

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales

**Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes,
Ciencias Histórico-jurídicas y Humanísticas
y Lenguas Modernas**



MÚSICA Y CONTEXTO

**Una línea de interpretación musical en la trayectoria
del Grupo de música barroca “La Folía”**

Vol. 1: TESIS DOCTORAL

Tesis doctoral presentada por

D. Pedro Bonet Planes

Directores:

Dr. Alfredo Aracil Ávila

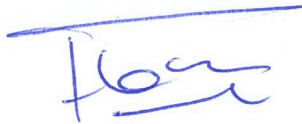
Dr. Félix Labrador Arroyo

Octubre 2015

INFORME DE LOS DIRECTORES DE LA TESIS DOCTORAL

D. Félix Labrador Arroyo, profesor Titular de Historia Moderna del Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes, Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Moderna de la Universidad Rey Juan Carlos y D. Alfredo Aracil Ávila, profesor honorario del Departamento Interfacultativo de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, como directores de la tesis doctoral realizada por D. Pedro Bonet Planes, con DNI. 0256575N, titulada "*Música y contexto. Una línea de interpretación musical en la trayectoria del grupo de música barroca 'La Folia'*", certifican que la misma cumple los requisitos científicos y académicos, pudiendo procederse a su defensa conforme a lo establecido por el R.D. 99/2011.

Y para que así conste y sirva a los efectos oportunos, lo firmamos en Madrid, a 7 de octubre de 2015.



Fdo. Félix Labrador Arroyo



Fdo. Alfredo Aracil Ávila

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales

**Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes,
Ciencias Histórico-jurídicas y Humanísticas
y Lenguas Modernas**



MÚSICA Y CONTEXTO

**Una línea de interpretación musical en la trayectoria
del Grupo de música barroca “La Folía”**

Vol. 1: TESIS DOCTORAL

Tesis doctoral presentada por

D. Pedro Bonet Planes

Directores:

Dr. Alfredo Aracil Ávila

Dr. Félix Labrador Arroyo

Octubre 2015

A Monique y Antonio, mis padres

A Belén, gran amor y excelente colaboradora

A Pedro, Javier y Belén, nuestros hijos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
Capítulo 1. Algunas nociones relativas a la interpretación musical histórica, sus orígenes, parámetros y evolución.....	27
1.1 ¿Qué es la interpretación musical histórica? Terminología.....	27
1.2 Límites cronológicos y estilísticos de la “música antigua”. Diferentes etapas y disciplinas involucradas en su recuperación.....	37
1.3 Orígenes y evolución de la recuperación de la música antigua y de la interpretación musical histórica.....	47
1.3.1 Los orígenes.....	47
1.3.2 El período Ilustrado y los comienzos del siglo XIX.....	55
1.3.3 Los primeros Conciertos históricos en el siglo XIX.....	66
1.3.4 Intensificación de la actividad editorial en la segunda mitad del siglo XIX.....	72
1.3.5 Arnold Dolmetsch, pionero en la recuperación de instrumentos y técnicas de época.....	80
1.3.6 Desarrollo de las técnicas de grabación y radiodifusión.....	94
1.3.7 El desarrollo de la interpretación histórica entre finales del siglo XIX y el final de la Segunda Guerra Mundial.....	99
1.3.8 La interpretación histórica en la segunda mitad del siglo XX....	122
1.3.9 La periferia de los centros principales.....	151
1.4 La interpretación musical histórica en España.	158
1.4.1 La tratadística, las ediciones de música instrumental y los cancioneros (siglos XV-XVI).....	161
1.4.2 El Barroco (siglos XVII y XVIII).....	187
1.4.3 La musicología española en la segunda mitad del siglo XIX.....	198
1.4.4 La interpretación histórica en España en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.....	206
1.5 La recuperación de la música antigua y el mundo contemporáneo: la autenticidad, un debate permanente; modernidad y posmodernidad; éxito comercial e institucionalización.....	219

Capítulo 2. La trayectoria de La Folía desde su fundación hasta el año 2012.....	243
2.1 Actividades precedentes (1975-77), fundación (1977-79) y perfeccionamiento en el extranjero (1979-1983).....	245
2.2 Refundación y consolidación (1984-1989).....	255
2.3 El despegue (1990-1997).....	262
2.4 Mayor definición y desarrollo (1998-2002).....	274
2.5 Camino del 35 aniversario (2003-2008).....	288
2.6 Años de expansión internacional (2009-2012).....	304
Capítulo 3. Diferentes formaciones y principales líneas de programación de La Folía.....	317
3.1 Diferentes formaciones. Diapasones y temperamentos.....	341
3.2 Ampliación del espectro temporal del repertorio interpretado. Prosecución de una línea propia de interpretación.	346
3.3 Principales líneas de programación.....	354
3.4 Actividades de música contemporánea. La música contemporánea para instrumentos barrocos.....	362
Capítulo 4. Descripción de los trabajos más relevantes de La Folía.....	375
4.1 <i>Música instrumental del tiempo de Velázquez</i>	376
4.2 <i>La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)</i>	385
4.3 <i>“Los viajes de Gulliver” y otras visiones extremas del Barroco</i>	392
4.4 <i>La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)</i> ..	399
4.5 Otros trabajos discográficos.....	406
4.6 Otros programas de concierto.....	424
4.7 Reseña de trabajos posteriores a 2012.....	440

Capítulo 5. Procedimientos de trabajo de La Folía.....	459
5.1 La idea, título y documentación de los proyectos.....	459
5.2 El programa de concierto como obra de creación. Programa de concierto y proyecto discográfico.....	475
5.3 Notas al programa y notas al disco. Iconografía y diseño de las producciones discográficas. La vida del proyecto a medio y largo plazo. Su difusión.....	490
5.4 El trabajo en grupo. Relación de La Folía con sus colaboradores.....	497
5.5 Principios y metodología de ejecución aplicados por La Folía al repertorio barroco y renacentista.....	510
5.6 Musicología e interpretación. Opciones personales. El “error inducido”.....	534
 Capítulo 6. La promoción y la gestión. Actividades no interpretativas.....	 545
6.1 La necesidad de la promoción y la gestión y sus repercusiones en el trabajo artístico.....	545
6.2 Actividades no interpretativas: docentes, de investigación y de asesoramiento.....	557
 CONCLUSIONES.....	 569
 LISTA DE ILUSTRACIONES.....	 575
 CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES.....	 583
 SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	 585
 BIBLIOGRAFÍA.....	 591

INTRODUCCIÓN

El Grupo de música barroca “La Folía”, fundado en Madrid en 1977, es en la actualidad la formación española de más larga trayectoria continuada dedicada a la interpretación histórica en nuestro país. Desde entonces, La Folía ha estado siempre radicada en Madrid, exceptuando un paréntesis de perfeccionamiento de cuatro años en el extranjero. Con una serie de formaciones que abarcan desde el dúo hasta un elenco de dieciséis intérpretes, ha realizado a lo largo de su existencia un centenar de programas de concierto netamente diferenciados, ha editado ocho discos compactos (siete sencillos y uno doble) y ha dado unos cuatrocientos ochenta conciertos en un ámbito geográfico que abarca treinta y siete países de Europa, América y Medio y Extremo Oriente.

La presente Tesis doctoral, se plantea como objeto hacer un estudio de la trayectoria y línea interpretativa de La Folía a lo largo de sus primeros treinta y cinco años de existencia (1977-2012), con algunas referencias adicionales a los años transcurridos desde entonces. Tras definirse los principales conceptos relativos a la interpretación histórica y atender a una serie de cuestiones terminológicas que le son propias, se traza en ella un perfil de su evolución desde los orígenes, tanto en el ámbito internacional como en el ámbito hispano. Se hace a continuación un repaso de la trayectoria del grupo, sus formaciones y principales líneas de programación, y se describen después las cuatro selecciones musicales más representativas del grupo, *Música instrumental del tiempo de Velázquez*, *La imitación de la naturaleza* (*Música*

descriptiva y pastoril), “*Los viajes de Gulliver*” y otras visiones extremas del Barroco y *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)*, así como otros proyectos relevantes del grupo.¹

Realizamos después un análisis exhaustivo de los procedimientos de trabajo que han dado lugar a este tipo de proyectos y se trata de su alcance y difusión, así como de las técnicas de ensayo y ejecución del grupo. Se presta atención después a algunas cuestiones complementarias, como las relaciones entre musicología e interpretación y el encargo y ejecución de piezas contemporáneas para instrumentos barrocos, en colaboración con diversos compositores actuales. Como colofón de todo lo anterior, se hace un análisis de los principales rasgos que caracterizan la ejecución de La Folía. La Tesis se completa con una valoración del trabajo de promoción y gestión que ha sido necesario llevar a cabo para desarrollar la carrera del grupo, dedicando también un apartado a actividades no interpretativas, como las que se han llevado a cabo en terrenos como investigación, docencia y asesoramiento.

Una característica reseñable de esta Tesis doctoral es la de ser su autor el propio director de La Folía, artífice fundamental de los hechos analizados, por lo que adopta una perspectiva de investigación “desde el arte”, más que “sobre el arte”, con un modelo para cuya denominación, tras cuidadosa evaluación, hemos convenido utilizar el término “performativo”, que se encuentra hoy día en uso. Se trata de un modelo cuyo desarrollo, enfocado al estudio de las disciplinas artísticas, es relativamente reciente y debe recalcar la importancia que tiene para que los sujetos que tienen como principal dedicación la práctica de una disciplina artística, como es nuestro caso, tengan la oportunidad de realizar una tesis doctoral acorde a nuestra experiencia.²

El hecho de que la comunidad académica, de un tiempo a esta parte, haya fraguado un modelo que lo permita, es sin duda una respuesta a carencias que podían

¹ Estos trabajos aúnan la condición de constituir programas de concierto y haber dado pie a sus correspondientes ediciones discográficas, que se citarán con detalle en el momento oportuno. Teniendo en cuenta la repetida mención que se hará de ellos a lo largo de nuestro trabajo, sus títulos aparecerán generalmente resumidos como *Velázquez, Naturaleza, Gulliver y Nao de China*.

² Cf. ZALDÍVAR, Álvaro (2008): “Investigar desde el arte”. *Anales*, I, pp. 57-64. Tenerife: Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

observarse anteriormente. Los modelos entonces habituales eran los clásicos, inscritos, si se trataba de música, en el terreno de la musicología teórica. En caso de decidir abordar el doctorado, los intérpretes se veían obligados a adoptar un ángulo de observación totalmente diferente al que corresponde al desempeño de su disciplina.³ El resultado, lógicamente, no podía ser muy satisfactorio: en unos casos se lograba resolver la pragmática del doctorado, pero en otros muchos se desistía siquiera de emprenderlo, con la consciencia de unos escollos que ponían en guardia ante lo que parecía conceptualmente una ceremonia de la confusión.

Comenzaremos la lectura de la presente Tesis doctoral, con la ejecución de unas variaciones sobre folías, la forma que da nombre al grupo sobre el que versa nuestro estudio. Daremos con ello una muestra de esa práctica en torno a la que giran los análisis realizados, pues lo cierto es que la forma habitual de comunicación del intérprete es la propia interpretación. A través de ella logra hacer patente un mensaje subliminal que transmite un orden de valores, al igual que un orador, a través de una dosificación que fluctúa entre dos polos fundamentales de la retórica, el *éthos* y el *pathos*, que imprimen un sello a su discurso y retratan su personalidad y los fines que se propone.

De esta manera, nuestro primer mensaje será transmitido a través del cauce por el que habitualmente discurre la práctica profesional, diferente al desarrollo teórico en el que se insertará nuestra argumentación posterior. No obstante, el carácter performativo que proponemos en nuestro enfoque va más allá de esta puntual intervención concertística, pues lo realmente importante es el ángulo de observación adoptado, aunque no vamos a renunciar en nuestra Tesis a un rigor metodológico y a los beneficios que ha de brindar, en el proceso de su formulación, una aquilatada organización del pensamiento.

En cuanto a las fuentes empleadas para la realización de nuestra Tesis, podemos dividirlas en cuatro grandes apartados. En primer lugar, como corresponde al modelo performativo al que se adscribe, en el centro de la reflexión se halla la propia vivencia

³ Cf. cap. 5-5.6, donde se trata de las relaciones entre musicología e interpretación.

personal, con su caudal de experiencias y conclusiones adquiridas a través de la práctica en el transcurso del tiempo. En segundo lugar, el archivo de La Folía, cuya catalogación, que podrá verse reflejada en los Apéndices encuadernados conformando un segundo volumen, ha sido fundamental para ordenar y documentar esa reflexión. En tercer lugar, una bibliografía amplia, cuyo manejo ha sido y es básico en las labores habituales del grupo, tanto en una vertiente musical especializada como en otra de textos no específicamente referidos a música.⁴ Finalmente están los propios materiales musicales, tanto partituras (en edición facsímil, copias solicitadas a archivos o transcripción actual, propia o ajena), como tratados históricos (que son como se verá la auténtica piedra de toque de la recuperación de la música antigua).

Haremos ahora una presentación más detallada de las materias que vamos a cubrir en los diferentes apartados de nuestra Tesis. A la hora de acometer la tarea, nos ha parecido importante dedicar un primer capítulo a definir la interpretación musical histórica y a hacer un repaso de sus orígenes y principales hitos. Hemos comenzado con un apartado que sitúa la materia e incide en los diferentes significados que pueden deducirse de la terminología que se le aplica habitualmente. Se completa con otro punto en el que se acotan diversos límites cronológicos a los que puede aplicarse el concepto de recuperación de la música antigua y se trata de las diferentes disciplinas que intervienen en ella.

Viene a continuación un gran apartado en el que se traza un perfil de la evolución de la disciplina de interpretación histórica desde sus orígenes hasta la actualidad. Cabe destacar que la falta de una bibliografía de referencia en nuestro idioma (bibliografía que es relativamente escasa en otras lenguas igualmente) nos ha llevado a extendernos más de lo que hubiésemos querido. En caso de tratarse de conocimientos con los que ya se cuenta, cabe obviar esta parte para continuar al estudio

⁴ Como veremos, una de las características que distinguen una parte importante de la producción de La Folía es la extrapolación a la música de informaciones cuyo manejo, a pesar de ser de dominio común en otros terrenos, es poco habitual en ella. Sería el caso por ejemplo de unos conocimientos de náutica que inspiraron el programa de concierto *Música de la época de los Galeones (Música ibérica del Viejo y Nuevo Mundo, del Descubrimiento a las Independencias de América)*, al que a menudo haremos referencia de manera resumida como *Galeones*.

propriadamente dedicado a analizar las líneas de trabajo y procedimientos desarrollados por La Folía a lo largo de su trayectoria.

Destacaremos no obstante un enfoque que puede resultar interesante: no se ha planteado una división entre los antecedentes recuperados y su recuperación y se establece una continuidad en la visión de ambas etapas. Se ha considerado que una misma mentalidad propició que en su día se documentase la práctica musical y más tarde pudiese ser recuperada, a través de unos tratados en cuya escritura pusieron sus autores un empeño pedagógico que ha permitido transmitir a generaciones posteriores los conceptos y técnicas apropiados para la interpretación del repertorio en cuestión. Por otra parte, se ha puesto especial atención en todo aquello que tuviese una relación con nuestro país y su riqueza cultural y patrimonial, teniendo en cuenta la condición de grupo español de La Folía y el marcado interés mostrado en su línea de trabajo por los temas hispanos.

Ello ha sido así tanto al tratar del desarrollo de la interpretación histórica en un ámbito internacional, como luego en el siguiente apartado de este primer capítulo, dedicado a tratar de la misma materia circunscrita al ámbito hispano específicamente. Aquí, pese a que la barrera del idioma no debería presentar un problema,⁵ nos encontramos de nuevo ante un tema sobre el que no se dispone de una bibliografía. Ello nos ha obligado de nuevo a extendernos bastante sobre la materia con el fin de reunir un cuerpo de referencias útil y coherente. Puede llamar la atención el detalle con que hemos tratado algunos extremos relativos al repertorio instrumental español del siglo XVI. Podrá verse no obstante que las parcelas que detallamos se relacionan directamente con interpretaciones de La Folía de ese repertorio renacentista y podrán servir por ello de ejemplo metodológico.

Dentro de la óptica de “intérpretes ilustrados” no profesionales de la musicología teórica en la que, tal como veremos, hemos elegido situarnos para el

⁵ Y de manera relativa, si tenemos en cuenta que el artículo más significativo sobre la historia de la recuperación temprana de la música histórica en España, aunque de autor español, está en alemán [cf. 1.4 y 1.4.4].

desarrollo de nuestras tareas interpretativas,⁶ podrán servir de muestra del manejo y utilización que se hace, a la hora de abordar la ejecución musical, de los conocimientos que ésta proporciona. Hemos sido menos exhaustivos en nuestros comentarios sobre los siglos XVII y XVIII. Aparte de los graves problemas que ha sufrido la conservación del repertorio español datado entre 1600 y 1750, que allí se detallan y dejaron el terreno de la música instrumental reducido a una ínfima cantidad, se trata de una época central en el desarrollo de la actividad de La Folía sobre la que se darán muchos más detalles en el capítulo 3, dedicado al análisis de las formaciones y principales líneas de programación del grupo.

El quinto apartado con que se cierra este primer capítulo está dedicado a la recuperación de la música antigua en relación con el mundo contemporáneo. Trata en primer lugar del permanente debate sobre la “autenticidad”, ya abordado a la hora de definir la interpretación histórica. Es este un tema muy tratado en la bibliografía (especialmente en la inglesa) y que llega a ser redundante en sus disquisiciones, especialmente por el hecho de tratarse de una materia sobre la que –no hay más remedio que convenirlo de antemano–, es imposible comprobar la veracidad, y ello constituye parte importante de esas disquisiciones.

Aunque nos haremos eco de algunas posturas significativas en la materia, adoptaremos como se verá un punto de vista práctico, como corresponde a nuestra condición de músicos dedicados a la ejecución, esa misma que determina la óptica performativa de nuestro trabajo. No cabe duda de que el intérprete tiene que ser consciente de las implicaciones de su trabajo de recuperación, pero debe saber al mismo tiempo relativizar ese debate, antes de que se vuelva paralizante, y extraer de él conclusiones que le permitan operar.

El tema del que se trata a continuación constituye en nuestra opinión una parte particularmente interesante de los debates sobre interpretación histórica: el estudio de la tendencia en función de polos de una modernidad, cuyo origen puede remontarse hasta el Renacimiento, y de una posmodernidad cuya definición sigue siendo hoy día

⁶ Cf. cap. 5-5.6.

caleidoscópica y puede dar lugar a equívocos y contradicciones, especialmente en el terreno que nos ocupa, que se relaciona en diferentes grados con ambas tendencias. Concluye este apartado con una serie de consideraciones sobre el momento actual, en que la interpretación histórica, que constituía cuatro o cinco décadas atrás una cultura alternativa, ha logrado un gran éxito comercial, tanto en el mercado discográfico como en las programaciones de concierto y está alcanzando un alto nivel de institucionalización.

En el segundo capítulo se da cuenta de la trayectoria de La Folía en el período señalado 1977-2012. Era necesario para la realización de nuestro estudio hacer un repaso de los principales hitos de esa trayectoria, que se ha dividido en una serie de etapas, y nos ha parecido importante remontarnos a algunas experiencias anteriores que tuvieron repercusión en el terreno de la interpretación histórica y conforman los antecedentes de la propia fundación del grupo. A pesar de que ha sido necesario, a lo largo de los diferentes apartados del capítulo, apoyarse en un recuento bastante exhaustivo de datos, se ha procurado que la redacción no resulte excesivamente mecánica. Los datos suministrados pueden encontrarse por otra parte sintetizados en los apéndices, donde han sido objeto de diversas clasificaciones.

El tercer capítulo está dedicado al análisis de las formaciones y líneas de programación del grupo. En el primer apartado se describen las principales formaciones en que se ha presentado La Folía a lo largo de su trayectoria y de nuevo ha sido necesario sintetizar bastante información, terminando con precisiones sobre diapasones y temperamentos que ocupan un lugar importante en la práctica de un grupo de interpretación histórica como La Folía. En el segundo apartado, sobre la base de las informaciones anteriores, se describe la evolución del grupo en cuanto a la prosecución de su línea de interpretación. Esta evolución lleva gradualmente al tercer apartado, donde con el análisis de las líneas de programación tal como se establecieron a partir de un momento de madurez del grupo, puede considerarse que comienza a tratarse la línea más específicamente característica del grupo que definimos en el título como *Música y contexto*. Se completa el capítulo con un apartado en el que se trata de manera particular de una línea importante del grupo, la dedicada a la interpretación de música contemporánea con instrumentos barrocos.

En nuestro cuarto capítulo se pasa a la ya mencionada descripción de los cuatro proyectos más relevantes del grupo, que son objeto de atención particularizada, y se completa con el estudio de otros proyectos discográficos, programas de concierto significativos y un último apartado en el que se da cuenta de la evolución posterior a 2012 y los proyectos más relevantes de la última etapa, como *Bímini*, el dedicado a música en torno al descubrimiento, exploración y colonización temprana de los Estados Unidos, o *Namban Ongaku*, que trata desde un punto de vista musical las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón.

El quinto capítulo constituye sin lugar a dudas la parte en la que se concentran los puntos de vista más importantes de nuestra Tesis. En él se efectúa el análisis de los procedimientos de trabajo empleados por La Folía, desde la preparación de proyectos y los procesos que la acompañan, como búsqueda de la idea, documentación o escritura de notas al programa o al disco, hasta su ejecución en concierto y eventual grabación discográfica. Pasa en un cuarto apartado a tratar aspectos como la ejecución de grupo y la relación con los colaboradores, para estudiar en el siguiente los procedimientos específicamente interpretativos de La Folía y termina con unas consideraciones sobre las relaciones entre musicología e interpretación y se define la posición de “intérpretes ilustrados” en que nos gusta encuadrarnos.

El sexto y último capítulo trata del desarrollo de actividades no interpretativas, comenzando por las tareas de promoción y gestión de las que, en el caso de La Folía, como ocurre con otras muchas formaciones de calibre similar, se encarga el propio director del grupo. No es menor el interés de esta faceta, pues sin ella no habría encontrado lugar la trayectoria tratada a lo largo de los cinco capítulos anteriores. Implica por otra parte unas servidumbres que no pueden obviarse en el discurrir cotidiano de la actividad de un músico, a la vez que implican una determinada inserción en su entorno social que, como veremos, no es finalmente ajena a lo que expresa en los escenarios a través de la visión adquirida en sus quehaceres.

Nuestra Tesis se cierra con un apartado de conclusiones no muy extenso: tras un tratamiento circular exhaustivo en el que se han ido desgranando y analizando con detalle los principales aspectos relacionados con nuestro tema, habría sido reiterativo

volver a repetir con muchas precisiones las que ya quedaron reseñadas en cada apartado.

Como hemos mencionado, nuestra Tesis tiene un volumen de Apéndices encuadernado aparte que a su vez contiene un DVD con materiales adicionales. En el volumen en papel, además de una serie de tablas con datos relativos a la actividad del grupo, contiene una recopilación bastante exhaustiva de textos escritos por el autor para acompañar los trabajos de La Folía a que se hace referencia en el volumen primero. El DVD, por su parte, contiene principalmente materiales sonoros: la discografía completa del grupo así como grabaciones en directo de música histórica y estrenos de música contemporánea. Contiene también los archivos visuales con la reproducción de los libretos de esa discografía y una carpeta con archivos informáticos sacados del propio Apéndice. El volumen 1 contiene por otra parte una serie de ilustraciones cuyos créditos se reseñan. Todos estos materiales que, como es preceptivo, únicamente son incluidos con finalidad académica, podrán igualmente constituir un nexo con un aspecto performativo de nuestra Tesis que no obstante, como se ha dicho, se halla incardinado en el centro de la reflexión que en ella se realiza.

En cuanto a la bibliografía, debemos rendir especial tributo a una serie de obras cuyo uso ha sido continuado, no solo en la presente Tesis, sino en general en el desarrollo del trabajo de La Folía que aquí estudiamos. Son aquellas que hemos incluido en las sección de siglas; aunque algunas aparecen muy a menudo, lo que justifica su inclusión en este apartado, otras aparecen citadas menos veces, como *ECE* o incluso ninguna, como *HMEP*, pero nos parecía conveniente destacarlas en esta sección. El criterio seguido en la restante bibliografía ha sido de dividirla en tres secciones diferenciadas: “obras referidas a música”, “obras no referidas específicamente a música” y “obras históricas, tratados y partituras”. En la tercera de ellas hemos puesto el listón de las obras históricas en el final del siglo XVIII, lo que por supuesto no prejuzga que hoy en día pueden tener similar consideración muchas de las magníficas obras de la musicología del siglo XIX que figuran en la primera sección, como por ejemplo la biografía de Bach por Forkel de 1802, que como veremos constituyó un hito en los deseos de recuperación de un pasado musical.

En el caso de las partituras y de los tratados (que en su mayoría contienen música en pauta), no hemos tenido en cuenta ese límite cronológico, como ocurre con un panfleto publicado por Tadeo Murguía en Málaga en 1809,⁷ que contiene por ejemplo una canción que ha sido interpretada por La Folía en el marco de un programa de concierto que incidió en la Guerra española de Independencia y la Constitución gaditana de 1812. En cuanto a las traducciones, todas las citas tomadas de bibliografía extranjera, cuando no se cita una edición española, han sido hechas por el autor del presente trabajo sin citarlo a cada vez. Cuando la cita textual se ha tomado de un libro traducido al castellano, figura el traductor en la referencia bibliográfica, y en otros casos se ha citado únicamente en casos puntuales, generalmente en tratados musicales en los que el autor del estudio fue también responsable de su traducción.

La mayoría de portales de internet, a los que se ha recurrido principalmente para el acopio de información que corresponde al apartado 1.3, han sido portales institucionales y las referencias correspondientes se dan a continuación de la bibliografía. A la hora de cerrar la Tesis hemos optado por revisar que toda la información consultada en esos portales estaba accesible y se han sustituido las fechas de consulta, que consideramos engorrosas, por el indicativo f.f.t. que, como puede verse en la sección de abreviaturas que antecede a la propia bibliografía, corresponde al 28 de octubre de 2015. Los pocos enlaces a actividades del grupo que se han incluido en nota a pie de página se han trasladado directamente al Apéndice III-a,⁸ donde se han juntado con referencias más exhaustivas: En la carpeta 1 del DVD se cuenta por otra parte con un documento en pdf de enlaces que permitirá acceder desde un ordenador directamente a esos enlaces.

El apartado de discografía que se incluye al final de la bibliografía contiene la discografía de La Folía, que aparece citada a menudo en nuestra Tesis, y apenas unas pocas referencias que vino a cuento citar de manera concreta. A continuación, al hilo de

⁷ MURGUÍA, Tadeo (1809): *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*. Málaga: Carreras e hijos [fac. cont. en QUIÑONES, M^a Ángeles (1987): *Joaquín Tadeo Murguía (1759-1836), organista de la catedral de Málaga*, pp. 209-70. Málaga: Universidad de Málaga].

⁸ Vol. 2, pp. 215-21

la banda sonora que grabó el grupo, se incluyó un pequeño apartado de filmografía que se fue completando con algunas referencias significativas en relación con el tema de que se trata.

Terminaremos nuestra introducción expresando una serie de agradecimientos. El primero de ellos debe ir a los compañeros del grupo. Sus nombres están en las páginas de los dos volúmenes, pues su colaboración ha sido fundamental para construir la materia musical sobre la que aquí tratamos. A continuación, deben ir a una institución, la Universidad Rey Juan Carlos, que comprendió hace unos años la necesidad que teníamos muchos músicos de encontrar cauces para abordar el ciclo de Doctorado con un modelo acorde a nuestras especificidades y desarrolló de manera eficaz programas para ello.⁹ Aunque hay quien opina que no debe mencionarse a los ponentes de una Tesis,¹⁰ iremos en segundo lugar a las dos personas que con abnegación, paciencia y excelente criterio aceptaron dirigir la presente. Por una parte Félix Labrador, historiador y profesor de esta misma universidad, en quien hemos encontrado apoyo en todo momento y a un certero guía y consejero y que, al hilo de su magisterio, nos ha proporcionado también valiosas indicaciones y materiales relacionados con su gran conocimiento de las relaciones hispano-portuguesas durante el período del reinado de los Felipes (1580-1640), tanto en la península ibérica como en los reinos de ultramar.

Por otra Alfredo Aracil, reconocido compositor, doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, que a las cualidades de su precisa escritura en los pentagramas musicales une no menores luces y refinamiento de una acerada catadura intelectual. Músico que ha acometido tareas de gestión en el terreno artístico, a la par que la construcción de su obra musical y su desempeño como profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, como programador de Radio 2-Radio Clásica, donde ha sido Jefe de producciones musicales, así como Subdirector General de programas de *Madrid, Capital Europea de la Cultura 1992* y director de ocho ediciones del Festival

⁹ Cf. CALVO FERNÁNDEZ, Vicente y LABRADOR, Félix, eds. (2011): *In_des_ar. Investigar desde el Arte*. Madrid: Dykinson, publicación de estudios sobre música dirigida por dos profesores de la URJC directamente relacionados con estos programas.

¹⁰ ECO, Umberto (1977): *Come si fa una tesi di laurea*. Milán: Bompiani (ed. esp.: *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1991, p. 218).

Internacional de Música y Danza de Granada, entre 1994 y 2001, y ámbitos estos últimos que tuvieron como se verá una incidencia importante en la carrera de La Folía.

En todo caso, hasta que no se acomete el doctorado, aparte de otros muchos conocimientos que giran en esa órbita, no se tiene ocasión de valorar la enorme generosidad que implica aceptar la dirección de un trabajo de esas características, si esa función como ha sido el caso se asume de manera profesional y consecuente, máxime cuando su desarrollo se produce fuera de un centro común de trabajo, donde generalmente se cuenta con un horario reconocido dedicado a estas tareas. Quede patente, pues, una impagable gratitud hacia estas dos personas. Otros dos amigos que se han hecho también acreedores de nuestro agradecimiento en cuanto al desarrollo de este trabajo, aparte de los dedicatarios, han sido los geógrafos Horacio Capel y Mercedes Tatjer, que en todo momento se han interesado por su progreso y han tenido siempre palabras de ánimo y brindado sus mejores consejos, con el deseo de que llegase a buen término.

A otras personas debemos mencionar, que de manera más o menos directa han contribuido a facilitar nuestra tarea, entre los que podemos destacar a una serie de musicólogos, como Juan José Carreras, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, que siempre ha respondido con celeridad a nuestras peticiones de materiales, Álvaro Torrente, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, que igualmente nos ha facilitado desde hace años materiales, informaciones y contactos, Emilio Casares, profesor ya Emérito de esa misma universidad, quien desde la dirección del ICMMU siempre nos facilitó su apoyo y materiales de trabajo importantes, Aurelio Tello, Nelson Hurtado y María Díez-Canedo, si ampliamos el círculo a América, donde contamos con buenos amigos, que igualmente han respondido siempre solícitos a nuestras demandas, como ha sido el caso también del arquitecto e historiador del arte José Antonio Terán Bonilla.

Es de rigor que citemos las ayudas recibidas de José Carlos Gosálvez, a quien se citará en relación con algunos de los trabajos de La Folía, Jefe del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE y antes de Biblioteca del RCSMM, musicólogo acreditado como uno de los bibliotecarios musicales más relevantes a nivel

internacional, a quien hemos recurrido desde hace años en busca de consejo, recibiendo pistas fundamentales para el desarrollo de nuestro trabajo. Por otra parte, no podemos dejar de citar, en el lugar absolutamente fundamental que le corresponde, a Romà Escalas, quien fue nuestro maestro más directo en la especialidad de flauta de pico. Concertista, profesor de la especialidad en el Conservatorio Municipal de Barcelona, y después director del Museo de la Música de Barcelona y persona siempre activa en muchos frentes, los consejos recibidos de él en la etapa formativa nunca fueron olvidados y han sido fundamentales para el desarrollo de nuestra carrera.

Un agradecimiento muy especial debe ir a los compositores que han escrito para La Folía. No les citamos ahora individualmente, pero aparecen en las páginas de este volumen y puntualmente reseñados junto a sus obras en los Apéndices. Es mucho lo que le han dado al grupo y trabajar con ellos ha sido un honor y una tarea enormemente gratificante. A partir de allí deberíamos ampliar el círculo a muchas otras personas que se interesaron por el trabajo de La Folía, entre los que hay que destacar a los productores discográficos Francisco Bodí y Nuria Viladot, profesores universitarios con los que hemos mantenido contacto fructífero, como el catedrático de filología latina y medievalista Juan Gil o los historiadores Teodoro Martín y Marina Mola, así como una serie de gestores e instituciones que supieron comprender la importancia para un grupo como La Folía de presentar su trabajo en los foros más adecuados.

Entre estas últimas, merecen una mención especial el Ayuntamiento de Madrid, la Subdirección General de Cooperación Internacional del Ministerio de Cultura, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, después reconvertida en Acción Cultural Española. En todas ellas, aunque no los citemos con nombre y apellidos, encontramos responsables y gestores instruidos, sensibles y eficaces, cuyo apoyo y labor resultaron fundamentales para el desarrollo de los proyectos del grupo, de cuya trayectoria y línea interpretativa acometemos en nuestra Tesis el estudio.

Capítulo 1

ALGUNAS NOCIONES RELATIVAS A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL HISTÓRICA, SUS ORÍGENES, PARÁMETROS Y EVOLUCIÓN

1.1 ¿Qué es la interpretación musical histórica? Terminología

Desde mediados de los años 1960 a esta parte, la interpretación musical histórica ha logrado gran reconocimiento internacional, y a partir de comienzos de la década de 1980 comenzó a ocupar en España un lugar destacado en la programación de la llamada “música clásica” y medios afines. Aunque el tema ha dado lugar a abundante bibliografía, sobre todo en alemán e inglés, sigue siendo escasa la disponible en castellano¹¹ y es apenas incipiente la escrita en nuestro país,¹² fuera de la atención que le

¹¹ Llama la atención, por ejemplo, que el libro de referencia HARNONCOURT, Nikolaus (1982): *Musik als Klangrede Weg zu einem neuen Musikverständnis*. Viena: Residenz (ed. fr.: *Le discours musical*. París: Gallimard, 1984; ed. esp.: *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Madrid: Acantilado, 2002), no fuese traducido hasta pasados veinte años de su aparición y constituyese entonces una novedad editorial. Un compendio eficaz de la materia es LAWSON, Colin y STOWELL, Robert (1999): *The Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press (ed. esp.: *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza, 2005).

dedican algunas revistas de difusión musical, principalmente a través de críticas discográficas y entrevistas a artistas nacionales o extranjeros que desarrollan una labor significativa en este terreno. Aunque no es nuestro cometido suplir aquí las carencias sobre un tema tan vasto, para centrar nuestro objeto de estudio comenzaremos revisando algunos conceptos generales sobre la materia.

Antes de enunciar posibles definiciones, debemos ponernos en guardia: cualesquiera que sean, deberán ser inmediatamente ponderadas con múltiples matices y apostillas para hacer frente a numerosas contradicciones. En efecto, el tema ha sido y sigue siendo objeto de intensas dilucidaciones en las que se vislumbran diferentes visiones respecto a las metodologías de trabajo a emplear y los logros que cabe esperar de ellas. En el centro del debate, el mayor o menor grado de autenticidad histórica de los resultados obtenidos, algo sin embargo imposible de corroborar. Por ello, nos limitaremos a mencionar algunas de las definiciones al uso, con diversas puntualizaciones que nos permitirán entrar en materia, sin que ello signifique forzosamente que adoptemos los postulados de una u otra en particular, ni que sea fundamental siquiera llegar a un acuerdo finalmente.

Ello no debe entenderse como una falta de compromiso, sino más bien como algo consuetudinario a la propia materia, objeto por otra parte de una constante relativización y revisión de principios que puede relacionarse con una posmodernidad que constituye en el momento actual la clave de muchas encrucijadas a la hora de analizar las diferentes posturas adoptadas.

Hechas estas aclaraciones, podemos decir que la “interpretación musical histórica” –o “interpretación histórica” a secas, cuando se da por hecho que se está hablando de música–, es una corriente que busca recrear sonoramente un repertorio del pasado a través de medios y técnicas afines a los de la época de su composición, tanto desde el punto de vista material como conceptual.¹³ En el aspecto material, utilizando

¹² Nos referimos aquí a textos que tratan de la propia actividad interpretativa en sí, no a estudios musicológicos de apoyo, que afortunadamente son mucho más abundantes.

¹³ En este y en los siguientes párrafos, usaremos comillas para acotar diferentes acepciones y comparar matices terminológicos, y también para señalar determinados lugares comunes a los que es frecuente

instrumentos en su estado de época (sin adición de las modificaciones introducidas en su evolución posterior) y tañéndolos con las técnicas de ejecución que les fueron propias (tal como quedaron documentadas en los tratados coetáneos). Cabe además utilizar similares condiciones acústicas (a menudo los mismos recintos históricos para los que fueron escritas las obras), de ejecución (mismos elencos musicales en cuanto a número, instrumentación y disposición) –aunque en la época los medios podían ser variables en función de factores tan aleatorios y prosaicos como los que se dan hoy día (infraestructuras disponibles, calendario, presupuesto, etc.)–, e incluso elegir unas mismas fechas del año (en el caso de determinadas fiestas anuales o efemérides conmemorativas).¹⁴

Desde el punto de vista conceptual, la interpretación histórica se plantea investigar, documentar y poner en práctica los preceptos que regían en la época y entorno al que pertenecen las piezas exhumadas. A veces buscadas y rescatadas de los archivos directamente por los intérpretes¹⁵ y otras extraídas de publicaciones musicológicas, se trata generalmente de un repertorio poco o nada interpretado en la época actual. Lo que se ha convenido en llamar “criterios informados” abarca desde un conocimiento de la concepción general de la música, su posición en la cultura, la sociedad y el gusto dominante, hasta indagaciones sobre el contexto específico y la función de esa pieza en particular, así como todos aquellos parámetros adicionales que quepa considerar dignos de atención.

referirse al tratar de la materia, lo que no será inconveniente para que esas mismas acepciones puedan aparecer a continuación sin entrecomillado.

¹⁴ Un ejemplo señalado, dentro de la actividad de La Folía, fue el programa “*Es tan alta la ocasión*” (*Música en tiempos de la Conciliación de Villafáfila*), que el grupo interpretó el 27 de junio de 2006 en la localidad zamorana de Villafáfila 500 años después, día por día, de la importante entrevista que mantuvieron allí Fernando el Católico y su yerno Felipe el Hermoso [cf. cap. 2-2.5 y Ap. II-c.9 (Vol. 2, p. 178)], prolongando luego la gira a Remesal, donde hubo en esos días de junio otro encuentro importante, Benavente y Puebla de Sanabria.

¹⁵ En el caso de La Folía, entre otros muchos ejemplos, podríamos destacar la búsqueda, transcripción (realizada por Belén González Castaño) e interpretación de una obra de Francisco Zacarías Juan (¿-?), el *Dúo al Patriarca San Joseph “Amante de mi vida”*, encontrada en el archivo de la catedral de Segorbe, partiendo del dato de que este compositor ejerció como maestro de capilla en Cartagena y Murcia [cf. *DMEH*, vol. 10, p. 1076] en la época en que desarrolló allí su carrera escultórica Francisco Salzillo (1707-1785). Ello se hizo para incluirlo en un programa específico de concierto dedicado a su figura que La Folía interpretó en la ciudad del Segura el día mismo en que se cumplía el 300 aniversario de su natalicio, el 21 de mayo de 2007 [cf. cap. 2-2.4].

Como podemos colegir, esto nos puede llevar muy lejos, tanto en el aspecto material como en el conceptual: en realidad, cuanto más adelante llegemos en nuestro intento de aquilatar los presupuestos interpretativos puestos en juego, mayores serán las variables que se nos presenten y las dudas que puedan surgir. Se puede tener en cuenta que la pieza se compuso para una efeméride determinada, conmemoración de una victoria, tratado de paz o alianza matrimonial, cumpleaños del rey o la reina, nacimiento de un infante o infanta; incluso puede volver a interpretarse en el lugar de su estreno absoluto, pero en todo caso será imposible reproducir el público, con su condición social y cultural, manera de escuchar y costumbres. Algo parecido ocurre con el gusto musical, que podemos intentar reconstruir a través de descripciones de época pero del que difícilmente podremos obtener pruebas tangibles,¹⁶ a no ser grabaciones discográficas, si se trata de abordar épocas más recientes.¹⁷

Sin embargo cuando se da este último caso, resulta llamativo que, aun disponiendo del ansiado testimonio de versiones ejecutadas bajo la batuta del propio autor (o su supervisión directa), en el caso de obras de Stravinsky o Ravel, o tocando ellos mismos el instrumento para el que escribieron, en el caso de compositores pianistas como Debussy o Prokofiev, pese a tener acceso a esa fuente, preferimos hacer las cosas de manera diferente a lo que quedó, esa vez sí, perfectamente documentado.¹⁸ Aunque sea éste un argumento empleado a veces para cuestionar el andamiaje de la interpretación histórica, en absoluto debe considerarse esa realidad como incompatible con los propósitos y logros de la corriente interpretativa (que sin duda son muchos,

¹⁶ De no ser, por ejemplo, las piezas que quedaron registradas en los relojes musicales que Haendel programó para el relojero londinense Charles Clay, y aun así cabe suponer que él mismo considerase bastante burda la interpretación lograda a través de ese automatismo. Una transcripción de esas piezas puede consultarse en DIRKSEN, Pieter, transcr. y HASPELS, Jan Jaap, intr. (1987): *Georg Frideric Handel: Twenty pieces for a musical clock (ca. 1738)*. Utrecht: The Diapason Press.

¹⁷ En efecto, el concepto de interpretación de época se ha extendido a períodos mucho más recientes, como era potencialmente lógico que ocurriese.

¹⁸ Algo que podemos relacionar con la “falacia intencional”, introducida por la nueva crítica literaria, que da preferencia a las lecturas posibles de la obra con independencia a su autor, que queda relegado del procesamiento posterior de su creación, tal como lo expresa en BARTHES, Roland (1968): “La mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil, 1984 (ed. esp.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, pp. 75-83. Barcelona: Paidós, 2009). En el epígrafe 1.5 trataremos del complejo sistema de contradicciones, aparentes o no, que se tejen en torno a la interpretación histórica y su evolución en relación con los parámetros de modernidad y posmodernidad.

independientemente a las numerosas cargas de profundidad que ponen en guardia contra cualquier afirmación de autenticidad). Debemos tener en cuenta, además, que un mismo autor, como es natural, pudo en distintos momentos dejar plasmadas versiones muy diferentes de una misma obra.¹⁹

El contar con una metodología histórica que dispone de buenas herramientas, a través de los medios y conocimientos que pueden deducirse de un estudio contextual detallado, es sin duda una manera efectiva de acercarse a un repertorio determinado y permite adquirir una perspectiva que orienta la especulación para hacer acopio de ideas y poner metas más precisas para la expresión y la comunicación de ese repertorio, aunque no pueda aportar la certidumbre de que el resultado sea “igual” a lo que en su día pudo sonar. Por ello, los esfuerzos realizados no deberían llevar forzosamente al convencimiento de que una reconstrucción musical sea realmente fidedigna, si ello fuese posible, ni éste debería ser su único propósito, incierto y con visos de resultar fallido cuando sea planteado de manera positivista.

Haremos ahora un repaso de la abundante terminología que ha generado la “corriente” o “tendencia”²⁰ interpretativa musical histórica, muchas de cuyas acepciones, en un principio, se dieron a conocer en España a través de promociones del mercado discográfico que llegaban de fuera. Como se ha podido comprobar, desde un primer momento nos hemos decantado por la denominación “interpretación histórica”. Nos parece la más sencilla y más clara para hacer referencia, de manera general, a esas escuelas que se plantean recrear las obras del pasado con medios, técnicas, conceptos y usos afines a los que fueron habituales en la época de su creación. En un mismo sentido emplearemos a veces la denominación “intérprete histórico” para referirnos a quienes tratan de poner en práctica estos extremos. Es cierto que el adjetivo “historicista” podría quizá reflejar mejor la relatividad de los intentos de acercamiento a las características interpretativas de época, y de hecho no evitaremos su utilización cuando surja de

¹⁹ Pueden verse reseñados diversos casos en TARUSKIN, Richard (1982): “The Musicologist and the Performer”, en D. Kern Holoman, y Claude V. Palisca, eds.: *Musicology in the 1980s: methods, goals, opportunities*, pp. 101-18. Nueva York: Da Capo Press, pp. 103-5.

²⁰ Desde nuestro punto de vista, estos términos implican automáticamente una elección consciente entre varios caminos posibles y una forma de hacer las cosas.

manera natural. No obstante, creemos que su uso continuado podría resultar cansino (y a veces entraña un matiz peyorativo), frente al más bonito “histórica”, también aceptable mientras no implique perder la conciencia de las limitaciones que debe tener presentes la corriente interpretativa.

En los inicios, se hablaba de recuperar el “espíritu original” de las obras, algo que luego se ha matizado enormemente, como veremos más adelante. En el mundo anglosajón se fraguó la más ajustada acepción *historically informed performance* (resumida en el acrónimo HIP),²¹ [“interpretación históricamente informada”], que se acerca bastante bien a la realidad, y en nuestra opinión aun mejora cuando el adjetivo se sustituye por “documentada”, que incide en el tipo de metodología empleada. En todo caso, con uno u otro adjetivo se evita la afirmación categórica de un logro de fidedignidad histórica, al contrario de lo que ocurre con la acepción “interpretación auténtica”. Utilizada como marchamo comercial en los estadios iniciales de la puesta de largo discográfica de la tendencia, parece afirmar taxativamente la obtención de resultados certeros, presuponiendo que otros tipos de interpretación, al no estar incluidos en esta categoría, no puedan lograrlos.

Otro enunciado frecuente es “interpretación de época” [*period performance*], que se entiende hace referencia a la orientación filológica, y en los años setenta del siglo pasado era frecuente encontrar la indicación “con instrumentos originales”, pegada como etiqueta promocional a la cubierta de los discos de vinilo. Hoy día sigue siendo habitual la indicación “instrumentos de época” [*period instruments*], o “instrumentos históricos”, la que nosotros preferimos, pudiendo precisarse “copias de”, cuando no

²¹ Este acrónimo llegó en las décadas de 1960 y 1970 a asociarse con la palabra *hippie*, por el movimiento contracultural, libertario y pacifista con el que muchos adeptos de la tendencia parecían entonces simpatizar. El adjetivo *hip*, significa en inglés “a la moda”, y de allí surgieron las denominaciones *hipster* y *hippie*. En realidad el nexo venía de más atrás, pues, como veremos, el trabajo de Arnold Dolmetsch (1858-1940), auténtico pionero de la interpretación histórica, tuvo en las décadas de 1920 y 1930 importante eco en el círculo de intelectuales inconformistas conocido como Bloomsbury (por la calle y el barrio londinense en el que muchos de ellos vivían). Si tenemos en cuenta, por otra parte, que el eclecticismo de nuestra época permite mantener en el tiempo opciones culturales muy diversas, aun resulta fácil encontrar muchos de estos rasgos en grupos de gente concernida con la interpretación histórica, al igual que cierta tendencia al proselitismo a la que haremos referencia a continuación podría remontarse a la relación que el movimiento de recuperación tuvo con movimientos educacionales y excursionistas de las décadas de 1920 y 1930 [cf. 1.3.7].

haya originales de época entre los empleados.²² Se destaca así la utilización de ese elemento básico de la interpretación histórica, que a veces llevaba a hablar de “sonido original” o “sonido de época” (de nuevo afirmaciones atrevidas), haciéndose muchas veces referencia a la utilización de conjuntos camerísticos más reducidos frente a las grandes orquestas de tradición romántica que habían interpretado determinadas obras de ese pasado que se quería recuperar.²³

Es cierto que en los comienzos llamaba la atención la sonoridad diferente, producto de la entonces novedosa utilización de estos instrumentos musicales en su forma de época, así como de diapasones y temperamentos diferentes,²⁴ unida a maneras diferentes de cantar y de tocar, que tenían su origen en la particular visión adquirida a partir de la lectura, interpretación y puesta en práctica del contenido de los tratados de época. Es algo a lo que poco a poco se fueron acostumbrando círculos cada vez más amplios de la afición musical y de la sociedad (a la vez que fueron evolucionando las técnicas “recuperadas” aplicadas por los intérpretes), hasta llegar a una normalización y excesiva institucionalización.²⁵

Con las siglas HIP, antes mencionadas, se emplea también la denominación *historically influenced performance* [“interpretación influenciada históricamente”] y puede resultar sugerente la denominación *historically inspired performance* [“interpretación inspirada históricamente”], que destaca la dosis de creación e ingenio de que debe hacer gala el intérprete en su recreación. En efecto, como veremos, ante la imposibilidad de realizar comprobaciones fehacientes, pese a todo el rigor metodológico que quiera emplearse, hay que apostar por algo y a la postre quizá no haya más remedio

²² Normalmente, en la actividad de La Folía como en la de muchos otros grupos, la mayoría de los instrumentos empleados son copias de modelos históricos, con excepción de los de la familia del violín que son generalmente más antiguos, en algunos casos originales de los siglos XVII y XVIII que tuvieron que ser revertidos a su forma de época, tras haber sufrido en algún momento modificaciones para ser utilizados según los cánones de épocas posteriores.

²³ Extremo que no puede ser aplicado sistemáticamente, cuando se tiene noticia por ejemplo de los enormes conjuntos instrumentales que reunía Corelli en la Roma de Cristina de Suecia y de los cardenales Ottoboni y Pamphili [cf. cap. 3-3.1].

²⁴ Cf. *Ibid.*

²⁵ Cf. 1.5.

que conformarse con el adagio italiano *se non è vero, è ben trovato* [“si no es verdadero, al menos está bien pergeñado”] como un resultado de mínimos ante la falta de pruebas tangibles para hacer una afirmación que vaya más allá.

En todo caso, no se sostiene el convencimiento de estar, en mayor o menor grado, en posesión de la verdad, que ha motivado las acusaciones de dogmatismo que se han hecho con frecuencia a la tendencia interpretativa, de manera justificada si se tiene en cuenta la actitud poco flexible que en algunos momentos han asumido determinados círculos. El adjetivo “inspirado” deja también abierta la puerta a posibles estilos de fusión, tendencias frecuentes a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Otras veces se llega a hablar incluso de “música antigua-ficción”, un término al que se le puede dar un matiz peyorativo como contrario a líneas filológicas más ortodoxas.

De todas maneras, en la valoración de las diferentes líneas interpretativas, no debería perderse de vista el carácter lúdico de la música.²⁶ Dentro de éste, cada artista debe ser libre de marcar el camino por el que quiere discurrir, y cada espectador, a su vez, de apreciar positiva o negativamente esa elección. Lo que no tiene sentido, en una época dispuesta a creer en la “diferencia” (el postulado más firme de la posmodernidad), es actuar como si efectivamente existiese una verdad universal (marchamo de la modernidad). Cuando la crítica se realiza en base a pretendidos postulados de veracidad, puede con razón calificarse de dogmática. Creemos que el artista debe hacer gala de una gran liberalidad, consustancial a un arte convivial como la música, en el que debe haber una comunicación generosa de sentimientos. Ello no tiene por qué estar reñido con el rigor metodológico con que el intérprete decida llevar a cabo sus indagaciones, siempre que este rigor no le lleve a un convencimiento de haber

²⁶ No hay que olvidar que en francés se dice *jouer de la musique* y en inglés *to play music* (en ambos casos, “jugar” música), algo que ayuda a matizar la trascendencia de las funciones del intérprete frente a actitudes que pretendan poner cortapisas a la ejecución sonora con reglas indemostrables y paralizantes que coarten su fluidez natural. En castellano, en cambio, empleamos el demasiado pragmático verbo “tocar” (nótese que en el siglo XVI se hablaba de “herir”, no solo las cuerdas de una vihuela de mano, en la que el término puede tomarse en sentido literal cuando pulsadas manualmente con las uñas o un plectro, sino incluso las teclas de un clave u órgano) [cf. “del herir las teclas con dedos convenientes”, en SANTA MARÍA, Tomás de (1565): *Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres y a quatro voces y a más...* Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, p. 39].

hallado una verdad que pueda imponerse a los demás, perdiendo con ello una tolerancia que en todo caso debería verse acrecentada por ese sentido lúdico.²⁷

Aparte de la propia denominación de la tendencia interpretativa, hay algunas otras acepciones relacionadas con ella a las que resulta igualmente interesante prestar atención. A menudo, al hacer referencia a su desarrollo, se habla de “movimiento de recuperación de la música antigua”, al que en inglés se alude elegantemente como *early music revival*, –aunque a veces también se habla de *early music movement*.²⁸ Mientras que la palabra *revival* no tiene buena traducción (podría acercarse a ella “renacer”, aunque literalmente sería “revivir”), la palabra “movimiento”, tanto en un idioma como en otro, sirve para expresar el desarrollo global de la tendencia, que ya en sí mismo constituye un fenómeno histórico. Puede también reflejar cierto matiz militante que cabe encontrar en no pocos partidarios de la tendencia (a veces se habla también de “movimiento de interpretación auténtica”).

Sean músicos practicantes, gestores musicales o aficionados cercanos al mundo profesional,²⁹ en efecto puede encontrarse cierto convencimiento militante en un sector de los adeptos de la tendencia. Ello contrasta con el espíritu de una época, la nuestra, en que la admisión de la “diferencia” (se le dé o no la connotación posmoderna y más allá de etiquetas terminológicas) implica de manera natural recelar de todo proselitismo, propio o ajeno. Si nos atenemos a nuestra propia experiencia, cuando hacia mediados de la década de 1970 nos interesamos por la interpretación histórica, y un poco más tarde fundamos La Folía, desde un primer momento nos parecieron evidentes los beneficios de la tendencia.

Ante la excelencia de los productos que llegaban de la mano, en nuestras preferencias, de solistas formados en Basilea o en Viena, como el holandés Leonhardt o

²⁷ En 1.5 trataremos de esa tolerancia en relación con el concepto de “humildad” que propugna el “pensamiento débil” de Gianni Vattimo, incrito en la posmodernidad.

²⁸ De los posibles períodos que abarca el concepto “música antigua”, nos ocuparemos en el siguiente apartado, 1.2.

²⁹ Estos últimos generalmente con referencias fuertemente ancladas en el mercado discográfico o en actuaciones clónicas del mismo.

el austriaco Harnoncourt, y en Amsterdam, como el flautista Frans Brüggen, el violinista Jaap Schroeder o el violonchelista Anner Bijlsma,³⁰ nos pareció que el interés de esta corriente interpretativa caía por su propio peso y que, pese a su novedad en nuestro entorno, el desarrollo de la actividad no estaba necesitado de un discurso paralelo de apoyo para intentar convencer de su bondad. Al menos desde un punto de vista estético, pues desde un ángulo comercial, es cierto que la explicación forma parte de la promoción de un sector, el de la música antigua, que ha mostrado un envidiable potencial en este terreno. A ello se hace referencia, a menudo, cuando se habla del “fenómeno” de la recuperación de la música antigua. Lo cierto es que esta corriente musical, aparte de su impacto cultural, adquirió a partir de un determinado momento una importante relevancia comercial, tanto en el mercado discográfico como en las programaciones concertísticas, hasta llegar a gozar de amplio reconocimiento e institucionalización que ha podido desvirtuar sus señas de identidad originales.³¹

En cuestión de terminología, hemos dejado para el final el anuncio a veces formulado de “versión original” de una obra –o incluso “nueva versión original”, que, con encantadora contradicción, daría mucho más en la diana. Su utilización implica una burda simplificación, salvo en el caso de restitución de una partitura únicamente conocida hasta entonces en versión incompleta³² o modificada posteriormente por haber sido objeto de un *aggiornamento*. Aun así, debe reconocerse que ha sido y sigue siendo enorme la cantidad de “nuevo” repertorio recuperado, dentro de una larga saga de reestrenos de siglos pretéritos. Debemos prevenirnos en este sentido del argumento esgrimido por otra clase de adeptos (en todos los campos hay partidarios acérrimos), los contrarios a la tendencia, de que buena parte del repertorio recuperado carece de calidad.

Además de partir de una idea de progreso que ha quedado desfasada en la historia de las artes, al pretender aplicarle unos parámetros inmutables que son muestra

³⁰ Cf. 1.3.8.

³¹ Cf. 1.5.

³² En el mundo del cine se anuncian de vez en cuando versiones completas, que cuentan con la adición de metrajes que el autor había incluido y fueron desechados por la productora en el momento del estreno.

de desconocimiento de algunas de su claves fundamentales, esta afirmación implica una minusvaloración del enorme oficio y excelente preparación musical y cultural de los maestros medievales, renacentistas y barrocos. Parten de un concepto romántico de obra maestra imbuida de heroicidad con tintes de música absoluta cuyos valores se pretende sacar atemporalmente de contexto, precisamente lo contrario de la que consideramos es nuestra materia de trabajo, tal como lo reflejamos en el título de nuestra Tesis doctoral. Víctor Hugo lo expresa así, en una cita que trae a colación Wanda Landowska al tratar de esto mismo:

El arte no es susceptible de progreso intrínseco. De Fidias a Rembrandt, hay marcha y no progreso. Retrogradad tanto como queráis [...], podéis recular en los siglos, no reculáis en el arte [...] El arte no depende de ningún perfeccionamiento del porvenir, de ninguna transformación de lengua, de ninguna muerte ni nacimiento de idioma. Es tan puro, tan completo, tan divino en plena barbarie como en plena civilización. Tal es la ley poco conocida del arte.³³

1.2 Límites cronológicos y estilísticos de la “música antigua”. Diferentes etapas y disciplinas involucradas en su recuperación.

El deseo de conocer la música del pasado y de interpretarla de manera más o menos fidedigna no es ni mucho menos patrimonio de nuestra época, por mucho que la recuperación de la música antigua haya sido considerada en la segunda mitad del siglo XX como algo relativamente moderno. La búsqueda de información sobre el pasado y las formas de vida de los ancestros forma parte de las pulsiones atávicas del ser humano, y la música es un lenguaje subliminal que atesora algunas claves de ese pasado. El aspecto cronológico es sin duda un factor clave para la interpretación histórica, tanto en la delimitación de la franja de repertorio que cada época tuvo a bien

³³ Cit. en LANDOWSKA, Wanda (1909): *Musique Ancienne*, Henri Lew-Landowski, colab. París: Mercure de France (reed. mod.: Roger Lewinter, intr. París: Ivrea, 1996, p. 27).

considerar “música antigua”, como en el paulatino desarrollo de las diversas ramas del conocimiento que, en mayor o menor grado, fueron implicándose en relación con la interpretación histórica.

En nuestra época, ha sido común acotar el período que abarca la música antigua como el de la música preclásica (es decir anterior al Clasicismo), o también de aquella anterior a la muerte de Bach (1750), jalón en el que se ha querido colocar el final definitivo del Barroco. Sin embargo, veremos que esa percepción ha variado según las épocas en que ha tenido lugar la recuperación, y hoy día los preceptos de interpretación histórica se aplican igualmente al repertorio de épocas mucho más recientes. En cuanto a las disciplinas implicadas en el desarrollo de la corriente interpretativa, están la historia de la música (inscrita dentro de un contexto amplio de historia general, social y cultural), la musicología (como estudio específico de las materias musicales en sus diferentes ramas), la edición musical (tanto de época como la posterior recuperación y edición de manuscritos y textos impresos), así como la organología (con el estudio y restauración o reconstrucción de los instrumentos propios de un determinado período).

A la hora de hacer un repaso del origen y evolución de la recuperación de la música antigua, deben distinguirse con claridad dos conceptos, que hoy día suelen presentarse unidos, pero no siempre lo estuvieron ni deben estarlo forzosamente. Uno es la recuperación de un repertorio considerado antiguo en el momento de su exhumación y otro es la voluntad de interpretar ese repertorio con instrumentos en su forma de época, aplicando técnicas de ejecución que les eran propias y recursos interpretativos coetáneos.

En un primer momento, el mero hecho de rescatar un repertorio del olvido constituyó por sí mismo un hito, como fue el caso de la atención dedicada a la polifonía renacentista por la Academy of Ancient Music, fundada en Londres en 1731, o de la primera reinterpretación de la *Pasión según San Mateo* tras la muerte de Johann Sebastian Bach, dirigida por Félix Mendelssohn en Berlín en 1829. Ello de manera independiente a que hubiese o no interés por interpretar ese repertorio de manera más o menos histórica, dándose incluso en muchas ocasiones el caso claramente contrario,

siendo normal adaptar las obras al gusto de la época,³⁴ tarea en la que participaron por ejemplo el propio Bach, añadiendo orquestación y bajo continuo a la música de Palestrina,³⁵ y Mozart, que remodeló fragmentos del *Acis y Galatea* de Haendel para las sesiones musicales del barón Van Swieten en Viena.³⁶

La corriente de interpretación histórica, que se planteó aplicar medios afines y criterios filológicos al repertorio seleccionado, llegaría más tarde como una tendencia de lo que los alemanes llamaron *Aufführungspraxis*.³⁷ En inglés se ha traducido como *performing practice* (Reino Unido) o *performance practice* (Estados Unidos), *pratique de l'exécution* en francés y *prassi ejecutiva* en italiano,³⁸ es decir “práctica de ejecución” o, en un sentido más amplio, “práctica interpretativa”. A partir del momento en que la ejecución de la música, a diferencia de otras artes como la arquitectura, la pintura o la poesía, precisa de un intermediario que es el intérprete (sería imposible por ejemplo que un compositor ejecutase por sí solo una sinfonía completa), surge la necesidad de utilizar una notación que permite fijar la obra para que después pueda ser reproducida.³⁹

³⁴ Como fue habitual por ejemplo en arquitectura, donde con el transcurso del tiempo iban superponiéndose elementos de diferentes épocas en la estructura y decoración de la mayoría de los templos y palacios importantes.

³⁵ Cf. BROWN, Howard Mayer (1988): “Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement”, en Nicholas Kenyon, coord. (1988/1): *Authenticity and Early Music*, pp. 27-59. Nueva York: Oxford University Press, p. 34.

³⁶ HOGWOOD, Christopher (1984): *Haendel*. Londres: Thames & Hudson (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1988, p. 240). Cf. 1.3.2.

³⁷ Este término fue utilizado por primera vez en un contexto relacionado con la interpretación histórica (con la que la disciplina mantiene un sólido vínculo que se precisa en la *historische* o *historisierende Aufführungspraxis*), en SEIFFERT, Max (1906): “Die Verzierungen der Sologesänge in Haendel’s ‘Messiah’”, en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8, pp. 581-615 [GUTKNECHT (1995), Diether: “Aufführungspraxis”, en *MGG* (II), St. vol. 1 cols. 954-86, col. 955]. Seiffert (1868-1948), musicólogo alemán concernido especialmente con la música de teclado y la realización del bajo continuo, discípulo en Berlín de Philipp Spitta (el autor de la magnífica monografía sobre Bach en dos extensos volúmenes, publicada en 1873-80), a partir de 1892 puso en marcha la edición de los *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monumentos de la Música Alemana) y entre 1918 y 1926, junto a su condiscípulo Johannes Wolf y a Max Schneider fue editor de *Archiv für Musikwissenschaft*, influyente revista musicológica alemana que sigue hoy día publicándose.

³⁸ *Ibid.* col. 954.

³⁹ HOFFMAN, Hans (1955): “Aufführungspraxis”, en *MGG* (I), vol. 1, cols. 783-810, col. 783.

Como regla general, cuanto más se retrocede en la historia de la música, menor es la información suministrada por el compositor en la partitura. Por otra parte, aunque sigan empleándose unas mismas gráficas (muchas de ellas tienen su origen en el siglo XI), han ido cambiando las convenciones respecto a la forma de ejecutarlas. Por ello la disciplina ha estado desde sus inicios muy relacionada con los estudios de historia de la notación musical. Al conocimiento de las particularidades de ejecución que atañen a una época determinada, a la relación entre lo que está anotado y el resultado sonoro que resultará de su interpretación es precisamente a lo que se aplica el estudio de la práctica de ejecución histórica, aun con las cautelas necesarias.⁴⁰ Aparte de un acercamiento a las condiciones imperantes en el momento de creación de la obra interpretada, uno de los puntos focales de discusión de la “interpretación auténtica” es el mayor o menor logro de la llamada “intención” del compositor, algo que atañe al hecho interpretativo en general, no solo a la rama histórica, pues el debate ha sido intenso también en la música contemporánea y han participado en él figuras como Adorno, Hindemith o Stravinsky.⁴¹

En la rama histórica, se cuenta con el trabajo de generaciones de musicólogos e intérpretes que han compilado un importante cuerpo de conocimientos, que los segundos han llevado a la práctica hasta crear escuelas especializadas en la interpretación del repertorio de diferentes períodos y estilos del pasado. Un paso fundamental del proceso de recuperación ha sido la edición de obras pretéritas, como las integrales que se acometieron en el siglo XIX de la obra de Bach y Haendel y las ediciones monumentales de sus repertorios nacionales que acometieron diversos países.⁴² Con la ventaja de que la mayoría fueron hechas con criterios filológicos de fidelidad a las partituras originales, frente a una costumbre muy difundida de llenar de indicaciones extemporáneas las ediciones prácticas destinadas a los intérpretes, e incluso de introducir modificaciones para adaptar las piezas al gusto del momento.

⁴⁰ Para un repaso de los conceptos generales que atañen a esta materia *cf. et.* BROWN, Howard Mayer (1980): “Performing practice”, 1, en *NG(I)*, vol. 14, pp. 370-93, pp. 349-50 (esta parte del artículo se mantiene idéntica en “Performing practice”, I-1, en *NG (II)*, vol. 19, pp. 349-88).

⁴¹ *Cf.* 1.5.

⁴² *Cf.* 1.3.4.

Paralelamente, se ha realizado una importante labor en el campo de la investigación organológica, partiendo de un estudio iconográfico, de referencias disponibles en crónicas y tratados históricos que tratan de instrumentos musicales, así como de los propios especímenes conservados. Ello ha servido como guía del trabajo de luterios que se han especializado en la restauración y reconstrucción de los diversos instrumentos en su forma de época, tanto de aquellos que han seguido utilizándose en nuestra tradición musical, tras haber sufrido una serie de modificaciones, como de otros que habían caído en desuso. Los intérpretes se han ocupado de redescubrir y perfeccionar las técnicas de producción de sonido y mecanismo que les corresponden para interpretar con ellos el repertorio escrito cuando tenían esa forma particular. Hitos importantes en la utilización de estos medios de época fueron los “conciertos históricos” organizados a partir de 1832 en París y Bruselas por el precursor Jean-François Féty (1784-1871),⁴³ labor continuada después en Londres por Arnold Dolmetsch (1858-1940), pionero de la construcción de copias de esos instrumentos y del rescate, a partir de tratados de época, de las técnicas de ejecución e interpretación que les eran propias.⁴⁴

En ambos terrenos, la construcción de instrumentos y la ejecución, se asistió después a una progresiva profesionalización, hasta llegar a cumplir los niveles más exigentes. Paralelamente, creció exponencialmente la presencia de la interpretación histórica en las programaciones de concierto y en el mercado discográfico, especialmente a partir de los años 1970, llegando a constituir un fenómeno cuya influencia ha trascendido, en una medida o en otra, al resto de actividades musicales de la sociedad. Tal como lo expresa Nicolas Kenyon:

Ningún cambio ha influenciado más profundamente nuestra actividad musical durante las dos últimas décadas que el movimiento de interpretación histórica. La búsqueda de métodos y estilos originales de interpretación ha traído un cambio monumental en nuestros hábitos de escucha y, efectivamente, en nuestro acercamiento a la cuestión global del repertorio y de la tradición de la música clásica.⁴⁵

⁴³ Cf. 1.3.3.

⁴⁴ Cf. 1.3.5.

⁴⁵ KENYON, Nicholas (1988/2): “Introduction. Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions”, en KENYON (1988/1), pp. 1-18, p. 1.

En cuanto al límite a partir del cual se ha ido concediendo marchamo de antigüedad a determinado repertorio del pasado, podemos observar que ha ido variando en el transcurso de la historia,⁴⁶ aunque hay que desmontar el mito de que en otras épocas se interpretó exclusivamente repertorio contemporáneo. Por ejemplo, en la capilla musical de Baviera dirigida por Orlando di Lasso era frecuente en el último tercio del siglo dieciséis la interpretación de obras de Josquin Desprez y sus contemporáneos, y en la corte española, al igual que en América, seguía siendo frecuente en los siglos XVII y XVIII la interpretación de polifonistas del siglo XVI como Guerrero, Morales y Victoria.⁴⁷ En cuanto a la recuperación de músicas consideradas antiguas, veremos que los humanistas del Renacimiento se interesaron por la música de la antigüedad griega (aunque la falta de restos tangibles imposibilitaría su rescate sonoro y terminaría siendo germen de modernidad a comienzos del Barroco) y la Academy of Ancient Music londinense se fijó como meta en el siglo dieciocho rescatar la polifonía anterior a 1600, mientras que desde comienzos del siglo diecinueve se mostró gran interés por recuperar la figura de J. S. Bach.⁴⁸

Como hemos mencionado más arriba, en la época actual ha sido bastante habitual calificar como “música antigua” aquella anterior a 1750, es decir el repertorio de los períodos barroco, renacentista y medieval, que fueron los primeros en ser rescatados en los inicios de la etapa actual de recuperación, si consideramos como tal la que comenzó a mediados del siglo XX. Sin embargo, pronto se vio que era pertinente extender los supuestos filológicos a la música del Clasicismo, con sus flautas de madera de cinco llaves, oboes, clarinetes, fagotes, trompetas, trompas, cuerdas y tímboles

⁴⁶ Partiendo de la extrema temporalidad de la música, hemos apoyado a menudo la idea de que un sonido pasa a ser historia una vez que se apaga. Por otra parte, resulta sorprendente que hoy en día puedan ser rastreados los vestigios sonoros del Big Bang para encontrar en ellos un eco de la creación del mundo. En BONET, Pedro (2003/3), “*Tempus primum-tempus novum*. Música barroca y música contemporánea para instrumentos antiguos”, 1ª ed., nts. prg. m. tít., MNCARS, 10 nov., dentro del ciclo *Música antigua-contemporánea*, Madrid: CDMC, hemos destacado como hecho curioso que la pieza más cotizada de la colección de instrumentos musicales de Luis Delgado en Urueña (Valladolid) sea un instrumento de comienzos de la década de 1970, el melotrón de Los Pequenikes, basado en la captación de sonidos externos registrados en ruedas de cinta magnetofónica que son activadas después a través del teclado, instrumento del que no se fabricaron muchas unidades por ser sus principios organológicos pronto superados, dentro de la evolución tecnológica, por los *samplers* [repr. Ap. II-c.8 (Vol. 2, pp. 176-7)].

⁴⁷ Cf. BROWN (1988), p. 31

⁴⁸ Cf. 1.3.1 y 1.3.2.

históricos, sus características sonoras y los usos interpretativos que de allí derivan. Ello a pesar de que, durante tiempo, se había tendido a considerar que la tradición interpretativa de ese período seguía viva en la nuestra, algo que después se ha visto es un espejismo, pues en realidad estas tradiciones cambian en apenas un par de generaciones.

Hoy día, independientemente a lo que se convenga o no denominar “música antigua”, se considera que el concepto de interpretación histórica puede aplicarse a cualquier repertorio que se decida abordar con medios y criterios de época. Por ello, no sería extraño que se buscasen determinados modelos de pianos Pleyel, con su peculiar sonoridad, matices y ataques, para la interpretación de la música francesa, pongamos por caso, entre los años 1900 y 1930, al igual que se han rescatado los pianofortes de Walter para la ejecución del repertorio clásico y que las técnicas de recuperación histórica han sido aplicadas ya a los musicales de Broadway y a la música de George Gershwin, buscando restituir su espíritu original apenas cincuenta años después de su estreno.⁴⁹ Entretanto, contando con el paso del tiempo, ese componente primordial que conforma los períodos históricos, resulta interesante observar que se han recuperado el sonido y las técnicas de época en la interpretación de las obras orquestales de Johannes Brahms (1837-1897), a algunos de cuyos conciertos en directo tuvo oportunidad de asistir el pionero de la recuperación Arnold Dolmetsch, mientras que el propio Brahms se encargó junto a Friedrich Chrysander de editar la obra de Couperin.⁵⁰

Respecto a la necesidad de contar con medios de época para interpretar determinados repertorios, cabe destacar por ejemplo que las excelentes piezas para flauta travesera de Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763), difícilmente pueden ser rendidas en una flauta posterior con llaves, teniendo en cuenta que uno de los recursos expresivos más destacados del estilo barroco francés es el *flattement*, un tipo de vibrato producido por los dedos en el borde desnudo de los agujeros. En otro orden de cosas, en la mayor parte del repertorio barroco se cuenta con la preceptiva ejecución de

⁴⁹ Cf. MORGAN, Robert P. (1988): “Tradition, Anxiety, and the Musical Scene”, en KENYON (1988/1), pp. 57-82, pp. 77-8.

⁵⁰ Cf. 1.3.4.

ornamentación no indicada en la partitura –al tiempo que con una correcta realización de la que aparece anotada por el compositor–.

Ello implica el entrenamiento específico de unos hábitos que durante mucho tiempo se habían perdido, la adquisición de unos conocimientos particulares sobre los diferentes estilos y escuelas del período, así como el desarrollo de una habilidad para lograr su ejecución improvisada.⁵¹ En este sentido, la obra de Bach, pese a ser tildada de anticuada a la hora de su muerte, presentó menos problemas a la hora de ser interpretada en épocas posteriores, debido a la costumbre de su autor de escribir con todo detalle la ornamentación melismática de tipo italiano que en la mayoría de los demás autores era habitual improvisar. Lo mismo ocurrió con la obra de teclado de Couperin, que anotó con precisión cada pequeño ornamento de tipo francés de los que su música está llena, remitiendo para conocer el detalle de ejecución de cada uno de ellos a la tabla que incluye al comienzo de la edición.

En cuanto a la música renacentista, su interpretación puede precisar del aprendizaje de las aun más complejas técnicas improvisatorias de glosado, y la del repertorio medieval de la reconstrucción de muchos usos que eran transmitidos de manera oral. Por ello, la interpretación histórica es un terreno abonado para la especialización. Más que una dedicación a la música antigua en general, lo normal es desarrollar la capacidad de interpretar hasta sus últimas consecuencias un estilo determinado. Es cierto que luego, en función de una evolución de los intereses del intérprete, puede ampliarse paulatinamente el espectro interpretativo. Si se da el caso, una serie de paralelismos permitirán allanar las dificultades, pero aun así no basta con adquirir los conocimientos y capacidades necesarias, sino que deberá además disponerse del instrumento apropiado para interpretar la música de ese período en particular.

Casi todas las especialidades instrumentales –sean las flautas de conducto o de embocadura, las dobles cañas agudas o graves y los instrumentos de boquilla – entre los vientos–, la familia de las violas y los violines –dentro de las cuerdas frotadas– y la

⁵¹ A esos menesteres han estado dedicadas numerosas clases magistrales y talleres que, con el título genérico *Metodología práctica de la ornamentación barroca*, hemos impartido en instituciones dedicadas a la enseñanza musical de España, Guatemala, Nicaragua, México, Brasil y Singapur.

amplia familia de las cuerdas pulsadas –incluido el clave–, disponen de un instrumental muy amplio y diferenciado para cada uno de esos períodos. Es cierto que son posibles algunos compromisos, y de hecho son bastante frecuentes, pero generalmente se aplican para la interpretación de piezas puntuales más que para la de un repertorio en su globalidad.⁵² De tener mayor alcance, estos compromisos entrañarían una contradicción con los propios fines de la tendencia interpretativa, aunque pueden darse casos de cierta inadecuación que sea solucionada pasado un tiempo con la adquisición de un instrumento más apropiado.⁵³

Durante mucho tiempo, se pensaba que el repertorio de los siglos XVII y XVIII era primitivo, debido a la falta de indicaciones dinámicas y de articulación en la partitura, a diferencia de aquellas que a partir del siglo XIX comenzaron a llenar profusamente el texto con el fin de dirigir de manera precisa el proceder del intérprete.⁵⁴ Sin embargo, lo cierto es que, aunque fueron escasas las anotaciones en la partitura, en el Tardorenacimiento y Barroco, se escribieron numerosos tratados –redescubiertos en el proceso de recuperación– que suministran indicaciones interpretativas muy precisas y llegan a constituir en su globalidad un conjunto articulado de conocimientos que posiblemente superan en precisión al conocimiento fehaciente que tenemos sobre los procedimientos interpretativos de épocas posteriores, incluida la actual.

⁵² En estos compromisos intervienen muchas veces factores de tipo práctico, como el equipaje que cabe llevar a una gira. La imposibilidad de cargar en una cabina de vuelo varios instrumentos puede determinar, por ejemplo, que sea tocada en la guitarra barroca una pieza que otras veces es interpretada, si así corresponde filológicamente, en la vihuela de mano. En la actividad de La Folía esto ha ocurrido, por ejemplo, con unas piezas del comienzo del programa *Galeones* de gira por Chile en 2012. En estos casos, lógicamente, se revisan los criterios y se estudian las soluciones más transigibles.

⁵³ En el caso de La Folía, podemos señalar por ejemplo la previa utilización de una flauta de pico bajo moderna en *fa*, según originales barrocos dieciochescos, para interpretar la pieza *Batali* (1646) de Jacob van Eyck en el marco del programa *Velázquez*, tanto en concierto como en su versión discográfica. Fue reemplazada después por un bajete en *sol*, tras la adquisición de este instrumento, más cercano morfológicamente a los instrumentos empleados en la época en cuestión.

⁵⁴ La mayor libertad de decisión dejada a los intérpretes en la música preclásica es señalada por muchos de los que nos dedicamos a ella como uno de los motivos de nuestra elección. Harnoncourt señala por otra parte que muchos matices musicales desaparecieron a partir de la Revolución Francesa, con la aplicación de uno de sus tres principios, el de *égalité*, a la técnica instrumental y el fraseo (y dentro de él, notablemente, la articulación) [HARNONCOURT (1982), ed. fr. pp. 28-31].

En un sentido parecido, nos llamó siempre la atención el grabado del método de Hotteterre que reproducimos en la fig. 1,⁵⁵ que representa la forma de sostener la flauta de pico. Reproduce con gran precisión una postura muy correcta desde el punto de vista anatómico, que demuestra la eficiencia racional con que la élite musical del siglo XVIII planteó la técnica instrumental. Puede trazarse un paralelismo entre esa mentalidad y la de las escuelas estructuralistas del siglo XX,⁵⁶ saltando por encima de un siglo XIX con unos planteamientos radicalmente diferentes.⁵⁷

No obstante es cierto que, frente al posterior concepto de sumisión a los dictados del compositor a que respondían las profusas indicaciones que más adelante llenaron la partitura, la mayor libertad de decisión dejada al intérprete en la música preclásica fue uno de los motivos que determinaron la elección de muchos de los que se han dedicado a ella profesionalmente. Este marco de libertad, es una de las referencias que ayudan a comprender los nexos que se establecieron entre la recuperación de la música antigua y el movimiento contracultural de las décadas de 1960 a 1980.⁵⁸ Sigue constituyendo un atractivo para muchos músicos jóvenes, que ven en él la posibilidad de desarrollar una

⁵⁵ Ilustración del cap. 1, “De la situation de la flute et de la position des mains”, de HOTTETERRE LE ROMAIN, Jacques-Martin (1707): *Principes de la flûte traversière ou flûte d’Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois*. París: Ballard (ed. esp.: Luis Álvarez y Juan Dionisio Martín, intr. y trad. Madrid: Seminario de Estudios de Música Antigua, 1979; ed. ingl.: David Lasocki, trad. y est. Londres: Barrie & Rockliff, 1968; ed. fac. ed. Amsterdam, Roger, s.f.: H. J. Hellwig, ed. Kassel: Bärenreiter, 1973).

⁵⁶ En 1989, desarrollamos estas ideas en la defensa de nuestra memoria de oposición a Cátedra, relacionando las cualidades de la técnica instrumental que pueden deducirse de este grabado con el tipo de técnica fisiológica que ha propugnado la escuela del pianista y director de orquesta francés Alfred Cortot (1877-1962) [cf. CORTOT, Alfred (1928): *Principes rationnels de la technique pianistique*. París: Maurice Senart].

⁵⁷ Planteamientos éstos que en su momento quisimos ver representados en imágenes de Franz Listz (1811-1886) como la que reproducimos en la fig. 2, donde puede verse al pianista con aparente tensión en las manos (y con una postura muy retorcida en otras imágenes de la misma serie), frente a la cómoda posición ideal de las manos del flautista barroco. Debemos admitir no obstante que este tipo de representación, a pesar de repetirse en la iconografía del músico húngaro [cf. DAVISON, Alan (2001): *Studies in the iconography of Franz Listz*, tes. doc. Universidad de Melbourne (<https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/37915>, rec. f.f.T.), sobre la imagen reproducida en particular, pp. 204-5], corresponde más a una captación superficial del virtuosismo y apasionamiento de sus interpretaciones que a la realidad de una técnica instrumental en la que fue innovador y propugnó igualmente una postura natural y relajada de la mano [cf. CHIANTORE, Luca (2001): *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, pp. 341-388, part. 349-50].

⁵⁸ WILSON, Nick (2014): *Making Early Music in the Modern Age. The Art of Re-enchantment*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 8-9.

carrera en la que su creatividad se vea menos constreñida, al requerir estos estilos una notable participación del intérprete para el acabado final del producto.

Con una relativa flexibilidad en la elección de *tempi* y afectos, normalmente debe hacerse cargo de completar la pieza, a veces con ornamentaciones muy sofisticadas que requieren un gran sentido artístico, a partir de lo que el compositor dejó escrito en la partitura. Se deja con ello un margen creativo que igualmente puede encontrarse en el repertorio vanguardista de esas mismas décadas del siglo XX, que fomentó la aleatoriedad y dejó mayor lugar a la improvisación.

1.3 Orígenes y evolución de la recuperación de la música antigua y de la interpretación musical histórica.

1.3.1 Los orígenes

Aunque la época de verdadero auge del llamado “fenómeno de la música antigua” será el siglo XX, los estudios sobre música recibieron un impulso importante en la segunda mitad del siglo XIX, época fundacional de la musicología moderna. El alemán, Friedrich Chrysander, editor de las obras completas de Haendel a partir de 1858, preconizó la aplicación de una metodología rigurosa a las investigaciones sobre este arte⁵⁹ y potenció la utilización del término *Musikwissenschaft* (“ciencias de la música”), en un momento en que había tenido lugar una renovación de la historiografía, de la mano de figuras como Leopold von Ranke (1795-1886),⁶⁰ y de la historia de la

⁵⁹ DUCKLES, Vincent (1980), coord.: “Musicology”, en *NG* (I), vol. 12, pp. 836-63, part. 836-7.

⁶⁰ Cf. MORADIELLOS, Enrique (2001): *Las caras de Clío*. Madrid: Siglo XXI, p. 153.

cultura y del arte, con obras tan importantes como *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt (1818-1897),⁶¹ a partir de las simientes plantadas por estudiosos eruditos de la Ilustración como Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) en la historia del arte y la arqueología y Charles Burney (1726-1814) en la historia de la música.

Veremos que los primeros conciertos con instrumentos de época datan de los años 1830 y que en las primeras décadas del siglo XVIII se fundaron ya sociedades concernidas con lo que entonces se definió con propiedad como “recuperación de música antigua”. Aunque podríamos buscar indicios en los *scriptoria* medievales (y lo haremos al tratar de la música española), bastará ahora remontarnos al cambio de mentalidad que se operó en el Renacimiento, que trajo consigo una nueva conciencia histórica que entronca directamente con nuestro objeto de estudio por cuanto hallamos en ella el germen de la modernidad: recobrando una imagen auténtica del pasado, a través del estudio de la tradición y de las fuentes, puede comprenderse mejor el lugar que la propia época ocupa en el devenir de la humanidad y servir este conocimiento como base de una renovación.⁶²

Como indica el filósofo Octavi Fullat:

La modernidad en su vigor y satisfacción abarca desde el siglo XV hasta finales del siglo XIX. En su interior se desarrollan dos momentos prepecuos: el Renacimiento, el cual constituye una memoria histórica que con su valor *El Hombre* revive la tradición grecoromana, y la Ilustración –seguida de la Revolución francesa, de la Revolución industrial y del Positivismo–, la cual Ilustración con el valor *La Razón* constituye una referencia al progreso. *Tradición y progreso* inyectan brío a la modernidad.⁶³

En el Renacimiento cobran gran importancia las excavaciones arqueológicas y el estudio de las ruinas, la recopilación y traducción de manuscritos y en general un

⁶¹ BURCKHARDT, Jacob (1860): *Die Kultur der Renaissance in Italien (Ein Versuch)*. Basilea: Schweighauser'schen Verlagsbuchhandlung (ed. esp., Jaume Bofill y Ferro, ed. y Jaime Ardal, trad. Barcelona: Iberia, 1979).

⁶² BRANDI, Karl (1934): “El advenimiento de nuestra conciencia histórica”, pp. 189-97, en “El Renacimiento”, en “La época del Gótico y el Renacimiento”, en *Historia Universal*, vol. 4, Walter Goetz, dir. (vers. esp.: Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1975).

⁶³ FULLAT, Octavi (2002): *El siglo postmoderno (1900-2001)*. Barcelona: Crítica, pp. 25-6.

coleccionismo y un espíritu de catalogación que tendrán luego su continuación en los gabinetes ilustrados,⁶⁴ conformando todo ello un espíritu de “anticuariado” que tendrá más adelante sus detractores. Tomará gran auge el género de la biografía⁶⁵ y en los escritos historiográficos un nuevo deseo de veracidad contrastará con las precedentes visiones puramente legendarias del pasado, resultando por ejemplo significativo que Petrarca (1303-1374) investigue las ruinas romanas para impregnar de veracidad, en su poema épico *Africa*, la reconstrucción de Roma en la época de Publio Cornelio Escipión Africano El Mayor, en el contexto de las Segundas Guerras Púnicas.⁶⁶

Al tiempo que se ponen en valor las obras de Platón y Aristóteles –transmitidas en buena medida a través de las copias realizadas por los estudiosos árabes de la Edad Media y traducidas por humanistas como Marsilio Ficino (1433-1499), miembro de la academia platónica florentina del círculo de los Medicis y redescubridor también de la retórica de Quintiliano–, se estudian los modelos de la arquitectura, las artes aplicadas y la música. Sin embargo, en el arte sonoro se da una circunstancia particular: es perfectamente posible conocer con detalle la teoría musical griega (de hecho, sigue constituyendo la base de la música occidental) y también son profusas las crónicas de la antigüedad que reflejan hechos musicales. Pero en cambio resultan muy escasos y poco significativos los restos musicales de ese período que han sobrevivido anotados; apenas una cincuentena de himnos dispersos pertenecientes a tradiciones fragmentarias, incluso después de que Johann Friedrich Bellermand (1795-1874) –el “Champolion” de la música griega– arrojase algo de luz a mediados del siglo diecinueve sobre el descifrado de los sistemas de notación.

Por esta razón, cuando en diversas épocas se ha planteado un retorno a los cánones de la antigüedad, en la arquitectura hubo modelos claros a los que recurrir mientras que en la música ha resultado ficticio. Una de estas circunstancias se dio en los prolegómenos del Barroco musical, cuando, con ese mismo espíritu humanista, el deseo

⁶⁴ Ver ARACIL, Alfredo (1998): *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, part. cap. “Descubrir, adivinar, coleccionar maravillas”, pp. 145-95.

⁶⁵ Ver BURCKHARDT (1860), 2ª parte, cap. 3 “El sentido moderno de la gloria”, pp. 107-16.

⁶⁶ *Ibid.* p. 134.

de imitar la música de los griegos dio pie en el seno de las cameratas intelectuales florentinas que se reunían en los palacios de Giovanni Bardi, conde de Vernio, y del también noble Jacopo Corsi, a la invención de la ópera y del recitativo o *recitar cantando*, con acompañamiento de un bajo continuo que integraban múltiples instrumentos de cuerda pulsada, como un trasunto de la lira de los narradores de las tragedias griegas: el deseo de retorno a lo antiguo dio como resultado la más vanguardista modernidad.

De exhaustivas investigaciones sobre el teatro y la música griega llevadas a cabo, entre otros, por el historiador y literato Girolamo Mieì (1519-1594) y el laudista Vincenzo Galileo (1520-1591),⁶⁷ padre del astrónomo, nace un estilo que revoluciona completamente la escritura musical. La novedad de este estilo, que alumbró en la música el primer Barroco, queda reflejada en el título del libro *Le nuove musiche*, publicado en 1601 por el cantante y compositor Giulio Caccini Romano (1550-1618),⁶⁸ miembro de la Camerata Bardi y autor en 1600 de la ópera *Euridice*, que rivalizó el mismo año en Florencia con otra de mismo título escrita por Jacopo Peri (1561-1633) sobre libreto de Corsi.⁶⁹ Sobre los trabajos desarrollados en el seno de la Camerata, nada mejor como siempre que un testimonio directo, dado años más tarde por Pietro de'

⁶⁷ GALILEI, Vincenzo (1581): *Dialogo della musica antica e della moderna*. Florencia: Giorgio Marescotti (ed. or. IMSLP; trad. parc. ingl. en *SRIMH*, vol. 2, pp. 112-32). Cf. et BARDI, Giovanni (h. 1580), *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica*. Ms. Roma. Bibl. Apostolica Vaticana (trad. parc. ingl. en *SRIMH*, vol. 2, pp. 100-11).

⁶⁸ CACCINI, Giulio (1601): *Le nuove musiche*. Florencia: Marescotti (ed. fac.: Piero Mioli, intr. SPES, 1983, cont. *et.* – (1614): *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Florencia: Zanobi Pignoni). Cabe hacer un paralelismo del título de este libro con *Ars nova* de Philippe de Vitry, cuando a mediados del siglo XIV tienen lugar igualmente grandes cambios en la historia de la música [cf. BUKOFZER, Manfred (1947): *La música del Barroco, de Bach a Monteverdi*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Alianza, Madrid, 1986, p. 17)].

⁶⁹ En *SRIMH*, vol. 3, se hallan traducidas al inglés las dedicatorias de su *Euridice* de Rinuccini (pp. 7-9) y Caccini (pp. 10-2), el prólogo de *Euridice* de Peri (pp. 13-6), así como el amplio prólogo de *Le nuove musiche* (pp.17-32). Fue éste uno de los textos fundacionales del nuevo estilo barroco, que, además de diversas consideraciones estéticas contiene numerosas indicaciones prácticas que aplicar a la colección de canciones que le siguen, alguna tan emblemática y conocida como *Amarilli mia bella* (p. 12 ed. fac.). *Amarilli* ha sido interpretada por La Folía, tanto en su versión original como en paráfrasis posteriores, como las variaciones que escribe sobre esta canción Jacob van Eyck a mediados del siglo XVII y la utilización que hace de ella en el siglo XX Hans-Martin Linde en su pieza “*Amarilli mia bella*”, *Hommage à Johann Jacob van Eyck* (1971) [cf. ciclo *Vermeer y el interior holandés*, BONET (2003/2), Ap. II-b.2 (Vol. 2, p. 143)].

Bardi, hijo del huésped del cenáculo florentino, en contestación a Giovanni Battista Doni (1594-1647), que inquiría por el nacimiento del que se llamó *stile rappresentativo*:

Ese gran intelecto [Vincenzo Galilei] entendió que, junto a la restauración de la música antigua, tanto como a partir de un sujeto tan oscuro fuese ello posible, uno de los objetivos principales de la academia era perfeccionar la música moderna y llevarla a cierta altura a partir del estado de decadencia a que había quedado reducida, principalmente por los godos, después de la pérdida de la música antigua y de otras artes y ciencias liberales. Fue entonces el primero en hacernos escuchar canto en *stile rappresentativo*, en cuya ardua labor, entonces considerada casi ridícula, fue principalmente animado y asistido por mi padre, que pasó noches en vela e incurrió en grandes gastos por mor de este noble descubrimiento.⁷⁰

De la Antigüedad, sin duda, proceden las bases técnicas de la música occidental, comenzando por el estudio físico de las proporciones interválicas sonoras producidas en la vibración de los cuerpos, establecidas en el siglo VII a. C. por Pitágoras, seguido de una cohorte de teóricos como Aristógenes (354 a. C.-300 a. C.) y Tolomeo (h. 100-h.170), actuando Boecio (480-524/5)⁷¹ como principal transmisor de la teoría musical griega a las épocas posteriores.⁷² En el terreno de la estética, una inflexión fundamental en la historia de la música fue el paso de una concepción platónica a una concepción aristotélica del arte sonoro, que nos da una clave, según dónde coloquemos la frontera, para abordar desde el punto de vista expresivo la interpretación del repertorio medieval y renacentista.

Platón (h. 447 a. C.-347 a. C.), valoraba la música principalmente como ciencia y como vehículo para la formación ética, pero tenía grandes reticencias hacia los aspectos hedonistas que el arte sonoro puede encerrar y el influjo negativo que pueden tener sobre el ser humano,⁷³ reticencias que más tarde tendrían un reflejo en la postura

⁷⁰ BARDI, Pietro de' (1634): "Letter to G. B. Doni", en *SRIMH*, vol. 3, pp. 3-6, p. 4.

⁷¹ BOECIO, Manlio (s. VI): *De institutione musica*, divs. ms. (ed. esp.: *Tratado de música*, Salvador Villegas Guillén, pról., trad., nts. y ap. Madrid: Ediciones Clásicas, 2005).

⁷² Boecio, sin embargo, interpretó en sentido ascendente –el que hoy día conserva– el sistema de construcción de las escalas modales que los griegos habían concebido de manera descendente, lo que complicó notablemente la teoría de los modos de la música occidental, algo de lo que da fe CHAILLEY, Jacques (1960): *L'imbroglio del modes*. París: Leduc.

⁷³ Lo que se traducía en su recomendación de una práctica helenística pura, basada en el tetracordo dórico, frente a los géneros orientalizantes que eran practicados por virtuosos instrumentistas que abundaban en Atenas en la época de Pericles (s. V a. C.), contra cuyo influjo moral el filósofo ponía en guardia.

de muchos Padres de la Iglesia. Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.), en cambio, sin llegar a contradecir los valores éticos que había destacado su maestro, admite que la fruición auditiva es también algo lícito y puede resultar igualmente provechosa para el ser humano, lo que permite tanto al ejecutante como al oyente recrearse con una interpretación menos rígida y más placentera.⁷⁴

Este cambio trascendental, que comenzó a gestarse en la Edad Media, a punto de eclosionar el Renacimiento, se completaría con otro paso fundamental de la evolución musical: el cambio de la afinación pitagórica a la afinación natural, paso en el que fue decisivo en 1482 el trabajo del teórico español Bartolomé Ramos de Pareja. Mientras que en la primera, el tono entero, excesivamente largo, daba como resultado al sumar dos de ellos una tercera mayor pitagórica demasiado grande y nada consonante (de allí que entonces fueran preferidos los intervalos de cuarta y quinta como ejes verticales de la música), en la segunda, se establecieron dos clases diferentes de tonos, uno más grande y otro más pequeño, con lo que pudo construirse un intervalo de tercera mayor mucho más consonante. Ello permitió favorecer las coincidencias verticales de tercera y sexta y marcó el camino hacia la utilización del acorde de tríada de tercera y quinta, sobre el que la música occidental ha basado su desarrollo a partir de entonces, al tiempo que se obtuvo como resultado una dulzura mucho más acorde con el giro ético de la postura aristotélica.

La visión platónica de la música, que toma su raíz en la visión cosmogónica de Pitágoras, se salvaguardará durante varios siglos como una constante en la tratadística musical. La inclusión de la música en el *quadrivium* de las artes liberales, junto a astronomía, aritmética y geometría, le otorga el grado de una ciencia y justifica su división en *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*. La primera de ellas, inaudible al oído humano, recibe también el nombre de *música de las esferas* y tiene la más alta consideración, por considerarse que corresponde a las proporciones

⁷⁴ Sobre las visiones de Platón y Aristóteles sobre la música, cf. FUBINI, Enrico (1976): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Turín: Einaudi (ed. esp.: Carlos G. Pérez de Aranda, trad., pról. y nts. Madrid: Alianza, 1988), pp. 70-7. En cuanto al conocimiento de la Antigüedad, lo poseían en alto grado los músicos de las épocas pretéritas a cuyos obras grupos como La Folía se plantean dar una “interpretación auténtica”, por lo que el cultivo de ese conocimiento resulta muy recomendable como un ingrediente más del acercamiento al espíritu de época que este tipo de interpretación propugna.

musicales que rigen el universo; la segunda representa una traslación de ese orden a la proporción del ser humano, dentro de los órdenes de la cosmogonía medieval, y finalmente la tercera es la única que puede ser escuchada, la que hoy en día llamamos simplemente “música”.

Dentro de esa visión, se determina que el especialista docto en la primera de ellas es un maestro muy respetable, como persona versada en una de las artes liberales, mientras que el músico práctico, dedicado a la tercera de estas categorías, goza de poca consideración social, en todo caso la de un servidor.⁷⁵ Aunque muchos compositores e intérpretes destacados gozaron del favor y la consideración de sus patronos, su condición social y posición de dependencia, que suele verse reflejada en las dedicatorias de sus obras a quienes fueron sus mecenas, es un factor que debe ser tenido en cuenta a la hora de interpretar la música de aquellas épocas. Debió sin duda imprimir un sello a la forma en que de manera general era concebido y ejecutado el discurso musical, aunque luego quepa distinguir diferentes clases de discurso según circunstancias y ocasiones particulares que determinarán distintas categorías de matices en la interpretación.

Un hito importante del Renacimiento será el perfeccionamiento de las técnicas de edición musical y, paralelamente, la ampliación de su mercado y difusión, coincidiendo con el auge de unas clases urbanas con capacidad adquisitiva y deseo de cultivarse. Ottaviano Petrucci (1466-1539), utilizó en 1501 por primera vez los caracteres móviles para editar en su imprenta veneciana el *Harmonices musices odecathon A*, una colección de noventa y seis canciones polifónicas a dos y tres voces, algunas de ellas interpretadas en programas de concierto de La Folía. A partir de entonces y durante cerca de doscientos años, Venecia ocupará una posición destacada en la edición musical y cobrarán cada vez más importancia los tratados, especialmente,

⁷⁵ Aun hoy día, se utilizan en Holanda dos términos para referirse a la profesión musical: *musikant*, que sin llegar a tener un sentido peyorativo se refiere al “simple músico”, y *musicus*, que se refiere al que realiza estudios musicales más selectos. Respecto a la consideración social de la música, tampoco puede olvidarse que la palabra “conservatorio” viene de los orfanatos italianos, donde a los niños huérfanos o abandonados se les daba una profesión de provecho, que era la música. De allí que Benedetto Marcello, que pertenecía a una familia de cierta alcurnia (su padre había sido gobernador de Brescia y él fue senador de la república véneta), especifique en el prólogo de sus *Sonate* op. 1 para flauta de pico su condición de *nobile dilettante*, con un calificativo que hoy día parecería poco halagador pero que entonces le pareció conveniente recalcar, marcando distancias con una posible dedicación profesional.

en el terreno que nos ocupa, aquellos que tratan de aspectos prácticos de la interpretación, destacando entre los más tempranos el de flauta de Silvestro Ganassi, también veneciano,⁷⁶ y el de vihuela de arco (denominación histórica hispana de lo que en su forma posterior solemos llamar viola de gamba)⁷⁷ del español Diego Ortiz, publicado en Roma.⁷⁸

Al igual que durante el período ilustrado, del que hablaremos a continuación, es importante destacar el nexo que se establece entre aquellos músicos, que en origen se preocuparon de documentar la forma en que mejor debía afrontarse la práctica (en principio para sus contemporáneos, aunque posiblemente tuvieron la intuición y quizá el deseo de que su obra perdurase), y, en la actualidad, los cantantes e instrumentistas que volvemos a leer con detenimiento esos tratados.⁷⁹ En un mismo orden de cosas, resultará fundamental la lectura de los prólogos de determinadas colecciones de piezas, en que el autor nos proporciona instrucciones para interpretar su música, como por ejemplo los que preceden a las ediciones romanas de las *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo* (1614) y de *Il primo libro de caprici* (1624) de Girolamo Frescobaldi

⁷⁶ GANASSI, Silvestro (1535): *Opera intitolata Fontegara*. Venecia: El Autor (ed. fac.: Roma, Società Italiana del Flauto Dolce, 1991; ed. mod.: Hildemarie Peter, transcr. y est. Berlin: Robert Lienau, 1956). Ganassi fue también autor de un tratado titulado *Regola Rubertina* (Venecia, 1542) para viola de gamba.

⁷⁷ Atendiendo al contexto, emplearemos una u otra denominación en función de la época y el repertorio.

⁷⁸ ORTIZ, Diego (1553): *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma: Andrea Dorico (ed. fac.: Marco di Pasquale, intr. SPES, 1984; ed. al.: Max Schneider, trad. y est. Kassel: Bärenreiter, 1936). Diego Ortiz, en cambio, emplea para las vihuelas de arco la denominación “violones”, que en la terminología hispana suele referirse a instrumentos graves de cuerda frotada, tanto de la familia de las violas como del violín, mientras que para denominar el contrabajo histórico suele emplearse hoy día la denominación italiana *violone*.

⁷⁹ Esos tratados eran auténticos “tutores”. Su función –así lo destacan sus autores–, era la de ampliar el radio de acción del maestro a aquellos potenciales discípulos que no tenían acceso directo a él y no podían disfrutar de sus enseñanzas en persona. Están por ello impregnados de valores pedagógicos y no deja nunca de asombrarnos la cercanía con que el autor se dirige a nosotros, a menudo utilizando el tuteo, y la precisión con que despliega sus explicaciones para que entendamos lo mejor posible sus propuestas, la manera de realizarlas y los resultados que deberíamos obtener al aplicar sus recetas, consciente de que las dudas deben ser resueltas de antemano cuando se trata de transmitir instrucciones por escrito. No debemos olvidar que del contenido de los tratados de época se ha extraído prácticamente toda la información que ha permitido reconstruir plausibles interpretaciones históricas.

(1583-1643),⁸⁰ organista de San Pedro de Roma, músico fundamental en el desarrollo de la música de teclado y una de las figuras más influyentes de la historia de la música.⁸¹

1.3.2 El período Ilustrado y los comienzos del siglo XIX

Nuestra siguiente parada la haremos ya en el período Ilustrado, cuando el 7 de enero de 1726 tuvo lugar en Londres la reunión inaugural de la Academy of Vocal Music, uno de cuyos fines principales fue en el inicio interpretar polifonía sacra y madrigales de los siglos XVI y XVII (por ejemplo piezas de Victoria, Palestrina, Marenzio, Carissimi, Morley o Byrd). Aunque en un principio definieron a los antiguos como “aquellos que vivieron antes de fines del siglo XVI”⁸² sus actividades incluyeron también la interpretación de música de autores más recientes, como Purcell, y de otros estrictamente contemporáneos, como Haendel (que no perteneció a ella pero de quien se

⁸⁰ Un buen resumen de los consejos interpretativos que estos prólogos contienen, extrapolables a otras especialidades instrumentales, puede encontrarse en FERGUSSON, Howard (1975): *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century: An Introduction*. Nueva York: Oxford University Press (ed. esp.: Madrid, Alianza, 2003, pp. 33-5).

⁸¹ Becado por la corte austríaca, el alemán Johann Jakob Froberger (1616-1667) estudió con Frescobaldi en Roma entre 1636 y 1641 y Bach, en la época en que residía en Weimar (1708-1717), puso gran interés en adquirir familiaridad con el estilo italiano y logró hacerse con un ejemplar de la edición de las *Fiori musicali* de 1635 (se conserva en el Real Instituto de Música Sacra de Berlín y aparece en él la anotación autógrafa “J. S. Bach, 1714”) [SPITTA, Philipp (1873-80): *Johann Sebastian Bach, 2 vols*. Berlín. Breitkopf und Härtel (trad. ingl.: *Johann Sebastian Bach, his Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, 3 vols. Londres: Novello, 1889; ed. fac. trad. ingl.: Nueva York, Dover, 1992, vol. I, pp. 420-1)]. Sobre esto mismo, así como sobre varios de los discípulos italianos de Frescobaldi y sobre la Canzona BWV 588, que Bach escribió en la misma época bajo influencia del maestro italiano, ver PLACE, Adélaïde de (2003): *Girolamo Frescobaldi*. París: Fayard, pp. 81-4, y sobre la canzona en cuestión, GEIRINGER, Karl (1966): *Johann Sebastian Bach, The Culmination of an Era*. Nueva York: Oxford University Press (ed. esp.: Madrid, Altalena, 1982, p. 237). La música de teclado de Frescobaldi y Froberger ha sido grabada en LA FOLÍA (1999), crts. 4 y 13-16 [cf. cap. 4-4.1; BONET (1999), Ap. II-a.2 (Vol. 2, p. 74) y Ap. III-b.3 (DVD, carp. 5-4 y 13-16)].

⁸² JOHNSTONE, H. Diack (1997): “Handel’s London. British musicians and London concert life”, en *The Cambridge Companion to Handel*, Donald Burrows, ed., pp. 64-77. Cambridge: Cambridge University Press, p. 70.

dieron diversos oratorios), Pepusch y otros miembros o visitantes (se hizo por ejemplo el *Stabat Mater* del siciliano Emanuel Rincón de Astorga).⁸³

Impulsada por el berlinés afincado en Londres Johann Christoph Pepusch (1667-1752)⁸⁴ y otros compositores, como el también alemán Ernest Galliard, William Croft, maestro de los niños de la Capilla Real y organista de Westminster, Maurice Greene, organista de la Catedral de San Pablo, y Bernard Gates, también de la Capilla Real, Pepusch ocuparía su dirección desde 1731 hasta el fin de sus días, con el nombre de Academy of Ancient Music, tras una escisión protagonizada ese mismo año por los partidarios de Bononcini, acusado de haber plagiado un madrigal de Lotti, momento en el que Greene fundó la Apollo Society Concerts.⁸⁵

Además de los fundadores, formaron parte de la Academy of Ancient Music diversos aristócratas e intelectuales (entre ellos el caricaturista Hogarth) y pronto se afiliaron otros muchos músicos como Steffani (elegido presidente en 1727), Dieupart, Haym, Senesino, Geminiani o Tosi, contando ya en 1730 con 82 suscriptores. Con la colaboración en un comienzo de cantores de la Capilla Real, de San Pablo y de Westminster para interpretar la polifonía (luego funcionó también como escuela de música y mantuvo la actividad a base de suscripciones),⁸⁶ las reuniones de la Academia tuvieron lugar desde su primera fundación en The Crown and Anchor Tavern del Strand londinense, donde se organizaba un concierto quincenal. En 1784 mudó su actividad a Freemason's Hall y en 1792 se disolvió, cuando era Samuel Arnold su director. Otras sociedades londinenses que se dedicaron también a la interpretación de repertorio más o

⁸³ La Folía grabó la cantata *Non è sol la lontananza* de este músico (1680-h.1757), una parte de cuya biografía estuvo ligada al contexto de la Guerra de Sucesión Española [LA FOLÍA (2007), crts. 14-16, DVD-carp. 9, 14-16].

⁸⁴ La Folía grabó en 2007 la “Cantata inglesa” *Caelia* de Pepusch en LA FOLÍA (2007) [crts. 21-24]. Su figura queda glosada con bastante detalle en BONET, Pedro (2007/1): *Música de la Guerra de Sucesión Española*, nts. disco m. tit. Barcelona: Columna Música, pp. 15-16 [cf. Ap. II-a.6 (Vol. 2, pp. 115-6)] y se le menciona también en BONET, Pedro (2003/1): “*Los viajes de Gulliver*” y *otras visiones extremas del Barroco*, nts. disco m. tit. Valencia: Dahiz p. 11 [Ap. II-a.4 (Vol. 2, p. 101)].

⁸⁵ HAWKINS, John (1770), atrib. (firmado anónimamente como “A Member”): *An Account of the Institution and Progress of the Academy of Ancient Music with a Comparative View of the Music of the Past and Present Times*. Londres: s.e., pp. 4-5. La lectura de este memorandum resulta instructiva, a pesar de numerosas inexactitudes de fechas de la etapa fundacional de la Academia.

⁸⁶ HAWKINS (1770), pp. 7-9.

menos antiguo fueron The Madrigal Society y The Concert of Ancient Music, fundadas en 1741 y 1776 respectivamente.⁸⁷

Siempre se cita a John Banister como uno de los iniciadores de la actividad musical en las tabernas y cafés londinenses, con la serie de conciertos que organizó a partir de 1672 en la taberna Whitefriars (y más tarde en Lincoln's Inn Fields y Essex Buildings). La importancia musical que adquirieron estos espacios en Londres –cuando se había puesto de moda tomar café en toda Europa, incluida Inglaterra, a pesar de la introducción casi simultánea del té–,⁸⁸ vino determinada por el hecho de que numerosos músicos no habían tenido más remedio que replegar allí su actividad, por ser mal vista en la época puritana de la Commonwealth de Cromwell, llegando incluso a adaptarse en esos lugares órganos que habían sido proscritos de las iglesias.

Más tarde, durante el rico período musical de la Restauración, a partir de 1660, la gran afición musical de amplias capas de la sociedad, unida a factores económicos (falta de liquidez en las arcas reales), favorecieron que continuase desarrollándose esa actividad pública autosuficiente,⁸⁹ al tiempo que se asistía a una actividad editorial frenética, señal de un enorme consumo musical. En cuanto a la flauta de pico, Londres será desde la segunda mitad del siglo XVII un centro de primera importancia, contando con numerosos aficionados, una serie de profesionales destacados,⁹⁰ excelentes

⁸⁷ Sobre las actividades de la Ancient Music Society y de estas otras sociedades, cf. RAYNOR, Henry (1980): “4-Concert organizations- (I) The 18th century”, en “London”, en *NG* (I), vol. 11, pp. 192-3. Acerca de la primera, una referencia bibliográfica adicional es EGGINGTON, Tim (2014): *The Advancement of Musica in Enlightenment England. Benjamin Cooke and the Academy of Ancient Music*. Woodbridge: The Boydell Press.

⁸⁸ Sobre la importancia de los cafés en la cultura europea, cf. BONET CORREA, Antonio (2012): *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra, en particular Parte I, “Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” (1987), pp. 11-78, pp. 15-17. Un auténtico panegírico del poder vivificador de la mente que posee el café, frente a las brumas de la botella alcohólica se halla en BERNIER, Nicolas (s.f.=1703): “Le Caffé IVème Cantate à voix seule avec symphonie”, en *Cantates Françaises ou musique de chambre à voix seulle et à deux avec... et sans symphonie*. París: Foulcault Marchand (ed. fac.: Jean Saint-Arroman y Philippe Lescat, intr. Courlay: Fuzeau, 1989), impresa al año siguiente de abrirse el café Procope de París (ed. cit., p. 5). La Folia interpretó esta cantata en concierto realizado el 03-05-2004 en el IV Festival de Música Antigua del Auditorio Conde Duque de Madrid.

⁸⁹ Sobre estos detalles de la vida concertística en Londres, ver Mc VEIGH, Simon (2001): “2. Concert life”, en “London V, 2: Musical life: 1660-1800” en *NG* (II), vol. 19, pp. 119-25.

⁹⁰ Algunos de ellos también oboístas o violinistas, o ambas cosas a la vez, nombres como Paisible, Banister, Baston, Woodcock, John Loeillet, Mercy, Demoire o Sammartini (y visitantes como

constructores, como las familias Bressan y Stanesby, la frecuente inclusión de partes dedicadas al instrumento en el repertorio escénico y orquestal, desde Blow o Purcell hasta Haendel (su *Acis y Galatea* de 1718 y numerosas otras obras escénicas de su autoría),⁹¹ así como importantes colecciones de obras de cámara solísticas, como las magníficas sonatas del mismo Haendel, de Barsanti o el precioso concierto de Sammartini.⁹²

De épocas anteriores de la música inglesa, aquellas de cuya recuperación se encargaba parcialmente la Sociedad, cabe destacar, una de las más antiguas escuelas europeas de polifonía, que tuvo en John Dunstable (h. 1390-1459) a uno de sus más eximios representantes. Después vino la enorme floración de la música renacentista y tardorenacentista, en música de tecla –la escuela de virginalistas ingleses, cuyo repertorio se halla reunido en el *Fitzwilliam Book*, que se conservó procedente de la biblioteca personal de Pepusch–,⁹³ como la polifonía vocal e instrumental –la música para conjunto lleno o partido (*whole y broken consort*), según sus integrantes fuesen instrumentos de una misma o de diferentes familias–.

Entre los tratados que suministran información sobre la práctica musical de ese repertorio, señálese el muy completo *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* de Thomas Morley (Londres, 1597), cuyos contenidos resultan bastante más complejos de lo que anuncia el título. Londres será más tarde un centro importante al que volveremos cuando tratemos de la labor de Arnold Dolmetsch, el pionero de la interpretación filológica con instrumentos de época, que se estableció allí en 1883 procedente de Bruselas cuando tenía veinticinco años. Mientras tanto, destaca en la

Schickhardt), que se perfeccionaron en el instrumento y del que llegaron a dar clases, como Barsanti [LASOCKI, David (1995): “Professional recorder players in pre-twentieth century”, en *The Cambridge Companion to the Recorder*, John M. Thomson, ed., pp. 167-74. Nueva York: Cambridge University Press, pp. 170-171].

⁹¹ Cf. PORTILLA FRANCO, Juan (2009): *La flauta de pico en las óperas de G. F. Haendel*, trab. inv., Pedro Bonet, dir. Madrid: RCSMM-DMA (inédito).

⁹² Sobre el repertorio de flauta de pico en Inglaterra desde la Restauración hasta la época de Haendel, cf. HUNT, Edgar (1962): *The Recorder and its Music*. Londres: Herbert Jenkins (ed. rev.: Londres, Eulenburg, 1977, pp. 44-73).

⁹³ BONET (2007/1), p. 16.

segunda mitad del siglo XVIII el trabajo en la capital inglesa de dos importantes estudiosos de la música: Charles Burney y John Hawkins. Sus monumentales historias de la música (ambas de 1776), en cuatro y cinco volúmenes respectivamente,⁹⁴ fueron durante años exponentes fundamentales de la historiografía musical anglosajona, en un contexto ilustrado que favorece en toda Europa el florecimiento de estudios de musicología en sus ramas histórica y sistemática.⁹⁵

A partir de entonces la musicografía saldrá de los límites de la escritura de unos tratados que, con mayor o menor grado de especulación y referencias a las autoridades precedentes, tenían generalmente la función de suministrar al músico una serie de conocimientos y reglas necesarios para desenvolverse en su actividad. Estos estudios comenzarán a configurar ramas independientes del saber para las que la compilación y estudio de la historia y los conocimientos musicales constituirán un fin en sí mismo.

En Francia, cuna del espíritu enciclopédico, cabe destacar el fundamental *Traité de l'harmonie universelle* de Marin Mersenne (1588-1648),⁹⁶ gran amigo de Descartes cuya obra trasciende mucho más allá de lo que cabría esperar de un simple afán recopilatorio. En la siguiente centuria pueden señalarse trabajos como los diccionarios de música de Sébastien de Brossard (1703) y Jean-Jacques Rousseau (1768),⁹⁷ así como

⁹⁴ BURNEY, Charles (1776-89): *General History of Music from the Earliest Ages to the Present*, 4 vols. Londres: Autor (ed. fac.: 4 vols., Nueva York, Cambridge University Press, 2010). HAWKINS, John (1776): *General History of the Science and Practice of Music*, 5 vols. Londres: Payne (disp. IMSLP).

⁹⁵ De Charles Burney, sin embargo, son mucho más conocidas y utilizadas las crónicas de sus viajes por Francia e Italia y por los Países Bajos y Alemania [BURNEY, Charles (1771): *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries undertaken to collect Materials for a General History of Music*. Londres: Broude Brothers; – (1773): *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces, or the Journal of a Tour through those Countries undertaken to collect Materials for a General History of Music*. Londres: Broude Brothers (ambas crónicas reunidas en *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Michel Noiray, trad. fr., est. y nts. París: Flammarion, 1992)].

⁹⁶ MERSENNE, Marin (1627) (firmado seudónimo Sieur de Sermes): *Traité de l'Harmonie Universelle. Où est contenu la musique théorique et pratique des Anciens et Modernes, avec les causes de ses effets. Enrichie de raisons prises de la philosophie et des mathématiques*. París: Guillaume Baudry (ed. mod.: París, Fayard, 2003).

⁹⁷ La copia fotostática de ambos diccionarios se halla disponible en GAL, portal de descargas electrónicas de la Biblioteca Nacional de Francia. El segundo ha sido traducido al español: ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768): *Dictionnaire de musique*. París: Viuda Duchesne (ed. esp.: José Luis de la Fuente Carolé, ed., Francisco José León Tello y Álvaro Zaldívar, próls. 1 y 2. Madrid: Akal, 2007).

el amplio suministro de artículos, por parte de este último, para la Enciclopedia de Diderot y d'Alembert. También debe destacarse la fundamental importancia de los trabajos teóricos de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), cuyo Tratado de Armonía (1722) presenta una codificación de principios que han regido la evolución musical posterior y siguen vigentes.⁹⁸

En el campo instrumental, debemos mencionar el trabajo llevado a cabo en la construcción de instrumentos de viento, que adquirieron especial relevancia en Francia en la segunda mitad del siglo XVII y primera del siglo XVIII y fueron perfeccionados notablemente en los talleres de la familia Hotteterre,⁹⁹ cuyos miembros formaron parte de la Música Real de Luis XIV. En esos talleres, situados en el pueblo de La Couture-Boussey, a unos sesenta kilómetros al este de Versalles, comenzaron a fabricarse las flautas en más de dos piezas desmontables, lo que permitió efectuar ajustes de precisión en las diferentes secciones del taladro interior de los instrumentos y de esa manera obtener mejoras en la sonoridad y afinación en los diferentes registros y notas.¹⁰⁰ Fue también allí donde, experimentando con un roncón de gaita (la *musette* francesa, muy tocada tanto en la Música Real como en el mundo profesional y por aficionados), nació el oboe, que al parecer fue tocado en público por primera vez en 1657 por Jean Hotteterre y por un miembro de la familia Philidor en el ballet *L'Amour malade* de Lully.¹⁰¹

En el plano teórico-práctico, hay que destacar la labor fundamental del flautista Jacques-Martin Hotteterre, nieto del anterior, autor de una sólida obra compositiva y de

⁹⁸ RAMEAU, Jean-Philippe (1722): *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Ballard (ed. fac.: Martha Cook, pról. Madrid: Arte Tripharia, 1983).

⁹⁹ Sobre la familia Hotteterre, cf. THOINAN, Ernest (1894): *Les Hotteterre et les Chédeville, célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes des XVIIe et XVIIIe siècles*. París: Edmond Sagot (ed. fac.: París: Zurfluh, 1979).

¹⁰⁰ Cf. et. BAINES, Anthony (1957): *Woodwind Instruments and their History*. Londres: Faber (3ª ed., 1967), pp. 275-8; cf. et. BONET, Pedro (2002/1): *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*. Notas al CD de mismo título. Valencia: Dahiz, pp. 20-22 (txt. compl. en Apéndice II a.3).

¹⁰¹ BAINES (1957), p. 278.

dos métodos ¹⁰² que resultan hoy día determinantes para comprender y poner en práctica los preceptos de la música francesa de su tiempo. Dos otros grandes valores del legado musical francés del Barroco son las muy precisas tablas de ornamentación, sin cuyo conocimiento habría sido imposible una mínima reconstrucción de aquél repertorio, y la calidad de sus ediciones en plancha de grabado al agua fuerte, preparadas minuciosamente con troqueles que permitían obtener páginas de gran limpieza, precisión visual y simetría.¹⁰³ Otros dos tratados franceses muy destacados, además de por su calidad editorial, por la precisión de las indicaciones que suministran, son los *Principes de musique* de Montéclair (1736)¹⁰⁴ y, en el campo de la tecla, *L'Art de toucher le clavecin* de Couperin (1717) [fig. 5].

De Italia, que abandonamos a comienzos del Barroco, además de la *Musurgia Universalis* del jesuita polígrafo alemán Athanasius Kircher (1650),¹⁰⁵ compendio de conocimientos musicales que ejerció prolongada influencia dentro de una tradición que Duckles califica aun de “preracional”,¹⁰⁶ destacaremos en el siglo XVIII los tratados de

¹⁰² HOTTETERRE (1707) y – (1719): *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hauboïs, et autres instruments de dessus...*, oeuvre VIII. París: Foucault (ed. fac.: Ginebra, Minkoff, 1978).

¹⁰³ En fig. 3 se reproducen las herramientas empleadas para ello, tal como aparecen reproducidas en las planchas que acompañan la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert [DIDEROT, Denis y D'ALEMBERT, Jean le Rond (1767), coords.: “Gravure en topographie, semi-topographie, géographie et musique”, Plancha II de “Gravures en lettres, géographie et musique”, en “Gravure et sculpture” de *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication, Quatrième livraison*. París: Briasson, David, Le Breton, 1767 (ed. fac.: París, Inter-livres, 1994; ed. parte gráfica: *Toutes les planches de l'Encyclopédie. Diderot et D'Alembert*, Jacques Proust, ed. París: Édition Différente du Livre, 2001), p. 175] y en figs. 4 [COUPERIN, François (1722): *Concerts Royaux*. París: Boivin (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1982), p. 1] y 5 [COUPERIN, François (1717): *L'Art de toucher le clavecin*. París: Foulcault (ed. fac.: Magdalena Lorenzo Monerri, pról., trad. esp. y nts. Murcia: Publs. Universidad, 1991), fac. p. 24] puede verse la excelencia de los resultados obtenidos con estos procedimientos, que implicaban la utilización de veinticuatro troqueles diferentes.

¹⁰⁴ PIGNOLET DE MONTÉCLAIR, Michel (1736): *Principes de musique divisés en quatre parties*. París: Liébaux (ed. fac.: Ginebra, Minkoff, 1972).

¹⁰⁵ KIRCHER, Athanasius (1650): *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et disoni*. Roma: Corceletti (libros 1-7) y Grignani (libros 8-10) (disp. IMSLP). Magníficamente ilustrada con grabados, de esta obra La Folía reprodujo en BONET (2002/1), p. 16, la lámina en que Kircher transcribe el canto del gallo, la gallina, el cuco y la codorniz [fig. 6] *Ibid.*, Libro 1, entre pp. 30 y 31; repr. en GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1985): *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, p. 294].

¹⁰⁶ DUCKLES, Vincent (1972): “Musicology at the mirror: a prospectus for the history of musical scholarship”, en *Perspectives in Musicology. The inaugural Lectures of the Ph.D. Programa in Music at the City of New York*, Barry S. Brook et al., eds., pp. 32-55. Nueva York: Norton, pp. 35-6.

violín de Francesco Geminiani (1687-1762)¹⁰⁷ y Giuseppe Tartini (1692-1770).¹⁰⁸ En la historiografía musical destaca la figura del boloñés Giovanni Battista Martini (1706-1784), maestro de Johann Christian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart que mantuvo correspondencia con media Europa y fue visitado por Burney¹⁰⁹ pero cuya *Storia della musica*, proyectada en cinco volúmenes, no pasó sin embargo del tercero, en el que aun se hallaba analizando la música de los griegos.

En Alemania destaca a comienzos del siglo XVII la figura de Michael Praetorius (1571-1621), autor del monumental *Syntagma musicum*,¹¹⁰ obra que constituye un compendio fundamental de inapelable consulta para la práctica interpretativa de la música de su época y contiene importante información sobre organología. En la segunda mitad de la centuria es muy importante la figura del compositor Georg Muffat (1653-1704), que se codeó en París con Lully y en Roma con Pasquini y Corelli y escribió el tratado de bajo continuo *Regulae concertuum partiturae* (1699). En su música, que tuvo gran difusión en Austria y en el sur de Alemania, integró rasgos de los dos estilos, el francés y el italiano, y las indicaciones contenidas en los prólogos de sus obras orquestales son muy importantes para conocer las prácticas de la época.

Ya en el siglo XVIII, resulta notorio en Alemania el interés por la lexicografía, con obras como el *Musikalisches Lexicon* (Leipzig, 1732) de Johann Gottlieb Walther (1684-1748), primo de Johann Sebastian Bach, que mantuvo con él una estrecha y

¹⁰⁷ GEMINIANI, Francesco (1751): *The Art of Playing on the Violin*. Londres: Philips (disp. IMSLP) y – (s.f): *L'Art de jouer le violon*. París: De la Chevardière. Curiosamente para la edición parisina el editor aprovechó el grabado del frontispicio del tratado de violín de José Herrando (París, 1756), cambiando únicamente el rostro del violinista [ver MORENO, Emilio (1988): “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, en *RM* vol. 11 n° 3, pp. 555-656, pp. 573-8 y LLORENS GÓMEZ, Juan Baustista (2012): *Aspectos técnicos e interpretativos en las fuentes históricas del violín en la España del siglo XVIII*, cont. fac. FERANDIERE (1771). Pedro Bonet, dir. Madrid: Serv. Publs. RCSMM, pp. 119 y 121].

¹⁰⁸ TARTINI, Giuseppe (1771): *Traité des agréments de la musique*. París: Autor (ed. mod.: Erwin R. Jacobi, est., cont. et. fac. *Regole per arrivare a saper ben suonar il violino...*, copia Ms. Giovanni Francesco Nicolai. Celle: Moeck, 1961).

¹⁰⁹ BURNEY (1771/1992), p. 139-140. Cf. et. BROFSKY, Howard (1979): “Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music”, en *MQ*, vol. 65, n° 3, pp. 313-45.

¹¹⁰ PRAETORIUS, Michael (1614-19): *Syntagma musicum*, 3 vols. Wittenberg y Wölfenbüttel: Johannes Richter (ed. fac.: Kassel, Barenreiter, 2001).

fructífera relación cuando residía en Weimar entre 1708 y 1717. Es fundamental la figura de Johann Mattheson (1681-1764), músico protector del joven Haendel en sus años de Hamburgo, aunque se batiría con él en duelo,¹¹¹ afortunadamente sin graves consecuencias. Secretario del embajador inglés en Hamburgo y traductor del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe al alemán,¹¹² su monumental *Der vollkommene Capellmeister* (1739)¹¹³ representa una suma de los conocimientos musicales que debía manejar un maestro al uso en la Alemania de su tiempo, mientras que en su *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740)¹¹⁴ reunió la biografía de numerosos músicos.

Una de sus contribuciones más importantes, por la variedad de temas y la profundidad con que trató algunos de ellos, fue la edición de *Critica Musica*, la primera publicación periódica alemana sobre música, de la que salieron 24 números entre 1722 y 1725. En el terreno de la práctica instrumental, la llamada escuela de Berlín, formada por los músicos activos en la corte del rey flautista, Federico II de Prusia (1712-1786), dio pie a la edición de dos importantes tratados, el de flauta de Johann Joaquim Quantz¹¹⁵ y el de teclado de Carl Philipp Emanuel Bach,¹¹⁶ ambos fundamentales por la cantidad de información que aportan y por la duradera influencia que tuvieron (el de Carl Philipp fue el libro que le pidió Beethoven al padre del joven Czerny que trajese a

¹¹¹ HOGWOOD (1984), p. 24-5; cf. et. MAINWARING, John (1760): *Memoirs of the Life of the Late Georg Frederic Handel*. Londres: R. & J Dodsley (ed. fac.: Londres, Travis & Emery, 2007, pp. 34-5).

¹¹² BONET (2003/1), n. 9 p. 17 [cf. Ap. II-a.4 (Vol. 2, p. 102)].

¹¹³ MATTHESON, Johann (1739): *Der vollkommene Capellmeister*. Berlín: Christian Herold (ed. mod.: Johann Mattheson's "Der vollkommene Capellmeister": a translation and commentary, 4 vols., Ernest Charles Harris, trad. ingl. y est., tes. doc. Ann Arbor: University Microfilms, 1969).

¹¹⁴ Disp. IMSLP.

¹¹⁵ QUANTZ (1752).

¹¹⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel (1753-1762): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. 1. Berlín: Christian Friedrich Henning; vol. 2. Berlín: Georg Ludewig Winter (ed. fac.: Kassel, Bärenreiter, 1994; ed. trad. fr.: Ralph Kirpatrick, pról. París: Jean-Claude Lattès, 1979; ed. ingl.: William J. Mitchell, trad. y est. Londres: Cassel & Co., 1949, reed. Londres, Eulenburg, 1974).

clase su hijo),¹¹⁷ cosecha a la que vino a sumarse en la misma década el tratado de violín de Leopold Mozart,¹¹⁸ el mismo año en que Herrando publicaba el suyo en París.

Aparte del crítico y editor de varios periódicos musicales Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), mencionaremos dos figuras más de la musicología alemana de finales del siglo XVIII. Una de ellas es la de Martin Gerbert (1720-1793), autor de una historia de la música sacra, *De cantu et musica sacra* (1767), de una antología de tratados medievales, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* (1784), y de las dos más importantes recopilaciones de biografías de músicos hasta entonces escritas. La otra personalidad, que atañe muy directamente a la recuperación de la música antigua, es la de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), autor de una importante obra, *Allgemeine Litteratur der Musik* (1792), que sentó las bases metodológicas de la bibliografía musical moderna,¹¹⁹ y de una historia de la música, *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788-1801).¹²⁰

La publicación en 1802 de su biografía de Johann Sebastian Bach,¹²¹ de tinte nacionalista, volvió a llamar la atención de sus contemporáneos sobre la figura del cantor de Leipzig y dio en cierta manera el pistoletazo de salida de un renacer del interés de la sociedad por la música antigua que ya no pararía de dar frutos a lo largo de los siglos XIX y XX. Forkel dedicó su libro al barón Gottfried van Swieten (1733-1803), holandés de nacimiento, diplomático afincado en Viena donde fue durante muchos años director de la Biblioteca Imperial,¹²² ese impresionante recinto que Carlos

¹¹⁷ MITCHELL, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁸ MOZART, Leopold (1756): *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Ausburgo: Johann Jacob Letter (ed. fac.: Greta Moens-Haenen, est. Kassel: Bärenreiter, 1995).

¹¹⁹ Cf. WARD JONES, Peter (2002): “Collections privées, archives de compositeurs et bibliothèques musicales”, en *EDM*, vol. 2, pp. 936-61, p. 937.

¹²⁰ POTTER, Pamela (2001): “4. Germany and Austria”, en “III-National traditions”, en “Musicology”, *NG* (II), vol. 17, p. 514.

¹²¹ FORKEL, Johann Nikolaus (1802): *Über J.S. Bachs Lebens, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (ed. esp.: *Juan Sebastian Bach*, Adolfo Salazar, trad. del fr., intr. y nts. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1949).

¹²² KUBADINOW, Irina (2004): *La Bibliothèque Nationale Autrichienne*. Berlin: Prestel, pp. 20-1.

VI mandó construir en el Hoffburg de Viena en 1723-26 a su arquitecto Johann Bernhard Fischer von Erlach.¹²³

La importancia de Van Swieten en la historia de la música fue la de organizar en su casa conciertos donde se interpretaba música de Bach y de Haendel, con la que se había familiarizado durante una temporada pasada en Berlín en la corte de la princesa Ana Amalia, conciertos en los que Mozart pudo escuchar obras de los dos grandes maestros alemanes y para los que recibió el encargo de hacer adaptaciones de *Acis y Galatea* y de *El Mesías* (1788-89), entre otras obras del músico de Halle. Van Swieten mantuvo también una relación estrecha con Haydn, de cuyas *Siete últimas palabras* encargó el arreglo coral (1796), y Beethoven le dedicó su primera sinfonía.¹²⁴

Un hito siempre citado en la recuperación del repertorio preclásico es la reinterpretación, bajo la batuta de Félix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), de la *Pasión según San Mateo* de Bach, el 11 de marzo de 1829 en la Singakademie de Berlín, sesión a la que asistieron el poeta Heine y el filósofo Hegel.¹²⁵ La obra no había sonado para el público desde la muerte de su autor en 1750. Esta nueva interpretación era resultado de los desvelos de Carl Friedrich Zelter (1758-1832), amigo de Goethe, director de la Akademie y maestro de Mendelssohn en quien, desde niño, había inculcado un interés por la obra bachiana. Le había señalado en aquella ocasión para ocupar el podio en la interpretación de esa obra cuyo autógrafo poseía, formando parte

¹²³ En el centro del Salón de Aparato de la Biblioteca Imperial, el emperador, antes archiduque Carlos, pretendiente al trono español en la Guerra de Sucesión, se hizo retratar en una estatua de cuerpo entero vestido de romano como *Hercules musarum*, mecenas de artes y las letras [fig. 7].

¹²⁴ OLLESON, Edward (1980): "Swieten, Gottfried (Bernhard), Baron van", en *NG* (I), vol. 18, pp. 414-415. Llama la atención por otra parte la enorme admiración de Beethoven por Haendel, de la que podrán encontrarse numerosas referencias en HOGWOOD (1984), pp. 232-34, como cuando por ejemplo decía que era "el más eminente, el más capacitado de los compositores", que se "descubriría y arrodillaría ante su tumba" y quedaron testimonios de que frente al cabecero de su cama tenía colgado un retrato de cuerpo entero del compositor barroco. Siempre nos llamó la atención el hecho de que desarrollase a partir de una célula inicial de tres notas por dos grados conjuntos ascendentes el primer movimiento de su sonata op. 1 nº 11 en *fa* mayor para flauta de pico [LA FOLÍA (2001), crt. 1, DVD carp. 6-1)], muestra del genio alemán del desarrollo; de hecho, a partir de la tríada Telemann, Haendel, Bach, nacidos los tres en la década de 1680, la polaridad de la música se trasladaría del eje Italia-Francia al eje Austria-Alemania.

¹²⁵ HASKELL, Harry (1988): *The Early Music Revival. A History*. Londres: Thames and Hudson (ed. corr.: Nueva York: Dover, 1996, p. 13). Este libro constituye la principal referencia bibliográfica sobre la historia de la recuperación de la música antigua y su interpretación con criterios filológicos. Haskell es también autor en *NG* (II) de la voz "Early music" [vol. 7, pp. 831-4], que aun no aparecía en *NG* (I).

de un fondo de partituras heredado a través de los discípulos de Bach Kirnberger y Agricola.¹²⁶ Desde el punto de vista interpretativo, sin embargo, tanto el elenco empleado, con un coro de ciento cincuenta y ocho voces y una gran orquesta que el músico dirigió desde el piano, como la expresión que debió imprimirle (se conservan las marcas a lápiz de la partitura que utilizó), corresponden a los gustos y prácticas románticos del momento.¹²⁷

En Viena, el relevo de Van Swieten en materia de organización de conciertos de música pretérita fue tomado por Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), que entre 1816 y 1842 organizó en su casa conciertos de música vocal renacentista y barroca, donde se interpretaba música de Bach, Palestrina, Marcello, Pergolesi o los Scarlatti y a los que, en un momento o en otro, asistieron Beethoven, Schubert y Chopin.¹²⁸ Asimismo, Kiesewetter reunió una importante colección de partituras, que luego legó a la Biblioteca Nacional de Austria y realizó importantes trabajos musicológicos sobre temas como la polifonía franco-flamenca y la música árabe.¹²⁹ Otro músico preocupado en Viena con la recuperación del repertorio antiguo fue Simon Molitor, que organizó en su casa sesiones de música instrumental del siglos XVI y XVII entre 1832 y 1848.¹³⁰

1.3.3 Los primeros Conciertos históricos en el siglo XIX

Los “conciertos históricos” que el belga Jean-François Fétis (1784-1871) organizó en 1832 en el conservatorio de París, donde era bibliotecario, constituyen la

¹²⁶ Cf. “Bach Revival”, en *NG* (II), vol. 2, pp. 438-42, p. 439.

¹²⁷ HASKELL (1988/96), pp. 15-6.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁹ Cf. “Kiesewetter, Raphael Georg”, en *NG* (I), vol. 10, pp. 57-8.

¹³⁰ Cf. HANSON, Alice M. (1997): “Vienna, City of Music”, en *Schubert's Vienna*, Raymond Erickson, ed., pp. 98-118. Yale: Yale University, p. 110.

experiencia pionera en la interpretación de repertorio preclásico con instrumentos de época. Fundador en la misma época de *La Revue Musicale*, prosiguió luego su labor en Bruselas, de cuyo conservatorio fue el primer director tras su fundación en 1833, además de maestro de capilla de Leopoldo I. Erudito, autor de una extensa *Biographie universelle des musiciens*, tomada como referencia por varias generaciones de estudiosos a pesar de muchas inexactitudes que debieron ser subsanadas después, dueño de una colección de instrumentos que constituyó la base del posterior Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas, su figura fue controvertida.¹³¹

A sus conciertos, precedidos por introducciones históricas, asistieron numerosas personalidades, entre las que se contaron Franz Liszt y Víctor Hugo,¹³² y tuvieron tanto admiradores como detractores, entre estos últimos Héctor Berlioz, que escribía:

El concierto histórico dado en el Teatro Italiano por el Sr. Fétis había atraído a poca gente; nos había anunciado un programa ya conocido; y siendo así que en estas sesiones el principal móvil es la curiosidad, y el Sr. Fétis la había satisfecho el año pasado de manera a no dejar a mucha gente ganas de repetir la misma experiencia. Además se le conocía por poco cuidadoso de mantener rigurosamente en la ejecución, el orden anunciado en el cartel.¹³³

Fue acusado de hacer pasar por *violones* instrumentos que eran simples contrabajos:¹³⁴

El segundo *concierto histórico* del Sr. Fétis, anunciado con tanto ruido, no tuvo lugar, como era de esperar. El Sr. Fétis, que había hecho saber, con sonido de caja, al público parisino, que había traído de Bélgica *gran cantidad de instrumentos del siglo dieciséis*, los ha dejado prudentemente en la frontera. A pesar de las promesas del Sr. Fétis, no se ha visto en su primer concierto ni la cola de un rabel, ni el mástil de una viola de amor. Al Sr. Fétis le

¹³¹ Cuando se mudó a Bruselas le fue inmovilizada en la aduana una caja de libros procedentes de bibliotecas francesas, litigio que tardó años en resolverse [WANGERMÉE, Robert (2006): *François-Joseph Fétis: Correspondance*. Sprimont: Madarga, p. 12].

¹³² Cf. WANGERMÉE (2006), pp. 75 y 78. Con Víctor Hugo mantuvo una relación continuada en que trataron de varios proyectos de colaboración (*Ibid.* pp. 80-2).

¹³³ BERLIOZ, Héctor (1833): fragm. art. en *Le Rénovateur*, cit. en “Concert Historique de M. Fétis”, sin firma. *Gazette Musicale de Paris*, 2º año, nº 18, 3 may., p. 155.

¹³⁴ FARRENC, Aristide (1855): “Les concerts historiques de M. Fétis à Paris”. París: Viuda de Dondé-Dupré, cit. en HASKELL (1988/96), p. 20.

faltaban incluso bajos del siglo diecinueve, y los suplía golpeando con grandes puñetazos su piano¹³⁵

y de perseguir a diversos músicos de prestigio para participar en las sesiones que organizaba:

Este gran compositor cae de vez en cuando desde Bruselas, donde florece bajo el ojo del rey Leopoldo, para abatirse sobre nuestros cantantes, nuestros músicos y nuestros directores de teatros, que viene a conminar muy educadamente a contribuir a sus conciertos, los unos con sus voces y sus talentos, los otros por los sujetos que reclama para ejecutar las partituras que desentierra... en la Biblioteca Real y que se olvida a veces de devolver,¹³⁶

así como de escribir algunas de las obras que hacía pasar por antiguas.¹³⁷ Sin embargo, debe atribuírsele el mérito de haber iniciado la corriente interpretativa con instrumentos de época, con indudable entusiasmo, y de tener un pensamiento moderno para su época al creer que no debía aplicarse a la evolución musical una noción darwiniana de progreso sino de transformación.

Otra muestra importante del interés temprano por los instrumentos de época fueron los recitales que dio en Londres Ignaz Moscheles (1794-1870), uno de los pianistas más virtuosos de su tiempo, que se había codeado con Beethoven en Viena y era amigo de Clementi y de Cramer. Entre 1837 y 1846, año en que marchó a Leipzig como director del conservatorio, organizó una serie de “veladas históricas” en las que interpretó piezas de Scarlatti, Haendel y Bach en un clave de 1771. Resulta ilustrativo lo que escribe en su diario:

He excavado de nuevo en los tesoros cubiertos de cenizas de la Pompeya musical, y traído muchas cosas a la luz. Beethoven es fantástico – ¿a quién podría llamar más grande? – pero como el público está siempre oyendo su música, alternando con piezas escritas para mera exhibición, procuro introducir, ante todo, aquellos compositores que dieron el ímpetu al vuelo de águila de Beethoven. Para tener una adecuada apreciación del arte de nuestros días, no deberíamos olvidar su historia pasada; aunque he comenzado con los viejos maestros,

¹³⁵ *Op. cit.* “Concert Historique de M. Fétis”, en *Gazette Musicale de Paris*, p. 155

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Acusación que formula el flautista Aristide Farrenc, seguidor atento de esos conciertos [WANGERMÉE (2006), p. 16].

intento guiar mi audiencia gradualmente hasta nuestro propio tiempo, y entonces pueden comparar y sacar sus propias conclusiones.¹³⁸

Otros hitos relacionados con nuestro tema¹³⁹ fueron las maratones Bach que Samuel Wesley (1766-1837) organizó en Londres a partir de 1808, donde él mismo interpretó en el órgano los 48 preludios y fugas del *Clave bien temperado*; el coro amateur que, a partir de 1811, se dedicó en Heidelberg a la interpretación de repertorio preclásico bajo la dirección del jurista Anthon Friedrich Justus Thibaut y atrajo la atención entre otros de Goethe, Mendelsohn y Schumann; así como los recitales impulsados en París por Alexandre Choron (1771-1834), que desde la dirección de la Ópera quiso revitalizar el arte del canto. Choron creó en 1818 una Institution Royale de Musique Classique et Religieuse desde la que hasta 1830 realizó una labor educativa, editorial y de difusión en la recuperación e interpretación de los repertorios renacentista y barroco, que tuvo continuación después en la capital francesa en la que desarrolló más adelante Joseph Napoleón Ney (1803-1857), príncipe de la Moskova, con su Société des Concerts de Musique Religieuse et Classique, que editó paralelamente un importante *Receuil des morceaux de musique ancienne* en once volúmenes.

Otro continuador de Choron fue el suizo afincado en París Louis Niedermeyer (1802-1861), en cuya École de Musique Religieuse, de la que Saint-Saëns fue profesor y Fauré alumno, se preocuparon de restaurar la técnica interpretativa del canto gregoriano, labor que luego sería proseguida por los monjes de la abadía benedictina de Solesmes, a partir del momento en que Prosper Guéranger refundó la orden en Francia (1837), contando después con el trabajo de Joseph Pottier y André Mocquereau, que comenzaron a dar difusión al repertorio investigado a través de los muy documentados volúmenes de la serie *Paléographie musicale*.¹⁴⁰

¹³⁸ MOSCHELES, Charlotte, ed. (1879): *Recent music and musicians as described in the diaries and correspondence of Ignaz Moscheles*. Nueva York: Henry Holt, p. 245, cit. en HASKELL (1988/96), p. 21.

¹³⁹ Cf. HASKELL (1988/96), pp. 14-25 y artículos de *NG* (I) correspondientes a los personajes aludidos, que no citamos individualmente salvo que contengan apreciaciones de especial relevancia.

¹⁴⁰ *Paléographie musicale, les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques par les bénédictins de l'Abbaye de Solesmes* (1892-2014), ha editado 23 volúmenes desde 1892 hasta la actualidad. Estos volúmenes, para los que se hizo uso desde un

Del otro lado del Atlántico, debe mencionarse el interés que hubo en Norteamérica por revivir la música coral antigua y el repertorio de Haendel, Bach o Haydn, especialmente por parte de la comunidad de la costa este, nutrida de sucesivas generaciones de emigrantes que trasplantaron unas tendencias europeas de cuya evolución se mantenían al tanto,¹⁴¹ movimiento en el que se mezclaron componentes de reforma religiosa y deseos de disfrutar de una alta cultura. En 1818 se creó en la Boston's Haendel and Haydn Society, que promovió la interpretación de *El Mesías* (1818), seguida de *Sansón*, *Salomón*, *Israel en Egipto* y otros oratorios. En 1853, de Bach pudieron escucharse en Boston el concierto para tres claves, tocado con pianos, y el primer concierto de violín, mientras que las pasiones de *San Juan* (1888) y *San Mateo* (1892) pudieron escucharse en el festival de Bethlehem en Pensilvania.¹⁴²

En Europa, al tiempo que iba creciendo el interés por el repertorio instrumental del Barroco y en Suiza Hans Georg Nägeli (1773-1836) editaba en los primeros años del siglo XIX música de teclado de Bach y Haendel, junto a la de autores coetáneos como Beethoven, Clementi o Cramer, crecían los círculos aficionados y semiprofesionales dedicados a cantar polifonía renacentista y comenzaron a publicarse ediciones cada vez más asequibles de ese repertorio. En Inglaterra hay que señalar la edición temprana de la colección *Cathedral Music*, antología en 3 volúmenes (1760-73) recopilada por Samuel Boyce (1711-1779), discípulo de Greene y Pepusch, que reunió en ella diversa música relacionada con el culto anglicano de autores como Blow, Purcell

comienzo de técnicas fotográficas para reproducir los pergaminos originales, fueron en cierta medida herederos de los métodos extremadamente novedosos que comenzaron a aplicar al estudio de la filología Jean Mabillon (1632-1707) y los padres de la congregación benedictina de Saint-Maur en París, creando la base para el estudio comparativo moderno de las fuentes, antes de que la Orden fuese disuelta por la Revolución Francesa.

¹⁴¹ Un caso muy interesante fue el del veneciano Lorenzo da Ponte (1749-1838), poeta oficial de la corte de José II en Viena y autor para Mozart de los libretos de *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, así como de *Una cosa rara*, *L'arbore di Diana* y *Il burbero di buen cuore* para Martín y Soler. En 1805 emigró a Estados Unidos y en 1833 logró abrir en Nueva York el primer teatro de ópera de Estados Unidos, con una representación de *La gazza ladra* de Rossini, tras recoger fondos con una suscripción que reunió ciento cincuenta mil dólares, mientras que en 1826 la compañía del tenor sevillano Manuel García había representado en la misma ciudad el *Don Giovanni*. Da Ponte dejó escritas unas memorias en que relata con detalle las peripecias de su vida: DA PONTE, Lorenzo (1823-30): *Memorie*, 4 vols. Nueva York: Gray & Bunce (ed. fr.: *Memoires et livrets*, Jean-François Labie, intr. y nts. París: Le Livre de Poche, 1980; ed. esp.: Madrid, Siruela, 2000).

¹⁴² HASKELL (1988/96), pp. 94-5.

o Gibbons. Esta recopilación, revisada más tarde por Samuel Arnold (y después por Vincent Novello), fue objeto de sucesivas reediciones y extendió su influencia a la mayor parte del siglo XIX.

Un discípulo de Boyce, John Stafford Smith (1750-1836), músico ligado desde la niñez a la Real Capilla inglesa y gran coleccionista de manuscritos, publicó en 1776 *A Collection of English Song* y en 1812 el voluminoso *Musica Antiqua*, que, además de diversa música inglesa, incluía piezas de Obrecht, Willaert, Clemens o Morales, acompañando cada obra de comentarios documentales e históricos. Otro editor que desarrolló una gran labor fue el organista de origen italiano Vincent Novello (1781-1871). Hizo mucho por la difusión de la obra haendeliana y por la práctica musical en círculos aficionados de toda Inglaterra, con sus ediciones de *El Mesías* y otros oratorios,¹⁴³ asequibles desde el punto de vista económico (se anunciaban como “Novello’s Cheap Music”), que incluían realizaciones de bajo continuo que facilitaban su interpretación a aquellos que no dominaban esa técnica.

Publicó también por encargo de la universidad de Cambridge cinco volúmenes de música sacra italiana, transcrita a partir de una colección de manuscritos donados por el vizconde Fitzwilliam (*The Fitzwilliam Music*, 1825), otros cinco volúmenes de música sacra de Henry Purcell (1826-29), hizo reediciones prácticas de la recopilación de la *Cathedral Music* de Boyce y publicó una selección propia de repertorio para los servicios de la iglesia en el *Cathedral Choir Book* (1848-49).¹⁴⁴ En Londres también se fundó una Musical Antiquarian Society, que tuvo cerca de mil suscriptores y editó diecinueve volúmenes (1840-47) con música de Byrd, Wilbye, Gibbons, Purcell, Morley, Dowland y otros, mientras que en Alemania Carl Proske (1794-1861), clérigo establecido en Regensburg, publicaba su colección *Musica Divina* (4 vols.), con misas y motetes de Palestrina, Gabrieli, Lasso, Victoria y otros.

¹⁴³ HOGWOOD (1984), p. 235.

¹⁴⁴ Sobre las ediciones de Vincent Novello, ver la reseña que hace su hija: COWDEN CLARCK, Mary (1862): “Life and Labours of Vincent Novello”, en *The Musical Times and Singing Class Regular*, vol. 10, n° 230, 1 abr., pp. 223-6.

1.3.4 Intensificación de la actividad editorial en la segunda mitad del siglo XIX

En la segunda mitad del siglo XIX la actividad editorial comenzó a ser exhaustiva. Se emprendió la publicación paulatina de las obras completas de Bach y de Haendel y comenzaron a generalizarse criterios de documentación de fuentes, fidelidad a los originales y exactitud en las transcripciones que luego sirvieron de modelo para las series de ediciones de sus “monumentos musicales” nacionales que emprendieron países como Alemania, Austria, Inglaterra o España. Para la edición de la obra de Bach, hay que volver a situarse hacia 1800, momento del redescubrimiento de su figura, bajo un prisma romántico de culto del pasado al que en Alemania se sumaron connotaciones patrióticas y religiosas, con un marcado deseo de recobrar las tradiciones nacionales tras las humillaciones militares y políticas inflingidas durante el período napoleónico.¹⁴⁵

Al tiempo que se editaba su biografía Bach, entre 1801 y 1804 Forkel publicó en la casa Hoffmeister y Kühnel de Leipzig dieciséis volúmenes de piezas para teclado del músico alemán, serie que se anunció en un principio como “obras completas”. Por la misma época, Breitkopf und Härtel publicó en la misma ciudad cuatro volúmenes de preludios corales para órgano, y otras editoriales alemanas editaron *El clave bien temperado*, *El arte de la fuga*, las sonatas de violín y clave y las *Variaciones Goldberg*. Hacia 1830, Franz Hauser, barítono, profesor, coleccionista y primer director del conservatorio de Munich, comenzó a establecer un catálogo documentado de la obra bachiana.

Finalmente, el plan definitivo para la edición completa del músico alemán, impulsado entre otros por Robert Schumann con el apoyo de Franz Liszt, se puso en marcha a través de la Bach-Gesellschaft, fundada en 1850 coincidiendo con el primer centenario de la muerte del compositor. Su primer editor fue Moritz Hauptmann (1792-1868), que ocupaba entonces el puesto de cantor en Santo Tomás de Leipzig. El primer

¹⁴⁵ TEMPERLEY y WOLLNY (2001), p. 438-9.

volumen, con las diez primeras cantatas, apareció al año siguiente y en 1900 la Sociedad logró por fin dar cuenta de la obra completa proyectada, con la publicación de un último cuadragésimo sexto volumen. Fue entonces disuelta, aunque inmediatamente reemplazada por una Neue Bach-Gesellschaft que sigue activa hoy día y desde 1904 viene publicando anualmente un *Bach-Jahrbuch*.¹⁴⁶

En cuanto a la edición de la obra de Haendel, un primer proyecto había sido acometido en el período 1787-97 por Samuel Arnold, el último director de la Ancient Music Society londinense, que publicó una parte en ciento ochenta fascículos encuadernables. En 1843, igualmente en Londres, se fundó una Handel Society,¹⁴⁷ de cuyo consejo formó parte Moscheles, con el propósito de reunir y publicar su obra completa, pero tuvo que disolverse cinco años más tarde por falta de suscriptores y editores. Aun así, la casa Cramer, Beale y compañía logró mantener hasta 1858 la edición de una serie de volúmenes y publicó algunos importantes oratorios, entre ellos *Israel en Egipto*, de cuya edición se hizo cargo Mendelssohn en 1846.¹⁴⁸

La que llegaría más lejos en la publicación completa de la obra del músico de Halle, sería finalmente la Händel-Gesellschaft alemana, fundada en Leipzig en 1856. Su principal impulsor (junto al historiador literario Georg Gottfried Gervinus) y responsable de la edición musical, fue Friedrich Chrysander (1826-1901), a quien es

¹⁴⁶ Cf. EMERY, Walter (1980): “Bach-Gesellschaft” en *NG* (I), vol. 1, p. 881 y WIERMANN, Barbara (2001): “Bach-Gesellschaft” en *NG* (II), vol. 2, pp. 434-5. Los 46 volúmenes editados por la Sociedad Bach están disponibles en ISMLP y cabe destacar que, por lo escrupuloso de los criterios de edición empleados, sus partituras constituyen una buena fuente para trabajar la obra del maestro alemán, aunque en algunos casos sea necesario conocer trabajos posteriores de documentación sobre variantes de las obras, versiones más tempranas, etc. Las partituras de la Bach-Gesellschaft fueron empleadas por La Folía para preparar la interpretación de cantatas de Bach como por ejemplo el *Actus Tragicus* “*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*” (BVW 106, volumen 23), aunque para poner en los atriles fue necesario disponer de los materiales de orquesta, editados por Breitkopf und Hartel, generalmente coincidentes.

¹⁴⁷ La manera más habitual hoy día de escribir el apellido de este compositor es Haendel, que corresponde en alemán a una segunda posibilidad ortográfica del apellido Händel que figura en su partida de nacimiento. En su etapa italiana, él mismo lo adaptó fonéticamente como Hendel, cuya pronunciación sería similar a la castellana, mientras que el uso de Handel es habitual en Inglaterra, donde se le considera connacional dado que se naturalizó allí; con esta ortografía aparece en *NG* y en la mayoría de la bibliografía inglesa [cf. HOGWOOD (1984), pp. 13-4].

¹⁴⁸ HICKS, Anthony (1980/2): “Handel societies”, en *NG* (I), vol. 8, p. 140; cf. *et.* – (1980/1): “Chrysander, (Karl Franz) Friedrich”, en *NG* (I), vol. 4, pp. 378-9.

frecuente señalar como fundador de la musicología moderna.¹⁴⁹ Pasados unos años, Chrysander quedó solo al frente de esta empresa editorial, que terminó siendo su gran empeño vital y en la que, a pesar de recibir algunos subsidios de la corona, comprometió su fortuna personal, llegando incluso a poner una imprenta en el jardín de su casa para proseguir el cometido. Esta magna obra fue meritoria y útil pero quedó inconclusa con la preparación de un volumen cuarenta y nueve que no llegó a publicarse. La metodología del musicólogo alemán no fue siempre intachable en sus criterios de selección y documentación de fuentes y establecimiento de las versiones y aparato crítico, por lo que hay que tener cuidado con algunas versiones que circulan de la obra del músico alemán, pues opciones erróneas de Chrysander han perdurado en ediciones posteriores.¹⁵⁰

Paralelamente a la actividad editorial del repertorio musical del pasado, fue tomando auge el género de las biografías monográficas de músicos célebres, como la otra cara de un doble proceso de estimulación mutua. Dejando a un lado las numerosas entradas biográficas aparecidas en diccionarios y periódicos musicales del siglo XVIII – muchas de ellas notas autobiográficas solicitadas por sus compiladores a los

¹⁴⁹ Aunque la palabra *Wissenschaft* [ciencia] había sido aplicada a la música ya en 1738 en la *Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften* fundada ese año por el polifacético Lorenz Mizler (discípulo un tiempo de Bach, que fue uno de los miembros de la Sociedad al igual que Telemann y Haendel), es habitual señalar la generalización del término a partir de la publicación por Chrysander de su *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft* (1863, 1867) y más tarde del *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885), editado en colaboración con Philipp Spitta y Guido Adler, dándose por descontado a partir de entonces la necesidad de aplicar un positivismo científico al estudio de las diferentes materias relacionadas con el arte sonoro.

¹⁵⁰ La *Hallische Händel-Ausgabe*, editada por una nueva sociedad fundada en 1955 en Halle, la ciudad natal de Haendel, se ha encargado a partir de entonces de volver a publicar la obra completa del músico alemán con renovado criterio editorial. En cuanto a las sonatas de flauta de pico del op. 1, que forman parte habitual del repertorio de La Folía, se dispone de ediciones coetáneas a su autor, como las de John Walsh y Jeanne Roger, así como actualmente ediciones de los manuscritos autógrafos, incluidas las 2 sonatas conocidas como Fitzwilliam [HAENDEL, Georg Friedrich (s.f.): *Solos for a German Flute a Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin*. Londres: John Walsh; – (s.f.): *Sonates pour un traversière un violon ou hautbois con basso continuo*. Amsterdam: Jeanne Roger (ed. autógrafos y fac.: *Sonate pero uno strumento... e basso continuo*, vol. 1 ms. autógrafos, vol. 2, facs., Marcello Castellani, intr. SPES, 1985)]. Las variantes de las 6 sonatas de flauta de pico que escribió Haendel (4 de las 12 del op. 1 y las 2 Fitzwilliam), pueden cotejarse en la edición crítica LASOCKI, David y BERGMANN, Walter (1979/1): *The complete Sonatas for Treble (Alto) Recorder & Continuo*. Londres: Faber. Sobre estas piezas y sobre la obra camerística haendeliana, resulta también fundamental la consulta de los artículos LASOCKI, David (1978): “A New Look at Handel Recorder Sonatas II: The Autograph Manuscripts”, en *Recorder & Music* 6/1, pp. 71-8, y – (1979/1): *Ibid.* III: The Roger and Walsh Prints: A New View”, en *Recorder & Music* 6/5, pp. 130-2, así como BEST, Terence (1985): “Handel’s chamber music. Sources, chronology and authenticity”, en *EM*, vol. 13 n° 4, pp. 476-99.

compositores coetáneos—. Un ejemplo temprano de monografía dedicada a un compositor fueron las *Memoirs* que Mainwaring dedicó a Haendel en 1760, que hemos citado más arriba, y también vimos la resonancia que tuvo el volumen de Forkel sobre Bach en 1802.

Como biografías posteriores, dejando a un lado otras que se escribieron en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX sobre Mozart, Haydn o Beethoven y centrándonos en las que versan sobre compositores preclásicos, cabe citar la de Luigi Angeloni sobre Guido de Arezzo (1811), la de Giuseppe Baini sobre Palestrina (1828) y la de Carl von Winterfeld sobre Giovanni Gabrieli y su tiempo (1834), así como, en la segunda mitad del siglo XIX, la de Chrysander sobre Haendel (1858-67) y la ya citada de Spitta sobre Bach (1873-80). A partir de entonces, con unos criterios renovados de abandono del culto romántico a la personalidad, empleo de metodologías más rigurosas y creciente atención al contexto histórico, cultural y artístico, así como atención a otras facetas como documentación (biografía documental), iconografía y clasificación de la obra (catálogo comentado), se fue cubriendo un espectro cada vez más amplio de personalidades, épocas y escuelas.¹⁵¹

En la edición de las obras de los compositores del pasado, la senda marcada por las colecciones completas de Bach y de Haendel encontró continuación en la prospección y edición de la totalidad de la producción de un número creciente de autores encuadrados en la música antigua. Se aplicaron a este trabajo criterios renovados influenciados por la crítica textual, que contaba con una tradición que se remonta a la filología clásica. En busca de establecer los materiales más fidedignos, a partir de un conocimiento exhaustivo de las fuentes, se planteó poner en práctica una *Werktreue* [fidelidad a la obra] para establecer una edición *Urtext* [texto original].¹⁵²

¹⁵¹ Cf. MAYNARD, Solomon (2001): “Biography”, en *NG* (II), vol. 3, pp. 598-601. La voz “Biography” no estaba presente en *NG* (I) y parece lógico que esa laguna se haya cubierto en la siguiente edición. Hay que insistir siempre en la importancia de las voces generales –y también en muchos casos de voces de referencia interdisciplinares–.

¹⁵² Cf. GRIER, James (1996): *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Cambridge: Cambridge University Press (ed. esp.: Madrid, Akal, 2008), “Filología y edición”, pp. 22-5. Un buen compendio de las técnicas de edición del repertorio histórico es CADWELL, John (1996): *Editing Early Music*. Nueva York: Oxford University Press. Sin duda un conocimiento de las técnicas de edición

En la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX fueron encontrando de esta manera viabilidad ediciones completas (o al menos muy exhaustivas) de una nutrida nómina de compositores que incluye a Palestrina (33 vols., 1862-1907), Schütz (16 vols., 1885-1927), Lasso (21 vols., 1894-1927), Schein (7 vols., 1901-14), Victoria (8 vols., 1902-13)¹⁵³ y también otros como Franz Joseph Haydn (12 vols., 1802-43), Corelli (2 vols., 1869 y 5 vols., h. 1890), Adam de la Halle (1 vol., 1872), Henry Purcell (32, vols., 1878-1962), Rameau (18 vols., 1894-1924), Obrecht (30 vols., 1908-21), Monteverdi (17 vols., 1922-26), Machaut (4 vols., 1926-54), Praetorius (21 vols., 1928-1960), Lully (10 vols., 1930-1939), Couperin (12 vols., 1933), etc.¹⁵⁴

Dejamos aquí la lista y nos limitaremos a mencionar que de los autores más importantes, se emprendieron con posterioridad nuevas ediciones exhaustivas, revisando y ampliando fuentes y aparato crítico, como en los casos mencionados de Bach y Haendel (al igual que ocurriría más tarde con Haydn y Mozart), mientras que otras muchas no han sido objeto de reedición y, aparte de ser las únicas disponibles, siguen constituyendo hoy día fuentes autorizadas y adecuadas para el trabajo interpretativo, teniendo en cuenta además que el intérprete histórico suele haber

musical es importante para el intérprete histórico con el fin de sacar el mejor rendimiento de las variadas ediciones –incluidas las originales de época– susceptibles de caer en sus manos o ser prospectadas y utilizadas en su trabajo.

¹⁵³ De la edición de la *Opera Omnia* de Victoria, aparecida en Breitkopf und Härtel como todas las anteriores, se encargó el gran maestro de la musicología española Felipe Pedrell (1841-1922).

¹⁵⁴ Cf. ROBINSON, Charles S. y WOODWARD, Julie (1980): “Editions, historical”, en *NG* (I), vol. 5 pp. 848-69, contiene una lista exhaustiva de estas ediciones, así como de los “Monumentos de Música” de diversas naciones y otras antologías significativas. Muchas de las ediciones que acabamos de citar están disponibles en IMSLP, lo que sin duda constituye una impresionante herramienta de trabajo para la selección e interpretación de repertorio por parte de grupos de interpretación histórica como La Folía, teniendo en cuenta además que, como hemos indicado, estas ediciones son fiables desde el punto filológico. Aunque aquí nos hemos centrado en el repertorio preclásico, no podemos olvidar la importancia que ha tenido una atención similar recibida por autores posteriores, como (marcamos únicamente el año de inicio de las ediciones) Beethoven (1862-), Mendelshsohn (1874-), Mozart (1877-), Chopin (1878-), Schumann (1880-), Berlioz (1899-), Brahms (1926-) o Mussorgsky (1928-). Esto ha sido igualmente primordial para los intérpretes que han tenido que tocar sus piezas, independientemente a su tendencia interpretativa, teniendo en cuenta que los criterios filológicos, a partir del momento en que hicieron su aparición en el panorama musical, no han sido patrimonio exclusivo de la interpretación histórica y que, por otra parte, se ha ampliado mucho el espectro temporal de la música susceptible de recibir un tratamiento similar al que plantea la tendencia histórica, a pesar de que aquí nos ceñimos principalmente al acervo de los períodos que ha abarcado La Folía en su actividad.

asimilado previamente un corpus de conocimientos específicos que le permite abordar por sí mismo la realización sonora a partir de los textos originales sin adiciones.¹⁵⁵

Por ello, a pesar de que muchos de estos editores han sido tildados despectivamente de “anticuarios”, por limitarse a transmitir con fidelidad el texto original, en nuestra opinión han hecho una gran labor (como será el caso en España de Barbieri), permitiendo a las personas interesadas, tanto de su época como de generaciones posteriores, acceder a la fuente original sin necesidad de limpiarla de aditamentos y sacar a partir de allí sus propias conclusiones, al igual que en arqueología se tiende a preservar cuidadosamente los hallazgos en su estado original, para que cada época pueda reinterpretarlos más tarde sin verse confundida por manipulaciones extemporáneas.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Ello independientemente a que, aparte de la dificultad que puede haber para contar con reproducciones del original, en el caso de incunables o manuscritos, según para qué repertorios la transcripción resulta de mucha utilidad. Mientras que los facsímiles barrocos, aun contrastando otras fuentes cuando las hay, permiten una interpretación muy directa (siendo necesario no obstante conocer las formas en que se encuadran las piezas, los *tempi* más frecuentes, las ligaduras propias del estilo, las fórmulas típicas de articulación, el tipo de ornamentación, etc.), en la música renacentista, los originales comienzan a ser más incómodos de lectura (ligaduras de la notación mensural cuadrada, falta de barras de compás), por lo que contar con una transcripción correcta representa un gran ahorro de trabajo, aparte de que la distribución del texto, en las partituras vocales, es una tarea especializada que puede resultar complicada para quien no se haya propuesto realizar estudios específicos en la materia. En cuanto a la música premensural (y también aquella que no cuenta con una única traducción métrica), los estudiosos son razonablemente los únicos verdaderamente capacitados para hacer sus propias versiones y exhumar así con autoridad ese repertorio de manera monográfica, mientras que los no especialistas necesitan delegar en aquellas ediciones que consideren más adecuadas (como ha sido el caso de La Folía cuando, de manera incidental, ha abordado repertorio medieval); aún así, resultará muy útil la costumbre adquirida de documentarse y de comparar y calibrar diferentes criterios interpretativos a la hora de abordar un repertorio histórico determinado.

¹⁵⁶ Uno de los cambios negativos que perpetraron posteriores generaciones de editores (aquellos que consideraban que había que *editar* la partitura) fue la reducción de valores en la transcripción de piezas medievales y renacentistas, algo que en nuestra opinión desvirtúa las sensaciones del intérprete a la hora de interpretar esos repertorios. En ello han caído muchos musicólogos transcritores de repertorio histórico, incluidas personalidades de prestigio como Apel, que recomienda reducir los valores a la mitad o al cuarto [cf. APEL, Willi (1942): *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. Cambridge (MA): The Mediaeval Academy of America, p. 4]. En este sentido, nos parece que transmite mucho mejor el espíritu de la música la transcripción del *Cancionero Musical de Palacio* que publica Barbieri en 1890 que la de Higinio Anglés de 1947 [*Cancionero Musical de Palacio* (ss. XV-XVI), Ms. 1335. Madrid: BPR (ed. mod.: *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*, Francisco Asenjo Barbieri, transcr. y est. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Tipografía de los Huérfanos; ed. fac. ed. Barbieri: Emilio Casares, est. Málaga: Dep. Publs. Centro Cultural de la “Generación del 27”, 1987; ed. mod.: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, 4 vols.: I “Polifonía religiosa”; II-III *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)* “Polifonía profana”, Higinio Anglés, transcr. y est.; IVa, *Ibid.*, José Romeu Figueras, intr. y est.; IVb, *Ibid.*, *ibid.* ed. crit. textos, Barcelona: IEM-CSIC, 1941-65]. Se encuentran también ejemplos similares en transcripciones de estilos posteriores, como ocurre por ejemplo con la sonata de

Otro trabajo editorial interesante y que sigue constituyendo una fuente perfectamente válida, fue la edición de la obra completa de clave de Couperin que publicaron en colaboración Brahms¹⁵⁷ y Chrysander en 1888, que incluye una rigurosa transcripción de la tabla de ornamentación y sigue constituyendo una fuente perfectamente válida.¹⁵⁸ Por lo depurado de las técnicas que emplearon los grabadores franceses para la edición de partituras, es cierto que la reproducción facsímil de las ediciones originales del músico francés pueden emplearse directamente para la ejecución en concierto, al igual que es habitual hoy día la presencia en los atriles de otras muchas ediciones de este tipo,¹⁵⁹ pero ha habido que esperar para ello a un avance importante de las técnicas de reprografía, que han permitido facilitar una amplia difusión de este tipo de materiales.

Una labor editorial fundamental para la recuperación del repertorio antiguo fueron las ediciones de los “monumentos musicales” nacionales que emprendieron diversos países, generalmente con apoyo oficial. Tuvo igualmente su inicio en Alemania

Vaquedano de la catedral de Santiago de Compostela transcrita por López Calo [VAQUEDANO, José de (1695): *Sonata a 3, M^o Vaquedano*, Ms en 4 partecillas. Santiago de Compostela: Archivo Catedral (ed. mod.: *Obras musicales de fray José de Vaquedano*, José López Calo, transcr. y est. Cuadernos de “Música en Compostela” nº 4. Madrid: Música en Compostela, 1990], que La Folia retranscribió a sus valores originales a partir de la edición moderna con el fin de interpretarla de manera más acorde a su estilo.

¹⁵⁷ Johannes Brahms (1837-1897) se interesó por la música antigua y tuvo ocasión de abordar como director de coro la música de Isaac, Schütz, Byrd, Haendel, Gabrieli y Palestrina, entre otros [cf. HASKELL (1988/96), p. 23].

¹⁵⁸ COUPERIN, François (1713-30): *Pièces de clavecin* (1er livre, 1713; 2e livre, 1716/7; 3e livre, 1722; 4e livre, 1730). París: Duplessis, Boivin *et al.* (ed. mod.: *Ibid... revues par J. Brahms et F. Chrysander*, Johannes Brahms, ed. y Friedrich Chrysander, ed. y pról., 4 vols. Londres: Augener, 1888; ed. fac.: *Complete Keyboard Works*, 2 vols. Nueva York: Dover, 1988).

¹⁵⁹ Dejando a un lado las ediciones originales de música instrumental del Barroco temprano (la música de Cima, Frescobaldi, Castello, Selma o Fontana), que al no usar barrado para juntar grupos de notas (escriben todas las corcheas y semicorcheas sueltas, como era preceptivo con el sistema de impresión de caracteres móviles inventado por Petrucci) hace más difícil la lectura de la partitura en concierto. La mayoría de las ediciones de época del pleno Barroco, a partir de finales del siglo XVII, cuando la técnica de grabado sobre plancha comienza a predominar en la edición musical, resultan mucho más cómodas que las ediciones “prácticas” modernas cuyo uso fue habitual entre 1960 y 1990. En las sonatas *a solo* con acompañamiento de bajo continuo, las ediciones originales se limitaban a suministrar dos pautas, la del instrumento y la de la línea de bajo, sin necesidad de incluir una pauta adicional para la realización del continuo, que era improvisada con las técnicas que hoy día han sido recuperadas y vuelven a emplearse de la misma manera. Aparte de la ventaja de tener a la vista la partitura completa, ello conlleva un ahorro de espacio que evita giros incómodos de hoja y también un ahorro importante de papel, pues hace innecesarios la edición y uso de separatas y permite editar en un solo volumen el *opus* entero de un autor, tal como había sido publicado en la época, sin necesidad de fragmentarlo en varios volúmenes.

con la serie Monumentos de la Música Alemana [*Denkmäler deutscher Tonkunst*] [DDT], que comenzó a publicarse en 1892 bajo los auspicios de una comisión de la que formaron parte Brahms, Chrysander, Joachim y Spitta. A ésta siguió pronto su equivalente austriaco, los *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* [DTÖ], editado a partir de 1894 bajo la dirección de Guido Adler (1855-1941), codificador en 1885 de la división de la musicología en sus ramas histórica (aquella que atiende al estudio de la música en relación con las diferentes épocas) y sistemática (aquella que se ocupa de las materias y reglas propias de las diferentes ramas del arte musical),¹⁶⁰ y uno de los principales impulsores de la Sociedad Internacional de Musicología, fundada en 1927.¹⁶¹

Los Monumentos agrupan amplias colecciones, que llegan a abarcar en muchos casos entre cincuenta y un centenar de volúmenes y acogen en su seno la obra completa (*Sämtliche Werke*) o casi completa (*Ausgewählte Werke*) de muchos autores y un repertorio muy amplio. Otras naciones que emprendieron la publicación de series similares fueron Italia (1918 y numerosas series posteriores), Bélgica (1932), España (1941), Checoslovaquia (1943), hoy día dividida en República Checa y Eslovaquia, Inglaterra (1951), Portugal (1959),¹⁶² Holanda (1959), Polonia (1964)¹⁶³ y Francia, esta última en diversas colecciones que agruparon los maestros de la música renacentista (1894 y otras fechas posteriores), el *Ars nova* (1938) y otros repertorios.

¹⁶⁰ ADLER, Guido (1885): “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, pp. 5-20, y – (1919): *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, p. 7.

¹⁶¹ Como veremos en 1.4.4, en 1936 tuvo lugar en Barcelona el III congreso de la SIM que fue significativo en el terreno de la interpretación histórica en nuestro país.

¹⁶² La serie *Portugaliae Musica*, editada por la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, que entre 1959 y 1999 ha editado no menos de 52 volúmenes que abarcan el repertorio desde finales del siglo XV hasta comienzos del XIX (precisamente el volumen 52, de las cantatas de Jaume de la Tê y Sagau fue empleado por La Folía en algunos conciertos y para la grabación de “Tiorba cristalina”, para voz y bajo continuo, de este autor, en su disco dedicado a Felipe V [LA FOLÍA (2004)]).

¹⁶³ *Monumenta musicae in Polonia* [MMP], de éstas ediciones fueron tomadas muchas de las piezas grabadas en LA FOLÍA (2010/1).

Incluso Estados Unidos ha editado su propio repertorio histórico (1977),¹⁶⁴ además de haber publicado series voluminosas de gran utilidad destinadas a cubrir importantes franjas del repertorio internacional antiguo, como es el caso del *Corpus mensurabilis musicae* [CMM], encargado por el American Institute of Musicology a diversas editoriales europeas a partir de 1947, o el *Corpus of Early Keyboard Music* [CEKM] editado por Willi Apel (desde 1963), inscritos en la franja más prolija de las colecciones que hemos citado (112 y 48 volúmenes respectivamente), a los que se añade un *Corpus Scriptorum de Musica* [CSM, 1950-1997] que recoge en 42 volúmenes importantes tratados musicales.

1.3.5 Arnold Dolmetsch, pionero en la recuperación de instrumentos y técnicas de época

Hasta aquí, hemos hecho un repaso del concepto de música antigua desde que los humanistas del Renacimiento comenzaron a interesarse por investigar, recuperar y conservar restos y conocimientos del pasado; hemos visto que determinados tratadistas y músicos de épocas pretéritas se encargaron de documentar las prácticas más comunes de su tiempo, en principio con el fin de orientar a sus coetáneos, aunque con una precisión que ha logrado transmitir de manera vívida esos extremos a la posteridad; hemos visto que una serie de músicos ilustrados del siglo XVIII crearon sociedades con el fin de interpretar, y así poder volver a escuchar, música de cien o más años de antigüedad, al tiempo que algunos de ellos se encargaban de compilar diccionarios, temáticos y biográficos, enciclopedias e historias documentadas de la música.

¹⁶⁴ La Folía utilizó algunas de las ediciones encuadradas en la serie *Recent Researches in American Music*, publicada por la editorial A & R Editions de Madison (Wisconsin), para un programa en torno al descubrimiento, exploración y colonización de Norteamérica.

Hemos visto también que, a partir de comienzos del siglo XIX, tomó auge el género de la monografía sobre compositores eximios, avivando el interés de la sociedad por sus figuras y creando un caldo de cultivo para que sus obras fuesen editadas, algo que a partir de mediados de la centuria comenzó a hacerse de manera exhaustiva y con criterio, mientras que la musicología se desarrollaba cada vez más, aplicando una metodología que le permitía alcanzar una consideración de rama científica del conocimiento.¹⁶⁵ Y finalmente hemos hecho una recensión de los principales hitos del proceso editorial que permitió poner a disposición de los intérpretes, paulatinamente desde comienzos del siglo XIX hasta la actualidad, un enorme acervo de la producción musical pretérita.

Vamos a trasladarnos ahora al terreno de la interpretación y ver de qué manera se operó una reconstrucción de las técnicas interpretativas inspirada en la información de época de que se dispone. La música es un arte en el que parte fundamental del aprendizaje se basa en el ejemplo práctico y la emulación, y debe tenerse en cuenta que no pudo conservarse ningún registro sonoro directo y apenas unas pruebas muy limitadas como no fueran las técnicas de mecanización de relojes sonoros, cajas musicales u otros aparatos. Sólo fue a partir de la década de 1890,¹⁶⁶ cuando comenzaron a perfeccionarse las técnicas de grabación (aunque habría que esperar más tiempo para un desarrollo de la tecnología y la edición discográfica), momento a partir del que sí se pudieron poner a disposición de sucesivas generaciones de intérpretes testimonios y ejemplos en los que apoyarse.

¹⁶⁵ Fue igualmente en la segunda mitad del siglo XIX cuando la Historia del Arte tomó cuerpo como disciplina académica de las ciencias sociales, de la mano de estudiosos como el ya citado Jacob Burckhardt (1818-1897) y su discípulo Heinrich Wölfflin (1864-1945), este último considerado como uno de los fundadores de su escuela moderna. No debemos olvidar sin embargo que en la Antigüedad la música se había englobado dentro de las ramas científicas de las siete artes liberales, formadas por *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música), visión luego heredada por la Edad Media y el Renacimiento, equiparándose las leyes de la especulación sonora a las de la mecánica celeste.

¹⁶⁶ Las primeras grabaciones de música clásica documentadas se hicieron en 1887 en el estudio de Nueva Jersey de Thomas Alva Edison [DAY, Timothy (2000): *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. Yale: Yale University Press (ed. esp.: *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza, 2002, p. 13)].

En el terreno de la interpretación histórica, una vez iniciadas sus actividades, los registros sonoros permitieron conocer trabajos precedentes, comparar versiones y discriminar positiva o negativamente los resultados obtenidos previamente para progresar en la construcción de un cuerpo consistente de prácticas. Entretanto, la metodología pionera consistió en volver a utilizar los instrumentos de época, primero originales y luego copias, y aprovechar la tratadística para reconstruir las prácticas de épocas pretéritas. Mientras que en el siglo XIX los compositores habían tendido a indicar cada vez con más detalle en la partitura fraseos, dinámicas y articulaciones que debía reproducir el intérprete, las partituras de las composiciones preclásicas se hallaban por lo general desprovistas de esos adináculos.

Sin embargo, se cayó en la cuenta de que la forma de ejecutarla había sido documentada en los tratados con más precisión, posiblemente, que en ninguna otra época. Tratados y métodos eran por lo general altamente pedagógicos y aportaban cuantiosa información sobre la técnica instrumental y sobre extremos que habitualmente no eran reflejados en las partituras renacentistas o barrocas, como alteraciones rítmicas de lo escrito,¹⁶⁷ ornamentaciones e improvisaciones. Había por otra parte ediciones, como las versiones del *op. 5* de Corelli publicadas en Amsterdam,¹⁶⁸ donde había ejemplos de ornamentación florida cuya comparación con otras de tipo similar escritas con todas sus notas por Bach en sus movimientos lentos de corte italiano permitía situar con claridad el campo en el que debía actuarse para la práctica de ese repertorio.

En cuanto a la recuperación de instrumentos de época, hay que volver a Bruselas, donde Fétis había sido nombrado primer director del Conservatorio Real tras su fundación y había mudado allí desde París su actividad de conciertos de música histórica. En la capital belga continuó aumentando su colección de instrumentos antiguos, comprada después por el estado como base de un Museo Instrumental creado en 1877. Más tarde fue nombrado conservador del mismo Victor-Charles Mahillon

¹⁶⁷ Cf. en 1.4.1 referencias a las indicaciones que en el siglo XVI da Tomás de Santa María al respecto.

¹⁶⁸ CORELLI, Arcangelo (1700): *Sonate a violino e violone o cimbalò... opera quinta*. Roma: Gasparo Pietra Santa; – (s.f.): *Ibid., Troisième édition où l'on a Joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez para Mr. A. Corelli comme il les joue*. Amsterdam: Etienne Roger, ambos contenidos en ed. fac. Marcello Castellani, intr. SPES, 1979.

(1841-1926), que aumentó hasta unas 1500 piezas la colección, hoy en día integrada en el Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas,¹⁶⁹ y escribió un catálogo en cinco volúmenes (1888) cuyo ensayo sobre la clasificación de instrumentos musicales sirvió de precedente a la que establecieron en 1914 Hornbostel y Sachs, que sigue vigente.

Mahillon, al igual que Dolmetsch de quien hablaremos a continuación, procedía del ramo de la construcción de instrumentos, en este caso de viento, pues fueron afamados los clarinetes que construyó su padre y él restauró un oboe de amor e investigó la construcción de cornetos.¹⁷⁰ Estableció en el museo un taller de restauración y reproducción de piezas y continuó con la organización de conciertos históricos, en colaboración con el sucesor de Fétis en la dirección del conservatorio, François-Auguste Gevaert (1828-1908), quien como veremos hizo una visita a España en 1850.¹⁷¹ Al conservatorio de Bruselas, precisamente, fue a parar Arnold Dolmetsch (1858-1940),¹⁷² [fig. 8]¹⁷³ a quien se considera iniciador del movimiento moderno de recuperación de la música antigua, en el que se aúna la utilización de instrumentos de época con la investigación y puesta en práctica de las técnicas instrumentales e interpretativas que se hallan recogidas en los tratados de época.

¹⁶⁹ En diciembre de 2013, Pedro Bonet dio una conferencia el MIM de Bruselas y La Folía interpretó su programa de concierto *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)* [01-12- 2013].

¹⁷⁰ Ese oboe de amor fue utilizado en 1878 para interpretar a Bach en un concierto dedicado a su música [BAINES (1967), p. 97], mientras que al corneto le quiso adaptar un sistema de llaves pero no funcionó [*Ibid.* p. 262].

¹⁷¹ Cf. <http://www.mim.be/fr/historique>, así como BUCHNER, Alexander (1980): *Encyclopédie des instruments de musique*. París: Gründ, p. 15. Resultan curiosas las reconstrucciones de instrumentos griegos y romanos que Mahillon mandó hacer (algunas de ellas expuestas hoy día, en las que se percibe un fuerte componente imaginativo), que fueron utilizadas en algún “concierto de música greco-romana” como el que se dio en el conservatorio el 25 de mayo de 1896, precedido de una conferencia de Gevaert [BÉLIS, Annie (2004): “Reconstruction de la cithare romaine de concept : des sources écrites et figurées à l’instrument”, en *Revue des Études Grecques*, tome 117, jul.-dic., pp. 519-45 (disp. PERS), p. 527].

¹⁷² La información más detallada sobre Dolmetsch se encuentra en CAMPBELL, Margaret (1975): *Dolmetsch: the man and his work*, Robert Donington, intr. Seattle: University of Washington Press.

¹⁷³ Arnold Dolmetsch en 1903 [CAMPBELL (1975), p. II].

Nacido en Le Mans de una familia de origen alemán que vivió en Suiza,¹⁷⁴ su padre emigró a Francia a los diecinueve años y pasó a formar parte como aprendiz del negocio de construcción de órganos que tenía en Le Mans Armand Guillouard, con cuya hija Marie Zélie, que tocaba el violonchelo, madre de Arnold, contrajo matrimonio. La cercanía que Arnold, primogénito de la pareja, tuvo en su niñez con su familia materna, así como la excelente relación que mantuvo con su abuelo, al que a menudo acompañaba en sus compromisos fuera del taller (como cuando fueron a afinar los órganos la catedral de Chartres), le dieron una base fundamental a la hora de acometer, años más tarde en Inglaterra, la restauración y construcción de reproducciones de instrumentos antiguos y abrir su propia manufactura.

Tras estudios irregulares de violín, trabajos como afinador de pianos y labores en el taller familiar de fabricación de instrumentos, Dolmetsch recaló en Bruselas, donde fue alumno de Henry Vieuxtemps, poco antes de fallecer el gran violinista. Allí, Gevaert tuvo ocasión de hablarle de la importancia de la ornamentación en la música antigua y despertó su interés por los instrumentos de época, y en diciembre de 1879 asistió a un Concierto Histórico en el que se interpretó música de Rameau, Haendel, Lully, Bach, Couperin, Boccherini y Scarlatti, entre otros, y sonaron claves de Thibaut (1679) y Ruckers (1628) así como varias violas, una de ellas de Bertrand (1701), actuando Auguste Tolbecque como instrumentista de violonchelo y viola de gamba.¹⁷⁵

En los años pasados en la capital belga, realizó también bastantes estudios de piano, aprendió a tocar la *viola d'amore*, formó con otros compañeros un grupo de cámara, para cuyas sesiones tomaban prestados instrumentos de la colección del conservatorio, y asistió a una conferencia ilustrada por interpretaciones de un cuarteto de flautas de pico tocado por instrumentistas de viento de diversas especialidades. Tras graduarse en Bruselas en 1883, Dolmetsch decidió mudarse a Londres para proseguir estudios en el Royal College of Music, que había abierto sus puertas ese mismo año bajo la dirección de George Grove (1820-1900), iniciador en 1873 en la editorial

¹⁷⁴ Su abuelo Friedrich Rudolph nació en Zürich, donde fue amigo del editor Nägeli y pudo estar relacionado con la publicación en 1801 de *El clave bien temperado* a partir de un manuscrito conservado en esa misma ciudad.

¹⁷⁵ CAMPBELL, pp. 9-11.

Macmillan del *Dictionnary of Music & Musicians* cuyas ediciones renovadas siguen siendo una herramienta de trabajo fundamental para todo músico y estudioso de la música.

En 1885, siendo profesor de violín en Dulwich, publicó en Novello sonatas de Corelli y de Haendel con realizaciones de continuo que no se diferencian mucho de las que en esa época era habitual escribir y comenzó a investigar en la Biblioteca Británica y a comprar instrumentos pretéritos en anticuarios,¹⁷⁶ primero una viola de amor y luego varias viola de gamba, que fue restaurando y aprendió a tocar guiándose por el tratado de Christopher Simpson *The Division Violist* (1659). Redescubrió la forma correcta de sujetar estos instrumentos, observando que sus formatos más pequeños no se colocaban debajo de la barbilla, como los violines, sino sobre la pierna, como la denominación italiana *gamba* [pierna] sugiere.

Reparó en las diferencias que presentaban los arcos originales respecto a los modelos de la escuela de Tourte, cuyo uso se generalizó más tarde en los instrumentos de la familia del violín, y enseñó a tocar a su mujer, a su hija Héléne y a varios alumnos con los que abordó el repertorio isabelino para conjunto instrumental, su gran descubrimiento de esa época, exhumando piezas a cuatro y cinco partes de Hume, Lawes, Jenkins, Tomkins, Ferrabosco, Gibbons¹⁷⁷ y Coperario, y música de otros autores ingleses como Morley, Byrd, Dowland, Bull o Locke. Decidió entonces

¹⁷⁶ En aquella época no era demasiado difícil encontrarlos. Contaba por otra parte la capital con buenos especialistas en organología, como Carl Engel (1818-1882), autor en 1874 de un catálogo de instrumentos que sirvió de precedente a los que se hicieron más tarde en París y Bruselas, o Alfred Hipkins (1826-1903). Este último era empleado de la firma de pianos Broadwood (se dice que Chopin no tocaba en Londres si no le afinaba el piano), especialista en claves, instrumento al que interpretaba conciertos y sobre el que daba conferencias (fue autor en enciclopedias de importantes artículos sobre afinación que han ejercido prolongada influencia). Dolmetsch recurrió a él en busca de consejo para acometer sus primeras restauraciones de espinetas y claves. Otro especialista era Francis Galpin (1858-1945), músico, sacerdote y coleccionista de instrumentos (en 1916 el Museo de Boston adquirió su colección), pionero de la organología inglesa de instrumentos antiguos [destaca en su bibliografía GALPIN, Francis W. (1910): *Old English Instruments of Music*. Londres: Methuen]. En torno a su figura se fundó póstumamente la Galpin Society (1946), dedicada al estudio de los instrumentos musicales (<http://www.galpinsociety.org>), que sigue funcionando y editando anualmente desde entonces el Galpin Journal. En cuanto a la práctica, hay crónicas poco halagadoras, en cambio, de algunas sesiones organizadas por Galpin en que se interpretó música antigua con instrumentos de época y él tocó la flauta de pico [CAMPBELL, p. 25]).

¹⁷⁷ Las fantasías a tres partes de Orlando Gibbons habían sido objeto en 1843 de una edición por parte de la Musical Antiquarian Society.

dedicarse plenamente a la “interpretación auténtica de la música antigua con los instrumentos para los que estaba escrita”, y recibió el apoyo de Grove.

Más tarde añadió una espineta al conjunto, se interesó por la adquisición y restauración de instrumentos antiguos de teclado (campo en el que contaba con la tradición familiar), y en 1890 su conjunto dio el primer concierto en Londres.¹⁷⁸ Ese mismo año adquirió un laúd italiano del siglo XVI en una subasta y comenzó a tocar este instrumento de cuerda pulsada, de cuyo redescubrimiento fue figura principal y terminaría siendo su preferido. Su conjunto fue aumentando paulatinamente la actividad concertística y colaboró con algunos círculos académicos proveyendo ejemplos musicales. En 1892 comenzó a dar sus propias conferencias ilustradas (nunca perdería su acento francés) y a dar conciertos de manera regular en un edificio de la calle Fitzroy donde tenían su taller diversos artistas cercanos al círculo de los prerrafaelitas y era frecuentado por numerosos intelectuales.

Como hemos mencionado más arriba, más adelante en el siglo XX se fraguaría el juego de palabras entre HIP [*historically informed performance*]-hippie, por cierta semejanza en el inconformismo y algunos rasgos de la forma de vida y vestimenta de ese grupo, conocido como Bloomsbury por ese barrio de Londres, cercano a la Biblioteca Británica, donde vivían la mayoría de ellos y al que en 1895 se mudó el músico con su gente y comenzó a organizar los conciertos en su propia casa. Encontraron en Dolmetsch a uno de los suyos, con su pelo largo, barba y forma de vestir, a menudo con atuendos de época para las actuaciones (parecía “más prerrafaelita que los prerrafaelitas”) y se interesaron por su trabajo los escritores Oscar Wilde, James Joyce, Ezra Pound, William B. Yeats, Gabriele d’Annunzio y Georges Bernard Shaw (este último también crítico musical), su amigo el arquitecto Herbert Horn, la bailarina Isadora Duncan, el pintor Edward Burne-Jones o el polifacético William Morris.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Algo que al parecer no fue del agrado de la reina Victoria cuando llegó a sus oídos que había participado en él su sobrina la condesa Valda Gleichen y que ésta era alumna de Dolmetsch (*Ibid.* p. 30).

¹⁷⁹ HASKELL (1988/96), p. 35.

En 1895, colaboró también la con recién creada Elizabethan Drama Society, que bajo la dirección de William Poel buscaba reproducir el espíritu y las condiciones del teatro isabelino (en la fig. 9 se le puede ver vestido de época, actuando en una de esas producciones junto a su segunda esposa Elodie y a su hija Hélène). Redescubrió a Marais, Rameau y Leclair, su hija comenzó a tocar en público las sonatas de viola de gamba de Bach, intercambió correspondencia con Chrysander, que le facilitó para un concierto la partitura de la sonata de viola de gamba de Haendel antes de haberla editado, y dedicó también una sesión a música italiana, con obras de autores como Caroso, Picchi, Frescobaldi, Corelli, Marcello, Domenico Scarlatti, Bononcini y Vivaldi.¹⁸⁰

Sus conciertos fueron seguidos por cada vez más gente y su labor empezó a ser conocida en círculos más amplios, siendo llamado a actuar igualmente en otras ciudades de Inglaterra. Aunque otros testimonios fueron menos positivos, cabe destacar una crónica periodística de ese mismo año que se hace eco de esa labor:

[... hay que] felicitar al Sr. Dolmetsch por el servicio que rinde al revivir, para instrucción de los músicos de hoy día, no solo la música que deleitó a nuestros antepasados, sino también los instrumentos en que fue tocada. El trabajo era de tal clase que únicamente podía haber sido emprendido por un entusiasta... se puede decir que el Sr. Dolmetsch ha reinventado las violas, redescubierto el arte de tocarlas y rescatado del olvido música escrita para ellas, cosas todas ellas que habían desaparecido tras el ruidoso y agresivo violín... Dolmetsch parece poseer una maestría completa de la familia de las violas, y su hija, la señorita Hélène Dolmetsch mostró en su interpretación de la sonata de Bach un dominio notable de la viola de gamba para su edad [13 años].¹⁸¹

Al mismo tiempo, Dolmetsch se dio cuenta de que la construcción de copias de instrumentos de época tendría que ser forzosamente otro pilar del movimiento de recuperación, si estaba llamado a extenderse, pues aunque en aquél momento aun se encontraban especímenes originales a precios relativamente asequibles, de ninguna manera serían suficientes para proveer sus herramientas a un número creciente de intérpretes. Ello le llevó a intensificar las labores en este sentido y con el tiempo a fundar la firma Dolmetsch. Más tarde se haría cargo de ella su hijo Carl –que se

¹⁸⁰ CAMPBELL, pp. 62 y 81.

¹⁸¹ *St. James Gazette*, 25 de abril 1892 [cit. en CAMPBELL, p. 48]

implicaría especialmente con la flauta de pico, como intérprete y en la construcción— y hoy día sigue funcionando, dentro de un mercado de manufactura de copias de instrumentos musicales históricos que fue ampliándose enormemente.

En 1893 hizo su primera copia de un laúd y al año siguiente construyó un clavicordio para John Alexander Fuller-Maitland (1856-1836), intérprete de este instrumento, estudioso y crítico musical, director de la segunda edición del diccionario de Grove y responsable junto al musicólogo William Barclay Squire de la publicación del *Fitzwilliam Virginal Book* de teclado, editado por la Breitkopf und Härtel de Leipzig (1894-99). El primer clave lo realizó para exponerlo en Londres en la Arts and Craft Exhibition de 1896 y en 1910 el italiano Ferruccio Bussoni compró el de fabricación n° 60 y tomó clases con él.¹⁸² Antes de hacer copias de los instrumentos, los revirtió a sus características originales de época muchos de ellos, comprados en anticuarios, que habían sido modificadas, y entre 1898 y 1901 construyó tres réplicas del piano de Beethoven, una de ellas para la también clavecinista Violet Gordon-Woodhouse (1873-1948), otra de las personas concernidas en Inglaterra con la interpretación del repertorio de tecla con instrumentos históricos.¹⁸³

A partir de aquí sería demasiado prolijo seguir la carrera vital y musical de Dolmetsch paso a paso. Separado de sus dos primeras esposas, se casó con Mabel Johnston, que aprendió a tocar la viola de gamba, tocó también arpa, participó en la construcción de instrumentos y realizó investigaciones importantes sobre danzas antiguas.¹⁸⁴ En 1905 recibió el encargo de la firma Chickering de Boston de supervisar una línea de construcción de instrumentos antiguos como claves, laúdes y violas. Se estableció entonces en la vecina Cambridge, disfrutando de una etapa de prosperidad, y

¹⁸² KIPNIS, Igor, ed. (2007): *The Harpsichord and Clavicord: An Encyclopedia*. Nueva York: Routledge, pp. 367-8.

¹⁸³ La tercera copia de este piano fue un encargo del colonizador imperialista británico Cecil Rhodes (1852-1902), fundador de Rhodesia, y se conserva hoy día en su casa de Ciudad del Cabo, junto a la residencia del Presidente de la República de Suráfrica [cf. CAMPBELL pp. 131, 138 y 144].

¹⁸⁴ Estas investigaciones quedaron reflejadas en DOLMETSCH, Mabel (1949): *Dances of England and France: from 1450 to 1600, with Their Music and Authentic Manner of Performance* Londres: Routledge & Paul (reed.: Nueva York, Da Capo, 1976) y – (1954): *Dances of Spain and Italy: from 1400 to 1600*. Londres: Routledge & Paul (reed.: Nueva York, da Capo, 1975).

realizó desde allí numerosas giras por Estados Unidos, llegando a tocar el clave para Theodore Roosevelt en la Casa Blanca. En 1911 la firma tuvo que cerrar ese departamento por dificultades financieras y Dolmetsch aceptó una oferta de Gaveau para ocuparse de la fabricación de instrumentos históricos de teclado. En París colaboró con Henry Expert¹⁸⁵ y dio algunos conciertos con su coro “Les Chanteurs de la Renaissance”. Sin embargo, unos meses más tarde decidió volver a Londres, donde Edmund Fellowes y Richard Terry se hallaban en ese momento muy ocupados en la tarea de revivir la música litúrgica de los Tudor, mientras que la recuperación de los instrumentos antiguos, en cambio, se había estancado.¹⁸⁶

En 1917 se trasladó con su familia a Haslemere, a una hora de Londres, donde realizó su deseo de crear un enclave dedicado al estudio de la música antigua. Precisamente fue en la estación de Waterloo, a la hora de tomar un tren hacia casa de vuelta de un concierto, cuando Carl, el hijo menor, dejó olvidado en el andén un bolso que contenía una flauta de pico contralto en *fa* original de Peter Bressan (1663-1731). Arnold la había comprado en una subasta de Sotheby's en 1903 y aprovechado un viaje en transatlántico para aprender a tocar con un método de época, *The Compleat Flute-Master or the whole art of playing on ye Rechorde*,¹⁸⁷ antes de incorporarla al instrumentario que empleaba el grupo en sus conciertos.

Aunque más tarde el instrumento reapareció en la tienda de un anticuario y fue recuperado por los Dolmetsch, esta pérdida fue un incentivo para que, tras varios años

¹⁸⁵ Henry Expert (1863-1952), alumno de César Franck en la escuela fundada por Niedermeyer, que entonces había pasado a llamarse École de Musique Classique, luego profesor en ella y más tarde bibliotecario del conservatorio de París, se dedicó principalmente al rescate de la música francesa de los siglos XV y XVI, que interpretó con su coro, y llevó a cabo una importantísima labor editorial como responsable de la publicación de series monumentales como *Maîtres musiciens de la Renaissance française* y *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance* continuada luego con las series *Florilège* y *Les Monuments de la musique française*, además de fundar una Société d'Études Musicales et Concerts Historiques [NG (I), vol. 6, pp. 323-4].

¹⁸⁶ HASKELL (1988/96), pp. 35-7. Sobre el movimiento de recuperación de la música de los Tudor, cf. WIEBE, LAURA J. (2011): "*Peopled with invisible presences*": *Oxford and the Tudor revival, ca. 1890-1939*, tes. doc., GETZ, Christine, dir. Universidad de Iowa (accesible en <http://ir.uiowa.edu/etd/2788>, recogido 19-03-2015), y sobre ediciones de Fellowes como su *English Madrigal School* en 36 volúmenes (1913-24), su colaboración en los 10 volúmenes de *Tudor Church Music* (1922-29) o su edición de obras de William Byrd (a partir de 1937), *Ibid.* p. 12-13.

¹⁸⁷ HUNT, p. 129

de investigaciones y pruebas, Arnold lograrse construir un prototipo de contralto que funcionase (además de los restantes instrumentos de la familia, como soprano, tenor o bajo), que fue presentado en 1925 en el Festival de Haslemere, que tuvo entonces su primera edición y sería visitado por numerosos estudiosos, artesanos y músico, sirviendo posteriormente de referencia para otros festivales de música antigua.¹⁸⁸

Se interpretó entonces el concierto de Bach BWV 1057 para clave, dos flautas contralto, cuerdas y continuo,¹⁸⁹ contando como solistas de flauta de pico con el hermano mayor de Carl, Rudolph Dolmetsch (que como todos los hijos de Arnold y Mabel tocaba varios instrumentos), y Miles Tomalin,¹⁹⁰ considerado el primer solista

¹⁸⁸ Entre los músicos que visitaron el festival, cabe mencionar entre otros muchos a Ernest Ansermet, Andrés Segovia o Ralph Kirpatrick, y musicólogos como Robert Donington, formado allí como discípulo de Arnold Dolmetsch o Max Seiffert, así como constructores de instrumentos como Robert Goble o William Dowd. De más funesto recuerdo fue el paso por Halsmere de Peter Harlan (1898-1966), constructor de instrumentos musicales que compró un juego de flautas de pico y de vuelta a Alemania puso en marcha la construcción industrial de las flautas de pico “de digitación alemana”, cuyo modelo al parecer fue desarrollado por un colaborador suyo, Kurt Jacob, basándose en presupuestos erróneos, pues modificó la posición del cuarto agujero de la parte superior del instrumento al no haber reparado en la necesidad de utilizar una digitación de horquilla para afinar el sonido a la cuarta del fundamental, lo que hasta hoy en día ha redundado en la utilización en las escuelas de instrumentos que han perdido su forma natural y funcionan mucho peor, con la excepción del trabajo llevado a cabo por algunos maestros que han pasado por la aulas del conservatorio y recomiendan a sus alumnos comprar instrumentos de “digitación barroca”, [cf. HUNT, pp. 130-1, donde Hunt califica con razón esta modificación de “estúpida equivocación”]. Aunque en O’KELLY, Eve (1990): *The Recorder Today*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 8-10 se matiza el perjuicio causado, aduciendo el beneficio de la difusión masiva (cuyos resultados musicales son puestos en duda por otros), los comentarios que se hacen al final no dejan lugar a dudas respecto a las nefastas consecuencias de aquel error. Sobre este tema, cf. *et. LANDER, Nicholas S. (1996-2015): “History: Modern period”, en Recorder Home Page <http://www.recorderhomepage.net/history/>, rec. 25-04-2015.*

¹⁸⁹ Se trata de ese concierto cuya partitura tiene una correspondencia directa con el Concierto de Brandeburgo n° 4 BWV 1049, con la diferencia de que la parte solista más virtuosa de la obra, para violín en este último, es confiada aquí al clave y la tonalidad es de *fa* mayor, en lugar de *sol* mayor en el Brandeburgo. Hay quien piensa que la versión en *sol* mayor pudiese haber sido tocada por contraltos en *sol*, empleando exactamente las mismas digitaciones que en la versión en *fa* de clave y sonando simplemente un tono más arriba, con lo que se evita en algunos pasajes la incomodidad de tocar *fa* sostenido agudo en una contralto en *fa*, que no dispone de esa nota de manera fiable; ello de manera independiente a la indicación *due fiauti d’echo* que aparece en el título del Brandeburgo y podría indicar un tipo de flauta que permitía tocar *forte* y *piano*, como se requiere para hacer los contrastes indicados en el segundo movimiento, instrumento cuyas características reales son también controvertidas. Para una recensión de artículos que tratan del tema, ver GRISCOM, Richard y LASOCKI, David (2003): *The Recorder. A Research and Information Guide* (2ª edición). Nueva York: Routledge, pp. 543-45 [dentro de la bibliografía española, menciónese la traducción de uno de esos artículos, MARTIN, John (1994): “Los *fiauti d’echo* en el 4º concierto de Brandeburgo de J.S. Bach”, de *The Acoustics of the Recorder*, ap. 1. Celle: Moeck (trad. esp.: Bárbara Sela, en *Revista de Flauta de pico* n° 4, pp. 13-17, Enero 1996).

¹⁹⁰ En 1937 Tomalin participó en la Guerra Civil Española como miembro de las Brigadas Internacionales y llevaba siempre consigo una flauta soprano construida por Dolmetsch en cuya cabeza iba labrando el

virtuoso de los tiempos modernos en Inglaterra. Sin embargo fue Carl Dolmetsch (1911-1997), el hijo menor, quien más se implicó con la flauta de pico como solista y constructor, pues a partir de 1926 su padre delegó en él la investigación y producción de flautas, quedando a partir de 1930 divididas entre los hijos las responsabilidades la firma, que sigue hoy día ubicada en Haslemere y continúa fabricando numerosas clases de instrumentos antiguos.¹⁹¹

Carl desarrolló también una carrera importante como solista (Kees Otten, el profesor de Frans Brügger, comenzó a tocar la flauta de pico después de asistir a uno de sus conciertos), a menudo acompañado al clave por Joseph Saxby, fundó con sus hijos el Dolmetsch Family Consort de flautas de pico y, junto a Edgar Hunt,¹⁹² The Society of Recorder Players,¹⁹³ de la que fue presidente entre 1937 y 1988. Al igual que hizo a partir de 1930 Manuel Jacobs, también formado en Haslemere, impulsó también la composición de un repertorio importante de música de compositores ingleses para flauta de pico (generalmente con acompañamiento de piano, o a veces alternativamente de

nombre de las batallas en que tomaba parte. Se conserva una foto suya [fig. 10] tocando esa flauta en Ambite, poco antes de la Batalla de Teruel, rodeado de compañeros de la 15 Brigada Antitanques, seguramente improvisando sobre unos aires que está tocando uno de ellos a la mandolina, dada la atención preferente que parecen poner los demás en el instrumento de cuerda pulsada [repr. en BRADLEY, Kenn (1994): *International Brigades in Spain 1936-39*. Oxford: Osprey, p. 54].

¹⁹¹ En la fig. 11 vemos al conjunto familiar en 1925, aunque aquí Carl toca la viola de gamba mientras que la flauta la toca Rudolph.

¹⁹² Edgar Hunt (1909-2006), flautista muy activo en la promoción temprana de la flauta de pico, profesor y director del departamento de Música Antigua del Trinity College of Music –primer conservatorio del mundo en instituir una titulación de flauta de pico–, editor a partir de 1937 de la rama inglesa de la editorial Schott, cuya casa matriz alemana había sido fundada en Mainz en 1770.

¹⁹³ Parte de la información sobre la biografía de Carl Dolmetsch ha sido recogida en el portal de Internet de The Society of Recorder Players (<http://www.srp.org.uk/carl-dolmetsch/>, rec. 19-03-2015), la sociedad inglesa de flautistas de pico (el inglés es de las pocas lenguas en que la palabra “flauta” no aparece en la denominación del instrumento que llamamos en castellano “flauta dulce” o “flauta de pico”, ya que recibe el nombre de *recorder*, cuyo origen se relaciona con el canto de los pájaros) [sobre el nombre del instrumento cf. HUNT, pp. 2-8]. Rudolph (1906-1942), nacido en Boston, hizo carrera como virtuoso del clave y violagambista, estudió dirección de orquesta y decidió alejarse de la música antigua, desapareciendo luego tempranamente en el mar cuando su buque fue torpedeado en medio del Atlántico por un submarino alemán en la Segunda Guerra Mundial. Sobre los miembros de la familia Dolmetsch, aparte de mucha información contenida en CAMPBELL, se encuentran datos complementarios en *dolmetsch on line*, portal oficial a través del que se comercializa en Internet la marca Dolmetsch de instrumentos antiguos, especialmente en el artículo BLOOD, Bryan: “The Dolmetsch Story” (<http://www.dolmetsch.com/Dolworksfrench.htm>, rec. f.f.T.), que contiene un resumen bastante completo de la vida del fundador y reenvíos a las biografías individuales de los demás miembros de la familia.

clave)¹⁹⁴ y tomó la dirección del Festival desde la muerte de su padre (1940) hasta un año antes de la suya propia (1996). Una función similar cumplió para la viola su hermana Nathalie Dolmetsch (1905-1989), fundadora en 1948 de la Sociedad de Viola de Gamba inglesa, igualmente implicada en la construcción de estos instrumentos en la firma, editora de numerosas partituras y autora de un libro fundamental sobre la viola.¹⁹⁵

La labor llevada a cabo por Arnold Dolmetsch en el terreno de la interpretación histórica –con una clara preferencia por el repertorio instrumental–, en cuanto a rescate, valoración y puesta en práctica de las informaciones contenidas en los tratados, quedó plasmada en su libro *The interpretation of the Music of the XVII & XVIII Centuries*, publicado por la editorial Novello en 1916, en época de la Primera Guerra Mundial, y nada mejor que sus palabras para expresar su propuesta metodológica:

Cuando nuestra notación musical comenzó, en la parte temprana del siglo XI, la afinación de las notas era indicada por puntos cuadrados sobre una pauta. No había signos para diferenciar las diferentes duraciones de los sonidos. El ritmo de la canción debía ser enseñado oralmente, así como su *tempo*, fraseo y ornamentación. Gradualmente, formas especiales fueron dadas a las notas, para indicar su duración relativa. Signos de compás, ligaduras, signos para los diferentes ornamentos, y todos los demás medios necesarios fueron introducidos gradualmente para completar el sistema.

Durante novecientos años la notación ha progresado y aun dista de ser perfecta. No solemos ser conscientes de ello en relación con la música moderna, porque la mayoría de lo que deseamos tocar ya lo conocemos de una audición previa; y cuando no es así, el estilo de la música nos es suficientemente familiar para permitirnos interpretar el texto escrito correctamente sin tener que pensar mucho. Pero futuras generaciones encontrarán

¹⁹⁴ Con el impulso de Jacobs, nacieron así piezas como las de Stanley Bate, Lennox Berkeley, Walter Leigh o Franz Reizenstein, y por iniciativa de Dolmetsch otras como las de Cyrill Scott, Edmund Rubbra, Arnold Cooke o Colin Hand [cf. O'KELLY (1990), pp. 38 y 13], la mayoría publicadas por la Schott de Londres. Algunos de estos compositores habían sido antes de la Segunda Guerra Mundial discípulos en la Hochschule de Berlín de Paul Hindemith (1895-1963) –autor él mismo de un trío para flautas de pico en 1932–, al igual que lo fueron Hans Poser (1907-1988), Hans Ulrich Staeps (1909-1088) y Harald Genzmer (1909-2007), cuyas obras conforman junto a las anteriores una parte principal del repertorio moderno de tendencia no vanguardista para flauta de pico [dos miembros de La Folia, Pedro Bonet y Belén González Castaño, han interpretado en algunos conciertos este tipo de repertorio en formación de flauta de pico y piano, notablemente la sonatina de Berkeley (1940), unas bagatelas de Poser (1963) y la sonata de Bergmann (1965), este último flautista exiliado de Alemania a Inglaterra en los años 1940 y colaborador de Hunt en la editorial Schott, junto a otras obras para la misma plantilla de Stockmeier y Linde].

¹⁹⁵ DOLMETSCH, Nathalie (1962): *The Viola da Gamba. Its Origin and History, its Technique and Musical Resources*. Londres: Hinrichsen.

dificultades e interpretaciones dudosas donde todo parece claro para nosotros. Cien años atrás la gente escribió su música aun menos precisamente de lo que lo hacemos, de manera que si queremos tocar en el estilo original una composición de Beethoven, por ejemplo, encontramos el texto incompleto y la posibilidad de hacer una interpretación imitativa nos deja perplejos, por cuanto los músicos más relevantes de nuestra época no coinciden en sus lecturas.

Puede incluso haber una tradición incuestionable para un período comparativamente tan reciente, pues vive gente que pudo aprender a tocar la música de Beethoven de alguien que escuchó tocarla al compositor en persona. El tiempo, sin embargo, ya oscureció esas memorias.

Si vamos medio siglo más atrás, la dificultad se vuelven mayor. Llegamos a ese tiempo en el que lo que ahora se llama “Música Antigua” era simplemente anticuado. Desde aquella época hasta la recuperación [*revival*] que está ahora en progreso, la atención de los músicos estuvo tan apartada de esa “Música Antigua” que no ha sobrevivido ninguna tradición. La tradición ahora reivindicada por algunos intérpretes solo alcanza a los pioneros de la presente recuperación, que sabían mucho menos que ahora sabemos sobre ello. Información fiable únicamente puede encontrarse en aquellos libros de instrucción que los músicos antiguos escribieron sobre su propio arte. Afortunadamente hay muchos, llenos de preceptos, ejemplos y consideraciones filosóficas.¹⁹⁶

Nos ha parecido interesante incluir esta larga cita, que reproduce en su integridad los primeros párrafos de la introducción del libro, pues, al igual que habíamos observado que ocurre con la lectura de los tratados antiguos, la deliberada intencionalidad de comunicación que tiene toda obra de propósito didáctico lleva a Dolmetsch a expresar con meridiana claridad unos conceptos cuya traducción nos obligaría a realizar diversos circunloquios que no alcanzarían la misma precisión que la fuente original (en este caso un texto del pionero de la recuperación moderna de la música antigua).

¹⁹⁶ DOLMETSCH, Arnold (1916): *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. Londres: Novello (reed. 1946, pp. V-VI).

1.3.6 Desarrollo de las técnicas de grabación y radiodifusión

A partir de mediados de la década de 1920, el perfeccionamiento de las técnicas de grabación y reproducción va a potenciar la divulgación musical, junto a la radiodifusión, que va a obligar a las compañías discográficas a perfeccionar su tecnología y actuar como elemento democratizador que propicia la educación musical de un público más amplio.¹⁹⁷ Comenzaron a editarse colecciones que se proponían cubrir un espectro mucho más amplio de compositores, obras y épocas de la historia de la música, ayudando a una formación del gusto y apreciación musical. En 1923 se fundó la National Gramophonic Society [NGS], editora de la revista *The Gramophone*, que reunió suscripciones para abordar la grabación de repertorio inédito, sobre todo camerístico, tanto contemporáneo como de compositores como Debussy, Brahms, Schubert, Mozart, Boccherini, Bach, Corelli o Locke, llegando a editar un total de 166 registros hasta su disolución a mediados en 1935.

En la Gramophone Company,¹⁹⁸ fundada en 1896 como rama inglesa de la United States Gramophone Company y parte integrante a partir de 1931 de EMI (Electric and Musical Industries), con su sello His Master's Voice [HMV] (que utilizaba la imagen emblemática del perrito que acerca el hocico a la campana de un gramófono), el productor discográfico Walter Ledge (1906-1979, casado en 1953 con la soprano Elisabeth Schwarzkopf), comenzó a editar con el mismo sistema de suscripciones (algunas canalizadas a través de sociedades Bach, Haydn o Beethoven) numerosas series dedicadas a compositores, entre las que cabe mencionar las suites de violonchelo de Bach por Pablo Casals, las Variaciones Goldberg y obras de Couperin y Rameau por Wanda Landowska,¹⁹⁹ la obra de órgano bachiana por Albert Schweitzer y la integral

¹⁹⁷ Cf. DAY, Timothy (2000): *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. Yale: Yale University Press (ed. esp.: *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza, 2002), pp. 20-23.

¹⁹⁸ *Ibid.* 75-7.

¹⁹⁹ La discografía de Wanda Landowska, que en muchas ocasiones alternaba el piano y el clave en un mismo concierto, como hizo en Madrid en 1905 y 1906 [cf. GONZALO DELGADO, p. 591], aparte de grabaciones de rollos de piano realizadas desde 1905 para Welte-Mignon con música de Bach, Daquin y Durante (el sistema de pianos grabadores y reproductores tuvo un importante desarrollo entre 1904 y

del *Clave bien temperado* interpretado al piano por Edwin Fischer (1886-1960), maestro entre otros del pianista y director de orquesta argentino Daniel Barenboim.

En la década de 1930 comienzan a editarse colecciones más exhaustivas que se plantean cubrir de modo antológico la historia de la música occidental. Fue el caso de la *Columbia History of Music by Ear and Eye*, con la que colaboró Arnold Dolmetsch,²⁰⁰ editada en el período 1930-39 por el estudioso musicógrafo inglés Percy Scholes (1877-1958) para la Columbia británica (heredera de NGS), que en cinco volúmenes que comprendían ocho discos de diez pulgadas cada uno de ellos (unas cinco horas de música), abarcaba desde el organum de los siglos IX-X hasta música de Stravinsky, Bartok o Varese.²⁰¹ Otra antología sonora fue *Two Thousand Years of Music*, que en 1931 comenzó a publicar Parlophone (que formaba parte también del grupo EMI) bajo la dirección del musicólogo alemán Curt Sachs (1881-1959),²⁰² serie cuyo espíritu

1925 [DAY, 23-6]), comienza a ser muy activa a partir del año 1923, en que aun graba acústicamente para la compañía estadounidense Victor, mientras que en el año 1926 lo hace eléctricamente [RESTOUT, p. 417; en *Ibid.* pp. 411-22 se encuentra su discografía completa].

²⁰⁰ Aunque en 1921 NGS había hecho intentos de grabar los instrumentos antiguos tocados por los Dolmetsch, la compañía había estimado que los resultados sonoros eran insuficientes para su publicación, en contraste por ejemplo con la voz del tenor Caruso, cuyo registro había tenido notable éxito comercial [CAMPBELL, 209-10]. Para disponer de grabaciones de Arnold Dolmetsch, hubo que esperar al encargo de una grabación integral del *Clave bien temperado*, realizado en 1932 por la inglesa “The 48 Society”, de la que el maestro acometió varios volúmenes aun sin completarla (contaba entonces 75 años y después de un percance sufrido en un desplazamiento al estudio, la Columbia decidió trasladar el equipo de grabación a su casa) [*Ibid.* pp. 253-5]. La grabación de clave considerada más antigua fue realizada en 1920 por su discípula Violet Gordon Woodhouse [*Ibid.* p. 209], registro que puede escucharse en GORDON WOODHOUSE, Violet (1920): reg. toccata para teclado BWV 914 en *mi* menor de J.S. Bach, <https://www.youtube.com/watch?v=aw46td2Gncc>, mn 1.28- 4.18 (rec. f.f.T.).

²⁰¹ DAY, pp. 84-5.

²⁰² Importante musicólogo alemán, historiador del arte por su formación inicial, cuya aportación fundamental fue la clasificación de instrumentos musicales que estableció en 1914 junto a Hornbostel (citada ya como heredera de la establecida anteriormente por Mahillon), publicada por primera vez en HORNBOSTEL, Eric M. von y SACHS, Curt (1914): “Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch”, en *Zeitschrift für Ethnologie* n° 46, vols. 4-5, pp. 553-590 [las tablas de la clasificación de Hornbostel y Sachs se hallan al completo traducidas al castellano en VEGA, Carlos (1946): *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Centurión, cap. 1, “Las clasificaciones”, pp. 19-78]. Conservador de la colección estatal de instrumentos [Staatliche Instrumentensammlung], conservada en la Hochschule für Musik de Berlín, en 1933 fue suspendido de su cargo por ser judío y emigró primero a París, donde trabajó en el museo etnológico Musée de l’Homme, y después a Nueva York, en cuya universidad enseñó entre 1937 y 1957. Aparte de su dedicación a los instrumentos musicales del mundo entero, cuya historia sintetizó en SACHS, Curt (1940): *The History of Musical Instruments*. Nueva York: Norton (ed. esp.: *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947; ed. it.: *Storia degli strumenti musicali*. Milán: Mondadori, 1996), Sachs realizó también importantes estudios sobre la historia de la danza, recogidos en – (1933): *Eine Weltgeschichte des Tanze*. Berlín: Fiesterich Reimer (ed. esp.: *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944; ed. ingl.: Nueva York,

tendría su continuación, una vez emigrado Sachs a Francia, en *L'Anthologie sonore*, editada por Pathé-Marconi y que hasta los años 1950 cubriría un campo muy amplio, publicando 169 discos, en la última etapa en formato LP.²⁰³

En los años 1950, con un concepto similar, HMV grabaría también su *History of Music in Sound*, ideada para acompañar los 10 volúmenes de *New Oxford History of Music*.²⁰⁴ A partir de entonces, la música antigua tendría en la industria discográfica una extensión muy importante de su actividad y una aliada que potenciaría la comercialización de esta rama de la música clásica. En la continuación de nuestro relato destacaremos algunos de sus hitos y tendremos ocasión de volver sobre ello al hablar de cuestiones interpretativas y laborales, debido a la enorme influencia que la afición por los registros sonoros ha tenido y sigue teniendo en ambos terrenos.²⁰⁵

Paralelamente al desarrollo de la industria discográfica, la radio comenzó a efectuar retransmisiones en directo de gran calidad (tanto de conciertos como de actuaciones realizadas en estudios propios) y jugó un papel fundamental como consumidora y difusora de los registros fonográficos, dando como resultado un enorme progreso de una cultura musical, que fue puesta al alcance de todos. Aunque se habían

Norton, 1937/1963) y sobre la música de la Antigüedad y de las culturas orientales, que pone en relación con la música medieval en – (1943): *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*. Nueva York: Norton, tema sobre el que una referencia anterior es – (1927): *La música en la Antigüedad*. Barcelona: Labor, cuya edición española, en esta editorial hispano-alemana fundada en 1915, se adelantó a la alemana de 1928.

²⁰³ Un listado completo de esas grabaciones puede encontrarse en <http://www.medieval.org/emfaq/cds/ans99999.htm> (rec. f.f.T.), donde puede verse la enorme cantidad de repertorio antiguo cubierto, accediéndose a través de otros enlaces de la misma hoja al detalle de cada una de las grabaciones.

²⁰⁴ Se trataba en este caso de la tercera edición, cuyo primer volumen se publicó en 1954, de *Oxford History of Music* (1ª ed. en 6 vols., 1901-05; 2ª ed. en 8 vols., 1929-38)

²⁰⁵ Para completar un resumen de la industria discográfica temprana de música antigua, cf. HASKELL (1988/96), pp. 112-20, pudiendo destacarse entre otras muchas referencias adicionales un intento de Pathé de grabar en París el coro de Charles Bordes en 1900 o el envío a Roma de unos técnicos de sonido de la compañía Gramophone al XIII centenario de la muerte de Gregorio Magno, gracias a lo que se han podido conservar registros de las interpretaciones que allí hicieron los pioneros de Solesmes Pothier y Mocquereau, así como la fundación en París, con el impulso de la millonaria australiana Louise Hanson-Dyer del sello L'Oiseau-Lyre, paralelo a la editorial de mismo nombre que publicó en 1933 la integral de la obra de François Couperin, sello independiente que más tarde sería absorbido por Decca [cf. et. DAY, pp. 88-9].

hecho experimentos radiofónicos con anterioridad,²⁰⁶ la primera emisora europea fue la British Broadcasting Company (Corporation a partir de 1927), la BBC, fundada en 1922, dos años después de las primeras emisiones radiofónicas regulares en los Estados Unidos, que comenzó a emitir regularmente una programación de creciente calidad (y en 1930 constituyó también su propia Orquesta Sinfónica), confeccionada por especialistas y que incluía comentarios ilustrativos, algo que se acentuó a partir de 1946 con las emisiones del Tercer Programa, de carácter intelectual y básicamente centradas en música culta de todas las épocas, dedicando atención, aparte del repertorio clásico, tanto a los estrenos contemporáneos como al repertorio antiguo.

Este modelo, que ganó en calidad con la paulatina introducción de la modulación de frecuencia [FM], a partir de su invención en 1935, fue seguido por la mayoría de países europeos (incluida la fundación de orquestas, algunas de ellas anteriores a la OS de la BBC y en algunos países, incluso en diferentes ciudades), y hacia 1925 todos contaban con emisoras, año en que en Japón se emitía desde Tokyo, Osaka y Nagoya, al igual que en países de América Latina como México, Argentina o Colombia tuvieron lugar diversas experiencias de radiodifusión en los primeros años 1920 y que en torno a 1930 nacieron las primeras radiodifusoras importantes.²⁰⁷

Los programas de radio dedicados a música clásica, han constituido sin duda desde su creación un importante foro para una difusión mucho más amplia de la música antigua y un acicate para la realización de nuevos registros, tras educar a un público y

²⁰⁶ En Francia, en 1881 se había transmitido por teléfono una actuación de la Ópera de París a unos oyentes situados en otro lugar, en 1910 se retransmitió desde la Metropolitan Opera House de Nueva York una *Cavalleria rusticana* cantada por Caruso en el Metropolitan en 1915 se había establecido una conexión con Estados Unidos desde la cumbre de la Torre Eiffel, desde donde más tarde se harían otras emisiones, y a partir del final de la Primera Guerra Mundial hubo diversas iniciativas de radiodifusión privada [cf. "Broadcasting", en *NG* (I), vol. 3, pp. 313-24, p. 315 y 318-9].

²⁰⁷ Acerca de la radio en México, cf. PACHECO PONCE DE LEÓN, F.J. (2008): *Análisis Cuantitativo de la Programación de XHCOM 105.9 Mhz SICOM RADIO Puebla durante Mayo, Junio y Julio de 2006*, tes. doc. Puebla: Universidad de las Américas, http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/pacheco_p_fl/capitulo_1.html (rec. f.f.T.), cap. 1, pdf pp. 1-27, pp 12-13. En España, donde hubo transmisiones de ópera en 1920 y el Estado emitió unas directivas en 1923, año en que Radio Ibérica comenzó a emitir, y en los años 1930 hubo radios como Radio España, Union Radio y Radio Sevilla, no hubo consorcio estatal hasta después de la Guerra Civil, momento en que fue creada la Red Española de Radiodifusión (1942), que a partir de 1944 pasó a llamarse Radio Nacional de España (RNE) [*NG* (I), vol. 3, p. 317], algunas de cuyas actividades musicales habrá ocasión de destacar en el siguiente y otros epígrafes.

despertar su interés por acceder a un repertorio cada vez más amplio. Ello dio como resultado la creación de grupos muy cercanos a los estudios de grabación, como fue el caso de Pro Musica Antiqua de Bruselas o New York Pro Musica, cuando las propias radios no se encargaron directamente de que se creasen esos grupos. Fue el caso de la Westdeutscher Rundfunk de Colonia (cuyos estudios, en los que trabajó Stockhausen en los años 1950, resultarían también fundamentales para el desarrollo de la música electroacústica), que en 1930 creó un quinteto de instrumentos barrocos y patrocinó en 1954 la creación de la Cappella Coloniensis, dirigida por August Wenzinger.²⁰⁸

Contando con estos medios, la recuperación de la música antigua tomó una dimensión de fenómeno internacional, algo en lo que la televisión, que comenzó a experimentarse en 1925 y a emitir regularmente en varios países en torno a 1937, no tendría mucha influencia, independientemente a alguna que otra retransmisión, mientras que en cambio en el cine encontraría cierta visibilidad, con la grabación de bandas sonoras²⁰⁹ y también de una serie de películas cuyo tema central ha sido la propia música antigua, como *La crónica de Ana Magdalena Bach*,²¹⁰ en la que el teclista Gustav Leonhardt interpreta a Johann Sebastian Bach, tanto actoralmente como tocando junto a la orquesta de instrumentos de época Concentus musicus de Viena, dirigida por Nikolaus Harnoncourt (que a su vez interpreta el personaje del príncipe Leopold Anhalt-Cöthen), o la muy celebrada *Tous les matins du monde*,²¹¹ cuya música interpreta Jordi Savall, así como las películas *Farinelli*²¹² y *La leyenda de Balthasar el*

²⁰⁸ HASKELL (1988/96), pp. 120-3.

²⁰⁹ Los Dolmetsch llegaron a grabar algunas para películas de ambientación histórica, como *The Lady of the Lake* (1929-31) y *Coronel Blood* (1934) [cf. *ibid.* pp. 124 y 209].

²¹⁰ HUILLET, Danièle y STRAUB, Jean-Marie, guión y dir. (1968): *Chronik der Anna Magdalena Bach* [Gustav Leonhardt, Christiane Lang, Paolo Carlini, Ernst Castelli, Bob van Asperen, Nikolaus Harnoncourt y otros. Guión: Banda sonora: Concentus musicus y Ensemble für alte Musik Wien (Nikolaus Harnoncour, dir.); Grupo de la Scola Cantorum Basiliensis (August Weizinger, dir.); Coro de niños de Hannover (Heins Hennig, dir.). Alemania-Italia: Franz Seitz-IDI Cinematográfica [se puede visionar en <https://www.youtube.com/watch?v=XYv2ICyB6BM>, rec. f.f.T.]

²¹¹ CORNEAU, Alain, dir. (1991): *Tous les matins du monde* [Gérard Depardieu, Jean-Pierre Marielle, Anne Brochet, Caroline Sihol y otros. Guión: Pascal Guignard (autor novela homónima) y Alain Corneau. Banda sonora: Jordi Savall. Francia: France 3-Canal +-Sedif-Divali (7 premios César, incl. Mejor película).

²¹² CORBIAU, Gérard, dir. (1994): *Farinelli, il castrato* [Stefano Dionisi, Elsa Zylberstein, Enrico Lo Verso, Caroline Cellier, Omero Antonutti y otros. Guión: Andrée y Gérard Corbiau. Banda sonora: Les

Castrado (de esta última hablaremos más adelante por haber grabado *La Folía* la banda sonora).

1.3.7 El desarrollo de la interpretación histórica entre finales del siglo XIX y el final de la Segunda Guerra Mundial

Volviendo a retomar el desarrollo de la interpretación histórica a finales del XIX donde lo habíamos dejado, en París el pianista de formación Louis Diemer (1843-1919) llevaba desde los años 1860 dando conciertos con un clave Pascal Taskin de 1860 (más tarde, por razones prácticas de transporte, utilizaría para sus giras un Erard moderno) y fue contratado para tocarlo en el marco de la Exposición Universal de 1889.²¹³ Hubo allí una muestra importante de instrumentos antiguos, mientras que, cuatro años antes Mahillon había comisariado para otra Exposición Internacional en Londres una muestra de la colección de Bruselas y tres conciertos. Tanto en Francia como en Inglaterra, era clara la atracción del movimiento Art Nouveau por este tipo de instrumentos y su reconstrucción, inscrita en un interés por la artesanía en general (como fue el caso del primer clave de Dolmetsch expuesto en la Arts and Craft Exhibition de Londres).

Diemer, que acompañó a Sarasate en numerosas giras y fue profesor en el conservatorio, entre otros, de Alfred Cortot, Robert Casadesus, Lazare Lévy, Alfredo Casella y José Cubiles, fue fundador de la Société des Instruments Anciens [fig. 12],

Talens Lyriques (Christophe Rousset, dir.). Bégica-Francia-Italia-Alemania: Stephan-K2-RTL TVI y otros (Globo de Oro Mejor película extranjera, varios premios César y Donatello).

²¹³ Sobre los conciertos de música antigua en la Exposición Universal de 1889, en la bibliografía española puede consultarse FAUSER, Annegret (2004): “De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889”, en *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, eds., pp. 289-308. Logroño: Universidad de la Rioja, y un estudio más amplio en su monografía – (2005): *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester.

junto Jules Delsart al violonchelo y la viola de gamba, el belga Louis van Waefelghem (compañero de Dolmetsch en Bruselas) a la viola de amore y Laurent Grillet tocando la zanfona, formación con la que realizaron numerosas giras internacionales. Otra Société des Instruments Anciens sería fundada en 1901 por Henry Casadesus (1878-1947), viola de amor, con el apoyo de Camile Saint-Saëns (1835-1921) y se mantendría activa hasta 1939, contando con el concurso de sus hermanos Marcel y Marius (violas de gamba bajo y soprano) y Regina (clave) [fig. 13].²¹⁴ Dieron conciertos en otros países europeos, incluida España, Estados Unidos y Oriente Medio; Tolstoi describió el concierto que dieron en Moscú en 1910 como “uno de los mayores placeres musicales que jamás haya experimentado”.²¹⁵ El compositor italiano Alfredo Casella tocó el clave un tiempo con el grupo, pero luego se distanció aduciendo que casi toda la música que tocaban era apócrifa o estaba muy retocada por su director.²¹⁶

Otra figura fundamental del cambio de siglo en la capital francesa fue Charles Bordes (1863-1909), que con su coro *Les Chanteurs de Saint-Gervais* (del nombre de la iglesia de la que era organista) consiguió llevar muy alto el nivel de interpretación de la polifonía renacentista coral. Logró proseguir de esta manera el trabajo que habían iniciado en la primera mitad del siglo XIX Choron, Niedemeyer y el príncipe de la Moskova, incluida la labor editorial. Tras una minuciosa labor de ensayo, su conjunto adquirió una fama que le llevo a dar numerosos conciertos y a hacer giras internacionales. Junto al organista Alexandre Guilmant y al compositor Vincent D’Indy, discípulo en el magisterio de Cesar Franck, fundó la Schola Cantorum, que abrió sus puertas en París en 1896, con veintiún alumnos, que pasaron a ser trescientos en 1908, y constituyó a partir de entonces un centro de formación musical alternativo al conservatorio.

²¹⁴ Los hermanos Casadesus formaban parte de una familia de origen catalán cuyo padre, el músico autodidacta Luis Casadesus, había nacido en Figueras.

²¹⁵ Citado en HASKELL (1988/96), p. 50. En fig. 14 puede verse a Landowska tocando el clave para Tolstoi en su casa de lasnaïa Poliana [*Musica* n° 69, Junio 1908, repr. en MERCIER-YTHIER, Claude (1990): *Les clavecins*. París: Vecteur, p. 121]

²¹⁶ *Ibid.* p. 51. En efecto, algunos de los “descubrimientos” realizados por los hermanos Casadesus resultaron haber sido compuestos por ellos mismos, como algunos conciertos de Haendel, Carl Philipp Emanuel o Juan Christian Bach, obra de Henry, y el famoso concierto *Adelaïde* de Mozart, que Yehudi Menuhin llegó a grabar y Marius reconoció haber escrito [“Casadesus, Henri”, en *NG* (I), vol. 3 p. 844].

Mientras que Ravel y el grupo de los seis salieron de éste, por la Schola, abierta a todos sin límite de edad ni prueba de ingreso, pasaron como alumnos Gabriel Fauré, Albert Roussel, Déodat Séverac, Erik Satie, Bela Bartok, Edgar Varèse, Arthur Honegger, Adnan Saygún, y fueron profesores los españoles Isaac Albéniz y Joaquín Turina, así como Milhaud, Roussel y Messiaen, con un plan de estudios especialmente sensible hacia el conocimiento e interpretación del repertorio antiguo, partiendo de su inicial orientación hacia la música sacra. Bordes había interpretado con su formación obras de Josquin, Victoria, Palestrina, Lassus, Ockeghem y Janequin, en 1893 había montado el *Actus Tragicus* de Bach en el Trocadéro y entre 1903 y 1908 la Schola, que abrió sucursales en provincias, recuperó e interpretó varias óperas de Rameau, la *Armide* de Lully, el *Orfeo* y *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi.²¹⁷

La importancia de Wanda Landowska (1879-1959), aparte de sus propios valores artísticos y de la enorme difusión que dio al clave y a su repertorio fue la de ser el primer intérprete virtuoso que alcanzó reconocimiento como estrella tocando un instrumento antiguo, realizando numerosas giras internacionales y un trabajo extensivo en el terreno de la grabación discográfica, especialmente de la obra de Bach pero también de Rameau, Couperin y una serie de autores más antiguos. Formada como pianista de talento en el conservatorio de su Varsovia natal y después en Berlín, en 1900 se estableció en París, donde, cercana al principio al círculo de la Schola Cantorum, se convenció de que el clave era el único instrumento apto para tocar el repertorio que había sido concebido para él.

Con la realización sus giras, tocando tanto clave, el instrumento que le dio su mayor reconocimiento, como piano y a menudo tocando como solista con orquesta, representa la emergencia en la recuperación de la música antigua – por primera vez con la confluencia de factores como fama, reconocimiento de la crítica, atención mediática y destacada presencia en el mercado discográfico– de una figura de alta solvencia profesional y nivel artístico equiparables a los solistas de primera fila del panorama musical institucionalizado de la época. En 1905 publicó *Sur l'interprétation des oeuvres*

²¹⁷ Para las informaciones de estos párrafos, cf. HASKELL (1988/96), pp. 44-50 y VILA, Marie Christine (2007): *Paris Musique. De l'école de Notre-Dame à la Cité de la Musique, huit siècles d'histoire*. París: Parigramme-Compagnie Parisienne du Livre, pp. 238-40.

de clavecin de J.S. Bach y en 1909 *Musique ancienne*, textos donde recoge su ideario interpretativo, al que haremos alguna referencia más adelante, y en 1913 le fue ofrecida la primera cátedra de clave en la Hochschule für Musik de Berlín, en la que impartió clases hasta su vuelta a Francia en 1919, al término de la Primera Guerra Mundial, año en que enviudó de Henry Lew, especialista en folklora hebreo que había esposado en 1900.

En 1927, cansada de la intensa movilidad de su carrera, compró una casa en Saint-Leu-la-Forêt, a las afueras de París, en cuyo jardín construyó más tarde un pequeño auditorio para dar conciertos. Allí estableció una École de Musique Ancienne, donde impartió clases a músicos venidos del mundo entero y se encontró rodeada de un círculo de admiradores,²¹⁸ pequeña corte en la que, a decir de algunas voces críticas, oficiaba con autoridad y era difícil contradecir cualquiera de sus ideas.²¹⁹ En cuanto a los instrumentos que utilizó, cabe destacar que Landowska trabajó con Pleyel para intentar modernizar el instrumento y supuestamente aumentar su rendimiento,²²⁰ añadiéndole un registro de 16 pies y y llegando a poner incluso un clavijero metálico (moda que luego fue seguida por algunas fábricas de instrumentos pero finalmente abandonada).

Aunque disponía de una colección de piezas históricas, no las tenía en estado de buen funcionamiento. En esto seguía una línea muy diferente a la desarrollada por Dolmetsch, que seguía una muy cercana a los modelos originales, que con el tiempo se

²¹⁸ Entre ellos el crítico y musicógrafo español Carlos Bosch (1872-1958), autor de un admirado y adulador librito: BOSCH, Carlos (1936): *Espíritu pretérito en horas actuales. Wanda Landowska y Saint-Leu-la-Forêt*. Madrid: Espasa Calpe, que, aparte de destacar la delicadeza de la sonoridad del clave como algo lejano y apropiado para el repertorio antiguo, es un texto fuertemente anclado en una visión romántica podríamos decir que desaforada, al igual que ocurre con su – (1932): *En las cataratas del Barroco*, Eugenio d’Ors, pról. Madrid: Espasa Calpe, cuyo prologuista de lujo, el filósofo d’Ors, es en cambio autor del texto más conceptual entre los fundamentales de la recuperación del Barroco: D’ORS, Eugenio (1935): *Du Baroque*. París: Gallimard (1ª ed. esp.: Madrid, Aguilar, 1945), publicado antes en francés que en castellano.

²¹⁹ HASKELL (1988/96), p. 53.

²²⁰ Aquí nos permitiremos destacar el error que supone pensar que los “antiguos” estaban más atrasados (algo que podríamos comparar a la gran equivocación pedagógica que supone tratar a los niños como si fueran “tontos”, algo absolutamente erróneo cuando se da el caso), cuando en realidad eran expertos en lo que hacían, teniendo en cuenta que en algunos terrenos como la acústica disponían de conocimientos empíricos muy eficaces que en algunos casos se han perdido y no han podido ser igualados.

ha podido comprobar que son insuperables en matices, calidad y potencia. Dolmetsch, de hecho, fue maestro de algunos de los más afamados constructores de claves de la época posterior, como el inglés Robert Goble (1903-1991), y el norteamericano William Dowd (1922-2008). En 1940, la llegada de las tropas del III Reich a París la hace refugiarse en el sur de Francia, Portugal y finalmente emigrar a Estados Unidos, estableciéndose en Lakeville (Connecticut), desde donde siguió dando conciertos y haciendo grabaciones, acompañada hasta el fin de sus días con su fiel secretaria y colaboradora Denise Restout.²²¹

De lo que no cabe duda, es que la dedicación de Wanda Landowska hizo avanzar mucho la consideración de la música antigua y la admisión de un instrumento histórico como el clave en el circuito concertístico, sobre la base de una equiparación de nivel con solistas dedicados a otras especialidades y repertorios. Por otra parte también inició la recuperación del clave como instrumento apto para la música moderna, escribiendo para ella sendos conciertos Manuel de Falla (*Concierto para clave*, 1926) y Francis Poulenc (*Concert champêtre*, 1929).²²² Dos de sus discípulos destacados fueron el norteamericano Ralph Kirpatrick²²³ y el colombiano Rafael Puyana.²²⁴

²²¹ Restaut ha actuado también como difusora del ideario de Wanda Landowska, a través de la docencia y también de su libro RESTAUT, Denise (1964): *Landowska on Music, Collected, Edited and Translated by Denise Restaut*. Nueva York: Stein and Day. El problema es que, aunque contiene mucha información, a diferencia de lo que hemos destacado con las fuentes originales, su transmisión a través de una tercera persona le resta claridad y gran parte de su valor; este problema puede resolverse parcialmente con LANDOWSKA, Wanda (1909), LEW-LANDOWSKI, Henri, colab.: *Musique Ancienne*. París: Mercure de France (reed. mod.: LEWINTER, Roger, intr., París: Ivrea, 1996), aunque se trata de una obra relativamente de juventud que deja sin cubrir cincuenta años de carrera posterior.

²²² En 1.4.4 trataremos de la relación de Wanda Landowska con España.

²²³ Ralph Kirpatrick (1911-1984), nacido en Massachusetts, estudió en París con Nadia Boulanger y Wanda Landowska y una parte importante de su empeño vital fue la interpretación, grabación y edición completa de la obra de Domenico Scarlatti (1685-1757) [de esta última: SCARLATTI, Domenico (1733-57), *Sixty Sonatas in Two Volumes, Edited in Chronological Order from the Manuscripts and Earliest Printed Sources*, Ralph Kirpatrick, pról. y ed. Nueva York: Schirmer, 1953], escrita toda ella en Madrid (fueron también extensivas sus grabaciones y ediciones de la obra de Bach), así como una biografía del músico italiano [KIRPATRICK, Ralph (1953): *Domenico Scarlatti*. Nueva York: Princeton University Press (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1985)], trabajos para cuya realización fueron frecuentes sus visitas a España. En 1985, año del centenario del nacimiento de Scarlatti, La Folía interpretó en el Museo del Prado un concierto dentro de un ciclo de programación paralela a la exposición *Domenico Scarlatti en España*.

²²⁴ Rafael Puyana (1931-2013), en 1978 estrenó en el XXVII Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con la Orquesta de Radio Televisión Española bajo la dirección de Enrique García Asensio, el

Giraremos ahora la mirada hacia Alemania, país fundacional de la musicología moderna, donde a finales del siglo XIX la interpretación histórica había quedado algo rezagada respecto a Inglaterra y Francia.²²⁵ En 1905, con el impulso principal del violonchelista y violagambista Christian Döbereiner (1874-1961),²²⁶ se fundó en Munich el Vereinigung für alte Musik, un quinteto con voz, dos violines, viola de gamba y clave, que luego creció a un formato de pequeña orquesta que actuó bajo la batuta de Bernhard Stavenhagen. Considerado en la época inferior en cuanto al nivel técnico de sus miembros al conjunto de Casadesus, cuyas giras por Alemania eran frecuentes, los críticos valoraron en cambio un mayor esfuerzo de fidelidad a los usos de época, independientemente a que frecuentemente sus miembros actuasen en indumentaria de época [fig. 15].

El conjunto se disolvió durante la Primera Guerra Mundial y en 1922, Döbereiner instituyó un curso de instrumentos antiguos en la Staatliche Akademie der Tonkunst de Munich. Otra figura fundamental en la recuperación de la viola de gamba fue Paul Grümmer (1879-1965), discípulo al violonchelo de Julius Klengel en Leipzig, solista de la ópera de Viena, miembro del internacionalmente afamado cuarteto Busch y profesor, dio conciertos con Wanda Landowska y fue autor de una *Viola da Gamba Schule*, publicada en Berlín en 1928. Entre sus discípulos (entre los que se contaría Nikolaus Harnoncourt en el período 1944-48), fue determinante la figura del suizo de Basilea August Wenzinger (1905-1996), uno de los fundadores de la Schola Cantorum Basiliensis –maestro a su vez del violagambista catalán Jordi Savall–, que centró la técnica del instrumento con mayor rigor histórico que aquellos primeros maestros alemanes, que ni siquiera habían utilizado arcos propios del instrumento.

concierto para clave y orquesta *Concierto del Albaicín* [sic] que le dedicó Xavier Montsalvatge, grabó música de autores españoles del siglo XVIII y dictó cursos sobre música antigua española para tecla en los Cursos de Santiago de Compostela.

²²⁵ Acerca de este párrafo y los tres siguientes, cf. HASKELL (1988/96), pp. 54-9

²²⁶ Döbereiner fue pionero en la entrada de instrumentos históricos en la interpretación de la *Pasión según San Mateo* de Bach, cuando Felix Mottl le invitó a tocar la viola de gamba en ella, notablemente las elaboradas partes originales de las arias *Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen* y *Komm, süßes Kreuz*, desde entonces dos clásicos para cuya interpretación todo violagambista desea recibir la llamada de alguna orquesta cuando llega la Semana Santa.

El movimiento de recuperación de la música antigua encontró también apoyo en las universidades alemanas y Hugo Riemann (1849-1919) en Leipzig fue el primero en rescatar en los tiempos modernos la institución del *collegium musicum*, reunión semanal en la que musicólogos y aficionados se reúnen para interpretar música. Willibald Gurlitt (1889-1963), discípulo de Riemann, fundó con sus alumnos del seminario de musicología de la universidad de Freiburg un *collegium* que dio una serie de conciertos en los que por primera vez se escuchó música medieval en Alemania, con canto gregoriano, *organum* y música de Dufay y Binchois, tocando copias de flautas de pico²²⁷ y violas de gamba construidas a propósito.

Desde comienzos de siglo tomó también importancia en Alemania el movimiento de recuperación de los órganos históricos (*Orgelbewegung*) para interpretar la música de Bach y el repertorio barroco, una de cuyas figuras activas fue el organista, médico y teólogo especialista en Bach Albert Schweitzer (1875-1965).²²⁸ Nacido en la Alsacia alemana y luego naturalizado francés, escribió una monografía sobre el músico de Eisenach, primero publicada en francés como *J.S. Bach, le musicien-poète* y luego ampliada en la versión alemana y traducida al inglés.²²⁹ Discípulo al órgano de Widor en París,²³⁰ emprendió con él la edición completa de la obra organística bachiana, tuvo gran

²²⁷ Mandó hacer copias del juego de flautas del constructor Hyeronimus F. Kynseker (1636-1686) conservado en el Germanische Nationalmuseum de Nüremberg (La Folía posee también copias de varios de estos instrumentos, construidas por la firma alemana Mollenhauer que ha utilizado en conciertos y en alguna grabación).

²²⁸ Su hermana Anne-Marie Schweitzer fue la madre del filósofo francés existencialista Jean-Paul Sartre (1905-1980), dato que no podemos dejar de reseñar dada nuestra gran afición al contexto –o, mejor dicho, contextos en plural–, que da título a este estudio y constituye una de las señas de identidad del trabajo desarrollado por La Folía.

²²⁹ SCHWEITZER, Albert (1911): *J.S. Bach*, ed. ingl., 2 vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel (ed. fac. *ibid.*: Nueva York, Dover, 1966).

²³⁰ Charles-Marie Widor (1844-1937), discípulo de Fétis y del organista Lemmens en Bruselas, conectado en línea directa con una tradición interpretativa que descendía de los discípulos de Bach, organista de la iglesia de St. Sulpice en París y profesor de composición de Honegger y Milhaud en el conservatorio de la capital francesa, siendo secretario perpetuo de la Académie des Beaux-Arts francesa, en 1916 fue el principal impulsor de que se fundase en Madrid la Casa de Velázquez, lugar donde desde entonces artistas e intelectuales en residencia pueden estudiar la cultura española, siguiendo el modelo de la Villa Medicis francesa en Roma y academias que otros países mantienen con similar funcionalidad en la capital italiana [NG (I), vol. 20, p. 398]. La Folía dio un concierto en la Casa de Velázquez madrileña el 01-06-1999, en el marco de un coloquio internacional *Vagabundos y pícaros en las Letras y las Artes en tiempos de Velázquez (1599-1560)*, y tuvo por otra parte oportunidad de actuar en la Academia de España en Roma en 2003 y 2008.

admiración igualmente por la música de Wagner, a cuya familia trató en Bayreuth, y, sin abandonar en ningún momento sus actividades musicales, pasó buena parte de su vida cuidando a enfermos en un hospital que construyó en Lambarené en Africa (actual Gabón).

Allí terminó sus días, aunque fueron frecuentes sus giras por Europa para dar conciertos, conferencias y participar en diversos actos y ganó el Premio Nobel de la Paz en 1952, y al morir fue enterrado allí en el cementerio de la misión. Yendo más atrás que las investigaciones sobre el órgano barroco, en las que no siempre hubo criterios homogéneos y tuvieron resultados a veces controvertidos en cuanto a conservación y restauración, en 1921 Gurlitt mandó reconstruir en Freiburg un órgano más temprano, según el modelo de Praetorius, que tuvo mucho éxito y creó escuela. En la Alemania del primer tercio del siglo XX, una serie de actividades musicales, entre ellas la recuperación de determinados instrumentos antiguos, se coaligaron con movimientos excursionistas de exaltación de la naturaleza y recreo higienista al aire libre como el Wandervögel, relacionado con el Deutsche Jugendbewegung [Movimiento de la Juventud], del que formaba parte también la rama alemana de los Boy Scouts fundados por el inglés Baden Powell en torno a 1900.

Estas organizaciones fueron después mediatizadas por el movimiento nazi, y tuvieron en la misma época su reflejo en otros países europeos, en España, por ejemplo, con una serie de ideales de la Institución Libre de Enseñanza y de otros círculos en la época de la República, luego igualmente reconvertidos por el sistema excursionista de organizaciones afines a la Falange de José Antonio Primo de Rivera y al Movimiento Nacional. Fritz Jöde y otros se plantearon recuperar la canción popular alemana con acompañamiento de guitarra o laúd y en 1917 comenzó a publicarse la revista *Die Laute*, de la que fue editor Richard Möller, investigador de la música antigua de laúd y sus tablaturas, que mandó hacer copias de éste y otros instrumentos.

En ese contexto se inscribe la ya mencionada construcción masiva de flautas de pico impulsada por Peter Harlan (junto a violines, violas de gamba, laúdes y claves) y también la composición del trío para flautas de pico de Hindemith *Plöner Musiktag*, escrito en 1932 para una jornada de festival en una escuela universitaria de la ciudad de

Plön, donde la pieza se estrenó tocando él mismo una de las flautas, seis años antes de exiliarse el compositor a Suiza (y dos años más tarde a Estados Unidos).²³¹ En 1938, huyendo también del nazismo, emigró desde Austria a Norteamérica la familia austriaca von Trapp, que cantaba repertorio antiguo acompañándose de flautas dulces, violas de gamba y una espineta, cuya historia inspiró un musical de Broadway, con canciones de Rodgers y Hammerstein, y la película que en España se tituló *Sonrisas y lágrimas*, aunque estas producciones no reflejan de manera realista sus actividades musicales.²³² De la asimilación de la flauta de pico en Alemania por el movimiento nazi, da una idea la intervención en la apertura de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1937, de un gran conjunto de flautas e instrumentos de percusión en una demostración gimnástica con música del bávaro Carl Orff en que participaron 6000 jóvenes.²³³

²³¹ O'KELLY (1990), pp. 40-3

²³² WISE, Robert (1965): *The Sound of Music* [Julie Andrews, Christopher Plummer, Eleanor Parker, Peggy Wood y otros. Guión: Ernest Lehman. Banda sonora: Richard Rogers, Oscar Hammerstein II]. Estados Unidos: United Artists (5 Oscars, incl. Mejor película 1965), que en Hispanoamérica se tituló *La novicia rebelde*, película sacada del musical de mismo título, cuyo argumento es a su vez una adaptación muy libre del libro de memorias de TRAPP, María Augusta von (1949): *The Story of the Trapp Family Singers* (ed. esp.: “*Sonrisas y lágrimas*”. *La verdadera historia de la familia Von Trapp*. Barcelona: Espasa, 2012), que da una idea más exacta de la historia real y de las giras musicales que realizó la familia por diversos países de Europa y más tarde por Norteamérica, con un repertorio que incluía obras de Dufay, Josquin, Gibbons, Palestrina, Telemann o Bach y no fue reflejado en aquellas producciones.

²³³ Cf. HUNT, 138. Carl Orff (1895-1982), que con su *Carmina Burana* (1936), que pone en música versos latinos de los siglos XI-XIII, extraídos de una antología de mismo título publicada en 1847, encontró una respuesta inmediata a la utilización de cánticos sencillos, ritmos contundentes, realizados por mucha percusión, y un sentido teatral de puesta en escena en que se funde música y movimiento (algo en lo que su trabajo confluyó con el del francés Jacques Dalcroze). Exculpado después de la guerra a pesar de su colaboración con las autoridades nazis, las teorías educativas de Orff, desarrolladas en su método *Orff-Schulwerk*, que buscan desde la infancia desarrollar cualidades musicales a partir del sentido musical innato y la improvisación colectiva, tuvieron gran difusión a través de la radio a partir de 1948, se difundieron a diversos países, adaptando el uso de canciones a la prosodia de los diferentes idiomas y culminaron con la creación en 1961 de un Instituto Orff para la formación de profesorado, adscrito a la universidad Mozarteum de Salzburgo, con amplia utilización de flautas e instrumentos de percusión, muchos de ellos desarrollados específicamente para este tipo de enseñanza [cf. “Orff, Carl”, en *NG* (I), vol. 13, pp. 707-10; cf. et. MARCO (2008), P. 772]. Ligado a la flauta de pico como instrumento melódico, y con unas perspectivas educativas más amplias en torno a motricidad y expresión (algo que impartido como asignatura recibe a menudo el nombre de “música y movimiento”), el método Orff forma parte de una serie de tendencias pedagógicas cuyo desarrollo ha sido característico del siglo XX y cuyos resultados pueden recibir una consideración dispar según la perspectiva desde la que se valoren, en particular en lo que se refiere a su relación con otras actividades musicales formativas desarrolladas igualmente con la infancia en centros de enseñanza musical y el futuro posible acceso de esos alumnos a una eventual posterior actividad profesional en la música. La versión española del método Orff se editó como ORFF, Carl y KETTMAN, Gunild (1963): *Orff-Schulwerk*. Mainz: Schott (ed. esp.: *Orff-Schulwerk. Música para niños*, Montserrat Sanuy y Luciano González Sarmiento, vers. esp. Madrid: Unión Musical Española, 1969).

A comienzos de los años 1930 Hermann Moeck (1896-1980) comenzó a editar una revista en torno a la flauta de pico, *Der Blockflöten-Spiegel*,²³⁴ de la que fue director el flautista Franz Julius Giesbert (1896-1972), y a publicar repertorio para ella, así como a construir instrumentos con los que todo flautista ha realizado al menos parte de sus estudios²³⁵ y más de un concierto,²³⁶ mientras que Karl Vötterle (1905-1975), fundador de la editorial Bärenreiter en 1923 (establecida en Kassel desde 1927), se concernía especialmente con la recuperación de la música coral antigua, impulsada en aquel momento por el Singbewegung, que redescubrió y enaltecó la figura de Heinrich Schütz, organizaba un *Arbeitskreis für Hausmusik*, las jornadas *Kasseler Musiktage*, editaba *Die Zeitschrift für Hausmusik* y fabricaba también flautas de pico.²³⁷

Diversas formaciones corales desarrollaron entreguerras una labor en Alemania, como el coro de cámara de Stuttgart, especializado en madrigal, o el de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, dirigido por Karl Straube (1873-1850), que dio conciertos semanales presentando la música de Bach con efectivos reducidos.²³⁸ Tal como señala Haskell, a partir de esos años la interpretación de repertorio coral preclásico, por formaciones que le dedican una atención importante (aunque no forzosamente con criterios filológicos unificados), se extiende a otros centros musicales, países como Holanda o Dinamarca, ciudades como Praga, Budapest, Helsinki, Roma o Barcelona, y

²³⁴ En 1935 pasó a llamarse *Die Zeitschrift für Spielmusik*, revista que la firma Moeck sigue editando hoy día.

²³⁵ Al igual que con el excelente método GIESBERT, Franz-Julius (1934): *Schule für die Altblockflöte in f*. Mainz: Schott (ed. ingl.: *Method for the Treble Recorder*. *Ibid.*, 1937), cuyo apéndice de ejercicios (tanto propios como históricos) resulta de enorme utilidad.

²³⁶ En los conciertos dados por La Folía en el período 1977-79, Pedro Bonet utilizaba una contralto de palosanto Moeck de modelo Rottenburgh (en diapasón *la*'=440 Hz, pues el grupo aun no había introducido el diapasón barroco de semitono bajo *la*'= 415 Hz), instrumento muy exitoso desarrollado en 1966 a partir de un originales conservados en la colección del conservatorio de Bruselas del constructor local Jean-Hyacinth Rottenburgh (1672-1765) por el constructor Friedrich von Huene (n. 1928) [cf. HUNT, p. 155], afincado desde 1947 en Boston, donde a mediados de los años 1990 tuvimos ocasión de visitarlo en su taller.

²³⁷ HUNT, pp. 137-8. Bärenreiter desarrolló nexos estrechos con la musicología y es la editora de *MGG* (I) y (II) [sobre la historia de Bärenreiter, cf. portal de la firma <https://www.baerenreiter.com/en/about-baerenreiter/history/>, rec. f.f.T; sobre las flautas de pico, cuya construcción la firma abandonó en 1987, diseñadas en un principio en colaboración con Peter Harlan cf. <https://www.baerenreiter.com/en/about-baerenreiter/baerenreiter-encyclopedia/recorders/>, *ibid.*].

²³⁸ HASKELL (1988/96), pp. 58-9.

se dan conciertos en lugares como Madrid, Estocolmo, Copenhague, Viena, Zurich, Bucarest, San Petersburgo o Johannesburgo,²³⁹ a la vez que aumenta su presencia en la industria fonográfica.

En Bélgica, país pionero en el que tanta relevancia había tenido el trabajo de Fétis, Gevaert y Mahillon, la alumna de Landowska Aimée van de Wiele (1907-1991) fundó en los años 1930 el Cuarteto Belga de Instrumentos Antiguos, y el norteamericano Safford Cape (1906-1973), establecido en Bruselas desde 1925 y casado con la hija del musicólogo Charles van den Borren (1874-1966), creó el conjunto Pro Musica Antiqua,²⁴⁰ dedicado a la interpretación de la música medieval y renacentista temprana, que tuvo su primera actuación en 1933 y en 1935 abrió la Exposición Universal de Bruselas con una formación de ocho cantantes y un grupo de diez instrumentistas tocando copias históricas.

Este grupo constituyó uno de los primeros acercamientos serios a una interpretación históricamente informada del repertorio de los siglos XIII a XVI, hasta entonces relegada al ámbito especializado de seminarios y congresos por ser considerado demasiado arcaico para el público, de autores como Perotin, Leonin, De la Halle, Machaut, Landini, Dufay, Binchois, Busnois, con música de Obrecht, Isaac o Josquin, de los que pronto hicieron registros para *Anthologie Sonore*.²⁴¹ El grupo de Safford Cape, continuó su actividad después de la guerra de 1939-44, grabando en los años 1950 para *The History of Music in Sound* y después para la colección Archiv Produktion de la Deutsche Grammophon hasta su retirada en 1967.

En el mismo terreno de la música medieval, cabe reseñar en Francia el trabajo del conjunto Paraphonistes de St Jean-des-Matines, fundado en 1936 por el norteamericano William Devan (1906-1949, que cambió su nombre por el de Guillaume

²³⁹ *Ibid.* p. 60.

²⁴⁰ Conjunto cuya vida se extendería hasta 1974, siendo liderado a partir de 1967 por el tenor Franz Mertens, miembro del mismo desde 1936 [NG (I), vol. 15, p. 304].

²⁴¹ Del contenido de este y el siguiente párrafo, cf. HASKELL (1988/96), pp. 60-1.

de Van),²⁴² formación especializada en el repertorio de los siglos XIII a XVI, al igual que la Psallete de Notre Dame fundada en 1933 por Jacques Chailley (1910-1999).²⁴³ Otra discípula de Pirro, así como de Nadia Boulanger,²⁴⁴ Wanda Landowska y de Galpin en Inglaterra, la musicóloga Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975), especializada en canción francesa y música instrumental entre 1450 y 1550, fundó en 1926 la Société de Musique d'Autrefois, conjunto dedicado a la interpretación del repertorio antiguo con instrumentos de época, que organizó en los períodos 1927-32 y 1952-75 al menos dos conciertos anuales (uno de música religiosa y otro de música profana),²⁴⁵ y más tarde fue conservadora del museo de instrumentos del conservatorio de París (1962-73), cuyas colecciones (a las que con el tiempo se añadieron la suya

²⁴² En abril de 1936, De Van participó en Barcelona en el III Congreso de la SIM, y durante la Segunda Guerra Mundial se hizo cargo en París de la dirección de la sección de música de la Biblioteca Nacional.

²⁴³ Jacques Chailley, discípulo de Nadia Boulanger (1887-1979) y de André Pirro (1869-1943, sucesor de Romain Rolland en la cátedra de Historia de la Música de la Sorbona), fue subdirector del conservatorio de París (donde tuvo a su cargo, entre otras especialidades, la enseñanza coral), director de la Scola Cantorum e inspector de música del Ministerio de Educación. En el año 1973 visitó España para dictar varias conferencias y tuvimos ocasión de asistir a una charla que dio en el Real Conservatorio de Música Madrid. De su amplia bibliografía, aparte de CHAILLEY (1960), que citaremos más adelante, son también notables – (1950): *Histoire musicale du Moyen Age*. París: Presses Universitaires de France, que refleja sus conocimientos en la música medieval, materia de su especialización interpretativa, el muy influyente – (1951): *Traité historique d'analyse harmonique*. París: Alphonse Leduc, así como – (1958): *Précis de musicologie*. París: Presses Universitaires de France (ed. esp.: *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza, 1991) y – (1967): *La Musique et le signe*. Lausanne: Rencontre, que trata de historia de la notación musical.

²⁴⁴ En cuanto a la pianista, compositora y directora de orquesta Nadia Boulanger, discípula de Fauré, que aparece citada varias veces en nuestro trabajo, cabe destacar que como profesora de la École Normale de Musique, del Conservatoire Americain de Fontainebleau y de otras instituciones, tanto de Francia como de Estados Unidos, donde se exiló durante la Segunda Guerra Mundial, ejerció influencia internacional en multitud de compositores e intérpretes, entre los primeros, tuvo como alumnos nada menos que a Shostakovich y Aaron Copland (incluso Stravinsky contó con su magisterio, y también Astor Piazzola, Philipp Glass y Quincy Jones) [<http://www.fontainebleauschools.org/index.html> rec. f.f.T.], y entre los últimos el guitarrista español Narciso Yepes (1927-1997), quien por cierto grabó en 1972-73 en laúd barroco la integral de la obra de Bach para este instrumento por encargo de Archiv Produktion. Sin embargo a pesar de haber tenido siempre en cuenta la importancia del repertorio antiguo, Boulanger, al igual que Vincent d'Indy, no mostró especial interés por la utilización de instrumentos de época, lo que atestigua el haber grabado en 1937 al piano el bajo continuo de los madrigales de Monteverdi, compositor a cuyo redescubrimiento sin embargo contribuyó (HASKELL (1988/96), p. 62) [cf. et. SPYCKET, Jérôme (1987): *Nadia Boulanger*. Lausana: Payot]. En 1967, la ya octogenaria músico francesa visitó Madrid para dirigir [cf. FERNÁNDEZ CID, Antonio (1967): “Memorable actuación de Nadia Boulanger al frente del coro y la orquesta de la R. TV. E” (sic), en ABC, 4 abr.].

²⁴⁵ Cf. GÉTREAU, Florence (2007): “Les archives de la Société de Musique d'Autrefois, 1926-1975, conservées au musée de la Musique à Paris”, en *Fontes Artis Musicae*, n° 54 (2007-1), pp. 38-54.

propia y los archivos de la Société) se encargó de racionalizar, restaurar y completar, impulsando paralelamente investigaciones de organología e iconografía musical.²⁴⁶

Aunque ciertos instrumentos antiguos, como el clave o la viola de gamba, habían llegado a impartirse en las clases de algunos conservatorios como la Hoheschule für Musik de Berlín, se echaba de menos en Europa la existencia de un centro especializado dedicado al estudio del repertorio preclásico con instrumentos de época, necesidad que vino a cubrir la Schola Cantorum Basiliensis, fundada en 1933 en la ciudad suiza de Basilea, centro de gran tradición musical y activo en la musicología.²⁴⁷ Fueron sus principales impulsores dos músicos oriundos de esta ciudad a orillas del Rin, el director de orquesta Paul Sacher²⁴⁸ y el ya mencionado violagambista August Wenzinger, que formaba en aquel momento un trío con el flautista Gustav Scheck²⁴⁹ y el clavecinista

²⁴⁶ Esta colección constituye hoy el Musée de la Musique, que forma parte, junto al propio conservatorio, de la Cit  de la Musique, complejo de instalaciones musicales que se construyeron en La Vilette, en los solares donde antes estaban ubicados los mercados de abastos de París. El inicio de la colección se remonta a la fundación del conservatorio, tras la revolución francesa, sancionada por un decreto del 16 thermidor año III de la República (1795), que determina también la creación paralela de una biblioteca de música y un “gabinete de instrumentos antiguos y de los de nuestros usos que pueden por su perfección servir de modelos” [cf. BRAN-RICCI, Josiane (1997): “Du musée instrumental au musée de la Musique”, en *Guide du musée de la musique*, AAVV, pp. 10-3. París: Réunion des Musées Nationaux, p 10]. Este museo alberga una colección muy significativa de flautas de pico, completadas con mucha visión en los años 1970 y 80, en la que hay ejemplares de constructores franceses, como por ejemplo dos flautas tenor de Hotteterre, similares a la copia que fabrica Moeck [<http://www.moeck.com/cms/index.php?id=30&L=rottenburgnr.439>, rec. f.f.T.] y emplea La Folía en algunos conciertos, así como de otros constructores importantes del Barroco como los ingleses Thomas Stanesby, padre (h.1668-1734) e hijo (1692-1754), el francés establecido en Londres Peter Bressan (1663-1731), el holandés Richard Haka (h. 1646-1705), los alemanes miembros de las familias de Nuremberg Kinseker, Denner y Oberlender y el constructor de Basilea Jeremias Schlegel (1730-1792) [cf. *Ibid.* pp. 72-7].

²⁴⁷ Bajo el impulso del musicólogo suizo Karl Nef (1873-1935), especialista en la música instrumental alemana de la segunda mitad del siglo XVII, se organizaron all  dos congresos de la SIM (1906 y 1924), que trasladó allí su sede en 1927 [cf. “Basle”, en *NG* (I), vol. 2 pp. 240-1].

²⁴⁸ Paul Sacher (1906-1999), discípulo de Nef, se había interesado por incluir en las programaciones musicales de su orquesta repertorio antiguo y contemporáneo, y protagonizó en esa segunda categoría el encargo y estreno de numerosas obras, como el *Concierto para cuerdas, percusión y celesta* de Bartok y otras muchas de compositores como Strauss, Stravinsky, Hindemith, Honneger, Martin o Henze.

²⁴⁹ Gustav Scheck (1901-1984), flautista travesero y de pico, uno de los fundadores en 1946 de la Staatliche Hochschule für Musik de Freiburg, donde tuvo como discípulo al flautista Hans-Martin Linde (n. 1930), uno de las figuras más destacadas de la interpretación de la flauta de pico (autor asimismo de diversos métodos y de notable literatura contemporánea para el instrumento), cuyas grabaciones para Archiv Produktion se contaron en los años 1970 entre las más difundidas, junto a las de Frans Brüggen para Telefunken, y contribuyeron a dar a conocer las posibilidades solísticas del instrumento.

Fritz Neumayer, el Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger, conjunto pionero en la utilización del diapasón barroco de semitono bajo.²⁵⁰

Wenzinger enseñó su instrumento en la Schola hasta 1979 (año en que le sucedió en la cátedra el catalán Jordi Savall), constituyó allí un trío de violas e impulsó actividades de conjunto con el Freunde Alter Musik, que pronto dio fama internacional a la escuela. Entre los profesores del equipo inicial, se contaba también el tenor Max Meili (1899-1970), que grabó canciones renacentistas con acompañamiento de laúd para *L'Anthologie Sonore*, una de las primeras versiones completas del *Orfeo* de Monteverdi y diversas obras de Schütz. La actividad de la Schola no llegaría a verse del todo interrumpida durante la Segunda Guerra Mundial, gracias a la neutralidad de Suiza en la contienda.

En los Estados Unidos,²⁵¹ donde habíamos mencionado en el siglo XIX las actividades de las sociedades focalizadas en torno a la música de Bach, Haendel y Haydn, la interpretación del repertorio antiguo siguió en las primeras décadas del siglo XX un desarrollo con fases similares a las que ya hemos estudiado como genéricas de la recuperación de la música antigua: rescate paulatino del repertorio, no solo de la música de esos tres grandes maestros sino también de grandes polifonistas como Palestrina y luego otros muchos, inclusión cada vez más frecuente de autores preclásicos en el repertorio, eventual especialización de diversas formaciones vocales, orquestales o camerísticas e introducción paulatina de técnicas y criterios interpretativos filológicos, así como, en algunos casos, de instrumentos de época.

En cuanto a lo primero, pueden mencionarse las actividades del organista John Frederick Wolle (1863-1933), que había pasado un tiempo estudiando con Rheinberger en Munich y entre 1888 y 1901 protagonizó en Bethlehem (localidad de Pennsylvania fundada en 1741 por exilados moravos) los estrenos americanos de las pasiones según *San Juan* y *San Mateo*, así como de la misa en *si* menor y el *Oratorio de Navidad* de

²⁵⁰ Cf. cap. 3-3.1.

²⁵¹ Cf. HASKELL (1988/96), pp. 94-111.

Bach.²⁵² La música de Palestrina comenzó a interpretarse a finales del siglo XIX por oficio de la American St Cecilia Society y por la Oratorio Society fundada en 1873 en Nueva York por el director de origen polaco-alemán Leopold Damrosch (1832-1885), que en 1874 también interpretó el oratorio *Sansón* de Haendel, labor continuada por sus hijos Frank²⁵³ y Walter,²⁵⁴ fundando el primero en 1894 el coro de la Musical Art Society of New York, formado por entre 50 y 70 cantantes profesionales, que actuaron entre otros lugares en el Carnegie Hall y cantaron música de Bach, Haendel, de Adam de la Halle, Palestrina, Lasso, Josquin, Sweelinck, Victoria, Arcadelt y Lotti. Utilizaron para ello las ediciones preparadas por Charles Bordes para la Schola Cantorum de París y otras del propio Damrosch que fueron publicadas por Schirmer.²⁵⁵

²⁵² El Bethlehem Bach Festival, creado por Wolle en 1898, ha celebrado en 2015 su 108 edición [<http://www.bach.org/history.php>, rec. f.f.T.].

²⁵³ Frank Damrosch (1857-1937), primogénito de los hijos de Leopold y ahijado de Franz Listz, director del coro del Metropolitan Opera House tras la muerte de su padre, fundó en 1893 el New York Institute of Musical Art, que se fusionó en 1926 con la Juilliard Graduate School para formar la prestigiosa Juilliard School of Music [cf. http://www.hire-juilliard-musicians.com/Juilliard_Co-Founder.html y http://www.hire-juilliard-musicians.com/The_Juilliard_School.html, rec. f.f.T.], cuyas instalaciones forman parte en Nueva York del complejo del Lincoln Center for the Performing Arts, que alberga también la Ópera y una importante biblioteca, cuya construcción formó parte de una gran operación de renovación urbanística del Upper West Side de la isla de Manhattan en Nueva York, impulsada por el millonario John D. Rockefeller Jr. a comienzos de los años 1960.

²⁵⁴ Walter Damrosch (1862-1950), director de la New York Symphony Society, estuvo en la Primera Guerra Mundial en Francia, donde por iniciativa del general Pershing formó a maestros de banda para las fuerzas expedicionarias norteamericanas y, junto a Francis Casadesus (1870-1954), otro de los hermanos Casadesus, fue uno de los fundadores del Conservatorio Americano de Fontainebleau del que fue profesora como hemos visto Boulanger, y lo fueron también Ravel, Dupré y Vidor (y más tarde Rubinstein, Richter, Bernstein y Rostropovich) [cf. <http://www.fontainebleauschools.org/history/index.html>]. Más adelante, Damrosch se involucró plenamente en actividades de radio; dirigió el primer concierto orquestal radiado a todos los Estados Unidos y a partir de 1927, como asesor musical de la NBC, organizó cursos de apreciación musical y conciertos para niños [cf. “Damrosch” *NG* (I), vol. 5, pp.174-5].

²⁵⁵ HASKELL (1988/96), p. 97. La firma editora e importadora Schirmer fue fundada en 1861 por el también nacido alemán Gustav Schirmer Sr. (1829-1893), y más adelante trabajarían para ella los musicólogos Oscar Sonneck (1873-1928) –que inició allí en 1915 la publicación de *The Musical Quaterly*, la primera revista de los Estados Unidos dedicada a estudios musicológicos académicos (actualmente editada por Oxford University Press)–, Carl Engel (1883-1944), Gustav Reese (1899-1977) y Paul Henry Lang (1901-1991) [cf. “Schirmer”, en *NG* (I), vol. 16, p. 657]. En la siguiente generación, los Schirmer fueron editores de Enrique Granados (1867-1916) y se ofrecieron para facilitar el estreno de la versión operística de *Goyescas* en el Metropolitan, que había tenido que suspenderse en París debido al inicio de la guerra de 1914. Efectivamente ese estreno tuvo lugar en Nueva York en 1916, aunque el viaje tuvo como consecuencia dramática la muerte del compositor, que perdió la vida en el mar cuando uno de los barcos en que volvía a España fue torpedeado por un submarino alemán, tras diversos avatares, entre ellos una invitación de última hora para dar un concierto en la Casa Blanca que había motivado un cambio de planes en su ruta [“Granados”, en *NG* (I), vol. 7, p. 628]; más tarde hubo diferencias entre los

Otras figuras de la recuperación de la música antigua en el cambio de siglo en Estados Unidos fueron Morris Steiner, un aficionado bávaro que compró en su tierra natal una serie de instrumentos de teclado antiguos, que expuso en la exposición universal de Chicago (1893) y luego donó a la universidad de Yale. El también emigrante alemán Theodore Thomas, organizó conciertos de música de Bach por el Este y Medio oeste de Estados Unidos y llegó a juntar en Nueva York un coro de 500 voces para interpretar una cantata de Bach. Sam Franko (1857-1937) había nacido en Nueva Orleans. Director de orquesta, alumno de Joachim en Berlín y de Vieuxtemps en París, fundó en 1881 el New York String Quintet. Fue el primero en plantearse unos criterios más filológicos para la interpretación del repertorio antiguo, “con el carácter de la época” y “en salas pequeñas con orquesta pequeñas”.²⁵⁶

En sus Concerts of Old Music que comenzó a dirigir en 1900 en el Lyceum Theater de Nueva York, contando en Europa con la ayuda de Gevaert y Saint-Saëns, reunió para sus conciertos partituras de Lully, Rameau, Vivaldi, Marcello, Hasse, Philidor o Cimarosa; fue además en 1903 el introductor de Dolmetsch en América, que junto a Elodie al clave y Mabel a la viola de gamba tocó con su American Symphony Orchestra y causó impresión en las audiencias americanas su pintoresca figura, cometidos musicales y eventuales atuendos de época en la gira de catorce conciertos que dieron ese año en la costa este y repitieron al año siguiente, con cambio de intérprete de clave debido al divorcio de su segunda mujer.

Ciertamente, la introducción de instrumentos de época en Estados Unidos vino propiciada por las giras por Norteamérica de solistas y conjuntos europeos dedicados a la música antigua, como los Dolmetsch, los Casadesus, Wanda Landowska, The English Singers o la Società Polifonica Romana. El paso de Dolmetsch por la firma Pickering de Boston, entre 1905 y 1910, dio un empuje a la fabricación local, intensificado después con las estancias en Europa de constructores norteamericanos que perfeccionaron su formación en su taller en Haslemere. Ello dio pie a la importante escuela de

editores y los herederos del músico español, que retiraron los manuscritos inéditos de su padre y los vendieron a Salabert en París [*Ibid.*, en *DMEH*, vol. 5 p. 856].

²⁵⁶ De su autobiografía FRANKO, Samuel (1938): *Chords and Dischords*. Nueva York: The Viking Press, cit. en HASKELL (1988/96), p. 99.

construcción de claves de Nueva Inglaterra, de la que formaron parte John Challis (1907-1974), finalmente más influenciado por Landowska y partidario acérrimo de las innovaciones tecnológicas y Frank Hubbard (1920-1976), que viajó por Europa tomando medidas de instrumentos en los museos y en 1949 abrió un taller en Boston junto al ya citado William Dowd.

Esta escuela, tendría su complemento en varias generaciones de clavecinistas importantes con figuras como Arthur Whiting,²⁵⁷ Erwin Bodky, Putnam Aldrich,²⁵⁸ Ralph Kirkpatrick y Roslyn Tureck.²⁵⁹ Otros factores que hicieron de Boston un centro de referencia en el mundo de los instrumentos antiguos fueron la adquisición en 1926 por la Boston Symphony Orchestra de la colección Casadesus de instrumentos, seguida poco después de la compra de la colección Galpin por el Fine Arts Museum.²⁶⁰

A partir de ese momento, surgieron los primeros grupos norteamericanos dedicados a la interpretación del repertorio preclásico con medios de época, como la American Society of Ancient Instruments, fundada en 1929 en Filadelfia por el violinista holandés Ben Stad y su esposa Flora, que estudiaron viola de amor y clave, respectivamente, con los Casadesus y siguieron un modelo similar de formación, integrada por varias violas, instrumentos de la familia del violín y clave, con el que interpretaron mucha música renacentista y a menudo actuaron con vestimenta de época,

²⁵⁷ Arthur Whiting (1861-1936), discípulo temprano de Dolmetsch en los Estados Unidos, escribió WHITING, Arthur B. (1909): "The Lesson of the Clavichord", en *New Music Review* n° 8, 1909, pp. 69-72 y 138-42, más tarde editado y difundido en separata, y dio una serie de conciertos con su clave Chickering, algunos de ellos para niños, y también a dúo con viola de gamba con Paul Kéfer, violonchelista de la Orquesta Filarmónica de Nueva York [cf. HASKELL (1988/96), pp. 100-1 y 208].

²⁵⁸ Putnam Aldrich (1904-1975), por consejo del pianista y director de orquesta español José Iturbi (1895-1980), estudió piano con Wanda Landowska (con cuya secretaria se casó) y en 1929 dejó este instrumento por el clave. Fundador en 1938 de la Boston Society of Ancient Instruments, en 1950 se hizo cargo en la universidad de Stanford del primer programa de los Estados Unidos especializado en interpretación histórica [cf. HOULE, George y otros (1975): *Memorial Resolution Putnam Calder Aldrich (1904-1975)*. Stanford: Universidad (<http://historicalsociety.stanford.edu/pdfmem/AldrichP.pdf>, rec. f.f.T.)]

²⁵⁹ Cf. HASKELL (1988/96), 104-5.

²⁶⁰ *Ibid.* pp. 101-2.

siguiendo la moda que había iniciado Dolmetsch en muchas de sus actuaciones.²⁶¹ Otro conjunto significativo fue la Boston Society of Ancient Instruments, dedicada principalmente a interpretar repertorio barroco, fundada con otros miembros de su orquesta en 1938 por Alfred Zighera, nacido en París y establecido desde 1925 en Boston, de cuya Sinfónica era violonchelista, formación con la que colaboraron al clave Putnam Aldrich y Erwin Bodky, fundador este último en 1942 del Cambridge Collegium Musicum, que finalmente terminó llamándose The Cambridge Society for Early Music y sigue funcionando hoy día como asociación que organiza conciertos de promoción de la música antigua.²⁶²

En la segunda mitad de la década de 1930, la llegada a Estados Unidos de una nómina muy importante de músicos que huían de la Segunda Guerra Mundial, bien por ser perseguidos como judíos o por ser renuentes a aceptar las condiciones impuestas por el nazismo, supuso un salto cuantitativo fundamental en el nivel musical estadounidense. Entre los exiliados relacionados con la interpretación histórica, estuvieron Wanda Landowska, que emigró a Norteamérica en 1941, tras pasar por los Pirineos huyendo de la ocupación alemana de París (más adelante saldrá a relucir una anécdota significativa de su encuentro con Pablo Casals en Banyuls-sur-Mer), vivió en Nueva York y se estableció definitivamente en Lakeville (Connecticut).

Nadia Boulanger huyó de París por carretera en 1940, conduciendo su coche ante el empuje de las tropas alemanas, y trabajó en Cambridge enseñando en la Longy School of Music, alternando hasta su vuelta a Europa en 1946 su residencia en Nueva Inglaterra con estancias en Nueva York y en California, donde visitaba a menudo a

²⁶¹ Cf. MEIXELL, Joan M. (1988): “The American Society of Ancient Instruments”, en *Journal of The Viola da Gamba Society of America*, vol. 25, Diciembre, pp. 6-28. (<http://vdgsa.org/pgs/journal/vol25-1988.pdf>, rec. f.f.T.).

²⁶² Erwin Bodky (1896-1958), nacido en el este de Alemania (actualmente Neman en Rusia), estudió con Busoni, Dohnányi y Strauss y recibió la ayuda de Furtwangler, enseñó en Berlín y Amsterdam y a finales de los años 1920 grabó para *L'Anthologie Sonore* en un clave original Ruckers, antes de emigrar a los Estados Unidos en 1938 y ha contribuido con dos títulos a la bibliografía interpretativa: el póstumo BODKY, Erwin (1960): *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge (MA): Harvard University Press, y un anterior – (1932): *Der Vortrag alter Klaviermusik*. Berlín: Max Hesse [cf. “Bodky, Erwin”, en *NG* (I), vol. 2, pp. 837-8 y portal de The Cambridge Ancient Music Society: <http://www.csem.org/history/history.html>, rec. f.f.T.]].

Stravinsky.²⁶³ Entre los emigrados había una nómina impresionante de musicólogos centroeuropeos entre la que, además de Lang,²⁶⁴ se encuentran los alemanes Sachs, Bukofzer (ya citados los tres) y Alfred Einstein (1880-1952), primo del científico de mismo apellido, especialista en Mozart, revisor de su catálogo y autor de algunos manuales fundamentales, Willi Apel (1893-1988), profesor en Harvard, donde creó un Collegium Musicum, y la universidad de Indiana, autor de un libro fundamental sobre notación que ya tuvimos ocasión de citar, Karl Geringer (1899-1989), Erik Katz (1900-1973), discípulo de Gurlitt en Freiburg, emigrado tras ser liberado del campo de concentración de Dachau en 1939, profesor en Nueva York y Santa Bárbara y presidente de la American Recorder Society, Leo Schrade (1903-1964), Edward Lowinsky (1908-1985), así como los austríacos Hans Tischler (1915-2010) y Siegmund Levarie (1914-2010), organizador en Chicago del primer Collegium Musicum universitario de los Estados Unidos,²⁶⁵ o el húngaro Otto Gombosi, que aparecerá citado más adelante a propósito de sus trabajos sobre la folía.²⁶⁶

Uno de los compositores que emigraron a Estados Unidos, como vimos, fue Paul Hindemith, y su labor fue muy importante también en el terreno interpretativo, por el impulso que dio al Collegium Musicum fundado poco después de su llegada, en 1940, en torno a la clase de Leo Schrade en la prestigiosa universidad de Yale, situada desde 1640 en New Haven, a mitad de camino entre Nueva York y Boston.²⁶⁷ Hindemith, que además de la viola tocaba también la viola de amore, la flauta de pico, la viola de gamba y el fagot, y que como hemos visto había sido muy cercano en Alemania a los movimientos musicales juveniles de los años 1920, comenzó a preparar una serie de programas de música medieval y renacentistas que fueron interpretados con

²⁶³ Cf. SPYCKET, pp. 122-32.

²⁶⁴ El ya citado Paul Henry Lang (1901-1991), nacido en Budapest, había emigrado allí en 1928 y en 1934 instituyó en la universidad de Columbia el primer grado en Musicología de los Estados Unidos. Entre sus discípulos se contaría el ya citado Richard Taruskin (1945-), una de las voces más activas en las polémicas en la “autenticidad”, sobre las que volveremos más adelante en este capítulo.

²⁶⁵ HASKELL (1988/96), pp. 107-8.

²⁶⁶ Tal como volveremos a indicar en lugar oportuno, la folía en minúsculas se refiere a aquella forma musical de la que trataremos en Adenda-Ad.2, mientras que La Folía en mayúsculas se refiere a nuestro grupo, que toma su nombre de esa forma musical.

²⁶⁷ Cf. <http://www.yale.edu/about/history.html>.

instrumentos históricos de diversas colecciones, notablemente de la perteneciente al Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en colaboración con su conservador Emmanuel Winternitz (1898-1983), musicólogo vienés emigrado en 1939 especialista en organología e iconografía que reorganizó esa colección, la puso a la vista del público e inició los ciclos de conciertos históricos del propio museo. Con esta formación, contando con instrumentos como arpa, salterio, rabel, viella, laúd, tromba marina, cromorno, trompeta natural, sacabuches y órgano positivo se pudo escuchar en 1946 la misa de Guillaume Dufay *Se la face ay pale*²⁶⁸ y Hindemith trabajó hasta su vuelta a Europa, en 1953, diversos programas en los que sonó también música de Machaut, Binchois, Ghizeghem, Ockeghem, Isaac, Obrecht, Tinctoris, De la Rue, Compère, Agricola, Josquin, Finck, Senfl y otros muchos autores.²⁶⁹

Independientemente a la modernidad de su armonía, cuyo sistema tuvo ocasión de detallar, al igual que otras propuestas pedagógicas,²⁷⁰ en la época de su estancia americana, Hindemith fue uno de los compositores que pueden inscribirse en la moda neoclásica o neobarroca que representó una vía alternativa al desarrollo de la dodecafonía serial de Schoenberg y la escuela de Viena y buscó en el equilibrio de los principios constructivos del Barroco y del Clasicismo un antídoto al Romanticismo antes imperante. En esa vía se encuadra la música de Stravinsky para el ballet *Pulcinella*, cuya suite fue la obra más influyente del género,²⁷¹ escrito por encargo de

²⁶⁸ HASKELL (1988/96), p. 108

²⁶⁹ En la biblioteca de la universidad de Yale se conserva la Paul Hindemith Collection [Mss 447] que contiene unas cajas con un fondo documental con los programas realizados por el Collegium entre 1943-1953, cuyos índices pueden consultarse en la dirección http://drs.library.yale.edu/HLTransformer/HLTransServlet?stylename=yul.ead2002.xhtml.xml&pid=music:mss.0047&query=&clear-stylesheet-cache=yes&hlon=yes&big=&adv=&filter=&hitPageStart=&sortFields=&view=c01_3#d1e14168, rec. f.f.T.).

²⁷⁰ Cf. HINDEMITH, Paul (1937/39/70): *Unterweisung im Tonsatz*, 3 vols. Mainz: Schott (ed. ingl: *The Craft of Musical Composition. Ibid.*, 1942/70) y – (1949): *Elementary Training for Musicians*. Nueva York: Associated Music Publs. (ed. esp.: *Adiestramiento elemental para músicos*. Buenos Aires. Ricordi Americana, 1949).

²⁷¹ El propio compositor la calificó como: “mi descubrimiento del pasado, la epifanía merced a la cual el conjunto de mi obra tardía se hacía posible” [STRAVINSKY, Igor y CRAFT, Robert (1959): *Expositions and Developments*. Berkeley: University of California Press, p.113, cit. en BUCKLE, Richard (1979): *Diaghilev*. Londres: Weidenfeld and Nicolson (ed. esp.: Madrid, Siruela, 1991, p. 396)]. En una misma línea estética se sitúa el *Concierto italiano* de Ricardo Llorca (1958-), discípulo de John Corigliano

los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev (1872-1929) y estrenado en 1920 bajo la batuta de Ansermet, con coreografía de Massine y vestuario y decorados de Picasso,²⁷² obra elaborada en clave moderna a partir de música de Pergolesi y otros autores napolitanos que Diaghilev y Massine habían pergeñado en el archivo del conservatorio San Pietro A Majella de Nápoles.²⁷³

Fue el caso también de otras muchas que participan de estructuras formales heredadas del pasado, como el *Menuet antique* (versión para piano de 1895, luego orquestada por el autor en 1929) y la *Pavane pour une infante défunte* (que recibió similar tratamiento en 1899 y 1910), ambas de Ravel, el *Hommage à Rameau* de Debussy (1905), el trabajo de Dukas sobre temas de Rameau (1907), los ya citados *Concert champêtre* de Poulenc y *El retablo de Maese Pedro* así como el *Concierto para clave* de Falla, y también la orquestación por Strauss de una serie de piezas de clave de Couperin así como diversas obras de Alfredo Casella (1883-1947), uno de los promotores en Italia, junto al poeta Ezra Pound,²⁷⁴ del redescubrimiento de Vivaldi, que

(1938-) en la Juilliard de Nueva York, del que se hablará más adelante, estrenado y grabado por dos solistas de La Folía, Pedro Bonet (flautas de pico) y Belén González Castaño (clave).

²⁷² La primera colaboración de Pablo Picasso (1881-1973) con Diaghilev fue para el ballet *Parade* (1917), con libreto de Jean Cocteau (1895-1963) y música de Eric Satie (1866-1925), y la siguiente, justo anterior a *Pulcinella*, *El sombrero de tres picos* (1919), con música de Manuel de Falla [sobre la figura de Diaghilev, cf. MARCO (2008), pp.632-4]. Respecto a la búsqueda por parte de Diaghilev de colaboraciones de artistas destacados de la vanguardia correspondía a un concepto de “obra de arte total” que integrase poesía, música, pintura (y movimiento en los ballets), que había reflejado Richard Wagner (1813-1883) en algunos de sus escritos (y había intentado llevar a la práctica en Bayreuth), algo en realidad no muy lejano al concepto de espectáculo barroco, aunque se marcasen diferencias estilísticas [cf. PAZ, Marga (2000): epígr. “La obra de arte total”, pp. 20-6, en “Introducción”, cat. exp. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Aldeasa-MNCARS].

²⁷³ Cf. BUCKLE, p. 396.

²⁷⁴ Sobre el apasionante redescubrimiento y adquisición por la Biblioteca Nacional Universitaria de Turín de los dos gruesos volúmenes principales que recogen una parte principal de la obra vivaldiana, protagonizado entre 1926 y 1930 por el musicólogo y profesor de Historia de la Música de la universidad de Turín Alberto Gentili (1873-1954), encontrados en un colegio salesiano de Piamonte y en Génova procedentes de la herencia del marqués Giacomo Durazzo (1717-1794), enviado en 1775 como embajador austríaco a Venecia, cf. KOLNEDER, Walter (1965): *Vivaldi. Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ed. it.: Milano: Rusconi Libri, 1978, pp. 11-5). El poeta norteamericano Ezra Pound (1885-1972), que se había interesado en Londres por el trabajo de Dolmetsch y fue amigo en París de los dadaístas y surrealistas, marchó en 1924 a Italia para dar su apoyo a Mussolini y durante la Guerra actuó como propagandista del Eje en prensa y radio (y luego de la República que estableció el Duce en Saló), hasta que fue arrestado en 1945 por las tropas americanas, llevado a su país, juzgado y encarcelado en un hospital psiquiátrico hasta su liberación en 1958, momento en que volvió a Italia [Cf. MARCO (2008), p. 764]. En la localidad de la costa ligur Rapallo, donde estableció su residencia durante muchos años, Pound organizó entre 1933 y 1939 el festival *Concerti Tigulliani*, en el que fue interpretada mucha

tuvo a partir de 1939 un foro en la “Settimana Vivaldi”, organizada en Siena con apoyo del conde Guido Chigi (1880-1965).²⁷⁵ Pertenecerían a este género igualmente otras obras que orquestan temas antiguos, como las tres suites de *Danzas y aires antiguos* de Respighi (1917, 1924, 1931) o el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (1939), género que dio lugar también a muchas obras menores (es el caso de una parte importante del repertorio para flauta de pico y piano de la primera mitad del siglo XX). Resulta interesante destacar que Varèse, uno de los músicos más adelantados de su tiempo (fue uno de los primeros en introducir medios electroacústicos en sus obras), que dedicó como hemos visto parte de sus energías a la interpretación del repertorio coral antiguo, considerase el Neoclasicismo como un escapismo peligroso.²⁷⁶

A propósito de la moda neoclásica, escribe el escritor y musicólogo cubano-francés, Alejo Carpentier, cuya novela vivaldiana *Concierto barroco* saldrá más adelante a colación (al igual que sus trabajos sobre la música de Cuba):

[...] muchos jóvenes tomaron la obra nueva como una bandera, para proclamar sus anhelos de simplificación [...] decididos a encontrar una nueva vía dentro de un neoclasicismo que maridara su sentido de la disciplina, el amor a la forma, al orden, a la proporción [...]. Luego fue el neoclasicismo en pleno, como todos los que, durante veinte años, se hubieran creído deshonrados por el intento de escribir algo que no pudiera titularse, *Concerto grosso*, *Ricercare* o *Doble fuga* [...].²⁷⁷

música preclásica, a menudo a partir de copias de manuscritos pesquisados de diversas instituciones por el propio Pound, desde donde luchó por la difusión de las obras de Vivaldi, “campeón de la autarquía musical italiana” [HASKELL (1988/96), p. 126]. Dio después todo su apoyo a las actividades de Siena, de cuya Academia Chigiana fue desde 1933 secretaria la también norteamericana violinista Olga Rudge (1895-1996), colaboradora en Rapallo. Compiladora en 1936 de un primer catálogo de la obra vivaldiana conservada en Turín [KOLNEDER, pp. 15-6], amante extramatrimonial de Pound y madre de su hija Mary, en un triángulo amoroso que duró décadas, Rudge fue la compañera que le acompañó hasta el fin de sus días [sobre Pound y sus actividades musicales en Rapallo, cf. POUND, Ezra y SCHAFFER, R. Murray (1965): *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*. Nueva York: New Directions Publs. Corp., cap. 4 “The Rapallo Years (1928-1941)”, pp. 321-463]. En Yale se conserva un archivo de papeles de Olga Rudge con la signatura YCAL Mss 241.

²⁷⁵ Cf. HASKELL (1988/96), p. 76-85.

²⁷⁶ Entrevista con Olin Downes en el *New York Times* del 25 de julio de 1945 [cit. en HASKELL (1988/96), p. 207].

²⁷⁷ CARPENTIER, Alejo (1953): “Pulcinella”, crónica periodística, con ocasión del estreno de *Pulcinella* con la Orquesta Sinfónica de Venezuela. *La Nación*, 4 abr., en *Obras completas*, vol. 10 (*Ese músico que llevo dentro*, 2), pp. 41-2. México: siglo XXI, 1987, p. 42.

Y él mismo, en otro texto dedicado a su amigo Varèse, con el que tuvo un proyecto fallido de ópera y comparte el haber llevado a cabo numerosas actividades radiofónicas (tanto en Francia, ambos, como en Cuba el primero y en Estados Unidos el segundo), nos cuenta:

En París, en la época de vuelta de Varèse a Nueva York, en 1930, estábamos atiborrados de “concerti grossi” neoclásicos, tocados en todos los conciertos, música de la que no queda nada [...] Después de “Pulcinella” escuchábamos las “escarlaticianas”, las “cimarosianas” arregladas a la moda del día, encantadoras partituras del XVIII, no tocadas como habían sido escritas, sino adornadas de hipos de fagotes, síncopas provenientes del Jazz –manierismo que añadía barroco al barroco.²⁷⁸

Y también nos transmite las siguientes opiniones de Varèse:

Ayer, me decía un día [...], hemos pasado cuatro horas leyendo obras de Pachelbel, de Buxtehude y de contemporáneos de Bach. Era perfecto... Pero ¿no es cierto igualmente que esta música nos parece perfecta porque ya no podemos ejercer sobre ella nuestro sentido crítico? ¿Somos acaso capaces de descubrir en ella los rasgos de mal gusto, los lugares comunes? En el barroco, por ejemplo, ¿cuántas fórmulas, repeticiones, machaconerías de las que no podemos ver ya la debilidad verdadera?... Es como cuando se crea “conjuntos de instrumentos antiguos”, con el propósito de volver a encontrar la sonoridad exacta que conocieron los oyentes de obras escritas en los siglos XVII o XVIII. ¿Qué interés puede tener esto para nosotros? Los compositores del pasado hacían uso de los instrumentos que tenían a su disposición, a falta de algo mejor, en perfecta consciencia de sus insuficiencias. [...] Los aficionados musicales de antaño se habían acostumbrado, por fuerza, a la sonoridad de instrumentos que nos parecen, hoy día, harto primitivos... ¿Por qué pues volver a ello en un deseo de “exactitud histórica”?... O entonces cread “sociedades de instrumentos antiguos para oyentes dotados de oídos antiguos” – lo que sería bastante difícil de encontrar.²⁷⁹

²⁷⁸ CARPENTIER, Alejo (1980): “Varèse vivant”, txt. or. fr. ed. suplemento a *Commerce*, n° 45 (ed. fac.: *Ibid.*, 1991), p. 20 (en este caso recalcaremos que el texto original fue escrito por Carpentier en francés y la traducción es nuestra).

²⁷⁹ *Ibid.* pp. 26-7. Al igual que su maestro D’Indy, con el que se había formado en la Schola Cantorum, está claro que Varèse se planteaba una práctica alejada de los medios de época; hemos reproducido este párrafo casi entero, porque resume una posición muy habitual entre los detractores de la búsqueda de “autenticidad” (por otra parte imposible de demostrar, como hemos adelantado) que anima el movimiento de recuperación histórica. Volveremos sobre ello más adelante en el epígrafe 1.4.

1.3.8 La interpretación histórica en la segunda mitad del siglo XX

La última parte de este largo epígrafe de repaso histórico de la evolución de la recuperación e interpretación documentada de la música antigua, la dedicaremos a glosar algunos de los principales aspectos, figuras y formaciones cuya emergencia se sitúa entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el final de la década de 1970, momento fundacional de La Folía que hemos fijado como listón temporal de un repaso relativamente detallado, acabando allí, como explicábamos en la introducción, nuestro compromiso de revisión histórica detallada, ello a pesar de que no rehuyamos, tanto aquí como en otros apartados de nuestro trabajo, mencionar de paso algunas referencias posteriores, conforme tratemos de aspectos cuya plasmación tiene lugar en el presente y se proyecta incluso al futuro.

Los años 1950 marcan, en el terreno que nos ocupa, una nueva época, en la que se observa una mayor profesionalización de intérpretes y formaciones dedicados a la interpretación histórica, no solo en cuanto a la preparación técnica, que comienza a ser equiparable a la de cualquier otra rama concertística de la música clásica, sino también desde el punto de vista de la aplicación de criterios filológicos documentados, intensificándose la colaboración con musicólogos (según un modelo en que había sido pionera, en Bruselas a comienzos de los años 1930, la colaboración entre Safford Cape y Charles van den Borren), cuando no se aunaban ambas facetas de musicólogo e intérprete en una misma persona.

Este último fue el caso del inglés Thurston Dart, concertista de clave al tiempo que editor de repertorio, autor de diversos estudios²⁸⁰ y maestro de varios de los músicos

²⁸⁰ Thurston Dart (1921-1971), formado musicológicamente con Charles van den Borren en Bruselas [cuyo libro BORREN, Charles van den (1913): *The Sources of Keyboard Music in England*. Londres: Novello, coincidía plenamente con sus intereses como teclista], además de colaborador con numerosos artículos de la 5ª edición del *Grove Dictionary* (entre ellos los dedicados a “notación” y “proporción”), fue autor de uno de los primeros libros influyentes de la posguerra sobre la interpretación histórica: DART, Thurston (1954): *The Interpretation of Music*. Nueva York-Melbourne: Hutchinson. Dart tocó también la viola de gamba y la flauta de pico y fue en 1946 uno de los fundadores de la ya citada Galpin Society, dedicada a la investigación organológica, y primer director de su revista, que hoy en día sigue publicándose [cf. <http://gregholt.co.uk/rtd-biog.htm> (rec. 3-5-2015), portal de su discípulo Greg Holt, que

británicos más sobresalientes de la siguiente generación, como David Munrow, John Elliot Gardiner y Christopher Hogwood. En todo caso, a partir de entonces se hizo imprescindible el que solistas, directores e intérpretes de grupos especializados, fuesen o no profesionales de la rama musicológica,²⁸¹ profundizasen en los conocimientos filológicos de cara a su aplicación, tal como había preconizado el pionero Arnold Dolmetsch, cuyas actividades musicológicas, sin embargo, no habían alcanzado reconocimiento académico hasta la última etapa de su vida.

A mediados del siglo XX, adquirió mayor auge la recuperación de la ópera, terreno al que hemos dedicado poca atención de manera particular,²⁸² y, superadas la logística y economía de guerra, comenzaron a dedicarse importantes medios a diversas poner en pie producciones, tanto si eran escenificadas desde una óptica moderna (a menudo apoyándose en los paralelismos entre el Barroco y el concepto de “obra de arte total” desarrollado por el mundo contemporáneo), como utilizando medios afines de época y expurgando el material de adiciones posteriores (con nuevo afán de fidelidad textual). En esa dirección iban la edición del *Dido y Eneas* de Purcell, emprendida por Britten en 1951, y la versión del *Orfeo* de Monteverdi que Hindemith presentó en Viena en 1954, interpretada con instrumentos de época tomados prestados de colecciones y museos, actuación que causó impresión en un joven Nikolaus Harnoncourt (1929-), que entonces comenzaba una importante carrera dedicada a la interpretación histórica, con el dato también notable de que al año siguiente Wenzinger grabó esta misma obra con instrumentos históricos para Deutsche Grammophon.²⁸³ En las nuevas producciones de

no se dedicó estrictamente a la música clásica, al igual que Michael Nyman, otro de los compositores formados con Dart].

²⁸¹ En el capítulo 6 profundizamos más sobre las posibles opciones en este terreno.

²⁸² En HASKELL (1988/96), pp. 131-52, se encontrará un capítulo que da detalles sobre diversas recuperaciones desde la época de Fétis, tanto si se trata de interpretaciones de obras de Monteverdi o Peri en Italia, Estados Unidos o Francia, de Purcell en Inglaterra, De la Halle, Rameau, Lully o Destouches en Francia o del importante movimiento de recuperación de Haendel en Alemania e Inglaterra. En cuanto a la actividad de La Folía, independientemente a diversas arias sueltas, hasta la fecha la única ópera de cuya parte instrumental tuvo a su cargo la interpretación fue *La púrpura de la rosa* de Calderón-Torrejón de Velasco (Lima 1701), ejecutada en Puerto Rico en 2004, que habrá ocasión de volver a mencionar, al igual que la actuación de Pedro Bonet como solista de flauta de pico en el *Rinaldo*, representado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1991.

²⁸³ *Ibid.* pp.145-6.

ópera, encontró también un impulso el arte de la danza y la coreografía históricas, apenas desarrolladas hasta entonces.

El inglés Raymond Leppard (1927-) dedicó grandes energías a recuperar las obras de Monteverdi y Cavalli y acercarlas al público, destacando por ejemplo su producción de *L'incoronazione di Poppea* en el Festival del Glydebourne en 1962; aunque sus versiones recibieron críticas de determinados sectores por falta de literalidad, adiciones o empleo de medios no suficientemente depurados (a pesar de su formación clavecinística), también recibieron el apoyo de voces como la de Donington, el discípulo más directo de Dolmetsch y continuador de su labor en el compendio de las técnicas de época, que defiende la “autenticidad” lograda a través de una real convicción artística, algo que a la postre puede lograr conectar mejor con el espíritu original que un inmovilismo.²⁸⁴

Otra de las recuperaciones importantes de esa época fue la voz de contratenor, de la que una primera y muy influyente figura fue la del inglés Alfred Deller (1912-1979), que comenzó a producirse a mediados de los años 1940 cantando música de Purcell y en 1950 creó el Deller Consort. Aprovechando la tradición de coros eclesiásticos ingleses, en que los hombres cantaban la parte de contralto,²⁸⁵ desarrolló la técnica de falsete hasta un punto que permitió desarrollar un virtuosismo que desde entonces se ha empleado para suplir la voz de *castrato* a la que los compositores barrocos dedicaban algunos de sus papeles más brillantes, dando pie a una especialidad que a partir de entonces ha dado lugar a varias generaciones de reputados solistas.²⁸⁶

²⁸⁴ A este propósito, *cf.* cita de Donington en 1.5.

²⁸⁵ Deller fue escuchado en el coro de la catedral de Canterbury por el compositor Michael Tippett (1905-1998) y el director Walter Goehr (1903-1960), ambos implicados en actividades radiofónicas, y en 1944 fue invitado a actuar en los ciclos de conciertos Morley College, en cuyo ciclo de conciertos el primero programaba mucha música antigua, y dos años más tarde en la gala inaugural del Tercer Programa de la BBC [HASKELL (1988/96), p. 149].

²⁸⁶ En la banda sonora de la película *La leyenda de Baltasar el Castrado* grabada por La Folía [MIÑÓN, (1995)], el contratenor Tu Shi-Chiao actúa como solista vocal del principal personaje, encarnado por el actor Coque Malla. La voz de contratenor aparece también en LA FOLÍA (2004), disco en que canta Nicolas Domingues.

Destacan por otra parte las actividades del grupo New York Pro Musica, fundado en 1952 por dos norteamericanos, el director coral Noah Greenberg (1919-1966) y el flautista Bernard Krainis (1924-2000),²⁸⁷ discípulo éste de Reese (Lowinsky fue otro de los musicólogos cercanos a la formación, que se mantuvo activa hasta 1974) y de Katz (del que era discípulo otro flautista de pico colaborador del grupo, LaNoue Davenport, 1922-1999, que luego hizo carrera en solitario),²⁸⁸ cuando decidieron fusionar en una misma edición grabaciones que los conjuntos que ambos dirigían, Primavera Singers y Santa Cecilia Players respectivamente, habían realizado por separado.

Dedicado a la música medieval y renacentista con un patrón similar al liderado por Safford Cape en Bruselas, hizo uso también de la voz de un contratenor, Russell Oberlin, que constituyó la otra referencia de la época junto a la de Deller, actuando en una de sus producciones más exitosas *The Play of Daniel*, una reconstrucción musical del *Ludus Danielis* (*Le Jeu de Daniel*, en francés), drama litúrgico monódico del siglo XII creado por los alumnos de la escuela episcopal de Beauvais a partir del *Libro de Daniel* del Antiguo Testamento, trabajo que fue objeto de grabación y de extensivas giras en América y Europa.²⁸⁹

En esta nueva etapa, normalizada la actividad tras la guerra, Francia y Alemania dejaron de constituir el epicentro de la interpretación histórica y el culmen de la actividad se trasladó a otros centros: aparte de Basilea, cuya Schola no había cerrado durante la contienda, acrecentaron su importancia otros nuevos como Amsterdam, La Haya, Viena, Londres y Nueva York. Entre los profesores de la Schola Cantorum de Basilea, cuyas actividades prosiguen hoy día y se consolidó como un centro fundamental, especialmente para la música medieval y renacentista, aun sin desmerecer el trabajo del Barroco y otros repertorios, cabe destacar, entre otros muchos, al flautista Hans-Martin Linde, al cornetista Bruce Dickey (1949-, fundador junto al trombonista

²⁸⁷ THOMSON, John M.: (1972): *Recorder profiles*. Londres: Schott, p. 39-42

²⁸⁸ *Ibid.* pp. 27-9.

²⁸⁹ La recensión de una de estas representaciones puede leerse en CORBIN, Solange (1960): "Chronique: Le Jeu de Daniel à l'Abbaye de Royaumont", en *Cahiers de civilisation médiévale*, año 3, nº 11, jul.-sept., pp. 373-5.

Charles Toet, 1951-, del conjunto Concerto Palatino, dedicado a la música de los siglos XVI y XVII), a los violinistas Jaap Schröder (1925-) y Chiara Bianchini (1946-, fundadora del Ensemble 415),²⁹⁰ al violonchelista Christophe Coin (1958-); a los teclistas Gustav Leonhardt (1928-2012, anteriormente formado en la escuela en el período 1947-50), Jesper Christensen (1944-), Andrea Staier (1955-) y Lorenzo Ghielmi (1959-); a los laudistas Anthony Rooley (1944-), fundador en 1969 junto a James Tyler del grupo The Consort of Musicke, con las sopranos Emma Kirkby y Evelyn Tubb (esta última también profesora de la escuela), Toyohiko Satoh (1943-), Hopkinson Smith (1946-), Crawford Young (1952-), Paul O'Dette (1954-) y Rolf Lislevand (1961-); a los contratenores René Jacobs (1946-) y Andreas Scholl (1967-), así como también al especialista en música medieval Thomas Binkley (1932-1995), más tarde fundador del Early Music Institute de la Universidad de Indiana en Bloomington (1979), que en su etapa europea de los años 1970 protagonizó con su grupo Studio der Frühen Musik, establecido en Munich, numerosas e importantes grabaciones de música medieval y renacentista (algunas de ellas dedicadas a música ibérica),²⁹¹ entre otros para el sello Das Alte Werk.²⁹²

Entre los alumnos, muchos de ellos más tarde a su vez profesores, a la vez que directores de grupo, estuvieron los violagambistas Jordi Savall (1941-), en cuyo grupo Hesperion XX participaron numerosos compañeros señalados de la Schola, como por ejemplo Hopkinson Smith, y Paolo Pandolfo (1959-), la cantante Montserrat Figueras (1942-2011), esposa de Savall, y también diversos músicos venidos de Latinoamérica, como el argentino Gabriel Garrido (1950-), fundador del conjunto Elyma, que en los

²⁹⁰ 415 es el número de hercios que corresponden al diapasón barroco de semitono bajo en que fueron contruidos muchos de los instrumentos de época y es empleado hoy día como referencia fundamental por las formaciones profesionales dedicadas al repertorio del pleno Barroco [cf. cap. 3-3.1].

²⁹¹ El trabajo de Binkley marcó entonces una línea significativa cuya influencia se ha hecho sentir después en otras muchas formaciones, debido a la incorporación de tradiciones orales del folklore, muchas veces foráneo y orientalizante, en sus reconstrucciones de la música antigua, lo que llegó Joel Cohen a calificar de “extrañas ensaladas de Bernard de Ventadorn y Ravi Shankar” (cit. en HASKELL (1988/96), p. 165).

²⁹² El sello discográfico Das Alte Werk de Telefunken [DAW] (Teldec, Telefunken-Decca, hoy perteneciente a Warner), comenzó sus ediciones de música antigua en 1958 y a partir de comienzos de los años 1960 capitalizó una parte importante de las grabaciones de una nueva generación de maestros en interpretación histórica, como fueron Leonhardt o Brüggén en Holanda, Harnoncourt en Viena y los hermanos Kuijken en Bruselas, los grupos que impulsaron y otros muchos.

años 1990 realizó una serie de grabaciones para el sello francés K617, en el marco del proyecto *Les Chemins du Baroque*, que puso énfasis en la recuperación de la música americana, y también los bonaerenses Lorenzo Alpert (1952-, vientista) y Eduardo Egüez (1959-, laudista). Entre los músicos de nacionalidad suiza, cabe destacar al oboísta y flautista Michel Piguet (1932-2004), igualmente profesor de la Schola, que en 1963 formó en Zurich el conjunto Ricercare junto al vientista Raymond Meylan (1924-), discípulo en la flauta travesera de Marcel Moyse (1888-1984), musicólogo y editor de numerosas partituras, siendo esta formación, con la que tocaron en los primeros años 1970 músicos como Savall y Dickey, pionera en la utilización de temperamentos históricos, notablemente el mesotónico, y diferentes diapasones.²⁹³ Por su parte, el también suizo Michel Corboz (1934-) fundó en 1961 el Ensemble Vocal de Lausanne, con el que en 1965 y 1966 fueron muy celebradas sus grabaciones del *Orfeo* y las *Vísperas* de Monteverdi, al tiempo que al final de esa década comenzó una larga relación con el Coro Gulbenkian, del que aun sigue siendo director titular.

En cuanto a Holanda, fue fundamental la figura de Gustav Leonhardt (1928-2012), discípulo al órgano y al clave en Basilea de Eduard Müller (1912-1983), estudiante de musicología en Viena, luego profesor allí entre 1952 y 1955 y en el conservatorio de Amsterdam entre 1954 y 1988, que fundó en 1955 en esa ciudad el Leonhardt-Consort, formación con la que en sus comienzos colaboró Alfred Deller y con la que trabajó intensamente en la recuperación de la obra de Bach, cuyo personaje ya vimos que encarnó en 1968 en la película *La crónica de Ana Magdalena Bach* de Straub. Mantuvo asimismo una asidua colaboración con el Concentus Musicus Wien, fundado en 1953 por el también ya citado Nikolaus Harnoncourt, estableciendo los conjuntos de ambos intérpretes un convenio para la grabación con instrumentos de época de la integral de las cantatas de Bach, que completaron entre 1971 y 1990 para DWA, serie en la que un elemento importante de la nueva sonoridad lo constituía la recuperación de los coros masculinos infantiles frente a la habitual utilización de voces femeninas de soprano en las versiones que hasta entonces se habían grabado. Además de mantener una actividad constante como concertista a solo, tanto al clave (el instrumento en que sus interpretaciones sentaron cátedra) como al órgano, Leonhardt

²⁹³ Trataremos de estas cuestiones con más detalle en el cap. 3-3.1.

estableció en el terreno camerístico una colaboración importante con otros reputados solistas de su país, como el flautista Frans Brüggen (1934-2014), el violinista Jaap Schroeder (1925-) y el violonchelista Anner Bijlsma (1934-), que como cuarteto adoptaron el nombre de Quadro Amsterdam y conforman todos juntos la generación de maestros holandeses cuyo trabajo ha sido enormemente influyente hasta hoy día.²⁹⁴

De Leonhardt, que a partir de comienzos de los años 1980 incluyó regularmente a España entre los destinos de sus gira, debemos destacar finalmente la importante influencia ejercida a través de la docencia (al igual que muchos de sus colaboradores), que ayudó a difundir enormemente el alcance de la escuela holandesa, cuyas interpretaciones expresivas y documentadas pusieron el énfasis en un respecto escrupuloso a los instrumentos de época (que en el caso de estos maestros muchas veces no eran copias sino originales restaurados, no solo en cuerda frotada, como es tradicional, sino también en clave y en flauta), actuando la discografía como un notable amplificador internacional de su trabajo.

De la larguísima nómina de discípulos de Leonhardt, cabe mencionar algunas de las figuras más influyentes de la siguiente generación, tanto como clavecinistas como, muchos de ellos, en calidad de directores: los holandeses Bob van Asperen (1947-), Ton Koopman (1944-, fundador a partir de 1979 de The Amsterdam Baroque Orchestra and Choir) y Jacques Oog (1948-, profesor del conservatorio de La Haya, donde han estudiado con él numerosos clavecinistas españoles actuales), el norteamericano Alan Curtis (1934-), los ingleses Colin Tilney (1933-), Christopher Hogwood (1941-2014, fundador en 1973 de The Academy of Ancient Music), Davitt Moroney (1950-) y Richard Eggar (1963-, sucesor de Hogwood al frente de la Academy), el francés Pierre

²⁹⁴ Si adelantamos ahora un juicio personal, que tendremos ocasión de desarrollar al hilo de valoraciones estéticas que haremos más adelante en el curso del presente estudio, las realizaciones de esos maestros, en muchos aspectos, no han sido superadas hasta la actualidad, ni técnica, ni filológica ni artísticamente, independientemente a que cada intérprete tiene intrínsecamente una personalidad y el cometido de desarrollarla. Esto último, si es abordado de manera cabal, deberá producir forzosamente resultados en cada caso diferentes e igualmente válidos, sin necesidad de copiar nada o de querer diferenciarse a toda costa, cayendo entonces en manierismos exagerados y a menudo caricaturescos, un problema que ha podido observarse en generaciones posteriores y del que, de ninguna manera, puede echarse la culpa al excelente trabajo de esa brillante generación, que sin duda dejó el listón muy alto.

Hantai (1964-) o el español Eduardo López Banzo (1961-), colaborador como se verá durante una serie de años de La Folía y fundador en 1988 del grupo Al Ayre Español.

Un intérprete cuya trayectoria corrió paralela a la de Leonhardt fue el flautista Frans Brügger,²⁹⁵ figura más determinante (junto al ya mencionado flautista y profesor en Basilea Hans-Martin Linde) para que la flauta de pico fuese objeto en la segunda mitad del siglo XX de un alto rango de profesionalización como instrumento solista, más allá de su empleo como instrumento secundario en los conjuntos dedicados a música medieval y renacentista. Discípulo de los flautistas Johannes Colette (1918-1995) y Kees Otten (1924-2008), iniciadores de la enseñanza de flauta de pico en Holanda (el segundo de ellos director de un conjunto dedicado a música medieval y renacentista llamado Musiekkring Obrecht, y más tarde Syntagma Musicum), había comenzado a tocar la flauta de pico a los 6 años.²⁹⁶

En 1953, al graduarse en el Musieklyceum de Amsterdam (institución que más tarde pasó a formar parte integrante del actual Conservatorio de Amsterdam), Brügger fue el primer diplomado de la especialidad en Holanda; entre 1952 y 1956 realizó también estudios de musicología en la universidad, especializándose en los siglos XVII y XVIII, aunque se decantó por una carrera de solista que le dio fama internacional, al tiempo que en 1955 comenzaba a impartir clases en Amsterdam y en el Koninklijk Conservatorium de La Haya, donde ejerció hasta 1973.²⁹⁷ Como intérprete, actuó a solo, como solista con orquesta, con el Quadro Amsterdam (Concerto Amsterdam, cuando el conjunto era más amplio) y con el Brügger-Consort (en el que fue frecuente la colaboración al violín de la suiza de nacimiento Marie Leonhardt, 1928-, esposa de Gustav Leonhardt, y también al mismo instrumento de la holandesa Lucy van Dael,

²⁹⁵ Cf. fig. 16, Frans Brügger durante un ensayo [Foto: Kurt Teiner; repr. THOMSON, John M. (1968): *The Recorder*. Londres: Faber, entre pp. 64-5].

²⁹⁶ Recibió sus primeras clases, en tiempos de la invasión nazi de Holanda, de un hermano oboísta escondido de las autoridades alemanas en el hogar familiar, pareciendo un instrumento adecuado porque la sonoridad moderada de la “flauta dulce” permitía no llamar la atención del vecindario [THOMSON (1972), p. 16].

²⁹⁷ Cf. HUNT, pp. 154-6, THOMSON, John M.: (1972): *Recorder profiles*. Londres: Schott, pp. 16-9; cf. et. “Brügger [Brueggen], Frans”, en *NG* (II), vol. 4, p. 409-90 e *Ibid.*, en *MGG* (II), Pt. vol. 3, cols. 1107-8.

1946-), así como con otros grupos como el *Concentus Musicus Wien* de Harnoncourt y, de manera habitual, con Gustav Leonhardt y Anner Bilsma a la hora de interpretar las obras sobresalientes del importante repertorio de sonatas para flauta y bajo continuo, aunque a partir de 1981 comenzó a interesarse más por la dirección de orquesta, que practicó intensamente con la Orquesta del Siglo XVIII (*Orkest van de Achttiende Eeuw*), abandonando poco a poco la interpretación flautística.²⁹⁸

Características de Brügger como flautista fueron, además de una sobresaliente calidad técnica, llena de precisión y matices, luego transmitida a su escuela, una expresividad fuera de lo común, enmarcada en criterios estilísticos históricos, que resultó en su momento sorprendentemente innovadora y atractiva, a pesar de que luego haya dado lugar a manierismos que no tienen mucho sentido cuando son imitados masivamente de manera indiscriminada.²⁹⁹ Ciertamente, su gran talla artística fue el detonante para que muchos músicos, entre ellos quien suscribe, encontrasen un campo de posibilidades determinante a la hora de decantarse por dedicarse profesionalmente a la especialidad.

Es cierto, por otra parte, que Frans Brügger abandonó relativamente pronto la enseñanza regular en conservatorio, por lo que el número de los discípulos formados directamente por él no fue enorme, estando entre ellos el brasileño Ricardo Kanji (1948-), que se hizo cargo de la cátedra de La Haya cuando él la dejó en 1973, y los holandeses Jeanette van Wingerden, que actuó y grabó a menudo con él, Marion Verbruggen (1950), Marijke Miessen (1953), y Kees Boeke (1950-) y Walter van Hauwe (1948-). Estos dos últimos integraron con él el trío de flautas *Sour Cream*, formado en 1972, y se hicieron cargo durante una serie de años de la clase flauta de pico del conservatorio de Amsterdam, en la que se ha formado una siguiente generación internacional de flautistas que fehacientemente puede considerarse la continuación más

²⁹⁸ Sin embargo, el 22 de enero de 1991 aun dio un concierto de flauta y bajo continuo en Madrid, en el que Bob van Asperen tocaba el clave en lugar de Leonhardt. Estando al término de ese concierto en el camerino de los artistas, recibimos noticia del encargo de *Madrid Barroco*, primer disco de La Folía, que fue grabado unos meses más tarde.

²⁹⁹ Cf. nuestra nota final tres párrafos atrás y HUNT, p. 156.

directa de su escuela, independientemente a la personalidad desarrollada por cada sujeto.³⁰⁰

Otra faceta en la que Frans Brüggen destacó, fue en el encargo de piezas solísticas contemporáneas, en las que la flauta de pico se mostró como un instrumento particularmente apto para el empleo de técnicas vanguardistas de ejecución instrumental, como *frullati*, *glissandi*, sonidos múltiples, digitaciones alternativas, vocalización al tocar, imitación de ruido blanco y todo tipo de efectos, dando lugar a piezas como *Musiek voor Altblokfluit* (1961) de Rob du Bois, *Sweet* (1964) de Louis Andriessen, *Gesti* de Luciano Berio (1966) o *Fragmente* de Makoto Shinohara (1968).³⁰¹ En cuanto a las siguientes generaciones de músicos holandeses, sería imposible dar una visión, siquiera parcial, de la enorme cantidad de grupos surgidos en el desarrollo posterior de la interpretación histórica.

Los ya citados Boeke y van Hauwe, en 1968, formaron junto al clavecinista van Asperen y al violonchelista barroco Wouter Möller el Quadro Hotteterre, dedicado a la ejecución de sonatas a trío para dos flautas de pico y bajo continuo, de la que quedaron diversos registros para DAW, y en 1978 el Little Consort Amsterdam, junto a la soprano Lucia Meeuwssen (1950-) y el laudista Toyohiko Satoh (1943-), dedicado a un repertorio que abarca desde la Edad Media hasta el Barroco temprano. En una siguiente generación, cabe destacar también la formación de varios conjuntos de flautas de pico, entre los que el más internacional es el cuarteto Loeki Stardust Quartet, fundado en 1978 por cuatro alumnos de la clase del conservatorio de Amsterdam, y otros son el Flanders Recorder Quartet (1987-)³⁰² y el trío La Fontegara Amsterdam (1980-2000), nacidos también en este mismo medio. Igualmente se podría hablar de otros grupos

³⁰⁰ Pedro Bonet realizó en esa clase estudios de perfeccionamiento con ellos entre 1979 y 1983.

³⁰¹ *Ibid.* pp. 155-6. O'KELLY (1990) constituye la referencia más sólida para todo tipo de detalles acerca de estas obras (y de este tipo repertorio en general), sobre las que aporta valoraciones desde los puntos de vista de la estética y la técnica [*cf.* pp. 13-4 (Brüggen); 51-2 (Du Bois); 53-4 (Andriessen); 53-7 (Berio) y 57-9 (Shinohara)].

³⁰² Uno de sus miembros, Bart Spanhove, ha escrito un manual útil acerca del repertorio y el trabajo de la música de conjunto de flautas de pico: SPANHOVE, Bart y LASOCKI, David (2000): *The finishing Couch of ensemble playing, with a historical chapter by David Lasocki. A Flanders recorder quartet guide for recorder players and teachers*. Peer (Bélgica): Alamire.

posteriores que ya de hecho han cumplido años, como por ejemplo La Sfera Harmoniosa (1992-) del laudista Mike Fentross, con el que colabora la soprano Xenia Meijer, que ha cantado mucho repertorio hispano, como colaboradora de Al Ayre Español y de Musica Temprana (1996-), un conjunto radicado en Holanda dedicado principalmente al repertorio latinoamericano bajo la dirección del argentino-neerlandés Adrián Rodríguez Van der Poel (1963-).

En Bélgica, Safford Cape creó en 1957, en Brujas, un Centro Europeo de Estudios de Música Antigua,³⁰³ que fue el antecedente del posterior Festival y concursos trianuales de Música Antigua, que comenzaron en 1964, debe destacarse la actividad de los hermanos Kuijken,³⁰⁴ todos ellos grandes solistas, muy ligados laboral y estilísticamente por otra parte a la escuela holandesa, siendo favorecidos por la proximidad geográfica los intercambios concertísticos y docentes entre Bruselas y La Haya o Amsterdam, que llevaron también a la realización de giras internacionales conjuntas con músicos como Leonhardt y Brüggem. Wieland Kuijken (1938), el mayor, violagambista, formó parte a partir de 1959 del conjunto pionero de instrumentos de época Alarius (1954-72),³⁰⁵ al que más tarde se sumaron sus hermanos Sigiswald, violinista (1944),³⁰⁶ que en 1972 se hace cargo de la creación del conjunto La Petite

³⁰³ Antes de retirarse definitivamente en 1967, Cape inició en 1961 un proyecto en colaboración con la Fundación Gulbenkian de Lisboa.

³⁰⁴ Cf. “Kuijken”, en *NG* (II), vol. 14, p. 13.

³⁰⁵ El grupo Alarius, que integraban también el flautista travesero Charles Mc Guire, el clavecinista Robert Konen y la violinista Jeanine Rubinlicht, anteriormente colaboradora de Cape, grabó ciclos de piezas como las sonatas de Barsanti o las *Pièces de clavecin en concert* de Rameau, y en 1965 recibió el Gran Premio del Disco (establecido desde 1948 por la francesa Academia Charles Cross, de la que fue primer presidente el vivaldiano Marc Pincherle), con un registro dedicado a música instrumental italiana del siglo XVII, con música de Turini, Bertali y Vitali. Sobre el grupo Alarius y la posterior formación del conjunto Musiques Nouvelles, aludido en la siguiente nota, cf. PIRENNE, Christophe (2004): “Introduction” y “Histoire de l’ensemble Musiques Nouvelles”, en *Les Musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)*, Christophe Pirenne, dir. Bruselas: Madarga, pp. 5-9 y cf. pp. 37-60.

³⁰⁶ Wieland y Sigiswald formaron parte también un tiempo del grupo Musiques Nouvelles, cuyos cometidos abarcaban la interpretación de la música contemporánea desde Debussy y Schoenberg hasta la creación más vanguardista y cuya trayectoria sobrepasa hoy día el medio siglo, fue fundado en 1962 con el impulso fundamental del compositor belga Henry Pousseur (1929-2009), uno de los primeros exponentes, a comienzos de los años 1950, de la Escuela de Darmstad (en la que se codeó con Boulez, Stockausen y Berio), que practicó entonces el serialismo integral y fue pionero de la electroacústica (que experimentó a partir de 1954 en los estudios de la radio de Colonia y también en Milán) y la aleatoriedad, derivando después a posturas más posmodernistas [cf. MARCO (2008), pp. 833, 836 y 859]. Cf. *Ibid.* pp. 857-60 acerca de la aleatoriedad, que tendrá importancia en el repertorio contemporáneo de flauta de pico, como es lógico al haber emergido con fuerza esta tendencia en la misma década de 1960 en que los

Bande, formación heredera de la anterior (en la que al comienzo fue habitual la colaboración de los Leonhardt e intérpretes de su grupo),³⁰⁷ ejerciendo la docencia, al igual que sus hermanos, en los conservatorios de La Haya y Bruselas, y Barthold (1949), excelente flautista de travesera barroca, el más destacado de su generación, llevando a cabo todas ellas colaboraciones con Leonhardt y otros músicos holandeses, con los que su manera de tocar presenta afinidades.

Otro músico belga notable es Philippe Herreweghe (1947-), fundador de Collegium Vocale Gent (1970-), formación que colaboró en el proyecto Leonhardt-Harnoncourt de grabación de cantatas de Bach, y más tarde en París de La Chapelle Royale (1977-) y la Orchestre des Champs-Élysées (1991-), formaciones con las que ha trabajado y grabado mucha música francesa. También cabe destacar el Huelgas Ensemble, fundado en 1971 por su director, Paul van Nevel (1946, formado en Basilea), conjunto que toma el nombre del códice musical de fines del siglo XIII conservado en el monasterio burgalense de Santa María la Real y se especializa en la música medieval, renacentista y del primer Barroco. Otros músicos belgas dedicados a la interpretación histórica son el contratenor René Jacobs (1946-), fundador del Concerto Vocale Gent (1977-), y el violagambista Philippe Pierlot (1958), fundador del Ricercar Consort (1980-).

En Inglaterra, país en el que Arnold Dolmetsch había sido pionero en la recuperación de la flauta de pico, el instrumento al que su hijo Carl había dedicado sus principales energías como solista y constructor,³⁰⁸ el también flautista David Munrow

estilos vanguardistas fueron aplicados a la escritura para el instrumento. Toda su vida muy preocupado con la reflexión teórica, que dio origen diferentes escritos, y con la enseñanza, Pousseur, tras dar clases en Darmstadt, Basilea y Colonia fue director del conservatorio de Lieja y uno de los fundadores en 1970 del Centre de Recherches musicales de Wallonie, junto a Robert Wangermée (1920-), uno de los musicólogos belgas más importantes, especialista en Barroco, discípulo y sucesor de Van der Borren en la Universidad Libre de Bruselas.

³⁰⁷ El conjunto, que toma su nombre de La Petite Bande del Violons du Roy, grupo de 21 instrumentos de cuerda dirigidos por Lully en la corte de Luis XIV [cf. “Violons, Petits”, en BENOIT, Marcelle (1992), dir.: *Dictionnaire de la musique en France*. París: Fayard] fue reunido por la Deutsche Harmonia Mundi para grabar la comedia-ballet *El burgués gentilhomme* de Molière-Lully bajo la dirección de Gustav Leonhardt.

³⁰⁸ Durante la Segunda Guerra Mundial, el taller de los Dolmetsch tuvo que destinar la mayor parte de sus energías a la fabricación de componentes aeronáuticos, lo que les proporcionó experiencia en la utilización de plásticos y otras materias sintéticas que fueron empleadas luego para la construcción

(1942-1976), junto a Christopher Hogwood, fue fundador en 1967 del Early Music Consort of London,³⁰⁹ uno de los primeros grupos de la nueva etapa dedicados a la música antigua. A pesar de una corta vida truncada por el suicidio, la labor de Munrow, que desarrolló gran actividad en el terreno organológico³¹⁰ y en la difusión a través del concierto, la enseñanza, la radio, la televisión (donde adquirieron relevancia sus grabaciones para los episodios de la serie de la BBC *Las seis esposas de Enrique VIII*) y el cine, sería el germen de otras formaciones inglesas llamadas a desempeñar un papel fundamental más adelante, como la Academy of Ancient Music, fundada por Hogwood en 1973, o el ya mencionado Consort of Musicke de Anthony Rowley.

Entre los grupos ingleses de la primera época, cabe mencionar también Pro Cantione Antiqua (1968-1996), formación en la que cantaban entre otros los contratenores James Bowman (1941-) y Charles Brett (1941-), luego fundador en 1983

masiva de instrumentos a bajo coste, mientras que el ya citado Edgar Hunt, cofundador con Carl de la sociedad inglesa de flautista de pico, luchaba en esos años de posguerra por el mantenimiento de la digitación barroca (también llamada “inglesa”, frente a la digitación de algunos otros instrumentos de época llamada “original” que digitaba el *si* bemol de la segunda octava de la flauta de pico contralto con índice y meñique, en lugar de índice y anular), aunque al principio tuvo que ponerse de acuerdo con la firma alemana Herwig.

³⁰⁹ En la fig. 17 podemos ver a Christopher Hogwood tocando el arpa en el conjunto liderado por Munrow, a su izquierda, en el que actúan también el contratenor James Bowman (1941-) y el laudista de origen norteamericano James Tyler (1940-2010), colaborador también de New York Pro Musica y artífice de otras formaciones [repr. THOMSON (1968), entre pp. 64-5].

³¹⁰ Había estudiado igualmente fagot, lo que le permitía tocar también en su conjunto todo de instrumentos de doble caña. Una estancia en Lima en 1960, como profesor becario del British Council, y el contacto con la música indígena, a través de numerosos viajes que realizó por el continente, tuvieron una influencia fundamental en la orientación de su carrera. La conservación de instrumentos traídos por los conquistadores y de parte de la técnicas de época para tocarlos, le llevaron a pensar que sería posible también posible encontrar parte de la tradición interpretativa de la música antigua en la música popular, tal como había expresado ya Anthony Baines en su importante trabajo sobre la historia de los instrumentos de viento madera: “En la partes más remotas y tranquilas del continente, los instrumentos medievales siguen perviviendo hoy día como instrumentos folclóricos, sin cambios fuera de quizá una pequeña modificación aquí, o un signo de degeneración allá.” [BAINES, p. 211, cit. en THOMPSON (1972), p. 49]. En cuanto a la pervivencia de las tradiciones musicales renacentistas en los Andes, llama la atención la fotografía que reproducimos en fig. 18, en la que podemos ver el equivalente a un quinteto de flautas de pico de fabricación autóctona tocado por un conjunto de músicos andinos [reproducido en STOBART, Henry (1996): “The llama’s flute: musical misunderstandings in the Andes”, en *EM*, vol. 24 n° 3, August, pp. 470-82, p. 474], que podemos comparar en fig. 19 con el conjunto que forman “los cantores de la iglesia” en la lámina de POMA DE AYALA, Felipe Guamán (1613-15): *Nueva corónica y buen gobierno (sic)*. Bibl. Real Copenhagen, Ms. 2242 4° (ed. fac.: 3 vols., John V. Murra, Rolena Adorno, Jorge L. Urioste, eds. México: Siglo XXI, 1980, vol. 2 p. 630) [repr. *Ibid.* p. 476]. Munrow dejó detallada información sobre sus conocimientos de los instrumentarios medievales y renacentistas en MUNROW, David (1976): *Instruments of the Middel Ages and Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.

de Amaryllis Consort) y Paul Esswood, (1942-) los tres grandes sucesores de la escuela de Deller, trabajaba en colaboración el musicólogo Bruno Turner (1931-), y que grabó para los sellos Archiv y DAW, incluidas diversas producciones sobre repertorio ibérico.³¹¹ En este mismo país, pueden destacarse también el Monteverdi Choir (1964) y los English Baroque Soloists (1975), fundados por John Eliot Gardiner (1943-), discípulo de Dart en Londres y de Nadia Boulanger en París, donde en 1989 fundó también una Orchestre Révolutionnaire et Romantique para abordar la interpretación con instrumentos de época del repertorio clásico y romántico, formación con la que ha grabado todas las sinfonías de Beethoven y mucho repertorio del siglo XIX hasta Brahms y en 1993 recuperó la *Misa Solemne* de Berlioz, recuperada de un manuscrito después de 150 años, paralelamente a una carrera internacional dedicada a la batuta que le ha llevado también a dirigir diversas orquestas sinfónicas de primer nivel.³¹² Una formación vocal que cuenta también con conjunto instrumental es Ex Catedra, fundada en 1969 en Birmingham por Jeffrey Skidmore (1951-).

Un músico inglés muy importante es Trevor Pinnock (1946-), director y clavecinista formado en Royal College of Music, que fundó en 1973 The English Concert, orquesta dedicada a la interpretación histórica del repertorio barroco que dirigió hasta 2003, momento a partir del que tomaron el relevo el violinista Andrew Manze (1965-) y otros. En la música orquestal también puede señalarse la actividad de London Classical Players, fundado por Roger Norrington (1934-) en 1978, y más tarde de la Orchestra of the Age of Enlightenment, formaciones en las que muchas veces se solapan los instrumentistas, al igual que con las anteriormente citadas, y en un plano más camerístico The Parley of Instruments (1979), impulsado por los violinistas Peter Holman (1946-) y Roy Goodman (1951). Dentro de la franja temporal que nos ocupa y en la música vocal, menciónese el Hilliard Ensemble (1974-2014), dedicado a la interpretación del repertorio vocal medieval y renacentista (con incursiones en la música contemporánea, como cuando han colaborado con el compositor estonio Arvo Pärt, 1935-, o con el saxofonista noruego Jan Garbarek, 1947-), fundado por Paul Hillier (1949-), que en 1990 se mudó a Estados Unidos (donde fundó Theater of Voices), así

³¹¹ Cf. “Pro Cantione Antiqua”, en *NG* (II), vol. 20, p. 388 y “Turner, Bruno”, en *NG* (II), vol. 25 p. 929.

³¹² Cf. “Gardiner, Sir John Elliot”, en *NG* (II), vol. 9, p. 539-40.

como el Taverner Choir, Consort and Players (1973-), fundado y dirigido por Andrew Parrot (1947-, luego director del New York Collegium, 1999-2007), y The Sixteen (1977-), coro con su propio grupo orquestal fundado por Harry Christophers (1953-).

Entre los grupos posteriores, mencionaremos Gothic Voices (1981-), fundado por el especialista en música medieval Christopher Page (1952-), el New London Consort (1985-), cuyas interpretaciones y amplia discografía abarcan desde la Edad Media hasta el Barroco, dirigido por el flautista Phil Pickett (1950-), discípulo en su juventud de Munrow y del organólogo Baines y a partir de 1993 director también de The Musicians of the Globe, formación especializada en torno al repertorio inglés de los siglos XVI y XVII, estructurada en torno al reconstruido Globe Theater, reconstrucción del teatro original shakesperiano al borde del Támesis en Londres, y hay que destacar también el Harp Consort, fundado en 1994 por el arpista Andrew Lawrence King, cuyo primer disco se tituló *Luz y Norte*, según el título del libro del viajero español a América Lucas Ruiz de Ribayaz (1626-1667), y que grabó una versión de *La púrpura de la rosa* (Lima, 1701), primera ópera conservada de las que se hicieron en América.³¹³

En Austria, país absolutamente pionero en la recuperación del repertorio histórico, con aquellos conciertos organizados en Viena por Van Swieten y Kiesewetter, que habían contado con la presencia de Mozart, Beethoven y Schubert, tuvieron importancia la serie de conciertos con instrumentos de época *Concerte für Kenner und Liebhaber*, organizada a partir de 1937 por la clavecinista Isolde Ahlgrimm (1914-1995), esposa del coleccionista de instrumentos Erich Fiala y amiga de Richard Strauss (que escribió un *Capriccio* de danzas que ella arregló para clave), serie que continuó durante la guerra y a partir de 1949 se hizo de suscripción hasta concluir en 1956, a

³¹³ TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de (música) y CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, (libreto) (1701): *La púrpura de la rosa*. Lima: Ms. Bibl. Nac.: – (1999): The Harp Consort [Andrew Lawrence-King, dir.; Judith Malafrente, Ellen Hargis, María del Mar Fernández Doval, voces]. Multinacional: Deutsche Harmonia Mundi-BMG Classics. Otra versión de la misma obra es – (1996): Ensemble Elyma [Gabriel Garrido, dir.; Isabel Monar; Graciela Oldone; Cecilia Díaz, Isabel Álvarez, José Antonio Carril *et al.*, voces]. Francia: K617. Una de las cantantes del primero de estos discos, la cántabra María del Mar Fernández Doval, realizó como solista con La Folía una gira por Brasil en el año 2001. Estas dos versiones discográficas fueron adquiridas como referencias externas cuando La Folía preparó su propia versión de *La púrpura de la rosa* para su ejecución en el Festival Iberoamericano de las Artes de Puerto Rico en 2004.

cuyas sesiones asistieron músicos como Gustav Leonhardt, Paul Badura Skoda, Jorg Demus y el ya citado Nikolaus Harnoncourt, que junto a su mujer grabó con ella los conciertos de clave de Bach en el marco de una la orquesta en diapason barroco que se llamó Amati y dirigió Rudolf Baumgartner (1917-2002).³¹⁴

Fue fundamental igualmente la figura de Josef Mertin (1904-1998), cantante, organista, director y constructor de órganos, profesor a partir de 1928 del Neues Wiener Konservatorium y luego de la hoy día llamada Universität für Musik und darstellende Kunst, que inició tareas de interpretación histórica y tuvo como discípulos a Harnoncourt, cuya labor al frente del Concentus Musicus Wien hemos tenido ocasión ya de mencionar,³¹⁵ a Eduard Melkus (n.1928), violinista colaborador del anterior y de Leonhardt, al tiempo que fundador a su vez de varias formaciones, entre ellas Capella Academica Wienn,³¹⁶ y a otro músico austriaco representativo, René Clemencic (n.1928). Este último, discípulo en Viena del flautista de pico y compositor Hans Urilch Staeps (y también del holandés Colette y de la importante pedagoga alemana Linde Höffer von Winterfield, 1919-1993, autora y editora de importantes métodos de técnica para el instrumento), fundador en 1958 de Música Antiqua –llamado Clemencic Consort

³¹⁴ Cf. WATCHORN, Peter (2007): *Isolde Ahlgrimm, Vienna and the Early Music Revival*. Burlington (VT): Ashgate, p. 10 y 51-88. Es interesante observar que el coleccionismo de Reich Fiala ejerció influencia en las posteriores colecciones de instrumentos originales que luego reunieron Leonhardt y Harnoncourt, y que el acercamiento de Ahlgrimm al clave difería notablemente del de Landowska, entonces en el cénit de su influencia, ya que ella ponía mucho menos énfasis en los efectos de rubato exagerado y volumen (usaba cambios con registros manuales y no de pedal) y prestaba en cambio mucha mayor atención a las cuestiones de retórica y articulación, algo que luego constituyó la marca desarrollada por Leonhardt y su escuela [cf. <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Ahlgrimm-Isolde.htm>, rec. 26-05-2015] (nótese que la página <http://www.bach-cantatas.com/> resulta de gran utilidad por lo completo y fiable de su información, aunque algo atrasada).

³¹⁵ Nikolaus Harnoncourt (n.1929), que vimos había sido alumno de violonchelo y viola de gamba del pionero Paul Grümmer y fundador del Concentus Musicus Wien, cuyas grabaciones para DAW han marcado un hito en la interpretación histórica, ha llegado a ser uno de los directores de orquesta influyentes (en 2001 y 2003 dirigió el tradicional Concierto de Fin de Año de la Orquesta Filarmónica de Viena, resultando significativa la presencia de un director de clara raigambre filológica en ese mediático acontecimiento) y es autor de algunos de los textos más tenidos en cuenta al tratar de corrientes interpretativas, como el ya citado HARNONCOURT (1982) y también – (1988): *Baroque music today : music as speech : ways to a new understanding of music*. Portland: Amadeus Press, y – (1997): *El diálogo Musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, props. rec. Reinhardt G. Pauly. Portland: Amadeus Press (ed. esp.: Barcelona, Paidós, 2003).

³¹⁶ Protagonista de numerosas grabaciones, algunas de ellas acompañadas al clave por la francesa Huguette Dreyfus (n.1928, discípula del italiano Ruggiero Gerlin, discípulo a su vez de Landowska), es autor de un libro de referencia sobre el violín: MELKUS, Eduard (1972): *Le Violon. Une introduction à son histoire, à sa facture et à son jeu*. Mainz: Schott (ed. fr.: Lausanne, Payot).

a partir de 1969–, grupo con el que ha realizado extensivas giras de concierto y un centenar de grabaciones que abarcan desde la Edad Media hasta el Barroco, interpretando también óperas poco conocidas del siglo XVII (como las producidas en la misma Viena, por ejemplo por el italiano Antonio Draghi), y música contemporánea.³¹⁷

En Alemania, ya mencionamos la labor desarrollada por Gustav Scheck (1901-1984), que fue alumno de Gurlitt en Freiburg y en 1929 tocó con flauta de pico la suite en la menor de Telemann con la Orquesta de la Radio Alemana,³¹⁸ siendo sus principales discípulos Ferdinand Conrad (1912-1992), que interpretó con él en flautas de pico el concierto nº 4 de Brandenburgo de Bach, en una histórica sesión con la Heidelberger Kammerorchester en París en 1936, y colaboró también en algunas giras del conjunto Scheck-Wenzinger,³¹⁹ así como el ya citado Hans-Martin Linde (aunque a éste a menudo, por trabajo, se le sitúa en Suiza), Hildemarie Peter (n.1921-2012),³²⁰ el luego constructor de flautas suizo Hans Conrad Fehr (1919-1958)³²¹ y el flautista

³¹⁷ Cf. THOMPSON (1972), pp. 20-3 y HUNT, p. 152, destacando esta última referencia bibliográfica otras actividades relacionadas con la flauta de pico en Viena, así como la importante labor editorial desarrollada en el repertorio de flauta y de música antigua por la rama austriaca de Universal Edition y la editorial Doblinger (cuyos orígenes se remontan a una tienda de música vienesa abierta en 1816, y cuya colección Diletto Musicale constituyó en los años 1970 la referencia para las ediciones prácticas de música instrumental del siglo XVII, desde las canciones instrumentales de Frescobaldi, las sonatas de Castello o Fontana hasta la música de Schmeltzer o Biber) y otras.

³¹⁸ Esta obra, de gran calidad, que había pasado a formar parte, hasta la recuperación de la flauta de pico, del repertorio de flauta travesera, ha sido interpretada en algunas ocasiones por La Folía.

³¹⁹ Más tarde, en Hannover, se formaron con Conrad los flautistas Clas Perhsson (Estocolmo, 1942) y Michala Petri (Copenhague, 1958).

³²⁰ Autora del libro PETER, Hildemarie (1953): *The Recorder. Its Tradition and its Tasks* (vers. ingl.). Berlín: Robert Lienau, así como, en 1956 de una ya citada transcripción del tratado de flauta y disminución *La Fontegara* [cf. GANASSI]. Otro tratado fundamental, el ya citado del español Diego Ortiz para violones de 1553, había sido publicado tempranamente en versión alemana por el musicólogo Max Schneider (1875-1967) y era considerado por Scheck (muy avezado por otra parte en el estilo de la ornamentación florida barroca), que lo utilizaba en sus cursos, el más adecuado para aprender y enseñar el arte de la disminución tardorenacentista [THOMPSON, p. 58].

³²¹ Al taller de este constructor, entonces ya fallecido, encargamos en 1978 nuestra primera flauta no comprada en tienda: debemos decir que no funcionaba nada bien y quedó prácticamente inédita como instrumento; hemos mencionado más arriba la dificultad en esa época de conseguir instrumentos de calidad suficiente y el hecho significativo de que por ese motivo el propio Hans-Martin Linde tocara a comienzos de los años 1980 una flauta de plástico en un concierto en el Concertgebouw de Amsterdam.

travesero Hans Peter Schmitz (1916-1995),³²² editor más tarde de las versiones Urtetx de la obra de flauta de Bach para Bärenreiter.

Hans-Martin Linde, nacido en 1930 en Iserlohn, cerca de Dortmund, en la región central del Ruhr, estudió flauta de pico y travesera en Freiburg con Scheck, dirección coral y composición con Konrad Lechner (1911-1989), y pasó a formar parte como flautista de la Capella Coloniensis, creada en 1954 por Radio Colonia para la interpretación históricamente documentada del repertorio barroco, formación que luego dirigió entre 1983 y 2000, además de su propio conjunto, el Linde-Consort; a partir de 1957 se estableció en Basilea, donde comenzó a dar clases de flauta y de dirección coral en la Schola Cantorum, residiendo desde entonces en Suiza.³²³ Aparte de su posición destacada como docente de numerosas generaciones de flautistas, las grabaciones que Linde realizó como solista para el sello Archiv Produktion de la Deutsche Grammophon, al igual que las de Franz Brüggen para DAW, cumplieron un papel importante para la difusión de la flauta de pico como instrumento potencialmente apto para desarrollo de una carrera profesional solística, algo que influenciaría a toda una generación de flautistas que decidieron abrazarla en los años 1970, entre ellos el autor del presente trabajo.³²⁴

³²² Cf. THOMPSON, pp. 56-7.

³²³ Cf. "LINDE, Hans-Martin": MGG (II), Pt vol. 11, p. 147.

³²⁴ Una de las grabaciones destacadas de Linde en esa colección fue la del *Concerto per il flautino* en do mayor RV 443 de Vivaldi, tocado con una flauta de pico sopranino en *fa*’, pieza cuyo segundo movimiento, un expresivo *largo* con ritmo de siciliana, se hizo famoso por esos mismos años en determinados círculos por adornar como *Leitmotiv* algunos de los momentos más emotivos de la película TRUFFAUT, François (1970): *L’Enfant sauvage* [Jean Pierre Cargol, François Truffaut, Françoise Seigner, Jean Dasté y otros. Guión: François Truffaut y Jean Gruault, basado en una crónica de de Jean Itard (siglo XVIII). Fotografía: Néstor Almendros. Banda Sonora: Antonio Vivaldi; Michel Sanvoisin, flauta de pico sopranino; André Saint-Clavier, mandolina; Orchestre Duhamel, Antoine Duhamel, dir.] París: Les Films du Carosse (Mejor película Seminci Valladolid 1970 y div. premios), junto a otros fragmentos de ese mismo concierto y del concierto para mandolina RV 425 del *Prete Rosso*, aunque allí la interpretación flautística corría a cargo del flautista francés Michel Sanvoisin. Frans Brüggen, en cambio, grabó con flauta contralto ese mismo concierto, y a veces nos hemos preguntado si ello fue debido a un problema que hemos observado en algunos flautistas holandeses: la dificultad para adaptar el tamaño de los dedos a ese instrumento particularmente pequeño de cara a interpretar esa obra virtuosística (Brüggen grabó sin embargo con una sopranino *Le rossignol en amour* de Couperin). En 1990 Pedro Bonet tocó este concierto con flauta contralto (en diapasón moderno a 440 Hz) con la Orquesta Barroca de Oporto (Portugal) y en otras ocasiones con flauta sopranino (diapasón barroco a 415 Hz) con La Folía (Auditorio de Conde Duque de Madrid y Fundación Juan March, 2005); asimismo ha grabado con flauta soprano la pieza de Couperin [LA FOLÍA (2002), crt. 5]. La película *El niño salvaje* estaba basada en una

Aparte de la escritura de una serie de obras pedagógicas, entre la que destacan sus excelentes estudios para flauta de pico,³²⁵ y de una serie de estudios divulgativos sobre la interpretación histórica y el instrumento,³²⁶ Linde ha sido autor de obras contemporáneas solísticas de cierta valía, como *Music for a bird* (1968), *Amarilli mia bella* (1971), y también la *Sonata en re* para flauta de pico y piano.³²⁷ En el terreno de la música antigua, en cambio, la idea de Linde de aplicar preceptos de articulación aprendidos en el trabajo de los instrumentos de viento modernos (la flauta travesera, en su caso), lo alejó más del punto de mira de las aspiraciones de una serie de flautistas que tendieron por ello a dirigirse más bien a los conservatorios holandeses para hacer su perfeccionamiento, algo que se ve reflejado en las declaraciones acerca de su interés en fraseo y articulación cuando dice:

Encuentro generalmente que hay demasiados flautistas de pico que no están realmente preocupados con el juego de los instrumentos de viento. Demasiados flautistas de pico tienen demasiados pocos métodos de articulación. Me concentro en esto con mis alumnos en Basilea. Al igual que todos los instrumentos antiguos, incluidos los claves, donde el ejecutante no puede hacer mucha variedad de dinámicas, debe hacer interesante su manera de tocar. Con mis estudiantes encuentro que, mientras que la mayoría tiene “dedos rápidos”, su manera de tocar es extraordinariamente aburrida porque no hay matices en la articulación.³²⁸

Y algo parecido ocurre con el trabajo del vibrato, acerca del que indica: “Aunque sé que en épocas anteriores el vibrato era como un ornamento, creo que debemos de mirar a la flauta de pico no solo históricamente, sino que debemos equipararlo con otros instrumentos modernos. El buen flautista de pico debe por ello

crónica del médico Jean Itard, del Instituto de Sordo-Mudos de París, que cuenta cómo a finales del siglo XVIII educó y enseñó a hablar y a escribir a un adolescente de 13 años, en su día abandonado y descubierto en estado salvaje en un bosque de la región francesa del Aveyron, joven interpretado por Jean-Pierre Cargol, nieto del músico gitano francés Manitas de Plata (1921-2014).

³²⁵ LINDE, Hans-Martin (1958/1): *Neuzeitliche Übungsstücke für Altblockflöte*. Mainz: Schott.

³²⁶ LINDE, Hans-Martin (1958/2): *Kleine Anleitung zum vertieren alter Musik*. Mainz: Schott (ed. esp.: *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958) y – (1962): *Handbuch des Blockflötenspiels*. Mainz: Schott (ed. ingl.: *The Recorder Players's Handbook*. Londres: Schott). Acerca de las dos primeras obras, cf. O'KELLY (1990), pp. 60-1.

³²⁷ Las tres obras han sido interpretadas por Pedro Bonet en diversos programas de concierto, especialmente las dos primeras.

³²⁸ Propósitos recogidos en THOMPSON (1972), p. 45.

disponer de varias clases de vibrato, partiendo de uno apenas perceptible y de allí hacia arriba”; y a pesar de que prosigue “y siempre ajustándose a los matices de los estilos individuales de interpretación para la ejecución a solo, de conjunto, medieval, altobarroca y moderna”, en nuestra opinión, en sus grabaciones de la música de la primera mitad del siglo XVIII (así como en las ediciones prácticas de ese y otros repertorios), se trasluce un empleo de recursos de articulación y vibrato un tanto arbitrarios desde el punto de vista estilístico, que en cambio resultan mucho más agradecidos cuando los aplica por ejemplo a los conciertos de flauta y orquesta de Haydn que ha grabado con flauta travesera histórica.³²⁹

Otro flautista de pico alemán importante, en este caso con una dedicación especial a la música contemporánea, fue Michael Vetter (1943-2013),³³⁰ estudiante de teología, concertista autodidacta y compositor, colaborador de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), cuya obra improvisatoria para solista y sintonizador de onda corta *Spiral* (1969) interpretó en la flauta y con cuyo Ensemble se produjo en la Exposición Universal de Osaka en 1970, viviendo luego doce años en Japón, donde se interesó por el shakuhachi, flauta muy presente en la tradición autóctona, y la flauta del teatro de Noh, creando a su vuelta a Alemania en 1983 un instituto de arte y meditación. Fue dedicatario también de muchas obras, entre otros, de Jürg Baur (1918-2010, *Meditazioni*, 1962, y *Pezzi Uccelli*, 1964)³³¹ y Sylvano Bussotti (1931-, la obra de tipo

³²⁹ Por este motivo, recordamos que a mediados de los años 1970 nos parecía una curiosidad el disco de sonatas de Haendel del sello Basf-Harmonia Mundi en que Linde toca acompañado por August Wenzinger a la viola de gamba y Gustav Leonhardt al clave, pues realmente parecía juntar acercamientos diferentes (además de la rivalidad que los flautistas creíamos ver con Brüggén, el habitual colaborador de Leonhardt).

³³⁰ Aparte del interés intrínseco que puede tener el desarrollo de literatura contemporánea para instrumentos históricos ya desaparecidos, como era la flauta de pico hasta su recuperación a finales del siglo XIX, no podemos perder de vista que una de las líneas de trabajo de La Folía, como ya hemos indicado en la introducción, es el encargo y estreno de piezas contemporáneas para conjunto barroco, parcela a la que dedicaremos en el capítulo 6 un epígrafe.

³³¹ O’KELLY (1990), pp. 52-3

gráfico *RARA*, 1966)³³² y autor del libro más completo dedicado a profundizar en las posibilidades multifónicas de la flauta de pico.³³³

Un flautista-compositor alemán a considerar por su abundante obra contemporánea para flauta de pico es Gerhard Braun (1932-), discípulo de Lechner en Darmstad, profesor de flauta en Karlsruhe y mucho tiempo presidente de la European Recorder Teachers Association [ERTA], entre cuyo medio centenar de composiciones, que incorporan el instrumento en diferentes elencos que van desde el solo, al dúo de flautas o con piano, la percusión o la cinta magnética, destacan *Monologe I* (1968-70), *Minimal Music II* (1971-2), *Nachstücke* (1972), *Schattenbilder* (1980) o *Prismen* (1996), esta última para cuarteto de flautas de pico.³³⁴

Para terminar con Alemania, dentro de la última etapa que abarca nuestro resumen forzosamente incompleto, tendremos aun que destacar algunos conjuntos, solistas y directores: el Collegium Aureum, fundado en 1962 por los auspicios de la discográfica Deutsche Harmonia Mundi y dirigido por su primer violín Franzjosef Maier (1995-2014), profesor del conservatorio de Colonia; el grupo Musica Antiqua Köln, fundado en 1973 por el carismático violinista Reinhardt Goebel (1952-),³³⁵ discípulo del anterior, que se especializó en el repertorio de los siglos XVII y XVIII y, hasta su desaparición en 2007, realizó numerosas giras de conciertos y grabaciones para el sello Archiv, muchas de ellas premiadas, dedicando atención a compositores como Biber, Schmelzer, Bach y sus antecedentes familiares, Telemann, Heinichen, Fasch, Quantz o Pisendel; el flautista de pico Michael Schneider (1953-), colaborador del

³³² *Ibid.* pp. 72-6.

³³³ VETTER, Michael (1969): *Il Flauto Dolce ed Acerbo. Instructions an Exercises for Players of New Recorder Music*. Celle: Moeck.

³³⁴ O'KELLY (1990), pp. 61-3 [el catálogo completo puede consultarse en el portal de Stichting Blokfluit <http://www.blokfluit.org/>, creado por Walter van Hauwe y Paul Leenhouts; actualmente supervisado por Jorge Isaac (1974-), flautista venezolano a cargo de la cátedra de flauta de pico del conservatorio de Amsterdam que los otros dos ocuparon anteriormente, este portal constituye la referencia actualizada más completa acerca del repertorio para flauta de pico, tanto antiguo como moderno, y sus fuentes.

³³⁵ El tesón de Goeble, que perfeccionó el violín barroco con Eduard Melkus y Marie Leonhardt, quedó demostrado cuando a primeros de los años 1990, tras unos problemas surgidos en su mano izquierda reversionó su técnica para tocar con el violín en el lado derecho de su cuerpo.

grupo de Goebel, que creó en 1979 en la misma ciudad la Camerata Köln (y en 1988 la orquesta La Stagione, en Frankfurt, donde ejerce como profesor), formaciones con las que, además de abordar el repertorio virtuosístico de su instrumento (notablemente Telemann y Vivaldi), ha acometido la interpretación y grabación de un extenso y variado repertorio barroco; el conjunto Cantus Cölln, dedicado a la música vocal, creado en 1987 por el laudista Konrad Junghänel (1953-); y lógicamente la lista de formaciones podría prolongarse mucho más.

En Francia, que había ocupado un lugar destacado en la época anterior, el desarrollo de la interpretación histórica fue más lento en la posguerra. Uno de los pioneros en la difusión de las prácticas filológicas interpretativas en la nueva época, fue el organista y clavecinista Antoine Geoffroy-Dechaume (1905-2000). Formado en el conservatorio de París y luego profesor de la Schola Cantorum de la misma ciudad y en Poitiers, su carrera recibió la influencia de Arnold Dolmetsch, que hizo amistad con su familia a su vuelta de Estados Unidos en 1912; aparte de la labor realizada en la docencia directa y una serie de actividades musicales que incluyeron la realización de conciertos y de diversos estudios y ediciones, fue autor de un libro sobre reglas históricas de interpretación que constituyó una referencia importante para toda una generación de músicos dentro de la bibliografía no inglesa.³³⁶

En este mismo país, la flauta de pico tuvo a uno de sus pioneros en Michel Sanvoisin (1943-), discípulo de Carl Dolmetsch en la flauta y de Geoffroy-Dechaume en musicología e interpretación, que fundó en 1965 con el contratenor Joseph Sage el conjunto Ars Antiqua de Paris, que hizo numerosas grabaciones y giras internacionales, interpretando música de Machaut, Dufay y otros muchos compositores medievales y renacentistas. Sanvoisin también tocó y grabó el repertorio barroco con orquesta de

³³⁶ GEOFFROY-DECHAUME, Antoine (1964): *Les Secrets de la musique ancienne*. París: Fasquelle. Sobre el autor, cf. *NG* (II), vol. 9, p. 663.

Telemann y Vivaldi (hemos citado más arriba una de sus interpretaciones presente en la banda sonora de una película de Truffaut), y editó también diversas partituras.³³⁷

Uno de los grupos más activos de la nueva etapa, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, fue fundado en 1966 por Jean-Claude Malgoire (1940-), oboista de formación (fue solista de corno inglés en la Orquesta de París y actuó en grupos de música contemporánea), ha hecho giras internacionales por los cinco continentes³³⁸ y un centenar y medio de registros sonoros, especializándose en la producción de un repertorio operístico amplio de los siglos XVII y XVIII, música francesa (Lully, Campra, Charpentier), italiana y también mucho Mozart, centrando desde 1981 su actividad en torno a la programación de la temporada anual del Atelier Lyrique de Tourcoing, cerca de la frontera con Bélgica.³³⁹ Otro flautista francés es Jean-Claude Veilhan (1940-), flautista y clarinetista, colaborador de Malgoire a la flauta de pico y al chalumeau, editor de numerosos arreglos para flauta de pico³⁴⁰ y autor de un compendio de reglas de interpretación muy difundido entre los instrumentistas.³⁴¹

Un grupo francés a destacar también es Les Sacqueboutiers de Toulouse, fundado en 1976 por el cornetista Jean-Pierre Canihac, discípulo de Bruce Dickey, y el sacabuche Jean-Pierre Matthieu, formación que, además de interpretar sus propios programas de concierto, ha colaborado a menudo con otros muchos grupos como sección de cobres históricos.³⁴² En 1977 fue importante la creación en París de la ya

³³⁷ Entre ellas unos volúmenes, muy útiles para la práctica del instrumentista, de las partes separadas de flauta de pico de los conciertos de Vivaldi y la cantatas de Bach, publicados por la editorial Heugel de París.

³³⁸ Juan Carlos de Mulder, colaborador habitual de La Folía como laudista desde el año 1987, realizó con Malgoire en aquella década diversas giras por América.

³³⁹ En la sección <http://www.atelierlyriquedetourcoing.fr/archives.html> de su portal (rec. f.f.T.) puede encontrarse una amplia relación de la producciones allí realizadas.

³⁴⁰ Entre los que destacan sus arreglos de obras como *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, las 12 fantasías de violín solo de Telemann (que sumadas a las otras 12 consideradas de flauta hacen el número de 24), las sonatas y partitas de violín y las suites de violonchelo de Bach.

³⁴¹ VEILHAN, Jean Claude (1977): *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVIIe-XVIIIe s.) générales à tous les instruments*. París: Leduc.

³⁴² La corneta renacentista, que en francés recibe el nombre de *cornet à bouquin* [cuerno de cabra] (en origen había sido un cuerno perforado con orificios para los dedos), a menudo aludida en el mundo de la música antigua con su denominación italiana de *cornetto* (al igual que a menudo se llama *traverso* a la

citada Chapelle Royale, dirigida por el belga Herreweghe y dedicada inicialmente a la interpretación del repertorio francés (además de la música de tres compositores que acabamos de citar más arriba, Dumont y Gilles), formando parte su creación de las iniciativas tomadas por el literato, musicólogo, productor radiofónico y académico de la lengua Philippe Beaussant (1930-), que creó ese mismo año un Institut de Musique et Dances Anciennes [IMDA],³⁴³ que sería el germen del futuro Centre de Musique Baroque de Versailles, que comenzó sus actividades en 1988, con la creación de una importante base de datos, preparación de un ambicioso plan de publicación de partituras de repertorio francés inédito y organización de diversas actividades prácticas, como talleres y programación de una temporada de conciertos.³⁴⁴ Una figura importante que colaboró en el IMDA fue Francine Lancelot (1929-2003), especialista en danza y coreografía barroca, que bailó conciertos a dúo con Geoffroy-Dechaume y creó el conjunto Ris et Danceries, que colaboró en diversas producciones de ópera y ballet de época, entre ellas el *Atys* de Lully montado por Christie.³⁴⁵

flauta travesera sin llaves o con una llave), es un instrumento de boquilla (se toca como la trompeta, haciendo vibrar los labios recogidos dentro de una cazoleta), por lo que, por su sonoridad, se clasifica entre los instrumentos de viento metal, aunque el cuerpo es de madera, en forma de cuerno cuando es curvo (curvándose la madera con calor y recubriéndose para darle consistencia con tela o cuero), aunque puede ser también recta, perforada generalmente con el mismo número de orificios que una flauta de pico [sobre el instrumento, cf. ANDRÉS, Ramón de (2001): “corneta”, en *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J.S. Bach*, John Eliot Gardiner, pról. Barcelona: Península, pp. 124-8, libro que constituye una referencia imprescindible para informarse sobre las peculiaridades de los instrumentos antiguos; sobre las digitaciones, cf. BAINES, pp. 243-6.

³⁴³ Sobre estas actividades, Cf. BEAUSSANT, Philippe (1988): *Vous avez dit “Baroque”*. Arles: Actes Sud, en particular pp. 113-23. De Beaussant, son de gran utilidad diversos libros ampliamente utilizados en la preparación de los trabajos de La Folía, como – (1980): *François Couperin*. París: Fayard (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1996), donde, además de la semblanza biográfica, se hace un repaso minucioso y detallado de toda la obra del Grande de los Couperin, – (1983): *Rameau de A a Z*. París: Fayard, en forma de diccionario, que constituye una fuente enorme de información y – (1996): *Les Plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Patricia Boucherot-Déchin, colab. París: Fayard.

³⁴⁴ A un investigador de ese Centro, Jean Lyonnet, fueron dedicadas las notas al CD de LA FOLÍA (2002), llegada la noticia de su fallecimiento repentino durante la escritura de ese texto, apenas unos meses después de dar con él un gran paseo por el parque del palacio de Versailles.

³⁴⁵ Una discípula de Francine Lancelot es la española Ana Yepes (1962-), hija del gran solista de guitarra Narciso Yepes, establecida hace años en Francia, donde lleva a cabo diversas actividades en el terreno de la danza histórica y actuaciones con su Compañía y el conjunto Donaires. Antes de especializarse en danza histórica, Ana Yepes estudió flauta de pico, instrumento del que tomó clases con Pedro Bonet entre 1977 y 1979.

El norteamericano William Christie (1944-) ha sido llamado a desempeñar un papel fundamental en la recuperación de la música del Barroco francés. Licenciado en Historia del Arte en Harvard y formado como clavecinista con Ralph Kirkpatrick en Yale entre 1966 y 1970 (así como en musicología y órgano), director un tiempo del Collegium Musicum del Darmouth College de Hanover (New Hampshire), a partir de 1971 se estableció en Europa y, tras una itinerancia entre Londres, Amsterdam y París, se quedó a vivir en Francia, donde colaboró con la Société de Musique d'Autrefois, que había fundado Geneviève Thibault en 1926, y con el Concerto Vocale de René Jacobs, antes de fundar en 1978 Les Arts Florissants, formación especializada en la interpretación del repertorio lírico italiano del siglo XVII y la música del Barroco francés, especialidad esta última en la que sus realizaciones han llegado a la máxima expresión artística, siendo también nombrado en 1982 profesor del Conservatorio Nacional Superior de París.³⁴⁶

A partir de entonces pueden mencionarse otros muchos grupos destacados: el Ensemble Clément Jannequin, creado en 1978 por el contratenor Dominique Visse (1955-), dedicado a música renacentista, notablemente a la *Chanson* de la escuela de París; el Ensemble Organum, creado en 1982 por el argelino de nacimiento Marcel Pérès (1956-), animador de un centro para el estudio de la música medieval en la abadía de Royaumont; Les Musiciens du Louvre, creado en 1982 por su director, Marc Minkovski (1962-), en origen fagotista; El Ensemble Baroque de Limoges (1985-2013), bastantes años bajo la dirección del violonchelista y violagambista Christophe Coin (1958-), discípulo de Harnoncourt y Savall, colaborador de Concentus Musicus y de Hogwood, miembro también del Cuarteto Mosaiques (1987), radicado en Viena, dedicado a la interpretación del repertorio clásico y del primer romanticismo.

³⁴⁶ Cf. LABIE, Jean-François (1989): *William Christie. Sonate baroque*. Aix en Provence: Alinéa, pp. 17 y 169-70. Christie ha visitado Madrid con su grupo en repetidas ocasiones; aparte de varios Monteverdi (sin duda, también su especialidad), fue especialmente memorable el *Atys* de Lully que se representó en febrero de 1992 en el Teatro de la Zarzuela, en cuyo elenco efectivamente participaba el Ris et Danceries de Lancelot y, además de un amplio plantel de voces, en el nutrido conjunto instrumental contaba nada menos que con cinco flautas de pico, tres de ellos excompañeros de nuestra clase internacional de perfeccionamiento en el conservatorio de Amsterdam y otros dos igualmente flautistas muy señalados, Hugo Reyne y Pierre Hamon.

Y también: Il Seminario Musicale (1985-), del contratenor Gérard Lesne (1956-), colaborador al inicio de su carrera de Clemencic, al igual que lo fue Minkowski; Le Concert Français (1985), de los hermanos Hantai (Marc, flauta travesera; Jérôme, viola de gamba y Pierre, clave); Capriccio Stravagante (1986-), del clavecinista de origen americano Skip Sempé (1958-); Le Concert Spirituel (1987-), del clavecinista, cantante y director Hervé Niquet (1957); La Symphonie du Marais (1987-), del flautista de pico Hugo Reyne; Douce Mémoire (1989-), del también flautista Denis Raisin Dadre (1956-); La Fenice (1990-), del cornetista Jean Tubéry; El Cuarteto y Ensemble Mattheus (1991-), del violinista Jean-Christophe Spinozi (1964-). Lachrimae Consort (1994-), del violagambista Philippe Foulon (1956-);³⁴⁷ Le Poème Harmonique (1998-) del laudista Vincent Dumestre;³⁴⁸ Café Zimmermann (1999-), de la clavecinista Céline Frisch (1974-) y el violinista argentino Paolo Valetti; L'Arpeggiata (2000), de la laudista austriaca afincada en Francia Cristina Pluhar (1965-), formación que trabaja mucho sobre las formas improvisadas y con la que ha colaborado el guitarrista Pepe Habichuela, así como un largo etcétera de grupos que no terminaríamos de enumerar. Ensemble XVIII-21 (Le Baroque Nomade) (1995-), de Jean-Christophe Frisch (1995-), conjunto pionero en la exhumación de la música barroca que se practicó en China en la primera mitad del siglo XVIII.³⁴⁹

En cuanto a Italia, es el país en el que, en un momento o en otro de su carrera eligieron para vivir algunos músicos relevantes de otras nacionalidades, como los flautistas Frans Brüggen, Kees Boeke y Pedro Memelsdorf o el cornetista Bruce Dickey. Dejando a un lado la gran labor de difusión del repertorio barroco italiano desarrollada en giras internacionales por las orquestas de cámara clásicas I Musici, radicada en Roma desde su creación en 1952, dos de cuyos primeros violines

³⁴⁷ Philippe Foulon, como se verá, ha colaborado con La Folía en varios discos y numerosos conciertos. Asimismo, Pedro Bonet ha actuado en una ocasión junto al Lachrimae Consort.

³⁴⁸ En febrero de 2015 Le Poème Harmonique ha visitado los Teatros del Canal de Madrid con un espectáculo de carnaval veneciano en que han mezclado música, danza y artes circenses.

³⁴⁹ Antes de tener un contacto personal con Frisch, quedó expresado en los créditos de LA FOLÍA (2010/2) el agradecimiento implícito a esa labor (y a la de su colaborador François Picard), que notablemente nos puso sobre la pista de las sonatas de Teodorico Pedrini (1671-1746) conservadas en Pekín, que Frisch redescubrió y cuya partitura nos fue proporcionada por el Instituto Mateo Ricci de San Francisco.

destacados fueron Felix Ayo (1933-) y Salvatore Accardo (1941-), e I Solisti Veneti, fundados en Padua en 1959 por Claudio Scimone (1934-),³⁵⁰ el desarrollo de los grupos italianos dedicados a la interpretación con instrumentos de época fue algo más tardío que en los países en los que acabamos de fijar nuestra atención. Entre esos grupos, cabe destacar Academia Bizantina (1983-), del clavecinista Ottavio Dantone (1960-); Concerto Italiano (1984-), del clavecinista Rinaldo Alessandrini (1960-); Giardino Armonico (1985-), del flautista de pico y director de orquesta Giovanni Antonini (1965-); el grupo medieval La Reverdie (1986), integrado por varios solistas; Mala Punica (1987), del también flautista Pedro Memelsdorff (1959-), especializado en repertorio medieval del *Ars subtilior* (s. XIV); Zeffiro (1989), del oboísta Alfredo Bernardini (1961-), junto a los hermanos Paolo y Alberto Grazi (fagotista y oboísta, respectivamente); Europa Galante (1990), del violinista Fabio Biondi (1961-) o La Venexiana (1996-), del contratenor Claudio Cavina, especializada en madrigal de Monteverdi, Marenzio, Gesualdo y otros.

En Estados Unidos, donde ya destacamos las actividades de New York Pro Musica a comienzos de la década de 1950, la formación más antigua aun existente hoy día es la Boston Camerata, fundada en 1954 como entidad asociada al Museo de Bellas Artes de Boston, propietaria, a partir de su adquisición, de la colección Galpin de instrumentos, que contó en su primera etapa con la colaboración del musicólogo Howard Mayer Brown (1930-1993),³⁵¹ la violinista Anne Gombosi (que había emigrado

³⁵⁰ Estos conjuntos desarrollaron una labor similar en la difusión del repertorio orquestal de cuerda a la que llevó a cabo en Inglaterra la Academy of Saint-Martin in the Fields, fundada en 1956 por Neville Mariner (1924-, quien había sido por otra parte colaborador de Dart) y más tarde dirigida por su primer violín Iona Brown (1941-), en Alemania Karl Münchinger (1915-1990) con la Orquesta de Cámara de Stuttgart o en Francia la orquesta que Jean-François Paillard (1928-2013) constituyó en 1959 (con estas dos últimas formaciones grabó Jean-Pierre Rampal a la flauta travesera diversos conciertos barrocos, entre ellos los de Brandenburgo, y con la segunda Michel Piguet y Jordi Savall también conciertos de Telemann): interpretaciones de calidad del repertorio barroco y del clasicismo realizadas con cierto gusto y criterio, aunque sin hacer uso de instrumentos en forma de época (ni por supuesto diapasón barroco). Otros conjuntos en la misma línea que citaremos más adelante son la Orquesta de Cámara de Moscú o I Solisti di Zagreb.

³⁵¹ Brown, citado en otros lugares en este trabajo, fue el musicólogo norteamericano más señalado de la generación de la posguerra entre los implicados en la interpretación histórica. Discípulo de John Ward (1917-2012) en Harvard, donde se graduó en 1951 (Ward, entre otros temas, trabajó sobre el repertorio español de vihuela), Brown fue especialista en Renacimiento, muy activo como editor de grandes series de monumentos musicales como los 30 volúmenes de *Renaissance Music in Facsimile*, a partir de 1960 fue profesor de la Universidad de Chicago, cuyo Collegium Musicum dirigió. Entre los instrumentistas – él mismo tocó flautas, chirimías e instrumentos de cuerda frotada– sigue siendo muy utilizado su

a Norteamérica en 1939 con su marido Otto Gombosi),³⁵² y también el constructor de flautas de pico Friedrich von Huene, entonces activo igualmente como instrumentista,³⁵³ siendo entre 1968 y 2008 su director artístico el laudista Joel Cohen (1942-), que ya había pertenecido al grupo y había realizado luego estudios de perfeccionamiento en Francia, fundador en 1990 de una Camerata Mediterranea, grupo éste que practica bastante repertorio de fusión entre el repertorio antiguo y las músicas de tradición oral.³⁵⁴

Con la misma institución estuvo relacionado también el Boston Museum Trio (1976-2012), formado por Daniel Stepner (violín), Laura Jeppesen (viola de gamba) y John Gibbons (clave), especializado en la música del siglo XVIII. Otro músico norteamericano destacado es el teclista, compositor y director Joshua Rifkin (1944-), discípulo, entre otros, de Persichetti y de Reese en Nueva York, de Babbitt en Princeton y de Stockhausen en Darmstad, profesor de la Universidad de Boston y fundador de The Bach Ensemble (1978-), defensor de que las obras corales de Bach deben interpretarse con un único solista por voz,³⁵⁵ autor de una concienzuda revisión de la *Pasión según San Mateo* (cuyo estreno demostró que había que adelantar dos años), al tiempo que se

BROWN, Howard Mayer (1976): *Embellishing Sixteenth-Century Music*. Nueva York: Oxford University Press (ed. fr.: *L'Ornementation Dans la musique du XVIe siècle*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1991). Complementariamente a REESE, Gustave (1954): *La música del Renacimiento*, Nueva York: Norton. (ed. esp.: 2 vols. Madrid: Alianza, 1989), de Brown resulta importante para el conocimiento del repertorio renacentista su – (1976): *Music in the Renaissance*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall. Otros dos títulos fundamentales de su bibliografía tienen que ver con la iconografía, – con LASCELLE, Joan (1972) *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*. Cambridge (MA): Harvard University Press, y con la edición musical renacentista: – (1965): *Instrumental music printed before 1600: a bibliography*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

³⁵² Acerca de los Gombosi en Estados Unidos, cf. LIBIN, Laurence (2004): “Otto Gombosi’s Correspondence at the University of Chicago”, en *Historical Methodology. Sources, methods, Interpretation*, Stephen A. Crist y Roberta Montemorra Marvin, eds., Rochester (NY): University of Rochester Press, pp. 388-413.

³⁵³ Cf. BURGESS, Geoffrey (2015): *Well-Tempered Woodwinds: Friedrich von Huene and the Making of Early Music in a New World*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 91-3.

³⁵⁴ Este grupo grabó en 1999 Cantigas de Alfonso X en colaboración con la Orquesta Andalusí Abdelkrim Rais de Fez, y Cohen se interesó anteriormente en investigar con la Camerata Boston las raíces musicales americanas, tanto las hispanas del sur del continente como las posteriores a la colonización de Norteamérica, incluido repertorio del siglo XIX, tanto popular como tradicional, así como pervivencias más tardías.

³⁵⁵ Volveremos sobre este tema en el cap. 3-3.1.

involucró en los años 1970 en la recuperación del ragtime, notablemente de la obra de Scott Joplin (1867/8-1911), de la que grabó tres discos.

Otros músicos norteamericanos, tras graduarse en su país, hicieron carrera a este lado del Atlántico, como los ya citados Christie, Dickey, el laudista Hopkinson Smith (discípulo de Emilio Pujol en Barcelona y colaborador de Savall en el Hesperion XX de la primera época), establecido desde hace años en Basilea. Otros, aun desarrollando parte de su carrera profesional en Europa, han mantenido actividad en su país de origen, como es el caso del clavecinista Alan Curtis, fundador en 1979 en Amsterdam de Il Complesso Musicale a la vez que profesor de la Universidad de California, el laudista Paul O'Dette (1954-), formado en Basilea y luego profesor de la Eastman School of Music de Nueva York y co-director del Boston Early Music Festival, el clavecinista Martin Pearlman, discípulo de Leonhardt y luego fundador en 1973 de Banchetto Musicale, que a partir de 1992 pasó a llamarse Boston Baroque, así como la soprano Judith Nelson (1939-2012), miembro en París del Five Centuries Ensemble (1971-84), formado por varios músicos norteamericanos en París del entorno de Geneviève Thibaut (entre ellos Christie), antes de integrarse en el Concerto Vocale del belga Jacobs y desarrollar una importante carrera de solista con las formaciones más importantes de ambos lados del Atlántico, estableciéndose en California a partir comienzos de los años 1980.

El oboísta norteamericano Bruce Haynes (1942-2011), estudiante en La Haya a mediados de la década de 1960 y luego profesor allí, se estableció después en Canadá. Un músico inglés, en cambio, que a partir de mediados de los años 1980 ha hecho carrera en Estados Unidos, es Nicolas Mc Gegan (1950-), especializado en la reconstrucción histórica de óperas hasta el último detalle, destacando las de Rameau y de Haendel (entre 1991 y 2011 asumió la dirección artística del Festival Haendel de Göttingen), y desde 1985 director en California de la Philharmonia Baroque Orchestra de Berkeley (1981-), de la que Nelson fue una de las fundadoras y colaboradora habitual.

Al igual que con el resto de países, tenemos que limitarnos a hacer unos breves apuntes sobre un tema muy amplio en el que sería imposible continuar citando, ni siquiera una mínima parte de los conjuntos en activo, algo muy patente en relación con

un país de territorio tan vasto y lleno de instituciones como son los Estados Unidos. Por afinidad, será interesante hacer mención también del trabajo de importantes musicólogos hispanistas norteamericanos como Stevenson, Lemmon o Russell, pero lo haremos al tratar de la música ibérica en nuestro siguiente epígrafe.

1.3.9 La periferia de los centros principales

Terminaremos este largo apartado, con la mención, de nuevo forzosamente incompleta, de algunas formaciones representativas de las actividades desarrolladas en el campo de la interpretación histórica en países periféricos a los que hemos tratado como centros más destacados de la actividad posterior a la Segunda Guerra Mundial. Para terminar con el norte de América, en Canadá se creó en 1951 en Montreal una sociedad Musica Antica e Nuova, dedicada a la organización de conciertos de repertorio histórico y contemporáneo, de la que fue colaborador el flautista Mario Duchesnes (1923-2009),³⁵⁶ emigrado desde Alemania en 1948, muy preocupado con la educación y difusión musical y miembro del Baroque Trio of Montreal (1955-73), formación integrada por flauta de pico o travesera, oboe y órgano, que protagonizó también el encargo e interpretación de diverso repertorio contemporáneo.

Entre 1966 y 1982 estuvo activo en Ottawa el conjunto de la familia Huggett (The Huggett Family), que tocaban instrumentos antiguos, cantaban y actuaban en vestimenta de época, mientras que el Ensemble Claude Gervaise, dedicado principalmente a la música medieval y renacentista, fundado en Montreal en 1967 por cuatro flautistas a los que después se juntaron otros instrumentistas, voces y baile, sigue hoy día en activo, al igual que lo está el Studio de Musique Ancienne de Montréal,

³⁵⁶ Los estudios de Duchesnes son bien conocidos por la mayoría de los flautistas de pico, por su contribución al perfeccionamiento del mecanismo en estados intermedios de formación.

centrado principalmente en la producción coral desde la Edad Media hasta el Barroco, fundado en 1974 por el organista, clavecinista y director Christopher Jackson (1948-). En Toronto, está radicado por otra parte el coro y orquesta Taffelmusik (1979-), durante un largo período (1981-2014) dirigido por la violinista Jeanne Lammon (1949-), que se perfeccionó en Amsterdam con Krebbers, el concertino de la orquesta del Concertgebouw, mientras que en Vancouver, la Columbia británica que da a la costa del Pacífico, mantiene actividad desde 1990 la Pacific Baroque Orchestra, actualmente dirigida por el clavecinista alemán Alexander Weimann (1965), que a menudo interpreta la música de Bach y Haendel, en ocasiones en colaboración con los Vancouver Cantata Singers, formación coral fundada en 1957, mientras que Weimann dirige también Les Voix Baroques, fundado en 1999, que trabaja el repertorio barroco desde Carissimi hasta Bach y graba para el sello canadiense Atma (1994-).

De los países del Este de Europa, separados del resto del continente hasta la caída del Muro de Berlín (1989) por el llamado Telón de Acero de la Guerra Fría que siguió a la guerra de 1939-44, en la República Democrática de la hoy día reunificada Alemania, cabe destacar la continuación de sus actividades, durante ese período, del Thomanerkor, el coro infantil de Santo Tomás de Leipzig, heredero de la formación que dirigiera Bach (de quien grabó las cantatas en los años 1970), grupos como Capella Lipsiensis, fundada en 1955 en la misma ciudad por Dietrich Knothe (1929-2000), que interpretó música desde Machaut, Ockeghem o Isaac hasta Bach, así como Capella Fidicinia, fundada en 1957 por Hans Grüß (1929-2001) en torno a la colección de instrumentos de la Universidad de Leipzig, formaciones todas ellas que en la época fueron conocidas en el oeste principalmente a través de sus grabaciones.

Como grupo más tardío, cabe mencionar la Akademie für Alte Musik Berlin (1982-), conjunto que ha sido dirigido por directores como René Jacobs o Marcus Creed y solistas vocales como Andreas Scoll o Cecilia Bartoli. En la actual República Checa, Pro Musica Antiqua de Praga, fundado en 1928 por iniciativa de Jan Branberger, director del conservatorio, fue un grupo precursor que hizo una serie de giras y grabaciones hasta mediados de los años 1950, y Los Madrigalistas de Praga, formación colaboradora en ocasiones de Clémencic, que sigue activa hoy día, fue fundada en 1956 por el organista Miroslav Venhoda (1915-1987), mientras que Ars Cameralis, dedicado

al repertorio medieval y renacentista sigue activo desde 1963. En la actualidad puede encontrarse allí buen número de grupos dedicados a la interpretación histórica, como Musica Antiqua Praha (1984-), del trompeta Pavel Klikar (1954-), Musica Florea (1992-), del violonchelista Marek Stryncl (1974-), Capella Regia Musicalis (1992-), del clavecinista Rober Hugo (1962-), o el Collegium Marianum (1997-), dirigido por la flautista travesera Jana Semerádová, todas ellos centrados principalmente en el repertorio Barroco con especial atención al repertorio centroeuropeo.³⁵⁷

En Hungría, cabe mencionar formaciones como Camerata Hungarica, fundada en 1969 por el flautista de pico Laszlo Czidra (1941-2001), que grabó en el sello Hungaroton numerosa música desde la Edad Media hasta los conciertos barrocos de Vivaldi, Telemann o Bach, o ya posteriormente Capella Savaria, orquesta de instrumentos históricos de cuerda fundada en 1981, mientras que en Polonia encontramos grupos como el conjunto medieval *Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses*, creado en 1964 por el vientista Kazimierz Piwowski (1925-), y como formaciones más actuales el conjunto de cuerdas *Arte dei Suonatori* (Poznan, 1993-), o el conjunto vocal *Octava Ensemble* (Cracovia, 2004-).

En Zagreb, capital de Croacia (entonces integrada en Yugoslavia), el chelista italiano Antonio Janigro (1918-1989) fundó en 1953 la orquesta de cuerdas *I Solisti di Zagreb*, con los auspicios de la Radio y Televisión, que no se limitó al repertorio barroco, y en 1969 se formó el *Universitas Studiorum Zagrebiensis Ensemble*, dedicado principalmente a la música medieval y renacentista. En cuanto a Rusia, la recuperación de la música antigua se encontró con bastantes dificultades al no contar con beneplácito del régimen soviético, que perduró hasta la caída de la Unión Soviética en 1991; cuando *New York Pro Musica* hizo una gira por la URSS a mediados de los años 1960 encontró gran receptividad, pero pudo ver el aislamiento en que se encontraban músicos y aficionados, virtualmente cortados de contacto con el exterior.³⁵⁸

³⁵⁷ Cf. BALEK, Jindrich (2008): “Historically Informed Performance in the Czech Republic”, en *Czech Music*, nº 2, Abril.

³⁵⁸ HASKELL (1988/96), p. 167, y cf. pp. 166-9, en general sobre los conjuntos de lo que hemos llamado la periferia.

Mientras que Rudolf Barshai creó en 1956 la Orquesta de Cámara de Moscú, un conjunto especializado en la interpretación del repertorio barroco y clásico con instrumentos “modernos”³⁵⁹ (al tiempo que obras escritas para ellos por diversos compositores entre los que estaba Shostakovitch), al estilo de otras formaciones que hemos mencionado más arriba, en interpretación histórica el conjunto pionero fue Madrigal, fundado en 1965 por el príncipe Andrei Volkonski (1933-2008), clavecinista y compositor de familia aristocrática emigrada a Suiza y reestablecida en Moscú en 1947 (poco antes había estudiado en París con Nadia Boulanger), aunque él volvió a emigrar en 1973, teniendo en cuenta que el hecho de que practicara en sus obras la composición serial era interpretado como un atentado a la estética del realismo socialista oficial (en 1953 había sido expulsado del conservatorio tras ser denunciado por un compañero por poseer partituras de Stravinski y Schoenberg, y en 1963 su *Concierto itinerante* fue prohibido por Khrennikov, secretario de la Unión de Compositores Soviéticos),³⁶⁰ mientras que Madrigal continuó sus actividades en la capital rusa con otros directores, entre ellos su colaboradora Lydya Davidova (1932-2011), cantante especializada tanto en música antigua como contemporánea. Señálese también como pionero en Estonia al conjunto Hortus Musicus, creado en Tallinn en 1972 por el violinista Andres Mustonen (1953-), que ha protagonizado numerosas giras y grabaciones con un repertorio que abarca un amplio abanico, desde el canto gregoriano hasta la música contemporánea (colaborando a menudo con el también estonio Arvo Pärt), dando paso luego a un mayor desarrollo de la interpretación histórica con grupos como la Orquesta Barroca de Tallin (1986-) o Studio Vocale (1994-), dirigido por el director coral y musicólogo Toomas Siitan (1958-) y otros muchos posteriores. En Letonia, cabe destacar la orquesta barroca Collegium Musicum Riga, fundada en 1990 por el clavecinista Maris Kups, cofundador de un Early Music

³⁵⁹ De vez en cuando parece de rigor poner estas comillas, pues como tendremos ocasión de comentar más adelante, hasta qué punto podemos llamar “moderno” a un violín que lleva prácticamente 200 años sin modificarse, algo que hemos destacado en algunas notas que han tratado del tema [cf. Ap. II-c.8 (Vol. 2, pp. 176-7)]; el hecho de que este concepto no se realizase en el texto de Ap. II-c.6 (Vol. 2, p. 171), se debe sin duda a que este concepto fue discutido entretanto con el compositor Alper Maral, tras el estreno en Estambul de la obra *Patío 415'* que había escrito para La Folía en el contexto de *Tempus primum.tempus novum*, aquél primer trabajo del grupo en torno a música contemporánea para instrumentos barrocos.

³⁶⁰ Cf. MARCO (2008), P. 889

Center organizador del Festival de Música Antigua de Latvia, o la Schola Cantorum Riga (1995-), dirigida por Guntars Pranis.

De Escandinavia, cabe destacar en Suecia a los flautistas suecos Clas Pehrson (1942), discípulo de Conrad y Linde y fundador en 1969 de un conjunto Musica Dolce, que grabó para el sello Bis, fundado en Estocolmo en 1973, y el virtuoso Dan Laurin (1960-), así como el Drottningholm Baroque Ensemble, fundado en 1971 por el viola Lars Brodin, con el que ambos han tocado (y el segundo ha grabado con los polacos Arte dei Suonatori y Bach Collegium Japan). En Dinamarca, donde el Mogens Wöldike (1897-1988) realizó una labor temprana en la recuperación de la música barroca como director coral y de orquesta (grabó por ejemplo el ciclo completo de cantatas de Dietrich Buxtehude), destacan la ya citada flautista Michala Petri (1958-),³⁶¹

Cabe destacar también Ars Nova Copenhagen (1979-, actualmente dirigido por Paul Hillier) y Musica Ficta (1996-), ambos fundados por el compositor y director Bo Holten (1948-), y también Copenhagen Cornetts & Sackbutts (1989-), formación que ha colaborado con las anteriores y Concerto Copenhagen, conjunto dedicado a la música orquestal barroca fundado en 1990 por el clavecinista Lars Ulrich Mortensen (1955-), que vivió y mantuvo actividad en Londres, donde se perfeccionó con Pinnock. En Finlandia se fundó en 1977 el Collegium Musicae Antiquae Helsingiense para canalizar el interés por la música antigua, que formó en 1982 un conjunto renacentista y en 1988 el grupo Capella Tibia de vientos históricos; cabe mencionar también el conjunto de cámara Opus X (1995-), la Helsinki Baroque Orchestra (1997-), actualmente dirigida por el clavecinista Aapo Häkkinen (1976-), discípulo de Van Asperen en Amsterdam y de Pierre Hantaï en París, y más recientemente la orquesta Kuninkaantien Muusikot (2008-), dirigida por Markus Yli-Jokipii (1981-).

³⁶¹ Del repertorio compuesto para Petri, cabe destacar AMARGÓS, Joan Albert (2005): *Northern Concerto* para solista de flautas de pico y orquesta sinfónica. Madrid: Unión Musical, escrito por este compositor catalán (1950-), que en su día escribió arreglos entre otros para Camarón de la Isla, estrenado en Singapur en 2006 e interpretado por Petri con la ORTVE en el Teatro Monumental de Madrid en octubre de 2008.

En Australia, donde tuvo su taller Frederick Morgan,³⁶² reputado con razón como constructor de algunos de las mejores flautas de pico de la época contemporánea, cabe destacar la figura de John Griffiths (1952-), nacido en Melbourne desde cuya universidad ha tratado de continuar el legado de Louise Hanson Dyer (la acaudalada fundadora australiana de L'Oiseau-Lyre, editora como habíamos visto en los años 1930 de la obra completa de Couperin), especialista en temas ibéricos relacionados con la cuerda pulsada, autor de muchos trabajos y artículos sobre la materia en NG, MGG y DMEH y activo desde 1978 con su conjunto La Romanesca.³⁶³

En Melbourne se encuentra localizado el Ensemble Gombert, dedicado a polifonía, fundado en 1990 por el teclista y musicólogo John O'Donnel (1948). En Sydney está radicada la Australian Brandenburg Orchestra, fundada en 1989 por el teclista Paul Dyer, que se perfeccionó en La Haya con Van Asperen, Brügger y Sigiswald Kuijken. En Nueva Zelanda, el paso de Carl Dolmetsch en una gira poco posterior a la Segunda Guerra Mundial despertó afición en personas como el musicólogo, editor y musicólogo John M. Thomson (1926-1999), que luego pasó parte de su vida en Londres, donde dedicó mucha atención a la flauta de pico (varias de sus

³⁶² Frederick Morgan (1940-1999), fallecido en un accidente de automovilismo, que se había formado trabajando durante 10 años en la fábrica australiana de flautas escolares Pan, creada en 1951, fue también flautista (en 1966, en una histórica sesión, tocó con Carl Dolmetsch en Melbourne el cuarto concierto de Brandenburgo), y en 1970 visitó Europa y los Estados Unidos para medir instrumentos. En 1978 se trasladó un tiempo a vivir a Holanda, donde enseñó construcción de flautas en el conservatorio de La Haya y también midió la colección privada de instrumentos de Franz Brügger e hizo planos que luego fueron publicados por la editorial japonesa Zen-on [- y BRÜGGEN, Frans (h.1981): *The recorder collection of Frans Brügger. Drawings by Fred Morgan*. Tokyo: Zen-on]. Cf. WATERMAN, Rodney (2007): "Frederick G. Morgan... A biography", en ROTHE, Gisèle (2007), comp., *Recorders Based on Historical Models. Fred Morgan, Writings and Memories*, pp. 22-5. Fulda: Mollenhauer, libro que contiene numerosos testimonios y textos del propio Morgan, entre ellos MORGAN, Fred (1982): "Making Recorders Based on Historical Models", en ROTHE (2007), pp. 54-71 (publ. or. *EM*, vol. 10, n° 1, en. 1982, pp. 14-21), donde se dan detalles (pp. 64-67) sobre el desarrollo del modelo Ganassi del que se hablará más adelante. Las clases que dio Morgan en La Haya fueron el origen del taller abierto en 1987 por Ricardo Kanji (sucesor de Brügger en la cátedra de flauta de pico) y Jacqueline Sorel (discípula de Morgan en esas clases, que después ha continuado con el taller en solitario), cuya flauta contralto Denner (copia del ejemplar del museo de Copenhague), consideramos el mejor instrumento disponible y es con el que desde entonces se han hecho la mayoría de conciertos y grabaciones de La Folía. Por acuerdo con la viuda y alguno de sus colaboradores, se han venido torneando por otra parte instrumentos con las herramientas de Morgan, que, una vez terminados por algunos constructores que forman parte del acuerdo (la que poseemos ha sido torneada por Sorel igualmente), reciben el nombre de *Post-Morgan*. En fig. 20 puede verse a Fred Morgan junto a Friedrich von Huene durante una visita al taller de este último en 1970 [ROTHE (2007), p. 23].

³⁶³ Cf. "Griffiths, John", en *DMEH*, vol. 5, pp. 900-1.

referencias bibliográficas han sido ya utilizadas y citadas) y fue editor del *Recorder and Music Magazine* y fundador y primer editor del importantísimo *Early Music*, el periódico especializado editado por Oxford University Press, cuyos artículos reflejan lo más avanzado de la investigación en los temas que tocan, realizando a la vuelta a su país, a comienzo de los años 1980, grandes labores de investigación sobre la cultura y la música neozelandesa³⁶⁴ y siendo fundador y editor de la revista *New Zealand Studies*.

Japón reanudó el contacto con occidente a partir del comienzo de la era Meiji, en 1868, tras haber cerrado sus fronteras a mediados del siglo XVII,³⁶⁵ y la primera viola de gamba que entró allí en los tiempos modernos fue una copia realizada por Dolmetsch, traída en 1929. Cabe destacar la labor desarrollada por Leo Traynor (1918-1986), residente en el país muchos años tras haber llegado a él en 1946 como oficial de inteligencia en la Guerra del Pacífico; tocaba la flauta de pico (instrumento que logró fuese introducido en la enseñanza obligatoria),³⁶⁶ el clave, y más tarde el shakuhachi y la viola de gamba.³⁶⁷

Japón ha sido la cuna de importantes solistas que realizaron estudios en Amsterdam o Basilea y han colaborado en diversas formaciones europeas, como el ya mencionado Toyohiko Satoh, profesor en el conservatorio de La Haya entre 1973 y 2000, o mucho más recientemente flautista y cornetista Yoshimichi Hamada, uno de los

³⁶⁴ Recogidas notablemente en THOMSON, John M. (1991): *The Oxford history of New Zealand music*. Auckland: Oxford University Press. Sobre Thomson y su labor, Cf. HUNT, p. 158; HASKELL (1988/96), p. 163 y LODGE, Martin (2009): “Music historiography in New Zealand”, en *Music’s intellectual history*, BLAZEKOVIICH, Zvradko y MACKENZIE, Barbara, dirs. Nueva York: RILM, pp. 625-52 (desc. <http://www.rilm.org/historiography/lodge.pdf>, 24-05-2015).

³⁶⁵ En torno a las relaciones entre Japón y Europa, principalmente a través de España y Portugal, durante el llamado *Siglo Ibérico*, que abarca entre 1543 y 1641, trata “*Namban Ongaku*” [*Música de los Bárbaros del Sur*] (*Música de las rutas ibéricas hacia la India, el Sureste Asiático y Japón*), un programa de concierto que será mencionado más adelante.

³⁶⁶ Aparte de surtir a las escuelas, en Japón se fabrican las mejores flautas de pico de plástico para uso alternativo en los primeros estadios la enseñanza profesional del instrumento, notablemente la flauta contralto de la firma Aulos, copia de un modelo diseñado por el holandés Hans Coolsma (1919-1991), constructor de algunos de los instrumentos utilizados por Frans Brüggen, debiendo destacarse también en madera los instrumentos de la firma Yamaha, algunos de ellos de un nivel que permite su utilización en la actividad profesional, como son, en la práctica de La Folía, el modelo de soprano a 440 Hz más alto de gama y el bajo en *fa* con cuerpo de recambio a 415 Hz, ambos tocados en LA FOLÍA 2010/2.

³⁶⁷ Cf. KAMBE, Yukimi (2007): *Viols in Japan, Edo Era to Today*, comun. congr. de la Viola da Gamba Society of America, 22 jul. 2007 (disp. <http://vdgsa.org/pgs/research/Viols-in-Japan.pdf>, rec. f.f.T.).

miembros del grupo Anthonello (1994-), que ha realizado diversas grabaciones de música de los siglos XVI y XVII, del que todos los miembros se perfeccionaron en Holanda. Sin duda la formación más conocida e internacional de Japón es la orquesta y coro Bach Collegium Japan, que ha acometido su propia grabación integral del ciclo de cantatas de Bach para el sello sueco Bis, aunque a pesar del nombre ejecuta también música de otros compositores contemporáneos o antecedentes a Bach; agrupando a unos veinte instrumentistas y veinticinco voces, actúa tanto en su país como en el extranjero y fue fundado en 1990 por el teclista y director Maasaki Suzuki (1954-), también formado en Holanda como discípulo de Koopman y de otros maestros en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam.

1.4 La interpretación musical histórica en España

Una vez situado el desarrollo de la interpretación histórica en el ámbito internacional, vamos a tratar de su evolución en España, país en el que, a finales de la década de 1970, comenzó La Folía a desarrollar sus actividades. Nuestro estudio comenzará igualmente con los antecedentes, pero lo interrumpiremos hacia finales de la década de 1940, quedando aun pendientes estudios que tengan en cuenta la materia en la etapa posterior. Lo cierto es que la actividad no fue mucha y estuvo generalmente relacionada con intérpretes que no empleaban instrumentos de época aunque interpretaban el repertorio con criterio. En cuanto a los antecedentes históricos, tuvieron una incidencia decisiva en la posterior recuperación del repertorio y de las técnicas interpretativas. Cuando las condiciones de conservación lo han permitido, la tratadística, la imprenta musical y la musicología de época han puesto a disposición de la música práctica los conocimientos, repertorio y documentación necesarios para llevar esa recuperación a efecto.

Aunque la práctica de la música antigua no se limita en nuestro país a la música ibérica, y la interpretación histórica de obras del repertorio internacional tiene igualmente gran importancia en la trayectoria de un grupo como La Folía, vamos a dar aquí primordial importancia la exhumación de la producción musical de compositores ibéricos, activos tanto en la península como en otros territorios de Europa y América. Desde mediados del siglo XIX, al igual que en las demás naciones europeas, en España se acrecentó el interés por poner al día el patrimonio musical propio. La interpretación de ese repertorio es una culminación de ese proceso y una tarea que de manera natural (aunque no obligatoriamente) viene a formar parte del cometido de los grupos de música antigua de aquí. Para La Folía ha llegado a constituir una parte importante de sus quehaceres, aun sin haber descartado la práctica del repertorio internacional que, por otra parte, el grupo pone en muchos proyectos en relación con la música ibérica.³⁶⁸

Hasta la fecha apenas se han dedicado estudios de calado a la recuperación e interpretación de la música antigua en España³⁶⁹ y se trata para la musicología de una tarea incipiente que sin duda tiene pendiente acometer a fondo, al tiempo que ha comenzado a realizar estudios historiográficos sobre su propia actividad,³⁷⁰ básica para

³⁶⁸ En el Ap. I-e (Vol. 2, p. 45) se encontrará una lista de compositores ibéricos interpretados por el grupo, a la que se añaden los que hemos llamado asimilados –extranjeros afincados en España u otros territorios de ultramar– y finalmente otros a los que, de una manera u otra, el grupo ha relacionado con la música ibérica. La suma de todos ellos arroja un saldo de 158 referencias.

³⁶⁹ Sobre la recuperación temprana de la música antigua en España, resulta muy útil CARRERAS, Juan José (2011): “Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien”, en *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation - Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65 Geburtstag*, Camilla Bork et al., eds., pp. 149-168. Schliengen: Argus, aunque disponible únicamente en alemán, y también GONZALO DELGADO, Sonia (2012): “Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones”. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)”, en *Artigrama*, nº 27, pp. 589-607. Sobre la práctica interpretativa cf. EZQUERRO, Antonio y MONTAGUT, María Rosa (2013): “Del archivo al concierto”: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico”, en *AM* nº 68 (en.-dic. 2013). En PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (2012): “La sociedad musical”, en “La música en España en el siglo XX”, *HMEH* vol. 7, pp. 335-422, en la p. 373 apenas se dedican diez líneas a la interpretación histórica, fenómeno sin embargo fundamental cuya emergencia aparece ligada a ese período, aunque son comprensibles las limitaciones de espacio de un volumen que tiene que dar cabida a mucha información. Como se verá, son todas ellas referencias recientes y de hecho posteriores a los inicios del presente trabajo.

³⁷⁰ En este sentido destacan varios de los artículos contenidos en una referencia muy reciente: BOMBI, Andrea, ed. (2015): *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1030)*. Valencia: Publs. Universitat de València. Llama poderosamente la atención que en una obra tan importante como *DMEH*, herramienta fundamental para cualquier trabajo sobre música hispana, no aparezca la voz “Musicología”, artículo que debería trazar el desarrollo de la disciplina tanto en España como en Hispanoamérica, debiendo recurrirse para encontrar algo al respecto a FERNÁNDEZ DE LA

proporcionar materia de trabajo y fundamentar la actividad de las formaciones históricas. En un terreno más superficial, cabe mencionar la presencia en revistas especializadas de noticias y entrevistas a solistas y directores de grupo españoles o extranjeros, a partir de la que quizá puedan reconstruirse algunas tendencias, pero es algo que está más en función de la relevante presencia que la corriente interpretativa tiene, desde hace ya bastantes años, en el mercado discográfico y en la cartelera de programación y radiodifusión de música clásica.³⁷¹

Por nuestra parte nos limitaremos a dar una visión de conjunto para situar en contexto la labor desarrollada por La Folía, formación pionera en nuestro país a comienzos del último cuarto del siglo XX en el terreno de la interpretación histórica, y para ello nos remontaremos a los antecedentes, poniendo el acento sobre aquello que ha revestido importancia a la hora de acometer el grupo su actividad en el terreno de la música hispana. Y nos remontaremos en este sentido tan atrás como al siglo XIII, con el trabajo recopilatorio que supuso en su momento juntar las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, esfuerzo que ha permitido conservar y poner ese repertorio monódico a disposición de épocas posteriores,³⁷² sin perder de vista que entre los siglos VI y VII el testimonio de Isidoro de Sevilla (h.556-636) había remitido a un arte que únicamente podía ser transmitido oralmente.³⁷³

CUESTA, Ismael (2009): “La musicología”, en *EXXI-5*. A las tareas y metodología de la musicología, se ha dedicado en cambio más atención, comenzando por el fundacional e histórico ANGLÉS, Higinio (1948): *Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal*, discurso de la sesión de clausura del VIII pleno del CSIC. Madrid: CSIC; cf. et. ROS-FÁBREGAS, Emilio (2006): “Retos de la musicología en la España del siglo XXI: de la reflexión a la aplicación práctica en el aula”, en *RM*, vol. 29 n° 1, pp. 48-63.

³⁷¹ Resulta significativo por ejemplo que en el por lo demás irregular CARMONA, José Carlos (2006): *Criterios de interpretación musical. El Debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga: Eds. Maestro, una parte importante de las citas sean extractos de entrevistas publicadas en revistas en español.

³⁷² La Folía abordó por primera vez este repertorio de las *Cantigas* en 2011, en su programa *A la moresca*, con un bloque de piezas luego recuperado en 2012 en *Ramillete* [la interpretación en directo de una de ellas puede escucharse en Ap. III-b.2 (DVD, carp. 12-5.1)]. Aunque se ha tratado, dentro de la trayectoria del grupo, de una incursión tardía en el repertorio medieval, no hay que descartar que en próximos programas puedan entrar otros repertorios medievales hispanos significativos.

³⁷³ “Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt” [“Los sonidos se pierden si no se conservan en la memoria, porque no pueden escribirse”] (*Etimologías*, lib. III, cap. 14), cit. en LEÓN TELLO, Francisco José (1962): *Estudios de la teoría musical*. Madrid: IEM-CSIC, p. 29 [cf. ISIDORO DE SEVILLA (s. VII), *Originum sive etymologiarum libri viginti* o *Etymologiae*, Libro III

Destacaremos la tratadística temprana y pondremos después el énfasis en la música del Renacimiento, para cuyo desarrollo fue fundamental como ya señalamos el trabajo de Ramos de Pareja. Saldrá a colación la música para vihuela, tecla y arpa, los cancioneros y la polifonía culta religiosa y profana, repertorio practicado todo él por La Folía. Pasaremos luego al Barroco, con el *Cancionero de la Sablonara* –eslabón perdido del primer Barroco español, los característicos tonos humanos de la segunda mitad del siglo XVII y, a final de la centuria, la entrada de las influencias foráneas, reforzadas en el cambio de siglo con la mudanza dinástica de la casa de Habsburgo a la de Borbón. Serán estas épocas, sin embargo, cuya pervivencia se verá perjudicada por graves problemas de conservación, causantes de grandes lagunas en el repertorio. Pasaremos luego a incidir en la musicología que se planteará, a partir de mediados del siglo XIX, las primeras labores de recuperación del repertorio histórico, y finalmente a la interpretación de ese repertorio, en la segunda mitad del siglo XIX y en el siglo XX, abarcando más o menos hasta la fundación de La Folía.

1.4.1 La tratadística y las ediciones de música instrumental (siglos XV-XVI)

Como hemos visto, la tratadística histórica tiene gran importancia, en épocas posteriores, para documentar y fundamentar las reconstrucciones musicales. Aun así, durante la Edad Media y el Renacimiento, atendiendo a la inclusión de la música en el *quadrivium* de las disciplinas matemáticas heredado del mundo clásico, la mayoría de los tratados tienen un carácter especulativo acusado y son pocos los que dan referencias concretas sobre interpretación musical. Aunque paulatinamente los aspectos prácticos

sobre el *Quadrivium*. Divs. Ms. (ed. esp.: *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004]. En el siglo X, como podemos ver en una imagen que reproducimos del *Antifonario* de la catedral de León (cod. nº 8 del archivo catedralicio) [fig. 21, cf. *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León* (S. X-2013), Ismael Fernández de la Cuesta, intr., índices y ed. Madrid: INAEM-León: Cabildo Catedral, 2011], la notación de neumas adiaستمáticos, no permitirá fijar aun con precisión la altura ni por otra parte el ritmo.

de técnica de ejecución e interpretativa se irán abriendo paso, es curioso observar como en música el sentido de respeto a la *autoritas* se mantiene durante años.

Aun en 1724, Nassarre, al tratar en el capítulo 17 de su *Escuela música* “De los efectos que hace la música” sacará a colación una larga lista de autores, desde Pitágoras y Aristógenes hasta Boecio, Casiodoro y los Padres de la Iglesia, pasando por Quintiliano, Plinio, Plutarco y Tolomeo (así como, a lo largo de la obra, a prácticamente todos los teóricos conocidos) y nos seguirá dando como ejemplos de sus tesis a Empédocles desagrandando a través del sonido a un huésped, a Timoteo encendiendo el ánimo de Alejandro Magno, a Terpandro Lesbio aplacando los ánimos de los espartanos o a Agamenón favoreciendo la castidad de Climenestra, después de hablar de anfión derribando las murallas de Tebas.³⁷⁴

De capital importancia para la historia de la música universal fue la *Musica practica* de Ramos de Pareja (Bologna, 1482),³⁷⁵ determinante para la sustitución de la muy disonante tercera pitagórica por las terceras mayores y menores de proporción natural que afianzaron el desarrollo musical de los siglos posteriores,³⁷⁶ y defendía un sistema de escala octotónica frente a la hexacordal pregonada por Guido de Arezzo (lo que provocaría luego una agria refutación de Gaffurio).³⁷⁷ Una década después, en el

³⁷⁴ NASARRE, Pablo (1724): *Escuela Música según la práctica moderna*, Partes I-II. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe (ed. facsímil Lothar Siemens, est. intr., 2 vols. Zaragoza: IFC-CSIC, 1980), cap. 17, pp. 65-66. Cf. et. NASARRE, Pablo (1700): *Fragmentos músicos*. Madrid: Imprenta Real (ed. mod.: vol. 1, ed. facsímil; vol. 2: ed. moderna; vol. 2 Anexo: Álvaro Zaldívar, est. intr. Zaragoza: IFC-CSIC, 1988, cuyo estudio introductorio comprende un repaso general de la tratadística española.

³⁷⁵ RAMOS DE PAREJA, Bartolomé (1482): *Musica practica*. Bologna: Baltasar de Hiriberia (ed. mod.: Enrique Sanchez Pedrote, intr., José Luis Moralejos, trad. lat. y Rodrigo de Zayas, rev. Madrid, Alpuerto, 1977; ed. fac.: *Música práctica' de Bartolomé Ramos de Pareja*, Clemente Terni, est. CVLM vol. 16, 1983).

³⁷⁶ Cf. Sanchez Pedrote, en RAMOS DE PAREJA (1482), p. 10.

³⁷⁷ Cf. Zaldívar en NASARRE (1700), vol. 2: Anexo, pp. 36-43 y Clemente Terni, en RAMOS DE PAREJA (1482), est. pp. 34-6.

emblemático año de 1492, publica Marcos Durán en Sevilla *Lux bella*,³⁷⁸ primer libro de música impreso en castellano.

A esta edición, seguirían otras dos del mismo autor, *Comento sobre Lux bella* y *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa* (Salamanca, s.f.); mientras que las dos primeras están dedicadas al canto llano, esta última contiene polifonía.³⁷⁹ En la fig. 22 reproducimos uno de los diagramas circulares del sistema de hexacordos que figuran en *Lux bella*.³⁸⁰ Viendo esta rueda, que resume las mudanzas de la escala musical en todos los tonos, resulta apasionante realizar lo que Martín Moreno destacó al hablar de la época de los Reyes Católicos, y tiene mucha relación, como veremos, con la labor de La Folía, que incide a menudo en aspectos de difusión geográfica de la música:

Esta ampliación del espacio, tanto geográfico, por el descubrimiento del Nuevo Mundo, como político, tuvo sus innegables consecuencias en el pensamiento y el desarrollo artístico musical, como ya observara Lowinsky en 1946, al constatar que tal vez no se deba a la casualidad el hecho de que la primera vuelta al mundo realizada por Magallanes en 1519 vino a coincidir con el recorrido completo del espacio tonal musical a través del círculo de quintas realizado por Adrian Willaert en su dúo *Quid non ebritas*. En 1983 Howard Brown

³⁷⁸ MARCOS DURÁN, Domingo (1492): *Lux bella*. Sevilla: “Quatro alemanes compañeros” [ed. fac., junto a fac. MARCOS DURÁN (1498): M^a del Pilar Barrios Manzano, intr. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002].

³⁷⁹ El facsímil del tercer libro de Durán, junto a los otros dos, ha sido editado en la colección *Viejos libros de música* [abr. CVLM-JB], importante iniciativa editorial liderada por Carlos Romero de Lecea, en la que entre 1976 y 1983 fueron publicados en un ambicioso plan editorial los tratados musicales incunables españoles más importantes. Al tomo introductorio, ROMERO DE LECEA, Carlos (1976): *Introducción a los Viejos Libros de Música*. Madrid: CVLM, le siguen 16 volúmenes en los que además de los 3 tratados de Durán (vols. 1-3), contienen consecutivamente los tratados de Guillermo de Podio (Valencia, 1495), Francisco Tovar (Barcelona 1510), Alonso Spañón (Sevilla s.f.), Gonzalo Martínez de Bizcargui (Burgos, 1511), Bartolomé Molina (Valladolid, 1504), Juan de Espinosa (s.l., s.f. y otro Toledo, 1520), Gaspar de Aguilar (s.l., s.f.), Cristóbal de Escobar (Salamanca s.f.), Anónimo (s.l., s.f.), Gonzalo Martínez Bizcargui (Burgos, 1515) y finalmente la edición citada de Ramos de Pareja. Estas ediciones se completan con estudios sobre todos estos tratados, del que únicamente citaremos completo aquí el primero, SUBIRÁ, José (1977), REY, Juan José, ap. I, y ROMERO DE LECEA, Carlos, ap. II: *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*, aparte del ya mencionado TERNI (1983), estando los restantes a cargo de Francisco José León Tello, Juan José Rey, Samuel Rubio, Ismael Fernández de la Cuesta y Miguel Alonso. Para completar la bibliografía sobre Durán, cabe destacar también MARCOS DURÁN, Domingo (1498): *Comento sobre Lux bella*. Salamanca: s.e. [ed. fac.: cf. MARCOS DURÁN (1492); ed. mod.: M^a José Vega, Álvaro Zaldívar, Pilar Barrios Cáceres: Institución Cultural El Brocense-Diputación de Cáceres, 1998].

³⁸⁰ “Suma de musica”, MARCOS DURÁN (1492), fol. 6 v.

demonstró que dicho recorrido musical ya lo había hecho en 1482 el español Bartolomé Ramos de Pareja dentro de las posibles soluciones de su canon *Sive lilium in sinemenon*.³⁸¹

La primera página de *Lux bella*, que reproducimos en fig. 23, constituye para nosotros un ejemplo paradigmático del esfuerzo de acercamiento a los tratados históricos que es muy conveniente hacer aunque parezca tarea ardua. Si comenzamos a leer arriba en latín “Ars cantus plani composta brevísimo compendio lux bella adcupata per baccalarius dominicus durandius...”, pensaremos que no vamos a sacar gran cosa en claro; sin embargo, en el siguiente párrafo, primero en realidad del texto tras esa breve nota de presentación, es grande la sorpresa cuando captamos la contundencia con que escribe: “Signo es ayuntamiento de letra con boz y propiedad. Cada signo tiene un punto que representa su letra: con tantos nombres o voces quantas sílabas. Deducción es esta voz ut: falta la por que trae consigo estas deductas seys voces de música, ut re mi fa sol la...”, con que incia su explicación del sistema hexacordal.

Es difícil expresarse con más claridad, a la que se añade el preciso diagrama que ocupa la segunda mitad de la hoja, y demuestra que el autor de cualquier tratado musical escribe con la intención de que le entendamos, consciente además de que no tendrá la oportunidad de resolver nuestras dudas de viva voz. De allí la utilidad que de la tratadística sacó la generación de pioneros de la recuperación de la música antigua y se puede seguir sacando para una comprensión cabal de las concepciones musicales de una época determinada. Evidentemente no nos pararemos a ver con este detalle todos los tratados españoles publicados, máxime aquellos que cultivan principalmente la vertiente especulativa y proporcionan escasa información sobre la práctica interpretativa. Nos ha parecido sin embargo interesante destacar este primer tratado español, en un momento tan significativo de la historia de España y de la humanidad en que tuvo lugar el primer contacto con el que entonces se llamó Nuevo Mundo, extensión territorial que ha tenido gran importancia para el patrimonio musical hispano, entre otras razones de peso por paliar en cierta medida los problemas de conservación sobrevenidos en la península.

³⁸¹ MARTÍN MORENO, Antonio (1999): “La música”, en “La cultura del Renacimiento (1480-1580)”, en *HEMP*, vol. XXI, pp. 463-574.

Será el siglo XVI un período de auge en que España se encuentra en la vanguardia de las naciones y en la cúspide del poder territorial y político. Conformando, junto a la primera mitad de la centuria posterior, el Siglo de Oro hispano, cuyo alto desarrollo cultural no dejará por otra parte de coincidir desde finales del reinado de Felipe II con un largo período de decadencia. Aparte de una serie de importantes cancioneros polifónicos, de los que hablaremos más adelante, se asiste entonces al florecimiento de una importante actividad editorial, diseminada por la geografía nacional, que alumbrará una serie de publicaciones fundamentales en el campo de la música instrumental, género novedoso en relación con los modelos polifónicos eminentemente vocales cultivados en el período anterior. La mayor parte de estas publicaciones serán ediciones prácticas en tablatura para vihuela (que en muchas piezas aparece acompañando a la voz), arpa o tecla, los tres instrumentos que emplean en la época esta forma de grafía.

Siete de esos libros están dedicados específicamente a la vihuela de mano, instrumento utilizado en España para la música cortesana con un papel semejante al que cumplía en el resto de Europa el laúd.³⁸² Publicados entre 1536 y 1576 en diversas ciudades como son Valencia (Luis de Milán, 1536), Valladolid (Luis de Narváez, 1538; Enríquez de Valderrábano, 1547; Esteban Daza, 1576), Sevilla (Alonso Mudarra, 1546; Miguel de Fuenllana, 1554) y Salamanca (Diego Pisador, 1552), mientras que en el título de otros dos libros instrumentales de la época, publicados en Alcalá de Henares (Venegas de Henestrosa, 1557) y Madrid (Cabezón, 1578), se menciona a la tecla, en primer lugar, junto al arpa –otro de los instrumentos de uso más habitual en la práctica musical ibérica– y la vihuela.

³⁸² A menudo se ha dicho que el laúd era por sus connotaciones árabes poco apetecido en una península ibérica que había acabado en época reciente de reconquistar su territorio [cf. ANDRÉS, pp. 411-16; cf. *et. BONET*, Pedro (2000/2): “Los instrumentos de cuerda pulsada”, txt. intr. y nts. prg. conc. Pedro Bonet y Lachrimae Consort de París, Madrid, Instituto Francés, 17 may., en “*Obertura*” al *albur de la guitarra*, prg. general XVI Festival Internacional de Primavera “Andrés Segovia”. Madrid: *ibid.* [Ap. II-c.3 (Vol. 2, p. 164)].

Recopilaciones musicales de cuidada edición, representativas de un moderno contexto urbano,³⁸³ nos proveen de un repertorio musical de alta calidad del que en otras épocas vamos a notar en cambio la falta. Esta labor editorial se completa en la península con dos obras teórico-prácticas fundamentales dedicadas a la interpretación, los libros de Juan Bermudo (1555) y Tomás de Santa María (1565), que aportarán con detalle enorme cantidad de información para la ejecución de este repertorio, mientras que en Roma se publica otra importante recopilación instrumental, el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (1553), del que ha sido frecuente la interpretación de piezas en los programas de La Folía, y en Salamanca *De musica libri septem* de Francisco Salinas (1557), obra en latín, en principio teórica, pero que aportará igualmente mucha información para conocer el trasfondo del repertorio en boga.

A punto de terminar el siglo, en 1596, aparecerá en Barcelona el primer libro dedicado a la guitarra, marcando en la cuerda pulsada un cambio de tendencia que tendrá continuidad después en el repertorio hispano. Obra del médico polígrafo Juan Carlos Amat, no se conserva ningún ejemplar de la primera edición pero sí en cambio de otras muchas reimpressiones posteriores que atestiguan su gran popularidad a lo largo de doscientos años, fundamentada en su gran utilidad.³⁸⁴ La inclusión de piezas de guitarra ha sido habitual en los conciertos de La Folía cuando ha contado con este instrumento en sus elencos, pero se adscribe ya en el repertorio de los siglos XVII y XVIII.

Aparte de las recopilaciones puramente vihuelísticas, como las de Milán y Narváez, es frecuente que la música instrumental española del siglo XVI, sola o acompañando a la voz, se destine a ser tocada indiferentemente en vihuela, tecla o arpa, como en Venegas y Cabezón. La notación musical empleada en estas ediciones es de tablatura y cabe distinguir dos tipos. Uno de ellos ha sido concebido a partir de la tecla,

³⁸³ Cf. GRIFFITHS, John (2006): "Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablaturas in Sixteenth-Century Spain", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Ian Fenlon y Tess Knighton, eds., pp. 181-214. Kassel: Reichenberger, p. 182.

³⁸⁴ AMAT, Juan Carlos (1596): *Guitarra española y vándola, en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco órdenes, la cual enseña de temprar y tañer rasgado...* Barcelona: ? (ed. fac. ed. post.: *ibid.*, Valencia: Agustín Laborda, 1758. Valladolid, Maxtor, 2009). Sobre Amat y su libro, cf. RUSSELL, Craig H. (1999): "Amat, Joan Carles", en *DMEH*, vol. 1, pp. 395-7.

y sigue el sistema que describe Bermudo en su libro y emplean Venegas, Cabezón y utilizará más adelante Correa de Arauxo. Se emplea en ellas una línea para cada una de las voces de la pieza y se indican sobre ellas las notas a través de números, con algún signo adicional para precisar la octava en que se encuentran así como sostenidos o bemoles cuando se hallan alteradas y notación rítmica para indicar su valor temporal.³⁸⁵

El segundo tipo de tablatura es la típica de cuerda pulsada, que en lugar de notas reflejan digitaciones sobre el mástil del instrumento. Es algo interesante, porque detalla con exactitud la manera en que hay que ejecutar la pieza,³⁸⁶ uno de los anhelos de la interpretación histórica, pues allana una parte importante del camino en el deseo de acercamiento a la ejecución original. De hecho, cabe destacar que es este el sistema empleado de manera preferente por los colaboradores de La Folía en la especialidad para la ejecución de sus piezas solísticas. Aunque lo habitual en el resto del repertorio es suministrarles partituras en pentagrama, es frecuente que utilicen también la notación de tablatura histórica para escribir sus propios arreglos cuando el repertorio lo requiere.

Añadiremos algunos comentarios sobre dos de los autores de obras dedicadas a la vihuela de mano,³⁸⁷ Milán y Narváez, teniendo en cuenta su presencia en los programas de La Folía y la relevancia de algunas informaciones contenidas en los libros del primero para documentar la práctica interpretativa del repertorio de la época. El músico levantino Luis de Milán (h.1500-d.1561) fue el autor de *El Maestro*,³⁸⁸ el primer

³⁸⁵ cf. APEL, Willi (1942): *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. Cambridge (MA): The Mediaeval Academy of America, p. 50.

³⁸⁶ Willi Apel recurre, para distinguir los dos tipos de tablatura, a los términos alemanes de *Tonschrift* (notación de sonidos) y *Griffschrift* [*Ibid.* p. 54], traducéndose la segunda como “notación de mástil” en SCHMITT, Thomas (1997): “Sobre la necesidad de las tablaturas”, en *LIMSXVI*, pp. 177-85, donde se destaca que Milán y Narváez notan vihuela y voz en tablatura, en las piezas en que la primera acompaña a la segunda, mientras que los demás vihuelistas anotan la voz en pauta y la vihuela en tablatura [pp. 184-5].

³⁸⁷ Para un estudio detallado de las demás recopilaciones vihuelísticas y de este repertorio en general Cf. SUAREZ-PAJARES, Javier (2012): “La música instrumental vihuelas, arpa y tecla”, en *HMEH*, vol. 2.

³⁸⁸ MILÁN, Luis (1536): *Libro de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano (fac. disp. BDH; ed. mod.: Leo Schrade. Leipzig: Publikationen Alterer Musik, 1927; *Ibid.*: ed. mod. parc.: Mariángeles Sánchez Benimeli, transcr. y est. Valencia: Piles, 1987). *El Maestro* aparece dedicado al rey Juan III de Portugal, sin que haya podido demostrarse una estancia de Milán en ese país ni se haya podido verificar el cobro de una pensión que dice haber cobrado del rey portugués [GRIFFITHS, John (1999/1): “Milán, Luis”, en *DMEH*, vol. 7 pp. 464-6, p. 464].

compendio instrumental y la primera de las colecciones vihuelísticas españolas del siglo XVI,³⁸⁹ de la que se ha interpretado alguna obra en el marco de los trabajos de La Folía.³⁹⁰

Excelente y renombrado artista, Milán estuvo al servicio de la corte del duque de Calabria y su esposa Germana de Foix en Valencia, donde un año antes de *El Maestro* publicó también un *Libro de motes de damas y caballeros* y más adelante *El cortesano*,³⁹¹ que representa una transposición a la corte valenciana del famoso libro de mismo título en que Baldassarre Castiglione (1478-1529) daba un testimonio de la vida en la corte del duque de Montefeltro en Urbino.³⁹² El libro de Milán nos proporciona indicaciones sobre la posición que ocupaba la música en las cortes renacentistas de la península y las ocupaciones y vivencias de quienes estaban a cargo de ella. Es el caso cuando escribe: “Mejor será dexarlo para mañana a la noche, delante el duque y la reyna, que me han mandado les de una *cena de lengua y manos, tañendo y cantando* la aventura del monte Parnaso donde me vi”,³⁹³ y también cuando reproduce el diálogo:

Dixo la señora doña María:

³⁸⁹ En fig. 24 reproducimos el vistoso grabado de la p. 10 de *El Maestro* [MILÁN (1536)] donde aparece Orfeo tocando la vihuela, instrumento del que en esta representación podemos apreciar muy bien las características morfológicas y la postura del músico al tañer.

³⁹⁰ Notablemente dos fantasías en una de las versiones de *Música en la corte de Carlos V*, como fue el caso en el concierto interpretado en el Monasterio de Yuste el 21-09-2002. No aparece reflejado sin embargo en las notas al programa que se reproducen en Ap. II-c.2 (Vol. 2, p. 158), que corresponden al estreno de ese programa dos años antes en el Hospital Real de Granada. Juan Carlos de Mulder, colaborador habitual de La Folía desde 1987, quien tocó en ambos conciertos, ha grabado un disco compacto con una selección de piezas de la colección vihuelística del maestro valenciano: MILÁN, Luis (1535/1992): *Luys Milán: “El Maestro” (1535)*. Juan Carlos de Mulder, vihuela de mano. Madrid: RTVE Música. También consta en nuestro archivo que el romance *Durandarte Durandarte-Palabras son lisongeras* [sic], que aparece en *El Maestro*, estuvo incluido en una primera versión del programa de La Folía “*Es tan alta la ocasión*” (*Música en tiempos de la Conciliación de Villafáfila*).

³⁹¹ MILÁN, Luis (1561): *El cortesano*. Valencia: Juan de Arcos [ed. fac. y transcr.: Vicent J. Escartí, y Antoni Tordera, ests., 2 vols. (vol. 1, fac.; vol. 2, transcr. y est.). Valencia: Universidad, 2001].

³⁹² CASTIGLIONE, Baldassarre (1528): *Il cortegiano*. Venecia: Aldo Manucio (ed. esp.: Juan Boscán, trad. y Teresa Suero Roca, est. Barcelona: Bruguera, 1972). La traducción de Juan Boscán se publicó en Barcelona en 1534 con el título *Los cuatro libros del cortesano* [*Ibid.* p. 36]. Al año siguiente de la publicación en Venecia de su libro, en el que el autor había trabajado desde 1508 y del que hacía tiempo circulaban copias de varias de sus redacciones, fallecería Castiglione en Toledo, cuando llevaba cuatro años en España siguiendo a la corte de Carlos V como nuncio papal enviado por Clemente VII, que luego le reprochó no haberse enterado a tiempo del saqueo que sufrió Roma en 1527 [*cf. Ibid.* pp. 22-3].

³⁹³ MILÁN (1536), vol. 2, p. 471.

– Paresceme que combidamos don Luys Milán a una vihuela y dámosle a comer palabras. Callemos que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar. Y ese descuydo que avemos tenido, meresce ser perdonado, pues oyéndole hablar haze olvidar su tañer y tañendo se olvida su hablar.

Dixo don Luys Milán:

– Señora doña María: no he visto descuydo con tan buen adobo como éste que vuesa merced [á] adobado. No le ponga tal nombre, que no ha sido sino cuydado, para que yo, oyendo palabras tan cuerdas, lo fuesen las de mi vihuela, que remendando armonía de tan dulce conversación [...] lo primero que cantaré será la glosa que hize al romance de Belerma y Durandarte cuando se dexó de servirla, y es ésta: [...].³⁹⁴

El contenido musical de *El Maestro* es bastante parecido al que corresponde igualmente a las restantes colecciones, contando con piezas tanto para vihuela sola como acompañando a la voz: 40 fantasías, del género polifónico instrumental imitativo, 6 pavanas, 4 tientos (género similar a la fantasía), 6 villancicos en castellano, 6 en portugués, 4 romances en castellano y 6 sonetos en italiano.³⁹⁵ En cuanto a Luis de Narváez, La Folía ha interpretado muchas veces piezas de *Los seys libros del Delfín*,³⁹⁶ cuya publicación fue apenas dos años posterior a la recopilación de Milán. Se trata en este caso de un gentilhomme adscrito al servicio personal de Felipe II, sobre quien reproducimos una anotación que hicimos en su momento en unas notas al programa:

Luys de Narváez, músico granadino de proverbial habilidad con su instrumento que estuvo al servicio de don Francisco de los Cobos, natural de Úbeda, contador mayor de Castilla y comendador de León, amigo y confidente de Carlos V de cuyo consejo de estado formó parte. Más tarde pasó Narváez del patrocinio noble a formar parte de la capilla del príncipe, donde tuvo a su cargo *enseñar a los moachos cantorricos de la capilla*, y formó parte al igual que Cabezón de su séquito en el viaje a Flandes. La pieza titulada “Canción del Emperador” contiene el tratamiento instrumental vihuelístico de la pieza “Milles regretz”, una de las canciones profanas más conocidas de Josquin Desprez, figura de enorme tiempo, que fue al parecer la favorita de Carlos V.³⁹⁷

³⁹⁴ *Ibid.* pp. 291-2.

³⁹⁵ Cf. MILÁN (1536/1987), p. 9.

³⁹⁶ NARVÁEZ, Luis de (1538): *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba (fac. disp. BDH; ed. mod.: Emilio Pujol, transcr. y est. Barcelona: IEM-CSIC, 1945).

³⁹⁷ BONET, Pedro (2000/1): “La música para instrumentos bajos en la época de Carlos V”, nts. prg. conc. LF m. tit. (1ª edición), Granada, Hospital Real, Salón Real, 15 may. Granada: VI Festival de Música Antigua [Ap. II-c.2 (Vol. 2, p. 158)].

La Folía grabó para la banda sonora de la película *La leyenda de Balthasar*³⁹⁸ un fragmento de ese mismo arreglo de Narváez sobre el que la voz de Balthasar, el protagonista, tararea la melodía.³⁹⁹ El grupo ha interpretado también en varios programas de concierto su emblemática versión del romance *Paseábase el rey moro*, tanto el original para voz y vihuela⁴⁰⁰ como en versión instrumental,⁴⁰¹ comenzando con dos vueltas de vihuela sola, una de ellas con glosa, que enlaza con una pieza a tres voces sobre el mismo romance que es atribuida en el libro de Venegas a Palero (seguramente Francisco Palero, organista de la Real Capilla de Granada),⁴⁰² y se cierra una vuelta en que la vihuela de arco toca la melodía de la versión de Narváez acompañada por la vihuela de mano tal como allí aparece.

*Ramillete de flores*⁴⁰³ es el título de un compendio manuscrito de poesía conservado en la BNE que contiene al final una hojas que constituyen la última colección española del siglo XVI de música en tablatura para vihuela. Datado en 1593, además de unas folías anónimas que también han sido interpretadas en conciertos de La

³⁹⁸ MIÑÓN (1995).

³⁹⁹ LA FOLÍA (1995) [DVD-carp. 4, 8]. Sobre *Mille regretz*, cf. NARVAEZ (1538/1945), pp. 38-9, donde se cita bastante ampliamente a STRAETEN, Edmond van der (1894): *Charles V musicien*. Gante: Jules Vuylsteke (ed. esp.: Madrid, Trifaldi, 2015), autor también de un monumental – (1867-88): *La Musique au Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, 8 vols. Bruselas: Muquardt, así como otro trabajo musicológico histórico sobre el repertorio vihuelístico: MORPHY, Guillermo (1902): *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle*, François-Auguste Gevaert, intr. y Hugo Riemann, vers. al., 2 vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel (ed. mod.: Nueva York, Broude Brothers, 1967), que además del estudio correspondiente incluye la transcripción de piezas del repertorio vihuelístico (con y sin voz) de todos los autores más arriba citados.

⁴⁰⁰ En el programa “¿A quién contaré mis quejas? (Música en tiempos de la expulsión de los moriscos), realizado en 2009 por encargo de la SECC con ocasión del IV centenario del hecho aludido en el subtítulo, tras el decreto de expulsión firmado en 1609 por el duque de Lerma, valido de Felipe III, y estrenado el 28-06-2009 en el Crucero del Hospital Real de Granada, en el marco del 58 Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

⁴⁰¹ Notablemente en el programa “*Ramillete de flores*” (*Música de la colección de la Biblioteca Nacional de España*), estrenado por La Folía en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, cerrando el 11-12-2012 los actos del III centenario de la Biblioteca Nacional de España [una versión en concierto de este arreglo, interpretada en Cádiz al día siguiente, puede escucharse en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 12-5.2)].

⁴⁰² Cf. VENEGAS (1557/1944), vol. 1, pp. 173-4.

⁴⁰³ ANÓNIMO (1593): ...*Ramillete de flores*..., cont. música cifra fols. 263 v. a 283. Ms 6001. BNE (ed. mod.: “*Ramillete de flores*” *Música española del siglo XVI*, Juan José Rey, est., tablatura y transcr. y Samuel Rubio, pres. Madrid: Alpuerto, 1982).

Folía, contiene unas “Bacas de Narbáez” [*sic*], es decir unas diferencias sobre la estructura en ostinato de la canción “Guárdame la vacas” atribuidas a este autor.

De Luis Venegas de Henestrosa, autor de un compendio musical muy utilizado por el grupo para confeccionar sus programas de música renacentista,⁴⁰⁴ no se tienen muchos datos, más allá de que estuvo al servicio del cardenal Juan Tavera (1472-1545), capellán mayor y estrecho colaborador de Carlos V, rector de la Universidad de Salamanca, arzobispo de Santiago y luego de Toledo,⁴⁰⁵ presidente del Consejo de Castilla y más tarde Inquisidor General.⁴⁰⁶ No se ha podido comprobar la existencia de otros libros musicales cuya preparación menciona ni que su cometido principal fuese la música, lo que hace pensar que su labor se limitó a la compilación de obras de autores contemporáneos, como puede deducirse de este comentario de la introducción: “Y por el escrúpulo de no enterrar este poco talento que Dios me dio de música: me pareció publicar esta manera de cantar y tañer, recogiendo muchas obras de diversos autores, assi de tecla como de vihuela: y componedores: de los cuales tenía escogidas y cifradas tantas obras [...]”.⁴⁰⁷

En la importante colección de piezas instrumentales que reúne Venegas, figura como “Antonio” el autor más representado, a no dudar se trata de Antonio de

⁴⁰⁴ VENEGAS DE HENESTROSA, Luis (1557): *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Juan de Brocar (ed. mod.: *La música en la corte de Carlos V*, Higinio Anglés, transcr. y est., 2 vols. (1-Texto, 2-Música). Barcelona: IEM-CSIC, 1944).

⁴⁰⁵ Fallecido su patrón, Venegas dedica el libro a su sobrino Diego de Tavera, obispo de Jaén. En el trabajo de La Folía “*Ecce Rex tuus*” (*Música sacra del tiempo de El Greco*) [cf. cap. 4-4.6], se destaca el retrato póstumo de Juan Tavera que pintó El Greco a partir de su máscara mortuoria para el hospital de San Juan Bautista en Toledo, cuya construcción, también póstuma, fue patrocinada por los fondos que dejó para ello el cardenal.

⁴⁰⁶ Sobre el autor, Cf. VENEGAS (1557/1944), vol. 1, p. 142.

⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 152. En la fig. 25 puede verse el vistoso escudo de armas estampado en el segundo folio del libro de Venegas, apoyado sobre una esfera y coronado por un esqueleto, que contiene una realización a tres voces de los seis primeros versos de la copla de Jorge Manrique a la muerte de su padre (*Ibid.* p. 151, ed. or. f. 2) [cf. LAMA, Víctor de, y FERNÁNDEZ, Gerardo (1997): “Fortuna musical de las *Coplas* de Jorge Manrique en los Siglos de Oro”, en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 2, pp. 866-78. Alcalá de Henares: Serv. Publs. Universidad, pp. 870-1], mientras que en la fig. 26 puede verse un diagrama explicativo de las numeraciones empleadas en las tablaturas para situar las notas en cada uno de los tres instrumentos a que va dedicado el libro (*Ibid.*, p. 160, ed. or. fol. 9).

Cabezón,⁴⁰⁸ el eximio organista burgalés que estuvo al servicio de Carlos V y su familia, con nada menos que 36 piezas que llevan esa identificación (y otras cinco que igualmente pueden atribuirse a él). Entre ellas, una de las más interpretadas por La Folía es su magnífica “Alta” a tres voces, que es una versión de la baja danza conocida internacionalmente como *Il Re di Spagna* o simplemente *La Spagna* por ser asociada con nuestro país en un momento en que la moda española estaba en boga en toda Europa.⁴⁰⁹

Del libro de Venegas, aparte de las mencionadas piezas de Palero y Cabezón, encontramos en los programas de La Folía otras como un tiento del palentino Francisco de Soto (que gozó de una sólida reputación y de la estima del emperador, corriendo su carrera de teclista paralela a la de Cabezón, de quien fue compañero y amigo),⁴¹⁰ y la canción *Ung gay bergier* de Thomas Crecquillon (h.1505-1557?),⁴¹¹ maestro de la capilla de Carlos V en Bruselas, compositor cuya música fue apreciada en toda Europa y tuvo gran difusión en nuestro país, favorecida por el intercambio de músicos entre las

⁴⁰⁸ Aparte de las concordancias estilísticas, algunas de las piezas están presentes en el Ms. 242 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, con la mención de autoría *Antonio Cabezón O Cégo*, y otras son retomadas luego en su *Obras* de 1578 [cf. KASTNER. Macario Santiago (1977): *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*. Tutzing: Hans Schneider (ed. esp.: *Antonio de Cabezón*, Antonio Baciero, pról. y trad. Burgos: Dosssoles, 2000), p. 281].

⁴⁰⁹ A través de <http://www.rtve.es/television/20151012/vamos-concierto-marina-salas-hermana-carlosrey-emperador/1235623.shtml> puede accederse a una grabación televisiva de la Alta de Cabezón realizada por La Folía en octubre de 2015 [Ap. III-a.7 (Vol. 2, pp. 218-9); enlaces directos en DVD, carp.1-2]. Sobre *La Spagna*, cf. referencias diseminadas en REESE (1954), ed. ingl. pp. 177, 521 y 619, así como el artículo fundamental de referencia en la materia: BUKOFZER, Manfred F. (1950): “A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance”, en *Studies in Medieval and Renaissance Music*, pp. 190-216. Nueva York: Norton. En la fig. 27, podemos ver la melodía del “canto llano” de *La Spagna*, junto a una primera recercada basada en ella, tal como aparece en ORTIZ (1553) –aunque no la nombra como tal–, presentada aquí en la parte del bajo, sirviendo como base de una armonía de tríadas perfectas que proporciona una estructura que permitía a los músicos de la época hacer improvisaciones grupales sofisticadas. El hecho de que una baja danza se llame “Alta”, responde a que, como es sabido, en los pares de danzas medievales y renacentistas, a la danza ceremoniosa de entrada, que se bailaba sin perder contacto con el suelo, sucedía una danza animada y saltada. Otra “Alta” a tres voces que La Folía ha tocado es la de Fernando de la Torre, una de las pocas piezas instrumentales que hay en el *CMP*, del que hablaremos más abajo; se trata igualmente de una realización de *La Spagna*, cuyo canto sitúa en ese caso el autor en la voz intermedia del tenor [cf. et. HEARTZ, Daniel (1980): “Basse danse”, en *NG* (I), vol. 2 pp. 257-9, artículo que se ha mantenido prácticamente invariado en *NG* (II), y SACHS (1933), ed. ingl. 1963, pp. 311-24].

⁴¹⁰ VENEGAS (1557/1944), p. 174.

⁴¹¹ En algún programa La Folía ha interpretado la polifonía original a cuatro voces de la canción de Crecquillon que transcribe Venegas en un mismo bloque que glosas bastante movidas de Rognoni o Bassano sobre esa misma canción, tocadas con flauta y vihuela o con el conjunto completo.

capillas imperiales de Flandes y España y la frecuente presencia de músicos flamencos en la península.⁴¹²

La otra gran recopilación musical española del siglo XVI son las *Obras de música* de Antonio de Cabezón (1510-1566),⁴¹³ que publicó póstumamente en 1578 en Madrid su hijo y sucesor en la Real Capilla Hernando (1541-1602),⁴¹⁴ escrita en una tablatura casi idéntica a la *cifra nueva* de Venegas, que como vimos contenía gran cantidad de obras del burgalés.⁴¹⁵ De este libro han sido varias las obras interpretadas por La Folía; aparte de algunas ejecuciones a solo en el teclado, primer destino de las obras, el grupo ha tocado varias de ellas en conjunto instrumental, en función de la mención que hace Hernando en el prólogo a las prácticas de los ministriles y al posible aprovechamiento de la música de su padre:

También se podrán aprovechar del libro los curiosos menestriles, en ver invenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuzio de las otras partes. Y esto toparán en muchos motetes, canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en canto de órgano.⁴¹⁶

Entre las piezas de Cabezón interpretadas en conjunto, aparte del mencionado “Tres de la Alta” de Venegas, cabe destacar el tiento sobre “Cum Sancto Spiritu” de la misa “Beata Virgine” de Josquin Desprez, tocado según los programas y las ocasiones

⁴¹² Dos ejemplos señalados son Alexander Agricola (1445/6-1506), que formaba parte del séquito de Felipe el Hermoso y falleció en Valladolid, y más tarde Nicolas Gombert (h.1495-h.1560), cantante de la capilla imperial, maestro de los niños cantorcos en Madrid y autor de la música del famoso “Canto del Caballero”, presente en diversas piezas interpretadas por La Folía.

⁴¹³ CABEZÓN, Antonio de (1578): *Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*. Madrid: Francisco Sánchez (ed. mod.: Higinio Anglés, transcr. y est., 3 vols. Barcelona, IEM-CSIC, 1966; el contenido musical de Anglés se completa con *Glosados del libro “Obras...”*, María A. Ester Sala, transcr. y est., Macario Santiago Kastner, pról. Madrid: Unión Musical Española, 1974).

⁴¹⁴ Además de Antonio y su hijo Hernando, otros dos miembros de la familia Cabezón sirvieron a la capilla Real española en tiempos de Carlos V y Felipe II: su hermano Juan, organista como él, y otro hijo, Agustín, que aparece en nómina como niño cantorcos [cf. KASTNER, pp. 186-7].

⁴¹⁵ En el contrato firmado en 1576 entre Hernando Cabezón y el impresor Francisco Sánchez para la edición de las *Obras* se indica: “Que los números y letra de los dichos libros han de ser del tamaño, corte y forma de la en que [sic] está impreso un libro de Henestrosa, de tecla y vihuela, impreso en Alcalá, que quedó en poder del dicho Hernando de Cabezón”, lo que demuestra el perfecto conocimiento y conexión de la familia Cabezón con la edición de 1557 [cit. en VENEGAS (1557/1944), vol. 1, p. 170].

⁴¹⁶ CABEZÓN (1578/1966), vol. 1, p. 28.

por una o dos flautas de pico, una o dos vihuelas de arco, y vihuela de mano o clave.⁴¹⁷ En el programa *Carlos V*, primero de La Folía dedicado íntegramente a repertorio renacentista, se hicieron tres *Ave Maris Stella*, dos a 2 y uno a 3 voces,⁴¹⁸ un tiento de sexto tono,⁴¹⁹ el más largo y de mayor complejidad de su autor, único que cuenta con una segunda parte en ritmo ternario antes de volver a compás binario al final, así como un bloque integrado por “Discante la Pavana italiana” y “Diferencias sobre la Gallarda milanese”.⁴²⁰ Finalmente, cabe mencionar en los programas de La Folía algunas interpretaciones de obras de Cabezón en el teclado: este mismo “Discante” y otras “Diferencias sobre la pavana italiana”, para acompañar el estreno de la pieza *Tientos y diferencias* de Tomás Garrido,⁴²¹ así como las diferencias sobre “el Canto del Caballero” seguidas de unas “Diferencias sobre las vacas”, representando el sustrato musical de Diego Pantoja (1570-1618) en relación con su enseñanza del clave a los eunucos de la corte imperial de Pekín.⁴²²

Resulta curioso observar que lo que Cabezón llama “Pavana italiana” era conocido en otros países de Europa como “Pavana de España”.⁴²³ Respecto a los usos

⁴¹⁷ Esta pieza aparece transcrita en 4 pentagramas para ser interpretada en conjunto en la antología VIDELA, Mario A. (1982): *Formas instrumentales del Renacimiento para 2, 3 y 4 flautas dulces u otros instrumentos de viento o de cuerda*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

⁴¹⁸ Los *Ave Maris Stella* a 2 voces fueron integrados más tarde al programa *La Nao de China*, en versión de flauta alto en *sol* y bajete en *sol*, el primero, con el discanto arriba y el canto abajo, y alto y tenor después, invirtiendo las funciones.

⁴¹⁹ En la edición original aparece en el anverso del f. 64 [en CABEZÓN (1578/1966) aparece con el nº 68, vol. 3, pp. 15-23] y es la pieza que antecede a “Cum Sancto Spiritu”, precisamente.

⁴²⁰ En cap. 4-4.7, cuando nos ocupemos de los trabajos de La Folía posteriores a 2012, mencionaremos también unas diferencias sobre “El Canto del Caballero”, cuya pieza original polifónica, con música de Gombert, apareció originalmente en el *Cancionero de Upsala* (1557) [para una retransmisión televisiva de esa pieza, cf. Ap. III-a.5 (Vol. 2, p. 217)].

⁴²¹ Auditorio del Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, el 10-11-2003.

⁴²² Concierto en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla (México), 14-11-2008. Sobre Pantoja cf. cap. 4-4.4

⁴²³ Cf. GRIFFITHS, John (1999): “Pavana”, en *DMEH*, vol. 8, pp. 523-4; COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611): “Bayle”, en *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez (ed. mod.: Felipe Maldonado, ed. y Manuel Camarero, rev. Madrid: Castalia, 1995, pp. 156-7), y PEDRELL, Felipe (s.f.-1896): “Pavana”, en *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol (ed. fac. 2ª ed.: Valencia, París Valencia, 1992), p. 354. Unas variaciones sobre la “Pavane de Spanje”, sobre el mismo tema, del flamenco Pieter de Vois (h.1580/81-1654) forman parte del programa de flauta sola “*Lus de mi alma*” (*Música ibérica de los siglos XVI y XVII para instrumento solo*), estrenado en 2009 en Nueva York por Pedro Bonet e interpretado después en repetidas ocasiones [VOIS, Pieter de (1644):

instrumentales en la interpretación de danzas, en la *Orchésographie* de Arbeau (seudónimo de Jean Tabourot, 1520-1595),⁴²⁴ el gran tratado de danza francés del siglo XVI, dialogan Capriol y Arbeau:

Capriol:

¿Es necesario emplear el tamboril y la flauta en pavanas y bajas danzas?

Arbeau:

No quien no quiere: ya que pueden tocarse con violines, espinetas, flautas traversas y a nueve agujeros, oboes y toda clase de instrumentos, incluso cantar con las voces, pero el tamboril ayuda maravillosamente por sus medidas uniformes a hacer los asientos de los pies según la disposición requerida por los movimientos.⁴²⁵

Otra fuente fundamental de música instrumental española del siglo XVI que ha sido utilizada por La Folía es el *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, que el toledano Diego Ortiz, maestro de la capilla virreinal española de Nápoles, publicó en Roma en 1553 con dos tiradas simultáneas, en castellano e italiano. Como el título indica, se trata de un método cuyo objetivo principal es enseñar a hacer glosas en el repertorio instrumental polifónico, referido en principio a la música de cuerda frotada. Junto a explicaciones sobre la manera en que se ha de proceder, proporciona fórmulas sistemáticas que deben ser practicadas como ejercicios, así como piezas glosadas sobre madrigales como “O felici occhi miei” de Jacob Arcadelt⁴²⁶ o *chansons* como “Douce mémoire” de Sermisy.⁴²⁷

“Pavane de Spanje”, en *Der Gooden Fluyt-Hemel (Eerste deel)*. Amsterdam: Paul Matthijs, p. 18 v. (ed. fac.: Thiemo Wind, est. Utrecht: Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk, 1993)].

⁴²⁴ ARBEAU, Thoinot (1589): *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Langres: Jehan des Preyz (ed. fac.: Bernard Colin, pról. Langres: Dominique Guéniot, 1988). En la fig. 28 puede verse una de las dos hojas que dedica Arbeau a la “Pavane d’Espagne”, fols. 96 v.

⁴²⁵ *Ibid.* f. 33 v, citado en PEDRELL (s.f.-1896), voz “Pavana de España”, p. 354. En Ap. III-b.3 (Vol. 2, pp. 248-9), DVD, carp. 12-4.1, 3, 6 y 8 pueden escucharse danzas renacentistas interpretadas por La Folía con diversos instrumentos y percusión.

⁴²⁶ Una de las glosas sobre esta canción interpretada en directo puede escucharse en Ap. III-b.2 (DVD, carp. 12-5.4).

⁴²⁷ Al igual que se dice que “Mille regretz” era la canción preferida de Carlos V, “Douce mémoire” era al parecer la favorita de su íntimo enemigo Francisco I, que había escrito la letra. A través del mismo enlace que hemos proporcionado más arriba para “Alta” de Cabezón [y en Ap. III-a.7 (DVD, carp.1-2)] puede accederse a una interpretación televisiva por La Folía de una de las recercadas de Ortiz sobre esta canción, material grabado en conexión con la serie *Carlos V, Rey Emperador* de RTVE (2015).

Trata también Ortiz de la improvisación de “recercadas”, forma que equivale en los instrumentos melódicos al “tiento” de teclado, es decir un tipo de invención musical en que se van sucediendo las imitaciones, de las que da cuatro ejemplos a solo.⁴²⁸ Dedicó la última parte del tratado al aprendizaje de la improvisación sobre lo que llama “tenores italianos”, fórmulas recurrentes de las que el primer ejemplo es *La Spagna*, el más culto y elaborado, y que incluyen también *passamezzi* antiguo y moderno, *romanesca* o folías, de corte más popular, aunque no identifica ninguno con sus nombres.⁴²⁹

Destacaremos también de Ortiz unos breves comentarios que nos parecen de gran importancia porque constituyen una referencia a una manera de tocar, un tipo de información que resulta básico para fundamentar la interpretación histórica y aun no abunda en los tratados de la época:

Este libro muestra el camino de qué manera se han de glosar los puntos pero la gratia y los efectos que ha de hazer la mano está e nel que tañe en *tocar dulcemente que salga la voz unas vezes de un modo otras de otro mezclando algunos quiebros amortiguados y algunos passos la mano del arquillo que no de golpes sino que lo tire sesgo* y la mano hizquierda haga la armonía máximamente quando ay *dos o tres semimínimas en una regla que no se nombre sino la primera y las otras pasen sin herir la mano del arquillo* como he dicho y por que esto se puede mostrar más por teórica lo deixo al buen juicio del músico, [...].⁴³⁰

Lo que nos llama la atención de las indicaciones de este párrafo, que hemos subrayado con una cursiva, aparte de “tocar dulcemente”, una constante en los ideales

⁴²⁸ En programas de flauta sola hemos interpretado a menudo las dos primeras de estas *recercadas* a solo. Sobre la diferente configuración de *tiento* y *glosa* en el repertorio de la época, resulta interesante el comentario del musicólogo norteamericano Charles Jacobs: “El *tiento* tiene, para su principio generativo, espontánea improvisación contrapuntal al teclado, en contraste con la *glosa*, cuyo principio básico [...] es ornamentación de una obra preexistente. El *tiento* y formas similares (como la fuga, la fantasía, y el *ricercare* italiano) son formas imitativas, en las cuales la básica materia temática ha sido normalmente creada de nuevo. [...] la familia de las formas *tiento-fantasía* era fundamentalmente creativa, mientras que la familia *glosa* era derivativa.” [JACOBS, Charles (1959): *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*. Madrid: Música en Compostela-Dirección General de Relaciones Culturales, pp. 534].

⁴²⁹ En Ap. III-b.3 (Vol. 2, p. 250) pueden escucharse *recercadas* sobre Ruggiero (DVD, carp. 12-5.5), forma recurrente relacionada con pasajes del *Orlando furioso* de Ariosto, y *passamezzo moderno* (DVD, carp. 12-5.6). Cabe destacar que para la interpretación de esta última se emplea una alternancia de los dos solistas de flauta que terminan juntándose al unísono en el pasaje final.

⁴³⁰ ORTIZ, fols. 3 r y v. Al igual que en otros pasajes, hemos conservado la ortografía y la puntuación iniciales, actualizando no obstante la acentuación.

de la música renacentista, es la indicación de “que salga la voz unas veces de un modo otras de otro mezclando algunos quiebros amortiguados”. En efecto es una indicación interpretativa de primer orden, que nos transmite un sentido de claroscuro en la ejecución de las líneas musicales en el que no será difícil encontrar un paralelismo en las técnicas pictóricas que van a abrirse camino en la misma época. En cuanto a “quando ay dos o tres semimínimas en una regla que no se nombre sino la primera y las otras pasen sin herir la mano del arquillo”, implica un empleo de ligaduras que a menudo se descartan hoy día para la ejecución en este repertorio.

Para cerrar nuestro repaso de las fuentes históricas que hacen posible actualmente una recuperación del repertorio del siglo XVI y su interpretación con criterios filológicos, debemos dedicar atención a dos grandes tratados que compendian el arte interpretativo de la época: Bermudo y Santa María. Son libros cuya novedad, aunque tratan igualmente de aspectos teóricos y compositivos de la música, radica en que dedican una atención pormenorizada a la interpretación, de hecho el de Santa María es citado a menudo con detalle en estudios de la tratadística de piano. El franciscano Juan Bermudo (h. 1510-d.1560), que se cultivó leyendo escritos musicales en el transcurso de una enfermedad,⁴³¹ escribió tres tratados, de los que el más importante es su *Declaración de instrumentos musicales*,⁴³² cuya importancia, independientemente a algunas piezas que transcribe para teclado,⁴³³ radica en la cantidad de precisas informaciones, recopiladas de manera casi enciclopédica, que contiene sobre las prácticas interpretativas de la época.⁴³⁴

⁴³¹ JACOBS, Charles (1999): “Bermudo, Juan“, en *DMEH*, vol. 2, pp. 396-8, p. 396

⁴³² BERMUDO, Juan (1555): *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1982 y Valladolid, Maxtor, 2009). Los otros dos, publicados igualmente en Osuna en la misma imprenta de Juan de León fueron *El libro primero de la declaración de instrumentos* (1549) y *Arte Tripharia* (1550). El libro de Bermudo está dedicado a Juan III de Portugal, gran protector de la música que fue dedicatario igualmente de *El Maestro* de Milán y del *Arte novamente inventada* de Gonzalo de Baena, publicado en Lisboa en 1540, que será oportunamente citado [cf. cap. 4-4.7].

⁴³³ Estas piezas, junto a un estudio del libro, se hallan transcritas en ARTIGAS, Javier, transcr. y est. (2005): *Fray Juan Bermudo (1510-1565). Obras para teclado (“Declaración de instrumentos musicales”)*. Osuna, 1555), Álvaro Zaldívar, pról. Zaragoza: IFC-CSIC.

⁴³⁴ Otro opúsculo de la época, TAPIA, Martín de (1570): *Vergel de música*. Burgo de Osma: Fernando de Córdoba (ed. mod.: José Subirá, est., 2 vols. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1954), que fue citado por varios tratadistas históricos como Cerone, Lorente y Nasarre y causó la admiración en el siglo XX de

En el terreno de la música instrumental, a la que dedica su cuarto libro, el más extenso de la obra, Bermudo profundiza de nuevo en las tres especialidades de instrumentos polifónicos más en uso que hemos encontrado en Venegas y Cabezón y parecen constituir la base de la música culta española: la tecla (donde trata del monachordio y del órgano),⁴³⁵ la cuerda pulsada (donde trata de la vihuela de 6 y 7 órdenes, la guitarra de 4 y 5 órdenes y la bandurria) y el arpa, por lo que las referencias que aporta revisten especial importancia para los intérpretes de esas ramas.⁴³⁶ En cuanto a la práctica interpretativa, se ha destacado a menudo la posición de Bermudo contraria a la glosa, como cuando, en el transcurso de un largo pasaje dedicado a este tema, entre otros muchos argumentos, indica:

El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso: y es, que al poner la música no heche glosas, sino de la manera que está puntado: se ha de poner. Si la música de la ley vieja por su pesadumbre avia menester glosas: la de estos tiempos no tiene necesidad [...] ⁴³⁷ Es tan diminuyda y bolada la *música de este tiempo: que ella es texto y glosa*. Si algún tañedor fuese debocado de manos, y le pareciere, que la música es pesada: puede tañer tan apriesa (por su consolación y contentamiento) quel breve haga semibreve, y al semibreve de valor de mínima. De forma que en lugar de compás largo: haga compasete, y hartarse ha de correr [...] Permítense un redoble, y *tan disimulado que apenas se sienta*. El redoble es como cantor que haze de garganta [...] ⁴³⁸

Aparte de la importancia que revisten las indicaciones que da sobre posibles variaciones en la elección del tempo –referencias muy reales a la hora de plantear el trabajo de una obra determinada en un ensayo del grupo–, podemos observar que Bermudo coincide en sus apreciaciones con las que harán cincuenta años más tarde los monodistas florentinos, desechando la glosa para permitir que resalte la expresión

musicólogos como Collet [COLLET (1913)] y Subirá, [TAPIA (1570/1954)] fue descubierto finalmente como un plagio de la *Declaración...* de Bermudo de 1549 [cf. STEVENSON (1961), p. 371, n. 20], así como “Tapia, Martín”, en *DMEH*, vol. 10, p. 162].

⁴³⁵ En la fig. 29 puede verse la representación del teclado de un monacordio [BERMUDO (1555), fol. 62 r], un clave de 42 teclas.

⁴³⁶ Para un análisis de la detallada información allí contenida sobre estos temas, cuyas precisiones revisten particular importancia en lo relativo a los temperamentos utilizados para templar los instrumentos [cf. cap. 3-3.1], cf. OTAOLA, Paloma (2000): *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Reichenberger, pp. 289-375.

⁴³⁷ BERMUDO (1555), fol. 83 v.

⁴³⁸ *Ibid.* fol. 84 r.

propia del texto literario, una vez libre de artificios tecnicistas su ejecución musical. Otro elemento de modernidad, que demuestra la posición vanguardista de la evolución musical española del momento es el trato que da a los pequeños ornamentos, los redobles:

Porque al tañedor de tal manera es defendido echar glosas: que *debe redoblar todo quanto pudiere*, y tan facilitada tenga la mano siniestra como la derecha. Por esto deven tener los que aprenden a tañer particular lición, y ejercicio cotidiano de los redobles. Digo, que particularmente se informen de sus maestros en este caso: y que cada día tengan una hora de lición de redobles.⁴³⁹

Es decir, una utilización profusa de la clase de pequeño ornamento que introdujeron más tarde los primeros barrocos para suplir el excesivo vacío que dejaba el abandono de la glosa. Nótese también en la cita anterior su indicación de ejecutar el redoble “tan disimulado que apenas se sienta”, que nos lleva, al igual que en Ortiz, a un concepto de claroscuro sonoro propio de la sofisticación que tenía la ejecución instrumental en aquél momento.

El *Arte de tañer fantasía*⁴⁴⁰ de Tomás de Santa María (h.1510-1570), fraile dominico natural de Madrid, fue publicado en Valladolid en 1565 con aprobación de Antonio de Cabezón y su hermano Juan. Independientemente a tratar también de otras cuestiones como teoría general de la música, armonía, contrapunto o modo de templar los instrumentos, resulta excepcional por el hecho de profundizar hasta el detalle en la técnica del teclado, con la intención de servir de guía a los músicos de esa especialidad, que fue la de Santa María como músico práctico.⁴⁴¹ En cuanto atañe a la práctica de un

⁴³⁹ BERMUDO, “De los redobles y con qué dedos se tomarán las consonancias”, libro IV, cap. 2, fols. 60 v-61 r.

⁴⁴⁰ SANTA MARÍA, Tomás de (1565): *Libro llamado Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela, y todo instrumento en que se pudiese tañer a tres, y a quatro voces, y a más*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba (ed. fac.: Ginebra, Minkoff Reprint, 1973; *ibid.*: Valladolid, Maxtor, 2009).

⁴⁴¹ Para una transcripción de algunos de los muy detallados pasajes dedicados a la posición de la mano (aparte del propio SANTA MARÍA [f. 36 v.-38 v.]), así como para una valoración del contenido de estos pasajes, *cf.* CHIANTORE, pp. 40-8 [y transcripciones aun más exhaustivas en JACOBS (1954), pp. 82-101]; *cf. et.* KATSNER, Macario Santiago (1988): “La teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de alguno de sus contemporáneos”, en *III Semana de Música Española “El Renacimiento”*, Juan José Rey, pres., pp. 111-29. Madrid: Imprenta de la Comunidad, donde se destaca la modernidad del empleo en la técnica teclística de los cinco dedos, incluido el pulgar, y la atribución a cada uno de ellos de una sensibilidad expresiva determinada (pp. 113-4). El libro de Santa María contiene también muchos

conjunto como La Folía, destacaremos dos aspectos interpretativos: los que hacen referencia al “tañer con buen aire” y otros relativos a los adornos que él considera más modernos.

En cuanto a lo primero, se trata de la forma de tocar los valores rítmicos secundarios con agógicas irregulares, que es la séptima de las “condiciones que se requieren para tañer con toda perfección y primor, para que toda la música lleve aquella gracia, y ser que se le debe”.⁴⁴² Se trata de varios tipos de desigualdad rítmica que afectan al fraseo al modo de la *inegalité* que practicarán más tarde los franceses en la música barroca, y del *rubato* de la música italiana, aspectos de fundamental importancia para la interpretación de la interpretación histórica. De hecho, la ejecución de estas desigualdades en el repertorio barroco, en particular en la música francesa, ha hecho correr mucha tinta⁴⁴³ y –lo que es más importante– puede ser objeto de serias divergencias interpretativas entre los integrantes de un conjunto de interpretación histórica, por lo que, si se da el caso, será uno de los aspectos importantes a convenir dentro de las “negociaciones” a que haremos referencia al tratar del trabajo en grupo.⁴⁴⁴

Santa María indica que al tocar las negras hay que detenerse en la primera de cada dos y correr en la segunda (acerca de lo que matiza: “y téngase aviso, que la semimínima que se corre, no ha de ser muy corrida, sino un poco moderada”); para pasajes de corcheas da tres posibilidades: una similar, otra en la que al contrario hay que correr en la primera nota de cada dos y detenerse en la segunda (sobre la que señala: “Y

ejemplos musicales que incluyen “consonancias”, “cláusulas”, “fabordones” y diversas fantasías a varias voces, aunque éstas son poco idiomáticas y pacatas por un trato excesivamente desnudo de la disonancia (diez de ellas se hallan transcritas en BACIERO, Antonio (1986): *Nueva Biblioteca Española de música de teclado*, vol. 1. Madrid: Unión Musical Española, pp. 1-8).

⁴⁴² Cf. “Del modo de tañer con buen ayre”, en SANTA MARÍA (1565), cap. 19, ff. 45 v-46 v; cf. et. ESTER SALA, María A. (1980), *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*. Madrid: SEDEM, pp. 129-33 [cit. en p. 129].

⁴⁴³ Para una recensión de las mismas desde la época de Dolmetsch, cf. FABIAN, Dorottya y SCHUBERT, Emery (2010): “A new perspective on the performance of dotted rythms”, en *EM*, vol. 38, nº 4, Septiembre, pp. 585-8, part. n. 1, pp. 587-8, muchas de ellas a propósito de las opiniones vertidas en NEUMANN, Frederick (1965): “La note pointée et la soi-disant manière française”, en *Revue de Musicologie*, nº 51, pp. 66-92 (vers. ingl.: The Dotted Note and the So-called French Style”, en *EM* nº 7, pp. 39-45, 1977).

⁴⁴⁴ Cf. cap. 5-5.4

nótese, que esta manera es muy más galana que la otra sobredicha”), y finalmente una que, indica, “es la más galana de todas”. En esta última, de cada grupo de cuatro corcheas propone correr las tres primeras y detenerse en la cuarta el tiempo suficiente para atacar el siguiente grupo de cuatro en el pulso que corresponde a la segunda mitad del compás, es decir un rubato muy efectivo que imprime a la dicción musical una galanía cortesana precursora de la libertad y sofisticación de fraseo que desarrollarán estilos posteriores.

La otra cuestión que nos parece importante destacar de *El arte de tañer fantasía* (dejando a un lado la glosa, hacia la que no muestra las prevenciones de Bermudo), se refiere a los quiebros, que trata justo a continuación del “tañer con buen ayre”.⁴⁴⁵ Lo que a nosotros nos llama poderosamente la atención, aunque este caso no lo refleja gráficamente en pauta, son los inequívocos comentarios que se refieren a que está de moda comenzar los trinos por la nota superior, adornos que son “muy nuevos y muy galanos”, que dan “tanto contentamiento para los oydos” y “causan tanta gracia y melodía en la música”:

Hase mucho de notar por gran primor, que agora se usa, començar el Redoble y el Quiebro reysterado de Mínimas, desde un punto más alto de donde fenece, y de más desto, el primer punto del sobredicho Redoble y Quiebro ha de herir solo, y el segundo punto ha de herir en la Consonancia que entonces se diere. [...] Estas maneras de Redobles y Quiebros, y la otra manera de Quiebro de Mínimas, que se hazen juntamente con Tono y Semitono, *son muy nuevos y muy galanos*, los cuales *causan tanta gracia y melodía en la música*, que la levantan en tantos grados, y a tanto *contentamiento para los oydos*, que parece otra cosa distinta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razón se debe usar siempre dellos, y no de los otros, por quanto son *antiguos y no graciosos*.⁴⁴⁶

Debe notarse que Santa María indica que la nota consonante, es decir la del sujeto al que se aplica el adorno, debe seguir coincidiendo verticalmente con el resto de voces (“el segundo punto ha de herir en la Consonancia”), por lo que se trata de un trino comenzado por una nota superior anticipada (“el primer punto... ha de herir solo”), al

⁴⁴⁵ En la fig. 30 pueden verse las dos primeras hojas del “Modo de tañer con buen ayre” [SANTA MARÍA (1565), fols. 45 v-46 r]. Sobre este tema, *cf.* ESTER SALA (1980), pp. 129-33, y para una valoración de su aplicación a la interpretación, *cf.* CEA GALÁN, Andrés (1997): “Diferencias sobre el ‘Tañer con buen ayre’. Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI”, en *LIMSXVI*, pp. 165-75.

⁴⁴⁶ *Cf.* SANTA MARÍA, fols. 48 r y v.

modo de las apoyaturas anticipadas que va a ser frecuente encontrar en el Barroco intermedio,⁴⁴⁷ algo que de nuevo muestra la postura avanzada de la música española del momento y prelude las grandes libertades interpretativas que cincuenta años más tarde van a tomarse Frescobaldi y los músicos de su generación.

La última de las obras de temática musical que hemos mencionado entre las dadas a la imprenta en el siglo XVI es *De musica libri Septem* (1577) de Francisco Salinas (1513-1590).⁴⁴⁸ Son bien conocidos los datos de su biografía: burgalés, invidente desde la niñez y organista, tres cosas en las que se asemeja a Cabezón, tras estudiar en Salamanca marchó a Italia, donde residió entre 1538 y 1558, en Roma trató con personalidades como Bartolomé Escobedo, Francesco da Milano y Orlando di Lasso y entre 1553 y 1558 trabajó en Nápoles como organista de la capilla virreinal dirigida por Diego Ortiz; de vuelta en España, ocupó la cátedra de música de la Universidad de Salamanca y testificó ante la Inquisición a favor de Fray Luis de León, que le dedicó su famosa *Oda a Salinas*.⁴⁴⁹ Sus siete libros, escritos en latín como del título se deduce, son en principio un compendio teórico que no aborda de manera directa la interpretación, más allá de la gran precisión con que trata la afinación de las cuerdas.

⁴⁴⁷ Se admite habitualmente que hay que esperar a la publicación de ANGLEBERT, Henry d' (1689): *Pieces de clavecin*. París: El Autor (cuya tabla de adornos es literalmente la empleada por Bach, que la había copiado en su juventud), para que los trinos comiencen invariablemente por la nota superior y coincidiendo verticalmente con la nota sobre la que introducen una disonancia (con igual colación rítmica para las apoyaturas armónicas, superiores o inferiores). La fuente moderna que consideramos más autorizada en la materia es NEUMANN, Frederick (1978): *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Nueva York: Princeton University Press, estudio que trata con gran detalle de la evolución de la ornamentación en sus diferentes épocas y escuelas, de cada adorno y de precisa colocación rítmica en función de las fuentes históricas. En este terreno no puede dejar de destacarse un excelente antecedente de la musicología del siglo XIX: DANNREUTHER, Edward (1893-95): *Musical Ornamentation*, Part I "From Diruta to J. S. Bach, Part II "From C. Ph. Bach to the Present". Londres: Novello, que hizo una recopilación muy correcta de fuentes que sigue resultando útil hoy día.

⁴⁴⁸ SALINAS, Francisco (1577): *De musica libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius (ed. mod.: *Siete libros sobre la música*, Ismael Fernández de la Cuesta, trad. lat. y est. Madrid: Alpuerto, 1983; ed. fac.: Bernardo García-Bernalt, Amaya García Pérez y Margarita Becedas, eds. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013). El libro fue objeto de una reimpresión en 1592, también en Salamanca, por parte de los herederos de Cornelio Bonardo [GARCÍA PÉREZ (2013): "Francisco Salinas y la teoría musical renacentista", en SALINAS (1577/2013), p. 54].

⁴⁴⁹ Cf. GARCÍA PÉREZ (2013), pp. 45-96; sobre su vida, pp. 48-54, así como STEVENSON, Robert (1980): "Salinas, Francisco de", en *NG* (I), vol. 16, pp. 420-1; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (1983), pp. 6-10 y PALISCA, Claude V. (1999): "Salinas, Francisco de", en *DMEH*, vol. 9, pp. 598-602.

Su compendio representa una enorme suma de conocimientos (ya apreciada en el siglo XVIII por el historiador inglés Hawkins) para cuya adquisición fueron fundamentales sus conocimientos de latín y griego, así como el acceso a manuscritos de la Biblioteca Vaticana y a otros que fueron copiados para él en Venecia. Impresiona su enorme erudición (resultado, según comenta en el prólogo, de haber tomado conciencia, al llegar a Roma, de su ignorancia), memoria y capacidad de síntesis, aparte de la calidad de los lazarillos con que inevitablemente hubo de contar (uno de ellos pudo ser el alemán Caspar Stocker, que luego fue su discípulo en Salamanca).

Más allá de la teoría musical, de la que hace un repaso exhaustivo, una parte importante de la obra de Salinas es la que trata de los pies métricos y de las versificaciones latina y castellana. La acompaña de la recensión y análisis de numerosas melodías populares castellanas e italianas (algo que llamó poderosamente la atención de músicos nacionalistas de finales del siglo XIX como Felipe Pedrell, que lo llamó “folklorista *per accidens*”),⁴⁵⁰ que, en función del interés que tenía el Renacimiento por la música popular, tienen una presencia importante en el acervo musical de ese período, y es un material que La Folía ha tenido en cuenta en el desarrollo de algunos de sus trabajos.

Tras todas las precisiones que, tal como anunciábamos en la introducción, a modo de ejemplificación metodológica, nos ha parecido interesante dar sobre la teoría y la práctica musical desde Marcos Durán hasta finales del siglo XVI, abordaremos mucho más de pasada el otro gran tesoro musical de los siglos XV y XVI (y de parte del siglo XVII, hasta que fueron sustituidos por los tonos), los cancioneros musicales, de los que se conservan importantes exponentes. El más importante de ellos es el *CMP*, del que La Folía ha interpretado piezas en diversos programas que saldrán a colación más adelante, como *Galeones*, *Villafáfila*, *Moriscos* o *Ramillete*. Más adelante destacaremos la importancia que tuvo su difusión tras ser publicado por Barbieri en 1890, acallando

⁴⁵⁰ En la fig. 31 reproducimos de su Libro VI las pp. 309, donde habla de *No me digays madre mal del padre fray Antón*, que relaciona con “aquellas canciones populares que los portugueses llaman *Follías*”, y 348, donde trata de *Guárdame las vacas Carillejo* y *besar té* y señala la diferencia métrica entre “la música del canto español *Las vacas* y el que se canta en Roma llamado *Stantia romanescha*”, dos estructuras melódico-armónicas fundamentales en el desarrollo del repertorio instrumental de la época.

voces de la musicología europea que habían negado la existencia de polifonía española anterior a la llegada de Carlos V.

El *CMP* contiene como es sabido más de 450 piezas representativas de la época de los Reyes Católicos que constituyen una muestra importante de los usos musicales de la España de finales del siglo XV y comienzos del XVI, con unas características netamente hispanas como es el cultivo de un estilo netamente homofónico que va a ser típico del villancico hispano.⁴⁵¹ De la misma época es el *Cancionero Musical de Segovia*,⁴⁵² relacionado con la presencia de Isabel la Católica en el Alcázar de Segovia (cuyo significativo inventario de instrumentos “Laúde e cosas de música” también se conserva),⁴⁵³ contiene 204 piezas que corresponden en cambio a repertorio de la escuela franco-flamenca, que también será cultivada por músicos españoles como Francisco Peñalosa (h.1470-1528), cantor de Fernando el Católico, o Juan de Anchieta (h.1462-1523), maestro de capilla del malogrado infante Don Juan de cuya cámara su mentor Fernández González de Oviedo, más tarde importante cronista de América, destaca la actividades musicales.⁴⁵⁴

Los frutos más tempranos de la música polifónica hispana temprana deben buscarse no obstante fuera de la península, en la corte que Alfonso V el Magnánimo (1396-1458) estableció en Nápoles tras su conquista por las tropas aragonesas y luego

⁴⁵¹ Cf. *CMP* (ss. XV-XVI/1941-57); Para una descripción bastante completa de *CMP* y de los restantes cancioneros, la práctica musical de la época y su trasfondo histórico, cf. BONET, Pedro (2002/5): “La música cortesana en el Renacimiento español”, en *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*, cat. exp. m. tít., 27 nov. 02-26 en. 2003, pp. 199-216. Madrid: SECC, pp. 201-4; en QUEROL, Miguel (1975): *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música-Serv. Publ. del MEC, manual bastante útil para orientarse en el repertorio y su interpretación, se encuentra en pp. 94-8 una relación bastante concisa de los cancioneros españoles más importantes.

⁴⁵² *Cancionero Musical de Segovia* (ss. XV-XVI), Ms. s.n. Segovia: Archivo Capitular (ed. fac.: *Cancionero de la Catedral de Segovia*, Ramón Perales de la Cal, intr. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977; ed. parc.: *Ms. Musical de la Catedral de Segovia. Las 38 obras catellanas*, Marciano Cuesta Polo, transr., adapt. y est. Segovia: Asociación “Andrés Laguna”, 2000, edición esta última que debe ser manejada con cierta cautela.

⁴⁵³ ASENJO BARBIERI, Francisco (s. XIX-1988): *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, Emilio Casares, transcr., ed. e intr., 2 vols. Madrid: Fundación Banco Exterior, vol. 2 p. 34.

⁴⁵⁴ Cf. BONET (2002/5), p. 205.

mantuvieron su hijo Ferrante I (1458-1494) y sucesores. De esa corte, donde la lengua literaria fue el castellano pese a declararse el catalán lengua oficial, se reunió un selecto círculo humanista de pensadores, literatos y artistas y de allí procede el *Cancionero de Montecassino*,⁴⁵⁵ primera fuente que contiene polifonía profana en castellano. Entre los allí presentes, además de los teóricos Johannes Tinctoris (h.1435-1511) y Franchino Gaffurio (1451-1522), este último que tanto polemizó con Ramos de Pareja, y Alexander Agricola (1446?-1506), que fallecería en Valladolid unas semanas antes de quien entonces fuera su patrón, Felipe El Hermoso, el español Johannes Cornago (*fl.* 1455-85), que al final de su vida sería cantor de Fernando el Católico.⁴⁵⁶

De Cornago, además del Kyrie de la misa “Ayo visto lo mappamundi”, con que La Folía ha comenzado su programa *Bímini*,⁴⁵⁷ el grupo ha interpretado también “Gentil dama non se gana”,⁴⁵⁸ que no aparece sin embargo en *Montecassino* y sí en cambio en *CMP* y en el *Cancionero Musical de la Colombina [CMC]*,⁴⁵⁹ la otra gran recopilación musical del período. Titulada *Cantilenas vulgares puestas en música por varios españoles*, forma parte de la Biblioteca Colombina, reunida en Sevilla por el muy

⁴⁵⁵ *Cancionero de Montecassino* (h.1480), Cod. 871. Montecassino: Archivio della Badia (ed mod.: Isabel Pope y Masakata Kanazawa: *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1978).

⁴⁵⁶ Sobre las actividades musicales en la corte aragonesa de Nápoles, cf. RUIZ, Juan (2009): “La difícil transición hacia el Renacimiento”, en *HMEH* vol. 1, pp. 319-365, pp. 331-6, y ANGLÉS, Higinio (1961): “La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V El Magnánimo”, en *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma*, XI. [repr. en LÓPEZ CALO (1975), vol. 2, pp. 963-1028], que se remonta hasta el siglo XII en busca de antecedentes.

⁴⁵⁷ Cf. cap. 4-4.7 y Ap. II-c.18 (Vol. 2, p. 202). El título de la canción sobre la que fue compuesta esta misa a tres voces, conservada en el Castello del Buon Consiglio de Trento [Ms. 88] –“Ayo visto lo mappamundi / et la carta di navigare / ma chichilia [Sicilia] me pare / la piu bella, la piu bella di questo mondo”– cuya melodía no se ha conservado fuera del *cantus firmus* de la misa, debe lógicamente relacionarse con la efervescencia en torno a los descubrimientos geográficos que se vivía en las cortes europeas de la segunda mitad del siglo XV y llevó a los españoles al continente americano y a la posterior circunvalación terráquea, coetánea como hemos visto del recorrido musical por los doce semitonos de la octava que veíamos representados en un diagrama circular de Marcos Durán [cf. CORNAGO (s.XV/1984), pp. viii-x; REESE (1954), p. 576, donde se relaciona la pieza musical con una partida de lino holandés que en 1480 le fue concedida por Ferrante I al pintor Giovanni di Giusto con el objeto de plasmar el mapa del orbe, así como STEVENSON (1960): *Spanish Music in the Age of Columbus*. La Haya: Martinus Nijhoff, pp. 121-4.

⁴⁵⁸ Cf. BONET (2006/2) [Ap. II-c.9 (Vol. 2, p. 178)].

⁴⁵⁹ *Cancionero Musical de la Colombina* (h.1499), Ms 7-I-28. Sevilla: Biblioteca Colombina (ed. fac.: José Sierra y José Carlos Gosálvez, eds. Madrid: AEDOM-SEdeM, 2006; ed. mod.: Miguel Querol, transcr. y est. Barcelona: IEM-CSIC, 1971).

bibliófilo Hernando Colón, hijo del descubridor, que reunió más de quince mil volúmenes, muchos de ellos adquiridos en sus viajes por Europa, y donó más tarde un sobrino suyo a la catedral hispalense.⁴⁶⁰ Se data hacia 1499, pues una de las piezas hace alusión al inminente cambio de siglo, y es por ello considerado más antiguo que el *CMC*, pues además abundan en él las piezas a tres voces mientras que en *CMC* es mayor el número de piezas a cuatro, algunas de ellas versiones aumentadas de las anteriores, como es el caso precisamente de “Gentil dama”, que La Folía ha interpretado en esta segunda versión. El origen del *CMC* parece situarse en la propia Sevilla, pues en él figura mucha música de dos hispalenses, Juan de Triana, el más representado, y Francisco de la Torre, uno de los mejores representados en *CMC*, que de hecho contiene la totalidad de su producción lírica.

En *CMC* se hayan piezas también de Cornago, el segundo más representado, Pedro de Lagarto,⁴⁶¹ Hurtado de Jerez, Juan de León, Gijón, Belmonte, Madrid, Moxica, así como Urrede, el flamenco Johannes Wreede, maestro de la capilla de Aragón tras servir al primer duque de Alba, García Álvarez de Toledo, a cuya letra “Nunca pena fue mayor” puso música.⁴⁶² En cualquier caso, a pesar de haberlo manejado extensamente el

⁴⁶⁰ GÓMEZ, Maricarmen (2012): “El renacer del repertorio lírico español”, en *HMEH*, vol. 2, pp. 21-161, p. 47

⁴⁶¹ En su “Andad, pasiones, andad” *CMC*, fol. 53 r aparece escrita por primera vez en una partitura la palabra “villancico”, aunque la mayoría de las piezas de la obra tienen esa estructura que a partir de entonces y por mucho tiempo va a constituir una característica de la música española [Cf. STEVENSON (1960), p. 208].

⁴⁶² En la fig. 32 puede verse la reproducción de la partitura de “Nunca pena fue mayor”, tal como aparece en los fols. 16 v-17 r del *CMC* [*CMC* (h.1499/2006), pp. 44-5], siendo este mismo villancico a 3 voces el que abre el *CMC* [cf. STEVENSON (1960), pp. 203-4 y 225-8] y alcanzó fama internacional, siendo publicado en Venecia por Ottaviano Petrucci en su *Harmonice Musices Odhecaton* (1501), primera publicación de la historia realizada con caracteres móviles, y en sus *Canti B* (1503), y tomado como *cantus firmus* de sus misas por varios autores como Peñalosa y Pierre de la Rue (éste visitó España en 1502 y en 1506 con el séquito de Felipe I El Hermoso). Cabe destacar que en los archivos de La Folía “Nunca pena fue mayor” figura cerrando un proyecto de 2006 en torno al V centenario de la muerte de Cristóbal Colón, que se titulaba “*Alegraos males esquivos*” (*Música en la Era de los Descubrimientos*) y contenía piezas (citamos por orden) de: Del Encina, Verardi, Anchieta, Gabriel, De la Torre, Cornago, Ponce, Escobar, Alonso, Ebreo, De la Torre, Ghiselin y Peñalosa (autor de la pieza que daba título al programa) y Urrede, organizadas en diversos bloques. Aquél proyecto no llegó a realizarse, surgiendo en cambio el encargo de conmemorar otra efeméride de ese mismo año 1506 en que falleció el almirante, el de la Conciliación de Villafáfila, dando lugar al programa “*Es tan alta la ocasión*” (*Música en tiempos de la Conciliación de Villafáfila*), que incluyó música de Des Prez, De la Torre, Del Encina, Verardi, Capirola, Agrícola, Ghizeghem, Japart, Cornago, Escobar, Isaac, Tordesillas y Alonso; entre ambos programas apenas hubo coincidencia de dos obras (“Viva el gran Re Don Fernando” de Verardi y “Alta”

CMC, La Folía no ha llegado a tocar música suya,⁴⁶³ algo que, dado que una de sus líneas de trabajo es la de ejecución de programas confeccionados con repertorio renacentista podrá ocurrir en un futuro. Uno de los mensajes a transmitir a las personas con vocación de dedicarse a la interpretación histórica es el enorme campo que la materia ofrece para desarrollar múltiples trabajos, que además, si se lo plantean, podrán distinguirse de los que hagan otras personas dedicadas a tareas aparentemente afines. Cualquier cosa menos sumergirse en una uniformidad a la que parece tender el mundo actual, aunque como veremos en el último capítulo de nuestra Tesis, son muchos por otra parte los problemas de promoción y gestión a los que hay que hacer frente para dar salida a todos los posibles proyectos que podrían estructurarse.

1.4.2 El Barroco (siglos XVII y XVIII)

El Barroco, arte de la Contrarreforma, tendrá en España un campo de cultivo importante, aunque es cierto que coincidirá con un largo período de decadencia, a la vez que de gran florecimiento cultural, que comienza a finales del siglo XVI y abarcará todo un siglo XVII que finaliza con la muerte de Carlos II, al término del último año de la centuria. Fallecido en la capital sin descendencia, tras un período de intrigas en que todas las naciones estuvieron pendientes de su sucesión, habrá testado a favor de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia que reinará como Felipe V. Primer monarca de la dinastía de Borbón, que sustituye entonces a la de Austria en nuestro país, tendrá que afrontar para ello tres lustros de guerra, la Guerra de Sucesión española, cuyo desenlace,

de De la Torre), pero otras cinco fueron interpretadas después en otros programas [sobre *Villafáfila* cf. cap. 4-4.6 y Ap. II-c.9 (Vol. 2, p. 178)].

⁴⁶³ Cf. MARTÍN MORENO (1999), p. 479; GÓMEZ (2012), pp. 55-9; STEVENSON (1960), pp. 206-49, contiene información enormemente detallada sobre el cancionero, los autores, algunas transcripciones del repertorio (que durante un tiempo fueron la primeras fuentes modernas accesibles) y análisis del mismo.

sancionado por el Tratado de Utrecht (1713), definirá un nuevo orden en el concierto de las naciones.

El Barroco musical comenzará a cultivarse en España pronto a comienzos del siglo XVII; aunque arte nacido en Italia, se daban igualmente en nuestro país las condiciones para un cambio estético, como podrá verse reflejado con claridad a mediados de la década de 1620 en el *Cancionero de la Sablonara*, recopilado por Claudio de la Sablonara, copista de la Real Capilla madrileña, para el duque de Baviera tras su visita a Madrid. El repertorio barroco español, sin embargo, va a quedar considerablemente mermado por una concatenación de desgracias que van a afectar a su conservación. De hecho este cancionero, del que hablaremos más detenidamente en 4.6 por constituir el eje de un trabajo de La Folía en torno a la expulsión de los moriscos, seguramente se habría perdido irremisiblemente de haber quedado en Madrid en lugar de ser enviado a Munich.

En efecto, aparte de un también grave incendio en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial el 7 de junio de 1671, hubo un gravísimo percance para la conservación de nuestro patrimonio musical. La nochebuena de 1734 se incendió el Alcázar Real de Madrid, complejo residencial de la corte que ardió en su mayor parte debido a la enorme cantidad de madera con la que había sido construido. Mientras que muchas pinturas fueron arrancadas de las paredes y salvadas, el archivo de música de la corte fue consumido por las llamas en su integridad.⁴⁶⁴ El desastre fue de tal calibre que más adelante la Casa Real tuvo que encargar a varios compositores escribir música religiosa para las necesidades de la corte, primero a José de Torres (que había conservado un fondo de música en su residencia en el Colegio de Niños Cantorcicos en la calle Leganitos) y a Antonio Literes, y después al compositor franco-italiano Corselli, que a partir de 1737-38 asumió el magisterio de la Capilla, así como a

⁴⁶⁴ Sobre el incendio y sus posibles causas, cf. BOTTINEAU, Yves (1962): *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*. Burdeos: Féret e hijos (ed. esp.: Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986), pp. 537-40 y n. 61 p. 566.

José de Nebra. Por ello apenas se cuenta con repertorio de la corte anterior a la fecha del incendio.⁴⁶⁵

Otro suceso fundamental que afectó a la conservación del patrimonio musical ibérico fue la desaparición, en el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755, de la Livraria da Música de la corte de Portugal, custodiada en el Paço da Ribeira, quizá el archivo musical más rico de la península, a tenor de la gran afición de los monarcas portugueses por el arte sonoro.⁴⁶⁶ La tercera gran desgracia de conservación del patrimonio musical hispano fue la desaparición del archivo musical de la Casa de Alba en el incendio subsiguiente a la caída de dieciocho bombas incendiarias sobre el Palacio de Liria, en Madrid, entonces convertido en centro cultural, el 17 de noviembre 1936 (de nuevo se logró poner a salvo la pintura, pero la mayor parte de la música pereció).⁴⁶⁷

Otra suerte diferente correrían los archivos de los centros eclesiásticos, que proveían la principal red de puestos de trabajo para el empleo de los músicos profesionales y de hecho, como veremos, una proporción importante de las piezas interpretadas por La Folía forman parte del repertorio sacro para voz solista con acompañamiento instrumental del que, a partir de finales del siglo XVII, hubo una amplia producción por toda la geografía nacional, de la que daremos descripciones bastante detalladas en el capítulo 3, al hilo de las formaciones de La Folía y el repertorio por ellas interpretadas.

⁴⁶⁵ Cf. MARTÍN MORENO, Antonio (1985): “El siglo XVIII”, en *HME*, vol. 4, pp. 43-4.

⁴⁶⁶ En las figs. 33-35 hemos reproducido vistas del antiguo Alcázar Real de Madrid y del actual Palacio Real construido tras el incendio para sustituirlo [PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, dir. (1992/2): *Madrid pintado*, cat. exp. oct. 1992-en. 1993. Madrid: Museo Municipal, pp. 75 y 169] y del Paço da Ribeira que estaba situado a orillas del Tajo en la capital portuguesa, en el solar que hoy día ocupa la Praça do Comercio. Estas imágenes forman parte del material exhibido habitualmente en las clases magistrales dictadas por Pedro Bonet a propósito de la línea de interpretación y actividad de La Folía.

⁴⁶⁷ El contenido de ese archivo es conocido por los trabajos que llevó a cabo allí José Subirá e incluso se conservan algunas obras que transcribió antes de esa fecha, como varias sonatas de Herrando.

La tratadística en español del siglo XVII se abre con la edición de *El Melopeo y Maestro* del bergamés Pedro Cerone (h.1566-1625),⁴⁶⁸ que vivió en España entre 1593, año en que peregrinó a Santiago de Compostela, y algún momento entre 1606 y 1608 en que dejó Madrid, en cuya Capilla Real había servido como cantor, y volvió a Italia. En 1610 entró como cantor al servicio de la capilla virreinal de Nápoles, ciudad en la que publicó su enormemente voluminoso opúsculo en 1613, escrito en su mayor parte en su etapa peninsular. Aunque considerado en su tratamiento de la teoría musical el último de los grandes tratados tardorenacentistas (prácticamente no tiene en cuenta la práctica del bajo continuo), el libro, que se cierra con unos enigmas musicales,⁴⁶⁹ es muy barroco en su concepción y fue objeto de duros ataques por parte de Eximeno y de la musicología del siglo XIX, contraria a su barroquismo, que se dio por concernidas en su nacionalismo por las alusiones que hace el autor a la falta de afición de la sociedad española de su tiempo por la música.⁴⁷⁰

Cerone constituye sin embargo un compendio muy completo y de enorme interés. En cuanto a lo que a las actividades glosadas en la presente Tesis atañe, resulta de particular interés el libro veintiuno “En el qual se tracta en particuar de los conciertos, y conveniencia de los instrumentos musicales; y de su temple”,⁴⁷¹ donde, como suele ocurrir, sacamos información tanto de lo que recomienda como de lo que critica, por ejemplo cuando nos da a entender lo que suelen hacer los instrumentistas cuando tocan partituras polifónicas:

Hallo que tres abusos ay principalmente en los Conciertos, que oy día hazen algunos músicos; por causa de que, no pueden salir con aquella entera perfición, que algunos

⁴⁶⁸ CERONE, Pedro (1613): *El Melopeo y Maestro. Tratado de musica theorica y pratica...* Nápoles: Gargano y Nucci (ed. fac.: *Pedro Cerone: “El Melopeo y Maestro”*, 2 vols. Antonio Ezquerro, ed. Barcelona: CSIC-Institución “Milà i Fontanals”, 2007).

⁴⁶⁹ En fig. 36 reproducimos el “Enigma de la suerte, o de los dados” [CERONE (1613/2007), P. 1124]. Apoyándose en la existencia de dos ejemplares del libro de Cerone en los fondos musicales del Seminario de San Antonio Abad de Cuzco (en cuya capilla histórica dio un concierto La Folía en 2012), la musicóloga argentina Diana Fernández Calvo dedica al análisis de su contenido un capítulo de FERNÁNDEZ CALVO, Diana (2010): *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cuzco*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica de Argentina, pp. 139-240 y al final del mismo propone soluciones y transcripciones de los enigmas (pp. 172-206).

⁴⁷⁰ Cf. Est. de Ezquerro en CERONE (1613/2007), pp. 173-209.

⁴⁷¹ CERONE (1613), pp. 1037-72

piensan. El primer abuso es, que *la Música que ponen en Concierto, es música de voz, diminuyda, ligera, y sin ninguna gravedad*: de modo que los instrumentos no pueden producir Harmonía que satisfaga nuestro oído, pues están siempre en continuos movimientos; que por la disminución de la Solfa, *los tañedores no tienen lugar para formar con sus instrumentos el sonido entero*, particularmente con las Vihuelas; de manera que solo se siente, que señalan la Consonancia, más no la forman perfectamente: faltando quando por arriba y quando por abaxo, *sin nunca parar y como tantos gatos que pasan sobre brasas, sin nunca tener los pies firmes*.⁴⁷²

Las cursivas son suyas, salvo la última que es nuestra. Respecto a esta última, debemos señalar que, aunque se trate aparentemente de una simple metáfora pintoresca, la imagen de un gato pasando sobre brasas puede constituir en realidad una traducción sonora muy precisa de cómo debían sonar las obras cuando a las líneas vocales se aplicaba la glosa virtuosa tardorenacentista. Diciéndonos lo que no se debe hacer, Cerone nos está indicando lo que se hacía y queda de nuestra cuenta, como intérpretes, decidir a qué opciones hacer caso a la hora de abordar una interpretación histórica de ese repertorio.⁴⁷³

El otro tratado español importante de la misma centuria (aparte, en 1683, de una primera edición del los *Fragmentos músicos* de Nasarre, ya citados) es *El porqué de la música* de Andrés Lorente (1604-1673),⁴⁷⁴ publicado en 1672 en Alcalá de Henares y reeditado en 1699, donde su autor era organista de la Iglesia Magistral y fue maestro de Martín y Coll. Dedicado principalmente a los preceptos de la composición, que es por otra parte el tema principal de los tratados no específicamente instrumentales, dedica no obstante muy detallada atención a los cuidados que los cantantes deben tener a la voz y los oídos. Veamos por ejemplo, en cita parcial de León Tello: “para eliminar la sordera pasajera del catarro [...] ‘se tomará la hiel de la cabra y el zumo de los puerros y destemplándolo, hacerlo todo uno y echarlo en el oído se recobrará lo perdido. Asimismo tomando el zumo de la bretónica y echándolo en el oído, obra

⁴⁷² *Ibid.*, p. 1065.

⁴⁷³ Al final llegaremos a la conclusión, una vez más, de que lo importante es estar documentados y, a partir de allí, no podemos sustraernos a tomar las decisiones que, por un motivo u otro, nos parezcan más convenientes. En cap. 3-3.4 explicaremos que pocas veces hemos aprendido lecciones tan importantes para aplicar a la interpretación histórica como cuando hemos trabajado con compositores actuales.

⁴⁷⁴ LORENTE, Andrés (1672): *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares (ed. fac.: José Vicente González Valle, ed. Barcelona: CSIC, 2002).

maravillosamente. También es bueno tomar la gordura que corre de las angulas y el zumo de las cebollas y hervirlo en un vaso hecho de rábano...”⁴⁷⁵

Cortamos aquí la cita, pues Lorente desgranará a continuación de manera exhaustiva la descripción de todo tipo de sustancias y remedios que pueden favorecer el cuidado de la voz. Valga, una vez más, para incidir en el detalle y precisión con que llegan a tratar los autores de los tratados aquellos temas que consideran importantes. En cuanto al repertorio del siglo XVII,⁴⁷⁶ la música religiosa polifónica seguirá cultivando durante toda la centuria las técnicas del contrapunto palestriniano de la *prima prattica*,⁴⁷⁷ que aun serán dominadas y empleadas por los maestros de capilla hasta bien entrado el siglo XIX⁴⁷⁸ y darán lugar a una abundante producción en la que se incluyen grandes piezas policorales con bajo continuo.

Del repertorio profano, cabe destacar la producción polifónica cortesana al estilo del mencionado *Cancionero de la Sablonara*, ya barroco en su esencia,⁴⁷⁹ entre cuyos textos abundan los poemas de Lope de Vega y Góngora y cuyos compositores estaban en su mayor parte al servicio de la Capilla Real madrileña. Es el caso del belga Mathieu Rosmarin, naturalizado como Mateo Romero “Maestro Capitán” (1575-1647), que ocupó su magisterio entre 1598 y 1633, Gabriel Díaz Besón (¿-1638) o Juan Blas de Castro (h.1561-1631), muy apreciado por Lope, que le dedicó un largo *Elogio* cuando

⁴⁷⁵ LEÓN TELLO, Francisco José (1974): *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: IEM-CSIC, p. 23. Este libro de León Tello constituye una fuente muy apropiada para hacer un repaso de la tratadística de estas dos centurias, sobre la que, lógicamente, no aportaremos aquí más que una mínima referencia.

⁴⁷⁶ Cabe destacar que el siglo XVII es una época peor cubierta en la bibliografía, y no solo en la música española; en lo que a ésta respecta se espera con necesidad el tomo nº 3 de *HMEH*, dirigido por Álvaro Torrente, previsto de próxima aparición.

⁴⁷⁷ A este respecto, a modo de ejemplo, *cf.* repertorio transcrito en QUEROL, Miguel, transcr. y est. (1982): *Polifonía coral litúrgica (Música Barroca Española, vol. 2)*. Barcelona: IEM-CSIC, en este caso de algunos de los autores de los que hablaremos a continuación al tratar del repertorio profano, como Romero, Díaz, Camargo, Ymaña o Patiño.

⁴⁷⁸ Cabe destacar que, aún en la década de 1980, era excelente la enseñanza del contrapunto en el plan de estudios de los conservatorios españoles y, en nuestro caso, ha resultado de gran utilidad para la práctica de la interpretación histórica, que implica a menudo resolver dudas, corregir errores o realizar transcripciones y arreglos de las fuentes originales.

⁴⁷⁹ *Cf.* cap. 4-4.6.

falleció.⁴⁸⁰ Otro género relacionado con el anterior en cuanto a textura musical es el de los *cuatros*, canciones a cuatro partes vocales que encuadran producciones teatrales como las que se hacían en Madrid en los teatros del Príncipe y de la Cruz y constituyen un caldo de cultivo fundamental de la música profana en ese período, en la que también comienzan a desarrollarse los llamados *Tonos humanos*.

Los *Tonos humanos* eran canciones predominantemente solísticas acompañadas por un bajo, muchas veces asumido por una guitarra, que como vimos tomó preponderancia a finales del siglo XVI como instrumento principal de cuerda pulsada. También practicados en las casas particulares y en otros ámbitos de la sociedad, corresponden a estilo de la monodía acompañada que había nacido con el Barroco en Italia, aunque esos *Tonos* presentan en nuestro país unos rasgos marcadamente hispanos entre los que destaca especialmente la utilización constante de hemiolias, como los presentes en las jácaras,⁴⁸¹ que van a encontrarse más tarde en el flamenco.⁴⁸² Entre los compositores de *Tonos* interpretados por La Folía, cabe destacar, en generaciones posteriores, a Juan Hidalgo (1614-1685), tenor y arpista de la Capilla Real, José Marín (h.1618-1699),⁴⁸³ Juan de Navas (1647-1709), cuyo “La rosa que reyna” lleva una parte instrumental añadida, o Sebastián Durón (1660-1716), maestro de la capilla a quien se considera artífice de la transición del estilo hispano a que estamos haciendo referencia a un estilo de influencia predominantemente italiana con acompañamiento instrumental.⁴⁸⁴

⁴⁸⁰ cf. ROBLEDO, Luis (1989): *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: IFC, p. 15-8. En Ap. III-b.2 (Vol. 2 p. 249) se incluyen piezas de Romero, con letra de Góngora, y de Díaz Besón, con letra de Góngora, cuya interpretación en directo por La Folía, junto a otras piezas de características similares, puede escucharse en DVD, carp. 12-4.5 y 4.7.

⁴⁸¹ Como jácaras instrumentales interpretadas en guitarra barroca en programas de La Folía, cabe destacar unas contenidas en SANTA CRUZ, Antonio de (¿1633?): *Livro donde se veran Pazacalles de los ocho tonos i de los, trasportados...* Ms. M/2209, BNE.

⁴⁸² Cf. CAMPO, Alberto del y CÁCERES, Rafael (2013): *Historia cultural del flamenco*. Córdoba: Almuzara, pp. 63-79, y HURTADO TORRES, Antonio y David (2009): *La llave de la música flamenca*, Tomás Marco y Antonio Fernández “Fosforito”, próls. Sevilla: Signatura, pp. 27 y 121-3.

⁴⁸³ De Marín, La Folía grabó en *Madrid Barroco* dos de sus tonos para voz y guitarra [Ap. 3-b (Vol. 2, p. 224)] que pueden escucharse en DVD, carp. 3-5 y 6.

⁴⁸⁴ Sobre el estilo de Durón, cf. cap. 4-4.5. La Folía grabó en *Felipe V* una tonada suya con flautas [Ap. 3-b (Vol. 2, p. 236)] que puede escucharse en DVD, carp. 8-9.

Entre las piezas hispanas de este período interpretadas por el grupo, merece también mención “Un sarao de la chacona”, animada chacona que Juan de Arañes publicó en Roma en su *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos tres y cuatro voces con la zifra de la guitarra española* (1624). En cuanto a obras musicales escénicas, la primera obra de tipo operístico que se representó en España, fue una égloga pastoral, la “Fiesta cantada” *La selva sin amor*, que se representó en el Alcázar de Madrid en 1627, con texto de Lope de Vega, música hoy perdida de Filippo Piccinini y maquinaria del florentino Cosime Lotti.⁴⁸⁵ Posteriores fueron las colaboraciones de Hidalgo y Calderón, que dieron lugar en 1659 a la ya mencionada hoy perdida *La púrpura de la rosa* (cuya versión posterior de Lima montó La Folía en Puerto Rico en 2004 como veremos) y en 1660 a la “Fiesta cantada en tres jornadas”, *Celos del aire matan* (1660), cuyo manuscrito fue descubierto por José Subirá en la biblioteca del Palacio de Liria.

En el capítulo editorial, en el siglo XVII, además de los tratados ya mencionados, de un importante *Libro de tientos y discursos de música* de Correa de Arauxo,⁴⁸⁶ publicado en Alcalá de Henares en 1626, del que La Folía ha grabado dos tientos en arreglo instrumental, y de una primera edición de los *Fragmentos Músicos* de Nasarre, publicados en Zaragoza en 1683, vieron la luz algunas ediciones de música para guitarra y para arpa. Entre ellas, *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz (1674), publicada en la misma ciudad en 1674,⁴⁸⁷ *Luz y norte musical* de

⁴⁸⁵ Cf. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (1999): “Vega Carpio, Lope Félix de”, vol. 10, pp. 781-3, p. 782.

⁴⁸⁶ CORREA DE ARAUXO, Francisco (1626): *Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano titulado Facultad orgánica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao (ed. mod.: Santiago Kastner, transcr. y est. Barcelona: IEM-CSIC, 1952).

⁴⁸⁷ SANZ, Gaspar (1674): *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Zaragoza: Herederos Diego Dormer (ed. fac.: eds. 1674 y 1697, Luis García-Abrines, pról. y nts. Zaragoza: IFC-CSIC.). En fig. 37 podemos ver un diagrama del fol. 14 r que nos da una idea de la precisión pedagógica del método en cuanto a técnica instrumental, en la que podemos ver un paralelismo con el grabado de Hotteterre relativo a la técnica de la flauta de pico que hemos reproducido en fig. 1. De este libro se han interpretado en varios programas de La Folía “Pavana” y “Jácaras”.

Lucas Ruiz de Ribayaz (Madrid, 1677),⁴⁸⁸ un músico que hizo un viaje a América antes de volver a España y publicar este método, *Poema Harmónico* de Francisco Guerau (Madrid, 1694).⁴⁸⁹ En cuanto a música instrumental de conjunto, la que de manera natural un grupo como La Folía tendería a interpretar más a menudo, es muy poca la conservada, y daremos cuenta de ella en los próximos capítulos, al hilo del análisis de la actividad del grupo.

A comienzos del siglo XVIII se publica *Compendio numeroso de cifras armónicas [...] para arpa de una orden* de Diego Fernández de Huete (1702-04) en la Imprenta de Música del madrileño José de Torres y Martínez Bravo (h.1670?-1738), que mantendrá una importante actividad editorial durante varias décadas. Formado en el colegio de niños cantorcicos, probablemente con el maestro de la Real Capilla Cristóbal Galán (h.1615-1684), Torres fue organista, maestro de los niños y en 1718 accedió al magisterio de la regia institución, quedando junto al mallorquín Antonio Literes (1673-1747) como uno de los músicos más prominentes de la escena madrileña cuando, en los avatares de la Guerra de Sucesión, Sebastián Durón, que había sido maestro de capilla de Carlos II, se exilió a Biarritz con la reina viuda Mariana de Neoburgo. Fue autor de un importante tratado de bajo continuo, *Reglas generales de acompañar...* (1702),⁴⁹⁰ y como impresor fue artífice de algunas innovaciones importantes como la sustitución de caracteres de tipos fijos en flexibles.⁴⁹¹

De su imprenta salió la edición instrumental *Canciones francesas de todos ayres* [fig. 38] así como la cantada humana *En la ribera verde* de Serqueyra,⁴⁹² obras de las

⁴⁸⁸ RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas (1677): *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar...* Madrid: Melchor Álvarez (ed. mod.: María Rosa Calvo Manzano, transcr. y est. Madrid: Alpuerto, 1982).

⁴⁸⁹ Cf. Zaldívar en NASARRE (1700/1988), vol. 2, pp. 53-69.

⁴⁹⁰ TORRES, Joseph de (1702): *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en Canto figurado*. Madrid: Imprenta de Música (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1983).

⁴⁹¹ LOLO (1988): *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*. Madrid: Eds. de la Universidad Autónoma, p. 105.

⁴⁹² Para una relación de las ediciones de la Imprenta de Torres, cf. LOLO (1988), pp. 106-26.

que hablaremos con detalle más abajo⁴⁹³ por haberlas grabado La Folía; el grupo ha interpretado también su cantada *Bosques umbrosos*, conservada en un importante manuscrito que pertenece a la universidad de Cardiff.⁴⁹⁴ En cuanto a otras ediciones instrumentales, cabe destacar el *Resumen de acompañar la parte* de Santiago de Murcia (1714),⁴⁹⁵ autor que saldrá a colación en nuestra Tesis, por haber sido grabadas e interpretadas con frecuencia por el grupo obras de ésta y de otras fuentes manuscritas. A mediados del siglo XVIII sobresalen las *Reglas y advertencias generales* de Pablo Minguet (1752),⁴⁹⁶ no por su repertorio, poco significativo, sino por aparecer en él una tablatura de flauta de pico [fig. 39].

De Antonio Literes, violinista de la Real Capilla y uno de los autores más apreciados de la escena lírica madrileña, ha tocado La Folía su “Confiado jilguerillo”, de la ópera *Acis y Galatea* (1708), y grabó en su primer disco la cantada *Ha del rústico Pastor*. En el mismo disco, unas piezas instrumentales compuestas por otra figura sobresaliente, ya más tardía, Antonio Rodríguez de Hita (h.1724-1787), primero maestro en la catedral de Palencia, donde se conservan sus *Canciones* instrumentales a dos, tres y más partes, y luego maestro del convento de la Encarnación en Madrid y colaborador de Ramón de la Cruz en el nacimiento de la zarzuela moderna.⁴⁹⁷ Anglés destaca la pérdida de la mayor parte de la música instrumental de conjunto de esta

⁴⁹³ cf. cap. 4-4.5.

⁴⁹⁴ *Manuscrito Mackworth de cantatas españolas, El*, Juan José Carreras, ed. Madrid: Alpuerto-Fund. Caja Madrid, 2004, que contiene principalmente piezas suyas y algunas sueltas de otros compositores como Durón, Literes y Rabassa.

⁴⁹⁵ MURCIA, Santiago de (1714): *Resumen de acompañar la parte con la guitarra...* s.l., s.e. (ed. fac.: Gerardo Arriaga, intr. Madrid: Arte Tripharia, 1984)

⁴⁹⁶ MINGUET E YROL, Pablo (1752): *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce, y la flautilla...* (ed. fac.: Ginebra, Minkoff, 1981).

⁴⁹⁷ Sobre la figura de Rodríguez de Hita, cf. AGUIRRE, María Dolores (1983): *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia. Su pensamiento musical*. Palencia: Excma Diputación Provincial.

centuria, y a este respecto suma a los ya mencionados otros incendios como el del conservatorio de Madrid o el archivo de Montserrat.⁴⁹⁸

Dentro de ese repertorio, cabe destacar aun la obra de teclado de Domenico Scarlatti, que escribió en Madrid, siendo profesor de la infanta y luego reina Bárbara de Braganza la parte fundamental de su obra, y de algunos de sus discípulos como Antonio Soler (autor también de un tratado) y Sebastián de Albero, cuyas obras han sido tocadas en programas de La Folía, así como el repertorio tardío para violín de José Herrando (La Folía ha grabado una de sus sonatas), que publicó su *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* en París en 1756, los dúos de violonchelo de Giacome Facco (también interpretados y grabados por el grupo) o, ya a partir de mediados de siglo, la música para una o dos flautas, con y sin acompañamiento, de Oliver de Astorga, Lidón o Rodil, destinada principalmente a la flauta travesera.

Por lo demás, la mayor parte del repertorio dieciochesco hispano tocado por La Folía lo constituyen cantadas y villancicos sacros conservados en archivos eclesiásticos de España y América, de compositores que hicieron carrera tanto a este como al otro lado del Atlántico. De estos autores, sus piezas y las formas e instrumentaciones que tienen, trataremos con detalle en el capítulo 3.

⁴⁹⁸ ANGLÉS, Higinio (1965): “La música en España”, en *Historia de la música*, Johannes Wolf, 4ª ed. rev. y ampl. Por José Subirá. Barcelona: Labor [ed. or.: WOLF, Johannes (1943): *Geschichte der Musik*. Leipzig: Quelle & Meyer (4ª ed. 1957)], p. 437.

1.4.3 La musicología española en la segunda mitad del siglo XIX

A partir de mediados del siglo XIX, al igual que ocurre en el resto de Europa, se asiste en España a un auge de la historiografía musical, la recuperación y edición del repertorio rescatado, realización de estudios musicológicos sobre el mismo y eventual ejecución. El movimiento se presenta con unos ingredientes similares al de otros países en cuanto a interés por el refuerzo de la identidad nacional, reforma de la música sacra, en coincidencia con la creación de orfeones y sociedades corales⁴⁹⁹ y la formación de capillas y Scholae Cantorum,⁵⁰⁰ apoyándose en el movimiento Ceciliano⁵⁰¹ cuyos estatutos sanciona Pío IX en 1879 y el *Motu Proprio* que dictó después Pío X en 1903.

Uno de los primeros en ocuparse en España de investigar a los maestros antiguos fue Hilarión Eslava (1807-1878). Navarro formado en Pamplona, Zaragoza y Calahorra, maestro de capilla en Burgo de Osma y Sevilla antes de serlo de la Real Capilla madrileña, al tiempo que catedrático de Armonía, Contrapunto y Fuga del conservatorio de la capital, donde llevó a cabo una importante labor pedagógica, apoyada en sus largo tiempo utilizados métodos de solfeo y composición, y asumió la dirección entre 1855 y 1868,⁵⁰² año este último de la revolución y el destronamiento de Isabel II que trajo grandes cambios en las instituciones musicales.

⁴⁹⁹ En 1896 la Sociedad Coral de Bilbao se hizo cargo de la parte musical del primer congreso internacional de música sacra realizado en la península, que tuvo lugar en esta ciudad entre agosto y septiembre, e interpretó canto gregoriano y polifonía renacentista [NAGORE, María (1995): “El movimiento coral en España en el siglo XIX”, en *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celia Alonso, coords., pp. 425-62. Oviedo: Serv. Publs. Universidad, p. 450].

⁵⁰⁰ Cf. NAGORE, María (1998): “Aportaciones al estudio del movimiento coral en España”, en *Miscel·lània Oriol Martorell*, Xosé Aviñoa, ed., pp. 345-58, Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 346.

⁵⁰¹ Cf. LÓPEZ-CALO, José (1999): “Cecilianismo”, en *DMEH*, vol. 3, pp. 459-62, y – (2006): “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, en *Príncipe de Viana*, Año 67 nº 238, pp. 577-607.

⁵⁰² Cf. SOPEÑA, Federico (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid-Valencia: MEC-Dirección General de Bellas Artes, pp. 59-61.

En su etapa sevillana (1832-44) había iniciado investigaciones en el archivo de la catedral y más tarde, con un permiso de la reina, recorrió los archivos de numerosas localidades españolas, y en 1852 pidió una licencia para viajar por Europa y conocer la situación de la música en Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania y Austria.⁵⁰³ Ese mismo año emprendió la publicación de su *Lira Sacra-Hispana*,⁵⁰⁴ que abarca diez gruesos volúmenes publicados por fascículos en los que, además de obras de su propia centuria, recopila obras del repertorio sacro de los siglos XVI, XVII y XVIII, sacando por primera vez a la luz obras de compositores como Peñalosa, Morales, Escobedo, Ceballos, De las Infantas, Victoria, Lobo, Durón, Sanjuán, Valls, Rabassa o Lliteres, maestros de los que bajo su dirección se interpretaron obras en los servicios de la Capilla Real.

Otros dos profesores del Real Conservatorio madrileño, Soriano y Saldoni, serán figuras destacadas de la historiografía musical de la época. El murciano Mariano Soriano Fuertes (1787-1851), autor también de un libro sobre la música árabe-española,⁵⁰⁵ publicó en 1855 una historia de la música española,⁵⁰⁶ marcada por el nacionalismo y lo endeble de sus fuentes, que deliberadamente inventó cuando carecía de ellas (algo en lo que coincide con Fétis, con quien colaboró para su *Biographie universelle des musiciens*). Con sus más de mil páginas de texto y ciento cincuenta de ejemplos musicales repartidos en cuatro volúmenes, tiene sin embargo el mérito de ser la primera publicación que aborda una visión de conjunto de la música hispana y aporta

⁵⁰³ Cf. ANSORENA, José Luis (1999): “Eslava”, en *DMEH*, vol. 4, pp. 748-59.

⁵⁰⁴ ESLAVA, Hilarión (1852-60): *Lira Sacro-Hispana. Gran colección de obras de música religiosa*, 10 vols. Madrid: M. Martín Salazar (disp. BDH e IMSLP). En fig. 40 reproducimos la portada del volumen I.

⁵⁰⁵ SORIANO FUERTES, Mariano (1853): *Música árabe-española y su conexión con la medicina, la astronomía y la arquitectura*. Barcelona: Juan Oliveres (ed. fac.: Madrid, Magalia, 2000).

⁵⁰⁶ SORIANO FUERTES, Mariano (1855-59): *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, 4 vols. Madrid: Martín Salazar- Barcelona: Narciso Ramírez, vol. 3 p. 181 (ed. fac.: Juan José Carreras, intr. Madrid, ICCMU, 2007).

enorme cantidad de información que, a tenor de su metodología, lógicamente no puede ser utilizada sin un imprescindible contraste.⁵⁰⁷

A propósito de esta obra, y de otras escritas en la misma época por Eslava y Barbieri, el musicólogo Emilio Casares destaca la importancia que para el emprendimiento de los primeros trabajos de recuperación de la música española tuvo en 1850 la visita de Gevaert a España, obligado a viajar por una cláusula del Gran Premio de composición ganado en 1847. En el Informe del viaje que hizo para el Ministerio del Interior en 1852,⁵⁰⁸ el belga negaba la existencia en España de polifonía anterior a la venida de Carlos V.⁵⁰⁹

Antes del reinado de Carlos V, no se encuentra traza alguna de música escrita a varias voces, sea que la ciencia del contrapunto, ya muy cultivada en Flandes y en Italia en esta época, no hubiese penetrado en España, sea que el contacto continuado con los moros hubiese habituado su oído a la música de los árabes, que aun hoy día ha conservado en los pueblos meridionales sus entonaciones extrañas y sus cadencias antiarmónicas.⁵¹⁰

De ello se hicieron eco inmediatamente los estudiosos españoles de esa primera generación, pues véase lo que dice Soriano a ese propósito:

Nosotros que anhelamos toda la gloria posible para nuestra patria, siempre que esta gloria no sea fábula como suele acontecer en algunas naciones, vamos a manifestar los motivos por los cuales creemos que han sido los españoles los maestros de los flamencos, aunque esto sirva de risa y de coraje a los que solo encuentran la ciencia y el saber en los países extranjeros y ridiculizan cuanto pueden su propio país [...]

⁵⁰⁷ Para la escritura de esta obra, Soriano habría utilizado mucha información contenida en otra obra absolutamente pionera, de los primeros años del siglo XIX, que no llegó a publicarse (al parecer Eslava también utilizó este manuscrito como fuente de información), *Apuntes curiosos sobre el arte musical o Historia de la música española* del organista de la Real Capilla José Teixidor (h.1752-h.1811-14) [cf. CARRERAS, Juan José (2008): “Desde la venida de los fenicios’ The National Construction of a Musical Past in 19th-Centry Spain”, en *Musica e Storia* XVI/2, pp. 3-14, pp. 7-8.

⁵⁰⁸ GEVAERT, Auguste (1852): “Rapport a Mr. le Ministre de l’Intérieur sur l’état de la musique en Espagne, par Mr. Gevaert, lauréat du gran Prix de composition musicale”, en *Bulletins de l’Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tomo 19, 1º parte, pp. 184-205 [cit. en MITJANA (1920/1993), p. 467].

⁵⁰⁹ CASARES, Emilio (1999/2): “Soriano Fuertes, Mariano”, en *DMEH*, vol. 10, pp. 11-16, pp. 12-13.

⁵¹⁰ GEVAERT (1852), cit. en CASARES, Emilio (1994): *Francisco Asenjo Barbieri*, 2 vols. Madrid: ICCMU, vol. 1 “El hombre y el creador”, p. 385.

Nada hemos debido a los flamencos venidos a España, sino la propia ruina de nuestras antiguas escuelas. Pruébanlo las obras nuestras antes de esta época, tanto didácticas como prácticas. Si los flamencos [...] podían competir con los españoles en los conocimientos musicales, esto no manifiesta que fueran nuestros maestros cuando fueron nuestros discípulos.⁵¹¹

El caso es que sirvió de revulsivo para los trabajos de la incipiente musicología española, que culminaron en 1890 con la publicación del *CMP* por Barbieri, con la que se desmentían rotundamente las aseveraciones que había hecho el flamenco. Algo a lo que él mismo, a quién, según señala Casares, hay que considerar “un gran hispanista y defensor de las cosas de España”, se avenía en carta de agradecimiento a Jesús de Monasterio por el envío de un ejemplar de esa edición:

Siempre, querido amigo, no puedo dejar de escribirte a lo menos dos palabras para darte las más intensivas gracias por el magnífico regalo que me has hecho al mandarme el *Cancionero* publicado por nuestro amigo Barbieri. [...] , lo he ojeado ya un par de horas y he echado de ver que la publicación es curiosísima, muy bien hecha y de alto interés para la historia de la música. Pues, Viva España!, y aún mil gracias por la cariñosa idea que has tenido.⁵¹²

Con ello se potenciaba un carácter nacionalista en que la musicología española coincidía con otras muchas del continente europeo y se operaba una reacción que se ha mantenido en el tiempo contra lo que a veces ha sido percibido como una manifestación de la “leyenda negra” hispana.⁵¹³ Para terminar con las citas del asunto Gevaert, terminaremos con un crítico comentario epistolar que por esa época hace en una carta Barbieri a Pedrell:

[...] ha soltado Vd. Una coz citando a Gevaer, por no sabe que cuando éste vino a España para escribir su *Memoria* se ocupó más que en estudiar la música española en hacer la corte a la Roaldes y en tomar lecciones de Barbieri; sí señor, para aprender a embozarse con la capa que se había comprado⁵¹⁴

⁵¹¹ SORIANO (1855), cit. en *Ibid.*

⁵¹² Cit. CASARES (1994), p. 386.

⁵¹³ Cf. CARRERAS, Juan José (2001): “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, en *Il Saggiatore musicale* VIII/1, pp. 121-69, p. 129-32.

⁵¹⁴ Cit. CASARES (1994), p. 386.

De la generación de Eslava, señalaremos también al paso Baltasar Saldoni (1807-1889), profesor de canto y solfeo en el RC, que, mediada una carrera como compositor dedicada principalmente al género lírico, se apasionó por la documentación musical y emprendió una enorme tarea que cristalizó en un diccionario de efemérides musicales de cuatro volúmenes,⁵¹⁵ al que dedicó más de treinta años y parte de su fortuna. Una de las labores importantes, al igual que ocurrirá con Barbieri será la copia manual de documentos, que luego pone a disposición en la edición (algo que no ocurriría en su época con los papeles del segundo), aunque la ingente cantidad de información se halla oscurecida por una deficiente y desordenada distribución.

Más joven que los precedentes, sobresale la figura de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), al que, sin menoscabo de la labor desarrollada por Eslava (y de su propia labor como compositor de primera fila), puede considerarse la referencia fundamental de una musicología española cuyos siguientes eslabones, hasta llegar a la actualidad, fueron Pedrell y Anglés. Barbieri, que en 1873 fue junto a Saldoni uno de elegidos para formar parte de la recién creada Sección de Música de la Academia de Bellas Artes, tuvo visión en la música de una necesidad de restauración (al igual que la hubo en otros órdenes de la España de su época). La compartió con Pedrell, que se mantuvo en estrecho contacto con él y recabó constantemente su consejo,⁵¹⁶ y Anglés, que a su vez fue el discípulo que acompañó a Pedrell hasta su lecho de muerte⁵¹⁷ y principal muñidor del desarrollo de la musicología española tras la Guerra Civil.

De Barbieri, aparte de su edición del *CMP*, de la que, aparte de la resonancia internacional que tuvo, hemos tenido ocasión de destacar la bondad (de hecho es la empleada habitualmente por La Folía como fuente de sus trabajos principal),⁵¹⁸ y debe

⁵¹⁵ SALDONI, Baltasar (1868-81): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Madrid: Antonio Pérez Dubrull [ed. fac.: 4 vols., Jacinto Torres, intr. e índices. Madrid: CDM(yD), 1986].

⁵¹⁶ Cf. CASARES, Emilio (1992): “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 259-271.

⁵¹⁷ Cf. CARRERAS (2001), p. 121.

⁵¹⁸ En su ed. fac. *CMP* (ss.XV-XVI/1987). Uno de los motivos de nuestra preferencia por esta edición sobre la posterior de Anglés (*Ibid.* /1947-51) es la fidelidad al original, notablemente en el respeto a los valores rítmicos originales (cf. comentarios realizados sobre esta cuestión en 1.3.4). En 1.5 haremos

destacarse la enorme labor de recopilación de partituras y de datos. En cuanto a las primeras, el fondo Barbieri, legado a la Biblioteca Nacional, contiene mucha de la música práctica, rescatada en sus intensivas búsquedas bibliófilas, de gran valor teniendo en cuenta los graves percances que mermaron el acervo histórico de la música ibérica. En cuanto a los datos, aunque en la época no llegaron a publicarse, la paciente transcripción de numerosas fuentes de archivo como, por citar un ejemplo, el ya mencionado inventario de instrumentos musicales de Isabel la Católica, ha constituido una importante fuente de información que ha sido utilizada por La Folía tras ser puesta a disposición de los interesados en edición moderna.⁵¹⁹

Un año antes de la publicación del *CMP*, la Real Academia Española editó los dos primeros volúmenes de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*,⁵²⁰ aunque la publicación de la transcripción musical (junto a una ejemplar reproducción al fotograbado de la integridad de las partituras originales del códice de origen toledano conservado en la BNE y de algunas del códice escurialense), a cargo del filólogo arabista y musicólogo Julián Ribera (1858-1934), se demoraría aun hasta 1922.⁵²¹ Otros personajes interesantes, en relación con lo que nos ocupa, que desarrollaron su actividad en la segunda mitad del siglo XIX fueron Guillermo Morphy (1836-1899) y Juan Bautista Guzmán (1846-1909).

El primero, secretario del rey Alfonso XII y gran protector, de Isaac Albéniz y Pablo Casals, en la juventud de ambos, fue pionero en la realización de estudios sobre la

algunas consideraciones adicionales sobre las características de estas ediciones, que a menudo han sido tildadas de “positivistas” y “anticuarias” y nosotros tenemos en cambio por absolutamente ejemplares y acertadas para los objetivos de la interpretación histórica.

⁵¹⁹ ASENJO BARBIERI (s. XIX-1988).

⁵²⁰ *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio* (s. XIII), Marqués de Valmar *et al.*, est., vols. 1-2. Madrid: Real Academia Española-Luis Aguado, 1889; *Ibid.*, vol. 3 “La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna”, Julián Ribera, transcr. y est. Madrid: Real Academia Española-Revista de Archivos, 1922 (ed. fac.: 3 vols. Madrid: Real Academia Española-Caja de Madrid, 1991; ed. fac. y mod. post.: *La música de las cantigas de Alfonso X el Sabio*, Higinio Anglés, fac., transcr. y est., 4 vols. Barcelona: Diputación Provincial-Bibl. Central, 1943-64).

⁵²¹ De este mismo autor, a la hora de abordar temas relacionados con la música árabe, La Folía ha utilizado también RIBERA, Julián (1927): *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid: Voluntad (ed. mod.: Emilio García Gómez, pról. Boadilla del Monte, Madrid: Mayo de Oro, 1985).

vihuela y su repertorio. Discípulo de Fétis en Bruselas, Gevaert le facilitó en París acceso al ejemplar de la Biblioteca Nacional francesa de *El Maestro* de Milán, y sus investigaciones darían finalmente como fruto los dos volúmenes de su libro ya citado *Les luthistes espagnols*, con estudio y transcripciones, aparecido póstumamente en la Breitkopf und Härtel de Leipzig.⁵²² Guzmán, valenciano de origen, tuvo una carrera movida como maestro de capilla, catalogó fondos del archivo de la catedral de Valencia y en 1888 publicó un volumen de transcripciones de Juan Bautista Comes (1582-1643), poco antes de trasladarse al monasterio de Montserrat, cuya escolanía consolidó notablemente.

Felipe Pedrell (1841-1922), formado musicalmente en su infancia en la escolanía de la catedral de Tortosa y más tarde en Barcelona y en París, fue una figura fundamental de la regeneración musical por la influencia que ejerció sobre toda una generación de músicos y musicólogos. Entre ellos Albéniz, Granados, Falla, Roberto Gehrard, Jaume Pahissa y Adolfo Salazar (y a partir de 1915 Anglés) a los que inculcó un nacionalismo musical de cuño propio que queda reflejado en su manifiesto *Por nuestra música*.⁵²³ Escrito paralelamente a su ópera *Els Pirineus*, se remonta en él a la Camerata Florentina para lamentar la sostenida influencia italiana y la falta de una ópera española. Afincado en Madrid entre 1894 y 1904, su labor musicológica, cuya resonancia ha primado sobre la compositiva, se mantuvo muy apegada a la música práctica.

Aparte de impulsar en 1882 la edición de una publicación periódica *Salterio Sacro-Hispano* y dirigir durante sus nueve años de existencia la revista quincenal *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-96), así como la publicación de algunos libros de gran utilidad,⁵²⁴ llevó a cabo Pedrell una importante actividad editorial de

⁵²² Cf. REY, Juan José (2009): “Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el siglo XIX. I París, 1868-1870”, en *Roseta. Revista de la Sociedad Española de Guitarra*, nº 3, Diciembre, pp. 26-45, pp. 28-30.

⁵²³ PEDRELL, Felipe (1891): *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírica nacional motivadas por la trilogía [...] Los Pirineos*. Barcelona: Heinrich y sucesores de N. Ramírez (ed. fac.: Madrid, Música Mundana, 1985).

⁵²⁴ Como su ya citado *Diccionario técnico de la música* [PEDRELL (s.f.-1896)], muy utilizado por La Folía en épocas en que los recursos de información eran menos accesibles, – (1901): *Organografía*

música impresa. En el período 1894-96 impulsó la publicación de *Hispaniae Schola Musica Sacra*, sustanciosa transcripción de repertorio en ocho volúmenes de los que dedica uno a Guerrero, otro a Morales y cuatro a Cabezón. Realizada con buen criterio filológico y acompañada de estudios críticos en castellano y francés, fue muy bien recibida en Europa.

Entre 1997 y 1998 publica su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, de la que se editaron cinco volúmenes,⁵²⁵ recoge una muy importante colección de fragmentos de obras líricas de los siglos XVII y XVIII de autores como Romero, Patiño, Navas, Hidalgo, Marín, Durón, Literes, Serqueyra, Peyró, Laserna o Esteve.⁵²⁶ En 1908 publicó la *Antología de Organistas Clásicos Españoles*, que recoge en dos volúmenes una amplia selección de la obra de organistas españoles de los siglos XVI a XVIII, y al año siguiente publicó un catálogo en dos volúmenes de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona (originalmente del Instituto de Estudios Catalanes, fundado en 1907), a la que legó sus fondos en 1917, hoy integrada en la Biblioteca Nacional de Cataluña.

De la nómina de musicólogos e historiógrafos españoles de la generación posterior a Pedrell, a caballo entre los siglos XIX y XX, cabe destacar figuras como la del gallego Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936), discípulo de Menéndez Pelayo, que se dedicó al estudio del teatro musical español; el malagueño Rafael Mitjana (1869-1921), discípulo en su ciudad natal de Eduardo Ocón Rivas (1833-1901) y después de Pedrell, diplomático al tiempo que musicólogo y descubridor, de misión en Suecia, del *Cancionero de Upsala*, y también autor del ya citado importante “La musique en

musical antigua española. Barcelona: Juan Gili, o – (1897-98/1): *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Víctor Berdós.

⁵²⁵ PEDRELL, Felipe (1997-98/2): *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, 4 vols. La Coruña: Canuto Barea.

⁵²⁶ Algunas de ellas fueron recogidas en su posterior – (1917-22): *Cancionero musical popular español*, 4 vols. Barcelona: E. Castells Valls (reed.: Barcelona, Boileau, 1958), que abarca desde cantigas de Alfonso X hasta canción folclórica, pasando por cuatros teatrales, tonos humanos y tonadillas. Estos libros fueron utilizados en su día por La Folía como fuente de algunas piezas de Literes, Durón o Marín, a las que se ha podido acceder después en ediciones más actuales.

Espagne” la enciclopedia de Lavignac;⁵²⁷ así como el valenciano Eduardo López-Chávarri (1871-1970), autor de una historia de la música y de otra de la música popular española, materia de la que se ocupó también Eduardo Martínez Torner (1888-1955). Nacidos más cerca del final de centuria, como este último, tenemos a Subirá, Salazar, Bal y Gay, de los que trataremos en el próximo epígrafe por haber desarrollado toda su carrera en el siglo XX.

1.4.4 La interpretación histórica en España en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

Nos centraremos ahora en lo directamente relacionado con la ejecución en nuestro país del repertorio cuya recuperación se había emprendido y con la paulatina introducción de instrumentos históricos y criterios filológicos de interpretación. Al igual que pudimos observar en otros países, la recuperación del repertorio no vino acompañada automáticamente de estos criterios, que sí en cambio se aplicaron de manera muy correcta a la edición. Tal como hemos señalado más arriba, se dispone aun de pocos estudios sobre este tema y hoy por hoy la referencia bibliográfica principal sobre la historia temprana de la recuperación de la música antigua en España la proporciona el musicólogo Juan José Carreras (de momento disponible únicamente en alemán). De interpretaciones del repertorio antiguo exhumado a partir de mediados del siglo XIX, cabe destacar la ejecución, durante el magisterio de Eslava en la Real Capilla

⁵²⁷ Este trabajo [MITJANA (1920)] ocupó por sí solo la práctica totalidad de un tomo de esta enciclopedia, volumen que se completa con el estudio de Raoul Laparra “La musique et la danse populaires en Espagne” (ed. or. pp. 2353-400), con un en cambio corto y poco sustancial estudio de Michel’angelo Lambertini sobre la música en Portugal (pp.2401-69) y con un artículo de Henri Collet sobre la restauración musical en la España del siglo XIX. Durante mucho tiempo la monografía de Mitjana cubrió con solvencia las lagunas bibliográficas sobre la música española y, aun tan tarde como 1993, fue un acierto su traducción al castellano, época en que pasó a formar parte de las referencias consultadas a menudo en la preparación de trabajos de La Folía.

de Madrid entre las décadas de 1850 y 1860, de obras de compositores como Lobo, Victoria o Torres.⁵²⁸

En 1869, Morphy organizó en París, donde había emigrado con la Revolución Gloriosa de 1868, un concierto al que asistió la destronada reina Isabel II, donde se dieron a conocer varias de las piezas de Milán para vihuela y voz y vihuela que había transcrito, tocada la música de cuerda pulsada por Lavignac en un clave Ruckers.⁵²⁹ En 1886, por los auspicios de Juan Bautista Guzmán, se ejecutó en la catedral de Valencia una misa a ocho voces de Comes. El comentario que hace el músico valenciano a Barbieri, en carta unos días posterior al reestreno de la obra, muestra que en aquel momento la interpretación del repertorio antiguo se enfocaba desde la óptica contemporánea: “Si no hubiese hecho este trabajo por mí, casi lo dudaría que estas obras fuesen de aquella época”. Una vez trasladado a Montserrat, Guzmán se encargó allí de transcribir y hacer cantar repertorio del siglo XVIII del archivo del monasterio, como “los *Responsorios* del célebre P. Casanovas, tal y como los escribió en 1784”,⁵³⁰ le escribe Pedrell a Barbieri en 1889.

En Madrid tuvieron lugar diversas actividades en torno a la celebración en 1881 del segundo centenario de la muerte de Calderón, como un capricho para orquesta de Emilio Arrieta basado en piezas de Gaspar Sanz que se tocó en el conservatorio y Barbieri publicó como suplemento de la revista *La Correspondencia Musical* unas *Seguidillas con eco*, arreglo para voces, vientos y arpa de una pieza a cuatro del *Cancionero de la Sablonara* que había estudiado en 1868 en la Biblioteca Real de Baviera.⁵³¹ Carreras destaca la presencia entre los papeles de Barbieri conservados en la BNE de un ejemplar del programa de un concierto histórico que Emil Bohn (1839-1909) dedicó en 1888 en Munich con su *Bonscher Gesangverein* a la música española de los siglos XVI a XIX, con ejemplos de obras que abarcaban desde Morales hasta

⁵²⁸ CARRERAS (2011), p. 136.

⁵²⁹ REY (2009), pp. 32-45.

⁵³⁰ Cf. citas en CARRERAS (2011), p. 137.

⁵³¹ *Ibid.* p. 138.

Eslava.⁵³² Desde 1899 se mantuvo activa en Madrid una capilla llamada *Conciertos Sacros de Madrid*, fundada y dirigida por el violinista, director y compositor Julio Camináis, dedicada a la recuperación y difusión de la música sacra histórica de los archivos catedralicios españoles, y actuó hasta 1926.⁵³³

De las actividades interpretativas desarrolladas en torno a la labor de Pedrell, cabe destacar las ilustraciones musicales con obras de Del Encina, Fuenllana y otros a cargo de un grupo de catorce cantantes doblados por un cuarteto de cuerda, dos flautas y un arpa, que dirigió Antonio Nicolau (1858-1933), anexas a una conferencia titulada “Nuestra música de los siglos XV y XVI” que Pedrell dio en el Ateneo de Barcelona el 11 de octubre de 1892 dentro de las celebraciones del IV centenario del descubrimiento de América.⁵³⁴ Las conferencias históricas de Pedrell fueron numerosas también en Madrid, durante la década que se estableció en la capital; para él, el conocimiento de la música antigua española no sólo cumplía una función de recuperación sino también como fuente de inspiración de una música auténticamente española:

El porvenir de nuestra música en una época como ésta en que la llamada *música del porvenir*, es ya, gloriosamente, de presente, ha de dirigirse por estos rumbos de lo pasado, porque en documentos como los que esta noche habéis oído se halla aquella ideal dirección, aquella nuestra potencia original y aquella plenitud de inspiración que un día ha de enseñarnos a cantar en el modo propio de nuestro arte.⁵³⁵

Su interés por la integración en la música de su tiempo de lo aprendido en ese repertorio le llevaba a buscar puntos de unión entre la música antigua y un wagnerismo que estaba

⁵³² *Ibid.* p. 138. Cf. et. “Bohn, Emil” en *NG* (I), vol. 2, p. 855. Nos llama la atención el hecho de que Bohn, como principal catalogador de la colección de manuscritos de la biblioteca de Wroclaw, debió tener en sus manos las *Canzoni, fantasie et correnti* de Selma y Salaverde “Agostiniano spagnolo”, repertorio de gran importancia para La Folía cuyo *unicum* se conserva allí, aunque en 1952 aun aparecía catalogado como música instrumental italiana en la bibliografía que dedica al género Claudio Sartori [cf. SELMA (1638/1980), intr., p. s.n.].

⁵³³ Agradecemos al historiador del arte José Miguel Muñoz de la Nava Chacón darnos noticia de esta actividad, merecedora de más exhaustiva investigación, a través del envío de un esbozo de su artículo inédito “Federico Gassola Barrero: El maestro de música del Asilo de la Paloma”, donde aparecen estos datos.

⁵³⁴ CARRERAS (2011), pp. 139-40 y “Pedrell Sabaté, Felipe” en *DMEH*, vol. 8, pp. 548-59, p. 550.

⁵³⁵ PEDRELL, Felipe (1893): *Centenario del Descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*, pp. 43-78. Barcelona: Henrich, p. 78, cit. CARRERAS (2011), p. 140.

a la órden del día en la evolución musical, llegando a mezclar una misma conferencia música de Palestrina, de Victoria y del *Parsifal*, lo que sin duda está lejos del terreno de las interpretaciones filológicas a que apuntará la tendencia histórica.⁵³⁶

Las obras de Cabezón, Morales o Guerrero, exhumadas a través de una labor editorial que, al igual que la de Barbieri, se rigió por un respeto a los originales, sonaron en esa época en sus conferencias-concierto, junto a piezas del Del Encina y otros autores del *CMP* cuya interpretación se volvió frecuente. También pudieron escucharse las melodías del libro de Salinas armonizadas para cuarteto de cuerda y en 1895 Enrique Granados fue encargado de tocar al piano la “Gallarda milanese” y otras piezas de Cabezón, mientras que las “Diferencias sobre el Canto del Caballero” fueron interpretadas por un cuarteto de cuerda.⁵³⁷ A partir de mediados de la década de 1890, coincidiendo con la preparación de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, comenzó Pedrell a incluir en las audiciones repertorio de la época de Lope, Calderón y de zarzuela y tonadilla dieciochesca, y en 1899 fue encargado de celebrar para la Academia el III centenario del nacimiento de Velázquez.⁵³⁸

Comenzando el siglo XX tuvieron lugar los primeros contactos con la interpretación con instrumentos de época, con las visitas a España de la Société des Instruments Anciens de los hermanos Casadesus a Madrid y Bilbao, Charles Bordes y Albert Schweitzer a Barcelona y Wanda Landowska a Madrid. Barcelona y otras muchas ciudades. La Sociedad Filarmónica madrileña, de ámbito privado restringido a sus socios, programó en la temporada 1903-1904 dos actuaciones del grupo Casadesus, cuyas colaboraciones fueron después bastante asiduas con la Sociedad Filarmónica de Bilbao. En Barcelona, en torno al Orfeó Catalá, fundado en 1891, el Palau de La Música, donde tuvo la sede a partir de su construcción entre 1905 y 1908, y la Revista Catalana de Música [*RCM*], fundada en 1904, se articuló un movimiento favorable a la

⁵³⁶ Una crónica del periodista y dramaturgo madrileño José Fernández de Bremón de un concierto de 1895 en la capital comenta a propósito de la interpretación de un motete de Morales: “Parece de Wagner, nos dijo Pedrell en el intermedio: palabras que nos dieron mucha luz”(cit. *Ibid.*, p. 141).

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 141

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 143. Tal como veremos más adelante, en 1999 el IV centenario velazqueño marcaría un punto de inflexión en la trayectoria de La Folía.

música antigua dentro de un clima modernista: “...dar a conocer nuestro pasado para ayudar a hacer más arte para el porvenir”, escribe Luis Millet al comienzo del número uno de la *RMC*.⁵³⁹

La Schola Cantorum parisina de Charles Bordes visitó la capital catalana en 1903 y 1906, donde interpretó programas con polifonía renacentista y también algunas obras posteriores, entre ellas fragmentos de *El Pirineus* de Pedrell. En 1908 Albert Schweizer participó en los conciertos inaugurales del Palau donde interpretó obras de Bach y un concierto de órgano de Haendel, del que se tocó la parte de continuo al clave.⁵⁴⁰ La relación de Wanda Landowska con España comenzó con los conciertos que dio en Madrid en 1905,⁵⁴¹ invitada por la Sociedad Filarmónica. Tocó música de Bach, Scarlatti, Dandrieu, Martini, Couperin, y Chambonnières, entre otros,⁵⁴² aunque en estos conciertos alternó el piano y clave.

En 1906 volvió para tocar en el Teatro de la Princesa y dio también tres conciertos en Málaga, uno en Lisboa y otro en Granada. Las visitas se multiplicaron en los siguientes años: en 1908 tocó en el Casino de San Sebastián como solista al piano con la orquesta de Fernández Arbós y en 1909 nuevamente en Madrid y Barcelona. Volvió a Barcelona en 1911 y 1912 para colaborar con el Orfeó Català y su trabajo conectó muy bien con “la efervescencia cultural modernista y las iniciativas que buscaban un arte nuevo a partir de modelos pretéritos”, que enlazaba con su propuesta estética “que supuso un arte *sonoro* nuevo desde el estudio y la comprensión del pasado”.⁵⁴³ En 1911 dio también dos conciertos en el Teatro Principal de Palma de

⁵³⁹ GONZALO DELGADO, Sonia (2012): “Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones’. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)”, en *Artigrama*, nº 27, pp. 589-607, constituye la referencia bibliográfica fundamental de los próximos párrafos.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, pp. 599-600.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 600.

⁵⁴² Los detalles del programa, lleno de música descriptiva, pueden consultarse en *Ibid.* pp. 592-3 (tres de la piezas allí interpretadas, *Le rappel del oiseaux* y *La Poule*, ambas de Rameau, y *Le Rossignol en amour* de Couperin fueron grabadas por LA FOLÍA (2002) [crts. 6, 7 y 5].

⁵⁴³ GONZALO DELGADO (2012), p. 607

Mallorca y visitó la Cartuja de Valldemosa donde había residido su compatriota Chopin.

En el otoño de 1922 dio otro concierto en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde en esa época vivían Lorca, Buñuel y Dalí. Asistió a él Eugenio D'Ors, que hizo dos dibujos de ella y dejó escrito:

Una de estas noches dedicó W. Landowska a los estudiantes de la Residencia un concierto de clavicémbalo. Haendel y Mozart, Rameau y Couperin el Grande. La ejecución limpia, en el ambiente recogidamente devoto, música de ayer para los hombres de mañana. Fue una noche muy bella. [...]⁵⁴⁴

Y también:

Hemos nacido en el Fin de Siglo. Ya confesábamos que teníamos envenadas por él nuestras raíces espirituales. Lo sencillo es aun extremadamente difícil para nosotros. Nos cuesta mucho saber lo que hay en un minué. Y tal vez no alcancemos a saber todo lo que hay en un vaso de agua pura del refectorio de la Residencia sino después de haber gustado de muchos vinos. Pero la emoción de una hora como la de nuestro concierto, adentrándose en el mundo de las significaciones, vino a ahorrarnos mucho camino, resumiendo de un golpe... el clavicémbalo... el minué y el vaso de agua.⁵⁴⁵

En Granada, Wanda Landowska tocó en la Alhambra las “Diferencias sobre el Canto del Caballero” de Cabezón, concierto del que Falla se hizo eco en un artículo que publicó unos meses más tarde en París en la *Revue Musicale*.⁵⁴⁶ A Manuel de Falla pudo conocerlo en Madrid en 1905 y luego coincidieron en París en 1910, pero fue en un reencuentro en Granada en 1922 cuando fraguó la idea del concierto de clave que

⁵⁴⁴ Citado en MÍNGUEZ, Rafael (2000): *Lorca*. Madrid: Akal, p. 21, donde puede verse una foto en que aparecen, entre otros, Federico García Lorca, Wanda Landowska y Manuel de Falla, en el jardín de la casa del compositor en Granada.

⁵⁴⁵ D'ORS, Eugenio (1926): "Wanda y los estudiantes", *Residencia de Estudiantes*, año I, núm. 2, mayo-agosto, 1926, pp. 173-4. Madrid: Residencia de Estudiantes, p. 173, retomado de su libro *Europa*, 4º volumen de su *Nuevo glosario* (1923) [citado en HESS, Carol A. (2001): *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago: University of Chicago Press, p. 233]. Asimismo, Gerardo Diego dedicó a Wanda Landowska un soneto: DIEGO, Gerardo (1927): “*Le sonnet malgré lui, À Madame Wanda Landowska dans l’attente du sonnet annoncé*”, en *Verso y Prosa. Boletín de la Joven Literatura*, Año I nº 10, oct.

⁵⁴⁶ FALLA, Manuel de (1923): “Wanda Landowska à Grenade”, en *La Revue Musicale*, nº 4, pp. 73-4, cit. en HESS, p. 233-4. Como veremos, las diferencias sobre el “Canto del Caballero” han sido tocadas por La Folía en diferentes versiones.

escribió para ella.⁵⁴⁷ Se estrenó en 1926 en Barcelona con la Orquesta de Pablo Casals dirigida por Falla, y entretanto el maestro gaditano había escrito una parte de clave para *El retablo de Maese Pedro*, que tocó ella cuando se estrenó en París en 1923.

Aun en relación con Landowska y España, es conocida la anécdota de su encuentro con Pablo Casals el 26 de junio de 1941 en Banyuls-sur-Mer, cerca de la frontera española, donde se desplazó el músico catalán desde su cercano exilio en Prades para visitarla cuando ella estaba de paso hacia Estados Unidos tras huir de París ante el avance de las tropas alemanas. En términos confirmados por su secretaria Denise Restout, allí presente, ella tocó unas piezas y surgieron diferencias acerca de si, en la música de Bach, los trinos debían tocarse comenzando siempre por la nota superior, algo con lo que él no estaba de acuerdo; ella mandó buscar entre sus cosas el tratado de violín de Leopold Mozart y viendo que no lograba convencerle dijo: “... ne discutons pas davantage. Continuez à jouer Bach à votre façon et moi, à sa façon” [“no discutamos más, siga usted tocando Bach a su manera y yo a la de él”].

Volviendo a comienzos de la década de 1910, hubo un debate en varias revistas españolas en torno al uso del teclado para la interpretación del repertorio antiguo. En la *RMC* se publicó en 1910 un artículo de la clavecinista polaca titulado, en su versión catalana “Bach i el clavicembal” y en 1911 el pianista Joaquín Nin (1879-1940), que se había formado en la Scola Cantorum parisiense, se declaró firme partidario del piano en contestación a unos extractos de Landowska que habían aparecido traducidos por López Chávarri en la *Revista Musical* de Bilbao, tesis que desarrolló en su artículo “Clavicembal o piano”, aparecido en la *RMC* en 1912.⁵⁴⁸ La posición asumida por el pianista Joaquín Nin era claramente contraria a la interpretación histórica, algo que hacía patente también al tildar las ediciones de Pedrell de “musicología pasiva” o con la

⁵⁴⁷ *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, obra coetánea a *El retablo de Maese Pedro*, en la que el maestro gaditano escribió igualmente una parte de clave que Landowska tocó en el estreno en París en 1923, mientras que el Concierto lo estrenó en 1926 en Barcelona con la Orquesta de Pablo Casals dirigida por el propio compositor. En el Archivo Manuel de Falla de Granada se conserva abundante correspondencia entre ambos artistas donde se trata de pormenores de la composición de ambas obras.

⁵⁴⁸ Cf. GONZALO DELGADO (2012), pp. 602-5.

siguiente declaración de intenciones en el prólogo de su edición en dos volúmenes de aires antiguos españoles:

Tal como se encuentran en los archivos españoles, estas piezas líricas no son viables: así sueltas del medio de su época, quedan inertes y pasivas, así pues inútiles; pensamos que hay que ir más lejos y sobrepasar la simple y demasiado cómoda reproducción del documento [...]. Hay al contrario que vestir el documento, situarlo, encuadrarlo, devolverle su verdadera cara, volver a darle lo que le pertenecía, volver a situarlo en el movimiento y la atmósfera en que vivía; y esto, no con el fútil empeño de un reparador de porcelanas o de un artesano de museo, sino con la tierna y discreta generosidad de un amigo que interpreta, que lee o hace admirar la obra de otro amigo desaparecido. Reanimada por esta fuerza nueva, la obra de ayer, muerta, olvidada, puede volver a tomar su lugar en la vida contemporánea.⁵⁴⁹

Estos puntos de vista, bien expresados, definen la posición de una actitud contraria a la tendencia historicista, pues se hallan en el extremo opuesto a las disquisiciones sobre autenticidad que han constituido siempre la preocupación recurrente de ésta.

Desde la perspectiva del folclore trabajó el asturiano Eduardo Martínez Torner (1888-1955), que, antes de exiliarse a Londres, donde trabajó para el tercer programa de la BBC, fue inquilino de la Residencia de Estudiantes madrileña, trabajó con Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos y publicó en 1923 el libro *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, el Delphin de la música* con arreglo de las piezas vocales para voz y piano. El mérito de la reconstrucción de la vihuela debe atribuirse a Emilio Pujol, un discípulo de Tárrega que desde 1927 había tocado transcripciones de música de vihuela para guitarra, hizo copiar la vihuela original del Museo Jacquemart-André de París, uno de los pocos instrumentos conservados [fig. 42]⁵⁵⁰ y dio un concierto con ella en Barcelona el 23 de abril de 1936 en el marco del III Congreso de la SIM que tuvo lugar allí.

⁵⁴⁹ NIN, Joaquín (1926): *Classiques espagnols du chant. Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols. Librement armonisés et publiés par Joaquin Nin*, Deuxième Recueil. Paris: Eschig, p. I, cit. en CARRERAS (2011), p. 145.

⁵⁵⁰ Cf. BERMÚDEZ, Egberto (1991): "La Vihuela: los ejemplares de París y Quito", en *La Guitarra Española*, exp. The Metropolitan Museum, 1 oct.-5 en. 1992, Museo Municipal de Madrid, 25 feb.-12 abr., pp. 24-47. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario p. 32.

Este congreso, que se celebró de manera paralela al de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (donde se estrenó el concierto de violín de Alban Berg), precedió en apenas tres meses el inicio de la Guerra Civil española. Su organización, de la que fue encargado Higinio Anglés, que ocupaba entonces una vicepresidencia de la Sociedad, estuvo lleno de tensiones soterradas por las presiones del gobierno de la Alemania nazi para que no participasen musicólogos judíos, muchos de ellos ya emigrados a Estados Unidos.⁵⁵¹ Desde el punto de vista de la interpretación histórica, fue importante porque, además del concierto de Pujol y de una reconstrucción de *Una cosa rara* de Martín y Soler, que había recuperado anteriormente en Alemania Anglés, tuvo lugar también la primera actuación en público del grupo de música antigua Ars Musicae, el 20 de abril, con un programa de música española de los siglos XV y XVI.

Ars Musicae había sido fundado en 1935 por Josep María Llamaña (1899-1990), un discípulo de Anglés especializado en organología, aunque las actividades del grupo se remontaban, en la década anterior, a reuniones de músicos no profesionales que actuaban en el círculo de Eduard Toldrà. Formación vocal e instrumental dedicada a la interpretación de un repertorio que abarcaba desde la Edad media hasta el primer Barroco contando con copias de instrumentos de época, fue uno de los grupos pioneros a nivel mundial de la corriente histórica. Tras el paréntesis de la Guerra Civil el conjunto reanudó su actividad, dando conciertos y grabando una relativamente amplia discografía, y cuatro décadas más tarde, cuando La Folía comenzó su actividad, era el grupo europeo de música antigua que llevaba más tiempo en activo. Entretanto habían pasado por él la soprano Victoria de los Ángeles (1941-46), el musicólogo y director coral Enric Gispert, que asumió el magisterio entre 1957 y 1972, así como el violagambista Jordi Savall, la soprano Montserrat Figueras y el flautista Romà Escalas, que en la última etapa lo dirigió después hasta su disolución en 1980, cuando sus instrumentos y documentación musical pasaron a formar parte de los fondos del Museu de la Música de Barcelona.⁵⁵²

⁵⁵¹ Cf. CONTRERAS, Igor (2009): “Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 de abril de 1936)”, en *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres, eds., pp. 143-71. Madrid: ICCMU.

⁵⁵² Sobre Ars Musicae, cf. “Llamaña Coll, Josep Maria”, en *DMEH*, vol. 6, p. 708.

Como en otros muchos órdenes, la Guerra Civil supuso una ruptura con la etapa anterior y toda una serie de musicólogos abandonaron España. Aparte del ya mencionado Martínez Torner, cabe destacar a Adolfo Salazar (1890-1958) y Jesús Bal y Gay (1905-1993), que marcharon a México, o Vicente Salas Viu (1911-1967), que se estableció en Chile. Salazar, que había estado muy activo en la crítica musical en su etapa española y ocupaba el puesto de Agregado Cultural en Washington al declararse la Guerra, profundizó mucho más en México en su obra musicológica y escribió numerosos libros.⁵⁵³ Bal y Gay había sido autor en 1935 en la Residencia de Estudiantes madrileña (donde había vivido unos años a partir de 1924 y conocido a su esposa la pianista Rosita García Ascot) de una antología de canciones de Lope de Vega en el III centenario de su muerte.⁵⁵⁴

En México, donde se exilió en 1938 tras una estancia como lector de español en la Universidad de Cambridge, además de dedicar su atención a los vihuelistas del siglo XVI y a un cancionero gallego que ocupó la mayor parte de su vida, Bal y Gay publicó en 1944 una ya reseñada edición del *Cancionero de Upsala*, transcribió de piezas del convento del Carmen, en San Ángel, que con prólogo del compositor Carlos Chávez (1899-1978) constituyó el tomo primero de la colección *Tesoro de la música polifónica en México*,⁵⁵⁵ que ha seguido editándose hasta la actualidad recogiendo la obra polifónica de algunos de los compositores mexicanos más relevantes de los siglos XVI a XVIII. Salas Viu, discípulo de Rodolfo Halffter, fue profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, director del Instituto de Investigaciones Musicales y fundador en 1945 la Revista Musical Chilena, que más tarde dirigió Samuel

⁵⁵³ Entre otros muchos, además de la ya citada traducción de Forkel: SALAZAR, Adolfo (1953): *La música de España*. Buenos Aires-Madrid: Espasa Calpe (ed. post.: col. Austral, 2 vols.: “Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI”, vol. 1; “Desde el siglo XVI a Manuel de Falla”, vol. 2. Madrid: *Ibid.*, 1972, que vino a cubrir un hueco en la bibliografía sobre música histórica española, y en 1961 se publicó póstumamente – (1961): *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid: Ínsula.

⁵⁵⁴ BAL Y GAY, Jesús (1935): “Treinta canciones de Lope de Vega...” (1635-1935), *Residencia*, nº extraordinario. Este libro fue sido utilizado por La Folía para su proyecto *Moriscos*.

⁵⁵⁵ BAL Y GAY, Jesús (1952): “El código del Convento del Carmen”, tomo I de *Tesoro de la música polifónica en México*, Carlos Chávez, pról. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Claro Valdés, uno de los musicólogos americanos más preocupados con la recuperación del repertorio del período colonial.⁵⁵⁶

En España, los encargados de la reorganización de la música después de la Guerra fueron el jesuita Nemesio Otaño (1880-1956), el pianista José Cubiles (1894-1971) y el compositor Joaquín Turina (1882-1949), nombrado en abril de 1941 comisario único del Consejo de la Música,⁵⁵⁷ dependiente de la Dirección General de Bellas Artes (a cuya cabeza estaba el marqués de Lozoya). Turina tuvo como secretario a Federico Sopeña, hombre de iglesia, crítico musical de los diarios *Arriba* y *ABC* y musicólogo, que después desempeñaría numerosos cargos culturales y académicos, entre ellos la dirección del conservatorio madrileño.⁵⁵⁸

En Barcelona, mantuvo una gran actividad Higinio Anglés, quien como habíamos visto había sido discípulo de Pedrell en su última etapa, había realizado estudios de folclore, participado como clérigo en el movimiento cecilianista de restauración gregoriana y después estudiado musicología en Alemania, entre otros con Gurlitt. Nombrado jefe de la Biblioteca de Cataluña, a partir de 1941 comenzó a publicar los Monumentos de la Música Española, que llegaron a sumar más de cincuenta volúmenes, y a partir de 1943 impulsó la creación del Instituto Español de Musicología. Otros musicólogos importantes en Barcelona serían Miguel Querol (1912-2002) y, en una siguiente generación Josep María Llorens Cisteró (1923-), mientras que José Subirá, de la misma generación que Anglés, se establecería en Madrid y realizaría trabajos extensivos sobre el repertorio lírico del siglo XVIII.

⁵⁵⁶ Cf. CLARO, Samuel (1974): *Antología de música colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Santiago de Chile.

⁵⁵⁷ *Ibid.* p. 362 y ss.

⁵⁵⁸ Como director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cargo que asumió entre 1988 y 1991 tras haber sido su secretario entre 1969 y 1977, el Padre Sopeña (1912-1991), como era conocido, fue el impulsor de la entrada en esa Academia de compositores como Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo y Carmelo Bernaola (“Sopeña Ibáñez, Federico”, Javier Garbayo, *DMEH*, tomo 9, p. 1168).

Las ediciones monumentales fueron muy importantes, y lo siguen siendo, así como los estudios que las acompañan, fuentes que han sido muy utilizadas por La Folía como se ha podido ver en los apartados dedicados al repertorio español antiguo. En cuanto a la bibliografía general sobre historia de la música española, en un principio era frecuente tener que recurrir a unos pocos libros, como fueron los de Salazar, Anglés, Subirá⁵⁵⁹ y el importante trabajo de Mitjana en la enciclopedia de 1920 dirigida por Lavignac, únicamente disponible en francés hasta su traducción en la década de 1990.⁵⁶⁰

A mediados de la década de 1970 también era bastante habitual la consulta de las obras de algunos hispanistas extranjeros como Collet, Trend, Chase, Starkie, Stevenson y Livermore,⁵⁶¹ mientras que para contar con importantes obras enciclopédicas españolas, habría aun que esperar a la décadas de 1980 (*HME*), 2000 (*DMEH*) y 2010 (*HMEH*),⁵⁶² todas ellas herramientas de primera importancia para el conocimiento de la música hispana. También paulatinamente fueron traducándose textos fundamentales sobre la música universal, en una proporción importante editados

⁵⁵⁹ SALAZAR, Adolfo (1953): *La música de España*. Buenos Aires-Madrid: Espasa Calpe (ed. post.: col. Austral, 2 vols.: “Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI”, vol. 1; “Desde el siglo XVI a Manuel de Falla”, vol. 2. Madrid: *Ibid.*, 1972); SUBIRÁ, José (1953): *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat; del mismo autor, en francés, *cf. et.* – (1959): *La Musique espagnole*, col. *Que sais-je*, n° 823. París: Presses Universitaires de France [sustituído luego en la misma colección por LE BORDAYS, Christiane (1977): *Ibid.*]; ANGLÉS (1965).

⁵⁶⁰ MITJANA, Rafael (1920): “La Musique en Espagne (Art religieux et art profane)”, en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac, dir., vol. 4, pp. 1913-2351. París: Librairie Delagrave (ed. esp.: Antonio Álvarez Cañibano, ed. y Antonio Martín Moreno, pról. Madrid: CDMyD, 1993).

⁵⁶¹ *Cf.* COLLET, Henry (1913): *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*. París: Alcan; TREND, John Brande (1926): *The Music of Spanish History to 1600*. Londres: Oxford University Press (reed.: Nueva York, Krause Reprint Corp., 1965); CHASE, Gilbert (1941): *The Music of Spain*. Nueva York: Norton (2ª ed. rev. Nueva York: Dover, 1959); STARKIE, Walter (1958): “Espagne. Voyage musical Dans le temps et l’espace”, 2 vols., en *Histoire Universelle de la Musique*. Ginebra: Edisli-René Kister; STEVENSON, Robert (1961): *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press (ed. esp.: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Ismael Fernández de la Cuesta, rev. Madrid: Alianza, 1993); LIVERMORE, Ann (1972): *A Short Story of Spanish Music*. Nueva York: Gerald Duckworth (ed. esp.: *Historia de la música española*. Barcelona: Barral, 1974).

⁵⁶² Del que próximamente se espera el volumen del siglo XVII, bajo la dirección de Álvaro Torrente, época mal cubierta hasta la actualidad.

originalmente por la editorial Norton de Nueva York. Vale la pena citar algunos de los más significativos, empleados de manera habitual en el trabajo de La Folía.⁵⁶³

No prolongaremos nuestro estudio más allá, en cuanto a las décadas posteriores ni al estado actual de la cuestión: como hemos visto, el realizar un estudio completo sobre su propio decurso es una tarea pendiente de la musicología. En cuanto a la ejecución del repertorio histórico, estaría pendiente igualmente la realización de un estudio de la actividad de una serie de intérpretes que lo practicaron con cierto criterio, como Regino Sainz de la Maza en la guitarra, que también editó partituras de vihuelistas, Montserrat Torrent al órgano, Enrique de Santiago a la viola, Genoveva Gálvez al clave o el cuarteto vocal Renacimiento de Ramón Perales de la Cal. Una labor importante fue la desarrollada por la serie discográfica *Monumentos Históricos de la Música Española*, de patrocinio oficial, donde grabaron muchos de ellos y aparecieron numerosos discos de Ars Musicae en la época en que era dirigido por Enric Gispert.

También deberían destacarse grupos como el LEMA de Jorger Fresno y Mariano Martín o el SEMA de Luis Álvarez, Pepe Rey y Juan Dionisio Martín, creados a finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, a punto de iniciar su actividad La Folía, formación hoy día la más longeva entre las dedicadas a la interpretación histórica radicadas en España desde su fundación. E igualmente deberían estudiarse otros grupos de larga trayectoria, como Zarabanda de Álvaro Marías, Capella de Ministrers de Carles Magraner, Al Ayre Español de López Banzo, las formaciones de Jordi Savall, una vez que volvió a establecerse en la península, y Los Músicos de su Alteza de Luis Antonio Marín, seguidos por otras muchas generaciones posteriores de intérpretes y grupos que conforman actualmente el panorama de la interpretación histórica en España.

⁵⁶³ BUKOFZER (1946); REESE, Gustave (1940): *La música en la Edad Media*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1988) y – (1954); CADWELL, John (1978): *La música medieval*. Londres: Hutchinson (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1984); HOPPIN, Richard H. (1978): *La música medieval*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Akal, 2000); ATLAS, Allan W. (1998): *La música del Renacimiento*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Akal, 2002); HILL, John W. (2005): *La música barroca*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Akal, 2008). Señálese también la temprana y notable contribución de algunas traducciones realizadas en Latinoamérica, notablemente en Argentina como las de LANG, Paul Henry (1941): *La música en la civilización occidental*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1963); PALISCA, Claude V. (1968): *La música del Barroco*. Englewood Cliffs: Prentice Hall (ed. esp.: Buenos Aires, Victor Leru, 1978).

1.5 La recuperación de la música antigua y el mundo contemporáneo: la autenticidad, un debate permanente; modernidad y posmodernidad; éxito comercial e institucionalización

La recuperación de la música antigua, cuyos antecedentes, como hemos visto, se remontan a un espíritu humanista renacentista que aunaba modernidad y rescate de lo antiguo, es un fenómeno que se ha relacionado insistentemente con el mundo contemporáneo. En efecto, en la segunda mitad del siglo XX se conjugaron una serie de factores que la fueron llevando progresivamente a un primer plano, hasta llegar a constituir a comienzos del siglo XXI una de las parcelas más exitosas e influyentes de la escena musical internacional y alcanzar un alto nivel de institucionalización.

Paralelamente a una intensiva profesionalización de los músicos especializados en interpretación histórica, uno de los factores fundamentales en el auge de la tendencia, terminada la Segunda Guerra Mundial, fue el crecimiento espectacular de los mercados relacionados con la industria de la grabación sonora. Como vimos, la radio de alta fidelidad y el sector discográfico, en el campo de la música culta, se plantearon cubrir y difundir parcelas cada vez más amplias de la historia de la música occidental. Aun así, debe recordarse que el asentamiento de la interpretación histórica no fue un camino fácil: entre los diferentes estamentos concernidos con la música clásica hubo muchas reticencias hacia unas prácticas que se vieron como atentados contra valores que eran considerados como conquistas irrenunciables dentro de una concepción de la historia imbuida de un sentido de progreso.

En un mundo que salía del período convulso de la contienda mundial y en el que se abría paso la búsqueda de un estado de bienestar dentro de un orden basado en una contención de los bloques surgidos en la Guerra Fría, fueron diversas y variadas las voces que pugnaron en un debate que se extendía a sectores amplios de opinión del mundo musical, entre los que se contaban cabezas pensantes como Theodor W. Adorno (1903-1969), compositores como Hindemith, Stravinsky y muchas otras personalidades

entre las que se contaron directores, intérpretes, críticos musicales, gestores y aficionados.

Ya en sus inicios, la interpretación histórica había constituido una rama algo aparte (aunque no siempre exenta de la implicación de grandes figuras, como por ejemplo Moscheles o Brahms), a la que, con mayor o menor motivo, se habían atribuido tintes marginales, en manos de personajes como Fétis o Dolmetsch, a cuyas actividades hemos dedicado más arriba atención pormenorizada. En los primeros años de la década de 1960 comenzaron a madurar unos movimientos culturales alternativos cuyas señas de identidad se definían por oposición a un orden establecido. Por el hecho de que la interpretación histórica se planteaba investigar nuevos campos y sus prácticas parecían transgredir los usos y convenciones que los sectores establecidos de tradición neoromántica-modernista consideraban inmutables en la escena concertística, parecía natural que se estableciesen nexos entre la nueva tendencia interpretativa y la cultura alternativa.

En muchos sentidos coincidía en esto con la composición musical contemporánea, que era rechazada por amplios círculos de esos mismos sectores, en cuyas influencias tenía un peso específico un público poco preparado y, sobre todo, poco dispuesto a asumir la evolución musical del momento. Tenía la composición de vanguardia en realidad anclajes muy sólidos en la tradición y quienes la practicaban una gran solidez formativa; la aparente facilidad de la composición moderna no era más que un mito forjado por la incultura de esos sectores reticentes a la evolución artística. De un mismo rechazo, sin embargo, vendría una asociación entre el movimiento de recuperación de la música antigua y la creación contemporánea, que despertaba el interés de un mismo sector del público (y a menudo también de los intérpretes), el más abierto a una evolución.

Paralelamente al debate sobre la objetividad en la creación musical, en la música histórica tomaba calor el debate sobre la autenticidad, que estaba en el origen de la tendencia porque su búsqueda era la principal herramienta de trabajo y al mismo tiempo proporcionaba a la industria un marchamo comercial que le resultaba de gran utilidad para vender sus productos. Ese debate entraría de lleno en una dialéctica entre lo

antiguo, lo moderno –y, más allá aun, lo posmoderno–, y comenzarían a aflorar en él diversas contradicciones. Dentro de ese debate será bastante habitual ver la interpretación histórica como fenómeno eminentemente moderno, relacionando algunos su preeminencia con un frecuentemente aludido divorcio entre el público y la creación contemporánea, como lo hace por ejemplo Harnoncourt cuando escribe:

Se hace un esfuerzo por rendir justicia a la música antigua como tal y por restituirla según el espíritu de la época de su creación. Esta actitud frente a la música histórica –no traerla al presente sino volver a colocarse uno mismo en el pasado– es el síntoma de la ausencia de una música contemporánea verdaderamente viva. *La música de hoy no satisface ni a los músicos ni al público, cuya mayor parte le vuelve la espalda;* y para colmar el vacío que se ha creado de esta manera, se vuelve a la música histórica. Estos últimos tiempos, incluso, nos hemos acostumbrado tácitamente a entender, con el vocablo música, en primer lugar la música histórica; [...] Esta situación es absolutamente nueva en la historia de la música. Un ejemplo podría ilustrarlo: si se vetara hoy día la música histórica de las salas de concierto para no dar más que obras nuevas, las salas pronto estarían desiertas –mientras que en la época de Mozart habría ocurrido exactamente lo mismo si se hubiese probado al público de música contemporánea para no ofrecerle más que música antigua (música barroca, por ejemplo).⁵⁶⁴

De estas líneas, tal como destacamos en cursiva, parece desprenderse que él mismo se siente ajeno al repertorio actual, pero desde nuestro punto de vista no debe generalizarse, pues también hemos destacado la identificación de un mismo sector del público con ambas actividades, al menos en aquella época en que la música antigua no estaba tan institucionalizada como en la actualidad. Es cierto que estaríamos hablando de lo que nos gusta llamar “inmensas minorías”, un sector al que debería darse mucho más apoyo porque está en la vanguardia, alumbrando fenómenos cuya importancia trasciende mucho más allá que lo que se desprende de un mero análisis cuantitativo.

El debate sobre la autenticidad ha marcado desde sus comienzos la tendencia de la interpretativa histórica, de la que constituye uno de los puntos de referencia fundamentales, a pesar de que, como hemos visto, se trata de un terreno escurridizo en el que no es posible aseverar con certidumbre unos resultados.⁵⁶⁵ Temas como la

⁵⁶⁴ HARNONCOURT (1982/1984), p. 15. Como dato curioso cabe destacar que en 2009 el Dúo de solistas de La Folía dio un concierto en Graz en lo que era el salón del palacio donde tenía su residencia la familia Harnoncourt y nació este músico, dependencia anexa en la actualidad a la Universidad de Música y Artes Escénicas de la ciudad austriaca.

⁵⁶⁵ Cf. 1.1.

fidelidad histórica y la fidelidad a las intenciones del compositor han sido el centro de interminables polémicas por las que, desde nuestro punto de vista de músicos prácticos, no es interesante dejarse influir demasiado, más allá de un conocimiento del estado de la cuestión y de sus implicaciones para desarrollar unas normas válidas de actuación. En este sentido, podemos observar que el tema ha sido analizado desde dos puntos de vista distintos que han dado lugar a dos clases muy diferentes de literatura, una de tipo más teórico y filosófico⁵⁶⁶ y otra de tipo más práctico.

La discusión teórica y filosófica ha dado lugar a abundante bibliografía, sobre todo alemana e inglesa, que vale la pena consultar, a pesar de que los puntos de vista terminan siendo reiterativos.⁵⁶⁷ La bibliografía de tipo práctico la constituyen manuales que recogen información precisa sobre las técnicas de época, generalmente obra de intérpretes, entre ellos el ya citado libro pionero de Dolmetsch de 1916 y otros como los compendios muy completos que su discípulo Donington publicó en las décadas de 1960 y 1970, que citaremos a continuación. Junto a ellos, algunos libros escritos igualmente por músicos prácticos pero que profundizan de manera global en el concepto de estilo, como los ya citados de Nikolaus Harnoncourt o el de Thurston Dart,⁵⁶⁸ este último a

⁵⁶⁶ Dentro de la bibliografía sobre la autenticidad en música, una obra dedicada a ella por un filósofo es KIVY, Peter (1995): *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

⁵⁶⁷ En orden cronológico, aparte de otras referencias que saldrán a colación, cf. ADORNO, Theodor W. (1951): “Bach gegen seine Liebhaber verteidigt”, en *Merkur*, nº 5, pp. 535-46, rec. en *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, pp. 162-69. Frankfurt: Suhrkamp, 1955 (ed. esp.: “Defensa de Bach contra sus entusiastas”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, pp. 142-56. Barcelona: Ariel, 1962); WIORA, Walter, ed. (1968): *Alte Musik in unserer Zeit. Referate un Diskussionen der Kasseler Tagung 1967 (Musikalische Zeitfragen nº 13)*, Karl Grebe, Ludwig Finscher, August Wenzinger, Rudolf Ewerhart et al., colabs. Kassel: Bärenreiter; MORROW, Michael (1978): “Musical Performance and Authenticity”, en *EM* vol. 6 nº 2, Abril, pp. 233-46; DREYFUS, Laurence (1983) “Early music defended against its devotees; a theory of historical performance in the twentieth century”, en *MQ* vol. 69 nº 3, pp. 297-322; TARUSKIN, Richard, LEECH-WILKINSON, Daniel, et al. (1984): “The Limits of Authenticity: a Discussion”, en *EM* vol. 1 nº 1, Febrero, pp. 3-25; op. cit. KENYON, Nicholas, coord. (1988/1): *Authenticity and Early Music*, Philip Brett, Howard Mayer Brown, Will Crutchfield, Robert P. Morgan, Gary Tomlison, Richard Taruskin, colabs. Nueva York: Oxford University Press; TARUSKIN, Richard (1995): *Text & Act. Essays on Music and Performance*. Nueva York: Oxford University Press (recoge numeroso textos publicados entre 1972 y 1994); FABIAN, Dorothy (2001): “The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement –A Historical Review”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 32 nº 2, pp. 153-67, y una referencia especialmente útil, por la extensión coherencia y profundidad del tratamiento de materia: BUTT, John (2002): *Playing with history*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁵⁶⁸ HARNONCOURT (1982, 1988 y 1997) y DART (1954).

mitad de camino entre la información precisa y unos preceptos generales de los que tampoco carecen los manuales mencionados en primer lugar.

Por nuestra parte, aunque no rehuimos completamente un debate que puede ser fructífero a la hora de situar la disciplina y calibrar los resultados que de ella cabe esperar, nos quedamos finalmente con la pragmática de los manuales, que tienen la ventaja de hacer sugerencias concretas que –aun sujetas a hermenéutica como el resto– pueden ser aplicadas, algo básico para que eche a andar quien orienta su carrera hacia la práctica y no la teoría.⁵⁶⁹ De hecho, hemos optado por enfocar la cuestión principalmente a partir de estos puntos de vista prácticos, que están en el origen del desarrollo y de los logros de la tendencia. A este propósito, cabe recordar la larga cita con que Dolmetsch comenzaba su manual y cerrábamos el epígrafe 1.3.5, que hacía referencia a la metodología con que este pionero se planteó reconstruir, a partir de los tratados de época, las técnicas interpretativas cuya tradición se había perdido.⁵⁷⁰

Es cierto que en los tratados de época había gran cantidad de información y muy bien detallada, partiendo del excepcional deseo de sus autores de ser precisos y comprendidos en el detalle, conscientes de que todo opúsculo de esa clase implica una labor de enseñanza por correspondencia. En la recopilación, procesamiento y difusión de la información contenida en los tratados, tras la labor pionera de Dolmetsch, debe destacarse de manera especial la de su discípulo más directo Robert Donington. Notablemente su obra *The Interpretation of Early Music*,⁵⁷¹ cuya primera edición data de 1963 y fue objeto de amplia revisión una década más tarde, ha sido con sus más de setecientas páginas un compendio de gran utilidad para documentar las técnicas interpretativas. Ha permitido encontrar reunida en un solo volumen información (sobre todo acerca de las prácticas del Barroco, verdadera especialidad del autor) a la que de

⁵⁶⁹ En cap. 5-5.6 haremos una serie de comentarios sobre las relaciones entre interpretación y musicología.

⁵⁷⁰ DOLMETSCH (1916/1946), pp. V-VI.

⁵⁷¹ DONINGTON, Robert (1963): *The Interpretation of Early Music*. Londres: Faber (ed. rev.: *Ibid.*, 1974, p. 58-9). Cf. et. – (1973): *A Performer's Guide to Baroque Music*. Londres: Faber, y – (1982): *Baroque Music. Style and Performance. A Handbook*. Nueva York: Norton.

otra manera habría sido difícil y laborioso acceder.⁵⁷² La postura de Donington, al tiempo que aporta tan valiosa documentación, es muy clara:

Si tantos extremos de la interpretación antigua han estado en ardua y reciente disputa, el lector está en su derecho de preguntar hasta qué punto puede fiarse del contenido del presente libro como una representación de los hechos suficientemente contrastada e incontrovertida. [...] Las citas (musicales y verbales), desde nuestro punto de vista *son* los hechos principales, junto a algunas evidencias subsidiarias como pinturas, cuentas financieras, instrumentos conservados, etc., que pueden incidir en nuestros problemas desde otros ángulos.

En cuanto hacia donde vamos a partir de los hechos, es posible especular con solidez y es posible especular caprichosamente; y no podemos tener garantía de nuestra autoridad ni de la de nadie más en la materia. Mucha de la evidencia está tan mal expresada que no podemos siquiera estar seguros de en qué consisten algunos de los hechos en los que estamos tratando de basar nuestras explicaciones. Bajo estas circunstancias es normal que no sintamos ni sorpresa ni vergüenza de entrar en controversias. Y sin duda no tengo de deseo de subestimar el valor de la controversia que aun continua, en sí misma un signo de sano crecimiento, si sugiero que es sin embargo posible aportar entre la dos tapas de este libro un amplio y asentado cuerpo de conocimientos aceptados.

Más aun, de los extremos que aun no han sido fijados, hay una considerable proporción que no lo fue en la época, y no debería serlo ahora. La mayor parte de lo que hoy día está en proceso de cambio lo estuvo siempre y así debería quedar. *Las opciones abiertas al intérprete histórico dentro de los límites del estilo eran a menudo muy abiertas; y no es nuestro cometido constreñir las fronteras del estilo, sino clarificarlas.*⁵⁷³

Se comprenderá que ante tal claridad de pensamiento, expresada por quien está aportando al mismo tiempo un cuerpo consistente de conocimientos prácticos de gran

⁵⁷² A pesar de que la edición de tratados ha progresado mucho, en versión facsímil o transcripción moderna, y de que hoy día puede accederse libremente a la digitalización de muchos de ellos en internet, hay en estos compendios una labor de selección y de crítica fundamental que permite obtener información con una visión de conjunto que es de gran ayuda para el intérprete. En cuanto a la edición de métodos y tratados facsímiles, cabe destacar, a partir de comienzos de la década de 2000, las series exhaustivas emprendidas por la editorial francesa Fuzeau, ordenadas por especialidades instrumentales, como la dedicada a la flauta de pico: MÖHLMEIER, Susi y THOUVENOT, Frédérique (2001-2006): *Flûte à bec. Europe 1500-1800. Traités. Méthodes. Ouvrages généraux* (colec. *Méthodes et Traités*, Jean Saint-Arroman, dir.), 4 vols. París: Fuzeau. Un compendio en lengua francesa muy difundido y utilizado desde finales de la década de 1970 es el ya citado VEILHAN (1977), al igual que para la ornamentación LINDE (1958/2), disponible también en traducción española. Dentro de la bibliografía española de manuales, cabe destacar VIDELA, Mario (1976): *Ejemplos de ornamentación del Renacimiento*. Buenos Aires: Ricordi Americana, y, entre los compendios OLSEN VÁZQUEZ, Oscar (1993): *La música barroca. Un nuevo enfoque*. Santiago: Universidad Católica de Chile, y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier (1994): *Aspectos de la música del siglo XVIII*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo".

⁵⁷³ "How Controversial is Early Interpretation", en Introducción a la ed. de 1974 de DONINGTON (1963/1974), pp. 31-2. La segunda cursiva es nuestra.

utilidad, el músico ejecutante prefiera ponerse a trabajar que sumergirse en controversias que pueden volverse paralizantes,⁵⁷⁴ aun manteniendo un oído alerta al rumor de fondo de las polémicas, pues, en este terreno, hacer las cosas con criterio implica estar siempre dispuesto a sopesar y revisar las opciones elegidas.

Por otra parte, es cierto que la discusión teórica está centrada en dilucidar si esa reconstrucción puede realmente corresponder a algo histórico o es en realidad un invento moderno, y en qué proporción son atribuibles sus parámetros a una época u otra. Hoy día es común admitir que lo interesante, en todo caso, es el propio proceso de búsqueda antes que un atisbo de certidumbre imposible de corroborar. Es lo que expresa el oboísta Bruce Haynes cuando escribe:

Más que ninguna otra cosa, la Autenticidad parece el enunciado de una tentativa. Una interpretación histórica totalmente fidedigna es probablemente imposible de lograr. Saber que se ha logrado es con toda seguridad imposible. Pero esa no es la meta. Lo que produce resultados interesantes es el *intento* de ser históricamente fidedigno, es decir, auténtico.⁵⁷⁵

No vamos a insistir más en las continuas y reiterativas digresiones que se han hecho sobre la evidente imposibilidad de lograr una demostrable autenticidad histórica. Más aun si tenemos en cuenta que, ni siquiera en los inicios de La Folía, nos sentimos abanderados de la bondad de un tipo de interpretación sobre otra. Aunque en España se trataba entonces de algo muy novedoso, cuando tomamos conocimiento, a comienzos de la década de 1970, de los trabajos entonces ya realizados, en Ámsterdam, Viena o Basilea, en el campo de la disciplina que nos ocupa, su gran calidad fue suficiente para demostrarnos que allí existía una vía atractiva para realizarse en el terreno de la interpretación. La adopción de una metodología afín a esa tendencia no hacía necesario denostar ni combatir otras maneras de hacer: nos parecía suficiente dejar que se hiciese

⁵⁷⁴ Aun con el absoluto margen que debe dejarse a las motivaciones personales, llama la atención el dato de que Richard Taruskin, el autor que más metódicamente se ha dedicado a desmitificar, si cabe, la historicidad de la tendencia interpretativa, decidió, llegado a cierto punto, abandonar su actividad como ejecutante de viola de gamba y director del conjunto Capella Nova, siendo por otra parte notables su trabajo como profesor de la Universidad de Columbia en Nueva York y sus obra musicológica, incluida una completa y prolija historia de la música occidental [TARUSKIN, Richard (2010): *The Oxford History of Western Music*, 5 vols. Nueva York: Oxford University Press].

⁵⁷⁵ HAYNES, Bruce (2007): *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Nueva York: Oxford University Press, p. 10 (la mayúscula de "Autenticidad" y la cursiva de "intento" pertenecen al texto original).

una apreciación de los resultados, en cuestión de gusto y efectividad, y dejar libre la preferencia por unas u otras interpretaciones.

En realidad podían no gustarnos todas las interpretaciones históricas que llegaban, algunas muy radicales como, por ejemplo, la versión de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi por Harnoncourt (mientras admirábamos mucho otros trabajos suyos),⁵⁷⁶ editada el mismo año de fundación de La Folía, ni tampoco nos causaban molestias automáticamente las versiones de la tradición neo-romántica, fuera de problemáticas sobrevenidas que debían achacarse a una falta de calidad. Una de esas problemáticas, por ejemplo, era la del vibrato, que entonces se empleaba de manera continua, sostenida y exagerada: valoraciones estéticas aparte, cabía observar en los conjuntos orquestales españoles la falta de un trabajo mucho más detallado de unificación de ese parámetro, cuya disparidad era para nosotros causa de desasosiego.

Seguramente, la actitud tomada respecto a las diferentes tendencias habría sido diferente si, en el inicio de su actividad, La Folía hubiese tenido una sensación de lucha para abrirse camino frente a las restantes opciones, pero no fue así: la propuesta parecía bien recibida donde se presentaba y contaba con interés, curiosidad y éxito ante el público asistente.⁵⁷⁷ Cabía comprender la preocupación con que determinados sectores asistían al nacimiento de una nueva tendencia, sobre todo cuando abordaba esa parte del repertorio que había sido recuperado hacía tiempo y se consideraba que formaba parte del patrimonio intocable del mausoleo de la música clásica, como la música de Bach o Vivaldi (esta desde época más reciente, como hemos visto), y comenzaba a poner en el mapa versiones muy diferentes a las acostumbradas.⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ VIVALDI, Antonio (1977): *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, dir.; Alice Harnoncourt, violín solista. Hamburgo: Telefunken-Das Alte Werk.

⁵⁷⁷ Pensamos que no se valora suficientemente la capacidad de asimilación de lo nuevo por parte del público ibérico, algo que a menudo sirve de excusa para no apoyar la creación contemporánea. A La Folía le cabe recordar la frialdad con que fue recibida una de sus interpretaciones de música contemporánea dentro de un programa de música histórica en un festival de música antigua en Francia, algo que para nada ha sido el caso cuando el grupo ha ejecutado programas equivalentes en España o Portugal.

⁵⁷⁸ En este sentido, cabe destacar que, si hemos mencionado la versión de Harnoncourt, otro extremo de la gama de posibilidades interpretativas lo constituía la versión de *Las cuatro estaciones* por Herbert von Karajan; sin embargo, ya entonces, no constituía para nada la única opción entre las interpretaciones de

Seguramente, la juventud de los diecisiete años, a la hora de abrazar un proyecto de dedicación profesional a la materia, facilitaba una adecuación natural a los tiempos. Para nosotros, el interés, las calidades musicales y las posibilidades que ofrecía la nueva tendencia caían por su propio peso y no necesitaban la ayuda de un proselitismo anexo; manera de proceder, la del proselitismo, a la que –y aquí sí puede hablarse de un posmodernismo esencial– éramos contrarios. No se trataba de imponer ni de excluir nada, en un momento en que, aun pendiente de acabar el largo período de la dictadura franquista, la mentalidad de los tiempos parecía más acorde a apoyar una libertad de tendencia que a seguir ningún dictado.⁵⁷⁹

En cuanto a las actitudes que cabía observar, en un bando y en otro, lo realmente útil, desde nuestro punto de vista, es relacionarlas con unos polos de modernidad y posmodernidad que constituyen hoy día una parte interesante del debate intelectual. Es ésta una cuestión en la que pueden encontrarse diversas contradicciones, muchas de ellas inherentes a los propios términos del debate, sin olvidar que la posmodernidad puede verse como una rama de la propia modernidad. Es sabido que la idea de posmodernidad abraza conceptos muy amplios y a veces contrarios. La recuperación de la música antigua participa en sus orígenes y desarrollo tanto de una modernidad positivista que, con su concepto de valores universales, lleva a muchos adeptos a asumir posturas dogmáticas, como de una posmodernidad que, en una de sus acepciones, gira la vista hacia el pasado como lo hace la imagen del *Angelus Novus* propuesta para una de sus tesis históricas por Walter Benjamin a partir de una acuarela de Paul Klee.⁵⁸⁰

Desde el ángulo de un sector de la modernidad, dentro de la música clásica, destacaremos el caso de Theodor W. Adorno, que como es sabido dedicó a la

agrupaciones que no utilizaban instrumentos históricos, pues eran de gran calidad y gusto artístico, cada una en su estilo, las versiones de este tipo de obras interpretadas por conjuntos como los de Münchinger, Paillard, los Virtuoso de Moscú o I Solisti Veneti.

⁵⁷⁹ Sobre vivencias de esa época, cf. BONET, Pedro (2013/2): “Historia de un gran entendimiento”, en *El Correo de Euclides (Anuario Científico de la Fundación Max Aub)*, nº 8, pp. 11-5, dedicado a la memoria de Federico Álvarez Aub.

⁵⁸⁰ Cf. IX en BENJAMIN, Walter (1940): “Über den Begriff der Geschichte”, en *Gesammelte Schriften*, I, 3, pp.1260-66. Frankfurt: Suhrkamp, 1972 (ed. fr.: “Sur le concept d’histoire”, en *Écrits français*, Jean-Maurice Monnoyer, intr. y nts., pp. 432-43, París: Gallimard, 1991, p. 438)

interpretación histórica varios textos de la voluminosa parte de su obra dedicada a temática musical. En un momento de encrucijada de la historia de la música que siente como de pugna entre lo antiguo y lo moderno, se erige en defensor de Schoenberg y la escuela de Viena (él mismo había estudiado con Alban Berg) y ataca a Stravinsky en su giro neoclásico de la década de 1930. De hecho, la imagen que sacaremos de su lectura no corresponde a la que dimos, algo más tardía (aunque no tanto cronológicamente), al hablar de la concurrencia de un mismo público cultural alternativo a los estrenos de la música contemporánea y de las obras antiguas recuperadas de lo antiguo.

Por otra parte, debe comprenderse que los inicios de la tendencia, en muchos aspectos, podían causar pavor a un músico formado al observar la presencia de numerosas huestes de aficionados adscritos a ella y escuchar la sonoridad de los instrumentos de época, muy diferente de lo habitual tal como eran tocados en aquel momento unos u otros instrumentos. Nacido en 1903, Adorno pudo vivir de cerca el desarrollo de la tendencia en la Alemania de las décadas anteriores a la Segunda Guerra Mundial, que en su entorno venía unida, como hemos visto, a movimientos de enaltecimiento de la cultura nacional, de juventud y excursionismo, con una indudable tendencia a un espíritu gregario y militante y mucho amateurismo en la ejecución.

Esto le lleva a escribir que “Bach se convierte en neutralizada mercancía cultural [...]. De Bach han hecho un compositor para festivales de órgano a celebrar en ciudades barrocas bien conservadas: han hecho de él un fragmento de ideología”.⁵⁸¹ Y en otro texto se muestra también contrario al movimiento general de redescubrimiento del Barroco en las artes:

Barroco es un concepto prestigioso. Mediante este nombre, entró en la cultura, como por una puerta, la industria cultural [...]. La palabra con que Wölfflin y Riegl se referían de una manera precisa a una época de la historia del arte ha adoptado desde entonces una función ideológica. Hoy quien se entusiasma con el Barroco demuestra que pertenece a la cultura. Su

⁵⁸¹ ADORNO (1951/1962), p. 143.

entusiasmo es propio de una conciencia neutralizada a la que le da igual con qué se entusiasma.⁵⁸²

En su texto “Defensa de Bach contra sus entusiastas”, parte de un hoy desubicado concepto de progreso de la historia de la música, pues basa su defensa del músico de Eisenach en encontrar en él rasgos que lo muestran como precursor de una música posterior que considera a todas luces superior. Así en un lugar dice que “evoca inevitablemente al más maduro Chopin”; en otro, hablando de una fuga, indica que “el venerable procedimiento está al servicio de un efecto urgente, plenamente dinámico, plenamente ‘moderno’, y así sucesivamente. Acerca de la visión de Adorno sobre Stravinsky y en relación con Bach, precisamente, nos parece interesante el comentario que hace Tomás Marco en el volumen que completa la historia de la música publicada por Istmo (y más aun teniendo en cuenta que nuestro músico tuvo contacto directo con el filósofo alemán), cuando escribe:

En nuestros días ya no es sostenible la imagen de un Strawinsky estéticamente vacilante, ni menos la dicotomía entre un Strawinsky retardatario y un Schönberg progresivo [“Como lo hace Theodor W. Adorno en su *Filosofía de la nueva música*” –añade el autor en nota–]. Ahora es posible ver toda la obra strawinskyana como una unidad en la que encontramos una independencia, una versatilidad y una maestría inimitables. Strawinsky es un compositor sintético, capaz de absorber todas las influencias de su época y triturarlas en un corpus compositivo que sólo se parece a sí mismo.

En cierta manera, su posición resulta en nuestro siglo similar a la de un Juan Sebastián Bach en el suyo deglutiendo todas las influencias francesas, italianas y alemanas para crear una obra perfectamente propia y coherente, más progresiva en el futuro de lo que su apariencia momentánea hacía ver.⁵⁸³

De todas maneras, la postura de Adorno es representativa de un momento complejo de la evolución, en el que junto a una modernidad que no lo ha tenido fácil para encontrar las vías por las que discurrir musicalmente y debe seguir luchando para recibir una aceptación de la sociedad que no termina de llegar –pues un sector numeroso del

⁵⁸² ADORNO, Theodor (1966): “Der Missbrauchte Barock”, en *Ohne Leitbild*. Frankfurt: Suhrkamp (ed. esp.: “El abuso del Barroco”, en *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra completa 10/1*, pp. 351-69. Madrid: Akal, 2008, p. 151).

⁵⁸³ MARCO, Tomás (1989): “El siglo XX”, en *Historia general de la música*, vol. 4. Madrid: Istmo, pp. 38-9.

público terminará anclándose en el pasado, historicista o no–, comienza una posmodernidad que tendrá múltiples facetas y podrá asumir múltiples definiciones.

Dentro de la interpretación histórica, hay posturas divergentes. Unas consideran estar en posesión de una verdad que se opone a las anteriores y, como tal, forma parte de una nueva modernidad:

[...] hay un sentido en el que la HIP⁵⁸⁴ reivindica una forma superior de conocimiento especializado de una manera igualmente elitista a la de la tendencia modernista, y también un sentido en el que sus practicantes insisten en que el público escuche nuevas/viejas formas de interpretación quieran o no.⁵⁸⁵

Se trata en este caso de la tendencia de la interpretación histórica que coincide con los valores del positivismo musicológico modernista, que busca una objetividad que rehúye de una interpretación más personal. De este tema trata Stravinsky al hablar de la diferencia entre “ejecutante” –el que asegura la traducción material de la obra– e “intérprete” –al que además puede exigírsele “una complacencia amorosa”–.⁵⁸⁶ Sin embargo, realista, no encuentra solución y, aunque nos avisa de que “el conflicto de esos dos principios –ejecución e interpretación– se halla en la raíz de todos los errores, de todos los pecados, de todos los equívocos que se interponen entre la obra y el auditor, y que alteran la buena transmisión del mensaje”,⁵⁸⁷ concluye:

Así, pues, a diferencia del artífice de las artes plásticas, cuya obra acabada se presenta siempre idéntica a sí misma a los ojos del público, el compositor corre una peligrosa aventura cada vez que hace oír su música, puesto que la buena presentación de su obra depende cada vez de esos factores que no pueden ser previstos, que son imponderables, que

⁵⁸⁴ Historically Informed Performance.

⁵⁸⁵ BUTT (2002), p. 150. El cap. 5 de este libro, “Historical performance at the crossroads of modernism and postmodernism”, pp. 125-64, constituye el análisis de más calado que puede encontrarse sobre la materia.

⁵⁸⁶ STRAVINSKY, Igor (1939): “Sixième leçon. De l’exécution”, en *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Pierre Souvtchinsky y Roland-Manuel, colabs., texto mecanografiado (ed. esp.: *Poética musical*, Eduardo Grau, trad. Madrid: Taurus, 1977, pp. 121-34, pp. 123-4).

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 122.

entran en la composición de las virtudes de fidelidad y de simpatía, sin las cuales la obra será unas veces desfigurada, otras inerte, y en todos los casos, traicionada.⁵⁸⁸

John Butt destaca como posibles actitudes posmodernas las de unos músicos y un público interesado en formas alternativas de cultura, al inicio de la tendencia, también por su vuelta a unos postulados interpretativos premodernos que implicarían un rechazo de los avances de la modernidad del siglo XIX. Richard Taruskin, por otra parte, quien más ha puesto en cuestión la historicidad de los intentos de reconstrucción musical, destaca como algo positivo el creciente multiculturalismo que se observa en la escena concertística actual y, en la introducción de *Text & Act*, que recoge sus principales trabajos sobre la materia, aboga por que en la evolución...

Los valores de la interpretación posmoderna, me gustaría pensar, tienen que ver con abrir fronteras, en particular fronteras entre lo creativo y lo recreativo que comenzaron a cerrarse dos largos siglos atrás. La actitud posmoderna pone en cuestión el “concepto de arte fuerte” y su reivindicación exclusiva de seriedad. Está tratando de deshacer esos compromisos formalistas de toda la vida que han ahogado la creatividad y recreatividad musicales por igual. Dedico este libro a la prosecución de estos objetivos, con la creencia de que cuando los intérpretes históricos se liberen de volverse más seguramente históricos, van a contribuir a renovar vitalmente nuestra vida musical.⁵⁸⁹

Por nuestra parte, como hemos indicado más arriba, no sentimos necesario profundizar excesivamente en estos debates, aunque nos oponemos a todo dogmatismo, partiendo de haber asumido desde hace mucho tiempo una liberalidad que constituye en nuestra opinión una seña de identidad enormemente positiva que cabe atribuir a la posmodernidad. La admisión de la diferencia, de la equidad que hay que conferir por principio a las más variadas actitudes, incluso cuando se hallan situadas en el seno de una contradicción, nos lleva a la absoluta no imposición de una vía determinada, lo que por supuesto no implica para nada carecer de creencias y gustos personales, modos de actuar e identidad firme, además de practicar un concepto de autenticidad personal (“no derivativa” la llama Kivy)⁵⁹⁰ del que hablaremos más abajo. Lo importante, desde

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁸⁹ TARUSKIN (1995), p. 47.

⁵⁹⁰ KIVY (1995), p. 108.

nuestro punto de vista, una vez admitida la imposibilidad (y relativa utilidad, si se diese el caso) de aseverar una verdad en materia de interpretación histórica, es dejar que cada uno desarrolle la que considere más acorde a su manera de pensar y que luego se defienda la misma por sus propios valores.

No hemos tenido miedo, por lo demás, a la contradicción, que puede ser un caldo de cultivo enriquecedor y formar la parte más viva de un posmodernismo vivido como algo liberador. No hemos encontrado inconveniente en combinarlo con el acopio de precisa información y rigor en su utilización, ni con la gran admiración que profesamos hacia los estudiosos positivistas del siglo XIX. El calificativo de anticuarios que a menudo reciben no lo hemos considerado peyorativo, pues se refiere a un trabajo que ha constituido un gran activo para las siguientes generaciones, poniendo a su disposición grandes cantidades de materiales en su mejor forma: la original. En esto, no hemos concordado con aquél otro posmodernismo al que le gusta recomponer e interpretar las fuentes: al ejercer su propia libertad sobre ellas restringe las posibilidades de que otros lo hagan.

Para expresar el fondo de muchas de las actitudes que en este apartado hemos asumido como propias, recurriremos a la propuesta de “pensamiento débil” con que Vattimo plantea la disolución del pensamiento dialéctico desde la perspectiva del pensamiento de la diferencia. Ha constituido nuestra argumentación preferida de una tolerancia extrema que aun recibe poca comprensión, porque en el fondo las actitudes sectarias han estado muy arraigadas en el colectivo y la tolerancia se confunde con una falta de espíritu crítico con el que para nada tiene por qué estar reñida:

No cabe duda de que, si los rasgos constitutivos del ser y de la verdad son concebidos de esta forma, en términos de una ontología débil, el pensamiento [...] no podrá reivindicar ya esa posición de soberanía que la metafísica –acudiendo muchas veces al engaño ideológico– le había atribuido, en relación con la praxis y la política social. Un pensamiento débil lo es, ante todo y principalmente, en virtud de sus contenidos ontológicos, del modo como concibe el ser y la verdad: en consecuencia es también un pensamiento desprovisto de razones para reclamar la superioridad que el pensamiento metafísico exigía en relación a la praxis. Pero, llegados aquí, surge la pregunta: ¿implica esta concepción también una debilidad que lleve a aceptar lo que ya existe y el orden establecido y, por consiguiente, una incapacidad de crítica, tanto teórica como práctica? O, con otras palabras: ¿hablar de debilidad del

pensamiento equivale a también a establecer teóricamente una disminución de la fuerza proyectiva del pensamiento mismo?⁵⁹¹

En la introducción a otro de sus textos, nos gustan mucho las palabras con las que Vattimo expresa de manera increíblemente elegante su pensamiento: “...sea un modo, tal vez ‘débil’, de hacer la experiencia de la verdad, no como objeto del cual uno se apropia y como objeto que se transmite, sino como horizonte y fondo en el cual uno se mueve discretamente”.⁵⁹²

Hemos dejado para el final un tipo de autenticidad que en toda interpretación musical tiene gran importancia, incluida la histórica, aunque es menos tratada en la bibliografía.⁵⁹³ Es la personal o “no derivativa” (esto último, porque no deriva de las características del material interpretado): aquella que tiene en cuenta el grado de integridad del ejecutante en su comunicación, un parámetro que en interpretación a menudo se enfoca bajo el prisma de la “sinceridad”. Cabe observar que, en las épocas pretéritas objeto de recuperación, la problemática era la misma; de allí la utilidad para el intérprete de las noticias que la historia de la música recopila sobre la personalidad de los compositores, que permiten especular sobre la manera en que debe ser interpretada su música, teniendo en cuenta que muchos de ellos fueron compositores-intérpretes.

Sin embargo, seguramente nos llevaríamos muchas sorpresas si pudiéramos escuchar las grabaciones de época, dadas las enormes diferencias sociales y culturales que hay entre nuestros tiempos y aquellos, por más que queramos ver rasgos en común entre ellos dentro de la era moderna. Ciertamente el margen de actuación del intérprete, como actor en tiempo real de la materia que está tratando, sigue siendo enorme. El propio hecho interpretativo, en una parte sustancial de la producción musical occidental, cuenta con la expresión y comunicación de unos sentimientos, –sobre todo a partir del

⁵⁹¹ VATTIMO, Gianni (1983): “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”, en *Il pensiero debole*, Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, eds. Milán: Feltrinelli (ed. esp.: *El pensamiento débil*, trad. Luis de Santiago, pp. 18-42. Madrid: Cátedra, 1988, p. 40.

⁵⁹² VATTIMO, Gianni (1985): *La fine della modernità*. Milán: Garzanti (ed. esp.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, n.c. trad. Barcelona: Gedisa, p. 20.

⁵⁹³ El filósofo Peter Kivy le dedica sin embargo un capítulo entero en cada una de las dos partes de su libro [KIVY (1995), pp. 108-42 y 260-86].

Barroco, en el que recibieron el nombre de “afectos”–, en los que interviene la personalidad del intérprete, que actúa a través de su filtro personal como *medium* indispensable de la transmisión al oyente.

Vuelca en ella parte de su experiencia y vivencias, que constituyen un elemento diferenciador de su particular ejecución.⁵⁹⁴ Los planteamientos de autenticidad personal son un parámetro más a tener en cuenta en la interpretación histórica, sobre el que caben diversas especulaciones en las que debe tenerse en cuenta también el lugar que ocupa la audiencia, conformada por un público actual ante el que se tiende a optimizar la ejecución. Volveremos a Donington, cuya postura queda clara cuando, a propósito del trabajo de Raymond Leppard, escribe:

[...] no es exactamente un caso de musicología neutral; pero, ¿es que acaso existe realmente algo así como la musicología neutral cuando se trata de abordar la interpretación real? Es cierto que hay intérpretes cuya personalidad se muestra principalmente en su deseo de no mostrar ninguna personalidad; pero esto, aunque negativo, no es neutral igualmente. ¿Podría la musicología neutral recuperar a Monteverdi o Cavalli desde la Venecia del lejano siglo XVII, justo como eran, sin faltarle nada y nada añadido colateralmente? No debería, porque muchas cosas se echan en falta en los propios manuscritos y deben ser añadidas con inspiración, si no queremos tener en nuestras manos la más ahistórica y aburrida de las representaciones. La inspiración únicamente puede ser nuestra; no tenemos otra.⁵⁹⁵

Estamos totalmente de acuerdo con su punto de vista: si no hay autenticidad personal es imposible que haya autenticidad histórica.

Cerraremos este último apartado del capítulo 1 con unas apreciaciones sobre la posición que actualmente ocupa la llamada “música antigua”, cuyo éxito comercial, ya presente en los inicios, fue en aumento y es objeto de un proceso de institucionalización cada vez más mayor, hasta el punto de perder parte de sus presupuestos y valores artísticos iniciales. Cabe observar que en todo el proceso de “recuperación” de la música antigua se operó una progresiva familiarización y emulación de los intérpretes,

⁵⁹⁴ En la voz “Interpretar”, en MOLINER, María (1998): *Diccionario de uso del español*, 2ª ed., 2 vols. Madrid: Gredos, vol. 2, p. 83, encontramos como significado nº 4 de 5: “Particularmente, dar forma el artista, reflejando en ello su personalidad, a lo que copia, reproduce o ejecuta: ‘El pintor interpreta la naturaleza. Los actores interpretan sus papeles. El músico interpreta una partitura’”).

⁵⁹⁵ DONINGTON (1963/1974): p. 58.

el público y la crítica con nuevos hábitos de audición, propiciados por la progresiva difusión de una “nueva” forma de tocar el repertorio preclásico que propugnaba la nueva corriente interpretativa.

Por otra parte, es cierto que cambió mucho la manera de tocar los instrumentos de época, como observa la norteamericana Michelle Dulak, ella misma instrumentista de violín y viola preocupada con la interpretación histórica, en un sustancioso artículo dedicado a los cambios observados cuando habían pasado tres décadas desde la época pionera de comienzos de la década de 1960.⁵⁹⁶ En el apartado 5.5, cuando hagamos indagaciones sobre las características interpretativas de La Folía, analizaremos algunas implicaciones concretas de estos cambios. Ahora, de una manera más general, pondremos el énfasis en el largo camino recorrido entre unos inicios en los que había grandes dosis de amateurismo y unos tiempos actuales en que la música antigua, además de un público masivo, cuenta con gran número de instrumentistas y cantantes, muchos de ellos con un alto grado de profesionalización y una posición muy establecida en el panorama laboral de la música clásica.

Su éxito comercial, cuya pujanza pudo observarse desde mucho tiempo atrás en los catálogos de una industria discográfica que cumplió un papel fundamental en su lanzamiento y difusión, se ha cifrado en una prominente presencia en la cartelera de conciertos. En este sentido, se ha cumplido uno de los objetivos que nos parecieron consecuentes cuando abrazamos la disciplina histórica como intérpretes profesionales. Ante unos resultados musicales que, como apuntábamos, por su calidad artística nos parecía que hablaban por sí mismos y no hacían necesario entrar en una confrontación, vaticinábamos que, en la sala de conciertos, la tendencia debería encontrar un lugar en igualdad de condiciones con otras opciones interpretativas con las que no era necesario, –ni por otra parte saludable– luchar, salvo cuando se trataba de alejarse de productos de manifiesta baja calidad.

⁵⁹⁶ Cf. DULAK (1993): “The Quiet Metamorphosis of ‘Early Music’”, en *Repercussions*, vol. 2 n° 2, Otoño, pp. 31-61, pp. 38-9.

Sin embargo, ahora que aparentemente se ha logrado esa equiparación –llegando incluso en muchos aspectos a invertirse la situación–, creemos que se ha caído en el extremo contrario. A propósito de la evolución del mercado de la música clásica, con motivo de alguna entrevistas hemos recordado que a mediados de los años setenta de siglo pasado llamaba la atención como algo excepcional que, de cuando en cuando, se radiasen interpretaciones históricas en nuestra emisora de música clásica; hoy día, en cambio, ocurre al revés. La música preclásica tocada con instrumentos de época domina ahora la programación al igual que en la década de 1960 la música de Tchaikovsky constituía una rémora constante en la programación, pues era sentida como portadora de un triunfalismo que ayudaba a transmitir una imagen de los éxitos sociales del momento: la España de la nevera y el 600.

Por nuestra parte, como explicaremos al hilo de análisis metodológicos que vendrán más adelante, no somos discófilos y la radio constituye la principal fuente de registros sonoros que escuchamos, debido a la sensación que transmite, más cercana a la música en vivo por la espontaneidad que supone el desconocimiento previo de lo que va a ser escuchado. Como dato sintomático destacaremos que, pese a nuestra dedicación profesional intensiva y absolutamente vocacional a la interpretación histórica, tenemos la misma sensación de placer que entonces ante los instrumentos de época cuando hoy día vuelve a programarse una obra de teclado de Bach interpretada en el piano, algo que ocurre rara vez en nuestros esporádicos contactos con ese medio radiofónico.

Es cierto, por otra parte, que la música de Bach es muy especial, y que para los pianistas constituyó y debe seguir constituyendo una asignatura fundamental. La dificultad para igualar sonoridad, dar el peso adecuado a las relaciones entre melodía y bajo (ésta en realidad la misma tarea fundamental a la que nos debemos los intérpretes históricos de música barroca), hacer un uso equilibrado del pedal, etc., era causa de que las audiciones de ese repertorio que nos brindaban los pianistas fuesen los continentes de horas de minucioso trabajo y aquilatada vivencia artística; no deberían por ello retraerse de seguir compartiendo con el público sus experiencias en este sentido. Por supuesto, estas apreciaciones no cambian un ápice la magnificencia con que sentimos la interpretación de esas piezas en la potente y maravillosa sonoridad de los claves históricos que hoy día es común emplear, en realidad es muy difícil hablar simplemente

de “Bach al piano”: la enorme diferencia entre las versiones posibles abarca un compás enorme –al igual que en el clave– y cuando se oían a todas horas el efecto era contrario: hacían muy deseable un desarrollo de su interpretación en el instrumento histórico.

En cuanto a la excesiva institucionalización de la “música antigua”, mucho ha cambiado la situación desde la época de la contracultura, aunque entonces no viésemos la necesidad de militar de manera proselitista, por sentir, como explicábamos, que la opción musical elegida tenía suficiente fuerza para defenderse por sí misma. Para nosotros esa fuerza no ha cambiado, pero observamos que sí ha podido hacerlo en amplios círculos del mundo musical, pues podría decirse que la situación se ha invertido. Hace ya veinte años que, haciendo un recuento de la evolución en las tres décadas anteriores, Dulak escribía “La interpretación histórica es ahora una práctica establecida dentro de la música clásica y barroca. Ya no necesita luchar con el *establishment* de la interpretación ‘moderna’ o la audiencia general; su posición es segura”,⁵⁹⁷

También destacaba entonces los fuertes intereses económicos en juego que llevaron a los intérpretes a plantearse una doble carrera:

El que tantos intérpretes cultiven ahora la habilidad para entrar y salir a voluntad del “estilo de época” tiene consecuencias importantes. Es poco creíble que cada intérprete puede mantener una especie de vida musical dividida sin que cada uno de sus componentes influyan en el otro, y la alta proporción de instrumentistas activos en ambos terrenos debe estar contribuyendo a una gradual pero inconfundible convergencia de la interpretaciones “modernas” y “de época” del repertorio del siglo XVIII.⁵⁹⁸

Y también indica:

Una vez que la práctica “de época” se vuelve normal (o por lo menos incontrovertida). En un repertorio, no necesita definirse a sí misma con la misma urgencia como rechazo de la práctica “moderna”, y ambas, la retórica y el estilo asociado pierden gradualmente su efecto. Es más: la retórica se vuelve una responsabilidad real, una pérdida de energía que es mejor

⁵⁹⁷ DULAK (1993), p. 47.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 49-50 (entre otras, Dulak toma como referencia en aquel momento el mundo de las orquestas londinenses).

reservar para clarificar las diferentes posiciones interpretativas *dentro* de la práctica de época.⁵⁹⁹

Y finalmente concluye: “¿Son éstos los principios de la práctica posmoderna de interpretación? No hay duda que es una cuestión a analizar; estas cosas nunca son tan claras, faltas de ambigüedad como quisiéramos y nunca son tan confusas como en el propio momento en que ocurren”.⁶⁰⁰

Haremos un comentario adicional respecto a la institucionalización de que disfruta actualmente la interpretación histórica. Tiene que ver con su anterior cercanía a manifestaciones de una contracultura que, desde nuestro punto de vista, estaba vigente en nuestro país (volvemos a la visión de nuestros diecisiete años de edad) y no tenía por qué estar reñida con las metas más altas de calidad con que nos planteábamos llevar a cabo nuestra actividad. Algo que, sea dicho de paso, percibíamos de manera similar en el terreno de la ejecución del repertorio contemporáneo, que era fácil ver vilipendiada por aquellos que afirmaban que aquello no era música y constituía una excusa para aquellos que no sabían tocar, algo absolutamente alejado de la realidad como ha podido verse en un país como el nuestro que cuenta hoy día con una brillante nómina de intérpretes de gran nivel en la materia.

El caso es que, mientras que la música contemporánea, terreno en el que como veremos La Folía lleva a cabo igualmente una actividad, está en la actualidad atravesando una serie de dificultades de las que es representativa la alevosa desaparición, después de más veinte años de actividad, del Centro Nacional dedicado a su fomento y difusión, camuflada en una fusión con otros organismos que supone un evidente retroceso, es cierto que la llamada “música antigua” está asentada actualmente como opción casi se podría decir que preferente del panorama musical.⁶⁰¹ Al igual que podía ocurrir en la década de 1970 con otro tipo de intérpretes y formaciones, que

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁰¹ Veamos lo que decía al respecto Dulak: “Entretanto los músicos ‘modernos’, en una especie de compromiso forzado se han escorado en la música del siglo XVIII cada vez más cerca de la variedad despojada de la práctica “de época”, cediendo terreno expresivo con la esperanza de que eso les va a permitir utilizar su instrumentos anacrónicos.” [*Ibid.*, p. 53]

constituían entonces el sector oficial de la música española, ello no es sino a costa de cierto conformismo que le sienta bien a ese ámbito, y ese conformismo, desde nuestro punto de vista, se traduce en una merma de algunos de los valores que forman parte de la categoría de autenticidad no derivativa de la que hemos hablado más arriba.

Y acerca de ciertos puntos de contacto, en un terreno directamente musical, siempre nos ha llamado la atención en el gran contraste que hay en la música barroca entre la sumisión que expresan los músicos en los prólogos de sus obras y la corrosiva tensión que introduce en la armonía triádica una ornamentación que por lo demás no puede faltar aunque no esté escrita. Tocando repertorio de finales del siglo XVII y primera décadas del siglo XVIII nos permite quedarnos casi tanto como queramos en una séptima mayor, en la apoyatura inferior, o en una novena (que no es otra que la del primer acorde de *La chica de Ipanema* de Jobim y Bonfa), más cuando esa apoyatura entra en la categoría fingida, tan propia del juego de apariencias propio del pleno Barroco.

Sin embargo más tarde, cuando los artistas van a emanciparse del medio cortesano, algo que puede quedar ejemplificado en los cambios graduales que cabe observar entre los modos de vida entre Haydn, Mozart y Beethoven, la tríada en cambio va a imponer, su sonoridad a nuestro gusto, de manera demasiado jerárquica, como ejemplificando en sí misma un orden inmutable. A este respecto, cuando hemos procurado animar a los alumnos del conservatorio a abrirse más a las nuevas tendencias, hemos recurrido a menudo a las imágenes que en clave de humor proporciona Hergé en las viñetas de la segunda hoja de su aventura de Tintín *El Loto Azul* [fig. 43].⁶⁰² En la conversación entre Tintín y su huésped el Maharadjah de Rawhajpurtalah sobre la mejor manera de combatir el narcotráfico con que comienza la aventura, es llamado a participar un faquir (que luego se verá en el libro que forma parte del bando de los facinerosos), y cuando éste es invitado a sentarse en el sofá, vemos en la siguiente viñeta que se duele enormemente del contacto con los cojines de seda, mientras que en

⁶⁰² HERGÉ, Rémy (1946): *Le Lotus Bleu*. París-Tournai: Casterman (ed. esp.: *El Lotus Azul*, 22ª ed. Barcelona: Juventud, p. 2).

cambio se encuentra perfectamente cómodo en el sillón de pinchos que le traen a continuación (última de las viñetas que reproducimos).

Una sensación parecida, decimos a veces a esos alumnos (sin que ello deba significar una falta de respeto hacia ese repertorio clásico cuya claridad tonal, al comienzo y al final de las obras, choca nuestros oídos avezados en las sonoridades de las disonancias barrocas y contemporánea), podemos tener en ocasiones al escuchar la tríada desnuda, que puede llegar a resultar tan ofensiva al oído como el aviso de Atención al Cliente de unos grandes almacenes o una llamada al embarque de un vuelo en el aeropuerto. Sin embargo, escuchando las sonoridades exacerbadas del *Hiroshima* de Penderecki, podemos a lo mejor encontrarnos en nuestra salsa si formamos verdaderamente parte de nuestra época.⁶⁰³

En todo caso, volviendo al siglo XVIII, nos llama la atención, decíamos, el enorme contraste entre las servidumbre de los músicos y lo emancipada que suena su música; veamos al respecto la dedicatoria de Charles Dieupart (h.1667-1740) a la condesa de Sandwich de sus suites para clave –o flauta de pico y continuo–:

SEÑORA

Aunque la protección que gusta a SU GRANDEZA de honrarme, ha podido servir de excusa a la libertad que tomo de dedicarle las débiles Producciones de mi genio; confieso sin embargo SEÑORA que no habría tenido nunca la osadía de presentárselas, si el Reconocimiento no me hiciese de ello un deber indispensable.

Y no contento con esto, prosigue:

En efecto SEÑORA, no es más que por los Adornos que usted le añade a mis Piezas de Clave, cuando las toca, que deben la mayor parte de su mérito; y será a los aplausos que ha tenido usted la bondad de darles que deben la Acogida favorable, que espero con confianza,

⁶⁰³ A este respecto, no cabe duda de que es fundamental la educación. Debemos señalar que en la infancia y adolescencia teníamos ocasión de participar de largas sesiones paternas de escucha en el tocadiscos familiar de obras, además de la citada, de Pierre Henri, Maurice Ohana, Pierre Boulez o Stockhausen, junto a grandes dosis de música medieval, renacentista y barroca (y, en cambio, oíamos a menudo la queja “¡otra vez Tchaikowsky!” cuando estaba puesta la radio).

el Público les hará, cuando sepa que una Persona que tiene tanta Delicadez y Discernimiento, las ha juzgado dignas de su Aprobación.⁶⁰⁴

Y, terminaremos de dar la cita en toda su extensión como ejemplo extremo del lenguaje que es habitual encontrar en los prólogos y dedicatorias de las ediciones musicales de la época:

Es sin duda poca cosa SEÑORA que loar SU GRANDEZA respecto al Gusto excelente que usted tiene para la Música; ya que hace usted la Admiración de toda INGLATERRA y que LA FRANCIA misma no ha podido ver sin asombro esta feliz Amalgama de Perfecciones que se encuentran en su Persona; Pero no soy suficientemente temerario para emprender el elogio de SU GRANDEZA; Es una materia demasiado por encima de mis Fuerzas, así que me contento con marcar por un silencio respetuoso, con qué celo, y qué apego soy

SEÑORA DE SU GRANDEZA el Muy humilde, muy obediente y muy obligado servidor

DIEUPART⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ DIEUPART, Charles (s.f.): *Six Suites de Clavessin divisées en Ouvertures... composées et mises en concert... pour un violon et flûte avec une basse de viole et un archilut*. Amsterdam: Estienne Roger (fotocopias ed. or. suministradas por BN de Francia).

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 3. Las suites de este libro, las copió por cierto Bach a mano cuando vivía en casa de su hermano mayor Johann Christoph y se dice que el hecho de vivir Dieupart en Londres puede explicar el nombre que dio a sus *Suites inglesas*, cuyo título no es fácil de explicar [Cf. GEIRINGER (1966/82), p. 300]. En 1695, cuando sus hermanos pequeños quedaron huérfanos, Johann Christoph (1671-1721), que era organista en Ohrdruf, recogió a Johann Jakob (1682-1722) y a Johann Sebastian (1685-1750); a Johann Jakob dedicaría más adelante Johann Sebastian su *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* BWV 992, cuando en 1704 partió a Estambul, al mismo tiempo que el flautista Pierre-Gabriel Buffardin (h.1690-1768), acompañando en su exilio turco a Carlos XII de Suecia de cuya orquesta era oboísta [cf. SPITTA (1873-80/1992), vol. 2, pp.155-6]. La primera de las suites de Dieupart forma parte del repertorio de La Folía desde los primeros años de la década de 1980, pues la publicación incluye particella en versión alternativa para flauta de pico (la primera de ellas, en *la mayor*, para tenor en *re*). A favor de la teoría de la nominación de las *Suites inglesas* bachianas, Dannreuther establece analogías de varios de sus movimientos con los de las suites de Dieupart, notablemente la giga de la mencionada primera suite de Dieupart con el Preludio de la primera suite de Bach, que está en la misma tonalidad de *la mayor* [Cf. DANNREUTHER (1893-95) I, p. 138].

Capítulo 2

LA TRAYECTORIA DE LA FOLÍA DESDE SU FUNDACIÓN HASTA EL AÑO 2012

El Grupo de música barroca “La Folía” fue creado en Madrid a finales de 1977, siendo los artífices principales de su fundación el flautista de pico Pedro Bonet y la violinista Isabel Serrano. Ambos músicos tenían experiencia musical previa en la interpretación de música barroca. Pedro Bonet, que se hallaba entonces en la etapa final de su carrera de flauta de pico y cumplía en Madrid el servicio militar, –en la banda de música del Ministerio del Ejército–, había participado previamente en la fundación de otros dos grupos dedicados a la música antigua, radicados igualmente en la capital. Isabel Serrano llevaba un tiempo familiarizándose con la técnica del violín barroco y actuaba como concertino de la Camerata de Madrid, orquesta de cuerda dedicada a la interpretación del repertorio barroco con cierto criterio filológico, fundada en 1975 bajo la dirección de Luis Remartínez.

Tras reunir a otros solistas para formar un quinteto, integrado por flauta de pico, dos violines, viola de gamba y clave, La Folía dio comienzo a sus actividades en noviembre de 1977 con un período intensivo de ensayos, y en junio de 1978 dio su

primer concierto en la Universidad de Alcalá de Henares. Daba inicio así la trayectoria concertística de la formación hoy día más veterana de las fundadas en España dedicadas a la interpretación histórica. Habría de cambiar mucho en su configuración, que más tarde se hizo variable, en sus componentes y en las características de sus proyectos, pero aun así mantuvo una serie de rasgos principales.

Podemos destacar entre estos el nombre, la presencia de la flauta de pico en todas sus formaciones, el empleo de instrumentos en su forma original de época, la utilización de unos criterios interpretativos documentados históricamente y la especialización en el período barroco. La cronología del repertorio, sin embargo, se ampliaría notablemente en época posterior, hacia atrás, actuando, cuando el repertorio así lo requería, con formaciones aptas para la ejecución de música renacentista (con algunas incursiones en el repertorio medieval), y hacia delante, con el encargo y ejecución de repertorio contemporáneo para instrumentos barrocos.

De la trayectoria de La Folía, repasaremos en este capítulo las tres décadas y media transcurridas entre 1977 y 2012, que hemos acotado como período principal de estudio.⁶⁰⁶ Hemos dividido esos 35 años en una serie de etapas cuya duración oscila entre unos cuatro y ocho años. Esta división obedece a cambios sustanciales que pudieron observarse en la marcha del grupo. A veces determinados por factores logísticos, como una permanencia en el extranjero para ampliar estudios –al final de la primera etapa–, de orden funcional, como la búsqueda de colaboradores adecuados para integrar diferentes formaciones con las que interpretar el repertorio – en la etapa intermedia–. Y también de orden laboral, como la búsqueda de contratos adecuados, o de tipo más conceptual, como los que llevaron más adelante al desarrollo de una línea interpretativa mucho más concreta, y de nuevo logístico a la vez que artístico, en la última etapa, con una mayor internacionalización de los conciertos.

En el apartado dedicado al primero de esos períodos hemos optado por dar cuenta en primer lugar de algunas actividades llevadas a cabo por el autor de la presente Tesis en tiempo precedente a la fundación de La Folía. Hemos considerado interesante

⁶⁰⁶ Daremos referencias ulteriores en cap. 4-4.6, así como en los apéndices.

dar testimonio de ellas, en la medida en que constituyen experiencias tempranas que tuvieron luego continuidad en el grupo de nueva creación. Igualmente, hemos tenido presente el tiempo de perfeccionamiento pasado en el extranjero, al término de la etapa fundacional de La Folía, en la medida en que las observaciones realizadas durante ese período han ejercido una influencia sobre la línea posterior del grupo. En cuanto a las etapas posteriores, abarcan muchos años de trayectoria, por lo que hemos procurado ahorrar la información más rutinaria para centrarnos en los rasgos más definitorios de la evolución experimentada. Aun así, quedan reflejadas las principales actividades desarrolladas en todas ellas.

2.1 Actividades precedentes (1975-1977), fundación (1977-1979) y perfeccionamiento en el extranjero (1979-1983)

De las actividades que precedieron a la fundación de La Folía, únicamente hablaremos aquí de aquellas en que participamos personalmente. Tras haber sido pieza fundamental de su creación, volvimos a tomar las riendas del grupo a partir de su refundación en 1983 y hemos constituido desde entonces su referente principal. Con la presencia siempre de la flauta de pico en sus formaciones y actuando como director e impulsor, es inevitable que se estableciesen nexos con nuestra carrera individual, aunque finalmente La Folía haya adquirido una entidad que trasciende más allá de esos límites. Por otra parte, teniendo en cuenta la época en que se produjeron, esas actividades precedentes pertenecen a la historia temprana de la interpretación histórica en España, al igual que la etapa fundacional de La Folía.

Las primeras actividades concertísticas llevadas a cabo por el autor como intérprete de flauta de pico se remontan a la temporada 1974-1975, cuando integró un trío que no llegó a tener nombre, junto a los también flautistas David Millán y José Luis Collados, formación con la que dieron algunos conciertos. El primero de estos tuvo

lugar el 16 de febrero de 1975 en el Salón de Actos del Colegio Mayor Chaminade de Madrid, con un programa titulado *Música para flauta de pico de los siglos XVI a XVIII*, que contenía dos bloques de danzas polacas y flamencas renacentistas a tres partes y varias sonatas barrocas para dos y tres flautas de Croft, Haendel y Mattheson.

Fue la primera experiencia profesional de quien más tarde sería fundador y director de La Folía, interpretando música anterior a 1750 con instrumentos de época, al menos relativamente.⁶⁰⁷ Implicó un trabajo intensivo de varios meses antes de aparecer ante el público, utilización de vestimenta específica y protocolo de concierto (algo a lo que La Folía daría después particular importancia), así como sentido de responsabilidad escénica, con su carga de sometimiento a patrones de disciplina, solvencia ejecutante y valoraciones críticas externas. Otros conciertos con el mismo programa tuvieron lugar en el Colegio Universitario Nuestra Señora de África y en el mes de abril en el Ateneo de Valladolid, del que salió una pequeña crítica.⁶⁰⁸

Tras un período profundizando estudios de flauta de pico en Barcelona con Romà Escalas,⁶⁰⁹ a comienzos de 1976 Pedro Bonet fundó con otros tres músicos un grupo de música barroca llamado Il Fondamento, formado por dos flautas de pico (Pedro Bonet y Federico Millán), violonchelo (Leonardo Rivero) y clave (Tony Millán). Este grupo hizo su presentación el 27 de abril de 1977 con un concierto en la Galería de arte Juana Mordó de Madrid, con un programa centrado principalmente en la sonata a trío barroca, con obras de Prowo, Telemann, Schickhardt, Vivaldi, Sammartini, Marcello, Montéclair y Loeillet. De aquella actuación apareció una crítica en la revista

⁶⁰⁷ Ya hicimos alguna anotación en el primer capítulo sobre la relativa pertinencia de la utilización de los instrumentos históricos y tendremos ocasión de volver sobre ello. El repertorio renacentista de la primera parte de ese programa fue tocado con flautas barrocas, modelos muy posteriores a las piezas interpretadas.

⁶⁰⁸ El Norte de Castilla, 12-4-75. En la temporada 1973-74, los componentes de este mismo trío habían iniciado por otra parte actividades en el terreno de la creación contemporánea, también bastante intensivas, sobre las que daremos algunas referencias en cap. 6-6.2.

⁶⁰⁹ Romà Escalas Llimona (Barcelona, 1945), maestro más influyente en la formación de Pedro Bonet, fue discípulo como flautista en Holanda de Kees Otten y Frans Brüggén y en Basilea de Hans-Martin Linde, y como musicólogo en Barcelona de Higinio Anglès, José María Lamaña y José María Llorens Cisteró. Director del grupo Ars Musicae entre 1972 y 1979, desde 1971 fue profesor de flauta de pico en el Conservatorio Municipal de Barcelona, primer centro oficial en impartir estudios de esta especialidad en España, y más tarde director del Museo de Instrumentos de Barcelona (1981-2011) y también uno de los fundadores del Departamento de Música Antigua de la Escuela Superior de Música de Cataluña, creada en 2001.

Cuadernos para el diálogo, en la que se destacaba la utilización de instrumentos de época y criterios historicistas, planteamientos que entonces resultaban novedosos en nuestro país.⁶¹⁰

Otras actuaciones de Il Fondamento tuvieron lugar en el Palacio de Cristal de los Jardines del Retiro en Madrid (bajo los auspicios de la Dirección General de Exposiciones del Ministerio de Cultura), el Ateneo de Prosperidad (hoy día Centro Cultural Nicolás Salmerón del Ayuntamiento de Madrid) y en la maratón musical que tuvo lugar en el marco de las jornadas de encierro que protagonizaron en la primavera de 1977 los alumnos del Real Conservatorio de Música de Madrid, entonces situado a espaldas del Teatro Real, en la plaza de Isabel II, para impulsar diversas reivindicaciones en pos del reconocimiento de los estudios musicales.⁶¹¹

Al término de esa temporada 1976-77, tras unos quince meses de actividad, el grupo se disolvió. Desde una óptica individual, la actividad con Il Fondamento supuso una continuidad del aprendizaje de trabajo grupal iniciado en la formación anterior de trío. Propició un primer contacto profesional con la sonata a solo y la sonata a trío con bajo continuo⁶¹² y permitió apreciar las posibilidades que ofrecían para la ejecución concertística estas formas barrocas, en torno a las que más tarde se construyeron muchos programas de La Folía. La disolución de ese grupo planteó por otra parte la necesidad de acometer sin pausa la formación de una nueva formación dedicada a la interpretación de la música de cámara barroca, proceso que al cabo de unos meses desembocaría en la fundación de La Folía.

⁶¹⁰ Reproducimos a continuación parte de esa crítica, cuyo contenido destaca la labor de recuperación musical histórica: “Siguiendo la euforia del barroco se ha presentado en la galería Juana Mordó el grupo musical Il Fondamento, especializado en los siglos XVII y XVIII. Formado por cinco jóvenes instrumentistas españoles [...], tratan de aproximarse lo más que sea posible a la realidad de la época. Para ello, además de utilizar los instrumentos originales (flautas dulces, clave y bajo continuo) estudian con rigor las partituras, abriendo un período de discusión y debate en torno a su constitución, su estructura su forma [...]. Dieron prueba en su primer concierto de un gran espíritu de trabajo y una nueva visión musical en nuestro país.” [SIN FIRMA (1977): “Il Fondamento”, en *Cuadernos para el Diálogo*, nº 212, 21-27 mayo].

⁶¹¹ Transcurridos cuarenta años, es triste constatar que siguen sin resolverse la mayoría de las problemáticas tratadas en aquél momento.

⁶¹² Cf. cap. 3-3.1.

Para la formación del quinteto de instrumentos barrocos que planearon los fundadores de La Folía, junto a Isabel Serrano, se contó como segundo violín con Lawrence Schroeder, formada con su padre, el holandés Jaap Schroeder, –uno de los mejores exponentes internacionales de la especialidad–.⁶¹³ En busca de dos intérpretes para completar el bajo continuo, la elección como instrumentista de clave recayó en Enriqueta Arenas, que entonces estaba finalizando los estudios de clave con Genoveva Gálvez en el Real Conservatorio de Música de Madrid, y como intérprete de viola de gamba y violonchelo barroco, en Tomás Garrido, introducido por la violonchelista y violagambista María de Macedo. En noviembre de 1977, el grupo comenzó varios meses de sesiones regulares intensivas de ensayos, como trabajo previo a sus primeras actuaciones en público.

Con la perspectiva de un primer concierto, surgió la necesidad de encontrar un nombre y el elegido fue La Folía, como esa forma musical con variaciones de origen ibérico, identificada con España en el Barroco.⁶¹⁴ El primer concierto público de La Folía, en colaboración con Juventudes Musicales Españolas, tuvo lugar el 6 de junio de 1978 en un módulo prefabricado de la Universidad de Alcalá de Henares, con un programa sin título centrado principalmente en la forma del concierto para flauta de pico solista, dos violines y bajo continuo, formación camerística a cuatro partes típica del Barroco.⁶¹⁵ El programa contenía asimismo una muestra de la sonata a trío con bajo continuo, para instrumentos disímiles (flauta y violín) y similares (dos violines), así como de repertorio instrumental solístico (clave solo).

Se presentaba así una variedad de sonoridades que desde entonces ha constituido siempre una característica de las propuestas de La Folía, jugando con la interpretación de piezas para elencos más pequeños contenidos en la formación completa. Además de propiciar la confección de programas más dinámicos, reforzando así el sentido lúdico, esa variedad de formaciones permite contar con un espectro amplio de repertorio, algo

⁶¹³ Jaap Schroeder, como veíamos en cap. 1-1.3.8, fue miembro del Quadro Amsterdam, junto a Frans Brügger, Anner Bylsma y Gustav Leonhardt, grupo que protagonizó a comienzos de la década de 1970 algunas de las páginas más brillantes de la recuperación del repertorio barroco con instrumentos de época.

⁶¹⁴ Cf. Adenda-Ad.2.

⁶¹⁵ Cf. cap. 3-3.1.

que como veremos ha resultado con el tiempo fundamental para afinar la idoneidad de las propuestas del grupo. Los autores cuyas obras fueron interpretadas en aquella ocasión fueron Telemann, Corelli, Loeillet, Haendel, Cabanilles y Alessandro Scarlatti.⁶¹⁶ Otra actuación de La Folía tuvo lugar ese mismo año, en el mes de julio, en la jornada de clausura del Festival Internacional de Saintes (Francia),⁶¹⁷ primera aparición internacional de La Folía, que se produjo en el marco de una edición dedicada a España, bajo la dirección artística de Alain Pacquier, con particular énfasis en la música antigua y en la música contemporánea.⁶¹⁸

La siguiente temporada, 1978-79, fue de mucha actividad, y el trabajo de La Folía comenzó a adquirir cierta resonancia en la vida musical madrileña, clausurándose en mayo de 1979 con dos conciertos de asistencia multitudinaria, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁶¹⁹ y en la iglesia del Convento de la Trinitarias Descalzas de la capital.⁶²⁰ Ese mismo mes el grupo realizó una pequeña gira por Murcia, que le llevó a tocar en la Iglesia de La Merced, anexa a la Universidad, y en el Instituto Femenino de Lorca.⁶²¹ A comienzos de esa misma temporada, en noviembre de 1978, La Folía había dado un Concierto de Mediodía en la Fundación Juan March y había adquirido en los meses sucesivos un intensivo rodaje, con la realización de numerosos conciertos didácticos. Entre estos, cabe destacar unos Recitales para Jóvenes de la Fundación March, presentados por el compositor Tomás Marco,⁶²² un ciclo nutrido de conciertos en institutos de Enseñanza Media, organizado por el INBAD (Instituto

⁶¹⁶ Siempre que citeamos los autores presentes en una selección musical, lo haremos en el orden en que aparecieron sus obras en la ejecución.

⁶¹⁷ Iglesia de Saint-Palais, 20-07-1978.

⁶¹⁸ Terreno en el que hubo una nutrida representación, con figuras como Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Francisco Guerrero, y conjuntos como el Grupo LIM y el Grupo Koan.

⁶¹⁹ I Ciclo de Conciertos Extraordinarios de Música Antigua, patrocinado por el Ministerio de Cultura, Dirección General de la Música y Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 13-05-1979.

⁶²⁰ *Siete conciertos barrocos íntimos* (título puesto por la organización), con motivo del Día Mundial del Medio Ambiente, 31-05-1979.

⁶²¹ Primer Ciclo de Difusión Musical. Aula de Música de la Universidad de Murcia. 1 y 2-05-1979.

⁶²² Mientras que unos conciertos de equivalente ciclo serían presentados en 1989 por el también compositor Jorge Fernández Guerra.

Nacional de Bachiller a Distancia) y varios más en el Colegio Mayor Chaminade de Madrid. Entre los autores interpretados, además de los ya mencionados, encontramos en programa a Castello, Biber, Vivaldi, Dall' Abaco, Naudot y Rameau.⁶²³

A finales del verano 1979, los dos solistas cofundadores de La Folía, Pedro Bonet y Isabel Serrano, se trasladaron a vivir a Holanda para realizar estudios de perfeccionamiento. El primero había finalizado el año anterior la carrera de flauta de pico en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [RCSMM]⁶²⁴ e ingresó como estudiante invitado en el Sweelinck Conservatorium, mientras que la segunda lo hizo en el Koninklijke Conservatorium de La Haya. Ambos solistas mantuvieron contacto allí, pero el cambio de residencia supuso un cese en la actividad del grupo, pasadas sus dos primeras temporadas de existencia. Esta actividad no se reanudaría hasta 1983, momento que denominaremos refundación en nuestro siguiente apartado.

Como balance de la primera etapa de La Folía puede destacarse una sensación de plenitud, la de comprobar que, en el terreno de la interpretación barroca, cabía llevar a cabo una actividad profesional relevante, con un repertorio atractivo,⁶²⁵ una contratación abundante⁶²⁶ y una respuesta positiva del público. Esta sensación coexistía no obstante con otra de cierta prevención, pues la asiduidad de las apariciones en el escenario había producido un desgaste.⁶²⁷ A pesar del éxito que había tenido la

⁶²³ Cabe observar que en esa etapa el único autor español interpretado por La Folía había sido Juan Cabanilles (1644-1712), con una obra de teclado. Costaría mucho tiempo, más adelante, sortear la escasez de repertorio hispano, algo para lo que posteriormente sería fundamental la incorporación de la voz. Sin embargo, como podrá verse en el Ap. I-e (Vol. 2, p. 45) al final la relación de autores hispanos (y asimilados como tales) interpretados por el grupo, contando también con los activos en los territorios de América regidos por la corona española, llegó a sumar 146 referencias.

⁶²⁴ Pasando a ser el primer titulado superior de flauta de pico tras la implantación de esta especialidad en un conservatorio estatal español.

⁶²⁵ Habían quedado sin embargo algunas dudas respecto a lo que esa formación de quinteto podría dar de sí con el tiempo, pues disponía de un repertorio excelente pero relativamente limitado y varias de las obras de más calidad para ese elenco habían sido interpretadas ya en esa etapa, como los conciertos de A. Scarlatti, Vivaldi y Naudot y las sonatas a trío de Telemann (de manera natural el problema encontraría solución en la segunda etapa, al adoptar el grupo una estructura variable en función del repertorio).

⁶²⁶ De la que, a diferencia de lo que ocurriría a partir de la refundación, no tuvimos entonces que ocuparnos en exclusiva.

⁶²⁷ Entre finales de invierno y comienzo de primavera de 1979, en el espacio de dos meses, llegaron a registrarse hasta 40 actividades diferentes, la mayor parte conciertos, aunque también, con la flauta de

propuesta musical, era razonable la percepción de que era pronto para dar por concluida la formación y era necesario acometer esa etapa de perfeccionamiento para profundizar en cometidos técnicos, interpretativos y artísticos. Habría cabido quizá mantener una presencia simultánea en España y en el extranjero, pero no fue esa la proyección, optándose por vivir una etapa diferenciada dedicada a hacer acopio de lo que Holanda podía ofrecer en materia de flauta de pico e interpretación de la música barroca, prestos a retomar el hilo de la actividad profesional a la vuelta a España, como sería el caso.

La importancia de la etapa formativa emprendida en aquél momento, tras cuatro años de incipiente actividad profesional en los escenarios (sumando las dos temporadas de La Folía y las dos experiencias precedentes), así como la repercusión posterior de muchas de las experiencias y aprendizajes de ese período, nos animan a hacer unos apuntes como colofón de esta primera etapa. Reseñaremos la importancia de trabajar en el conservatorio de Amsterdam en la clase de los maestros Kees Boeke y Walter van Hauwe, discípulos más directos de Frans Brügger, cuya escuela encabezaban tras abandonar éste la docencia de la flauta de pico a partir de 1973.⁶²⁸ En esa clase, fiel heredera de la técnica del maestro y la más destacada del ámbito internacional, hubo oportunidad de coincidir con un elenco de flautistas de primer orden de las más variadas nacionalidades, protagonistas destacados de la flauta de pico y de la interpretación renacentista, barroca o contemporánea en sus respectivos países.

Entre esos compañeros, podemos citar a los holandeses Han Tol, profesor en la Hochschule für Künste de Bremen y miembro del trío La Fontegara (junto a Saskia Koolen y Peter Hotslag, también estudiantes de esa misma clase), Thijs van Baarsel (profesor en el conservatorio de Ginebra) o los miembros del afamado Loeki Stardust

pico, algunas grabaciones comerciales y para la banda sonora de la serie *Curro Jiménez*, bajo la dirección de su autor, el compositor Antón García Abril.

⁶²⁸ En ese año le sucedió su discípulo brasileño Ricardo Kanji en la cátedra de flauta de pico del Koninklijke Conservatorium de La Haya, de la que Brügger se había hecho cargo en 1955 y en la que aun seguía dictando algunas clases magistrales a las que tuvimos ocasión de asistir durante nuestra estancia en Holanda, mientras que Boeke y van Hauwe se habían hecho cargo de las clases que daba el maestro en Amsterdam.

Quartet (Daniel Brüggen, Paul Leenhouts, Karel van Steenhoven, Bertho Driever),⁶²⁹ todos ellos prestigiosos concertistas y profesores en centros internacionales. En Italia, encontramos al germano-argentino Pedro Memelsdorf (residente en Bolonia y enseñante en diversos centros europeos, actualmente uno de los directores de la Schola Cantorum de Basilea) y Piero Cartosio (profesor del conservatorio de Palermo), en Francia Pierre Boragno o Jean Sébastien Marc (que más tarde asumió la cátedra de flauta de pico del Real Conservatorio de La Haya, donde habían enseñado Frans Brüggen y Ricardo Kanji), y flautistas de otros muchos países como Alemania, Canadá o Israel.

Más adelante se estableció igualmente contacto con otros flautistas que pasaron por esa cátedra en años posteriores, como el mexicano Horacio Franco, el francés Hugo Reyne, el portugués Pedro Couto Soares o el catalán Josep María Saperas. Tanto con los anteriores como con estos últimos, se mantuvo contacto después y varios de ellos fueron invitados a colaborar con La Folía en conciertos o grabaciones discográficas.⁶³⁰

Otra experiencia importante de la etapa holandesa fue la posibilidad de asistir en directo a numerosos conciertos de interpretación histórica, una especialidad a cuyos circuitos España aun no se había incorporado. Entre esos recitales, cabe destacar los de Frans Brüggen, tocando a solo, en grupo de cámara, con orquesta y con el trío de flautas Sour Cream (con sus discípulos Boeke y van Hauwe, maestros de nuestra clase del conservatorio), de Gustav Leonhardt y de varios de sus discípulos, entre ellos Tom Koopman, así como de otros muchos solistas y conjuntos de música barroca de visita por Holanda, como los hermanos Kuijken. En relación con otras ramas de la interpretación musical, hubo oportunidad de escuchar a menudo la ejemplar orquesta sinfónica del Concertgebouw de Amsterdam y conciertos de grupos como las Percusiones de Estrasburgo, el Ensemble Intercontemporain de Pierre Boulez o diversas formaciones de música étnica, aprovechando, entre otras, la variada programación

⁶²⁹ Años más tarde, Leenhouts, entonces titular de esa misma cátedra de Amsterdam, fue invitado por La Folía a participar en el estreno del proyecto *“Los viajes de Gulliver” y otras visiones extremas del Barroco* y en la grabación del disco compacto de mismo título, ambos llevados a cabo en 2000 en el marco del 49 Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

⁶³⁰ Aparte de la mencionada colaboración concertística y discográfica de Leenhouts, Couto Soares dio dos conciertos con La Folía en París en 1990, Saperas actuó con el grupo en 1991, en Trujillo (Cáceres) y en el Museo del Prado (Madrid) y Cartosio lo hizo en el Museo de la Ciudad (Madrid) en 2006.

musical del Vredenburg Musik Centrum de la vecina ciudad de Utrecht, en cuyo afamado Centro de Sonología se tuvo también ocasión de asistir a una clase de Mauricio Kagel sobre música electroacústica.

Asimismo, en función de un interés por la improvisación, materia que entonces no se impartía en los centros españoles,⁶³¹ se solicitó al conservatorio poder asistir a algunas clases adicionales que trataban de esa materia y afines, tanto en la sección de música clásica como en la de jazz. Paralelamente, fue posible presenciar numerosas actuaciones en directo de los más afamados solistas y formaciones, de paso por la excelente escena jazzística internacional de Amsterdam, con un amplio registro de tendencias. Ello constituyó un aprendizaje complementario interesante desde el punto de vista artístico y escénico, asistiendo en salas de tamaño relativamente reducido al desarrollo de actuaciones en las que se tocaba repertorio de una tradición musical viva en la que cabe encontrar diversos paralelismos con determinadas parcelas de lo que pudo ser la práctica de época de la música barroca.

De lo aprendido en esa etapa, destacaremos un conocimiento de primera mano de la técnica instrumental de la escuela holandesa y un contacto muy directo con sus planteamientos interpretativos. El aprendizaje técnico resultó muy importante, pues permitió completar de manera adecuada los conocimientos previamente adquiridos en materias como sonido, articulación, digitaciones o solución de pasajes difíciles. En cuanto a la parte interpretativa, fue también fructífera, aunque optamos por mantener una independencia y no adoptar sistemáticamente sus postulados. En ese terreno, pudimos comprobar, y luego nos reafirmamos en ello, que la formación recibida en España, en materia de Barroco, había sido muy completa y excelente.

A la hora de residir en Holanda y adquirir una visión de la cultura de aquel país, parecía difícil, incluso contradictorio que pudiesen encontrarse allí las claves interpretativas de un estilo tan ligado a la Contrarreforma como el Barroco. Aunque, cuna de Erasmo, y país que acogió numerosos exiliados entre los siglos XVI y XVIII y

⁶³¹ Pedro Bonet tiene hoy día a su cargo la asignatura de Improvisación y Ornamentación de la Música Antigua para instrumentos melódicos en el Departamento de Música Antigua del RCSMM.

donde circularon corrientes liberales de la mano de figuras como Spinoza, Descartes o Grotius, no dejaba de ser una sociedad en cuya mentalidad habían hecho mella las teorías puritanas de un reformista radical como Calvino que, a diferencia de Lutero, tenía una ideología muy restrictiva en lo musical. En clave geográfica y climatológica, rodeados de las brumas del norte europeo, parecía difícil aprender en ese lugar a interpretar con propiedad el vital y luminoso estilo italiano de una Roma o un Nápoles.⁶³²

Aun así, la escuela holandesa, objeto de nuestra deliberada elección a la hora de realizar estudios de perfeccionamiento en el extranjero, ha sido una de las más influyentes en el sector de la interpretación musical barroca desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad y representa un polo a tener muy en cuenta, tanto en el terreno flautístico como musical en general. A pesar de algunas distancias que allí establecimos, han quedado de ella importantes sinergias en nuestro juego instrumental e interpretativo, hoy día aun reconocibles y de las que no ha sido necesario prescindir. Aparte de mayores o menores afinidades estéticas, deben destacarse la efectividad de los recursos técnicos que la escuela ha hilvanado y la ejemplar calidad de sus realizaciones.

Dos cosas nos queda añadir al respecto. Por una parte que, debido precisamente a esa efectividad, es necesario hacer un estudio cuidadoso para discriminar qué recursos técnicos utilizar y cuales desechar, si se quiere evitar una interpretación clónica. Es este uno de los problemas comunes que hay que sortear cuando se aprovechan las enseñanzas de las escuelas técnicas más efectivas. Y así lo hemos hecho para que la distancia estética presentida como necesaria respecto a los postulados neerlandeses no quedase en una quimera. Por otra, algo que ha sido fuente de debate con muchos compañeros de aquella época: aun estando dispuestos a considerar admirables los logros de los holandeses en materia interpretativa, siempre fuimos reticentes a valorar como

⁶³² Más adelante desarrollaremos algunas ideas adicionales sobre la cuestión de las nacionalidades en relación con la interpretación. En cuanto al estilo italiano, con el tiempo comprendimos que es necesario un acercamiento muy preciso para percibir las diferencias que puede haber entre un compositor romano, toscano, lombardo, véneto, boloñés, napolitano o siciliano (estos dos últimos, a través de su historia, lógicamente con rasgos compartidos con nuestra península).

algo positivo la adopción incondicional de los rasgos de esa escuela, en el fondo local, por parte de solistas de procedencias muy diversas.

De nuevo en relación con las nacionalidades, no se debe prescindir de las propias raíces históricas y culturales, sobre todo si, geográfica y culturalmente, son más cercanas al repertorio interpretado, frente a otras que pueden ser abismalmente diferentes, aunque vengan apoyadas por una eficiencia que cause admiración. El mismo concepto podría aplicarse con América Latina en relación con España y el resto de Europa. Aunque aquellos territorios fueron regidos por la corona española, mientras se desarrollaban los estilos musicales desde el Renacimiento hasta finales del Clasicismo, y fueron constantes los aportes de la emigración europea a la actividad musical del continente, cabe pensar que, una vez allí, los estilos musicales se aclimataron. Es algo que debería tenerse en cuenta, antes que aplicar sistemáticamente las recetas cocinadas en la época actual en el Viejo Continente para la interpretación de ese repertorio, por brillantes que puedan resultar las soluciones ofrecidas y eficaz la manera de transmitirlos.⁶³³ Ello debe tenerse en cuenta de manera especial en el Barroco, un estilo con un lenguaje tan ligado a la retórica y la oratoria.

2.2 Refundación y consolidación (1984-1989)

De vuelta en España, a punto de comenzar la temporada 1983-84, pudimos observar que los preceptos de la escuela holandesa, cuya influencia nos había decidido en su momento a realizar nuestro perfeccionamiento en ese país, habían avanzado bastante en España, que entretanto se había incorporado al circuito de la música antigua. Sin embargo, tras los cuatro años pasados en Holanda, con un acercamiento a su cultura que incluyó el aprendizaje del idioma, nos sentíamos más distanciados de los principios

⁶³³ Es algo en lo que hemos procurado insistir siempre que hemos dado clases en América, sobre todo cuando hemos observado tendencia a replicar determinados clichés.

de esa escuela que las personas que encontramos, en número creciente, dedicadas a menesteres relacionados con la interpretación histórica. Contratado al poco tiempo como profesor de flauta de pico del Conservatorio “Padre Antonio Soler” de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), el autor de la presente Tesis se planteó retomar con regularidad su carrera concertística.

En un primer momento, lo más directo fue concentrarse en la ejecución de sonatas solísticas para flauta de pico y bajo continuo y hacerlo a dúo con clave, para lo que se volvió a contactar con Tony Millán, compañero de Il Fundamento en la etapa precedente a la fundación de La Folía,⁶³⁴ al tiempo que se llevaban a cabo paralelamente otras colaboraciones musicales que fueron requeridas.⁶³⁵ Los conciertos a dúo del inicio de esa nueva etapa, fueron gestionados directamente por Pedro Bonet y se anunciaban generalmente con el título genérico *Música para flauta dulce y bajo continuo*, con un programa que contenía obras de Hotteterre, Dieupart, Telemann, Haendel, Bononcini, Marcello y Fischer. No figuraba el nombre de ningún grupo, como sería el caso, incluso para las formaciones de dúo, a partir de 1985, y a veces aparecía anunciado como “Dúo barroco”, con el nombre de sus componentes debajo.

La siguiente temporada, 1984-1985, comenzó con una tónica similar, aunque hubo cambio de instrumentista, actuando como clavecinista Eduardo López Banzo,⁶³⁶ y se hizo frecuente la incorporación de una viola de gamba al bajo continuo, actuando en una serie de conciertos la violagambista holandesa afincada en España Renée Bosch. El

⁶³⁴ Actuando esa temporada en la Fundación Juan March (“Conciertos de Mediodía”, 05-03-1984), en dos ciclos de conciertos para la Universidad Complutense de Madrid (“La Universidad en los Barrios”, marzo-mayo de 1984) y en otro del Ayuntamiento de Madrid (“Semana de Música”, ciclo de Semana Santa, Abril de 1984).

⁶³⁵ Entre ellas cabe destacar la participación en el elenco de solistas que interpretó los *Vespro Della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi con la Orquesta y Coro de Radio Televisión Española, bajo la dirección de Odón Alonso (7 al 9-03-1984) o la actuación en el VII Festival de Música Antiga de Barcelona (“La flauta dolça en la música de cambra”), junto al flautista Álvaro Marías (Saló del Tinell, 28-05-1984).

⁶³⁶ Eduardo López Banzo, volvería más adelante a colaborar con La Folía en algunos trabajos importantes del grupo, como en 1991 una serie de conciertos en el VIII Festival de Otoño de Madrid y la grabación del CD Madrid Barroco, época esa otra en la que había comenzado la actividad con su propio grupo, Al Ayre Español.

dúo con clave fue premiado en la Muestra Nacional de Jóvenes Intérpretes⁶³⁷ y Pedro Bonet realizó algunas colaboraciones externas adicionales.⁶³⁸ Conciertos de esa temporada y comienzo de la siguiente tuvieron lugar, de nuevo para la Universidad Complutense de Madrid (“La Universidad en los Barrios”, nov.-dic. 1984), en el Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte (Madrid. Fundación Tomás Moro, 22-12-1984), Centro Cultural “Rafael León” (Madrid. “Ciclo de Música Barroca”, 10-03-1985) o en el Colegio Mayor César Carlos (Madrid, “Los conciertos del César”, 11-11-1985). En programa, obras de Barsanti, Bach (la Partita para flauta sola), Philidor, Vivaldi y Telemann.

A partir de la siguiente temporada, 1985-1986, el grupo volvió a utilizar el nombre de La Folía,⁶³⁹ que ha encabezado desde entonces todas las formaciones de concierto que han excedido el solo. Coincidió con la ampliación de su plantilla a una formación de cuarteto, con miras a interpretar programas de sonatas a trío con flauta de pico, violín barroco y bajo continuo, aun sin descartar seguir realizando actuaciones a dúo y trío. La primera reaparición de La Folía como tal tuvo lugar en un concierto en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado, en el marco de los actos organizados por el Ministerio de Cultura con motivo del tercer centenario del nacimiento de Domenico Scarlatti.⁶⁴⁰

Con un programa titulado *Música europea del tiempo de Domenico Scarlatti*, era la primera vez que el grupo trabajaba por encargo y, aun sin apartarse mucho del repertorio internacional que venía interpretando las dos temporadas anteriores, incluía una primera referencia camerística española, una adaptación de la primera de las sonatas a trío para dos violines y continuo que el español Francisco José de Castro publicó en

⁶³⁷ En fig. 44 puede verse una foto tomada en el Teatro de la Escuela Superior de Canto de Madrid con ocasión de la participación del dúo en esa muestra.

⁶³⁸ Notablemente con el Grupo de Música e Investigación “Alfonso X El Sabio”, dirigido por Luis Lozano Virumbrales, con el que interpretó en la Sinagoga del Tránsito de Toledo (22-10-1984) una *Misa tropada para el día de Navidad*. Posteriormente se realizarían otras actuaciones con ese grupo en Fundación March y Cultural Albacete (1987) y Festival de Otoño de Madrid (1988).

⁶³⁹ Para ello se recabó acuerdo de la anterior cofundadora, Isabel Serrano, que volvería a colaborar más adelante con el grupo en una serie de trabajos importantes de los que se hablará después.

⁶⁴⁰ 21-12-1985, dentro del ciclo de conciertos paralelo a la exposición *Domenico Scarlatti en España*.

Bolonia,⁶⁴¹ procurando con ello sortear la dramática falta de repertorio instrumental español del Barroco.⁶⁴² Completaban la selección obras de Hotteterre, Veracini, Telemann, Bach y Quantz, todos ellos más cercanos a la generación del músico italiano afincado en España. En cuanto a los intérpretes, había un nuevo cambio en el clave, donde Patricia Escudero había sustituido a López Banzo,⁶⁴³ se había incorporado Francisco Javier Comesaña en el violín barroco y seguía tocando Renée Bosch la viola de gamba, aunque en primavera fue sustituida por José María Redondo tocando violonchelo barroco.

Entre el invierno y el verano de 1986, la nueva formación realizó una serie de conciertos relevantes, entre los que cabe destacar el interpretado para la Fundación Tomás Moro en el Palacio del Infante Don Luis (Boadilla del Monte, 30-01),⁶⁴⁴ Paraninfo de la Universidad Complutense (28-04), Sociedad Filarmónica Orensana (05/05) [fig. 45], Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (24/05) y XXI Semana de Música Antigua Antonio de Cabezón de Burgos (25-07), todos ellos en formación de cuarteto y con un repertorio que no se diferenciaba mucho del estructurado en torno a la figura de Scarlatti.

⁶⁴¹ CASTRO, Francisco José (1695): *Trattenimenti armonici da camera a trè, due violín, violoncello ò cembalo...* Bolonia: Pier-Maria Monti (ed. fac.: Madrid, SEMA, 1978; ed. mod.: Genoveva Gálvez, transcr. Madrid: Real Musical, 1980). En 1992 La Folía incluyó esta misma sonata, en su instrumentación original para dos violines, en el primer disco del grupo, *Madrid Barroco*.

⁶⁴² Cf. cap. 1-1.4.2, donde hemos aludido al cúmulo de circunstancias desgraciadas que propiciaron la destrucción de una parte importante de nuestro patrimonio musical.

⁶⁴³ López Banzo había marchado a Holanda para realizar estudios de perfeccionamiento, al igual que había ocurrido con Tony Millán cuando aquél le había sustituido.

⁶⁴⁴ De ese concierto, salió en *ABC* una crónica firmada por el crítico musical Leopoldo Hontañón (1928-2010), de la que extractamos la siguiente cita: “Anteayer al anochecer, en Boadilla del Monte, hubo una especie de resplandor, un breve ejercicio de civilización. El cuarteto de Música de Cámara Barroca [La Folía], integrado por Pedro Bonet, Javier Comesaña, Patricia Escudero y la violonchelista holandesa Renée Bosch, interpretaron a Haendel y sus contemporáneos durante dos horas inolvidables... Para llegar a aquel homenaje al Barroco europeo había que atravesar la niebla monótona de los nuevos barrios de Madrid. Pero una vez allí, en Boadilla, uno creía estar en Salzburgo o en Lucerna, tal era el austero refinamiento del lugar, el clima de fervoroso homenaje al espíritu, de respeto a la Historia. En España hay nuevos y pujantes islotes de civilización que emergen sorprendentemente en medio de la mediocridad: uno era aquel concierto de pueblo, convocado bajo el recuerdo de Tomás Moro” [HONTAÑÓN (1985), Leopoldo: “Boadilla”, en *ABC*, 22 dic.].

En septiembre de 1987, al comienzo de la nueva temporada, hubo nuevos cambios en el grupo. Finalizó la colaboración con Comesaña y Redondo y se incorporaron al grupo Jordi Argelaga, tocando oboe barroco y flauta de pico,⁶⁴⁵ Alfredo Barrales y Itziar Atutxa, ambos a la viola de gamba (esta última alternativamente al violonchelo barroco),⁶⁴⁶ y Juan Carlos de Mulder, tocando guitarra y archilaúd, músico que se ha mantenido en el grupo desde entonces con numerosas colaboraciones en concierto y grabaciones discográficas. Entre los nuevos autores incorporados al repertorio, cabe mencionar a Bartolomé de Selma y Salaverde (al igual que las sonatas de De Castro, su obra constituye otro de los escasos restos de música instrumental de conjunto española del siglo XVII),⁶⁴⁷ además de Cima, Van Eyck,⁶⁴⁸ Corelli, Zamboni, Rameau, Geminiani y Carl Philipp Emanuel Bach.

Las formaciones más habituales del grupo en esa etapa, con los colaboradores que acabamos de mencionar, fueron el cuarteto con flauta de pico, oboe, clave y

⁶⁴⁵ Jordi Argelaga ha seguido desde entonces en plantilla del grupo. Algunas colaboraciones relevantes posteriores con La Folía tuvieron lugar en el VIII Festival de Otoño de Madrid (1991), Ciclo de Cámara y Polifonía del Auditorio Nacional de Música (1992), grabación de la banda sonora de la película *La leyenda de Baltasar el castrado* (1993), concierto en la Serie Internacional del Banco de la República en Bogotá (1994) o la realización de un programa de cantatas de Bach (2006).

⁶⁴⁶ En aquel momento comenzó a ponerse en práctica en el grupo un modelo que ha dado buen resultado: disponer de más de un titular en algunas especialidades, medida arbitrada para conciliar lo artístico con lo práctico en cuanto a contrataciones.

⁶⁴⁷ SELMA Y SALAVERDE, Bartolomé de (1638): *Canzoni, fantasie et correnti da suonar ad una, 2, 2, 3, 4 con basso continuo...* Venecia: Bartolomeo Magni (ed. facsímil: Marcello Castellani, instr. SPES, 1980). Esta colección de piezas, junto a los *Trattenimenti armonici* de Castro y a una sonata a tres manuscrita de José de Vaquedano conservada en el archivo de la catedral de Santiago de Compostela, ha conformado durante tiempo el corpus de los únicos restos conocidos de música instrumental de cámara con bajo continuo escrita por españoles en el siglo XVII, al que en varias décadas apenas ha venido a sumarse algún descubrimiento, como dos manuscritos relacionados con la práctica instrumental polifónica llevada a cabo por ministriles en Lerma (Burgos) en la época de Felipe III [Ms. mus. 1 del archivo de la Colegiata de San Pedro de Lerma y Cancionero de Lerma, Ms R 3.L.16 de la Biblioteca de la Universidad de Utrecht], aunque hay que encuadrar este repertorio dentro de una práctica más propia del estilo renacentista que barroco [para un estudio de estos materiales, ver KIRK, Douglas (1993): *Churching the shawms in Renaissance Spain: Lerma Archivo de San Pedro Ms. Mus. 1.*, tes. doc. Montreal: Mac. Gill University-Facultad de Música]. Destacaremos más adelante la importancia fundamental dentro del repertorio instrumental del siglo XVII de la obra del napolitano Andrea Falconiero, aunque se trata de un súbdito extrapeninsular, cuyo paso por la corte madrileña de Felipe IV, no obstante, está documentado [cf. cap. 4-4.1 y Ap. II-a.2 (Vol. 2, pp. 82-3)]

⁶⁴⁸ De estos dos últimos fue destacada años más tarde su conexión hispana, en el caso de Cima y sus *Concerti eclessiatici* de 1610, por estar activo en el Milán bajo gobernación española, y en el caso de Van Eyck, por publicar su *Der fluyten Lust-Hof* (1646) en plena guerra de la independencia holandesa de España.

violonchelo barroco,⁶⁴⁹ y los tríos con flauta de pico, clave –o en su lugar archilaúd-guitarra barroca– y viola de gamba o violonchelo barroco. Con ello la estructura del grupo se volvía cada vez más modular, en función del repertorio a interpretar, de la idoneidad de un programa u otro, dependiendo de contexto, disponibilidades, presupuesto, etc. En cuanto a lugares de actuación, en 1987 cabe mencionar el Real Coliseo de Carlos III en El Escorial (24-03), la Sala del Patronato Municipal de Cultura de Pozuelo de Alarcón (11-04), la Residencia de Estudiantes de Madrid (01-07), la prestigiosa XIII Semana de Música de Cámara de Segovia (18-07),⁶⁵⁰ la Fundación Juan March (21-12), o la Ermita de San Antonio de la Florida (16-06).⁶⁵¹ A finales de ese año La Folía actuó también en directo en el programa de Radio Clásica (RNE-Radio 2)⁶⁵² *Música sobre la marcha*, presentado por el locutor Fernando Palacios, interpretando, entre otras, sonatas de Cima y Corelli.⁶⁵³

Transcurridos entonces cuatro años desde la vuelta de Holanda, puede decirse que se había completado la refundación de La Folía y comenzaba su consolidación, aun

⁶⁴⁹ Aparte de algunas de las obras más relevantes específicas para esta formación de flauta de pico, oboe y bajo continuo, como la estupenda sonata en sol menor de Vivaldi y varias de las que escribieron Loeillet y Telemann, este cuarteto interpretó también la sonata prima de De Castro, con esta nueva instrumentación, y las sonatas a trío décima y undécima de Selma y Salaverde, con dos flautas de pico y continuo. Iba aumentando con ello la proporción de música española. En 1989 estas piezas españolas, así como la sonata de Vivaldi y algunas otras fueron incluidas en una selección grabada por Televisión Española en la iglesia del monasterio de Uclés para una edición del programa *Música desde*, dirigido por Miguel Ángel Tallante.

⁶⁵⁰ Ese concierto fue objeto de mención en una reseña de Enrique Franco en *El País*: “Dos solistas españoles, pertenecientes al grupo La Folía, prosiguieron al día siguiente el discurso barroco: Pedro Bonet, flauta, y Patricia Escudero. Independientemente de sus valores individuales, atinan a la hora del repertorio para juntar los autores más divulgados con otros hasta ahora menos frecuentes, tal como el excelente Gian Paolo Cima, milanés, contemporáneo de los venecianos Negri y Marini, entre un grupo muy amplio cuya música se publica a mediados del siglo XVII. Se ha hecho habitual, por fortuna, el nombre de Bartolomé de Selma y Salaverde, sobre el que ya escribiera Mitjana en 1918, cuyas *canzoni*, publicadas en Venecia (1638), con tanto elogio después recibiría de todo el mundo.” [FRANCO, Enrique: “Esplendor barroco en Segovia”, *El País*, 20 jul.].

⁶⁵¹ La Folía actuó allí junto a la tumba de Francisco de Goya, en la reapertura de la ermita tras la restauración de los frescos del pintor aragonés. Un fragmento de ese concierto fue retransmitido el mismo día en el telediario nocturno nacional, presentado por la periodista Rosa María Mateo.

⁶⁵² Al tratar del programa de música clásica de Radio Nacional de España (RNE) en su segundo canal (RNE-Radio 2), optamos aquí y en sucesivas menciones por la denominación actual de Radio Clásica, en realidad posterior a aquella época.

⁶⁵³ Esta etapa se completó en 1988 con algunos conciertos más que no mencionamos para no sobrecargar esta relación, que deberá volverse más selectiva conforme avanza nuestro relato.

a falta de la importante incorporación al grupo de la voz solista, que no tendría lugar hasta finales de 1990. La Folía había adoptado esa estructura de geometría variable que se ha mantenido desde entonces, siempre con una presencia de la flauta de pico (afortunadamente, no en todas las piezas).⁶⁵⁴ Englobaba en aquél momento formaciones de dúo, trío y cuarteto, basados en la interpretación de piezas a solo, con o sin bajo continuo, y a trío, en aquella etapa, contando generalmente con combinaciones de instrumentos melódicos disímiles, como flauta-violín y flauta-oboe, aunque esporádicamente con algunas piezas interpretadas con dos flautas de pico.⁶⁵⁵

Dentro de esa estructura, se estableció colaboración con unos intérpretes habituales con los que, a través de una metodología de ensayo, se conformaba una línea interpretativa definida y se ponía en práctica una cuidada presentación escénica, cuestión que siempre ha tenido en el grupo una importancia sobre la que abundaremos más adelante. Al margen de cuestiones específicamente interpretativas, cabe destacar también un aprendizaje simultáneo de la necesaria, difícil y no siempre grata labor de promoción. Esta faceta fue llevada a cabo a partir de entonces de manera casi exclusiva por el director del grupo, sin apenas ayuda de compañeros ni, como quizá hubiese sido deseable, de profesionales de la representación, ello a pesar de diversos intentos de aliviar esa labor con la colaboración con algunos promotores musicales.

Cabría pensar que para ello hubiese podido ser útil como aval el atractivo de determinadas propuestas, la solvencia de los intérpretes y de la formación, junto a la indudable calidad de diversas programaciones en que había actuado La Folía. Aunque estos factores impulsarían la trayectoria posterior del grupo, lo cierto es que nunca sería sin dificultad, llegando hasta la época actual. En todo caso, la falta de resultados significativos cuando las gestiones eran realizadas por terceros, a lo largo de los 35 años aquí glosados, fue remitiendo una y otra vez a la ineludible necesidad de invertir en la faceta de promoción y gestión una parte sustancial del tiempo personal disponible, algo de lo que trataremos con más detalle en el capítulo 6.

⁶⁵⁴ Algo de lo que trataremos a la hora de analizar los principios puestos en acción en la construcción de los programas del grupo [*cf.* cap. 5-5.2].

⁶⁵⁵ *Cf.* cap. 3-3.1.

2.3 El despegue (1990-1997)

Por el calado y relevancia de los trabajos realizados, puede considerarse que en 1990 comenzó una nueva fase de la trayectoria de La Folía, que representa en cierta medida el despegue de la formación como grupo de referencia, independientemente al impacto que había producido su emergencia en la fulgurante etapa inicial de fundación del período 1977-79. De esta nueva etapa, que coincidió con un cambio en las actividades académicas del director del grupo,⁶⁵⁶ cabe destacar en primer lugar una nueva ampliación de la plantilla instrumental, sumando en algunos programas la cuerda (el violín solista, de nuevo, y en algún trabajo el elenco de la orquesta de cuerda completa, con un instrumento por parte) y completando el viento histórico (oboe y fagot barrocos).

Ello permitió acometer, en formaciones de quinteto (flauta de pico, oboe, violín, violonchelo, clave) y sexteto (esa misma plantilla con la adición del fagot), parcelas significativas del repertorio para flauta de pico, como los *quadri* de Fasch, Janitsch y Telemann⁶⁵⁷ o los *concerti a cinque* de Vivaldi, además de proseguir el trabajo con las formaciones anteriores de dúo, trío y cuarteto. Esto último, además de permitir continuar con la exploración de los repertorios correspondientes, daba juego en el plano laboral, algo inherente a la mencionada estructura de geometría variable, cuya flexibilidad posibilita adaptarse a diferentes programaciones y presupuestos.

Pueden destacarse varios datos significativos de aquella fase. Uno de ellos fue contar de nuevo, a partir de mayo de 1989, con la colaboración al violín barroco de Isabel Serrano, cofundadora de La Folía, que nuevamente aportó un excelente nivel de compromiso para realizar en común una serie de trabajos que incluyeron importantes hitos. Cabe destacar entre estos la grabación de *Madrid Barroco*, el primer disco

⁶⁵⁶ En julio de 1989 había realizado oposiciones a cátedra en la especialidad de flauta de pico, convocadas por el Ministerio de Educación, y a partir de septiembre pasó a ejercer la docencia de este instrumento en el Conservatorio Superior de Salamanca, antes de obtener traslado un año más tarde a Madrid.

⁶⁵⁷ Sobre la forma del *quadro* versan las notas al programa escritas por Pedro Bonet para el concierto que dio La Folía en el Auditorio Nacional de Música el 09-04-1992 [cf. Ap. II-c.1 (Vol. 2, p. 155)].

compacto del grupo, las dos primeras actuaciones en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, una de ellas retransmitida en directo por Radio Clásica, y la grabación de la banda sonora de la película *La leyenda de Balthasar el castrado*, de Juan Miñón, de la que también se editó registro fonográfico. Actuaciones instrumentales relevantes fueron en 1989 la participación de La Folía en el VII Ciclo de Música en el Órgano Histórico de Liétor (20-05),⁶⁵⁸ un ciclo de dos conciertos en el Auditorio de la Fundación Mapfre, en Madrid (22-05 y 16-06), o la participación de Pedro Bonet como solista en el VII Festival Internacional de San Floriano, en Italia.⁶⁵⁹

Entre ese mismo año y el siguiente, se hicieron también una serie de conciertos a dúo, en formaciones de flauta de pico y archilaúd (Auditorio de San Blas, Salamanca, 24-02-90) y de flauta y clave,⁶⁶⁰ así como diversas combinaciones a trío con archilaúd o clave y violonchelo barroco o viola de gamba y de cuarteto con oboe o violín, actuaciones que no detallaremos para no sobrecargar nuestro relato global de la trayectoria de La Folía. Entre los autores incorporados entonces en programa, cabe mencionar a un compositor llamado Felipe Lluç, del que poco se sabe si no es que figura como autor de una sonata manuscrita para flauta travesera, fechable en torno a 1760, conservada en la Biblioteca Británica, a la que aplicamos la transposición típica de tercera menor alta para adaptarla a la flauta de pico.⁶⁶¹ De estilo galante con rasgos hispanos, en aquella época la interpretamos a menudo para remediar la ya aludida escasez de repertorio instrumental español, aunque es cierto que comienza a remitir, justamente, en el repertorio tardío de esa época.

⁶⁵⁸ Donde junto a Pedro Bonet y Isabel Serrano actuaron Itzíar Atutxa al violonchelo barroco y Eduardo López Banzo al órgano [fig. 46], con obras de De Castro, Fontana, Castello, Haendel, Pachelbel y Telemann.

⁶⁵⁹ Junto a otros intérpretes italianos, entre los que se encontraba el fagotista Paolo Tognon, que tocaría al año siguiente con La Folía en el VIII Festival de Otoño de Madrid.

⁶⁶⁰ En el clave, Tony Millán, volvió a colaborar con La Folía entre 1987 y 1990; entre 1990 y 1995 fue habitual la colaboración de Jordi Reguant, que se desplazaba desde Barcelona, y, entre 1992 y 1995, de Mar Tejadás, que participó en una serie de conciertos y en la grabación de la banda sonora de *La leyenda de Baltasar el castrado*. Junto a esta última, en alguna ocasión formó parte del continuo el violagambista Ventura Rico, uno de los fundadores de la Orquesta Barroca de Sevilla.

⁶⁶¹ Cf. cap. 3-3.1.

En 1990, destacaremos un concierto en el Museo Arqueológico Nacional (21-06)⁶⁶² y la participación de Pedro Bonet como solista con la orquesta de la III Semana de Música Barroca de Oporto (Portugal) (26-04 y 28-04), donde interpretó el concierto de sopranino RV 443 de Vivaldi y el concierto de Brandenburgo nº 4 de J. S. Bach.⁶⁶³ Unos meses más tarde realizó en la misma ciudad una integral de las sonatas de Haendel (21-07).⁶⁶⁴ Entre los meses de noviembre y diciembre, La Folía protagonizó un ciclo de cuatro conciertos en la Casa de España de París,⁶⁶⁵ en cuya programación aumentó sensiblemente la nómina de compositores españoles.⁶⁶⁶ Ello fue posible en buena parte gracias a la incorporación, en el cuarto concierto de ese ciclo, de la voz solista, por primera vez en la Folía, actuando la soprano María Villa, que sería titular del grupo hasta 1996.⁶⁶⁷

Esta incorporación introdujo una nueva dualidad en los programas del grupo, que a partir de ese momento pudieron diferenciarse en puramente instrumentales, como habían sido hasta entonces, y vocales-instrumentales, según contasen o no con la participación de la voz. Hizo posible además la interpretación de una porción mucho más significativa de repertorio español, más allá de los magros restos instrumentales a los que hemos ido haciendo referencia, a los que se sumarían con el tiempo algunos rescates adicionales, aparte por supuesto de repertorio solístico de cuerda pulsada o

⁶⁶² Con la misma formación de intérpretes del cuarteto con órgano que tocó en Liétor, esta vez con variación de algunos autores y la inclusión de piezas de Van Eyck, Martín y Coll, Schmelzer y Corelli.

⁶⁶³ En el concierto de Bach tocó la segunda flauta su entonces discípulo Ernesto Schmied, que entre 1995 y 1996 realizaría diversos conciertos con La Folía en formación de quinteto con voz.

⁶⁶⁴ En la Iglesia de San Francisco, junto al clavecinista brasileño Felipe Nabuco-Silvestre, en el marco de un Curso de Verano Internacional de Clave que tuvo lugar en la ciudad portuguesa por aquellas fechas.

⁶⁶⁵ “Cycle de Musique de Chambre Baroque”, 2 y 3 de noviembre y 7 y 8 de diciembre, formaciones de trío, cuarteto y quinteto. En los conciertos tercero y cuarto de este ciclo, colaboraron dos intérpretes portugueses, el flautista Pedro Couto Soares y el violonchelista Miguel Ivo-Cruz; este último llevaría a cabo una serie de colaboraciones con el grupo entre 1990 y 1992.

⁶⁶⁶ En cuanto a música instrumental (los tres primeros conciertos), como autores españoles estaban Selma, Castro, Cabanilles y Lluc, junto a obras de Marcello, Dieupart, Telemann, Zamboni, Castello, Geminiani, Loeillet, Purcell, Merula, Turini, Frescobaldi, Hotteterre, Van Eyck y Bach. En el repertorio vocal, obras de Joaquín García, Mateo Romero, Clemente Imaña, Juan Hidalgo y Juan Francés Iribarren, junto a autores como Bach, Haendel, Croft y Montéclair.

⁶⁶⁷ La primera actuación de María Villa con La Folía fue aquella en París y la última tendría lugar en el Royal Cultural Center de Ammán (Jordania) en 1996, mediando entre ellas destacados conciertos y una participación muy relevante como solista en el disco *Madrid Barroco*.

teclado, de los que se conserva un abundante corpus. Además de permitir igualmente la interpretación de algunas obras excelentes del barroco europeo para voz, una o dos flautas de pico solistas y bajo continuo,⁶⁶⁸ la presencia de la voz hizo posible vislumbrar una línea interpretativa que hasta entonces había parecido inalcanzable y que con el tiempo definiría una parcela relevante de la actividad de La Folía: la interpretación de programas de concierto y grabación de discos centrados en temas hispanos, contando con un componente importante de repertorio español.⁶⁶⁹

El año 1991 fue un año especialmente importante para la consolidación del prestigio del grupo, debido a su participación, con programas escogidos, en festivales destacados como el VII Festival Internacional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz, que La Folía abrió actuando en cuarteto en el Gran Teatro Falla (09-06), coincidiendo en cartel con figuras como Victoria de los Ángeles y Alicia de la Rocha,⁶⁷⁰ o el VIII Festival de Otoño, en cuyo marco tuvo la formación cuatro actuaciones con el programa *Los conciertos de cámara de Antonio Vivaldi*. En ellos se interpretaron los inigualables *concerti a cinque* para flauta de pico, oboe, violín, fagot y continuo del músico veneciano, cuyo 250 aniversario de la muerte se celebraba aquel año. Uno de esos conciertos, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid (15-11), mereció una reseña detallada del crítico musical del ABC Antonio Fernández-Cid, de la que

⁶⁶⁸ Algunas de ellas, como la cantata *Pensieri notturni di Filli*, también conocida como *Nel dolce dell' oblio*, de G.F. Haendel o la Cantata Inglesa *Caelia*, de J.C. Pepusch, serían más tarde grabadas en el disco doble *Música de la Guerra de Sucesión Española* [LA FOLÍA (2007)], y la cantatas *Augellin vago e canoro* de Alessandro Scarlatti y *Europe* de M. Pignolet de Montéclair en el disco *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones* [LA FOLÍA (2004)].

⁶⁶⁹ Dentro de esta categoría, destacaremos más adelante la importancia que tiene el repertorio rescatado de los archivos de los países de Hispanoamérica que formaron parte de la corona española hasta completar sus procesos de independencia, en el primer cuarto del siglo XIX. Y también la obra de algunos autores activos en territorios europeos extrapeninsulares igualmente regidos por España, ocupando un lugar destacado la producción del napolitano Falconiero [FALCONIERO, Andrea (1650): *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte...* Nápoles: Pietro Paolini y Giuseppe Ricci (ed. fac.: SPES, 1980)], de marcado carácter hispano, como su *Passacalle* y sus *Folías echa para mi señora doña Tarolilla de Carallos* para conjunto instrumental, que logran suplir la falta de un equivalente en el repertorio instrumental.

⁶⁷⁰ Reproducimos en fig. 47 una reseña del festival en la prensa local. En ese concierto, junto a Pedro Bonet y Isabel Serrano, actuaron Jordi Reguant y la violagambista holandesa Naomi Hirschfeld, colaboradora esta última en algunos conciertos de La Folía durante esa etapa. En programa, obras de Haendel, Castello, Gardane, Vivaldi, Quantz, Ucellini, Telemann.

extractamos un fragmento.⁶⁷¹ En el mes de abril, Pedro Bonet actuó como solista en una serie de representaciones en el Teatro de la Zarzuela del *Rinaldo* de Haendel, en cuyo elenco estaban presentes las voces de Teresa Berganza y María Bayo, donde tenía a su cargo el solo de flauta sopranino que hay en mitad del aria de Almirena *Augeletti che cantate*.

Otras actuaciones reseñables de La Folía ese mismo año 1991 tuvieron lugar en el Real Coliseo de San Lorenzo de El Escorial, con otro programa instrumental “monográfico Vivaldi”, esta vez en formación de cuarteto con violín (19-05), así como en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado (04-05),⁶⁷² en el marco de la II Semana de Música Antigua, organizada por la Comunidad de Madrid con motivo de las Fiestas del 2 de mayo y, el día anterior, en los Conciertos de Santa María, un ciclo que se llevó a cabo en Trujillo (Cáceres),⁶⁷³ conciertos ambos en la formación de quinteto con voz, dos flautas de pico y bajo continuo que se ha mantenido como una de las más representativas del grupo hasta la actualidad.⁶⁷⁴

⁶⁷¹ “La Folía: Vivaldi”. “Una de las conquistas más felices de estos años en el paisaje musical español pretérito, mientras otros lo están en el de vanguardia: los géneros que más precisan y se benefician por una dedicación solvente. Pedro Bonet, flauta de pico, dueño del mejor estilo y preparación, seguro el mecanismo y claro el concepto, es el alma de un grupo, La Folía, integrado esta vez, con él mismo, Jordi Argelaga, Isabel Serrano, Paolo Tognón y Miguel Ivo-Cruz, respectivos oboe, violín, fagot y violonchelos barrocos y por el clavecinista Eduardo López Banzo. En una sesión monográfica dedicada a la música de cámara de Antonio Vivaldi, siempre luminoso, fresco, equilibrado y con fluido metodismo, sirvieron de vehículo a seis conciertos y una sonata... Buena labor de un equipo compenetrado y muy especial de su titular, por las virtudes ya dichas. Y mucho público, generales ovaciones en la Sala de Cámara, en sesión organizada por el Festival de Otoño, como es habitual en ellas, con enorme pobreza en las notas al programa, en contra de los buenos hábitos generales...” [FERNÁNDEZ CID, Antonio (1991): “De La Folía a la ONE, de Vivaldi a Malher, en el Auditorio”, en *ABC*, 17 nov.].

⁶⁷² Desde el punto de vista musical, cabe echar de menos aquella estupenda sala revestida de mármol, de excelente acústica, en la que La Folía había tocado ya en 1985 y daría después algunos conciertos más. En el proyecto de ampliación del Museo del arquitecto Rafael Moneo, inaugurado en 2007, su espacio fue reutilizado como zona de paso hacia el nuevo edificio emplazado en la zona del claustro de los Jerónimos. En la pared del fondo del escenario colgaba el magnífico cuadro *Orfeo*, de Van Tulden y Schnijders, donde el mítico músico aparece rodeado de animales, lienzo que más tarde seleccionamos como portada del disco *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*.

⁶⁷³ En esos dos conciertos, junto a la soprano María Villa y a Pedro Bonet, actuó en la flauta de pico Josep María Saperas. El concierto de Trujillo se enmarcaba en un ciclo cuya programación completa había diseñado Pedro Bonet, actuando también el conjunto Pro Musica Antiqua de Madrid, bajo la dirección de Miguel Ángel Tallante, y como solistas Juan Carlos de Mulder (vihuela) y Eduardo López Banzo (clave), que dieron cada uno un concierto a solo [cf. cap. 6-6.2].

⁶⁷⁴ Cf. cap. 3-3.1.

Anterior a estos últimos, cabe señalar también el encargo de un programa específico “Variaciones” para un ciclo de mismo nombre en la Fundación Juan March (02-02) [fig. 48]. Como destacaremos más adelante, los encargos representan siempre un incentivo para ampliar horizontes, investigar nuevos conceptos y repertorios, tanto si han venido de fuera como cuando se ha procedido a un “autoencargo”. Igualmente cabe constatar que las celebraciones de efemérides, de las que el aniversario Vivaldi de aquél año fue un exponente, han resultado muy útiles en la carrera del grupo, tanto por la oportunidad de investigar e interpretar un repertorio determinado, a veces en un contexto muy amplio, como por favorecer la contratación de los programas de concierto dedicados a ellas.

En cuanto a la temática y al título que encabezaban las propuestas del grupo, aparte de los programas Vivaldi (o, años atrás, aquél dedicado a la época de Domenico Scarlatti), únicamente cabe reseñar unos tímidos *Sonatas del Barroco europeo*⁶⁷⁵ (además del ya mencionado *Música para flauta de pico y bajo continuo*),⁶⁷⁶ en las formaciones de dúo y trío, *Sonatas a trío del Barroco europeo*,⁶⁷⁷ en formaciones de cuarteto, y *Tonos humanos y cantatas del Barroco europeo*, en el quinteto con voz. Otros programas equivalentes ni siquiera llevaban título y seguían anunciándose como “Recital” o “Concierto de música barroca”, lo que da la sensación de que precisarlo no parecía muy importante, ni siquiera para los programadores. En realidad ese hecho era un reflejo de que la mayoría carecían de un hilo conductor –justamente lo contrario de lo que ocurriría en la siguiente etapa del grupo–, más allá de la época, el género y el tipo de interpretación, de tipo histórico. Ello pese a cuidarse la variedad y equilibrio de sonoridades, creando una selección dinámica con el fin de proporcionar un disfrute musical a partir de un sentido lúdico, algo considerado desde los inicios como absolutamente irrenunciable y consuetudinario a la actividad.

⁶⁷⁵ I Ciclo de Música en la Catedral. Zamora, 21-09-1991. Pedro Bonet, flautas de pico; Juan Carlos de Mulder, archilaúd.

⁶⁷⁶ Exposición *San Pedro de Alcántara y su tiempo*. Concierto extraordinario. Palacio Carvajal. Cáceres, 30-04-1990. Pedro Bonet, flautas de pico; Tony Millán, clave.

⁶⁷⁷ Centro Cultural de Las Rozas (Madrid), 09-11-1990. Pedro Bonet, flautas de pico; Jordi Argelaga, oboe barroco; Miguel Ivo-Cruz, violonchelo barroco; Jordi Reguant, clave.

En noviembre de ese mismo año 1991, tuvo lugar la grabación del ya citado disco compacto *Madrid Barroco*,⁶⁷⁸ volumen segundo de una colección de 6,⁶⁷⁹ dedicados cada uno a un período diferente del repertorio musical madrileño, patrocinada por Madrid Capital Europea de la Cultura 1992 y los Estudios Kirios de Madrid, en cuyo sello fueron editados. Con una tirada de 50.000 ejemplares, *Madrid Barroco* fue difundido junto al nº 3 de la revista *La Capital*, editada por el consorcio encargado de la coordinación de los eventos de la capitalidad cultural.⁶⁸⁰ Debido a las dificultades para hacer acopio de repertorio español, sobre todo de música instrumental, supuso un cierto reto aceptar el encargo y lograr una recopilación coherente. Quedó constituida por obras de Rodríguez de Hita, Marín, Selma, De Castro (el único que no tenía justificación expresa en el contexto madrileño),⁶⁸¹ Serqueira (Su “Cantada humana *En la ribera verde del patrio Manzanares*”), Martín y Coll y Literes, cerrándose brillantemente con la cantada de este último *Ha del rústico Pastor*, en la que una flauta de pico soprano sustituye con buen resultado al oboe de la partitura original.

En cuanto a los intérpretes, encabezaba el cartel la soprano María Villa, que en aquellos años actuaba con gran solvencia profesional y artística como solista vocal titular de La Folía, y en lo instrumental, aparte de la flauta de pico, estaban presentes tres colaboradores habituales de la época, Isabel Serrano, Juan Carlos de Mulder y Eduardo López Banzo, violín, cuerda pulsada y clave, respectivamente, completándose la sección de cuerda frotada con dos extranjeros, Mathias Weibel, segundo violín y

⁶⁷⁸ LA FOLÍA, Grupo de música barroca (1992): *Madrid Barroco* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD; María Villa: voz soprano; Isabel Serrano: violín barroco; Mathias Weibel: violín barroco; Juan Carlos de Mulder: guitarra barroca-archiláud; Harm-Jan Schwitters: violonchelo barroco; Eduardo López Banzo: clave; Pedro L. García Benito: grabación y mezcla digital. Obras de Rodríguez de Hita, Marín, Selma y Salaverde, De Castro, Serqueira, Martín y Coll, Literes]. Colección “Madrid”, vol. 2 [publ. *La Capital* (Consortio Madrid 92) nº 3]. Madrid: Kirios. En fig. 49 puede verse un momento de la grabación.

⁶⁷⁹ El vol. 1 de la colección discográfica estaba dedicado a “Zarzuela”, el 2 (el disco de La Folía) a “Barroco”, el 3 a “Música Antigua”, principalmente medieval y renacentista, el 4 a “Música Sinfónica”, el 5 a “Música de Salón” y el 6 a “Siglo XX”.

⁶⁸⁰ En 2010, La Folía grabaría “*Corona aurea*” (*Relaciones musicales entre España y Polonia en el contexto europeo*), otro disco compacto relacionado con una capitalidad cultural europea, en esa ocasión la de una candidatura, la de Santander 2016.

⁶⁸¹ Los únicos datos biográficos que se conocen de este autor, contenidos en la edición de la partitura ya citada [CASTRO (1695)], nos informan de su condición de natural español y nos remiten a su estancia italiana.

Harm Jan Schwitters, violonchelo, que venían avalados por la violinista del grupo.⁶⁸² La grabación de este disco, primero de La Folía, recibió como era de esperar atención de los medios; fue objeto de reseñas, críticas en la prensa especializada⁶⁸³ y retransmisiones radiofónicas.

Esta etapa, que por todo lo que acabamos de relatar puede considerarse como de franca expansión de la actividad de La Folía, se completó con algunas actuaciones relevantes como, en 1992, la participación en el XIV Ciclo de Cámara y Polifonía del Auditorio Nacional de Música (09/04), con una formación de sexteto,⁶⁸⁴ retransmitido en directo por Radio Clásica; un concierto a dúo con archilaúd en el marco de los V Cursos de Perfeccionamiento de Vila do Conde (Portugal) (18/04), donde Pedro Bonet impartió clases de flauta de pico y ornamentación durante cuatro años consecutivos (1992-1995); la ejecución de un programa de cuarteto con oboe en el Teatro Rojas de Toledo (29/09), en el marco de la XIII Semana de Música y la ejecución de dos programas de cuarteto con voz solista, archilaúd y viola de gamba, uno en el patio del castillo de Manzanares el Real (Madrid, 11/07), en el marco de Clásicos en Verano de la Comunidad de Madrid, y otro en Avilés (12/08), en el marco del congreso *F. Bancés Cándamo y el teatro musical de su tiempo*.⁶⁸⁵

Sin embargo, pese a que podía parecer que todo lo conseguido podría conceder un estatus en el que las cosas comenzasen a rodar con más facilidad, no fue así. A comienzos de 1993 se hicieron notar fuertemente los efectos de una crisis económica y costaría varios años remontar esa situación. Nadie ha dicho que la vida del intérprete sea fácil: conocidas son la paciencia y laboriosidad de que ha de hacer gala para adquirir las destrezas necesarias en la faceta artística, pero el aprendizaje en ese momento vino a

⁶⁸² Por coherencia, en la sección de cuerda siempre se ha confiado al primer violín la elección de sus colaboradores, al menos del segundo violín.

⁶⁸³ Entre ellas, MARTÍNEZ MIURA, Enrique (1992): “Madrid Barroco”, en *Scherzo*, nº 65, Junio y GALLEGO, Antonio (1992): “Por las sierras de Madrid”, en *ABC Cultural* nº 32, 12 jun.

⁶⁸⁴ Con una plantilla de flauta de pico, oboe, violín, violonchelo, archilaúd y clave, y obras de Fasch, Haendel, Scarlatti, Telemann, Santacruz, Plá y Janitsch. Pedro Bonet recibió el encargo de escribir las notas al programa, centradas en el género del *quadro*, al que pertenecían la mayor parte de las obras interpretadas [*cf.* Ap. II-c.1 (Vol. 2, p. 155)].

⁶⁸⁵ Dos autores españoles de nueva incorporación, Navas y Viñas.

señalar (y es algo que sustancialmente no ha variado), que el tesón debe ser muy grande y sostenido igualmente en el aspecto laboral y que cierto reconocimiento no implica que los trabajos afluyan después de manera natural; en realidad, cada proyecto y su realización son el fruto de notables esfuerzos y tribulaciones.

El año 1993 fue muy pobre en contrataciones, aunque en el mes de noviembre surgió un proyecto importante que vino a paliar ese excesivo vacío: la grabación de la banda sonora de la película de Juan Miñón *La leyenda de Balthasar el Castrado*,⁶⁸⁶ trabajo que hubo que resolver en muy poco tiempo y con movilización de grandes recursos. Los estudios Kirios, donde se había grabado *Madrid Barroco*, habían recomendado La Folía al productor musical Mario de Benito para la grabación de esta banda sonora, en la que, además de música compuesta por el propio De Benito, el director de la película quería incluir unos cortes muy concretos, que denotaban una cuidadosa planificación musical. Lo cierto es que contactaron con el grupo con un margen de tiempo muy escaso, pues necesitaban tener la banda sonora terminada para unas sesiones de filmación ya concertadas en Lisboa, pasadas apenas tres semanas, día por día, de la primera llamada para informar del proyecto.

Los plazos se cubrieron. Tras horas de llamadas telefónicas internacionales para localizar las partituras de las piezas que se había pedido incluir (mediando la primera semana un viaje a Francia ya planificado), el director del grupo viajó a Italia el viernes de la segunda semana, para traer de vuelta algunas de las partituras que estaban inéditas.⁶⁸⁷ El lunes de la tercera semana se comenzó a grabar en los estudios Kirios, cerrando con grandes efectivos el domingo siguiente, con sesiones dedicadas al

⁶⁸⁶ MIÑÓN, Juan (1995): *La leyenda de Baltasar el Castrado* [Imanol Arias, Coque Malla, Enrique San Francisco, Helio Pedregal, Aitana Sánchez-Gijón y otros. Guión: Juan Miñón. Banda Sonora: Mario de Benito (compositor), Grupo de música barroca “La Folía” (Pedro Bonet, dir.), Coro de la Escolanía del Monasterio de El Escorial (José de Felipe, dir.), Capilla Real de Madrid (Oscar Gershensohn, dir.)]. Madrid: Atrium Productions-Sogetel (ed. video Madrid: BMG Vídeo) (Palmera de Oro y Mejor banda sonora Mostra de Cine de Valencia; Goya al Mejor vestuario).

⁶⁸⁷ Una de ellas, el aria *Dormite, posate* de Alessandro Scarlatti, tuvo que ser copiada a mano a partir de la proyección de un microfilm, en el Istituto Storico Germanico de Roma, a pocas horas de su cierre para el fin de semana, mientras que una pieza de Melani y otra de Stradella fueron proporcionadas, también en Roma, por dos musicólogos. A continuación se viajó a Bolonia, donde a la mañana siguiente se hicieron copias en el Civico Museo Bibliografico Musicale de las 13 particellas de un *Ave Regina* de Bassano para 12 voces y continuo, destinado a ocupar un lugar destacado en la banda sonora, pieza que fue transcrita a la vuelta.

Requiem de Gilles, con solistas vocales, coro y orquesta, y al gran *Ave Regina* a 13 partes de Bassano, traído de Bolonia. Además de un elenco de trece instrumentistas, entre los que estaban los colaboradores habituales de La Folía,⁶⁸⁸ se contó para ellas con las participaciones corales de la Escolanía del Escorial y de la Capilla Real de Madrid, agrupaciones a cuyos directores, apenas completada, se había facilitado la transcripción del Bassano, realizada a la vuelta del viaje. Al día siguiente estuvo la banda sonora en la capital portuguesa para inicio del rodaje como previsto.

En cuanto a la posterior resonancia de este trabajo, fue menor de lo que quizá hubiese cabido esperar. Es cierto que su aparición coincidió en las pantallas con la película *Farinelli*, en que el francés Gérard Corbiau incidía igualmente en el tema de los *castrati* a través de su exponente más conocido, pero estaba claro que *La leyenda de Balthasar* no era una secuela oportunista sino proyecto largamente meditado y, dándose esa coincidencia, hubiese podido defenderse en ciertas comparaciones, entre ellas la musical. Mientras que en la banda sonora de la película francesa habían mezclado en estudio voces de soprano y de contratenor, en la que grabó La Folía la parte solista vocal se había confiado a la amplia tesitura y excepcional timbre de la voz del contratenor taiwanés, afincado en España, Tu Shi Shiao.

En algunos pasajes su voz alcanzaba agudos estratosféricos para un varón y resultaba emocionante su intensidad expresiva. La película contaba por otra parte con un reparto de actores españoles de primera fila, con Imanol Arias y Aitana Sánchez-Gijón en dos de los papeles principales, junto al actor y cantante de rock Coque Malla, que encarnaba el personaje de Balthasar.⁶⁸⁹ La coincidencia en cartelera con la película *El rey león*, de Disney Corporation, llevó a que, antes del estreno, el director decidiese cambiar el título muy vistoso con que se había dado a conocer inicialmente el proyecto, *El rey de Nápoles*, por *La leyenda de Balthasar el Castrado*, que incomprensiblemente constituía una paráfrasis del subtítulo de la película de Corbiau. Aunque recibió la Palmera de Oro a la mejor película, música y fotografía en la Mostra de Cine de

⁶⁸⁸ En la relación de colaboradores de La Folía Ap. I-b (Vol. 2, p. 23) están reseñados los que participaron en este trabajo.

⁶⁸⁹ Tu Shi Shiao viajó a Lisboa para asesorar a Coque Malla en las actitudes que debía tomar al cantar.

Valencia 1995 (así como el Premio Goya a la mejor Dirección Artística y Vestuario), la película duró poco más de una semana en cartel, tras su estreno en un cine de la Gran Vía de Madrid y, fuera de alguna crítica y reseña, la edición de la banda sonora en disco compacto⁶⁹⁰ y de la película en vídeo,⁶⁹¹ así como su esporádica reposición en televisiones, poco más hay que reseñar.

Aunque costaría trabajo remontar la crisis económica de 1993, como hemos referido, aun hay algunas novedades que destacar en los cuatro años que quedan para concluir este período que hemos acotado hasta 1997. De 1994 cabe destacar la primera actuación de La Folía en América, continente al que el grupo ha viajado después en numerosas ocasiones. Se trató de una colaboración con la soprano colombiana Wilma Rueda, que actuó con La Folía en la prestigiosa sala Luis Ángel Arango del Banco de la República en Bogotá (09-11).⁶⁹² Otros conciertos ese año incluyeron una nueva interpretación en Madrid de los *concerti a cinque* de Vivaldi (14-11)⁶⁹³ y una actuación a dúo con archilaúd en el salón de baile del Casino de Murcia (01-12). Paralelamente, respondiendo a una invitación de Tu Shi Shiao, Pedro Bonet llevó a cabo como solista de flauta una serie de actuaciones en diversas localidades de Castilla-León con el grupo *Ad libitum* (dirigido por el clavecinista Antonio Barranco), con el que en 1995 participó también en el IV Curso Internacional de Música “El Barroco Español” en Carrión de los Condes.

⁶⁹⁰ LA FOLÍA, Grupo de música barroca (1995): *La leyenda de Baltasar el Castrado* [Pedro Bonet: flauta de pico y dirección; Tu Shi Shiao: contratenor; Jordi Argelaga: oboe barroco; Isabel Serrano: violín barroco; violín; Nicolette Moonen: violín; Marcial Moreiras: viola; Laura Folch: violonchelo; Francisco Luengo: viola de gamba; Roberto Terrón: contrabajo; Daniel Carranza y Felipe Sánchez Mascuñano: guitarra barroca y archilaúd; Mar Tejadas: clave; César Carazo: percusión; Coro de la Capilla Real de Madrid, Oscar Gershensohn: director; Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, José de Felipe: director; Estudios Kirios: grabación; Sincronía: mezclas; Jingle Express: procesado. Obras de De Benito, G. Bassano, Telemann, Gilles, Frescobladi, Melani, A. Scarlatti, Stradella, Falconiero, Carissimi, Desprez-Milán, Lites, Purcell]. Madrid: Edel.

⁶⁹¹ MIÑÓN (1995), *op. cit.*, Madrid: BMG Vídeo.

⁶⁹² Junto a la soprano colombiana y a Pedro Bonet, actuaron Jordi Argelaga (oboe y flauta de pico), Pedro Ruiz (violonchelo) y Mar Tejadas (clave). Desde el punto de vista de la gestión, fue importante la ayuda del fax, adelanto técnico luego altamente superado por el correo electrónico, que permitió agilizar la comunicación para llegar a un acuerdo con la parte contratante.

⁶⁹³ Aula de Cultura Axa Aurora. En ese concierto tuvo lugar la primera actuación al fagot barroco de Fernando Sánchez, que a partir de entonces pasó a formar parte de la plantilla habitual de La Folía.

En 1995 La Folía llevó a cabo en el espacio de varios meses una gira de diez conciertos por diversas localidades de Castilla la Mancha,⁶⁹⁴ en formación de quinteto con la soprano María Villa; en el mes de diciembre, interpretó en el Auditorio Conde Duque de Madrid (12-12) un programa de *Música instrumental de Henry Purcell*, en el año del tricentenario de la muerte del músico inglés. En cuanto a los músicos que actuaron con la Folía en esa etapa, además de las citadas sopranos, cabe destacar al flautista de pico Ernesto Schmied, al violonchelista Adrián Rodríguez, que colaboraría con el grupo hasta 2003, Ventura Rico a la viola de gamba (en una ocasión junto a Leonardo Luckert, que más tarde sería colaborador habitual), Mar Tejadas al clave y Daniel Carranza y Felipe Sánchez Mascuñano en la cuerda pulsada, como sustitutos de Juan Carlos de Mulder en algunos conciertos y giras.

En noviembre de ese mismo año el grupo dio un concierto en formación de cuarteto vocal-instrumental en el teatro Al Hussein del Royal Cultural Center de Amán (16-11), la capital de Jordania. Para la realización de esa actuación fue llevado desde España un virginal, para el que su constructor, Rafael Marijuán, construyó expresamente una funda. Royal Air Jordania dio facilidades para el transporte del instrumento y hubo que supervisar su carga y descarga en Barajas y en el aeropuerto de Ammán. En el mes de febrero de 1996, el quinteto con voz realizó una gira dentro del Ciclo de Música Antigua de la Universidad de Extremadura (Gran Teatro de Cáceres y Teatro Menacho de Badajoz, días 8 y 9), y durante el mes de marzo realizó una larga gira por Centroamérica que incluyó dos partes, dentro de un amplio Encuentro Cultural organizado por el Ministerio de Cultura con los seis países que configuran Centroamérica.

La primera consistió en una serie de conciertos a dúo de flauta y archilaúd en Guatemala (Guatemala, Antigua, Quetzaltenango) y Nicaragua (Managua, Granada, León),⁶⁹⁵ así como sendos talleres de música barroca impartidos a músicos profesionales

⁶⁹⁴ Esta gira fue una aportación de la empresa Circuitos Internacionales, cuyo representante Rafael Jiménez se encargaba en esa época de firmar los contratos del grupo y efectuar los pagos a sus colaboradores [*cf.* cap. 6-6.1].

⁶⁹⁵ Pedro Bonet (flautas de pico) y Daniel Carranza (archilaúd), días 5, 6, 8, 12, 15 y 16 de marzo. Obras de Barsanti, Van Eyck, Kapsberger, Selma, Zamboni y Lluc.

(Universidad Rafael Landívar, en Guatemala, y Escuela Superior de Música de Managua), para los que se contó con la colaboración adicional del musicólogo guatemalteco Dieter Lehnhoff. Para la segunda mitad de la gira, se agregaron la voz y el violonchelo⁶⁹⁶ y se dieron en una serie de conciertos en formación de cuarteto que incluyeron V Festival Internacional de San José de Costa Rica, Teatro nacional de San Salvador y diversas salas de Tegucigalpa y San Pedro Sula, en Honduras, y Panamá, así como en la Iglesia de las Mercedes de Santo Domingo.

Para cerrar esta etapa, reseñaremos algunas actuaciones de 1997: dos conciertos de flauta y archilaúd, uno en el Museo Municipal de Alcázar de San Juan y otro, increíblemente multitudinario, en el Salón de Alabarderos del Palacio Real de Madrid, organizado por Patrimonio Nacional con motivo de la exposición *Esplendor y arte de Giambattista Tiepolo*, así como dos conciertos de flauta sola de Pedro Bonet, uno en el Auditorio “Ángel Barja” de León y otro en el marco del festival Clásicos en Verano de la Comunidad de Madrid. En cuanto al repertorio interpretado por el grupo, no había sufrido grandes variaciones sobre lo indicado más arriba, con una mezcla más o menos ecléctica de música española (que más adelante seguiría aumentando, en parte gracias a la investigación de archivos hispanoamericanos) y repertorio flautístico europeo al uso, al que se iban incorporando nuevas piezas y autores. Sin embargo, el planteamiento de los programas de concierto iba a cambiar radicalmente a partir del año siguiente, lo que justifica que tratemos de ello como una nueva etapa.

2.4 Mayor definición y desarrollo (1998-2002)

Hacia mediados de 1998, la forma de trabajo de La Folía cambió sustancialmente en cuanto a la manera de estructurar sus propuestas, que adquirieron

⁶⁹⁶ Wilma Rueda y Adrián Rodríguez, días 20, 22, 24, 25, 27, 28 y 30 de marzo. Obras de Haendel, Selma, Hidalgo, Imaña, Kapsberger, Pepusch, Bach, Montéclair.

unas características que después se han mantenido hasta la actualidad. En esa etapa, junto a intérpretes que continuaron de la anterior, como Jordi Argelaga en el oboe, Fernando Sánchez en el fagot, Adrián Rodríguez en el violonchelo barroco y Juan Carlos de Mulder en la cuerda pulsada, entraron a formar parte de La Folía nuevos músicos. Alberto Martínez Molina se incorporó al clave y el violagambista francés Philippe Foulon inició una colaboración asidua, que hasta 2006 le llevaría a participar con el grupo en una veintena de conciertos y en cuatro grabaciones discográficas. A partir del programa *Velázquez*, debe señalarse la importante incorporación a la flauta de pico de Belén González Castaño, cuya presencia comenzó a ser habitual en todos aquellos programas en los que hay un segundo solista de tesitura aguda, consolidando la opción de instrumentos similares en las formas de sonata a trío y cantada.⁶⁹⁷ En la viola de gamba comenzaron a colaborar en 2000 Jordi Comellas, que luego realizaría muchas giras con el grupo, y Sergio Barcellona. En el terreno vocal, debe mencionarse el paso de las sopranos Ángeles Tey y Miriam Vincent.

En cuanto actuaciones, de ese año 1998, cabe destacar la realización de dos conciertos en un ciclo de música de flauta de pico en la Fundación March de Madrid, uno a solo (07-03) y otro en formación de trío (21-03);⁶⁹⁸ otros dos conciertos en trío, uno en Clásicos en Verano de la Comunidad de Madrid (08-08) y otro en el marco del V Encuentro de Residencias Reales Europeas (19-10), organizado por Patrimonio Nacional en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.⁶⁹⁹ Sin embargo, a mediados de temporada, hacia el mes de abril, de manera aparentemente fortuita tuvo lugar un cambio que, como anunciábamos, cambió a partir de entonces la manera de trabajo de La Folía en cuanto a la construcción de sus propuestas.

⁶⁹⁷ Belén González Castaño fue asumiendo también a partir de entonces en el grupo importantes labores de transcripción y preparación de materiales.

⁶⁹⁸ Junto a Philippe Foulon (viola de gamba) y Thierry Schorr (clave), un programa concebido como *Grandes sonatas del Barroco*, aunque no apareció como tal.

⁶⁹⁹ Junto a Alberto Martínez Molina (clave) y Adrián Rodríguez (violonchelo barroco). En programa, tres autores: Lluc, Boccherini y Herrando, interpretándose de este último la sonata *La primavera en los jardines de Aranjuez*, original para violín cuyo arreglo para flauta, de Pedro Bonet, sería después grabado en el disco de La Folía *Música en la corte de Felipe V*.

Con bastantes meses de antelación, viendo que en 1999 se iba a conmemorar el IV centenario del nacimiento del pintor Diego Velázquez de Silva (1599-1660), surgió la idea de desarrollar un programa de concierto que tuviese una relación con la vida y la obra del pintor. Trabajando sobre ello con tiempo, se estableció una selección musical coherente, que luego fue objeto de una serie intensiva de conciertos en el año del centenario y dio lugar también a un registro discográfico. Pero lo más importante fue dar con una metodología que superaba en mucho la aplicada hasta entonces a la confección de programas del grupo.

No nos extenderemos mucho ahora sobre la génesis de este proyecto, del que se da una descripción detallada en el capítulo 4, ni sobre el análisis de los procedimientos de trabajo adoptados a partir de entonces, estudiados en el capítulo 5, que han llegado a constituir una marca de identidad del grupo. Señalaremos sin embargo que, de los 100 programas diferenciados que se contabilizan en los Apéndices, 90 pertenecen al período que comenzó entonces y fueron fruto de esa metodología, y que varios contaron luego con una edición discográfica que en cinco de ellos refleja idéntica selección musical al homónimo programa de concierto, como ocurre con *Velázquez*.

Entretanto, a la espera de estrenar el programa *Velázquez* a comienzos del año siguiente, como si la espera de un trabajo de esas características llevase tiempo latente, surgió casi de inmediato la oportunidad de desarrollar otro proyecto de calado, *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*, que más tarde sería objeto también de una edición discográfica y de numerosas interpretaciones y del que haremos igualmente una descripción detallada en el capítulo 4. De momento cristalizó en un ciclo de dos conciertos que se llevó a cabo a fines de año en la capilla del Museo Municipal de Madrid, uno de flauta sola (15-12), “*El ruiseñor inglés*” (*Música descriptiva del repertorio para flauta sola*), y otro en formación de trío con viola de gamba y clave (22-12), “*Il Pastor Fido*” (*Música barroca de inspiración pastoril*).⁷⁰⁰

⁷⁰⁰ Para este ciclo se editó BONET, Pedro (1998): *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*, nts. ciclo 2 concs. m. tit. [“El Ruiseñor Inglés” (Música descriptiva del repertorio para flauta sola)]; “*Il Pastor Fido* (Música barroca de inspiración pastoril)”, 15 y 22 dic., libr. ilustr. 54 p. Madrid: Ayuntamiento-Museo Municipal.

En febrero de 1999, con lleno de público y gran éxito, tuvo lugar el estreno en el Auditorio Conde Duque de Madrid (15-02) [fig. 50] del programa *Música instrumental del tiempo de Velázquez*, que incluía piezas de Correa de Arauxo, Botelero, Frescobaldi, Castello, Selma y Salaverde, Van Eyck. En los siguientes meses, fue objeto de numerosas reinterpretaciones. Se trataba de un programa muy concreto y precisamente por ese motivo, que se juntaba con el de una importante efeméride, recibió más atención que ningún otro anteriormente por parte de los programadores. Las giras ese año incluyeron II Ciclo de Música Antigua y Barroca del Palau de Valencia (28-02), V Ciclo de Música Antigua de Granada (Iglesia de los Jerónimos, 09-03), Teatro López de Ayala de Badajoz (10-03), Complejo Cultural de San Francisco de Cáceres (12-03), Ciclo de Música de Cámara del Auditorio de Murcia (24-05), Festival Internacional del Algarve (Portimão, 28-05; Olhão, 29-05), Coloquio Internacional *Vagabundos y pícaros en las Letras y las Artes en tiempos de Velázquez* en la Casa de Velázquez (Madrid, 01-06) y XII Festival de Música Española de León (03-07).

Continúa la relación con el Festival *Tiempo clásico* de Valladolid (22-09), Museo de Bellas Artes de Oviedo (24-11) y II Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (06-12), además de otro programa diferente, *Madrid, Sevilla, Roma, Venecia y Nápoles (5 ciudades de la biografía velazqueña)*, que fue interpretado en el Museo Municipal de Madrid (18-11). Un total de catorce repeticiones en el mismo año, que con el tiempo vendrían aumentadas por otras en lugares significativos como Museo Cerralbo (29-02-00), Auditorio Nacional de Música (30-05-00), Patio del Castillo de Peñíscola (Castellón, VI Festival Internacional de Música Antigua y Barroca 05-08-01), Museo de Bellas Artes de Alicante (15-05-02), Círculo de Bellas Artes de Madrid (16-05-06), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (19-12-07), Museo del Prado (22-02-08), Galería Nacional de Edimburgo (22-07-09) [fig. 51].⁷⁰¹

⁷⁰¹ Y más recientemente, Residencia de la Embajada de España en París (07-07-15) coincidiendo con la exposición *Velázquez* en el Grand-Palais de la capital francesa y la publicación de la monografía KIENTZ, Guillaume (2015): *Velázquez. L'affrontement de la peinture*, cont. CD *Musique instrumentale du temps de Velázquez*, Grupo de música barroca "La Folía" (Pedro Bonet, dir.) y notas al CD (Pedro Bonet; Monique Planes, trad. fr.). París: Cohen & Cohen.

A partir de entonces, se hizo habitual la nueva forma de proceder en la construcción de los proyectos. Los programas de concierto, mucho más meditados, fueron objeto de reinterpretaciones relativamente numerosas, tanto los conmemorativos como aquellos otros estructurados en torno a un tema no ligado a una efeméride. Por ello, alcanzada esta etapa de madurez, el seguimiento de la trayectoria de La Folía que venimos haciendo podrá abandonar la relativamente cansina relación cronológica y centrarse más en la progresión de los proyectos del grupo, a pesar de que en lo laboral se haya tenido que seguir luchando duramente, a costa de un tiempo que habría podido dedicarse a esa parte bastante más interesante del trabajo.

En el mes de junio de ese año 1999 se grabó el disco compacto con el programa *Velázquez*,⁷⁰² primero de una serie de cuatro que La Folía editaría con el sello Dahiz Produccions, del productor valenciano Francisco Bodí, contando con el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, al hilo del importante centenario velazqueño. El disco fue grabado, principalmente en horas nocturnas, en la Parroquia de Santiago (Iglesia de las Comendadoras) de Madrid, lugar de impresionante acústica, favorecida por una planta en forma de cruz griega, y estuvo listo para su distribución en los últimos meses del año. Otras actuaciones reseñables de ese mismo año fueron *Canzonas, sonatas, zarabandas y folías*,⁷⁰³ a dúo con archilaúd, en el VII Ciclo *La otra música* de la Universidad de Valladolid (04-05), coordinado por el folclorista Joaquín Díaz, así como unos conciertos a dúo con el organista Bruno Forst, que dio Pedro Bonet en el marco del ciclo *El órgano en el Camino* de la Junta de Castilla-León (Santa Marina del Rey, León, 15-05, y Castrojeriz, Burgos, 10-07).

⁷⁰² LA FOLÍA, Grupo de música barroca (1999): *Música instrumental del tiempo de Velázquez (1599-1660)* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Josephine Watson: trad. inglés); Belén González Castaño: flautas de pico; Fernando Sánchez: bajoncillo y bajón; Adrián Rodríguez: violonchelo barroco; Alberto Martínez Molina: clave; Alfonso Ródenas: técnico de sonido. Obras de Correa de Arauxo, Botelero, Frescobaldi, Selma y Salaverde, Van Eyck, Froberger, Falconiero]. Valencia: Dahiz Produccions. [CD y notas al CD incl. en KIENTZ (2015)]

⁷⁰³ A partir de entonces, ya no hubo programa al que no se buscara título. Por de pronto, ello era un incentivo para redondear mejor las propuestas musicales. Tras el impacto de *Velázquez y Naturaleza*, la tendencia fue la de seguir buscando temas de calado, más que a titular de manera genérica como más bien era el caso aun de ese programa.

El año 2000 fue rico en conmemoraciones sobresalientes, comenzando por la del V centenario del nacimiento de Carlos V y no era cuestión, tras exitosa la experiencia anterior, de desaprovechar el tirón de una efeméride como esa de cara a posibles contrataciones. El programa *Música para instrumentos bajos de la época de Carlos V* cosechó algunos éxitos en ese sentido, pero su importancia radicó principalmente en el hecho de ser el primer programa de La Folía dedicado enteramente a repertorio renacentista. La experiencia resultó satisfactoria, y muy útil para ampliar en lo sucesivo los horizontes interpretativos del grupo.

Aun así, acostumbrados a la movimentada ejecución barroca, en el transcurso de las primeras actuaciones llegábamos a cuestionarnos, en el propio escenario, si seríamos capaces de transmitir sensaciones en un grado similar a través del mucho más estático repertorio renacentista. Más tarde ha sido habitual en el grupo la interpretación de piezas de esa época y de programas enteramente inscritos dentro de ese estilo, y hemos podido descubrir que los afectos renacentistas son en el fondo muy acerados también, aunque necesiten de excepcional temple. Como escribió Burckhardt en su *Cicerone*, finalmente el Barroco no deja de ser una especie de dialecto del Renacimiento y, por mucho desorden que creamos encontrar en la decoración de un templo del nuevo estilo, se vendría abajo de no estar basado en una sólida estructura al igual que los del período anterior.⁷⁰⁴

La formación elegida para *Carlos V* fue un elenco de quinteto, formado por flauta de pico, dos violas de gamba de diferentes tesitura (soprano, tenor y bajo, tocadas por Jordi Comellas y Sergio Barcellona), vihuela y clave (más tarde, en este tipo de formación, caería el clave y se integraría una segunda flauta), y el repertorio estaba constituido por piezas de Cabezón, Narváez, Venegas, Enrique VIII, Cornish, Crecquillon, Attaignant y Ortiz, muchas de ellas relacionadas de manera muy directa con sucesos de la vida del emperador. El programa se estrenó en el marco del VI Ciclo de Música Antigua de Granada (15-05), en el Salón Rojo del Hospital Real de Granada.

⁷⁰⁴ *Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwildersten Dialekt davon...* ("La arquitectura barroca habla la misma lengua que el Renacimiento, pero la ha convertido en un dialecto salvaje"), cit. en TAPIÉ, Victor (1961): *Le Baroque*. París: Presses Universitaires de France (ed. esp.: Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963), pp. 11-12.

Fue interpretado después en la capilla del Palacio Real de El Pardo (16-06), en el marco del XIII Ciclo Música y Teatro en los Reales Sitios, y en la Sala Príncipe de Asturias del Euroforum Felipe II (San Lorenzo de El Escorial, Madrid), formando parte de la programación de los cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid. Reposiciones posteriores, llevarían este mismo programa al Museo de San Isidro en Madrid (15-03-01, dentro del ciclo *Música de los Austrias. De Carlos V a Calderón*), III Festival de Música Antigua Española (Gran Teatro de Cáceres, 15-09-02) y al ciclo Conciertos de Música del Emperador en la Basílica del Real Monasterio de Yuste (Cáceres, 21-09-02) [fig. 52], aunque en estas dos últimas actuaciones el programa fue interpretado sin clave, en formación de cuarteto.

Otras efemérides del año 2000, también muy relevantes, fueron el 250 aniversario de la muerte de Johann Sebastian Bach, que propició la confección y ejecución del programa de flauta sola *J.S. Bach y la música de su tiempo*, en la sala del Patronato de Cultura de Pozuelo (08-10),⁷⁰⁵ dentro de un ciclo dedicado al compositor, y el IV centenario de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), que motivó el encargo de un concierto en el marco del seminario *Las fiestas teatrales en el Madrid de Calderón* (18-11), coordinado por el catedrático José María Díaz Borque, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.⁷⁰⁶ Asimismo, dentro de lo que fue una época de particular creatividad en cuanto a la asunción de propuestas, se decidió confeccionar un programa de quinteto con voz solista titulado *El Barroco musical en tiempos de Felipe V*. Se estrenó en la colegiata del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso⁷⁰⁷ (XIII Ciclo

⁷⁰⁵ Otro concierto con este mismo programa tendría lugar el año siguiente en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (11-05-01).

⁷⁰⁶ Mientras que en ese programa se interpretaron piezas instrumentales de autores coetáneos al dramaturgo, al año siguiente La Folía preparó otro programa voz solista, titulado *Música y teatro en tiempos de Calderón*, que incluía repertorio escrito para piezas de Calderón, tanto coetáneo, como *¡Ay, amor, ay ausencia!* (de la Zarzuela *Contra el Amor desengaño*) y *Quedito, pasito* (de la Fiesta *Ni amor se libra de amor*), ambas con música de Juan Hidalgo, como posterior, con la música escrita en el siglo XVIII por José Peyró para el *Auto del Lirio y de la Azucena*. Ese segundo programa, estrenado con la soprano Ángeles Tey en un ciclo del Museo de San Isidro de Madrid (22-03-01), se repitió más tarde con la soprano Miriam Vincent en unas Jornadas Calderonianas en Yepes (Toledo, 02-06-02) y en San Esteban de Gormaz (Soria, 15-06-02), en el marco del festival *Las piedras cantan*.

⁷⁰⁷ En la sacristía de esa colegiata están los monumentos funerarios de Felipe V y su segunda esposa Isabel de Farnesio, donde yacen sus restos.

Música y Teatro en los Reales Sitios, 23-06) y se repitió en el castillo de Aracena (Huelva), dentro del ciclo de conciertos de la VII Muestra de Música Antigua (25-08).

Actuaciones posteriores con ese mismo programa, tendrían lugar en el XVIII Festival de Órgano Catedral de León (Colegiata de San Marcos, 13-10-01), V Festival de Música Antigua de El Puerto de Santa María (Cádiz, Monasterio de la Victoria, 14-02-03), V Festival Internacional de Música de Galicia (Salón Teatro de Santiago de Compostela y Teatro Principal de Pontevedra, 07 y 08-07-03). En 2004, parte del repertorio seleccionado dio pie a la grabación del disco *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones* y en 2005 a un ciclo de 3 conciertos en el Museo de San Isidro, en el que uno de los programas, *Música de la Guerra de Sucesión Española*, daría origen más tarde a su vez al registro de un disco doble de mismo título, producciones de las que hablaremos más adelante. Entre los autores interpretados en la primera de estas selecciones encontramos a Alessandro Scarlatti, Sebastián Durón, Antonio Literes, Antonio Martín y Coll, José de San Juan, Francisco Javier de Nebra, Giacomo Facco, Pepusch, Haendel y Montéclair (su cantata *Europe*).

Sin embargo, el proyecto más emblemático del año 2000, tanto desde el punto de vista conceptual como por ser uno de los programas instrumentales más brillantes de La Folía, sería “*Los viajes de Gulliver’ y otras visiones extremas del Barroco*. Estrenado en el marco del 49 Festival de Música y Danza de Granada (Patio de Mármoles del Hospital Real, 27-06) [fig. 53], fue desarrollado a partir de un intercambio de ideas con su entonces director, Alfredo Aracil. No nos extenderemos ahora sobre las características de *Gulliver*, que es otro de los programas que describiremos más adelante con detalle,⁷⁰⁸ con obras de Williams, Purcell, Marais, Del Puerto, Bach, Kuhnau y Telemann. Destacaremos no obstante la importancia que tuvo la propuesta de Aracil de incluir en él el estreno de una obra de encargo del festival, iniciativa que marcó el inicio de una parcela relevante de la actividad de La Folía, que ha continuado hasta hoy: la música contemporánea para instrumentos barrocos.⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ Cf. cap. 4-4.3 y Ap. II-a.4 (Vol. 2, p. 94).

⁷⁰⁹ Trataremos específicamente de este tema en cap. 3-3.4.

Dedicada a la plantilla de cuarteto de instrumentos barrocos de La Folía, formada en aquella ocasión por dos flautas de pico, viola de gamba y clave, contando para su estreno como solistas invitados con Paul Leenhouts a la flauta de pico y Philippe Foulon en la viola de gamba, el encargo recayó en David del Puerto (1964-).⁷¹⁰ Escribió la pieza *Comedia (Momentos de La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca)* y la obra fue grabada, junto al resto del programa, aprovechando los días de ensayo previos a la actuación en el festival, con el fin de sacar un disco, aunque esta edición discográfica tendría algunos problemas de financiación y no saldría al mercado hasta 2003.⁷¹¹ El concierto de estreno fue retransmitido en directo por Radio Clásica, con comentarios de José Luis Pérez de Arteaga, y difundido a 9 países a través de la Unión Europea de Radios (UER).

Posteriores interpretaciones de *Gulliver* incluyeron a veces la pieza de David del Puerto, que otras veces fue sustituida por otra pieza contemporánea, y en otras ocasiones se ha hecho en versión enteramente barroca, como se había previsto inicialmente, interpretándose una suite a trío de Marin Marais, del que hay otras piezas en programa (entre ellas su *Tableau de l'opération de la taille*).⁷¹² En una u otra versión, el programa se interpretó después en el Auditorio Conde Duque de Madrid (*Ciclo de música infrecuente*, 15-01-01), Iglesia de San Juan de Dios en Murcia (*Ciclo Música barroca*, 19-01-01), Iglesia del Monasterio de Santa María de la Valldigna (Valencia, I Festival de Música de la Valldigna, 19-07-02).⁷¹³

⁷¹⁰ Posteriormente Premio Nacional de Música en 2005.

⁷¹¹ LA FOLÍA, Grupo de música barroca (2003): *“Los viajes de Gulliver” y otras visiones extremas del Barroco* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Monique Planes: trad. francés. Josephine Watson: trad. inglés); Paul Leenhouts: flautas de pico; Philippe Foulon: violas de gamba soprano y bajo; Alberto Martínez Molina: clave: clave; Alfonso Ródenas: técnico de sonido. Obras de Williams, H. Purcell, Marais, Del Puerto, J.S. Bach, Telemann, Kuhnau]. Valencia: Dahiz Producciones.

⁷¹² Auténtica “visión extrema del Barroco”, como anuncia el subtítulo, contiene la descripción de una operación de piedra vesicular que sufrió el autor.

⁷¹³ Grabado por Radio Clásica, actuando en la otra flauta Belén González Castaño, al igual que en las repeticiones posteriores.

En 2006, protagonizaría una serie bastante abultada, que comprendió Círculo de Bellas Artes de Madrid (01-06),⁷¹⁴ Casa de la Cultura “Carmen Conde” de Majadahonda (Madrid, 21-10), Auditorio “Joaquín Rodrigo” de las Rozas (Madrid, 25, 26, 27 y 28-10, 6 conciertos formato didáctico y 1 en el ciclo *Música en familia*) y Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial (02-12-06). Más adelante, se interpretaría en la Real Academia Española de Roma (*Martes Musicales*, 06-05-08) [figs. 54 y 55]⁷¹⁵ y finalmente en el esplendoroso marco de la catedral de Puebla (México, Festival Internacional 5 de Mayo, 14-04-12).⁷¹⁶

En cuanto a otras actuaciones en 2000, aunque no agotemos la lista, debe destacarse también un concierto en el Anfiteatro de Casa América (Madrid, 15-11), que cerró el simposio *El Español en Internet: Oportunidades y retos inmediatos* organizado por el Instituto Cervantes, primera colaboración del grupo con esta importante institución. La Folía interpretó allí un programa vocal-instrumental enteramente dedicado a autores del Barroco español, Iribarren, S. Durón, Selma, De San Juan, X. Nebra; primero del grupo constituido por música española exclusivamente, dentro de una línea de temas ibéricos por la que el grupo venía propugnando y que daría lugar después a otras muchas producciones. Pedro Bonet dio por otra parte un concierto en Madrid con el grupo francés Lachrimae Consort, dirigido por Philippe Foulon (XIV Festival Internacional “Andrés Segovia”, Instituto Francés de Madrid, 11-05).⁷¹⁷

Del año 2001, aparte de algunas actividades que ya han sido citadas como reinterpretaciones de otros programas, destacaremos un concierto de cuarteto instrumental en la iglesia del Convento de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón en Madrid, con el título *Música de la época de la Fundación del Convento* (03-05),

⁷¹⁴ Junto a *Velázquez*, *Naturaleza* y *Gulliver*, constituyeron en la primavera de ese año un ciclo que fue concebido como *Grandes temas de la cultura barroca*, adjuntando a cada uno de los conciertos el epígrafe “Música y pintura”, “Música y literatura” y “Música y progreso científico”, respectivamente.

⁷¹⁵ En este concierto se incluyó como pieza contemporánea *Un nuevo siglo para Don Quijote* de Juan Medina, antiguo becario de la Academia, que se desplazó desde Madrid para asistir a la ejecución.

⁷¹⁶ Un extracto de ese concierto (fragmentos de las piezas de Juan Medina y Bach) puede verse en http://www.youtube.com/watch?v=X--ZjMfM_ks (rec. f.f.T.) [cf. Ap. III-a.9 (Vol. 2, p. 229)].

⁷¹⁷ Unos fragmentos de las notas al programa de ese concierto, dedicadas a la cuerda pulsada, se encuentran en Ap. II-c.3 (Vol. 2, p. 164).

realizado por encargo para el centenario del colegio anexo, otro de flauta sola titulado *Tradición y modernidad: la interpretación musical histórica y el siglo XX*, en la Estación Marítima de La Coruña (VIII Mostra Unión Fenosa, 12-07), uno de Pedro Bonet a dúo con el guitarrista Pablo de la Cruz en Miraflores (Madrid, Clásicos en Verano, 28-07), la ejecución de *Comedia* de David del Puerto, dentro de un programa misceláneo, en el festival francés *Les Après-Midi de Saint-Loup* (15-09), un concierto de repertorio para flauta de pico y piano en el Museo de Arte Contemporáneo de La Coruña (25-10), junto a Belén González Castaño,⁷¹⁸ y una clase magistral *Metodología práctica de la ornamentación barroca* (24-09), impartida por Pedro Bonet en las jornadas *El teclado europeo desde el año 2000*, organizadas por EPTA (European Piano Teacher)-España.

A finales de ese año tuvo lugar una importante gira por Brasil, con un programa titulado *Música ibérica do Velho e Novo Mundo*, en formación de quinteto con voz solista,⁷¹⁹ dentro de un encuentro España-Brasil organizado por el Ministerio de Cultura, que incluyó conciertos en la iglesia de la Candelaria de Río de Janeiro (28-11), Teatro Municipal de Sabará (01-12), Museu de Arte Sacra de Salvador de Bahía (03-12), Conservatorio Pernambucano de Recife (05-12) e iglesia São Luis de São Paulo (07-12), impartándose también una clase magistral sobre interpretación histórica en la Universidad Federal de Bahía (03-12). Esta gira contó con un programa en que se incluían piezas de De San Juan, Xavier Nebra, Falconiero, Hidalgo, Sequeiros, Castellanos, Castro, Seixas y Ceruti, así como un anónimo de Salvador de Bahía, que había sido incluido en el proyecto por referencias antes de conseguir la partitura – finalmente localizada y cedida a través de Internet–.⁷²⁰

⁷¹⁸ Este miembro del grupo cuenta con una carrera pianística paralela a la que desarrolla como flautista de pico habitual de La Folía.

⁷¹⁹ En esta gira, actuó junto a La Folía la soprano María del Mar Fernández Doval, y Belén González Castaño fue sustituida en la flauta de pico por Ignacio Zaragoza.

⁷²⁰ Se trataba de la cantata *Herói, egregio peregrino*, de autoría no esclarecida, que aparecía citada como la partitura más antigua conservada de Brasil en BÉHAGUE, Gérard: “Brazil”, en *NG (I)*, vol. 3, p. 221-44, p. 222. En una época en que el uso de internet estaba menos desarrollado que hoy día, fue fantástico comprobar la rapidez con que pudo localizarse el material y ser enviada su transcripción por el musicólogo brasileño Paulo Castanha (lo que dio ocasión también de entrar en contacto con el compositor uruguayo Pablo Sotuyo, afincado en Salvador de Bahía, con el que La Folía llevó a cabo importantes

Ese mismo año 2001, tuvo lugar también una experiencia de otro cuño: Pedro Bonet recibió el encargo de programar las Sala II del Centro Cultural de la Villa, regido por el Ayuntamiento de Madrid. Con el nombre *Los viernes de cámara de la Villa*, se realizaron allí con frecuencia semanal 22 conciertos de muy variados estilos, solistas y formaciones, agrupados en 7 ciclos temáticos. Aunque este tipo de colaboración, que constituye una incursión en el envés de la actividad profesional del intérprete, puede resultar interesante, no somos muy partidarios de la doble condición intérprete-programador. Hoy día es muy frecuente encontrarla y podemos observar que no redundaba para bien en el intérprete que no sea programador, por lo que somos reticentes a asumir ese tipo de funciones aunque algunas veces lo hayamos hecho.⁷²¹

Para La Folía, una consecuencia positiva de la relación con el Centro Cultural de La Villa fue la grabación a finales de 2001 del disco compacto *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*,⁷²² propiciada por la celebración de su 25 aniversario (1977-2002), concordante con el del grupo. De contenido muy similar al programa de trío que se había estrenado en el Museo Municipal de Madrid en 1998, a las piezas se sumó la suite *La Cascade de Saint-Cloud*⁷²³ de Hotteterre, que cuadraba

colaboraciones en aquél momento y posteriormente). Las circunstancias en que fue compuesto *Herói*, fechado en 1759, son dignas de relatarse. El funcionario Joseph Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello fue enviado en 1758 desde Portugal por el marqués de Pombal, con la misión de actuar contra la Compañía de Jesús. En su travesía desde Europa, tuvo que hacer frente a una fuerte tempestad e hizo la promesa de que, si salía de ella, no llevaría a cabo esos designios. A poco de llegar, contrajo una fiebre y, cuando se restableció, sus compañeros de la Academia Brasílica dos Renascidos mandaron escribir la cantata en cuestión para celebrar su recuperación. Al año siguiente, fue dictado el decreto de expulsión de los jesuitas de los territorios portugueses y Mascarenhas tuvo ocasión de cumplir su promesa. Al no acatar las órdenes de su gobierno fue encarcelado en el fuerte y presidio de Santa Catarina, cuya construcción había supervisado, por espacio de 18 años [cf. ANÓNIMO (1759/1): *Recitativo e Ária para José mascarenhas*. Flavia Camargo, Maria Volpe y Regis Duprat, est. São Paulo: Editora da Universidade, 2000, pp. 13-5, 30-2 y 161-2].

⁷²¹ Cf. Cap. 6-6.2.

⁷²² LA FOLÍA, Grupo de música barroca (2002): *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Monique Planes: trad. francés. Josephine Watson: trad. inglés); Philippe Foulon: violas de gamba soprano y bajo; Adrián Rodríguez: violonchelo barroco; Alberto Martínez Molina: clave; Alfonso Ródenas: técnico de sonido. Obras de Haendel, Couperin, Rameau, Chédeville, Hotteterre, Caix d'Hervelois, Meares.-Hill, Boismortier]. Valencia: Dahiz Produccions.

⁷²³ Esta espléndida cascada por terrazas [figs. 56 y 57], obra del arquitecto Antoine Le Pautre (1621-1679), aun hoy día puede visitarse, en los jardines del dominio de Saint-Cloud, residencia del hermano de Luis XIV a las afueras de París.

perfectamente con el resto del programa y al mismo tiempo constituía una paráfrasis de la cascada que entonces bordeaba la entrada semisubterránea de ese centro cultural en la madrileña plaza de Colón. El disco fue editado en doble versión, una de promoción institucional, y otra comercial, contando la segunda con traducciones de las notas al francés y al inglés.⁷²⁴ Al igual que para *Velázquez* y *Gulliver*, remitimos para más detalles a nuestra posterior descripción de este proyecto, que consideramos uno de los más logrados y agradables de interpretar entre los realizados por La Folía.⁷²⁵ El diseño del libreto, por otra parte, fue muy logrado y marcó la pauta hasta hoy para las siguientes producciones de La Folía.

El día anterior a iniciar la grabación del disco, La Folía interpretó *La imitación de la naturaleza* en la sala Joaquín Rodrigo del Palau de Valencia (08-11),⁷²⁶ programa que tendría en 2002 bastantes reposiciones: Capilla del Palacio Real de Aranjuez (Madrid, XV Ciclo *Música en los Reales Sitios*, 07-06), Centro Cultural de la Villa de Madrid (Concierto de presentación del disco, presentado por José Luis García del Busto, 07-06), Castillo de Manzanares El Real (Madrid, Clásicos en Verano, 27-07), Iglesia de la Anunciada (Urueña, Valladolid, Conciertos de Verano de la Fundación Joaquín Díaz, 28-07) Y en años sucesivos, Euroforum Felipe II (Cursos de Verano en El Escorial de la Universidad Complutense de Madrid, 29-07-03), Festival *Les Après-Midi de Saint-Loup* (Saint-Loup de Naud, Francia, 13-09-03), Capella dels Dolors de la Basílica de Santa María (Mataró, Barcelona, XXII Setmana de Música Antiga, 12-11-03), Auditorio Conde Duque de Madrid (21-02-05) y Círculo de Bellas Artes de Madrid (30-05-06).

⁷²⁴ En cap. 6-6.1 destacaremos la importancia que para grupos como La Folía, radicados en Madrid, ha tenido la programación cultural del ayuntamiento de la ciudad, teniendo en cuenta lo complicado del mapa autonómico del país y sus repercusiones en el terreno artístico.

⁷²⁵ Cf. Cap. 4-4.2 y Ap. II-a.3 (Vol. 2, p. 84).

⁷²⁶ No podemos dejar de recordar que la grabación, trufada de pájaros y sensaciones primaverales, se efectuó a comienzos de noviembre, sin calefacción, en la colegiata de La Granja de San Ildefonso, con una temperatura de -10° C en el exterior, tras una bajada brusca de temperatura. Estas condiciones no dejan de ser una servidumbre que a menudo encuentran los intérpretes históricos en concordancia con las acústicas históricas que necesitan para sus grabaciones, cuyas sesiones no siempre es posible hacer coincidir con la época climatológicamente más apropiada. Una consecuencia del frío, en aquella grabación, sin embargo, fue la de disuadir las visitas turísticas al recinto, reduciendo al máximo los sonidos exteriores en las horas diurnas.

En 2002, año del que, al igual que de los siguientes, han quedado ya reflejados bastantes de los conciertos (con los programas *Velázquez, Carlos V, Calderón, Gulliver y Naturaleza*), La Folía participó en el XII Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid (Iglesia de Meco, 17-03) [fig. 58] con un programa *Música en torno a la celebración del Corpus Christi en el s. XVIII*, que tuvo como solista invitado el contratenor Nicolas Domingues, que más tarde participó en el disco *Felipe V*, y con el que ese mismo año dio un concierto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 07-11) con un programa específico para la exposición *Un reinado bajo el signo de la Paz: Fernando VI y Bárbara de Braganza (1746-1759)*. El grupo participó también en la XX Semana de Música Sacra de Segovia (Iglesia de San Juan de los Caballeros, Segovia, 24-03),⁷²⁷ con un programa de quinteto formado por obras sacras del barroco español y europeo.

A finales de año se organizó en el Museo de San Isidro de Madrid un ciclo de tres conciertos titulado *Tradición y modernidad (La música antigua y el siglo XX)*, en cuyas sesiones (12 y 19-11, 03-12), de flauta de pico sola, flauta y guitarra y flauta y piano, actuaron Pedro Bonet, Pablo de la Cruz y Belén González Castaño, editándose un libreto con presentación y notas al programa a cargo del primero.⁷²⁸ En el marco del XVI Festival Internacional “Andrés Segovia”, estos mismos solistas (Belén González Castaño tocando clave), estrenaron junto a la orquesta de cuerda I Solisti Aquilani, bajo la dirección de Lorenzo Castriota, el *Concierto italiano*, del compositor alicantino afincado en Nueva York Ricardo Llorca, para flautas de pico, guitarra, clave obligado y cuerdas (Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, 05-10). Al año siguiente este concierto sería grabado para el sello Columna Música, contando con Álex Garrobé en la guitarra y la orquesta del Palau de Barcelona dirigida por Guerassim Voronkov.⁷²⁹

⁷²⁷ Primer concierto en que actuó con el grupo Laura Puerto, actual clavecinista titular de La Folía.

⁷²⁸ En el siguiente capítulo dedicaremos un epígrafe específico a los ciclos organizados por La Folía.

⁷²⁹ LLORCA, Ricardo (2005): *Concierto italiano* [Orquesta de Cámara del Gran Teatro Del Liceu; Guerassim Voronkov, director; Nancy Herrera, mezzosoprano; Pedro Bonet, flautas de pico; Alex Garrobé, guitarra; Belén González Castaño, clave. Barcelona: Columna Música.

Asimismo, Pedro Bonet dio un *Curso de ornamentación barroca y metodología de la interpretación histórica* de tres días en el Conservatorio Profesional “Ángel Arias Maceín” de Madrid (10 al 13-12), organizado por EPTA-España (European Piano Teachers), y recibió de la Sociedad de Conmemoraciones Culturales el encargo de colaborar en el catálogo de la exposición *Arte y Poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*, que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Madrid a finales de ese año, para el que escribió el texto *La música cortesana en el Renacimiento español*.⁷³⁰

2.4. Camino del 35 aniversario (2003-2008)

Titulamos la siguiente etapa “Camino del 35 aniversario”, a pesar de que éste no se cumpliría hasta 2012 y aun acotaremos más adelante un último apartado, 2008-2012, marcada por la abundancia de trabajos desarrollados en el extranjero. Esta etapa, mantiene en lo conceptual una continuidad con la anterior, formada por aquellos cinco años fundamentales de concreción de los proyectos del grupo. Sin embargo, entre 2003 y 2008, tuvo lugar la incorporación de muchos de los músicos que hoy en día siguen presentes en La Folía. En 2003 comenzaron a colaborar con el grupo la soprano Celia Alcedo, titular de La Folía desde entonces, y Leonardo Luckert a la viola de gamba y violonchelo barroco (y, en las mismas especialidades, Aurora Martínez a partir de 2005); continuó colaborando con el grupo la clavecinista Laura Puerto y en 2007 se incorporó el violonchelista Guillermo Martínez Concepción. En el terreno vocal, a partir de 2004 llevaron a cabo asimismo colaboraciones la contralto Marta Infante, el tenor Miguel Bernal y el barítono Isidro Anaya, así como, de manera esporádica, la mezzosoprano Lola Casariego y el barítono José Bernardo Álvarez.

⁷³⁰ BONET (2002/5).

En 2003, Celia Alcedo actuó como solista del programa *Felipe V* en varios conciertos ya citados (V Festival de Música Antigua del Puerto de Santa María y V Festival Internacional de Galicia). En el Auditorio Ciudad de León, La Folía estrenó un nuevo programa instrumental, que tituló *El Arte de la flauta en el Barroco* (09-04),⁷³¹ con un elenco de dos flautas de pico, dos traveseras barrocas (Agostino Cirillo y David Aijón, tocando alternativamente flautas de pico) y obras de Pepusch, Fasch, Bach, Schickhardt (uno de sus excelentes conciertos para cuatro flautas de pico contralto y continuo), Telemann (su maravilloso cuarteto para flauta de pico, dos traveseras y continuo de la *Taffelmusik*), Boismortier y Vivaldi. Más tarde se repitió, en la primera de dos ediciones de un ciclo que organizó La Folía en el Auditorio Conde Duque de Madrid con el título *La Edad de Oro de la flauta en el Barroco*, llamándose entonces el programa en cuestión “*Concerti*” para varias flautas y bajo continuo, 28-02-05 [fig. 59].

Entre abril y mayo, La Folía llevó a cabo un ciclo de tres conciertos en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado, en programación paralela a la exposición *Vermeer y el interior holandés*, cuyas sesiones fueron *El arte musical en tiempos de Vermeer* (quinteto instrumental con bajón, 22-04), *Concierto doméstico: el repertorio intimista* (dúo con archilaúd, 06-05) y *La vida musical holandesa en tiempos de Vermeer* (quinteto con voz solista, 20-05), este último con repertorio poco usual de autores como Liberti, Sweelinck, Helmbreker, Moulinié, Caccini, V. Eyck, Padbrué, Huygens, Rosier o Lambert. Otra actuación destacada tuvo lugar ese año en la clausura del Congreso *L'Arte Barocca e l'ideale clásico. Aspetti dell'arte cortigiana della seconda metà del Seicento*, organizado en la Academia de España en Roma con el concurso de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, en el que el grupo interpretó un programa de cuarteto, *Musica nelle corti europee della seconda metà del Seicento*.

Con obras de Castro, Falconiero, Froberger, Corelli, Marais, D. Gabrielli, Draghi y Orme Écuyer (17-06), ese mismo programa se repitió unos meses más tarde en

⁷³¹ Además de Pedro Bonet y Belén González Castaño, flauta de pico, Agostino Cirillo y David Aijón tocaron flauta travesera barroca, en alternancia con flauta de pico en algunas piezas. En programa, obras de Pepusch, Fasch, Bach, Schickhardt, Telemann, Boismortier y Vivaldi.

la capilla del Palacio de Aranjuez (16-10), con ocasión de la exposición *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, comisariada por el historiador del arte Fernando Checa, director igualmente del congreso en cuyo marco había actuado La Folía en Roma. Por otra parte, Pedro Bonet dio dos conciertos de flauta sola, uno de ellos, *Música del Siglo de Oro, (barroca) y contemporánea* en el marco de la exposición *Zurbarán, Juan Gris, Esteban Vicente. Una tradición española de la modernidad*, del Museo de Arte Contemporáneo “Esteban Vicente” de Segovia (12-03),⁷³² y otro, *Del “Tratado de Glosas” al siglo XX*, para Clásicos en Verano (Valdemanco, Madrid, 16-07).

Hemos dejado para el final el proyecto quizá más importante de los desarrollados aquél año 2003: el encargo, por parte del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea [CDMC], dirigido entonces por el compositor Jorge Fernández Guerra, de dos obras nuevas para la plantilla de La Folía de cuarteto de instrumentos barrocos (dos flautas de pico, viola de gamba y clave). Cursado a los compositores Juan Pistolesi (1960-) y Tomás Garrido (1954-), sus obras *En vilo y Tiento y Diferencias*, respectivamente, fueron estrenadas dentro de un ciclo *Música antigua-contemporánea* que contó con otros solistas y grupos, en el Auditorio del Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía (10-11), en concierto emitido por Radio Clásica. Este programa de concierto se tituló *Tempus primum-tempus novum*⁷³³ e incluyó la reposición de *Comedia* de Del Puerto, junto a una selección de piezas históricas que incluía la sonata a trío de dos flautas de Bach (compositor encumbrado en el siglo XX) y obras de Cabezón y Falconiero.

⁷³² Programa formado por piezas hispanas de los siglos XVI-XVII, ya que el argumento de la exposición se apoyaba en textos que escribió Esteban Vicente (1903-2001) sobre la pintura del Siglo de Oro, notablemente sobre Zurbarán. Como ya tuvimos ocasión de mencionar, incluimos también en este programa una pieza de Edgard Varèse, vecino suyo en Nueva York. Ello nos venía a demostrar, dentro de la línea emprendida por La Folía, que buscando era posible encontrar materiales que mantuviesen un vínculo insospechado con los temas más diversos. En cuanto al título de la pieza de Varèse, *Density 21.5* se refiere a la densidad del platino, material del que estaba construida una flauta recientemente adquirida por un amigo suyo al que dedicó la pieza. No obstante, debemos señalar que la idea de interpretar esa pieza en una flauta de pico tenor (construida en madera y no en metal), fue llevada a la práctica anteriormente por uno de nuestros maestros holandeses, Walter van Hauwe.

⁷³³ Estrenado como *Tempus primus-tempus novus*, tras consulta con una especialista se introdujo posteriormente la corrección declinatoria con que lo mencionamos.

Fue concebido como un homenaje a un sector del público que, en el último cuarto del siglo XX, dividió su interés entre las últimas creaciones contemporáneas y los reestrenos propiciados por la interpretación histórica.⁷³⁴ Este mismo programa, contando con el patrocinio del CDMC y la colaboración del Instituto Cervantes, fue interpretado de nuevo al año siguiente en el 20 Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (Casino, 01-10), en el IV Ciclo de Música Española del Siglo XX (Palacio Foz, 15-11) y en las II Jornadas de Música Contemporánea del Mediterráneo de Estambul (Teatro del Instituto Italiano de Cultura, 26-11), concierto en el que se estrenó la pieza *Patio 415'*, dedicada a La Folía por el compositor turco Alper Maral, y se interpretó la pieza de clave solo *Adieu*, de Cristóbal Halffter.⁷³⁵

En 2004, además de las giras que acabamos de mencionar, tuvo lugar la primera de las colaboraciones concertísticas que La Folía llevaría a cabo con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [SECC]. Con ocasión del V Centenario de la muerte de Isabel la Católica, que se celebraba ese año, el grupo confeccionó un programa titulado *Música ibérica del Viejo y Nuevo Mundo, del Descubrimiento a la Independencia de América*, con una instrumentación de sexteto (voz soprano, dos flautas de pico, viola de gamba, vihuela y archilaúd, clave), en la que los flautistas emplean alternativamente una ocarina y un tambor. Se hizo una selección coherente de piezas de autores hispanos, tanto de la península como de otros territorios del Viejo y Nuevo Mundo regidos por la monarquía española, incluida una muestra de *La púrpura de la rosa*, ópera fechada por Torrejón de Velasco en Lima en 1701, que La Folía tendría ocasión de montar ese mismo año en Puerto Rico.

Tras dar una muestra de ese programa en la presentación de actividades que organizó ese año la SECC en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid, 18-02), La Folía lo interpretó después en la Iglesia de San Andrés de Valladolid (29-04) y en la Iglesia de Santa Isabel la Real de Granada (19-11). Otras reposiciones, ya con el título

⁷³⁴ Cf. Ap. II-c.6 (Vol. 2, p. 171) y cap. 1-1.5.

⁷³⁵ Con ocasión de ese concierto salió una doble página en el suplemento semanal de *Hürriyet*, que reproducimos en fig. 60. El decorado orientalizante de la imagen pertenece en realidad al Salón del Casino de Alicante, en foto tomada con ocasión del citado concierto de La Folía en el 20 Festival Internacional de Música Contemporánea.

Música de la época de los Galeones (Música ibérica del Viejo y Nuevo Mundo, del Descubrimiento a las Independencias de América), que hemos citado ya resumido como *Galeones*, tuvieron lugar posteriormente en el Castillo de Alaquàs (Valencia, XI Cicle de Concerts de Tardor, 19-11-05) [fig. 61], Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (XIX Ciclo *Música en los Reales Sitios*, 02-07-06),⁷³⁶ VII Festival de Música Renacentista y Barroca de Vélez Blanco (Almería, 31-07-08), Auditorio Nacional de Música de Madrid (28-05-09, dentro de un ciclo que se tituló *Patrimonio Musical Español e Iberoamericano*, junto a otro programa de La Folía con obras para voz, cuarteto barroco y electroacústica, conciertos ambos grabados por Radio Clásica) y en una gira por Chile (Teatro de la Universidad Santa María, Valparaíso, 30-06-12; Teatro Municipal de Las Condes [fig. 62] y Teatro Universidad de Chile, Santiago de Chile, 3 y 4-06-12).

Entre las actividades relevantes de aquél año 2004, un concierto en formación de cuarteto “*La travesía del Rey*” (*Música y viajes en el Barroco*), titulado igual que un movimiento de una de las piezas incluidas en el programa, confeccionado expresamente por encargo para un *Encuentro Internacional sobre Transporte Marítimo* (Algeciras, 19-02). En Logroño se repitió el ciclo de tres conciertos dedicado a *Tradición y modernidad* realizado dos años antes en el Museo de San Isidro (Teatro Bretón de los Herreros, 08-03 y Auditorio del Ayuntamiento, 22-03 y 05-04). En el IV Festival Música Antigua en el Conde Duque, dedicado ese año a música francesa, La Folía interpretó con un programa “*Cantates françoises avec et sans simphonie*” (03-04) en el que se tocó la cantata *Le Caffé* de Nicolas Bernier (1703), dedicada a alabar las ventajas de esta excitante bebida frente a los vapores de la botella. El grupo realizó una integral de las sonatas para flauta de pico y continuo de Haendel en el XXII Ciclo de Conciertos en los Órganos de Liétor (05-06), actuando en esa ocasión Miguel del Barco Díaz al órgano.

Otro programa del grupo tomó forma ese año, *A lo divino (Música sacra del Barroco hispano)*, en el que fueron reunidos cantadas y villancicos españoles e

⁷³⁶ De mismo contenido pero con un título ligeramente cambiado, *De las carabelas a los galeones*, dedicándose ese año al V centenario de la muerte de Cristóbal Colón.

iberoamericanos, con obras (en una de sus versiones, que pueden presentar variantes) de Iribarren, Arauxo, Villaverde, García, Hita, Martín, Zipoli y Ceruti. Representativo del estilo barroco tal como fue practicado en los territorios hispanos en la primera mitad del siglo XVIII, fue interpretado por primera vez en la IX Setmana de Música Sacra de Benidorm (Alicante, 08-03) y más tarde en la iglesia de Santa María de la Alhambra, en Granada (concierto inaugural de su restauración, 21-04), V Festival La Música del Pasado de América (Caracas, Venezuela, 25-09-06) y en el Ciclo de Conciertos de Música Sacra del Ayuntamiento de Madrid (14-13-08), esta vez con el título “*Oh Dios inmenso*” (*La cantata de cámara en el Barroco sacro hispano*), que ha sido utilizado alternativamente para este programa.⁷³⁷

En el mes de junio de 2004, La Folía llevó a cabo un trabajo internacional importante: la ejecución en el Festival Iberoamericano de las Artes de Puerto Rico (Centro de Bellas Artes de Santurce, San Juan de Puerto Rico, 19 y 20-06) de una versión de concierto de *La púrpura de la rosa* de Torrejón de Velasco (Lima, 1701), en co-dirección con el musicólogo y director peruano afinado en México Aurelio Tello. Se contó con solistas vocales de México y Puerto Rico, coro local y un elenco instrumental de La Folía (dos flautas de pico, tiorba y violonchelo). Se habían solicitado tres instrumentistas como refuerzo (dos violines y clave) para ejecución de una partitura que contaba con una obertura y varios intermedios musicales, principalmente *ritornelli*, confeccionados por Pedro Bonet a partir del original de Torrejón de Velasco.⁷³⁸ Se integraron también en la función algunas folías y pasacalles habituales en el repertorio de La Folía, además de un marizápalos y otras piezas cantadas seleccionadas por Aurelio Tello, que tuvo a su cargo el trabajo vocal y la dirección en el podio.

⁷³⁷ En la relación de programas del Ap. I-c (Vol. 2, p. 27) se hallan reflejados los diferentes títulos con que han sido ejecutados unos mismos programas, cuando se ha dado el caso.

⁷³⁸ La textura original del manuscrito de Lima cuenta exclusivamente con voces y bajo continuo y se cree que puede tratarse del simple guión de una ejecución más elaborada, por lo que una interpretación literal puede resultar árida para sostener el interés del público a lo largo de la obra. *La púrpura* de Lima, que se representó allí para celebrar el 18 cumpleaños de Felipe V, no dejaba de ser por otra parte una segunda versión de la obra, hoy perdida, en la que en 1660 Juan Hidalgo había puesto música a ese mismo texto de Calderón para celebrar la boda de Luis XIV con la infanta María Teresa de Austria [cf. TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de, y CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1701): *La púrpura de la rosa, Fiesta cantada, ópera en un acto*. Ms. Lima: Bibl. Nac. (ed. mod.: Louise K. Stein, transcr. y est. Madrid: ICCMU, 1999, pp. IX-X)].

Aun quedan unas últimas actividades que mencionar de ese año: la grabación del disco *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones* (3 al 6-10),⁷³⁹ realizado en colaboración con Aldeasa, empresa concesionaria de las tiendas de los Reales Sitios y aeropuertos (lugares ambos donde se han difundido los discos del grupo); un concierto de cuarteto en el ciclo *La suite antigua-La suite moderna*, en el Museo de la Ciudad de Madrid (13-05), en el que La Folía actuó como co-organizadora; la organización de unas Primeras Jornadas *Madrid y la música*, en la Biblioteca Regional de Madrid “Joaquín Leguina”, en colaboración con la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, consistentes en dos conferencias y dos conciertos, uno de los cuales fue dado por el grupo con el programa *Música del Madrid Barroco*.⁷⁴⁰

Del siguiente año 2005, aparte de un taller de dos días *Metodología practica de la ornamentación barroca* que Pedro Bonet impartió en los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid, 12 y 13-02), destacaremos la realización de un primer ciclo de dos conciertos *La Edad de Oro de la flauta en el Barroco* en el Auditorio Conde Duque de Madrid, cuyas sesiones en trío y sexteto ya han sido citadas (*Naturaleza y Concerti*, 21 y 28-02). El *Concierto italiano* de Ricardo Llorca se repitió en la iglesia de Sant Jaume de Benidorm (Alicante, X Setmana de Música Sacra, 19-03), tocando como solista de guitarra Alex Garrobé, con la orquesta Camerata del Prado dirigida por Tomé Garrido. En esa misma sesión, Belén González Castaño protagonizó el estreno mundial de *Las danzas del vizcaíno*, también de Llorca, para clave solo.

En el mes de abril tuvo lugar en el Museo de San Isidro de Madrid el ya mencionado ciclo de tres conciertos, *El Barroco musical en tiempos de Felipe V*

⁷³⁹ “LA FOLÍA”, Grupo de música barroca (2004): *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Monique Planes: trad. francés; Josephine Watson: trad. inglés); Celia Alcedo: voz soprano; Nicolas Domingues: voz contratenor; Belén González Castaño: flautas de pico; Philippe Foulon: violonchelo piccolo, violas de gamba soprano y bajo; Leonardo Luckert: viola de gamba bajo, violonchelo barroco; Juan Carlos de Mulder: guitarra barroca, archilaúd; Alberto Martínez Molina: clave; Alfonso Ródenas: toma de sonido; Jorge G. Bastidas: mezclas y edición. Obras de Desmazes, S. Durón, De San Juan, Facco, A. Scarlatti, De la Té y Sagau, Herrando, Pignolet de Montéclair]. Valencia: Dahiz Produccions.

⁷⁴⁰ Con obras de De San Juan, Navas, Marín, Hidalgo, Falconiero, Durón, Serqueira, Torres, Murcia y X. Nebra. Aunque de mismo título que el primer disco de La Folía, la selección solo coincidía en una obra, la cantada *En la ribera verde* de Serqueira.

(*Música de la Guerra de Sucesión Española*, 19-04; *La generación musical de Felipe V*, 26-04, y *Música en la corte de Felipe V*, 10-05), contando con dos cuartetos y un quinteto (dos formaciones con voz e instrumentos y una instrumental) y piezas de Oliver de Astorga, Caldara, Martín y Coll, Pepusch, Porsile, Bononcini, Torres, Haendel, Fux, Marais, J.S. Bach, Blavet-Rameau, D. Scarlatti, Telemann, De San Juan, S. Durón, J. Nebra, A. Scarlatti, Valls, Facco, Montéclair. Al igual que para otros ciclos organizados en el Museo Municipal y en el Museo de San Isidro, se editó un libreto con amplias notas al programa e ilustraciones.

Otro proyecto relevante de ese año 2005, fue la confección de un programa titulado *Música en torno a Don Quijote*, coincidiendo con el IV centenario de la publicación de la primera parte de la inmortal novela de Cervantes. Contando con piezas de Schultze, Marais y un arreglo para cuarteto que hizo Pedro Bonet de la *Ouverture burlesque de Quixotte* de Telemann, el programa se completó con dos obras de encargo, las ya mencionadas *Las danzas del Vizcaíno* para clave solo de Ricardo Llorca y *Un nuevo siglo para Don Quijote* de Juan Medina (cuya interpretaciones, en el marco del programa *Gulliver*, en Roma y Puebla también se han mencionado). Esta última, para la plantilla de cuarteto instrumental habitual en las piezas escritas para La Folía (dos flautas de pico, viola de gamba y clave), se estrenó, al igual que este programa *Quijote*, en el Fuerte de San Diego en Acapulco (México, 14-05).

Fue en el contexto de una gira patrocinada por el Ministerio de Cultura en colaboración con el organismo oficial mexicano Conaculta, que incluyó conciertos en el emblemático Teatro de la República de Querétaro,⁷⁴¹ y en diversos teatros de Tuxtla Gutiérrez (17-05), San Cristóbal de las Casas (18-05) y Monterrey (IV Festival Alfonsino de la Universidad de Nuevo León, 20-05).⁷⁴² Otros conciertos con ese mismo programa, al hilo de la conmemoración, tuvieron lugar ese mismo año en la Antigua

⁷⁴¹ Donde en 1867 fue condenado a muerte el emperador Maximiliano I y en 1917 fue votada la actual constitución mexicana.

⁷⁴² En la fig. 63 reproducimos la foto de un enorme panel, entrevisto en una carretera mexicana, que anunciaba la gira de La Folía. Es muy destacable el especial interés que México muestra por la cultura, con una dedicación presupuestaria notable y numerosos festivales muy bien organizados, lo que ha propiciado que posteriormente el grupo haya vuelto a visitar ese país en varias ocasiones.

Iglesia de San Miguel de Cuenca (19-06, grabado por Radio Clásica), en el marco de Clásicos en Verano de la Comunidad de Madrid (Brunete, 01-07, Soto El Real, 02-07 y Alpedrete, 09-07) y Salón Municipal del Conservatorio de Ciudad Real (28-11).

Con motivo de la exposición *Los Quijotes de Enrique Herreros (1903-1977)*, en una sala del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, La Folía interpretó un nuevo programa, *Don Quijote y otros libros (Música descriptiva de inspiración literaria)*, en el que, además de las piezas de Telemann, Llorca y Medina dedicadas al Quijote, se interpretó *Comedia* de David del Puerto (sobre *La vida es sueño* de Calderón) y el dúo de Telemann dedicado a *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, una de las piezas grabadas en el disco *Gulliver*. El grupo también actuó ese año en la entrega del *Premio Fundación Abbott a la Cooperación Sanitaria con Iberoamérica*, en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid, 07-06), con un programa más escueto que se tituló *Don Quijote y otros asuntos*.

Hubo finalmente ese mismo año otro proyecto también relevante, que implicó visitas de archivo y rescate de repertorio inédito. Se trató de un encargo del consorcio *Salamanca 2005. Plaza Mayor de Europa*, constituido para celebrar el 250 aniversario de la construcción de la Plaza Mayor salmantina. Con vistas a un concierto en el Teatro Liceo de la ciudad del Tormes (09-10) [fig. 64], con una formación de septeto (voz, dos flautas de pico, dos violines, violonchelo y clave),⁷⁴³ se hizo con bastante antelación una visita al excepcional archivo musical de la catedral,⁷⁴⁴ del que fueron transcritas obras de Antonio Yangüas (1682-1753) y Juan Martín (1709-1789), que formaron el programa junto a piezas de Juan Iribarren (1698-1767) y Tomás Micieces (1655-1718, esta última facilitada por el musicólogo Álvaro Torrente), todos ellos compositores activos en la Seo salmantina.

⁷⁴³ Al violín barroco, para este y otros conciertos se contó con José Manuel Navarro y Marta Sampere, colaborando también con el grupo en la misma especialidad, en esta etapa, Olivia Centurioni, Íñigo Arazansti, Lina Tur Bonet, Silvia Mondino y Pablo Prieto, mientras que en la viola lo hicieron Daniel Lorenzo y Eva Navarro, y en el contrabajo Juan Jaime Méndez Leite.

⁷⁴⁴ Un primer contacto con ese archivo se hizo a través del constructor de instrumentos de viento populares e históricos segoviano Juan Pablo Barreno, investigador de los orlos que allí se conservan, algunos con la marca de la familia Selma, y de la musicóloga salmantina Josefa Montero, que escribió las notas del posterior programa "*Tiernas flores...*".

Ese mismo repertorio dio pie dos años más tarde al programa “*Tiernas flores, dulces aves*” (*Música del Archivo de la Catedral de Salamanca*), en concierto organizado en la Catedral Vieja de la ciudad (14-06-07) por el propio Archivo, dentro de los actos del V Aniversario de la Exposición Ieronimus. Un programa bastante similar, aunque ampliando algo más el radio de procedencia de las obras, con el mismo título y el subtítulo *Música de los archivos de las catedrales españolas*, fue interpretado más adelante en la Iglesia de San Agustín de Málaga (09-07-09), en el marco del V Festival de Música Antigua, organizado por la Orquesta Filarmónica de la ciudad.

En el año 2006, La Folía tocó un nuevo programa de cantatas de Bach (BWV 13, 152 y 46), esta vez en solitario, contando el grupo con 16 intérpretes, siendo ésta en su actuación más multitudinaria sin intervención de otras formaciones ya constituidas (Madrid, II Ciclo *Las Cantatas de J. S. Bach*, 18 y 19-02); el grupo coordinó un ciclo de cuatro conciertos *La sonata, del Barroco al siglo XX* en el Auditorio del Museo de la Ciudad y tocó dos de ellos, *La sonata barroca para solista* (27-04) y *La sonata barroca para conjunto* (12-05), en formaciones de trío y quinteto, contando para el segundo como solista invitado en la travesera barroca y flauta de pico con el flautista italiano Piero Cartosio, compañero de la época de estudios en Amsterdam,⁷⁴⁵ con motivo del IV centenario de su fundación del convento de las Madres Mercedarias de Alarcón, La Folía interpretó en su iglesia un programa *Hoy cielo y tierra compiten* (Madrid, 09-06), con el título de una cantata a San Pedro Nolasco,⁷⁴⁶ fundador de la orden.

El grupo llevó también a cabo conciertos el ciclo *Grandes temas de la cultura barroca* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (23-05, 30-05 y 01-06), en el que se juntaron tres de los programas más emblemáticos e interdisciplinarios del grupo, *Velázquez, Naturaleza y Gulliver*, bajo los epígrafes *Música y pintura, Música y literatura y Música y progreso científico*, aparte de otras actuaciones que ya fueron mencionadas con los programas *Galeones, Gulliver y A lo divino* (este último en el

⁷⁴⁵ En los otros dos conciertos del ciclo, violonchelo y piano y trío con piano, participaron también con instrumentos modernos otros dos solistas de La Folía, Leonardo Luckert al violonchelo y Belén González Castaño al piano.

⁷⁴⁶ Rescatada del Archivo de San Antonio Abad de Cuzco (en cuya iglesia tocaría La Folía en 2012), en transcripción de Aurelio Tello.

importante V Festival organizado por la Camerata de Caracas y su directora Isabel Palacios). Pedro Bonet interpretó un programa de flauta sola de música descriptiva y pastoril *Fantasia en eco* (tocado el año anterior en Urueña con el título alternativo *El ruiseñor inglés*)⁷⁴⁷ en el festival Clásicos en Verano (Madrid, Alpedrete, 08-07 y San Martín de la Vega, 22-07).

Hubo sin embargo otros dos proyectos que destacaron especialmente ese año. El primero fue un encargo de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: la realización de una gira en torno a un hecho singular, muy importante y sin embargo poco conocido, la Conciliación de Villafáfila, en que, apenas dos años después de la muerte de Isabel la Católica, estuvieron a punto de separarse Castilla y Aragón. Contando como solista vocal con la contralto Marta Infante (que había colaborado ya con el grupo en las cantatas de Bach) y con un elenco formado por dos flautas de pico, vihuelas de arco tenor y bajo y vihuela de mano, se confeccionó el programa “*Es tan alta la ocasión*” (*Música en tiempos de la Conciliación de Villafáfila*), con piezas de Desprez, De la Torre, Del Encina, Verardi, Capirola, Agricola, Ghiseghem, Japart, Cornago, Escobar, Anónimos, Isaac, Tordesillas y Alonso. Los conciertos de la gira tuvieron lugar en Villafáfila (Iglesia de Santa María del Moral, 27-06), Benavente (iglesia de Santa María del Azogue, 28-06), Palacios de Sanabria (Ermita de Remesal, 29-06) y Puebla de Sanabria (castillo de los condes de Benavente, 30-06), todas ellas localidades de la provincia de Zamora.

El otro proyecto importante a que hacíamos referencia fue *Alegorías colombinas*, un programa de concierto para una nueva plantilla destinada a protagonizar encargos de repertorio contemporáneo para el grupo, aquella en que se añadían voz solista y electroacústica al cuarteto de instrumentos barrocos empleado anteriormente (dos flautas de pico, viola de gamba, clave). Su estreno (22-06) contó con el patrocinio del CDMC, en cuyo Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía tuvo lugar, en el marco de las XIII Jornadas de Informática y Electrónica Musical [JIEM] 2006, y de la SECC, en relación con el V centenario de la muerte de Cristóbal Colón, que se celebraba ese año. El título *Alegorías colombinas* correspondía a una obra

⁷⁴⁷ Traducción de *Engels Nachtgaeltje* [VAN EYCK (1646)], pieza que se incluye en programa.

de Pablo Sotuyo, compositor con quien se había establecido contacto en Salvador de Bahía cinco años antes, que escribió una monumental cantata de unos 45 minutos de duración.

Junto a la obra de Sotuyo, se estrenaron otra dos piezas más para la misma plantilla: *Agua y sueño (Canto para un Descubrimiento)*, de la compositora madrileña Zulema de la Cruz (sobre un poema de Antonio Maura que hace referencia al descubrimiento de Brasil) y *Devil's Dictionary* del turco Alper Maral (sobre textos de la obra homónima de Ambrose Bierce). Sotuyo y Maral vinieron a Madrid, coincidiendo con el estreno de su obra, para realizar una conferencia y un taller en el marco de las XIII JIEM, organizadas por el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical [LIEM], dependiente del CDMC. Maral dio una conferencia sobre historia de la música electroacústica turca (al igual que De la Cruz dio otra sobre su trabajo compositivo), mientras que Sotuyo dio un taller de dos días sobre la utilización de determinados recursos informáticos.

La pieza de De la Cruz, concebida de antemano para ser interpretada de manera ambivalente con o sin electroacústica,⁷⁴⁸ encontraría más tarde varias oportunidades de reposición.⁷⁴⁹ Con algunas variantes, el programa *Alegorías* se repitió un mes más tarde en el XIII Festival Internacional de Música La Mancha de Quintanar de la Orden (Toledo, 16-07), estrenándose ese día la pieza *Galería de estancias* del compositor Adolfo Núñez, encargado habitualmente del montaje y supervisión de los equipos en todos los conciertos electroacústicos del grupo, así como de la ejecución de la parte electroacústica de las obras cuando no han estado presentes sus autores para hacerse cargo de ella.

⁷⁴⁸ La versión sin electroacústica se estrenaría en el Museo de San Isidro de Madrid el 01-03-2007. En 2015 la obra sería de nuevo interpretada en esta versión en una gira por Brasil, a la que dio título, “*Agua y sueño*” (*Música contemporánea para voz e instrumentos barrocos entre las dos orillas del Atlántico*), gira que incluyó varios conciertos y diversas actividades como clases magistrales, conferencias y mesas redondas, con participación de miembros del grupo y de la compositora y el autor de la letra, que entretanto fue nombrado en 2012 Académico Correspondiente de la Academia Brasileira de Letras de Río de Janeiro.

⁷⁴⁹ Cf. Ap. I-g (Vol. 2, pp. 59-60).

En 2007, tendría lugar un segundo ciclo *La Edad de Oro de la flauta en el Barroco* en el Auditorio Conde Duque de Madrid, en el que se estrenó un nuevo programa de flauta sola titulado *El repertorio virtuoso para flauta sola* (08-01) [fig. 65],⁷⁵⁰ así como otro dedicado a *El concierto barroco para uno o varios solistas, cuerdas y continuo* (15-01) en plantilla de octeto (tres solistas y la orquesta completa, uno por cuerda, incluido el contrabajo) [fig. 66], en el que se interpretaron, entre otras obras, la Suite en *la menor* de Telemann, el Concierto de soprano en *do mayor* RV 443 de Vivaldi y el concierto de Bach para clave y dos flautas de pico BWV 1057. Actuaron como solistas, sucesivamente, Belén González Castaño, Pedro Bonet (y los dos juntos en un concierto de dos flautas de Woodcock) y Laura Puerto (y los tres juntos en el Bach).⁷⁵¹

Ese año, los dos solistas de flauta del grupo dieron sus primeros conciertos en una formación de dúo que más adelante cosecharía grandes éxitos con el programa *La Nao de China*. La primera ocasión vino como programa de encargo, *La fantasía en el Renacimiento y en el Barroco*, para un ciclo dedicado la fantasía (Auditorio del Ayuntamiento de Logroño, 05-02).⁷⁵² En el Museo de San Isidro, se organizó un nuevo ciclo, *Música sobre naturaleza y jardines*, que nuevamente contó con la edición de un libreto con programas, textos e ilustraciones, y contó con tres conciertos: “*Hortus Musicalis*” (*Música sobre jardines*), en formación de cuarteto instrumental (15-02),⁷⁵³ “*Divertimento campestre*” (*Música pastoril*), a dúo de flautas (22-02) [fig. 69] y “*Al agua de la vida*” (*La evocación del agua en el Barroco –y en la actualidad*), en

⁷⁵⁰ Este programa ha pasado después a llamarse *Apolo y Dafne* (*El repertorio virtuoso para flauta sola*), por la pieza con variaciones *Doen Dafne d’over schoone Maeght* [VAN EYCK (1646)], que hace referencia a la fábula de Apolo y Dafne, tal como la cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis* y la esculpe Bernini en una escultura en tamaño natural, que se conserva en el museo de Villa Giulia de Roma, considerada como paradigma del estilo barroco [fig. 67].

⁷⁵¹ Unos meses más tarde hubo otra sesión dedicada a *El concierto para solista* en el ciclo *Los lunes temáticos* de la Fundación March de Madrid (07-05), con una sola flauta de pico, en la que Pedro Bonet interpretó la Suite en *la menor* de Telemann y el Concierto de soprano de Vivaldi [fig. 68].

⁷⁵² Este mismo programa se repitió al año siguiente en el XXI Festival Clásicos en Verano de la Comunidad de Madrid (Brunete y Serranillos del Valle, 11 y 12-07)

⁷⁵³ Como casi siempre en esta etapa, salvo que indiquemos lo contrario, se trata del cuarteto con dos flautas de pico, viola de gamba o violonchelo barroco y clave.

quinteto con voz (01-03), concierto este último que lleva el título de una cantada cuya partitura de Juan Martín transcrita del archivo de la catedral de Salamanca.⁷⁵⁴

Ese mismo año 2007, cabe señalar un nuevo programa de cuarteto, *Músicos españoles en Europa, de Selma y Salaverde a Oliver y Astorga*, confeccionado por encargo de la Fundación Carlos de Amberes de Madrid, en cuyo auditorio se interpretó en doble sesión (10-04), con piezas de Selma y Salaverde, Falconiero, Facco, Castro, Oliver y Astorga, Pla y Mariana Martínez.⁷⁵⁵ Hay que destacar también una colaboración interesante relacionada con una efeméride, el programa *Música en las catedrales españolas en la época de Salzillo (1707-1783)*, confeccionado para un concierto en Murcia (Iglesia del Convento de las Agustinas, 21-05), en colaboración con el Museo de la Ciudad, coincidiendo, día por día, con el III centenario del natalicio del escultor. Se ejecutó en formación de quinteto, contando como solista con el tenor Miguel Bernal. Como tuvimos ocasión de señalar, se transcribió para la ocasión una pieza del archivo de la catedral de Segorbe de Francisco Zacarías Juan, maestro de capilla en Murcia en la época de Salzillo, y se escribieron una notas destacando el paralelismo de la música española de mediados del siglo XVIII con obra del escultor, cuyos orígenes familiares se situaban en Nápoles, epicentro de la escuela vocal más influyente de su tiempo.⁷⁵⁶

A comienzos del mes de julio, se grabó el doble disco compacto *Música de la Guerra de Sucesión Española*,⁷⁵⁷ primera colaboración de La Folía con el sello catalán

⁷⁵⁴ Labor de transcripción llevada a cabo por Belén González Castaño, al igual que la mayoría de las piezas del grupo necesitadas de partitura actualizada. En esa sesión tuvo lugar el mencionado estreno de la versión sin electroacústica de *Agua y sueño* de Zulema de la Cruz.

⁷⁵⁵ Cf. Ap. II-c.10 (Vol. 2, p. 182).

⁷⁵⁶ Cf. Ap. II-c.11 (Vol. 2, p. 185) y Cap. 4-4.5.

⁷⁵⁷ LA FOLÍA, Grupo de música barroca (2007): *Música de la Guerra de Sucesión Española*, doble CD. Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Beatriu Kraysenbühl i Gussi: trad. catalán; Paul Jutsum: trad. ingl.); Celia Alcedo: voz soprano; Belén González Castaño: flautas de pico; Leonardo Luckert: viola de gamba bajo, violonchelo barroco; Juan Carlos de Mulder: guitarra barroca- archilaúd; Laura Puerto: clave; José Miguel Martínez: toma de sonido; Pilar de La Vega: edición digital y masterización. Obras de Porsile, De Murcia, Valls, Haendel, Caldara, Pepusch, De Torres, Rabassa, Rincón de Astorga, Anónimo, Martín y Coll, Stuck. Barcelona: Columna Música. [Cf. Cap. 4.- 4.6 y Ap. II-a.6 (Vol. 2, p. 108)].

Columna Música,⁷⁵⁸ contando con ayudas de Caixa Catalunya, del ayuntamiento de Alaquàs (Valencia) y de la sección valenciana de la Fundación Ernest Lluc. A finales de año, el disco se presentó en el Castillo de Alaquàs (24-11) con un concierto en formación de cuarteto con voz, flauta de pico, clave y violonchelo barroco. A finales de año, Pedro Bonet impartió en Ciudad de México un taller de cuatro días, *Metodología y práctica de la ornamentación barroca*, en la Escuela Superior de Música del Centro Nacional de las Artes de México (3 al 6-12), actividad inscrita en la programación del CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical), e interpretó el programa *El repertorio virtuoso para flauta sola del Barroco* en la prestigiosa temporada internacional de conciertos de la sala Carlos Chávez de la Universidad Autónoma de México (06-12). Finalmente, cabe destacar el estreno de un programa “*¡Tú mi Dios entre pajas!*” (*La Navidad en España y América*), en la capilla de Palacio Real de la Almudaina en Palma de Mallorca (14-12), constituido enteramente por piezas dedicadas a la Navidad, incluida un villancico en catalán de comienzos del siglo XVIII, *Anit és nat un Infant* de Pau Rosés.

En 2008, aparte de un concierto en el nuevo auditorio del Museo del Prado (22-02), dentro de la programación de la exposición *Fábulas de Velázquez*, y de otras actuaciones que ya han sido mencionadas, con programas como “*Oh Dios inmenso*”, *Gulliver*, *Fantasia* y *Galeones*, se repitió el programa *Divertimento campestre* (estrenado en 2002 en el ciclo sobre música y jardines) en Catarroja (Valencia, 01-11), dentro del Ciclo Ibercaja del Instituto Valenciano de la Música. A partir de ese concierto, la formación de dúo comenzó a anunciarse como “Dúo de solistas de La Folía”. El programa de cuarteto sobre la Guerra de Sucesión Española se interpretó en la colegiata de San Vicenç del castillo de Cardona (19-10), impresionante templo románico de excelente acústica, insertado en las fortificaciones de ese baluarte que fue el último en rendirse tras la caída de Barcelona, en septiembre de 1714.

En el mes de noviembre, La Folía participó en el 10 Festival Internacional de Puebla, en México con un concierto en la impresionante Biblioteca Palafoxiana, donde se conserva el fondo bibliográfico que comenzó a reunir el obispo Juan de Palafox

⁷⁵⁸ Exceptuada la realizada por dos de sus solistas para el disco anteriormente citado *Concierto italiano*.

(1600-1659), iluminada con luces de *led* especialmente para esa ocasión. Con una formación de quinteto, contando con el tenor Miguel Bernal de solista, estrenó un programa titulado *La Nao de China (la difusión de la música renacentista y barroca en las Indias de Oriente y Occidente)*, primer trabajo realizado a partir de las investigaciones realizadas sobre la prolongación hacia Oriente de la ruta atlántica de los Galeones, que culminarían el año siguiente con un programa de mismo título pero de elenco más reducido (dúo de flautas) que tendría el subtítulo *Música de la ruta española a Extremo Oriente*⁷⁵⁹ y estaría llamado a protagonizar numerosas giras internacionales.

Otra actividad relevante de ese año 2008 fue la realización de una propuesta de La Folía en uno de los encuentros de Semana Santa de la Joven Orquesta Nacional de España [JONDE], en Pilas (Sevilla, 7 al 14-03). Contando con la participación de unos treinta jóvenes músicos, de especialidades de cuerda y viento madera, los miembros titulares del cuarteto instrumental de La Folía, Pedro Bonet, Belén González Castaño, Leonardo Luckert y Laura Puerto, montaron un programa de música de cámara barroca que fue ejecutado allí en concierto (14-03). Paralelamente al trabajo de ensayos, se les impartió *Taller de Ornamentación, Improvisación e Interpretación de la Música Barroca*, y hubo también varias clases magistrales (una de ellas, titulada *La interpretación histórica de la música; tendencias y perspectivas*, se repitió unos meses más tarde en los Cursos de Verano de la Universidad de Almería en Vélez Blanco (VII Festival de Música Renacentista y Barroca, 01-08).

Se llevó a cabo también una colaboración con las *5 Jornadas Madrid y la Música* de la Biblioteca Regional, en las que se propició la organización de un concierto *Música para voz y piano en el Madrid de 1808 a 1908*,⁷⁶⁰ así como dos colaboraciones externas: un concierto *La música que se oía en Chile durante la Colonia y la Independencia*, que dio Pedro Bonet junto al laudista chileno Octavio Lafourcade en el Ateneo de Madrid (21-09), y otro en que los dos solistas de flauta del grupo actuaron en

⁷⁵⁹ Para la denominación “ruta española” nos inspiramos en el título de MARTÍNEZ-SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina (2007): *La ruta española a China*. Madrid: El Viso, intercambiando impresiones al respecto con los autores.

⁷⁶⁰ Al igual que la anterior, se trata en estos casos de actividades no interpretativas, tema que abordaremos de manera más específica en cap. 6-6.2.

el Ciclo de Órgano de la catedral de Málaga junto al organista Javier Artigas y a la arpista María Rosa Calvo-Manzano, estrenándose la obra de esta última *Ludovico fantasiae* (28-11).

2.6 Años de expansión internacional (2009-2012)

La última de las etapas en que hemos dividido nuestro repaso de la trayectoria de La Folía, comienza en 2009 y estuvo marcada por una intensificación de la actividad internacional del grupo. Como podrá verse en el Apéndice 1-f, cualquiera de esos últimos cuatro años, La Folía no actuó nunca en menos de 4 países y en dos de ellos llegó a hacerlo en 6 (algo que siguió intensificándose después, pues en 2014 actuaría en 8).⁷⁶¹ Ello permitió que en esta etapa, a pesar de la intensa crisis económica vivida a escala europea e internacional, el grupo continuase en la brecha, algo fundamental para no truncar el momento de madurez a que se había llegado. Culminó esa etapa en 2012, año del 35 aniversario, con un año cumplido de actividades, en el que pudo confirmarse la vocación americana del grupo, que en un espacio de tres meses contabilizó tres viajes a ese continente para cumplir con compromisos profesionales.

Siguió siendo también una época bastante fructífera en cuanto a la creación de nuevos programas, con una media de unos cinco por año, algunos de ellos objeto de repeticiones y susceptibles de muchas más, aunque ninguno seguramente hasta el punto de la versión a dúo de *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)*. En efecto, este trabajo, que contó también con la edición discográfica correspondiente y será objeto de descripción detallada,⁷⁶² cosechó grandes éxitos y fue protagonista de numerosas giras nacionales e internacionales. Un programa sobre viajes

⁷⁶¹ Aunque ese año vino acompañado de una drástica reducción de trabajo en España [cf. cap. 4-4.6 y Conclusiones].

⁷⁶² Cf. cap. 4.4 y Ap. II-a.8 (Vol. 2, p. 127).

destinado a viajar, su construcción fue muy meditada (al igual que la mayoría de los proyectos de La Folía) hasta dar con la selección musical adecuada. Por otra parte es cierto que la escueta formación, de apenas dos músicos, resultó muy adecuada para que, en muchas ocasiones, la propuesta resultase viable en una época de restricciones.

La Nao de China se estrenó en el mes de enero de 2009 en la Festsaal del Instituto Cervantes de Viena (20-01) y se repitió en la Kleiner Saal del Palais Meran (22-01), sede de la Universidad de Música y Artes Escénicas de Graz, coincidiendo con unas clases sobre repertorio ibérico de los siglos XVI a XVIII que Pedro Bonet impartió allí en el marco de un intercambio Erasmus con el RCSMM. *La Nao* fue después objeto de numerosas reinterpretaciones. En el mismo 2009, coincidiendo con la participación de España como País Invitado de Honor en la Feria Internacional del Libro de Pekín, se interpretó en Manila (01-09) –donde Pedro Bonet dio también una charla *Música y contexto: una línea de interpretación histórica*– Shanghai (03-09) y Pekín (05-09), en gira organizada en colaboración con la Subdirección General del Libro y el Instituto Cervantes.

Otras interpretaciones posteriores tuvieron lugar en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid, Exposición *Fascinados por Oriente*, 22-06-10), Auditorio de Santa Cruz de Tenerife (Canarias, VI Festival de Música Española *De musica hispana*, 28-06-11), Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid (El Escorial, 06-07-11), Church of St. Bartholomew de Ottawa (Canadá, 19-05-11). En 2012 fue interpretado en numerosas giras: Auditorio Conde Duque de Madrid (Ciclo de Semana Santa, 01-04), X Festival Internacional de Música Antigua de Lima (Perú, 14-05) [fig. 70], capilla del antiguo Seminario de San Antonio Abad de Cuzco (Perú, 15-05), Festival de Música Antigua de La Laguna 2012 (Tenerife, 21-10), XIII Festival de Música Antigua de Cáceres (25-10), Certosa di Garegnano (Milán, Ciclo *Le Voci della Città*, 11-11) [fig. 71] y Santuario de Nuestra Señora de la Cinta (Huelva, Ciclo *Cinco Siglos de Música* de la Universidad Internacional de Andalucía, 25-11).⁷⁶³

⁷⁶³ Con posterioridad a 2012, *La Nao* aun ha sido interpretada, entre otros lugares, en Utrecht, Bruselas y Londres en 2013, Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Montevideo, Asunción y Salvador de Bahía en 2014 y Roma en 2015. Recientemente ha comenzado a competir en las propuestas del grupo con otro programa

Volviendo a 2009, ese año se celebraba el 250 aniversario de la muerte de Haendel, y fue ocasión para la ejecución en el Auditorio Conde Duque de Madrid (09-03) de un programa *Georg Friedrich Haendel y la música de su tiempo*, igualmente en formación de dúo (los dúos para flautas de pico constituyeron un éxito editorial en la época, de manera especial en Londres), que se repitió después en la programación musical del 32 Festival de Teatro de Almagro (Iglesia de San Blas, 19-07). La Folía realizó también una quasi integral de las sonatas de flauta de pico y bajo continuo haendelianas en la Fundación March de Madrid (23-05).

Hubo por otra parte otros dos proyectos muy destacables ese año. El primero de ellos, fue un nuevo programa de música contemporánea de obras de encargo, para una plantilla en la que, al cuarteto instrumental habitual de dos flautas de pico, viola de gamba y clave, se sumaron la voz solista y la electroacústica. Titulado *A un lado y a otro del Atlántico (Música contemporánea de compositores españoles y latinoamericanos para voz, cuarteto barroco y electroacústica)*, contó con nuevas piezas escritas para La Folía por los españoles Juan Medina (*Soneto para la Edad Moderna*) y Juan Manuel Ruiz (*Pielago*, ésta sin voz) y los venezolanos Diana Arismendi (*Stabat mater*) y Alfredo Rugeles (*Todo lo que es mi vida está en tu vida*), además de la reposición de *Agua y sueño* de Zulema de la Cruz y *Galería de estancias* de Adolfo Núñez.⁷⁶⁴

El estreno tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Música de Madrid (09-06), formando junto a *Galeones* un ya mencionado Ciclo *Patrimonio Musical Español e Iberoamericano*, acompañado de una mesa redonda, en la que se trató de la música contemporánea para instrumentos barrocos, y de una clase magistral sobre la composición actual en Venezuela. Al año siguiente se repitió en el XVI Festival Latinoamericano de Música, en el Auditorio del Centro de Acción Social por la Música [CASPM] (22-05-10), en Caracas (Venezuela), contando en esa ocasión como solista

de formato y temática afines, "*Namban Ongaku*" [*Música de los bárbaros del sur*] (*Música de las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón*), también en formación de dúo, estrenado en enero de 2015 [cf. cap. 4-4.6].

⁷⁶⁴ Estas obras se hallan listadas en Ap. I-g (Vol. 2, p. 57), que contiene una relación completa de las obras contemporáneas escritas para La Folía.

invitada con la soprano venezolana Sara Catarine, al tiempo que los miembros de La Folía, incluido el compositor Adolfo Núñez, a cargo desde 2006 del funcionamiento y ejecución de la electroacústica del grupo, impartían en el CASPM un taller de dos días sobre música de cámara contemporánea para instrumentos barrocos.⁷⁶⁵

El otro proyecto importante a que hacíamos alusión fue el encargo de un programa en torno a la expulsión de los moriscos, al cumplirse cuatrocientos años del decreto de expulsión firmado en 1609 por Felipe III y su valido el duque de Lerma. Enmarcado en la línea trazada ese año por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el desarrollo de este proyecto resultó interesante en el plano artístico y fue fructífero en el aspecto laboral. En cuanto a esto último, propició nuevas colaboraciones con los festivales de Granada (58 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Crucero del Hospital Real, 28-06 [fig. 72], de nuevo retransmitido en directo por Radio Clásica y a varios países a través de la Unión Europea de Radio) y de Úbeda y Baeza (XIII Festival de Música Antigua *Exclusiones y resistencias. Las otras músicas hispánicas (ss.XVI-XVIII)*, Baeza, Auditorio de las Ruinas de San Francisco, 04-12). Fue también la ocasión de unas primeras colaboraciones con los festivales de Santander (58 Festival Internacional de Santander, Santuario de la Bien Aparecida, Cantabria, 02-08) y San Sebastián (70 Quincena Musical de San Sebastián, Sala de Cámara del Auditorio Kursaal, 04-08).

El programa, titulado “¿A quién contaré mis quejas?” (*Música en tiempos de la expulsión de los moriscos*), contó con tres voces (soprano, alto y barítono), los solistas habituales del grupo Celia Alcedo, Marta Infante y Isidro Anaya, acompañadas por el quinteto instrumental formado por dos flautas de pico, dos vihuelas de arco y vihuela de mano. Una parte importante del repertorio provenía del magnífico *Cancionero de la Sablonara* del que ya hemos hablado, fechado en 1625 cuando fue enviado a Munich al

⁷⁶⁵ En el terreno de la música contemporánea, cabe destacar igualmente una colaboración que llevaron a cabo ese mismo año Pedro Bonet (flautas de pico) y Adolfo Núñez (electroacústica) con el pintor Ángel Orcajo, dando un concierto titulado *Umbrales de incertidumbre* (parafraseando un proyecto del propio Orcajo), en el que ambos improvisaron ante seis cuadros de su exposición *Orcajo. Monumentos, arquitecturas y miradas. El espectáculo del drama*, colgados en el semicírculo central del edificio conocido como “La corona de espinas”, del arquitecto Fernando Higueras (Madrid. Instituto del Patrimonio Cultural de España, 15-06).

duque de Baviera, junto con algunas piezas de otros cancioneros como los de Turín o Medinaceli. Conformaron la selección piezas de Romero, Blas de Castro, Díaz Besón, Machado y Arañés, a las que se añadieron otras de *Cancionero de Palacio* y Narváez, relacionadas con la presencia árabe en España, y música instrumental de Susato y Praetorius, ilustrativas del tema en clave europea.

Resultó emocionante darse cuenta de que el repertorio de La Sablonara, que seguramente habría perecido en el incendio del Alcázar Real de no haber sido enviado a Munich, testimonio directo de la música que se hacía en Madrid, forma un corpus coherente y completo que representa un eslabón perdido del Barroco temprano español. Aunque su textura polifónica pudo haber sido en otros tiempos motivo de confusión y dar pie a interpretaciones continuistas con los preceptos propios del estilo renacentista, las imágenes y simbologías que allí se encuentran denotan la fuerza con que brotaba en nuestro país el estilo barroco a comienzos del siglo XVII. Como prueba de ello, la pieza que dio título al programa, *¿A quién contaré mis quejas?*, de ese mismo cancionero, en la que Mateo Romero (aquél españolizado maestro de la Capilla Real Mathieu Rosmarin, al que aquí se llamaba “Capitán”) pone música a una poesía de la *Arcadia* de Lope de Vega, autor de aquella perdida “fiesta cantada” *Selva de amor* que fue la primera obra de tipo operístico española.

Cerrando el año 2009, Pedro Bonet estrenó en el Queen Sofía Spanish Institute de Nueva York un nuevo programa (29-11), *“Lus de mi alma” (Música ibérica para instrumento solo de los siglos XVI a XVIII)*, que repitió al año siguiente en Bolivia en el VIII Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos” (Concepción, Museo Hans Roth, 30-04 [fig. 73] y Misión de San Ignacio de Velasco 01-05),⁷⁶⁶ al tiempo que daba un taller de flauta de pico de cinco días de duración en el centro de formación de la cooperación española en Santa Cruz de la Sierra. El programa *Lus de mi alma* ha sido más tarde objeto de nuevas interpretaciones, pasando a formar parte de las ofertas de programación barajadas junto a las propuestas grupales.

⁷⁶⁶ *“Lus de mi alma”* ha sido objeto después de algunas otras importantes reinterpretaciones, como Singapur y Yakarta (2014) y Madrid (Museo de San Isidro y XXVIII Festival Clásicos en Verano, 2015).

Del año 2010, sin duda lo más relevante fue la grabación con el sello Columna Música de dos discos, *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)*,⁷⁶⁷ de contenido idéntico al programa de concierto ya mencionado,⁷⁶⁸ y un proyecto nuevo, “*Corona aurea*” (*Relaciones musicales entre España y Polonia en el contexto europeo*),⁷⁶⁹ patrocinado por Santander 2016. Candidata Capital Europea de la Cultura. La gestación de la edición discográfica de *La Nao* estuvo relacionada con una colaboración que no llegó a realizarse, en que el Dúo de solistas de La Folía iba a actuar en el pabellón de Madrid en la Exposición Universal de Shanghai 2010. En cuanto a *Corona aurea*, contenía una selección de obras de compositores polacos como Mielczewski, Podbileski, Jarzebski o Jan de Lublin, junto a otros autores que tuvieron relación con la corte polaca, como Merula, Rognoni o Selma y Salaverde.⁷⁷⁰

Preparado el año anterior, en relación con un congreso, para un concierto en Polonia que tampoco llegó a realizarse,⁷⁷¹ el proyecto captó la atención de la

⁷⁶⁷ LA FOLÍA, Grupo de música barroca (2010/2): *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)* [Pedro Bonet: flautas de pico y notas al CD (Vicente Luo Bei: trad. chino; Rafael Caro Repetto: rev. trad. chino; Gerald P. Fannon: trad. inglés); Belén González Castaño: flautas de pico; José Miguel Martínez: ingeniero de sonido; Pilar de la Vega: edición digital. Obras de Cancionero de Upsala, A. De Cabezón, Anónimos (México, 1759; archivos de Moxos y Chiquitos), Martínez Compañón, Blavet, Pedrini, Dupuits, Del Puerto]. Barcelona: Columna Música.

⁷⁶⁸ A excepción de unas *Folias de Espanya ab mudansas* del manuscrito *Manifestación de aplausos relevantes de la música* de la Biblioteca de Cataluña, ya grabadas en el disco *Música de la Guerra de Sucesión Española*, que fueron sustituidas en el disco por unas piezas y minuetos del manuscrito *Siguen Minues i Marcha* del Museo Nacional de Antropología e Historia de México, fechado en la capital de Nueva España en 1759.

⁷⁶⁹ LA FOLÍA, Grupo de música barroca (2010/1): “*Corona aurea*” (*Relaciones musicales entre España y Polonia en el contexto europeo*) [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Lukasz Szulim: trad. polaco; Gerald P. Fannon: trad. inglés); Belén González Castaño: flautas de pico; Fernando Sánchez: bajoncillos alto y tenor, bajón; Guillermo Martínez Concepción: violonchelo barroco; Laura Puerto: clave; Bart Vandewege: asesor musical; José Miguel Martínez: ingeniero de sonido; Pilar de la Vega: edición digital y masterización. Obras de Mielczewsky, F. Rognoni, Selma y Salaverde, Jan de Lublin, T. Merula, Podbielski, Jarzebski]. Barcelona: Columna Música.

⁷⁷⁰ De este último, se conjetura que pudo terminar sus días en la corte de Varsovia, tras su documentado paso por Innsbruck como fagotista de la corte del archiduque Leopoldo y la publicación en Venecia en 1638 de sus *Canzoni, fantasie et correnti*, dedicadas al príncipe Carlos Fernando, obispo de Wroclaw, hijo del rey de Polonia Segismundo III y hermano de sus sucesores Ladislao IV y Juan Casimiro II. El título *Corona áurea* está tomado de un motete de Palestrina habitualmente interpretado en la coronación de los Papas, pieza sobre la que Adam Jarzebski hace una glosa instrumental que se incluye en el registro [cf. cap. 4-4.5 y Ap. II-a.7 (Vol. 2, p. 121)].

⁷⁷¹ Evidentemente, el trabajo de gestión abarca siempre un radio más amplio que el de lo que finalmente se lleva a cabo, incluyendo muchas veces la confección de proyectos que implican laboriosas

candidatura de Santander capital europea de la cultura 2016, año en que compartirán capitalidad una ciudad española y otra polaca.⁷⁷² El programa de concierto *Corona aurea*, cuyo contenido es idéntico al del disco, como ocurre en muchos de los proyectos de La Folía que cuenta con edición discográfica, fue estrenado en la iglesia de San Francisco de Santander (16-04) [fig. 74]⁷⁷³ y fue repetido más tarde en el Castillo Real de Varsovia (04-06), como concierto de presentación del disco, y, al año siguiente, en la Casa de las Flores de los jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (III Festival de Otoño, 13-11-11) dentro de la programación cultural de la Presidencia Polaca de la Unión Europea 2011.

Del año 2010, aparte de otras actividades que ya fueron mencionadas, cabe destacar también el estreno de dos programas nuevos de música sacra. El primero, en formación de cuarteto, se tituló “*Deo in laudem*” (*Música instrumental sacra del Barroco*) (XX Festival de Arte Sacro. Madrid, Iglesia del Convento de las Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón, 27-02), con una selección de piezas de repertorio sacro exclusivamente instrumental (incluida la sonata a trío de finales del siglo XVII de José de Vaquedano conservada en Santiago de Compostela), y se repitió dos años más tarde en el Ciclo de Semana Santa del Ayuntamiento de Madrid (Auditorio Conde Duque, 31-03-12), mientras que el segundo, en formación de dúo, tuvo por título *Ave maris stella* (*Música sacra a dos partes de los siglos XIV a XVIII*) (Ciclo de Semana Santa del Ayuntamiento, Madrid, Iglesia de Nuestra Señora de Maravillas, 23-03).

Menciónese finalmente un concierto *Sonatas, canciones y folías* en formación de trío en el III Festival de Música de Arnedillo (La Rioja, 03-07) y *El arte instrumental en la época de Rubens*, en formación de cuarteto con cuerda pulsada, en el auditorio del Museo del Prado (19-11), con motivo de la exposición *Rubens*, que implicó como de

investigaciones para incidir de manera específica sobre una temática particular, como se había dado el caso con *Corona aurea*.

⁷⁷² Para esa capitalidad serían finalmente elegidas San Sebastián en España y Wroclaw en Polonia.

⁷⁷³ Fragmentos de ese concierto y de una entrevista presentando el proyecto están accesibles a través del enlace <http://www.youtube.com/watch?v=KESRtywfnek> (rec. f.f.T.) [cf. Ap. III-a.8 (Vol. 2, p. 219)].

costumbre indagaciones particulares sobre la vida, la obra y el entorno del pintor, con el fin de hacer una selección musical coherente que incidiese, a ser posible, más allá de una simple coetaneidad o relación superficial. En este programa *Rubens*, fue el caso, entre otras, de una pieza del laudista Robert Ballard II, al servicio de Catalina de Medicis, para cuya residencia en el palacio del Luxemburgo en París pintó el flamenco un monumental ciclo alegórico de su vida, y de una pieza del *masque* de William Lawes *El triunfo de la Paz*, que fue representado en 1634 en Londres en el salón de banquetes del palacio de Whitehall, decorado con lienzos del pintor.

En el año 2011, con motivo del IV centenario de la muerte de Tomás Luis de Victoria, La Folía confeccionó un programa instrumental de quinteto (dos flautas, dos vihuelas de arco y vihuela de mano) titulado “*O sacrum convivium*” (*Música instrumental del tiempo de Tomás Luis de Victoria*). Con piezas de Cabezón, Victoria, Virgiliano, Bovicelli, Guerrero, Dennis y un bloque Palestrina-Rognoni-Selma, fue estrenado en la iglesia de San Antonio de los Alemanes (Madrid, Ciclo de Semana Santa del Ayuntamiento de Madrid, 13-04) y se repitió, dentro de la programación del Instituto Cervantes, en Praga (en la propia sede del Instituto, 23-11) y Belgrado (atrio del Museo Nacional, 25-11).

Otras actuaciones relevantes de ese año fueron el estreno, en el Museo de Cádiz, de *México Virreinal* (*Música del Virreinato de Nueva España en los siglos XVII y XVIII* (15-02), encargo del Programa *Tiempos de cambios* del Consorcio para la Conmemoración del II Centenario de la Constitución de Cádiz, en formación de quinteto con voz, dos flautas de pico, violonchelo y archilaúd-guitarra barroca, con obras de Sumaya, López Capillas, Anónimo (México 1759), Hidalgo, Salazar, Santiago de Murcia, Locatelli y Reyes y Mapamundi, así como el estreno de *A la moresca* (*Culturas musicales en la Europa medieval y renacentista*),⁷⁷⁴ en cuarteto instrumental con cuerda pulsada, con piezas de Cabezón, Alfonso X, Mena. Narváez, Palero, Anónimo Cancionero Palacio, Praetorius, Barbeta, Victoria, Selma y Buonamente (III Festival de Música Antigua “Marqués de Santillana”, Madrid, Buitrago de Lozoya,

⁷⁷⁴ Este programa, en espera de ser reinterpretado, ha sido rebautizado después como *El jardín de las Hespérides* (*Culturas musicales en torno al Mediterráneo occidental*).

Patio de Armas del castillo, 16-07). Hay que añadir también otro interesante programa de quinteto con voz, “*Descuydado el ruiseñor*” [*O incauto rouxinol*]. *Música nas Cortes de Bragaça e Bourbon em Portugal e Espanha no Século XVIII*, con piezas de A. Scarlatti, Rincón de Astorga, Facco, De la Tê y Sagau, San Juan, F. J. Nebra, Haendel, D. Scarlatti y Montéclair, estrenado en el II Festival Os Sons de Almada Velha (Igreja de Santiago, Almada, Portugal, 22-10).

Llegamos por fin a 2012, año en el que se celebró el 35 aniversario de la fundación de La Folía y que hemos elegido como límite del repaso detallado que se hace en nuestra Tesis. Ya señalamos que, a pesar de la profunda crisis económica que entonces tocó fondo en España, fue una suerte poder celebrar esta efeméride con un volumen de trabajo suficiente. Se dieron conciertos en 6 países diferentes, incluidos los tres mencionados viajes a América en el espacio de tres meses, y hubo un razonable eco en los medios, con retransmisiones y entrevistas en radio y televisión.⁷⁷⁵

En cuanto a nuevos programas, cabe destacar dos de ellos que mantuvieron relación con el bicentenario de la Constitución de Cádiz: “*Por aquél horizonte*” (*Música sacra y canción patriótica, de la Ilustración a la Constitución de Cádiz*) (XXII Festival de Arte Sacro, Madrid, Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Madrid, 14-03) y “*Yo que soy contrabandista*” (*Un himno a la libertad en tiempos de la Constitución de Cádiz*) (Fiestas del 2 de Mayo de la Comunidad de Madrid, Madrid, Parroquia de la Concepción de Nuestra Señora, 02-05, grabado y retransmitido por *Los conciertos de la 2 de Televisión Española*).⁷⁷⁶ En ambos programas, llevados a cabo con el apoyo de la Fundación Dos de Mayo, Nación y Libertad, se incluyeron obras de compositores que no habían sido interpretados anteriormente por La Folía, como el tenor Manuel García (1775-1832) y dos destacados personajes relacionados con la Guerra de Independencia

⁷⁷⁵ Entre estas entrevistas, cabe destacar la realizada por Micaela Vergara en su programa *América mágica* de Radio Clásica (17-06), titulada *La Nao de China* y dedicado de manera monográfica al grupo (<http://www.rtve.es/alicarta/audios/america-magica/america-magica-nao-china-17-06-12/1440254/>) [rec. f.f.T.; cf. Ap. III-a.1 (Vol. 2, p. 215)] y otra realizada por Julio Rodríguez, titulada *Música de ida y vuelta*, para *Programa de mano*, de la segunda cadena de Televisión Española (<http://www.rtve.es/alicarta/videos/programa-de-mano/programa-mano-17-11-12/1582002/>), minutos 07:49 a 14:42 [rec. f.f.T.; cf. Ap. III-a.4 (Vol. 2, p. 217)].

⁷⁷⁶ La grabación de ese concierto puede verse en <http://www.rtve.es/alicarta/videos/los-conciertos-de-la-2/conciertos-2-musica-barroca-fofia/1426964/> [rec. f.f.T].

y el coetáneo proceso constitucional gaditano de 1812, Tadeo Murguía (1750-1836) y Rodríguez Ledesma (1779-1847).

Aparte de numerosas giras con el programa *La Nao de China*, que llevaron ese año al Dúo de solistas de La Folía a numerosos destinos que ya se han mencionado, el grupo interpretó en 2012 su *Hortus musicalis (Música en torno a naturaleza y jardines)* en un Homenaje a D. Agustín Pascual y al Pinar de Valsaín, que organizó la Real Academia de Ingeniería en la Casa de las Flores del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso (Segovia, 24-04) y en el mes de noviembre dio un concierto en el prestigioso auditorio del Ahmed Adnan Saygun Art Center de Esmirna (Turquía, 29-11), con el programa “*Don Quixote*” and other pieces (*Old and new music for baroque instruments*), que incluyó la interpretación de las piezas dedicadas al Quijote por Telemann y por Llorca, así como *Patio 415'* de Alper Maral.

En ese último tramo del año, debemos destacar por otra parte un programa que llevaba tiempo esperando su estreno, “*Ramillete de flores*” (*Música de la colección de la Biblioteca Nacional de España*), y que lo encontró sin duda en un marco inmejorable, protagonizando en el Auditorio Nacional de Música de Madrid (11-12) el cierre de los actos del Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España. En una formación de cuarteto instrumental formado por dos flautas de pico, viella y vihuela de mano y vihuela de mano y archilaúd, y piezas de Alfonso X, Gabriel, Narváez, Palero, Ortiz, Cabezón, Arauxo, Torres y F.J. Haydn, este programa trazaba un arco temporal de más de 500 años, el más amplio jamás abarcado en un programa del grupo.

Entre las piezas del repertorio de *Ramillete*, cabe citar la ejecución de una partitura aleatoria, el *Juego filarmónico* de Franz Joseph Haydn, extraída de la versión contenida en un manuscrito de finales del siglo XVIII, procedente de Zacatecas (México), que fue adquirido por la Biblioteca Nacional en 2009, en el año del centenario del músico austriaco.⁷⁷⁷ El *Juego filarmónico* presenta varias hojas que

⁷⁷⁷ Nuevamente debemos agradecer a José Carlos Gosálvez, entonces Director del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España, de habernos puesto sobre la pista de este manuscrito y habernos suministrado informaciones complementarias a las que aparecen en GOSÁLVEZ LARA, José Carlos (2011): «La Música de Haydn en colecciones españolas», en *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno), pp. 9-24 (<http://mar.ugr.es> rec. f.f.T.), pp. 22-4.

contienen series de compases estancos, separados por dobles barras y numerados, junto a una tabla que indica la correspondencia entre las tiradas de dados que deben realizarse (tantas como compases forman cada pieza) y los compases que deben seleccionarse en función de cada tirada. Se construyen así de forma aleatoria tantos minuetos y tríos como se desee.

Siguiendo este procedimiento, La Folía preparó tres tríos y tres minuetos, lo que supuso realizar más de cien tiradas, anotando cuidadosamente los resultados. La única condición que se puso para justificar descartes fue que no hubiese compases repetidos en la selección. La sesión, realizada un mes antes del estreno, ocupó aproximadamente una hora. En cuanto al resultado musical, se hace evidente en la audición el azaroso principio de yuxtaposición en que se basa la construcción de las piezas y conviene avisar al público de la particularidad de lo que está escuchando, evitando así cierta perplejidad que puede despertar su audición. Por otra parte, con el fin de hacer participar al público del proceso aleatorio, La Folía decidió realizar en cada uno de los conciertos unas tiradas adicionales de dados con su ayuda, determinando así el orden en que debían interpretarse los tres minuetos, alternativamente con los tres tríos. A la hora de interpretar el bloque, se cierra con la repetición del primer minuetto, con la forma “Minuetto I *da capo*”, reforzando así la cohesión y singularidad de lo determinado por los dados justo antes de su ejecución.

El concierto, en gira organizada por el Centro Nacional de Difusión Musical, se repitió después en el emblemático Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz (el 12-12-12), espacio donde se llevaron a cabo las sesiones constituyentes de 1812, restaurado con ocasión del centenario, y en el Auditorio Ciudad de León (VII Ciclo de Músicas Históricas, 14-12). Paralelamente a esta segunda actuación, Pedro Bonet dio en el Museo de León una conferencia titulada “*Ramillete de flores*”. *A propósito del tercer centenario de la Biblioteca Nacional de España: una reflexión sobre la recuperación e interpretación del repertorio musical histórico.*⁷⁷⁸ Con ello se cerraron las actividades

⁷⁷⁸ Curso de Extensión de la Universidad de León *La Música y las Artes del Barroco en Italia y España: Relaciones e Influencias*, 15-12-2012.

del 35 aniversario de La Folía y se cierra el repaso detallado que hemos hecho de estos 35 años de trayectoria.⁷⁷⁹

⁷⁷⁹ En cap. 4-4.5 se encontrarán datos sobre los trabajos llevados a cabo por el grupo con posterioridad al año 2012.

Capítulo 3

DIFERENTES FORMACIONES Y PRINCIPALES LÍNEAS DE PROGRAMACIÓN DE LA FOLÍA

3.1 Diferentes formaciones. Diapasones y temperamentos

Antes de abordar el estudio de las principales líneas de programación de La Folía, haremos un repaso ordenado de las principales formaciones con que se ha presentado el grupo a lo largo de su trayectoria. Como hemos visto, se trata de formaciones que contienen todas ellas la flauta de pico y están relacionadas con las principales formas presentes en el repertorio de este instrumento, así como en el de una serie de conjuntos camerísticos de época en que la flauta es susceptible de participar. Ese repertorio abarca generalmente música de los siglos XVI a XVIII, aunque con algunas incursiones más tempranas o tardías, que en una dirección pueden remontarse hasta las cantigas del siglo XIII y en la otra a música de las dos primeras décadas del siglo XIX, dejando a un lado como parcela independiente la música contemporánea para instrumentos barrocos.

A la hora de revisar las formaciones presentadas en los conciertos, comenzaremos por el elenco unipersonal de flauta de pico sola, aunque evidentemente se trata de una actividad solística y no grupal. Debemos tener en cuenta que la técnica de construcción de programas y la disciplina interpretativa aplicadas a las actuaciones a solo han sido idénticas a las que han regido la actividad del grupo. Desde hace tiempo, los conciertos de instrumento solo forman parte de la oferta general de programación de La Folía y a menudo son seleccionados como alternativa a otras formaciones, dentro de un mismo proceso de contratación, tanto si es por conveniencia logística como por el especial interés artístico que ofrecen.⁷⁸⁰ Como en cualquiera de los elencos presentados, se trata de dar salida a un repertorio musical concreto, en este caso al importante acervo de piezas para instrumento melódico solo “sin bajo”, como en el Barroco solían especificar los autores, pues la denominación *sonata a solo* designaba generalmente una obra para un instrumento solista con acompañamiento del omnipresente bajo continuo.

Remontándose a las estampidas medievales,⁷⁸¹ pasando luego por recercadas renacentistas para instrumento solo,⁷⁸² hay abundancia de repertorio histórico que puede interpretar un único solista sin acompañamiento. Son muchas las obras del Barroco específicas para flauta sola, tanto de pico como travesera (el repertorio de ambas a menudo era históricamente intercambiable),⁷⁸³ así como otras destinadas a un único

⁷⁸⁰ En este sentido, debe señalarse que la interpretación de las *Folias de Espanya ab mudansas*, que acompaña la defensa de la presente Tesis, aparte de llevarse a cabo en conciertos de flauta sola, ha ocupado un lugar destacado en la actividad del grupo, tanto en programas (*Nao de China*) como grabaciones (disco *Guerra de Sucesión*).

⁷⁸¹ Los programas de flauta sola interpretados en los inicios a menudo comenzaban con un saltarello del manuscrito italiano del s. XIV add. 29987 de la Biblioteca Británica, que con sus numerosas repeticiones en forma de rondó en *aperto* y *chiuso*, duraba unos seis minutos y creaba un ambiente continuado de animación rítmica.

⁷⁸² Como las de Ortiz [ORTIZ (1553)] o de Virgiliano [VIRGILIANO, Aurelio (s.f.-h.1585): *Il Dolcimelo*. Venecia: Ms. (ed. fac.: SPES, 1979)].

⁷⁸³ Nos referimos aquí al típico transporte de tercera menor alta que recomienda Telemann en sus dúos de flauta, colocando una doble armadura en clave de sol en segunda para la flauta travesera y de sol en primera para la flauta de pico [TELEMANN, Georg Philipp (h.1738): *Sonates pour deux flûtes traversières, deux flûtes douces ou deux violons*. París: Le Clerc-Boivin (ed. fac.: Ginebra, Minkoff, 1985)] (cf. fig. 75). Haciendo este transporte, existe la posibilidad añadida de no cambiar de tonalidad, cuando se emplea una tenor en *re* o *voice flute* [“flauta de voz”], de cuyo uso hizo una gran defensa en el siglo XVIII el constructor londinense de flautas Stanesby [STANESBY Jr., Thomas (h. 1732): *A New System of the Flute à bec or Common English Flute... without the Trouble of Transposing the Music for it*. Londres: s.e.], aparte de la posibilidad de tocar otras piezas con flauta soprano o tenor en do. Así debe

instrumento sin especificar. Entre las primeras, las fantasías de Telemann, la partita de Bach, la sonata de su hijo Carl Philipp o las suites *op.* 35 de Boismortier, de marcado carácter pastoril, e incluso el arreglo para flauta sola que hizo Rousseau de *La Primavera* de Vivaldi, obras todas ellas que hemos interpretado en concierto. Hasta llegar al siglo XX, que ha dejado escrito un repertorio muy amplio para flauta de pico, del que en algunos de estos programas se han integrado piezas de autores como Hans-Martin Linde, Terry Winter Owens o Rob Dubois.⁷⁸⁴

Esta abundancia de repertorio permitió que a lo largo del tiempo fuesen construyéndose programas diferenciados, con procedimientos similares a los empleados para otras formaciones del grupo, desde unos más genéricos *Música para flauta sola (siglos XIV-XX)*, “*Del Tratado de glosas*” al siglo XX o “*Apolo y Daphne*” (*El repertorio virtuoso para flauta sola del Barroco*) a programas más concretos como *J. S. Bach y la música de su tiempo*, *Fantasia en eco (Música descriptiva y pastoril)* o “*Lus de mi alma*” (*Música ibérica para instrumento solo de los siglos XVI a XVIII*).⁷⁸⁵ En cuanto al resultado musical de estos programas de concierto, hay que destacar la gran capacidad de las flautas de pico para sacar partido a las polifonías ocultas integradas en la textura de una escritura aparentemente monódica.

De esta manera se hace atractivo algo que podría ser escuchado como una sucesión cansina de sonidos, de no contar la música interpretada con ese recurso. Afortunadamente, se ha logrado convencer de ello a no pocos programadores, constituyendo la satisfacción del público al término de la actuación el argumento definitivo. Ello aparte, por supuesto, de buscar la mejor combinación de estilo y carácter

hacerse con aquellas cuya tonalidad original tiene ya bemoles, pues con el transporte de tercera menor se suman automáticamente otros tres y su número llega a ser excesivo).

⁷⁸⁴ Hay que señalar que nuestra actividad musical, en el terreno de la música contemporánea, ha estado más centrada en el encargo e interpretación de obras para conjunto de cámara que en la ejecución del repertorio solístico ya existente.

⁷⁸⁵ En este caso, con la mención de varios de los programas, hemos querido poner el acento en la versatilidad de la flauta sola a la hora de estructurar su repertorio en programas temáticos, al igual que el resto de formaciones de La Folía, pero en lo sucesivo, en esta sección, nos centraremos principalmente en las propias formaciones y las formas musicales que suelen interpretar, pudiendo encontrarse en Ap. I-a (Vol. 2, p. 15) una lista completa de los programas interpretados por cada una de esas formaciones con que se ha presentado La Folía.

de las piezas, para que el transcurso del programa sea variado –algo a lo que también ayuda la diferente sonoridad de las variadas tesituras y modelos de flauta– y lúdico, propósitos irrenunciables del tipo de proyectos que consideramos debemos ofrecer como resultado del afán interpretativo del grupo.

La siguiente formación, yendo de menos a más atendiendo a un criterio numérico, son los dúos. Los de flauta de pico y clave y flauta de pico y archilaúd, fueron los más habituales en la actividad del grupo en el período 1983-98. Esos dúos son representativos de la combinación de un instrumento melódico acompañado por otro armónico, cuyo repertorio, en los períodos de que se trata, está constituido por canciones o sonatas para flauta de pico y bajo continuo, en el Barroco, y madrigal o *chanson* glosados y variaciones, en la música tardorenacentista. Por la característica del acompañamiento del bajo continuo, en el que la presencia de un bajo melódico es optativa, las formas del repertorio de estos dúos no van a diferenciarse sustancialmente de los tríos que, con el añadido de un violonchelo o una viola de gamba, se mencionarán más abajo.

La otra formación de dúo habitual en la actividad de La Folía, a partir de 2007, ha sido la del dúo de flautas de pico, única del grupo que ha sido distinguida con un apelativo diferenciado, el de Dúo de solistas de La Folía.⁷⁸⁶ El dúo para dos instrumentos melódicos representa la expresión mínima de la música de cámara⁷⁸⁷ y las flautas, instrumentos no muy onerosos, fáciles de conseguir y de transportar, fueron muy tocadas entre los siglos XVI y XVIII. Se hicieron muy populares en el Barroco y los dúos resultaban útiles como herramienta de enseñanza, ya que permitían al maestro

⁷⁸⁶ A veces hemos tenido que insistir en que se reflejase adecuadamente “*de La Folía*” (y no, por ejemplo “Dúo La Folía”): en el delicado tema de las marcas, a la hora de identificar formaciones musicales, no se trata de hacerle la competencia al grupo propio.

⁷⁸⁷ A diferencia del dúo con un instrumento armónico, en el que la riqueza polifónica de éste permite rendir en el acompañamiento un tejido de varias voces, el dúo melódico cuenta en principio con dos únicas voces (independientemente a la posible existencia de polifonías ocultas como las que hemos mencionado a propósito del repertorio a solo).

acompañar a su discípulo, por lo que fue una de las formaciones que más literatura musical generó.⁷⁸⁸

Atendiendo a la costumbre del grupo de variar de formas y sonoridades a lo largo de sus programas de concierto, el dúo de solistas interpreta formas que abarcan desde *bicinia* contrapuntísticos renacentistas, como los dúos del *Cancionero de Upsala*, a los típicos dúos barrocos a que hacíamos referencia, y también piezas para flauta de pico y bajo continuo,⁷⁸⁹ además de una muestra de piezas a solo, interpretadas por uno u otro de los intérpretes y a veces alternando los dos, creando una forma responsorial y un efecto de estereofonía. El programa más destacado de esta formación ha sido *La Nao de China*, pero ha interpretado otros como los ya citados *La Fantasía en el Renacimiento y en el Barroco*, “*Divertimento campestre*” (*Música bucólica y pastoril*), *Georg Friedrich Haendel y la música de su tiempo* y “*Ave maris stella*” (*Música sacra a dos partes de los siglos XIV a XVIII*).⁷⁹⁰

De allí pasamos a los tríos, formaciones también muy habituales en la etapa intermedia del grupo y que se repiten de tanto en tanto, generalmente en dos modalidades, con clave o con archilaúd, completándose el bajo continuo con violonchelo o viola de gamba (ostentando en algunas etapas un mismo intérprete la titularidad de estos dos últimos instrumentos). La elección entre clave y cuerda pulsada, en principio indiferente en relación con buena parte del repertorio flautístico, puede ofrecer pequeños matices a la hora de seleccionar las piezas (y es por supuesto determinante a la hora de incluir en programa piezas del repertorio solístico propio del instrumento elegido).

⁷⁸⁸ Cf. BONET (2010/2), p. 13 [Ap. II-a.8 (Vol. 2, p. 130)].

⁷⁸⁹ Un ejemplo histórico con la misma instrumentación que emplea La Folía en estos casos –flauta de pico soprano o contralto con acompañamiento de flauta bajo–, se tiene en la edición ya citada para flauta de pico de CORELLI (s.f.-1702), cuyas particellas tienen la indicación *fluto primo* (una flauta de pico contralto) y *fluto basso* (una flauta de pico bajo) [Cf. BONET (2010/2), p. 21, Ap. II-a.8 (Vol. 2, p. 137)].

⁷⁹⁰ En el listado de dúos del Ap. I-a (Vol. 2, pp. 15-16) incluimos también los dúos flauta de pico y piano y flauta de pico y electroacústica, cuyas actividades se han mencionado al paso, pero que no consideramos necesario incluir en esta sección por considerar que se apartan de lo que es la actividad del grupo.

En el caso de la cuerda pulsada, se han llegado a utilizar hasta tres instrumentos diferentes en un mismo programa: vihuela, guitarra barroca (guitarra romántica en los programas que giraban en torno a 1812) y archilaúd. Respecto a la elección de violonchelo o viola de gamba, en el trío cabe una elección bastante igualitaria de cualquiera de ellos, por interpretar generalmente esta formación un repertorio de sonatas a solo que históricamente coincide con la época en la que entre los “violones” (denominación de época, como hemos visto, para los instrumentos graves de cuerda frotada) se incluye ya el violonchelo temprano (el repertorio más antiguo abordado por La Folía en estas formaciones han sido las piezas de Diego Ortiz, de 1553). Aun así, en caso de incluirse mayor cantidad de repertorio del siglo XVI es preferible decantarse por la viola de gamba (para la que solemos utilizar la denominación histórica “vihuela de arco” en programas dedicados a ese período), al igual que lo es para un programa barroco con mucha música francesa, mientras que para tocar un programa de sonatas italianizantes es preferible un violonchelo barroco.

Pasamos ahora a las formaciones de cuarteto, muy importantes en la actividad de La Folía, donde se ve reforzado el aspecto camerístico. Dentro de los cuartetos instrumentales barrocos, la forma típica interpretada es la sonata a trío, en la que dialogan dos instrumentos melódicos agudos sobre el fundamento de un bajo continuo. Se trata de la forma paradigmática de la música de cámara del período, que encontró en ella un equilibrio entre la recargada polifonía que denostaron los primeros monodistas de la Camerata florentina, iniciadores del movimiento barroco, y un cierto grado de imitación contrapuntística que pareció oportuno recuperar más adelante. Entre 1985 y 1992, fue habitual en estos cuartetos la presencia, junto a la flauta de pico, de un violín o un oboe, generalmente acompañados por un continuo formado por clave y viola de gamba o violonchelo (y en alguna ocasión fagot). A partir de 1999, casi siempre el segundo instrumento melódico ha sido otra flauta, contando a veces en el continuo con instrumentos de cuerda pulsada manual en lugar de clave.

En la formación de cuarteto, al igual que en las que cuentan con mayor número de intérpretes, la elección entre viola de gamba y violonchelo comienza a cobrar importancia, independientemente al matiz sonoro que aporta en la tesitura grave. La eventual inclusión en programa de piezas de repertorio polifónico del siglo XVI (como,

por ejemplo, algunas de Antonio de Cabezón en *Ramillete* o del *Cancionero de Palacio* en *Galeones*),⁷⁹¹ ha sido determinante para decantarse por la viola de gamba (con la adición alternativa de una viella medieval para interpretar unas cantigas de Alfonso X en *Ramillete*), instrumento típico de los conjuntos renacentistas. El violonchelo, en cambio, resulta históricamente incongruente en ese contexto, y su sonoridad no es apropiada para hacerse cargo de una de las líneas melódicas de un repertorio polifónico, a no ser que se trate de tocar la línea del bajo en la polifonía acompañada de continuo que comienza a practicarse en los últimos años del siglo XVI y se mantendrá hasta más allá de finales del Barroco.

En cuanto a la elección de clave o cuerda pulsada, en los cuartetos, ha sido normal elegir el primero para interpretar programas centrados en repertorio dieciochesco, tanto con violín como con oboe, como en programas del tipo *Gulliver*, dada la consistencia del soporte que suministra este instrumento a la hora de hacer un continuo particularmente sonoro. La elección de cuerda pulsada, en cambio, ha sido elegida generalmente para programas en los que se ha interpretado repertorio renacentista, tanto por la posibilidad de utilizar la vihuela de mano y su repertorio (alternativamente con el archilaúd, para las piezas de los siglos XVII o XVIII), como por la adecuada sonoridad que estos instrumentos suministran. Así se ha hecho en programas como *A la moresca* y *Ramillete*, dándose el caso extremo, como señalábamos en el capítulo anterior, de que el repertorio de este último abarcaba 500 años, desde Alfonso X El Sabio hasta Haydn.

Una formación de cuarteto de La Folía dedicada a la interpretación de repertorio renacentista, ha sido la formada por flauta, dos vihuelas de arco (tenor y bajo, con uso esporádico alternativo de la soprano) y vihuela de mano, empleada en una de las instrumentaciones del programa *Carlos V* cuando se optó por prescindir del clave en ella.⁷⁹² Finalmente, una formación de cuarteto vocal-instrumental, integrada por voz

⁷⁹¹ Al igual que lo hicimos en otros lugares, nos referimos de manera resumida al título de algunos programas de concierto cuya mención aparece repetidas veces. En el caso de *Ramillete*, se trata del programa estrenado en 2012 con música de la colección de la Biblioteca Nacional de España, que ha sido repetido después en algunas ocasiones [cf. cap. 2-2.6].

⁷⁹² Se incluía, como repertorio temprano para teclado, la interpretación de una pavana y gallarda de unas tablaturas de Attaignant [ATTAIGNANT, Pierre (1531): *Tabulatures pour le jeu des orgues, espinettes et*

soprano, flauta de pico y un continuo formado por violonchelo o viola de gamba y archilaúd o clave, dedicada a la interpretación de cantadas para voz solista, un instrumento y continuo.⁷⁹³ Fue bastante frecuente en el grupo a principios de la década de 1990, pero después ha sido más habitual en el grupo encuadrar la voz solista en formaciones de quinteto y sexteto, aunque en época más reciente se ha interpretado en cuarteto el programa *Música de la Guerra de Sucesión Española*, con continuo de violonchelo y clave.

Pasando ahora a las formaciones de quinteto, seguiremos en su enunciado el mismo orden que en nuestro listado de formaciones del Apéndice I-a. En primer lugar tenemos el quinteto con que actuó La Folía en su etapa fundacional, formado por flauta de pico, dos violines, violonchelo y clave. De manera natural, la forma que corresponde a este elenco es la del concierto para un solista instrumental, cuerda (que en la música de cámara barroca estaba formada generalmente por dos partes de violín, sin la parte adicional de viola, que tardó en incorporarse al elenco orquestal) y continuo. Esta formación no volvió a presentarse más adelante en el grupo como base de un programa de concierto, aunque algunas de sus obras emblemáticas han sido tocadas o grabadas después en ocasiones en que esos instrumentos formaban parte de un elenco más amplio (como, por ejemplo, la sonata en *la* de Alessandro Scarlatti, que volvió a tocarse en algún concierto que contaba con elenco orquestal y de la que se grabaron dos movimientos en la banda sonora de la película *La leyenda de Balthasar el Castrado*).

Otro quinteto instrumental, practicado para un programa *Purcell* en 1995, fue formado por dos flautas y un continuo con doble bajo melódico, junto al clave, viola de gamba y *violone* (el instrumento contrabajo de la familia de las violas). No cabe duda de que el doble bajo, con refuerzo de las sonoridades graves una octava por debajo,

manicordions. Paris: El Autor], pero cabe señalar que los claves utilizados por el grupo son por lo general instrumentos organológicamente mucho más tardíos que el repertorio que corresponde a este tipo de programa.

⁷⁹³ Nos seguimos refiriendo siempre a la forma principal en cuya interpretación interviene el elenco completo, aunque, como ya hemos tenido ocasión de señalar y analizaremos con más detalle al hablar de procedimientos, se interpretan siempre en estos programas obras para elencos más pequeños contenidos en el más grande: cantadas o sonatas a solo para la voz o para los instrumentos con el continuo, piezas tocadas por la viola de gamba o el violonchelo acompañados por el archilaúd o el clave, repertorio a solo para estos a solo, o para vihuela o guitarra, etc.

proporciona una profundidad interesante, algo de lo que seguramente se haría mayor uso si no hubiese que atender siempre a cuestiones presupuestarias y logísticas. Otro quinteto, igualmente practicado en una ocasión, ha sido el formado por dos flautas de pico, una traversera barroca (tocando alternativamente una tercera flauta de pico), y bajo continuo. Existen para este elenco algunas obras específicas que vale la pena interpretar, como las sonatas de Alessandro Scarlatti, para tres flautas de pico, y de Fasch, para traversera barroca y dos flautas de pico (ésta, interpretada otras veces dentro de un elenco más amplio de sexteto), ambas con bajo continuo.

A partir del estreno del programa *Velázquez* (1999), han sido frecuentes las actuaciones con la formación de dos flautas de pico, bajones (los fagotes ibéricos tempranos) y bajo continuo de clave y violonchelo, interpretándose con ella música de la primera mitad del siglo XVII, con piezas que presentan diversas combinaciones de los tres vientos acompañados por el bajo continuo, en cámara y a solo. Además de tres programas diferentes en torno a la figura de Velázquez y uno del ciclo sobre Vermeer, esta misma formación ha sido protagonista también de “*Corona aurea*”, el programa sobre las relaciones musicales entre España y Polonia en el siglo XVII, que ha sido objeto de edición discográfica, al igual que el primero de los programas *Velázquez*.

Finalmente, entre los quintetos instrumentales, hay dos dedicados a la ejecución instrumental de polifonía renacentista. Uno con flauta de pico, dos vihuelas de arco, vihuela de mano y clave, con que La Folía estrenó e interpretó en algunas ocasiones el programa *Carlos V*, y otro con dos flautas de pico, dos vihuelas de arco (tenor y bajo) y vihuela de mano con que La Folía interpretó en 2011 “*O sacrum convivium*”, en torno a la figura de Tomás Luis de Victoria.⁷⁹⁴ Estas formaciones entran en la categoría del *broken consort* o conjunto partido, aquél en que participan instrumentos de diferentes

⁷⁹⁴ Similar al quinteto instrumental que acompañaba a la voz solista en el programa *Villafáfila* de 2006. Este mismo quinteto instrumental protagonizaría en 2014 “*Ecce Rex tuus*” (*Música sacra del tiempo de El Greco*).

familias (en este caso flautas y vihuelas de arco), mientras que un *whole consort*, o conjunto lleno, está integrado por instrumentos de una única familia.⁷⁹⁵

En estos programas se han interpretado una serie de piezas polifónicas instrumentales, como “Alta” de De la Torre, el “Tres sobre la Alta” de Cabezón (y también una realización a 6 voces de Josquin sobre *La Spagna*),⁷⁹⁶ varias piezas de Cabezón con la escritura de teclado desplegada en conjunto instrumental o el increíblemente florido trío *Fa la sol* de Cornish. Al mismo tiempo, algunas piezas vocales en versión instrumental, teniendo en cuenta el lenguaje común que empleaban los compositores renacentistas en la composición de sus piezas, la costumbre que había en la época de doblar las voces con instrumentos e incluso de hacer versiones puramente instrumentales como éstas.⁷⁹⁷ En esta formación de quinteto, queda asegurada la ejecución de cuatro voces independientes a cargo de las dos flautas (empleando diferentes tesituras según las piezas) y las dos vihuelas de arco, mientras que la vihuela de mano enmarca esa polifonía al modo en que lo hacían las tablaturas. En piezas a cinco partes, la vihuela puede asumir una de ellas *a una corda* (a menudo la de contralto), lo que no le impide remarcar polifónicamente algunos momentos.

Otra de las texturas empleadas en estos programas, buscando siempre variedad y dinamismo (aun tratándose del estático y elevado estilo renacentista), la han proporcionado canciones glosadas, algunas increíblemente virtuosas, de autores como Crecquillon, Arcadelt, Palestrina, Gombert, de la mano de autores como Ortiz, Bassano, Dalla Casa y Francesco y Ricardo Rognoni. Han podido ser interpretadas en dúo de

⁷⁹⁵ En el siglo XVI los diferentes instrumentos desarrollaron familias que imitaban el cuarteto vocal, precisamente con el fin de interpretar las partituras polifónicas, e incluso multiplicaban ese cuarteto hacia el agudo y el grave, a partir de 8 pies, la tesitura real, en terminología organística, aumentando al doble (16 pies, una octava más grave) o disminuyendo a la mitad (4 pies, una octava más aguda) el tamaño de los instrumentos. En figs. 76 y 77 reproducimos las familias de las flautas de pico y de las vihuela de arco según aparecen en PRAETORIUS, Michael (1620): *Theatrum instrumentorum*. Wölfenbüttel: Johannes Richter (ed. fac.: Kassel, Barenreiter, 2001), pls. IX y XX.

⁷⁹⁶ Cf. cap. 1-1.4.1.

⁷⁹⁷ Práctica admitida como muy común, frente a las teorías que durante tiempo preconizaban lo que luego algunos autores han llamado “el falso ideal *a capella*”, en realidad una creación del Barroco [cf. BUKOFZER (1947), p. 29]. Incluso la producción de Tomás Luis de Victoria, que pudo sonar en Roma en ejecución vocal con simple acompañamiento de órgano, resulta llamativa la expresividad que alcanza en conjunto instrumental de cámara como el formado por este quinteto.

flauta y vihuela de mano, con dos vihuelas de arco, una más aguda tocando el discanto y otra más grave haciendo un falso continuo,⁷⁹⁸ como se hizo en una glosa de Bovicelli sobre un motete de Victoria, o con un solista de flauta haciendo la glosa y resto del conjunto instrumental ejecutando la polifonía, como se ha hecho en diversas piezas de Ortiz. En alguno de estos programas se han incluido también versiones posteriores sobre esos mismos temas renacentistas, que ya cuentan con un bajo continuo en toda regla, como han sido las versiones de Selma y Salaverde de *Vestiva i colli*, la única canción profana de Palestrina, y del “Canto del Caballero” de Gombert.

De los quintetos con voz, comenzaremos por el que, a partir de un concierto en París en 1990, incorporó una voz solista al grupo. Integrado por voz soprano (en alguna ocasión tenor), dos flautas de pico, violonchelo o viola de gamba y clave o cuerda pulsada (y en alguna ocasión órgano), es una de las agrupaciones más habituales y representativas de La Folía. El repertorio interpretado por estos quintetos⁷⁹⁹ corresponde a la cantata barroca de cámara a cuatro partes con una instrumentación similar a la que hemos visto en el quinteto con flauta y dos violines. Aquí la voz se sitúa en el lugar de la flauta solista y lleva un acompañamiento del mismo tipo, con dos instrumentos y continuo, con la particularidad de que muchas veces esos dos instrumentos son flautas de pico (o traveseras, en el repertorio original) en lugar de violines.

Este tipo de formación a cuatro partes es típico en España hasta mediados del siglo XVIII, y obras originales con la instrumentación de dos flautas son por ejemplo *Oh, Dios inmenso*⁸⁰⁰ de Joaquín García (h.1710-1779), *Por aquél horizonte* de Juan Francés Iribarren (1698-1767) y *Todo el mundo en alborozo* de Juan Martín (1709-

⁷⁹⁸ Pues aunque haya un solista, el que ejecuta la glosa, el acompañamiento se limita a ejecutar la estructura polifónica del resto de voces, independientemente a que se realce la más grave con un bajo melódico. En el continuo, en cambio, ese bajo constituye el único fundamento del acompañamiento, sobre el que el instrumento armónico improvisa un relleno basado en la armonía triádica implícita en el armazón entre melodía y bajo.

⁷⁹⁹ Que se transforman en sextetos en los casos en que clave y cuerda pulsada están presentes simultáneamente en el continuo.

⁸⁰⁰ Que ha dado título a uno de los programas realizados por La Folía con esta formación, que en ocasiones también se tituló *A lo divino*, y cuyo subtítulo ha podido aparecer como *Música sacra del barroco hispano* y *Cantadas y villancicos del Barroco hispano* (estas variaciones corresponden a la condición de *works in progress* de muchos programas del grupo y del margen de adecuación que tiene según el contexto (*aptum*, en la retórica) [cf. cap. 5-5.2].

1789), esta última con “violón obligado” (violonchelo solista) en el bajo.⁸⁰¹ En América, cabe señalar *Así de la deidad* del mexicano Juan Mathías de los Reyes y Mapamundi (¿-1779).⁸⁰² En el caso de la “tonada sola con flautas” *Corazón causa tenéis* de Sebastián Durón (1660-1716), incluida en el disco *Felipe V* e interpretada en algún concierto, hubo que reconstruir la segunda flauta, cuya particella se perdió.

En cuanto al tipo de flauta, que en estas formaciones de La Folía son siempre de pico, algunas fueron compuestas presumiblemente con ellas en mente, mientras que otras, en tonalidades de sostenidos, iban destinadas preferiblemente a las traveseras. En ese caso, son interpretadas en La Folía con las tenores en *re* o *voice flutes* (*flûtes de voix*, en francés) [“flautas de voz”] que hemos mencionado más arriba, que realizan prácticamente el mismo servicio, dejando la pieza en la tonalidad original.⁸⁰³ Este es el sistema habitual de utilización de estos instrumentos y lo fundamental es que la sonoridad funciona perfectamente, dando la oportunidad de interpretar y escuchar obras cuya presencia en las programaciones de concierto es poco frecuente. Sobre el uso histórico de las flautas de pico y traveseras en el mundo hispano, se dispone aun de pocos estudios.⁸⁰⁴

En el bajo continuo, cuando el programa está centrado en repertorio del siglo XVIII, La Folía suele emplear preferiblemente violonchelo, cuya sonoridad cuadra

⁸⁰¹ Se trata de una de las cantadas que La Folía transcribió del archivo de la catedral de Salamanca y que el grupo ha tocado luego en repetidas ocasiones.

⁸⁰² De la que Aurelio Tello facilitó su transcripción manuscrita del archivo de la catedral de Oaxaca para ser incluida en el programa de concierto *México virreinal (Música del virreinato de Nueva España en los siglos XVII y XVIII)*.

⁸⁰³ Es costumbre leer en estos instrumentos en transporte de tercera menor alta y como si se tratase de una contralto en *fa*, lo que rebaja en tres el número de alteraciones ascendentes, pero al estar la flauta en *re*, una tercera menor más abajo, y no en *fa*, se restituye la tonalidad original.

⁸⁰⁴ Cf. MARTÍN, Mariano (1985): “La flauta de pico y la flauta travesera en España”, en *RM*, vol. 8, pp. 115-8; KENYON DE PASCUAL, Beryll (1982): “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII” (1ª parte), en *RM*, vol. 5 n° 2, pp. 309-23 (refs. específicas a la flauta dulce en p. 310); MORENO ESQUINAS, Marco Antonio (2010): *Referencias a la flauta de pico o flauta dulce en España desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII*, trab. inv., Pedro Bonet, tutor. Madrid: DMA-RCSMM (inédito); RONDÓN, Víctor (2004): “*Ychepe flauta*. Música para flauta dulce colonial americana de los siglos XVI al XVIII”, nts. disco m. tít. de Syntagma Musicum-Universidad de Santiago de Chile (Alejandro Reyes, director). Santiago de Chile: FONDART; DÍEZ-CANEDO, María (2007): “La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, segunda época, 2007, pp. 41-72.

mejor estilísticamente y da más empaque a esta formación que la viola de gamba. Sin embargo, en otros programas como *Galeones*, se hace necesario emplear la segunda por primar un criterio cronológico, debido a la antigüedad de algunas de las piezas, a comienzos de programa, que se remontan al *Cancionero de Palacio*, que simboliza la época del Descubrimiento. En ese caso, la viola se hace cargo también después del continuo de las obras dieciochescas, sin que ello sea un problema. Como siempre cuando de asuntos de criterio se trata, es cuestión de poner los elementos sobre la balanza para someterlos a juicio y decantarse por las soluciones más adecuadas. Dentro del repertorio interpretado por el quinteto con viola de gamba, debe mencionarse también el de obras contemporáneas escritas para esta formación, como fue la versión sin electroacústica de *Agua y sueño*, de Zulema de la Cruz y otras escritas posteriormente para conformar un programa enteramente contemporáneo dedicado a ella.⁸⁰⁵

Aunque, como acabamos de ver, hay una serie de obras originales con flautas para la formación de quinteto con voz solista (entre las no hispanas está la magnífica *Augellin vago e canoro* de Alessandro Scarlatti, con dos flautas de pico contralto, grabada en el disco *Felipe V*),⁸⁰⁶ sigue tratándose de un repertorio relativamente limitado, mientras que es enorme la cantidad de piezas escritas con acompañamiento de dos violines y continuo, patrón de referencia del género. Por ello fue muy natural que la atención del grupo se girase hacia esas obras en busca de repertorio adicional que interpretar. En este sentido, además, cabe observar que la escritura de las piezas de flautas y violines, en muchos casos, no se diferencia especialmente y algunas de las piezas de violines resultan incluso emblemáticas tocadas por flautas. Es el caso de *Oygan una xacarilla*, del guatemalteco Rafael Castellanos, *Oh, muro más que humano*,

⁸⁰⁵ Notablemente una versión para esta misma instrumentación de las *Canciones de Tasia: II-Retrato, III-Despedida*, obras de la misma autora cuya versión original era para voz, violín y piano, así como *Cantiga de amor* de Pablo Sotuyo, todas ellas estrenadas en el Museu de Arte Sacra de Salvador de Bahía (11-11-14) en el marco de una gira por Brasil dentro del programa “*Agua y sueño*” (*Música contemporánea para voz e instrumentos barrocos entre las dos orillas del Atlántico*) [cf. Ap. I-g (Vol. 2, pp. 61-2)].

⁸⁰⁶ Esta cantata tiene dos recitativos y dos arias, modelo habitual en la producción de otros países (cuando no aparecen recitativos y arias en alternancia mayor), mientras que la mayoría de cantatas hispanas que hemos citado, todas ellas sacras, tienen un único recitativo seguido de un solo aria, en el caso de esas en particular con las arias en la forma italiana *da capo*, aunque otras muchas llevan la forma del villancico de coplas y estribillo típica de la música hispana.

del mexicano Manuel Sumaya⁸⁰⁷ y *Por aquél inmenso mar* del italiano afincado en Perú Roque Ceruti.

Aparte de que este tipo de prácticas sustitutorias eran concebidas entonces como muy normales, cabe destacar que en la época era muy habitual que las voces de violines fuesen dobladas por oboes o flautas cuando había instrumentistas disponibles. La Folía ha aplicado este tipo de instrumentación a algunas piezas a cuatro partes cuando ha tocado en formación de septeto con flautas y violines, logrando de esa manera un sonido más orquestal, según la distinción respecto a la cámara de que toque más de un instrumento por parte. En cuanto a las obras originales con violines, por analogía con la escritura de las destinadas a las flautas, no resulta difícil elegir las más adecuadas para ser interpretadas con la instrumentación de este quinteto. Enseguida se detectan, en cambio, las que idiomáticamente no son apropiadas, cuando hacen uso, por ejemplo, de dobles y triples cuerdas –especialmente frecuentes en el repertorio más tardío– o de determinados tipos de fórmulas de notas repetidas y bariolages.

Continuamos ahora en orden numérico creciente de componentes nuestro repaso de las formaciones de La Folía y pasamos a los sextetos instrumentales. La primera de estas formaciones practicada por el grupo fue la formada por tres vientos (flauta de pico, oboe y fagot), violín y bajo continuo de violonchelo y clave, con la que el grupo ha interpretado los *concerti a cinque* de Vivaldi.⁸⁰⁸ Esas piezas son representativas de la magnífica vena creativa que desarrolló *Il Prete Rosso* contando con el excelente nivel como solistas de viento y de cuerda que tenían las novicias cuya formación tenía a su cargo en Venecia en el Ospedale femenino de La Pietà. Tal como nos informa el testimonio del viajero francés Des Brosses:

La música trascendente aquí es la de los hospitales. Hay cuatro, todos compuestos de chicas bastardas o huérfanas, y de aquellas que sus padres no están en situación de educar. Son educadas por cuenta del Estado, y se las ejercita únicamente a ser excelentes en la música. Así cantan como ángeles, y tocan el violín, la flauta, el órgano, el oboe, el violonchelo, el

⁸⁰⁷ Una interpretación de esta pieza por La Folía puede verse y escucharse al comienzo de la retransmisión en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-la-2/conciertos-2-musica-barroca-folia/1426964/> (rec. f.f.T) [cf. Ap. III-a.3 (Vol. 2, p. 216)].

⁸⁰⁸ VIII Festival de Otoño de Madrid (1991) y otros [cf. cap. 2-2.3].

fagot; en efecto, no hay instrumento que pueda asustarlas. Están en clausura a la manera de las religiosas. Son ellas las que ejecutan y cada concierto está compuesto de unas cuarenta chicas.⁸⁰⁹

Otra formación de sexteto practicada por La Folía en la misma época, similar a la anterior pero sin fagot (y con una cuerda pulsada junto al clave en el continuo), interpretó un programa dedicado a la forma del *quadro*. Se trata de una forma particular en que tres instrumentos melódicos, flauta de pico, oboe y violín, dialogan sobre el fundamento del continuo. Se desarrolló en Alemania a finales del Barroco, como se explica en las notas que reproducimos en apéndice,⁸¹⁰ atendiendo al particular gusto de los alemanes por el artificio contrapuntístico (y, por influencia francesa, por la mezcla de viento y cuerda) y, que lleva a autores como Fasch, Telemann y Janitsch a desarrollar en estas piezas una escritura llena de motivos imitativos destinadas a esta particular instrumentación. Otro sexteto del grupo es aquél formado por dos flautas de pico, dos traversas barrocas y continuo, con el que unos años más tarde se interpretaron los conciertos de Pepusch para esta formación específica, junto a alguno de los de Schickhardt para cuatro flautas de pico contralto y bajo continuo, también la sonata de Fasch para flauta traversera y dos flautas de pico y el cuarteto de la *Tafelmusik* de Telemann.⁸¹¹

En cuanto a los sextetos con voz, ya mencionamos más arriba que la presencia conjunta de cuerda pulsada y tecla en el bajo continuo transforma el quinteto con voz en sexteto, sin cambiar el tipo de obras de conjunto. Esta instrumentación, aparte de la eventual inclusión de repertorio solístico de uno u otro instrumento armónico, permite

⁸⁰⁹ BROSES, Charles des (1739-40): *Lettres familiares écrites d'Italie en 1739 et 1740*, cap. 18, “À M. de Blancey: Suite du séjour à Venise” (ed. mod.: *Le Président des Broses en Italie*. M. R. Colomb, ed. París: Didier et Co., 1858, p. 215, disp. GAL). Cf. *Ibid.* pp. 214-6 y TALBOT, Michael (1978): *Vivaldi*. Londres: Dent & Sons Ltd. (ed. esp.: Alianza, Madrid, 1990, pp. 32-7). Ese entorno y la existencia de una ópera vivaldiana *Moteczuma* [sic], estrenada en 1733, inspiraron al musicólogo y escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980) su *Concierto barroco*, novela en la que un señor mexicano, viajero a Venecia, termina una velada en el Ospedale, donde su criado afroamericano, armado de cucharas, se pone a improvisar sobre la batería de cocina una serie de ritmos para acompañar las evoluciones musicales de las novicias [CARPENTIER, Alejo (1974): *Concierto barroco*. México: Siglo XXI].

⁸¹⁰ Ap. II-c.1 (Vol. 2, p. 155).

⁸¹¹ En fig. 78, puede verse a La Folía actuando en 2005 con esta formación en el Auditorio Conde Duque de Madrid.

matices de textura en el continuo, del tipo clave o cuerda pulsada *tacet*.⁸¹² El programa *Galeones* fue concebido para esta formación, aunque en ocasiones se ha tocado únicamente con cuerda pulsada y sin clave, teniendo en cuenta que para la interpretación del repertorio temprano de ese programa resulta más imprescindible la vihuela de mano que la tecla. Con una formación similar de sexteto se interpretó en 2012 “*Yo que soy contrabandista*” (*Un himno a la libertad en tiempos de la Constitución de Cádiz*), haciendo uso en esa ocasión la cuerda pulsada como instrumento alternativo de una guitarra romántica.⁸¹³ En 2002, para un programa en torno a la celebración del Corpus Christi, La Folía formó también un sexteto con voz contratenor, dos flautas de pico, fagot y continuo de clave y violonchelo.

Entre las formaciones de sexteto con voz, quedan dos muy importantes por mencionar. La primera de ellas fue la empleada para la interpretación de *Villafáfila*, con voz contralto y el quinteto instrumental habitual del grupo para la interpretación de música polifónica renacentista, con dos flautas, dos vihuelas de arco y vihuela de mano. La otra, muy relevante, fue la segunda formación para la que el grupo encargó repertorio contemporáneo, formada por la voz solista, el cuarteto instrumental de dos flautas, viola de gamba y clave, y la electroacústica, con una sexta persona implicada en la ejecución de la grabación correspondiente, sea el autor o el compositor encargado del funcionamiento de esa parcela en el grupo. Una de las piezas encargadas para esta formación lo fue en versión ambivalente con y sin electroacústica, dando lugar como vimos a un elenco de quinteto para el que luego se han escrito otras obras.

Pasando ahora a los septetos hay uno practicado por La Folía, formado por voz soprano, dos flautas de pico, dos violines y continuo (clave y violonchelo), que dispone de un repertorio interesante a seis partes (voz solista y acompañamiento de cuatro

⁸¹² En las formaciones de cuarteto y quinteto se juega también a veces con callar el clave o la cuerda pulsada, o la viola de gamba o el violonchelo, en un movimiento o sección de movimiento. De nuevo, se trata de lograr variedad para hacer más atractivo el transcurso de la interpretación, dando realce a una parte respecto a otras a través del aumento o disminución de sonoridad, en este caso en el seno de una misma obra.

⁸¹³ En <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-la-2/conciertos-2-musica-barroca-folia/1426964/> (rec. f.f.T.) se encuentra el enlace a la retransmisión de RTVE de un concierto con ese programa [cf. Ap. III-a.3 (Vol. 2, p. 216)].

instrumentos y continuo). Con este elenco, La Folía ha interpretado su programa “*Tiernas flores, dulces aves*” (*Música de los archivos de las catedrales españolas*),⁸¹⁴ que ha sido mencionado en el capítulo anterior. Una vez más, la existencia de un repertorio original determina que una formación encuentre lugar dentro de la actividad del grupo. Otra formación de septeto importante ha sido la integrada por una flauta de pico y el acompañamiento orquestal completo a un instrumento por parte: dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y clave.

En ella ha sido interpretada una selección de conciertos para flauta, cuerdas y continuo, siendo ampliada a octeto cuando en lugar de una flauta ha habido dos, protagonizando en ese caso la interpretación de conciertos con 1, 2 o 3 solistas, como vimos. Evidentemente, el repertorio susceptible de ser interpretado por esta formación es abundante y puede ser ampliado sobre esta base si se cuenta con varios instrumentistas en cada parte hasta formar una pequeña orquesta. Independientemente a las consideraciones sobre instrumentación que haremos a continuación y a las implicaciones que estos cambios pueden conllevar en la técnica de ensayo y ejecución, las consideraciones de tipo laboral tienen sin duda un peso en la elección de uno u otro formato, pues la cuantía de los cachets y el volumen de los presupuestos manejados habitualmente favorecen una especialización en este terreno.

Como formación de noneto, está la empleada para la interpretación del programa *Moriscos*,⁸¹⁵ que cuenta con tres voces (soprano, contralto y barítono) y el quinteto instrumental renacentista del grupo (dos flautas de pico, dos vihuelas de arco y vihuela de mano). Apto para la interpretación de piezas escritas a tres voces, con o sin continuo, además de toda una serie de obras solísticas y de conjunto adicionales, los instrumentos cumplen una función muy normal en este repertorio, la de actuar doblando las voces – cuando no se opta, en algunas de las piezas vocales, por una interpretación *a capella*–.⁸¹⁶ Las flautas de pico y las vihuelas de arco proporcionan una sonoridad adecuada para

⁸¹⁴ Cf. cap. 2-2.5.

⁸¹⁵ Cf. cap. 2-2.6 y Ap. II-c.13 (Vol. 2, p. 189).

⁸¹⁶ Nunca se insistirá lo suficiente en la importancia de aprovechar la plantilla disponible para variar de sonoridad en el curso de un programa con una alternancia de texturas que da realce a unas piezas en relación con las demás.

este repertorio que corresponde a una época de transición que dará paso, en esa misma época, a otra en que la familia del violín, de timbre más brillante, sustituirá a las de las vihuelas.

El elenco mayor con que ha actuado La Folía sin mediar la colaboración de otros grupos, de 16 músicos, fue el empleado para interpretar una serie de cantatas de Bach BWV, 13, 52 y 46, que contó con cuarteto de solistas vocales (soprano, mezzosoprano, tenor, barítono), dos flautas de pico, trompeta natural y *tromba da tirarsi*, oboe de amore y oboe *da caccia*, segundo oboe *da caccia*, dos violines, viola y viola *d'amore*, viola de gamba, violonchelo, archilaúd, órgano y clave.⁸¹⁷ En otras ocasiones, La Folía sumó sus efectivos con los de otras formaciones, como en la grabación del disco *Madrid barroco*, para la que se contó con coro de voces blancas (Escolanía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) y coro de adultos (Capilla Real de Madrid), en otro programa de cantatas de Bach (106 *Actus Tragicus*, 182 y 161) realizado en colaboración con el coro de la Capilla Real de Madrid (2007), o en las ejecuciones de *La púrpura de la rosa* con diversos solistas vocales e instrumentales y coro invitado llevadas a cabo en Puerto Rico (2004).

Terminando con ello el repaso de las formaciones con que ha actuado La Folía hasta la fecha, haremos algunos comentarios adicionales acerca de la instrumentación. Como es sabido, la definición más usual de música de cámara se refiere a aquella en la que actúa un único intérprete por parte (independientemente al bajo continuo, cuya realización a menudo está a cargo de dos o tres personas). Existe un repertorio auténticamente camerístico de sonatas a trío de carácter especialmente solístico, como por ejemplo las de Telemann para flauta de pico y violín, pero hay otros repertorios que hoy día se interpretan con un número reducido de músicos sin que ello fuese por fuerza la norma históricamente. Uno de los factores evidentes que intervienen en ello, aparte de las opciones estéticas, es de orden presupuestario, algo que por otra parte también ocurría en la época, en la que una nutrida nómina en escena era señal indudable de magnificencia.

⁸¹⁷ Madrid, 18 y 19-02-06.

Ello, cuando no intervenían otros motivos logísticos, como por ejemplo el tamaño de las tribunas donde debían colocarse los músicos.⁸¹⁸ Es cierto que en determinado momento del movimiento de recuperación se puso de moda ejecutar las obras del repertorio antiguo con medios mucho más reducidos que los empleados en las versiones heredadas del romanticismo, que hacían gala, cuando abordaban la interpretación de determinadas obras del repertorio preclásico, de un heroísmo de misma raigambre que el que llevaba a Berlioz a incluir cañones en sus obras. En contrapartida, los elencos reducidos llegaron a constituir una seña de identidad de la nueva tendencia interpretativa, al igual que en los inicios de la recuperación muchos pensaban que se trataba de tocar todo en matiz piano, sin vibrato, y que eso era garantía de “estar en estilo”.

Sin embargo, las crónicas de época reflejan numerosas sesiones en que los conjuntos musicales eran muy nutridos, por ejemplo las orquestas que Corelli encabezaba en Roma y los coros de los oratorios haendelianos, sobre todo al final de su vida. El hecho de que hoy día esas obras se interpreten con medios reducidos, y pocas veces con medios más amplios,⁸¹⁹ responde generalmente a un factor de orden práctico, aunque ello ha servido también para poner en valor algunas características de los conjuntos de instrumentos de época y de las técnicas de ejecución e interpretativas desarrolladas en ellos. Cuando toca un solo instrumento por parte, podemos decir que se trata de una versión camerísticas de las obras.

Existe por otra parte un procedimiento contrario que hemos mencionado ya al hablar de doblar unas mismas partes con flautas y violines, y que a veces se ha empleado también tocando las dos flautas una misma parte. En estos casos, el efecto es

⁸¹⁸ En función del espacio disponible, se han hecho investigaciones para determinar los conjuntos vocales e instrumentales con los que pudo contar Bach para el estreno de determinadas obras en su época en Weimar. En nuestra propia experiencia, cabe recordar el difícil encaje físico de intérpretes, instrumentos y atriles en la tribuna de uno de los órganos de la catedral de Málaga, con ocasión del estreno de la obra *Ludovicus Fantasiae* (28-11-08) de María Rosa Calvo-Manzano, protagonizado al arpa por la autora junto al organista Javier Artigas y a los dos solistas de flauta de pico de La Folía.

⁸¹⁹ Independientemente a que, de la mano de algunos directores invitados, haya llegado a veces el trabajo sobre presupuestos filológicos a las agrupaciones sinfónicas, que cuentan con grandes elencos, lo cierto es que no se ha dado el caso de que toquen todos sus miembros con instrumentos de época, algo para lo que haría falta que se hubiese extendido un bilingüismo instrumental como el que practican individualmente algunos de ellos, que simultanean la práctica de su instrumento en versión actual e histórica.

el contrario y resulta interesante. Mientras que en las piezas de tipo orquestal puede lograrse con un instrumento por voz imitar en cierta medida el sonido de un conjunto más multitudinario, al tocar dos instrumentos al unísono una misma parte, aunque sea en el marco de un simple cuarteto o quinteto, se logra trascender el listón de la cámara para entrar en una dinámica de tratamiento del sonido que corresponde a conjuntos más grandes.

Por otra parte, hay que señalar que en la música francesa es frecuente encontrar piezas orquestales en las que la partitura consta únicamente de melodía y un bajo.⁸²⁰ En esos casos, cabe preguntarse si lo que se ha conservado es el simple guión de una obra de la que existía una versión más completa, a cuatro o cinco partes; si se trataba simplemente de tocar con énfasis cada una de esas dos partes, contando con un conjunto nutrido de instrumentos;⁸²¹ si se contaba con que hiciese un arreglo el maestro (o nosotros mismos hoy día), doblando en terceras, en algunos lugares, o haciendo determinados contrapuntos al uso; o si esos arreglos eran improvisados, lo que en versiones de cámara sería perfectamente posible con una buena formación contrapuntística de los intérpretes (hoy día igualmente), pero ocasionaría inevitablemente una considerable heterofonía, en caso de conjunto nutridos.

En cuanto a los arreglos, es cierto que con la técnica adecuada pueden sonar perfectamente en estilo y que en lo personal puede resultar satisfactorio contribuir con ellos a dar realce a la obra de maestros del pasado. Sin embargo el valor de esos arreglos, en nuestra opinión, puede disminuir considerablemente para terceros, motivo por el que hemos descartado por lo general interpretar ese tipo de arreglos con La Folía. Es el caso, por ejemplo, de la sobresaliente pieza *Venid deidades*, de Esteban Ponce de León, en la que el musicólogo chileno Samuel Claro reconstruyó de manera solvente las dos partes de violín que faltan,⁸²² y de diversos arreglos hechos por Craig Russell sobre

⁸²⁰ Sería por ejemplo el caso de la mayoría de los números de *Don Quixotte et la duchesse* de Boismortier.

⁸²¹ A este respecto, es muy de señalar también que a menudo en estas obras (es el caso de las *Symphonies de Noël*s de Lalande, que La Folía ha tocado), hay ostensibles marcas que indican *Tous* [Todos] y *Seul* [Solo], que hacen necesario marcar un contraste dinámico y de sonoridad en la interpretación de esas dos líneas, en caso de no aumentarse el número de instrumentistas.

⁸²² CLARO (1974), pp. LXXXV-XIX y 108-33.

partituras incompletas de los archivos de las misiones de California, que amablemente nos facilitó su autor.

En este terreno podemos mencionar como excepciones la ya mencionada reconstrucción que hicimos de la segunda flauta de una tonada de Durón, con el particular interés que esa instrumentación ofrece para el grupo, o la partitura que confeccionamos para las representaciones de *La púrpura de la rosa* de Torrejón de Velasco en Puerto Rico en 2004. Llegado el caso, no cabe duda de que un estudio realizado sobre el conjunto de la obra y escuela del compositor de que se trate permite crear una gran empatía con su estilo. Cabe además apoyarse al máximo en sus propios materiales para que la intervención de la mano ajena resulte lo más leve posible.

En el caso de Durón fue posible encontrar algunos trocados contrapuntísticos, cuando en la única parte de flauta conservada podía observarse que un fragmento podía servir de contratema a otro que había sonado anteriormente, algo que puede entrar en la lógica de alternancia de contestaciones entre dos partes instrumentales equivalentes. En Torrejón fueron seleccionados los temas vocales introductorios que mejor se prestaban retóricamente para construir una obertura instrumental al inicio y en los números más próximos a la danza se introdujeron *ritornelli* instrumentales entre repeticiones de secciones vocales.

En un terreno concomitante de intervención externa al compositor podemos situar la parcela que corresponde a las partes improvisadas, de mayor o menor extensión según el repertorio, el lugar de la pieza y los planteamientos y capacidades del intérprete. Se trata de intervenciones basadas en usos conocidos y que no solo es posible sino necesario llevar a cabo. Es por ejemplo el caso del imprescindible empleo de una ornamentación florida en los movimientos lentos de las piezas compuestas en el estilo italiano de Corelli, y abarca desde pequeños adornos hasta la improvisación de relativamente largas introducciones (frecuentes en la música medieval y renacentista) y, si ha lugar, de variaciones sobre fórmulas recurrentes como los tenores italianos de Ortiz y los *grounds* ingleses.

La improvisación formaba parte de la práctica cotidiana de los músicos de épocas pretéritas, y las técnicas necesarias para adquirir las capacidades necesarias para llevarla a efecto son perfectamente recuperables. En nuestra época contamos además con ejemplos de tradiciones vivas de músicas improvisadas, cuyas creaciones alcanzan un alto grado de sofisticación, como el jazz o el flamenco, y también con el ejemplo de especialidades de la música clásica que nunca la abandonaron, como la practicada por los organistas o la correpetición de ballet clásico. Dentro de los estilos que trabaja La Folía, la improvisación de la música antigua puede encuadrarse en dos grandes períodos, el tardorenacentista y el barroco.

Dentro del primero, se engloban la glosa tardorenacentista, verdadero arte improvisatorio más que ornamental (algunos de cuyos preceptos encuentran también aplicación en determinados pasajes del repertorio barroco temprano), así como las formas recurrentes renacentistas (como los *passamezzi antico* y *moderno* y variaciones sobre “vacas”, “conde claros” y otras que eran conocidas por todos). Las formas recurrentes son las únicas, al igual que en el Barroco, que realmente permiten una improvisación grupal, aunque para ponerla en práctica es necesario que todos los componentes de un conjunto tengan la formación particular adecuada, lo que en sí constituye una especialización y no forma parte de las prioridades de La Folía.

En cuanto a la improvisación barroca, dispone igualmente de fórmulas recurrentes, como la folía barroca, diferenciada de su antecedente renacentista,⁸²³ los bajos de chaconas, como los practicados por Purcell *ad infinitum* en sus obras, y otros tipos de *grounds*, fórmulas de bajos ostinados sobre los que es fácil improvisar variaciones, como por ejemplo *Greensleeves*, cuyo tema melódico, desarrollado sobre la misma fórmula armónica que el *Guárdame las vacas* hispano, se asocia a Enrique VIII de Inglaterra. Otro tipo de improvisación más libre y creativa puede en el Barroco aplicarse a formas ejecutadas individualmente, como son preludios, tocatas y partitas, y ayudarnos a comprender mejor la manera correcta de interpretar las que quedaron escritas, puesto que fueron en origen géneros improvisados.

⁸²³ Cf. Adenda-Ad.2.

Conocer las sensaciones que tiene el improvisador al tocar permite ejecutar con mayor propiedad esas “improvisaciones escritas”, consideración que es común dar a la mayor parte de esas formas. Cabe pensar que de allí provengan muchas de las características del fraseo rubato con que es típico interpretar preludios y tocatas, al igual que un conductor que recorre una carretera que no conoce de antemano, no sabe lo que le espera a la vuelta de la siguiente curva e imprime a su vehículo pequeñas aceleraciones y desaceleraciones que le permiten afianzarse conforme va reconociendo el camino.

Sin embargo, debe admitirse que en la improvisación⁸²⁴ es insoslayable la proporción de “mano ajena” (al igual que ocurre con los arreglos de partituras incompletas a que hacíamos alusión más arriba), aunque su práctica tenga legitimidad y pueda acreditarse como “música histórica” si se documenta y trabaja adecuadamente. En la improvisación sobre formas recurrentes, además, es difícil evitar una sensación reiterativa, por lo que un programa improvisado puede adolecer de un defecto común en este terreno. El que conlleva una desproporción entre el disfrute del improvisador, entretenido por el proceso de inventiva musical, y el relativo hastío que los resultados de ésta pueden producir en el oyente si su valía no se corresponde con ese disfrute del que está siendo testigo.

Cerraremos este apartado con unas anotaciones acerca de los diferentes diapasones y temperamentos utilizados por La Folía, dentro de un contexto hoy día usual en los grupos de interpretación histórica. El diapason es la altura absoluta en que se fija un sonido de referencia. Teóricamente está fijado en la actualidad en 440 hercios [Hz] –lo que equivale a decir vibraciones por segundo– para la nota *la'*,⁸²⁵ situada en la octava central del piano, aunque hoy día las orquestas suelen afinar algo más agudo, a 442 Hz, para conseguir un sonido más brillante e incisivo. Sin embargo, los diapasones vigentes históricamente fueron otros y son varios los empleados actualmente para interpretar la música antigua, en consonancia con usos de época que han sido

⁸²⁴ Nos estamos refiriendo a aquella cuyo nivel sobrepasa el de las intervenciones imprescindibles que todo especialista debe ser capaz de realizar.

⁸²⁵ Antes de las abreviaturas se encontrará una tabla indicativa de la notación de altura de las notas indicando las diferentes octavas por medio de mayúsculas, minúsculas y comas.

investigados y pueden verse reflejados organológicamente en las colecciones de instrumentos históricos conservadas en los museos.⁸²⁶

Aunque en los períodos de que se trata podían encontrarse variaciones de diapason al cambiar de ciudad, de ámbito (cámara o iglesia) e incluso de casa o institución,⁸²⁷ hoy día los diapasones más usuales en la práctica de conjuntos como La Folía quedan estandarizados según vamos a referir a continuación, siempre para esa misma nota *la'*: 392 Hz, tono bajo,⁸²⁸ para el pleno Barroco francés; 415 Hz, semitono bajo, para el pleno Barroco de otras naciones y a veces Barroco intermedio; 440 Hz (el admitido como actual –de allí que en los anteriores se hable de tono y semitono bajo–, para Barroco temprano y a veces intermedio; 460 Hz, semitono alto, para Barroco temprano, a veces con preferencia sobre el anterior.⁸²⁹

Y no acabaría allí la cuestión, pues aunque los diapasones a 392, 415, 440 y 460 Hz abarcan bastante bien la práctica actual de las músicas medieval, renacentista y barroca, aun podemos encontrar otros, como por ejemplo el llamado “diapasón clásico” a 432 Hz (más bajo que el de 440 que se ha citado como referencia actual), que corresponde a la construcción de muchos instrumentos de viento de la época (como por ejemplo la flauta travesera de cinco llaves) y utilizan quienes cultivan la interpretación histórica del repertorio de ese período. Hay que tener en cuenta por otra parte que, a pesar de que en la actualidad se hayan estandarizado, los diapasones de instrumentos

⁸²⁶ Para información extractada sobre concepto y evolución del diapason, *cf.* los artículos “Pitch” en *NG* (I) y *NG* (II), que cuentan con diferentes autorías; para una discusión detallada de la cuestión en relación con la práctica histórica, *cf.* LEIPP, Emile-CASTELLENGO, Michèle (1977): “Du diapason et de sa relativité”, en *La Revue Musicale* n° 294; como bibliografía específica en castellano, *cf.* ESPLÁ, Oscar (1975): *El diapason (Cuadernos de Actualidad Artística n° 11)*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, así como IGLESIAS, Antonio, coord. (1970): *La normalización del diapason (Cuadernos de Actualidad Artística n° 9)*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

⁸²⁷ Para asegurarse que afinasen entre sí, los conjuntos de flautas se encargaban en bloque a un mismo constructor, como ocurre con los que figuran en el inventario de instrumentos musicales de Enrique VIII de Inglaterra [ver HUNT, pp. 29-30].

⁸²⁸ Al igual que en los siguientes, indicamos la diferencia de altura de la nota *la'* con el *la'* a 440 Hz.

⁸²⁹ Este diapason era frecuente en la afinación de órganos y resulta más cómodo para los bajones, que tocaban mucho en las iglesias. En efecto, es el de los mejores instrumentos de época conservados y copiados, aunque actualmente se construyen con un cuerpo transpositor que les permite tocar a 440 Hz.

concretos podían situarse en una franja de unos 10 Hz arriba o abajo de lo marcado como referencia.

Ello obliga hoy día a los constructores de instrumentos a hacer pequeños ajustes, con el fin de que en la práctica los conjuntos puedan afinar entre sí. Muchas claves son transpositores, gracias a un mecanismo que permite correr rápidamente todas las tesituras de un semitono (históricamente los había que podían subir y bajar varios semitonos consecutivos), mientras que en los instrumentos de cuerda pulsada o frotada puede cambiarse la tensión de las cuerdas para subir o bajar. Sin embargo, esto último no conviene realizarlo de manera instantánea, pues la cuerda necesita un tiempo para adaptarse a la nueva tensión y mantener en ella su afinación. No es lo mismo, además, alternar en un mismo instrumento dos alturas a distancia de semitono –siendo muy habituales los cambios entre 440 y 415 Hz–, que introducir un tercer diapasón, como por ejemplo el de 460 Hz, que aumenta la tensión un semitono más hacia el agudo.⁸³⁰

En la práctica de La Folía, lo normal ha sido elegir según programa entre 415 y 440 Hz, mientras que los diapasones de 392 y 460 Hz únicamente se emplearon en conciertos de flauta sola.⁸³¹ En actividades de música de cámara en general, no es práctico ni habitual cambiar de diapasón a lo largo de una misma sesión, salvo que se disponga de instrumentos diferentes o transpositores. Podría hacerse en un dúo con clave cuando el teclado es transpositor, aunque eso obligaría a emplear un temperamento igual, a menos de hacer un inciso o aprovechar un intermedio para retocar la afinación adaptando el temperamento a la nueva altura. En la cuerda pulsada puede cambiarse de instrumento, por ejemplo cambiando de una vihuela a 440 a un

⁸³⁰ Praetorius pone en guardia de que el diapasón de semitono alto puede causar la rotura de la prima del violín [PRAETORIUS (1614-19), cit. en voz “Pitch” de *NG* (I), vol. 14, p. 780].

⁸³¹ Nos referimos a elecciones deliberadas, dejando a un lado la etapa fundacional de finales de la década de 1970, en que el grupo tocaba a 440 Hz un repertorio filológicamente más susceptible de sonar a 415 Hz, simplemente por el hecho de no haber tenido aun acceso entonces a flautas de diapasón barroco de semitono bajo.

archilaúd a 415 Hz,⁸³² y en algún caso, según el instrumento, puede emplearse una cejilla, recurso que se ha empleado alguna vez para resolver contingencias de tonalidad.

En programas de flauta sola pueden emplearse tantos diapasones como se quiera, siempre que se disponga de los instrumentos (o sus cuerpos de recambio en diferentes alturas),⁸³³ y de hecho han llegado a sonar en un mismo concierto los cuatro citados más arriba,⁸³⁴ aunque debe respetarse el diapason dentro de un mismo bloque si está constituido por piezas tocadas con diferentes flautas.⁸³⁵ El uso de los diferentes diapasones en una misma sesión resulta ilustrativo del efecto que cada uno de ellos, con su mayor profundidad o brillo, produce en la ejecución del repertorio, aunque puede resultar desconcertante para un oído absoluto. Son éstos malabarismos a los que los especialistas en interpretación histórica hemos tenido que acostumbrarnos, por convivir habitualmente con varios diapasones que, de esta manera, de referencias absolutas han pasado a ser para nosotros referencias relativas.

En formaciones de cámara la regla del grupo ha sido emplear 415 Hz en programas con música de la primera mitad del siglo XVIII, tocando con el cuerpo de repuesto en ese mismo diapason alguna pieza de Barroco temprano incluida como muestra y contraste de estilo. Esto último es algo que no molesta, mientras que en cambio no es bueno el efecto si se toca la música del pleno Barroco a 440 Hz. Las

⁸³² Esto es perfectamente factible en un dúo de flauta y cuerda pulsada, tocando la flauta con diferente instrumento según corresponde a la época y el cuerpo de recambio adecuado. No así en un trío donde haya una viola de gamba, que debe decantarse con antelación por uno u otro diapason.

⁸³³ Normalmente, las flautas tipo Ganassi (instrumentos de transición de los que hablaremos a continuación) soprano en *do''* y alto en *sol'* admiten un cuerpo original y dos de repuesto, pudiéndose así disponer de ellas a 460, 440 y 415 Hz; la tenor en *do'* admite un solo repuesto, obteniéndose así 440 y 415 o 440 y 460 Hz (se puede elegir), pero para el bajete en *sol* hay que elegir que el instrumento entero sea construido a 440 o a 460 Hz, pues una misma cabeza no puede funcionar bien con dos cuerpos diferentes. En este caso 415 Hz queda descartado, pues al ser más grave es más grande y resultaría demasiado incómodo para la mano.

⁸³⁴ 460 Hz en Barroco temprano, 392 en Barroco francés, 415 en piezas barrocas de otros países y 440 para piezas del siglo XX.

⁸³⁵ Es el caso, por ejemplo, de la piezas "Pavane de Spanje", de Pieter de Vois, y "Lus de mi alma", "Repicavan (Een spaense voys)" y "Sarabanda" de Van Eyck, interpretadas formando un bloque en el programa de música ibérica para instrumento solo que lleva el título de la segunda de estas piezas. El bloque es tocado con flautas de transición soprano en *do''*, alto en *sol'*, tenor en *do'* y bajete en *sol* en diapason de 440 Hz, único que tienen en común todos estos instrumentos dentro de nuestra colección.

flautas de los grandes constructores de esa época, como Denner, Rippert, Bressan y Stanesby, consiguen su mejor rendimiento en el diapasón barroco de semitono bajo. De hecho, los modelos de estos mismos constructores que pueden adquirirse hoy día a 440 Hz han sido objeto de una reducción proporcional para subirlos un semitono.⁸³⁶

Por este motivo, las obras contemporáneas escritas para La Folía han sido encargadas en diapasón barroco. En el caso de las piezas sin electroacústica, es un dato que se les suministra a los compositores para que tengan conocimiento de ello y evitar una sorpresa a la hora de escucharlas, aun con la recomendación de no cambiar sustancialmente su pensamiento musical, más allá de saber que el resultado sonoro, a la hora de ejecutarlas, estará un semitono por debajo del diapasón actual. En las piezas con electroacústica, en cambio, debe tenerse en cuenta, con las correspondientes dificultades técnicas, para que los materiales grabados cuadren en altura con lo tocado en vivo. En programas dedicados enteramente al Barroco temprano, tocados con flautas de transición, el diapasón empleado ha sido de 440 Hz, que resulta más brillante para ese repertorio. Este efecto podría aun acentuarse a 460 Hz, pero, siguiendo la recomendación de Praetorius, el grupo ha desechado subir un semitono más hacia arriba por deferencia hacia los instrumentos de cuerda. Los programas dedicados a repertorio renacentista también han sido interpretados a 440 Hz.

Pasando ahora a los temperamentos, constituyen una materia importante en las prácticas interpretativas históricas, como lo demuestra la atención minuciosa que les han prestado los teóricos musicales desde la Antigüedad. Cuando Pitágoras sentó las bases de la ciencia armónica, en el S. VII a. C., observó que al completar un círculo de 12 quintas puras,⁸³⁷ no se llega a la misma nota, como teóricamente debería haber ocurrido, sino a otra que se halla 1/4 de tono más arriba, distancia que recibe el nombre de coma pitagórica. Podrían quedar todas las quintas justas menos una, la última,

⁸³⁶ Por un argumento constructivo similar, los conjuntos especializados de ministriles que cuentan con chirimía, corneta, sacabuche y bajón, afinan preferiblemente a 460 Hz.

⁸³⁷ Do, sol, re, la mi, si, fa#, do#, la b, mi b, si b, fa, do. Las quintas puras o justas son aquellas cuya nota superior es producida por la vibración de un cuerpo sonoro cuya proporción es de 2/3 del que corresponde a la emisión de su nota inferior. Al ser justas, no se oyen batimentos producidos por interferencias de los sonidos armónicos de las dos notas constitutivas del intervalo.

enormemente falsa (1/4 de tono baja), que en ese caso recibe el nombre de “quinta del lobo”.

Sin embargo, aunque las demás quintas tocadas verticalmente sonasen puras, las diferentes notas obtenidas deben transportarse luego a una misma octava para producir la escala cromática de 12 semitonos, con que se construirán las melodías y los acordes. No solo es necesario escuchar quintas verticalmente, sino también terceras, mayores (de proporción exacta 5/4) y menores (6/5), para obtener los acordes tríada en que se ha basado el desarrollo de la música occidental. Por ello, basándose en que la quinta es un intervalo para cuya percepción el oído admite cierto margen de tolerancia, no hay más remedio que repartir los errores de alguna forma entre las 12 notas para que todo cuadre aproximadamente,⁸³⁸ y la manera de hacerlo es lo que recibe el nombre de temperamento.

Para interpretar programas dedicados a la música de los siglos XVI y primera mitad del siglo XVII, La Folía emplea temperamento mesotónico (*meantone* en inglés), el de uso más generalizado en aquellos períodos. Propicia que haya la mayor cantidad posible de quintas y terceras puras en las tonalidades de pocas alteraciones, a cambio de desafinar alteraciones de las tonalidades más alejadas.⁸³⁹ Sin embargo, una vez superada la modalidad triádica del primer barroco, a partir de finales del siglo XVII se afianza el sistema tonal. Se polariza en los modos mayor y menor, que cuentan con acordes claramente jerarquizados en sus funciones de tónica, dominante y subdominante, y en el siglo XVIII comienza a ser una realidad el uso de las 24 tonalidades, 12 mayores y 12 menores. Algo que se ve reflejado en obras como *El clave bien temperado* de J. S. Bach

⁸³⁸ Quien sabe si esta obligatoria aleatoriedad no es un aviso de que en el arte no caben las certezas absolutas, algo que recordaremos cuando hablemos de lo que hemos llamado “error inducido” [cf. cap. 6-6.1].

⁸³⁹ En el programa *Velázquez*, antes de tocar una de las piezas de clave solo, se hace necesario cambiar la afinación de las notas *mi* bemol (empleadas en *sol* menor), para transformarlas en notas *re* sostenido (como sensible de *mi* menor), pues la enarmonía de esas dos notas implica que se encuentran en ellas los extremos opuestos del círculo de quintas y se acumula el máximo margen de error. El cambio, que vuelve a hacerse después de tocar esa pieza, no lleva más de unos 20 segundos, teniendo en cuenta que en un clave de tipo flamenco del siglo XVII hay que retocar únicamente 4 cuerdas, 1 por octava.

o *L'Alphabet de la Musique* de Schickhardt (este último dedicado, entre otros instrumentos, a la flauta de pico).⁸⁴⁰

En función de ello, en esa época se tiende a buscar temperamentos que permitan simultanear tonalidades cercanas o lejanas, entre ellos los propuestos por el alemán Andreas Werckmeister (1645-1706) o el italiano Francesco Antonio Valotti (1697-1780), que son los más habituales en la práctica de La Folía para la interpretación del repertorio entre 1680 y 1750.⁸⁴¹ En los siglos XIX y XX se generalizará el llamado temperamento igual, en el que la desviación de la coma pitagórica se divide de manera igual entre las 12 notas. El problema de ese temperamento, es que *todo* está desafinado, algo que choca cuando se ha tenido oportunidad de adquirir familiaridad con la pureza con que suenan muchos de los acordes en los temperamentos de época.⁸⁴²

Los conocimientos sobre temperamento son importantes para los intérpretes históricos de cualquier especialidad instrumental, pero la problemática de su puesta en práctica gira principalmente en torno a los instrumentos de afinación fija, como el clave y la cuerda pulsada. Mientras que los primeros afinan nota a nota, pudiendo dar a cada una la altura deseada, los segundos tienen otras interdependencias como resultado de la colocación de los trastes, que en los instrumentos históricos son móviles. Ello obliga a compromisos adicionales. Cuando coinciden ambos tipos de instrumento en un mismo programa, lo habitual en el grupo es dejar que se pongan de acuerdo entre ellos, recabando después los ejecutantes melódicos la información correspondiente para actuar en consecuencia. Por otra parte es algo que, con pequeños matices, suele repetirse de un tipo de programa a otro, por lo que todos los componentes del grupo conocen bastante

⁸⁴⁰ SCHICKHARDT, Johann Christian (h.1735): *L'Alphabet de la Musique, contenant XXIV sonates pour la flûte traversière ou pour le violon avec une basse continue, selon la clef française pour la flûte à bec...* op. 30. Londres: Autor (ed. fac.: Marcello Castellani, intr. SPES, 1992).

⁸⁴¹ En programas con un amplio espectro temporal se elige generalmente el temperamento del repertorio más tardío.

⁸⁴² Acerca de la historia de los temperamentos, dentro de la bibliografía española cf. GOLDARÁZ GAÍNZA, Javier (2004): *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza, cap. 2 “Afinaciones pitagórica y justa”, pp. 49-56. Desde una perspectiva no directamente relacionada con la práctica de la ejecución histórica, cf. et. GELLER, Doris (1997): *Praktisches Intonationslehre*. Kassel: Barenreiter (ed. esp.: *Tratado práctico de entonación para instrumentistas y cantantes*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004).

bien los usos habituales de cada tipo de temperamento y es parte de la labor de ensayo tratar después de pequeños ajustes sobre ello.

3.2 Ampliación del espectro temporal del repertorio interpretado. Prosecución de una línea propia de interpretación.

A través del repaso de los principales hitos de la trayectoria de La Folía y de la descripción de las principales formaciones del grupo, es posible seguir bastante bien su evolución. Incidiremos ahora de manera específica sobre el desarrollo de determinados rasgos que lo han llevado a la prosecución de una línea de interpretación propia que ha terminado por distinguir a sus producciones, sobre todo a partir de 1998, algo que vino acompañado pronto de una paulatina ampliación del espectro temporal del repertorio interpretado.

La Folía comenzó, como hemos visto, interpretando en su primera etapa conciertos instrumentales para flauta de pico, dos violines y bajo continuo, compuestos en el siglo XVIII dentro de ese período que optamos por llamar Barroco pleno.⁸⁴³ Luego, en una etapa intermedia, le tocó el turno a la interpretación de sonatas a solo o a trío con acompañamiento de bajo continuo, prosiguiendo después con diversos conjuntos camerísticos típicos, también inscritos en la práctica musical de ese mismo período, como los integrados por la flauta de pico junto a otros vientos (el oboe, el fagot) y cuerdas (violines). En esa etapa, junto a ese repertorio plenobarroco, comenzó a

⁸⁴³ Partimos de la base de que no hay un buen término para nombrar la última de las tres grandes etapas en que se divide el Barroco, aquella que comienza con la publicación del opus 1 de Corelli (1681) y termina con la muerte de Bach (1750). Mientras que la primera queda bien definida como primer Barroco, y también puede utilizarse Barroco temprano, que en lo musical puede ser reflejo de cierta dificultad para encontrar una técnica adecuada como vehículo de los nuevos presupuestos estéticos, y, para la segunda de estas etapas, la denominación neutra de Barroco intermedio no ofrece problema, nos resistimos a emplear la de Barroco tardío para la tercera y última etapa (en ello puede quizá influir también el matiz entre el adjetivo inglés *late* y el castellano “tardío” [BUKOFZER (1947) p. 31]); sobre todo porque determinado repertorio galante efectivamente es “tardío” y debe reservarse el término para calificarlo.

ser habitual la inclusión de una muestra del estilo barroco temprano, con la interpretación de algunas sonatas a solo o a trío compuestas en las primeras décadas del siglo XVII por autores como Frescobaldi, Cima, Castello y Selma y Salaverde.

Hasta entonces, toda la música interpretada era instrumental, pero con la incorporación de la voz solista, a partir de 1990, se sumaron al repertorio diversas formas de cantatas y villancicos, a solo o con acompañamiento instrumental. Esa incorporación de la voz permitió aumentar notablemente la proporción de repertorio ibérico presente en las producciones de La Folía, hasta llegar a constituir una línea diferenciada de producción, algo patente ya en su disco *Madrid Barroco*, grabado a finales de 1991. El hecho de favorecer el grupo la interpretación de repertorio individual de las diferentes especialidades de sus componentes, aparte de proporcionar variedad y equilibrio sonoro a sus programas de concierto, fue permitiendo trascender más allá del mero universo de la flauta de pico, instrumento por otra parte muy presente en la práctica musical de los períodos abordados.

El programa *Música instrumental del tiempo de Velázquez* (1998-1999), aparte de inaugurar en La Folía, como hemos visto, una nueva forma de trabajo, fue el primero en estar constituido exclusivamente por piezas de los períodos temprano e intermedio del Barroco, de los que hasta entonces apenas se habían dado algunas muestras sueltas. Representó por ello una ampliación del espectro temporal del repertorio interpretado hasta entonces por el grupo, propiciando la utilización de flautas históricamente apropiadas, como los modelos de transición tipo *Ganassi*, y de un diapasón a 440 Hz, frente al de semitono bajo empleado en los programas anteriores, dedicados principalmente a repertorio dieciochesco. Asimismo, por primera vez el grupo empleó un temperamento mesotónico, el más difundido en ese período, al igual que lo haría más adelante en otros programas centrados en repertorio tardorenacentista y barroco temprano.⁸⁴⁴

⁸⁴⁴ Cf. cap. 3-3.1.

Las flautas de tipo *Ganassi* (en fig. 79 reproducimos algunas de nuestra colección), están inspiradas en el tratado *La Fontegara* de Silvestro Ganassi⁸⁴⁵ y son similares a las que podemos ver en cuadros italianos como *Tañedor de laúd* [fig. 80]⁸⁴⁶ de Michelangelo Merizi *Caravaggio* (1571-1610), y también en la pintura flamenca de la primera mitad siglo XVII. Las copias de los modelos más utilizados de esas flautas, con la soprano en *do* y la alto en *sol*, que como hemos tenido ocasión de mencionar suelen venir provistas de tres cuerpos de recambio: 460, 440 y 415 Hz, aunque La Folía emplea también otros modelos de flautas renacentistas y de transición, como un bajete en *sol* y una tenor en *do*,⁸⁴⁷ copias de ejemplares de la magnífica colección de flautas de pico que alberga el museo de instrumentos del Kunsthistorisches Museum de Viena.⁸⁴⁸

El programa *Música para instrumentos bajos en la época de Carlos V* (2000), representó otro paso fundamental en la ampliación del espectro temporal del repertorio del grupo, con la interpretación de una selección musical enteramente renacentista en una formación de *broken consort* o conjunto partido. Hemos destacado más arriba la diferente sensación que produce la ejecución de la música renacentista en quien está acostumbrado a tocar Barroco. Puede ser percibida como un freno, al poner coto a la movimentada pasión que subyace en la interpretación de buena parte del repertorio barroco, haciendo necesario hacer acopio de paciencia para instalarse en los estados de ánimo y pulsiones mucho más estáticos del equilibrio renacentista. Desde el punto de vista de la ejecución, la sensación de dulzura que emana de la música renacentista entraña además el peligro de que el intérprete pueda dejarse llevar por un ensueño y pierda sin darse cuenta la noción del lugar exacto de la partitura en que se encuentra.⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ GANASSI (1535).

⁸⁴⁶ Repr. en BROWN, Beverly Louise, ed. (2001): *The Genius of Rome*, cat. exp. Royal Academy de Londres, 20 en.-26 abr., p. 95

⁸⁴⁷ En fig. 79, las dos primeras comenzando por abajo.

⁸⁴⁸ Cf. DARMSTÄDTER, Beatrix y BROWN, Adrian (2006): *Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums*. Milán: Skira.

⁸⁴⁹ La medida en pulsos largos, de blanca o redonda, obliga a mantener un nivel alto de atención, ya que puede dar pie con facilidad a espejismos que descabalguen al intérprete de la correcta medida. Aun así, somos contrarios a la reducción de valores que realizan muchos transcritores, que en nuestra opinión desvirtúa precisamente ese carácter elevado de esa polifonía, al igual que lo hacen las barras de compás, inexistentes en buena parte del repertorio en cuestión. En este sentido, nos parecen de máxima utilidad las ediciones que colocan esas barras como referencia entre pentagramas sin llegar a cruzarlos. Se suministra

Por ello debe mantenerse muy atento y lo cierto es que los afectos renacentistas engañan. Bajo una capa de mesura y equilibrio, en el fondo bulle una gran efervescencia, por lo que para interpretar ese repertorio se necesita combinar rigor y contención con una emoción casi febril.

La utilización de un elenco que finalmente se estabilizó en dos flautas de pico, dos vihuelas de arco y una vihuela de mano, tanto solo (*Carlos V, Victoria o El Greco*) como acompañando a una voz solista (*Villafáfila*) o a un conjunto de voces (*Moriscos*), permitió abordar a partir de entonces un amplio espectro de repertorio renacentista y temas que de otra manera habrían quedado fuera del radio de acción del grupo. La posibilidad de ejecución de piezas polifónicas hizo también posible ampliar hacia atrás el espectro temporal de algunos programas –que por lo demás seguían incidiendo en el pleno Barroco–, aprovechando parte del elenco de las mismas formaciones empleadas para la ejecución de repertorio barroco. Fue el caso de piezas interpretadas por las dos flautas, la viola de gamba y la vihuela en *Ramillete* (2012), primer programa en que La Folía abordó repertorio auténticamente medieval, con unas cantigas de Alfonso X El Sabio en versión instrumental (con la ayuda de una viella, como instrumento de cuerda frotada alternativo a la vihuela de arco).

Algo parecido ocurrió en *Galeones*, que comienza con unas piezas del *Cancionero de Palacio*, esa antología fundamental de la música española que recoge repertorio de la época de la Reconquista y el Descubrimiento de América,⁸⁵⁰ interpretadas por la voz acompañada de un cuarteto similar de instrumentos. En este programa, se incorporó también el uso alternativo de otros instrumentos, como la ocarina,⁸⁵¹ cuya presencia sonora simbolizaba la música precolombina, y la percusión, presente esta última también en *Villafáfila*, *Ramillete* y *Moriscos* (donde hubo en el

así una orientación métrica que resulta útil al intérprete, a la vez que se mantiene la maleabilidad original de una línea melódica cuyo perfil no está sujeto en lo rítmico a la fiscalización rígida de una barra de compás cuya utilización es históricamente posterior.

⁸⁵⁰ Y también fue el caso en 2013 de *Las fuentes de Bimini (Música en torno al descubrimiento, exploración y colonización temprana de Norteamérica)*, que llegando a Haydn, comenzaba con unos fragmentos de la *Missa Mappa mundi* de Johannes Cornago (fl. 1453-1475).

⁸⁵¹ En *Bimini*, como veremos, una flauta cheroqui se hizo cargo de una parte junto a los instrumentos de origen europeo [cf. cap. 4-4.6].

acompañamiento de algunas piezas instrumentales un nutrido conjunto percusivo a cargo de los solistas vocales).

Finalmente, en cuanto a ampliación del ámbito temporal del repertorio, a partir de 2000 igualmente, debe destacarse el encargo y ejecución de piezas contemporáneas para instrumentos barrocos (*Tempus primum, tempus novum*, 2003), en formación de cuarteto instrumental (dos flautas de pico, viola de gamba y clave), al que después se sumó la voz (“*Agua y sueño*”) y la electroacústica (*Alegorías* y *A un lado*). Aparte del estilo musical, de nuevo cuño como corresponde a obras de nueva creación, debe tenerse en cuenta que los instrumentos barrocos a los que van destinadas estas piezas habían sido objeto en su momento de importantes perfeccionamientos que hacían de ellos auténticos “instrumentos modernos”,⁸⁵² independientemente a mantener el grupo para su interpretación el diapason de semitono bajo, que garantiza como hemos visto una sonoridad y funcionamiento adecuados.

En cuanto a la prosecución de la línea propia de interpretación a que hacíamos referencia, el recorrido comenzó con unos programas muy genéricos, en los que se proponía la escucha de un mero “concierto de música barroca”, con instrumentos en su forma de época y criterios historicistas: una práctica que en aquél momento, 1977-79, estaba poco extendida. Las actuaciones se anunciaban en esos términos y los programas no tenían título, o como mucho alguno genérico, del tipo *Sonatas* o *Sonatas a trío*, en el período 1983-97. Entretanto, se hicieron algunos programas monográficos o que giraban en torno a una figura determinada, como Scarlatti (1985), Haendel (1990), Vivaldi (1991), Purcell (1995) o Tiepolo (1997). Y también dos programas relativos a formas musicales, *Variaciones*, por encargo de la Fundación Juan March (1991), y sobre el *quadro* (1992).

Como hemos visto, los programas *Música instrumental del tiempo de Velázquez* (1998-1999), *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)* (1998-2000) y, un poco más tarde, “*Los viajes de Gulliver*” y *otras visiones extremas del Barroco* (2000), todos ellos con un fuerte componente pluridisciplinar, inauguraron una nueva

⁸⁵² Cf. cap. 6-6.2 y Ap. II-c.6 (Vol. 2, p. 171) y II-c.8 (Vol. 2, p. 176).

forma de trabajo en la manera de proceder de La Folía. Hasta llegar a proyectos muy específicos como *Música de la Guerra de Sucesión Española*, “*En tan alta ocasión*” (*Música en tiempos de la Conciliación de Villafáfila*), *La Nao de China* (*Música de la ruta española a Extremo Oriente*), “*¿A quién contaré mi quejas?*” (*Música en tiempos de la expulsión de los moriscos*) o “*Corona aurea*” (*Relaciones musicales entre España y Polonia en el contexto europeo*, acompañados de estudios bastante exhaustivos sobre el contexto histórico, social y cultural del repertorio interpretado. Incluso un programa sobre el agua, “*Al agua de la vida*”, en el que todas las piezas hacen referencia al elemento líquido. Así hasta llegar a más de 100 programas con un hilo conductor claramente diferenciado.⁸⁵³

El camino hacia esa prosecución, aparte de algún hecho fortuito, vino determinado por un proceso natural de evolución artística del grupo, al tiempo que por una demanda cada vez más notable, por parte del mundo cultural, del desarrollo de temas específicos, de la mano de festivales, entidades estatales o privadas, al hilo de diversas conmemoraciones y ciclos temáticos. En el caso de La Folía, cabe destacar un doble proceso de emulación entre las iniciativas llegadas de fuera y las tomadas desde dentro del grupo, con una prospección y elección deliberada de temas susceptibles de desarrollo, relacionados o no con coyunturas más generales como las conmemorativas, y posterior transformación en propuestas de concierto, objeto, algunas de ellas, de ediciones discográficas.

Debe destacarse que este proceso formó parte también de una lógica pragmática, algo que a menudo hemos recalado en labores docentes: la necesidad de definir los proyectos artísticos para diferenciarlos y que destaquen dentro de la oferta general disponible. A veces, partiendo de una contingencia laboral, puede iniciarse un proceso que produzca excelentes resultados y justifique la adopción de ese punto de vista.⁸⁵⁴ En los comienzos de La Folía, el mero hecho de presentar un grupo que actuase con

⁸⁵³ Los programas listados en el apéndice I-c suman 101.

⁸⁵⁴ De hecho así surgió *La imitación de la naturaleza*, el que consideramos quizá el trabajo más logrado del grupo. El tema, en origen, fue deliberadamente seleccionado y documentado en un plazo corto de tiempo para lograr una contratación que no interfiriese con la realización de *Velázquez*, anteriormente acordada con el mismo organismo al que se debía enviar la propuesta.

instrumentos barrocos representaba de por sí algo inhabitual y podía convocar a determinado (y, como se visto después, numeroso) público deseoso de presenciar tales actuaciones. Como es lógico, con el tiempo la oferta se multiplicó y el hecho de emplear instrumentos en su forma de época dejó de representar, por sí solo, un incentivo para los foros musicales acreditados, e incluso ámbitos más extensos de las programaciones musicales, aunque aun haya quien descubra la interpretación histórica como una novedad.

Los estudios sobre contexto histórico y cultural, normalmente asociados al trabajo que realiza el intérprete histórico en busca de un conocimiento del trasfondo de las obras que va a interpretar, le lleva a ser consciente de las implicaciones del desarrollo artístico registrado en una época, lugar y circunstancia determinados. En La Folía, este trabajo ha desembocado de manera natural en el descubrimiento de hilos conductores cuya cohesión ha reforzado enormemente la estructuración de sus programas de concierto y recopilaciones discográficas. A favor de este tipo de planteamientos, está el hecho de que, como tuvimos ocasión de ver, hayan trascendido más allá del campo de la llamada “música antigua” y ejerzan una influencia en círculos cada vez más extensos de intérpretes de todas las especialidades y de la sociedad.

En el caso de La Folía, podemos considerar que hemos caído en nuestra propia trampa, pues nos cuesta mucho encontrar motivación para interpretar una pieza cuando no está enmarcada en un contexto determinado, logrando en cambio focalizar con gran precisión el punto de mira expresivo cuanto más sepamos sobre las circunstancias que rodean a esa pieza. De allí que hayamos elegido “música y contexto” como título de la presente Tesis, en relación con la línea interpretativa de La Folía. En efecto, aunque se disponga de un abundante caudal de conocimientos globales respecto a una época o estilo, hemos podido observar que ese conocimiento detallado del contexto es lo que nos permite encontrar la motivación exacta y encauzar la inspiración para optimizar nuestra interpretación de una pieza determinada.

Fue el caso, por ejemplo, con la excelente sonata nº 1 en *re* menor de Francesco Mancini, seleccionada en el contexto de la Guerra de Sucesión Española, con la imagen de su autor saliendo a recibir a las tropas austriacas a las afueras de Nápoles, con la

aspiración de ocupar el puesto que había dejado vacante Alessandro Scarlatti en la capilla Real. También de la sensación de cohesión, en un programa dedicado a ese mismo tema, al descubrir, tras haber yuxtapuesto piezas de Antonio Caldara y Emmanuel Rincón de Astorga, que el segundo había oficiado como padrino de una hija de Caldara en Viena, donde ambos se habían desplazado acompañando al archiduque Carlos cuando fue nombrado emperador de Austria, tras haber coincidido los dos músicos en su corte de Barcelona. Y motivó el hacer un arreglo de la famosa Chacona de la Partita nº 2 BWV 1002 para violín de Bach, que seguramente nunca habríamos interpretado en concierto de no haber caído en la cuenta de que el alemán no habría practicado esta forma de no haberla traído España de América,⁸⁵⁵ lo que era motivo suficiente para coronar nuestro programa de música ibérica para instrumento solo.

No abundaremos ahora en la descripción de los diferentes programas del grupo, sobre los que tendremos ocasión de ampliar información en el próximo capítulo. El caso es que, una vez definida una nueva metodología de trabajo, no hubo vuelta atrás y quedó establecida una línea interpretativa propia que determinó a partir de entonces una serie de características de los proyectos de La Folía. Ello tanto desde el punto de vista artístico como en el aspecto laboral, pues un factor igualmente importante de la nueva etapa era la asunción de proyectos susceptibles luego de reposiciones, como fue luego el caso de *Galeones*, *Nao de China* o *Ramillete*. Sin embargo, tras la irrupción de proyectos de tanto calado como *Velázquez*, *Naturaleza* y *Gulliver*, vino una época de sequía en que, aun aprehendido el mecanismo, hubo que buscar la inspiración. Como veremos, el proceso de búsqueda de la idea, previo a la elaboración de un proyecto, puede ser también laborioso. Lo cierto es que, dentro de esa búsqueda, fueron surgiendo diversos temas que pueden ser clasificados en varias categorías. De ellas surgieron las diferentes líneas de programación de que tratamos en el siguiente apartado.

⁸⁵⁵ “Vida bona, vida bona, / esta vieja es la chacona. / De las Indias a Sevilla / ha venido por la posta”, escribe Lope de Vega en *El amante agradecido* (acto segundo) [cit. en QUEROL, Miguel (1948): *La música en las obras de Cervantes*, Juan Sedó Peris-Mencheta, pról. Barcelona: Comtalia, p. 103].

3.3 Principales líneas de programación

Trataremos ahora de manera específica de las principales líneas de programación de La Folía, tal como quedaron conformadas, a lo largo de la trayectoria del grupo, a través de los procesos a que acabamos de hacer alusión. En el apéndice I-d podrá encontrarse una relación de todos los programas de La Folía clasificados por temática y por categoría. Comenzaremos aquí por esta última clasificación, en la que hemos hecho una distinción entre programas conmemorativos, relacionados con actividades no conmemorativas y ciclos de conciertos.

La importancia del ámbito conmemorativo ha sido indudable en la trayectoria de La Folía, como es lógico tratándose de un grupo dedicado a la interpretación histórica, cuyo campo de trabajo presenta algunas afinidades en ese terreno. Tras la conmemoración de Domenico Scarlatti en 1985, fueron muchos los programas dedicados por el grupo a efemérides, que fueron origen de hasta 31 diferentes selecciones musicales, relacionadas con 26 conmemoraciones. Entre ellas cabe destacar las del nacimiento o muerte de diversos compositores (Vivaldi, Purcell, Bach, Haendel, Tomás Luis de Victoria), de figuras de las artes y la cultura (Velázquez, Calderón, Salzillo) o de sus obras (publicación de la primera parte de *Don Quijote*), de personajes históricos (Carlos V, Felipe V, Isabel la Católica, Colón, Bárbara de Braganza) o acontecimientos (Conciliación de Villafáfila, fundación Convento Madres Mercedarias de Alarcón, construcción de la Plaza Mayor de Salamanca, expulsión de los moriscos, creación de la Biblioteca Nacional de España, Constitución de Cádiz).⁸⁵⁶

Aunque la conmemoración de efemérides podría parecer oportunista y rutinaria, representa en realidad una buena ocasión para revisar y estudiar contextos que terminan siendo muy amplios. A partir de un personaje o hecho determinado, al albur de estas celebraciones se realizan numerosos estudios y actos culturales que abarcan diferentes

⁸⁵⁶ Dentro de esas cifra hemos contabilizados también, con posterioridad a 2012, las conmemoraciones de la llegada de Ponce de León a las costas de Florida (1513), en los actuales Estados Unidos, la visita a España de la embajada Keishô de Japón (1613-14) y la muerte de El Greco (1614).

aspectos relacionados con la época y actividad de que se trata, algo que termina siendo de gran utilidad para ampliar el espectro general de conocimientos sobre esas materias.⁸⁵⁷ Ese ámbito conmemorativo ha cumplido un papel fundamental en el crecimiento intelectual y artístico de La Folía, especialmente a partir del trabajo sobre Velázquez, en 1999. El estudio de diversos contextos ha propiciado la búsqueda de nuevo repertorio y ha permitido afilar herramientas que luego han sido aplicadas a otros proyectos, no forzosamente ligados a efemérides.

Es cierto que las conmemoraciones representan por otra parte un filón en el plano de las contrataciones, pues forman parte de la programación de muchos organismos e instituciones, públicos y privados, que dedican atención y fondos a estos temas y con los que se crean sinergias cuando se dispone de propuestas atractivas en ese terreno. Es lógico, por otra parte, que la interpretación histórica haya encontrado en estas celebraciones un terreno particularmente propicio para hacer valer sus facultades a la hora de documentarse y actuar en consecuencia, pues ya destacamos en nuestro primer capítulo que algunos de sus postulados han cambiado la interpretación musical de manera irreversible, estableciendo propuestas de programas de concierto con un valor añadido que no era habitual encontrar anteriormente.

En cuanto a las actividades que hemos listado como no conmemorativas, en el caso de La Folía han jugado un papel importante las capitalidades europeas de la cultura, la que ostentó Madrid en 1992 y la que promovió en 2010 la candidatura de Santander para 2016, pues dieron como fruto dos de los discos del grupo.⁸⁵⁸ Destacan por otra parte una serie de exposiciones, tanto de contexto histórico –sobre el reinado de Fernando VI (Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002) o las cortes europeas del siglo XVII (Aranjuez. Patrimonio Nacional, 2003)–, como de

⁸⁵⁷ En España, se mantuvo activa entre 2001 y 2011 una Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [SECC], heredera de las comisiones creadas para la celebración de los centenarios de Felipe II (1998) y Carlos V (2000). Logró coordinar con eficacia numerosos actores culturales, como comisarios, conferenciantes, estudiosos, documentalistas e intérpretes, dando como fruto una abultada nómina de exposiciones, conferencias, publicaciones y conciertos que tuvieron notable difusión. La Folía tuvo ocasión de colaborar con la SECC en cuatro de los centenarios mencionados (Isabel la Católica, Cristóbal Colón, Villafáfila y Moriscos).

⁸⁵⁸ LA FOLÍA (1992) y LA FOLÍA (2010/1).

pintura –dedicadas a Vermeer, Velázquez y Rubens (Madrid. Museo del Prado, 2003, 2008 y 2010), Esteban Vicente (Segovia, 2003) o Enrique Herreros (Madrid. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2005) y *The Discovery of Spain: British Artists and Collectors* (Edimburgo. Galería Nacional de Escocia, 2009)– arquitectura (Giambattista Tiepolo. Madrid, Palacio Real, 1997) y escultura (*Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007).

Para la preparación de estos programas, una vez definido el encargo, los procedimientos de trabajo fueron muy similares a los empleados para las actividades conmemorativas, y representaron igualmente un progreso en la formación y acervo interpretativo del grupo. Otros programas pudieron surgir al amparo de actividades como congresos –sobre Bancés Candamo (Avilés, 1992) o el arte en las cortes europeas (Roma, 2003)–, o convenciones –como una internacional de transporte marítimo, para la que se construyó la selección musical específica “*La travesía del Rey*” (*Música y viajes en el Barroco*), otra de ventas de Santillana o una del décimo aniversario de la empresa tecnológica SIDSA–.⁸⁵⁹

En cuanto a los ciclos de conciertos realizados por La Folía, listados al final del Apéndice I-d, representan un trabajo más extenso, si cabe, sobre una temática determinada; constituyen un formato que facilita la contratación de varios conciertos de una vez y crean, a través de su periodicidad, un marco especial de difusión. Dentro de esos ciclos, algunos se limitaron a reunir varios conciertos con el fin de escuchar al grupo en varias sesiones. Anunciados genéricamente como “ciclos de música barroca”, fue el caso de los realizados en 1990 en Madrid (Mapfre, 2 conciertos) y París (Casa de España, 4 conciertos). Otros ciclos con un título también bastante genérico fueron *Alrededor de la flauta de pico*, organizado por la Fundación March (1998), y *La Edad de Oro de la flauta en el Barroco*, que tuvo, por iniciativa del grupo, dos ediciones en el Auditorio de Conde Duque (2005 y 2007), ambas de 2 conciertos. Hubo también dos ciclos basados en formas musicales, que tuvieron lugar en Madrid, como los anteriores, y fueron *Suite antigua-suite moderna* y *La sonata, del Barroco al siglo XX*, de los que

⁸⁵⁹ Los trabajos en convenciones no han sido muy frecuentes en la trayectoria de La Folía y su realización ha dependido de un pliego de condiciones impuesto por el grupo para garantizar una atención similar a la de un concierto, aunque normalmente de corta duración adaptándose a la circunstancia.

La Folía hizo 1 concierto de 3 y 2 de 4, respectivamente, ambos en el Museo de la Ciudad (2004 y 2006).

En algunos de los ciclos de La Folía pudieron mezclarse programas ya existentes con otros de nueva creación, como fue el caso de *Patrimonio Musical Español e Iberoamericano*, en el Auditorio Nacional (2009), en que se juntó *Galeones* con *A un lado y a otro del Atlántico*, programa este último en el que fueron estrenadas varias obras con electroacústica. Un ciclo formado por tres programas ya existentes fue el ya mencionado *Grandes temas de la cultura barroca* en el Círculo de Bellas Artes, que agrupó *Velázquez*, *Naturaleza* y *Gulliver*, realzando el carácter interdisciplinar que compartían entre sí. Aun así, los ciclos más interesantes fueron sin duda los que implicaron un proceso específico de trabajo sobre un tema determinado, como *La imitación de la naturaleza* (Madrid, Museo Municipal, 1998), de 2 conciertos, *Vermeer y el interior holandés* (Madrid, Museo del Prado, 2003) y, todos ellos de 3 conciertos, *Tradición y modernidad (La música antigua y el siglo XX)*, *El Barroco musical en tiempos de Felipe V* y *Música sobre naturaleza y jardines* (Madrid, Museo de San Isidro, 2002, 2005 y 2007). Daremos en el próximo capítulo más datos sobre estos trabajos.

Trataremos ahora de las temáticas en que cabe agrupar las líneas de programación de La Folía, independientemente a que hayan formado parte o no de estas categorías que acabamos de ver. Hemos comenzado nuestro listado,⁸⁶⁰ con los temas que fueron abordados por el grupo en su primera etapa. Bajo el epígrafe “períodos”, hemos agrupado varios de los programas genéricos tipo “concierto de música barroca”, en cuyo enunciado se hace en efecto referencia a un período, así como otros que hacen referencia a música del siglo XX o a música contemporánea. Habríamos podido también incluir programas que llevan asociado *Música del tiempo de...*, pero esos se encontrarán clasificados por los personajes o los hechos a que hacen referencia y no hemos querido ser exhaustivos, a pesar de que, cuando nos ha parecido interesante hacerlo, hemos

⁸⁶⁰ Seguimos refiriéndonos al Ap. I-d (Vol. 2, p. 37).

incluido un mismo programa en más de un apartado temático.⁸⁶¹ Nos limitaremos ahora a anotar en este primer apartado el factor “tiempo” como protagonista posible de una de las líneas de programación de La Folía.

Otros posibles protagonistas de los programas de concierto del grupo han sido las formas, géneros o formaciones musicales de época, tipos que hemos englobado en un mismo apartado. Es el caso de aquellos que mencionan en su título formas –como *sonatas*, *sonatas a trío*, *suites*, *conciertos*, *cantatas* o *fantasías*–; géneros –como cámara, sacro (*A lo divino*) o profano (*Tonos humanos*)– y formaciones –como *flauta sola*, *flauta de pico y bajo continuo*, *cuerdas y continuo* etc–, a veces asociados a integrales y programas monográficos sobre determinados compositores. Aunque evidentemente no se trata de los programas más característicos del grupo, esta línea de programación debe ser tomada en consideración por el importante repertorio que en ellos ha sido ejecutado, que incluye muchas de las piezas más sobresalientes para flauta de pico como instrumento solista.

Dentro de esas dos primeras líneas de programación, en la primera etapa y en la etapa intermedia del grupo –en que fueron habituales ese tipo de programas– hubo ocasión de interpretar las obras más significativas del repertorio de flauta de pico. Entre ellas podemos citar sonatas para flauta de pico y continuo como Danican Philidor *re* menor, Marcello *re* menor, Barsanti *do* mayor, suite nº 1 de Dieupart, las 6 sonatas de Haendel (sueltas y en programa monográfico), las 6 de Telemann (uno de los autores que supo sacar más partido a las posibilidades técnicas del instrumento), sus sonatas a trío con oboe (las de flauta de pico y violín habían sido interpretadas en la primera etapa) y sus fantasías de flauta sola (de las que hay montado un programa integral, utilizando 6 flautas diferentes, que aun no hubo ocasión de estrenar), así como muchas obras de cámara que hemos citado.

Hemos reunido en el siguiente apartado los compositores a los que hemos dedicado programas: Scarlatti, Vivaldi, Haendel, Bach y Tomás Luis de Victoria, la

⁸⁶¹ En Ap I-c, en cambio, se encuentra un listado cronológico de los 101 programas diferentes realizados por la Folía a lo largo de su existencia.

mayoría en ocasiones conmemorativas. El apartado que viene a continuación conforma una línea fundamental de programación de La Folía, pues aunque engloba las zonas geográficas en general, la gran mayoría de los programas están dedicados a temas ibéricos. Entre los primeros, hay algunos genéricos, procedentes de las primeras etapas del grupo, como los que enuncian “del Barroco europeo” (1988-1991), lo que históricamente equivale prácticamente a decir “repertorio internacional”, o “españolas, inglesas y francesas” (1991), en este caso precisiones que fueron yuxtapuestas al título por el programador, y un programa monográfico de cantatas francesas (2004). Todos los demás pertenecen a la segunda categoría.

En ella cabe distinguir entre programas formados en exclusiva por repertorio ibérico, tanto peninsular como, en muchos casos, de otros territorios regidos por la monarquía hispánica, y programas cuya temática está en relación con personajes o hechos relacionados con la historia y la cultura hispanas, pero que pueden incluir en una proporción notable piezas de compositores foráneos relacionados con esos personajes o hechos.⁸⁶² Evitaremos enunciar ahora estos programas con detalle, no solo porque pueden encontrarse listados en nuestro Apéndice, sino porque ya han sido mencionados y porque sobre muchos de ellos se aportarán datos más precisos en el próximo capítulo.

De manera muy resumida, mencionaremos ahora de nuevo *Galeones*, programa en que el componente geográfico se encuentra especialmente reforzado, al igual que ocurre con *La Nao de China*, por tratarse de programas alusivos a viajes. En el primero en un radio de unos 8 o 10.000 kilómetros, que abarca el Viejo y el Nuevo continente (al igual que el dedicado a Navidad en España y América), y el segundo de unos 25.000 hasta alcanzar Extremo Oriente por la ruta española. De nuestra lista, podemos destacar aquellos que se circunscriben al ámbito de una sola ciudad, como Madrid (tema del primer disco del grupo) o Salamanca; los que abarcan un grupo de ellas (Madrid, Sevilla, Roma, Venecia y Nápoles); un país o virreinato (España, Francia, México y

⁸⁶² En cuanto a autores foráneos, no nos estamos refiriendo aquí a lo que hemos llamado “asimilados” [cf. Ap. I-e (Vol. 2, p. 45)], compositores como el inglés Botelero (Butler) o los italianos Facco, Scarlatti o Bocherini, en España, y Ceruti, Zipoli o Jerusalem en América (aunque de este último La Folía no ha interpretado aun ninguna de las partituras que tiene en su archivo, de estilo tardío que presenta un lenguaje muy idiomático de violín).

Perú); las relaciones entre dos países (entre las cortes de España y Portugal en el siglo XVIII y entre España y Polonia en el contexto europeo); y un continente, como el programa dedicado a músicos españoles que desarrollaron actividad profesional en otros países de Europa –como Selma, Castro, Oliver y Astorga, los hermanos Pla y Mariana Martínez– y algunos extranjeros que trabajaron en España –como Falconiero y Facco–.

Tal como se indica en los listados, hay que tener presente que el siguiente apartado de personajes y acontecimientos históricos forma parte en su integridad de los temas ibéricos. Desde Carlos V, Felipe V (también objeto de un disco), Fernando VI, Isabel la Católica, Cristóbal Colón o Bárbara de Braganza, a hechos como el descubrimiento y las independencias de América, la Guerra de Sucesión (con disco doble), la conciliación de Villafáfila, la expulsión de los moriscos o la constitución de Cádiz.

Habíamos hecho alusión ya a la importancia que La Folía le ha dado a estos temas ibéricos en sus líneas de programación, destacando que el grupo ha llegado a interpretar obras de ciento cuarenta y seis compositores ibéricos o asimilados, a pesar de la dramática falta de repertorio instrumental conservado. La razón de la insistencia del grupo en desarrollar esta línea de programación –con pocas esperanzas cuando se trataba de un grupo puramente instrumental–, vino determinada por factores relacionados con el tema de las nacionalidades, que ya tratamos al hablar de la entidad del grupo. Incidiendo ahora a la práctica, la cuestión se manifiesta en varias vertientes: por un lado la percepción de que los naturales de un país pueden tener cierta predisposición para abordar el repertorio que geográficamente les corresponde; por otro que, por eso mismo, su criterio y colaboración puede ser buscado a la hora de buscar interpretaciones de ese repertorio; y finalmente, que el rescate de los repertorios nacionales puede aumentar la valoración de un grupo a la hora de encontrar algún tipo de apoyo en cuanto a presencia en programaciones o respaldo de proyectos discográficos.

En un siguiente apartado, hemos listado los programas relacionados con figuras y obras o hechos relevantes de las artes y la cultura. Entre las figuras, arquitectos, escultores, pintores y escritores, todos ellos ya citados en un contexto u otro; entre las

obras, la publicación del Quijote y *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, como inspiradores de programas (hemos incluido también *La púrpura de la rosa*, en sí misma una obra culturalmente muy relevante), y *La vida es sueño* de Calderón, como inspiradora de una obra de encargo; entre los hechos, la construcción de la Plaza Mayor de Salamanca o la creación de la Biblioteca Nacional. Hemos titulado “temas” el antepenúltimo apartado de líneas de programación, el más particular y quizá representativo del grupo, por cuanto abarca la categoría más conceptual de proyectos. Son aquellos estructurados sobre un tema, como puede ser la imitación de la naturaleza, la música antigua y el siglo XX, el Corpus Christi, los viajes, la música descriptiva y pastoril, la naturaleza y los jardines, hasta llegar a algo material tan concreto como el agua.⁸⁶³

El penúltimo apartado agrupa programas dedicados específicamente a música contemporánea, optando en este caso por no incluir aquellos otros en los que se ha interpretado algunas obras actuales sueltas, como varios mencionados en torno a *Gulliver* y *Quijote*.⁸⁶⁴ El último apartado, que hemos titulado “otros” agrupa únicamente tres proyectos que no encuentran acomodo dentro de las anteriores clasificaciones. Uno fue la película cuya banda sonora grabó La Folía y dos de ellos fueron colaboraciones solísticas con artistas plásticos contemporáneos, externas a la actividad del grupo. Nos parece importante incluir un apartado así por su potencialidad: debe quedar abierta la puerta a iniciativas variopintas que puedan surgir y enriquecer el acervo de experiencias artísticas llevadas a cabo en torno a la actividad musical desarrollada con La Folía. Quien sabe si alguna de ellas pueda abrir más adelante una nueva línea de trabajo.

⁸⁶³ En una ocasión se recibió el encargo de preparar un programa relacionado con la madera, que luego no llegó a interpretarse.

⁸⁶⁴ La línea de programación de La Folía dedicada a la música contemporánea será tratada en cap. 6-6.2.

3.4 Actividades de música contemporánea. La música contemporánea para instrumentos barrocos

Al igual que dimos cuenta, en el terreno de la música histórica, de una serie de actividades precedentes a la fundación de La Folía, será conveniente que lo hagamos ahora a propósito de la música contemporánea. En efecto, las actividades relacionadas con ella han formado parte de las preocupaciones esenciales del autor de esta Tesis y, como vamos a ver, a pesar de que la actividad específica de La Folía en este campo no se remonta más allá del año 2000, esas actividades mantuvieron desde el principio una relación con las labores de interpretación histórica emprendidas y coincidieron con la preparación de los primeros conciertos dedicados a ésta.

En efecto, en la temporada 1973-74, al mismo tiempo que el trío de flautas formado por Pedro Bonet, David Millán y José Luis Collados estaba preparando el programa con el que daría en 1975 la serie de conciertos de música renacentista y barroca que hemos reseñado,⁸⁶⁵ sus componentes iniciaron una colaboración en el terreno de la creación contemporánea. Se estructuró en torno a la realización de una composición colectiva sobre banda magnética para una acción del artista plástico Nacho Criado⁸⁶⁶ en el marco del ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos*,⁸⁶⁷ que tuvo lugar en Madrid en marzo de 1974, comisariado por Simón Marchán y organizado en colaboración con los institutos Alemán, Británico e Italiano de la capital.

El Instituto Alemán puso a disposición de nuestros músicos una serie de magnetófonos Uher de alta gama y un amplio aula con buena disponibilidad horaria, donde pudieron montar su obra. El trío adoptó para estas actividades el nombre de

⁸⁶⁵ Cf. cap. 2-2.1.

⁸⁶⁶ Nacho Criado (Mengíbar, 1943-Madrid, 2010), artista conceptual que obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2009.

⁸⁶⁷ Reproducimos en fig. 81 parte del folleto desplegable del ciclo, comisariado por Simón Marchán Fiz. Respecto a algunos de los objetivos de aquellas sesiones, cf. PARCERISAS, Pilar (2007): *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid: Akal, pp. 430-439.

Bazar Musical, mientras que en los conciertos históricos de 1975 se presentarían sin nombre, y sus componentes trabajaron intensivamente durante varios meses. El resultado fue una cinta de en torno a unos cuarenta y cinco minutos de duración que sonó en el estreno de la “Acción-demostración” de Nacho Criado titulada “Blancos en un espacio frío”, que se llevó a cabo en el Auditorio del propio Instituto el 26 de marzo de 1974. La materia básica de trabajo de esta obra musical, que sería aconsejable pasar a un soporte digital para más fácil acceso y mejor conservación,⁸⁶⁸ fue la superposición del sonido de una serie de metrónomos a diferentes *tempi*, tratado con diversos grados de amplificación y velocidades de grabación, junto a sonidos tenidos de flauta que fueron objeto de similares tratamientos.

Unos meses más tarde, Bazar Musical participó en la Exhibición Arte-Cádiz I, en la que, entre el 8 y el 15 de junio se llevaron a cabo en la capital andaluza diferentes manifestaciones artísticas experimentales, donde presentó cuatro composiciones sobre similar soporte magnético, cuya audición-estreno tuvo lugar en el conservatorio Manuel de Falla (11-06-1974).⁸⁶⁹ Planteado el trabajo en esa ocasión como confección de varias piezas independientes cuyas características dependieron de la voluntad individual de cada uno de los miembros del grupo, pudieron observarse bastantes diferencias estilísticas entre ellas y la realización de ese trabajo marcó el final de la colaboración contemporánea del trío, que se concentró la temporada siguiente en la actividad concertística de música histórica de que ya dimos cuenta.

La siguiente actividad relacionada con la creación contemporánea fue una colaboración de gran interés planteada por el escultor y artista conceptual austriaco afincado en España Adolfo Schlosser,⁸⁷⁰ que culminó, tras ensayos regulares, con un

⁸⁶⁸ De hecho, debería haber formado parte de la exposición *Nacho Criado. Agentes colaboradores* que, organizada por el MNCARS, tuvo lugar en 2012 (5 may.-1 oct.) en el Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid y a continuación en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla (4 dic. 2012-21 abr. 2013).

⁸⁶⁹ En fig. 82 reproducimos la portada y la hoja dedicada a actividades musicales del catálogo de la Exhibición y en fig. 83 una reseña del estreno aparecida al día siguiente en *Diario de Cádiz*.

⁸⁷⁰ Adolfo Schlosser (Leitersdorf, Austria, 1939-Bustarviejo, Madrid, 2004), afincado en España desde 1966, obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1991.

concierto en el mes de marzo de 1979 en la Galería Buades de Madrid [fig. 84].⁸⁷¹ Contando con cuatro o cinco personas habituales en cada sesión, se trataba de improvisar utilizando varias esculturas musicales suyas, bajo la atenta supervisión del artista convocante para que la propuesta no “degenerase” en una ejecución musical demasiado elaborada, algo contra lo que advertía a sus colaboradores cuando observaba peligro de ello, pues buscaba en estas acciones un contacto más elemental con la naturaleza. Años más tarde, el escritor Carlos Varona, uno de los integrantes de aquellas sesiones, lo expresaba de la siguiente manera:

Tocar un instrumento que carece de cualquier tipo de tradición y para el que no existen formalizaciones musicales es reinventar la música. Las sesiones y el concierto en los que participé con Adolfo Schlosser a mitad de los años setenta, invitaban a un diálogo directo y sin condiciones previas con muy diversos materiales: piedras, cuerdas y tripas, maderas, tubos metálicos, agua, fuego... Y esa libertad, la de no albergar las más mínimas intenciones de virtuosismo ni de fidelidad a ninguna cultura o estilo reconocibles, suponía siempre el punto de partida, además de la única condición para generar unos sonidos en verdad sin marchamo. [...]⁸⁷²

Una colaboración musical muy posterior, que tendría cierta relación con la llevada a cabo con Schlosser, sería *Ornitophonías*, proyecto para el que la participación solística de Pedro Bonet fue requerida por Eva Lootz, también de origen austriaco y pareja del escultor en la época de la experiencia que acabamos de referir. La primera tarea propuesta en *Ornitophonías* implicaba la participación del ornitólogo Carlos de Hita, con quien la artista conceptual planteaba se llevase a cabo la grabación de unos diálogos entre flautas y pájaros, que se hizo en los bosques de Valsaín en Segovia.⁸⁷³

⁸⁷¹ Foto de Luis Pérez Mínguez de la actuación, publicada en *Arteguía* n° 45, abr.-may. 1979, p. 11.

⁸⁷² VARONA NARVIÓN, Carlos (1998): “Un solo cuerpo sonoro”, en *Adolfo Schlosser*, cat. exp. mismo tít., 5 feb.-12 abr. Valencia: IVAM-Centre del Carmen, p. 51.

⁸⁷³ En fig. 87 puede verse un momento de la grabación; se comenzó por la mañana temprano y hacia el mediodía hubo que suspender por la enorme actividad de insectos volátiles, cuya presencia acústica se hacía demasiado relevante en el registro sonoro; por iniciativa del flautista la sesión se completó con otra a final de la tarde, que, a pesar de que al principio se oían ruidos lejanos de actividad humana y rebaños volviendo al redil, concluyó con un momento emocionante, recogido en la grabación, en que, agazapados en un matorral, cuando la luz final del día daba paso a la noche, el diálogo mantenido con un último pájaro solitario terminó por ambas partes con unos sonidos pausados que dieron paso al silencio. La música entonces grabada fue editada en BONET, Pedro y DE HITA, Carlos (2002): “Ornitophonía en Valsaín”, en *La lengua de los pájaros*, Eva Lootz, cat. exp., 31-may.-28 jul. Madrid: MNCARS, puede escucharse en Ap. III-b.3 (Vol- 2, p. 253), DVD carp. 14-10.

Hubo que ponerse de acuerdo, sin embargo, pues, como relatamos en el texto que se publicó en el catálogo hubo al principio divergencias:

[...] En esta ocasión se trata de una indagación sobre el mundo de los pájaros, con los que debo intentar comunicarme por medio de mis flautas produciendo lo que Eva muy acertadamente llama *ornitophonías*, y concuerda con temas sobre los que he trabajado recientemente pues de hecho mi último disco de música barroca se titula *La imitación de la naturaleza* e incide en el mismo terreno.⁸⁷⁴ Tras nuestra primera entrevista tuvimos un encuentro con el especialista en sonidos de la naturaleza Carlos de Hita de cara a ponernos de acuerdo sobre la mejor manera de grabar en campo abierto los “diálogos” de flauta y pájaros propuestos por Eva. En un primer momento aparecieron divergencias importantes: Carlos vino a decir que el canto de los pájaros responde a una serie de estímulos y de códigos en los que difícilmente podríamos entrar, que en todo caso debería yo procurar aprender y reproducir con suma exactitud sus llamadas, no cabiendo en su opinión esperar grandes resultados de todo ello. Por mi parte, aun procurando no cuestionar su autoridad, le contesté que de ninguna manera estaba dispuesto a “alienarme” aprendiendo de antemano los cantos de las diferentes especies; además tenía claro que eso no funcionaría fácilmente a menos de actuar como un mero reclamo, y en todo caso no me interesaba tal cosa. Lo enriquecedor desde mi punto de vista era el diálogo con su parte de fantasía entre ser humano y animal, y en este sentido era importante que ninguna de las dos partes se anulase respecto a la otra. Al hilo de la conversación, pasamos a hacer una prueba con una grabación de muestra y comencé a improvisar en interacción con lo que se oía en el aparato reproductor. Al cabo de un rato, para sorpresa nuestra el disco “contestó” con exactitud al motivo musical que la flauta acababa de esbozar, evidenciando así el poder de la intuición dentro de un orden “natural” de cosas, lo que nos animó a continuar con el experimento.⁸⁷⁵

Una segunda parte del proyecto implicó la realización de cuatro actuaciones en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, en junio de 2002, donde Lootz había encerrado una serie de pájaros y había hecho construir para situar al flautista una alta silla de madera, con una bandeja lateral para depositar los instrumentos, mientras el público podía sentarse en una grada, igualmente de madera, situada detrás [fig. 86]. Aparte de las cuatro actuaciones que allí se realizaron, se filmó también en el recinto un documental interactuando con los pájaros, que era proyectado en una cabina a las horas de visita de la exposición. Durante las actuaciones, aparte de los pájaros presentes en el

⁸⁷⁴ En fig. 85 reproducimos la portada de HILL, Mr. (1717): *The Bird Fancier's Delight*. Londres: Richard Meares (ed. mod.: Londres, Schott, 1954), libro de piezas para enseñar a silbar a los pájaros –la naturaleza que imita el arte [BONET (2002/1), p. 20, Ap. II a.3 (Vol. 2, p. 92)]. Esta imagen formaba parte del libreto de LA FOLÍA (2002), acompañando la grabación de algunas de esas piezas, y Eva Lootz manifestó el deseo de reproducirla también en su catálogo [LOOTZ (2003), p. 56].

⁸⁷⁵ BONET, (2002/4): “Ornitophonías”, pp. 113-4, p. 113 en LOOTZ, Eva, et al. (2002): *La lengua de los pájaros*, cat. exp. mismo tít., 31 may.-28 jul., Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [texto completo en Ap. II-c.5 (Vol. 2, p. 169)].

recinto acristalado del Palacio, se previó dejar de fondo una de las grabaciones suministradas por Carlos de Hita.

Sin embargo, en la cuarta sesión la grabación no funcionó; de los presentes, todos aquellos que habían asistido a más de un concierto coincidieron en que esta última sesión fue la más interesante, pues reprodujo mucho mejor el espíritu del trabajo: el empeño, por parte del ser humano, de provocar la comunicación con unos pájaros que, efectivamente, como había vaticinado el ornitólogo, atienden principalmente a sus propios parámetros, aunque en la interacción cabe establecer un contacto con ellos en un nivel u otro.⁸⁷⁶ Desde el punto de vista acústico, esta última sesión resultó también más sutil, natural y emocionante. De hecho en las anteriores, mientras improvisábamos, habíamos procurado tener en mente todo el tiempo la experiencia vivida en el bosque, procurando transmitirla así de manera conceptual en la actuación en el Retiro, mientras que este último concierto constituyó en sí mismo una nueva experiencia al natural.

En relación con el repertorio actual, reséñese también, en el mes de octubre de ese mismo año 2002, la actuación de dos miembros de La Folía, Pedro Bonet, tocando flautas de pico y Belén González Castaño, tocando en esta ocasión el clave, que, junto al guitarrista Pablo de la Cruz, estrenaron con la orquesta I Solisti Aquilani en el Auditorio Nacional de Música de Madrid el *Concierto italiano* para flautas de pico, guitarra, clave obligado y cuerdas de Ricardo Llorca (1958-). Basado en una relectura de tres arias de Haendel, su autor, formado en la escuela Juilliard de Nueva York donde actualmente es profesor, se define como próximo a la corriente neoclásica que en su día encabezó el *Pulcinella* de Stravinsky.⁸⁷⁷

Aunque muy posterior a las actividades que vamos a comentar más abajo como parte principal de este apartado, hacemos ahora mención de otra experiencia relacionada con las artes plásticas, de la que también hemos incluido una muestra sonora en

⁸⁷⁶ En la grabación realizada en los bosques de Valsaín puede escucharse la enorme diferencia que se produce en el contacto con diferentes tipos de ave, que va desde una mera yuxtaposición de sonidos al establecimiento de posibles diálogos imitativos con las especies más canoras.

⁸⁷⁷ En Ap. IIIb.2, p. 253, DVD carp. 14-12.1 y 12.2-3, pueden escucharse los tres movimientos de esta obra.

apéndice.⁸⁷⁸ Se trata de una colaboración en 2009 con el pintor madrileño Ángel Orcajo (1934-), que consistió en una actuación titulada *Umbrales de incertidumbre*, que se llevó a cabo en el hall central del espectacular edificio del arquitecto Fernando Higueras (1930-2008) conocido como la “Corona de espinas”, sede actual del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Realizada en el marco de la exposición de obras del pintor *Monumentos, arquitecturas y miradas. El espectáculo del drama*, colgadas en ese espacio, consistió en la realización de improvisaciones sobre siete de los cuadros, a cargo de Pedro Bonet, flautas de pico y Adolfo Núñez, electroacústica [figs. 88-89].

Ocupando los músicos el espacio circular debajo de la bóveda central del edificio, y el público el rellano circular que lo rodea en la primera planta, el flautista fue desplazando sus instrumentos en un carrito rodante para situarse frente a cada uno de los cuadros elegidos, de los que tenía buena visibilidad desde su mesa de operaciones, el intérprete electroacústico, y se llevaron a cabo las improvisaciones. Éstas habían sido perfiladas en ensayos preparatorios realizados con reproducciones de los cuadros a la vista y habían dado pie a la preparación de los materiales electroacústicos que fueron después utilizados y manipulados en directo, al igual que en cocina puede contarse con la preparación previa de una serie de platillos que luego van a ser utilizados en la confección del plato final.

Es tiempo ahora de abordar la actividad de La Folía en relación con el encargo y ejecución de la música contemporánea, que conforma una de las líneas importantes de programación del grupo. Como ya tuvimos ocasión de señalar, el inicio de la actividad de La Folía en este terreno partió del encargo de una pieza, *Comedia* de David del Puerto, por parte del 49 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que fue estrenada allí por el grupo en junio de 2000. No vamos a hablar ahora de manera particular de esta obra de magnífica factura, ni tampoco vamos a detenernos excesivamente en una secuencia de estrenos posteriores que ya fueron mencionados al hacer un repaso de la trayectoria del grupo.

⁸⁷⁸ Ap. III-b.3 (Vol- 2, p. 253), DVD carp. 14-11.1 y 11.2.

Simplemente recordaremos que tras la experiencia en Granada, donde la pieza de Del Puerto fue estrenada junto al programa *Gulliver*, el siguiente trabajo de La Folía en relación con la ejecución de repertorio contemporáneo tuvo lugar en 2003, en el marco de un ciclo dedicado a música antigua y música contemporánea en el luego desaparecido CDMC. Esta colaboración implicó el encargo de dos nuevas piezas, *En vilo* de Juan Pistolesi y *Tiento y diferencias* de Tomás Garrido,⁸⁷⁹ para la misma plantilla que *Comedia*, integrada por dos flautas de pico (con tesituras que abarcan desde sopranino hasta bajo en *fa*), viola de gamba y clave. Fueron estrenadas en noviembre de ese año en el antiguo Auditorio del MNCARS, formando parte de un programa de concierto titulado *Tempus primum-tempus novum*,⁸⁸⁰ que combinaba a partes iguales repertorio contemporáneo (las dos piezas nuevas y *Comedia*) y piezas de los siglos XVI a XVIII (Bach, Falconiero y Cabezón).

En 2005 La Folía hizo directamente dos encargos a los compositores Ricardo Llorca y Juan Medina, que escribieron obras relacionadas con *Don Quijote*, en el año del IV centenario de la publicación de la primera parte de la obra cervantina. El resultado fue *Las danzas del Vizcaíno* para clave solo, del primero, y *Un nuevo siglo para Don Quijote* para cuarteto de instrumentos barrocos, del segundo, que formaron parte de un programa *Música en torno a Don Quijote* que se estrenó ese año en gira por México y fue repuesto en diversas ocasiones.

Una experiencia nueva tuvo lugar en 2006, con adición de voz y electroacústica a la plantilla del cuarteto instrumental original. En el nuevo Auditorio de Jean Nouvel en el MNCARS, se estrenó un programa dedicado al centenario de la muerte de Cristóbal Colón al que daba título la pieza *Alegorías colombinas*, obra del uruguayo afinado en Brasil Pablo Sotuyo. Se trataba de un impresionante fresco musical de cuarenta minutos de duración con un prólogo y cuatro grandes cuadros, al que

⁸⁷⁹ En Ap. I-g (Vol. 2, pp. 57-64) hay una relación completa del repertorio contemporáneo estrenado por La Folía. Asimismo, una gran mayoría de los estrenos mencionados puede escucharse por medio de los archivos sonoros contenidos en el DVD, carp. 13, cuyos contenidos se hallan detallados en Vol. 2, pp. 251-3.

⁸⁸⁰ La notas al programa de aquél concierto se encuentran reproducidas íntegras en Ap. II-c.6 (Vol. 2, p. 171).

acompañaron las piezas *Devil's Dictionnary*, del compositor turco Alper Maral,⁸⁸¹ *Agua y sueño. Canto para un Descubrimiento* de Zulema de la Cruz y una mínima muestra de repertorio histórico: una versión amplificada del *Hacnacachap Cussicuinin* de Lima.⁸⁸²

En una misma línea apuntó tres años más tarde un nuevo proyecto para la misma plantilla, estrenado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid: *A un lado y a otro del Atlántico (Música contemporánea de compositores españoles y americanos para voz, cuarteto barroco y electrónica)*. En él se estrenaron una serie de obras nuevas compuestas para el grupo, *Todo lo que está en mi vida está en tu vida*, de Alfredo Rugeles y *Stabat Mater* de Diana Arismendi, compositores ambos venezolanos, *Pielago* del canario Juan Manuel Ruiz (esta pieza sin voz, para cuarteto instrumental y electroacústica) y *Soneto para la Edad Moderna* de Juan Medina, al tiempo que se reponían *Galería de estancia* de Adolfo Núñez, que había sido estrenada en 2006 en una reposición de *Alegorías* en el XIII Festival de Quintanar de la Orden, y *Agua y sueño* de Zulema de la Cruz.

Este mismo programa se repitió al año siguiente en el XVI Festival Latinoamericano de Caracas [figs. 90 y 91], al tiempo que los componentes de La Folía daban en el Centro de Acción Social por la Música un taller de música contemporánea para instrumentos barrocos. Finalmente, en 2014, en una gira por Brasil, se estrenaron dos nuevas obras, *Cantiga de amor* de Pablo Sotuyo y dos *Canciones de Tasia* de Zulema de la Cruz, en un programa enteramente dedicado a repertorio contemporáneo con plantilla de voz y cuarteto instrumental barroco sin electroacústica. Se tituló “*Agua y sueño*” (*Música contemporánea para voz e instrumentos barrocos entre las dos orillas del Atlántico*), con el nombre de la pieza de Zulema de la Cruz en cuyo encargo

⁸⁸¹ Entretanto La Folía había estrenado en 2004 en Estambul su obra *Patio 415*, agregada en esa ocasión al programa *Tempus*.

⁸⁸² La notas al programa de aquél concierto se encuentran reproducidas íntegras en Ap. II-c.8 (Vol. 2, p. 176).

se había tenido en cuenta la posible ambivalencia de una posible interpretación alternativa con y sin electroacústica.⁸⁸³

Pero más que seguir dando detalles sobre cada una de estas actividades o analizar las obras en particular, vamos a tratar aquí de las características genéricas y del potencial de esta parcela del trabajo de La Folía. Dentro de la actividad del grupo ha habido tres tipos de programas en los que ha intervenido la música contemporánea. Programas en los que hay una única muestra de música contemporánea y el resto está dedicado a música barroca, especialidad principal del grupo hasta el año 2000, en que de manera casi simultánea abordó la música renacentista (*Carlos V*) y la música contemporánea (*Gulliver*); ha sido el caso de *Gulliver* y “*Al agua de la vida*”. Programas con una proporción mixta, como fue el caso de *Tempus* y *Quijote*, donde la proporción de piezas actuales era de la mitad y un tercio, respectivamente. Finalmente programas dedicados íntegramente a la música contemporánea, como *A un lado y a otro* y “*Agua y sueño*”, con uno en el que hubo una única muestra mínima de música histórica, *Alegorías*.⁸⁸⁴

Formando parte de la primera categoría, cabe destacar no solo el programa de concierto sino también el disco *Gulliver*, donde la pieza de Del Puerto está en el centro del disco, en el mismo lugar que en la actuación en vivo, justo antes de la pieza del *Arte de la fuga* de Bach. Con ello se hace una declaración de intenciones: no se trata de escuchar la pieza como algo extemporáneo sino de sentirla de manera absolutamente incardinada en la propuesta. Lo que se busca en estos programas mixtos (*Tempus* comenzaba también con una obra de Bach) es el paralelismo y el punto de contacto, no la divergencia, algo que aquí se acentúa, pues aquí están en igualdad de condiciones los dos estilos (si es que, tanto en uno como en otro, puede hablarse de unidad). La sensación, en general, fue de haberlo logrado.

⁸⁸³ El estreno de la versión sin electroacústica había tenido lugar en 2007 en el Museo de San Isidro de Madrid, concluyendo el programa de música barroca titulado “*Al agua de la vida*” (*La evocación del agua en el Barroco –y en la actualidad–*).

⁸⁸⁴ En ese programa se hizo como propina una de las piezas del código *Trujillo del Perú* de Martínez Compañón, que fue objeto de una fusión de estilos, manipulando en directo el sonido de la interpretación del grupo.

Una sensación especialmente satisfactoria, pues la impresión, confirmada después en comentarios recabados en contactos esporádicos con el público, fue de haber logrado crear un diálogo favorable entre ambos estilos (que tienen en el fondo bastante en común en su voluntad expresiva); de haber logrado incluso que determinados aspectos pudiesen captarse especialmente bien, como por ejemplo el trabajo minucioso que hay detrás del montaje de unas u otras piezas; y, en buena parte a través de ello –en la observación del público–, de lo que tienen en común los dos estilos –en realidad el hecho musical de manera independiente a estilo–, algo que constituye un aspecto verdaderamente pedagógico en un asunto muy necesitado de pedagogía. Cabe destacar que la técnica de los instrumentos barrocos, de menor tensión en el juego instrumental, permite traducir con especial claridad matices de articulación, uno de los recursos estéticos fundamentales de ejecución del repertorio barroco. Al mismo tiempo, su peculiaridades tímbricas conectan con una búsqueda de sonoridades diferentes que ha sido una preocupación constante de la música contemporánea.

En cuanto a estilo compositivo, dentro de un eclecticismo que permite encontrar en la música actual variedad y sorpresas, debemos subrayar que la idea no es buscar la escritura de un repertorio neoclásico o neobarroco, sino que el compositor se exprese con su lenguaje habitual, únicamente teniendo en cuenta que el medio elegido es el de los instrumentos en cuestión. Una particularidad que tiene es el diapasón de 415 Hz, el mismo que el grupo emplea para la ejecución de música barroca.⁸⁸⁵ Los instrumentos (en este caso los vientos, ya que las cuerdas, dentro de un margen, pueden variar sin problema de altura) han sido construidos en esas medidas y su sonoridad cambia demasiado al pasar a 440 Hz, con lo que se desnaturalizaría su esencia, pues los construidos a 440 Hz son reducciones proporcionales de aquellos a 415 Hz.

En el caso de piezas acústicas sin la adición de medios electroacústicos, es importante por supuesto que el compositor sepa que su obra va a sonar un semitono por debajo de lo hoy día habitual, pero ello no plantea por lo demás problema técnico; en el caso del repertorio con electroacústica, sí hay en cambio una dificultad de ajuste, sobre todo porque, aunque compositivamente no es recomendable pensar un semitono abajo,

⁸⁸⁵ Sobre diapasones *cf.* en este mismo capítulo 3.1.

técnicamente sí es necesario hacerlo, no en el caso de obras sintetizadas en directo como *Galería de estancia* de Núñez, pero sí en todas las demás que han empleado materiales pregrabados. Un autor como John Butt parece ver este tipo de trabajo como típico del posmodernismo,⁸⁸⁶ por cuanto encuentra en ello una mezcla de lo antiguo y lo nuevo, y lo compara con el empleo de una doble codificación en arquitectura, usando como ejemplo en música una actuación de un saxofón junto al Hilliard Ensemble.

Sin embargo, la idea de posmodernismo, como hemos señalado ya, tiene para nosotros un sentido que apunta más a una no imposición de valores que a la adopción de una actitud estética. Y no sentimos como posmodernismo la opción estética que está detrás de nuestra pesquisa de obras actuales. Si empleásemos el ejemplo de la arquitectura, sería más bien tener en cuenta la posibilidad de diseñar un edificio hipermoderno con un material de toda la vida (mármol, por ejemplo), mientras que una opción contraria sería construir un edificio absolutamente convencional con un material de nueva creación (un polímero recién inventado).

Respecto a nuestra actividad de música contemporánea, una reflexión adicional solemos hacer: es verdad que la sonoridad de los instrumentos barrocos es diferente a la de los que se emplean hoy día; pero se trata en realidad de los primeros instrumentos modernos, ya que el siglo XVIII –que corresponde a la morfología específica de los que ha utilizado el grupo en estos programas– es la época en que se comienza a escribir y tocar en las veinticuatro tonalidades. Resulta por otra parte sospechoso el hecho de que los que continúan utilizándose actualmente hayan variado tan poco en el último centenar y pico de años. ¿No será acaso que son instrumentos antiguos igualmente?

Es verdad que la mezcla de estilos, cuando en programas mixtos se pasa de una obra barroca a otra contemporánea, podría transmitir cierta idea de amalgama de estilos, pero no es ésta realmente nuestra idea. El material es el que es; pero la estética conforma una cosmogonía diferente en cada estilo y en cada obra. Eso es algo a lo que siempre hemos dado mucha importancia: cuando se toca una obra, esa obra debe ocupar todo el espacio y acaparar toda la atención. Nuestra época, que todo lo quiere uniformar,

⁸⁸⁶ BUTT (2007), p. 148.

tiende a despersonalizar las cosas y esto puede llevar a la idea de que da igual tocar una obra que otra (igual que escuchar un intérprete u otro), que se puede incluso tocar dos o más piezas a la vez –en un sentido figurado, claro– o pensar en varias obras simultáneamente. Es algo que cabe ocurra en el terreno de la interpretación histórica igualmente y lleva a destrascendentalizar un momento que debería corresponder a un acto de expresión artística única y singular.

Cuando se emplea la electroacústica, cabe señalar algunas problemáticas, principalmente relacionadas con la amplificación. Mientras que la cinta suena esplendorosamente (estamos pensando ahora en el comienzo y en muchos momentos de *Alegorías colombinas* de Sotuyo o en el de *Agua y sueño* de De la Cruz),⁸⁸⁷ el instrumento, al estar amplificado, pierde su acción directa sobre el espacio acústico, ya que su alcance y poderío depende ahora de esa amplificación sobre la que no puede ejercer un control dinámico real (más aún en el clave y la flauta de pico, que no disponen de esos matices *ad libitum*). A pesar de este inconveniente, se puede convenir que los procesos de sincronización en la ejecución son interesantes y resulta emocionante tomar conocimiento de lo que cada autor ha querido expresar a través del medio propuesto y darlo todo para que la obra funcione y poder disfrutar de sus cualidades musicales a través de la interpretación.

Cerraremos este apartado dedicado a las actividades de música contemporánea con una reflexión importante que atañe al repertorio histórico. Muchas veces se lamenta, cuando de éste se trata, la imposibilidad de conocer de manera directa la intención del autor. Esto es algo que, lógicamente, sí pueden hacer quienes trabajan codo con codo con autores vivos (aunque luego, como ya vimos, intérpretes posteriores decidan hacer versiones diferentes a testimonios sonoros existentes que fueron interpretados o dirigidos por el propio autor). Pues bien, a menudo hemos recalcado que el trabajo con compositores actuales ha constituido para nosotros las mejores lecciones de interpretación histórica que jamás hayamos recibido.

⁸⁸⁷ Cf. DVD, carp. 13-8.3.

El contacto con ellos, antes, durante y después del proceso de escritura, nos ha permitido relativizar muchos aspectos. Por una parte, confirmar algo que ya era evidente: la muy diferente personalidad de cada uno –como es normal encontrar en todas las épocas–, motivo por el que no resultan razonables las actitudes dogmáticas que pretenden establecer reglas generalizables. Por otra, darnos cuenta de que, de manera mayoritaria (aunque quizá ha sido algo acentuado por una relativa novedad del medio para ellos), gran número de las preguntas formuladas eran rebotadas sistemáticamente al intérprete: “y tú, ¿cómo lo harías?”.

No es posible hoy día llamar por teléfono a Johann Sebastian Bach para preguntarle qué quiere que hagamos en tal o tal otro lugar de su pieza, pero hemos llegado en cambio a hacerlo en medio de un ensayo del grupo para resolver una duda con alguno de los compositores que han escrito para La Folía. Y eso nos ha ayudado a comprender mejor los extremos a que debe atender el intérprete, así como la relatividad de las “intenciones del compositor”, que evidentemente existen pero cuentan con un margen para la colaboración de aquél, no solo inevitable, sino también abiertamente asumida por este. Quizá sea una señal de ese posmodernismo –que no estético– con el que sintonizamos perfectamente.

Capítulo 4

DESCRIPCIÓN DE LOS TRABAJOS MÁS RELEVANTES DE LA FOLÍA

Antes de analizar con detenimiento, en el siguiente capítulo, los procedimientos de trabajo empleados por el grupo, vamos a describir ahora los trabajos más relevantes que ha llevado a cabo La Folía en el período central de nuestro estudio. Lo haremos con detalle en lo tocante a cuatro de ellos, gestados primero como programas de concierto y luego objeto de ediciones discográficas. Nos referimos a *Velázquez*, *Naturaleza*, *Gulliver* y *Nao de China*, proyectos que hemos señalado como los más representativos del trabajo de La Folía. Su gestación ocupó muchos meses (incluso varios años, el último de ellos), en un proceso en el que, a partir de una idea primigenia, fue necesario dedicar horas a investigación, manejo de amplia bibliografía y pesquisa de las partituras necesarias, con el fin de dar forma a una selección musical que resultase atractiva y dinámica a la vez que proporcionada.

Resultaron de ello programas de concierto con una trabazón musical que luego no se precisó modificar a la hora de verterlos al disco. Las ediciones discográficas fueron muy cuidadas, con disco y libreto integrados en un envoltorio de cartón serigrafiado, atractivo al tacto y de estudiado diseño. Las notas, muy elaboradas, permiten seguir el hilo conductor en torno al que se ha estructurado la recopilación

musical y comprender el sentido particular que adquiere cada pieza dentro de ella.⁸⁸⁸ El proceso de documentación de las notas discográficas, utilizadas como referencia de las descripciones que haremos a continuación, fue cuidadoso; se trataba de ediciones destinadas a perdurar.

Los restantes trabajos relevantes del grupo, hayan sido o no objeto de edición discográfica, son glosados conjuntamente en un siguiente apartado. Se aportarán sobre ellos referencias complementarias a las que ya dimos en anteriores capítulos, aunque serán tratados de manera menos exhaustiva. Procuraremos evitar con ello una acumulación excesiva de datos, que en el fondo no aportaría nada nuevo a nuestro estudio desde el punto de vista conceptual. Las informaciones que sobre ellos daremos, aunque más fragmentarias, serán suficientes, a la luz de los primeros ejemplos, para dar una idea del radio de acción y aportaciones de esos proyectos, sin necesidad de reconstruirlos en su totalidad. Finalmente, en el último apartado de este capítulo, daremos algunas referencias sobre trabajos realizados con posterioridad a 2012 y algunas ideas de prospectiva que luego se ampliarán en nuestro apartado de conclusiones.

4.1 *Música instrumental del tiempo de Velázquez*

Hemos señalado más arriba que el proyecto *Música instrumental del tiempo de Velázquez* marcó un antes y un después en la trayectoria de La Folía, tanto por el carácter interdisciplinar de su desarrollo como por el éxito que el grupo obtuvo con él. La perspectiva de la celebración en 1999 del IV centenario del nacimiento del pintor sevillano, con la que topamos casualmente con unos nueve meses de antelación,

⁸⁸⁸ Las notas elaboradas para concierto fueron revisadas y ampliadas a la hora de acompañar a las ediciones discográficas correspondientes, versiones que son presentadas íntegras en los Apéndices II-a.

suministró un tema que nos pareció potencialmente interesante.⁸⁸⁹ Al calibrar sus posibilidades musicales, nos dimos cuenta de que la música de la época de Velázquez era en realidad poco conocida del público en general y que ese primer Barroco resulta más difícil de comprender que la música posterior, escrita entre la publicación de las primeras obras de Corelli, en la década de 1680, y la muerte de Bach.

Mientras que el español alcanzaba algunas cumbres de la historia de la pintura, la música, que acababa de experimentar radicales cambios estéticos, se hallaba buscando el camino de su evolución. Era reciente el abandono de la técnica polifónica renacentista, a la que los primeros barrocos habían dado la espalda deliberadamente y sustituido por una melodía acompañada incipiente, sustentada en una modalidad que tardaría aun décadas en evolucionar hacia un sistema tonal que no se afianzaría hasta finales del siglo XVII. Sin embargo, como no podía ser de otra manera, debía haber una relación estética entre uno y otro arte; la excelencia de la pintura, bien establecida en el imaginario común, podría propiciar un acercamiento a la música y permitir captar a través de la comparación algunas de sus claves. Ése fue realmente el núcleo de la cuestión, aparte de la estrecha relación que mantienen en la selección musical muchas de las piezas y sus autores con la vida y el entorno inmediato del genial pintor.

El éxito fue notorio, con catorce conciertos en el año de la conmemoración, tras su estreno en el Auditorio Conde Duque de Madrid (15-02-99) y 9 posteriores reposiciones, sumando actuaciones en España, Portugal, Inglaterra y Francia. También

⁸⁸⁹ El detonante de nuestro proyecto fue la compra casual, en una librería de lance, de SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1943): *Velázquez, vivificador de imágenes*. Madrid: Editora Nacional. La función primera de aquél libro fue reparar en la fecha de nacimiento del pintor –1599–. En el desarrollo del proyecto su lectura fue pronto completada por GÁLLEGO, Julián (1994): *Velázquez*. Madrid: Alianza; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y GÁLLEGO, Julián (1990): *Velázquez y su tiempo*, cat. exp. m. tít., 23 en.-31 mar. Madrid: Museo del Prado; y también: JUSTI, Carl (1888), *Velázquez y su siglo*. Bonn: Max Cohen (ed. esp.: Madrid, Espasa Calpe, 1953; reed.: José Álvarez Lopera, intr. *Ibid.*, 1999); CAPASSO, Bartolomeo (1919): *Masaniello. La sua vita la sua rivoluzione*. Napoles: G. Gianini (ed. mod.: Nápoles: Torre Luca, 1993); DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1959): “España ante la Paz de los Pirineos”, en *Hispania*, nº 77 (reed. en *Crisis y decadencia de la España de los Autrias*. Barcelona: Ariel, 1969 y 1989, pp. 55-93) y – (1984): *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Dep. Publs. Universidad; ORTEGA Y GASSET, José (1963): *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe; DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1979): *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid: Espasa Calpe; GAYA NUÑO, Juan Antonio (1984): *Velázquez*. Barcelona: Salvat; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y SPINOSA, Nicola, dirs. (1992/1): *Ribera (1591-1652)*, cat. exp. m. tít., 2 jun.-16 ag. Madrid: Museo del Prado. La bibliografía musical de apoyo utilizada fue FUBINI (1976), SELFRIDGE-FIELD (1975), NEWMAN (1963) y LOFT (1973), así como BIANCONI, Lorenzo (1982): “El siglo XVII”, en *HMSIM*, vol. 5.

fue notoria su recepción por el público y los medios de comunicación, con numerosas reseñas y algunas críticas.⁸⁹⁰ Más importante aun, fue el hecho de marcar unas pautas conceptuales para futuros trabajos del grupo y caer en la cuenta de que un programa de concierto podía establecerse sobre un tema no forzosamente musical, abriéndose una nueva vía de carácter interdisciplinar. El tener un hilo conductor daba a las propuestas del grupo una coherencia hasta entonces desconocida y pudo comprobarse que esa línea de trabajo daba como resultado una respuesta de los programadores mucho más receptiva que la recibida hasta entonces.

El proyecto *Velázquez* fue, por otra parte, la primera de las colaboraciones discográficas que La Folía llevó a cabo con el productor Francisco Bodí y su sello Dahiz Produccions,⁸⁹¹ que llegaron a sumar cuatro títulos a la discografía del grupo, iniciada en 1992 con *Madrid Barroco*. Pese a una marcada preferencia de La Folía por las actuaciones en concierto, el llevar una actividad de cierta continuidad en el terreno discográfico era algo necesario para situar al grupo en unas coordenadas acordes a determinados parámetros de la actividad profesional. El disco *Velázquez* contó con la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio

⁸⁹⁰ De su estreno en el Auditorio Conde Duque de Madrid cabe destacar la reseña del crítico musical Álvaro Guibert: “Además de estupendo flautista, Pedro Bonet es un concienzudo estudioso que se preocupa de analizar, situar y comprender la música que toca. Para el ciclo de ‘Los lunes de Conde Duque’, Bonet reunió hábilmente una docena de partituras relacionadas más o menos directamente con Velázquez. El programa puso a sonar una época: tientos de Correa de Arauxo, sonatas de Castello, danzas de Selma y Salaverde, batallas de Van Eyck, una suite de Froberger y piezas de Butler (alias Botelero) y Falconiero. El grupo La Folía, dedicado a la música barroca, descansa en la calidad de Bonet, su director, que es un flautista de excelente técnica y perfecta afinación. Su fraseo es muy sobrio, tanto en el adorno como en el matiz. Iguales características se admiran en su discípula Belén González. Es bueno el violonchelista Adrián Rodríguez y excelente el clavecinista Alberto Martínez Molina [...]” [GUIBERT, Álvaro (1999): “Velázquez”, en *La Razón*, 17 febr.]. De la que escribió Andrés Molinari tras asistir a un concierto en Granada, puede destacarse igualmente: “[...] Y en el abigarrado monasterio de San Jerónimo escuchamos una de las mejores páginas de este quinto ciclo de música antigua. El grupo instrumental La Folía, dirigido por Pedro Bonet, pintó con maestría y denuedo el panorama musical de la primera mitad del siglo XVII, cuando Velázquez llenaba de luz sus lienzos y España de oscuridad sus arcas. / No es ditirambo exagerado ni encomio excesivo alabar la valía de este grupo: una forma nada pusilánime ni cursi de entender la música previa a Bach y a Haendel, una delicadísima forma de tocar las flautas que a todos nos dejó con el ánimo suspendido. En definitiva, un concierto de gran calidad y grácil liviandad, aplaudido sinceramente por el mucho público que aportó calor a la iglesia de San Jerónimo.” [MOLINARI, Andrés (1999): “Desde los Trastámara hasta los Austrias”, en *El Ideal* (Granada), 11 mar].

⁸⁹¹ LA FOLÍA (1999) [tablas de contenido en Ap. III-b.1 (Vol. 2, p. 227) y archivos sonoros en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 5)]

de Cultura, que patrocinó una primera tirada conmemorativa del IV centenario del pintor que permitió lanzar el disco al mercado, donde se ha mantenido hasta la fecha.

Partiendo de la biografía de nuestro pintor, fueron apareciendo piezas musicales que tenían una relación a veces muy cercana con los pasos de su trayectoria vital y cuyo análisis estilístico revelaba al mismo tiempo claves estéticas paralelas entre el arte sonoro y el arte de los pinceles. Comenzando por su Sevilla natal, donde se formó, o el Madrid de la corte de comienzos del reinado de Felipe IV, donde llegó por influencias cercanas al nuevo valido de ascendencia andaluza Gaspar de Guzmán y Pimentel, conde duque de Olivares, y donde pronto fue nombrado pintor oficial.

De esos mismos años, cupo glosar la visita que hizo en 1623 a Madrid Carlos de Gales, acompañado por el músico Henry Butler, que españolizó su nombre como Enrique Botelero y fue profesor de vihuela de arco de Felipe IV. Y también la influencia flamenca que, aparte del estudio que había hecho previamente el artista de los bodegones de las colecciones reales de pintura, tuvo un hito en la visita de Rubens a Madrid en 1628, enviado con rango de embajador por la gobernadora de los Países Bajos Isabel Clara Eugenia, y en la relación que establecieron entonces ambos pintores.

Más tarde, los dos viajes a Italia, país de importancia trascendental en la evolución musical al igual que lo fue en la influencia pictórica velazqueña, con paradas destacadas en Venecia, Roma y Nápoles. Y finalmente el episodio de la Isla de los Faisanes, en el río Bidasoa a la altura de Fuenterrabía, en el límite territorial entre España y Francia, donde Felipe IV hizo entrega como esposa al rey francés Luis XIV de su hija la infanta María Teresa. Este episodio marcó el final de la biografía de Velázquez, que se encargó en calidad de Aposentador Mayor de la corte de organizar el viaje de ida y vuelta del séquito real desde Madrid y falleció poco después del retorno.

Independientemente del curso vital del pintor, cuyos datos son sobradamente conocidos y pueden encontrarse repetidos en la mayor parte de la bibliografía citada,⁸⁹²

⁸⁹² Como ya hemos tenido ocasión de comentar, uno de los procedimientos característicos del trabajo de La Folia es cruzar datos entre diferentes disciplinas: un conocimiento de dominio común en una de ellas puede resultar valioso al ser transpuesto a otra en la que su utilización no sea habitual [*cf. et. cap. 5-5.1*].

lo más interesante de este trabajo, como destacábamos, fue poner en relación una época cumbre de la pintura –a través de una de las figuras más trascendentales de toda su historia– con una época mucho menos conocida de la historia de la música, que abarca en la primera mitad del siglo XVII los estilos del Barroco temprano manierista y el Barroco intermedio. Así se hizo con una de las dos piezas que abren el disco, compuestas por Correa de Arauxo, organista de la iglesia de San Salvador en Sevilla durante la época sevillana del pintor, un tiento para órgano adaptado a la plantilla del grupo (dos flautas de pico, bajón, violonchelo y clave). Comparándola con la etapa primera de la pintura velazqueña, quedó escrito al respecto:

El peso expresivo del tiento que le sigue es soportado por la línea de tiple, que va desgranando una serie de versos elaborados con gran riqueza ornamental. En nuestra versión, van alternando en su ejecución los dos solistas de flauta presentes en el disco, con el fin de crear un diálogo que se intensifica hasta llegar al unísono del pasaje final. De gran virtuosismo compositivo e instrumental, la música de Correa nos muestra la evolución estilística propia de un tiempo de tránsito entre el manierismo y el barroco. La fantasía de su autor se apoya en un realismo expresivo como el que podemos observar en los cuadros de la etapa sevillana del pintor cuando, a la manera naturalista, somete a personajes y objetos a una luz intensa que destaca volúmenes y formas. [...] De la obra sevillana de Velázquez cabe destacar, además de parte de la escasa pintura de temática religiosa que pintaría a lo largo de su vida, cuadros como *El aguador de Sevilla* y *Mujer friendo huevos*, *Dos jóvenes comiendo* y *Los tres músicos*.⁸⁹³

Siguen a las obras de Arauxo una pieza del mencionado Botelero, que se hizo amigo en Madrid de Andrea Falconiero, compositor napolitano que cerrará después esta recopilación musical velazqueña, cuando ambos coincidieron en la corte madrileña al poco tiempo de establecerse el pintor en ella. A continuación, dos piezas de Frescobaldi, organista de San Pedro, en un entorno vaticano que tuvo gran importancia en el primer viaje de Velázquez a Italia (1629-31), aunque el paso del pintor por Roma coincidió con una estancia del músico en Florencia. Sobre las *toccate* y *canzone* de Frescobaldi, géneros ambos de los que se cuenta con un ejemplo en el disco, en las notas se escribe:

Son representativas de su producción romana, realizada en el entorno del Vaticano, lugar en el que Velázquez disfrutó, como pintor del rey de España y de cara a la realización de sus estudios, de un permiso especial para entrar y salir cuando le placiera. Mientras que las *Toccate* representan su aportación revolucionaria a la música instrumental –y tuvieron gran

⁸⁹³ BONET, Pedro (1999): *Música instrumental del tiempo de Velázquez (1599-1660)*, nts. disco m. tít. Valencia: Dahiz, p. 9 [txt. compl. en Ap. II-a.2 (Vol. 2, p. 74)].

eco por la fama de que disfrutó su autor en toda Europa, así como por la importancia de sus discípulos, entre los que se contaría Froberger–, las *Canzone* para instrumentos de 1628 son consideradas más conservadoras en cuanto a estilo, pudiendo establecerse un paralelo entre estas piezas y los cuadros *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, que Velázquez pintó en Roma dos años más tarde, al parecer en la residencia del Conde de Monterrey, embajador español en Roma.⁸⁹⁴

La estancia veneciana de Velázquez y la luminosa producción pictórica de la ciudad de la laguna quedan representadas en el programa y en el disco⁸⁹⁵ por la fantástica *sonata nona* de las contemporáneas *Sonate concertate in still moderno* (Venecia 1629) de Dario Castello, director del conjunto de vientos de la basílica de San Marcos. Se hace el siguiente apunte:

Respecto a la relación entre música instrumental y pintura, y su tradición en Venecia, resulta cuando menos curioso mencionar el cuadro *Las bodas de Caná* pintado por el Veronés en la segunda mitad del siglo XVI, en el que aparecen retratados como cuarteto musical los pintores más importantes de la ciudad de la laguna: Tiziano al contrabajo, Tintoretto a la viola, Bassano a la flauta y Veronés al violoncello.⁸⁹⁶

Y a propósito de la música de Castello:

Su obra ha sido a menudo catalogada dentro del manierismo musical, quizá porque representa una “torsión” respecto a los ideales perfiles del Renacimiento, a la manera de la *figura serpentinata* que se empieza a utilizar en el arte italiano a partir de Miguel Ángel con el propósito de hacer *terribilità*; y también porque comparte con el periodo anterior una técnica musical en la que aún no ha cristalizado la fuerte estructura tonal sobre la que se asentará la música del Alto Barroco, a la vez que se hace patente un espíritu de búsqueda para encontrar formas adecuadas que puedan sustentar el discurso musical de los nuevos tiempos. No obstante, pensamos que su obra instrumental –*in stil moderno* como puntualiza el título– podría perfectamente considerarse barroca. Los presupuestos estéticos que la animan toman como finalidad principal la “expresión de los afectos” propia de este periodo, la cual es llevada a cabo por Castello con un realismo exacerbado que busca rotundamente dar paso a la expresividad como lo hace en Italia la pintura naturalista de Caravaggio.⁸⁹⁷

⁸⁹⁴ *Ibid.* p. 12.

⁸⁹⁵ Programa de concierto y disco son idénticos, en este como en otros trabajos de La Folía, partiendo de una misma idea de equilibrio conceptual y variedad de sonoridades. [*cf.* cap. 5-5.2].

⁸⁹⁶ *Ibid.* p. 12-3.

⁸⁹⁷ BONET (1999), p. 13.

Prosigue nuestra recopilación con varias piezas del español Bartolomé de Selma y Salaverde, también publicadas en Venecia, gran potencia de la época en edición de partituras (allí había establecido Ottaviano Petrucci, como hemos visto, la primera imprenta musical de la historia en 1506). Selma se había formado en el ambiente palatino madrileño, en cuya Capilla Real los miembros de su familia era instrumentistas y se ocupaban de la construcción y manutención de instrumentos de viento; sobre estas piezas, que incluyen una fantasía para bajón y varias danzas, se escribe en las notas:

Entre sus fantasías para bajo solo se encuentran las primeras obras de la historia de la música dedicadas específicamente al fagot, instrumento que en España era entonces denominado “bajón”. En cuanto a la música de danza de Selma que se incluye, podemos decir que es ilustrativa de la estilización que adquiere este repertorio en el segundo tercio del siglo XVII. Sin duda, el baile tiene en la época de Velázquez una función social y artística muy importante, aunque en el paralelismo musical que hemos querido trazar con la biografía del pintor y con la esencia pictórica de una obra que Luca Giordano calificaría como “teología de la pintura”, no hemos querido insistir en esta faceta de la música instrumental. Por otra parte es de notar que, durante varias décadas a partir de la peste de 1630, la música de danza no fue bien vista en Venecia, extremo que se vio incluso reflejado en las ordenanzas de la ciudad.⁸⁹⁸

Un capítulo importante de la biografía velazqueña fue la visita de Rubens a Madrid.⁸⁹⁹ Debe tenerse además en cuenta la importancia de la pintura flamenca en el panorama pictórico del siglo XVII, de la que pueden encontrarse trazas en los bodegones que aparecen en lienzos de nuestro pintor como *La mulata* o *Cristo en casa de Marta*, así como el enorme peso que tienen durante el reinado de Felipe IV las campañas de Flandes. Serán el escenario principal de la lucha que mantienen con la monarquía española las Provincias Unidas de Holanda, cuya independencia será finalmente reconocida en 1648 por el Tratado de Westfalia. En relación con ese contexto, parece apropiada la elección de la pieza *Batali*, batalla instrumental para flauta sola publicada por Jacob van Eyck en Amsterdam en 1646, con dedicatoria a

⁸⁹⁸ *Ibid.* p. 14

⁸⁹⁹ Algunos autores destacan la influencia de Rubens en la elección de un tema mitológico en *El triunfo de Baco*, también conocido como *Los borrachos*, aunque es tratado de forma personalísima por Velázquez [*Ibid.* p. 15].

Constantijn Huygens,⁹⁰⁰ secretario del príncipe de Orange, y se establece un paralelismo con el lienzo *La rendición de Breda*, también conocido como *Las lanzas*:

La pieza *Batali* pertenece al libro *Der Fluyten Lust-hof* –“El edén de la flauta”–, colección de más de 150 piezas con variaciones para flauta sola escrita por Jacob van Eyck (c.1590-1657), compositor, carillonista y flautista extremadamente activo en la ciudad de Utrecht durante la primera mitad del XVII. Responde al típico patrón de la batalla instrumental que nos traslada a un ambiente bélico y nos relata, a menudo de forma onomatopéyica, el desarrollo de una contienda. En ella se distinguen sonidos de trompetas y tambores, marchas militares, llamadas a las armas, gritos y canciones de soldados, himnos, intercambios de fuego... En el centro de la pieza aparece la melodía *Wilhelmus van Nassau*, actual himno nacional de Holanda que conmemora la figura del príncipe Guillermo de Orange-Nassau, iniciador de la dinastía holandesa que asumió un papel destacado en las guerras de independencia del norte de los Países Bajos y murió asesinado en 1584. Siguiendo otros modelos de la época nuestra batalla podría haber terminado en victoria o en retirada, pero sin embargo se cierra con el ardor de los conflictos bélicos inconclusos, pues, si bien deja entrever una esperanza, lo cierto es que cuando el editor Paul Matthys la publica en Amsterdam, con una dedicatoria al político y gran aficionado musical Constantijn Huygens, faltan aún dos años para el establecimiento definitivo de la independencia holandesa.⁹⁰¹

Antes de glosar el segundo viaje que realizó Velázquez a Italia en 1650, en la plenitud de su madurez, con la alegre música publicada ese mismo año en Nápoles por Falconiero, momento álgido que elegimos para cerrar nuestra recopilación musical, se rememora el ya mencionado episodio de la Isla de los Faisanes, que marca el final del transcurso vital velazqueño, y se utiliza para ello una pieza de Froberger, músico viajero relacionado con los Habsburgo de Austria, discípulo de Frescobaldi en Roma y que tuvo también una estancia significativa en París. Más que el aspecto biográfico, primará aquí el análisis musical y pictórico:

En cuanto a su relación con la obra velazqueña, independientemente a la ligazón del autor y de su obra con el mundo de los Austrias, pensamos que la música de Froberger que hemos seleccionado puede representar muy bien la última etapa pictórica de nuestro genial artista. Al igual que Velázquez en sus cuadros *La Venus del espejo* y *Las hilanderas* va a difuminar las pinceladas y los colores transfigurando su arte en un auténtico juego del aire y de la luz, y juega sutilmente al equívoco en la *Venus* y en *Las Meninas* con la presencia de un espejo cuyo reflejo está trastocado, y así como en *Las hilanderas* –apúntese como nota musical la presencia de una viola de gamba– nos cuenta en realidad la fábula de Palas y Aracne bajo la apariencia de una simple fábrica de tapices, la suite de Froberger nos anuncia la llegada del

⁹⁰⁰ En el ciclo dedicado por La Folía unos años después al pintor Vermeer, se interpretaron algunas piezas del propio Huygens.

⁹⁰¹ BONET (1999), pp. 15-16.

lenguaje más refinado y complejo del Alto Barroco, el cual dispone para la expresión musical de una paleta mucho más rica y fluida gracias a un sistema tonal mucho más afianzado y a la permanente influencia rítmica de unas danzas estilizadas que propician unas frases musicales mucho más redondas y modeladas. Rememorando el episodio que glosaremos a continuación [Isla de los faisanes], hubiéramos podido incluir también en nuestro programa alguna pieza de la corte francesa, quizás de Chambonnières, fundador de la escuela francesa de teclado. No obstante, nos limitaremos a señalar que la influencia francesa está presente en la obra de Froberger, músico viajero que supo conciliar las corrientes estilísticas más importantes de su momento dando un paso importante en la internacionalización del estilo barroco.⁹⁰²

Nuestra recopilación se cierra con la música de Falconiero, cuya publicación coincide en Nápoles en 1650 con la segunda visita de Velázquez a la ciudad partenopea, estableciéndose una relación estrecha entre los protagonistas musicales, pictóricos y políticos del momento. El libro de Falconiero –que había coincidido, como hemos visto, con nuestro pintor en Madrid– está dedicado a don Juan José de Austria –y de manera específica una de las piezas interpretadas–.⁹⁰³ Sobre las piezas de Falconiero incluidas en la recopilación musical, se hacen los siguientes comentarios, con que se cierran las notas al disco:

[...] la obra que contiene las piezas de españolísimos títulos que hemos incluido en nuestro registro, cuya escritura desenfadada es representativa del ambiente de la corte virreinal napolitana. En ellas utiliza a menudo el género descriptivo, como es el caso de esta “batalla” cuyo carácter virtual sitúa alegóricamente en la corte de Satanás, emplea las técnicas imitativas típicas de la música instrumental de cámara de la primera mitad del siglo XVII, como lo hace en la canzona dedicada al *Serenissimo* Don Juan, y en las “Folías” dedicadas a

⁹⁰² BONET (1999), p. 17

⁹⁰³ “L’Austria, cançiona echa para el Serenissimo Señor Don Juan de Austria”, que abre FALCONIERO (1650) [LA FOLÍA (1999), crt. 17 (DVD-carp. 5, 17)]. Hijo natural de Felipe IV y la actriz María Calderón *La Calderona*, Juan José había sido enviado por su padre para recuperar el control de Nápoles, tras la revuelta popular en torno a los aranceles del pescado y otros productos básicos capitaneada por Tomaso Aniello, conocido como *Masaniello*. Durante su estancia napolitana, posó para un retrato ecuestre del pintor valenciano José Ribera *Lo Spagnoletto*, al que Velázquez había visitado ya en 1630. Se enamoró de una hija de Ribera (en realidad una sobrina que había prohijado); quedó encinta, y la madre y la niña fueron enviadas al convento de las Descalzas Reales de Madrid, donde la pequeña vivió hasta el fin de sus días con el nombre de sor Margarita de la Cruz. El valenciano lamentaba después que su vanidad le hubiese hecho buscar ese encargo [cf. BONET (1999), p. 18; cf. et. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (1992/1), con SPINOSA, Nicola, dirs.: *Ribera (1591-1652)*, cat. exp. m. tit., 2 jun.-16 ag. Madrid: Museo del Prado, p. 388, y BONET CORREA, Antonio (2015): “Madrid y Nápoles. Dos ciudades y un solo corazón”, en *Ibid.*, Ricardo Martín García, fotografía. Toledo: Cuarto Centenario, pp. 71-4.

“Doña Tarolilla de Carallos” aplica la forma con variaciones que constituye una de las aportaciones ibéricas más importantes a la música del Barroco.⁹⁰⁴

4.2 *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*

La imitación de la naturaleza fue un trabajo que logró dar una vuelta adicional de tuerca a la elaboración de los proyectos del grupo. No se trataba ya de centrarse en la trayectoria vital y artística de un personaje, rodeado de un contexto histórico, social y cultural, como en el caso de Velázquez, sino de tomar como referencia un tema puramente conceptual, como era este, en la literatura, las artes y más particularmente la música.⁹⁰⁵ Este proyecto fue desarrollado inmediatamente a continuación de aquél y se dio la circunstancia de que su estreno precedió en un par de meses al del programa dedicado al pintor.⁹⁰⁶

Más que surgir el tema de manera casual, como en el anterior trabajo, esta vez fue el resultado de una aplicación consciente a la búsqueda de un tema, algo que a partir de entonces hemos repetido muchas veces, no siempre con garantías de éxito. En aquella ocasión la elección fue especialmente afortunada y dio lugar al que quizá sea

⁹⁰⁴ *Ibid.* p. 19.

⁹⁰⁵ Dentro de la bibliografía utilizada para el desarrollo de este proyecto, cabe citar: LANG (1941); FUBINI (1976); ROUSSEAU, Jean-Jacques (1742 *et al.*): *Écrits sur la musique... avec des notes, éclaircissements historiques, etc.* París: Pourrat, 1838 (ed. mod.: *Écrits sur la musique*, Catherine Kintzler: pról. “Rameau et Rousseau: le choc de deux esthétiques”. París: Stock, 1979), HARRIS, Helen T. (1980): *Haendel and the Pastoral Tradition*. Londres: Oxford University Press y SABATIER, François (1998): *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières, XVe-XVIIIe siècles*, vol. 1. París: Fayard; fue de gran utilidad el manejo de AAVV (1985): *La nuova enciclopedia della letteratura Garzanti*. Milán: Garzanti (ed. esp.: *Enciclopedia de la literatura Garzanti*. Barcelona: Ediciones B, 1991) y también fueron empleados: VALBUENA PRAT, Ángel (1937): *Historia de la literatura española*, 2 vols. Barcelona: Gustavo Gili y NÖEL, François-Joseph-Michel (1801): *Dictionnaire Universel de la Fable et de la Mythologie*. París: Le Normand (ed. esp.: *Diccionario de mitología universal*, 2 vol., Francisco Luis Cardona, rev. Barcelona: Edicomunicación, 1991).

⁹⁰⁶ Diciembre de 1998 *Naturaleza* y febrero de 1999 *Velázquez*.

nuestro trabajo más completo y acabado y nuestra grabación discográfica preferida.⁹⁰⁷ El valor de esa elección, al igual que en el trabajo anterior, venía realizado por su carácter interdisciplinario, pues mientras que en *Velázquez* se habían establecido paralelismos entre música y pintura, aquí eran especialmente marcados los nexos del arte sonoro con la literatura.

En efecto, aunque musicalmente se trata de una recopilación de música compuesta íntegramente en la primera mitad del siglo XVIII, en el aspecto literario cupo hacer un repaso de la producción bucólica desde Teócrito,⁹⁰⁸ que en el siglo III a. C. decidió huir de la muy poblada y ruidosa Siracusa, que contaba entonces cerca de 150.000 habitantes. En cuanto al aspecto musical descriptivo, cupo remontarse al siglo VII a. C., a las noticias de la pieza musical improvisada con que el vientista Sakadas de Argos ganó en el 650 a. C. los juegos píticos de Delfos, inspirada en el combate de Apolo con la serpiente Pitón.

A partir del cuestionamiento de la capacidad imitativa de la música, partiendo de la antigua Grecia, se hace un repaso de los diferentes sentidos de lo natural. Desde la mitología –y dentro de ella la invención de los diferentes instrumentos musicales– hasta el desbordamiento social de la Revolución francesa de 1789, cuando se integra en la visión de lo natural lo perteneciente al pueblo en sus manifestaciones más ordinarias. Pasando por una visión de la naturaleza dominada y artificiosa, como la representada en el jardín geométrico francés a lo Luis XIV, y por la visión científica de un Rameau ocupado en desentrañar las bases físicas de la música, hasta llegar a las teorías de Jean-Jacques Rousseau, gran antagonista de Rameau y precursor del romanticismo, cuya esencia puede simbolizarse a través del jardín inglés, en el que el ser humano apenas modula el dictado de la naturaleza.

En el caso de esta recopilación musical, estas son realmente las cuestiones importantes, más que las piezas que lo componen, en su gran mayoría repertorio

⁹⁰⁷ LA FOLÍA (2002) [tablas de contenido en Ap. III-b.1 (Vol. 2, p. 229) y archivos sonoros en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 6)].

⁹⁰⁸ En el libreto se reproduce un poema de *Las Talisias* y un epigrama teocrito [BONET (2002/1), p. 24; cf. Ap. II-a.3 (Vol. 2, p. 93)].

francés, aunque es al mismo tiempo uno de los programas más agradables de tocar y escuchar, debido a esa presencia constante de la naturaleza con su ambientación pastoril. En cuanto a la relación entre la música y el estudio que la acompaña, cabe observar que no se trata de dos cosas independientes, a pesar de que las fechas de publicación de las obras musicales interpretadas apenas abarcan 20 años (1717-37) y el aparato teórico casi 2.500 (685 a. C.-1789). Cabe considerar que un conocimiento detallado de una serie de reminiscencias mitológicas, absolutamente integradas en la cosmogonía y el arte dieciochescos, resulta fundamental para comprender e interpretar con propiedad hoy día ese repertorio, que incluye en nuestra selección musical obras de Haendel, Couperin, Rameau, Chédeville, Hotteterre, Caix d'Hervelois, Hill y Boismortier.

Mientras que en *Velázquez* las notas iban desde el comienzo desarrollando el tema siguiendo el orden de las piezas, que seguía de manera más o menos cronológica la biografía y evolución artística del pintor, en *Naturaleza* se hace en primer lugar un análisis global del tema. Las precisiones sobre cada una de las piezas interpretadas y sus autores se concentran en la segunda parte del texto, al igual que ocurrirá luego en la mayoría de los trabajos posteriores del grupo. Para dar más detalles sobre este proyecto, nada mejor que comenzar reproduciendo dos fragmentos del párrafo que abre las notas al disco precisando su intencionalidad:

La imitación de la naturaleza constituye uno de los paradigmas de la actividad artística a lo largo de la historia, que ha sido aplicado de diferentes maneras según el significado que se le ha dado a la palabra naturaleza y la amplitud que se le ha querido otorgar al espectro de nuestro medio natural y sus manifestaciones. La música –*mousike* en la Grecia antigua, arte al que se le concedía un territorio más extenso que el actual al derivar su voz del colectivo de las nueve musas– no fue incluida por Aristóteles entre la lista de las artes miméticas por considerar limitada su capacidad para reproducir e interpretar los modelos de la naturaleza, confiriéndole en cambio al igual que Platón unas cualidades éticas importantes. Para expresar el sentimiento de la naturaleza, la literatura y las bellas artes tienen la posibilidad de apoyarse en términos e imágenes relacionados directamente con ella, aunque luego introduzcan la alegoría y el simbolismo para darle una intención particular [...] Debido a su condición de fenómeno físico, la música tiene una relación de primer grado con la naturaleza de la que forma parte. Sin embargo su condición de arte esencialmente abstracto le hace más difícil cualquier referencia explícita a un orden de cosas que no sea el suyo propio. Aún así, la música va a encontrar en la naturaleza una importante fuente de inspiración, bien sea recreando los sonidos en ella presentes, expresando los sentimientos profundos que el ser humano alberga respecto a su entorno, o simplemente explotando el encantamiento que emana de su propagación a través de ondas que se expanden por el espacio. Al analizar el

desarrollo de la historia y de la estética musical debemos llegar a la conclusión de que, pese a las dificultades inherentes, la música tampoco ha renunciado al cometido de imitar a la naturaleza.⁹⁰⁹

Prosigue el texto dando cuenta de diversos mitos de la invención de los instrumentos musicales, que corresponde a la cuerda pulsada:

Música y naturaleza aparecen estrechamente relacionadas en el origen de nuestra cultura, tanto a través del análisis certero que hicieron Pitágoras y sus discípulos sobre el fenómeno de las vibraciones sonoras, como por la importancia del lugar que ambas ocupan dentro de una mitología griega cuyos dioses antropomórficos y actores principales practican unos instrumentos musicales con cuya invención a menudo se les relaciona en un mundo con la naturaleza en primer plano. Así, sabemos que Apolo dirige en el monte Parnaso el concierto de las musas y toca la cítara y la lira, inventada ésta a partir de la concha de una tortuga por el alado mensajero Hermes que se la había regalado en desagravio por robarle los rebaños que pastoreaba, y que desolló al sileno Marsias por desafiarle musicalmente con su flauta, suceso que hizo derramar tantas lágrimas a los sátiros, ninfas, faunos y demás deidades campestres que dieron lugar al río de Frigia. La flauta al parecer había sido inventada por Minerva, quien tras verse tocando reflejada en el agua la arrojó al río temerosa de que pudiese estropear su belleza, y de allí la había recogido Marsias, que llegó a ser muy hábil en su manejo gustando más su música a la diosa de la tierra y a sus ninfas porque representaba el sistema inspirado en la naturaleza mientras que Apolo resultaba más intelectual e inaccesible. Y también tenemos noticia de que Pan, dios de los pastores y rebaños que fijó su residencia en Arcadia, parte montañosa del Peloponeso que era tierra de fábulas, inventó la flauta de tubos de diferente tamaño cuando perseguía a la ninfa Sirinx y ésta se refugió cerca de su padre, el río Ladón, que la protegió transformándola en un cañaveral, quedándole como único consuelo al frustrado amante el recurso de cortar algunos brotes contra los que producir sonidos con su aliento. Y que en cambio la ninfa Eco, aquella que por ayudar a Zeus a ser infiel fue condenada por Hera a perder su facilidad de palabra y a no hablar sin ser preguntada debiendo entonces limitarse a repetir las últimas sílabas oídas, triste de no haber podido enamorar al bello e inaccesible Narciso se dejó consolar por Pan tras errar por los campos. Y que en Arcadia fue venerado Dionisos, también llamado Baco o Dítirambo, personificado como dios del vino por enseñar a plantar la vid y otros frutos, inventor del arado y dios de la naturaleza y de la fecundidad, de quien además se cuenta entre sus gestas que fundó la primera escuela de música eximiendo del servicio militar a los que sobresalían en este arte. La universalidad de la música en el mundo griego viene determinada por su doble condición de pertenencia al culto de Dionisos, en el que se encuadran el *aulos* e instrumentos de viento en general, y al de Apolo, en el que se encuadran la cítara y los instrumentos de cuerda.⁹¹⁰

⁹⁰⁹ BONET, Pedro (2002/1): *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*, nts. disco m. tít. Valencia: Dahiz, p. 9 [txt. compl. en Ap. II-a.3 (Vol. 2, p. 84)].

⁹¹⁰ *Ibid.* p. 10. Parte de las informaciones aquí recogidas fueron sacadas de la memoria de oposición a la cátedra de flauta del Real Conservatorio de Madrid firmada por Joaquín Valverde [cf. VALVERDE DURÁN, Joaquín (1886): *La flauta. Su historia, su estudio*. Madrid: Sucs. Ribadeneyra (ed. mod.:

Se hacen a continuación una serie de consideraciones sobre la música descriptiva, y acerca de la evocación musical de la naturaleza se apunta:

El concepto más común de naturaleza se refiere al entorno original en el que se desarrolla la vida humana. Abarca todo lo que existe en el universo con independencia de la acción del hombre e incluye la totalidad del sistema astronómico en el que está situada la tierra, y dentro de ésta los reinos mineral, vegetal y animal, los mares y la atmósfera, así como los fenómenos y manifestaciones que acompañan a todos ellos. La evocación de la naturaleza, de este “decorado” existente sin necesidad de intervención humana, ha sido durante mucho tiempo uno de los temas preferidos de la música descriptiva, y no es extraño que una de sus referencias más habituales sea el canto de los pájaros, la parte más musical de los modelos que en ella encontramos, para cuya evocación la flauta se considera un instrumento privilegiado. También encontramos en el repertorio piezas inspiradas por otros animales, de los que se puede remedar, además de la llamada, la apariencia, forma de desplazarse u otras características propias, así como la descripción de fenómenos meteorológicos, con múltiples ejemplos de tempestad, partes del día o estaciones del año, sonidos de ríos y cascadas, diferentes clases de viento, e incluso cataclismos y diluvios. Otras veces el concepto de naturaleza incluye también al ser humano y su acción [...]. Partiendo de este concepto es posible englobar toda una serie de actividades básicas cercanas al medio natural, como pueden ser la caza y las actividades agrícolas, y también objetos, hechos y acciones cada vez más alejados de nuestro entorno original y más cercanos al artificio de la creación humana, desde el tañido de unas campanas o la guerra hasta el ruido de una máquina o de una locomotora en la civilización industrial, pasando por la ilustración musical de pasajes de la Biblia, la descripción de una operación quirúrgica o el retrato musical de una persona enfatizando su condición, aspecto, carácter u otras circunstancias sobresalientes.⁹¹¹

Se hace después un repaso de la literatura que ensalza lo bucólico y la vida rústica desde Teócrito hasta Rousseau, pasando por Mosco, Bión, Esopo, Virgilio, Dante, Petrarca, Bocaccio, De la Halle, Strozzi, Sanvitale, Aquilano, Poliziano, Sannazaro, Castiglione, Del Encina, Boscán, Garcilaso, Montemayor, Camões, Marot, Belleau, Ronsard, Sidney, Lodge, Spenser, Opitz, Tasso y Guarini (cuyo *Il Pastor Fido* da título a la colección a la que pertenece una de las sonatas interpretadas), Urfé Lafontaine o Perrault, así como de los libretos de las primeras óperas, que reciben el nombre de *tragicommedia pastorale*. Al final de la parte introductoria del texto,

Joaquín Gericó y Francisco Javier López, est. Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” y RCSMM, colab.), pp. 81-90.

⁹¹¹ BONET (2002/1), pp. 11-2. En el texto original se aclara a través de notas que las referencias a la guerra, la Biblia y la operación quirúrgica se corresponden con piezas grabadas por La Folía en otros discos, como “Batali” de Van Eyck en *Velázquez* [LA FOLÍA (1999), crt. 12] y las *Sonatas bíblicas* de Kuhnau y el *Tableau de l’opération de la taille* de Marais en *Gulliver* [LA FOLÍA (2003), crts. 18 a 24 y 7].

dedicado al período ilustrado en el que se inscribe el repertorio interpretado, se hacen las siguientes consideraciones:

En tiempos de la ilustración, Rameau y los enciclopedistas tienden con su científicismo a considerar que la música es natural porque forma parte del dominio de la física, pero esta visión va a coexistir con otra más subjetiva que se va abriendo paso y se encuentra reflejada en las teorías de Jean-Jacques Rousseau, quien considera que la música es natural en la medida en que lo es para el hombre. Las teorías de tipo bucólico que defiende el filósofo suizo en sus escritos anuncian el sentimiento de armonía y comunión con la naturaleza que va a expresar más tarde el romanticismo y que a veces aparece representado en parajes exóticos enlazando con conceptos como el “buen salvaje” que encontramos en *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719). En consonancia con estos nuevos sentimientos será notable la sustitución del geométrico y ordenado jardín de estilo francés por el jardín inglés de tipo oriental en el que el hombre se limita a encauzar ligeramente el dictado original de la naturaleza, así como en pintura será novedoso el cultivo del paisaje no ya como escenario de fondo sino como único y principal sujeto de muchas telas. También a lo largo del siglo XVIII irá tomando cuerpo la búsqueda de una correlación entre lo natural y lo “sencillo” y “espontáneo”, proceso que llevará a las artes a huir del espíritu de fábula y artificio del Barroco para propiciar un acercamiento realista a todo lo que nos rodea. Se tenderá entonces a una simplificación del lenguaje, a la elección de temas populares y costumbristas, y a un acercamiento realista a las vivencias rurales y pueblerinas que llegará incluso en algunos casos a exacerbarse [...] y en toda Europa podrán observarse importantes cambios sociales que darán lugar una década antes de final del siglo a la Revolución francesa.⁹¹²

De los comentarios que acompañan a las piezas nos limitaremos ahora a extraer lo más relevante para la descripción de este trabajo. Varios rasgos nos decidieron a otorgarle un carácter pastoril a la sonata de Haendel que abre el disco: la tonalidad de *fa* mayor, tradicionalmente asociada al género; la construcción de frases simétricas, con abundantes grados conjuntos y armonización en terceras y sextas, traduciendo unos afectos de cierto candor, así como el empleo en el tercer movimiento del ritmo de siciliana, cuyo origen tiene connotaciones teocriteas. Tanto la tonalidad como el ritmo de 6/8 –reflejado también, además de la siciliana, en el 12/8 del cuarto movimiento– son los mismos que empleará Beethoven en su *Sinfonía Pastoral*.

Sobre Couperin y su “Rossignol en amour”, cuya posible interpretación a la flauta recomienda el autor en una nota al pie de la partitura de clave,⁹¹³ se destaca en las notas la simbología que asocia ese canto a la muerte: cuando los amantes escuchan la

⁹¹² BONET (2002/1), p. 15

⁹¹³ COUPERIN (1722), 14e Ordre [*cf.* ed. mod., vol. 2, p. 3].

alondra, como Romeo y Julietta, estarán avisados del comienzo de la mañana y darán fin a tiempo a su encuentro; en caso de fiarse del ruiseñor, cuyo trinar enlaza el día con la noche, se verán en cambio sorprendidos. Completan esta sección dos piezas de clave dedicadas a volátiles por Jean-Philippe Rameau. *Le Rappel des oiseaux*” trata de una reunión de pájaros y “La poule” de la gallina, representada por la onomatopeya *coco coco codai*.⁹¹⁴

Prosigue la selección con la primera sonata de *Il Pastor Fido*,⁹¹⁵ una colección apócrifa de Vivaldi publicada como *op.* 13 del compositor italiano en 1737 en París por el oboísta y virtuosos de la *musette*⁹¹⁶ Nicolas Chédeville (1705-1782). De estilo pastoril marcadamente francés, tocada en nuestra selección con una flauta sopranino, se destaca en las notas la importancia que tuvo el auge de la *musette* para proveer a la flauta de pico de un repertorio alternativo, en una época en que la flauta travesera había tomado la delantera en la música culta francesa. A continuación viene la ya mencionada pieza en la que Jacques-Martin Hotteterre glosa la Cascada artificial de los dominios de Saint-Cloud, a las afueras de París. En los talleres de lutería de su familia los instrumentos de viento habían sido objeto de adelantos técnicos fundamentales que hicieron de la escuela francesa una de las más prominentes.

Completan la recopilación unas piezas para viola de gamba de Louis de Caix d’Hervelois (h.1670-1760) dedicadas al ruiseñor, la trompa de caza y la mariposa, así como otras publicadas en Londres para enseñar melodías a los pájaros –la naturaleza imitando al arte– y unos “ballets de pueblo” de Boismortier –otro autor que tuvo muy presente la flauta en su producción–. Para la interpretación de esta pieza, con la estructura a tres partes que corresponde a la sonata a trío, se hace cargo de la segunda línea melódica un *pardessus de viole* (la viola de gamba soprano) y en los conciertos el

⁹¹⁴ En fig. 6 reproducimos una plancha de la *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher (1602-1680) dedicada al canto de las aves, entre ellas el de la gallina.

⁹¹⁵ CHÉDEVILLE, Nicolas (1737): “*Il pastor fido*”, *Sonates pour la musete, vièle, flûte, hautbois, violon avec la basse continue del sigr Antonio Vivaldi, opera XIII^a*. París: Boivin (ed. fac.: publ. como Antonio Vivaldi. Le Vaud: Christophe Dorsaz, 1990).

⁹¹⁶ En fig. 92 puede verse la plancha que representa en la sección de lutería de la *Encyclopedie* de Diderot y D’Alembert este tipo de gaita francesa que hizo furor en la época de la Regencia y reinado de Luis XV [repr. en BONET (2002/1), p. 26; cf. Ap. III-b.3 (DVD, carp. 2-4)].

clave asume la integridad del continuo, mientras que en el disco un violonchelo barroco realza la línea melódica del bajo.

4.3 “Los viajes de Gulliver” y otras visiones extremas del Barroco

El siguiente proyecto importante de La Folía fue “*Los viajes de Gulliver*” y *otras visiones extremas del Barroco*, llevado a cabo en la temporada siguiente a los dos que acabamos de glosar, misma en que se estrenaron otros dos programas en torno a las figuras de Carlos V y Felipe V (y otros dos más sobre Bach y Calderón). Fue desarrollado en colaboración con el 49 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en cuyo marco se estrenó en junio de 2000, dando lugar igualmente a una edición discográfica.⁹¹⁷ En esta ocasión se trataba de adaptarse a las directrices marcadas por el Festival y su director, el compositor Alfredo Aracil, para la programación del cambio de milenio. Por otra parte, fueron muchos los puntos de coincidencia con *La imitación de la naturaleza*, de la que *Gulliver* puede considerarse en cierta medida una secuela.

La sugerencia recibida era que el programa girase en torno a ideas de magnitud, lo muy grande y lo muy pequeño. En este sentido, un dúo que Telemann había dedicado a *Gulliver’s Travels*⁹¹⁸ de Jonathan Swift –apenas dos años después de su publicación en Londres– parecía muy indicado para constituir el centro de una selección musical confeccionada ex profeso. Aunque se trataba de una pieza original para dos violines,

⁹¹⁷ LA FOLÍA (2003) [tablas de contenido en Ap. III-b.1 (Vol. 2, p. 232) y archivos sonoros en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 7)]. Aunque *Gulliver* fue grabado en 2000, en los mismos días en que La Folía estrenó el programa en Granada, por problemas de financiación la edición no pudo salir al mercado hasta 2003, contando entonces con un patrocinio de la empresa tecnológica SIDSA.

⁹¹⁸ SWIFT, Jonathan (1726): *Travels into Several Remote Nations of the World... by Lemuel Gulliver*. Londres: Benjamin Motte (ed. mod. esp.: Pilar Elena, introd, Pólux Hernández, trad. Madrid: Cátedra, 1992).

cabía la posibilidad de tocarla en flautas, uno de los instrumentos predilectos del autor, con el aliciente de elegir flautas muy pequeñas para tocar la chacona de Lilliput, el país de la gente diminuta (25 segundos en nuestra versión, en lugar de los 6 u 8 minutos que fácilmente puede durar una chacona barroca),⁹¹⁹ mientras que la giga de Brobdingnag, el país de los gigantes, escrita por el autor en valores de cuadrada y redonda (proporción 16 veces más grande de lo habitual), sería interpretada por dos bajos de flauta.

Puesto que se trataba de una realidad disminuida o aumentada, parecía normal pensar en los inventos del microscopio y del telescopio, cuya experimentación, precisamente, había tenido lugar en el Tardorenacimiento y Barroco, y, en consonancia, en el cambio de visión del ser humano respecto al universo que sobrevino en esa época.⁹²⁰ Tal como se glosa en el párrafo inicial de las notas:

A partir del descubrimiento del telescopio y del microscopio, instrumentos ópticos cuyo invento y primera experimentación se sitúan a finales del Renacimiento y comienzos del Barroco, cambia radicalmente la visión del hombre respecto a sí mismo y al universo que le rodea. Con la capacidad recientemente adquirida de explorar los límites de lo grande y lejano, así como de lo diminuto y concentrado, el ser humano tiene que replantearse su relación con el entorno, tanto desde un punto de vista científico como filosófico. En tiempos de Galileo Galilei (1564-1642), el telescopio permite la sustitución del geocentrismo por la teoría heliocéntrica, ya adelantada por Copérnico, que relativiza de forma totalmente diferente la posición de la tierra dentro del sistema astronómico y pone en cuestión los principios aristotélicos vigentes hasta entonces. El microscopio, que comienza a perfeccionarse notablemente en el siglo XVII, hace posible observar el minucioso orden existente en escalas ínfimas de la materia, dejando de ser el hombre en sus dimensiones el único modelo de perfección. La utilización de las lentes para trascender más allá de lo hasta entonces conocido desempeña un papel fundamental en el abandono de la visión “organicista” –que pretendía estudiar la construcción del universo en analogía con la estructura de los seres vivos y había a su vez sustituido a la precedente visión “mágica”

⁹¹⁹ La Chacona BWV 1002 de Bach que hemos citado dura más de 13 minutos.

⁹²⁰ De la bibliografía utilizada en la confección de este proyecto, cabe citar: DUCHHARDT, Heinz (1989): *La época del Absolutismo*. Munich: R. Oldenbourg (ed. esp.: Barcelona, Altaya, 1997); ARMYTAGE, Walter Harry Green (1969): “III- El imperativo tecnológico. Descubrimientos al servicio del hombre”, en *The Eighteenth Century: Europe in the Age of Enlightenment*, Alfred Cobban, ed. Londres: Thames and Hudson (ed. esp.: *El siglo XVIII*, pp. 95-122. Madrid: Labor, 1972); CHAUNU, Pierre (1971): *La civilisation de l'Europe des Lumières*. París: Arthaud; MUELLER, Conrad G. y RUDOLPH, Mae (1966): *Light and Vision*. Nueva York: Life Inc. (ed. fr.: *L'Optique*. París: Robert Laffont, 1969) y HAHN, André y DUMAITRE, Paule *et al.* (1962): *Histoire de la médecine et du livre médical à la lumière des collections de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Paris*. París: Olivier Perrin. Cabe destacar que tanto en ARMYTAGE (1969) como en CHAUNU (1971) se reproduce *Le cabinet de physique de Mr. Bonnier de la Mosson* de Jacques Lajoue (1686-1761), que elegimos como portada del disco *Gulliver*, y que en general ha sido importante la aportación iconográfica de parte de la bibliografía que citamos en relación con los proyectos de La Folía [*cf.* cap. 5-5.3].

medieval–, y permite a la humanidad evolucionar hacia una visión “mecanicista” que considera, apoyándose en los estudios de Galileo y Newton, que el universo está sujeto a leyes de regularidad y precisión.⁹²¹

Tratándose de visión, y en lo que a lentes se refiere, la interpretación del canon por aumentación y disminución del *Arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach, representaba una superposición a la visión real de las visiones aumentada y disminuida.⁹²² Por otra parte, *Die Kunst der Fugue* había sido entregado por Bach como contribución académica a la Societät der Musikalischen Wissenschaften, fundada en Leipzig por su discípulo Lorenz Mizler, algo que incidía directamente en una de las temáticas del programa, que se concebía como un homenaje al espíritu científico y a las academias. A este propósito, proseguían las notas:

El establecimiento de un método empírico racional, preconizado en el siglo XVII por Bacon y Descartes, sentó las bases para el fundamental desarrollo científico que tuvo lugar en el siglo XVIII, a menudo nombrado como “Siglo de las luces” o “Época de la ilustración”, periodo en el que hubo gran perseverancia por desvelar los secretos de la naturaleza a través de la observación y la experimentación, el análisis y la deducción lógica o matemática. La investigación científica y su divulgación ocuparon un lugar preferente entre las manifestaciones ilustradas y fueron impulsadas durante el Barroco por importantes academias oficiales, como la Royal Society de Londres, la Académie Royale des Sciences de París o la Societas Regis Scientiarum de Berlín, al tiempo que tuvieron notable presencia en la sociedad como pasatiempo de caballeros y ocupación de notables y letrados, siendo frecuente la formación de “gabinetes de curiosidades” donde los *virtuosi*, que así se llamaba a los que se dedicaban a estas actividades por afición, recopilaban importantes colecciones instructivas. En manos de lo que se ha denominado la “república europea de los sabios”, se registraron avances espectaculares en las ramas fundamentales del conocimiento científico, notablemente en astronomía – para cuyo estudio se construyó una red de observatorios –, en matemáticas y en física – dentro de ésta muy particularmente la mecánica –, en química y en fisiología – terreno este último en que el descubrimiento de la circulación de la sangre por William Harvey había marcado un hito –, en ciencias naturales y en medicina.⁹²³

Muy directamente relacionadas con el ambiente londinense estaban las piezas que abrían el programa, la sonata “en imitación de pájaros” de William Williams (¿-

⁹²¹ BONET, Pedro (2003/1): “*Los viajes de Gulliver*” y otras visiones extremas del Barroco. nts. disco m. tít. Valencia: Dahiz, pp. 9-10 [txt. compl. en Ap. II-a.4 (Vol. 2, p. 94)].

⁹²² Nótese además que Bach falleció de los resultados de una operación de cataratas que le practicó el cirujano inglés John Taylor, de viaje entonces con su carramato por Alemania, mismo sujeto que operó después a Haendel y no logró recuperarle la vista tras haber quedado ciego el músico en una operación anterior [cf. HOGWOOD (1984), pp. 206 y 210-1 y SPITTA (1873-1880/1992), vol. 3, p. 274].

⁹²³ BONET (2003/1), p. 10.

1701) y dos chaconas para flautas de pico de Henry Purcell (1659-1695), conformando bloques de afectos extremadamente contrastados: de gran viveza y alegría la sonata y de intensa melancolía la primera chacona, de la semiópera *Dioclesiano*. Londres era la capital donde se ubicaba la Royal Society, presidida por Isaac Newton (1642-1727), inventor del telescopio de reflexión y autor de importantes estudios sobre la luz recogidos en su *Óptica* (1704). Sobre ese ambiente londinense y sobre Swift y sus relaciones en la capital inglesa se aportan los siguientes datos:

Mientras que en Francia la ciencia era debatida junto a la literatura y la filosofía en los salones, en Inglaterra, como sede de tertulias especializadas y de sociedades científicas y filantrópicas, tenían especial relevancia los cafés, lugares donde era posible editar un periódico, asistir a una conferencia sobre los últimos avances o intercambiar a través de un buzón misivas y comunicaciones con otros parroquianos.[...] Su afilada pluma de retórico satírico desempeñó un importante papel en la política de su tiempo, dominada por la oposición entre *whigs* y *tories*, bando este último por el que tomó finalmente partido y para el que editó *The Examiner* en una época en que la libertad de prensa permitió en Inglaterra el florecimiento del periodismo de opinión y favoreció también la aparición de importantes gacetas como *The Review*, *The Tatler*, *The Spectator* o *The Guardian* en manos de personalidades como Defoe – autor en 1717 de *Robinson Crusoe* –, Steele y Addison. Formó parte del *Scriblerus Club*, al que pertenecían el secretario de estado Harley, el médico de la reina Arbuthnot, y también sus amigos los poetas Pope y Gay, autor este último de *The Beggar's Opera* [La ópera del mendigo], ambientada en los bajos fondos londinenses y que tantas dificultades provocó a la causa de la ópera italiana en Inglaterra hasta el punto de colapsar las actividades musicales y empresariales de Haendel en ese país.⁹²⁴

Es tremenda la sátira que del mundo científico hace el escritor irlandés en el viaje a Laputa,⁹²⁵ a la invención de cuyo nombre al parecer no fue ajena la lengua castellana. Destaca allí la pesadez mental de los sabios laputanos, que les obliga a llevar a su lado unos criados que sacuden junto a sus oídos unos odres llenos de garbanzos secos con el fin de despabilarlos, circunstancia que, en un alarde musical descriptivo, inspira a Telemann el cuarto movimiento de su dúo –“*Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern*”–. Lo curioso del caso, como se destaca en las notas parafraseando la introducción de Pilar Elena a su excelente edición castellana de la novela que utilizamos para nuestro trabajo, es que *Los viajes de Gulliver*, con un lenguaje seudocientífico similar al que recomendaban las academias a sus adeptos para referir las observaciones

⁹²⁴ *Ibid.* pp. 10-1.

⁹²⁵ Las notas se abren con dos citas musicales de ese capítulo, segundo del libro [*Ibid.* p. 9].

realizadas, es el exponente más conocido del género al que satiriza, la literatura científica de viajes, al igual que ocurre con el Quijote y los libros de caballería.⁹²⁶

Otra de las piezas del programa es el “Tableau de l’opération de la taille” [“Cuadro de la operación de piedra vesicular”] de Marin Marais, para viola de gamba y bajo continuo, auténtica “visión extrema” en que el autor describe musicalmente las incidencias y padecimientos de una operación de este calibre a la que debió ser sometido sin alivio de anestesia.⁹²⁷ Viene seguida de “Les Relevailles”, en que Marais glosa la alegría serena de la convalecencia tras la operación, así como de dos piezas miniaturescas, “Marche Tartare” y “Tartarine”, que el autor califica como “de gusto extranjero”.⁹²⁸ Volviendo al terreno de las magnitudes, el proyecto *Gulliver* incluye también la interpretación de la “Sonata bíblica” nº 1 para clave de Johann Kuhnau (1660-1722), “El combate de David y Goliath”, que describe el enfrentamiento del pastor israelita con el gigante.⁹²⁹

Para terminar con el repertorio barroco, cierra nuestra recopilación musical otra pieza de Telemann que es una de las obras más brillantes del repertorio para dos flautas de pico y bajo continuo: su sonata a trío en *do* mayor, en la que glosa diferentes caracteres femeninos de la Antigüedad clásica, como Xantipe, Lucrecia, Corina, Clelia y Dido, que dan nombre a los diferentes movimientos que siguen a la obertura inicial. Aparte de todas estas “visiones extremas del Barroco”, como anunciaba el título, la otra

⁹²⁶ Cf. Pilar Elena, en intr. SWIFT (1726/1992), p. 54.

⁹²⁷ En el libreto del disco puede verse reproducida una plancha de época que representa una de estas operaciones [BONET (2003/1), p. 19: Ap. III-b.3 (DVD, carp. 2-crt. 5)]. Como ya tuvimos ocasión de señalar, el compositor anota en la partitura, junto a los pasajes que corresponden, los pasos de la operación, indicaciones que son recitadas durante la ejecución.

⁹²⁸ En las versiones de *Gulliver* que se han interpretado sin la pieza contemporánea de la que hablaremos a continuación, se incluyó en su lugar la suite nº 2 en sol menor para dos flautas y continuo del mismo autor, que cuenta nada menos que con 11 movimientos, uno de ellos un gran pasacalle. Elegida por su magnitud, que contrasta con las dos miniaturas anteriores, refleja la magnificencia de la corte del Rey Sol, a cuyo servicio estuvo el compositor. Otra pieza emblemática del repertorio de Marais para viola de gamba y continuo es “Le Labyrinthe”, de gran enjundia, que ha sido interpretada en el programa de La Folia “*Hortus musicalis*”, dedicado a jardines.

⁹²⁹ Al igual que en el “Tableau” de Marais, la partitura lleva indicaciones que permiten seguir la acción musical descriptiva, escritas originalmente en italiano, que son igualmente recitadas durante la ejecución, tanto en concierto como en disco.

gran particularidad de este proyecto fue la de incluir una pieza contemporánea en su estreno y en muchas de las reinterpretaciones de que ha sido objeto. Encargo del Festival para la plantilla de instrumentos barrocos de La Folía, el autor elegido por el festival granadino fue David del Puerto (1960-) y la obra compuesta *Comedia* (*Momentos de “La vida es sueño” de Pedro Calderón de la Barca*), que marcaría el comienzo de una nueva línea de programación del grupo.⁹³⁰

La pieza, de enorme calidad musical, fue ejecutada en el centro del programa *Gulliver*, después de las piezas de Marais y justo antes del canon de Bach. Mantuvo ese mismo puesto en el disco, grabado en los días concomitantes al concierto del grupo en Granada, realzando el hecho de que no se trataba de una simple yuxtaposición de la que pudiese prescindirse, en la versión discográfica, apagando el equipo después de escuchar las piezas barrocas, sino de algo que adquiriría especial sentido al estar plenamente incardinado en la selección:

La pieza *Comedia* de David del Puerto confiere en nuestra opinión un interés muy especial a la recopilación musical que presentamos, pues no es frecuente escuchar obras actuales concebidas para instrumentos de época, sobre todo cuando su audición se produce en condiciones de igualdad con el repertorio antiguo. De cara a apelar a posiciones no sectarias a este respecto, deberíamos recordar que la renovación interpretativa de la llamada “música antigua” ha ido pareja a lo largo de buena parte del siglo XX con la creación de la “música contemporánea” de vanguardia, compartiendo a menudo el rigor de los intérpretes y el favor de un mismo sector del público.⁹³¹

Para terminar con nuestras apreciaciones sobre este proyecto, señalaremos que en su totalidad constituye una reivindicación de los increíbles logros de la producción musical del período ilustrado. Frente a una trivialización y a una crítica que es frecuente encontrar en el ámbito musical cuando algo fluye,⁹³² como ocurre con la música de

⁹³⁰ Cf. cap. 6-6.2.

⁹³¹ BONET (2003/1), p.14.

⁹³² A este respecto cabe recordar lo dicho por el compositor Julio Gómez, profesor y bibliotecario del Real Conservatorio madrileño a propósito de los métodos de solfeo de Hilarión Eslava: “En el desplazamiento para la enseñanza del Solfeo del Método de Eslava tuvo parte activa el odio y la envidia de Arrieta [...] Y es que los profesores descubrieron, como principal defecto del método de Eslava, que se aprendía solo. ¡Si un profesor de Análisis matemático, pongo por ejemplo, hubiera descubierto un método con esa misma propiedad se hace millonario y tendría estatuas en todas las Universidades del mundo!” [GÓMEZ, Julio (1973): “La enseñanza de composición en el conservatorio (Páginas

Telemann, se trata de valorar en su justa medida esos logros, algunas de cuyas características glosamos al hablar de la pieza de Williams que abre el programa:

En cuanto a las características compositivas sobre las que se asienta esta pieza, cuyo estilo es marcadamente italiano como era habitual en la Inglaterra de aquel tiempo, debemos decir que contiene, al igual que el resto del repertorio que presentamos en esta recopilación, todos los elementos necesarios para ser un fiel reflejo de las condiciones intelectuales a las que aludíamos anteriormente. Dotado de gran energía, el discurso toma impulso en un ritmo cuya mecánica casi newtoniana tiene la precisión matemática que rige el pensamiento analítico de la época, a la vez que los afectos se presentan jerarquizados con simetría sobre un bajo continuo fundamental y forman parte de un orden geométrico que bien puede interpretarse como una representación del régimen absolutista que gobierna en ese momento los destinos de la mayor parte de Europa.⁹³³

Igualmente respecto a la figura de Telemann, a quien:

[...] se le ha querido cobrar en la posteridad lo que se ha considerado como un exceso de reputación respecto a la moderada fama de la que en su tiempo disfrutó Bach. Lo cierto es que, si bien es verdad que la figura de este último ha sido reconocida en su verdadera dimensión más tardíamente, no tiene mucho sentido enfrentarlos. De hecho mantuvieron buenas relaciones como lo prueba el que Telemann fuera el padrino del segundo hijo de Bach, Carl Philipp Emmanuel, –que le sucedió a su muerte en las responsabilidades musicales hamburguesas, logrando de esa manera liberarse de su servidumbre como clavecinista de la corte de Federico II en Berlín–, y que Johann Sebastian se hiciera cargo en un momento dado del *Collegium Musicum* que había sido fundado por Telemann en Leipzig. Prolífico compositor, organizador de conciertos y editor, dotado de singular energía, de carácter sociable y extravertido, Telemann fue un hombre de su tiempo que supo mover bien sus intereses y desplegó una intensa actividad en la difusión social de la música, logrando poner este arte mucho más al alcance de sus conciudadanos. Procedente de una culta clase media alta relacionada con el ámbito eclesiástico, poseía la esmerada formación que le proporcionó el paso por algunos de los mejores colegios y universidades, y no hay que dejarse engañar por la aparente facilidad de su música, que no es sino un signo de modernidad. De sus preocupaciones intelectuales da una idea precisamente el hecho de que Telemann –también compositor de una obertura *Don Quichotte*– dedicara un dúo a *Los viajes de Gulliver* apenas dos o tres años después de la primera edición del libro de Swift.⁹³⁴

Al igual que a otros músicos de su entorno, todos de gran formación y cultura, como Johann Mattheson (1681-1764), secretario del cónsul inglés en Hamburgo y autor

históricas)”, en *Academia (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)*, n° 37, 2º semestre, pp. 35-81, pp. 41-2].

⁹³³ *Ibid.* p. 12.

⁹³⁴ *Ibid.* p. 15.

de la traducción al alemán del *Robinson Crusoe* de Defoe, o del políglota Kuhnau, predecesor de Bach en Santo Tomás de Leipzig que realizó estudios de derecho mientras ejercía como músico y llegó a abrir un bufete de abogados.

4.4 *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)*

La Nao de China es otro de los cuatro proyectos que aúnan la doble condición de programa de concierto y edición discográfica, sin apenas variaciones entre uno y otra, y hemos seleccionado como los más singulares y característicos de La Folía.⁹³⁵ Desarrollado a lo largo de varios años y listo para su estreno en 2009, representa una continuación natural de *Galeones*. Mientras que aquél trata de los viajes de ida y vuelta entre Europa y América, este otro contempla la extensión de esa ruta hacia Extremo Oriente. Esta fue posible a partir del momento en que Andrés de Urdaneta, tras acompañar la expedición de Miguel de Legazpi a Manila, logró en 1565 realizar lo que se llamó la tornavuelta –el viaje de retorno de las islas Filipinas a la costa pacífica del continente americano–. A partir de entonces y durante 250 años la flota de galeones españoles transitaría de manera regular esa ruta que cruzaba dos océanos y el continente americano entremedias, con el fin de llegar a Extremo Oriente sin incumplir el Tratado de Tordesillas (1493), que había estipulado las rutas que debían seguir España y Portugal en sus navegaciones transoceánicas.⁹³⁶

⁹³⁵ LA FOLÍA (2010/2) [tablas de contenido en Ap. III-b.1 (Vol. 2, p. 244) y archivos sonoros en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 11)].

⁹³⁶ Cf. BONET, Pedro (2010/2): *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)*. nts. disco m. tit. Barcelona: Columna Música, pp. 8-12 [txt. compl. en Ap. II-a.8 (Vol. 2, p. 128)]. Mientras que *La Nao* se ocupa de la ruta española, el posterior programa de concierto “*Namban Ongaku*” [*Música de los bárbaros del sur*] (*Música de las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón*), estrenado en 2015, toma en consideración igualmente la ruta portuguesa, la que bordeaba las costas africanas hasta acceder al océano Índico después de rebasar el cabo de Buena Esperanza y luego desde India alcanzaba el mar de China a través del mar de Andamán.

Partiendo de los trabajos anteriores en ese terreno y teniendo en cuenta por otra parte la perspectiva de la Exposición Universal de Shanghai 2010,⁹³⁷ parecía interesante investigar la enorme extensión que representaba ese segundo tramo de la ruta de Galeones, sobre la que habíamos ido haciendo acopio de bibliografía.⁹³⁸ Los límites de la contrapartida musical del recorrido geográfico que estábamos investigando vinieron determinados, en una dirección, por piezas compuestas y tocadas en Pekín en el siglo XVIII, que habían rescatado unos músicos franceses unos años antes.⁹³⁹ El otro extremo venía determinado por el dato de que el jesuita español Diego Pantoja, nacido en Valdemoro, en la provincia de Madrid, había llegado en 1601 a Pekín con Mateo Ricci, miembro de la Compañía de Jesús como él. Pantoja había enseñado a los eunucos de la corte imperial a tocar un clave que habían traído como regalo para el emperador Wanli junto a dos relojes y un grabado que representaba el monasterio de El Escorial.⁹⁴⁰

Aunque una primera selección musical en formación de quinteto con voz que llevaba por título *La Nao de China* fue estrenada por La Folía en 2008 en el Festival Internacional de Puebla (México), la versión de dúo de flautas, estrenada al año

⁹³⁷ El proyecto fue presentado con bastante antelación para una posible colaboración en los pabellones de España y de Madrid de la Exposición, pero ninguna de estas llegó a llevarse a cabo. Entretanto, La Folía tuvo ocasión de interpretarlo en Shanghai y Pekín en septiembre de 2009, coincidiendo con la participación de España como País Invitado de Honor en la Feria Internacional del Libro de Pekín.

⁹³⁸ La primera lectura significativa en ese terreno, aparte de PIGAFETTA, Antonio (h.1526): *Il primo viaggio intorno al mondo* [div. mss. y eds.] (ed. esp.: *El primer viaje alrededor del mundo. Relato de la expedición de Magallanes y Elcano*, Isabel de Riquer, trad. y est. Barcelona: Ediciones B, 1999, había sido MARTÍNEZ-SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina (1999): *Europa y los Nuevos Mundos en los siglos XV-XVIII*. Madrid: Síntesis. A ella le siguieron otras muchas; en particular, de los mismos autores: – dirs. (2000): *El Galeón de Manila*, cat. exp. Sevilla, México D.F., Acapulco. Madrid: Aldeasa-MECD y – (2007) *op. cit.*, así como PARIAS, Louis-Henri, dir. (1957): *Histoire Universelle des explorations*, 4 vols. París: Nouvelle Librairie de France (ed. esp.: Madrid, Espasa Calpe, 1968), vols. 2 y 3; MORALES PADRÓN, Francisco (1983): “El Descubrimiento”, tomo 4 de *Gran Enciclopedia de España y América*. Sevilla-Madrid: Gela, Espasa-Calpe y Argantonio; AGUILERA ROJAS, Javier, dir. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*. Madrid: Ministerio de Fomento. FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1998): *La Nao de China*. Monterrey: Grupo Vitro y algunos que se citan más abajo.

⁹³⁹ Se trata de Jean-Christophe Frisch y François Picard, quienes con su Ensemble XVIII-21 desempolvaron y dieron a conocer las doce sonatas de Teodorico Pedrini, conservadas en la Biblioteca Nacional de Pekín. Del segundo de ellos, resultó fundamental para el desarrollo del proyecto su artículo PICARD, François (2005): “L’implantation de la musique européenne en Asie Orientales et ses développements”, en *EDM*, vol. 5, pp. 128-152.

⁹⁴⁰ Sobre Pantoja, cf. KAI, Zhang (1997): *Diego de Pantoja y China (1597-1618). Un estudio sobre la “Política de Adaptación” de la Compañía de Jesús*. Pekín: Editorial de la Biblioteca de Beijing; y sobre las relaciones entre China y España – (2003): *Historia de las relaciones sino-españolas*. Pekín: Elephant Press.

siguiente en Viena con un instrumental de veinte flautas de diferentes tipologías y tesituras, sería la llamada a protagonizar numerosas giras internacionales y a perdurar entre las propuestas del grupo:

Nuestra recopilación musical está constituida por una serie de piezas que mantienen relación con la ruta española a Extremo Oriente (particularmente China), en una extensión geográfica que abarca desde Madrid a Pekín, pasando por México y otros lugares de América. Son en su mayor parte dúos –mínima expresión social de la música de conjunto–, género que gozó de gran popularidad en la música europea, como lo atestigua la existencia de cientos de ediciones entre los inicios de la imprenta musical (en los primeros años del mil quinientos) y finales del siglo dieciocho. En unas épocas en que fue notorio el carácter pedagógico de las publicaciones, teniendo en cuenta además la importancia que había asumido desde la antigüedad el diálogo en la enseñanza, el dúo para instrumentos parejos tuvo gran boga, pues proporcionaba material para que el discípulo pudiese contrastar sus progresos tocando en contrapunto con una segunda voz que hacía sonar con pericia el maestro, siendo el profesor de flauta una figura en alza entre la aristocracia y la burguesía, ello cuando no se trataba de obras tocadas por virtuosos que buscaban quizá emular con sus arabescos el combate musical de Apolo y Marsias. Las flautas eran instrumentos cómodos de transportar y relativamente fáciles de reproducir y de aprender a tocar, con la ventaja de encontrar correspondencia en las tradiciones autóctonas tanto americana como asiática, lo que facilitaba su posible implantación para tocar música foránea.⁹⁴¹

El programa de *La Nao de China* se abre con tres de los dieciséis dúos instrumentales que contienen los *Villancicos de diversos autores*, antología polifónica española publicada en Venecia en 1556,⁹⁴² conocida como *Cancionero de Upsala* desde que Rafael Mitjana descubrió el único ejemplar conocido en la biblioteca de la universidad de esa localidad sueca. A continuación, dos dúos de Cabezón sobre el canto del *Ave Maris Stella*, de gran raigambre en el repertorio musical sacro hispano, que hace referencia a la Virgen María como estrella de los mares que da su amparo a los navegantes.⁹⁴³ Mientras que los dúos de Upsala son representativos de la música instrumental practicada en los tiempos del inicio de la ruta, la música de Cabezón había

⁹⁴¹ BONET (2010/2), p. 12-3.

⁹⁴² ANÓNIMO (1556): *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres... y a cinco bozes* [*Cancionero de Upsala*]. Venecia: Hieronymum Scotum [Girolamo Scotto] (ed. fac.: Jesús Riosalido, est. Madrid: Emiliano Escolar-Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983; eds. mod: *Cancionero de Upsala*, Antonio Latorre, intr., Jesús Bal y Gay, transcr. y Isabel Pope, est. México: Colegio de México, 1944; *Cancionero de Uppsala*, Rafael Mitjana, trasnscr., Leopoldo Querol, est. Madrid: Instituto de España, 1980; *El Cancionero de Uppsala*, Maricarmen Gómez Muntané, transcr. y est. Valencia: Generalitat Valenciana-IVM, 2003).

⁹⁴³ En la fig. 93 reproducimos *La Virgen de los navegantes*, tabla que Alejo Fernández (h.1474-1545) pintó en la década de 1530 para la Sala de Audiencias de la Casa de Contratación de Sevilla.

sido publicada en Madrid en 1578, cuando Pantoja tenía ocho años. En este sentido es representativa del sustrato musical de quien instruiría a los chinos en el manejo de un instrumento de tecla, aunque es sabido que el español había perfeccionado sus habilidades musicales en la casa de la Compañía en Macao. Sobre la labor y las vicisitudes de Ricci y Pantoja en Pekín, se comenta en las notas:

[...] estaba comenzando a dar frutos la llamada “política de adaptación”, que ya había practicado en Japón el también jesuita Francisco Javier, colaborador de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía. Se trataba de preconizar las verdades de su religión sin entrar en contradicción con la cultura y tradiciones del lugar, buscando los paralelismos entre el cristianismo y la filosofía de Confucio (como lo hizo Pantoja en su *Tratado de los siete pecados y las siete virtudes*, publicado en Pekín en 1614), procurando al mismo tiempo difundir los conocimientos científicos europeos entre la élite china como modo de adquirir prestigio y apoyar sus propuestas religiosas. Sin embargo el nombramiento de Longobardi al frente de la misión, tras fallecer Ricci en 1610, llevó a un cambio en la estrategia de evangelización, que se pretendió orientar hacia las masas en lugar de hacia la élite como hasta entonces. Al mismo tiempo, dentro de la propia Compañía de Jesús y con la intervención de otras órdenes religiosas, especialmente Franciscanos y Dominicos, se suscitaba con las autoridades de Roma la “controversia de los ritos” (en la que también participó el obispo de Puebla Juan de Palafox), pidiendo que se prohibiese a los conversos participar en las tradicionales ceremonias confucianas de culto al cielo y a los antepasados, denunciando que se hubiese aceptado traducir a Dios por la palabra *Shangdi*, cuyo significado era “Cielo Augusto”, “Emperador” y “Mandato del Cielo”. Todo ello llevó a un rápido deterioro de las hasta entonces buenas relaciones mantenidas y terminó con un edicto imperial de prohibición de la religión católica que trajo la expulsión de los misioneros en 1617 (incidente de Nankín), falleciendo Pantoja al año siguiente en Macao.⁹⁴⁴

Continúa la recopilación musical con unas piezas del siglo XVIII para flauta sola⁹⁴⁵ y tres dúos del manuscrito *Sonatas... Siguen Minues i Marcha*,⁹⁴⁶ fechado en Ciudad de México en 1759. La capital de Nueva España era efectivamente el epicentro de un ramal principal de la ruta de Galeones, paso habitual en el camino de las caravanas entre Veracruz y Acapulco, puntos de embarque de los tramos atlántico y pacífico de la ruta. Prosigue el programa en el continente americano, con un bloque

⁹⁴⁴ BONET (2010/2), p. 15-6

⁹⁴⁵ En los conciertos del Dúo de solistas suelen interpretarse las *Folias* de la Biblioteca de Cataluña, que habían sido ya grabadas en el disco *Guerra de Sucesión*, mientras que en el disco de *La Nao* se incluyeron unas piezas para flauta sola del manuscrito de México del que se hablará a continuación (piezas que son interpretadas por otra parte de manera habitual en el programa de flauta sola “*Lus de mi alma*”).

⁹⁴⁶ ANÓNIMO (1759/2): *Sonatas a solo flauta & basso... Siguen Minues i Marcha*, Ms. M-T53. México: Museo Nacional de Historia y Antropología.

formado por una versión testimonial de dos piezas: la introducción instrumental de un motete y una “negrilla”, procedentes de los archivos de Moxos y Chiquitos, en la actual Bolivia. En ellos se conserva un importante legado de la actividad musical de las reducciones de la provincia jesuítica del norte del Paraguay.

Se completa este segundo bloque americano del programa con la Tonada “Las lanchas para bailar”, que forma parte de los volúmenes manuscritos conocidos como *Trujillo del Perú*, recopilados y enviados a Carlos IV por el obispo Baltasar Martínez Compañón (1735-1797) antes de abandonar esa diócesis al frente de la que estuvo diez años. Conservados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, recoge Compañón en ellos abundante documentación gráfica sobre las costumbres de esa demarcación del virreinato de Perú e incluye una serie de partituras que constituyen una temprana labor de campo en el estudio del folclore. Las dos primeras piezas son interpretadas por flauta soprano y la tercera por una sopranino, acompañadas todas ellas por una flauta bajo apoyándose en una escritura original a dos pautas melodía-bajo que obligaría seguramente a plantearse arreglos en caso de utilizar mayores efectivos.

A continuación llega *La Nao de China* a Extremo Oriente, con un bloque de piezas cuya interpretación en la corte china está documentada en el siglo XVIII. Se trata de varios arreglos de aires de Rameau que forman parte de las tres colecciones de dúos de flauta que publicó a mediados de siglo en París Michel Blavet (1700-1768), solista de la ópera de París y unos de los virtuosos más reputados de la época. La primera de ellas, “Les Sauvages”, fue inspirada a Rameau por el baile de dos indios de Louisiana que presencié en la feria de Saint-Germain de París, mientras que las otras dos pertenecen a sus *Indes Galantes* (1735), en una de cuyas versiones retomó el aire de “Les Sauvages” al agregar una parte dedicada al continente americano.

La siguiente figura del programa resultó fundamental para dar forma a esta recopilación musical. Se trata de Teodorico Pedrini, cuyas doce sonatas para violín y bajo fueron presumiblemente escritas en Pekín, donde se conservan hoy día.⁹⁴⁷ Pedrini,

⁹⁴⁷ Optamos por aplicar a una de ellas un arreglo similar a la ya citada edición londinense para flauta del op. 5 de Corelli (a quien Pedrini trató en Roma), que lleva las indicaciones *fluto primo* y *fluto basso*. La copia fotostática de la partitura se incluye en DUVIGNEAU, Aymard-Bernard (1937): “Théodoric

pésimo viajero, tardó ocho años en llegar a Pekín, donde residió 35 años, recibiendo a su muerte el privilegio de que sus restos pudiesen permanecer en la capital china, en la que sirvió a tres generaciones de emperadores.⁹⁴⁸ El estilo de sus doce sonatas, que firma con el anagrama Nepridi,⁹⁴⁹ está muy apegado al de las sonatas del *op.* 5 de Corelli, publicadas en Roma en 1700. Parece que una vez abandonado el suelo patrio, quedó congelada su evolución estilística, algo por otra parte natural, aparte de los contactos musicales que pudo mantener durante su periplo americano, una vez que residía en China. En cuanto a la recepción de la música occidental en China, a pesar de que:

[...] durante el largo reinado de sesenta y un años de Kangxi (1662-1723), a quien se compara con el rey francés Luis XIV, cabe destacar que buscaron acercarse al arte occidental, lo que se tradujo en el trabajo de artistas como el pintor jesuita Giuseppe Castiglione (Lang Shining para los chinos), la manufactura de objetos “exóticos” en el gusto europeo para el mercado chino (a la inversa de lo que ocurría en Occidente) o la introducción de elementos barrocos en la arquitectura del Palacio de Verano de Pekín, y también en el interés del emperador por comprender y aprender a disfrutar la música occidental, aunque a la postre siguieron vigentes muchos de los reparos del siglo anterior. En numerosas habitaciones del palacio había claves (*xiqin*), que al emperador le gustaba se tocasen, construyendo Pedrini como regalos algunos más y espinetas y órganos manuales y mecánicos. El mandatario seguía muy interesado en la teoría musical: en su primera entrevista le pidió al italiano recién llegado que cantase la escala y más tarde le encargó concluir un tratado sobre música occidental que el portugués Pereira había dejado inacabado al fallecer en 1708. En la corte china se dieron conciertos de música barroca, en los que sonaron violas de gamba, violines, flautas de pico y traveseras, claves, laúdes y fagotes [...] interpretados por misioneros europeos [...] como Adam von Schall, Ferdinand Verbiest, Tomás Pereira, Philippe Grimaldi, Karl Slawiczek, Florian Bahr, Jean Walter y Joseph Amiot [...],⁹⁵⁰

cabe constatar grandes diferencias con lo que ocurrió con el continente americano. Entre el Viejo Continente y América hubo una rápida y profunda empatía musical, destacando la predisposición y talento de los americanos para interpretar la música traída de

Pedrini. Prêtre de la Mission. Protonotaire Apostolique. Musicien à la Cour Impériale de Pékin”, en *Bulletin Catholique de Pékin*, pp. 1-16 (est.) y 1-73 (partit.). Una copia de este boletín nos fue cedida por el Instituto Ricci de la Universidad de San Francisco (Estados Unidos).

⁹⁴⁸ Sobre Pedrini, cf. BONET (2010/2), p. 20-1.

⁹⁴⁹ PEDRINI, Teodorico (h. 1715): *Sonate a violino solo coll basso del Nepridi, opera terza, parte prima. Preludii, allemande, correnti, sarabande, gavotte, minuetti e pastorale, parte seconda*. Pekín: Ms. Bibl. Nac. [cont. en DUVIGNEAU (1937), pp. 1-73].

⁹⁵⁰ BONET (2010/2), pp. 21-2.

Europa, mientras que los europeos gustaron de danzas como la zarabanda y la chacona y las exportaron, dando lugar a lo que se han llamado géneros de ida y vuelta. Sin embargo, con Oriente el contacto musical fue más superficial; a los chinos, les interesaba la teoría de la música occidental y la mecánica de instrumentos como el clave o el órgano, pero no les resultaba agradable escuchar polifonía⁹⁵¹ (“de una de esas sesiones, a comienzos del setecientos, se relata que el emperador escapó tapándose los oídos y gritando ‘¡basta, basta!’”).⁹⁵² No obstante, debemos convenir que, pese al acercamiento experimentado en el siglo XX a otras músicas y sonoridades, los europeos, salvo intencionalidad expresa, incluso hoy día no terminamos tampoco de captar los matices de la música oriental.

Nuestra recopilación musical se cierra con dos piezas. Una es “Entrée Chinoise en rondeau” [“Entrada china en rondó”] de melodía pegadiza, publicada en 1741 en París por el compositor francés Jean-Baptiste Dupuis,⁹⁵³ cuya única relación con el país asiático parece una mera inspiración de fantasía, dentro de la moda exótica que hacía furor a mediados del siglo XVIII. La otra pieza es el dúo *La encina de jade* (2009) escrito especialmente por David del Puerto para cerrar la versión discográfica (y, a partir de entonces, el programa de concierto igualmente), prolongando así hasta el siglo XXI el recorrido musical efectuado por el Dúo de solistas de La Folía en torno a la *Nao de China*. Sobre la obra, cuyo título aún referencia a un árbol típico de los bosques mediterráneos españoles y a un mineral cristalino muy apreciado en Oriente y en Mesoamérica, escribe el autor:

“[...] se desarrolla en dos secciones, lenta y rápida, y en ambas conviven elementos de Oriente y Occidente: arranca con un pasaje calmado, flotante, que transita a un contrapunto a dos voces que podría ser una especie de música organística castellana perfectamente irreal, y más adelante empiezan a aparecer elementos pentatónicos monódicos, más movidos. La sección rápida combina el pentatonismo chino con el contrapunto barroco europeo, trepando

⁹⁵¹ Sería la razón por la que, posteriormente, la asimilación de la música occidental resultó más fácil a través del repertorio romántico, con tendencia a explotar una melodía principal sostenida. Algunas de estas aclaraciones se las debemos a la correspondencia mantenida con el musicólogo gaditano Rafael Caro Repetto, que asistió en 2009 a un concierto de *La Nao de China* en Pekín, donde entonces residía, y se encargó después de supervisar la traducción al chino de las notas al disco de *La Nao*.

⁹⁵² *Ibid.* p. 21.

⁹⁵³ En el disco ocupa el penúltimo lugar, mientras que en los conciertos es interpretada como propina.

en una imitación por quintas, y a partir de ahí ambos mundos se alternan en una danza alegre, cuyo carácter se inspira en un cierto tipo de repertorio chino, que se toca mucho precisamente con flauta solista”.⁹⁵⁴

4.5 Otros trabajos discográficos

Aparte de las cuatro recopilaciones musicales que acabamos de repasar con más detalle, la discografía de La Folía abarca otros cinco volúmenes sobre los que aportaremos ahora informaciones complementarias a las que dimos en capítulos anteriores. El disco *Madrid Barroco*,⁹⁵⁵ primero del grupo, fue concebido directamente como edición discográfica, a diferencia de los que acabamos de ver, confeccionados todos ellos primeramente como programas de concierto. Respondió a un encargo de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992 y fue editado junto al nº 3 de la revista *Madrid Capital*, con una tirada de 50.000 ejemplares. Con los medios con que contaba entonces La Folía constituía un reto articular una selección musical de repertorio barroco relacionado con Madrid, lo que no habría sido posible sin el concurso de la voz, incorporada dos años antes al grupo.

Se abre el disco con cuatro piezas de Antonio Rodríguez de Hita (h.1724-1787), nacido cerca de Alcalá de Henares, de cuya Magistral fue maestro de capilla, al igual que lo sería a partir de 1765 del monasterio de la Encarnación en Madrid, época en que colaboró con Ramón de la Cruz en el nacimiento de la zarzuela moderna. Pertenecen a su *Música diatónico-enharmónica*, escrita en la etapa en que ocupó el magisterio de la catedral de Palencia, a cuyos ministriles iba destinada esta colección de tríos. Las piezas de José Marín para voz y guitarra que le siguen son altamente representativas del

⁹⁵⁴ Cit. en BONET (2010/2): p. 22.

⁹⁵⁵ LA FOLÍA (1992) [tablas de contenido en Ap. III-b.1 (Vol. 2, p. 223) y archivos sonoros en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 3)] y BONET, Pedro (1992/1): “Madrid Barroco”, nts. disco LF m. tit. Madrid: Kirios-Madrid Capital Europea de la Cultura [txt. compl. en Ap. II-a.1 (Vol. 2, p. 69)].

repertorio de la capital madrileña, donde su autor fue reputado como “uno de los mejores músicos de la corte”, aunque luego se vio envuelto en un asesinato y fue preso y encarcelado en la Cárcel de la Corte.

Los miembros de la familia de Bartolomé de Selma y Salaverde, de quien se interpreta con flauta soprano y bajo continuo la “Canzon terza a soprano solo”, se establecieron como ministriles y constructores y reparadores de instrumentos de viento en la capilla real madrileña desde la generación de su abuelo. De Francisco José de Castro, el único cuya relación con la capital no se ha acreditado, se interpretó la primera de sus sonatas a trío, publicadas en Bolonia en 1695, esta vez en su instrumentación original para dos violines y continuo. La partitura de la Cantada humana *En la ribera verde del patrio Mançanares* de Juan de Lima Serqueira (h.1655-d.1726) trata de un idilio amoroso a orillas del río que discurre al pie de Madrid. A comienzos del siglo XVIII se hizo una edición en la madrileña Imprenta de Música de José de Torres, de la que hay un ejemplar en la biblioteca del RCSMM, mientras que otra versión se incluye en un volumen manuscrito de cantadas conservado en la BNE.

En penúltimo lugar del disco *Madrid Barroco* la interpretación al clave de dos pasacalles de Antonio Martín y Coll (¿-d.1734), monje franciscano de origen catalán, organista del convento de San Diego, en Alcalá de Henares. Proceden de uno de los cuatro volúmenes de música para teclado que recopiló y constituyen una antología fundamental del repertorio practicado en España a comienzos del siglo XVIII.⁹⁵⁶ Y finalmente, para cerrar la recopilación, la Cantada sola de Reyes “Ha del rústico Pastor”, de Antonio Literes (1673-1747), músico mallorquín que asumió funciones fundamentales en la capilla real y en los teatros madrileños, sobre todo a partir de la caída en desgracia y exilio de Sebastián Durón, a partir de la Guerra de Sucesión. Para la interpretación de esta obra a cinco partes, en la que el oboe original queda sustituido

⁹⁵⁶ Resumimos los cuatro volúmenes como *Flores de música*, título del primero de ellos, ya que los siguientes presentan pequeñas variaciones en sus títulos del tipo *Huerto ameno de varias...* o *Pensil deleitoso de suabes...*[...]. Asimismo mencionamos varias ediciones manejadas por La Folía, transcripciones a partitura de los originales escritos en tablatura española de teclado, no habiéndose realizado hasta la fecha ninguna edición completa: MARTÍN Y COLL, Antonio (1707-09): *Flores de música...*, Mss. 1357, 1358, 1359 y 1360 Madrid: Biblioteca Nacional (ed. mod.: *Tonos de Palacio y canciones comunes*, Julián Sagasta, transcr. y est., 3 vols. Madrid: Unión Española, 1984; *ibid.*: *Flores de música*, Genoveva Gálvez, transcr. y pról., 2 vols. Madrid: Fidelio, 2007).

por una flauta de pico soprano, se hace uso del elenco completo presente en el disco –un septeto con voz solista, flauta de pico, dos violines y continuo con violonchelo, clave y guitarra–. Sobre esta monumental cantata, que cuenta con cinco arias y tres recitativos, se indica en la conclusión de las notas:

De una marcada influencia italiana, pero también con rasgos de estilo francés, y unas arias de "vigor casi haendeliano", esta obra es representativa de la producción musical del último Barroco en nuestro país, con una escritura idéntica a la de la música profana para la música religiosa, y un lenguaje que se acerca mucho al de los demás países europeos en esta misma época.⁹⁵⁷

La siguiente producción discográfica en donde *La Folía* tuvo un papel destacado fue en 1995 con el disco compacto que contenía la banda sonora de *La leyenda de Balthasar el Castrado*, película dirigida por Juan Miñón –trabajo a cuya gestación y realización hemos dedicado comentarios de cierta amplitud en el capítulo 2–. Cabe distinguir tres grupos de números musicales dentro del repertorio grabado para esa banda sonora.

Por una parte, una serie de piezas que fueron pedidas por el director de la cinta, algunas de ellas difíciles de conseguir, que, una vez localizadas, hubo que ir a buscar a Italia en los archivos donde se conservan los originales. Entre estas, el “Ave Regina” a 12 voces y continuo de Giovanni Bassano (1560-1617), conservado en el Civico Museo Bibliografico Musicale de Bolonia, el aria “Dormite posate” de la cantata *Hor che di Febo* de Alessandro Scarlatti (1659-1725), accesible en un microfilm del Istituto Storico Germanico de Roma, y el madrigal a 4 “S’uccida il reo” y aria “Se pegno gradito” de Alessandro Stradella (1644-1682), así como el aria “Lo stral di venere” de la cantata *Quai Bellini accenti* de Alessandro Melani (1639-1703), cuyas copias fueron facilitadas en Roma por los musicólogos Carolina Gianturco y Rodolfo Baroncini. Junto a esas piezas, otras cuya grabación igualmente había sido solicitada, como algunos fragmentos del oratorio *Jephte* de Giacomo Carissimi (1605-1674), del *Dido y Eneas* de Henry Purcell (el impresionante lamento de Dido “When I Am Laid in Earth”) y de la Misa de Requiem de Jean Gilles (1669-1705).

⁹⁵⁷ BONET (1992), p. 15.

Por otra parte, un grupo de piezas cuya elección correspondió a La Folía. Entre ellas, varias relacionadas con Nápoles, ciudad donde transcurría la acción: dos movimientos del concierto en *la* menor de Alessandro Scarlatti para flauta de pico, dos violines y continuo,⁹⁵⁸ –emblemática pieza que formaba parte del repertorio de La Folía en su etapa fundacional–, y “La mala spina”, una pieza instrumental de Andrea Falconiero. Junto a ellas, una versión instrumental del “Viva quién hace” del *Acis y Galatea* de Antonio Litteres (1673-1747), para un momento festivo de la cinta, con el agregado de una pandereta; un movimiento de gran vitalidad rítmica del *quadro en sol* mayor de Telemann, aprovechando la presencia alternativa de un oboe barroco junto a la flauta, el violín y el continuo; y un fragmento de la versión de Luis de Milán (1535) del *Mille Regrets* de Josquin Despres, tarareada por la voz del protagonista de la película acompañada por la vihuela. Finalmente, una serie de piezas compuestas por Mario de Benito, responsable de la banda sonora, la mayoría de ellas con bases pregrabadas con elementos electroacústicos y puntuales intervenciones solísticas de los instrumentistas presentes en la grabación.

Después de *Balthasar* vinieron tres de los discos que ya hemos descrito: *Velázquez* (1999), *Naturaleza* (2002) y *Gulliver* (2003). La siguiente producción discográfica del grupo, en 2004, fue *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones*,⁹⁵⁹ cuyo desarrollo recibió un impulso de Patrimonio Nacional y Aldeasa, empresa que adquirió un número de ejemplares para su venta en librerías y tiendas de Reales Sitios y museos. Contó con una plantilla formada por dos voces –la soprano Celia Alcedo y el contratenor Nicolas Domigues, que en aquél momento había colaborado con La Folía en algunos conciertos– y un sexteto instrumental integrado por dos flautas de pico, dos violas de gamba o violonchelo (tocándose alternativamente viola soprano, viola bajo, violonchelo piccolo y violonchelo) guitarra barroca y clave.

⁹⁵⁸ Forma parte de AAVV (h.1720): *Concerti di flauto, violín, violetta e basso di diversi autori*, Ms. 38.3.13. Nápoles: Conservatorio San Pietro a Majella, que contiene una magnífica colección de obras para este elenco de autores como el propio Scarlatti y Mancini, los más representados, con 7 y 12 obras respectivamente, y también Barbella, Valentini, Sarri y Mele. En 1994 La Folía llevó a cabo una investigación exhaustiva sobre este manuscrito para un proyecto de grabación integral que no llegó a llevarse a cabo.

⁹⁵⁹ LA FOLÍA (2004) [tablas de contenido en Ap. III-b.1 (Vol. 2, p. 235) y archivos sonoros en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 8)].

En esta ocasión, el proyecto discográfico fue diferente al programa de concierto *El Barroco musical en tiempos de Felipe V*, estrenado en 2000, aunque compartió con él parte del repertorio.⁹⁶⁰

El disco se abre con la primera de las suites que Charles Desmazures,⁹⁶¹ organista de la catedral Marsella, escribió para festejar el paso por la ciudad francesa, en 1701, de María Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, que iba a España al encuentro de su esposo con el que se había casado por poderes unos días antes en Turín.⁹⁶² En segundo lugar en el disco, la Tonada sola con flautas *Corazón, causa tenéis* de Sebastián Durón, para la que se realizó una ya comentada reconstrucción de una segunda flauta perdida. Se trata de una pieza muy interesante, por cuanto corresponde a un momento de transición en que el músico manchego combina un acompañamiento instrumental de la voz solista, entonces novedoso en España, con un estilo marcadamente hispánico, que tenía en aquel momento los días contados por influjo de las corrientes internacionales:

Se menciona a Durón como principal valedor de la introducción de los violines en la música española, y por este motivo, junto a algunos rasgos de su estilo, se le consideraba en la época el primer adalid del estilo italiano, componente fundamental del lenguaje internacional a que aludíamos más arriba. Sin embargo, su música mantiene una impronta de lo que había sido el estilo auténticamente español, y, ante piezas como la “tonada sola con flautas para contralto” *Corazón causa tenéis*, en la que hemos reconstruido la parte de la segunda flauta, perdida del original, cabe especular acerca de lo habría podido ser la música española de haber seguido desarrollándose con estos nuevos medios pero sin perder por otra parte su identidad al punto en que lo hizo después.⁹⁶³

⁹⁶⁰ Ambos tuvieron en común las piezas de José de San Juan, Scarlatti, Facco y Montéclair (que cierra ambas selecciones musicales), mientras que otras piezas del programa de concierto como Pepusch y las folías de Martín y Coll serían grabadas en el posterior disco dedicado a la Guerra de Sucesión Española [LAFOLÍA (2007)].

⁹⁶¹ DESMAZURES, Charles (1702): *Pièces de simphonie à quatre parties pour les violons, flutes et hautbois: rangées en suites sur tous les tons*. Marsella: Autor y Pierre Caris (ejempl. conserv. BNE: sigs. M/1813 a 1816, V01 a V04).

⁹⁶² Cf. BONET, Pedro (2004/1): *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones*, nts. disco m. tít. Valencia: Dahiz, p. 10 [txt. compl. en Ap. II-a.5 (Vol. 2, p. 103)].

⁹⁶³ BONET, Pedro (2004/1): *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones*, nts. disco m. tít. Valencia: Dahiz, pp. 10-1 [txt. compl. en Ap. II-a.5 (Vol. 2, p. 103)].

La siguiente pieza del disco *Felipe V* es un recitativo y aria de la cantata *Eurotas* y *Diana* de José de San Juan, maestro de los niños cantoricos de la Real Capilla y, a partir de 1711, maestro de capilla del monasterio de las Descalzas Reales, compositor que:

[...] demuestra aquí gran maestría en el estilo italiano que se impuso en el siglo XVIII de manera fehaciente para la escritura de obras dramáticas. En este aspecto, es significativa la utilización del “recitado” a la italiana y de la forma del *aria da capo*, frente a la forma tradicional del villancico que emplea Durón en la tonada precedente, así como la denominación “cantata” frente a la más genuinamente hispana “cantada”.⁹⁶⁴

Se trata en este caso de una pieza destinada a violines, con la típica plantilla de voz solista, dos instrumentos y continuo, pero cuyo lenguaje rinde especialmente bien al ser interpretada con flautas de pico, aplicando el cambio de instrumentación que hemos descrito en el capítulo anterior.

A continuación, es interpretado uno de los *Balletti a due violoncelli* de Giacomo Facco⁹⁶⁵ (1680-1753), probablemente escritos en Madrid y quizá tocados por el autor con Antonio Literes, ya que ambos tocaban el violonchelo en la orquesta de la Capilla Real madrileña.⁹⁶⁶ Le sigue una de las obras emblemáticas con acompañamiento original de flautas de pico: la cantata *Augellin* de Alessandro Scarlatti, cabeza de fila de la escuela de Nápoles, ciudad que Felipe V visitó a comienzos de su reinado al inicio de la Guerra de Sucesión. A continuación una cantata de Jaume de la Té y Sagau (h.1680-1736), músico catalán que se estableció en Lisboa, donde tuvo una imprenta por privilegio Real:

⁹⁶⁴ BONET (2004/1), p. 11.

⁹⁶⁵ FACCO, Giacomo (h.1723): *Balletti a due violoncelli*, Ms. Venecia: Biblioteca Nazionale Marciale

⁹⁶⁶ José Carlos Gosálvez, entonces Jefe de Biblioteca del RCSMM, nos puso sobre la pista de la existencia de este manuscrito y a él debemos las informaciones pertinentes. Según el análisis de las marcas de agua, fue probablemente escrito en Madrid hacia 1723, en una época de la que, como es sabido, apenas se conserva repertorio instrumental. Cabe lamentar que, puesto a la venta a un precio ajustado por un anticuario de Nueva York, no fuese comprado por el Ministerio de Cultura, que recibió aviso. Fue adquirido en cambio por la Biblioteca Marciana de Venecia, que también custodiaba los fondos de la biblioteca musical que la reina Bárbara de Braganza legó a su muerte a Farinelli y éste se llevó a su retiro en el Véneto, cuando Carlos III sucedió a Fernando VI en el trono de España. Mientras que el *Balletto* n° 2 es interpretado en el disco a dúo de violonchelo piccolo y violonchelo, en concierto La Folía ha transformado el segundo violonchelo en un bajo continuo, ejecutado en solitario por el clave.

Tiorba cristalina, que pertenece a la primera parte de sus *Cantatas humanas a solo* [...] tiene los ingredientes típicos que distinguen su obra: texto en castellano, melodía y bajo elaborados con elegancia dentro de los cánones de la cantabilidad italiana, y cierta originalidad desde el punto de vista formal, con la inclusión de preludios y combinaciones poco habituales basadas en las típicas coplas hispanas, utilizadas a veces a modo de transición entre diferentes secciones, junto a las arias *da capo* convencionales de la práctica italianizante.⁹⁶⁷

En penúltimo lugar, una obra descriptiva que a veces ha sido interpretada en el programa *La imitación de la naturaleza* (y habría podido figurar en aquel disco de no excederse el minutaje): *La primavera en los jardines de Aranjuez*, del violinista José Herrando (h.1720-1763). La obra pertenece ya al reinado de Fernando VI, cuando en el Real Sitio de Aranjuez se organizaron grandes fiestas y regatas musicales bajo la dirección de Carlo Broschi *Farinelli* (1705-1782).⁹⁶⁸ Aunque original para violín, las imitaciones anotadas en la partitura rinden muy bien en la flauta, ya que corresponden a pájaros (canario, cuco, ruiseñor, codorniz, palomo),⁹⁶⁹ junto a otros elementos de la naturaleza (ruido de aguas, árboles y tempestad). Respecto a la utilización de la flauta de pico en esta pieza, se hace el siguiente apunte:

Aunque se podría suponer que la flauta de pico, al igual que la viola de gamba que hemos elegido para el acompañamiento, hubiese caído en desuso en la época de Herrando, resulta interesante mencionar el capítulo que se dedica a *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales...* que publicó hacia 1752 el grabador Pablo Minguet e Irol en Madrid. En este método, en cuya ilustración principal *Academia musical de los instrumentos...* aparece un flautista de pico tocando junto a otros instrumentistas, Minguet indica todas las digitaciones con un detalle que habría permitido una interpretación como la que proponemos, aunque expresa claramente que su libro va dirigido principalmente a los aficionados, quienes por otra parte, dadas las sucesivas reediciones que del mismo se hicieron, debieron ser bastante numerosos.⁹⁷⁰

⁹⁶⁷ BONET (2004/1), pp. 13-4.

⁹⁶⁸ BROSCHI FARINELLI, Carlos (1758): *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro... diversiones que annualmente tienen los Reyes... en el Real Sitio de Aranjuez*. Madrid: Real Biblioteca del Palacio Real, Ms. II/1412 (ed. fac.: *Fiestas Reales*, Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego, est. Madrid: Turner, 1991; cf. et.: MORALES BORRERO, Consolación (1972): *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*. Madrid: Patrimonio Nacional). En fig. 94 reproducimos uno de los dibujos con que Farinelli acompaña su descripción de las diversiones reales en Aranjuez.

⁹⁶⁹ Dedicado un paseo específico a buscar inspiración para la interpretación de esta pieza, en el entre semana solitario paraje de los amplios jardines de Aranjuez, pudimos observar la existencia de unos grandes palomos grises que no es frecuente ver en otros lugares.

⁹⁷⁰ BONET (2004/1), p. 14

Cierra la recopilación la monumental cantata *Europe* de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), en la que se glosa en tres recitativos y tres arias el rapto de Europa por Júpiter transformado en toro:⁹⁷¹

La cantata de Montéclair nos proporciona una muestra del otro gran estilo, junto al italiano, del que se nutrieron los compositores del Barroco –el estilo francés–, que ganó presencia en España con el cambio de dinastía. No hay que olvidar que Felipe V pasó sus años de formación en Versalles, en la estela del preceptor Fénelon y de sus *Aventuras de Telémaco*, aunque terminaría primando la influencia italiana, fundamentada en una larga tradición de contactos e intercambios entre las dos penínsulas del sur de Europa, reforzada a partir de 1714 con la venida a España de Isabel de Farnesio, seguida en unos meses por la muerte de Luis XIV y la asunción de poder por parte de ministros y hombres influyentes como Alberoni, Scotti y Patiño. Sin embargo, en la “Cantate Europe”, cuyo título podría constituir en clave actual un guiño hacia el internacionalismo de la música del último Barroco, se pergeñan ya las trazas de la fusión de los estilos italiano y francés que dará lugar finalmente al gran estilo conjunto al que se vino a llamar “gustos reunidos”.⁹⁷²

Cabe destacar sin embargo que el disco *Felipe V*, última de las cuatro ediciones discográficas de La Folía con el sello Dahiz, tuvo algunos problemas técnicos en su realización. Fueron debidos a la combinación de dos factores: la acústica excesivamente resonante de la capilla del Real Palacio de Aranjuez (anexa, por cierto, al jardín glosado en la anterior pieza) y un cambio de técnico entre la toma de sonido y la edición. El registro fue objeto en el segundo proceso de manipulaciones que descompensaron el equilibrio original, algo que a lo mejor puede pasar desapercibido en primera instancia cuando no se tiene la expectativa concreta de quien ha concebido y grabado la selección musical.⁹⁷³

El siguiente proyecto discográfico de La Folía, al igual que otros dos posteriores (“*Corona aurea*” y *Nao de China*, en ese orden), fue editado por el sello discográfico de Barcelona Columna Música, dirigido entonces por Nuria Viladot, con el que habían

⁹⁷¹ En *ibid.* p. 3 se reproduce la copia que realizó Rubens de *El rapto de Europa* por Tiziano, conservada en el Museo del Prado (cf. DVD, carp. 2-6).

⁹⁷² *Ibid.* p. 15. En fig 95 puede verse la ilustración de Minguet e Irol, que se reproduce en *ibid.* p. 16.

⁹⁷³ En el cap. 5-5.2 dedicaremos comentarios más amplios a los proyectos discográficos y a determinadas características de su realización.

colaborado entretanto en otra producción dos miembros del grupo.⁹⁷⁴ Contó para su realización con una Ayuda a Proyectos Culturales de la Fundació Caixa Catalunya y una subvención adicional del Ayuntamiento de Alaquàs (Valencia), sede valenciana de la Fundació Ernest Lluc. En esta ocasión, se trató del doble disco *Música de la Guerra de Sucesión Española*,⁹⁷⁵ cuya temática estaba igualmente relacionada con la figura de Felipe V, aunque prestando ahora especial atención a la producción musical de la corte que durante la contienda mantuvieron en Barcelona el archiduque Carlos de Habsburgo y su esposa Elisabeth Cristina de Brunswick. Las notas al disco comienzan informando del contexto:

La Guerra de Sucesión Española fue una contienda que marcó la instauración de la dinastía borbónica en España durante los tres primeros lustros del siglo XVIII y tuvo consecuencias determinantes en la articulación territorial del país, reflejadas en los decretos de Nueva Planta, dictados en 1707 para Valencia y Aragón y en 1716 para Cataluña, habiendo caído Barcelona el 11 de septiembre de 1714 después de largo asedio y heroica resistencia. Entre 1705 y 1713 se estableció en la capital catalana la corte de uno de los pretendientes al trono español, el archiduque Carlos de Habsburgo, a veces llamado primer Carlos III, para diferenciarlo del que más tarde reinaría en España con ese mismo nombre. A partir de 1708 estuvo acompañado por su esposa Isabel Cristina de Brunswick Wolfenbüttel, que permaneció aún dos años en la ciudad Condal como regente cuando en 1711 el archiduque tuvo que marchar a Viena para ser coronado como emperador Carlos VI de Austria, reinando allí hasta 1740.⁹⁷⁶

⁹⁷⁴ LLORCA (2005), ya mencionado pero del que no trataremos aquí con más detalle por ser un trabajo externo a la actividad del grupo.

⁹⁷⁵ LA FOLÍA (2007) [tablas de contenido en Ap. III-b.1 (Vol. 2, p. 238) y archivos sonoros en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 9)]. De la bibliografía manejada para este trabajo, en parte compartida con *Felipe V*, cabe destacar DEFOE, Daniel (1728): *Memoirs o an English Officer (The Military Memoirs of Capt. George Carleton)*. Londres: E. Symon y Cornhill (ed. esp.: *Memorias de guerra del capitán George Carleton*, Virginia León Sanz, ed. y est. Alicante: Universidad, 2002); CARRERAS Y BULBENA, José Rafael (1902): *Carles d'Àustria i Elisabeth de Brunswick-Wolffenbuttel a Barcelona i Girona*, ed. bilingüe catalán-al., cont. ap. partits. Barcelona: n.c.e; BENET, Rafael (1947): *Viladomat*. Barcelona: Iberia; PÉREZ PICAZO, María Teresa (1966): *La publicística española en la Guerra de Sucesión* (Premio "Antonio de Nebrija" 1959), 2 vols. Madrid: CSIC; BOTTINEAU (1962): y – intr. (1993): *Du Duc d'Anjou à Philippe V, le premier Bourbon d'Espagne*, cat. exp., Orangerie de Domaine de Sceaux, 5 abr.-7 jun. Sceaux: Musée de l'Île de France; VOLTES, Pedro (1991): *Felipe V, fundador de la España contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe; LEÓN SANZ, Virginia (1993): *Entre Austrias y Borbones. El Archiduque Carlos y la monarquía de España (1700-1714)*. Madrid: Sigilo. MIRAPEIX I VILAMALA, Francesc (2004): *El pintor Antoni Vildomat i Manalt (1678-1755). Biografia i catàleg crític*, 2 vols., tes. doc., Joan Bosch i Matabona, dir. Universidad de Girona.

⁹⁷⁶ BONET, Pedro (2007/1): *Música de la Guerra de Sucesión Española*, nts. disco m. tít. Barcelona: Columna Música, p. 8 [txt. compl. en Ap. II-a.6 (Vol. 2, p. 108)].

Y continúan a lo largo de bastantes páginas con un detallado repaso del origen y desarrollo de la contienda, con el que algunas piezas están muy directamente relacionadas:

[...] el rey [Carlos II] dictó finalmente testamento a favor de su sobrino Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV. El Borbón, que contaba entonces diecisiete años, fue proclamado rey en Versalles y a comienzos de 1701 se desplazó a España para reinar como Felipe V. A él se oponía la reivindicación de la corona española por parte del emperador Leopoldo de Austria, personificada en su segundo hijo el archiduque Carlos, nieto de Felipe III, rompiendo de inmediato los austriacos hostilidades con el ataque a las posesiones españolas del norte de Italia, el peso de cuya defensa asumió el ejército francés. Ese mismo año, se unieron a Austria las potencias marítimas de Holanda e Inglaterra, sellándose en La Haya la llamada Gran Alianza, a la que a partir de 1703 se sumarían Portugal y Saboya.

En abril de 1702 Felipe V se embarcó de Barcelona a Nápoles para combatir con las tropas borbónicas en la campaña de Italia, donde su arrojo motivó que le llamasen *El Animoso*. En mayo los aliados declararon formalmente contra Francia y el nuevo rey borbónico de España una guerra cuyas principales acciones se desarrollarían en cuatro frentes: Italia, Países Bajos meridionales, sur de Alemania y península ibérica. Poco después tuvieron lugar los primeros sucesos bélicos en suelo español, con ataques de la escuadra anglo-holandesa a la bahía de Cádiz, donde fue rechazada, y a Vigo, donde fue hundida la flota de galeones de Indias y una importante partida de metales preciosos traídos de América. En septiembre de 1703, la dinastía Habsburgo formalizó en Viena la entrega de los derechos sucesorios españoles al archiduque Carlos, de veinte años de edad, al que proclamó rey de España, preparándose el pretendiente para marchar a la península ibérica, donde gracias a la adhesión de Portugal podía contar con una primera base de operaciones.⁹⁷⁷

El accidentado comienzo del reinado del primer Borbón representó un momento crucial del desarrollo musical de la península, con una influencia abierta de los estilos francés e italiano, dentro de una corriente de internacionalización del lenguaje musical que afectó a todo el continente. En la corte de Barcelona había por una parte músicos catalanes, como el maestro de capilla de la catedral Francesc Valls (1671-1747),⁹⁷⁸ protagonista de una famosa polémica internacional en torno a un giro de su misa *Scala Aretina*, y su discípulo Pere Rabassa (1683-1760). Por otra, la notable presencia de músicos venidos de Italia como Giuseppe Porsile (1680-1750), Antonio Caldara (1670-1736) y Emanuel Rincón de Astorga (1680-h.1757). Estos tres, presentes en nuestra

⁹⁷⁷ *Ibid.* p. 9.

⁹⁷⁸ Nacido en Barcelona, al igual que el pintor Antonio Viladomat (1678-1755), cuya *Alegoría del verano* de la serie *Las cuatro estaciones*, que presumiblemente representa el puerto de Barcelona, da portada al envoltorio del disco y reproducimos en fig. 96.

selección musical, acompañarían después al Archiduque a Viena, cuando en 1711 sucedió en el trono imperial a su hermano José I, fallecido de manera inesperada. Esa circunstancia dio un giro fundamental al conflicto y favoreció las conversaciones de paz que fueron sancionadas por el Tratado de Utrecht en 1713 que hizo posible la finalización de las hostilidades al año siguiente.

La gran cantidad de repertorio relacionado con la Guerra de Sucesión –a veces con sucesos muy concretos–, parte de él otorgando un papel significativo a la flauta de pico, en diálogo con la voz solista, hizo aconsejable que la edición tuviese un formato de doble disco. El primero de los dos soportes de esta recopilación se abre con la cantata *È gia tre volte* de Porsile, maestro en Nápoles y después en Barcelona, donde enseñó canto a la esposa del Archiduque. Obra de buena factura y gran expresividad, se entiende que Bach se contase entre los admiradores de este compositor, hoy día bastante olvidado. Le sigue una pieza de guitarra “Fustamberg” (del apellido de una familia al servicio de Luis XIV), cuyo autor es Santiago de Murcia (de quien en el segundo disco hay también un Preludio, Allegro y dos minuetos), profesor de guitarra de la reina María Gabriela de Saboya.

A continuación, el “Tono a solo al humano ‘Ausente de tus ojos” de Francesc Valls, cuyo “atractivo principal [...] reside en que Valls, al que se considera partidario del cultivo de la música moderna de estilo italiano, demuestra ser aquí un buen conocedor de la excelente tradición profana del tono humano típicamente hispano, al igual que ocurre en Madrid con Sebastián Durón, también considerado introductor de la música italiana en su entorno.”⁹⁷⁹ A continuación la sonata nº 1 para flauta de pico de Mancini, cuyo papel en los sucesos napolitanos de la Guerra tuvimos ya ocasión de mencionar (llegó también a escribir un *Te Deum* conmemorativo de la victoria austriaca). Dedicó la edición londinense de la colección a la que la obra pertenece a un personaje que años atrás había sido cónsul inglés en Nápoles.

Viene después una obra muy interesante, la única “cantata española” que escribió Haendel, *No se emendará jamás*, escrita en Italia en 1707, en una época en que

⁹⁷⁹ BONET (2007/1), p. 13.

el músico sajón trabajó para partidarios de ambos bandos de la contienda. Lo increíble de esta pieza, que a muchos ha desconcertado y hecho dudar de su autoría, es que Haendel no se limita a adaptar a la prosodia del castellano los patrones musicales de raigambre italiana que solía emplear. La altura de su genio se manifiesta adoptando aquí un estilo auténticamente hispano, que luego no practicaría en ninguna otra pieza. Diferente en su notación, que presenta valores de cuadrada y redonda y constante hemiolia en el ternario, la escritura de *No se emendará*, para voz, guitarra y continuo, se halla cerca de la de un Durón o del tono humano de Valls que ha sonado poco antes. Le sigue su cantata *Nel dolce dell'oblio* para voz, flauta de pico y continuo, esta sí en estilo italiano. Es de la misma época y refleja la atmósfera pastoril de la Academia de la Arcadia, donde Haendel coincidió con figuras esenciales de la escuela musical italiana como Corelli, Pasquini, Caldara, Alessandro y Domenico Scarlatti.⁹⁸⁰

Antonio Caldara, de quien se interpreta una sonata para violonchelo y continuo, dirigió en 1708 en Barcelona *Il più bel nome (nel festeggiarsi il nome felicissimo di sua Maestà cattolica Elisabetha Cristina, Regina delle Spagne)*, primera ópera italiana representada en España, escrita para celebrar la boda del pretendiente Habsburgo al trono español, al día siguiente de la llegada de la consorte a la capital catalana. El destino de Caldara siguió luego bastante unido al del Archiduque, al que luego sirvió como vicemaestro de la capilla imperial en Viena. Cierra este primer disco *Caelia*, una de las seis *Cantatas inglesas* de Pepusch, músico alemán establecido en Londres –al igual que Haendel después de su estancia italiana–, del que tuvimos ocasión de hablar en nuestro primer capítulo por ser uno de los miembros fundadores en la capital británica de la Society of Ancient Music. Obra de excelente factura, publicada en Londres durante esta guerra en la que Inglaterra fue aliado fundamental del bando austriacista, presenta una escritura brillante para la flauta de pico que es muestra del sobresaliente nivel solístico que había en la capital británica en la época y ha sido interpretada a menudo por La Folía en sus conciertos sobre Felipe V o la Guerra de Sucesión.

⁹⁸⁰ Cf. BONET (2007/1), pp. 14-5.

El comienzo del segundo disco se traslada a la corte de Felipe V en Madrid, con las *Canciones francesas* de José de Torres, figura de la que ya tuvimos ocasión de hablar en su faceta de teórico e impresor. Sobre las “Canciones de séptimo tono” incluidas en el registro, se dan las siguientes precisiones:

[En] las *Canciones francesas* (“para todos los instrumentos, sacadas de diversos autores”), Torres incluye en su integridad los contenidos de la edición *Suite de danses pour les violons et haut-bois, qui se jouent ordinairement aux bals chez le Roy*, recopilada por Philidor e impresa por Ballard en París en 1699. En su edición madrileña, que cuenta con el añadido de diez piezas de otra procedencia, Torres refunde el material en su propia tipografía, respetando hasta el mínimo detalle los títulos en francés y las indicaciones musicales, aunque reordena las piezas según el orden ibérico tradicional de los tonos, lo que podría ser indicativo de un afán más pedagógico que práctico. En nuestra grabación hemos vuelto a restituir el orden que corresponde a la lógica interna de la primera suite de la edición de Ballard, de la que hemos eliminado un branle y tres *courantes*, adjuntando dos minuetos sueltos para cerrar con un pareado menor-mayor en la tonalidad del conjunto. Esta suite es por otra parte la única susceptible de ser completada hoy día a partir del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, del que bastantes hojas han sido arrancadas, conservándose otro ejemplar completo en el Conservatorio de París. En cuanto a estilo, cabe comentar la complejidad del tejido con que están trenzadas estas danzas, de apenas doce o veinticuatro compases, representativa de la sofisticación que había alcanzado el arte coreográfico francés en ese momento.⁹⁸¹

El tono *Elissa gran Reina* para voz y continuo, del barcelonés Pere Rabassa, protagonista después de una relevante carrera como maestro de capilla en Vic, Valencia y Sevilla, está dedicado a la victoria de las tropas aliadas en la batalla de Almenara, el 27 de julio de 1710, con el Archiduque y el mariscal Starhemberg a la cabeza. En nuestro apunte formal sobre la pieza se indica:

Resulta llamativa en esta obra la presencia de la típica estructura hispana con estribillo y coplas, propia de la tonada y que se prolongaría como seña de identidad en el villancico dieciochesco, en combinación con varios recitados y un aria *da capo*, formas importadas de Italia cuyo uso se generalizó en aquellos años. Al igual que Valls, Rabassa forma parte de los compositores que contribuyeron a la difusión de estas formas en España, pudiendo contar ambos con un conocimiento de primera mano adquirido a través del contacto con los numerosos e importantes músicos nativos de la otra Hespéride establecidos en la corte barcelonesa del archiduque [...].⁹⁸²

⁹⁸¹ *Ibid.* p. 17. Sobre Torres, cf. LOLO (1988), *op. cit.*

⁹⁸² *Ibid.* pp. 18-9.

Le siguen otras cuatro piezas de guitarra de Santiago de Murcia y a continuación puede escucharse la alegre cantata *Non è sol la lontananza* de Emanuel Rincón de Astorga. Miembro de una familia siciliana de origen español, Astorga tuvo una movimentada carrera musical “compatibilizando su condición de noble con la de músico profesional, situación delicada dentro de los patrones sociales de la época y que no debió ser ajena a las fuertes deudas que dejó a su paso por algunas de las estaciones de su periplo,”⁹⁸³ que le llevó a viajar por Italia, Barcelona, Viena, Palermo, donde volvió y fue senador, y después Lisboa y Madrid, donde recaló cuando le fue perdonado su pasado austriacista.

En la recta final de este segundo soporte del disco *Guerra de Sucesión*, dos series de variaciones sobre folías. La primera de ellas, perteneciente al manuscrito 1452 de la Biblioteca de Cataluña,⁹⁸⁴ que recoge multitud de piezas cortas para instrumento solo, muchas de ellas con referencias a la Guerra, como “Minoë de Anjou” o “Dança de Borbón”, “Marxa de Guardias Imperials Cathalanas” y dos marchas “del Regiment del Compte Guidoaldo Starhemberg”. La otra procede de los volúmenes de música para teclado que recopiló Martín y Coll. Cierra esta larga selección una pieza de insoslayable relación con la Guerra de Sucesión Española: “Sur la prise de Lérida”, que hace referencia a la toma de Lérida dentro de la contraofensiva borbónica de 1707, encabezada por Felipe de Orleans, sobrino de Luis XIV y futuro regente de Francia. Su autor, Jean-Baptiste Stück (1689-1755), del que La Folía interpretó también en su programa sobre el agua la cantata *Les Bains de Tomery*, fue un interesante personaje. Violonchelista florentino de origen alemán naturalizado francés, puso su empeño en trabajar por la amalgama de los estilos musicales italiano y francés, algo que terminaría estando a la orden del día en la evolución estilística europea.

El último trabajo discográfico de La Folía que nos queda por comentar es “*Corona aurea*” (*Relaciones musicales entre España y Polonia en el contexto*

⁹⁸³ *Ibid.* p. 19.

⁹⁸⁴ ANÓNIMO (h.1735): *Manifestación de relevantes aplausos de la música*, ms. 1452. Barcelona: Biblioteca Cataluña [cf. Adenda 2 y Ap. IV (Vol. 2, p. 255)].

europ⁹⁸⁵), que precedió en poco tiempo a *La Nao de China*. Confeccionado en un principio como programa de concierto, su edición en disco compacto fue patrocinada en 2010 por la candidatura de Santander como Capital Europea de la Cultura 2016.⁹⁸⁶ Como indica el subtítulo, se trata aquí de una serie de nexos que se dieron entre España y Polonia. El proyecto parte de una conjetura, la presunción de que Bartolomé de Selma y Salaverde, miembro de la orden de San Agustín y un tiempo fagotista al servicio del archiduque Leopoldo en Innsbruck, pudo terminar sus días en Polonia, tras haber dedicado sus *Canzoni, fantasie et correnti*,⁹⁸⁷ publicadas en Venecia en 1638, al obispo de Wroclaw Carlos Fernando Vasa, hijo del rey de Polonia Segismundo III y hermano de sus sucesores en el trono, Ladislao IV y Juan Casimiro II.⁹⁸⁸

Lo cierto es que la obra instrumental de compositores como Mielczewski y Jarzebski, que trabajaron para la corte polaca en esa época, tiene muchos rasgos en común con la del músico español, entre ellos la presencia de una parte activa de bajón, instrumento del que Selma era un virtuoso. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que fueron intensas las relaciones que mantuvieron los dos países en el siglo XVII. Aparte de ser ambos activos defensores del catolicismo romano (dicen que Felipe II llamaba a Polonia “la España de Oriente”), en tiempos de Felipe IV ambas casas reales estaban emparentadas, pues su madre, Margarita de Austria, era hermana de las que fueron primera y segunda esposa de Segismundo III. En 1637, Felipe IV llegó a nombrar virrey de Portugal a su primo Juan Casimiro, luego rey de Polonia, aunque los planes se

⁹⁸⁵ LA FOLÍA (2010/1) [tablas de contenido en Ap. III-b.1 (Vol. 2, p. 242) y archivos sonoros en Ap. III-b.3 (DVD, carp. 10)]. Para el desarrollo de este proyecto fueron importantes LOBODOVSKI, José (1963): “2- Relaciones históricas y culturales con España”, en “Polonia”, en *ECE*, vol. 4, pp. 864-6, las ediciones de la obra instrumental de Mielczewski y Jarzebski de *Monumenta Musicae in Polonia*, y la ed. ingl. SUTKOWSKI, Stefan, ed. (2002-): *The History of Music in Poland*, 7 vols., part. Katarzyna Morawska: vol. 2, “The Renaissance (1500-1600)” y Barbara Przybyszewska-Jarminska: vol. 3, “The Baroque, part 1: 1595-1696”. Varsovia: Sutkowski.

⁹⁸⁶ Santander fue una de las ciudades españolas que se presentaron a la doble capitalidad, española y polaca, propuesta para ese año, para la que fueron finalmente seleccionadas las ciudades de San Sebastián y Wroclaw.

⁹⁸⁷ En fig. 97 reproducimos la portada del libro de Selma, mientras que en fig. 98 puede verse a los intérpretes posando en el lugar de la grabación.

⁹⁸⁸ Cf. BONET, Pedro (2010/1): “*Corona aurea*” (*Relaciones musicales entre España y Polonia en el contexto europeo*), nts. disco m. tít. Barcelona: Columna Música [txt. compl. en Ap. II-a.7 (Vol. 2, p. 121)].

frustraron al ser interceptado en su camino hacia la península por los agentes de Richelieu y encarcelado tres años en el puerto militar de La Tour de Buc,⁹⁸⁹ mientras el Conde-Duque de Olivares mantenía a través de su política Báltica una activa alianza antifrancesa.⁹⁹⁰

El título “*Corona aurea*” procede de un motete de Palestrina que es tradicional cantar en las coronas papales y es glosado en una de las piezas de Jarzebski presentes en el disco. Constituido casi íntegramente por repertorio del siglo XVII (con excepción de la tablatura de teclado de Lublin, de la centuria anterior), La Folía emplea en esta selección musical idéntica formación de quinteto instrumental que para *Velázquez*: dos flautas de pico, bajones (alternativamente alto, tenor y bajo), violonchelo barroco y clave. La recopilación se abre con una *canzon a 3 voci, duo canto et basso fagotto* de Marcin Mielczewski (¿-1651), que en 1639 figura como compositor de la capilla real de Varsovia y a partir de 1645 asumió hasta el fin de sus días la dirección de la capilla musical del príncipe Carlos Fernando, al que Selma dedicó su obra:

La producción musical de Mielczewski, que circuló también de forma manuscrita por otros países como Alemania, Eslovaquia, Rusia o Ucrania, comprende una cantidad relativamente importante de piezas instrumentales que participan de las últimas corrientes estilísticas de su tiempo, pese a que no realizó al parecer ningún viaje formativo fuera de Polonia, como lo hizo en cambio su colega Jarzebski. Estas obras presentan la forma multiseccional contrastada típica del seiscientos, en que alternan secciones imitativas con otras más afectivas y otras de ritmo ternario inspiradas en la danza (se ha destacado su utilización en algunas piezas de ritmos populares polacos como la mazurca), a la vez que hacen gala de una majestuosidad deudora de la escuela compositiva veneciana, que resulta ilustrativa de los gustos y sonoridades que imperaron en la corte polaca durante la primera mitad del siglo XVII.⁹⁹¹

Le siguen varias glosas sobre *Vestiva i colli*, la única canción profana que escribió Palestrina: una de Rognoni, tocada por flauta tenor y clave, y las otras dos de Selma, una con fagot y clave y otra con flauta, clave y violonchelo. Francesco Rognoni

⁹⁸⁹ *Ibid.* p. 11.

⁹⁹⁰ Cf. SKOWRON, Ryszard (2002): *Olivares, los Vasa y el Báltico. Polonia en la política internacional de España en los años 1621-1632*. Varsovia: Soc. Ed. Historia Jagellonica (ed. esp.: Varsovia, Wydawnictwo, 2008).

⁹⁹¹ *Ibid.* p. 8.

Taeggio, virtuoso violinista, violagambista y flautista, fue director de la orquesta ducal de Milán y en su juventud había estado en Varsovia al servicio de Segismundo III, a quien dedicó su método instrumental *Selva de varii passaggi* del que forma parte la primera de estas glosas. La tablatura para teclado de Jan de Lublin, organista del convento de Krasnik, localidad cercana a Lublin, fue recopilada entre 1537 y 1548. Con sus 234 piezas es una de las colecciones más extensas de la producción europea de la época y abarca casi todos los géneros de música instrumental sacra y profana practicados en aquel momento. Para este programa, en función del contexto europeo mencionado en el subtítulo, elegimos cuatro piezas representativas de cuatro naciones, *Poznania, Gallicum, Italica e Hispaniarum*, esta última basada en fabordones típicos de la música ibérica.

A continuación unas piezas a dos y tres partes de Merula:

Tarquino Merula, natural de Cremona, vivió varios años en Varsovia, donde fue organista “de cámara y de iglesia” del rey Segismundo III, prosiguiendo después su carrera en Italia entre su ciudad natal y Bérgamo. En 1624, coincidiendo con su estancia en Polonia, se publicó en Venecia su *Primo libro de motetti e sonate concertati* al que pertenece nuestra *sonata seconda*, representativa de las tendencias estéticas de la escuela instrumental veneciana del primer Barroco. Quizá sea difícil hacerse una idea hoy día de la relevancia internacional que tuvo Merula en su época como compositor, tanto por la calidad de su abundante obra vocal e instrumental, que dio lugar a numerosas ediciones impresas, como por su prospección de nuevas formas y por las innovaciones estéticas de las que fue artífice a partir de nuevos postulados. *La Merula* actúa en cierta forma a modo de presentación personal, formando parte de una serie de piezas consagradas a personajes ilustres, entre ellos el pintor Caravaggio. *La Gallina* participa de una tradición musical descriptiva muy popular en el siglo XVII, que imita a este ave de corral, y aparece reproducida también como *'t Hane en 't Henne-gekray* (“el cacareo de los gallos y las gallinas”) en una publicación holandesa cuatro años anterior al Tratado de Wesfalia (1648) con que terminó la Guerra de los Treinta Años y se independizaron de España las provincias del norte de los Países Bajos.⁹⁹²

Les siguen dos obras más de Selma, compositor que aun, más adelante, cerrará la recopilación: la “Fantasia a basso solo” que el agustino español basó en el “Canto del Caballero” y una canzona a tres partes tocada por flauta soprano, fagot y continuo. A continuación un prelude de teclado de Jan Podbielski (*fl.* h.1660), compositor del que no se tienen datos biográficos. El manuscrito procede de la Biblioteca Nacional de

⁹⁹² *Ibid.* pp. 13-4.

Varsovia y la pieza presenta “un lenguaje muy idiomático del teclado a base de escalas y arpeggios propios del género de tocata improvisada que adquirirá gran desarrollo en el pleno Barroco emancipándose de las servidumbres imitativas del período anterior”.⁹⁹³ En penúltimo lugar, dos piezas de Adam Jarzebski (h.1590-1648/9), personaje de gran interés dentro de la cultura polaca:

Adam Jarzebski, nacido cerca de Varsovia, es representativo de una serie de músicos polacos que viajaron y trabajaron en el exterior. En 1612 entró a formar parte como violinista de la capilla del elector de Brandenburgo en Berlín, y en 1615 obtuvo un año de permiso para visitar Italia, lo que sin duda debió de proporcionarle conocimientos muy específicos sobre la importante práctica musical instrumental del primer Barroco en ese país. A partir de 1617 se estableció en la corte en Varsovia, donde sirvió a Segismundo III y Ladislao IV y adquirió progresivamente gran fama, honores y las rentas de varios molinos cercanos a la capital, ejerciendo también como profesor en casas de varias familias notables. Figura fundamental de la historia de la música polaca por los conocimientos que adquirió en la corte de Berlín y en Italia, que contribuyó a difundir de vuelta a su país, sus obras instrumentales representan lo principal de su producción musical conocida y dan muestras de una gran creatividad y originalidad, tanto si se trata de elaboraciones de modelos vocales, como *Corona aurea*, de *canzone* y *concerti* [1627], o de una serie de piezas que tienen nombres de varias ciudades alemanas (seguramente rememorando sus viajes) o sugieren un carácter determinado, como *Bentrovata*, que podría traducirse como “bienhallada”. Aparte de sus ocupaciones musicales, en 1635 Jarzebski recibió el encargo de administrar y supervisar las obras del palacio real de Ujazdów, y en 1643 escribió una conocida descripción en verso de Varsovia.⁹⁹⁴

Cabe destacar que “Bentrovata” había sido tocada ya por La Folía como *bis* de *Gulliver*, atendiendo a la calidad humanística del autor y a su contacto con la arquitectura, a modo de homenaje a la generación de Galileo y Descartes como predecesores de la posterior Ilustración. Cierra nuestro “*Corona aurea*” una canzona de Selma y Salaverde a cinco partes, la pieza de mayor complejidad interpretada por el grupo de este autor, que despliega en ella un sólido tejido imitativo en que los temas de las diferentes secciones van saltando de una voz a otra con particular vivacidad.

Al igual que en las notas al disco, dedicaremos nuestro último comentario a la portada de la edición: la vista del populoso Krakowskie Przedmiescie [fig. 99] por Bernardo Bellotto (1721-1780) –apodado *Canaletto* como su tío el vedutista veneciano–

⁹⁹³ *Ibid.* p. 14.

⁹⁹⁴ *Ibid.* p. 14-5.

, que terminó sus días en la capital polaca como pintor de cámara de la corte. Al igual que hacemos en ellas, destacaremos que la elección de un cuadro del siglo XVIII para ilustrar un contexto de la centuria anterior constituye un proceso inverso al que otras veces el grupo había utilizado en sus producciones, cuando había ilustrado temas dieciochescos con pintura del siglo XVII.⁹⁹⁵

4.6 Otros programas de concierto

La totalidad de los programas de concierto realizados por La Folía entre 1977 y 2012 ha sido mencionada en el repaso de la trayectoria del grupo que hicimos en el capítulo 2.⁹⁹⁶ Tuvimos ocasión entonces de aportar una serie de datos sobre muchos de ellos, procurando así evitar que el relato fuese una árida enumeración de acontecimientos, y referencias adicionales al glosar en el capítulo 3 las diferentes líneas de programación en que esas selecciones musicales se engloban. Por ello, antes de pasar a analizar, en el capítulo 5, los procedimientos aplicados en su construcción, será suficiente que aportemos ahora explicaciones complementarias que pongan el foco en tal o cual

⁹⁹⁵ Como por ejemplo con el *Orfeo* de Snijders en la portada de *Naturaleza*. La búsqueda de iconografía adecuada –tanto para la edición de discos, libretos de ciclos o programas de mano como simplemente para estructurar y presentar proyectos– es una de las tareas a las que dedicaremos atención en el próximo capítulo. En cuanto a Krakowskie Przedmiescie, cuando fuimos a Varsovia para el concierto de presentación del disco, nos llamó la atención una particularidad difícil de encontrar en ningún otro lugar y muy curiosa en un contexto de recuperación histórica como este del que trata la presente Tesis. Esa calle, hoy día arteria principal del centro de la ciudad, fue destruida, al igual que el resto del casco histórico, en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Pasada la guerra fue reconstruida siguiendo precisamente el fiel testimonio de los cuadros de Bellotto en que aparece, por lo que pudimos ver reproducida en la realidad la portada de nuestro disco. El resultado es por ello de mayor fidelidad “de época” que la plaza de Cracovia, que no sufrió parecida destrucción y lleva por ello grabada en su semblanza la superposición de diferentes capas arquitectónicas, y ambos lugares pueden considerarse como paradigmas de diferentes tipos de “autenticidad”. Unos minutos antes del inicio del concierto tuvimos oportunidad de ver el lienzo original de Bellotto, de formato relativamente reducido, expuesto en una estancia contigua a la sala del Castillo Real de la capital polaca donde tuvo lugar el concierto. Completamos así un ciclo de visiones: la reproducción avistada en un libro de arte al seleccionar la imagen, la diapositiva de extraordinaria calidad enviada luego para la portada, la reconstrucción arquitectónica y finalmente el lienzo original de Bellotto, centro de todas ellas.

⁹⁹⁶ En Ap. I-c (Vol. 2, p. 27) se encontrará una relación cronológica completa de esos programas.

característica de aquellos trabajos significativos que no han sido objeto de edición discográfica pero que son importantes en la evolución de grupo. No será necesario que sigamos para ello un orden cronológico y comenzaremos con los programas de tema ibérico, que son mayoría entre los desarrollados por La Folía.⁹⁹⁷

El primer trabajo al que dedicaremos unos comentarios será *Música de la época de los Galeones (Música ibérica del Viejo y del Nuevo Mundo, del Descubrimiento a las Independencias de América)*,⁹⁹⁸ cuya primera versión fue desarrollada en 2004, coincidiendo con el centenario de Isabel la Católica⁹⁹⁹ y luego repetido con pequeñas variantes.¹⁰⁰⁰ La idea de *Galeones* fue poner énfasis en los contactos musicales entre Europa y América a través de las comunicaciones marítimas. Mientras que la carabela fue una evolución de la carraca que, por su capacidad de navegar a sotavento, propició el descubrimiento de América, el galeón, con mayor capacidad de carga, fue construido como respuesta a las necesidades de transporte de personas y bienes entre los dos continentes, a partir del momento en que se intensificaron los viajes transoceánicos. Aunque el galeón como tal fue morfológicamente una nave renacentista, siguieron siendo conocidos hasta 1815 con este mismo nombre los barcos españoles que hacían la

⁹⁹⁷ Nótese que de los nueve trabajos discográficos glosados en el apartado anterior, siete tuvieron relación directa con temas ibéricos, independientemente a contener una proporción mayor o menor de repertorio hispano, siendo *Naturaleza* y *Gulliver* los únicos cuya temática era ajena a este ámbito de nacionalidad y no contenían ninguna pieza de origen español.

⁹⁹⁸ Se trata del subtítulo más largo de un programa del grupo, pero se ha mostrado eficaz y no se ha sentido necesidad de cambiarlo.

⁹⁹⁹ De una crítica a propósito del estreno del programa, el 29-04-2004, en la iglesia de San Andrés de Valladolid, extractamos: “De unos años a esta parte la inclusión de música del Nuevo Mundo parece añadir valor a los programas de conciertos y ediciones discográficas. El exotismo de estos sonos cautiva ‘a maravilla’, tanto como a Colón los dulces gorgojeos de las aves de bello plumaje y canto no aprendido. Pero este argumento extramusical, sólo funciona cuando la interpretación está respaldada por una sólida investigación que, evidentemente, no claudica ante caprichosas originalidades que pretenden recrear culturas aborígenes ficticias. De estas últimas hay, por desgracia, buenos ejemplos en el mercado, aunque también existen trabajos serios y meritorios, como el de La Folía ‘Música ibérica del Viejo y Nuevo Mundo, del Descubrimiento a la Independencia de América’ [...] El atractivo programa diseñado por Pedro Bonet hace un recorrido de tres siglos de presencia de músicas y músicos en la América hispana, obras y autores de los que ofrece noticia en el programa de mano (y que por cierto incluye también los textos literarios, que tal vez requerirían mayor cuidado filológico en la transcripción). Un repertorio de enorme interés musicológico. Sí, un programa muy pensado –y documentado– que contribuye, sin duda, a ilustrar a un público necesitado de formación musical [...] [SANZ HERMIDA, Rosa (2004): “Música del Nuevo Mundo”, en *ABC Castilla y León*, 1 may.]”

¹⁰⁰⁰ Otras actuaciones relevantes con este programa tuvieron lugar en el Auditorio Nacional de Música en 2009 y de gira por Chile en 2012.

ruta entre España y América (y Extremo Oriente igualmente). Fue entonces, ya iniciados los procesos americanos de Independencia, cuando dejó de funcionar esa ruta, que había perdido vigencia con la liberalización económica de las últimas décadas del siglo XVIII.

Teniendo en cuenta la ya aludida dramática destrucción de numerosos fondos musicales peninsulares, tanto de España como de Portugal, debemos destacar aquí de nuevo la importancia que tienen para completar el patrimonio musical ibérico los archivos americanos, que Mikaela Vergara calificaba en una entrevista como la “copia de seguridad” que los españoles hemos encontrado al otro lado del Atlántico.¹⁰⁰¹ Con obras de *Cancionero de Palacio*, Anónimo (Lima 1631), Falconiero, Hidalgo, De Murcia, Torrejón de Velasco, Martínez Compañón, Salas, Salazar, Locatelli y Ceruti, la selección musical de *Galeones*, interpretada en una formación de quinteto o sexteto con voz solista, incluye piezas de compositores con diferente historial.

Unos partieron de España para hacer su vida en América y desarrollaron allí una importante carrera musical, como Torrejón de Velasco, el obispo Baltasar Martínez Compañón o Roque Ceruti (y lógicamente otros muchos); otros viajaron al Nuevo Continente y luego volvieron, como pudo ser el caso de Santiago de Murcia, que se presume pudo ir a América después del fallecimiento de su alumna María Gabriela de Saboya;¹⁰⁰² otros nacieron allí, como el mexicano Antonio Salazar o el cubano Esteban Salas; y finalmente la fama de otros, pese a no realizar en persona el desplazamiento,

¹⁰⁰¹ Cf. Ap. III-a.1 (Vol. 2, p. 215)

¹⁰⁰² Mientras que, en el caso de Santiago de Murcia, esta circunstancia no ha podido ser comprobada de manera fehaciente, fue el caso de Lucas Ruiz de Ribayaz (1626-d.1677), que acompañó la expedición del conde de Lemos cuando fue nombrado virrey del Perú en 1667 y luego volvió a España antes de la publicación de su *Luz y norte musical* (1677). Respecto al trasiego de músicos entre España y América, aparte de emigraciones duraderas o definitivas, se ha podido comprobar que algunas compañías organizaron viajes de ida y vuelta para la realización de un contrato determinado [cf. GEMBRERO, María (2007), “Migraciones de músicos entre España y América (Siglos XVI-XVIII): estudio preliminar”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembrero y Emilio Ros-Fábregas, coord. y ed., pp. 17-58. Granada: Universidad de Granada, p. 46].

propició que sus partituras viajasen en los galeones y su música fuese difundida e interpretada en el Nuevo Mundo, como fue el caso de Juan Hidalgo o Locatelli.¹⁰⁰³

El programa se abre con unas piezas del *Cancionero de Palacio*, antología que contiene repertorio coetáneo al descubrimiento de América, de la que en esta ocasión seleccionamos algunas con resonancias viajeras como “A tierras ajenas” de Francisco de Peñalosa (h.1470-1528), la anónima “La congoja que partió conmigo” y “Amor con fortuna” de Juan del Encina (1468-1529/30), interpretadas por la voz solista, las flautas de pico y las vihuelas de arco y de mano. A continuación se puede escuchar “Hacnacachap Cussicuinin”, himno mariano en quechua que aparece en un manual religioso publicado en Lima en 1631,¹⁰⁰⁴ el primer impreso americano conservado de música polifónica. Comienza la interpretación con una introducción de ocarina de cuatro agujeros: aunque no hay constancia de restos anotados de música precolombina, son numerosos los instrumentos conservados que permiten al menos un acercamiento a la sonoridad y posibles patrones melódicos;¹⁰⁰⁵ enlaza con unas notas pulsadas por la vihuela de mano que se funden con una introducción de este instrumento que da paso al himno, procurando así recrear el lapso cronológico en el que se produce un primer contacto entre los dos mundos.

A continuación unas folías y pasacalle de Falconiero, el músico napolitano cuya edición nos permite disponer de este vistoso repertorio instrumental ibérico del que, pese a su importancia histórica, se conservan tan pocas muestras.¹⁰⁰⁶ El siguiente bloque está dedicado a *La púrpura de la rosa*, esa primera ópera conservada de las representadas en América de la que ya hemos hablado. En primer lugar un tono humano de Juan Hidalgo (1614-1685), autor en 1660 de la música perdida de la primera versión

¹⁰⁰³ Las notas de la primera versión de este programa –con pequeñas variantes respecto al que glosamos a continuación– se reproducen íntegras en Ap. II-c.7 (Vol. 2, p. 173).

¹⁰⁰⁴ PÉREZ BOCANEGRA Juan (1631): *Ritual formulario e institución de curas para administrar a los naturales de este reyno...* Lima: Geronymo de Contreras. Reproducimos en figs. 100-101 la portada y la hoja correspondiente a las partes de tiple y tenor del himno.

¹⁰⁰⁵ Hablamos –aquí sí– de “música antigua-ficción” [cf. cap. 1-1.1].

¹⁰⁰⁶ Algo que también se veía favorecido por el hecho de tratarse de formas susceptibles de ser improvisadas por los músicos sin necesidad de partituras.

de este libreto de Calderón. Se trata en este caso de “Disfrazado de pastor vaja el amor” [sic], conservado en un archivo mexicano. A continuación “El Amor” de Santiago de Murcia, sobre una canción relacionada con *La púrpura*, procedente de uno de los dos códices de Murcia conservados en América, al igual que “Cumbées”, uno de los géneros de ida y vuelta en que se unen los ritmos afroamericanos con la técnica instrumental del Viejo Continente. Y, finalmente, el emotivo aria “Quien aborrecido hijo” en que Adonis canta en la ópera las desgraciadas circunstancias de su nacimiento.

Completan el programa una piezas de *Trujillo del Perú* de Martínez Compañón (1735-1797), dos vocales, en las que se mezclan palabras de castellano y lenguas autóctonas como la Chimu, y una instrumental en el centro, “Bayle de danzantes con pífano y tamboril” en que el grupo hace uso de un tambor; una cantada del estilo barroco que practicó tardíamente Esteban Salas (1725-1803), maestro de capilla de Santiago de Cuba; el “Negro a dúo ‘Tarara qui yo soy Antón’”, en el que la segunda voz que da réplica a la primera soprano es tocada por una flauta sopranino, obra de Antonio Salazar (h.1650-1715), maestro de capilla de las catedrales de Puebla y México; una sonata para flauta y bajo continuo de Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), copiada en el ya citado manuscrito de música para flauta fechado en México en 1759;¹⁰⁰⁷ y finalmente la Cantada a la Purísima Concepción “De aquel inmenso mar”, cuyas imágenes simbólicas son muy apropiadas para el tema de que se trata, del italiano Roque Ceruti (1683-1760), maestro de capilla en Trujillo y luego sucesor de Torrejón en Lima. En alguna de las versiones con clave, antes de la última pieza: dos minuets para teclado de Pau Marsal (1761-1839), maestro de capilla en Tarrasa, Ibiza, Palencia y Barcelona, piezas de estilo neoclásico representativo de la época en que tuvieron lugar las Independencias americanas.

Otro programa construido exclusivamente con repertorio ibérico, también en formación de quinteto con voz solista, es *A lo divino (Música sacra del Barroco hispano)* –con el título alternativo “*Oh, Dios inmenso*”(Villancicos y cantadas del Barroco sacro hispano)–, que contiene una serie de cantadas y villancicos españoles –

¹⁰⁰⁷ ANÓNIMO (1759/2) [cf. Ap. III-a.10-9 (Vol. 2, p. 220), donde también podrán verse y escucharse versiones de “Hacnacachap”, Salazar [*ibid.*-(2)] y Salas [*ibid.*-(3)].

muchos de ellos ya citados cuando hablamos de las formaciones del grupo¹⁰⁰⁸ junto a alguna pieza de repertorio americano. Entre las primeras, obras de Iribarren, García y Martín, una Lamentación de Enrique Villaverde (1702-1774), maestro de la catedral de Oviedo, así como la sonata a tres de la catedral de Santiago de Compostela de José de Vaquedano (1642-1711), ya mencionada como una de las pocas obras instrumentales españolas conservadas del siglo XVII. Completan el programa dos de las *Canciones a tres* de Rodríguez de Hita incluidas en el disco *Madrid Barroco*, la cantada de Ceruti de *Galeones* –y otras veces el “Oygan una xacarilla” de Rafael Castellanos, de la catedral de Guatemala– y, en penúltimo lugar, como es frecuente en estos programas de quinteto o sexteto, unas piezas de clave solo, en este caso una “Canzona” y “Al Post Comunio” de Domenico Zipoli (1688-1726), publicadas en Roma en 1716 antes de profesar el italiano en la Compañía de Jesús y partir hacia Argentina, así como una “Retirada del emperador de los Dominicos de España” conservada en el archivo de Chiquitos.¹⁰⁰⁹

Muchas de estas piezas que acabamos de mencionar han formado parte luego de otros programas de los que hablaremos a continuación, reunidas en función de factores como procedencia geográfica, festividad del año, conmemoración u otros, completándose con otras específicas de cada contexto. Fue el caso, por ejemplo, de *Música en las catedrales españolas en la época de Salzillo (1707-1783)*, confeccionado e interpretado en Murcia para el natalicio del escultor, donde junto a las piezas de Iribarren, Hita, Villaverde y García se incluyeron otras de Matías Navarro (h.1670-1727), procedente de la catedral de Orihuela, de Antonio Yangüas (1682-1753), de la de Salamanca, y de Francisco Zacarías Juan (¿-?), de la de Segorbe, además de una pieza de teclado de José Larrañaga (1728-1806), del archivo del santuario de Aránzazu.

¹⁰⁰⁸ Cf. cap. 3-3.1. Actuaciones destacadas con este programa tuvieron lugar en Santa María de la Alhambra en Granada en 2004 y en el V Festival La Música del Pasado de América, en Caracas, en 2006 [cf. cap. 2-2.5].

¹⁰⁰⁹ Un arreglo para dos flautas de esta pieza fue interpretado en una versión de *La Nao de China* de gira en mayo de 2014 por Argentina, Uruguay y Paraguay, entre otros en un lugar emblemático de la biografía de Zipoli, la Capilla Doméstica de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba (Argentina), complejo donde residió el músico y escribía repertorio que era enviado a la red de misiones que formaban parte de la provincia jesuítica del Paraguay, antes de trasladarse más al norte a la misión de Santa Catalina, donde falleció.

En ese trabajo resultaba interesante la comparación estilística entre la escultura del murciano de origen napolitano y la producción musical barroca hispana, a favor de la que se hacía el siguiente alegato:

El repertorio sacro del último Barroco español, que hoy día afortunadamente vuelve a ser descubierto y apreciado, fue durante mucho tiempo poco conocido y valorado. Presenta sin embargo un panorama muy rico, tanto por su abundancia como por la riqueza artística de sus páginas. Es cierto que desde comienzos del siglo XVIII se hizo patente en toda Europa la enorme influencia que estaba llamado a ejercer el estilo italiano sobre todo género de composición musical. No obstante, hay que recalcar que esta tendencia constituyó un fenómeno de dimensión internacional que no desmereció la validez y grandeza de la creación sonora de la época. Baste observar por ejemplo cómo esa conjunción estilística incidió igualmente de manera fundamental sobre la obra de Johann Sebastian Bach, sin que ello haya afectado a su consideración de cumbre del arte musical.

En realidad, durante las primeras décadas del siglo XVIII se asiste al nacimiento de un estilo musical que deviene internacional, fraguado sobre los preceptos de un arte italiano junto al que se introducen elementos de estilo francés (en origen el más diferenciado) –los llamados “gustos reunidos”–, así como elementos autóctonos que darán lugar a diversas variantes. Conforme avanza el siglo, al estilo musical del pleno Barroco se incorporan paulatinamente rasgos “galantes” propios del estilo Rococó, operándose, ya mediada la centuria, una clarificación y afinamiento de líneas característicos del período preclásico, confluyendo y desembocando más tarde los ingredientes de esta evolución en el Clasicismo.¹⁰¹⁰

Un programa en que se reordenaban piezas ya interpretadas (todas menos una)¹⁰¹¹ fue “*Tú mi Dios entre pajas*” (*La Navidad en España y América*), teniendo en cuenta las cantadas de Castellanos, Martín, Navarro, Salazar y Salas (la que da título al programa) dedicadas al Nacimiento. En *Música del México virreinal*, volvían a aparecer Hidalgo, Salazar, Murcia y Locatelli junto a Manuel de Sumaya (h.1680-1755), Francisco López Capillas (h.1608-1674) y Juan Mathías de los Reyes y Mapamundi (¿-1779),¹⁰¹² con obras procedentes de los fondos de las catedrales de Oaxaca y México (de ocho obras interpretadas, cuatro eran sacras, todas las vocales menos “Disfrazado” de Hidalgo). Otro tema monográfico tratado por La Folía dentro de la música sacra fue *Música del Barroco español en torno a la celebración del Corpus Christi*, festividad para la que hay abundante repertorio en los archivos españoles, en este caso con

¹⁰¹⁰ BONET, Pedro (2007/4): “Música en las catedrales españolas en la época de Salzillo (1707-1783)”, nts. prg. m. tít., iglesia del Convento de las Agustinas, 21 may. Murcia: Museo de la Ciudad [versión fragmentaria en Ap. II-c.11 (Vol. 2, p. 185)].

¹⁰¹¹ El villancico catalán “Anit és nat un Infant” de Pau Roses (ss. XVII-XVIII), incluido para el estreno del programa en 2007 en el Palacio Real de la Almudaina de Palma de Mallorca.

¹⁰¹² Cf. cap. 3-3.1.

cantadas al Santísimo Sacramento de Joaquín García (tres diferentes), otra de Enrique Villaverde, *Ese mar de finura soberana*, una de Francisco Valls, *De el Altar en las playas*, y *Resuene el orbe* de Diego Durón (h.1658-1731), hermano de Sebastián que desarrolló la mayor parte de su carrera en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Igualmente dedicado a repertorio sacro fue “*Tiernas flores, dulces aves*” (*Música de los archivos de las catedrales españolas*), en formación de septeto que, además de las flautas, cuenta con dos violines para acompañar a la voz solista. Centrado en un principio en músicos activos en la catedral de Salamanca, con mucha música de su archivo, encontramos allí obras de Micieces, Yangüas, Iribarren y Martín, todos ellos muy relevantes en la actividad de la seo salmatina, recuperando por otra parte la cantada *Ha del rústico* de Literes del disco *Madrid Barroco*, cuyo original se conserva en El Escorial, la sonata de Vaquedano y –cuando se interpretó en el V Festival de Música Antigua de Málaga– un *Andantino con variaciones* para teclado¹⁰¹³ del organista de la catedral de la ciudad andaluza Tadeo Murguía (1759-1836).

“*Yo que soy contrabandista*” (*Un himno a la libertad en tiempos de la Constitución de Cádiz*) fue un programa relativamente heterogéneo –y aun más una versión un par de meses anterior, “*Por aquél horizonte*” (*Música sacra y canción patriótica, de la Ilustración a la Constitución de Cádiz*)–, ambos realizados en 2012 en conmemoración del bicentenario de las Cortes de 1812.¹⁰¹⁴ La principal razón de su eclecticismo era aprovechar en parte del programa repertorio a la medida del grupo, junto a piezas directamente relacionadas con los sucesos militares y políticos que rodearon el proceso constitucional gaditano. En el primer grupo de piezas, obras de Iribarren, De San Juan, Sumaya, Hita y Martín; en el segundo, algunas de Manuel García, un par de canciones incluidas en el cuaderno mexicano de música para teclado

¹⁰¹³ MURGUÍA, Tadeo (s.f.): *Andantino con variaciones para forte piano*, Ms. sign. Roda. Leg. 35. Varios 504. Madrid: Bibl. RCSMM (ed. mod.: J. Martí, J. Teixidor, J. T. Murguía, J. Codina: *Obras para fortepiano*, Pedro González Casado, intr. y rev. Madrid: RCSMM-Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1991).

¹⁰¹⁴ En la construcción de estos dos programas es de rigor mencionar de nuevo las orientaciones recibidas de José Carlos Gosálvez, buen conocedor del repertorio de esa época, la implicación de sus autores y los fondos disponibles.

de Guadalupe Mayner¹⁰¹⁵ y de próceres de la época de la Guerra Española de Independencia y de la Constitución de Cádiz, como Murguía (su himno “Venid, vencedores de la patria”) y Rodríguez Ledesma, colaborador de Nicasio Gallego. Para aumentar el aparente eclecticismo de la propuesta, el hecho de que “*Por aquél horizonte*” fuese estrenado en el marco del Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid; sin embargo, tal como se indica en las notas:

Cabe señalar que no era nada extraño encontrar entonces una amalgama de lo sacro, lo patriótico y lo militar, elementos que aparecen unidos en personajes como el vasco Joaquín Tadeo Murguía, presbítero, organista de la catedral de Málaga y autor del libro *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor* (cuya partitura ejemplificante se interpreta en este concierto), impreso en 1809 en la capital andaluza en plena invasión napoleónica, coincidiendo con un auge de los himnos patrióticos en respuesta a la convulsa situación del momento (Murguía fue también autor de un Oficio de Difuntos dedicado a los vencedores de Bailén).¹⁰¹⁶

Y hay que destacar que fueron clérigos también Miguel Hidalgo y José María Morelos, quienes en 1810 se pusieron a la cabeza de la rebelión que condujo a la Independencia de México.¹⁰¹⁷ Igualmente lo fue Nicasio Gallego, uno de los personajes señalados del proceso de 1812, a cuyo himno “En tan infausto día” puso música, hoy día perdida, Rodríguez Ledesma, notable compositor riojano que colaboró con él tras huir a Cádiz después de prestar grandes servicios a la resistencia madrileña antinapoleónica. De éste, se interpreta en programa un “Divertimento marcial” para flauta y piano, la canción “El pescador”, con letra de Juan Bautista Arriaza, autor de un conocido himno coral patriótico a la rebelión madrileña del Dos de mayo, y la cantinela *¡Ay Fernando mío!*, con letra del poeta y militar Francisco de Laiglesia y Darrac, director de la escuela de equitación de Cádiz.

¹⁰¹⁵ MAYNER, Guadalupe (1804): *Quaderno de varias lecciones i varias piezas para clabe o forte piano para el uso de Guadalupe Mayner*. México: Bibl. Lerdo de Tejada de la Sec. de Hacienda y Crédito Público.

¹⁰¹⁶ BONET, Pedro (2012): “‘Por aquél horizonte’ (Música sacra y canción patriótica, de la Ilustración a la Constitución de Cádiz de 1812)”, nts. prg. m. tit., Iglesia de San Antonio de los Alemanes, 14 mar. Madrid: Comunidad de Madrid-XXII Festival de Arte Sacro [txt. compl. en Ap. II-c.17 (Vol. 2, p. 200)].

¹⁰¹⁷ Cf. estos mismos propósitos en entrevista en Ap. III-a.4 (Vol. 2, p. 217).

El tenor sevillano Manuel García, padre de las afamadas sopranos Pauline Viardot y María Malibrán, abandonó Madrid unos años antes del comienzo de invasión napoleónica y triunfó en los teatros de varias capitales europeas. Su polo del “Contrabandista”, de la ópera *El poeta calculista* (1805), gozó de gran popularidad y fue adoptado dos décadas más tarde como himno inconformista por la generación de la escritora francesa George Sand. De él pueden escucharse también una *Tirana* y la canción andaluza *El bajelito*. En cuanto a las dos canciones del cuaderno de Mayner, “A las armas corred patriotas” y “Siguiendo el ejemplo glorioso de España”:

La primera de ellas se atribuye al músico peninsular Manuel Antonio Corral, formando parte de la ópera en dos actos titulada *El saqueo o los franceses en España*, que en 1808, tras su representación en Madrid, le valió tener que emigrar aun muy joven a Nueva España. En México, tomó partido por la causa realista y siguió alumbrando un repertorio político-musical, con piezas tan curiosas como una celebrada sonata descriptiva para piano titulada *La prisión de Hidalgo, Aldama, Allende y demás generales insurgentes*.¹⁰¹⁸

Finalmente, en estos dos programas relacionados con la constitución gaditana, dos piezas que ponen en relación la ciudad andaluza con Nueva España: una sonata y *minuete* de Juan Antonio Vargas y Guzmán (¿-?), que fecha su *Explicación de la guitarra de rasgueado* en Cádiz en 1773 [fig. 102] y tres años más tarde en Veracruz su *Explicación para tocar la guitarra*, de contenido similar.¹⁰¹⁹ Sin salir de los temas ibéricos, igualmente en el año 2012, el programa “*Ramillete de flores*” (*Música de la colección de la Biblioteca Nacional de España*), al que ya dedicamos suficiente comentario al término del capítulo 2, con sus 500 años de arco temporal, cantigas de Alfonso X, piezas del *Cancionero de Palacio*, algunas en común con el programa *Moriscos*, y *Juego filarmónico* de Haydn procedente de Zacatecas en México.

¹⁰¹⁸ BONET (2012).

¹⁰¹⁹ Cf. VARGAS Y GUZMÁN, José Antonio (1773): *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado...*, ms. Oviedo: Biblioteca (ed. mod.: Medina Emilio Casares, pról., Ángel Medina Álvarez, transcr. y est. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, y – (1776): *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra...*, Ms. México: AGN (otro: Chicago, Newberry Library) (ed. mod.: Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero, transcr. y est., vol. 1, est. analítico; vol. 2, repr. fac.; vol. 3, “Trece sonatas para guitarra y bajo continuo”. México: Archivo General de la Nación, 1986).

Otros programas dedicados a temas ibéricos, que igualmente ya fueron comentados, han contenido una mezcla de repertorio español y de otras naciones. Fue el caso de *La música para instrumentos bajos en la época de Carlos V*, donde junto a piezas de Cabezón, Narváez, Venegas y Ortiz, hubo otras de Enrique VIII, Cornish, Crecquillon y Attaignant, todas ellas muy relacionadas con la figura del emperador;¹⁰²⁰ también de “*Es tan alta la ocasión*” (*Música en tiempos de la Conciliación de Villafáfila*),¹⁰²¹ donde junto a obras de De la Torre, Del Encina, Cornago, Escobar, Tordesillas y Alonso hubo piezas de Desprez, Verardi, Capirola, Agricola (que murió en Valladolid cuando formaba parte del séquito de Felipe el Hermoso), Ghiseghem, Japart e Isaac; e igualmente de “*¿A quién contaré mis quejas?*” (*Música en tiempos de la expulsión de los moriscos*),¹⁰²² donde junto a *Cancionero de Palacio*, Narváez, Romero, Blas de Castro, Díaz Besón, Machado y Arañés, había piezas de Susato y Praetorius.

Dentro de esta misma categoría, podemos mencionar también “*Descuydado ruiseñor*” (*Música en las cortes de Braganza y Borbón en Portugal y España en el siglo XVIII*),¹⁰²³ coincidiendo con el centenario del nacimiento de Bárbara de Braganza (1711-1758), selección muy representativa de la relación entre los dos países, aunque se trata de obras y autores (los dos Scarlatti, Astorga, Facco, Tê y Sagau, Nebra Haendel y Montéclair), que estaban presentes en las recopilaciones en torno a Felipe V y la Guerra de Sucesión (donde igualmente se mezclaba música española y de otros países), y han sido comentados ya.

¹⁰²⁰ De William Cornish (h.1648-h.1523) se representó en 1522 una pieza con ocasión de la visita de Carlos V a su pariente Enrique VIII de Inglaterra para pedirle ayuda contra Francisco I de Francia, del que Attaignant era el impresor oficial, mientras que Thomas Crecquillon (h.1500-1557) era maestro de capilla del emperador en Bruselas [cf. Ap. II-c.2 (Vol. 2, p. 158)].

¹⁰²¹ Cf. BONET, Pedro (2006) “Es tan alta la ocasión” (*Música en tiempos de la Conciliación de Villafáfila*), nts. prg. gira m. tít., conm. del V cent. de la Conciliación de Villafáfila (Zamora). Madrid: SECC [Ap. II-c.9 (Vol. 2, p. 178)].

¹⁰²² BONET, Pedro (2009/2): “¿A quién contaré mis quejas?” (*Música en tiempos de la expulsión de los moriscos*), nts. prg. m. tít., 1ª ed., Hospital Real, Crucero, 28 jun. Granada: 58 Festival Internacional de Música y Danza [cf. Ap. II-c.13 (Vol. 2, p. 189)].

¹⁰²³ BONET, Pedro (2011): “Descuydado el ruiseñor” (*O incauto rouxinol*). *Música nas Cortes de Bragaça e Bourbon em Portugal e Espanha no Século XVIII*, nts. prg. m. tít., trad. port., Igreja de Santiago, 22 oct. Almada: II Festival “Os sons de Almada velha” [cf. Ap. II-c.16 (Vol. 2, p. 196)].

Cerraremos este apartado ampliando algo de información sobre algunos proyectos de La Folía no ceñidos al ámbito ibérico, que a menudo formaron parte de ciclos. Fue el caso del realizado como encargo del departamento de actividades culturales del Museo del Prado para acompañar la importante exposición *Vermeer y el interior holandés*, que reunió una parte importante de la pintura de Johannes Vermeer (1632-1675) junto a una sobresaliente selección de pintura de sus contemporáneos. En un primer programa, *El arte musical en tiempos de Vermeer*, en formación de quinteto instrumental con flautas y bajón, se interpretó una selección de piezas contemporáneas del pintor, cuatro de Selma y Salverde (entre ellas la gran canzona que más adelante cerraría el disco “*Corona aurea*”), una suite de clave de Froberger, “La gallina” de Merula en versión holandesa publicada en Amsterdam en 1646 (igualmente incluida más tarde en el mismo disco), unas piezas de Falconiero (la Canzona y Gallarda que dedicó a su amigo Enrico Butler [Botelero], la pieza “Riñen y pelean entre Berzebillo con Satanasillo, y Caruf, y Pantul” y el “Bayle de los dichos diablos”, que La Folía a menudo ha tocado como propina del programa *Velázquez*).¹⁰²⁴

Luego cuatro canzonas de Frescobaldi, “La Bernardinia”, “La Bianchina”, “L’Arnolfinia” y “La Marina”, esta última de dos bajos, dos *ricercari* para violonchelo solo de Domenico Gabrieli (1659-1690), la suite nº 3 de Matthew Locke (1621/2-1677) y la “Canzon nona” de Castello. El segundo programa del ciclo, a dúo de flauta y archilaúd, se tituló *Concierto doméstico: el repertorio intimista*. En él se interpretaron la “Canzon terza a soprano e basso” de Selma (que había sido grabada en *Madrid Barroco*), unas piezas para flauta sola del holandés Van Eyck (“Preludio”, “Fantasia in echo” y “Batali”), una tocata de Bernardo Gianoncelli publicada en Venecia en 1650 y unas danzas anónimas del ‘*t Uitnemen Kabinet*, publicado por el editor Paul Matthys en Amsterdam en 1646. También la pieza contemporánea *Amarilli mia bella, Hommage à Johann Jacob van Eyck* de Hans-Martin Linde, elegida para simbolizar la admiración del siglo XX por el pintor holandés, unas piezas de guitarra de Gaspar Sanz publicadas un año antes de la muerte de Vermeer (“Pavana al ayre español” y “Folías”) junto a

¹⁰²⁴ Cf. BONET, Pedro (2003/2): “Vermeer y el interior holandés”, nts. ciclo 3 concs. exp. m. tít. [“El arte musical en tiempo de Vermeer”; “Concierto doméstico: el repertorio intimista”; “La vida musical holandesa en tiempos de Vermeer”], 19 febr.-18 may. Madrid: Museo Nacional del Prado [txt. compl. en Ap. II-b.2 (Vol. 2, p. 143)].

unas “Jácaras” de Antonio de Santa Cruz, de la misma época, y para cerrar la sonata seconda de Castello (grabada en *Velázquez*).

El último programa, *La vida musical holandesa en tiempos de Vermeer*, en formación de quinteto con voz solista, el más particular en cuanto a repertorio como resultado de investigaciones y pesquisas específicas de partituras, se abría con el Prólogo del *Orfeo* de Monteverdi; a continuación unas canciones de Henricus Liberti (a.1600-1669) publicadas en Amberes en 1645, unas variaciones sobre la “Pavana lachrimae” de Dowland por Sweelinck, el organista de Nieuwe Kerk en Amsterdam; una serie de piezas instrumentales para dos flautas y bajo del *Kabinet*, una Pavana y Gallarda de Cornelis Thymanszoon Padbrué (c.1592-1670) tocadas en una boda en Harlem en 1641, unas canciones de la *Pathodia Sacra et Profana* de Constantijn Huygens (1596-1687) –secretario del príncipe de Orange, al que Van Eyck dedicó su antología de variaciones para flauta de pico, padre del científico de mismo apellido, es sabido que Huygens visitaba a menudo el taller de Vermeer al que traía clientes–; y finalmente unos aires de Michel Lambert (1610-1696) y una sonata a trío de Charles Rosier (1640-1725), publicada en Amsterdam a finales del siglo XVII.

Otro ciclo representativo fue el dedicado a *Música sobre naturaleza y jardines*, que contó también con tres sesiones, con un repertorio principalmente constituido por música francesa, al igual que ocurría en el disco *La imitación de la naturaleza*. En la parte introductoria de las notas de la primera sesión, titulada “*Hortus musicalis*” (*Naturaleza y jardines en el Barroco*), se recogía:

Música y jardines son dos parcelas de la actividad humana que mantienen múltiples puntos de contacto. La naturaleza, de la que la música forma parte como fenómeno físico, posee sus propios sonidos, tanto aquellos más imprecisos, violentos, repentinos o desagradables, como aquellos más melódicos y arrumbadores. El jardín, parcela de naturaleza domesticada y moldeada por el ser humano, posee igualmente sus propios sonidos, que aparecen en cierto modo determinados, al igual que el resto de los elementos vegetales, acuáticos, aéreos, animales o arquitectónicos. La selección y ordenación de esos elementos configura la creación del jardín, zona de esparcimiento donde es fundamental el goce de los sentidos. [...]

Como área de recreo, solaz y expansión, el jardín es propicio a la realización de actividades musicales, tanto activas como pasivas, individuales como colectivas, especialmente aquellas cuyo carácter favorece el sentido de lo bucólico, de la ensoñación o de la diversión, con sus juegos, intermedios, bailes y representaciones al aire libre. La música, tanto si se trata de

hacerla en persona, emulando a algún personaje arcádico señalado, como de escucharla ejecutada por gente del oficio, actuando a modo de llanos faunos o pastores dieciochescos, ocupa un lugar importante en los acontecimientos que tienen lugar en el jardín. [...] ¹⁰²⁵

En formación de cuarteto con dos flautas de pico y bajo continuo, el programa se abría con la primera *Fête rustique* de Jacques Christophe Naudot (h. 1690-1762); a continuación la sonata de *La primavera en los jardines de Aranjuez* de Herrando, de la que ya hemos hablado con detalle, unas piezas de teclado de Couperin dedicadas a la pastora, las mariposas, las abejas y los vergeles floridos, así como la sonata *The Imitation of Several Birds* de Robert Orme Écuyer (¿-1711), que tiene rasgos en común con la de Williams que abre el disco *Gulliver*. Después, unos aires campestres de Montéclair (*Sérénade ou Concert... pour les violons, flûtes et hautbois*, París 1697), instrumentados con dos flautas tocando al unísono, así como la emblemática y compleja pieza “Le Labyrinthe” de Marais (*Quatrième livre de pièces de viole*, París, 1717) y el cuarto de los *Balets [sic] de Village* de Boismortier.

El segundo concierto, “*Divertimento campestre*” (*Música pastoril*), en formación de dúo de flautas de pico, se abría con una suite de Hotteterre (*Troisième Suite de pièces à deux dessus pour le flûtes... et muzettes*, publicada como pieza independiente en París en 1722), a la que seguían tres piezas de flauta sola de Van Eyck, “Fantasia in echo”, “Engels Nachtgaeltje” (esta última tocada por los dos solistas en alternancia de pasajes) y la dedicada al mito de Dafne. Después unos dúos originales para trombas marinas que Johann Melchior Gletle (1624-1684) dedica a las figuras mitológicas de Iris, Pan, Diana, Laurus, Mars, Scazon und Cerberus, Hesperus y Fauni (*Musica genialis latino-germánica*, 1675); unas “Fruslerías” de Naudot (*VI Babioles pour deux vielles, musettes, flûtes à bec*, Paris h. 1730), varios números de la suite para dúo *Les Fleurs* de Naudot (los dedicados a la rosa, el clavel, las margaritas, el narciso, el tulipán y la violeta), la sonata nº 5 para flauta y continuo del *Pastor Fido* de

¹⁰²⁵ BONET, Pedro (2007/2): “Música sobre naturaleza y jardines”, nts. ciclo 3 concs m. tít. [“Hortus musicalis’ (Música sobre jardines)”, “Divertimento campestre’ (Música pastoril)” y “Al agua de la vida’ (La evocación del agua en el barroco – y en la actualidad)”, 15 febr.-1 mar., libr. ilustr. 55 pp. Madrid: Ayuntamiento-Museo de San Isidro, p. 13 [versión fragmentaria en Ap. II-b.3 (Vol. 2, p. 146)]. En fig. 103 reproducimos una de las ilustraciones como aparece en el libreto (p. 21) [Nicolas de Larmessin II (1638-1694): “Habit de jardinier”, en *Les costumes grotesques et les métiers*, París 1695]. De la escasa bibliografía sobre el tema, destáquese ARACIL, Alfredo, ed. (2003): *Música y jardines*. Granada: Archivo Manuel de Falla (2ª ed., *Ibid.* 2008).

Chédeville (tocada con acompañamiento de flauta bajo, buscando el cambio de sonoridad); y finalmente unos *Duets for two Flutes as Performe'd upon the Water. At Spring Gardens &c.* de Daniel Wright el joven (fl. 1720-40), con arreglos de la *Water Music* de Haendel y otros títulos sugerentes como “Merlin’s Grotto Minuet” y “Richmond Park Jigg”, música sobre jardines para ser tocada en jardines.

Sobre el tema tercero de los conciertos del ciclo, “*Al agua de la vida*” (*la evocación del agua en el Barroco –y en la actualidad–*), se indica al comienzo de las notas:

Con el título de una cantata conservada en el archivo de la catedral de Salamanca, *Al agua de la vida*, presentamos este programa de concierto constituido por piezas tanto vocales como instrumentales, sacras como profanas, que giran en torno al agua en sus diferentes manifestaciones físicas (arroyos, ríos, cascadas, la corriente, el mar, las olas, la espuma...) como simbólicas (el transcurso del tiempo, el curso de la vida, la fertilidad, la pureza, el espejo, la belleza, el amor...) y utilitarias (la sed, el baño, la navegación...).

El agua, elemento primordial de la biología, bienpreciado imprescindible para la subsistencia, asociado a través de la historia al establecimiento de la vida sedentaria y al desarrollo de la civilización – así como a desplazamientos y migraciones –, adquiere especial protagonismo en el Barroco. Desde la antigüedad cargada de simbología y objeto de metáforas, espejo natural, elemento de extrema fluidez, el agua se adapta a todas las formas, cambia de apariencia y a menudo aparece en la naturaleza dotada de un movimiento que puede reproducirse en las artes plásticas y en la arquitectura o recrearse artificialmente en forma de cascadas o fuentes de impresionante escenografía. Protagonista de numerosos decorados y fiestas barrocas, las alegorías de la corte de Neptuno constituyen por sí solas un género de las artes decorativas, la literatura y las artes melodramáticas.¹⁰²⁶

En formación de quinteto con voz y viola de gamba en el continuo, encontramos en él varias obras ya conocidas, aunque muy claramente situadas en contexto. Se abre con la cantata *De aquel inmenso mar* de Ceruti; a continuación la cantata *En la ribera verde del Mançanares* de Serqueira y dos piezas de teclado de Couperin, una dedicada a “Las góndolas de Delos” y otra a “Las ondas” (esta última en alguna ocasión ha sido interpretada también por La Folía en una versión para dos flautas que aparece en las recopilaciones de Blavet). La siguiente pieza, la cantata “Les Bains de Tomery”, trata de los baños de una localidad al borde del Sena, no lejana a Fontainebleau, donde los

¹⁰²⁶ BONET (2007/2), p. 36

reyes de Francia tenían un pabellón de recreo. En ella hace el compositor un verdadero compendio de deidades marinas:

Jean Baptiste Stuck, más conocido como Batistin, sitúa allí un baño alegórico de Diana (¿la reina, o quizá la favorita?), en el que aparecen Tetis (hermana y esposa de Océano), con una corte de náyades, nereidas y tritones, Anfitríte (esposa de Neptuno), Flora (la Cloris de los griegos, esposa de Céfiro, madre de la primavera y diosa de las flores y los jardines) y Venus (Afrodita, para los griegos, diosa del amor, “la Hija de los mares”, que había nacido de la espuma del mar), para concluir con una máxima según la cual el amor debe su existencia a la belleza, mientras la belleza debe al amor todo su poder. Como imágenes aparecen la ribera (se cita al río Sena), las cañas, el frescor de las aguas, las aguas fugitivas, las ondas, las grutas marinas, las olas plateadas, y también el fuego del día, los astros (la Luna, amante de Endimión), los Céfiros que atraviesan los aires...¹⁰²⁷

La pieza debió ser muy popular en la época, pues Rousseau menciona en sus *Confesiones* que la iba cantando cuando se dirigía a Lyon y otro caminante reconoció la melodía y, tras informarse sobre sus habilidades musicales, le alojó durante unos días a cambio de que transcribiese música para él.¹⁰²⁸ El programa se completa con la cantada que da título al programa, de Juan Martín, otra pieza transcrita del archivo de la catedral de Salamanca, donde es uno de los autores más representados, así como la ya mencionada pieza de Derossier en que se glosa la navegación del futuro Carlos II de Inglaterra cuando escapó a Francia en 1649¹⁰²⁹ y *Agua y sueño* de Zulema de la Cruz, cuya versión sin electroacústica se estrenó en aquella sesión.

No agotamos aquí toda la información sobre los trabajos de La Folía. En algunos casos, consideramos suficientemente ilustrativos los apuntes que se hicieron al repasar la trayectoria del grupo o al hablar de sus diferentes formaciones, que podrán ser complementados al tratar en el próximo capítulo de procedimientos de trabajo. Los proyectos dedicados a música contemporánea (y eventualmente aquellos que cuentan

¹⁰²⁷ *Ibid.* p. 39.

¹⁰²⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques (1782-89): *Confessions*. Ginebra: Paul Moutou y Pierre-Alexandre Dupeyrou (ed. mod.: *Les Confessions I, Livres I à VI*, Alain Grosrichard, pres. París: Flammarion, 2002): cf. pp. 209-11, donde menciona a Stuck con el sobrenombre de Batistin por el que era conocido; una de las piezas que le mandó copiar su huésped fue esa misma pieza que silbaba: *Les Bains de Tomery*.

¹⁰²⁹ DEROSIER, Nicolas (1689), Suite *La Fuite du Roy d'Angleterre*. Amsterdam: Antoine Pointel (ed. mod.: Thurston Dart, ed. Londres: Oxford University Press, 1959).

con una proporción grande de ella), serán tratados en un apartado específico del capítulo 6.

4.7 Reseña de trabajos posteriores a 2012

Cuando comenzamos a desarrollar la presente Tesis doctoral nos planteamos hacer un repaso de la trayectoria del grupo, que entonces rebasaba en un par de años el treinta aniversario. Se iniciaba entonces un proceso de documentación y reflexión sobre un objeto en movimiento, con la particularidad de que, aparte del influjo de factores externos, la dirección e intensidad de ese movimiento dependía del propio autor de esa reflexión. De esa manera, el proceso constituía una fuente importante de retroalimentación en la que determinadas conjeturas eran experimentadas y se veían en parte respondidas con el transcurso del tiempo. Sin embargo, llegó un momento en que pareció necesario ponerle un término al ámbito de reflexión y acotar un período definido, con la finalidad de fijar algo más ese objeto de estudio. Se iniciaba entonces – y luego transcurrió– el año 2012, el del 35 aniversario de la fundación del grupo, que, tanto por lo redondo de la cifra como por lo cumplido de la actividad en él desarrollada, ofrecía características adecuadas para poner un jalón cronológico en este estudio.

Sin embargo, entre aquél momento y el término del presente trabajo han transcurrido tres años más y no tendría sentido obviar las aportaciones de este período a la visión del tema que nos ocupa. Entre 2013 y 2015 se desarrolló un menor número de proyectos nuevos, apenas cinco y hasta aquí no fue necesario multiplicar las referencias sobre ellos. Estos proyectos contienen aspectos significativos, tanto en sí mismos como por lo que representan como muestra de una evolución posterior a ese 35 aniversario y germen de una prospectiva que forma parte de este proceso de reflexión. Lo mismo ocurre con otros aspectos de la actividad desarrollada por La Folía en estos tres años, sobre los que será pertinente igualmente aportar algunos datos que permitan actualizar

la trayectoria del grupo prácticamente hasta la fecha de entrega de la presente Tesis. Al igual que hicimos con la trayectoria anterior a 2012, comenzaremos por allí.

Como tónica general, desde el punto de vista de los compromisos artísticos, cabe observar que el período 2013-2015 ha sido más complicado que las etapas anteriores, especialmente en cuanto al número de conciertos realizados en España. La larga y profunda crisis económica internacional iniciada el año 2008, logró ser sorteada bastante bien por el grupo hasta 2012, dentro de la línea relativamente moderada en cuanto a volumen de trabajo que ha ido manteniendo La Folía a lo largo de toda su trayectoria. En los tres años posteriores al 35 aniversario, sin embargo, la media de conciertos ha bajado de 18 por año –en el período 1999-2012 (con un pico de 27 en el año 2006 y 20 en el año del aniversario)– a 12, lo que representa más de un 30% de disminución.¹⁰³⁰ Junto a la demoledora aplicación al ámbito de las manifestaciones culturales de un Impuesto al Valor Añadido del 21%, con razón protestados y difíciles de asumir dentro de una línea de calidad, la situación ha respondido igualmente a cambios en el panorama artístico e institucional, a los que más abajo haremos más amplia referencia y quizá aconsejen en el futuro hacer algunos cambios en el modelo de La Folía, algo que reflejaremos en nuestro apartado de conclusiones.

En el año 2013 hubo algunas interpretaciones de *La Nao de China*, como un concierto en el Auditorio Caja de Música del centro cultural del Palacio de Correos de Cibeles (12-03), sede actual del Ayuntamiento de Madrid, dentro del ciclo *Perspectivas: una relectura musical del siglo XX*, dirigido por el compositor Jorge Fernández Guerra, así como otros en el conservatorio de Utrecht (Holanda), acompañado de dos clases magistrales a cargo de Pedro Bonet, en el Museo de Instrumentos de Bruselas, acompañado de una conferencia, y en la sede del Instituto Cervantes de Londres, entidad que coordinó esas tres actuaciones en el extranjero. Hubo también dos nuevas interpretaciones de *Ramillete*, una en la versión que hace referencia a la colección musical de la Biblioteca Nacional de España (Pruna, Sevilla, 29-06), y otra que se tituló *Cinco siglos de música hispana*, que contenía aproximadamente medio programa idéntico a aquella y el otro medio con piezas de Selma, Falconiero y

¹⁰³⁰ Cf. Ap. I-f (Vol. 2, p. 53).

Locatelli, terminando igualmente con el *Juego filarmónico* de Haydn y su correspondiente tirada de dados (Real Academia de Ingeniería, Madrid, 29-04).

Un nuevo proyecto importante, del que daremos algunos detalles más abajo: *Las fuentes de Bimini (Música en torno al descubrimiento, exploración y colonización temprana de Norteamérica)*, fue objeto de copiosas investigaciones y, en el mes de julio, de una gira por Norteamérica en los estados de Florida (Catedral de San Agustín, 09-07 y Koubek Theater de Miami, 13 [fig. 104] y 14-07) y Luisiana (The Historic New Orleans Collection, 11-07). En el año 2014, La Folía dio conciertos en ocho países y en cambio únicamente dos en España, algo alarmante que nunca había ocurrido. El grupo inauguró el Ciclo de Semana Santa del Ayuntamiento de Madrid en la Real Iglesia de San Ginés (03-04), con el estreno de “*Ecce Rex tuus*” (*Música sacra del tiempo de El Greco*), programa que fue repetido en otoño en el Colegio de España de París (14-10). En la programación de las Fiestas del 2 de Mayo de la Comunidad de Madrid, se realizó en la iglesia de Nuevo Baztán (03-05) un programa nuevo, no tanto por título –*Música de la Guerra de Sucesión Española*– como por contenido: sonatas para flauta de pico y un bajo continuo integrado en esta ocasión por violonchelo barroco y archilaúd, con obras de Mancini, Visée, Hotteterre, Caldara, Bononcini, De Murcia, Torres y Haendel.

En el mes de mayo de 2014, La Folía hizo una gira con *La Nao de China* por Argentina (Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 17-05; Rosario: Centro Cultural Parque de España, 18-05; Córdoba: Capilla Doméstica de la Iglesia de la Compañía de Jesús, 22-05), Uruguay (Montevideo: Centro Cultural de España, 20-05, donde se dio también una charla) y Paraguay (Auditorio del Centro Cultural de España “Juan de Salazar”, en el marco del X Festival de Música Barroca de Asunción), donde Pedro Bonet dio igualmente un taller de ornamentación barroca de tres días. El programa de *La Nao* tenía en esa ocasión un par de modificaciones que lo particularizaban al virreinato de La Plata: un *La Amable* y *Minuet de la Amable* (sobre la famosa melodía de Campra “*Aimable vainqueur*”),¹⁰³¹ cuya partitura, descubierta por

¹⁰³¹ ANÓNIMO (1799): *La Amable. Minuet de La Amable*, Tribunales, Legajo 21, Expediente 12 Buenos Aires: AGN [partit. en SARFSON (2008), pp. 49-51]; cf. SARFSON, Susana (2008): “Hallazgo de la partitura de un *Amable* y *Minuet* en un expediente legal de 1799 de los Legajos de Esclavos del Archivo General de la Nación, en Buenos Aires”, en *RM* vol. 31 n° 2, pp. 435-52.

la investigadora argentina Susana Sarfson, apareció en un legajo que hace referencia a la liberación de una esclava angoleña, de nombre Rosa María, cuyo expediente fue enviado en 1799 para su resolución en los tribunales de Buenos Aires desde Montevideo, en cuyo puerto había quedado retenido un barco portugués que había sido capturado por un corsario francés y de cuya tripulación formaba parte.

En el mismo bloque, se tocaba un arreglo de dos piezas de teclado (al igual que la anterior) de Domenico Zipoli: la “Retirada del Emperador de los Dominicos de España” y una giga, ambas conservadas en el Archivo Musical de Chiquitos en Bolivia (la copia de la segunda nos fue suministrada desde allí por el musicólogo Piotr Nawrot). La interpretación de piezas para teclado con un instrumento melódico y bajo continuo (pudiendo ser este ejecutado, como aquí, únicamente por otro instrumento melódico) era práctica frecuente que a menudo recomendaban los autores en el prólogo de sus obras.¹⁰³² Asimismo, por encargo de una persona involucrada en la organización de la gira, se incluyó en programa una versión instrumental de “Disfrazado de pastor” de Juan Hidalgo, de cuyo nacimiento se conmemoraba el 400 aniversario.

Dos trabajos internacionales adicionales restan por referir de ese mismo año 2014. En el mes de septiembre, una pequeña gira con el programa *Lus de mi alma (Música ibérica de los siglos XVI a XVIII para instrumento solo)*, que llevó a Pedro Bonet a tocar en la Sala de conciertos del conservatorio Yong Siew Toh de Singapur (16-09) [fig. 105], donde dictó asimismo una clase magistral sobre metodología de la ornamentación barroca, y Yakarta, Indonesia (Erasmus Huis, 18-09). En el mes de noviembre, La Folía protagonizó por Brasil una gira de conciertos y actividades culturales, *España-Brasil, Puente entre Culturas: Música y literatura entre ambas orillas del Atlántico*, en la que, junto al grupo en formación de quinteto (voz, dos flautas, viola de gamba y clave), participaron la compositora Zulema de la Cruz y el escritor Antonio Maura.

¹⁰³² Cf. COUPERIN (1713-30/1988), vol. 2, p. 3. En el caso de DIEUPART (s.f.), su edición incluía, como ya indicamos, una particella para flauta especificando con los instrumentos de qué tesitura podía preferiblemente interpretarse cada una de las suites.

En los conciertos (Museu de Arte Sacra de Salvador de Bahía, 11-11; Teatro Malganhães Jr. de la Academia Brasileira de Letras de Río de Janeiro, 13-11 [fig. 106]), se interpretó el programa “*Agua y sueño*” (*Música contemporánea para voz e instrumentos barrocos entre las dos orillas del Atlántico*), primero del grupo íntegramente dedicado a música contemporánea contando con voz y sin electroacústica. Junto a las piezas sobre el Quijote de Juan Medina y Ricardo Llorca y *Comedia* de David del Puerto, se tocó la versión acústica de la pieza de De la Cruz y Maura que le daba título y, de estos dos mismos autores, se estrenaron en instrumentación para la plantilla del grupo las *Canciones de Tasia I y III (Retrato y Despedida)*, así como *Cantiga de amor* de Pablo Sotuyo, sobre un poema de Marco Lucchesi.

Asimismo se interpretó *La Nao de China* como concierto pedagógico en la Escola de Música de la Universidad Federal de Bahía (10-09), donde Pedro Bonet dio una clase magistral y Zulema de la Cruz un taller de composición. Como actividades complementarias se hicieron tres mesas redondas sobre las relaciones entre creación literaria y creación musical y la música contemporánea para instrumentos barrocos (Fundación Casa de Jorge Amado de Salvador de Bahía, 10-09; Auditorio del Instituto Cervantes de Río de Janeiro, 12-09; Sala Jose Alencar de la Academia Brasileira de Letras, 13-09), en las que, además de miembros de La Folía, De la Cruz, Maura y Sotuyo, participaron escritores brasileños de prestigio como Myriam Fraga, Aleilton Fonseca y Marco Lucchesi.

Del año 2015 destacaremos el estreno de un nuevo programa de dúo, fruto de unos quince meses de investigaciones: “*Namban Ongaku*” [Música de los Bárbaros del Sur] (*Música de las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón*), en el Aula de Cultura de la Fundación Caja de Ahorros de Murcia (15-01), repetido al día siguiente en Madrid en el Paraninfo de la Universidad Internacional en España (VII Concierto de Año Nuevo ADANAE), así como su interpretación de gira por la India con el título alternativo *Mera piara*, de una de las canciones interpretadas, *Mera piara ab ia re* [“Ven aquí, amor mío”] (St Joseph’s Academy, Dehradun 11-09; VI Raasrang World Flute Festival, Nueva Delhi, 13-09).

Asimismo se interpretó *La Nao de China* en la Academia de España de Roma (05-06), destacando en el subtítulo la figura de Pedrini (*De Roma a Pekín, la epopeya de Teodorico Pedrini por la ruta española a Extremo Oriente*); se hicieron dos nuevas interpretaciones de *Lus de mi alma* (Museo de San Isidro, Madrid, *La Noche de los Museos*, 16-05 y Robregordo, Iglesia de Santa Catalina, XXVIII Festival Clásicos en Verano, 15-08) y se tocó en París el programa Velázquez en la presentación de la monografía sobre el pintor de Kientz¹⁰³³ que contiene el disco *Velázquez* de La Folía (Residencia de la Embajada de España, 07-07-15). Reséñese igualmente el estreno de un nuevo programa de música americana en formación de quinteto, con voz solista y órgano positivo en el continuo: “*Zoyaí Jesus*” (*Música sacra del virreinato de Perú*). Contando con nuevo repertorio de los archivos de Sucre, Seminario de San Antonio Abad de Cuzco, Arzobispal de Lima (la magnífica cantada *Ya que el sol misterioso* de José de Orejón y Aparicio, 1705-1765), Santa Ana y San Rafael de Chiquitos (la que da título al programa) y Moxos (una sonata a trío atribuida a Jomelli, 1714-1774), este programa está potencialmente destinado a formar parte de las propuestas habituales del grupo.

Pasaremos ahora a destacar los aspectos más sobresalientes de algunos de los proyectos que acabamos de mencionar. Comenzamos por *Las fuentes de Bimini* (*Música en torno al descubrimiento, exploración y colonización temprana de Norteamérica*), programa de concierto en formación de sexteto (voz, dos flautas de pico, viola de gamba, guitarra barroca y clave), desarrollado en relación con la celebración del V centenario de la primera presencia europea documentada en suelo de los actuales Estados Unidos con la llegada de Juan Ponce de León a las costas de Florida en 1513:

Con motivo de este aniversario, que marca la primera presencia europea documentada en suelo de los actuales Estados Unidos, La Folía presenta un programa de concierto que reúne una serie de piezas relacionadas con las actividades en Norteamérica de españoles, franceses e ingleses, así como de indios nativos y más tarde de ciudadanos de la joven nación americana. Abarca este programa un arco temporal que va desde comienzos de la Era de los descubrimientos hasta las primeras décadas de la Independencia de los Estados Unidos. La presencia de España en la parte meridional del territorio norteamericano se prolongaría

¹⁰³³ KIENTZ (2015)

durante 308 años, hasta la independencia de México y la cesión de La Florida, que tuvieron lugar ambas en 1821.¹⁰³⁴

Abordado con muchos meses de antelación, el proyecto contó con una documentación bibliográfica particularmente amplia.¹⁰³⁵ En lo musical, el programa contó, por una parte, con piezas habituales del repertorio del grupo (Salazar, De Murcia, Salas y Sumaya), la mayoría relacionadas con el virreinato de Nueva España. De él dependía la colonización de Norteamérica, tanto la realizada por tierra, siguiendo el llamado Camino Real de Tierra Adentro que partía desde su capital, la ciudad de México, como la realizada por mar desde La Habana, la base más cercana a Florida, Capitanía General de ese mismo virreinato. Por otra parte, se buscaron piezas que no es

¹⁰³⁴ BONET, Pedro (2013/1): “Las fuentes de Bimini (Música en torno al descubrimiento, exploración y colonización temprana de Norteamérica)”, nts. prg. m. tít., trad. ingl., St Augustine 450 Anniversary, San Agustín (Florida), Cathedral Basilica, 9 jul. (superv. trad.: Charlie Seraphin) y Nueva Orleans (Luisiana): The Historic New Orleans Collection, 11 de jul. (superv. trad.: Alfred Lemmon). [txt. compl. en Ap. II-c.18 (Vol. 2, p. 202)].

¹⁰³⁵ Daremos una lista bastante completa de ella por considerarla representativa de los procedimientos actuales del grupo: aunque se trate a la postre de interpretar un programa de concierto, cabe una aproximación al tema detallada. En lo histórico, como libro principal de referencia, fue tomado WEBER, David, J. (1992): *The Spanish Frontier in North America*. New Haven: Yale University Press, completado con KEEGAN, Gregory Joseph y TORMO SANZ, Leandro (1957): *Experiencia misionera en la Florida*. MADRID: CSIC; BALLESTEROS, Manuel (1960): *La idea colonial de Ponce de León. Un ensayo de interpretación*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña; FERNÁNDEZ SHAW, Carlos M. (1971): *Presencia española en los Estados Unidos*. Madrid: Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana; BERNABEU, Salvador (2000): *La aventura de lo imposible. Expediciones marítimas españolas*. Barcelona-Madrid: Lunewerg; CARDELÚS, Borja (2008): *La huella de España y de la cultura hispana en los Estados Unidos*. Madrid: Centro de Cultura Iberoamericana; también fue utilizado LUCENA GIRALDO, Manuel, dir., (2009): *Atlas de los exploradores españoles*. Barcelona: Geoplaneta, y se consultaron diversas crónicas de época, como CABEZA DE VACA, Álvaro Núñez (1542): *Naufragios y comentarios*, Roberto Ferrando, intr. y nts., 2 vols. Madrid: Historia 16, 1992; ELVAS, Fidalgo de (1557): *Expedición de Hernando Soto a Florida [Relación verdadera de los trabajos...]*, Miguel Muñoz de San Pedro, ed. y est. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952; VEGA, Garcilaso de la (1605): *La Florida del Inca*. Las Rozas (Madrid): Dastin, así como las contenidas en GÓMEZ-TABANERA, José Manuel (1991): *Franceses en la Florida*. Madrid: Historia 16. En lo musical se hizo acopio de amplia documentación específica: MARROCO, W. Thomas y GLEASON, Harold (1964): *Music in America. An Anthology from the Landing of the Pilgrims to the Close of the Civil War (1620-1685)*. Nueva York: Norton; HOUSEWRIGHT, Wiley L. (1991): *A History of Music & Dance in Florida (1565-1865)*. Tuscaloosa (AL): The University of Alabama Press; – (1999): *An Anthology of Music in Early Florida*. Gainesville: University Press of Florida; CLARCK, J. Bunker, ed. (1977): *Anthology of Early American Keyboard Music (1787-1830)*, part I. Madison (WI): A-R Editions, así como CHASE, Gilbert (1955): *America's Music, from the Pilgrims to the Present*, Richard Crawford, pról., 3ª ed. rev., 1987. Chicago: University of Illinois Press, 1992; CRAWFORD, Richard (2001): *America's Musical Life. A History*. Nueva York: Norton y TICK, Judith y BEAUDOIN, Paul (2008): *Music in the USA. A Documentary Companion*. Nueva York: Oxford University Press; y finalmente, dos libros muy importantes en relación con los experimentos con flauta nativa de los que se hablará a continuación: PISANI, Michael V. (2005): *Imagining Native America in Music*. New Haven: Yale University y GRIGSON, Caroline, ed. y est. y ARMSTRONG, Isoble, intr. (2009): *The Life and Poems of Anne Hunter, Haendel's Tuneful Voice*. Liverpool: Liverpool University Press.

nada frecuente escuchar, todas ellas directamente relacionadas con la colonización del territorio de los actuales Estados Unidos desde sus estadios más tempranos. A comienzos de programa, de manera simbólica, una reconstrucción de la canción “Ayo visto lo Mappamundi et la carta de navigare” y el Kyrie de la misa que en Nápoles basó sobre ella Juan Cornago (*fl.* 1453-1475), representativos de la efervescencia descubridora que llevó a los europeos a América a finales del siglo XV.

A continuación el emblemático “Hacnacachap Cussicuinin”, primer impreso polifónico conservado del continente americano, repetidamente interpretado por el grupo desde su inclusión en *Galeones*, piezas de Salazar, Murcia y una Marcha y Minué-Trío-Minué de Haydn,¹⁰³⁶ encuadrados con su *Juego filarmónico*, teniendo en cuenta que “fue manuscrito hacia 1790 sobre papel fabricado en la Luisiana española y fue dedicado al gobernador de Zacatecas, importante centro minero y comercial mexicano del llamado Camino Real de Tierra Adentro, ruta fundamental de expansión hacia el norte de Nueva España y los territorios del centro y oeste de Norteamérica”.¹⁰³⁷ En la segunda parte, se concentran las piezas más directamente relacionadas con Estados Unidos. En primer lugar los salmos 137 “Estans assis aux rives aquatiques de Babylon” y 130 “Du fons de ma pensée” de Clément Marot (1496-1544) y Claude Goudimel (1514/20-1572): está documentado que fueron cantados por los nativos de Florida bajo magisterio de los hugonotes franceses, que llegaron primero a Carolina del Sur y después a Florida.

[...] en 1562 una expedición de reformistas hugonotes, venidos desde Francia al mando de Jean Ribault, estableció un puesto en Fort Charles (en el lugar del actual Georgestown, Carolina del Sur), llegando dos años más tarde a las costas de La Florida una segunda expedición al mando de René Goulaine de Laudonnière, que se estableció en Fort Caroline (donde está el actual Jacksonville).

Por motivos religiosos, este grupo tenía por costumbre cantar los salmos de David, en la versión de Marot publicada por primera vez en Ginebra en 1542, adaptados después melódicamente por Louis Bourgeois y finalmente arreglados a cuatro voces por Goudimel, de los que quedó reunida una colección de 150 en la edición de París de 1565. Ha quedado constancia de que los franceses enseñaron a cantar esos salmos a nativos de La Florida y de

¹⁰³⁶ En este caso escrito de una sola vez por el compositor y no obtenido como producto de las tiradas de dados a que hemos aludido más arriba.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

que éstos interpretaron, entre otros, la versión polifónica de los salmos 137 y 130. Está documentada también la existencia de diversos instrumentos, entre ellos una espineta que debió ser el primer instrumento de teclado en suelo estadounidense. Tras la toma ese mismo año de Fort Caroline por los españoles, en un contexto que adquirió tintes dramáticos de guerras de religión, los músicos que sobrevivieron fueron trasladados al parecer a San Agustín.¹⁰³⁸

Estos dos salmos son interpretados por la voz soprano, con un sencillo acompañamiento de vihuela de arco el primero, con la suma de dos flautas de pico Ganassi, contralto en *sol'* y tenor en *do'*, y vihuela de mano, en el segundo. Formando bloque con ellos, dos piezas del manuscrito musical de las Ursulinas de Nueva Orleans: el aire “Quelle voix se fait entendre”, de Lully, y la chacona “Qu’êtes vous devenus?” de Desmarests. Las copias de este manuscrito, la recopilación musical más antigua conservada en la ciudad del Mississippi, fechada en 1736 y donada en 1754 a la comunidad ursulina establecida allí en 1727, fue facilitada por el William Research Center de The Historic New Orleans Collection año y medio antes de la gira, cuando la investigación estaba en curso. Llegado el momento, esta institución organizó en sus instalaciones el concierto de La Folía,¹⁰³⁹ que encajó en su programación como The Francisco Bouligny Lecture, acto que organizan anualmente dándole el nombre de ese personaje hispano-francés, figura notable de la historia de la ciudad.

El siguiente bloque de piezas, representativo de la colonización inglesa, resulta particularmente interesante. Comienza con la interpretación del himno “Northampton”, el primero que aparece en el *Bay Psalm Book* (1640), libro fundacional de la devoción norteamericana, y que se relaciona en el programa con la novela *El último mohicano*:

De la importancia de los himnos religiosos en Norteamérica, nos da una idea que uno de los protagonistas de *El último mohicano* de James Fenimore Cooper (1826), una de las novelas fundacionales de la literatura americana, sea precisamente un profesor de canto, que tiene además a gala citar los himnos que entona en uno u otro momento de la narración, cuyos sucesos se enmarcan en la Guerra de Siete Años, e incluso la edición que lleva encima (Boston, 1744), que saca de su morral para cantar en los momentos álgidos, algo que sin duda constituye un rasgo cómico de varias de las situaciones.

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ Puede accederse a la filmación de varias de las interpretaciones de ese concierto a través de los enlaces incluidos en Ap III-a.10.

En nuestro programa interpretamos el himno conocido como Northampton (cantado por nuestro personaje en el capítulo XII), que corresponde al salmo primero del libro conocido como Bay Psalm Book, cuya primera edición (Cambridge, Massachusetts, 1640) representó una adaptación específicamente americana de las anteriores versiones de Sternhold, Hopkins y Ainsworth, consideradas incómodas por las comunidades americanas para ser cantadas con facilidad. Curiosamente, para interpretar nuestra versión, sacada de uno de los primeros métodos que incluyen canto polifónico de los salmos publicados en los Estados Unidos (el de John Tufts de 1721, escrito en notación numérica),¹⁰⁴⁰ nos valdremos junto a los instrumentos barrocos de una flauta nativa india [...]¹⁰⁴¹

En efecto, fue posible utilizar una flauta nativa en *re* –que milagrosamente cuadró con el diapason barroco de La Folía– para tocar este bloque que comenzaba con una introducción improvisada a cargo de este instrumento. A continuación venía el himno, en que alternaban tres versículos cantados por la voz, acompañada por cuatro instrumentistas del sexteto, con dos versículos instrumentales en que la flauta nativa asumía la parte de la voz haciendo algunas glosas comedidas sobre ella. Enlazaba después con la muy curiosa pieza “The Death Song of the Cherokee Indians”:

La primera edición de esta *Danza de la muerte [de los indios cheroqui]*, que se hizo muy popular y fue objeto de numerosas publicaciones, nos indica que “fue traída por un señor... que pasó nueve años con los nativos de América” y que “era cantada en una jerga bárbara con desprecio por sus enemigos en momentos de tortura y muerte”. La raza cheroqui perteneció sin embargo a las llamadas cinco tribus civilizadas, aquellas más partidarias de una convivencia integrada con los blancos y su civilización. La autora de la letra (y con casi total seguridad de la música) fue en todo caso la poetisa Anne Home, esposa del célebre cirujano John Hunter (uno de cuyos discípulos inventó la vacuna contra la viruela), que vivió en su infancia entre Edimburgo y Londres, conociendo en la capital inglesa en 1791 a Franz Joseph Haydn, que le dedicó en sus *VI Original Canzonettas*, donde puso música a poemas suyos (Beethoven y Pleyel musicaron también canciones suyas).¹⁰⁴²

¹⁰⁴⁰ TUFTS, John (1723): *An Introduction to the singing of Psalm-Tunes*. Boston: Thomas Fleet.

¹⁰⁴¹ BONET (2013). En fig. 107 reproducimos la partitura original tal como aparece en RITSON, Joseph (1794): *Scottish Songs*, vol. 2. Londres: Johnson & Egerton, pp. 261-2. Sobre esta pieza y la música india cf. PISANI (2005) y GRIGSON y ARMSTRONG (2009)

¹⁰⁴² *Ibid.* En el enlace <http://www.youtube.com/watch?V=3lmunvhpzci&feature=youtu.be> puede verse y escucharse este bloque completo y en <http://www.youtube.com/watch?V=eqwzxzgybo&feature=youtu.be> las explicaciones que precedieron la interpretación [rec. f.f.T. Cf. Ap. III-a.10-8 y 7 (Vol. 2, p. 221)].

Tocada la melodía primero por la flauta nativa a solo, luego acompañada de guitarra,¹⁰⁴³ dio paso a dos estrofas cantadas por la voz acompañada por la viola de gamba, que a su vez enlazaban con el arreglo de una versión para voz dos violines, dos flautas y continuo titulada “The Celebrated Death Song...” [fig 107], interpretada por el sexteto al completo. El siguiente bloque del programa lo constituye una selección de *The New Federal Overture*, pieza para teclado de James Hewitt (1770-1827). Su autor, nacido y formado en Inglaterra, emigró a Estados Unidos en 1792 y mantuvo una intensa actividad musical entre Boston y Nueva York, donde fue publicada esa obertura en 1797. Entre los siete movimientos seleccionados, un Allegretto sobre la melodía de “Yanky Doodle”, una “President’s March” y una “Washington’s New March”. Cierran *Las fuentes de Bimini* dos piezas habituales del repertorio del grupo, la sonata de Locatelli del manuscrito de México y la cantada de Sumaya.

Mientras que el desarrollo de *Las fuentes de Bimini* se extendió a lo largo de muchos meses, el proyecto “*Ecce Rex tuus*” (*Música del tiempo de El Greco*), dedicado a la figura de Doménikos Theotokópulos El Greco (Candia, Creta, 1541-Toledo, 1614), fue desarrollado en un breve espacio de tiempo y con poca antelación a su estreno, pese a haberse anunciado con cuatro años de antelación el centenario de la muerte del pintor, celebrado en 2014. Aun así, se trató de una selección bien particularizada e interesante de la que destacaremos ahora las principales líneas.¹⁰⁴⁴ En formación de quinteto instrumental (dos flautas de pico, vihuelas de arco tenor y bajo y vihuela de mano), el programa se abre con una pieza del *Liber primum missarum* (Madrid, 1606) de Alfonso Lobo (h.1555-1617), activo en la catedral de Toledo entre 1593 y 1604, y se cierra con la pieza que da título al programa, obra de Alonso de Tejada (¿-a.1626), que ocupaba el magisterio de la seo toledana en el momento de la muerte del pintor.

¹⁰⁴³ La tonalidad original de la pieza, *mi* bemol mayor, permitió que la flauta nativa, en *re* y en diapasón de 440 Hz, cuadrara perfectamente con el diapasón de semitono bajo del grupo.

¹⁰⁴⁴ El estreno del programa fue retransmitido en diferido por el programa *Los conciertos de la 2* de TVE-TV2 [cf. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-la-2/conciertos-2-grupo-folia-musica-del-tiempo-greco/2543568/> (rec. f.f.T.), Ap. III-a.5. (Vol. 2, p. 217); cf. et. BONET, Pedro (2014): “*Ecce Rex tuus*’ (Música del tiempo de El Greco)”, nts. prg. m. tít., 14 oct. París: Colegio de España (txt. compl. en Ap. II-c.19, Vol. 2, p. 206)].

En segundo lugar es interpretado el “Tres sobre la Alta” de Cabezón, procedente del libro de Venegas de Henestrosa,¹⁰⁴⁵ que está dedicado al sobrino del cardenal Juan Tavera, de quien el Greco pintó un retrato póstumo a partir de su máscara mortuoria para el hospital de San Juan Bautista de Toledo. Este hospital fue financiado, también póstumamente, por el cardenal, al que Venegas había prestado servicios cuando era arzobispo de la ciudad, como menciona en el prólogo del libro. Vienen después la versión instrumental de dos canciones de Giaches de Wert (1535-1596), una de ellas una “Villanella greca” con letra en griego. Publicadas en Venecia en 1589, son representativas de la estancia del pintor en esta metrópoli, que entonces regía Creta, cuando en 1567 abandonó la isla, antes de pasar unos años por Roma y después marchar a España. Igualmente venecianas son una canzona a 4 de Giovanni Gabrieli (1535-1596) y una fantasía a 3 de Giovanni Bassano (h.1558-1617).

Esta última da paso a la canción “Ung gay bergier” de Crecquillon, primero en la versión glosada de Ricardo Rognoni (Venecia, 1592), interpretada con flauta soprano y vihuela, y después en otra del mismo Bassano, esta vez acompañada por el grupo al completo tocando la versión polifónica tal como aparece en el libro de Venegas. De este mismo libro son las dos fantasías para vihuela sola que forman el siguiente bloque. Las dos piezas tocadas a continuación pueden relacionarse muy bien con la vida del pintor, su paso por Roma y destino final en Toledo, lugares entre los que logran crear un arco:

El madrigal *Io dico che fra voi* resulta curioso en nuestro contexto, por cuanto en él Arcadelt puso música a una letra de Miguel Ángel, cuyas cualidades como pintor el Greco se permitió criticar en Roma, donde residió entre 1570 y 1577, lo que le valió ser expulsado del círculo de los Farnese y no ser bien visto en la ciudad. Uno de los madrigales que eligió el toledano Diego Ortiz para desarrollar unas glosas de su tratado publicado en Roma, fue *O felici occhi miei*, del mismo Arcadelt.¹⁰⁴⁶

A continuación un *pass'e mezzo moderno* de Mainerio, representativo del repertorio de danza cortesana de la época del Greco, y después dos elaboraciones del “Canto del Caballero” de Gombert, que aquí bien pueden evocar los numerosos retratos de caballeros que realizó el pintor. Una, la que hace Cabezón en sus *Obras de música*

¹⁰⁴⁵ VENEGAS (1557).

¹⁰⁴⁶ BONET (2014).

(1578), tocada por el grupo en pleno, y otra la versión más tardía de Selma (1638), tocada por la vihuela de arco bajo con acompañamiento de vihuela de mano. Tres obras polifónicas religiosas para cerrar el programa:

[...] el Kyrie de la *Missa Philippus II Rex Hispaniae* (cuyas notas de base forman las vocales del nombre del rey) de Philippe Rogier, maestro de la capilla flamenca de Felipe II, el motete *Sacrum convivium* de Tomás Luis de Victoria, español que vivía en Roma en la misma época que el pintor (se trata de una pieza dedicada a la festividad del Corpus Christi, que en Toledo tanta relevancia adquiere), y finalmente la mencionada pieza de Tejada, regidor de la capilla toledana en la época en que allí fallece El Greco.¹⁰⁴⁷

El último proyecto sobre el que daremos detalles es “*Namban Ongaku*” (*Música de las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón*), de nuevo un proyecto muy meditado, documentado con tiempo y confeccionado con detalle. Con una formación y estructura similar a *La Nao de China*, era preciso evitar que desmereciera de aquél, por lo que se dio muchas vueltas al repertorio y a las instrumentaciones hasta dar con la combinación adecuada. Aunque este programa se ha previsto con el título alternativo *Las Carreras de Indias* (además del ya mencionado título en urdu “*Mera piara*” con que ha sido interpretado en India), lo cierto es que surgió a partir de investigaciones realizadas en torno a Japón y sus contactos con otros países de Europa. En este sentido, recibió un impulso importante con la abundante documentación difundida con motivo del Año Dual España-Japón, celebrado entre 2013 y 2014 coincidiendo con el cuarto centenario de la embajada Keishô, segunda de las enviadas a España durante el período conocido como “siglo ibérico”:¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁷ *Ibid.* En estas notas al programa puede observarse un estilo especialmente concentrado, cuando se trata de comunicar la información de manera sintética y se parte de la base de que apenas va a haber espacio para publicarlas. Para su estreno, en el Ciclo de Semana Santa del Ayuntamiento de Madrid, no se contaba con programa de mano y debió ser sustituido por el anuncio de las piezas y unas breves explicaciones.

¹⁰⁴⁸ Como bibliografía utilizada para este proyecto cabe destacar de manera especial algunos artículos contenidos en KAWAMURA, Yayoi, dir. (2013): *Lacas namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichô*, cat. exp. m. tít., 13 jun.-29 sept. Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, notablemente TRUJILLO DENIS, Ana (2013): “Las rutas, viajes y encuentros entre Japón y España”, pp. 25-46 y VILLALBA, Javier (2013): “Japón, Date Masamune y la Embajada Keichô”, pp. 47-92 y “Las primeras visitas de los viajeros de Lejano Oriente a Japón”, pp. 93-120, aparte de una lectura anterior, de la que no se había sacado gran cosa en claro para un posible proyecto: BAYLE, Constatino, S.J. (1935): *Un siglo de cristiandad en el Japón*. Barcelona: Labor; otros textos empleados han sido CABEZAS GARCÍA, Antonio (2012): *El Siglo Ibérico del Japón. La presencia Hispano-Portuguesa en Japón (1543-1643)*. Valladolid: Sec. Publ. Universidad; MARTÍNEZ SHAW, Carlos

Namban, “Bárbaros del Sur”, así designaron en Japón a los primeros europeos arribados desde latitudes meridionales a las costas del archipiélago nipón, unos comerciantes portugueses que, arrastrados por un tifón, llegaron en 1543 a la isla de Tanegashima, frente a las costas de Kyushu. Fue también el adjetivo que recibió el arte de influencia europea practicado en ese país durante el período de cerca de 100 años en que fueron frecuentes los contactos con extranjeros, especialmente portugueses y españoles (por lo que a veces se habla de *siglo ibérico* del Japón), hasta que en 1639 Japón decretó el cierre de su territorio a la presencia foránea (que perduró hasta su reapertura, a comienzos de la era Meiji, en 1868), con excepción de un monopolio concedido a los holandeses para comerciar desde el islote de Dejima, en la bahía de Nagasaki.¹⁰⁴⁹

En el ámbito de las investigaciones geográficas llevadas a cabo en anteriores programas de La Folía, después de haber prolongado la ruta de los galeones españoles desde América a Extremo Oriente, resultaba natural completar el círculo con la ruta portuguesa, aquella por la que Sebastián Elcano había culminado la primera circunvalación terráquea:

Nuestro programa de concierto [...] glosa otros lugares de las llamadas rutas marítimas ibéricas a Oriente, que quedaron divididas en dos a partir del Tratado de Tordesillas (1493): por una parte, la ruta portuguesa, que permitió a Vasco de Gama llegar a la India en 1498 (diez años antes, Bartolomé Dias había alcanzado el cabo de Buena Esperanza, que franqueaba en el extremo meridional de África el paso al océano Índico), prosiguiéndose viaje más adelante, a través del golfo de Bengala y el estrecho de Malaca, hacia las islas del sureste asiático, donde se hallaba la especiería, y el Mar de China, en cuyo límite

(1996): *Historia de Asia en la Edad Moderna (Cuadernos de Historia, 15)*. Madrid: Arco Libros. RODAO, Florentino (1997): *Espanoles en Siam (1540-1939). Una aportación al estudio de la presencia hispana en Asia Oriental*. Madrid: CSIC; MARTÍN MERÁS, Luisa (1993): *Cartografía marítima hispana. La imagen de América*. Barcelona-Madrid: Lunewerg, notablemente, dentro de este –muy importante también desde el punto de vista iconográfico–, “La expansión portuguesa en el siglo XV”, pp. 55-68; SPEAR, Percival (1965): *A History of India*, vol. 2. Harmondsworth: Penguin Books (ed. esp.: México, Fondo de Cultura Económica, 1969); UNALI, Anna (2000): *Ceuta 1415. Alle origini dell'espansione europea in Africa*. Roma: Bulzoni (ed. esp.: Ceuta, Archivo Central, 2004); BOXER, Charles R. (1977): *Jan Compagnie in oorlog en vrede. Beknopte geschiedenis van de VOC*. Bussum: Unieboek; y fueron frecuentes las consultas en HMM, vols. 1-7. En el terreno musical, fueron muy importantes WATERHOUSE, David (1997): “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal e o mundo. O en contro de culturas na música*, Salwa El-Shawan Castello-Branco, coord., pp. 351-77. Lisboa: Publs. Dom Quixote, de donde sacamos el título del programa y la partitura del himno monódico “San Juan sama no uta”, y FARREL, Gerry (1997): *Indian Music and the West*. Oxford: Clarendon Press; otros textos que señalaremos más abajo se refieren a la importancia de los relojes en los contactos con Asia y a música para relojes.

¹⁰⁴⁹ BONET, Pedro (2015): “Namban Ongaku’ (Música de las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón)”, nts. prg. m. tít., Paraninfo del Instituto Internacional en España, 16 en. Madrid: VII Concierto de Año Nuevo ADANAE [txt. compl. en Ap. II-c.20 (Vol. 2, p. 208)].

septentrional se halla Japón; por otra, la ruta española (a partir del momento en que Andrés de Urdaneta logró en 1565 cruzar el Pacífico de vuelta) [...] ¹⁰⁵⁰

Se abre el programa con unas piezas a dos voces del libro de Gonzalo de Baena publicado en Lisboa en 1540: ¹⁰⁵¹

El *Arte de tañer* de Gonzalo de Baena, impreso en Lisboa en 1540 con una dedicatoria al rey Juan III de Portugal, país a cuyo servicio llevaba el músico cerca de 40 años, contiene diversas piezas a 2, 3 y 4 voces y constituye un ejemplo del repertorio instrumental practicado en la época de la expansión por África (comenzada con la toma de Ceuta por Juan I, Enrique el Navegante y sus hermanos en 1415) y Oriente. Los portugueses ejercieron en la primera mitad del siglo XVI el monopolio del comercio marítimo, establecieron factorías por todo el recorrido y en Goa la capital de su imperio oriental (1509), cuyo virrey Albuquerque conquistó Malaca (1511) y extendió la presencia lusa a las islas de Sumatra, Java y las Molucas, mientras que, en un desvío de su ruta hacia la India, Alvares Cabral alcanzaba Brasil en 1500. ¹⁰⁵²

A continuación, dos fantasías de Giovanni Giacomo Gastoldi (1556-1622), publicadas en Milán en 1598. Gastoldi era uno de los principales músicos de la corte del duque de Mantua cuando fue agasajada allí en 1585 la embajada Tenshō, primera de las enviadas por Japón a España, de camino a Roma tras haber visitado a Felipe II en el Escorial. ¹⁰⁵³ La siguiente pieza, ya tocada en diversos programas de La Folía, adquiere aquí un significado concreto. Se trata de “Batali” de Van Eyck, que:

[...] ayuda a recordar el auxilio prestado en 1637 por la artillería holandesa para reprimir la rebelión del feudo japonés de Shimabara, donde eran numerosos los conversos al cristianismo, en un contexto de guerras de religión que pusieron telón de fondo a la pugna entre naciones europeas en el lejano Oriente (en el centro de la pieza puede escucharse el himno nacional neerlandés *Wilhelmus van Nassau*). Tras serles cerrado el puerto de Lisboa

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

¹⁰⁵¹ BAENA, Gonzalo de (1540): *Arte novamente inventada pera aprender a Tāger*. Lisboa: German Galharde (un. conserv. BPR; ed. mod.: Bruno Forst, transcr. y est. Madrid: Dairea, 2012). Este libro, compendio de música polifónica en tablatura para tecla, se creyó durante tiempo perdido por estar catalogado en una sección que no le correspondía al haberse interpretado erróneamente el título como “Arte de tejer”.

¹⁰⁵² BONET (2015).

¹⁰⁵³ Esa embajada pasó tres semanas en Murcia, donde fueron agasajados y se alojaron en el Colegio de San Esteban, actual sede de la presidencia del gobierno de la Comunidad de Murcia. Sobre estos hechos, que se recuerdan y no son ajenos a que el Dúo de solistas de La Folía estrenase “*Namban Ongaku*” en esa ciudad, cf. GUILLÉN SELFA, José (1997): *La primera embajada del Japón en Europa y en Murcia (1582-1590)*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

para el comercio de las especias, los holandeses pasaron a ser duros competidores en los centros de producción y fijaron su capital del sureste asiático en Batavia, la actual Yakarta, en la isla indonesia de Java, cuya posesión mantuvieron hasta mediados del siglo XX.¹⁰⁵⁴

Y en efecto, dos años más tarde los japoneses prohibieron la presencia de cualquier extranjero en suelo nipón, quedando los holandeses como únicos intermediarios durante más de doscientos años. El siguiente autor representado es Michel Blavet, algunos de cuyos dúos habían sido interpretados por La Folía en *La Nao* (al igual que unos arreglos de música de Haendel tocados en otro programa). En este caso se trata de música de André Cardinal Destouches (1672-1749), un músico que curiosamente:

Muy joven [...] fue a Siam (la actual Tailandia) con la embajada que Luis XIV envió allí en 1686, acompañando a su preceptor el jesuita Guy Tachard, uno de los personajes claves de unas relaciones diplomáticas que habían dado lugar, dos años antes, a una muy celebrada visita de una legación tailandesa a Versalles, en una época en que la Compañía de las Indias francesa estableció su base de operaciones en Pondichéry, en la costa suroriental del subcontinente indio, mientras que en Siam los franceses entraban en competencia con los comerciantes holandeses y España mantenía a través de Filipinas relaciones con la vecina Camboya. Más tarde, Destouches fue uno de los músicos prominentes de Francia y Blavet arregló algunos de sus aires para dúo de flautas [...]¹⁰⁵⁵

El siguiente bloque de piezas es representativo del episodio más dramático de la expansión europea: la explotación esclavista de África, que tuvo sus centros más activos en el golfo de Guinea. En primer lugar un “Aire para los esclavos africanos” extraído de las *Indias galantes* de Rameau; a continuación *La Amable* y su minueto de los Legajos de Esclavos del virreinato de La Plata de que hablamos más arriba; y, cerrando el bloque, la tonada “El Congo” de *Trujillo del Perú* de Martínez Compañón. Se interpreta después una pieza de Locatelli perteneciente al también citado manuscrito mexicano de 1759; se trata de un minueto con variaciones muy lucidas técnicamente del que se obvia

¹⁰⁵⁴ BONET (2015).

¹⁰⁵⁵ *Ibid.* Cf. IRVING, David M. (2012): “Lully in Siam”, en *EM* vol. 11 n° 3, Septiembre.

el sencillo y repetitivo bajo continuo, algo que era muy habitual hacer en esa década de 1750 con este tipo de obras para flauta.¹⁰⁵⁶

Sigue el programa con un dueto de Antonio Rodil (h.1710-1787):¹⁰⁵⁷

[...] fue un músico español que vivió en Inglaterra y a partir de 1765 se estableció hasta el fin de sus días en Lisboa como músico de la orquesta de José I. Fue uno de los habituales de la Assembleia das Nações Estrangeiras, sociedad de conciertos que frecuentaba la comunidad inglesa de la capital lusa. Es probable que sus duetos para flautas, publicados en París en 1774, de marcado estilo galante, viajasen a las Indias de Oriente y Occidente en la maleta de nobles, funcionarios o comerciantes aficionados, aunque de momento no hayan sido documentados en sus archivos, en una época en la que, atendiendo a la liberalización del comercio, comenzaron a concederse patentes para viajar indiferentemente por cualquiera de las dos rutas marítimas ibéricas.¹⁰⁵⁸

A continuación se interpretan dos piezas de *The Oriental Miscellany... Airs of Hindoostan*, publicadas por William Hamilton Bird (fl. 1780-1800) en Calcuta en 1789:

[...] con dedicatoria a Warren Hastings, primer Gobernador General inglés de Bengala y del resto de la India, en un momento especial de las relaciones sociales, culturales y políticas anglo-indias, cuando un representante de la corona inglesa tomó las riendas del poder que antes detentaban las compañías comerciales. Hubo entonces un acercamiento de la comunidad colonial a la cultura autóctona y se creó la Sociedad Asiática de Bengala (1784), que comenzó a traducir las principales obras en sánscrito e institucionalizó su estudio como lengua clásica junto al griego y al latín. Estas transcripciones musicales de aires locales, a partir de muestras tomadas en sesiones realizadas en vivo con presencia de músicos hindúes y europeos, representan un intento de asimilación de dos lenguajes diferentes en que ambos ceden terreno para situarse en un punto de encuentro que más adelante dará pie en Europa a un género a la moda que tomará como referencia estos mismos materiales.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁶ Cf. variaciones sobre el “Menuet de l’homme armé” que aparecen para flauta sola QUANTZ, Johann Joachim (s.f.): *Fantasier og Capricier af Quantz*, ms. 6210.0860. Copenhague: Bibl. Real (ed. mod.: *Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und mit B.c.*, Winfred Michel y Hermien Teske. Winterthur: Amadeus, 1980; ed. fl. p.: *The Baroque Solo Book*, Bernard Thomas, ed. Brighton: Dolce, 1989) –versión interpretada por Pedro Bonet en el programa *Apolo y Dafne*– y con bajo continuo en BLAVET, Michel (h.1750): *Premier recueil de pièces, petits airs, brunettes... accomodé pour les flûtes traversières*. París: Boivin y Leclerc (ed. fac.: Marcello Castellani, est. SPES, 1994).

¹⁰⁵⁷ RODIL, Antonio (1774): *Sei duetti per due flauti traversi dal signore Antonio Rodill, Ordinario della Musica d’il Rei di Portogallo in Lisbona*. París: Bignon.

¹⁰⁵⁸ BONET (2015).

¹⁰⁵⁹ *Ibid.* y Cf. FARREL (1997).

Estos aires, que aparecen en principio transcritos para teclado, son interpretados por dos flautas de pico, soprano o alto en la melodía y bajo en el acompañamiento. Tras este paso por la India, la penúltima pieza de nuestra recopilación musical se traslada directamente a Japón, con el himno criptocristiano *San Juan sama no uta* [“La canción de San Juan”], que trata de un martirio cristiano cuyo origen se remonta al período ibérico de evangelización y fue recogido de la tradición *Kirishitan* en el siglo XX por Kataoka Yakichi. Le sigue una elaboración de “Sakurá”, canto tradicional nipón que evoca la primavera cuando florecen los cerezos. Estas dos canciones son interpretadas por dos flautas tenores que se van alternando una en respuesta a la otra y a veces tocan al unísono. Su sonido fácilmente puede evocar el del shakuhashi, un tipo de flauta que tiene gran protagonismo en la vida musical de Japón. El programa termina con una selección de las piezas que Haendel escribió para relojes musicales, muchos de los cuales fueron exportados por la Compañía de Indias inglesa:

En la década de 1730, Georg Friedrich Haendel colaboró en Londres con el relojero Charles Clay y escribió una serie de arreglos a dos voces para ser tocados por relojes musicales en los que un organillo de viento era accionado por cilindros en los que la colocación precisa de unas púas permitía reproducir la música preparada por el autor. Los relojes musicales, conocidos como “singsong” [“zi ming zhong”],¹⁰⁶⁰ fueron uno de los regalos más preciados por los orientales (en 1601 habían permitido franquear las puertas de la Ciudad Prohibida a los jesuitas Mateo Ricci y Diego Pantoja) y en la colección del Palacio Imperial de Pekín se conserva el “Temple of Apolo” de Clay-Haendel, en el que suenan varias de las melodías con que se cierra nuestro programa.¹⁰⁶¹

Cerramos aquí nuestra reseña de trabajos posteriores a 2012 con que termina la descripción de los trabajos más relevantes de La Folía. De los últimos proyectos que acabamos de glosar, cabe destacar una continuidad y al mismo tiempo una evolución respecto a los de la etapa anterior. Varios de ellos tuvieron un componente conmemorativo (*Bímini*, *Greco* y, en cierta medida *Namban*) y tres de ellos un componente geográfico (*Bímini*, *Namban* y *Zoyaî*), uno de ellos fue dedicado a la figura

¹⁰⁶⁰ “Relojes que suenan por sí solos”.

¹⁰⁶¹ *Ibid.* Sobre la importancia de los relojes, cf. LANDES, David S. (1983): *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge (MA): Harvard University Press, y sobre relojes musicales: SANDRO, Massimo di (2012): *Macchine musicali al tempo di Haendel. Un orologio di Charles Clay nel Palazzo Reale di Napoli*. Florencia: Leo S. Olschki; CARASSO, Vera, dir. (2010): *Singsong. Schatten uit de Verboden Stadt*. Utrecht: Speelklok Museum; MORSMAN, Marieke et al. (s.f.): *Royal Music Machines. The Music*. Utrecht: Speelklok Museum., así como DIRKSEN (1987).

de un pintor (El Greco) y otro a música contemporánea (“*Agua y sueño*”). Dos de ellos (*Bímini* y *Namban*) fueron el fruto de procesos particularmente largos de investigación y documentación, cerca de año y medio cada uno.

Capítulo 5

PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO DE LA FOLÍA

5.1 La idea, título y elaboración de los proyectos

El punto de partida de todo proyecto es lógicamente una idea. Esa idea puede llegar de fuera, como en el caso de los programas conmemorativos (sean publicitados con antelación o dependan de descubrimientos o iniciativas propias) o cuando forman parte de propuestas realizadas por programadores de diversos ciclos temáticos. Otras veces, esa idea puede surgir de manera más o menos casual, sirviendo determinada información como detonante –aunque cabe destacar que, una vez experimentada esa mecánica, se aprende a estar alerta al tipo de datos que pueden dar resultados satisfactorios en este sentido–. Ya mencionamos que la compra casual de un libro sobre Velázquez, en un momento en que aun no había sido muy publicitada la celebración de su centenario, que tendría lugar unos meses más tarde, propició la confección del proyecto que marcó un giro fundamental en la trayectoria de La Folía.¹⁰⁶² En otras

¹⁰⁶² En relación con el proyecto *Nanbam-Carreras de Indias*, detectamos por primera vez la presencia de André Cardinal Destouches en la embajada enviada a Siam por Francia en la década de 1680 a través de una novela histórica: SPORTÈS, Morgan (1993): *Pour la plus grande gloire de Dieu*. París: Seuil (ed. esp. *Una aventura de los jesuitas A.M.G.D.: A mayor gloria de Dios*. Barcelona: Edhasa, 1994. A partir

ocasiones puede haber una aplicación específica a la búsqueda de una idea nueva, pero ésta puede resistirse, ya que generalmente se precisa una dosis de inspiración.

Hemos tenido ocasión de comentar la sensación de sequía experimentada tras acometer los proyectos *Velázquez*, *Naturaleza* y *Gulliver*, especialmente por tratarse de ideas que implicaban puntos de vista pluridisciplinarios, siempre más difíciles de pergeñar aunque concuerden con la visión de los barrocos, estando la música integrada junto a las demás artes en el pensamiento estético de la época. El problema es que la música es esencialmente abstracta y obliga a un esfuerzo suplementario de traducción. En este sentido, puede dificultar su inteligibilidad el hecho de que la preparación del intérprete (cuando no del compositor igualmente) es muy absorbente y está muy tecnificada. Requiere habilidades matemáticas y un entrenamiento cuantificable que a menudo aparta al sujeto de otros parámetros que deberían ayudar a potenciar la comprensión de otros aspectos fundamentales implícitos en su labor.

En realidad, se necesita cuidar ambas facetas, pues no se trata de tener ideas claras y hacer en cambio una ejecución pobre, al tiempo que unas buenas capacidades técnicas sin una comprensión adecuada suelen redundar en resultados mecánicos y vacíos de contenido. El sentimiento, tal como se expresa en la ejecución musical, es también cuantificable y raro será que su dosificación no haya formado parte del currículo formativo de enseñanzas recibidas por el intérprete. Pero su plasmación resultará igualmente mecánica y superficial si la interpretación no busca asidero en una visión amplia y plena de contenido.

No cabe duda de que estos son puntos de vista de orden general que luego deben precisarse mucho más en función del estilo, el género y la obra en particular, terrenos en los que caben muy diferentes planteamientos que abarcan desde una gran displicencia y comedimiento hasta la máxima extroversión. No es lo mismo la interpretación de un *saltarello* medieval festivo que la de una pieza renacentista de polifonía especulativa culta, la de una tocata virtuosa que la de un número del *Arte de la fuga*. No tienen el

de allí pudimos documentar con la bibliografía adecuada este hecho, que décadas más tarde inspiró un curioso *Diálogo filosófico* en el que Voltaire hace una crítica de la justicia francesa [VOLTAIRE, François (1766): “Supplément: André Destouches à Siam”, en *Le Philosophe ignorant*. pp. 98-107. París: s.e.].

mismo carácter, circunstancia y forma de ver las cosas diferentes compositores, y los planteamientos de unos u otros pueden abarcar una gama cuyos extremos sean opuestos. En cualquier caso, la función de un concierto es la de hacer sonar un repertorio y comunicar al oyente los contenidos que el intérprete considera que de él pueden desprenderse. Si nos ceñimos a los programas que La Folía comenzó a confeccionar a partir de *Velázquez*, se trata con la búsqueda inicial de una idea de encontrar un *contexto* que sirva de hilo conductor y dé sentido global a una selección musical, potenciando el sentido particular y el disfrute de cada obra dentro de ese marco.

El proceso de búsqueda de la idea puede funcionar en dos direcciones. Una vez definida, ha de conducir a la búsqueda de piezas musicales con las que confeccionar una recopilación coherente, pero igualmente a partir de una pieza determinada puede surgir la idea inicial sobre la que estructurar un programa completo. Piezas como *Le Labyrinthe* de Marais o *La primavera en los jardines de Aranjuez* han podido sugerir programas e incluso ciclos enteros de conciertos, al igual que el *Tableau de l'opération de la taille* de Marais puede ponernos a trabajar sobre el tema música y medicina y a partir de allí llevarnos a recordar –por ejemplo– las operaciones de la vista sufridas por Bach y Haendel, así como otros episodios y figuras relacionados con ese campo.

Tanto si las obras tienen grandes valores musicales –lo que hará posible sublimar su interpretación– como cuando adolezcan de imperfecciones, como ocurre con muchas de las partituras exhumadas, cada una de ellas adquirirá gracias al contexto mayor sentido y mayor será la comprensión a la hora de su recepción. Ese contexto actuará como un elemento catalizador que permitirá un acercamiento más preciso al hecho musical, suministrando a intérprete y oyente unas claves que hagan posible una lectura más concreta de un arte –la música– que en principio se vale de medios abstractos. En cuanto a los diferentes tipos de ideas trabajadas por La Folía, mantienen una relación clara con las diferentes líneas de programación y clasificaciones temáticas de los proyectos del grupo.¹⁰⁶³

¹⁰⁶³ Cf. cap. 3-3.4 y Ap. I-d (Vol. 2, p. 37).

De manera resumida, podemos ahora recordar que estas ideas pueden abarcar desde parámetros muy generales, como formas musicales –que por sí solas no aportan en principio gran definición (sonatas, conciertos, cantadas...), períodos cronológicos – que igualmente pueden resultar muy genéricos (del Barroco, del siglo XV al XX...)- o zonas geográficas (España, Francia, Italia, Alemania, Europa, América...), a un ámbito más específico –como puede ser un acontecimiento o personaje determinado de la historia o de la cultura, una festividad concreta (la Navidad, el Corpus Christi...)- o también a temas generales susceptibles de ser desarrollados musicalmente (la naturaleza, los viajes, los jardines, la medicina, el agua...). En la búsqueda de la idea se cuenta también con la posible combinación de varios parámetros entre sí, como por ejemplo una forma en una época y zona geográfica precisas (*Cantadas y villancicos del Barroco sacro hispano*), un personaje o su obra con un determinado contexto (“*Don Quijote*” y otros libros) o unas zonas en relación con otras (el Viejo y Nuevo Mundo, A un lado y a otro del Atlántico, España y Polonia...). Como siempre que se procede de lo simple a lo compuesto, la combinatoria es un medio que permite alcanzar mayor complejidad y sofisticación.

Un procedimiento de trabajo valorado de manera especial por La Folía, en relación con la búsqueda y tratamiento de las ideas, es el cruce de informaciones: datos de dominio común en un terreno ajeno al musical pueden adquirir particular relevancia al ser trasladados a la música, de la que es fácil, por otra parte, que tengan un conocimiento relativo quienes manejan esos datos habitualmente. Dábamnos como ejemplo la náutica: es fácil encontrar en un libro de divulgación la evolución de la carraca a la carabela y después al galeón; sin embargo, cuando se ponen en relación con la música, como en el programa *Música de la época de los Galeones*, representan un campo fructífero de investigación¹⁰⁶⁴ y confiere un sentido particular a la selección musical estructurada en torno a ella. Por ello la bibliografía empleada en el desarrollo de los proyectos del grupo abarca desde textos muy generales hasta textos muy

¹⁰⁶⁴ La aparición de los estudios reunidos en *El Atlántico y la música* [op. cit., cf. GEMBRERO (2007)], posterior al estreno de *Galeones* (2004), parece confirmar lo correcto de nuestra intuición en la elección de ese tema. En relación con el tema náutico, cf. et. REY, Juan José (2004): “Apuntes sobre música naval y náutica”, cap. 5 de *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, eds. Madrid: ICCMU.

especializados en el tema de que se trata, como algunos de los citados en el capítulo anterior.

No cabe duda de que esta manera de proceder es el campo de cultivo adecuado para el desarrollo de proyectos pluridisciplinarios, especialmente valorados por el grupo, independientemente a la fruición musical que pueden suministrar otro tipo de selecciones musicales que contengan las grandes obras del repertorio. Trabajos con un sesgo pluridisciplinar fueron también aquellos sobre Velázquez, donde se hizo un repaso exhaustivo de su biografía, obra y evolución artística –pues el cruce de datos a que aludíamos no debe ser forzosamente superficial–, la imitación de la naturaleza, donde se tenía en cuenta la presencia de temas pastoriles en la literatura desde Teócrito hasta Rousseau, o *Gulliver*, donde a partir del invento del telescopio y el microscopio se hacían indagaciones sobre las disquisiciones filosóficas acerca del universo en el contexto de las sociedades científicas de la época.

Una conjunción muy especial resulta cuando se logra combinar un gran repertorio con un contexto interesante, como en *Naturaleza* o *Gulliver*, donde se interpretan algunas de las piezas más atractivas del repertorio de los instrumentos involucrados. El problema, como vimos al tratar de la prosecución de una línea propia de interpretación, es que consideramos que hemos caído en nuestra propia trampa: nuestra motivación para interpretar una pieza es mucho mayor cuando está enmarcada en un contexto determinado. Ello no quita, sin embargo, que hay pocos programas tan emocionantes de tocar como la integral de las sonatas para flauta de pico de Haendel. La sonata a trío para dos flautas y continuo de Bach es por otra parte una obra muy satisfactoria de interpretar y por ello fue una buena idea incluirla como obertura del programa *Tempus primum*, enfatizando la admiración que el siglo XX mostró por su autor. Abundaremos más en estas cuestiones en el próximo apartado al tratar de la confección de los programas de concierto.

En relación con la selección de la idea –y en interacción con ella– surge la búsqueda de un encabezamiento para el proyecto. Lleva su propio proceso de elaboración: posibles títulos y subtítulos, términos a destacar en ellos, su orden, etc. Un procedimiento bastante habitual en el sector de la música antigua consiste en utilizar el

nombre de una de las piezas del programa y yuxtaponerlo al título, que en este caso pasa a ser subtítulo, como por ejemplo en “*Oh Dios inmenso*” (*Cantadas y villancicos...*) o “*Corona aurea*” (*Relaciones musicales...*). No cabe duda de que un título bien elegido confiere un matiz especial a la propuesta y puede servir para dar relieve a determinado sentimiento o aspecto en relación con el tema tratado, encargándose luego el subtítulo de suministrar la información pertinente.

La obra elegida para el título puede además tener unas connotaciones que la hagan particularmente apropiada en relación con el tema de que se trata. Es el caso, en relación con la música polaca, de “*Corona aurea*”, título de un motete que era tradicional interpretar en las coronaciones papales, algo fácil de relacionar con la figura de Juan Pablo II, papa polaco de largo y significativo pontificado en la historia reciente. Otras veces esa relación puede ser más superficial, aun cuando el título, aunque sacado de contexto, ayude a evocar el sentimiento adecuado. Fue el caso por ejemplo de “*Es tan alta la ocasión*”, donde se trataba de realzar la importancia de la Conciliación de Villafáfila o de “*¿A quién contaré mis quejas?*”,¹⁰⁶⁵ que quería transmitir el sentimiento de amargura de los moriscos en el momento de su expulsión. En realidad ambos títulos provenían de textos de temática amorosa, aunque generalmente tratada con un alto grado de simbolismo.

Lo cierto es que el binomio título-subtítulo resulta atractivo para quien recibe la propuesta –en primera instancia el programador y después el público–, y es sugerente también para quien la interpreta, proporcionando una pauta inspiradora que crea cierta predisposición. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que no todos los programas contienen obras con títulos, más habituales en las piezas vocales, donde se toma como referencia el comienzo del primer verso de la letra, y menos frecuentes en la música instrumental. Títulos de obras vocales utilizados por La Folía para encabezar programas han sido “*Hoy cielo y tierra compiten*”, “*Alegorías Colombinas*”, “*Al agua de la vida*”, “*Tiernas flores, dulces aves*”, “*¡Tú mi Dios entre pajas!*”, “*Descuydado ruiseñor*”, “*Por aquél horizonte*” y “*Yo que soy contrabandista*”.

¹⁰⁶⁵ Aun a falta del subtítulo, mantenemos aquí los entrecomillados, además de la cursiva, por hacer referencia estos títulos al mismo tiempo a una de las piezas interpretadas y al encabezamiento del programa de concierto en cuestión.

Aun así, en la música instrumental suele haber títulos cuando se trata de piezas descriptivas y pueden igualmente constituir buenos encabezamientos. En selecciones dedicadas a música descriptiva y pastoril, han sido empleados títulos como “*El ruiseñor inglés*” [*Engels Nachtgeltje*] (en realidad una canción sobre la que se escribieron variaciones) y “*Fantasia en eco*” [*Fantasia in echo*], piezas ambas de Van Eyck, de quien se ha utilizado también “*Lus de mi alma*” (otra canción) en relación con la música ibérica. También han encabezado programas “*Il Pastor Fido*” (en este caso de una colección de piezas, título tomado a su vez de la influyente obra literaria de Guarini), “*Divertimento campestre*” [de los *Divertissements champêtres* de Chédeville] y “*La travesía del Rey*” (de uno de los movimientos de una de las piezas interpretadas). Otros títulos de piezas instrumentales hacen referencia a un tema vocal desarrollado instrumentalmente, como ocurre con la versión de *Corona aurea* de Jarzebski, los *Ave Maris Stella* de Cabezón, ambos igualmente utilizados para selecciones musicales de La Folía, o las glosas sobre *Vestiva i colli* de Palestrina y otras muchas canciones.

Otros títulos de colecciones instrumentales empleados por el grupo han sido el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (del “*Tratado de Glosas*” al siglo XX) y “*Ramillete de flores*” (del ya citado manuscrito conservado en la BNE).¹⁰⁶⁶ Cabe encuadrar este último entre los símiles botánicos que es fácil encontrar en títulos de compendios musicales de diversa procedencia (entre ellos las ya mencionadas recopilaciones de música para tecla de Martín y Coll). Otras obras tomadas como referencia pueden ser extramusicales, como en el caso de *Los viajes de Gulliver*, *Don Quijote* o *La vida es sueño*, e integrarse en el título de manera feliz. Sin embargo, cuando no hay títulos de obras susceptibles de encabezar un programa, cabe buscar en otras direcciones: ha sido el caso de *Apolo y Dafne* (*El repertorio virtuoso para flauta sola del Barroco*), donde –aunque relacionado con una pieza del holandés Van Eyck, incluida en programa, y una escultura de Bernini– se alude a un mito griego tal como lo transmite Ovidio en sus *Metamorfosis*.

Se simboliza con ello un movimiento artístico –el Barroco– destacando los rasgos de movimiento, espejismo y transmutación que le son propios y que

¹⁰⁶⁶ ANÓNIMO (1593).

destacábamos más arriba como presentes en la obra maestra que Bernini dedica a estos dos personajes mitológicos[fig. 67]. Fue igualmente el caso de *Las fuentes de Bimini*, donde el mito de las fuentes de la eterna juventud, que tenía presente Ponce de León al acercarse a las costas de Florida,¹⁰⁶⁷ sirve para encabezar un programa subtítulo (*Música en torno al descubrimiento, exploración y colonización temprana de Norteamérica*) o de *El jardín de las Hespérides* para encabezar un programa relacionado con las culturas musicales del Mediterráneo.

Cuando no había ningún título extraíble entre las obras del programa y hemos considerado conveniente seguir manteniendo un binomio, a veces hemos recurrido al latín, como en “*Tempus primum-tempus novum*” (*Música contemporánea para instrumentos barrocos*), “*Hortus musicalis*” (*Música sobre jardines*) o “*Deo in Laudem*” (*Piezas instrumentales del repertorio sacro barroco*). En otras ocasiones título y subtítulo han sido simplemente enunciados complementarios, más corto y a ser posible eufónico el primero y más largo y aportando más precisiones el segundo. Ha sido el caso de *Música de la época de los Galeones (Música ibérica del Viejo y del Nuevo Mundo, del Descubrimiento a las Independencias de América)*, que hemos señalado ya como el más largo puesto por el grupo, *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)* o *Las Carreras de Indias (Música de las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón)*; y también de *A un lado y a otro del Atlántico (Música contemporánea de compositores españoles y latinoamericanos...)* y *México Virreinal (Música del virreinato de Nueva España en los siglos XVII y XVIII)*.

No siempre es necesario, sin embargo, poner título y subtítulo y –aunque sea para romper la monotonía– algunos títulos que podemos llamar directos quedan bien. Entre los puestos por La Folía podríamos destacar *Música instrumental del tiempo de Velázquez (1599-1660)*, *El Barroco musical en tiempos de Felipe V* (aunque no hemos descartado ponerle alguna vez como encabezamiento “*Europe*”, el título de la emblemática cantata de Montéclair que cierra el programa), *J. S. Bach y la música de su tiempo*, *Música y teatro en tiempos de Calderón*, *Tradición y modernidad: la*

¹⁰⁶⁷ El propio Fernando el Católico se interesa, en carta a Ponce de León del 9 de septiembre de 1511, por un posible descubrimiento en ese sentido al hablar “del secreto de esas islas” [Cf. BALLESTEROS (1960), pp. 65-7 y 270].

interpretación histórica y el siglo XX (aunque aquí el doble punto crea también un binomio), *Música del Madrid barroco* o *Música de la Guerra de Sucesión Española*.¹⁰⁶⁸

Una vez definida la idea y pergeñado el título, aun a falta de retoques y determinación definitiva, comienza el proceso de desarrollo del proyecto. Desde un primer momento es normal que se haya ido tomando nota de repertorio susceptible de figurar en la selección musical correspondiente. En todo caso, previamente a la elaboración precisa del programa, lo habitual en la forma de proceder de La Folía es documentarse y profundizar sobre el tema elegido. Esa parte de la elaboración varía lógicamente mucho dependiendo del tema de que se trate y el conocimiento previo que de él se tenga. Cuando se trata de un tema de especial incumbencia en la especialidad, es fácil que haya sido tratado con anterioridad y el boceto puede quedar establecido de inmediato, seguramente mediando algunas consultas puntuales para precisar algún que otro aspecto. En estos casos el diseño puede ser muy rápido.

A la hora de iniciar el proceso de documentación llega el momento de utilizar aquellas obras enciclopédicas de referencia a las que hacíamos mención en la introducción: *New Grove* [NG I y II] y *Diccionario de la música española e hispanoamericana* [DMEH], así como la *Enciclopedia de la cultura española* [ECE] y el *Diccionario de Historia de España* de Revista de Occidente [DHE]. Cuando el acercamiento al tema requiere más detalle, suelen entrar en juego determinados volúmenes de obras más exhaustivas como, en el terreno histórico, la *Historia de España Menéndez Pidal* [HEMP] y la *Historia de Cambridge* [HMEM y HMM],¹⁰⁶⁹ y, en el terreno musical, la *Historia de la música española* de Alianza [HME] y la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* [HMEH], así como los manuales de la Norton, en edición original o traducida, y bibliografía monográfica específica sobre aspectos históricos, estéticos, sociológicos o musicales. Dos referencias importantes

¹⁰⁶⁸ En Ap. I-c (Vol. 2, p. 27) hay listas cronológicas completas de los programas interpretados por La Folía a lo largo de su trayectoria.

¹⁰⁶⁹ PREVITÉ-ORTON, Charles William, dir. (1952): *The Shorter Cambridge Medieval Story*, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press (ed. esp.: *Historia del mundo en la Edad Media*, Manuel Riu, rev. y pról. Barcelona: Sopena, 1978) y POTTER, George Richard (1957-79): *The New Cambridge Modern History*, 14 vols. (ed. esp.: *Historia del mundo moderno*, Juan Reglá, pres., 13 vols. Barcelona: Sopena, 1976).

muy utilizadas en este trabajo, para la música barroca la *Guía* de Julie Anne Sadie¹⁰⁷⁰ y para el repertorio renacentista el libro de Reese.¹⁰⁷¹

En otros casos, cuando se trata de temas menos habituales, el proceso de confección del proyecto y su documentación puede abarcar varios meses e incluso extenderse a lo largo de más de un año, dedicando un tiempo sustancial a lecturas sistemáticas ajenas al ámbito musical. Son estas, precisamente, en las que menos cabe atajar, al menos hasta que se adquiere cierta familiaridad con el tema. Las referencias bibliográficas que hemos dado en el capítulo anterior en relación con los proyectos más significativos del grupo dan una idea del alcance de ese trabajo. Es cierto que para desarrollar algunos proyectos puede ser suficiente disponer de algunas informaciones generales, pero no es menos cierto que en otros resulta fundamental la labor precisa de documentación llevada a cabo. Los conocimientos adquiridos en ese proceso permitirán crear una visión precisa a partir de la idea inicial y descubrir aspectos insospechados que suministrarán claves para afinar la selección hasta el detalle. Sin embargo, más importante aun es el hecho de que esa cercanía y familiaridad con el tema va a permitir al intérprete una comunicación subliminal de mayor calibre.

En cuanto a la construcción de estos proyectos, es cierto que temas de un mismo tipo tienen similitudes entre sí que facilitan su desarrollo, pero ello debe ser al mismo tiempo causa de prevención, porque conlleva el peligro de caer en una rutina contraria a un resultado artístico satisfactorio. Con la atención puesta en mantener un grado de originalidad y sorpresa en cada proyecto, no cabe duda de que el haber tratado anteriormente de la vida y obra de un pintor, un escultor, un escritor o un músico, un acontecimiento de la cultura o un personaje o hecho histórico, marca unas pautas en la forma de proceder y facilita la investigación y estructuración de un nuevo proyecto de premisas similares.

¹⁰⁷⁰ SADIE, Julie Anne, dir. (1990): *Companion to Baroque Music*, Christopher Hogwood, pról. Oakland: University of California Press (ed. fr.: *Guide de la musique baroque*. París: Fayard, 1995), excelente compendio de información que ofrece el particular interés de clasificar los compositores por zonas geográficas.

¹⁰⁷¹ REESE (1954) ofrece índices muy completos que permiten localizar de inmediato a través del título la información que contiene sobre una enorme selección de piezas del repertorio renacentista.

Si nos atenemos a la figura de pintores, después de Velázquez La Folía ha tratado de Vermeer, Esteban Vicente, Rubens y El Greco, proyectos cuya elaboración ha resultado ser en cuanto a procedimiento un ejercicio de realización cada vez más inmediata: estudio detallado de la biografía del sujeto y de su contexto histórico y cultural; análisis de su obra y evolución artística; coincidencias más o menos directas con determinados compositores u obras musicales, o con personajes relacionados con estos; y, en un plano superior, coincidencias y paralelismos a nivel estético y simbólico.

Algo parecido ha ocurrido con personajes o acontecimientos históricos, que ofrecen un marco amplio de actuación teniendo en cuenta la importancia que siempre asumió la música en la mayoría de entornos, salvo en aquellos muy restrictivos con ella.¹⁰⁷² En cualquier caso, como antídoto de la rutina a la hora de acometer proyectos de un mismo tipo, están las ideas de autenticidad no derivativa expuestas en 1.5, sobre cuya aplicación desde un ángulo práctico insistiremos en la próxima sección. Nos referimos ahora al hecho de que la ejecución de todo concierto debe ser enfocada y percibida como un acto único, y para ello es fundamental que un programa de concierto también sea concebido como tal.

El estadio inmediato de documentación de un proyecto es el que se realiza al estudiar la viabilidad de una posible selección de piezas musicales que mantengan relación con el tema elegido. Otro posterior puede ser aquel que deriva de las investigaciones extramusicales que suelen acompañar el desarrollo de todo proyecto. En efecto, incluso aunque se trate de glosar la figura de un compositor, será normal entrar en indagaciones externas al campo estrictamente musical, atendiendo al contexto histórico, sociológico, cultural, religioso, etc. Si nos ceñimos ahora al terreno musical, la documentación es bastante concreta para el especialista, que sabe perfectamente donde buscar los datos pertinentes, dentro de una bibliografía cuyo manejo, en el caso de La Folía, es habitual y prolijo. Aun así, puede haber temas sobre los que las referencias sean escasas o se encuentren concentradas en una única fuente a la que sea necesario recurrir, como en el caso del trabajo de Carreras y Bulbena sobre la música de

¹⁰⁷² Igualmente representados de manera puntual en los trabajos de La Folía, como en el caso de los salmos practicados en Norteamérica por los hugonotes franceses interpretados en *Bimini* [cf. cap. 4-4.7].

la Guerra de Sucesión Española –que incluye en apéndice una serie de partituras, entre ellas la transcripción de “Elisa, gran Reina” de Rabassa¹⁰⁷³ o de las informaciones sobre Pedrini y copia de sus *Sonate* contenidas en el artículo de Duvigneau, facilitado al grupo por el Instituto Mateo Ricci de San Francisco.¹⁰⁷⁴

Dentro de ese proceso de documentación musical, un factor fundamental del que dependerá el éxito de la pesquisa –lógicamente– será la existencia de piezas adecuadas y susceptibles de ser interpretadas con los medios de los que se prevé disponer. En este sentido, no todos los proyectos sobre los que se ha iniciado un trabajo son finalmente llevados a cabo, quedando a veces abandonados por falta de materiales suficientemente consistentes, mientras que otras veces puede variar el formato de su ejecución en función del resultado de las indagaciones. Hay que recalcar la importancia crucial que tiene a veces la existencia de una simple pieza para cubrir una faceta de la que no es posible prescindir en un proyecto determinado. Fue el caso, por ejemplo, de las dos piezas con que se abre el proyecto *Velázquez*. Era fundamental representar musicalmente la etapa sevillana del pintor y, tras darle muchas vueltas, se encontró la solución de arreglar dos tientos de órgano de Correa de Arauxo, organista de la iglesia de San Salvador en la época en que el pintor se formaba en la capital andaluza. El “Tiento de medio registro de tiple”,¹⁰⁷⁵ en el que se confía a las dos flautas en alternancia la ejecución de la alambicada melodía manierista, resultó además particularmente adecuado para representar musicalmente las tendencias pictóricas cuyo influjo está presente en la obra de la primera etapa velazqueña.

La labor de documentación constituye el medio para llevar a cabo el trabajo central del proyecto, que es la elaboración completa de una selección de piezas musicales representativas, con unas características que glosaremos en el próximo apartado. En cuanto a la documentación extramusical, se trata de un campo muy amplio en el que la bibliografía es enorme y puede abarcar desde textos de divulgación hasta obras muy especializadas sobre determinadas parcelas del tema en cuestión, como por

¹⁰⁷³ CARRERAS Y BULBENA (1902), ap. 15, pp. 523-8 [LA FOLÍA (2007), CD 2, crts. 8-11].

¹⁰⁷⁴ Cf. DUVIGNEAU (1937).

¹⁰⁷⁵ LA FOLÍA (1999), crt. 2 [DVD, carp. 5-2].

ejemplo la bibliografía sobre las misiones de Florida manejada para el proyecto de *Bimini*. Ese proceso puede incluir también la lectura de obras literarias relacionadas directamente con el tema. Para el proyecto *Naturaleza* se hicieron incursiones en la literatura bucólica desde Teócrito hasta Rousseau, pasando por Guarini y Urfé; se leyó detenidamente *La vida es sueño* de Calderón para interpretar *Comedia* de David del Puerto¹⁰⁷⁶ y *Los viajes de Gulliver* para el proyecto correspondiente, así como, para el proyecto *Guerra de Sucesión*, *Las memorias de guerra del capitán Georges Carleton* de Daniel Defoe,¹⁰⁷⁷ crónica sugerente y detallada de la contienda, como todas las que hacía su autor.

Acerca de esta última obra –valga la cita como ejemplo de la importancia que se le puede llegar a otorgar a la bibliografía no musical en el desarrollo de los proyectos del grupo–, dejábamos escrito en unas notas al programa no incluidas en apéndices:

Una buena manera de acercarse a los avatares de la Guerra de Sucesión puede ser leer las *Memorias de guerra del capitán George Carleton* que publicó en 1728, poco antes de su muerte, el periodista y escritor Daniel Defoe, autor también del famoso *Robinson Crusoe* (las *Memorias...* han sido objeto por la Universidad de Alicante en 2002 de una excelente edición en castellano). Con todo lujo de detalles y gran documentación (además de contar con sus propios recuerdos de un viaje realizado por la península ibérica en su juventud), Defoe adopta como tenía por costumbre la personalidad del narrador, en este caso la de un capitán del cuerpo de ingenieros (lo que de paso le permite evaluar la fortaleza de las diversas construcciones defensivas y dar opiniones autorizadas sobre el desarrollo de los hechos de armas). De esta manera, construye su novela y nos describe, en primera fila y con un realismo vivido, tras unos preliminares que comienzan en la guerra con Holanda de 1672, la toma en 1705 a las fuerzas borbónicas de la fortaleza de Montjuich, al mando el conde de Peterborough (y la muerte entre los asaltantes del príncipe de Darmstadt, ex virrey de Cataluña pasado a la causa de los aliados), numerosos hechos de la guerra en Levante, Valencia, Alicante, Denia, Requena, Játiva..., hasta un relativamente apacible período pasado en San Clemente de la Mancha, donde Carleton es confinado como prisionero y le llegan noticias de las victorias de los aliados en Almansa y Zaragoza y de sus derrotas en Brihuega y Villaviciosa. Acerca del oficio de Defoe en cuanto a reunir documentación veraz, baste recordar que su *Diario del año de la peste* (1722) sigue siendo una de las fuentes de

¹⁰⁷⁶ La propuesta de que se tratase de una pieza descriptiva y la elección de *La vida es sueño* como obra inspiradora de *Comedia*, partió de La Folía en reunión celebrada el 15-10-99 con el compositor y el director del Festival de Granada en el Café Comercial de Madrid. Para este proyecto buscábamos una obra universal que no fuese *Don Quijote* y la respuesta había sido formulada taxativamente por Juan Carlos Gómez-Barthe en conversación mantenida poco tiempo antes en León. Se daba además la circunstancia de que en 2000, año de desarrollo del proyecto, se celebraba el centenario de Calderón.

¹⁰⁷⁷ DEFOE, Daniel (1728).

información más importantes sobre la peste de Londres, pese a que lo escribió casi 60 años más tarde.¹⁰⁷⁸

Una vez establecida la selección musical, las siguientes fases del proceso de documentación están relacionadas con la escritura, en primer lugar, de un texto de presentación, cuya función es comunicar ese proyecto a instancias susceptibles de interesarse por él y programarlo. Esa escritura, cuando hay premura, puede ser resuelta en un plazo breve para una nota sencilla –a menudo la más conveniente, para que el programador pueda captar la idea y contenido de la selección musical en dos o tres párrafos de tres o cuatro frases–. Otras veces la presentación puede ocupar más espacio y demorarse su escritura varios meses –en ese caso generalmente como proceso paralelo a una búsqueda particularmente laboriosa de materiales musicales–. A veces, el texto de presentación puede ser incluso más largo que las posteriores notas al programa, como ha ocurrido con el proyecto *Namban Ongaku*.

Fases posteriores de la documentación son aquellas que entran en juego a la hora de escribir las notas al programa y al disco, en caso de que luego el proyecto sea objeto de edición discográfica (sobre estos procesos, trataremos en el próximo apartado). Otro aspecto de la documentación al que se da importancia en los proyectos de La Folía es la iconografía. Resulta fundamental para que un dossier de presentación resulte atractivo y es útil al mismo tiempo para centrar la imaginación del intérprete, adjuntando una faceta sensible adicional a la auditiva. Lo mismo puede ocurrir con el público cuando hay manera de transmitirle algo de este aspecto, generalmente a través de la ilustración de un cartel, invitación, programa de mano, libreto discográfico o de ciclo.¹⁰⁷⁹ La pesquisa de documentos iconográficos es una tarea bibliográfica adicional que implica

¹⁰⁷⁸ BONET, Pedro (2005): “Música en torno a la Guerra de Sucesión Española”, nts. prg. m. tít., 19 abr., en *El Barroco musical en tiempos de Felipe V*, libr. ciclo conec. m. tít., pp. 17-27. Madrid: Museo de San Isidro, pp. 23-4.

¹⁰⁷⁹ En fig. 108 reproducimos la invitación de un concierto realizado en Roma el 05-06-2015: la estampa reproducida representa a Mateo Ricci vestido de mandarín chino y tiene una relación muy directa con parte de las piezas interpretadas en el programa, aquellas pertenecientes al repertorio europeo que fue ejecutado en la corte imperial de Pekín. Se trata en este caso de una estampa del siglo XX perteneciente a una tradición gráfica que sigue recordando la visita del jesuita italiano a comienzos del siglo XVI y procede de un libro que fue adquirido en un puesto callejero de libros en un anterior viaje a Roma [FIORANI, Flavio y FLORES, Marcello (2005): *Storia illustrata dei grandi imperi coloniali*. Florencia-Milán: Giunti, p. 51].

normalmente una atención continuada, pues en nuestra experiencia el disponer de imágenes apropiadas de calidad y adecuadamente documentadas no es algo que pueda resolverse de un momento a otro, sobre todo si se quiere aplicar en su utilización criterios filológicos que trasciendan más allá de una función puramente decorativa. El contacto habitual con imágenes relacionadas con los temas susceptibles de ser tratados puede señalarse como otra fuente adicional de inspiración en relación con el desarrollo de posibles nuevos proyectos.

Hay aun otro aspecto de la documentación que no debemos dejar de mencionar: una vez abordado, el tema pasa a formar parte del acervo de objetos de curiosidad del intérprete. Incluso con el proyecto estrenado, seguirá de manera natural el acopio y manejo de nueva bibliografía que aumentará el caudal de información y permitirá reforzar aun más la empatía y capacidad de persuasión del intérprete a la hora de transmitir una serie de sensaciones a través de su ejecución musical, terreno hacia el que, no debemos olvidarlo, conducen en definitiva todos los procedimientos a que hemos hecho referencia. En un avistamiento superficial de los resultados tangibles de los procesos de documentación llevados a cabo, como son las notas al programa o al disco, de las que damos abundante muestra en los apéndices, podría crearse una confusión entre estas labores y el emprendimiento de trabajos musicológicos. Sin embargo, la intencionalidad se aparta decididamente de lo segundo y debemos convenir además que como tales adolecerían de una serie de defectos que, en función de esa intencionalidad –acertada o no– no nos planteamos resolver bajo ese prisma.¹⁰⁸⁰

Dentro de las opciones elegidas, consideramos que el hacerlo nos haría cruzar la barrera que preferimos mantener entre ambos terrenos, como ya apuntamos en la introducción y analizaremos con detalle en el primer apartado del próximo capítulo, a la espera de volver sobre ello en las conclusiones. De lo que no cabe duda es de la funcionalidad práctica de esos trabajos exhaustivos de documentación, destinados a la ejecución ante el público. Uno de sus valores principales es el poder de convicción que adquiere el intérprete, reforzando su empatía y capacidad de persuasión a la hora de transmitir una serie de sensaciones a través de su ejecución musical, empleando para

¹⁰⁸⁰ Para un desarrollo de los puntos de vista sobre musicología e interpretación, cf. 6.1.

ello, eso sí, un esquema que no tiene presente la posible división del trabajo entre intérprete y musicólogo.¹⁰⁸¹

La ampliación de conocimientos que se opera con un acopio de material posterior al estreno de un programa sigue revirtiendo en un progreso fáctico del proyecto, dada la renovada comunicación del mismo que se produce en cada interpretación. De esta forma los proyectos son auténticos *work in progress*, aunque no se cambie una nota musical de su contenido. Esto último puede no obstante ocurrir cuando se considera que una pieza nuevamente descubierta puede reforzar la cohesión y coherencia de la selección musical en cuestión y se logra integrarla en ella –con los pertinentes ajustes– sin desequilibrar el conjunto en función de las características que glosaremos más adelante.

Independientemente a comunicaciones paralelas explícitas, como notas al programa o posibles explicaciones en directo, esos nuevos conocimientos pasan a formar parte del acervo con que cuenta el intérprete para concebir y transmitir con convicción la ejecución de las piezas, principal cometido que marca su dedicación profesional y se espera de él. De esta manera, a cada vez que se ejecuta uno de esos programas elaborados a los que hemos hecho mención, se actualiza y renueva en el intérprete la conciencia de las implicaciones de ese material que debe transmitir subliminalmente al público. Por otra parte, dejando a un lado los programas de flauta sola, debemos tener en cuenta que en un conjunto la ejecución no depende de un único individuo: del traslado de estas cuestiones al plano colectivo trataremos en el apartado 5.4 al abordar el trabajo de grupo.

¹⁰⁸¹ Como veremos después, la división del trabajo tampoco se aplica, en el caso de La Folía, al terreno de la representación artística. La diferencia es que, mientras que la asunción de acometer la elaboración y documentación del proyecto, desde la perspectiva de lo que llamaremos “intérprete ilustrado”, además de consciente, es una opción voluntaria, la tarea de búsqueda y gestión de los compromisos artísticos viene impuesta por las circunstancias.

5.2 El programa de concierto como obra de creación. Programa de concierto y proyecto discográfico

Acabamos de tratar cuestiones relativas a la idea inicial, título y documentación de los proyectos. Dedicaremos atención ahora al programa de concierto en sí, que constituye el centro de esos proyectos y de la comunicación del intérprete con el público. Si bien es cierto que a la hora de tratar de la evolución del grupo y de la prosecución de una línea interpretativa propia han sido comentados ya muchos extremos que intervienen en la construcción de estos programas, procederemos ahora de manera sistemática en la descripción de las técnicas de trabajo empleadas por La Folía para dar forma a las selecciones musicales constitutivas de sus proyectos.

Debemos comenzar por una declaración de intenciones, que en nuestro caso corresponde a la que formulamos al abrazar nuestra profesión de intérpretes: de manera general consideramos que la ejecución debe asumir ante el público un carácter lúdico, independientemente al tipo de sentimientos que unas u otras obras musicales puedan provocar.¹⁰⁸² Para que ese sentido lúdico se haga patente, es fundamental hacer gala de sentido de la variedad y dinamismo, valores por otra parte inherentes al arte musical y que están en la base de su efectividad. Como arte abstracto, la música tiene que valerse en gran medida de contrastes duales, aunque luego disponga de una amplia gama de matices a partir de ellos: lo grande-lo pequeño; lo suave-lo fuerte; lo agudo-lo grave; lo rápido-lo lento; lo quieto-lo agitado; lo serio-lo desenfadado; lo alegre-lo triste; lo regular-lo irregular; lo apacible-lo excitado-lo desenfrenado, etc.

Estos contrastes y sus matices fueron fundamentales en la base de la teoría de los afectos y los compositores los tuvieron muy presentes a la hora de estructurar sus obras. En cuanto al dinamismo, inherente a la alternancia de diferentes tipos de movimiento musical, siempre se ha dicho que hay que dar al público un cincuenta por ciento de lo que espera y otro tanto de lo que no espera. En caso de que la interpretación (o, en este

¹⁰⁸² En cap. 1-1.1 tuvimos ocasión de destacar que las acepciones francesa e inglesa para “tocar música” se traducirían literalmente como “jugar música”.

caso, la sucesión de acontecimientos musicales) sea demasiado previsible, se aburre. Si en cambio lo estamos sorprendiendo continuamente, tenderá a pensar que somos muy expertos pero que, siendo la escucha de un concierto algo optativo, le resulta molesto y preferirá aprovechar una ocasión para evitar tener que presenciarlo hasta el final.

La idea que preside la construcción de los programas de concierto de La Folía, descontando la selección de un tema y su adecuada documentación, es la búsqueda de equilibrio y contraste, variedad de sonoridades y dinamismo. Para ello, nos hemos acostumbrado a barajar muchas veces las obras a incluir y su orden dentro del programa hasta llegar a una selección ajustada y convincente. Aparte de la forma en que en el grupo se plantea la interpretación de cada una de las piezas, manteniendo una misma atención del primer al último movimiento,¹⁰⁸³ hay un propósito de que la sesión completa tenga un ritmo de principio a fin. Independientemente a la idoneidad del repertorio seleccionado, es importante aprovechar diferentes elencos que forman parte de la plantilla global convocada para un concierto, de cara a que haya un dinamismo y unas sonoridades complementen a otras, renovando el placer de la audición a cada nuevo bloque de piezas. Se evitará así que la monotonía provoque hastío y se procurará rentabilizar la fruición musical que cabe esperar estén buscando los oyentes habituales de conciertos, al tiempo que se les ayude en lo posible a descubrirla a aquellos cuya presencia en este tipo de actos haya sido hasta entonces más esporádica.¹⁰⁸⁴

En cuanto al contraste de sonoridades, un principio básico de La Folía ha sido dosificar siempre la presencia de la flauta de pico y de la voz en sus programas. Aunque en la actividad del grupo se cuenta siempre con la presencia de la primera, la flauta es un instrumento que se mueve en tesituras generalmente agudas y posee una sonoridad coloreada. Por este motivo, confiere particular brillo a un conjunto instrumental; pero, cuando es mucha la reiteración, ello puede ser también fuente de cansancio. La

¹⁰⁸³ Cf. cap. 6-6.3.

¹⁰⁸⁴ Una declaración de intenciones de este tipo hacíamos en una entrevista previa al estreno de *Alegorías colombinas* en Madrid: “Lo que puedo decir es que concibo la música, en los conciertos o en los discos, como algo atractivo y variado. Y que sea una fiesta”, que destacaba el crítico musical en el título [LLORENTE, Juan Antonio (2006): “En concierto y en disco, la música ha de ser una fiesta”, en *ABC Cultural* n° 750, 17-23 jun.].

presencia de cuerdas pulsadas y frotadas en los programas con bajo continuo – instrumentos apolíneos frente al viento dionisiaco–, aporta en este sentido un adecuado contrapunto. En lugar de insistir de manera continua con la flauta solista, es bueno que ésta abandone el escenario y esos otros instrumentos puedan explayarse con su repertorio –en combinaciones como violoncello y clave, viola de gamba y archilaúd, clave o cuerda pulsada sola...–, para que a su vuelta la flauta sea percibida de nuevo como una aportación sonora positiva. Lo mismo se puede decir de la voz, que tiene unas características comunes en este mismo sentido: si no está presente puede echarse de menos, pero si lo está demasiado produce el efecto contrario.

Por otra parte, el repertorio propio de las plantillas fragmentarias de un elenco global del grupo resulta fundamental para completar una selección musical, proporcionando algunas de las piezas más destacadas e insustituibles del proyecto, tanto si se trata de una voz acompañada por vihuela sola cantando la versión de Narváez del romance “Paseábase el rey moro”, de la guitarra sola tocando unas piezas de Santiago de Murcia o del clave tocando una suite de Froberger, una sonata bíblica de Kuhnau o unas folías de Martín y Coll; de una vihuela de arco tocando unas recercadas o tenores italianos de Ortiz o piezas de Marais, o de un violonchelo tocando una sonata de Caldara o un *Balletto* de Facco. En cuanto al cambio de sonoridades, aparte de las combinaciones y alternancias de voz, viento, cuerda frotada y cuerda pulsada (mediante tecla o manualmente), cabe destacar las diferencias de textura musical que se producen en la alternancia de obras para elencos de diferente tamaño. No es igual la manera de expresarse de un único instrumento sin acompañamiento que de un instrumento a solo con bajo continuo, de dos en diálogo o de un conjunto completo de quinteto, sexteto o septeto (estos últimos con los que siempre se tiende a comenzar y a terminar el concierto y la media parte cuando la hay).

No cabe duda de que explotar –sino todas, pues no es necesario ser exhaustivos– parte de las posibilidades seccionales del elenco completo, da gran juego para conferir variedad y dinámica a una selección musical, que luego será interpretada, como veremos, con cierto orden y disciplina en los enlaces y separaciones entre movimientos y obras, con el fin de que la sesión tenga empaque y resulte satisfactoria. A propósito de lo dicho acerca de la sonoridad de la flauta, una buena pregunta sería: ¿qué ocurre

entonces con el dúo de flautas y con el concierto de flauta sola? Allí, evidentemente todo será flauta, si se exceptúan algunas técnicas extendidas utilizadas en piezas contemporáneas, en las que a veces deben intervenir la propia voz o elementos percusivos, o si se acompañan algunas piezas con sonajas atadas al tobillo, como hace el flautista mexicano Horacio Franco en concierto de flauta sola para ejecutar repertorio autóctono.

En el dúo de flautas, los solistas de La Folía emplean como recurso para dar variedad el alternar piezas a dúo con alguna muestra del repertorio a solo, a cargo de uno u otro solista o interpretada en forma de diálogo, con la posibilidad de en ese caso de que en algún pasaje los dos instrumentos se fundan al unísono.¹⁰⁸⁵ También alternan dúos para instrumentos similares o disímiles del repertorio renacentista con piezas barrocas para flauta y bajo continuo, tocadas por flauta soprano o contralto acompañada por bajo de flauta, práctica que ya tuvimos ocasión de documentar históricamente, así como dúos barrocos, que suelen estar escritos para instrumentos similares y son tocados por el dúo con dos flautas contralto o tenores en *re*. En esos programas de dúo suelen emplearse unas veinte flautas, modelos renacentistas y barrocos que abarcan tesituras desde sopranino hasta bajo en *fa*, pasando por diferentes tipos de sopranos, contraltos, tenores y bajete en *sol*. Aparte de los cambios de sonoridad con lo que este instrumental permite jugar, deben tenerse en cuenta igualmente los cambios de textura que se producen entre las mencionadas formas renacentistas y barrocas, que igualmente implican diferentes formas de expresión.

En cuanto a los programas de flauta sola no hay, digamos, posibilidad ninguna de variar el elenco; sí de emplear diferentes instrumentos, usando modelos y tesituras similares a los mencionados para el dúo. A partir de allí se trata de hacer bloques musicales dinámicos, a veces constituidos por una serie de pequeñas piezas (como cuando en “*Lus de mi alma*” se interpretan diversos números de compositores holandeses del siglo XVII o una selección del manuscrito mexicano de 1759), y en el resto del programa se alternan piezas de diferente duración y estilo, siempre con una

¹⁰⁸⁵ Ejemplos de esta técnica pueden encontrarse en las interpretaciones de un tiento de Correa de Arauxo [DVD, carp. 5-2] y de una recercada de Diego Ortiz [DVD, carp. 12-5.6]

irrenunciable perspectiva lúdica. Esta última, por supuesto, no prejuzga que pueda haber momentos de recogimiento o emoción intensa, como ocurre por ejemplo cuando se interpreta la versión de Van Eyck de la “Pavana lachrimae” de Dowland o los movimientos lentos de la partita de flauta sola de Bach.

Volviendo a formaciones más grandes, con o sin voz, en cualquier tipo de programa es fundamental la organización de los diferentes elencos. Si la voz ha comenzado acompañada por el elenco instrumental completo de dos flautas y continuo, en la típica formación de quinteto del grupo, a continuación pueden retirarse las flautas y quedarse la voz para cantar una tonada o cantada a solo con el continuo y abandonar después el escenario para dar paso a las flautas tocando una sonata a trío y luego volver a salir en la siguiente pieza, aunque entremedias pueda tocarse una pieza de clave solo o de violonchelo y clave o archilaúd y así sucesivamente. Cuando hablamos de alternancia y variedad de sonoridades, debemos recalcar que no se trata tampoco de tener al público en un continuo sobresalto: parte del trabajo, tan propio de materias artísticas, es precisamente lograr variedad dentro de una unidad.

Otro aspecto a tener en cuenta en la construcción de programas es el cronológico. Cuando un programa tiene mucha música del siglo XVIII e incluye una muestra del siglo XVII –un formato bastante habitual en una serie de ellos–, solemos preferir comenzar por una pieza dieciochesca, asentando así en primer lugar el estilo pleno barroco que va a predominar, pudiendo luego retroceder a la centuria anterior antes de proseguir con el repertorio más tardío, con el que invariablemente terminará la sesión. En otro tipo de programas en que hay un guión de transcurso histórico, suele seguirse un orden cronológico, como ocurre en *Velázquez*, *Galeones* o *Bímini*. Cuando se abarca un arco temporal que excede los límites del período barroco y hay música anterior al siglo XVII, como ocurre en *Galeones*, *La Nao* o *Ramillete*, lo normal es interpretarla al comienzo, pues es difícil que un salto en la otra dirección resulte. Cuando hay una mezcla de música antigua y contemporánea, pueden ir alternando sin problema piezas de los siglos XVII y XVIII con otras del siglo XXI, como en *Tempus primum*, y cuando hay una única pieza actual, puede ir en medio, como en *Gulliver*, o al final, como en *La Nao*.

Paralelamente al aspecto cronológico, en los programas del grupo basados en un relato, como *Naturaleza*, *Gulliver*, *La Nao* o *Namban*, los factores de cronología y variedad se combinan con el desarrollo de ese relato hasta dar con una selección proporcionada. La búsqueda de la proporción tiene evidentemente sus incidencias a la hora de establecer la selección. Frente a casos en los que ha costado trabajo encontrar las piezas adecuadas para dar forma al proyecto, otras muchas veces el problema radica en la manera de gestionar la abundancia, en qué quitar y no en qué poner –otro axioma muy presente en la creación artística–. Esto da también bastante trabajo, al tener que calibrar qué piezas pueden o no quitarse en función del relato y las implicaciones que ello tiene en la proporción y duración total de la sesión. De hecho, ante la perspectiva del estreno de este tipo de selecciones musicales, establecidas en estadio inicial como proyectos, suele ser imprescindible programar un ensayo del grupo con antelación al envío del programa a imprenta. De allí surgirá por lo general algún cambio de orden, la eliminación de alguna pieza (sea porque no responda a las expectativas, por excesiva duración del programa o por ambos motivos a la vez), o la sustitución de una por otra que había quedado inicialmente descartada.

Cabe destacar además que, frente al establecimiento del proyecto, que suele ser una labor solitaria del director artístico (aun pudiendo mediar alguna llamada telefónica de consulta a otros miembros del grupo), esta labor final cuenta ya con la presencia, criterio y participación en la toma de decisiones de los restantes componentes del elenco en cuestión. En todo caso, vemos que la arquitectura de los programas de La Folía responde a un proceso muy meditado y planteado con finalidades muy concretas, lo que efectivamente puede llevar a considerar la configuración de un programa de concierto – y luego su realización– como una obra de creación artística.

Otros asuntos que es interesante tratar brevemente, en relación con los programas de concierto de La Folía, son la reutilización de piezas, a la que ya dedicamos atención en 4.6, y la existencia de títulos alternativos. Respecto a lo primero, cuando se trata de programas destinados a tener especial relevancia conviene que esa reutilización esté justificada. Un ejemplo significativo sería la utilización de “Batali” de Van Eyck en al menos tres programas diferentes: *Velázquez*, *Fantasia en eco* (también llamado *Ruiseñor inglés*) y *Namban*. Mientras que en el segundo es representativo de

una pieza de carácter altamente descriptivo, en el primero simboliza perfectamente la representación musical de *Las lanzas velazqueñas* y en el tercero difícilmente podría encontrarse otra pieza equivalente para recordar el fin de la presencia ibérica en Japón, tras ayudar la artillería holandesa a reprimir la revuelta de Shimabara. En realidad se trata de conflictos armados con unos mismos protagonistas, inscritos en el marco de las guerras entre Holanda y España, con sus motivaciones políticas, comerciales y religiosas, que se trasladaron a los escenarios asiáticos tras cerrar Felipe II a los neerlandeses el mercado lisboeta de las especias.

Una vez justificada esa reutilización, el efecto producido tiene sus pros y su contras. Se trata a menudo de piezas que han sido interpretadas en numerosas ocasiones y que el grupo toca con soltura y solvencia, lo que viene bien para cohesionar un programa que contiene por otra parte piezas de riguroso estreno, como por ejemplo en *Bímini*. Cabe temer por otra parte que una excesiva reiteración de repertorios redunde en una pérdida del interés del público por lo que se le está ofreciendo, aunque esto depende de la frecuencia de aparición del grupo en unos mismos escenarios y del espaciamiento entre unas sesiones y otras, pues al igual que ocurre en gastronomía, si se ha apreciado un plato no hay inconveniente en volver a degustarlo pasado un tiempo.¹⁰⁸⁶

Como norma, diremos que el grado de justificación de la presencia de una pieza dentro de una selección musical determinada constituye el argumento principal a tener en cuenta, aunque se deje un margen para jugar con la mencionada cohesión interpretativa que otorga la inclusión de un repertorio más trillado por el grupo. Otras veces se han podido aprovechar paralelismos, como cuando por ejemplo se ha interpretado la sonata *The Imitation of Several Birds* de Roger Orme Écuyer (¿-1711) en lugar de la sonata en imitación de pájaros de Williams: aunque aquella es inferior, ciertas similitudes ayudaron a transferirle cualidades de ésta, a la que se preservó de paso de un excesivo desgaste. En todo caso, cabe señalar que ha sido firme la voluntad de no actuar gratuitamente en este terreno. Prueba de ello es que entre los programas dedicados a Tomás Luis de Victoria y El Greco, cuyos cuartos centenarios del

¹⁰⁸⁶ En el grupo se tiene constancia de aficionados que han repetido asistencia a nuevas sesiones de un mismo programa, lo que en este símil correspondería a la repetición de un menú completo.

fallecimiento se cumplieron con tres años de diferencia en 2011 y 2014, apenas hubo una pieza repetida, mientras que no hubo ninguna entre *La Nao* y *Namban*, los programas de dúo dedicados a las rutas ibéricas.

Respecto a los títulos alternativos –aparte de que el encabezamiento de un programa puede tener también la condición de *work in progress* y ser objeto de modificaciones y perfeccionamientos después de su estreno–, generalmente han sido empleados por motivos igualmente justificados. Parecía muy normal, en el marco de una misma gira, que un mismo programa se llamase *El Galéon de Manila* al ser interpretado en Manila y *La Nao de China* al serlo en Shanghai y Pekín. Igualmente pareció apropiado destacar la presencia de la pieza publicada en Calcuta en 1789 “Mera piara” [Amor mío]¹⁰⁸⁷ al interpretarse en la India el programa estrenado en enero como *Namban Ongaku*, y que pueda por otra parte recibir el nombre de *Las Carreras de Indias*, dado que se trata de las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón y contiene piezas relacionadas con diversos destinos de las rutas de circunvalación terráquea, incluyendo los continentes africano y americano. Cabe destacar por otra parte la mejoría que puede experimentar el título de un programa aun después de su estreno, como en el caso de *El repertorio virtuoso para flauta sola del Barroco*, que mejoró al pasar a llamarse *Apolo y Dafne*, desplazando el anterior título a subtítulo.

Para cerrar estas consideraciones acerca de la construcción de programas de La Folía, será justo que hagamos explícita la deuda con algunas colecciones musicales que hemos mencionado en más de una ocasión, precisamente por el hecho de la utilidad de los materiales que han proporcionado en función del tipo de programas cuya construcción el grupo suele acometer. Una de ellas es *Der fluyten Lust-Hof*, ese “Edén de la flauta” de Jacob van Eyck que contiene 150 piezas con variaciones, todas ellas con título.¹⁰⁸⁸ Otras colecciones instrumentales con una presencia significativa en los

¹⁰⁸⁷ HAMILTON BIRD, William (1789): *The Oriental Miscellany; Being a Collection of the Most Favourite Airs of Hindoostan Compiled for the Harpsichord, &c.* Calcuta: John Cooper.

¹⁰⁸⁸ Para un más completo aprovechamiento del contenido de esta colección ha sido de fundamental importancia la utilización de una fuente bibliográfica de excepcional valía: BAAK GRIFFIOEN, Ruth van (1991): *Jacob van Eyck's "Der Fluyten Lust-Hof"*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

programas de La Folía han sido los cinco libros de piezas para viola de gamba de Marais, que contienen obras muy características como el *Tableau* y *Le Labyrinthe*, así como los libros de piezas para clave de Couperin y Rameau¹⁰⁸⁹ (son muy prolijos también los de Martín y Coll, aunque de ellos se hayan interpretado sobre todo las folías) y los tres volúmenes de arreglos para dúo de flautas de Blavet.

Un dato importante, en relación con la línea emprendida por el grupo, es que la mayoría de las piezas de esas colecciones tienen títulos que permiten identificar las temáticas concretas a que hacen referencia, por lo que no es de extrañar que abunde entre ellas la música francesa, especialmente proclive a cultivar el género descriptivo. Dentro de la música ibérica, han sido empleadas a menudo las ediciones de música instrumental de Venegas de Henestrosa, Cabezón y de los vihuelistas del siglo XVI, así como las recopilaciones para guitarra de Santiago de Murcia, tanto la impresa como los manuscritos conservados en Londres y México (a los que se suma otro descubierto más recientemente en Chile),¹⁰⁹⁰ así como el manuscrito de música para flauta del Museo Nacional de Antropología e Historia de México.¹⁰⁹¹

Dentro del repertorio vocal, independientemente a piezas sueltas que han sido interpretadas repetidas veces, como el “Hacnacachap Cussicuinin” y una serie de cantadas españolas y americanas ya mencionadas, han sido de uso habitual los cancioneros, especialmente el *Cancionero Musical de Palacio* y otros como los de Upsala o *De la Sablonara*, siendo fundamental el tributo de los trabajos de La Folía a

¹⁰⁸⁹ Sobre estos dos autores hay que destacar la utilidad que se ha sacado a BEAUSSANT 1980 y 1983, con descripciones sistemáticas y detalladas de la obra de Couperin, el primero, y en forma de diccionario en torno a la época, la figura y la obra de Rameau, el segundo.

¹⁰⁹⁰ MURCIA (1714) y – (1732): *Pasacalles y obras por todos los tonos naturales y accidentales* Ms. Add 31640. Londres: Bibl. Británica (ed. fac.: Michael Macmeeken, intr. Mónaco: Chanterelle); – (s.f.): *Códice Saldívar n° 4*. México: Bibl. privada (ed. fot. y mod.: *Santiago de Murcia’s “Códice Saldívar n° 4”*. A *Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, Craig Russell, transcr. y est., 2 vols. Urbana-Chicago: University of Illinois Press) –destáquese la utilidad, en el trabajo de La Folía, del estudio que acompaña a esta edición–. Otra fuente manuscrita fue descubierta en 2004 en Chile por el musicólogo Alejandro Vera: – (1722): *Cifras selectas de guitarra*, Ms. Santiago de Chile: Bibl. Campus Oriente-Pontificia Universidad Católica de Chile (ed. fac. y mod.: Alejandro Vera, transcr. y est., 2 vols. Madison [WI]: A-R Editions).

¹⁰⁹¹ ANÓNIMO (1759/2).

muchos de los exponentes de la enorme labor de edición de partituras emprendida a partir de mediados del siglo XX, a la que hemos dedicado atención en 1.4.4.

Pasaremos ahora a tratar de la relación entre proyectos concertísticos y proyectos discográficos. Hemos hecho mención a la dualidad de diversos trabajos de La Folía, que fueron establecidos primero como programas de concierto y fueron objeto después, sin apenas variación, de edición discográfica. Esta dicotomía aun pudo acentuarse con la costumbre, bastante habitual hoy día, de hacer programas de concierto en una sola parte de unos 60 o 70 minutos sin descanso.¹⁰⁹² El formato en dos partes, antes más habitual, sigue utilizándose en muchos auditorios y obliga a retocar el orden de un programa cuando ha sido concebido en una única parte. Muchos conciertos de música histórica tienen lugar en iglesias y este factor ha tenido sin duda influencia en la preferencia por el modelo en una parte, evitando así que una porción del público, tras mirar el reloj, decidiese abandonar el acto aprovechando la interrupción.

A favor del programa en una parte, diremos que plantea una unidad sin necesidad de comenzar, concluir, volver a comenzar y concluir, y en este sentido resulta más fácil de construir y luego de seguir. En el de dos partes, que en modo alguno debe descartarse, la segunda parte puede comenzar con algo tranquilo (si se elige bien el afecto puede ser un momento particularmente grato musicalmente), pero hay que disponer de tres obras de cierto impacto en que intervenga el elenco completo para situarlas al comienzo y final de la primera parte y final de la segunda. Según el tema en torno al que gire la recopilación musical y teniendo en cuenta la dificultad de encontrar repertorio adecuado para determinados proyectos, ello puede representar un problema. Independientemente a la profesión de fe realizada respecto a la variedad de sonoridades y dinámica de una selección musical, el hacer uso de diferentes plantillas, dentro del elenco general del grupo presente en el escenario para la interpretación de un programa determinado, resulta fundamental para completar de manera representativa el tipo de

¹⁰⁹² Una duración mayor puede resultar cansina, aun cuidando variedad, equilibrio, etc. En La Folía tenemos la costumbre de mantenernos muy atentos a esta cuestión, aprovechando después del concierto eventuales contactos con personas del público, conocidas de antemano o no, para inquirir acerca de las sensaciones con que han percibido la duración de la sesión.

proyectos particularizados que acomete La Folía. En muchos casos resultaría difícil, en cambio, encontrar obras suficientes para el elenco completo.

Velázquez, segundo disco del grupo, fue el primero que apenas se diferenciaba del programa de concierto del que estaba extraído: únicamente se permutaba la última pieza de la primera parte con la primera pieza de la segunda parte, al no ser necesario ya en el disco marcar el intermedio con una obra de las características aludidas. Otros discos de La Folía que han mantenido el doble modelo programa de concierto-edición discográfica han sido *Naturaleza* (a veces con pequeñas variantes), *Gulliver*, “*Corona aurea*” y *Nao de China*; no lo han hecho en cambio *Madrid Barroco*, *Felipe V* y *Guerra de Sucesión*. Cabe señalar que, mientras que en los primeros no fue necesario cambiar nada para vertirlos al disco, de *Madrid Barroco* fue hecho años después un programa de concierto bastante diferente al de la previa selección discográfica, para *Guerra de Sucesión* se empleó posteriormente en concierto parte del elenco y de la selección, al igual que en *Felipe V*, cuyo programa de concierto era anterior, pero que igualmente presentaba bastantes variaciones.

Las recopilaciones que son coincidentes en ambos terrenos, el concertístico y el discográfico, se basan en la aplicación del concepto de selección musical como obra de creación artística que hemos analizado más arriba. Una vez calibrada la idoneidad y representatividad de las piezas y establecida una selección en la que han primado los criterios de variedad, dinamismo y equilibrio, se ha considerado que su audición podría resultar igualmente satisfactoria en el aparato de alta fidelidad que en el directo. Nada hubiese impedido introducir modificaciones en la edición discográfica, posterior al estreno y repeticiones del programa, destinada a quedar fijada sonoramente de manera inmutable. Sin embargo, no se sintió necesidad de cambiar nada en ella: después del minucioso proceso realizado para dar con una selección de contenido, variedad y orden adecuados, no se vio manera de mejorarla, dentro de las duraciones equivalentes que ambos medios proporcionan.¹⁰⁹³

¹⁰⁹³ De nuevo, en *La Nao*, una pequeña permuta relacionada con la logística de concierto: la *Entrée chinoise* de Dupuits antecedió en el disco al dúo de David del Puerto, en lugar de interpretarse como propina detrás de él.

Hay que decir que el tipo de selección practicado por La Folía es por otra parte contrario al criterio de muchos sellos discográficos, que consideran que un registro sonoro debe tener una clasificación clara en un estante determinado, y ello pasa por que todas las obras de un disco sean de un mismo autor e incluso que se trate de una integral determinada. Es comprensible que la industria discográfica tenga sus propios objetivos, además del criterio comercial que lleva a que nuestros discos deban ser clasificados como “recitales”,¹⁰⁹⁴ y esos objetivos tienen un lado positivo, el de cubrir de manera sistemática la historia de la música.¹⁰⁹⁵ Sin embargo, las mismas razones que han motivado los procedimientos de construcción de programas de concierto nos llevan a pensar que una integral de sonatas de flauta de un mismo autor resulta poco agradable de escuchar, con excepción quizá de algún ciclo muy especial como por ejemplo las sonatas para flauta de pico y continuo de Haendel o las fantasías de flauta sola de Telemann, en este último caso únicamente si cambiamos de flauta en cada una de ellas.¹⁰⁹⁶

Debemos reconocer que en nuestro caso puede influir la circunstancia de que no somos muy discófilos. Ello responde seguramente a una deformación del profesional que, a diferencia del aficionado, no necesita (y por ello no encuentra deseable) satisfacer su afición musical a través de la audición de esas interpretaciones inmutables que han quedado fijadas en los discos. Entre otras razones porque el intérprete tiene su propia voz musical interior y tiende a oír la música con su propio oído; no le resulta natural insistir en la manera en que lo han hecho otros, algo que ya pudo hacer exhaustivamente en su época de estudiante, y sigue en todo momento desarrollando interiormente una percepción propia de la expresión musical. Ello es independiente a que estemos encantados cuando llega la oportunidad de llevar a término una nueva producción

¹⁰⁹⁴ En alguna superficie se logró que hubiese una pequeña sección dedicada específicamente a los discos de La Folía, pero se pudo observar que era difícil de mantener debido a la generalmente pobre mecánica de reposiciones del ramo, aparte de la producción relativamente limitada del grupo.

¹⁰⁹⁵ Cf. cap. 1-1.3.6.

¹⁰⁹⁶ En el caso de las seis sonatas de Haendel hemos optado por cambiar de flauta en las dos sonatas *Fitzwilliam*, tocando la de *re* menor con flauta de voz (es decir restituyendo la tonalidad de *si* menor con que aparece para flauta travesera en el op. 1) y la de *si* bemol mayor con flauta sopranino. De nuevo un recurso de variedad para dar realce a la sonoridad principal cuando reaparece, en este caso, la de la flauta contralto.

discográfica, pues sabemos que con ello se va a iniciar un proceso musical interesante que va a dar visibilidad a nuestro trabajo.

En cualquier caso, la diferencia principal entre concierto y disco radica en el hecho de que el primero constituye una experiencia viva en la que hay una serie de factores irrepetibles que interactúan con el resultado. El intérprete va moldeando su interpretación al momento, para lo que debe estar especulando continuamente respecto al punto en el que situar la comunicación, entre unos hipotéticos márgenes de corrección –que podrían llegar a lo aséptico– y una expresividad. Sabe que esos resultados quedarán impresos en la memoria auditiva propia y de los demás como un intento, a cada vez renovado, de sacar el mejor partido a las obras interpretadas, y, aun terminado el concierto, continuará especulando sobre las cualidades y lo más o menos acertado de lo que allí ocurrió.

En la grabación discográfica, en cambio, tanto si se realiza una sola toma en directo¹⁰⁹⁷ como si se hace repitiendo tantas veces como se quiera los diferentes pasajes y se seleccionan luego las interpretaciones consideradas más válidas (el método de trabajo más generalizado, aunque se elijan tomas completas como referencia) esa especulación debe quedar fijada de una vez por todas, aun hasta dejar una versión que siempre será igual a sí misma. Por otra parte, esa versión, curiosamente, puede hacer después la misma mella sobre el intérprete que sobre el aficionado, campando como *la* versión autorizada. Cuando la confección de un disco es reciente, o simplemente ha quedado impresa en la memoria con particular claridad, puede uno encontrarse tocando su concierto al dictado del disco, como si de un *play-back* con sonido real se tratase.

Ello puede ser percibido desde fuera como un rasgo de calidad, pues el intérprete *sabe* muy bien lo que debe tocar, pero al mismo tiempo la ejecución se vuelve mucho más previsible y menos viva, al menos para quien la hace, aunque desde fuera sea percibido dentro de unos parámetros sutiles que puedan ser atribuidos a la concepción estilística del sujeto. Es sabido que la industria discográfica no solo ha cambiado la

¹⁰⁹⁷ Así se hizo la banda sonora de *Balthasar*, debido a las peculiaridades del sistema *Dolby surround* y la escasa utilización en España en 1995 de las máquinas aptas para tratarlo.

expectativas de los aficionados, sino también la forma de tocar de los intérpretes. Una conquista positiva, en todo caso, fue la de elevar el nivel de las interpretaciones, generalizando la costumbre de no acumular errores en los conciertos, que, como puede observarse en las grabaciones más antiguas, eran frecuentes. Pero al mismo tiempo dio paso a un cambio en la manera de tocar, en función de las repetidas escuchas a que deberá ser sometida una misma interpretación, lo que la transforma en un producto envuelto en celofán cuya realidad estética puede entrar francamente en contradicción con los presupuestos básicos de un estilo determinado de música.¹⁰⁹⁸

También la sensibilidad de los micrófonos, diferente a las realidades acústicas de las salas de concierto, tiene una influencia sobre la forma de tocar y un caso paradigmático de las diferencias entre concierto y grabación es el dilema que se le produce al artista cuando un concierto en directo va a ser retransmitido por la radio, especialmente cuando la acústica de la sala haga necesario reforzar el sonido para que la sesión resulte satisfactoria a partir de determinado número de fila. Era lo que ocurría, por ejemplo, en la sala del Auditorio de Conde Duque de Madrid antes de la última reforma: la duda, en este caso, y finalmente el compromiso asumido, estaba entre cuidarse las espaldas respecto a la grabación que iba a ser radiada y al mismo tiempo actuar con consideración hacia el público que se había molestado en venir y protagonizaba, en esa época, llenos absolutos.

Volviendo a los discos, el proceso de grabación y edición de un máster para la publicación de un disco es de todas maneras, una experiencia musical altamente interesante, independientemente a nuestras consideraciones y posicionamiento respecto a este tipo de productos. Una particularidad en la experiencia de La Folía ha sido la de no contar con un asesor discográfico, figura que suele ser habitual en las grandes

¹⁰⁹⁸ Para consideraciones detalladas y ejemplos relativos a esta cuestión, *cf.* epígr. “La influencia de la grabación en los estilos interpretativos” en DAY (2000), pp. 155-9. Las implicaciones se entienden muy bien cuando, parafraseando otras fuentes, indica: “Algunos músicos consideraban las interpretaciones sumamente individuales de Furtwängler ‘intensas y reveladoras’ en directo, pero creían que precisamente eso que las hacía grandes en una sala de concierto las agotaba en el disco. Era la ‘espontaneidad’, la ‘irrepetibilidad’ del arte de Furtwängler lo que les impedía seguir vivas en las grabaciones”; y más abajo en el mismo párrafo: “Alfred Brendel intentaba evitar conscientemente cualquier ‘exageración’ en el estudio de grabación, para el tipo de interpretación ‘que deberá soportar frecuentes escuchas” [*ibid.* p. 157, trad. esp. M.^a Jesús Mateo].

compañías. Nuestro balance a este respecto tiene sus luces y sombras: como todo trabajo realizado de principio a fin, ha resultado creativo, pero en algunos momentos la responsabilidad ha sido sentida como una carga excesiva, obligando a matizar criterios con los técnicos de sonido (cuya especialidad, estrictamente, es igualmente otra) y a tomar decisiones en una parcela que no correspondía y en la que no se contaba con experiencia.

La función de esos asesores discográficos es en buena medida la de garantizar que nada sobresalga demasiado, al tiempo que haya unas señas artísticas de identidad, pues como veíamos los discos son en cierta medida una versión descafeinada de la realidad del concierto, aunque la medida sea uno de los componentes que igualmente es importante aplicar en estos, respondiendo a criterios de elegancia y a que –en buena retórica– el orador debe dosificar la expresión para no cansar a su auditorio. Las funciones de esos asesores han debido suplirse pero estamos seguros de que no se ha hecho con la debida firmeza, pues, en función de sus convicciones, el propio artista carece de la “cintura” necesaria para actuar como “leñador” de algunos de sus preceptos más arraigados.

En todo caso, por todo lo dicho nos manifestamos más cercanos a la óptica del concierto que de las grabaciones discográficas. Por lo demás, hechas estas consideraciones, debemos convenir que –frente a las ventajas, en otros aspectos, de contar para nuestra Tesis con información de primera mano– carecemos en este terreno de la distancia adecuada para llevar ahora a cabo un juicio ponderado sobre los resultados de las producciones del grupo. Lo cierto es que no es frecuente que volvamos a escucharlas una vez terminado el proceso exhaustivo de escucha y selección que nos llevó a establecer el resultado final, aunque esas interpretaciones están presentes en el proceso de escucha interior que acompaña al intérprete en su vida cotidiana y difieren con seguridad menos de los gustos personales de su autor de lo que lo harían en caso de haber intervenido este menos en su selección.

5.3 Notas al programa y notas al disco. Iconografía y diseño de las producciones discográficas. La vida del proyecto a medio y largo plazo. Su difusión

Haremos ahora algunas consideraciones sobre las notas al programa, la eventual explicación de parte de su contenido en el transcurso de los conciertos (de manera sustitutiva o no) y las notas al disco.¹⁰⁹⁹ Lo primero que cabe observar de las notas al programa de *La Folía*, es que a menudo son desproporcionadas respecto a lo que es normal en el género. En el caso del proyecto *Velázquez*, aunque el texto que incluimos en apéndices corresponde a la edición discográfica, el publicado en el momento de su estreno tenía prácticamente las mismas dimensiones. Lo mismo ocurrió con *Naturaleza*, pues en ambos, por tratarse de ciclos de conciertos, había el incentivo de la edición de un libreto cuidado en el que se disponía de espacio y merecía contener estudios de cierto calado. De ellos se hicieron después versiones resumidas, al igual que de otros trabajos del grupo, pues a partir de la versión extendida cabe condensar bastante información en menor espacio. El caso es que, en este tipo de proyectos, el hilo argumental que sostiene la selección musical representa un valor añadido que no puede por ello dejar de hacerse explícito si se quiere sacar partido al trabajo invertido.

Una sonata de Pedrini puede no destacar por encima de la composición en estilo italiano de la época, independientemente a sus valores intrínsecos, con los que por supuesto hay que contar a la hora de disfrutar la audición. Sin embargo, será importante saber que fue escrita y tocada en Pekín en el siglo XVIII, y que su autor tardó ocho años en llegar allí desde Roma recorriendo, de sur a norte el continente americano antes de embarcar para Manila, llegar después a Macao y servir en la capital china a tres generaciones de emperadores. La pieza, al igual que las demás, cumple además una función dentro del relato que corresponde a ese programa de concierto-obra de creación del que hemos venido hablando, pero para que así sea percibido será necesario hacer explícito ese trasfondo que no puede adivinarse. El problema de las notas al programa,

¹⁰⁹⁹ En los apéndices II se encontrará una amplia selección de textos correspondientes a esas notas, muchos de ellos transcritos íntegramente.

sean de mayor o menor duración, es que no siempre se dispone de condiciones adecuadas para su lectura, por falta de tiempo, interferencia con la escucha, iluminación, etc.

Por ello en algunos casos resulta conveniente dar alguna explicaciones de viva voz en determinados momentos entre las ejecuciones. El comentario general cuando así se hace suele ser de agradecimiento, pero hay una serie de normas que siempre hemos observado al respecto. La primera de ellas sería nunca comenzar a hablar antes de haber tocado. En efecto, el principal problema que presentan los comentarios en directo es que se dirigen a un canal diferente de atención, literalmente ya que en ello interviene incluso una cuestión neurológica como hemos tenido ocasión de destacar. Esta es la razón por la que desde un primer momento, y luego durante el transcurso de la actuación, debe quedar clara la vía principal a través de la que debe discurrir la comunicación. Ayudará a que así sea interpretar sin solución de continuidad algunos bloques del concierto, evitando una alternancia rutinaria de que a toda pieza anteceda una explicación (de nuevo una cuestión de ritmo, como tantas que afectan a la ejecución optimizada de una sesión musical). Esto le servirá de ayuda también al intérprete para concentrarse, pues la dificultad de pasar de un canal a otro le afecta aun en mayor medida que al público y precisa de cierto entrenamiento para que el tránsito entre los dos ámbitos se efectúe sin falla.

La Nao de China en que se interpreta la sonata de Pedrini es un programa en el que las explicaciones en directo son especialmente convenientes, teniendo en cuenta por otra parte que la presencia de la formación del dúo resulta flexible en el escenario y facilita que ambos intérpretes alternen en las explicaciones. También eran muy necesarias en *El Greco*, donde era importante comprender por qué las piezas seleccionadas para su escucha eran aquellas y no otras equivalentes. Hay otro tipo de programas, en cambio, en los que no se precisan esas explicaciones y cabe disfrutar de una audición continuada sin interrupciones, lo que, en contraste, resulta muy agradable para el ejecutante, que puede sumergirse en exclusividad en su interpretación con la certidumbre de que unas explicaciones no añadirían nada a lo expresado musicalmente.

Ello es independiente a que pueda haber un contacto esporádico a través de la palabra a lo largo de la actuación, para anunciar un cambio de orden en las piezas o cualquier comentario puntual. Ello puede ayudar a acortar la distancia con el público y es habitual que ocurra, si no antes, en el momento de anunciar la propina, aunque si se presiente necesario pueden aprovecharse otros momentos y excusas para deslizar un saludo y comentario esporádico a lo largo del concierto. Dedicaremos en el próximo apartado más comentarios a la presentación, comportamiento y presencia del grupo en el escenario.

En cuanto a la escritura de las notas al disco, cuando se trataba de selecciones estrenadas en concierto que disponían de notas al programa, motivaron generalmente nuevos procesos exhaustivos de documentación. Fue el caso por ejemplo de *La Nao de China*, donde se tuvo además el privilegio de poder someter el texto a la supervisión de dos de los máximos expertos españoles en las comunicaciones intercontinentales con Oriente.¹¹⁰⁰ En efecto ese aval no tenía precio, pues aunque la bibliografía de estos autores había sido utilizada ampliamente, no cabe duda de que la edición discográfica, por difusión y perdurabilidad, representa un grado más de responsabilidad respecto a la nota al programa de concierto, que tiene una función ilustrativa más secundaria.

Al mismo tiempo, en las notas al disco se encuentra más justificada la presencia de un estudio más completo sobre la materia, disponiéndose de más espacio para exponer los hechos e ideas que se consideren importantes. Aparte de *Velázquez y Naturaleza*, fue el caso también de *Gulliver* (que igualmente contaba ya con unas notas al programa muy elaboradas) y de todas las demás producciones discográficas de La Folía, destacando en cuanto a extensión y detalle *Música de la Guerra de Sucesión Española*, donde en la primera parte se hacía un repaso exhaustivo del desarrollo de la contienda.¹¹⁰¹ La estructura de muchos de estos textos (y de parte de las notas al programa igualmente) consta de dos partes. La primera, introductoria, sirve para centrar el tema, que en la mayoría de trabajos no es estrictamente musical, y la segunda sigue el índice de piezas dando precisiones sobre cada una de ellas, a menudo haciendo

¹¹⁰⁰ Cf. LA FOLÍA (2010/2), p. 50 [Cf. DVD, carp. 2-9].

¹¹⁰¹ Cf. Ap. II-a.6 (Vol. 2, p. 108).

referencia a lo tratado en la primera, trasladando al terreno musical y ampliando las informaciones allí suministradas. Otro aspecto a tener en cuenta de las notas ha sido la supervisión de las traducciones de los textos, especialmente en lo que se refiere a la terminología musical, pues la mayoría de las ediciones discográficas de La Folía son bilingües o trilingües, estando entre los idiomas tratados en ellas el francés, inglés, catalán, polaco y chino, necesitando estos dos últimos supervisión externa.

Por otra parte hay que destacar, a partir de *La imitación de la naturaleza*, el interesante formato y diseño de los discos y libretos del grupo, obra de los diseñadores, primero del sello Dahiz (Vicente Tortajada), al que debe atribuirse el mérito de la primera edición discográfica de La Folía de estas características, y luego Columna Música (Teresa Calbó), bajo la supervisión de sus respectivos productores, Francisco Bodí y Nuria Viladot, y del director del grupo. Este modelo, que se ha mantenido desde entonces en las producciones de La Folía, consiste en un “digipack” de cartón serigrafiado que contiene de un lado el libreto y de otro el disco, también serigrafiado con motivos de la portada. En cuanto a la iconografía utilizada en portadas y libretos, una vez realizada la selección fue necesario, en coordinación con los productores, hacer gestiones para lograr los correspondientes permisos y las diapositivas o archivos de imagen de la calidad requerida, especialmente para las portadas.

Mientras que en *Madrid Barroco* se contaba con el diseño elegido por Madrid 92 para el resto de la colección, y en *Balthasar* la participación para la carpeta del disco se limitó a suministrar los créditos detallados, en el resto de los discos se reproduce en la portada un lienzo de los siglos XVII o XVIII, salvo en *La Nao*, donde se reproduce un mapamundi en dos hemisferios del *Atlas* de Blaeu. Entre las instituciones a que pertenecen los originales reproducidos en portada, cabe mencionar: Museo Nacional del Prado (lienzos de Velázquez, Schnijders y Van Loo, como portadas de *Velázquez*, *Naturaleza* y *Felipe V*), Alfred Beit Foundation de Dublín (*Le Cabinet phisique de Mr. Monnier de la Moisson* de Jacques Lajoue, portada de *Gulliver*),¹¹⁰² Museo Nacional de

¹¹⁰² Por una de esas casualidades insospechadas que refuerzan aun más la cohesión de este tipo de proyectos, una conexión musical de este lienzo: hacia 1723 Jean-Marie Leclair (1697-1764) dedicó su segundo de libro de piezas para violín o flauta travesera a Bonnier, que fue Aposentador General de los ejércitos de Luis XV y Tesorero General de la región de Languedoc [cf. BONET (2003/1), p. 10].

Arte de Cataluña (Viladomat, portada de *Guerra de Sucesión*), Galería de Pintura del Castillo Real de Varsovia (Bellotto, portada de “*Corona aurea*”) y Biblioteca Nacional de España (*Atlas* de Blaeu).

Para las ilustraciones interiores de los libretos, además de algunas de estas mismas instituciones: Museo de Bellas Artes de Valencia (*Velázquez*), Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Felipe V*), Museo Municipal de Historia de Madrid y Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (*Guerra de Sucesión*), Museo Naval de Madrid, Biblioteca “Marqués de Valdecilla” de la Universidad Complutense de Madrid y Biblioteca del Palacio Real de Madrid (*Nao de China*).

Asimismo en estos libretos ha sido frecuente la reproducción de portadas, ilustraciones y partituras contenidas en las ediciones de las piezas interpretadas, así como diversos grabados de época. Entre las primeras, cabe destacar la portada de Falconiero y el diagrama con la extensión y digitación de la flauta de pico de Van Eyck (*Velázquez*) [fig. 109],¹¹⁰³ la portada de *The Bird fancyer’s Delight (Naturaleza)*, la partitura de la “Chacona de Lilliput” de Telemann, la portada de las *Pièces de Symphonie* de Desmases, la ilustración de las *Reglas y advertencias* de Minguet, que hemos reproducido más arriba, la portada de las *Canciones francesas* de De Torres, una ilustración de la tablatura de Jan de Lublin, un fragmento de la portada de *Tabulatura muzyki* de Jan Alexander Gorczyn y la portada de Selma y Salaverde, así como un soneto que glosa su figura en la misma edición (“*Corona aurea*”).

Entre los segundos, diversas planchas de la enciclopedia de Diderot y D’Alembert: sobre la caza y la *musette* y cornamusa (*Naturaleza*) y sobre el microscopio (*Gulliver*); ilustraciones del poema de Iriarte *La música*, sobre el canto de las aves de la *Musurgia Universalis* de Kircher, del *Robinson Crusoe* de Defoe y del *Gabinetto armonico* de Filippo Bonanni (*Naturaleza*); “Gulliver y la isla flotante de

¹¹⁰³ EYCK, Jacob van (1646-49): *Der fluyten Lust-Hof*. Amsterdam: Paul Matthys (ed. fac.: Amsterdam, Saul B. Groen, 1979; ed. mod. y transcr.: Gerrit G. Vellekoop, 3 vols. Amsterdam: XYZ, 1957-58).

Laputa” de una edición parisina de *Los viajes de Gulliver* y una operación de litotomía de un tratado de cirugía del siglo XVIII (*Gulliver*); una vista de la fachada principal del Palacio de Aranjuez (*Felipe V*); un retrato del archiduque Carlos y dos grabados del sitio de Barcelona en 1714 (*Guerra de Sucesión*); una vista de Manila de Fernando Brambila, una “Alegoría de la marina científica” de un tratado naval publicado en Cádiz a finales del siglo XVIII, los jesuitas Mateo Ricci y Ly Pablo Colau vestidos de letrados mandarines, según *China monumentos* de Kircher, y un grupo de flautas de émbolo acompañadas por un laúd, de *Trujillo del Perú* de Martínez Compañón (*Nao de China*) [fig. 110].¹¹⁰⁴

Estas ilustraciones se completan con algunas fotos del grupo y de los lugares de grabación: La Folía grabando el disco *Madrid Barroco* en los estudios Kirios, interpretando *Velázquez* el día de su estreno en el Auditorio Conde Duque de Madrid, la capilla lateral de la parroquia de Santiago el Mayor de la capital, donde se grabó el disco, una vista desde la Cascada Nueva del palacio de La Granja de San Ildefonso, en cuya Colegiata se grabó *Naturaleza*, el estreno de *Gulliver* en el Patio de Mármoles del Hospital Real de Granada, la grabación de *Guerra de Sucesión* en una sala del Real Conservatorio de Madrid y La Folía en dos actuaciones de sexteto y cuarteto (XI Cicle de Alaquàs y Casino de Alicante), en el mismo disco, el grupo posando durante la grabación de “*Corona aurea*” en la iglesia del convento de las Madres Mercedarias de Madrid y el Dúo de solistas de La Folía interpretando *La Nao de China* en la sede del Instituto Cervantes de Manila.

Haremos ahora una serie de consideraciones sobre la vida de estos proyectos cuyos procedimientos de construcción acabamos de analizar y cuyas principales oportunidades de interpretación tuvimos ocasión de mencionar en el repaso de la trayectoria del grupo realizado en el capítulo 2. Estas consideraciones, que atenderán a su mayor o menor pervivencia y difusión, se situarán a mitad de camino entre el terreno artístico, al que pertenece la labor creativa que acabamos de estudiar, y un terreno de promoción y gestión al que dedicaremos especial atención en el capítulo 6. En efecto,

¹¹⁰⁴ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar (1737-1797): *Trujillo del Perú*. Ms BPR (ed. fac.: Madrid, AECl, 1998), lam. E. 146.

dos factores deben tenerse en cuenta a la hora de calibrar la vida de un proyecto, una vez establecido. Por una parte, su mayor o menor potencial: interés, oportunidad, mayor o menor universalidad del tema elegido y logro en su realización. Por otra, las oportunidades que pueda tener de ser interpretado tras el estreno. El primer factor influirá en las posibilidades que se tenga de ofrecer el proyecto en diferentes contextos y el segundo dependerá de la respuesta que esas propuestas obtengan.

Como acabamos de indicar, muchos de estos factores conectan directamente con aspectos de gestión que trataremos más adelante. Desde un ángulo artístico, diremos que cualquier selección musical bien establecida es potencialmente susceptible de ser repetida, y de hecho hay una serie de programas del grupo que lo han sido en bastantes ocasiones y abarcando períodos de tiempo extensos, como, anotando los años de primera y última actuación, *Velázquez* (1999-2015), *Gulliver* (2000-2012), *Galeones* (2004-2012), *A lo divino-“Oh, Dios inmenso”* (2004-2008) y el que mayor difusión geográfica ha tenido: *La Nao de China* (2009-2015). Otras en cambio, pese a haber sido elaboradas con esmero, no llegan ni siquiera a estrenarse, aunque luego puedan a veces ser rescatadas, como ocurrió con “*Corona aurea*”, que tras el fracaso de un posible estreno salió un año más tarde del cajón para protagonizar varios conciertos y un disco. Partimos de la base de que tratamos aquí únicamente de proyectos estrenados, pero en cualquier caso nunca consideramos tiempo perdido el dedicado a proyectos que no tuvieron salida, pues el proceso de elaboración siempre es fructífero desde el punto de vista intelectual y supone un acopio de conocimientos siempre útil y provechoso.

De todas maneras, el estreno y repetición de un programa no depende de la voluntad de quien lo ofrece; si así fuese repetiríamos quizá *Naturaleza* y *Gulliver*, o *Galeones* y *Ramillote*, todos los años y posiblemente más de una vez al año. Si ello no ocurre, se debe al hecho de que tener una agenda anual de conciertos no es tarea fácil. Para ello, es necesario a menudo hacer nuevos programas –algo sin duda interesante–, tener en cuenta tal o tal otra conmemoración, porque se piensa, a veces con razón, que un proyecto que incida sobre ella va a provocar interés, y desarrollar proyectos concretos a medida de determinadas instituciones, lugares u ocasiones, sean luego aprovechados o no. El problema, a menudo, es que se han elaborado programas de gran

interés musical y temático, que cuesta después trabajo repetir a pesar de haberse podido comprobar un resultado exitoso en el estreno.

Independientemente a que *Bímini* fuese realizado para conmemorar la llegada de Ponce de León, en 1513, al territorio de los actuales Estados Unidos, se trata de una selección que debería llamar la atención de los programadores para ser interpretado después en ciclos y festivales, y no recibe sin embargo atención frente a propuestas mucho más rutinarias. No nos extenderemos más aquí sobre la vida de estos proyectos: haya costado más o menos, lo llevado a cabo con ellos quedó reflejado en el repaso que hicimos de la trayectoria del grupo y su mayor o menor difusión posterior es el resultado de fuerzas positivas y negativas que dependen más de factores laborales, de los que trataremos más adelante, que de un potencial artístico al que afortunadamente ha habido oportunidades de dar salida.

5.4 El trabajo en grupo. Relación de La Folía con sus colaboradores

Acabamos de desarrollar los procedimientos que están en la raíz de la construcción de los programas de conciertos y trabajos discográficos de La Folía. Se trata en realidad de una labor de dirección artística que no necesita forzosamente de colaboración grupal, pues quien impulsa un proyecto de este tipo dispone de manera individual de un margen notable para definir sus características en cuanto a selección, ordenación y contextualización del repertorio presentado. Dedicaremos ahora atención, en cambio, a la manera en que el grupo ha logrado una entidad definida en cuanto a sus características interpretativas, a pesar de que sus colaboradores fueron cambiando –aun con tendencia a una permanencia, siempre que fue posible– y estuvieron al mismo tiempo activos en otras formaciones dedicadas a la interpretación histórica.

Analizaremos los conceptos y procedimientos de trabajo que atañen a la participación de colectivos de intérpretes en los proyectos del grupo y hacen realidad su

plasmación sonora, determinando unos rasgos interpretativos propios de la formación de manera paralela a los rasgos reconocibles de las propuestas que acabamos de definir. Los objetivos marcados y la forma de trabajo del grupo serán los que le permitan llegar a una manera definida de interpretar los repertorios que le competen: a través de un modelo de relación con sus colaboradores, definirán a la postre la entidad e identidad de la formación.

Los resultados de la aplicación de esos conceptos y procedimientos se harán patentes a la hora de ejecutar un programa en el escenario y dependerán en gran medida de la interacción lograda con los demás componentes del conjunto. Se trata ahora de lo que se transmite a través de la propia interpretación sonora, algo difícil de lograr y esencial para diferenciar una formación determinada. Se debe partir para ello de las características técnicas e interpretativas que conforman la base formativa de los músicos elegidos como colaboradores –y, por supuesto, de la personalidad de cada uno de ellos–, y será necesario llegar a un entendimiento global para imprimir a la interpretación una unidad estilística y, más allá, una misma voluntad comunicativa.

A menos de conformarse con los clichés interpretativos rutinarios de las escuelas de interpretación histórica al uso, es una labor que tarda tiempo en aflorar como resultado de experiencias compartidas en torno a una línea interpretativa sobre la que fue necesario hacer repetidos consensos, que a menudo, desde la perspectiva del director, pueden llegar a verse como auténticas negociaciones. En el caso de que un grupo esté formado siempre por los mismos intérpretes (algo a lo que tiende La Folía, dentro de cierta flexibilidad de plantilla), que estos toquen en exclusiva en esa formación (algo que aquí no se plantea, aunque cuanto más nutrida esté la agenda de conciertos, mayor será la cohesión en este sentido), o al menos juntos en ella (esto sí puede controlarse algo más para evitar duplicidades estilísticas engañosas), es bastante lógico que el conjunto logre un sonido original inconfundible.

Sin embargo, en el terreno de la interpretación histórica, es muy normal que unos mismos músicos repitan en diferentes grupos, algo que, en algunas períodos, ha venido determinado por el mercado y la disponibilidad de intérpretes de las diferentes especialidades. En este sentido es muy importante tomar conciencia de las

problemáticas que de allí pueden derivarse, pues hay un peligro de que finalmente resulte indiferente escuchar una u otra formación, algo que, de ser así, resulta pobre desde el punto de vista artístico y poco alentador para quien contrata. De allí la importancia de definir con claridad el tipo de colaboradores con que se quiere contar (algo afortunadamente cada vez menos difícil, conforme se van formando sucesivas generaciones de especialistas y hay más donde elegir), la manera de establecer la relación con ellos y de plantear el trabajo técnico y artístico conjunto.

A pesar de la influencia que puede ejercer la figura de un director, la actividad camerística es por naturaleza igualitaria, al estar basada en una interacción entre pares, ya que en ella, por definición, cada parte musical es ejecutada por un único solista, que la interpreta en base a su personalidad, gusto personal, técnica y hábitos desarrollados a lo largo de su carrera. Es cierto que puede recibir instrucciones en cuanto a la forma de hacerlo, pero no es menos cierto que, dada la importancia de las individualidades en este campo, se trata de un terreno delicado en el que el consenso es fundamental. Un excesivo dirigismo puede resultar contradictorio, chocante y estéril por no dejar espacio al enriquecimiento de un diálogo compartido. Por ello, lo lógico será llevar a cabo un trabajo que tenga presentes las aportaciones conjuntas y a partir de allí unificar sensibilidades y criterios.

Pese a la condición democrática que acabamos de destacar como consustancial a la actividad camerística, a partir del Barroco hay un aspecto de la distribución de las tesituras que, para bien o para mal, resulta menos igualitario en la ejecución. A pesar de que todas las partes musicales resultan fundamentales en ella y de que en todas quedará patente en igual medida la pericia y nivel de los solistas que se hacen cargo de ellas, a partir del auge de la melodía acompañada, a comienzos del Barroco, puede observarse la preeminencia de la voz de tesitura más alta. En efecto, el instrumento que está escrito en la primera pauta (la primera flauta, en las formaciones instrumentales de La Folía) adopta una posición protagonista al estar situado en la cúspide de las frecuencias sonoras, vértice de una pirámide de orden geométrico y jerárquico similar al preconizado por el absolutismo de la época.¹¹⁰⁵ Apoyándose en la rapidez de percepción

¹¹⁰⁵ Cf. DUCHHARDT (1989), p. 120.

de las frecuencias agudas, quien toca ese instrumento agudo cumple la misma función que el concertino de una orquesta cuando no hay director independiente: tiene a su cargo dar las entradas y supervisar desde el primer atril la ejecución del conjunto, pudiendo canalizar a través del gesto y la mirada las tendencias del fraseo, función similar a la que cumple la primera flauta en La Folía.¹¹⁰⁶

Curiosamente, esta situación conlleva igualmente consecuencias en el terreno laboral, algo sobre lo que volveremos más adelante: quien está en la tesitura más aguda se encuentra en la posición de un solista necesitado de buscarse un acompañamiento de instrumentos graves y a menudo debe ocuparse también de la promoción del conjunto, sin importar el estilo de música a que se dedica. Tiene que estar preparado para la autopromoción y presentarse como figura para conseguir buenos contratos y, una vez que éstos llegan, buscar al resto de intérpretes que necesita para ejecutar el repertorio: un clave, un archilaúd, una viola de gamba, un violonchelo y quizá unos violines.¹¹⁰⁷ Eso no significa que no haya instrumentistas de otras especialidades, como clave, viola de gamba o violonchelo en barroco que impulsen con tesón grupos formados en torno a una carrera personal desarrollada en torno a una tesitura menos aguda, y por eso mismo se encuentran también flautistas contratados por esos grupos sin necesidad de hacer ellos mismos el trabajo de promoción.¹¹⁰⁸

Como hemos podido ver, la actividad de La Folía ha estado directamente ligada a la de su director y a un instrumento –la flauta de pico–, que estuvo siempre presente en las propuestas del grupo, aunque el repertorio de las demás especialidades instrumentales que integran sus formaciones haya ocupado igualmente de manera deliberada un lugar importante en sus selecciones musicales. Por otra parte, en la

¹¹⁰⁶ Dado el protagonismo de la voz en las cantatas barrocas, debe tenerse muy presente su carácter solístico: en ese caso la labor del director desde su atril se asemeja a lo que se llama concertación, donde a través de la gestualidad hay que establecer un nexo entre el fraseo del solista y el acompañamiento del conjunto instrumental.

¹¹⁰⁷ Hemos observado que ocurre algo parecido en la música de jazz, donde un saxofonista que quiere hacer carrera debe actuar de la misma manera: definir una línea, promocionarse y buscar a la gente que conforme su sección rítmica (guitarra, piano, contrabajo y batería), el equivalente al bajo continuo del Barroco, así como a otros posibles colaboradores.

¹¹⁰⁸ Como puede verse, no tenemos en cuenta aquí la figura de un hipotético representante, cuya función podría tener mucho sentido en estos cometidos; trataremos de esta cuestión en cap. 6-6.1.

dinámica del grupo no puede obviarse el peso y la influencia del enorme trabajo que ha sido necesario desarrollar en el aspecto laboral, paralelamente al terreno artístico, con el fin de articular una serie de compromisos con los que fundamentar la actividad, algo que ha redundado en un especial sentido de la responsabilidad a la hora de llevarlos a efecto.¹¹⁰⁹ Ello sin duda no ha sido ajeno al hecho de que, junto a un rigor musical y artístico de la propia ejecución, una de las señas de identidad de La Folía haya consistido en un sentido de disciplina que, partiendo de un protocolo de escenario, afecta a la mayoría de aspectos colaterales que rodean una actuación, terreno al que ha sido necesario llevar a los restantes intérpretes, colaboradores necesarios para la creación de una identidad grupal definida.¹¹¹⁰

Se trata sin duda de un aspecto importante, pues tendrá una influencia directa sobre la propia ejecución y debe ser tenido en cuenta desde el momento de la preparación de un programa. Esta disciplina, que luego se hará patente a la hora de presentarse en un escenario, comienza en el propio concepto de la actividad: la realización de un concierto, finalidad principal de la existencia de la formación, debe ser un acto único y singular de comunicación. Por ello debe evitarse en todo momento una sensación de rutina, comenzando por el propio encuentro para un ensayo y su desarrollo. A menudo puede observarse en la profesión musical cierta trivialización de los compromisos artísticos. Por ello la palabra “bolo”, que a veces se oye emplear a los músicos para hacer referencia a sus actuaciones, está absolutamente proscrita del diccionario de La Folía, por lo que implica de falta de respeto al propio trabajo y al potencial público de una actuación: todo concierto o actuación debe recibir la máxima consideración y esta es la primera premisa insoslayable del grupo.

¹¹⁰⁹ A lo largo de una serie de años hemos venido calculando una media de tres años de gestiones previas a cada concierto realizado, algo que, llegado el momento, ha contribuido a realzar la trascendencia de su ejecución, al menos para el principal responsable de haber llevado a cabo esas gestiones.

¹¹¹⁰ Estos aspectos de la actividad, como veremos, tienen relación con el *éthos* de la retórica, que atiende a la presentación y comportamiento del orador, senda que discurre paralela al *pathos*, que se centra en la capacidad de comunicar emociones [cf. MORTARA GAVARELLI, Bice (1988): *Manuale di retorica*. Milán: Fabbri (ed. esp.: Madrid, Cátedra, 2000, p. 29), haciendo referencia a conceptos contenidos en la *Retórica* de Aristóteles].

No se trata de falta de humildad ni en absoluto ha de ser contradictorio con el sentido lúdico del que se ha hecho aquí una defensa cerrada. Sería más bien algo comparable, transpuesto a la música, a lo que Umberto Eco llama “orgullo científico”:¹¹¹¹ si uno se permite salir a un escenario, debe sentirse elevado y enaltecer la ocasión; en términos de retórica, de los *genera elocutionis* deberá adoptar más bien el estilo del *genus grande, sublime, robustum* que no el del *sermo humilis*,¹¹¹² aunque esto deba evidentemente matizarse según la ocasión (aunque siempre con gran implicación) y de una pieza a otra dependiendo del género musical y de los afectos que hayan de ser concitados. Otra premisa fundamental de La Folía –en realidad muy ligada a la primera– consiste en definir una personalidad propia y evitar que el grupo suene igual que cualquier otro. Para ello será necesario atraer al resto del grupo hacia unos conceptos definidos como los que estamos exponiendo y orientar el trabajo de ensayo hacia unos resultados sonoros acordes a esos conceptos, extremos sobre los que daremos una serie de claves en el próximo apartado.

Por otra parte es cierto que, como vimos en el capítulo 1, muchos aspectos de la interpretación renacentista y barroca fueron recodificados a través de escuelas que desarrollaron técnicas interpretativas bastante homogéneas, sobre todo a partir de mediados del siglo XX. Ello constituye sin duda una facilidad para montar un programa, al igual que varios músicos de jazz, apoyándose en una serie de convenciones, pueden tocar juntos con bastante solvencia aunque acaben de encontrarse por primera vez. Sin embargo, esta homogeneidad es un arma de doble filo: si una agrupación de intérpretes –cuenta o no con la figura de un director artístico– no se preocupa de definir una forma particular de interpretar la música, corre el riesgo, independientemente a otros posibles criterios de calidad, ajuste o expresión, de no aportar nada personal, nuevo e interesante al acervo interpretativo del repertorio elegido.

Si se delega excesivamente en los clichés estandarizados a que acabamos de aludir –es decir en la facilidad adquirida individualmente por los diferentes miembros de una agrupación para tocar dentro de unos parámetros estilísticos que podríamos

¹¹¹¹ ECO (1977), pp. 219-20.

¹¹¹² Cf. MORTARA (1988), pp. 319-21.

llamar genéricos–, y se da el caso de que muchas agrupaciones siguen esta regla, llega un momento en que resulta difícil diferenciar la personalidad de los diversos conjuntos musicales. Eso es algo que en la actual época de globalización ocurre con frecuencia, especialmente cuando, confiando en el lenguaje común manejado por los especialistas, a menudo se ha tirado de agenda para resolver diferentes contingencias laborales que se presentan en la vida concertística. En todo caso, desde el punto de vista artístico, debemos considerar como un problema el que una agrupación no desarrolle una personalidad claramente definida, algo que en el fondo repercute también en la asunción de compromisos artísticos, pues ante una uniformidad de propuestas cabe preguntarse cuál puede ser el criterio que haga preferible contratar a una formación determinada antes que a otra, si no ofrece un planteamiento diferenciado.

A la hora de acometer estos planteamientos, reviste sin duda importancia la figura del director, aunque desde un punto de vista técnico no es imprescindible por estar hecha la música de cámara de individualidades y hay que asumir que, aun contando con esa figura, como hemos visto una parte importante de las aportaciones estilísticas va a proceder de los diferentes miembros del conjunto, en consonancia con esa democracia real que implica la ejecución camerística de la partitura. De todas maneras, aunque el director tenga una idea clara de hacia dónde quiere focalizar la tendencia interpretativa del grupo –y dispone de la gestualidad para dar las entradas e imprimir una dinámica al fraseo en el transcurso de la interpretación–, no cabe actuar de otra manera que por consenso y a través de una persuasión sutil realizada con sumo miramiento.

A fin de cuentas se trata de una relación entre individualidades artísticas, algo delicado y no siempre sencillo, aunque con el tiempo se logre buena sintonía con un conjunto de colaboradores. La función del director podrá asemejarse en muchos sentidos a la de un entrenador deportivo (o más bien de un capitán de equipo, dado que participa activamente en el elenco), cuya influencia, aparte de las acciones desarrolladas de forma propia, se ejerce principalmente en un orden conceptual y orientativo, apuntando más hacia una mentalidad y unos objetivos que a unas acciones concretas que todo el mundo sabe realizar y no admiten muchas injerencias. En este sentido se tratará primordialmente de promover determinada actitud ante el hecho interpretativo y

comunicativo, que servirá de caldo de cultivo para que los componentes del grupo canalicen su potencial en determinadas direcciones, preferiblemente a otras.

En la capacidad de ponerse de acuerdo para asumir una actitud común (aunque, lógicamente, con unas características afines al propósito de quien convoca la reunión), reside el mayor o menor grado de entendimiento y sintonía necesarios para que el grupo funcione. Es cierto que el terreno de la interpretación histórica hay una serie de conocimientos comunes a los especialistas, a falta de una autenticidad –afortunadamente– imposible de aseverar. Aunque con un margen de error, sería todo lo que atañe, por ejemplo, a la costumbre de tocar unas mismas danzas, con el poso que deja una práctica extensiva, a las convenciones claras que se establecen a partir de determinada época en el uso de la ornamentación, etc. El otro aspecto fundamental al que nos remitiremos para tratar del trabajo grupal y la técnica de ejecución de La Folía tendrá que ver principalmente con los puntos de vista de la retórica, que constituyen una de las bazas fundamentales de lo que hemos llamado “autenticidad diferida” al tratar de estas cuestiones en 1.5, al tiempo que intervienen en ellos aspectos de “autenticidad personal” o “no derivativa” que podrá el director en sus funciones encargarse de propiciar y canalizar.

Una vez definidos los conceptos, deberán ponerse en práctica unas técnicas de ensayo bastante comunes que implicarán una mecánica de lectura, propuesta de *tempi*, caracteres o afectos, articulación, ornamentación, repetición de pasajes, etc., con unos resultados a cuyo análisis intentaremos una aproximación en el próximo apartado. Algo, sin embargo, añadiremos en relación con el trabajo de ensayo en función de los objetivos marcados por el grupo: desde nuestro punto de vista, la autenticidad no derivativa implica que cada ocasión sea única e intransferible. Por ello la idea no es montar una versión igual a sí misma siempre (a lo que sería normal tender si a las influencias del mercado discográfico nos atuviésemos), sino dejar margen para canalizar las condiciones y energías particulares del momento. Ello puede afectar no solo la ejecución de ornamentos, en la que siempre cabe una libertad, sino también influir en el ajuste del tempo, realce de determinados afectos, etc., de la misma manera que un orador se adapta a su auditorio.

En este sentido, aunque los ensayos de La Folía sean rigurosos en talante y concentración, no se plantean apurar el trabajo sobre el material hasta el máximo, debido al peligro de terminar restringiendo las posibilidades a una sola: una versión que se repita siempre igual a sí misma. Se trata más bien de afilar la capacidad de sus componentes de interactuar dentro de unas premisas que determinarán una actitud general que será transmitida en la realización de su labor comunicativa y diversos estados particulares, dependiendo del repertorio, que correspondan a los diferentes momentos de la sesión. Por ello se procura que el trabajo de ensayo no sea exhaustivo, algo por supuesto independiente a lo que pudo ocurrir en la etapa formativa, que en el caso de La Folía supuso una serie de meses de trabajo intensivo antes de su primera aparición en público en 1978.

Haremos ahora una serie de apuntes sobre la relación del grupo con sus colaboradores a lo largo de su trayectoria. Cuanto más atrás se retrocede en ella era patente en Madrid, ciudad donde el grupo tuvo siempre su base, la escasez de instrumentistas preparados para cumplir con solvencia las diferentes especialidades instrumentales barrocas, comenzando por el bajo continuo, básico para formar un grupo. De hecho, en algunos momentos se podía hablar de sujetos singulares, por lo que bastaba que alguno de ellos se ausentase para realizar estudios de perfeccionamiento en el extranjero para verse obligado a buscar repuestos en Zaragoza, Barcelona o incluso fuera de nuestras fronteras,¹¹¹³ Entretanto, en caso de surgir diferencias, no había más remedio que entenderse o buscar soluciones transitorias para no quedarse sin grupo. Afortunadamente, esta situación ha cambiado sustancialmente al aumentar el número de intérpretes preparados –independientemente a la personalidad insustituible de cada uno de ellos–, y esto facilita una elección más ajustada a afinidades concretas y, en función de ello, la prosecución de un sonido y un estilo interpretativo más personalizado.

¹¹¹³ Más abajo destacaremos la condición de grupo español en la que La Folía ha procurado inscribirse de manera preferente, independientemente de intercambios específicos con solistas invitados de manera expresa, como el violagambista francés Philippe Foulon, presente en numerosos conciertos y en varios discos de La Folía, o la invitación cursada a flautistas de diversas nacionalidades que ya han sido mencionados.

Con el tiempo, La Folía ha ido constituyendo una plantilla de personas con la que se ha fraguado un entendimiento y conocimiento mutuos y se ha actuado en numerosos países (en los últimos diez años se contabilizan hasta 24 diferentes, con repetidas visitas a algunos de ellos), acumulando vivencias muy diversas e intensas.¹¹¹⁴ Los colaboradores del grupo han ido cambiando, como se desprende de la recapitulación de la trayectoria de La Folía que hicimos en el capítulo 2,¹¹¹⁵ pero la mayoría ha permanecido o permanece en el grupo durante largos períodos de tiempo, lo que ha permitido desarrollar conjuntamente unos modos propios de hacer que dan como resultado una manera distintiva de interpretar el repertorio. En este terreno son sutiles las líneas de separación entre lo personal e intransferible y lo estandarizado; sutiles, pero al mismo tiempo cruciales.

Sin embargo, aun valorando la importancia del establecimiento de una buena comunicación y nivel de confianza entre los miembros del grupo, e incluso la aparición de sentimientos cercanos a la amistad, no damos por hecho que esta deba ser la ecuación ideal, a pesar de que en un arte como la música en el que los sentimientos están en primer plano puede aportar algunos ingredientes excelentes a la interpretación. En este sentido, debe tenerse en cuenta que en música de cámara, al igual que ponerse de acuerdo, resulta fundamental competir, algo que forma parte de los significados de la palabra “concierto”, que en italiano quiere decir “ponerse de acuerdo” pero proviene al mismo tiempo del latín *concertare*, que significa “competir, disputar, debatir”.¹¹¹⁶

De no ser así, el tejido musical puede perder un necesario grado de tensión; no se trata aquí de personas, sino de líneas musicales que forman un edificio en cuya

¹¹¹⁴ En la medida en que la intensidad de determinadas vivencias, cuando son patrimonio común, puede luego traslucirse en la interpretación musical, de una larga lista cabría recordar visitas a Petra (Jordania), tras dar un concierto en Amman, a Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil), antes de tocar en el precioso teatro barroco de Sabará (Belo Horizonte), a Olinda, Mariana y Salvador de Bahía, tras tocar en Río de Janeiro, a las pirámides de Teotihuacán o Cholula, en México, y allí también un paseo junto al río Grijalva y una visita a San Juan Chamula, antes de dar un concierto en San Cristóbal de las Casas, en Chiapas, así como visitas a Machu Picchu en Perú, tras un concierto en Cuzco, al Templo del Cielo en Pekín o al Taj Mahal tras tocar en Nueva Delhi; cabe recordar también situaciones menos cómodas, entre las que sin duda la más dramática fue una amenaza con arma de fuego en Caracas (Venezuela).

¹¹¹⁵ En el Ap. I-b (Vol. 2, p. 23) hay una lista completa de los intérpretes que han colaborado con La Folía, el período en que lo hicieron y los trabajos realizados.

¹¹¹⁶ Cf. “Concierto”, en *NG* (I), vol. 4 pp. 626-40, p. 627.

trabazón las fuerzas deben contrarrestarse entre sí; para que la trama tenga consistencia es necesaria la unión de fuerzas centrípetas y centrífugas, hace falta remar en la misma dirección y al mismo tiempo en dirección contraria. Por otra parte, no debe olvidarse que los sentimientos que hay que mostrar –muy variados en un arte cargado de afectos contrastados como la música barroca–, deben más bien dirigirse hacia el público, que tiene la deferencia de mantenerse atento al hecho expresivo y comunicativo que se le está presentando. E incluso deben proyectarse más allá, expresando una manera de sentir que se engloba dentro de una visión general que han adquirido los intérpretes en su formación más profunda y avala la coherencia y calado de su discurso, así como el de una agrupación entera, en la medida en que se haya logrado canalizar ese objetivo de manera colectiva. Un grado de complicidad entre los miembros del grupo es bueno, pero debe evitarse que se transforme en un estado de complacencia que puede terminar favoreciendo la circulación de una especie de narcisismo grupal del que el público, espejo hacia el que debe dirigirse la expresión, quede en realidad excluido.

Para dotar al grupo de una personalidad propia inequívoca –algo fundamental en toda manifestación artística, y más aun en una época de masificación y uniformidad como la actual–, resulta fundamental crear un determinado ambiente en torno a la preparación y ejecución de sus compromisos artísticos. Aparte de la utilización de unos conceptos originales de construcción de proyectos musicales, algo a lo que es menos difícil dar visibilidad (aunque en ese terreno se depende de la inspiración para obtener resultados sobresalientes), no se es igual a los demás si se ponen los medios para que así sea; y si una formación se lo propone puede crear un caldo de cultivo para que emerjan rasgos distintivos, aunque no sean fáciles de cuantificar y deban ser valorados por terceros. Para lograrlo, no hay más remedio que traer hacia ese terreno a los demás componentes del grupo, algo que en realidad no es fácil y supone un proceso que se asemeja, como decíamos más arriba, a una negociación.

También es cierto que la experiencia acumulada y los resultados obtenidos, cuando la relación se mantiene en el tiempo, van otorgando crédito al intento, y no se trata de una vivencia exclusivamente musical y profesional, sino también humana. Paralelamente al terreno artístico, es importante igualmente llevar una línea coherente en el aspecto laboral, lo que ayuda a encontrar las colaboraciones más adecuadas y a

contar con una disponibilidad amplia de los compañeros a la hora de secundar los proyectos. A lo largo del tiempo ha podido haber sinsabores, descartes que son normales, dado el especial entendimiento que hay que tener para desarrollar una labor artística conjunta, tanto en el terreno de la compatibilidad musical como en lo referente a la respuesta a otro tipo de estímulos y vivencias que forman parte de la colaboración. Pero no cabe duda de que para la estabilidad del grupo resulta fundamental la percepción de que hay una línea directriz sólida en la que no van a escatimarse esfuerzos para que las actividades puedan desarrollarse en el mejor marco posible. La profesionalidad, en cualquier especialidad, implica una actitud y una voluntad de hacer las cosas con criterio y generosidad. Representa en el fondo un ideal que concuerda al detalle con las tendencias perfeccionistas que deben ponerse en acción en el quehacer concertístico.

Para completar nuestras apreciaciones sobre la entidad de La Folía, parece importante destacar su condición de grupo español. De hecho, como ya hemos señalado, es la formación en activo de más larga trayectoria continuada dedicada en nuestro país a la interpretación histórica. Esta condición se ve reflejada en una atención particular a la investigación y ejecución de repertorio hispano; al mismo tiempo, en el hecho de contar generalmente con intérpretes españoles, salvo colaboraciones puntuales; y finalmente, en la voluntad de desarrollar unas señas de identidad interpretativas, si no acordes a esa condición (objetivo difícil de definir), al menos independientes de clichés desarrollados por escuelas claramente identificables con otras nacionalidades, especialmente cuando estas son ajenas al repertorio exhumado. Al hacer un repaso de las tendencias interpretativas históricas en la segunda mitad del siglo XX, y luego al hablar de nuestras propias experiencias durante la etapa de perfeccionamiento en Holanda, hemos dedicado ya algunos comentarios a la importancia de no caer en una imitación no razonada de usos interpretativos desarrollados en la época actual en países ajenos al ámbito geográfico y cultural de los estilos musicales interpretados.

La relación entre la música y las diferentes nacionalidades es un tema sobre el que ya se discurrió bastante en el Barroco, comenzando por el antagonismo que se creó entre los dos estilos claves del período, el italiano y el francés. Es cierto que hay grandes diferencias entre la sensibilidad, cultura y comportamiento de los diferentes

pueblos, distancias que lógicamente repercuten de manera sustancial en su expresión musical. Ello tiene especial importancia en relación con el repertorio del Barroco, una época en que la prosodia del idioma ejerció una gran influencia en la manera de tocar la música –arte que adopta clichés cercanos a la oratoria–.¹¹¹⁷ Aparte de estudiar la diferencia entre las naciones europeas y su posible repercusión en la ejecución del repertorio musical que les es propio –para lo que deben tenerse en cuenta diversas variables y amalgamas–,¹¹¹⁸ asimismo resulta interesante pensar que la música que sonaba en América, aunque generalmente compuesta con patrones similares a los del Viejo Continente, se nutría de una sensibilidad y una fisiología diferentes cuando era interpretada por nativos, algo especialmente patente en la música vocal.¹¹¹⁹

En este sentido, cabe una reflexión sobre el mayor grado de cercanía que puede proporcionar a los intérpretes actuales tener un origen común con los compositores históricos interpretados, lo que sin duda confiere importancia a la línea de programación de La Folía dedicada a la interpretación de repertorio ibérico. Sin embargo, aunque se debe tener en cuenta el tema de las nacionalidades, tanto para abordar el repertorio propio como el de otras naciones, lo más importante es la búsqueda de una identidad propia en la que se logre articular unos resultados artísticos satisfactorios a partir de los ingredientes que caracterizan la interpretación histórica, lo que, especializaciones aparte, cabe plantear en un marco universal. La entidad de La Folía se ha ido

¹¹¹⁷ De esa prosodia surgió por ejemplo la *inégalité* francesa, esa manera de *passer les croches* [“pasar las corcheas”], decían ellos, de tocar los valores rítmicos secundarios con una agógica que alarga la primera nota de cada dos en detrimento de la segunda, mientras que el puntillo de tipo lombardo de figura tética semicorchea-corchea con puntillo corresponde a la acentuación típica del italiano, por ejemplo en las palabras “*mio cuore*”, formas de tocar que como vimos ya mencionaba Tomás de Santa María al tratar del “tañer con buen ayre” [cf. cap. 1-1.4.1].

¹¹¹⁸ Como por ejemplo que determinados compositores adoptasen un estilo foráneo en zonas geográficas alejadas del centro de origen de la escuela en cuestión, como cuando el flamenco Jean-Baptiste Loeillet de Gant (1688-1750) adopta en los Países Bajos el estilo italiano, o en la restauración monárquica inglesa de 1660, a la vuelta de Carlos II de la corte de Versalles, se popularizaron en Inglaterra clichés de la música francesa.

¹¹¹⁹ En la interpretación de la música vocal deben tenerse presentes por otra parte las variaciones que han sufrido los idiomas pasadas unas centurias. En la grabación del disco *Gulliver*, procuramos acercarnos a la dicción y pronunciación al idioma y clichés teatrales franceses del siglo XVIII para el recitado del guión del *Tableau de l'opération de la taille* de Marin Marais (mientras que en los conciertos ante público hispano ese guión es recitado en castellano). Sobre la declamación francesa del Barroco cf. GREEN, Eugene (2001): *La parole baroque*. París: Desclée de Brouwer, pp. 83-134.

estructurando a partir de una conciencia clara de la necesidad de definir una línea específica, algo a lo que desde un comienzo se dio importancia y se ha ido acentuando conforme nuestra época ha tendido a una creciente homogeneidad y masificación.

El lograr un sello distintivo, no solo en el tipo de interpretación (hubo un tiempo en el que pertenecer en España a la tendencia historicista ya lo era de por sí) o el tipo de proyecto de concierto (algo que vino como fruto de una evolución y tardó más en llegar), sino también en la sonoridad y el fraseo (sin duda lo más sutil y complicado), ha sido una tarea continuada que se ha extendido a lo largo de un período dilatado de tiempo y que es necesario seguir desarrollando para establecer la comunicación con el público y transmitir un conjunto de valores, algo que, se tenga o no conciencia de ello, forma parte siempre de un arte tan jerarquizado como la música.

5.5 Principios y metodología de ejecución aplicados por La Folía a la interpretación del repertorio barroco y renacentista

Frente a los aspectos más cuantificables y relativamente fáciles de percibir exteriormente y de describir de los que nos hemos venido ocupando, es tarea difícil definir las características que definen la ejecución de un grupo. Se trata de parámetros difíciles de cualificar y carecemos de la distancia necesaria para objetivar nuestras apreciaciones, al igual que nos ocurría con el análisis de las grabaciones discográficas. Junto a los archivos sonoros que a éstas corresponden, incluimos en apéndice algunas muestras de actuaciones en directo,¹¹²⁰ pero no dejan de ser un testimonio parcial de lo que en realidad ocurre en un concierto.

¹¹²⁰ Cf. Ap. III-2.b, carps. 11-12.

Optaremos aquí por poner el énfasis en la metodología de ejecución del grupo, en función de los principales rasgos a los que la formación procura dar prioridad en sus interpretaciones, y haremos algunas conjeturas sobre los resultados que creemos pueden obtenerse. Pero la confirmación del mayor o menor logro de esos objetivos la deberán hacer terceros. Por nuestra parte sólo podemos acreditar el intento y dar un atisbo de las cualidades que cabe esperar de esos planteamientos. Aun así, procuraremos hacer referencia a parámetros concretos de fraseo y sonoridad en los diferentes estilos que interpreta el grupo, pero antes vamos a seguir definiendo las metas interpretativas de La Folía: aquellos objetivos hacia los que está enfocado su trabajo. Analizaremos las pautas marcadas y las características que de ellas pueden derivarse y dejaremos abierta, al final, la valoración que de los resultados reales pueda hacerse.

La realización de un concierto debe plantearse como un momento único de comunicación en el que aunar actitudes y capacidades en torno a determinado repertorio, apostando por la intencionalidad que se crea haber captado en él. Aquí será necesario hacer nuevas puntualizaciones. Desde el punto de vista de quien esto suscribe, una partitura representa una jerarquía de valores. Aunque los intérpretes nos ocupemos únicamente de su recreación, para explicar la manera en que se sostiene el andamiaje de una obra musical a menudo hemos dado a nuestros alumnos el ejemplo de los móviles del artista plástico norteamericano Alexander Calder [fig. 111]¹¹²¹ o, mejor aún, de la maqueta de la cripta de la iglesia de la colonia Güell de Gaudí [fig. 112],¹¹²² invertida para dar forma a sus ángulos catenarios. A pesar de que no sea habitual hoy día oír hablar en estos mismos términos, en esa jerarquía de valores reside para nosotros el misterio de la manera en que repercute la formación ética del ejecutante en la posterior profundidad, acierto y poder de convicción de su interpretación.¹¹²³

¹¹²¹ Repr. en GIMÉNEZ, Carmen y ROWER, Alexander, comisarios (2003): *Calder: la gravedad y la gracia*, cat. exp. MNCARS, 7 nov.-16 feb. 2004, p. 30.

¹¹²² Cf. SERT, Josep Lluís (1972): *Cripta de la Colonia Güell de Gaudí*, Joaquín Gomis, fotos. Barcelona: Polígrafa.

¹¹²³ Otro ejemplo de la Historia del arte que empleamos a menudo para tratar de la manera de focalizar una partitura en sus momentos más interesantes es lo que transmite el cuadro *Impresión: sol naciente* de Claude Monet (1840-1926): como con cuatro elementos y ese punto naranja, que es el sol, y su reflejo queda todo estructurado [fig. 114].

En realidad se trata de conceptos éticos, muy presentes en la visión platónica, que fueron habituales en otras épocas, como puede verse reflejado en la siguiente cita:

[...] además de que la música sirve para deleitar nuestro espíritu [...] evita a los jóvenes tal cantidad de problemas que es difícil enumerarla: y hace que los que hayan sobrepasado una edad, al considerar con diligencia muchas de las bellas proporciones y distribuciones de los números que existen en ella, aprendan a repartir no solo el tiempo sino todas sus operaciones y hasta la esencia, de tal forma que no habrían de resultar el concierto y la armonía de sus acciones como algo bueno y perfecto: un concierto y una armonía de las voces buenos y perfectos no pueden resultar más que de las proporciones y distribución de las medidas de la Música [...] mediante ésta se mantiene y se rige la Máquina del Mundo [...]¹¹²⁴

En efecto, si el músico ha logrado construirse con un orden coherente de valores una visión global de lo que le rodea, de manera natural tenderá a acertar en el peso que debe conceder a cada elemento de la partitura cuando se vea confrontado al orden contrapesado sobre el que toda obra de arte, y notablemente las piezas musicales, suelen apoyarse. En caso contrario, correrá el riesgo de errar gravemente. Esta es la razón por la que nunca ha sido una buena táctica que el músico dedique la mayor parte de su tiempo a pensar y a comunicarse con los demás sobre aspectos exclusivamente musicales: la técnica de la música contiene mucha información y es muy atractiva para el que la practica, que necesita de ella como herramienta, pero no deja de ser al mismo tiempo un cascarón vacío que no resolverá la comprensión de las implicaciones profundas del texto que debe transmitir a través de su interpretación.

El delegar excesivamente en la técnica llevará a que el propio intérprete parezca no comprender suficientemente la música para comunicársela a los demás. Desde fuera se percibirá una ejecución hecha de soluciones prácticas –incluso en lo expresivo–, meras recetas de aproximaciones cuantitativas en lugar de un lenguaje dotado de significado con valores semánticos sustanciales dentro de un trasfondo que establezca un nexo con una cultura profunda en que la propia música, que en ese momento adquiere el máximo protagonismo, ocupe un lugar asignado. Podríamos relacionar esto con el *contexto* de nuestro título; aunque aquél, como hemos visto, ayuda a introducir

¹¹²⁴ BARTOLI, Cosimo (1567): *Ragionamenti Accademici*. Venecia: Francesco de Franceschi, cit. en GALLICO (1978): “La época del Humanismo y del Renacimiento”, *HMSIM*, vol. 4, pp. 113-4 (trad.: Verónica y Beatriz Morla).

dosis de realismo en la comprensión y comunicación de determinados repertorios, en esta ocasión nos referimos a algo aun mucho más general y profundo que afecta a las raíces mismas de la actividad.

Si nos referimos a la música barroca, primera música “moderna” por la vigencia de muchos de sus presupuestos y objeto primero de dedicación de La Folía, su primordial concepción era la de un discurso retórico y lo mejor será remitirse a las fuentes para comprender lo que se propone:

La expresión en la música puede ser comparada a la de un orador. El orador y el músico tienen ambos el mismo designio, tanto respecto a la composición de sus producciones como a la expresión misma. Quieren apoderarse de los corazones, excitar o apaciguar los movimientos del alma, y hacer pasar al oyente de una pasión a otra. Les es ventajoso, cuando el uno tiene algunas nociones de los conocimientos del otro.¹¹²⁵

Y un poco más lejos:

Se pide a un orador, que tenga la voz fuerte, clara y neta; la pronunciación distinta y perfectamente buena; que no confunda las letras juntas, y que no se las coma; que se aplique a una agradable diversidad en los tonos de la voz y de las palabras; que evite la uniformidad en la declamación; que haga escuchar el tono de las sílabas y de las palabras, de pronto con fuerza, de pronto con dulzura, de pronto vivamente, de pronto lentamente; que eleve la voz en algunas palabras que exigen fuerza y que sepa moderarla en otras; que exprese cada pasión con el tono de voz que le es propio; que se conforme a todas las reglas que logran el éxito de los talentos de la elocuencia. Es necesario por consiguiente que observe cuidadosamente los preceptos que su arte ha establecido para *hacer sentir la diferencia que hay entre una oración fúnebre, un panegírico, un discurso chabacano y un discurso serio* etc. En fin a todas estas cualidades hay que unir la de tener un exterior agradable.¹¹²⁶

Y es que, tal como apuntábamos en 1.5, la retórica constituye una de las mejores herramientas para comprender la potencialidad de los textos musicales del Barroco y acercarse a una “autenticidad” en su ejecución. Siempre se ha destacado que el Barroco, en música, es la época de la articulación, mientras que la época posterior es la de las gradaciones de volumen, la de los matices *piano* y *forte*. De hecho, con el cambio

¹¹²⁵ QUANTZ (1752/fr.), cap. XI “De la buena expresión en general, cuando se canta o se toca”, pp. 102-112, p. 102.

¹¹²⁶ *Ibid.* pp. 102-3.

estético se asentó en la escena un instrumento llamado *pianoforte*, después conocido simplemente como “piano”, cuya novedad era precisamente la de rendir esos matices con resolución y que por ello sustituyó al clave, que no disponía de ellos *ad libitum*, aunque en muchas partituras de comienzos del siglo XIX sigue mencionándose el clave junto al piano.¹¹²⁷ Algo similar ocurre con la flauta de pico, cuya afinación está en proporción del volumen de aire, lo que obliga a simular los matices –arte de las apariencias muy propio del Barroco–; por ello desapareció igualmente del panorama, mientras que la capacidad de la flauta travesera de hacer dinámicas propició su evolución como instrumento de la orquesta hasta hoy día.

De las dos citas de Quantz, tratado que se sitúa justo en la frontera del nuevo estilo, podemos vislumbrar la importancia que tenía la oratoria como guía para el intérprete, arte de persuasión basado en un modelo de discurso estructurado retóricamente. De manera explícita señala unos preceptos que no pierden de vista la *perspicuitas*, claridad de dicción en pos de una inteligibilidad, al tiempo que una capacidad de modular la voz para expresar las pasiones, dentro de los fines de *docere* (*probare* en la mecánica judicial), *movere et delectare*, que configuran un programa completo de actuación. La cultura retórica pone al intérprete en la situación del jurista que tiene que hacer un alegato: si es demasiado didáctico cansa y si no lo es suficientemente no se capta su mensaje; si no tiene capacidad de mover a su auditorio, lo aburrirá, pero si lo hace en exceso creará hastío y se le podrá tildar de histriónico; en cuanto a la capacidad de provocar deleite, será una cualidad salvo que el arte del orador se limite a eso, en cuyo caso resultará superficial, poco convincente y empalagoso.

En la segunda cita hemos entrecomillado la referencia que hace a no confundir entre sí los diferentes tipos de discursos, algo que nosotros relacionamos con el discernimiento que habrá adquirido el intérprete que ha sabido construirse un orden correcto de valores, y termina el párrafo haciendo referencia a que “a todas estas cualidades hay que unir la de tener un exterior agradable”, algo que corresponde al *éthos* de la retórica que ya tuvimos ocasión de hacer resaltar como uno de los valores escénicos importantes a tener en cuenta. Es lo que atañe a la presentación del orador,

¹¹²⁷ Cf. MAYNER (1804).

esa primera impresión que es tan importante para predisponer al auditorio en una dirección u otra,¹¹²⁸ al igual que dentro de las partes del discurso era habitual en el exordio encontrar una *captatio benevolentiae*, fundamental en el seno de la ejecución para que el público (el jurado en un pleito) se predisponga favorablemente hacia lo que va a escuchar. En definitiva todo ello forma parte de un orden sabiamente dosificado que hará verdad la visión de Burckhardt de que bajo el dialecto barroco subyace una sólida estructura sin la que el edificio musical se vendría abajo.

Una retórica que busca inflamar las pasiones, pero que al mismo tiempo mantiene un dominio sobre lo que ocurre, desde la situación global, como cuando entre las primeras virtudes de la expresión, además de la *puritas* (ausencia de errores) y la *perspicuitas* (claridad, inteligibilidad) coloca el *aptum* (*prepon* en griego), que se plantea adecuar el discurso a la situación, a los factores internos y externos (la finalidad, el lugar, el auditorio). Y que es capaz de definir el *ornatus* como “la belleza que deriva de una *abundancia prudentemente regulada* de medios y ornamentos” al tiempo que nos informa de que faltar a una virtud es un *vitium*, por defecto o por exceso, que se transforma en *licentia* “si la infracción está justificada por una exigencia mayor que la que se contraviene”.¹¹²⁹

Aunque no nos proporcione ejemplos sonoros concretos, con unas mismas limitaciones textuales como las que tenemos aquí, Quantz nos recomienda alzar o disminuir la voz con unas finalidades persuasivas claras y nos hace ver que la retórica suministra códigos de conducta explícitos que nos permitirán tomar en mano la situación y actuar con maestría a la hora de declamar el discurso, dentro de la parcela que en música corresponde a la *modulatoria*, es decir la interpretación (equivalente a la declamación en la ciencia del discurso hablado), mientras que la *musica poetica* es la composición.

¹¹²⁸ “Dado que la retórica existe en una situación judicial [...] no sólo es necesario atender a que el discurso sea probatorio y convincente, sino también a presentarse uno mismo de una manera determinada y a poner al juez en una determinada disposición” dice Aristóteles en su *Retórica* cuando habla del *éthos* y del *páthos* [cit. en MORTARA (1988), p. 29].

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 129.

Antes de pasar a contemplar parámetros musicales más concretos, debemos insistir en la importancia que el cuidado del *éthos* de la retórica ha tenido siempre en la actividad de La Folía. Es un aspecto que forma parte de las “negociaciones” a que hacíamos alusión en el apartado anterior y que a menudo es tomado como anecdótico por los demás componentes del grupo, aceptando el director tomarse a risa sus peticiones en este sentido, aunque a la postre insista en ellas. Es sabido que a partir de la generación de Víctor Hugo la retórica dejó de tener buena prensa, como parte del rechazo a los estrictos formalismos impuestos a las generaciones anteriores. Sin embargo, en música el protocolo tiene particular importancia; a la hora de la actuación, son importantes las entradas y salidas del escenario, integrado en el espacio acústico en que va a desarrollarse el concierto, que igualmente crean una disposición e influyen en el ritmo de la actuación.

Aparte de cierta lógica en el camino que cada uno tome para ocupar su lugar, resulta bastante normal que, aparte de salir las mujeres delante, salgan los intérpretes en función de las tesituras: primero la cantante (la soprano delante de la contralto, cuando hay ambas tesituras), luego la otra flauta solista, a continuación el bajo continuo e, invariablemente cerrando el cortejo, el director. La retirada se produce en el mismo orden. Aparte de salir y retirarse en último lugar implica cortesía hacia los demás miembros de la formación, el director actúa como a modo de “escoba”: se asegura de que entra todo el que tiene que entrar y de que luego, a sus espaldas, no siguen ocurriendo en ese espacio sacralizado cosas que escapen a su control.

Una vez que los intérpretes se han situado y, en caso necesario, se han hecho unos retoques de afinación, en el momento adecuado se da curso al comienzo de la primera pieza y durante su transcurso todo deberá ir acompasado de principio a final, aunque conste de varios movimientos. La representación más clara de lo que ocurre cuando comenzamos a tocar una pieza nos la puede dar la imagen de la superficie del agua de un estanque sobre la que queremos formar ondas. Para tirar una china debemos esperar el momento adecuado y no deberíamos hacerlo justo después de un soplo de viento o del vuelo rasante de un ave. Una vez elegido el momento, con la colaboración de todos los presentes, la obra deberá ser interpretada en su integridad para lograr todo su impacto.

Tras la resonancia final del último acorde, y después de los aplausos, será bueno propiciar que intérpretes y público tengan un momento de reposo antes de que la actuación prosiga con otra pieza, pero mientras dura el transcurso de una misma obra, salvo imprevisto de fuerza mayor, la mayor continuidad o separación en el enlace de sus movimientos no debe depender de ningún factor extramusical. El hecho de que se le permita al músico tener sus apuntes a la vista en el escenario, cómodamente colocados sobre un atril, no debe servir como excusa para que ande rebuscando entre sus papeles a mitad de la pieza. La separación entre movimientos deberá responder a un plan de actuación concreto (al tiempo que ajustado al instante y lugar preciso) para un mejor impacto del carácter que corresponde a cada uno de los diferentes movimientos dentro de la unidad que constituyen.

Al enlazar sin apenas pausa un movimiento lento con otro más veloz se pasará rápidamente del ensueño a la animación; otras veces, en cambio, una buena separación –que será fundamental sea silenciosa– permitirá que la superficie del agua, en nuestra imagen del estanque, vuelva a la quietud antes de imprimirle una nueva perturbación. Y, evidentemente, ese espacio de interrupción no deberá llenarse de un trasiego de partituras que, además de tener un impacto acústico, implique, tanto para el público como para el resto de los componentes de la formación, que la prosecución de la audición de la pieza dependa de que uno de los ejecutantes encuentre la hoja que está buscando. Por ello resulta fundamental una correcta organización de las partituras, exigencia que se aplica a partir del primer ensayo general. No es lo mismo girar una hoja que dos, y no es lo mismo que la hoja esté sujeta al lugar que corresponde, asegurando un giro limpio, a que pueda soltarse inopinadamente descabalandando la secuencia de audición prevista para la interpretación de la pieza.

Igualmente, por mucho que en música de cámara se permita a los ejecutantes tener a mano sus apuntes e incluso se ponga a su disposición un atril para que puedan leerlos cómodamente, los acordeones de más de tres hojas no son estéticos y propician que el espacio escénico se asemeje más a una oficina llena de amanuenses que a la caja de resonancia de una formación musical llamada a llenar espacio y tiempo con su ejecución. Por ello no son de recibo las cabañas de papel que sobre el atril a veces se ven construidas en un escenario, tras las que, parapetado el intérprete, saldrá el sonido;

ni tampoco la sensación otoñal que producen aquellas ejecuciones en que los ejecutantes van tirando hojas al suelo conforme ya no las necesitan: siempre habrá soluciones mejores.¹¹³⁰

Una vez terminada la interpretación de una obra y antes de dar curso a la siguiente, en cambio, es bueno dejar un tiempo de distendimiento, que no tendrá por qué ser especialmente agitado ni ruidoso, en el en que, tanto intérpretes como público, puedan relajarse y recuperar fuerzas y ánimo antes de proseguir con la ejecución y audición del programa. Puede ser el momento, ahora sí, de que el músico se asegure –tranquilamente, sin alharacas– de que tiene bajo control esa hoja cuya correcta colocación podría echar de menos después en el transcurso de la siguiente pieza. Incluso a veces, aunque no sea estrictamente necesario, es conveniente emprender alguna acción de este tipo para justificar dejar pasar unos instantes más antes de ejecutar la pieza posterior, pues en caso de proseguir demasiado pronto puede ser menor la predisposición a volver a concentrarse en la escucha.

En general, se trata de que el público se sienta tomado en mano a partir del momento en que comienza la sesión –en realidad desde que traspasa el umbral del recinto, si la sala es buena–. Para que la experiencia del concierto resulte memorable no basta con tocar bien, al igual que la categoría de un buen restaurante no depende exclusivamente de que sus platos estén confeccionados por un gran chef con los mejores ingredientes: hay otros muchos aspectos importantes como los tiempos, el trato, la iluminación, etc.

El espacio acústico es la materia de trabajo principal de la ejecución musical y es necesario adaptar la manera de tocar a sus características. A veces ese trabajo comienza antes de llegar al lugar del concierto, bien porque se tenga un conocimiento previo del mismo o se hayan tenido algunas noticias o simplemente por una intuición (que luego puede confirmarse o no), y se tiene en cuenta a la hora de montar el programa en el

¹¹³⁰ Para interpretar la chacona para instrumento solo BWV 1002 de Bach, que contiene largos pasajes de semifusas y cuya duración supera los 13 minutos, hemos confeccionado una partitura cuyo único giro de hoja se produce en el cambio de tonalidad del modo menor al mayor, mientras la mano izquierda ejecuta el trino cadencial sobre *fa* sostenido (teniendo en cuenta que el arreglo para flauta contralto implica una tonalidad de *sol* menor en lugar de la de *re* menor original).

local habitual de ensayo. En efecto, en función de la acústica variarán los *tempi* y la articulación. Una pieza de música debe ser ejecutada en función del efecto que se quiere producir a una distancia determinada, al igual que ocurre en cuando se pinta un lienzo. Recordamos la impresión que nos causó ver *El buey desollado* de Rembrandt, que pertenece a la colección del museo del Louvre: al observar la tela de cerca se distinguen manchas poco atractivas, pues, al igual que ocurre con la mejor pintura, las pinceladas se dieron para producir sensaciones visuales a cierta distancia.

La adaptación a la acústica tiene su momento fundamental a la hora del ensayo *in situ*: al inicio se presienten las dificultades que puede haber para que la música suene como se ha imaginado; parece que no va a ser posible rendirle justicia y ciertamente no siempre será fácil. Sin embargo, cuando la prueba termina, la interpretación y la forma de tocar se han adaptado a ese espacio y resultan mucho más efectivas, a la espera aun de algunos cambios, que en acústicas resonantes irán a mejor con la presencia del público, que absorberá parte de la reverberación ayudando a que se concentre el sonido. Dentro de la actividad de un grupo de interpretación histórica es frecuente tocar en lugares de época, como iglesias y salones de palacios, aunque también los conciertos pueden ejecutarse en teatros a la italiana, auditorios dedicados a música y salones de actos; también a veces en patios abiertos al aire libre, en los que es fundamental contar con el marco arquitectónico para acotar el sonido. Para la grabación de discos suele escogerse la acústica de lugares históricos que, cuando se le da un tratamiento natural, queda recogida en el registro como puede sentirse el bouquet de un buen caldo al descorchar la botella.

Situado el marco y las condiciones en que se desarrollan los conciertos de La Folía, analizaremos ahora aspectos concretos de las características sonoras y estilísticas de las interpretaciones del grupo. Sin embargo, no es fácil describir y valorar a través de la escritura unos resultados sonoros. En el fondo, si lo pensamos, nos encontramos con las mismas limitaciones que tenían los tratados de época para explicar los resultados que cabía esperar y que nosotros tenemos hoy en día para sacar conclusiones fehacientes. Es verdad que en este caso disponemos de grabaciones, muchas de ellas suministradas en anexo, que podrán servir como testimonio para establecer posibles comparaciones y aseverar en cierta medida algunas de las características. Ya dijimos sin embargo que

consideramos parciales esos testimonios, que no basaremos nuestros análisis en ellos, y no deberíamos olvidar tampoco que, como señalamos en el primer capítulo, pese a disponer de obras de Ravel y Stravinsky grabadas por sus autores, no son consideradas las versiones más “autorizadas”.

A la hora de hablar de la interpretación de estilos concretos, comenzaremos por la música barroca, aquella que desde el principio fue objeto de principal dedicación del grupo (y cuya mención nunca se apeó de su denominación, aun cuando fueron interpretados programas monográficos de música renacentista). Los instrumentos empleados por La Folía en la interpretación de programas dedicados a la música de los siglos XVII y XVIII son copias de instrumentos históricos de los períodos en cuestión, dentro de las limitaciones que se presentan cuando un mismo programa abarca diferentes épocas y estilos. Resulta fácil cambiar de modelo de flauta a lo largo de un programa –mientras el diapasón sea el mismo (y, dependiendo de los modelos, se dispone, como hemos visto, de cuerpos de recambio en diferentes diapasones)–, mientras que normalmente se dispondrá para el concierto de un solo clave y un solo violonchelo o viola de gamba (aun cuando el instrumentista, en caso de disponer de instrumentos de diferentes características, podrá elegir el que considere más apropiado para un concierto en particular).

Esos instrumentos, junto a las técnicas de ejecución que en ellos se desarrollaron, son la materia prima de que dispone un grupo de interpretación histórica para la realización de su trabajo. Las características sonoras de los instrumentos barrocos presentan unos rasgos reconocibles, aunque hay estudios como el ya mencionado de Dulak que reflejan lo mucho que ha cambiado la manera de tocarlos en el último medio siglo de recuperación de la música antigua:

La retórica del apogeo de la autenticidad ponía el énfasis en la radical desfamiliarización de la música familiar: desprovistos de los viejos sonidos confortables, íbamos a escuchar “buen viejo Bach”, Mozart, Beethoven y otros “como si fuese la primera vez.” La clase de interpretación que surgió para cumplir este designio, como era de esperar, se apoyó tanto en el rechazo deliberado de las virtudes “modernas” de interpretación como en los documentos que constitúan su base nominal. Resulta casi superfluo hacer la lista de sus características definitorias (sonido magro y acerbo en las cuerdas y descarnado en los vientos, tiempos rápidos y mantenidos, el rechazo de muchas clases de matices familiares, una preferencia

general por las orquestas más pequeñas practicables, etc.), por cuanto han sido durante décadas la materia de las diatribas contra el estilo de la música antigua.¹¹³¹

Mientras que así se describe la manera de tocar que hacía furor en las décadas de 1970 y 1980, acerca de su evolución, en el mismo artículo se indica:

Por contraste, desde hace unos años se ha visto emerger una actitud claramente exuberante, incluso voluptuosa, hacia el mundo del sonido de la música antigua. La mejor indicación de la nueva dirección, quizá, es la siguiente: mientras que el uso de conjuntos grandes, opulentos y sensuales entonces fue ignorado o desechado, ahora son igualmente aptos de ser tomados en consideración. [...] Los timbres instrumentales individuales, igualmente, se han suavizado y dulcificado notablemente en la última década. El “vinagre” que en una época destacaban los críticos discográficos como propio del sonido del violín “de época” se ha transformado en miel en manos de la generación posterior de instrumentistas (lo que de por sí es suficiente para demostrar que el ideal del sonido antiguo era una elección consciente, no la consecuencia natural o inevitable de los instrumentos utilizados).¹¹³²

A este respecto, dentro de la imposibilidad de demostrar el mayor o menor acierto en la forma elegida para tocar estos instrumentos, la postura de La Folía se ha situado en un término medio. Ni en sus comienzos se planteaba tocar de una manera radicalmente alejada de lo aceptable para la musicalidad de un público aficionado a la música clásica en general –pues precisamente su apuesta iba en la dirección de la integración en una escena común– ni tampoco ahora, que esa integración se ha logrado incluso más allá de lo deseable, se decide por abrazar una comercialidad al uso en la que una interpretación desprovista de sorpresas cumpla las tranquilizadoras expectativas de unos programadores y un público moldeados por el mercado discográfico, que constituyen la corriente principal cuyos usos han reemplazado los de aquella época.¹¹³³

Aun así, es difícil generalizar, a pesar de que la globalización tiende a una difusión cada vez más rápida de unos mismos preceptos y por ello a una homogeneidad. Desde la perspectiva del sur de Europa y en contacto con otros países donde el desarrollo de la interpretación histórica se encuentra en estadios anteriores, es

¹¹³¹ Cf. DULAK (1993), p. 38.

¹¹³² *Ibid.* pp. 38 y 39

¹¹³³ Cf. cap. 1-1.3.5.

interesante ver que coexisten diferentes puntos de vista, representativos de diferentes corrientes y fases de la evolución interpretativa, incluidas las escuelas de algunos de los países pioneros en la recuperación de la música antigua, que a menudo ejercen como hemos visto una influencia desproporcionada en latitudes alejadas. Si hacemos referencia a un parámetro concreto, el uso del vibrato es un indicador: hubo una época en que, frente a la manera de tocar las escuelas instrumentales “modernas” de mediados del siglo XX, la interpretación histórica puso coto a la utilización de este recurso expresivo, que entonces era empleado de manera abusiva como una constante del fraseo musical: no había sonido que no fuese emitido automáticamente con una fuerte oscilación sonora que constituía el rasgo principal de la expresión.

En reacción contra ello se llegó a propugnar una interpretación totalmente desprovista de este recurso. Esto tenía sentido en la música del Barroco francés, pues en la voz y en los vientos no se empleaba el vibrato producido por la oscilación de la columna de aire, sino el *flattement* o vibrato de dedo en estos últimos y recursos de efecto similar en las demás especialidades vocales e instrumentales. Pero esta carencia no tiene sentido en cambio en la música de estilo italiano, cuya influencia fue geográficamente muy extendida. A pesar de ello, es habitual detectar aun muchos solistas y formaciones que siguen aferrados a esta idea, que no se corresponde con las indicaciones que dan los tratados y la lógica interna de un repertorio cuya expresividad, paralela a la que puede observarse en el idioma y su uso por parte de los nativos, desemboca de manera natural en la presencia del vibrato como un elemento destacado a la hora de enfatizar muchos afectos (y por supuesto el uso del *vibrato* implica automáticamente por contraste la efectividad del *non vibrato* en otros pasajes).

Debemos convenir que la interpretación musical es un terreno de enorme amplitud en el que, aunque pueden hacerse declaraciones de intenciones, no es posible acotar los grandes márgenes de elección de que se dispone. Como complemento a lo indicado hasta aquí, detallaremos a continuación una serie de parámetros que son determinantes para definir unas características interpretativas. No lo haremos de manera alfabética sino atendiendo más bien a un orden correlativo de ejecución:

Acústica: hemos hablado de la adaptación a una acústica determinada; como hemos indicado, muchas de las acústicas en las que La Folía da conciertos y graba sus discos son históricas; cuando no lo son, el recuerdo de la sonoridad de aquellas puede ayudar a emular sus características en cierta medida.

Sonido: como estábamos viendo, los instrumentos de época no determinan forzosamente una única gama sonora; hay un amplio margen en los resultados sonoros que cabe obtener de ellos, por lo que el trabajo de una determinada sonoridad forma parte de las labores de ensayo de un grupo; dentro de una formación se debe contar con las individualidades que la forman y una mayor o menor afinidad en este aspecto es fundamental a la hora de elección de los colaboradores; a partir de allí se debe actuar por consensos, eso que denominábamos “negociaciones”; el sonido de un solista o formación trasciende más allá de un rasgo técnico o superficial: es como la voz del orador y todo lo dicho respecto al pensamiento retórico servirá como herramienta moduladora y tendrá un reflejo directo en él.

Afectos: los afectos son los estados de ánimo y su expresión constituye la base de la estética barroca; si se logran acuerdos sobre cuáles van ser expresados, se avanzará mucho en la sintonía interpretativa del grupo; aunque el director debe tener una propuesta si nadie más la tiene –es una de sus funciones–, la música de cámara es eminentemente democrática, por lo que la elección de los afectos será primordialmente una tarea conjunta; es cierto que en la manera de sentir los “afectos” podrá variar el grado de afinidad en el “gusto”, palabra muy propia del lenguaje musical barroco, algo que será determinante, por una parte y por otra, para la permanencia de colaboradores en el grupo. Para documentarse históricamente en la materia, resulta interesante la lectura del tratado sobre las pasiones del alma de Descartes.¹¹³⁴

Tempo: junto a la sonoridad, el tempo es el elemento más determinante de la interpretación musical; la pulsación elegida para interpretar un movimiento acompañará todo su transcurso para el auditorio presente y tendrá un efecto determinante en el afecto que se traduzca; la elección de los *tempi* variará en función de la acústica –más asentados en espacios resonantes y veloces en espacios secos– y será uno de los vehículos más eficaces para imprimir

¹¹³⁴ DESCARTES, René (1649): *Les passions de l'âme*. París: Henry Le Gras (ed. esp.: *Meditaciones metafísicas. Las pasiones del alma*, José Antonio Míguez, pról. Barcelona: Folio).

determinado sesgo a la comunicación de un afecto; en este sentido, el tempo podrá variar según la ocasión y el auditorio, como expresión del *aptum* a que ya hemos hecho referencia.

Articulación: está en relación con la acústica y con el tempo y carácter del movimiento; ya dijimos que el Barroco es la época de la articulación, que se perdió, junto a la retórica, en épocas posteriores que basaron su recursos principales en matices dinámicos de volumen; la articulación, actuando con un mayor o menor grado de *perspicuitas*, es un elemento básico para lograr la elocuencia.

Ornatus: la ornamentación es consustancial a los diferentes estilos del Barroco; la mayoría de los compositores contaban con que los intérpretes ejecutarían figuras disminuidas sobre el texto de base que ellos entregaban y la especialidad hoy día presupone que los intérpretes de barroco son capaces de improvisarlos y de interactuar entre ellos en la adición de adornos más o menos elaborados según el estilo y el tipo de ornamento que corresponde a un momento u otro.

Estilo: dentro del Barroco, en sus tres etapas, hay diferentes estilos; los más diferenciados, en el pleno Barroco, son el francés y el italiano; ambos tienen características que en cierto modo se consideraron antagónicas, sobre las que encontraremos precisiones en dos textos de época que transcribiremos más abajo.

Uno de los elementos más determinantes de la interpretación es el grado de apasionamiento e implicación con que debe interpretarse el repertorio. Es una de las preguntas más importantes que un intérprete debe formularse antes, durante y después de su actividad. Es algo que varía lógicamente mucho en función del estilo, y también de las circunstancias, aparte de recetas elementales como la que mencionábamos más arriba de buscar un equilibrio entre previsibilidad e imprevisibilidad. Y es algo que también varía a lo largo de una actuación, de la misma manera que un orador utiliza diferentes estados de ánimo para lograr los fines que se ha propuesto ante su auditorio y puede modularlos según los efectos que vaya notando en él. Tras la *narratio* llegará la *confutatio*, en que se contrapondrán diferentes argumentos, antes de llegar a la *confirmatio* o *probatio*, que dará paso a la *peroratio* o *conclusio*, y a todos esos momentos corresponderán subidas y bajadas de tono (tal como anunciaba Quantz), en

las que actuarán en diverso grado y combinación los instrumentos de la retórica: el *éthos* y el *páthos*.

En cuanto a los dos principales estilos del Barroco, hay dos textos de época que nos parecen importantes como referencia y fuente de inspiración. Ambos pertenecen a la polémica que mantuvieron con la edición de unos opúsculos en el siglo XVIII en Francia dos sujetos naturales de Rouen: el abate François Ragueneau (1660-1722), que había vivido en Roma y era un admirador de la música italiana, y el magistrado Lecerf de la Viéville de Freneuse (1674-1707), que le rebate aduciendo la superioridad de la música francesa sobre la italiana. Así el primero de ellos escribe:

Los italianos encuentran que nuestra música es adormecedora, plana, insípida... En efecto, los franceses buscan en todas partes lo dulce, lo fácil, lo que fluye, lo que se liga; todo está en el mismo tono; o, si a veces se cambia, es con preparaciones y suavizaciones que vuelven el aire tan continuado como si no se cambiase nada en él. Nada es fiero ni atrevido; todo es igual y unido.¹¹³⁵

Y en cambio sobre la manera de tocar de los italianos:

Pocas veces la realidad actúa más fuertemente sobre el alma... La imaginación, los sentidos, el alma y el cuerpo mismo son arrastrados en un común transporte... Una sinfonía de las furias agita el alma, le da la vuelta, la atropella a su pesar... El violinista que la toca toma de ella su furor; atormenta su violín y su cuerpo... Si la sinfonía debe expresar la calma y el reposo, son tonos que descienden tan abajo que abisma el alma con ellos en su profundidad; golpes de arco de una longitud infinita, arrastrados de un sonido moribundo, que se debilita siempre hasta que se apaga completamente. Las sinfonías de su *sueños* sustraen tanto el alma a los sentidos, suspenden tanto sus facultades y su acción que no atiende a nada más, como si todas sus potencias estuviesen ligadas por un sueño real [...].¹¹³⁶

Y también:

Los italianos, sostenidos de voces arruiseñoradas y alientos infinitos, pasan del becuadro al bemol y del bemol al becuadro, arriesgando en todo momento las cadencias las más

¹¹³⁵ RAGUENEAU, François (1702): *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. París: J. Moreau (ed. fac.: Ginebra, Minkoff Reprints, 1976; disp. GAL), cit. en CURZON, Henri de (1914): "La Musique", tomo de *Bibliothèque française, XVIIIe siècle. La Vie artistique*. París: Plon, p. 64.

¹¹³⁶ *Ibid.*, cit. en CURZON (1914), pp. 64-5.

forzadas, las disonancias las más irregulares. Donde los franceses se creerían perdidos si hiciesen la menor cosa contra las reglas, cambian bruscamente de tono y de modo, hacen cadencias dobladas y redobladas de siete y ocho compases sobre tonos que creeríamos incapaces de llevar el menor trino; notas tenidas de una longitud prodigiosa, que indignan y entusiasman; pasajes de una extensión extraordinaria sobre tonos irregulares que llenan el espíritu de pavor; se cree que todo el concierto va a caer en una disonancia espantosa; e *interesando de esta manera en la ruina de la que toda música parece amenazada*, reconfortan de pronto con caídas tan regulares que todo el mundo está sorprendido de ver la armonía renacer de la disonancia... Arriesgan, pero como gente que está en derecho de arriesgar y que están seguros del éxito, que tienen el sentimiento de ser los primeros hombres del mundo para la música; se ponen por encima del arte, pero en maestros del arte, que siguen sus reglas cuando quieren, y las zarandean cuando les gusta.¹¹³⁷

Estos párrafos (hemos puesto en cursiva una frase del segundo que a nuestro entender alcanza la cota más alta de apreciación musical) parecen dar noticias inequívocas de la enorme soltura y atrevimiento de los italianos en sus concepciones musicales, así como los superlativos matices con que las ejecutan, algo que también expresa cuando comenta: “las notas tenían puntillos como en las gigas; el carácter de este aire imprimía tan vivamente en el alma la idea de flechas, que cada violín parecía ser un arco, y todos los arcos otras tantas flechas disparadas, cuyas puntas parecían llenar de dardos la sinfonía por todas partes”.¹¹³⁸

A lo que La Viéville opone sus argumentos sobre la superioridad de la música francesa, en forma de diálogo entre la señora Condesa de B..., su marido y el Caballero de...:

“No nos extrañaremos”, dice [el abate Raguenet], página 30, que *los italianos que nuestra música adormece[...]*. Tiene razón. Pero sobre este retrato, Señora, ¿cual de los italianos o de nosotros, le parece más en el buen gusto y en el buen camino? Y usted, Conde, que es tan sabio y delicado en el buen comer, ¿con cuál preferiría vivir, o de un hombre que no haría comer más que estofados, pasteles, guisos, confituras, y que no le haría beber más que vinos moscateles, Agua de Cete [licor a base de aguardiente y anís] y Pitrepita [otro licor muy fuerte]: o de otro en cuya mesa solo se sirviese vino del Tonnerre [una denominación de Borgoña] o de Silleri [vino blanco de Champaña], potajes excelentes; pero apenas consomés, carne blanca, admirable cada una en su género, pocos entremeses, las más bellas frutas y computas?

—Oh, dijo la condesa, yo elijo por él. Retiene mesa, por toda su vida, en la mesa de éste...

¹¹³⁷ *Ibid.*, cit. en *ibid.*, p. 65.

¹¹³⁸ *Ibid.*

–He aquí el hecho, señora. Somos gente que nos nutrimos de todo lo que la naturaleza nos da de más delicioso y exquisito, y que comemos incluso a veces morillas y trufas; pero que no nos gustan los licores, las salsas ni la especie. Y los italianos son gente a pasteles, a guisotes y confituras de ambrosía y que no comen más que eso.

– Lo que es seguro, dice la joven condesa, riendo, es que viviréis más tiempo que ellos...

– Ya lo creo, señora, y que nuestra música será más tiempo gustada y estimada que la suya.

– Pero, retomó el conde, a no salir de su comparación, por muy favorable que parezca, deberá usted admitirme que los guisos, y lo que llama salsas, tienen algo que halaga, que pica más el gusto que la simple carne blanca: y lo que es más importante para los italianos, y más embarazoso para ti, no puedes dejar de convenir que hay más honor y habilidad para un cocinero en hacer guisos y salsas bien golosas, que en hacer potajes de salud, o guisar un conejo a propósito.

– Ah, ah, exclamó la condesa, he aquí un mal paso, Caballero, salga de él si puede.

– Le costará trabajo, añadió el conde. Pues, si las salsas cosquillean más el gusto que la perdiz mejor rellena y cocida, hay que admitir que la música italiana, aunque quizá menos buena en el fondo que la música francesa, da siempre un placer más vivo y más picante [...]¹¹³⁹

Y en una misma línea concluye:

[...] no te concedo que los guisos halaguen más un comensal delicado que una perdiz, una becada de exquisito olor. Pican más fuertemente; pero pican menos agradablemente. Nos hacen cosquillas tanto como nos ponen la boca en fuego, y no es más que después de que nos hemos estropeado el gusto, y que nos hemos acalorado acostumbrándonos a esos alimentos, que los encontramos deliciosos. [...] La música francesa es pues sensata, unida y natural, y no sufre más que de vez en cuando, y de lejos en lejos, tonos extraordinarios y ornamentos tan rebuscados. La música italiana, al contrario, siempre forzada, siempre fuera de los límites de la naturaleza, sin ligazón, sin continuidad, rechaza nuestros ornamentos dulces y fáciles. No es extraño que los italianos encuentren la nuestra sosa e insípida; pero peor para ellos, y mejor para nosotros. Es que se han estropeado el gusto por el uso continuado de sus acordes picantes y refinados. Por lo demás puede gustar la música italiana, o mejor alguna pieza de música italiana, de vez en cuando, pero muy raramente. Mientras que la nuestra está siempre en derecho de gustar. Es un ordinario simple y excelente que no cansa, que no repele nunca. Y para el uso, para piezas tan extendidas como una ópera, debéis preferir la música francesa a la italiana, como prefiere el vino de Avenai al Rossoli, y la carne blanca a los guisos.¹¹⁴⁰

¹¹³⁹ LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent (1705): *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique. Première partie*. Bruselas: François Foppens (ed. fac.: Ginebra, Minkoff Reprints, 1972; disp. GAL), pp. 22-4, cit. en CURZON (1914), pp. 67-8.

¹¹⁴⁰ *Ibid.* pp. 24-6, cit. en *ibid.*, pp. 68-9.

Mientras que los comentarios de Ragueuet eran todos de orden musical, los de La Viéville emplean constantemente un símil gastronómico que tiene su utilidad para tratar de música: en ambos terrenos se habla de un “gusto” cuya apreciación se basa en parámetros sensoriales que tienen mucho en común, percibidos en un caso auditivamente y en el otro a través del paladar. Sin embargo no podemos olvidar que Italia fue el país que inventó el Barroco, mientras que Francia considera el *Grand Siècle* de Luis XIV su Clasicismo y ello ha determinado una relación difícil de sus estudiosos de las artes con el término “barroco”,¹¹⁴¹ aunque podamos calificar gran parte de los rasgos musicales de ese período como tales. Allí está como ejemplo el fracaso de la estancia de varios meses de Bernini en Francia, en 1665, llamado por Colbert para hacer un proyecto de palacio del Louvre que los franceses decidirán no construir.¹¹⁴²

Textos del calibre de los que acabamos de reproducir aportan grandes sugerencias para la interpretación del repertorio barroco de uno u otro estilo, al igual que otras muchas lecturas posibles, y marcan al mismo tiempo un abanico enorme de posibilidades a la hora de intentar traducir esa información a una realidad sonora. Una vez más deberemos tener presente que el hecho de documentarnos nos va a proporcionar herramientas valiosas para una recreación que sin embargo tendrá mucho de creación al no poder sustraerse a la relatividad de toda hermeneútica.

Todos los datos y puntos de vista que acabamos de recopilar han de ser suficientes, ahora, para definir una serie de características de ejecución de La Folía y establecer una diferenciación con los usos interpretativos de otras posibles escuelas. En cuanto a la presentación del grupo, como hemos visto, hay una voluntad de sobriedad, planificación, colocación, medida del tiempo y protocolo en el trato con el público; aunque sin rigideces y con momentos de distendimiento, el concierto se concibe como

¹¹⁴¹ Cf. TAPIÉ (1961), p. 12.

¹¹⁴² Cf. BOZAL, Valeriano (1986), “Introducción”, pp. I-XXVII, en ed. esp. de FRÉART DE CHANTELOU, Paul (h.1665): *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*. Ms. Instituto de Francia, (ed. esp.: *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dion. Gal. de Bellas Artes y Archivos-Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos).

un momento álgido y único.¹¹⁴³ En cuanto a la sonoridad, depende en parte de los instrumentos de época, aunque pueden ser usados de diferentes maneras, y de una concepción de estilo y de fraseo.

Desde un principio, lo que La Folía se planteó sacar de estos medios se sitúa en un punto intermedio entre un sonido y fraseo “de época” sin radicalismos innecesarios – algo que en realidad hay que particularizar para cada repertorio–,¹¹⁴⁴ y una elegancia y equilibrio que cabe pensar encontraron deseables muchos de los autores interpretados. Claro que todo dependía de un gusto específico, de modas que hoy en día no es fácil conocer y debemos reconstruir a partir de testimonios literarios, en un proceso inverso al que estaríamos ahora intentado llevar a cabo al describir a través de la escritura una realización sonora. Textos como los que acabamos de citar más arriba a propósito de las diferencias entre los dos estilos antagónicos del Barroco, el italiano y el francés (aunque juntos terminasen dando lugar a lo que se llamó “gustos reunidos”), y la forma de interpretarlos, pueden dar pábulo a interpretaciones espectaculares, especialmente de la música italiana, que no deben descartarse, pues no hay que olvidar que una de las denominaciones estilísticas de la música instrumental de influencia italiana fue la de *stylus phantasticus*.

Por otra parte, si nos remitimos propiamente a la música de compositores italianos, no podemos dejar de tener en cuenta las enormes diferencias que hay, por ejemplo, entre un napolitano, un romano, un florentino un veneciano y un milanés, diferencias que con toda seguridad deberán reflejarse en la expresión musical. En realidad, el resultado ideal de la labor de un grupo debe ser la diversidad de sus registros interpretativos en función del repertorio elegido, algo que por otra parte entronca con el trabajo de creación de programas que hemos analizado. Al elegir determinados autores y obras se eligen contextos, y al yuxtaponerlos, las similitudes o contrastes serán

¹¹⁴³ En fig. 114 puede verse un momento de los saludos en el escenario, en el Salón Imperio del Real Liceo Casino de Alicante, en el marco del 20 Festival de Música Contemporánea de Alicante (01-10-2004).

¹¹⁴⁴ De nuevo no se puede generalizar: a menudo hemos establecido una comparación entre el radicalismo del primer monodismo florentino y el movimiento renovador de la pintura de la década de 1960, por ejemplo con la obra pictórica del italo-argentino Lucio Fontana (1899-1968), en la que un tajo en el lienzo puede ser vehículo de gran fuerza expresiva (fig. 115).

determinantes en las sensaciones percibidas a lo largo de la sesión que englobará su interpretación.

¿Qué decir, comparativamente, de La Folía en relación con otras agrupaciones? Hemos puesto reparos a hacer valoraciones del trabajo propio, por demasiado aleatorias (como recalcaremos en el último capítulo, es éste un estudio realizado “desde el arte” y no “sobre el arte”). La posición del artista y creador –que no de otra manera consideramos al intérprete, confrontado a elecciones con un gran margen de actuación de que dispone, es diferente a la del crítico, al menos en el terreno que le compete. Aun así, aparte de haber proporcionado numerosos datos sobre objetivos y metodología de trabajo del grupo (para esa labor sí disponemos de una posición privilegiada), tuvimos ocasión de expresar una serie de puntos de vista sobre escuelas interpretativas y sus ámbitos de influencia. El grado hasta el que una formación pueda delegar en los usos de una escuela determinada (y en realidad nadie se sustrae a influencias) y resultar sus resultados ajenos a nuestros puntos de vista, no dejará de ser anecdótico. Desde una posición favorable a la “diferencia”, en el sentido posmoderno, tendemos a la tolerancia, aunque es verdad que desde ese mismo punto de vista el elemento homogeneizador que supone delegar en usos de escuelas ya trillados es menos digno de admiración y de interés –pues cabe destacar esa “diferencia” como un valor importante de cualquier empeño artístico–.

Si algunos de los peligros a los que se enfrenta una formación son no aportar nada nuevo y que las interpretaciones no resulten creíbles cuando la ejecución se basa en principios mecánicos y rutinarios, un defecto fácil de encontrar en el mundo de la música antigua –y a veces en solistas internacionales reconocidos por el mercado–, es el de la sobreactuación. Como hay que ser expresivos –y el Barroco fue una época extrema (algo que intentamos reflejar en el título de *Gulliver*)–, hay que exagerarlo todo, a veces en repertorios en los que resulta pantomímico hacerlo, como en la música de los

generalmente muy cultos y refinados compositores activos en las primeras décadas del siglo XVIII, Bach entre ellos.¹¹⁴⁵

En cuanto a la interpretación de la música del Renacimiento, nos encontramos con un estilo totalmente diferente que motivó las dificultades que mencionamos cuando hicimos referencia a la época en que el grupo abordó por vez primera un programa dedicado a ese período. Ya dijimos, sin embargo, que bajo la apariencia de quietud pronto descubrimos la energía de un volcán y la necesidad de mantener una aplicada concentración para rendir con justicia ese estilo que necesita en realidad de una acerada sensibilidad y no pocas habilidades, tanto técnicas como expresivas. Utilizaremos de nuevo la fórmula de hacer unos apuntes sobre los principales parámetros que entran en juego en la música culta especulativa de este período:

Proporción: rige el arte musical en todos los sentidos; la música renacentista parte de un concepto cósmico, ya que sus diferentes categorías se estructuran a partir de la *musica mundana*, el orden que rige el movimiento de los planetas; la aritmética está en la base del arte musical: “compositores famosos que admiro, aunque componen con mucha sutileza e inventiva y con *increíble dulzura*, son totalmente ignorantes de las proporciones musicales [...]. No tengo duda de que esto proviene de una falta de aritmética, una ciencia sin la que nadie se vuelve eminente, incluso en música, ya que de sus partes más íntimas se deriva toda proporción”.¹¹⁴⁶

Tactus: en función de lo anterior, para la ejecución de este repertorio es preciso elegir con exactitud una unidad de tiempo básica que debe mantenerse invariable.

¹¹⁴⁵ De nuevo no puede extrapolarse una única idea a períodos extensos y diferenciados: sin duda tendrá unas características muy diferentes un posible paralelismo musical de la impresionante iluminación, ambiente y composición de *La vocación de San Mateo* de Caravaggio, que puede contemplarse en la capilla Contarini de la iglesia de San Luis de los Franceses en Roma [fig. 116, repr. en BROWN (2001), p. 24] que el de, por ejemplo *Las bañistas* de Fragonard [fig. 117, repr. en JANSON, H.W. y Dora Jane (1959): *The Picture History of Painting*. Nueva York: Harry N. Abrams (ed. esp.: *Historia de la pintura desde las cavernas hasta nuestro tiempo*, Alexandre Cirici Pellicer, rev. Barcelona: Labor, 1964)].

¹¹⁴⁶ TINCTORIS, Johannes (h. 1476): *Proportionale musices*, div. Mss., cit. en SRIMH, vol. 2 (trad. ingl.).

Sonoridad: el equilibrio y la dulzura deben presidir la sonoridad musical, como en la representación de un orden celestial que debe traducir los pensamientos más elevados.

Instrumentos: era habitual la participación de los instrumentos en la ejecución de la polifonía vocal, en una época en que la técnica de composición no establecía diferencias esenciales entre ambos medios, aunque las piezas concebidas para un medio instrumental pusiesen el énfasis en el desarrollo de artificios contrapuntísticos sobre motivos musicales más disminuidos. “Traen asimismo grande y gentil armonía los instrumentos de tecla, porque tienen las consonancias muy perfectas, y fácilmente se pueden hacer en ellos muchas cosas que a nuestros sentido parecen *dulces*. No deleita menos una música de cuatro vihuelas de arco, porque es extrañamente *suave y artificiosa*. El cantar asienta muy bien en todos estos instrumentos; de los cuales bástele al Cortesano tener noticia, aunque cuando más excelente fuere de ellos, tanto mejor será [...]”.¹¹⁴⁷

Broken consort: [“conjunto partido”], se refiere a la mezcla de instrumentos de diferentes familias; en el caso de La Folía, aparte de la eventual presencia de la voz, hasta ahora ha sido la fórmula empleada, con una mezcla de flautas, vihuelas de arco y vihuela de mano.

Hemos puesto en cursiva las referencias a la suavidad y dulzura que todos los textos de época resaltan como valores fundamentales y vehículos de espiritualidad. Como inidica Castiglione, “El tiempo en que más se pueden usar todas estas músicas pienso yo que sea cada vez que el hombre se halle con una compañía familiar de amistad, cuando no haya otros negocios. Será mejor y convendrá mucho más si fuere entre mujeres; porque en esto la presencia y vista dellas suelen ablandar y enternecer los corazones de los que están presentes, y los hacen más aparejados a que en ellos más hondamente penetre la suavidad de la música, y aun levantan el espíritu de quien la hace”.¹¹⁴⁸ Por lo demás, al igual que ocurre con el Barroco, es evidente que al tratar de un período extenso y de una producción extendida geográficamente, aunque con un claro dominio de la técnica polifónica franco-flamenca, deben evitarse las

¹¹⁴⁷ CASTIGLIONE (1528), pp. 171-2, cit. en GALLICO (1978), pp. 103-4, aunque aquí empleamos la traducción española de Boscán (ed. *cit.*).

¹¹⁴⁸ CASTIGLIONE (1528), p. 172.

simplificaciones y adoptarse preceptos estéticos particularizados para cada repertorio y género.

Hicimos referencia ya a la importancia fundamental que tuvo en el Renacimiento el paso de una concepción platónica a una concepción aristotélica de la música: se trata nuevamente del *éthos* y el *páthos* en diferentes proporciones, esta vez traspuestos a unas concepciones generales renacentistas que sirven de soporte a unos tipos de afectos muy diferentes de las posteriores pasiones exacerbadas del Barroco. Si debiésemos definir las cualidades de las interpretaciones de La Folía cuando toca música renacentista, podríamos decir que su actitud varía radicalmente de la que adopta en el repertorio barroco. Primará lo estático, frente al movimiento que es consustancial al arte barroco, por mucha decoración que pueda encontrarse en determinados estilos renacentistas floridos, como en la increíble pieza *fa, la, sol* de William Cornysh,¹¹⁴⁹ comparable a la portada de la Universidad de Salamanca, frente al Patio de Escuelas Mayores, en la que hay profusión de detalles pero todos ellos en reposo. Compárese al vértigo que produce, por ejemplo, el altar de la Karlskirche de Viena, la iglesia de San Carlos Borromeo, cuyo arquitecto fue Johann Bernhardt Fischer von Erlach, en cuyo relieve se ve a San Carlos ascendiendo a unos cielos rodeados de nubes de la que irradian los dorados rayos solares.¹¹⁵⁰

A diferencia del Barroco, especialidad en que han proliferado en España los grupos de buen nivel, es menos frecuente la interpretación profesional de repertorio renacentista, lo que crea un marco comparativo menor. Sobre las actividades de La Folía en este terreno, se dispone de momento de menos testimonios, al haber sido objeto de menos grabaciones,¹¹⁵¹ a pesar de que hace ya tres lustros que abordó este repertorio.

¹¹⁴⁹ Músico que sirvió a Enrique VII y a Enrique VIII de Inglaterra (se representó una obra suya con ocasión de la visita de Carlos V a Londres en 1522), y disponía de un lucrativo privilegio para la venta de cerveza [cf. Ap. 2-c.2].

¹¹⁵⁰ Johann Bernhardt Fischer von Erlach (1656-1723), como hemos visto, era el arquitecto de cámara del emperador Carlos VI, nuestro archiduque Carlos de la Guerra de Sucesión, y diseñó también el Salón de Aparato la impresionante Biblioteca Nacional de Austria que hemos reproducido en fig. 7.

¹¹⁵¹ En 2001 hubo un proyecto discográfico que iba a consistir en la edición de un disco con la grabación en el monasterio de Yuste de la *Música para instrumentos bajos en la época de Carlos V*, pero desgraciadamente fue suspendido pocas semanas antes de su realización. De un trabajo mucho más reciente, en torno al centenario de El Greco, cf. testimonio televisivo de diversas piezas de la época de

En todo caso, frente a las dudas que en un principio se plantearon frente a este estilo,¹¹⁵² destacaremos el enorme interés que presenta también para el grupo la interpretación de la música renacentista, en la que es frecuente que junto a polifonía incluya en programa algunas piezas más solísticas de glosados y a veces alguna incursión en el primer Barroco.

El hecho de que la formación no haya apeado en ninguna de sus actividades la denominación de “Grupo de música barroca” responde sin duda a una identidad profunda que se ha mantenido a lo largo del tiempo, aunque la lógica interpretativa lleve a La Folía a profundizar en los preceptos renacentistas para interpretar el repertorio del período humanista. Acerca de los logros obtenidos, hay que convenir que se tratará de conjeturas, sin duda apasionantes, pero que será imposible aseverar más allá de la voluntad de hacer un trabajo coherente y de calidad y de superarse con la finalidad de sacar el máximo partido a los elementos puestos en juego, igualmente en el repertorio renacentista.

5.6 Musicología e interpretación. Opciones personales. El “error inducido”

Nos parece interesante cerrar este capítulo dedicado a los procedimientos de La Folía con una reflexión sobre las relaciones entre musicología e interpretación, cuestión lógicamente muy importante cuando se trata de interpretación histórica. Como hemos podido ver en el capítulo 1, entre directores e intérpretes de música antigua es frecuente encontrar una doble formación de ejecutantes y musicólogos, sobre todo entre los primeros. Arnold Dolmetsch, en cambio, pese a realizar estudios muy variados y completos cuando se formó en Bruselas y más tarde en Inglaterra, tuvo una

Felipe II <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-la-2/conciertos-2-grupo-folia-musica-del-tiempo-greco/2543568/>, rec. f.f.T. [*cf. et. Ap. III-a.5 (Vol. 2, p. 217)*].

¹¹⁵² *Cf. cap. 3-3.2.*

consideración diferente a la de musicólogo, aunque al final de su vida le llegó un reconocimiento del mundo académico por la fundamental labor pionera de recuperación que había llevado a cabo.

Tratar de este tema es tratar de la relación entre música práctica y música teórica y sin duda pueden hacerse algunas observaciones sobre las diferencias que entre un terreno y otro hay. Nosotros hicimos ya algunas desde la perspectiva que un ejecutante debe adoptar para acometer sus acciones. Pero, dado que no estamos activos más que en una de las dos facetas, la de intérprete, nuestra posición no nos permite hablar de las posibilidades y modalidades que pueden darse para compaginar las dos vertientes, ya que constituiría una reflexión huera por ser algo que no hemos experimentado. Lo que haremos, como colofón al análisis de los procedimientos de trabajo desarrollados en el seno de la actividad de La Folía, será tratar de nuestra elección personal y de las coordenadas en que situamos nuestro trabajo, en un terreno en el que es fundamental la utilización de excelentes productos suministrados por la musicología y que da pie a la confección de otros que, dada esta elección personal, en ningún momento tienen la consideración de aquellos.

En efecto, siempre hemos querido definir nuestro estatus encuadrándolo en la categoría de lo que llamamos “intérprete ilustrado”; así podemos hacerlo, al menos, desde el inicio de la etapa en la que los proyectos de La Folía comenzaron a documentarse cuidadosamente. Sería el intérprete ilustrado alguien que tiene gran curiosidad por todo lo que rodea su cometido –como por otra parte es lógico que ocurra cuando alguien ha decidido dedicarse a la interpretación histórica–, por la *música* y su *contexto*, y que, para ilustrarse, hace un empleo extensivo de datos y bibliografía. En nuestro caso, como hemos visto, es algo que a menudo va acompañado de una visión pluridisciplinar que viene de un particular convencimiento de que la música es una manifestación subliminal que necesita asirse en un conocimiento amplio de esos contextos, si se trata de lograr comunicar y trascender más allá de lo que marcan preocupaciones técnicas elementales.

Imaginamos que, a la hora de acometer una u otra tarea, quien compagina las dos profesiones podrá perfectamente acostumbrarse a cambiar de hábito, en un sentido

más figurado o literal, y que debe ser posible combinar el rigor de la mentalidad científica con la fantasía aleatoria de la creación artística. Por nuestra parte, en cambio, tuvimos siempre un deseo deliberado de estar libres de las servidumbres de la primera, aun cuidando de que la segunda no fuese por ello un dechado de despropósitos. Aunque pudiese parecer contradictorio con algunos de los objetivos pretendidos por la interpretación histórica, tuvimos una clara prevención a que un contacto demasiado estrecho con la musicología sistemática pudiese apartarnos del terreno en el que debemos mostrar solvencia: la interpretación, objeto de nuestros desvelos profesionales.

En realidad es algo que tiene que ver con un “orden de los factores” que en nuestra opinión sí altera el producto cuando se trata de acometer las labores propias de la ejecución musical. Debe tener ésta una naturalidad que implica primero hacer y luego pensar, al revés que el procedimiento que suele concebirse como más lógico para realizar una acción, que suele colocar la razón en un lugar antecedente a su ejecución. De hecho es el motivo principal por el que es conveniente comenzar los estudios musicales a temprana edad y que la racionalidad es el mayor problema con el que topa quien lo hace a edad demasiado adulta.¹¹⁵³

Una expresión que a menudo hemos empleado para abundar en el orden de los factores que conviene al intérprete utilizar para abordar su trabajo cotidiano, es la de que hay que “poner el carro delante de los bueyes”. En efecto, si dejamos que la racionalidad se interponga a la hora de ponernos a ejecutar, nos parecerá que debemos resolver multitud de preguntas antes ni siquiera de comenzar; y si al final nos decidimos a hacerlo, habrá bastantes posibilidades de que el resultado se parezca a algo que hemos venido llamando “monstruos de la razón”. Es una especie de juego de palabras, porque léxicamente estamos pensando en el grabado de Goya “El sueño de la razón produce monstruos” [fig. 118] y está claro que lo que el pintor representa en él son pesadillas de la mente humana. Nosotros, en cambio, nos referimos con ello a una acción que ha sido demasiado documentada, previamente a su ejecución, y corre por ello el riesgo de carecer del arrojo necesario y resultar ortopédica musicalmente.

¹¹⁵³ Ese jalón, en nuestra disciplina, suele situarse en algún momento entre los doce y los catorce años, aunque hay excepciones de concertista que comenzaron más tarde e instrumentos para cuyo aprendizaje, por tamaño y esfuerzo físico, no suele ser conveniente comenzar a más temprana edad.

En nuestra imagen del carro delante de los bueyes, se trata simplemente de invertir el orden de las acciones: primero hacer y luego reflexionar; es algo que, lo volveremos a recordar más adelante, tiene relación también con el modelo performativo elegido para nuestra Tesis. Históricamente podría quizá trazarse un paralelismo con la polémica que mantuvieron, a mediados del siglo XVIII, Jean-Philippe Rameau y Jean-Jacques Rousseau. Los dos hacían la misma aseveración, que la música es “natural”, pero eso para Rameau significaba que se trata de un arte basado en la naturaleza física del sonido –y de hecho su tratado de armonía ha sido definitorio para situar el fundamento de la composición musical en la existencia y aprovechamiento de los sonidos armónicos concomitantes–, mientras que para Rousseau, en cambio, primaba el valor de la intuición: la música era “natural” porque así le resultaba al ser humano, al haber sido contruída empíricamente en función de su naturaleza.¹¹⁵⁴

Nuestra prevención hacia una eventual profesionalización musicológica, a la hora de acometer la construcción y ejecución de proyectos encuadrados en el terreno de la interpretación históricamente informada, se ha cifrado en un miedo a sumergirnos en un proceso al cabo del cual pudiésemos perder el *duende*, como en nuestro idioma, se llama a la parte más inaprensible de la inspiración. Sin ésta, un artista puede quedar en mero profesional, venía a decir Quantz en una cita más arriba, aunque luego sea cierto que esa inspiración hace su aparición y fructifera en el ejercicio cotidiano de la disciplina. Algo muy similar ocurrió cuando tuvimos que elegir un modelo de Tesis.

Volveremos en seguida a las razones profundas de nuestra elección, pero antes señalaremos otro aspecto que tiene relación igualmente con nuestra elección. Como ha podido verse en el repaso que hicimos de la evolución de la disciplina, musicología e interpretación histórica estuvieron muy unidas en origen, llegando incluso a llamarse a la segunda musicología aplicada, pues eran los propios musicólogos junto a sus discípulos universitarios los que acometían la tarea de hacer sonar las obras

¹¹⁵⁴ Como trasfondo de esa polémica estaba la primacía de la melodía (Rousseau), considerada como un valor principalmente italiano, sobre la armonía (Rameau), en la que se personificaban los valores de la música francesa. Kintzler, que hace lúcidas reflexiones a este propósito, considera que en su momento ganó la partida Rousseau, con el advenimiento posterior de la sensibilidad romántica, [Cf. KINTZLER, Catherine (1979): “Rameau et Rousseau: le choc de deux esthétiques”, en ROUSSEAU (1742 *et al.*), pp. XXXV-XL y LI-II].

recuperadas. De allí, los mejores o peores resultados logrados, dentro de parámetros no profesionales de ejecución, en los que se fundamentaron muchas de las críticas recibidas por la tendencia en sus inicios.

Más tarde, como vimos, los experimentos primeros dieron paso a una profesionalización de los intérpretes y el momento en que elegimos dedicarnos a la disciplina se situó una fase ya plena de ese proceso. Dentro de un concepto de división del trabajo, nos pareció entonces natural dedicar todas nuestras energías a la carrera de ejecutante, que, aun acompañada de una formación anexa propia de la tendencia elegida, requería todas las energías si se quería cumplir con unas cotas de calidad que entonces eran alcanzadas, dentro de la interpretación histórica, por un círculo aun relativamente reducido de solistas. Y es algo que, por los motivos que estamos detallando, no nos gustaría cambiar, aunque eso no prejuzga estar dispuestos a admitir que otras opciones puedan ser excelentes y funcionar estupendamente.

En nuestro caso, la opción fue clara y el deslinde entre ambos terrenos, musicología e interpretación, nos ha llevado a dar un paso más allá y a formular un esbozo de teoría que podríamos llamar del “error inducido”. Somos conscientes de que constituye una parte difícil de nuestra argumentación y que la hemos fraguado para contrarrestar peligros que vislumbramos en el contacto muy estrecho con los productos de la musicología que forzosamente implica la actividad desarrollada. En este sentido debemos cuidar que no devenga una excusa para camuflar posibles errores, pues esta teoría consistiría en que, en caso de no haber algunos errores en el seno de un trabajo artístico, o al menos una puerta abierta a que puedan ocurrir, deberían ser provocados, de allí la denominación de “error inducido” que damos a este concepto.

Analizar las implicaciones de esta idea nos llevaría a un proceso de indagaciones profundas sobre la historia global de las artes en sus diferentes épocas, algo que no podemos acometer hacer dentro de las tareas que nos hemos marcado, por lo que debemos limitarnos a hacer algunos apuntes sobre lo que queremos significar con ello y dejar pendiente un ulterior desarrollo, aunque si lo mencionamos aquí es porque es algo que en nuestro trabajo tenemos en cuenta. No se trata realmente de cometer fallos a propósito, pues entonces nuestros productos de “intérpretes ilustrados” deberían llevar

un etiquetado avisando de su peligro para la integridad del conocimiento, sino en realidad es una precaución añadida respecto a las prioridades que se dan en nuestro trabajo. Seguiremos más abajo desarrollando algunas ideas al respecto.

Continuando con el análisis de nuestro modelo, veíamos que, en la manera de trabajar la construcción de los proyectos, la utilización de bibliografía *ad hoc* no termina al ponerles el punto final sobre el papel ni el día de su primer estreno en los escenarios. Eso permite una posterior evolución y una transmisión muy directa –y al mismo tiempo subliminal– de lo aprendido, algo que no se lograría de la misma manera en caso de división del trabajo. Ésa podría constituir esa otra una opción muy racional, aunque no sea la nuestra: en ella la musicología profesional se hace responsable de la investigación (e incluso a veces de elegir el tema) y la interpretación queda a cargo del ejecutante,¹¹⁵⁵ que de esta manera realza su condición como tal en el sentido stravinskiano de la palabra; no estaríamos hablando en ese caso de las “intenciones del compositor” sino de las “intenciones del musicólogo”. Mirado bajo ese prisma, a pesar de un trabajo en apariencia creativo, creemos que la división del trabajo puede conllevar una dosis de alienación que a menudo se ha relacionado con ella y no estaríamos dispuestos a asumir.

Por nuestra parte, la no elección de una división del trabajo en este terreno ha sido deliberada (mientras que, como veremos en el próximo capítulo, ha venido impuesta por las circunstancias en lo que se atiene a aspectos de promoción y gestión). Pero no por ello prejuzga la posición preminente del musicólogo en el proceso, pues, evidentemente es quien produce las fuentes fiables utilizadas por el intérprete para la construcción del proyecto, en nuestro modelo igualmente. De hecho, la relación con la musicología es continua en nuestro trabajo, tanto a través de la lectura y manejo constante de los estudios que pone a nuestra disposición, como de la excelente relación y contactos mantenidos con diversos profesionales de la materia a los que de manera habitual recurrimos en busca de orientaciones, consejos y materiales.

¹¹⁵⁵ Normalmente, como habrá podido observarse, hemos empleado las palabras intérprete y ejecutante como sinónimos, con el fin de evitar excesivas reiteraciones en el texto, salvo en la referencia anterior que hicimos a la manera del compositor ruso de expresar este concepto, sentido en el que, puntualmente, volvemos a emplearlo aquí.

En todo caso, la diferencia que puede haber entre nuestra manera habitual de funcionar y una alternativa diferente, la hemos podido experimentar parcialmente cuando, en algunas ocasiones, las notas de un programa de concierto de La Folía fueron escritas por otra persona. Su lectura resultó muy instructiva e interesante, pero no se produjo hasta unos minutos antes de tocar y su influencia fue por ello menor en la interpretación, a pesar de que habíamos hecho nosotros mismos la elección de los autores y las obras. Pasado el tiempo, no recordamos muy bien aquellas informaciones interesantes que entonces leímos, mientras que las que generamos nosotros quedaron grabadas en la mente y asociadas de manera indeleble a las piezas en cuestión, nutriéndose posteriormente de otras que vinieron a sumarse a las que ya teníamos. Como indicamos al analizar los procedimientos de trabajo, una vez incorporado un tema al acervo de proyectos de La Folía, la curiosidad abierta sobre ese particular nos mantiene alertas a la adición de nuevos conocimientos, pensamientos y visiones sobre la materia que luego, automáticamente, son transmitidos al volver a ejecutar ese programa.¹¹⁵⁶

Dejando ahora la pragmática de las relaciones entre musicología e interpretación para volver a nuestra teoría del “error inducido”, añadiremos que, en su aspecto más profundo –y realmente trascendente en la ejecución musical–, podemos aplicarla a analizar lo que ocurre en el fraseo musical. En la década de 1930 hubo tendencia a pensar –al modo que preconizaba Brecht en teatro o Stravinsky en música– que la interpretación debe despersonalizarse en busca de una objetividad,¹¹⁵⁷ algo que respondía a una reacción contra lo que se consideraba habían sido licencias excesivas del romanticismo, y también algo de esa *Werktreue* ejecutiva de la partitura puede aun rastrearse en algunas escuelas de interpretación histórica.

¹¹⁵⁶ Dos casos concretos, no demasiado alejados, recordamos ahora: las notas de *Tiernas flores* [MONTERO, Josefa (2007): “Notas al programa”, en prg. mano conc. LF *Tiernas flores, dulces aves (Música del Archivo de la Catedral de Salamanca)*, Catedral Vieja, 14 jun. Salamanca: Cabildo Catedral] y de *México Virreinal* [MARÍN, Javier (2011): “Los Ángeles de Nueva España. La construcción de una identidad musical criolla”, en prg. mano conc. LF, Museo Provincial, 15 febr. Cádiz: La Pepa 2012]. En ambos casos se trata de grandes especialistas en los temas específicamente tratados, con lo que el público salió ganando en la transmisión realizada a través del texto anexo, aunque, al no haber interactuado de la misma manera, su influencia fue menor en lo que pudo escuchar en el concierto.

¹¹⁵⁷ En una grabación escuchada recientemente, nos llamó la atención la interpretación extremadamente plana que hace al piano Manuel de Falla del acompañamiento de sus canciones. Es algo que deberíamos tener muy presente si nos dedicásemos a la interpretación histórica de la música de ese período.,

Pero en la música barroca un fraseo atractivo se basa precisamente en un falseo de la excesiva rigidez de lo escrito. Expresado en cita muy manida de Couperin: “Como hay una gran distancia de la Gramática a la Declamación, hay también una infinita entre la Tablatura, y la manera de tocar”.¹¹⁵⁸ ¿Podríamos llamar “error inducido” a esas permutaciones de la objetividad rítmica que está en la base de la teoría musical, –esa “Gramática” de Couperin–? Yendo a la esencia de la música barroca, debe tenerse en cuenta que en el bajo continuo la ejecución de la armonía es confiada a instrumentos de cuerda pulsada. La efectividad de esos instrumentos está basada en una resonancia que se logra con un arpegiado que viene del rasgueado de vihuelas, guitarras y laúdes y claves (a los que se aplica el *style luthé* de la primera escuela clavecinística francesa). En esa forma de tocar, las notas se desgranán de manera sucesiva, y por ello resulta difícil –además de poco artístico– situar un lugar exacto que corresponde a la emisión de un acorde determinado.

Personalmente, una de las sensaciones que encontramos más atractivas de nuestro cometido como ejecutantes del repertorio barroco es precisamente la de combinar un gran sentido interno del pulso al mismo tiempo que lo vamos sorteando, de manera que todo gira alrededor de él sin llegar a tocarlo, como ocurre, por ejemplo, en la bulería, donde el acento está en la doceava subdivisión del ciclo –ésa en la que se da la patada que parece un *desaire*–, justo la que precede el uno, o en la salsa, donde todo un complejo rítmico enormemente codificado parece que está flotando (de nuevo estamos pensando en el móvil de Calder), porque la mayor parte de los impulsos bordean el uno sin hacerlo explícito, tanto si se usa como la clave 3-2 como la 2-3.

Hay un ejemplo de nuestro repertorio de flauta de pico que siempre nos ha parecido fantástico en este sentido, es el tercer movimiento de la Sonata nº 2 de Barsanti [fig. 119],¹¹⁵⁹ que hemos tocado muchas veces en concierto. Nos parece increíblemente inteligente la técnica de escritura con que construye el bajo, que lleva la voz cantante casi hasta el final: coloca todos los apoyos en la tercera parte del compás, es decir la

¹¹⁵⁸ COUPERIN (1717/1991), p. 17 [p. (III) fac.].

¹¹⁵⁹ BARSANTI, Francesco (s.f.): *Sonatas or Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin*. Londres: John Walsh, p. s.n. (12) (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1982).

parte débil; con eso consigue un efecto de suspensión como el que describíamos y, en manos de casi cualquier intérprete, evita una interpretación que acentúe con exceso el comienzo de compás.

Terminaremos con un aspecto más apegado a la realidad de lo que atañe a “errores”, ahora con uno verdadero y de los que no deben excusarse ni fomentarse. En las notas del disco de *Gulliver*, a propósito de la excelente sonata a trío en *do* mayor de Telemann, dedicada a personajes femeninos de la Antigüedad,¹¹⁶⁰ nos costó reconstruir algunas de las referencias. Poco antes de la impresión del disco advertimos que, mientras que para Clelia o Dido habíamos acertado, para Xantippe, tras manejar nuestros diccionarios de mitología, habíamos dejado en el aire una interpretación azarosa.¹¹⁶¹ Sin embargo, no podía ser otra que Jantipa la mujer de Sócrates y era un fallo de incultura no haber caído en ello: es sabido que Jantipa tenía muy mal carácter y echaba con cajas destempladas a los amigos del filósofo de su casa (sin embargo, es maravillosa la energía del movimiento sincopado que el alemán le dedica), y además Telemann había estrenado en 1721 una ópera titulada *Der geduldiges Socrates* (TWV 29:1), en la que Xantippe era uno de los personajes principales.

No nos entendimos con el productor discográfico para incluir la corrección y así quedó; de manera que es verdad que toda información hay que comprobarla en más de una fuente, no vaya a ser que no lleve un etiquetado específico como recreación documentada de un intérprete ilustrado (aunque en algún caso hemos pedido revisión a especialistas antes de hacer público un trabajo). Se dice que las mejores anécdotas son las que no son verdaderas y hemos visto que en el siglo XIX hubo historiadores que inventaban los datos que no conocían y también que algunas reconstrucciones pretendidamente históricas no eran tales. Lejos de allí el propósito; no se trata de cometer errores, pero sí de dejar claras las prioridades; documentarse es importante y forma la base de la interpretación histórica, pero, además de una mantener una

¹¹⁶⁰ Esta sonata, junto a los movimientos de otras cuatro de las seis que tiene Telemann para flauta de pico y bajo continuo, apareció por entregas en TELEMANN, Georg Philipp (1728-29): *Der getreue Musikmeister*. Hamburgo: El Autor (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1983).

¹¹⁶¹ Cf. BONET (2003/1), p. 18 [DVD, carp. 2-5 y Ap. II-a 4, Vol. 2, p. 102. El archivo informático de la versión que aparece reproducido en apéndices ya incorporaba

maleabilidad en el fraseo, el ejecutante debe dejar espacio para que haya imprevistos e incluso estar dispuesto a provocar una pequeña disfunción, si hiciese falta, para que su recreación no carezca de ingredientes aleatorios que forman parte de toda creación artística y no pueden estar ausentes en su comunicación.

Capítulo 6

LA PROMOCIÓN Y LA GESTIÓN. ACTIVIDADES NO INTERPRETATIVAS

6.1 La necesidad de la promoción y la gestión y sus repercusiones en el trabajo artístico

La promoción y la gestión constituyen una parcela a la que no podemos dejar de prestar atención para completar nuestro análisis de la actividad desarrollada por La Folía. Si consideramos que nuestra Tesis, más que un estudio “sobre el arte” consiste en tratar la materia “desde el arte”, quizá deberíamos ahora pensar que vamos a abordarla “desde *al lado* del arte”. La necesidad de presentar ante el público los proyectos del grupo, en forma de concierto, producción discográfica u otras, hace imprescindible una labor de promoción y de gestión musical. La obtención de compromisos artísticos es condición insoslayable para reunir a la formación y poner en acción la parte ejecutiva de los procedimientos que acabamos de analizar. Cuando esta función no está delegada en otra instancia, es una parcela que implica una enorme dedicación en las tareas cotidianas del intérprete. Se trata por otra parte de algo que no puede considerarse del todo extramusical: en el caso de La Folía, la experiencia y conocimientos generados en

este terreno, fundamentales para sustanciar la trayectoria del grupo, forman parte igualmente de una visión y concepto que se transmiten a través de la ejecución.

A pesar de repetidos intentos, desde la etapa de refundación, de delegar las funciones de promoción y gestión, han sido asumidas en La Folía por el director del grupo. Ello no ha respondido a una voluntad expresa sino a una realidad que se ha ido imponiendo una y otra vez, debido a la falta de resultados de los intentos de derivar en otras personas estas funciones y a haber logrado paliar en cierta medida esa falta de resultados con el trabajo desarrollado de manera personal. Sabemos que no es una situación exclusiva de La Folía, pues se da en otras formaciones de formato similar y con planteamientos, como nuestro grupo, de mantener una actividad de cierto calibre, por lo que parte de los análisis que vamos a hacer son extrapolables a un ámbito más general.

Si nos remitimos a La Folía, el modelo de gestión ha venido determinado también por otros factores, como la actividad paralela que su director ha desarrollado en la enseñanza musical, así como un deseo de dosificar las apariciones en el escenario. En realidad ambos factores han estado interrelacionados, pues la falta de una dependencia económica exclusiva de la actividad concertística hace posible elegir la cantidad y frecuencia de los compromisos artísticos, y la gestión sin intermediarios permite tener un control sobre su organización. Se trata de un modelo que ha funcionado hasta el momento actual y ha constituido el marco de la mayor parte de las actividades a que hemos dedicado atención en nuestra Tesis, aunque eso no significa que no pueda cambiar y más adelante ensayarse algún modelo alternativo.

Si nos atenemos a la forma de funcionar que ha tenido el grupo hasta ahora, no todo ha sido negativo en el balance de su desarrollo, aunque veremos que tiene algunos inconvenientes. Un aspecto positivo fue la adquisición de una dosis de realismo que el músico puede echar de menos al término del largo período de formación al que ha debido someterse para lograr solvencia como ejecutante y como intérprete. En torno a los veintisiete años de edad, es natural que haga una primera evaluación sobre la profesión por la que optó aproximadamente una década atrás. Viéndose aun involucrado en un trabajo intenso sobre una materia tan abstracta como la música, en el que a esas

alturas suele llevar una veintena de años sumergido, es posible que se cuestione sobre las conexiones de su profesión con la realidad social de su entorno.

Si ha tenido ocasión de comprobar, como en nuestro caso, la dificultad para que la relación con un representante se traduzca en fechas de concierto en el calendario, podrá tomar conciencia de la necesidad de distanciarse de las ocupaciones formativas que tanto le han absorbido, con el fin de abordar la gestión como condición imprescindible para dar salida a sus capacidades como intérprete. Y al ponerse en movimiento, se dará cuenta de que en la práctica su profesión no difiere tanto de las demás como creía. El mero hecho de dedicar unas horas al día a hablar por teléfono, escribir a máquina (actualmente en el ordenador) o establecer contactos, a los que es necesario aplicar cierta psicología y capacidad de definir y expresar objetivos, implica un acercamiento importante a las vivencias que tienen otros muchos trabajadores y favorece la sensación de integración en la sociedad que podía estar echando de menos.

Lo mismo ocurrirá luego al tener que ocuparse de aspectos muy concretos, como horarios de transportes, contratación de hoteles, financiación de determinadas giras, etc. Es más, llegado el momento, necesitará seguramente aplicar un antídoto, dejando que fluya la fantasía para olvidarse de todas esas cuestiones. Sin embargo, en consonancia con puntos de vista que hemos expresado en el anterior capítulo, cabe pensar que la dosis de realismo adquirida por el intérprete a través de la gestión puede constituir igualmente un ingrediente útil para sustentar algunas cualidades de la propia interpretación musical. Aunque su mensaje sea portador de ensoñaciones, hablará desde la posición de quien tiene un conocimiento cabal del entorno y esto podrá servir como aval para refrendar posibles propuestas de evasión de la realidad (de nuevo estamos pensando en la contrapesada maqueta de Gaudí).¹¹⁶²

El otro aspecto positivo de la gestión llevada de manera directa por el director de un grupo, es que cuenta con plena libertad para planificar sus compromisos: activa y gestiona él mismo los contactos y en base a ello decide cuando es conveniente o no llevar a cabo un trabajo. No se ve presionado más que por las propias gestiones

¹¹⁶² Cf. cap.5-5.5.

realizadas y no se ve obligado a responder positivamente a planes que no ha forjado él mismo. Estas ventajas son un contrapunto a la servidumbre de aquellos que se ven obligados a promocionarse a sí mismos y a su formación. Todos los compromisos artísticos que llevan a cabo les han costado un trabajo previo importante, cuyo tiempo de gestión hemos cifrado en una media de tres años¹¹⁶³ –mientras que los demás miembros de la agrupación han sido llamados a última hora para dos días de ensayo y un día de concierto–; han moldeado las condiciones de los trabajos ejecutados y de ellos depende en mayor medida que su realización resulte satisfactoria.

En cuanto a la relación con el escenario y la frecuencia de aparición sobre él, es una cuestión personal. Cuando hicimos un repaso de la trayectoria de La Folía tuvimos ocasión de destacar experiencias tempranas muy intensivas en este campo y los deseos que de allí surgieron de no depender en exclusiva de esta actividad y tener un control sobre su distribución temporal. Podría resultar contradictorio el hecho de desear encontrar trabajo y lidiar con las dificultades e inconvenientes que presenta esa pesquisa y luego poner limitaciones a la actividad si se considera su ritmo demasiado intenso. Sin embargo, hemos podido corroborar el deseo de dosificación de esas apariciones cuando, de nuevo, la presencia en el escenario se ha vuelto a repetir de manera especialmente intensiva en un período continuado. Se trata de algo que tiene relación con la visión que tiene el intérprete de su función y su actitud ante el hecho comunicativo.

De manera puntual, las experiencias intensivas siguen formando parte de la actividad de La Folía en la realización de giras y de determinados compromisos. Cuando se da el caso, son ocasiones interesantes para pulir aspectos de la profesionalidad y trabajar sobre algunos de sus parámetros. Lo cierto es que caben diferentes concepciones de lo que es una actuación. Cuando, como ocurre en La Folía, hay una voluntad de entrega (dentro del equilibrio que corresponde al género y estilo abordados), el escenario produce desgaste. No cabe duda de que el intérprete posee una preparación que, con algo de mantenimiento, le da la posibilidad de repetir con bastante “perfección” una misma versión de una pieza. Un caso extremo, por ejemplo, es cuando hay que repetir un mismo programa seis veces en tres días: en algunos momentos cabe

¹¹⁶³ Cf. cap. 5-5.4.

estar tocando con cierto nivel de perfección y, sin embargo, estar pensando en cualquier otra cuestión trivial mientras el automatismo está en marcha.

Pero lo cierto es que cuando se evitan estos automatismos, en los que el ejecutante se limita a repetir una versión sonora preestablecida que prescinde de las variables que la audiencia, circunstancia y momento pueden aportar de nuevo, la actividad produce un desgaste, tanto emocional como técnico. Podemos relacionar las diferentes posibilidades, en cuanto a implicación del intérprete en su actuación, con las posturas contrastadas que tomaron Konstantin Stanislavski (1863-1938) y Bertolt Brecht (1898-1956) en cuanto a la implicación del actor en la representación. Mientras que el primero recomendaba estudiar a fondo el personaje y prepararse para sentir como él, el segundo preconiza en su teoría del distanciamiento que el actor debe presentar los hechos objetivos y dejar que el público sacase de ellos sus conclusiones (algo que podemos relacionar con los conceptos de *Werktreue* y de diferencias entre ejecutante e intérprete de que hablaba Stravinsky en su *Poética musical*).¹¹⁶⁴

El desgaste técnico es más fácil de contrarrestar, aunque una de las maneras más eficaces de hacerlo es girarse hacia esos automatismos, que pueden entrar en contradicción con el ideario del intérprete. En cuanto al desgaste emocional, viene del hecho de que un escenario es por definición un lugar donde el artista se expone, y lógicamente es mayor cuando el intérprete se implica en la comunicación. Para dedicarse a las artes escénicas hace falta tener vocación y el escenario tiene grandes atractivos, el mayor de ellos el de catalizar un momento álgido colectivo. Pero cuando un solista o director –es decir alguien que no puede delegar su responsabilidad, ni siquiera en parte, en otro sujeto allí presente–¹¹⁶⁵ se encuentra de manera muy

¹¹⁶⁴ Cf. cap. 1-1.5.1.

¹¹⁶⁵ Tal como queda reflejado en ZARAGOZA-GARCÍA, Ignacio (2016): *Determinación de distintos parámetros relacionados con el estado nutricional en músicos. Importancia para el desarrollo de su actividad profesional*, tes. doc., María Paloma Posada Moreno *et al.*, dir. Madrid: Universidad Complutense-Facultad de Enfermería, Fisioterapia y Podología, inédita, el nivel de actividad física de un director de grupo supera en prácticamente un cincuenta por ciento a los de los restantes miembros de su formación (mientras que un miembro del conjunto pasa de actividad física ligera a moderada o intensa un 28,7% del tiempo, un director lo hace un 55,7%). La Folia participó en este estudio, realizado sobre una muestra amplia de agrupaciones musicales, para el que, en un concierto en el Museo del Prado el 19-11-2010, le fueron tomadas a cada componente del cuarteto que ese día actuó medidas de actividad física, desgaste calórico y deshidratación.

continuada en ese escaparate, puede llegar a sentirse cada vez más desnudo y necesitar un receso para reconstruir su individualidad interior. A menos, claro está, que ponga en sus actuaciones muchas limitaciones y establezca distancias que condicionarán mucho los parámetros de trabajo.

Debe tenerse en cuenta que, a pesar de que ciertos compromisos se sientan como particularmente importantes y se desee estar en ellos a la mayor altura, el concierto verdaderamente importante es siempre el que se está dando en ese momento y el que queda por dar. No hay concierto fácil –las metas de calidad de cualquier ejecución musical siempre están por encima del intérprete– y no hay público merecedor de que no se le brinde lo mejor (y si se da un caso de poca consideración por su parte, tampoco será merecedor del renuncio de quien está en el escenario). Por nuestra parte, nunca olvidamos la máxima de nuestro maestro Romà Escalas de que nunca llegaríamos a tocar verdaderamente bien si no tomábamos como principio que el público que nos escucha es siempre el más entendido del mundo en música. Sin duda no hay mejor manera de cumplir las exigencias que la disciplina impone y de estar preparado para aquellos compromisos aparentemente más relevantes, pues así cada concierto es una ocasión de poner a prueba la excelencia.

En cuanto a la periodicidad de los compromisos artísticos, cabe destacar la importancia que tiene dejar un tiempo de vacaciones entre temporada y temporada: el acotar períodos permite una evolución más clara. La planificación de las vacaciones es una importante prerrogativa de la persona que ostenta al mismo tiempo la dirección y la gestión de un grupo, que no está sometida a la presión para tomarlas, por ejemplo, de tener que rechazar una propuesta hecha por otro músico, que seguramente tomaría a mal no ser secundado en un proyecto de trabajo. No se refiere esta situación a impedimentos de agenda entre colaboradores, que siempre se respetan; tuvimos ocasión de mencionar que La Folía ha buscado como solución a estos problemas el contar con dos colaboradores en algunas de las funciones del grupo; personas de solvencia equivalente que han tenido oportunidad de realizar anteriormente diversos conciertos con el grupo y pueden reemplazarse unas a otras, evitando así multiplicar sustituciones ocasionales con las que es más difícil transmitir la personalidad de una formación.

Abordaremos a continuación los aspectos negativos del modelo de gestión directa, que son principalmente dos. El más perjudicial es la enorme cantidad de tiempo y concentración empeñados cotidianamente en tareas de promoción y gestión. Un tiempo que es necesario sustraer a labores más vocacionales y gratificantes, como ejercitarse con el instrumento, trabajar la interpretación del repertorio, investigar y elaborar proyectos buscando piezas adecuadas para ellos, arreglar partituras, etc. No obstante, de no contar con perspectivas de compromisos artísticos, los resultados de esas labores quedan en vía muerta, como ha sido el caso de muchos proyectos que fueron objeto de atención. Consumieron tiempo y energías y quedaron luego en el olvido, al no llevarse finalmente a cabo. Sin embargo, como toda persona dedicada a estas tareas sabe, el trabajo intelectual nunca se realiza en vano y el tiempo invertido en estos menesteres no debe darse por mal empleado, a diferencia del que se gasta en la gestión cuando no da el fruto apetecido.¹¹⁶⁶

En este sentido, la realidad puede ser diferente a lo que quizá había imaginado el intérprete al abrazar su salida profesional. Si había pensado que el dedicarse a la música le permitiría tocar muchas horas de manera habitual, se da cuenta de que –fuera de las vacaciones, en que puede encontrar algo más de solaz– esa actividad va a producirse por lo general en momentos muy concretos y a veces exigüos, en función de los compromisos artísticos más inmediatos, tácticamente insertados en un rosario de otras ocupaciones más urgentes. Por este motivo es importante que cuando llegue ese momento se encuentre curtido, algo que justifica la necesidad del largo período anterior dedicado al estudio intensivo.¹¹⁶⁷ Esto nos ha llevado a veces a pensar que en música los profesionales somos los aficionados –al menos por las ganas que nos quedan de tocar más–, mientras que la mayoría de aficionados, llamados por otras ocupaciones, terminan por quedar completamente descabalgados al no tocar una sola nota.

¹¹⁶⁶ El problema es que la búsqueda de conciertos a veces se asemeja a la de un metal precioso: hay que procesar bastante cantidad de mineral para extraer una cantidad mucho menor del bien preciado.

¹¹⁶⁷ En un viaje a Holanda previo a realizar allí estudios de perfeccionamiento, nos dio que pensar el comentario de la esposa de uno de los solistas de interpretación histórica que más admirábamos: preguntada al respecto, nos dijo que hacía treinta años que no le había oído tocar el instrumento en casa: hablaba por teléfono y luego iba a ensayos o grabaciones, tomaba aviones y daba conciertos.

Otra faceta negativa de tener que asumir de manera directa las tareas de promoción y gestión es la excesiva exposición del artista en fases ajenas a la ejecución musical de los proyectos. En efecto, al hacerse cargo de las gestiones, tiene que establecer los contactos en nombre propio y hacer muestra de tesón para sortear diversos sinsabores hasta acceder a los gestores musicales de los que dependen las posibles contrataciones. En épocas anteriores al correo electrónico, ello suponía muchas horas al teléfono y a veces sentadas en la recepción de organismos oficiales o privados, hasta lograr por fin un primer contacto o una entrevista. La sensación resultante, a menudo, es la de un trabajador de despacho que desgasta las mangas sobre la superficie de su mesa de trabajo –en este caso el músico–, pendiente de que el gestor –con un comportamiento que se asemeja más al de un artista que debiera preservar sus momentos de inspiración– descienda de su olimpo particular para hacerse cargo de que el primero tiene interés en someterle una propuesta que podría resultar pertinente en su programación musical.

En el caso de La Folía, que suele presentar proyectos muy particularizados, la sensación es a veces la de tratar con una Cenicienta que desprecia un zapato hecho a su horma, algo que afortunadamente no siempre ha sido así, pues diversas actitudes positivas han dado impulso a los proyectos más importantes del grupo. En cualquier caso, llama la atención, por ejemplo, que un programa tan original como *Las fuentes de Bimini*,¹¹⁶⁸ cuyo interés sin duda va mucho más allá de la mera celebración en 2013 del quinto centenario de la llegada de Ponce de León a las costas de Florida, no se haya estrenado aun en España, después de hacerse en Estados Unidos, frente a propuestas muchos más manidas y rutinarias. Desde nuestro punto de vista es señal de que aun deberá evolucionar mucho la mentalidad de programación.

Lo cierto es que la relación con los gestores no es nada fácil y es seguramente una de las razones del fracaso de la mayoría de representantes con los que La Folía ha tenido contacto y no lograron responder con compromisos artísticos como fruto de sus gestiones, a pesar de haber contado con entrega de toda la información pertinente por parte del grupo para llevarlas a cabo. En el caso de llevar el propio artista las gestiones,

¹¹⁶⁸ Cf. cap. 4-4.7.

puede haber algunos inconvenientes añadidos, pues muchos gestores estudiaron en los mismos conservatorios antes de derivar hacia la gestión musical y por algún motivo no se sienten inclinados a apoyar que sus antiguos compañeros lleven adelante una carrera concertística exitosa.

Por nuestra parte, siempre hemos defendido que el grado de éxito de los centros de enseñanza musical no debe medirse exclusivamente por las estadísticas de titulados de fin de carrera, sino también por muchas otras salidas profesionales de quienes han pasado por sus aulas y luego han podido derivar a ramas como lutería, técnicas de grabación, programación, crítica musical, locución especializada radiofónica o televisiva, gestión, representación, e incluso ventas en el ramo musical. No se trata por supuesto de valorar ninguna salida por encima de otra: la felicidad es un bien que cada ser humano debe aplicarse a buscar y encontrar a su propia medida.

En todo caso, como de música histórica se trata, nada mejor, nuevamente, que un texto de época para hacer resaltar algunos de los problemas de juicio con que el intérprete se encuentra a la hora de ser valorado su trabajo por diferentes estamentos que abarcan diversos círculos que van desde el nivel aficionado al profesional. Una vez más es Quantz, atento a compendiar multitud de casos y situaciones, quien nos indica en el capítulo con que cierra su método:

[1] No hay arte más sujeto a los juicios de todo el mundo que la música, y parece que nada hay más fácil que juzgar de ella. No son los músicos únicamente, son igualmente todos aquellos que se dan por aficionados, quienes quieren ser vistos como jueces de lo que han escuchado.

[6] Entre los oyentes aquellos que son más modestos, y que no tienen suficiente buena opinión de sus luces para querer juzgar por sí mismos, muchas veces tienen recurso a un músico, y se atienen a sus decisiones como oráculos infalibles. [...] Pero ¿está acaso decidido que todos aquellos que hacen profesión de la música, sean verdaderos músicos, o sabios en este arte? ¿Cuántos no habrá entre ellos que no han aprendido su arte más que como un oficio? No hay pues nada más fácil que dirigirse a un mediocre conocedor; y el músico puede al igual que ciertos aficionados, decidir falso por ignorancia, por celos, por halagos y por otros prejuicios. Sin embargo una tal decisión, por mala que sea, se comunica

como el fuego volador, y se apodera de los ignorantes que fundan su decisión sobre un oráculo pretendido; y nace de ello un prejuicio, del que no se deshacen más que con pena.¹¹⁶⁹

De seguir tratando de los diversos problemas encontrados en la gestión musical, y particularmente en la relación con diversos organismos públicos y privados, entraríamos en un terreno de política musical que excede el ámbito de lo que aquí nos hemos planteado tratar. A ese respecto, quede únicamente un apunte de las dificultades que, desde hace varias décadas, ha supuesto la estructura autonómica de nuestro país para un grupo como La Folía y otros de su estilo radicados en territorio madrileño, donde el apoyo brindado a las formaciones locales ha sido notablemente menor que en otras comunidades;¹¹⁷⁰ un contexto de crisis económica sostenida y fiscalidad muy alta que ha mermado la estadística de conciertos del grupo, como se vio al tratar de los años posteriores a su 35 aniversario; una unificación de organismos oficiales dedicados a la música que, bajo una apariencia de racionalización, ha sometido a un único gestor importantes parcelas de la actividad con un alto riesgo de parcialidad en las decisiones tomadas; finalmente, el fomento en el sector de asociaciones gremiales que actúan como grupos capitalizados por intereses particulares y, a veces, la cesión de la organización de festivales importantes a músicos cuyos criterios de gestión son aun más parciales.

En el terreno en que la actividad interpretativa se cruza con la política musical, cabe quizá pensar que de la asunción de actitudes íntegras y solidarias puedan a lo mejor derivarse en la ejecución musical ciertas cualidades más plenas de autenticidad personal; en contrapartida, la manipulación o el acomodo podrían quizá mermar de raíz el valor de otras producciones. Pero en todo caso son cuestiones que representan la peor parte de lo relacionado con las actividades anexas al desempeño profesional y pocos son los valores positivos que de ello pueden sacarse en comparación con los negativos. La idea que La Folía ha procurado por su parte desarrollar desde hace tiempo es la de un

¹¹⁶⁹ Cap. 18, “Comment il faut juger d’un musicien et d’une musique”, en QUANTZ (1752/1975), pp. 279 y 281.

¹¹⁷⁰ En este sentido debe recalcarse la importancia del papel asumido por el Ayuntamiento de Madrid, cuyo apoyo, aun sin cerrarse a lo foráneo, ha sido fundamental para los grupos madrileños, mientras que la endogamia de los circuitos musicales de otras comunidades autónomas ha acostumbrado al público a presenciar sistemáticamente las actuaciones de unos mismos perros con diferentes collares, circunstancia que no resulta nunca enriquecedora para la cultura.

“desarrollo sostenible” que apunte a la visión amplia de un bien común más que a solucionar problemas propios. Evitar, por ejemplo, una excesiva reiteración ante un mismo público, algo que hará valorar más las oportunidades de escuchar a una formación determinada, dando realce a la necesidad de que el arte constituya un hecho siempre singular y procurando asegurar una presencia y crecimiento sanos de la disciplina en la sociedad.

En cuanto a los intentos de La Folía de delegar la promoción y la gestión de sus actividades, fueron muchos y variados. De manera general podemos destacar que esas repetidas tentativas son muestra de que el modelo de gestión personal adoptado por el grupo no ha correspondido a una elección deliberada. La dualidad de dirección artística y gestión ha funcionado en la medida en que ha permitido llevar a cabo una carrera, si no intensiva (en parte, como se ha dicho, por elección) al menos de cierto calibre. Aun así, quizá resulte demasiado artesanal para los tiempos actuales y no cabe descartar en un futuro el ensayo de nuevas fórmulas, algo que queda abierto para una futura evolución de la formación. Entretanto, en dos etapas, entre 1990 y 1996 y de 2006 en adelante, debe mencionarse la colaboración sucesiva con dos empresas de espectáculos que se encargaron de firmar contrataciones y mediar en la realización de los pagos, dando al grupo adecuada cobertura fiscal.

El último aspecto relacionado con la gestión sobre el que haremos aquí un comentario es la organización y realización de conciertos y giras del grupo. La ejecución de los compromisos artísticos es la parte final de un largo proceso que a veces ha abarcado varios años de gestión, que comenzaron con un primer contacto y la manifestación de un interés común por llevar a cabo una colaboración, para luego buscar una oportunidad y medios adecuados para llevarla a cabo y finalmente fijar una fecha y detalles como materiales para avances y programas de mano, medios de transporte, alojamientos, horarios de ensayos, etc. Llegado el momento de llevarla a cabo, la parte ejecutiva de la gira, que se circunscribe a unas acciones y tiempo determinados, resulta finalmente sencilla. Al igual que en otras facetas, es una parcela en la que se adquiere experiencia y perfeccionan procedimientos.

Sumando la actividad del período 1977-2012 y la realizada en los tres años transcurridos desde entonces, La Folía ha llevado a cabo 53 giras internacionales, 25 en Europa (donde ha visitado 10 países), 18 en América, (donde ha actuado en 20) y 8 en Asia (donde ha actuado en 7).¹¹⁷¹ A partir de 1999, el grupo ha contado con la colaboración especial de Belén González Castaño en labores de secretariado técnico, asumiendo tareas logísticas en las giras. La tendencia a una larga permanencia en la formación de unos mismos colaboradores ha dado como resultado un bagaje común en la dinámica de grupo a la hora de realizar los compromisos artísticos. Ha habido otras actividades anexas a la realización de giras, como actos de presentación, ruedas de prensa y entrevistas en radio o televisión, incluyendo a veces actuaciones en directo, en las que han participado el director y los demás miembros de la formación.

La tendencia de La Folía ha sido la de organizar generalmente sus giras de manera bastante apretada, tanto por cuestiones de agenda de los componentes del grupo como por evitar una dispersión y pérdida de concentración de los objetivos marcados. Cuando se han hecho muchas giras en otros continentes, resulta menos extraño estar lejos de casa, pero si la organización de la gira adolece de ritmo puede haber sensaciones de tedio y crearse problemas de convivencia. Generalmente los colaboradores del grupo tienen una curiosidad común por conocer los lugares visitados y lo normal es que se aproveche bastante el tiempo y se vean unas mismas cosas. Pero siempre es fundamental, aparte de una estipulada absoluta independencia y libertad de cada miembro de la formación fuera de los horarios de trabajo, una total disociación entre trabajo y turismo. Nunca las vivencias de lo segundo deben influir en el preciso primordial desarrollo de lo primero, que constituye la única justificación del desplazamiento en una formación que se mueve en coordenadas profesionales.

¹¹⁷¹ En Ap. I-f (Vol. 2, p. 53) aparece una relación completa de giras, años de realización y países visitados.

6.2 Actividades no interpretativas: docentes, de investigación y de asesoramiento

Vamos a hacer referencia en este apartado a una serie de actividades llevadas a cabo de manera paralela a la labor principal de La Folía. Aunque la faceta interpretativa constituye el núcleo principal y razón de ser del grupo, estas actividades son suficientemente significativas para tenerlas en cuenta, tanto como reflejo de su labor principal como por la interacción que algunas de ellas han mantenido con el desarrollo de sus tareas. Por su importancia cualitativa y cuantitativa, la docencia es la más relevante de las actividades no interpretativas llevadas a cabo en conexión con la labor artística de La Folía, pues constituye una segunda vía a través de la que canalizar la experiencia adquirida en la labor concertística. La docencia en el terreno de la técnica instrumental y de la interpretación del repertorio renacentista, barroco y contemporáneo se nutre en buena medida de la actividad desarrollada con el grupo en los escenarios y sus acciones preparatorias, al tiempo que constituye un tamiz que aporta en retorno una sistematización de gran utilidad para profundizar en la línea interpretativa del grupo.

Destacaremos en primer lugar las actividades docentes realizadas por la formación de manera colectiva, relevantes aunque no muy numerosas.¹¹⁷² En 1996, Pedro Bonet y Daniel Carranza impartieron un curso de interpretación y ornamentación barroca a músicos profesionales de Guatemala y Nicaragua. Esta actividad se inscribió en el marco de una gira de La Folía en formaciones de dúo y cuarteto dentro de un importante encuentro España-Centroamérica organizado ese año por el ministerio español de Cultura. Las clases tuvieron lugar en la Universidad Rafael Landívar de Ciudad de Guatemala y en la Escuela Superior de Música de Managua, solicitándose para ambas actividades una colaboración docente adicional a cargo del musicólogo guatemalteco Dieter Lehnhoff.

¹¹⁷² Por una cuestión de equilibrio, somos de la opinión de que, cuando se ejerce la docencia en un conservatorio, esta faceta está cubierta y no somos partidarios de multiplicar las experiencias docentes fuera del período lectivo.

En Guatemala la propuesta constituyó un éxito, por cuanto se pudo observar el interés por la interpretación histórica de numerosos músicos profesionales que asistieron a las jornadas. Se dieron clases teórico-prácticas de ornamentación [fig. 120] y de bajo continuo y se trabajó la ejecución de repertorio barroco. El contacto con los miembros de La Folía permitió a los participantes hacerse cargo del punto en que se hallaba en aquél momento la disciplina en España y hacer acopio de diversas informaciones, fuentes y contactos, más difíciles de conseguir en América que en Europa. En aquella que era la segunda presencia del grupo en América,¹¹⁷³ el contacto directo con los asistentes permitió a La Folía captar de manera bastante precisa los condicionantes que para el desarrollo de la disciplina cabía encontrar en un país de ese continente. La gira propició por otra parte un primer contacto del grupo con el repertorio latinoamericano y hacer acopio de algunas piezas que luego ha interpretado en numerosas ocasiones.¹¹⁷⁴

¹¹⁷³ La primera visita a América había tenido lugar en Colombia en 1994 y el contacto con músicos locales había tenido lugar de manera fugaz en los camerinos, tras un concierto dado por el grupo en la Sala “Luis Ángel Arango” del Banco de la República en Bogotá (años más tarde, en base a ese contacto, se facilitó al grupo Música Ficta del flautista Carlos Serrano la realización de un concierto en Madrid [Iglesia de las Comendadoras, 08-06-2004]). En 1990 se había hecho un proyecto de visita de Pedro Bonet a Cuba, con el fin de tocar como solista con orquestas de La Habana y Matanzas y tener un encuentro para hablar de interpretación histórica con músicos locales de la capital en el Café del Teatro Nacional de Cuba. Sin embargo una importante crisis diplomática entre España y Cuba, que llegó a su punto álgido ese año, impidió que el trabajo se llevase a cabo; más adelante hay constancia de que desembarcó la diplomacia francesa en La Habana, de la mano del productor Alain Pacquier, y a partir de allí diversos músicos cubanos de la especialidad, notablemente los miembros del conjunto Ars Longa, fundado en 1994, realizaron estudios de perfeccionamiento en Francia (aunque con asesoramiento del barítono y director catalán Josep Cabré y del director argentino Gabriel Garrido) [cf. PACQUIER, Alain (2011): *Le retour des caravelles. Voyage au coeur du Baroque d'Amérique latine* París: Fayard, pp. 163-86]. Pacquier, uno de los impulsores de la serie discográfica *Les Chemins du Baroque* del sello K617 y programador del Festival Internacional de Saintes cuando La Folía participo en él en 1978, es por otra parte autor de un manual sobre la música hispanoamericana que en su día fue útil como visión de conjunto para el trabajo de La Folía: – (1996): *Les chemins du baroque Dans le Nouveau Monde, de la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*. París: Fayard.

¹¹⁷⁴ Notablemente las transcripciones por Alfred Lemmon de obras de Quiroz y Castellanos procedentes de los fondos de la Catedral de Guatemala, en edición comprada en una tienda de la Plaza Mayor de Antigua Guatemala [LEMMON, Alfred E. (1986): *La música de Guatemala en el siglo XVIII*. Antigua (Guatemala) y South Woodstock (VT): Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica-Plumsok Mesoamerican Studies]; entre estas piezas está la ya mencionada “Oygan una xacarilla”, que ha sido tocada repetidas veces por La Folía, entre otros lugares en 2013 en Nueva Orleans en un concierto organizado por el propio Alfred Lemmon, contactado unos meses antes [cf. Ap. III-a.10 (Vol. 2, p. 220)]. Cabe destacar también las copias de diversas partituras de las que, al término de un concierto en el Teatro Nacional de San Salvador, hizo entrega al grupo Ángel Fernando Duarte, flautista de la agrupación local Música Antigua, entre ellas el Negro a dúo “Tarára qui yo soi Antón” de Antonio de Salazar, que también ha sido interpretado a menudo por La Folía [cf. *ibid.* En 2007, con ocasión de una actividad en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información “Carlos Chávez” de México, le sería facilitada al grupo una copia de la partitura original, custodiada allí en el fondo Sánchez Garza].

En Managua la actividad tuvo unas características diferentes, por cuanto el taller se impartía a músicos de la Orquesta Sinfónica de la capital nicaragüense, que se encontraba en un estado precario (en la sección de bajos contaba en aquél momento con un único violonchelo y cuatro contrabajos) y no había grupos especializados como en Guatemala, aunque tomaron especial interés por la actividad diversos solistas, notablemente dos de viento en las especialidades de flauta travesera y oboe, músicos por otra parte muy activos en otras formaciones como el grupo Los de Palacagüina de los hermanos Mejía Godoy. Fue por otra parte notable el interés de las clases de conjunto de flautas de pico que se impartieron a un grupo de jóvenes del coro Batahola (hoy día Coro “Ángel Torrellas”) , dirigido por el dominico español Ángel Torrellas (1930-2002), cuya orquesta de setenta flautas protagonizaba numerosas giras internacionales. Se les impartió también una clase magistral sobre sus interpretaciones orquestales en el galpón de su sede en el Centro Cultural Batahola Norte.

Con motivo de una gira por Brasil en 2001, varios miembros de La Folía dieron clases magistrales sobre interpretación histórica en la Universidad Federal de Bahía (donde el grupo ha organizado también posteriormente actividades en 2014) y en Recife en el conservatorio de Pernambuco. En 2007 La Folía se encargó de coordinar uno de los encuentros de Semana Santa de la JONDE, en el que se impartió un taller de improvisación, ornamentación e interpretación de la música barroca (Pedro Bonet) [fig. 121], se montó un programa de concierto (Belén González Castaño, Leonardo Luckert y Laura Puerto) [fig. 122] y se dieron varias clases magistrales (Pedro Bonet, Laura Puerto). En este caso se trataba de proponer a instrumentistas no históricos un conocimiento de las aportaciones que podría tener la visión filológica para su actividad y constituyó un éxito por cuanto, tras algunas reticencias iniciales, la valoración final de los asistentes fue muy positiva.

En 2009, como actividades paralelas a dos conciertos del grupo que constituyeron en el Auditorio Nacional de Música de Madrid un pequeño ciclo llamado “Patrimonio Musical Español e Iberoamericano”, La Folía organizó una clase magistral de los compositores Alfredo Rugeles y Diana Arismendi sobre “La composición contemporánea en Venezuela”, así como una conferencia del musicólogo venezolano Nelson Hurtado “El repertorio ibérico del Viejo y Nuevo Mundo” y una mesa redonda

“La música contemporánea para instrumentos barrocos” de presentación del segundo concierto, en la que participaron los miembros del grupo y, además de los mencionados, los compositores José Manuel López López, Juan Medina, Zulema de la Cruz, Adolfo Núñez y Juan Manuel Ruiz.

En 2010, cinco profesores del grupo –Pedro Bonet, Belén González Castaño, Aurora Martínez, Laura Puerto y Adolfo Núñez (que dio también una conferencia sobre “La belleza del ruido en los instrumentos antiguos; comentarios a ‘Galería de estancia’)— impartieron un “Taller de música contemporánea para instrumentos barrocos” en el CASPM (Centro de Acción Social por la Música-Centro de Orquestas) de Caracas (Venezuela), coincidiendo con su participación en el XV Festival Latinoamericano de Música para interpretar su programa con electroacústica *A un lado y a otro del Atlántico*.

En 2014 La Folía organizó numerosas actividades docentes y culturales en Salvador de Bahía (Universidad Federal, Casa de Jorge Amado) y Río de Janeiro (Instituto Cervantes, Academia Brasileira de Letras) [figs. 123 y 124], ya mencionadas al dar cuenta de la gira *España-Brasil, Puente entre Culturas. Música y literatura entre ambas orillas del Atlántico*, con la participación en ellas de los componentes del grupo (Pedro Bonet, Celia Alcedo, Belén González Castaño, Aurora Martínez y Laura Puerto), la compositora Zulema de la Cruz (Taller “Composición instrumental y electroacústica. Creación y enseñanza en la España actual”), el escritor Antonio Maura (“Relaciones entre creación literaria y creación musical”), así como los escritores brasileños Aleilton Fonseca, Miriam Fraga y Marco Lucchesi.

A las actividades colectivas que acabamos de mencionar en este apartado, se suman otras llevadas a cabo de manera individual por Pedro Bonet en el contexto de giras del grupo. Cabe destacar clases magistrales en las que se expusieron las líneas de trabajo del grupo, con un título similar al de la presente Tesis, *Música y contexto*, que se dieron en Pilas (Sevilla, 2007), Manila (2009), Utrecht (2013), Salvador de Bahía y Montevideo (2014); y clases magistrales y talleres sobre “Metodología de la ornamentación barroca”, realizados junto a conciertos de flauta sola o como actividades meramente docentes, como los impartidos para IMI-EPTA (European Piano Teacher

Association) en Aranjuez (2002) y Madrid (Conservatorio Profesional “Ángel Arias Maceín”, 2003), Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares (2005), Centro Nacional de las Artes de México (Ciudad de México, 2007), y Conservatorio “Yong Siew Toh” de Singapur (2014) [fig. 125], así como un “Taller de interpretación de música ibérica y conjunto de flautas” en Graz (Austria, 2009) [fig. 126] y Santa Cruz de la Sierra (Bolivia, 2010) [fig. 127] y una charla introductoria titulada *Los instrumentos musicales en la ruta española a Extremo Oriente*, previa a un concierto en el Museo de Instrumentos de Bruselas (2013), seguida de un debate al término del mismo.¹¹⁷⁵

Entre estas últimas actividades, de las llevadas a cabo en el extranjero cabe destacar de manera especial la repercusión que tuvo el taller de ornamentación impartido en México [fig. 128], donde hubo un número muy alto de participantes y aun la organización tuvo que cerrar la inscripción por exceso de aforo. Los asistentes trabajaron intensivamente las materias propuestas y muchos de ellos siguen manteniendo contacto años después con quien fue entonces su profesor. Cabe destacar que no es frecuente encontrar clases de metodología de la ornamentación barroca, una materia que impartimos en el conservatorio desde el curso 2010-2011 tras lograr que fuese incluida en el plan de estudios la asignatura Improvisación y Ornamentación de la Música Antigua. Del ambiente que puede crearse en actividades que tienen relación con la cooperación española en el exterior, puede dar una idea la foto que reproducimos [fig. 129], tras una actuación de flauta sola en Yakarta (Indonesia) en septiembre de 2014.

Dedicaremos nuestro último comentario sobre actividades docentes a las llevadas a cabo de manera más continuada: la enseñanza en conservatorio, que desde 1983 ha practicado ininterrumpidamente el director del grupo e igualmente forma parte de las tareas habituales de más de la mitad de los colaboradores de La Folía. La llamada Música Antigua ha estado presente en los conservatorios españoles primero a través de la incorporación en el plan de estudios de 1966¹¹⁷⁶ de instrumentos como el clave y la

¹¹⁷⁵ Esta charla se desarrolló en francés, con una pequeña introducción en holandés, atendiendo a un bilingüismo considerado preceptivo en la capital belga. Otras intervenciones, en el marco de la actividad de La Folía, además de castellano, se han desarrollado en inglés [*cf.* explicaciones sobre *Las fuentes de Bimini* en Ap. III-a.10-5 y 7 (Vol. 2, pp. 220-1)] e italiano.

¹¹⁷⁶ Decreto 2618/1966, de 10 de sept. (BOE del 24 oct.).

flauta de pico;¹¹⁷⁷ más adelante de la viola de gamba y la cuerda pulsada histórica, en el marco de la Ley de Ordenamiento General del Sistema Educativo de 1990,¹¹⁷⁸ y después a través de la creación de departamentos de Música Antigua en los que se imparten otras especialidades como flauta travesera, violín o violonchelo históricos, integrados en el Itinerario C de los estudios de Interpretación, según decreto de 2010¹¹⁷⁹ de regulación de las enseñanzas artísticas superiores dentro de la Ley Orgánica de Educación de 2006.

Los conservatorios han sido los centros donde, durante todo el tiempo que abarca nuestro estudio, se ha impartido la enseñanza profesional de la música y, a nuestro modo de ver, los foros más adecuados para llevar a cabo una labor de primer nivel en relación con la actividad desarrollada en los escenarios. Aunque no hayamos multiplicado las referencias explícitas a las aulas, con facilidad puede deducirse que éstas han cumplido una función fundamental a la hora de dar forma a muchos de los conceptos y aseveraciones presentes en nuestra Tesis. Un apunte debe hacerse no obstante: como labor de sistematización que es, la influencia que tiene la enseñanza impartida sobre la actividad artística debe equilibrarse, por parte de quien la lleva a cabo, con una posterior deconstrucción, a modo de reciclaje, para evitar que contamine a posteriori en exceso las actividades escénicas a que hace referencia.

Podría verse la enseñanza como la administración de unas píldoras preparadas por el profesor para que le causen efecto a los asistentes a sus cursos en el nivel en que se encuentran en ese momento; algunas de esas píldoras pueden resultar saludables de vez en cuando para el propio sujeto que las prepara, pero debe tener presente que su medicina es otra: debe estar dispuesto a romper los esquemas y volar alto muy por encima de ellos. Nuestras prevenciones respecto a posibles inconvenientes de la

¹¹⁷⁷ De la cátedra de clave en el RCSMM se hizo cargo en el curso 1972-1973 Genoveva Gálvez, mientras que el curso anterior Romà Escalas se había hecho cargo de la cátedra de flauta de pico en el Conservatorio Municipal de Barcelona y en el RCSMM los estudios de este instrumento comenzaron a ofrecerse en el curso 1977-78 de la mano de Mariano Martín; más adelante iniciaron actividades cátedras similares en conservatorios de otras muchas ciudades españolas y comenzaron a crearse departamentos de Música Antigua en conservatorios Elementales y Medios y Superiores.

¹¹⁷⁸ Ley Orgánica 1/1990, de 3 de oct. (BOE del 4 oct.) y Real Decreto 756/1992, de 26 de jun. (BOE del 27 de ag.).

¹¹⁷⁹ Real Decreto 631/2010, de 14 de may. (BOE del 5 jun.).

sistematización son las mismas que hemos descrito al tratar de las relaciones entre musicología e interpretación en el último apartado del capítulo anterior (recuérdese que nos llevaban incluso a plantearnos provocar la presencia de un error en caso de riesgo de no darse), y tienen que ver igualmente con las reflexiones que acompañan a esta Tesis como adenda sobre el modelo performativo, pues estas prevenciones vienen determinadas por el salto existente entre la música práctica y la música teórica.

En cuanto a la investigación, segunda de las tres actividades no interpretativas que hemos incluido en el presente epígrafe, no nos estamos refiriendo evidentemente a aquellas desarrolladas para la construcción de proyectos de La Folía, cuyos procesos quedaron documentados en los capítulos 4 y 5. En 5.6 vimos que conceptualizamos estos trabajos desde un estatus que calificamos como el de “intérprete ilustrado”, que en nuestro caso correspondería a quien hace indagaciones detalladas con el fin de construir y ejecutar sus proyectos a partir de una inmersión en el contexto en torno al que se articulan, pero que se cuida al mismo tiempo de mantenerse al margen de la musicología profesional.

Determinadas investigaciones fueron realizadas de manera anexa a la enseñanza, por ejemplo a la hora de impartir materias como Teoría de la Interpretación (llamada en el plan de estudios actual Teoría y Praxis), en sus modalidades “Edad Media y Renacimiento” y “Barroco”. Pero nuevamente se trata de asignaturas cuya óptica parte de una aplicación práctica, motivo por el que son impartidas por un ejecutante de preferencia a un musicólogo. Aunque implican un manejo amplio y continuado de bibliografía, que es fomentado igualmente entre los asistentes a las clases y constituye una fuente de conocimientos positivos de primer valor para las actividades interpretativas, la óptica es de nuevo la de un intérprete al que le conviene, si quiere llevar a buen puerto su empeño artístico, poner cortapisas a una mentalidad demasiado esquemática que podría desprenderse de las informaciones obtenidas.

Aparte de un artículo de poca importancia publicado en la *Revista de Flauta de Pico* en 1996,¹¹⁸⁰ la única actividad de investigación llevada a cabo por Pedro Bonet que trasciende más allá de los ámbitos que acabamos de definir ha sido la escritura del texto “La música cortesana en el Renacimiento español”,¹¹⁸¹ escrito para el catálogo de la exposición *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*, organizada por la SECC en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esta colaboración fue sugerida por el catedrático de literatura José María Díez Borque, con quien La Folía había coincidido en la realización de un concierto al cierre del seminario *Las fiestas teatrales en el Madrid de Calderón*, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en noviembre de 2000.

Tratándose de un tema cuyo estudio habíamos abordado de manera precisa para la elaboración y ejecución de programas de concierto en torno a la figura de Carlos V, decidimos aceptar el encargo. Dado que la magnífica exposición giraba en torno a la figura de Garcilaso de la Vega (1503?-1536), nos pareció interesante limitar el estudio al ámbito de la música cortesana, en correspondencia con el mundo en que vivió el poeta como gentilhomme de Carlos V. Tras dedicación intensiva, el resultado fue un texto que podemos considerar como lo que es: la incursión musicológica de un intérprete que se aplica a realizar un estudio solvente sobre la materia propuesta. Asimismo se asesoró a la SECC sobre una selección de grabaciones apropiadas que sonaron de manera continuada creando un tenue fondo musical en las salas de la exposición.

En cuanto a actividades de asesoramiento, tercera y última de las actividades no interpretativas que trataremos, en alguna ocasión se ha solicitado colaboración al grupo para elaborar programaciones. El problema del músico metido a programador, aparte de que tienda a hacer algo personal, que posiblemente es lo que se le pide, es que se mueve en un terreno ambiguo. A lo mejor podría aprovechar para corregir algunos defectos que ha observado en su contacto con gestores, pues de pronto se ve transformado en uno de ellos, en el lado opuesto al que le corresponde por la actividad que habitualmente

¹¹⁸⁰ BONET, Pedro (1996): “Algunas consideraciones sobre la enseñanza de la flauta de pico en los conservatorios españoles”, en *Revista de Flauta de Pico*, nº 6, Octubre.

¹¹⁸¹ BONET (2002/5).

desarrolla. Pero es una situación que no consideramos cómoda –no tanto en la práctica como conceptualmente– y aunque no hemos rechazado de plano aceptar el encargo en alguna ocasión, lo hemos asumido con cierta prevención, de manera puntual y evitando comprometernos a mantener la tarea durante mucho tiempo.

En 1991, La Folía asesoró la realización de un ciclo de conciertos coincidiendo con la Feria del Queso de Trujillo. El grupo dio uno de los cuatro conciertos que se hicieron, otro lo dio el conjunto Pro Musica Antiqua de Madrid, dirigido por Miguel Ángel Tallante, y de otros dos se hicieron cargo como solistas colaboradores entonces habituales de La Folía, Juan Carlos de Mulder y Eduardo López Banzo. Por ello, casi podría considerarse un ciclo de conciertos del grupo, categoría de la que ya hemos tratado y forma parte de otro concepto.

En 2001 tuvo lugar la actividad de programación externa más consistente del grupo –de hecho no hubo en ella ningún concierto de la formación, salvo uno de flauta sola de Pedro Bonet–. Se trató de la serie *Los Viernes de Cámara de La Villa*, que consistió en veintidós conciertos que se dieron en la sala II del Centro Cultural de la Villa de Madrid, con una frecuencia entre semanal y quincenal, entre los meses de febrero y noviembre, y se agruparon en seis ciclos temáticos de tres conciertos y un séptimo misceláneo de cuatro.¹¹⁸² Contando con formaciones de dúo, trío y cuarteto, actuaron en el ciclo compañeros del conservatorio, todos muy solventes, algunos músicos de otras comunidades (notablemente Cataluña, Andalucía y Castilla y León) y también algunos solistas y formaciones de música antigua.

Otra tarea de asesoramiento fue realizada en 2004 por Pedro Bonet en calidad de catedrático del RCSMM, donde acababa de obtener destino como catedrático, dentro de una colaboración entre la Biblioteca del centro, dirigida entonces por José Carlos Gosálvez, y la Biblioteca Regional de Madrid, donde se organizaron unas Primeras Jornadas *Madrid y la Música*, que consistieron en dos conciertos, uno de ellos a cargo

¹¹⁸² Los ciclo temáticos, pensados para un público familiar, fueron alternando diferentes especialidades instrumentales y períodos de la historia de la música: I-*En torno al piano* (dos dúos y un trío); II-*Música Medieval* (un dúo, un solo y un cuarteto); III-*En torno a la guitarra* (dos dúos y un solo); IV-*Solistas del Barroco* (un dúo, un solo y un trío); V-*Música del Siglo XX* (un dúo, un solo y un cuarteto); VI-*En torno a la voz* (tres dúos) y VII-*Miscelánea* (dos dúos y dos tríos).

de La Folía con el programa *Madrid Barroco*¹¹⁸³ y dos conferencias, a cargo éstas de Andrés Ruiz Tarazona (*Apuntes para una historia musical de Madrid*) y Luis Robledo (*La música en el Madrid de los Austrias*), también catedrático este último del RCSMM. Fue una colaboración puntual y al año siguiente no se intervino en la organización de unas Segundas Jornadas, dedicadas a Boccherini en el segundo centenario de su muerte.

En 2008, en el marco de unas Octavas Jornadas *1808-1908. Un siglo de historia y música en Madrid* se habló de un posible concierto de La Folía, que no llegó a concretarse por motivos presupuestarios, y se asesoró en cambio la realización de un concierto *Música para voz y piano en el Madrid de 1808 a 1908*, en el que participó una colaboradora del grupo, con música de Manuel García, Joaquín Tadeo Murguía, Mariano Soriano, Sebastián Iradier, Enrique Granados, Francisco Asenjo Barbieri y Ruperto Chapí.

Las tareas de investigación y asesoramiento pueden constituir una extensión interesante de capacidades adquiridas en el desempeño de labores ejecutivas de interpretación. Pertenecen no obstante a terrenos diferenciados de ella –en los casos que acabamos de describir, a la musicología y a la programación y gestión musical– y por ello creemos que deben ser desarrolladas primordialmente por profesionales dedicados a esas parcelas. Excluimos por supuesto de esto actividades llevadas a cabo con una visión “desde el arte”, en la que se enmarca la presente Tesis y de la que trataremos en la Adenda que viene a continuación. El hecho de adoptar en este trabajo la metodología y rigor que corresponden a una disciplina como la musicología teórica no implica una adscripción profesional a la misma de quien los está aplicando.

En cuanto a las labores de programación, aparte de sentir las personalmente con cierta incomodidad, nos hace recelar de ellas el haber podido observar que la hoy día frecuente asunción de este tipo de tareas por intérpretes, a veces investidos en directores de festivales, no redundan en beneficio del mercado ni de los demás músicos,

¹¹⁸³ El otro concierto, a cargo de Joaquín Torre y Kennedy Moretti, fue de obras para violín y piano de compositores relacionados con el conservatorio de Madrid, con obras de Joaquín Turina, Julio Gómez, Jesús de Monasterio, Pablo Sarasate, Cristóbal Halffter y José Manuel López López.

independientemente a una valoración desde puntos de vista artísticos y culturales para la que no disponemos de suficientes datos y no nos corresponde realizar.

CONCLUSIONES

Hemos realizado en la presente Tesis un estudio de las líneas de programación y procedimientos de trabajo del Grupo de música barroca “La Folía”, fundado por el autor en Madrid en 1977. Nuestro trabajo se ha inscrito en un modelo de tesis doctoral performativa, aquél en que el estudio se hace desde dentro de la propia actividad que se analiza. Se trataba de realizar el análisis de una línea de interpretación que había llegado a un punto de madurez y los objetivos se plantearon en dos vertientes: realizar un proceso de introspección, que pudiese servir para profundizar en el conocimiento de los procedimientos de trabajo desarrollados en el seno de la formación, y, a partir de ese proceso, sintetizar aquellas informaciones que pudiesen resultar de utilidad como aportación a un estudio de las tendencias de interpretación histórica que se halla poco desarrollado en su vertiente académica.

Al acometer el proceso nos dimos cuenta que la mayor parte de la información de que disponíamos había sido adquirida a través de bibliografía extranjera. Ello representaba una laguna para delegar nuestras apreciaciones en fuentes en nuestro idioma y decidimos que una primera parte haría un repaso de los conocimientos disponibles en ese terreno. Ello nos llevó a hacer un primer capítulo muy denso para reflejar el estado de la cuestión. En cuanto al tratamiento de lo ocurrido en la materia en nuestro propio país, vimos que el problema era el mismo, lo que también nos llevó, en otro apartado de ese mismo capítulo a hacer un repaso bastante exhaustivo. Nos llamó la atención que en la obra de referencia más importante sobre música hispana no aparecía

ni siquiera la voz “musicología”, debiendo rastrear en otros artículos individuales la información para dar una visión global.

En este caso, dado el especial interés de La Folía, desde muchos años atrás, por desarrollar una labor en el repertorio hispano, aprovechamos para entrar de lleno en aspectos de documentación que sirven para dar un testimonio del tipo de metodología empleado en la preparación de los trabajos del grupo. Al final de ese capítulo vino uno de los procesos de reflexión más importantes que han acompañado la Tesis a lo largo de su realización. Todo lo que atañe al tipo de actividad desarrollada en relación con modernidad y posmodernidad. No se trata ni mucho menos de un debate cerrado, antes bien, estos extremos constituyen herramientas que han de ser de utilidad para futuros desarrollos. En este punto, más allá de un estado de la cuestión, se han hecho aportaciones personales que seguramente podrán resultar de utilidad como contribución en terrenos hacia cuya evolución será interesante mantenerse atentos.

En cuanto al repaso de la trayectoria del grupo, fue bastante exhaustivo y se procuró que no fuese una mera enumeración de datos, aunque éstos tenían que estar, en esa parte del estudio, si quien lo hacía quería tratar su tema con cierto detalle. Aunque más adelante se iba a volver a hablar de muchos de los proyectos mencionados, convenía ir haciendo referencia a aspectos creativos y mantener cierto nivel de interés. Aun había mucho de estado de la cuestión en esta parte del trabajo, debiendo esperar a llegar más adelante para entrar en materias cuyas aportaciones no fueran un mero testimonio histórico. En este caso una historia propia, aunque materializada en una entidad como el grupo, con una trayectoria propia y unas realizaciones de las que hay testimonios sonoros, varios de ellos en directo, que acompañan a nuestra Tesis.

De esta manera fue progresando el estudio y aun nos planteamos acometer un repaso de cuestiones que consideramos de necesario conocimiento y hemos podido observar que no son muy tratadas en un ámbito práctico, como son las formaciones adecuadas para la interpretación del repertorio y las formas musicales que es habitual encontrar en él. Nos pareció igualmente importante suministrar referencias que, junto a todo lo demás, pudiesen conformar un panorama completo del ámbito de actuación. A partir de allí era posible entrar ya de lleno en la parte más creativa del trabajo

desarrollado, aquella en la que, un estudio de estas características, performativo, puede hacer aportaciones importantes a la comunidad artística.

El término performativo había sido adoptado, no sin reticencias al principio, y en torno a él también se había establecido un espacio de reflexión. Habíamos mirado hacia la performatividad de Austin¹¹⁸⁴ y la de Lyotard,¹¹⁸⁵ que empleaban la misma palabra – que no era poco– pero que no eran exactamente la misma cosa; habíamos leído varios textos académicos dedicados a la cuestión y debatido sobre el tema con nuestros profesores del Tercer Ciclo; y finalmente nos dimos cuenta que no era necesario dejarse influir por un aparente anglicismo: la palabra no carecía de eufonía y además podían reivindicarse sus raíces latinas, de gran significado y potencia: *per-* y *forma*. Llegados a este punto del trabajo, podíamos empezar a desmenuzar los procedimientos puestos en acción, bien conocidos por nosotros por practicarlos de manera habitual, pero que al ser revisitados conjuntamente permitían sacar una quintaesencia que estaba alimentando nuevos proyectos que eran acometidos simultáneamente.

El aspecto performativo se traducía también en una circunstancia particular, que era la del observador en acción; mientras se pensaba en el devenir futuro del grupo, algo que al principio del trabajo hacíamos bastante preguntándonos si nuestras conclusiones deberían plantearse como una prospectiva, la trayectoria de La Folía continuaba. Llegó el 35 aniversario (2012), que fue un buen año, y pensamos que era un jalón adecuado para poner un tope a nuestra investigación y que su final no fuese siempre un punto en fuga. Aun así, más tarde se acometieron proyectos de mucho calado, como *Las fuentes de Bimini* y *Namban Ongaku*, y también los hemos documentado más arriba, pues supusieron una auténtica inmersión en el tema, una aplicación de esa *Música y contexto* que desde un primer momento nos pareció evidente que debíamos elegir como título de nuestra Tesis.

¹¹⁸⁴ AUSTIN, John L. (1962): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

¹¹⁸⁵ LYOTARD, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*. París: Minuit (ed. esp.: *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006).

Pasadas las descripciones de los proyectos realizados, que nosotros conocíamos bien pero que seguramente era interesante comunicar, entramos en el análisis de los procedimientos, en ese paulatino caminar hasta llegar, al final de nuestro trabajo, a poder resumir y comunicar lo principal de nuestra experiencia; ello en una doble vertiente, de retroalimentación del propio trabajo (aunque ésta es una fase metódica que debe ahora concluir para volar más alto) y testimonio, en la medida en que éste pueda resultar útil. Y llegamos a las secciones que más nos podían interesar, aquellas donde, gracias a todo el andamiaje anterior, podíamos hacer los planteamientos más personales, muchos de ellos desarrollados en la práctica docente que ha acompañado nuestra actividad concertística durante la mayor parte de la trayectoria glosada.

Un laboratorio, el aula, en el que el pensamiento se va afianzando, por capas, aunque hay que tener presente después la necesidad de romper la baraja para alzar el vuelo por encima del pensamiento lógico, algo que no puede faltar en la disciplina práctica de la ejecución. Y llegamos al punto más definido, más exacto, de la materia: el de la propia ejecución. Y vimos que el análisis del resultado externo de lo que hacemos no era realmente posible ni un ejercicio que considerásemos saludable emprender. Habíamos procurado llegar tan lejos como podíamos “desde el arte”, pero no íbamos a cambiar el ruedo por los chiqueros para terminar haciendo un estudio “desde-sobre el arte”. Dentro de una liberalidad de pensamiento, no se trataba de establecer reglas universales al respecto, pero sabíamos que ése no era nuestro cometido.

De manera independiente a que parte de esa reflexión está siempre presente en el quehacer artístico: uno necesita saber cómo está resultando lo que hace, pero no tiene más remedio que recurrir a preguntas a los demás para hacerse una composición de lugar. El arte escénica siempre se halla en busca de un espejo: el ejecutante no puede verse en el escaparate; se escucha muy atentamente cuando toca –no hay músico medianamente bueno que no toque de oído– pero tiene que imaginar la manera en la que llega el sonido al receptor, intentar proyectarlo a la vez que darle el equilibrio y la dosis de expresión que conviene al estilo, el carácter y el momento. Aun así, podíamos hacer aquí algo que quizá resultase más útil y menos aleatorio: proporcionar las claves de los planteamientos puestos en acción; al menos desvelar lo que desde la fuente se procura

emitir –y desde esa posición, por supuesto, se tienen los oídos y los ojos abiertos–. Lo que no se puede es bajar los escalones desde el proscenio para estar en la sala.

A continuación quedaba por tratar uno de los grandes temas de la realidad cotidiana. Aunque venía en el último capítulo, estaba presente allí, todo el tiempo. Las labores de promoción y gestión, que implicaron, durante todos estos años una continua dedicación, aparte de la confección y documentación de proyectos, los contactos, las contrataciones, los envíos de programas de mano, asuntos económicos, de transporte, etc. No todo había sido negativo en el proceso, como reflejamos, aunque es una servidumbre que, una vez aprendida la lección, evitaríamos con gusto. Las consideraciones hechas al respecto, seguramente puedan resultar de utilidad para otros, como testimonio del esfuerzo, insoslayable, que es imprescindible hacer si se tiene la vocación de llevar a cabo una carrera en los escenarios.

La conclusión, en lo personal, es sin duda positiva: aparte de un fructífero proceso intelectual del que ha venido retroalimentándose varios años la actividad, –algo que nos ha manifestado de manera particularmente candente su performatividad–, seguramente esta Tesis, planteará en los próximos años cambios en la gestión del grupo. La *música* y el *contexto* han dado buenos resultados en cuanto a creación, pero quizá la próxima tarea sea buscar fórmulas para que la gestión sea menos artesanal.

Cerca de cerrar nuestra Tesis, Félix Labrador, de cuya altura de miras, junto a la de Alfredo Aracil, hemos podido disfrutar este tiempo, puso en nuestras manos el último libro publicado por Luis Goytisolo, *El sueño de San Luis*,¹¹⁸⁶ como ejemplo del trabajo que estábamos acometiendo: un análisis, por el autor, de sus técnicas de trabajo, salvando las diferencias entre un intérprete y un escritor (y por ello, en el caso de este último, con grandes dosis de análisis del subconsciente detrás de la construcción de sus personajes).

Al poco tiempo de emprender su lectura, nos llamó la atención una crítica sobre este mismo libro de Goytisolo, en El País, titulada “Tesis sobre uno mismo” y

¹¹⁸⁶ GOYTISOLO, Luis (2015): *El sueño de San Luis*. Barcelona: Anagrama.

subtitulada “Luis Goytisolo analiza su propia obra literaria como si fuera la de otro. El resultado está lleno de sorpresas”.¹¹⁸⁷ En este caso efectivamente uno mismo somos, aunque hayamos hecho referencia a hechos que han sido objetivados por una práctica colectiva y su difusión pública, y hayamos utilizado todo el tiempo el plural mayestático que algunos recomiendan y nos ha parecido adecuado para emprender un estudio de estas características. La pregunta es: ¿es más fácil o más difícil hacer una Tesis sobre uno mismo? Quizá debamos responderla nosotros, pero queda pendiente la respuesta, pues aquí concluimos.

¹¹⁸⁷ CEBRIÁN, Mercedes (2015): “Tesis sobre uno mismo”, en supl. *Babelia*, 12 sept., p. 11

LISTA DE ILUSTRACIONES

- fig. 1: Jacques Martin Hotteterre (1674-1763): “De la situation de la flûte et de la position des mains”. *Principes de la flûte traversière*. París, 1707
- fig. 2: János Jankó (1833-1896): Fragmento de una caricatura de Franz Liszt al piano. *Borsszem Janko*, Budapest, 6 abr. 1873
- fig. 3: Denis Diderot y Jean le Rond D’Alembert: “Gravures en lettres, geographie et musique”. *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. París, 1767
- fig. 4: François Couperin (1668-1733): “Premier Concert”. *Concerts Royaux*. París, 1722
- fig. 5: François Couperin (1668-1733): Explicación sobre los trinos. *L’Art de toucher le clavecin*. París, 1717
- fig. 6 Athanasius Kircher (1602-1680): Canto del ruiseñor y otras aves (gallo, gallina, cuco, codorniz y papagayo). *Musurgia Universalis I*. Roma, 1640
- fig. 7: Óvalo central del Salón de Aparato de la Biblioteca Nacional de Viena
- fig. 8: Arnold Dolmetsch (1858-1940) en 1903
- fig. 9: Arnold Dolmetsch tocando el laúd, con su esposa Elodie y su hija Hélène tocando la viola de gamba bajo, en trajes de época, h. 1895
- fig. 10: Miles Tomalin tocando la flauta dulce en Ambite (Madrid) en 1937 en el frente de la Guerra Civil Española
- fig. 11: El conjunto de la familia Dolmetsch en 1925
- fig. 12: La Société des Instruments Anciens en 1897
- fig. 13: La Société des Instruments Anciens fundada en 1901 por los hermanos Casadesus
- fig. 14: Wanda Landowska tocando el clave para Leon Tolstoi en su casa de Lasnaia Poliana en diciembre de 1907
- fig. 15: El Vereinigung für alte Musik de Christian Döbereiner actuando en trajes de época hacia 1906
- fig. 16: Franz Brüggen en un ensayo en 1968

- fig. 17: The Early Music Consort of London hacia 1968
- fig. 18: Conjunto de pinquillos en los Andes bolivianos
- fig. 19: “Los cantores de la Iglesia”. Felipe Guamán Poma de Ayala: *Nueva corónica y buen gobierno* (1613-15)
- fig. 20: Friedrich von Huene y Fred Morgan frente al taller de éste en Brookline (EEUU) hacia 1970
- fig.: 21: *Antifonario visigótico* de la catedral de León
- fig. 22: Domingo Marcos Durán (h. 1465-1529): “Summa de música”, diagrama circular de hexacordos. *Lux bella*. Sevilla, 1492
- fig. 23: Domingo Marcos Durán: *Lux bella, fol. 2 r.* Sevilla, 1492
- fig. 24: Luis de Milán (a. 1500-d. 1561): ilustración con Orfeo tocando la vihuela. *El maestro*. Valencia, 1536
- fig. 25: Luis Venegas de Henestrosa (h.15510-1570): Realización a tres voces de los seis primeros versos de la copla a la muerte de su padre de Jorge Manrique. *Libro de cifra nueva*. Alcalá de Henares, 1557
- fig. 26: Diagrama con la explicación de las cifras en la vihuela, el teclado y el arpa (*Ibid.*)
- fig. 27: Diego Ortíz (h.1510-h. 1570): Recercada primera sobre tenores. *Tratado de glosas*. Roma, 1553
- fig. 28: Thoinot Arbeau (1519-1595): Página dedicada a la Pavana de España en *Orchesographie*. Langres, 1589
- fig. 29: Juan Bermudo (h. 1510-h. 1565): “Exemplo del monacordio común”. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555
- fig. 30: Tomás de Santa María (1510-1570): “Del modo de tañer con buen ayre”. *Arte de tañer fantasía*. Valladolid, 1565
- fig. 31: Francisco Salinas (1513-1590): *De musica libri septem*. Salamanca, 1577
- fig. 32: “Nunca pena fue mayor”. *CMC*. Sevilla, Biblioteca Colombina
- fig. 33: Anónimo (h.1650-60): *Vista de Madrid desde la salida del Puente de Segovia con toros desmandados*. Madrid. Museo Municipal
- fig. 34: Fernando Brambila (1763-1832): *Vista del Palacio Real por el lado de la calle Nueva*. Madrid. Palacio Real (h.1820)
- fig. 35: Johann Jakob Stelzer (*fl.* 1706-1780), *Vüe du palais du roy de Portugal, à Lisbonne* (h.1750/55?). Ausburgo
- fig. 36: Pedro Cerone (h.1566-1625): “Enigma de la suerte, o de los dados”, en *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, 1613

- fig. 37: Gaspar Sanz (1640-1710): *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, 1674
- fig. 38: José de Torres (h. 1665-1738): Portada de *Canciones francesas de todos ayres*. Madrid, 1705?
- fig. 39: Minguet (h.1733-1801): Tablatura de flauta de pico de *Reglas y advertencias generales*. Madrid, 1752
- fig. 40: Portada del Tomo primero de *Lira Sacra-Hispana*. Madrid, 1852
- fig. 41: Wanda Landowska con Manuel de Falla en su jardín de Granada en 1930
- fig. 42: Vihuela original. París. Museo Jacquemart-André
- fig. 43: Rémy Hergé (1907-1983), *El Lotus Azul*. París-Tournai, 1946
- fig. 44: Pedro Bonet en la Muestra Nacional de Jóvenes Intérpretes en 1985
- fig. 45: La Folía actuando en el Salón Noble del Liceo Recreo Orensano en 1986
- fig. 46: La Folía junto al órgano histórico de Liétor en 1989
- fig. 47: Reseña de la inauguración del VII Festival Internacional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz, Junio de 1991
- fig. 48: La Folía en el escenario de la Fundación Juan March. Madrid, 1991
- fig. 49: Grabación del disco *Madrid Barroco* en los Estudios Kirios. Madrid, 1991
- fig. 50: Estreno del programa *Velázquez* en el Auditorio Conde Duque. Madrid, 1999
- fig. 51: Ensayo de La Folía en la Galería Nacional de Edimburgo en 2009
- fig. 52: La Folía interpretando su programa *Carlos V* en la Basílica del Real Monasterio de Yuste en 2002
- fig. 53: Estreno por La Folía de *Gulliver* en el Patio de Mármoles del Hospital Real de Granada en 2000
- fig. 54: Interpretación por La Folía del programa *Gulliver* en la Real Academia Española de Roma en 2008
- fig. 55: *Ibid.*
- fig. 56: Antoine Le Pautre (1621-1679): Gran cascada del dominio de Saint-Cloud, a las afueras de París, 1667
- fig. 57: *Ibid.*
- fig. 58: La Folía actuando en el XII Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid en 2002
- fig. 59: La Folía interpretando el programa “*Concerti*” para varias flautas y bajo continuo en el Auditorio Conde Duque. Madrid, 2005

- fig. 60: Doble página sobre el concierto de La Folía en las II Jornadas de Música Contemporánea del Mediterráneo de Estambul en 2004
- fig. 61: La Folía interpretando *Música de la época de los Galeones* en el Castillo de Alaquàs en 2005
- fig. 62: La Folía interpretando *Galeones* en el Teatro Municipal de Las Condes de Santiago de Chile en 2012
- fig. 63: Cartel anunciando la gira por México de La Folía con el programa *Música en torno a Don Quijote* en 2005
- fig. 64: La Folía interpretando música del Archivo de la Catedral de Salamanca en el Teatro Liceo de la ciudad en 2005
- fig. 65: Concierto *El repertorio virtuoso del Barroco para flauta sola* en el Auditorio Conde Duque. Madrid, 2007
- fig. 66: La Folía interpretando el programa *El concierto barroco para uno o varios solistas, cuerdas y continuo* en el Auditorio Conde Duque. Madrid, 2007
- fig. 67: Gian Lorenzo Bernini (1598-1680): *Apollo e Dafne* (1622-25). Roma. Galleria Borghese
- fig. 68: Pedro Bonet interpretando con La Folía el concierto para soprano en *do mayor* RV 443 de Vivaldi en la Fundación Juan March. Madrid, 2007
- fig. 69: Concierto *Divertimento campestre* del ciclo *Música sobre naturaleza y jardines* en el Museo de San Isidro. Madrid, 2007
- fig. 70: El Dúo de solistas de Folia interpretando *La Nao de China* en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima, 2012
- fig. 71: Público asistente al concierto de La Folía *La Nao de China* en la Certosa di Garegnano. Milán, 2012
- fig. 72: La Folía antes de salir a escena en el 58 Festival Internacional de Música y Danza de Granada en 2009
- fig. 73: Pedro Bonet interpretando el concierto *Luz de mi alma (Música ibérica para instrumento solo)* en el Museo Hans Roth de Concepción en 2010
- fig. 74: La Folía estrenando el programa “*Corona aurea*” en la iglesia de San Francisco. Santander, 2010
- fig. 75: Georg Philipp Telemann (1681-1767). *Sonates pour deux flûtes traversières, deux flûtes douces ou deux violons*. París: Le Clerc-Boivin (h.1638)
- fig. 76: Michael Praetorius (1571-1621): *Theatrum instrumentorum*. Wölfenbüttel, 1620
- fig. 77: *Ibid.*
- fig. 78: La Folía interpretando el programa “*Concerti*” para varias flautas y bajo

continuo en el Auditorio Conde Duque. Madrid, 2005

- fig. 79: Flautas de pico del instrumental de La Folía
- fig. 80: Michelangelo Merisi *Caravaggio* (1571-1610): *El tañedor de laúd* (h.1597-98). Nueva York. Metropolitan Museum
- fig. 81: Folleto del ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos*. Madrid, 1974
- fig. 82: Exhibición - Arte Cádiz I. Catálogo. Cádiz, 1974
- fig. 83: Reseña del estreno de *Cuatro cánones para flauta dulce*. Diario de Cádiz (12-06-1974)
- fig. 84: Concierto en la exposición *Un solo cuerpo sonoro* de Adolfo Schlosser. Madrid, 1979
- fig. 85: Mr. Hill (s.XVIII): Portada de *The Bird Fancier's Delight*. Londres, 1717
- fig. 86: Concierto *Ornitophonías* en la exposición *La lengua de los pájaros* de Eva Lootz. Jardines de El Retiro. Palacio de Cristal. Madrid, 2002 [Foto: Luis Asín]
- fig. 87: Pedro Bonet tocando en la grabación de *Ornitophonia* en Valsaín. Valsaín (Segovia), 2002 [Foto: Luis Asín]
- fig. 88: Pedro Bonet durante la actuación *Umbrales de incertidumbre* el 15-06-2009. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Madrid
- fig. 89: *Ibid.*
- fig. 90: La Folía interpretando el programa con electroacústica *A un lado y a otro del Atlántico* en el CASPM de Caracas (Venezuela) el 22-05-2010
- fig. 91: En el mismo concierto, el compositor Adolfo Núñez a los mandos de la parte electroacústica
- fig. 92: Gaitas francesas (Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert): *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. París, 1767
- fig. 93: Alejo Fernández (h. 1474-1545): *La Virgen de los navegantes*. Sevilla. Museo marítimo de la Torre del Oro
- fig. 94: Carlos Broschi *Farinelli* (1705-1763): "Descripción de la Real". *Descripción del estado actual...* Madrid.
- fig. 95: Pablo Minguet e Irol (h. 1715-1801): *Academia musical de los instrumentos*, del libro *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales*. Madrid, h. 1752
- fig. 96: Antonio Viladomat (1678-1755): *Alegoría del verano*. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya
- fig. 97: Bartolomé de Selma y Salaverde (1580-1640): Portada de *Canzoni, fantasie et correnti*. Venecia, 1638

- fig. 98: La Folía en la Iglesia de las MM. Mercedarias durante la grabación del disco *Corona Aurea*. Madrid, 2010
- fig. 99: Bernardo Bellotto *Canaletto* (1721-1780): *Krakowskie Przedmiescie*. Varsovia. Galería de Pintura del Castillo Real
- fig. 100: Juan Pérez Bocanegra (h. 1560-1645): Portada de *Ritual formulario e institución de curas para administrar a los naturales de este reyno*. Lima, 1631
- fig. 101: *Ibid.*: Parte de tiple y tenor del himno *Hacnacachap Cussicuinin*
- fig. 102: Juan Antonio Vargas y Guzmán (¿-?): Portada de *Explicación de la guitarra de rasgueado*. Cádiz, 1733
- fig. 103: Nicolás de Lamerssin II (1638-1694): Traje de jardinero de *Les costumes grotesques et les métiers*. París, 1695
- fig. 104: Ensayo de La Folía en el escenario del Koubek Theater de Miami, 2013
- fig. 105: Pedro Bonet antes del concierto *Lus de mi alma*, en el Auditorio del Conservatorio “Yong Siew Toh” de Singapur, 2014
- fig. 106: La Folía interpretando “*Agua y sueño*” (*Música contemporánea para voz e instrumentos barrocos entre las dos orillas del Atlántico*) en el Teatro Magalhães Jr. de la Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 2014
- fig. 107: Joseph Ritson (1752-1803), *The Death Song of the Cherokee Indians* (transcripción de Mr. Turner, 1784) *Scottish songs*, vol. 2. Londres, 1794
- fig. 108: Invitación para un concierto de La Folía. Roma, 2015
- fig. 109: Jacob van Eyck (1590-1657): Diagrama con la extensión y digitación de la flauta de pico. *Der fluyten Lust-Hof*. Amsterdam, 1649
- fig. 110: Baltasar Martínez Compañón (1737-1797): Lámina que reproduce un grupo de flautas de émbolo acompañadas por un laúd. Ms. *Trujillo del Perú*.
- fig. 111: Alexander Calder (1898-1976): *International Mobile* (1949). Houston. Museo de Bellas Artes
- fig. 112: Antonio Gaudí (1852-1926): Maqueta de la cripta de la Capilla de la Colonia Güell
- fig. 113: Claude Monet (1840-1926): *Impresión: sol naciente* (1872). París. Museo Marmottan
- fig. 114: La Folía saludando en el escenario del Real Liceo Casino en el 20 Festival de Música Contemporánea de Alicante, 2004
- fig. 115: Lucio Fontana (1899-1968): *Concetto Spaziale, Attese*. Col. particular
- fig. 116: Michelangelo Merisi *Caravaggio* (1571-1610): *La vocación de San Mateo*.

Roma. San Luis de los Franceses. Capilla Contarini

- fig. 117: Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): *Las bañistas* (h.1765). París. Museo del Louvre
- fig. 118: Francisco de Goya (1746-1828): “El sueño de la razón produce monstruos”. *Caprichos*. Madrid. Calcografía Nacional
- fig. 119: Francesco Barsanti (1690-1775). *Sonatas or Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin*. Londres: John Walsh
- fig. 120: Pedro Bonet impartiendo clase en el *Taller de Música Antigua* en la Universidad Rafael Landívar de Guatemala, 1996
- fig. 121: Clase del Taller de Improvisación y ensayo de los asistentes en el Encuentro *Ornamentación, improvisación e interpretación de la música barroca* impartido a la Joven Orquesta Nacional de España en Pilas (Sevilla), 2008
- fig. 122: *Ibid.*
- fig. 123: Mesa redonda en el Instituto Cervantes de Río de Janeiro, 2014
- fig. 124: Mesa redonda en la Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 2014
- fig. 125: Clase magistral en el Conservatorio “Yong Siew Toh” de Singapur, 2014
- fig. 126: Clase del curso *Interpretación de la música ibérica de los siglos XVI a XVIII* en la Universität für Musik und Darstellende Kunst. Graz (Austria), 2009
- fig. 127: Clase del Taller de Flauta de pico impartido en el Centro de Formación de la Agencia Española de Cooperación y Desarrollo en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), 2010
- fig. 128: Pedro Bonet impartiendo el Taller de ornamentación barroca en el Centro Nacional de las Artes de México, 2007
- fig. 129: Pedro Bonet rodeado de personas del público tras una actuación de flauta sola en Yakarta (Indonesia), 2014

CRÉDITOS ILUSTRACIONES

Fig. 1: HOTTETERRE (1707/1973), port.; fig. 2: “The Legacy of Franz Liszt: His Contribution to the Nineteenth Century Music Repertoire” [SWEETMAN, Colin (<http://colinsweetman.net/>, rec. 20-03-2015)]; fig. 3: DIDEROT-D’ALAMBERT (1767/2001), p. 175; fig.4: COUPERIN (1722/1982), p. 1 fac.; fig. 5: COUPERIN (1717/1991), p. 41 (p. 24 fac.); fig. 6: GÓMEZ DE LIAÑO (1985), P. 294; fig. 7: Tarjeta postal (Österreichische Nationalbibliothek, 2006/7122); fig. 8: CAMPBELL (1975), p. II; fig. 9: Dolmetsch Foundation; fig. 10: BRADLEY (1994), p. 54; fig. 11: CAMPBELL (1975), pp. 208-9; fig. 12: CAMPBELL (1975), p. 208-9 bis; fig. 13: Tarjeta postal (Bibl. Nac. de Francia); fig. 14: MERCIER-YTHIER (1990), p. 121; fig. 15: “Christian Döbereiner” en Wikipedia, rec. f.e.T; fig. 16: THOMSON (1968), entre pp. 64-5; fig. 17: *Ibid.*; fig. 18: STOBART (1996), p. 474; fig. 19: POMA DE AYALA (1613-15/1980), vol. 2 p. 630; fig. 20: ROTHE (2007), p. 23; fig. 21: *Antifonario visigótico* (s. X/2013), fac. fol. 68 r; figs. 22 y 23: MARCOS DURÁN (1492/2002), fols. 6 v y 2 r fac.; fig. 24: MILÁN (1536/1987), port.; fig. 25: VENEGAS (1557/1944), p. 151; fig. 26: *Ibid.*, p. 160; fig. 27: ORTIZ (1553/1984); fig. 28: ARBEAU (1589/1988), fac. fol. 96 v; fig. 29: BERMUDO (1555/1982), fol. 62 r fac.; fig. 30: SANTA MARÍA (1565/1973), fols. 45 v-46 r fac.; fig. 31: SALINAS (1577/2013), fac. pp. 309 y 348; fig. 32: CMC (h.1499/2006), pp. 44-5; fig. 33: PÉREZ SÁNCHEZ (1992/2); fig. 34: *Ibid.*; fig. 35: BN de Portugal digital; fig. 36: CERONE (1613/2007), fac. p. 1124; fig. 37: SANZ (1674/1979); fig. 38: BDH; fig. 39: Minkoff (1981) p. 118; fig. 40: BDH; fig. 41: Archivo Manuel de Falla (www.manueldefalla.com); fig. 42: BERMÚDEZ (1991), p. 32; fig. 43: Casterman; fig. 44: Foto J.C Dolcet; fig. 45: Sociedad Filarmónica Orensana; fig. 46: VII Ciclo de Liétor; fig. 47: Diario de Cádiz (09-06-1991); fig.48: Fund. Juan March; fig.49: Estudios Kirios; fig.50: foto A. Filgueira; fig. 51: Foto La Folía; fig. 52: Foto La Folía; fig. 53: Foto Festival de Granada; figs. 54 y 55: Foto M. L. Contenta; figs. 56 y 57: Foto P Bonet; fig. 58: Foto n. c.; fig. 59: Foto Conde Duque; fig. 60: *Hürriyet*; fig. 61: Foto L Jorge; fig. 62: Foto Las Condes; fig. 63: Foto La Folía; fig. 64: Foto La Folía; fig. 65: Foto Conde Duque; fig. 66: Foto Conde Duque; fig. 67: Tarjeta postal (Galería Borghese); fig.68: Foto Fund. March; fig. 69: Foto M. San Isidro; fig. 70: Foto X FMA; fig. 71: Foto Le Voci della Città; fig. 72: Foto La Folía; fig. 73: Foto El Diario. La Paz. Bolivia; fig. 74: Foto Santander Capital Cultural; fig. 75: TELEMANN (h.1738/1985); figs. 76 y 77: PRAETORIUS (1620/2001); fig. 78: Foto Conde Duque; fig. 79: Foto La Folía; fig. 80: BRAUN (2001), p. 95; fig. 81: Folleto; fig. 82: Arte Cádiz; fig. 83: Diario de Cádiz; fig. 84: Arteguía nº 45; fig. 85: Schott-London; figs. 86 y 87: Foto L Asín; figs. 88 y 89: Foto P Orcajo; figs. 90 y 91: Foto La Folía; fig. 92: DIDEROT-D’ALAMBERT (1767/2001); fig. 93: Museo Marítimo de la Torre del Oro. Sevilla; fig. 94: BROSCHI (1758/191) p. 241; fig. 95: Minkoff (1981); fig. 96: MNAC; fig. 97: Spes 1980; fig. 98: Foto La Folía; fig. 99: Castillo Real De Varsovia; figs. 100 y 101: archiv.org; fig. 102: VARGAS (1773/1994); fig. 103: BONET (2007/2); fig. 104: Foto La Folía; fig.105: Foto: Yong Siew Toh; fig.106: Foto La Folía; fig. 107: fac. pp. 261-2; fig. 108: Academia de España en Roma ; fig. 109: VAN EYCK (1649/1979); fig. 110: AECI

(1998) fig. 111: Museo de Bellas Artes. Houston; fig. 112: Foto J. Gomis; fig. 113: Museo Marmottan. París; fig. 114: Festival de Alicante; fig. 115: Christie's; fig. 116: Capilla Contarini. Roma; fig. 117: Museo del Louvre; fig. 118: Calcografía Nacional; fig. 119: IMSLP; fig. 120: Foto La Folía; figs. 121 y 122: Foto La Folía; fig. 123: Foto La Folía; fig. 124: Foto La Folía; fig. 125: Foto P Bonet; fig. 126: Foto La Folía; fig. 127: Foto n. c.; fig. 128: Foto La Folía; fig. 129: Foto A Música

SIGLAS Y ABREVIATURAS

AGN	Archivo General de la Nación (México, Argentina)
AM	Anuario Musical (IEM-CSIC)
BDH	Biblioteca Digital Hispánica (BNE)
BNE	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
BPR	Biblioteca del Palacio Real (Madrid)
CDMC	Centro de Difusión de la Música Contemporánea (INAEM)
CDMyD	Centro de Documentación Musical y Danza (INAEM)
CNDM	Centro Nacional de Difusión Musical (INAEM)
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España)
CMC	<i>Cancionero Musical de la Colombina</i>
CMP	<i>Cancionero Musical de Palacio</i>
CVLM	Colección Viejos Libros de Música. Madrid: Joyas Bibliográficas (1976-1983)
DAW	Das Alte Werk (Teldec: Telefunken-Decca)
DHE	AAVV (1952): <i>Diccionario de Historia de España, desde sus orígenes hasta el fin del reinado de Alfonso XIII</i> (1952), diversos autores, 2 vols. Madrid: Revista de Occidente
DMA	Departamento de Música Antigua (RCSMM)
DMEH	CASARES, Emilio, dir. (1999/1): <i>Diccionario de la música española e hispanoamericana</i> , 10 vols. Madrid: ICCMU-SGAE-Anaya
ECE	PÉREZ EMBID, dir. (1963): <i>Enciclopedia de la cultura española</i> , 5 vols. Madrid: Editora Nacional
EDM	NATTIEZ, Jean-Jacques, dir. (2001-2005): <i>Enciclopedia della musica. L'unità della musica</i> (2001-05) Turín: Giulio Einaudi (ed. fr.: <i>Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle</i> , 5 vols. Arles: Actes Sud-Cité de la Musique, 2004-07)
EM	<i>Early Music</i> (Oxford University Press)
EXXI-5	RICO, Francisco, GRACIA, Jordi y BONET, Antonio, eds. (2009), <i>España siglo XXI</i> , vol. 5, "Literatura y Bellas artes", en Salustiano del Campo y José Félix Tezanos, dirs. Madrid: Biblioteca Nueva
GAL	Gallica (Archivos digitalizados de la Biblioteca Nacional de Francia)

HEMP	MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, dir. tomos 1-20 (1935-1966) y JOVER ZAMORA, José María, dir. tomos 21-40 (1975-2004): <i>Historia de España Menéndez Pidal</i> , 40 tomos, 65 vols. Madrid: Espasa Calpe
HME	LÓPEZ DE OSABA, Pablo, dir. (1983): <i>Historia de la música española</i> , 7 vols. Madrid: Alianza Editorial
HMEH	VELA DEL CAMPO, Juan Ángel (2011-): <i>Historia de la música en España e Hispanoamérica</i> , 8 vols. Madrid: Fondo de Cultura Económica
HMEM	PREVITÉ-ORTON, Charles William, dir. (1952): <i>Historia del Mundo en la Edad Media</i> , 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press (ed. esp.: <i>Historia del mundo en la Edad Media</i> . Barcelona: Sopena, 1978)
HMM	POTTER, George Richard (1957-79): <i>The New Cambridge Modern History</i> , 14 vols. (ed. esp.: <i>Historia del mundo moderno</i> , Juan Reglá, pres., 13 vols. Barcelona: Sopena, 1976)
HMSIM	BASSO, Alberto, dir. (1977-80): <i>Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología</i> , 12 vols. Turín: EDT Edizioni (ed. esp.: Andrés Ruiz Tarazona, coord. Madrid: Turner, 1986-87)
HMV	His Master's Voice
ICCMU-SGAE	Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Sociedad General de Autores (Madrid)
IEM	Instituto Español de Musicología (CSIC)
IFC	Institución "Fernando el Católico" (Diputación Provincial de Zaragoza)
IMSLP	Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music (imslp.org)
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (España. Ministerio de Cultura)
IVM	Instituto Valenciano de la Música
JSTOR	Journal Storage (Nueva York: Ithaca Harbours)
LF	Grupo de música barroca "La Folía"
LIEM	Laboratorio de Informática y Electrónica Musical
LIMSXVI	BORDAS, Cristina y VICENTE, Alfonso de, dirs. (1997): <i>Los instrumentos musicales en el siglo XVI (Ponencias del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI, Ávila 1993)</i> . Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa
MEC	Ministerio de Educación y Ciencia (España)

MECD	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (España)
MGG (I)	BLUME, Friedrich, ed. (1955): <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , (1ª ed.), 17 vols., ed. Kassel-Basilea: Bärenreiter
MGG (II)	FINSCHER, Ludwig, ed. (1995): <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , (2ª ed.), 26 vols. Kassel-Basilea: Bärenreiter
MME	<i>Monumentos de la Música Española</i> . Barcelona: CSIC-IEM
MNCARS	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
MQ	<i>Musical Quaterly</i> (Oxford University Press)
NG (I)	SADIE, Stanley, dir. (1980): <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> (1ª ed.), 20 vols. Londres: Mac Millan
NG (II)	SADIE, Stanley, dir. (2001): <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> (2ª ed.), 29 vols. Londres: Mac Millan
NGS	The National Gramophone Society
PERS	Persée (portal de revistas científicas francesas)
BPR	Biblioteca del Palacio Real de Madrid
RC	Real Conservatorio
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RILM	Répertoire International de Littérature Musicale
RM	Revista de Musicología (SEdeM)
RNE	Radio Nacional de España
RTVE	Radio Televisión Española
SEdeM	Sociedad Española de Musicología
SIM	Sociedad Internacional de Musicología
SPES	Studio per Edizioni Scelte. Florencia
SRIMH	STRUNK, Oliver (1952): <i>Source Readings in Music History</i> . 5 vols. Londres: Faber
UER	Unión Europea de Radio
URJC	Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)
abr.	abreviatura, abreviado(a) / abril
al.	alemán(a)
ampl.	ampliada
ap.	apéndice

apt.	apartado
art.	artículo
bibl.	Biblioteca
Bibl. Nac.	Biblioteca Nacional (diversos países)
cap.	capítulo
cat.	catálogo
cent.	centenario
col.	columna
comp.	compilación
compl.	completo(a)
conc.	concierto
congr.	congreso
conm.	conmemorativo(a)
cont.	contenido, contiene
corr.	corregido(a)
Dep. Publ.	Departamento de Publicaciones (varios)
crt.	corte discográfico
disc.	discurso
ep.	epígrafe
esp.	español(a)
est.	estudio
exp.	exposición
f.f.T.	fecha fin de Tesis (28 oct. 2015)
fac.	facsímil
fl. p.	flauta de pico
fot.	fotostático(a)
fr.	francés(a)
ilustr.	ilustrado(a)
ingl.	inglés(a)
intr.	introducción, introductorio
inv.	investigación
it.	italiano(a)
lat.	latín(a)
libr.	libreto

m. tít.	mismo título
mod.	moderno(a)
ms. /mss.	manuscrito(s)
n. / nts.	nota(s)
n.c.	no consta
O / OS	orquesta / orquesta sinfónica
parc.	parcial
part.	particularmente
párr.	párrafo
pres.	presentación
prep.	en preparación
prg.	programa
Pt.	<i>Personenteil</i> (volúmenes de <i>MGG</i> I y II referidos a personas)
partit.	partitura
rec.	recopila/ción-dor(a) / recogido(a)
repr.	reproducido(a)
rev.	revisión, revisada
Serv. Publs.	Servicio de Publicaciones (varios)
s.e.	sin editor
s.f.	sin fecha
s.l.	sin lugar
Sec.	Secretariado
sign.	signatura
s.l.	sin lugar
s.t.	sin título
St.	<i>Sachteil</i> (volúmenes de <i>MGG</i> I y II referidos a materias)
tes. doc.	tesis doctoral
tít.	título
transcr.	transcripción
txt.	texto
<i>un.</i>	<i>unicum</i> (ejemplar único)
vers.	versión
vol.	volumen
otras:	(AL)=Alabama; (CT)= Connecticut; (MA)= Massachussetts; (NJ)= New Jersey; (NY)= New York; (VT): Vermont; (WI)=Wisconsin

BIBLIOGRAFÍA

A) OBRAS REFERIDAS A MÚSICA

ADLER, Guido:

- (1885): “Umffang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, pp. 5-20.
- (1919): *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

ADORNO, Theodor W.:

- (1951): “Bach gegen seine Liebhaber verteidigt”, en *Merkur*, nº 5, pp. 535-46, rec. en *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, pp. 162-69. Frankfurt: Suhrkamp, 1955 (ed. esp.: “Defensa de Bach contra sus entusiastas”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, pp. 142-56. Barcelona: Ariel, 1962).
- (1966): “Der Missbrauchte Barock”, en *Ohne Leitbild*. Frankfurt: Suhrkamp (ed. esp.: “El abuso del Barroco”, en *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa 10/1*. pp. 351-69. Madrid: Akal, 2008).

AGUIRRE, María Dolores (1983): *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia. Su pensamiento musical*. Palencia: Excma Diputación Provincial.

ANDRÉS, Ramón de (2001): *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*, John Eliot Gardiner, pról. Barcelona: Península.

ANGLÉS, Higinio:

- (1941): *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, vols. I “Polifonía religiosa” y II “Polifonía profana” [cf. C) *Cancionero Musical de Palacio*].
- (1948): *Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal*, disc. sesión reclusura del VIII pleno del CSIC. Madrid: CSIC.
- (1961): “La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V El Magnánimo”, en *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma*, XI. [repr. en LÓPEZ CALO (1975), vol. 2, pp. 963-1028].
- (1965): “La música en España”, en *Historia de la música*, Johannes Wolf, 4ª ed. rev. y ampl. Por José Subirá. Barcelona: Labor [cf. WOLF (1943)].
- Cf. C) *Cantigas* (s.XIII); C) *Cancionero Musical de Palacio* (ss. XV-XVI); C) VENEGAS (1557); C) CABEZÓN (1578); LÓPEZ CALO (1975).

ANTHONY, James R. (1974): *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. New York: Norton (ed. rev.: Portland, Amadeus Press, 1997).

APEL, Willi (1942): *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. Cambridge (MA): The Mediaeval Academy of America.

ARACIL, Alfredo, ed.:

- (2003): *Música y jardines*. Granada: Archivo Manuel de Falla (2ª ed., *Ibid.* 2008).
- Cf. B) ARACIL (1998).

ASENJO BARBIERI, Francisco

- (s. XIX-1988): *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, Emilio Casares, transcr., ed. e intr., 2 vols. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Cf. *CMP* (ss. XV-XVI/1890).

ATLAS, Allan W. (1998): *La música del Renacimiento*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Akal, 2002).

BAAK GRIFFIOEN, Ruth van (1991): *Jacob van Eyck's "Der Fluyten Lust-Hof"*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

BAINES, Anthony (1957): *Woodwind Instruments and their History*. Londres: Faber (3ª ed., 1967).

BALEK, Jindrich (2008): “Historically Informed Performance in the Czech Republic”, en *Czech Music*, nº 2, Abril.

BASSO, Alberto, dir. (1977-80): *Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología*, 12 vols.: 1- Giovanni Comotti (1977): “La música de la cultura griega y romana”; 2- Giulio Cattin (1979): “El medioevo (1ª parte)”; 3- Alberto Gallo (1983): “El medioevo (2ª parte)”; 4- Claudio Gallico (1978): “La época del Humanismo y del Renacimiento”; 5- Lorenzo Bianconi (1982): “El siglo XVII”; 6- Alberto Basso (1977): “La época de Bach y Haendel”; 7- Giorgio Pestelli (1977): “La época de Mozart y Beethoven”; 8- Renato di Benedetto (1982), “El siglo XIX (1ª parte)”; 9- Claudio Cassini (1978): “El siglo XIX (1ª parte)”; 10- Guido Salvetti (1977): “El siglo XX (1ª parte)”; 11- Gianfranco Vinay (1977): “El siglo XX (2ª parte)”; 12- Andrea Lanza (1980): “El siglo XIX (3ª parte)”. Turín: EDT Edizioni (ed. esp.: Andrés Ruiz Tarazona, coord. Madrid: Turner, 1986-87).

BEAUSSANT, Philippe:

- (1980): *François Couperin*. París: Fayard (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1996).
- (1983): *Rameau de A a Z*. París: Fayard.
- (1988): *Vous avez dit "Baroque"*. Arles: Actes Sud.

- (1996): *Les Plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Patricia Boucherot-Déchin, colab. París: Fayard.

BÉHAGUE, Gérard (1980): “Brazil”, en *NG* (I), vol. 3, p. 221-44.

BÉLIS, Annie (2004): “Reconstruction de la cithare romaine de concept : des sources écrites et figurées à l'instrument”, en *Revue des Études Grecques*, tome 117, jul.-dic., pp. 519-45 (disp. PERS).

BENOIT, Marcelle (1992), dir.: *Dictionnaire de la musique en France*. París: Fayard.

BERLIOZ, Héctor (1833): fragm. art. en *Le Rénovateur*, cit. “Concert Historique de M. Fétis”, *Gazette Musicale de Paris*, 2º año, nº 18, 3 may., p. 155.

BERMÚDEZ, Egberto (1991): “La Vihuela: los ejemplares de París y Quito”, en *La Guitarra Española*, exp. The Metropolitan Museum, 1 oct.-5 en. 1992, Museo Municipal de Madrid, 25 feb.-12 abr., pp. 24-47. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

BEST, Terence (1985): “Handel’s chamber music. Sources, chronology and authenticity”, en *EM*, vol. 13 nº 4, November, pp. 476-99.

BLOOD, Bryan: “The Dolmetsch Story” (<http://www.dolmetsch.com/Dolworksfrench.htm>, rec. f.f.T.).

BLUME, Friedrich (1955), ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 vols. Kassel-Basilea: Bärenreiter.

BODKY, Erwin:

- (1932): *Der Vortrag alter Klaviermusik*. Berlín: Max Hesse.
- (1960): *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

BOMBI, Andrea:

- Ed. (2015/1): *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1030)*. Valencia: Publs. Universitat de València.
- (2015/2): “En nombre del arte y de la iglesia’: Vicente Ripollés y la reforma ceciliana”, en BOMBI (2015/1).

BONET, Pedro:

- (1992/1): “Madrid Barroco”, nts. disco LF m. tít. Madrid: Kirios-Madrid Capital Europea de la Cultura.
- (1992/2): Sin tít., nts. prg. conc. LF en XIV Ciclo de Cámara y Polifonía, ciclo B, Temporada, 1991-1992 nº 44, 9 abr. Madrid: Auditorio Nacional de Música de Madrid.
- (1996): “Algunas consideraciones sobre la enseñanza de la flauta de pico en los conservatorios españoles”, en *Revista de Flauta de Pico*, nº 6, Octubre.

- (1998): *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*, nts. ciclo 2 concs. m. tít. [“El Ruiseñor Inglés’ (Música descriptiva del repertorio para flauta sola)”]; “*Il Pastor Fido* (Música barroca de inspiración pastoril)”, 15 y 22 dic., libr. ilustr. 54 p. Madrid: Ayuntamiento-Museo Municipal.
- (1999): “Apuntes musicales en torno a la figura de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez”, nts. disco LF *Música instrumental del tiempo de Velázquez (1599-1660)*. Valencia: Dahiz.
- (2000/1): “La música para instrumentos bajos en la época de Carlos V”, nts. prg. conc. LF m. tít. (1ª ed.), Granada, Hospital Real, Salón Real, 15 may. Granada: VI Festival de Música Antigua.
- (2000/2): “Los instrumentos de cuerda pulsada”, txt. intr. y nts. prg. conc. Pedro Bonet y Lachrimae Consort de París, Madrid, Instituto Francés, 17 may., en “*Obertura*” *al albur de la guitarra*, prg. general XVI Festival Internacional de Primavera “Andrés Segovia”. Madrid: *ibid*.
- (2002/1): *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)*, nts. disco m. tít. Valencia: Dahiz.
- (2002/2): *Tradición y modernidad. La música antigua y el siglo XX*, nts. ciclo 3 concs. m. tít., 12 y 19 nov.-3 dic., libr. ilustr. 24 p. Madrid: Ayuntamiento-Museo de San Isidro.
- (2002/3): “Música del Barroco español en torno a la celebración del Corpus Christi”, nts. prg. conc. m. tít., 17 marz. Madrid: Comunidad de Madrid (XII Festival de Arte Sacro).
- (2002/4): “Ornitophonías”, pp. 113-4, en LOOTZ, Eva, *et al.* (2002): *La lengua de los pájaros*, cat. exp. m. tít., 31 may.-28 jul. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2002/5): “La música cortesana en el Renacimiento español”, en *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*, cat. exp. m. tít., 27 nov. 02-26 en. 2003, pp. 199-216. Madrid: SECC.
- (2003/1): “*Los viajes de Gulliver*” y otras visiones extremas del Barroco, nts. disco m. tít. Valencia: Dahiz.
- (2003/2): “Vermeer y el interior holandés”, nts. ciclo 3 concs. exp. m. tít. [“El arte musical en tiempo de Vermeer”; “Concierto doméstico: el repertorio intimista”; “La vida musical holandesa en tiempos de Vermeer”], 19 febr.-18 may. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- (2003/3): “*Tempus primum-tempus novum. Música barroca y música contemporánea para instrumentos antiguos*”, 1ª ed., nts. prg. m. tít., MNCARS, 10 nov., dentro del ciclo *Música antigua-contemporánea*, Madrid: CDMC.
- (2004/1): *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones*, nts. disco m. tít. Valencia: Dahiz.

- (2004/2): “Música de la época de los Galeones (Música ibérica del Viejo y Nuevo Mundo, del Descubrimiento a las Independencias de América)”, nts. prg. m. título, conm. V cent. muerte Isabel la Católica, Iglesia de San Andrés, Valladolid, 29 abr. (1ª ed.). Madrid: SECC.
- (2005): “Música en torno a la Guerra de Sucesión Española”, nts. prg. m. título, 19 abr. en *El Barroco musical en tiempos de Felipe V*, libr. ciclo concs. m. título, pp. 17-27 Madrid: Museo de San Isidro.
- (2006/1): “Alegorías colombinas”, nts. prg. m. título, conm. del V cent. muerte Cristóbal Colón, MNCARS, 22 jun. Madrid: LIEM-CDMC (XIII Jornadas de Informática y Electrónica Musical).
- (2006/2): “Es tan alta la ocasión’ (Música en tiempos de la conciliación de Villafáfila)”, nts. prg. gira concs. m. título, conm. V cent. de la Conciliación de Villafáfila, 27-30 jun. Madrid: SECC.
- (2007/1): *Música de la Guerra de Sucesión Española*, nts. disco m. título. Barcelona: Columna Música.
- (2007/2): “Música sobre naturaleza y jardines”, nts. ciclo 3 concs m. título. [“Hortus musicalis’ (Música sobre jardines)”, “Divertimento campestre’ (Música pastoril)” y “Al agua de la vida’ (La evocación del agua en el barroco – y en la actualidad”], 15 febr.-1 marz., libr. ilustr. 55 pp. Madrid: Ayuntamiento-Museo de San Isidro.
- (2007/3): “Músicos españoles en Europa, de Selma y Salaverde a Oliver y Astorga”, nts. prg. m. título, 10 abr. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- (2007/4): “Música en las catedrales españolas en la época de Salzillo (1707-1783)”, nts. prg. m. título, iglesia del Convento de las Agustinas, 21 may. Murcia: Museo de la Ciudad.
- (2009/1): “Sonatas para flauta de pico de Georg Friedrich Haendel (1685-1759)”, nts. prg. m. título, 23 may. Madrid: Fundación Juan March.
- (2009/2): “¿A quién contaré mis quejas?’ (Música en tiempos de la expulsión de los moriscos)”, nts. prg. m. título, 1ª ed., Hospital Real, Crucero, 28 jun. Granada: 58 Festival Internacional de Música y Danza.
- (2009/3): “The Light of my soul’ (Iberian Music from the Sixteenth and Eighteenth Centuries)”, nts. prg. m. título. (1ª ed., en trad. ingl., no consta trad.), 29 nov. Nueva York: Spanish Institute.
- (2010/1): “*Corona aurea*”(Relaciones musicales entre España y Polonia en el contexto europeo), nts. disco m. título. Barcelona: Columna Música.
- (2010/2): *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)*, nts. disco m. título. Barcelona: Columna Música.

- (2010/3): “El arte instrumental en la época de Rubens”, nts. prg. m. tít., 19 nov., con motivo exp. “Rubens”, 5 nov.-23 en. 2011. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- (2011): “Descuydado el ruiseñor’ (O incauto rouxinol). Música nas Cortes de Bragança e Bourbón em Portugal e Espanha no Século XVIII”, nts. prg. m. tít., ed. trad. port., Igreja de Santiago, 22 oct. Almada: II Festival “Os sons de Almada velha”.
- (2012): “Por aquél horizonte’ (Música sacra y canción patriótica, de la Ilustración a la Constitución de Cádiz)”, nts. prg. m. tít., Iglesia de San Antonio de los Alemanes, 14 marz. Madrid: Comunidad de Madrid-XXII Festival de Arte Sacro.
- (2013/1): “Las fuentes de Bimini (Música en torno al descubrimiento, exploración y colonización temprana de Norteamérica)”, nts. prg. m. tít., trad. ingl., St Augustine 450 Anniversary, San Agustín (Florida), Cathedral Basilica, 9 jul. (superv. trad.: Charlie Seraphin) y Nueva Orleans (Luisiana): The Historic New Orleans Collection, 11 jul. (superv. trad.: Alfred Lemmon).
- (2013/2): “Historia de un gran entendimiento”, en *El Correo de Euclides (Anuario Científico de la Fundación Max Aub)*, nº 8, pp. 11-5.
- (2014): “Ecce Rex tuus’ (Música del tiempo de El Greco)”, nts. prg. m. tít., 14 oct. París: Colegio de España.
- (2015): “Namban Ongaku’ (Música de las rutas ibéricas hacia la India, el sureste asiático y Japón)”, nts. prg. m. tít., Paraninfo del Instituto Internacional en España, 16 en. Madrid: VII Concierto de Año Nuevo ADANAE.
- Cf. PORTILLA FRANCO (2009); MORENO ESQUINAS (2010); LLORENS GÓMEZ (2012).

BORDAS, Cristina y VICENTE, Alfonso de, dirs. (1997): *Los instrumentos musicales en el siglo XVI (Ponencias del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI, Ávila 1993)*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.

LE BORDAYS, Christiane (1977): *La Musique espagnole*, col. *Que sais-je*, nº 823. París: Presses Universitaires de France.

BORREN, Charles van den (1913): *The Sources of Keyboard Music in England*. Londres: Novello.

BOSCH, Carlos:

- (1932): *En las cataratas del Barroco*, Eugenio d’Ors, pról. Madrid: Espasa Calpe.
- (1936): *Espíritu pretérito en horas actuales. Wanda Landowska y Saint-Leu-la-Forêt*. Madrid: Espasa Calpe.

BRAN-RICCI, Josiane (1997): “Du musée instrumental au musée de la Musique”, en *Guide du musée de la musique*, AAVV, pp. 10-3. París: Réunion des Musées Nationaux.

BROFSKY, Howard (1979): "Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music", en *MQ*, vol. 65, n° 3, pp. 313-45.

BROWN, Howard Mayer:

- (1965): *Instrumental music printed before 1600: a bibliography*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- con LASCELLE, Joan (1972) *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- (1976): *Embellishing Sixteenth-Century Music*. Nueva York: Oxford University Press (ed. fr.: *L'Ornementation Dans la musique du XVIIe siècle*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1991).
- (1980): "Performing practice", en *NG* (I), vol. 14, pp. 370-93.
- (1988): "Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement", en KENYON (1988), pp. 27-56.

BUCHNER, Alexander (1980): *Encyclopédie des instruments de musique*. París: Gründ.

BUKOFZER, Manfred F.:

- (1947): *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1989).
- (1950): "A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance", en *Studies in Medieval and Renaissance Music*, pp. 190-216. Nueva York: Norton.

BURDEN, Michael y THORP, Jennifer, eds. (2010): *Le Ballet de la Nuit*. Nueva York: Pendragon.

BURGESS, Geoffrey (2015): *Well-Tempered Woodwinds: Friedrich von Huene and the Making of Early Music in a New World*. Bloomington: Indiana University Press.

BUTT, John (2002): *Playing with history*. Cambridge: Cambridge University Press.

CADWELL, John:

- (1978): *La música medieval*. Londres: Hutchinson (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1984).
- (1996): *Editing Early Music*. Nueva York: Oxford University Press.

CALVO FERNÁNDEZ, Vicente y LABRADOR, Félix, eds. (2011): *In_des_ar. Investigar vdesde el Arte*. Madrid: Dykinson.

CAMPBELL, Margaret (1975): *Dolmetsch: the man and his work*, Robert Donington, intr. Seattle: University of Washington Press.

CAMPMANY, Aurelio (1944): “El baile y la danza”, en *Folklore y costumbres de España*, 3 vols., tomo 2 pp. 167-418. Barcelona: Alberto Martín, p. 200 (ed. fac.: Madrid, Merino, 1988).

CAMPO, Alberto del y CÁCERES, Rafael (2013): *Historia cultural del flamenco*. Córdoba: Almuzara.

CARASSO, Vera, dir. (2010): *Singsong. Schatten uit de Verboden Stadt*. Utrecht: Speelklok Museum.

CARMONA, José Carlos (2006): *Criterios de interpretación musical. El Debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga: Maestro.

CARPENTIER, Alejo:

- (1953): “Pulcinella”, crónica periodística. *La Nación*, 4 abr., en *Obras completas*, vol. 10 (*Ese músico que llevo dentro*, 2), pp. 41-2. México: Siglo XXI, 1987.
- (1974): *Concierto barroco*. México: Siglo XXI.
- (1980): “Varèse vivant”, txt. or. fr. ed. suplemento a *Nouveau Commerce*, n° 45 (ed. fac.: *Ibid.*, 1991).

CARRERAS, Juan José:

- (2001): “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, en *Il Saggiatore musicale* VIII/1, pp. 121-69.
- (2008): “Desde la venida de los fenicios’ The National Construction of a Musical Past in 19th-Centry Spain”, en *Musica e Storia* XVI/2, pp. 3-14.
- (2011): “Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien”, en *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation - Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65 Geburtstag*, Camilla Bork et al., eds., pp. 149-168. Schliengen: Argus.
- (2015): “Problemas de la historigrafía musical: El caso de Higinio Anglés y el medievalismo”, en *BOMBI* (2015/1).
- cf. C) CARRERAS (2004); SORIANO FUERTES (1855/2007).

CASARES, Emilio:

- (1992): “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 259-271.
- (1994): *Francisco Asenjo Barbieri*, 3 vols. Madrid: ICCMU
- dir. (1999/1): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: ICCMU-SGAE-Anaya.
- (1999/2): “Soriano Fuertes, Mariano”, en *DMEH*, vol. 10, pp. 11-16.

- Cf. ASENJO BARBIERI (s-XIX/1988); NAGORE (1995); VARGAS Y GUZMÁN (1773/1994).

CEA GALÁN, Andrés (1997): “Diferencias sobre el ‘Tañer con buen ayre’”. Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI”, en *IMSXVI*, pp. 165-75.

CHAILLEY, Jacques:

- (1960): *L’imbroglio del modes*. París: Alphonse Leduc.
- (1950): *Histoire musicale du Moyen Age*. París: Presses Universitaires de France.
- (1951): *Traité historique d’analyse harmonique*. París: Alphonse Leduc.
- (1958): *Précis de musicologie*. París: Presses Universitaires de France (ed. esp.: *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza, 1991).
- (1967): *La Musique et le signe*. Lausanne: Rencontre.

CHIANTORE, Luca (2001): *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.

CHASE, Gilbert:

- (1941): *The Music of Spain*. Nueva York: Norton (2ª ed. rev. Nueva York: Dover, 1959).
- (1955): *America’s Music, from the Pilgrims to the Present*, Richard Crawford, pról., 3ª ed. rev., 1987. Chicago: University of Illinois Press, 1992.

COLLET, Henry (1913): *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*. París: Alcan.

CONTRERAS, Igor (2009): “Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 de abril de 1936)”, en *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres, eds., pp. 143-71. Madrid: ICCMU.

COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI à mediados del XVIII*, 2 vols. Madrid: Bailly y Ballière.

CORBIN, Solange (1960): “Chronique: Le Jeu de Daniel à l’Abbaye de Royaumont”, en *Cahiers de civilisation médiévale*, año 3, nº 11, jul.-sept., pp. 373-5.

COWDEN CLARCK, Mary (1862): “Life and Labours of Vincent Novello”, en *The Musical Times and Singing Class Regular*, vol. 10, nº 230, 1 abr., pp. 223-6.

CRAWFORD, Richard (2001): *America’s Musical Life. A History*. Nueva York: Norton.

CURZON, Henri de (1914): “La Musique”, tomo de *Bibliothèque française, XVIIIe siècle. La Vie artistique*. París: Plon.

DANNREUTHER, Edward (1893-95): *Musical Ornamentation*, Part I “From Diruta to J. S. Bach, Part II “From C. Ph. Bach to the Present”. Londres: Novello.

DARMSTÄDTER, Beatrix y BROWN, Adrian (2006): *Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums*. Milán: Skira.

DART, Thurston (1954): *The Interpretation of Music*. Nueva York-Melbourne: Hutchinson.

DAVISON, Alan (2001): *Studies in the iconography of Franz Listz*, tes. doc. Universidad de Melbourne (<https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/37915>, rec. f.f.T.).

DAY, Timothy (2000): *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. Yale: Yale University Press (ed. esp.: *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza, 2002).

DIEGO, Gerardo (1927): “*Le sonnet malgré lui, À Madame Wanda Landowska dans l’attente du sonnet annoncé*”, en *Verso y Prosa. Boletín de la Joven Literatura*, Año I nº 10, Octubre.

DÍEZ-CANEDO, María (2007): “La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, segunda época, 2007, pp. 41-72.

DIRKSEN, Pieter, transcr. y HASPELS, Jan Jaap, intr. (1987): *Georg Frideric Handel: Twenty pieces for a musical clock (ca. 1738)*. Utrecht: The Diapason Press.

DOLMETSCH, Arnold (1916): *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. Londres: Novello (reed. 1946).

DOLMETSCH, Mabel:

- (1949): *Dances of England and France: from 1450 to 1600, with Their Music and Authentic Manner of Performance* Londres: Routledge & Paul (reed.: Nueva York, Da Capo, 1976).
- (1954): *Dances of Spain and Italy: from 1400 to 1600*. Londres: Routledge & Paul (reed.: Nueva York, da Capo, 1975)

DOLMETSCH, Nathalie (1962): *The Viola da Gamba. Its Origin and History, its Technique and Musical Ressources*. Londres: Hinrichsen.

DONINGTON, Robert:

- (1963): *The Interpretation of Early Music*. Londres: Faber (ed. rev.: *Ibid.*, 1974).
- (1973): *A Performer’s Guide to Baroque Music*. Londres: Faber.
- (1982): *Baroque Music. Style and Performance. A Handbook*. Nueva York: Norton.
- (1980): “Ornaments”, en *NG (I)*, vol. 13, pp. 826-67.

D'ORS, Eugenio:

- (1926): "Wanda y los estudiantes", *Residencia de Estudiantes*, año I, núm. 2, mayo-agosto, 1926, pp. 173-4. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Cf. A) BOSCH (1932); B) D'ORS (1935).

DREYFUS, Laurence (1983) "Early music defended against its devotees; a theory of historical performance in the twentieth century", en *MQ* vol. 69 n° 3, pp. 297-322.

DUCKLES, Vincent:

- (1972): "Musicology at the mirror: a prospectus for the history of musical scholarship", en *Perspectives in Musicology. The inaugural Lectures of the Ph.D. Programa in Music at the City of New York*, Barry S. Brook *et al.*, eds., pp. 32-55. Nueva York: Norton.
- (1980), coord.: "Musicology", en *NG* (I), vol. 12, pp. 836-863.

DULAK, Michelle (1993): "The Quiet Metamorphosis of 'Early Music'", en *Repercussions*, vol. 2 n° 2, Otoño, pp. 31-61.

DUVIGNEAU, Aymard-Bernard (1937): "Théodorice Pedrini. Prêtre de la Mission. Protonotaire Apostolique. Musicien à la Cour Impériale de Pékin", en *Bulletin Catholique de Pékin*, pp. 1-16 (est.) y 1-73 (partit.).

EGGINGTON, Tim (2014): *The Advancement of Musica in Enlightenment England. Benjamin Cooke and the Academy of Ancient Music*. Woodbridge: The Boydell Press.

EMERY, Walter (1980): "Bach-Gesellschaft" en *NG* (I), vol. 1, p. 881.

ESPLÁ, Oscar (1975): *El diapason*. Cuadernos de Actualidad Artística n° 11. Madrid: MEC.

ESSES, Maurice (1992). *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and 18th centuries*, 3 vols. Stuyvesant (NY): Pendragon Press.

ESTER SALA, María A.:

- (1980): *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*. Madrid: SEDEM.
- Cf. CABEZÓN (1578/1974).

EZQUERRO, Antonio y MONTAGUT, María Rosa (2013): "Del archivo al concierto": un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico", en *AM* n° 68 (en.-dic.).

FABIAN, Dorottya:

- (2001): "The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement –A Historical Review", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 32 n° 2, pp. 153-67,

- y SCHUBERT, Emery (2010): “A new perspective on the performance of dotted rhythms”, en *EM*, vol. 38, nº 4, Septiembre.

FALLA, Manuel de (1923): “Wanda Landowska à Grenade”, en *La Revue Musicale*, nº 4, pp. 73-4.

FARREL, Gerry (1997): *Indian Music and the West*. Oxford: Clarendon Press.

FARRENC, Aristide (1855): “Les concerts historiques de M. Fétis à Paris. París: Viuda de Dondé-Dupré.

FAUSER, Annegret:

- (2004): “De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889”, en *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, eds., pp. 289-308. Logroño: Universidad de la Rioja.
- (2005): *Musical Encounters at the 1889 Paris World’s Fair*. Rochester: University of Rochester.

FERGUSON, Howard (1975): *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century: An Introduction*. Nueva York: Oxford University Press (ed. esp.: Madrid, Alianza, 2003).

FERNÁNDEZ CID, Antonio:

- (1967): “Memorable actuación de Nadia Boulanger al frente del coro y la orquesta de la R. TV. E”, en *ABC*, 4 abr.
- (1991): “De La Folía a la ONE, de Vivaldi a Malher, en el Auditorio”, en *ABC*, 17 nov.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael:

- (2009): “La musicología”, en *EXXI-5*.
- Cf. SALINAS (1557/1983); LÓPEZ DE OSABA (1983-05); STEVENSON (1961/1993); *Antifonario* (s. X/2011).

FINSCHER, Ludwig, ed. (1995): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (2ª ed.), 26 vols. Kassel-Basilea: Bärenreiter.

FIorentino, Giuseppe (2009): *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, tes. doc., Emilio Ros Fábregas, dir. Granada: Facultad de Filosofía y Letras (<http://hera.ugr.es/tesisugr/17804802.pdf>, rec. f.f.T.).

FORKEL, Johann Nikolaus (1802): *Über J. S. Bachs Lebens, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (ed. esp.: *Juan Sebastian Bach*, Adolfo Salazar, trad. del fr., intr. y nts. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1949).

FRANCO, Enrique (1987): “Esplendor barroco en Segovia”, *El País*, 20 jul.

FRANKO, Samuel (1938): *Chords and Dischords*. Nueva York: The Viking Press.

FUBINI, Enrico (1976): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Turín: Einaudi (ed. esp.: Carlos G. Pérez de Aranda, trad., pról. y nts. Madrid: Alianza, 1988).

GALLEGO, Antonio

- (1992): “Por las sierras de Madrid”, en *ABC Cultural* n° 32, 12 jun.
- Cf. BROSCHI FARINELLI (1758/1991).

GALLICO, Claudio (1978): “La época del Humanismo y del Renacimiento”, *HMSIM* vol. 4.

GALPIN, Francis W. (1910): *Old English Instruments of Music*. Londres: Methuen.

GARCÍA PÉREZ, Amaya (2013): “Francisco Salinas y la teoría musical renacentista”, en *SALINAS (1577/2013)*, pp. 45-96.

GEIRINGER, Karl (1966): *Johann Sebastian Bach, The Culmination of an Era*. Nueva York: Oxford University Press (ed. esp.: Madrid, Altalena, 1982).

GELLER, Doris (1997): *Praktisches Intonationslehre*. Kassel: Barenreiter (ed. esp.: *Tratado práctico de entonación para instrumentistas y cantantes*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004).

GEMBRERO, María (2007), “Migraciones de músicos entre España y América (Siglos XVI-XVIII): estudio preliminar”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembrero y Emilio Ros-Fábregas, coord. y ed., pp. 17-58. Granada: Universidad de Granada.

GEOFFROY-DECHAUME, Antoine (1964): *Les Secrets de la musique ancienne*. París: Fasquelle.

GÉTREAU, Florence (2007): “Les archives de la Société de Musique d’Autrefois, 1926-1975, conservées au musée de la Musique à Paris”, en *Fontes Artis Musicae*, n° 54 (2007-1), pp. 38-54.

GEVAERT, Auguste (1852): “Rapport a Mr. le Ministre de l’Intérieur sur l’état de la musique en Espagne, par Mr. Gevaert, lauréat du gran Prix de composition musicale”, en *Bulletins de l’Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tomo 19, 1° parte, pp. 184-205.

GIORDANO, Diego (2010): “Thomas Mann’s Doctor Faustus and the twelve-tone technique. From the Myth to the Alienation”, en *Calixtilia* n° 3, 2010, pp. 133-50.

GOLDARÁZ GAÍNZA, Javier (2004): *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza.

GÓMEZ, Maricarmen (2012): “El renacer del repertorio lírico español”, en *HMEH*, vol. 2, pp. 21-161,

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto:

- (2003): *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza.
- (2012), ed.: “La música en España en el siglo XX”, en *HMEH*, vol. 7.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (1999): “Vega Carpio, Lope Félix de”, vol. 10, pp. 781-3, p. 782.

GONZALO DELGADO, Sonia (2012): “Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones’. La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)”, en *Artigrama*, nº 27, pp. 589-607.

GREEN, Eugene (2001): *La parole baroque*. París: Desclée de Brouwer.

GRIER, James (1996): *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Cambridge: Cambridge University Press (ed. esp.: Madrid, Akal, 2008).

GRIFFITHS, John:

- (1999): artículos en *DMEH*: “Folía” (vol. 5, pp. 182-85); “Milán, Luis” (vol. 7 pp. 464-6); “Pavana” (vol. 8, pp. 523-4).
- (2006): “Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablaturas in Sixteenth-Century Spain”, en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Ian Fenlon y Tess Knighton, eds., pp. 181-214. Kassel: Reichenberger.
- Cf. REY (2004).

GRIGSON, Caroline, ed. y est. y ARMSTRONG, Isoble, intr. (2009): *The Life and Poems of Anne Hunter, Haendel’s Tuneful Voice*. Liverpool: Liverpool University Press.

GRISCOM, Richard y LASOCKI, David (2003): *The Recorder. A Research and Information Guide* (2ª ed.). Nueva York: Routledge.

GUIBERT, Álvaro (1999): “Velázquez”, en *La Razón*, 17 febr.

GUTKNECHT (1995), Diether: “Aufführungspraxis”, en *MGG* (II), vol. 1 cols. 954-86.

HANSON, Alice M. (1997): “Vienna, City of Music”, en *Schubert’s Vienna*, Raymond Erickson, ed., pp. 98-118. Yale: Yale University.

HARNONCOURT, Nikolaus:

- (1982): *Musik als Klangrede weg zu einem neuen Musikverständnis*. Viena: Residenz (ed. fr.: *Le discours musical*. París: Gallimard, 1984; ed. esp.: *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Madrid: Acantilado, 2002).
- (1988): *Baroque music today: music as speech : ways to a new understanding of music*. Portland: Amadeus Press.

- (1997): *El diálogo Musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, props. rec. Reinhardt G. Pauly. Portland: Amadeus Press (ed. esp.: Barcelona, Paidós, 2003).
- HARRIS, Helen T. (1980): *Haendel and the Pastoral Tradition*. Londres: Oxford University Press.
- HASKELL, Harry (1988): *The Early Music Revival. A History*. Londres: Thames and Hudson (ed. corr.: Nueva York, Dover, 1996).
- HAYNES, Bruce (2007): *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Nueva York: Oxford University Press.
- HEARTZ, Daniel (1980): “Basse danse”, en *NG* (I), vol. 2, pp. 257-9.
- HICKS, Anthony:
- (1980/1): “Chrysander, (Karl Franz) Friedrich”, en *NG* (I), vol. 4, pp. 378-379.
 - (1980/2): “Handel societies”, en *NG* (I), vol. 8, p. 140.
- HILL, John W. (2005): *La música barroca*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Akal, 2008).
- HINDEMITH, Paul:
- (1937/39/70): *Unterweisung im Tonsatz*, 3 vols. Mainz: Schott (ed. ingl: *The Craft of Musical Composition. Ibid.*, 1942/70).
 - (1949): *Elementary Training for Musicians*. Nueva York: Associated Music Publs. (ed. esp.: Adiestramiento elemental para músicos. Buenos Aires. Ricordi Americana, 1949).
- HOFFMAN, Hans (1955): “Aufführungspraxis”, en *MGG* (I), vol. 1, cols. 783-810.
- HOGWOOD, Christopher:
- (1984): *Haendel*. Londres: Thames & Hudson (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1988).
 - Cf. ROGERS (1991).
- HONTAÑÓN, Leopoldo (1985): “Boadilla”, en *ABC*, 22 dic.
- HOPPIN, Richard H. (1978): *La música medieval*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Akal, 2000).
- HORNBOSTEL, Eric M. von y SACHS, Curt (1914): “Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch”, en *Zeitschrift für Ethnologie* n° 46, vols. 4-5, pp. 553-590.
- HOULE, George y otros (1975): *Memorial Resolution Putnam Calder Aldrich (1904-1975)*. Stanford: Universidad
<http://historicalsociety.stanford.edu/pdfmem/AldrichP.pdf>, rec. f.f.T.).

HOUSEWRIGHT, Wiley L.:

- (1991): *A History of Music & Dance in Florida (1565-1865)*. Tuscaloosa (AL): The University of Alabama Press.
- Cf. C) HOUSEWRIGHT (1999).

HUNT, Edgar (1962): *The Recorder and its Music*. Londres: Herbert Jenkins (ed. rev.: Londres, Eulenburg, 1977).

HURTADO TORRES, Antonio y David (2009): *La llave de la música flamenca*, Tomás Marco y Antonio Fernández “Fosforito”, próls. Sevilla: Signatura.

IGLESIAS, Antonio, coord. (1970): *La normalización del diapasón*. Cuadernos de Actualidad Artística nº 9. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

IRVING, David M. (2012): “Lully in Siam”, en *EM* vol. 11 nº 3, Septiembre.

JACOBS, Charles:

- (1959): *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*. Madrid: Música en Compostela-Dirección General de Relaciones Culturales, pp. 53-4.
- (1999): “Bermudo, Juan“, en *DMEH*, vol. 2, pp. 396-8.

JOHNSTONE, H. Diack (1997): “Handel’s London. British musicians and London concert life”, en *The Cambridge Companion to Handel*, Donald Burrows, ed., pp. 64-77. Cambridge: Cambridge University Press.

KAMBE, Yukimi (2007): *Viols in Japan, Edo Era to Today*, comun. congr. de la Viola da Gamba Society of America, 22 jul. 2007 (disp. <http://vdgsa.org/pgs/research/Viols-in-Japan.pdf>, rec. f.f.T.).

KASTNER. Macario Santiago:

- (1977): *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*. Tutzing: Hans Schneider (ed. esp.: *Antonio de Cabezón*, Antonio Baciero, pról. y trad. Burgos: Dossoles, 2000).
- (1988): “La teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de alguno de sus contemporáneos”, en *III Semana de Música Española “El Renacimiento”*, Juan José Rey, pres., pp. 111-29. Madrid: Imprenta de la Comunidad
- Cf. B) CABEZÓN-ESTER SALA (1578/1974); B) CORREA DE ARAUXO (1626).

KENYON, Nicholas:

- coord., (1988/1): *Authenticity and Early Music*, Philip Brett, Howard Mayer Brown, Will Crutchfield, Robert P. Morgan, Gary Tomlison, Richard Taruskin, colabs. Nueva York: Oxford University Press.

- (1988/2): “Introduction. Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions”, en Nicholas Kenyon, coord. (1988/1): *Authenticity and Early Music*, pp. 1-18. Nueva York: Oxford University Press.

KENYON DE PASCUAL, Beryll (1982): “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII” (1ª parte), en *RM*, vol. 5 nº 2, pp. 309-23.

KINTZLER, Catherine (1979): “Rameau et Rousseau: le choc de deux esthétiques”, en ROUSSEAU (1742 *et al.*).

KIPNIS, Igor, ed. (2007): *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*. Nueva York: Routledge.

KIRK, Douglas (1993): *Churching the shawms in Renaissance Spain: Lerma Archivo de San Pedro Ms. Mus. I.*, tes. doc. Montreal: Mac. Gill University-Facultad de Música.

KIRPATRICK, Ralph (1953): *Domenico Scarlatti*. Nueva York: Princeton University Press (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1985).

KOLNEDER, Walter (1965): *Vivaldi. Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (ed. it.: Milano: Rusconi Libri, 1978, pp. 11-5).

LABIE, Jean-François:

- (1989): *William Christie. Sonate baroque*. Aix en Provence: Alinéa.
- Cf. DA PONTE (1823-30/1980)

LAMA, Víctor de, y FERNÁNDEZ, Gerardo (1997): “Fortuna musical de las *Coplas* de Jorge Manrique en los Siglos de Oro”, en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 2, pp. 866-78. Alcalá de Henares: Serv. Publ. Universidad.

LANDER, Nicholas S. (1996-2015): “History: Modern period”, en *Recorder Home Page* <http://www.recorderhomepage.net/history/>, rec. f.f.T.

LANDOWSKA, Wanda (1909): *Musique Ancienne*, Henri Lew-Landowski, colab. París: Mercure de France (reed. mod.: Roger Lewinter, intr. París: Ivrea, 1996).

LANG, Paul Henry (1941): *La música en la civilización occidental*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1963).

LASOCKI, David:

- (1978): “A New Look at Handel Recorder Sonatas II: The Autograph Manuscripts”, en *Recorder & Music* 6/1, pp. 71-8.
- (1979/1): *Ibid.* III: The Roger and Walsh Prints: A New View”, en *Recorder & Music* 6/5, pp. 130-2.
- (1979/2): *The complete Sonatas for Treble (Alto) Recorder & Continuo*, David Lasocki, y Walter Bergmann, transcr. y est. Londres: Faber.

- (1995): “Professional recorder players in pre-twentieth century”, pp. 167-74 en THOMSON (1995).
- cf. HOTTETERRE (1707); SPANHOVE-LASOCKI (2000); GRISCOM-LASOCKI (2003).

LAWSON, Colin y STOWELL, Robert (1999): *The Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press (ed. esp.: *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza, 2005).

LEIPP, Emile-CASTELLENGO, Michèle (1977): “Du diapason et de sa relativité”, en *La Revue Musicale* n° 294.

LEÓN TELLO, Francisco José:

- (1962): *Estudios de la teoría musical*. Madrid: IEM-CSIC.
- (1974): *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: IEM-CSIC.
- Cf. C) ROUSSEAU (1768/2007).

LIBIN, Laurence (2004): “Otto Gombosi’s Correspondence at the University of Chicago”, en *Historical Methodology. Sources, methods, Interpretation*, Stephen A. Crist y Roberta Montemorra Marvin, eds., Rochester (NY): University of Rochester Press, pp. 388-413.

LINDE, Hans-Martin (1962): *Handbuch des Blockflötenspiels*. Mainz: Schott (ed. ingl.: *The Recorder Players’s Handbook*. Londres: Schott).

LIVERMORE, Ann (1972): *A Short Story of Spanish Music*. Nueva York: Gerald Duckworth (ed. esp.: *Historia de la música española*. Barcelona: Barral, 1974).

LLORENS GÓMEZ, Juan Baustista (2012): *Aspectos técnicos e interpretativos en las fuentes históricas del violín en la España del siglo XVIII*, cont. fac. FERANDIERE (1771). Pedro Bonet, dir. Madrid: Serv. Publs. RCSMM.

LLORENTE, Juan Antonio (2006): “En concierto y en disco, la música ha de ser una fiesta”, en *ABC Cultural* n° 750, 17-23 jun.

LOFT, Abram (1973): *Violin and Keyboard: The Duo Repertoire*, 2 vols. Portland: Amadeus Press.

LOLO, Begoña (1988): *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*. Madrid: Eds. de la Universidad Autónoma.

LOOTZ, Eva, et al. (2003): *La lengua de los pájaros*, cat. exp. mismo título, 31 may.-28 jul. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

LÓPEZ CALO, José:

- ed. (1975): *Hygini Anglés Scripta Musicologica*, pp. 963-1028. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

- (2006): “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, en *Príncipe de Viana*, Año 67 nº 238, pp. 577-607.
- Cf. LÓPEZ DE OSABA (1983-05).

LÓPEZ CANO, Rubén (2000): *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (reed.: Barcelona, Amalgama, 2011).

LÓPEZ DE OSABA, Pablo (1983-85), dir.: *Historia de la música española*, 7 vols. (1. Ismael Fernández de la Cuesta: “Desde los orígenes hasta el ‘ars nova’”; 2. Samuel Rubio: “Siglo XVI”; 3. José López Calo: “Siglo XVII”; 4. Antonio Martín Moreno: “Siglo XVIII”; 5. Carlos Gómez Amat: “Siglo XIX”. 6. Tomás Marco: “Siglo XX”; 7. Josep Crivillé: “El folklore musical”. Madrid: Alianza Editorial.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier (1994): *Aspectos de la música del siglo XVIII*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”.

MANN, Thomas:

- (1947): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Estocolmo: Bermann-Fischer (ed. esp.: Edhasa, Barcelona, 1978).
- (1949): *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Estocolmo: Bermann-Fischer (ed. esp.: *Doctor Faustus. La novela de una novela*. Madrid, Alianza, 1988).

MARCO, Tomás:

- (1989): “El siglo XX”, en *Historia general de la música*, vol. 4. Madrid: Istmo.
- (2008): *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones Autor.
- (2009): “Música, ópera y política musical”, en *EXXI-5*.
- cf. LÓPEZ DE OSABA (1983-85); HURTADO TORRES (2009)

MARTIN, John (1994): “Los *fiauti d’echo* en el 4º concierto de Brandenburgo de J.S. Bach”, de *The Acoustics of the Recorder*, ap. 1. Celle: Moeck (trad. esp.: Bárbara Sela, en *Revista de Flauta de pico* nº 4, pp. 13-17, Enero 1996).

MARTÍN, Mariano (1985): “La flauta de pico y la flauta travesera en España”, en *RM*, vol. 8, pp. 115-8.

MARTÍN MORENO, Antonio:

- (1985): “El siglo XVIII”, en *HME*, vol. 4.
- (1999): “La música”, en “La cultura del Renacimiento (1480-1580)”, en *HEMP* vol. XXI, pp. 463-574.
- Cf. MITJANA (1920/1993).

MARTÍNEZ MIURA, Enrique (1992): “Madrid Barroco”, en *Scherzo*, nº 65, Junio.

MAYNARD, Solomon (2001): “Biography”, en *NG* (II), vol. 3, pp. 598-601.

Mc VEIGH, Simon (2001): “2. Concert life”, en “London V, 2: Musical life: 1660-1800” en *NG* (II), vol. 19, pp. 119-25.

MEIXELL, Joan M. (1988): “The American Society of Ancients Instruments”, en *Journal of The Viola da Gamba Society of America*, vol. 25, Diciembre, pp. 6-28. (<http://vdgsa.org/pgs/journal/vol25-1988.pdf>, rec. f.f.T.).

MELKUS, Eduard (1972): *Le Violon. Une introduction à son histoire, à sa facture et à son jeu*. Mainz: Schott (ed. fr.: Lausanne, Payot).

MERCIER-YTHIER, Claude (1990): *Les clavecins*. París: Vecteur.

MITJANA, Rafael:

- (1920): “La Musique en Espagne (Art religieux et art profane)”, en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac, dir., vol. 4, pp. 1913-2351. París: Librairie Delagrave (ed. esp.: Antonio Álvarez Cañibano, ed. y Antonio Martín Moreno, pról. Madrid: CDMyD, 1993).
- Cf. ANÓNIMO (1556).

MOLINARI, Andrés (1999): “Desde los Trastámara hasta los Austrias”, en *El Ideal* (Granada), 11 mar.

MONTERO, Josefa (2007): “Notas al programa”, en prg. mano conc. LF *Tiernas flores, dulces aves* (*Música del Archivo de la Catedral de Salamanca*), Catedral Vieja, 14 jun. Salamanca: Cabildo Catedral] y de *México Virreinal*.

MORALES BORRERO, Consolación (1972): *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*. Madrid: Patrimonio Nacional.

MORENO, Emilio (1988): “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, en *RM* vol. 11 nº 3, pp. 555-656.

MORENO ESQUINAS, Marco Antonio (2010): *Referencias a la flauta de pico o flauta dulce en España desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII*, trab. inv., Pedro Bonet, tutor. Madrid: DMA-RCSMM (inédito)

MORGAN, Fred:

- con BRÜGGEN, Frans (h.1981): *The recorder collection of Frans Brügggen. Drawings by Fred Morgan*. Tokyo: Zen-on.
- (1982): “Making Recorders Based on Historical Models”, en ROTHE (2007), pp. 54-71 (publ. or. *EM*, vol. 10, nº 1, en. 1982, pp. 14-21).

MORPHY, Guillermo (1902): *Les luthistes espagnols du XVIIe siècle*, François-Auguste Gevaert, intr. y Hugo Riemann, vers. al., 2 vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel (ed. mod.: Nueva York, Broude Brothers, 1967).

MORROW, Michael (1978): “Musical Performance and Authenticity”, en *EM* vol. 6 n° 2, Abril, pp. 233-46.

MOSCHELES, Charlotte, ed. (1879): *Recent music and musicians as described in the diaries and correspondence of Ignaz Moscheles*. Nueva York: Henry Holt.

MUNROW, David (1976): *Instruments of the Middel Ages and Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.

NAGORE, María:

- (1998): “Aportaciones al estudio del movimiento coral en España”, en *Miscel.lània Oriol Martorell*, Xosé Aviñoa, ed., pp. 345-58. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- (1995): “El movimiento coral en España en el siglo XIX”, en *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celia Alonso, coords., pp. 425-62. Oviedo: Serv. Publs. Universidad.

NATTIEZ, Jean-Jacques, dir. (2001-2005): *Enciclopedia della musica. Il Sapere musicale*, 5 vols. Turín: Giulio Einaudi (ed. fr.: *Musique. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, 5 vols.: 1- “Musiques du XXe siècle” ; 2- “Les savoirs musicaux”; 3- “Musiques et cultures” ; 4- “Histoires des musiques européennes; 5- “L’Unité de la musique”. Arles: Actes Sud-Cité de la Musique, 2004-07).

NEUMANN, Frederick:

- (1965): “La note pointée et la soi-disant manière française”, en *Revue de Musicologie*, n° 51, pp. 66-92 (vers. ingl.: The Dotted Note and the So-called French Style”, en *EM* n° 7, pp. 39-45, 1977).
- (1978): *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Nueva York: Princeton University Press.

NEWMAN, William S. (1963): *The Sonata in the Baroque Era*. Nueva York: Norton.

OLSEN VÁZQUEZ, Oscar (1993): *La música barroca. Un nuevo enfoque*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

O’KELLY, Eve (1990): *The Recorder Today*. Cambridge: Cambridge University Press.

ORFF, Carl y KETTMAN, Gunild (1963): *Orff-Shulwerk*. Mainz: Schott (ed. esp.: *Orff-Shulwerk. Música para niños*, Montserrat Sanuy y Luciano González Sarmiento, vers. esp. Madrid: Unión Musical Española, 1969).

OTAOLA, Paloma (2000): *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Reichenberger.

PACHECO PONCE DE LEÓN, F.J. (2008): *Análisis Cuantitativo de la Programación de XHCOM 105.9 Mhz SICOM RADIO Puebla durante Mayo, Junio y Julio de 2006*, tes. doc. Puebla: Universidad de las Américas, http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/pacheco_p_fl/capitulo_1.html (rec. f.f.T.).

PACQUIER, Alain:

- (1996): *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde. De la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*. París: Fayard.
- (2011): *Le retour des caravelles. Voyage au coeur du Baroque d'Amérique latine* París: Fayard.

Paléographie musicale, les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques par les bénédictins de l'Abbaye de Solesmes (1892-2014), 23 vols. Solesmes: Imprimerie Saint-Pierre.

PALISCA, Claude V.:

- (1968): *La música del Barroco*. Englewood Cliffs: Prentice Hall (ed. esp.: Buenos Aires, Víctor Leru, 1978).
- (1999): “Salinas, Francisco de”, en *DMEH*, vol. 9, pp. 598-602.

PEDRELL, Felipe:

- (1891): *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírica nacional motivadas por la trilogía [...] Los Pirineos*. Barcelona: Heinrich y sucesores de N. Ramírez (ed. fac.: Madrid, Música Mundana, 1985).
- (1893): *Centenario del Descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*, pp. 43-78. Barcelona: Henrich.
- (s.f.-1896): *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol (ed. fac. 2ª ed.: Valencia, París Valencia, 1992).
- (1897-98/1): *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Víctor Berdós.
- (1901): *Organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gili.
- Cf. C) PEDRELL (1897-98/2) y (1917-22)

PETER, Hildemarie:

- (1953): *The Recorder. Its Tradition and its Tasks*. Berlín: Robert Lienau.
- Cf. GANASSI (1535/1956).

PICARD, François (2005): “L’implantation de la musique européenne en Asie Orientales et ses développements”, en *EDM*, vol. 5, pp. 128-52.

PIRENNE, Christophe (2004): “Introduction” y “Histoire de l’ensemble Musiques Nouvelles”, en *Les Musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)*, Christophe Pirenne, dir. Bruselas: Madarga, cf. pp. 5-9 y pp. 37-60.

PISANI, Michael V. (2005): *Imagining Native America in Music*. New Haven: Yale University.

PLACE, Adélaïde de (2003): *Girolamo Frescobaldi*. París: Fayard.

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (2012): “La sociedad musical”, en “La música en España en el siglo XX”, *HMEH* vol. 7, pp. 335-422.

PORTILLA FRANCO, Juan (2009): *La flauta de pico en las óperas de G. F. Haendel*, trab. inv., Pedro Bonet, dir. Madrid: RCSMM- DMA (inédito).

POTTER, Pamela (2001): “4. Germany and Austria”, en “III-National traditions”, en “Musicology”, *NG* (II), vol. 17, pp. 514.

POUND, Ezra y SCHAFFER, R. Murray (1965): *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*. Nueva York: New Directions Publs. Corp.

QUEROL, Miguel:

- (1948): *La música en las obras de Cervantes*, Juan Sedó Peris-Mencheta, pról. Barcelona: Comtalia.
- (1975): *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Comisaria Nacional de la Música-Serv. Publs. del MEC.
- Cf. C) QUEROL (1982)

QUIÑONES, M^a Ángeles (1987): *Joaquín Tadeo Murguía (1759-1836), organista de la catedral de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.

RAYNOR, Henry (1980): “4-Concert organizations- (I) The 18th century”, en “London”, en *NG* (I), vol. 11, pp. 192-3.

REESE, Gustave:

- (1940): *La música en la Edad Media*. Nueva York: Norton (ed. esp.: Madrid, Alianza, 1988).
- (1954): *La música del Renacimiento*, Nueva York: Norton. (ed. esp.: 2 vols. Madrid: Alianza, 1989).

RESTAUT, Denise (1964): *Landowska on Music, Collected, Edited and Translated by Denise Restaut*. Nueva York: Stein and Day.

REY, Juan José:

- (1978): *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: SEDEM.
- (2004): “Apuntes sobre música naval y náutica”, cap. 5 de *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, eds. Madrid: ICCMU.

- (2009): “Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el siglo XIX. I París, 1868-1870”, en *Roseta. Revista de la Sociedad Española de Guitarra*, n 3, Diciembre, pp. 26-45.
- Cf. KASTNER (1988).

RIBERA, Julián:

- (1927): *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid: Voluntad (ed. mod.: Emilio García Gómez, pról. Boadilla del Monte, Madrid: Mayo de Oro, 1985).
- Cf. A) *Cantigas* (s.XIII/1922/1991).

ROBINSON, Charles S. y WOODWARD, Julie (1980): “Editions, historical”, en *NG* (I), vol. 5 pp. 848-69.

ROMERO DE LECEA, Carlos (1976): *Introducción a los Viejos Libros de Música*. Madrid: CVLM-JB

RONDÓN, Víctor (2004): “*Ychepe flauta*. Música para flauta dulce colonial americana de los siglos XVI al XVIII”, nts. disco m. tit. de Syntagma Musicum-Universidad de Santiago de Chile (Alejandro Reyes, director). Santiago de Chile: FONDART.

ROS-FÁBREGAS, Emilio:

- (2006): “Retos de la musicología en la España del siglo XXI: de la reflexión a la aplicación práctica en el aula”, en *RM*, vol. 29 n° 1, pp. 48-63.
- Cf. GEMBRERO (2007).

ROTHER, Gisèle, comp. (2007): *Recorders Based on Historical Models. Fred Morgan, Writings and Memories*. Fulda: Mollenhauer.

RUIZ, Juan (2009): “La difícil transición hacia el Renacimiento”, en *HMEH* vol. 1, pp. 319-365.

RUSSEL, Craig H.:

- (1995): *Santiago de Murcia's “Códice Saldívar n° 4”*, 2 vols. Illinois: University of Illinois Press.
- (1999): “Amat, Joan Carles”, en *DMEH*, vol. 1, pp. 395-7.

SABATIER, François (1998): *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières, XVe-XVIIIe siècles*, vol. 1. París: Fayard.

SACHS, Curt:

- (1927): *La música en la Antigüedad*. Barcelona: Labor.

- (1933): *Eine Weltgeschichte des Tanze*. Berlín: Fiestrich Reimer (ed. esp.: *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944; ed. ingl.: Nueva York, Norton, 1937/1963).
- (1940): *The History of Musical Instruments*. Nueva York: Norton (ed. esp.: *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947; ed. it.: *Sttoria degli strumenti musicali*. Milán: Mondadori, 1996).
- (1943): *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*. Nueva York: Norton.
- Cf. HORNBOSTEL y SACHS (1914).

SADIE, Julie Anne, dir. (1990): *Companion to Baroque Music*, Christopher Hogwood, pról. Oakland: University of California Press (ed. fr.: *Guide de la musique baroque*. París: Fayard, 1995).

SALAZAR, Adolfo:

- (1953): *La música de España*, 2 vols. (“Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI”, vol. 1; “Desde el siglo XVI a Manuel de Falla”, vol. 2). Madrid: Espasa Calpe.
- (1961): *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid: Ínsula.
- Cf. FORKEL (1802).

SALDONI, Baltasar (1868-81): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Madrid: Antonio Pérez Dubrull [ed. fac.: 4 vols., Jacinto Torres, intr. e índices. Madrid: CDM(yD), 1986].

SANDRO, Massimo di (2012): *Macchine musicali al tempo di Haendel. Un orologio di Charles Clay nel Palazzo Reale di Napoli*. Florencia: Leo S. Olschki.

SANZ HERMIDA, Rosa (2004): “Música del Nuevo Mundo”, en *ABC Castilla y León*, 1 may.

SARFSON, Susana (2008): “Hallazgo de la partitura de un *Amable* y Minuet en un expediente legal de 1799 de los Legajos de Esclavos del Archivo General de la Nación, en Buenos Aires”, en *RM* vol. 31 n° 2, pp. 435-52.

SCHMITT, Thomas (1997): “Sobre la necesidad de las tablaturas”, en *LIMSXVI*, pp. 177-85.

SCHWEITZER, Albert (1911): *J.S. Bach*, ed. ingl., 2 vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel (ed. fac. *ibid.*: Nueva York, Dover, 1966).

SEIFFERT, Max (1906): “Die Verrzierungen der Sologesänge in Haendel’s ‘Messiah’”, en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8, pp. 581-615.

SELFRRIDGE-FIELD, Eleanor (1975): *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*. Nueva York: Dover.

SIN FIRMA (1977): “Il Fondamento”, en *Cuadernos para el Diálogo*, nº 212, 21-27 mayo.

SOPEÑA, Federico (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid-Valencia: MEC-Dirección General de Bellas Artes.

SORIANO FUERTES, Mariano:

- (1853): *Música árabe-española y su conexión con la medicina, la astronomía y la arquitectura*. Barcelona: Juan Oliveres (ed. fac.: Madrid, Magalia, 2000).
- (1855): *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, 4 vols. Madrid: Martín Salazar- Barcelona: Narciso Ramírez (ed. fac.: Juan José Carreras, intr. Madrid, ICCMU, 2007).

SPANHOVE, Bart y LASOCKI, David (2000): *The finishing Couch of ensemble playing, with a historical chapter by David Lasocki. A Flanders recorder quartet guide for recorder players and teachers*. Peer (Bélgica): Alamire.

SPYCKET, Jérôme (1987): *Nadia Boulanger*. Lausana: Payot.

SPITTA, Philipp (1873-80): *Johann Sebastian Bach*, 2 vols. Berlín. Breitkopf und Härtel (trad. ingl., 1889: *Johann Sebastian Bach, his Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, 3 vols. Londres: Novello (ed. fac. trad. ingl.: Nueva York, Dover, 1992).

STARKIE, Walter (1958): “Espagne. Voyage musical Dans le temps et l’espace”, 2 vols., en *Histoire Universelle de la Musique*. Ginebra: Edisli-René Kister.

STEVENSON, Robert:

- (1958): *Music Before the Classic Era*. Londres: Macmillan (reed.: Westport, CT, Greenwood Press, 1973).
- (1960): *Spanish Music in the Age of Columbus*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- (1961): *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press (ed. esp.: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Ismael Fernández de la Cuesta, rev. Madrid: Alianza, 1993).
- (1980): “Salinas, Francisco de”, en *NG* (I), vol. 16, pp. 420-1.

STOBART, Henry (1996): “The llama’s flute: musical misunderstandings in the Andes”, en *EM*, vol. 24 nº 3, August, pp. 470-82.

STRAETEN, Edmond van der:

- (1867-88): *La Musique au Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, 8 vols. Bruselas: Muquardt.
- (1894): *Charles V musicien*. Gante: Jules Vuylsteke (ed. esp.: Madrid, Trifaldi, 2015).

STRAVINSKY, Igor:

- con CRAFT, Robert (1959): *Expositions and Developments*. Berkeley: University of California Press.
- (1939): “Sixième leçon. De l’exécution”, en *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Pierre Souvtchinsky y Roland-Manuel, colabs., texto mecanografiado (ed. esp.: *Poética musical*, Eduardo Grau, trad. Madrid: Taurus, 1977, pp. 121-34).

STRUNK, Oliver (1952): *Source Readings in Music History*. 5 vols.: 1- “Antiquity and the Middle Ages”; 2- “The Renaissance”; 3- “The Baroque Era”; 4- “The Classic Era”; 5- “The Romantic Era”. Londres: Faber.

SUAREZ-PAJARES, Javier:

- (2012): “La música instrumental vihuelas, arpa y tecla”, en *HMEH*, vol. 2.
- Cf. REY (2004).

SUBIRÁ, José (1977): *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*. Madrid: CVLB-JB.

SUTKOWSKI, Stefan, ed. (2002-): *The History of Music in Poland*, 7 vols., part. Katarzyna Morawska: vol. 2, “The Renaissance (1500-1600)” y Barbara Przybyszewska-Jarminska: vol. 3, “The Baroque, part 1: 1595-1696”. Varsovia: Sutkowski.

TALBOT, Michael (1978): *Vivaldi*. Londres: Dent & Sons Ltd. (ed. esp.: Alianza, Madrid, 1990).

TARLING, Judy (2004): *The Weapons of Rethoric*. St. Albans: Corda Music.

TARUSKIN, Richard:

- (1982): “The Musicologist and the Performer”, en D. Kern Holoman, y Claude V. Palisca, eds.: *Musicology in the 1980s: methods, goals, opportunities*, pp. 101-18. Nueva York: Da Capo Press, pp. 103-5.
- con LEECH-WILKINSON, Daniel, *et al.* (1984): “The Limits of Authenticity: a Discussion”, en *EM* vol. 1 n° 1, Febrero, pp. 3-25.
- (1995): *Text & Act. Essays on Music and Performance*. Nueva York: Oxford University Press (recoge numerosos textos publicados entre 1972 y 1994).
- (2010): *The Oxford History of Western Music*, 5 vols. Nueva York: Oxford University Press.

TERNI, Clemente (1983): “Música práctica” de Bartolomé Ramos de Pareja. CVLM vol. 16.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians:

- (1ª ed.), 20 vols., SADIE, Stanley, dir. (1980). Londres: Mac Millan.

- (2ª ed.), 29 vols., SADIE, Stanley, dir. (2001). Londres: Mac Millan.

THOINAN, Ernest:

- (1865): *Maugars, célèbre joueur de viole, musicien du cardinal de Richelieu... Sa biographie suivie de sa 'Réponse...'* París: Claudin.
- (1894): *Les Hotteterre et les Chédeville, célèbres jouieurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes des XVIIe et XVIIIe siècles*. París: Edmond Sagot (ed. fac.: París, Zurfluh, 1979).

THOMSON, John M.:

- (1968): *The Recorder*. Londres: Faber.
- (1972): *Recorder profiles*. Londres: Schott.
- (1991): *The Oxford history of New Zealand music*. Auckland: Oxford University Press.
- (1995), ed.: *The Cambridge Companion to the Recorder*. Nueva York: Cambridge University Press.

TICK, Judith y BEAUDOIN, Paul (2008): *Music in the USA. A Documentary Companion*. Nueva York: Oxford University Press.

TRAPP, María Augusta von (1949): *The Story of the Trapp Family Singers* (ed. esp.: “*Sonrisas y lágrimas*”). *La verdadera historia de la familia Von Trapp*. Barcelona: Espasa).

TREND, John Brande (1926): *The Music of Spanish History to 1600*. Londres: Oxford University Press (reed.: Nueva York, Krause Reprint Corp., 1965).

VALVERDE DURÁN, Joaquín (1886): *La flauta. Su historia, su estudio*. Madrid: Sucs. Ribadeneyra (ed. mod.: Joaquín Gericó y Francisco Javier López, est. Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” y RCSMM, colab.).

VARONA NARVIÓN, Carlos (1998): “Un solo cuerpo sonoro”, en *Adolfo Schlosser*, cat. exp. mismo título, 5 feb.-12 abr. Valencia: IVAM-Centre del Carmen.

VEGA, Carlos (1946): *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Centurión.

VEGA, Mª José, ZALDÍVAR, Álvaro, BARRIOS, Pilar (1998): *Comento sobre Lux bella (1498)*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense-Diputación de Cáceres.

VEILHAN, Jean Claude (1977): *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVIIe-XVIIIe s.) générales à tous les instruments*. París: Leduc.

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel, dir. (2011-): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 8 vols: 1- Maricarmen Gómez Muntané, ed.: “De los orígenes hasta c. 1740; 2- Maricarmen Gómez Muntané, ed.: “De los Reyes Católicos a Felipe II”; 3- Álvaro Torrente, ed. (prep.), “La música en el siglo XVII”. 4- José Máximo Leza, ed.:

“La música en el siglo XVIII”; Juan José Carreras, ed. (prep.): “La música en España en el siglo XIX”; 6- Consuelo Carredano, y Victoria Eli, eds.: “La música en Hispanoamérica en el siglo XIX”; 7- Alberto González Lapuente, ed.: “La música en España en el siglo XX”; 8- Consuelo Carredano, y Victoria Eli, eds.: “La música en Hispanoamérica en el siglo XX. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

VENTURINI, Philippe (2003): *Arcangelo Corelli*. París: Fayard.

VILA, Marie Christine (2007): *Paris Musique. De l'école de Notre-Dame à la Cité de la Musique, huit siècles d'histoire*. París: Parigramme-Compagnie Parisienne du Livre.

WANGERMÉE, Robert (2006): *François-Joseph Fétis: Correspondance*. Sprimont: Madarga.

WARD JONES, Peter (2002): “Collections privées, archives de compositeurs et bibliothèques musicales”, en *EDM* vol. 2, pp. 936-61.

WATCHORN, Peter (2007): *Isolde Ahlgrimm, Vienna and the Early Music Revival*. Burlington (VT): Ashgate.

WATERHOUSE, David (1997): “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal e o mundo. O en contro de culturas na música*, Salwa El-Shawan Castelo-Branco, coord., pp. 351-77. Lisboa: Publs. Dom Quixote.

WATERMAN, Rodney (2007): “Frederick G. Morgan... A biography”, en ROTHE (2007).

WESSELY, Othmar (1980): “Kiesewetter, Raphael Georg”, en *NG* (I), vol. 10, pp. 57-8.

WHITING, Arthur B. (1909): “The Lesson of the Clavichord”, en *New Music Review* n° 8, 1909, pp. 69-72 y 138-42.

WIEBE, LAURA J. (2011): “*Peopled with invisible presences*”: *Oxford and the Tudor revival, ca. 1890-1939*, tes. doc., Christine Getz, dir. Universidad de Iowa (<http://ir.uiowa.edu/etd/2788>, rec. f.f.T.).

WIERMANN, Barbara (2001): “Bach-Gesellschaft” en *NG* (II), vol. 2, pp. 434-5.

WILSON, Nick (2014): *Making Early Music in the Modern Age. The Art of Re-enchantment*. Nueva York: Oxford University Press.

WIORA, Walter, ed. (1968): *Alte Musik in unserer Zeit. Referate un Diskussionen der Kasseler Tagung 1967 (Musikalische Zeitfragen n° 13)*, Karl Grebe, Ludwig Finscher, August Wenzinger, Rudolf Ewerhart *et al.*, colabs. Kassel: Bärenreiter.

WOLF, Johannes (1943): *Geschichte der Musik*. Leipzig: Quelle & Meyer (4ª ed. 1957) [ed. esp.: cf. ANGLÉS (1965)].

ZALDÍVAR, Álvaro:

- (2008): “Investigar desde el arte”, en *Anales*, I, pp. 57-64 (Tenerife: Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel).

- cf. NASARRE (1700/1988); MARCOS DURÁN (1498/1988); ARTIGAS (2005); ROUSSEAU (1768/2007).

ZARAGOZA-GARCÍA, Ignacio (2016): *Determinación de distintos parámetros relacionados con el estado nutricional en músicos. Importancia para el desarrollo de su actividad profesional*, tes. doc., María Paloma Posada Moreno *et al.*, dir. Madrid: Universidad Complutense-Facultad de Enfermería, Fisioterapia y Podología, inédita.

B) OBRAS NO ESPECÍFICAMENTE REFERIDAS A MÚSICA

AGUILERA ROJAS, Javier, dir. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*. Madrid: Ministerio de Fomento.

ARACIL, Alfredo:

- (1998): *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra.
- Cf. A) ARACIL (2003).

ARMYTAGE, Walter Harry Green (1969): “III-El imperativo tecnológico. Descubrimientos al servicio del hombre”, en *The Eighteenth Century: Europe in the Age of Enlightenment*, Alfred Cobban, ed. Londres: Thames and Hudson (ed. esp.: *El siglo XVIII*, pp. 95-122. Madrid: Labor, 1972).

AUSTIN, John L. (1962): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

AAVV:

- (1952): *Diccionario de Historia de España, desde sus orígenes hasta el fin del reinado de Alfonso XIII* (1952), 2 vols. Madrid: Revista de Occidente.
- (1985): *La nuova enciclopedia della letteratura Garzanti*. Milán: Garzanti (ed. esp.: *Enciclopedia de la literatura Garzanti*. Barcelona: Ediciones B, 1991).
- (1986) *La nuova enciclopedia dell'arte Garzanti* (1986). Milán: Garzanti (ed. fr.: París, Librairie Générale Française-Le Livre de Poche, 2000).

BALLESTEROS, Manuel (1960): *La idea colonial de Ponce de León (Un ensayo de interpretación)*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

BARTHES, Roland (1968): “La mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil, 1984 (ed. esp.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, pp. 75-83. Barcelona: Paidós, 2009).

BATICLE, Jeannine (1989): *Velázquez, peintre hidalgo*. París: Gallimard (ed. esp.: *Velázquez, el pintor hidalgo*. Madrid: Claves, 1999).

BAYLE, Constatino, S.J. (1935): *Un siglo de cristiandad en el Japón*. Barcelona: Labor.

BENET, Rafael (1947): *Viladomat*. Barcelona: Iberia.

BENJAMIN, Walter (1940): “Über den Begriff der Geschichte”, en *Gesammelte Schriften*, I, 3, pp.1260-66. Frankfurt: Suhrkamp, 1972 (ed. fr.: “Sur le concept d’histoire”, en *Écrits français*, Jean-Maurice Monnoyer, intr. y nts., pp. 432-43, París: Gallimard, 1991).

BERNABEU, Salvador (2000): *La aventura de lo imposible. Expediciones marítimas españolas*. Barcelona-Madrid: Lunwerg.

BONET CORREA, Antonio:

- (2012): *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra. Parte I, “Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” (1987), pp. 11-78.
- (2015): “Madrid y Nápoles. Dos ciudades y un solo corazón”, en *Ibid.*, Ricardo Martín García, fotografía. Toledo: Cuarto Centenario, pp. 71-4.
- Cf. EXXI-5; C) BROSCHI FARINELLI (1758/1991).

BOTTINEAU, Yves:

- (1962): *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*. Burdeos: Féret e hijos (ed. esp.: Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986).
- intr. (1993): *Du Duc d'Anjou à Philippe V, le premier Bourbon d'Espagne*, cat. exp., Orangerie de Domaine de Sceaux, 5 abr.-7 jun. Sceaux: Musée de l'Île de France.

BOXER, Charles R. (1977): *Jan Compagnie in oorlog en vrede. Beknopte geschiedenis van de VOC*. Bussum: Unieboek-De Boer Maritiem.

BOZAL, Valeriano (1986), “Introducción”, pp. I-XXVII, en ed. esp. de FRÉART DE CHANTELOU, Paul (h.1665): *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*. Ms. Instituto de Francia, (ed. esp.: *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dion. Gal. de Bellas Artes y Archivos-Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos).

BRADLEY, Kenn (1994): *International Brigades in Spain 1936-39*. Oxford: Osprey.

BRANDI, Karl (1934): “El advenimiento de nuestra conciencia histórica”, pp. 189-97, en “El Renacimiento”, en “La época del Gótico y el Renacimiento”, en *Historia Universal*, vol. 4, Walter Goetz, dir. (vers. esp.: Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1975).

BROWN, Beverly Louise, ed. (2001): *The Genius of Rome*, cat. exp. Royal Academy de Londres, 20 en.-26 abr.

BUCKLE, Richard (1979): *Diaghilev*. Londres: Weidenfeld and Nicolson (ed. esp.: Madrid, Siruela, 1991).

BURCKHARDT, Jacob (1860): *Die Kultur der Renaissance in Italien (Ein Versuch)*. Basilea: Schweighauser'schen Verlagsbuchhandlung (ed. esp., Jaume Bofill y Ferro, ed. y Jaime Ardal, trad. Barcelona: Iberia, 1979).

CABEZAS GARCÍA, Antonio (2012): *El Siglo Ibérico del Japón. La presencia Hispano-Portuguesa en Japón (1543-1643)*. Valladolid: Sec. Publs. Universidad.

CARDELÚS, Borja (2008): *La huella de España y de la cultura hispana en los Estados Unidos*. Madrid: Centro de Cultura Iberoamericana.

CEBRIÁN, Mercedes (2015): "Tesis sobre uno mismo", en supl. *Babelia*, 12 sept., p. 11.

CHAUNU, Pierre (1971): *La civilisation de l'Europe des Lumières*. París: Arthaud.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1979): *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid: Espasa Calpe.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio:

- (1959): "España ante la Paz de los Pirineos", en *Hispania*, nº 77 (reed. en *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*. Barcelona: Ariel, 1969 y 1989, pp. 55-93).
- (1984): *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Dep. Publs. Universidad.
- Cf. PÉREZ SÁNCHEZ *et al.* (1990).

D'ORS, Eugenio:

- (1935): *Du Baroque*. París: Gallimard (1ª ed. esp.: Madrid, Aguilar, 1945).
- cf. A) D'ORS (1926); A) BOSCH (1932).

DUCHHARDT, Heinz (1989): *La época del Absolutismo*. Munich: R. Oldenbourg (ed. esp.: Barcelona, Altaya, 1997).

ECO, Umberto (1977): *Come si fa una tesi di laurea*. Milán: Bompiani (ed. esp.: *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1991).

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1998): *La Nao de China*. Monterrey: Grupo Vitro.

FERNÁNDEZ SHAW, Carlos M. (1971): *Presencia española en los Estados Unidos*. Madrid: Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana.

FIORANI, Flavio y FLORES, Marcello (2005): *Storia illustrata dei grandi imperi coloniali*. Florencia-Milán: Giunti.

FULLAT, Octavi (2002): *El siglo postmoderno (1900-2001)*. Barcelona: Crítica.

GÁLLEGO, Julián (1994): *Velázquez*. Madrid: Alianza.

GAYA NUÑO, Juan Antonio (1984): *Velázquez*. Barcelona: Salvat.

GIMÉNEZ, Carmen y ROWER, Alexander, comisarios (2003): *Calder: la gravedad y la gracia*, cat. exp. MNCARS, 7 nov.-16 feb. 2004.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1985): *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela.

GÓMEZ-TABANERA, José Manuel (1991): *Franceses en la Florida*. Madrid: Historia 16.

GOYTISOLO, Luis (2015): *El sueño de San Luis*. Barcelona: Anagrama.

GUILLÉN SELFA, José (1997): *La primera embajada del Japón en Europa y en Murcia (1582-1590)*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

HAHN, André y DUMAITRE, Paule *et al.* (1962): *Histoire de la médecine et du livre médical à la lumière des collections de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Paris*. París: Olivier Perrin.

HERGÉ, Rémy (1946): *Le Lotus Bleu*. París-Tournai: Casterman (ed. esp.: *El Lotus Azul*, 22ª ed. Barcelona: Juventud).

JANSON, H.W. y Dora Jane (1959): *The Picture History of Painting*. Nueva York: Harry N. Abrams (ed. esp.: *Historia de la pintura desde las cavernas hasta nuestro tiempo*, Alexandre Cirici Pellicer, rev. Barcelona: Labor, 1964).

JUSTI, Carl (1888), *Velázquez y su siglo*. Bonn: Max Cohen (ed. esp.: Madrid, Espasa Calpe, 1953; reed.: José Álvarez Lopera, intr. *Ibid.*, 1999).

KAWAMURA, Yayoi, dir. (2013): *Lacas namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichô*, cat. exp. m. tít., 13 jun.-29 sept. Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas.

KEEGAN, Gregory Joseph y TORMO SANZ, Leandro (1957): *Experiencia misionera en la Florida*. MADRID: CSIC.

KIENTZ, Guillaume (2015): *Velázquez. L'affrontement de la peinture*, cont. CD *Musique instrumentale du temps de Velázquez*, Grupo de música barroca "La Folía" (Pedro Bonet, dir.) y nts. al CD (Pedro Bonet; Monique Planes, trad. fr.). París: Cohen & Cohen.

KUBADINOW, Irina (2004): *La Bibliothèque Nationale Autrichienne*. Berlin: Prestel, pp. 20-1.

LANDES, David S. (1983): *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

LEÓN SANZ, Virginia:

- (1993): *Entre Austrias y Borbones. El Archiduque Carlos y la monarquía de España (1700-1714)*. Madrid: Sigilo.
- Cf. C) DEFOE (1728).

LOBODOVSKI, José (1963): “2- Relaciones históricas y culturales con España”, en “Polonia”, en *ECE* vol. 4, pp. 864-6.

LUCENA GIRALDO, Manuel, dir. (2009): *Atlas de los exploradores españoles*. Barcelona: Geoplaneta.

LYOTARD, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*. París: Minuit (ed. esp.: *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006).

MARÍN, Javier (2011): “Los Ángeles de Nueva España. La construcción de una identidad musical criolla”, en prg. mano conc. LF, Museo Provincial, 15 febr. Cádiz: La Pepa 2012.

MARTÍN MERÁS, Luisa (1993): *Cartografía marítima hispana. La imagen de América*. Barcelona-Madrid: Lunwerg.

MARTÍNEZ SHAW, Carlos (1996): *Historia de Asia en la Edad Moderna (Cuadernos de Historia, 15)*. Madrid: Arco Libros.

MARTÍNEZ-SHAW, Carlos y MOLA, Marina:

- (1999): *Europa y los Nuevos Mundos en los siglos XV-XVIII*. Madrid: Síntesis.
- dirs. (2000): *El Galeón de Manila*, cat. exp. Sevilla, México D.F., Acapulco. Madrid: Aldeasa-MECD.
- (2007): *La ruta española a China*. Madrid: El Viso.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, dir. tomos 1-20 (1935-1966) y JOVER ZAMORA, José María, dir. tomos 21-40 (1975-2004): *Historia de España Menéndez Pidal*, 40 tomos, 65 vols. Madrid: Espasa Calpe.

MIRAPEIX I VILAMALA, Francesc (2004): *El pintor Antoni Vildomat i Manalt (1678-1755). Biografia i catàleg crític*, 2 vols., tes. doc., Joan Bosch i Matabona, dir. Universidad de Girona.

MOLINER, María (1998): *Diccionario de uso del español*, 2ª ed., 2 vols. Madrid: Gredos.

MORADIELLOS, Enrique (2001): *Las caras de Clío*. Madrid: Siglo XXI.

MORALES PADRÓN, Francisco (1983): “El Descubrimiento”, tomo 4 de *Gran Enciclopedia de España y América*. Sevilla-Madrid: Gela, Espasa-Calpe y Argantonio.

MORTARA GAVARELLI, Bice (1988): *Manuale di retorica*. Milán: Fabbri (ed. esp.: Madrid, Cátedra, 2000).

MUELLER, Conrad G. y RUDOLPH, Mae (1966): *Light and Vision*. Nueva York: Life Inc. (ed. fr.: *L'Optique*. París: Robert Laffont, 1969).

NÖEL, François-Joseph-Michel (1801): *Dictionnaire Universel de la Fable et de la Mythologie*. París: Le Normand (ed. esp.: *Diccionario de mitología universal*, 2 vol., Francisco Luis Cardona, rev. Barcelona: Edicomunicación, 1991).

- ORTEGA Y GASSET, José (1963): *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe.
- PÉREZ EMBID, Florentino, dir. (1963): *Enciclopedia de la cultura española*, 5 vols. Madrid: Editora Nacional.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso,
- (1990), con DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y GÁLLEGO, Julián: *Velázquez y su tiempo*, cat. exp. m. tít., 23 en.-31 mar. Madrid: Museo del Prado.
 - (1992/1), con SPINOSA, Nicola, dirs.: *Ribera (1591-1652)*, cat. exp. m. tít., 2 jun.-16 ag. Madrid: Museo del Prado.
 - dir., (1992/2): *Madrid pintado*, cat. exp. oct. 1992-en. 1993. Madrid: Museo Municipal.
- PARCERISAS, Pilar (2007): *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- PARIAS, Louis-Henri, dir. (1957): *Histoire Universelle des explorations*, 4 vols. París: Nouvelle Librairie de France (ed. esp.: Madrid, Espasa Calpe, 1968).
- PAZ, Marga (2000): epígr. “La obra de arte total”, pp. 20-6, en “Introducción”, cat. exp. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Aldeasa-MNCARS.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa (1966): *La publicística española en la Guerra de Sucesión* (Premio “Antonio de Nebrija” 1959), 2 vols. Madrid: CSIC.
- POTTER, George Richard (1957-79): *The New Cambridge Modern History*, 14 vols. (ed. esp.: *Historia del mundo moderno*, Juan Reglá, pres. Barcelona: Sopena, 1976).
- PREVITÉ-ORTON, Charles William, dir. (1952): *The Shorter Cambridge Medieval Story*, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press (ed. esp.: *Historia del mundo en la Edad Media*, Manuel Riu, rev. y pról. Barcelona: Sopena, 1978).
- RICO, Francisco, GRACIA, Jordi y BONET, Antonio, eds. (2009), *España siglo XXI*, vol. 5, “Literatura y Bellas artes”, en Salustiano del Campo y José Félix Tezanos, dirs. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RODAO, Florentino (1997): *Espanoles en Siam (1540-1939). Una aportación al estudio de la presencia hispana en Asia Oriental*. Madrid: CSIC.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1943): *Velázquez, vivificador de imágenes*. Madrid: Editora Nacional.
- SERT, Josep Lluís (1972): *Cripta de la Colonia Güell de Gaudí*, Joaquín Gomis, fotos. Barcelona: Polígrafa.
- SKOWRON, Ryszard (2002): *Olivares, los Vasa y el Báltico. Polonia en la política internacional de España en los años 1621-1632*. Varsovia: Soc. Ed. Historia Iagellonica (ed. esp.: Varsovia, Wydawnictwo, 2008).

SPEAR, Percival (1965): *A History of India*, vol. 2. Harmondsworth: Penguin Books (ed. esp.: México, Fondo de Cultura Económica, 1969).

SPORTÈS, Morgan (1993): *Pour la plus grande gloire de Dieu*. París: Seuil (ed. esp. *Una aventura de los jesuitas A.M.G.D.: A mayor gloria de Dios*. Barcelona: Edhasa, 1994).

TAPIÉ, Victor (1961): *Le Baroque*. París: Presses Universitaires de France (ed. esp.: Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963).

TRUJILLO DENIS, Ana (2013): “Las rutas, viajes y encuentros entre Japón y España”, en KAWAMURA (2013), pp. 25-46.

UNALI, Anna (2000): *Ceuta 1415. Alle origini dell'espansione europea in Africa*. Roma: Bulzoni (ed. esp.: Ceuta, Archivo Central, 2004).

VALBUENA PRAT, Ángel (1937): *Historia de la literatura española*, 2 vols. Barcelona: Gustavo Gili.

VATTIMO, Gianni:

- (1983): “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”, en *Il pensiero debole*, Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, eds. Milán: Feltrinelli (ed. esp.: *El pensamiento débil*, pp. 18-42. Madrid: Cátedra, 1988).
- (1985): *La fine della modernità*. Milán: Garzanti (ed. esp.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, n.c. trad. Barcelona: Gedisa).

VILLALBA, Javier (2013): “Japón, Date Masamune y la Embajada Keichô”, pp. 47-92 y “Las primeras visitas de los viajeros de Lejano Oriente a Japón”, pp. 93-120 en KAWAMURA (2013).

VOLTES, Pedro (1991): *Felipe V, fundador de la España contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe.

WEBER, David, J. (1992): *The Spanish Frontier in North America*. New Haven: Yale University Press.

C) OBRAS HISTÓRICAS, TRATADOS MUSICALES Y OBRAS CON MÚSICA EN PARTITURA

AAVV (h.1720): *Concerti di flauto, violín, violella e basso di diversi autori*, Ms. 38.3.13. Nápoles: Conservatorio San Pietro a Majella.

AMARGÓS, Joan Albert (2005): *Northern Concerto* para solista de flautas de pico y orquesta sinfónica. Madrid: Unión Musical.

AMAT, Juan Carlos (1596): *Guitarra española y vándola, en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado...* Barcelona: ? (ed. fac. ed. post.: *ibid.*, Valencia: Agustín Laborda, 1758. Valladolid, Maxtor, 2009).

ANGLEBERT, Henry d' (1689): *Pieces de clavecin*. París: El Autor.

ANÓNIMO:

- (1556): *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres... y a cinco bozes* [*Cancionero de Upsala*]. Venecia: Hieronymum Scotum [Girolamo Scotto] (ed. fac.: Jesús Riosalido, est. Madrid: Emiliano Escolar-Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983; eds. mod: *Cancionero de Upsala*, Antonio Latorre, intr., Jesús Bal y Gay, transcr. y Isabel Pope, est. México: Colegio de México, 1944; *Cancionero de Uppsala*, Rafael Mitjana, transcr., Leopoldo Querol, est. Madrid: Instituto de España, 1980; *El Cancionero de Uppsala*, Maricarmen Gómez Muntané, transcr. y ed. Valencia: Generalitat Valenciana-IVM, 2003).
- (1593): *..Ramillete de flores...*, cont. música cifra fols. 263 v. a 283, Ms 6001. BNE (ed. mod.: “*Ramillete de flores*” *Música española del siglo XVI*, Juan José Rey, est., tablatura y transcr. y Samuel Rubio, pres. Madrid: Alpuerto, 1982).
- (h.1735): *Manifestación de relevantes aplausos de la música*, Ms. 1452 Barcelona: Biblioteca Cataluña.
- (1759/1): *Recitativo e Ária para José mascarenhas*. Flavia Camargo, Maria Volpe y Regis Duprat, est. São Paulo: Editora da Universidade, 2000.
- (1759/2): *Sonatas a solo flauta & basso... Siguen Minues i Marcha*, Ms. M-T53. México: Museo Nacional de Historia y Antropología.
- (1799): *La Amable. Minuet de La Amable*, Tribunales, Legajo 21, Expediente 12 Buenos Aires: AGN [partit. en SARFSON (2008), pp. 49-51].

Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León (S. X), Ismael Fernández de la Cuesta, intr., índices y ed. Madrid: INAEM-León: Cabildo Catedral, 2011.

ARBEAU, Thoinot (1589): *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Langres: Jehan des Preyz (ed. fac.: Bernard Colin, pról. Langres: Dominique Guéniot, 1988).

ARTIGAS, Javier, transcr. y est. (2005): *Fray Juan Bermudo (1510-1565). Obras para teclado (“Declaración de instrumentos musicales”. Osuna, 1555)*, Álvaro Zaldívar, pról. Zaragoza: IFC-CSIC.

ATTAIGNANT, Pierre (1531): *Tabulatures pour le jeu des orgues, espinettes et manicordions*. Paris: El Autor.

BACH, Carl Philipp Emanuel (1753-1762): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. 1. Berlín: Christian Friedrich Henning; vol. 2. Berlín: Georg Ludewig Winter (ed. fac.: Kassel, Bärenreiter, 1994; ed. trad. fr.: Ralph Kirpatrick, pról. París: Jean-Claude Lattès, 1979; ed. ingl.: William J. Mitchell, trad. y est. Londres: Cassel & Co., 1949, reed. Londres, Eulenburg, 1974).

BACIERO, Antonio:

- (1986): *Nueva Biblioteca Española de música de teclado*, vol. 1. Madrid: Unión Musical Española.
- Cf. A) KASTNER (1977/2000).

BAENA, Gonzalo de (1540): *Arte novamente inventada pera aprender a Täger*. Lisboa: German Galharde (un. con. BPR; ed. mod.: Bruno Forst, transcr. y est. Madrid: Dairea, 2012).

BAL Y GAY, Jesús:

- (1935): “Treinta canciones de Lope de Vega...” (1635-1935), *Residencia*, nº extraordinario.
- (1952): “El código del Convento del Carmen”, tomo I de *Tesoro de la música polifónica en México*, Carlos Chávez, pról. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Cf. ANÓNIMO (1556/1944).

BARDI, Giovanni (h. 1580), *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica*. Ms. Roma. Bibl. Apostolica Vaticana (trad. parc. ingl. en *SRIMH*, vol. 2, pp. 100-11).

BARDI, Pietro de’ (1634): “Letter to G. B. Doni”, en *SRIMH*, vol. 3, pp. 3-6.

BARSANTI, Francesco (s.f.): *Sonatas or Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin*. Londres: John Walsh (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1982).

BASSANO, Giovanni (1591): *Motetti, madrigali, et canzoni francesi, di diverse eccellentissimi auttori à 4, 5, et 6 voci. Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, et anco per cantar con la semplice voce*. Venecia: Giacomo Vincenti (copia ms.: Friedrich Chrysander, 1890, disp. IMSLP).

BERMUDO, Juan (1555): *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1982 y Valladolid, Maxtor, 2009).

BERNIER, Nicolas (s.f.=1703): “Le Caffé’ IVème Cantate à voix seule avec symphonie”, en *Cantates Françaises ou musique de chambre à voix seulle et à deux avec... et sans symphonie*. París: Foulcault Marchand (ed. fac.: Jean Saint-Arroman y Philippe Lescat, intr. Courlay: Fuzeau, 1989).

BLAVET, Michel (h.1750): *Premier recueil de pièces, petits airs, brunettes... accomodé pour les flûtes traversières*. París: Boivin y Leclerc (ed. fac.: Marcello Castellani, est. SPES, 1994).

BOECIO, Manlio (s. VI): *De institutione musica*, divs. ms. (ed. esp.: *Tratado de música*, Salvador Villegas Guillén, pról., trad., nts. y ap. Madrid: Ediciones Clásicas, 2005).

BOVICELLI, Giovanni Battista (1594): *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passerggiati*. Venecia: Giacomo Vincenti (ed. mod.: Albese con Cassano, Musedita, 2009).

BROSCI FARINELLI, Carlos (1758): *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro... diversiones que annualmente tienen los Reyes... en el Real Sitio de Aranjuez*. Madrid: BPR, Ms. II/1412 (ed. fac.: *Fiestas Reales*, Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego, est. Madrid: Turner, 1991; cf. et.: MORALES BORRERO (1972)).

BROSSES, Charles des (1739-40): *Lettres familières écrites d’Italie en 1739 et 1740*, cap. 18, “À M. de Blancey: Suite du séjour à Venise” (ed. mod.: *Le Président des Brosses en Italie*. M. R. Colomb, ed. París: Didier et Co., 1858, p. 215, disp. GAL).

BURNEY, Charles:

- (1771): *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries undertaken to collect Materials for a General History of Music*. Londres: Broude Brothers.
- (1773): *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces, or the Journal of a Tour through those Countries undertaken to collect Materials for a General History of Music*. Londres: Broude Brothers (ambas crónicas, 1771 y 1773, reunidas en *Voyage musical dans l’Europe des Lumières*, Michel Noiray, trad. fr., est. y nts. París: Flammarion, 1992).
- (1776-89): *General History of Music from the Earliest Ages to the Present*, 4 vols. Londres: Autor (ed. fac.: 4 vols., Nueva York, Cambridge University Press, 2010).

CABEZA DE VACA, Álvaro Núñez (1542): *Naufragios y comentarios*, Roberto Ferrando, intr. y nts., 2 vols. Madrid: Historia 16, 1992.

CABEZÓN, Antonio de (1578): *Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*. Madrid: Francisco Sánchez (ed. mod.: Higinio Anglés, transcr. y est., 3 vols. Barcelona: IEM-CSIC, 1966; el contenido musical de Anglés se completa con *Glosados del libro “Obras...”*, María A. Ester Sala, transcr. y est., Macario Santiago Kastner, pról. Madrid: Unión Musical Española, 1974).

CACCINI, Giulio:

- (1601): *Le nuove musiche*. Florencia: Marescotti (ed. fac.: Piero Mioli, intr. SPES, 1983, cont. et. CACCINI (1614).
- (1614): *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Florencia: Zanobi Pignoni.

CARRERAS Y BULBENA, José Rafael (1902): *Carles d'Àustria i Elisabeth de Brunswick-Wolffenbuttel a Barcelona i Girona*, ed. bilingüe catalán-al., cont. ap. partits. Barcelona: s.e.

CASA, Girolamo dalla (1584): *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato e corda e di voce humana*. Venecia: Angelo Gardano (ed. fac.: Bolonia, A. Forni, 1996).

Cancionero de Montecassino (h.1480), Cod. 871. Montecassino: Archivio della Badia (ed mod.: Isabel Pope y Masakata Kanazawa: *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1978).

Cancionero Musical de la Colombina (h.1499), Ms 7-I-28. Sevilla: Biblioteca Colombina (ed. fac.: José Sierra y José Carlos Gosálvez, eds. Madrid: AEDOM-SEdeM, 2006; ed. mod.: Miguel Querol, transcr. y est. Barcelona: IEM-CSIC, 1971).

Cancionero Musical de Palacio (ss. XV-XVI), Ms. 1335. Madrid: BPR (ed. mod.: *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*, Francisco Asenjo Barbieri, transcr. y est. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Tipografía de los Huérfanos; ed. fac. ed. Barbieri: Emilio Casares, est. Málaga: Dep. Publs. Centro Cultural de la “Generación del 27”, 1987; ed. mod.: *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, 2 vols. (II-III, “Polifonía profana”); Higinio Anglés, transcr. y est. Barcelona, IEM-CSIC, 1941).

Cancionero Musical de Segovia (ss. XV-XVI), Ms. s.n. Segovia: Archivo Capitular (ed. fac.: *Cancionero de la Catedral de Segovia*, Ramón Perales de la Cal, intr. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977; ed. parc.: *Ms. Musical de la Catedral de Segovia. Las 38 obras catellanas*, Marciano Cuesta Polo, transcr., adapt. y est. Segovia: Asociación “Andrés Laguna”, 2000).

Cancionero de Upsala, cf. ANÓNIMO (1556).

Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio (s. XIII), Marqués de Valmar *et al.*, est., vols. 1 y 2. Madrid: Real Academia Española-Luis Aguado, 1889; *Ibid.*, vol. 3 “La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna”, Julián Ribera, transcr. y est. Madrid: Real Academia Española-Revista de Archivo, 1922 (ed. fac.: 3 vols. Madrid: Real Academia Española-Caja de Madrid, 1991; ed. fac. y mod. post.: *La música de las cantigas de Alfonso X el Sabio*, Higinio Anglés, fac., transcr. y est., 4 vols. Barcelona: Diputación Provincial-Bibl. Central, 1943-64).

CASTIGLIONE, Baldassarre (1528): *Il cortegiano*. Venecia: Aldo Manucio (ed. esp.: Juan Boscán, trad. y Teresa Suero Roca, est. Barcelona: Bruguera, 1972).

CASTRO, Francisco José (1695): *Trattenimenti armonici da camera a trè, due violín, violoncello ò cembalo...* Bologna: Pier-Maria Monti (ed. fac.: Madrid, SEMA, 1978; ed. mod.: Genoveva Gálvez, transcr. Madrid: Real Musical, 1980).

CERONE, Pedro (1613): *El Melopeo y Maestro. Tratado de musica theorica y pratica...* Nápoles: Gargano y Nucci (ed. fac.: *Pedro Cerone: "El Melopeo y Maestro"*, 2 vols. Antonio Ezquerro, ed. Barcelona: CSIC-Institución "Milà i Fontanals", 2007).

CHÉDEVILLE, Nicolas (1737): "*Il pastor fido*", *Sonates pour la mûsete, vièle, flûte, hautbois, violon avec la basse continue del sigr Antonio Vivaldi, opera XIII^a*. París: Boivin (ed. fac.: publ. como Antonio Vivaldi. Le Vaud: Christophe Dorsaz, 1990).

CLARCK, J. Bunker, ed. (1977): *Anthology of Early American Keyboard Music (1787-1830)*, part I. Madison (WI): A-R Editions.

CLARO, Samuel (1974): *Antología de música colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Santiago de Chile.

CORELLI, Arcangelo:

- (1700): *Sonate a violino e violone o cimbalò... opera quinta*. Roma: Gasparo Pietra Santa [ed. fac.: cont. et. CORELLI (s.f.), Marcello Castellani, intr. SPES, 1979].
- (s.f.-1702): *Six Solos for a Flute and a Bass... Being the Second Part of his Fifth Opera...* Londres: John Walsh (ed. fac.: Courlay: Jean-Marc Fuzeau, 1998).
- (s.f.): *Ibid., Troisième édition où l'on a Joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez para Mr. A. Corelli comme il les joue*. Amsterdam: Etienne Roger, [ed. fac.: cont. et. CORELLI (1700), Marcello Castellani, intr. SPES, 1979].

CORNAGO, Johannes (s. XV/1984): *Complete Works*, Rebecca L. Gerber, transcr. y est. Madison (WI): A-R Editions.

CORREA DE ARAUXO, Francisco (1626): *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano titulado Facultad orgánica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao (ed. mod.: Santiago Kastner, transcr. y est. Barcelona: IEM-CSIC, 1952).

CORTOT, Alfred (1928): *Principes rationnels de la technique pianistique*. París: Maurice Senart.

COUPERIN, François:

- (1713-30): *Pièces de clavecin* (1er livre, 1713; 2e livre, 1716/7; 3e livre, 1722; 4e livre, 1730). París: Duplessis, Boivin et al. (ed. mod.: *Ibid... revues par J. Brahms et F. Chrysander*, Johannes Brahms, ed. y Friedrich Chrysander, ed. y pról., 4 vols. Londres: Augener, 1888; ed. fac.: *Complete Keyboard Works*, 2 vols. Nueva York: Dover, 1988).
- (1717): *L'Art de toucher le clavecin*. París: Foulcault (ed. fac.: Magdalena Lorenzo Monerri, pról., trad. esp. y nts. Murcia: Publs. Universidad, 1991).

- (1722): *Concerts Royaux*. París: Boivin (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1982).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez (ed. mod.: Felipe Maldonado, ed. y Manuel Camarero, rev. Madrid: Castalia, 1995).
- DA PONTE, Lorenzo (1823-30): *Memorie*, 4 vols. Nueva York: Gray & Bunce (ed. fr.: *Memoires et livrets*, Jean-François Labie, intr. y nts. París: Le Livre de Poche, 1980; ed. esp.: Madrid, Siruela, 2000).
- DEFOE, Daniel (1728): *Memoirs o an English Officer (The Military Memoirs of Capt. George Carleton)*. Londres: E. Symon y Cornhill (ed. esp.: *Memorias de guerra del capitán George Carleton*, Virginia León Sanz, ed. y est. Alicante: Universidad, 2002).
- DEROSIER, Nicolas (1689), Suite *La Fuite du Roy d'Angleterre*. Amsterdam: Antoine Pointel (ed. mod.: Thurston Dart, ed. Londres: Oxford University Press, 1959).
- DESCARTES, René (1649): *Les passions de l'âme*. París: Henry Le Gras (ed. esp.: *Meditaciones metafísicas. Las pasiones del alma*, José Antonio Míguez, pról. Barcelona: Folio).
- DESMAZURES, Charles (1702): *Pièces de simphonie à quatre parties pour les violons, flutes et hautbois: rangées en suites sur tous les tons*. Marsella: Autor y Pierre Caris (ejempl. conserv. BNE: sigs. M/1813 a 1816, V01 a V04).
- DIDEROT, Denis y D'ALEMBERT, Jean le Rond (1767), coords.: “Gravure en topographie, semi-topographie, géographie et musique”, Plancha II de “Gravures en lettres, géographie et musique”, en “Gravure et sculpture” de *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication, Quatrième livraison*. París: Briasson, David, Le Breton, 1767 (ed. fac.: París, Inter-livres, 1994; ed. parte gráfica: *Toutes les planches de l'Encyclopédie. Diderot et D'Alembert*, Jacques Proust, ed. París: Édition Différente du Livre, 2001).
- DIEUPART, Charles (s.f.): *Six Suites de Clavessin divisées en Ouvertures... composées et mises en concert... pour un violon et flûte avec une basse de viole et un archilut*. Amsterdam: Estienne Roger (fotocopias ed. or. suministradas por BN de Francia).
- ELVAS, Fidalgo de (1557): *Expedición de Hernando Soto a Florida [Relación verdadera de los trabajos...]*, Miguel Muñoz de San Pedro, ed. y est. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- EYCK, Jacob van (1646-49): *Der fluyten Lust-Hof*. Amsterdam: Paul Matthys (ed. fac.: Amsterdam, Saul B. Groen, 1979; ed. mod. y transcr.: Gerrit G. Vellekoop, 3 vols. Amsterdam: XYZ, 1957-58).
- FACCO, Giacomo (h.1723): *Balletti a due violoncelli*, Ms. Venecia: Biblioteca Nazionale Marciale.
- FALCONIERO, Andrea (1650): *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte...* Nápoles: Pietro Paolini y Giuseppe Ricci (ed. fac.: SPES, 1980).

FERANDIÈRE, Fernando (1771): *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*. Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal (Catedral) (ed. fac. en LLORENS GÓMEZ (2011)).

FERNÁNDEZ CALVO, Diana (2010): *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cuzco*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

GALILEI, Vincenzo (1581): *Dialogo della musica antica e della moderna*. Florencia: Giorgio Marescotti (ed. or. IMSLP; trad. parc. ingl. en SRIMH, vol. 2, pp. 112-32).

GANASSI, Silvestro (1535): *Opera intitulata Fontegara*. Venecia: El Autor. (ed. fac.: Roma, Società Italiana del Flauto Dolce, 1991; ed. mod.: Hildemarie Peter, transcr. y est. Berlin: Robert Lienau, 1956).

GEMINIANI, Francesco:

- (1751): *The Art of Playing on the Violin*. Londres: Philips (disp. IMSLP).
- (s.f): *L'Art de jouer le violon*. Paris: De la Chevardière.

GIESBERT, Franz-Julius (1934): *Schule für die Altblockflöte in f*. Mainz: Schott (ed. ingl.: *Method for the Treble Recorder*. *Ibid.*, 1937).

HAENDEL, Georg Friedrich:

- (s.f./1): *Solos for a German Flute a Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin*. Londres: John Walsh [cont. en HAENDEL (1985)].
- (s.f./2): *Sonates pour un traversière un violon ou hautbois con basso continuo*. Amsterdam: Jeanne Roger [cont. en HAENDEL (1985)].
- (1985): *Sonate pero uno strumento... e basso continuo*, vol. 1 (autógrafos) y vol. 2 (fac. de HAENDEL s.f./1 y s.f/2), Marcello Castellani, intr. SPES.

HAMILTON BIRD, William (1789): *The Oriental Miscellany; Being a Collection of the Most Favourite Airs of Hindoostan Compiled for the Harpsichord, &c*. Calcuta: John Cooper.

HAWKINS, John:

- (1770), atrib. (firmado anónimamente como “A Member”): *An Account of the Institution and Progress of the Academy of Ancient Music with a Comparative View of the Music of the Past and Present Times*. Londres: s.e.
- (1776): *General History of the Science and Practice of Music*, 5 vols. Londres: Payne (disp. IMSLP).

HILL, Mr. (1717): *The Bird Fancier's Delight*. Londres: Richard Meares (ed. mod.: Londres, Schott, 1954).

HOTTETERRE LE ROMAIN, Jacques-Martin:

- (1707): *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois*. París: Ballard (ed. esp.: Luis Álvarez y Juan Dionisio Martín, intr. y trad. Madrid: Seminario de Estudios de Música Antigua, 1979; ed. ingl.: David Lasocki, trad. y est. Londres: Barrie & Rockliff, 1968; ed. fac. ed. Amsterdam, Roger, s.f.: H. J. Hellwig, ed. Kassel: Bärenreiter, 1973).
- (1719): *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le haubois, et autres instruments de dessus..., oeuvre VIIe*. París: Foucault (ed. fac.: Ginebra, Minkoff, 1978).

HOUSEWRIGHT, Wiley L.:

- (1999): *An Anthology of Music in Early Florida*. Gainesville: University Press of Florida.
- Cf. A) HOUSEWRIGHT (1991).

ISIDORO DE SEVILLA (s. VII), *Originum sive etymologiarum libri viginti o Etymologiae*, Libro III sobre el *Quadrivium*. Divs. Ms. (ed. esp.: *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004).

KIRCHER, Athanasius (1650): *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et disoni*. Roma: Corceletti (libros 1-7) y Grignani (libros 8-10) (disp. IMSLP).

La música en la Corte de los Reyes Católicos, 4 vols.: I “Polifonía religiosa”; II-III *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)* “Polifonía profana”, Higinio Anglés, transcr. y est.; IVa, *Ibid.*, José Romeu Figueras, intr. y est.; IVb, *Ibid.*, *ibid.* ed. crit. textos, Barcelona: IEM-CSIC, 1941-65.

LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent (1705): *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*. Bruselas: François Foppens (ed. fac.: Ginebra, Minkoff Reprints, 1972; disp. GAL).

LEMMON, Alfred E. (1986): *La música de Guatemala en el siglo XVIII*. Antigua (Guatemala) y South Woodstock (VT): Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica-Plumsok Mesoamerican Studies.

LINDE, Hans-Martin:

- (1958/1): *Neuzeitliche Übungsstücke für Altblockflöte*. Mainz: Schott.
- (1958/2): *Kleine Anleitung zum vertieren alter Musik*. Mainz: Schott (ed. esp.: *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958).

LORENTE, Andrés (1672): *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares (ed. fac.: José Vicente González Valle, ed. Barcelona: CSIC, 2002).

MAINWARING, John (1760): *Memoirs of the Life of the Late Georg Frederic Handel*. Londres: R. & J Dodsley (ed. fac.: Londres, Travis & Emery, 2007).

Manuscrito Mackworth de cantatas españolas, El, Juan José Carreras, ed. Madrid: Alpuerto-Fund. Caja Madrid, 2004.

MARCOS DURÁN, Domingo:

- (1492): *Lux bella*. Sevilla: “Cuatro alemanes compañeros” [ed. fac., junto a fac. MARCOS DURÁN (1498): M^a del Pilar Barrios Manzano, intr. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002].
- (1498): *Comento sobre Lux bella*. Salamanca: s.e. [ed. fac.: cf. MARCOS DURÁN (1492/2002); ed. mod.: M^a José Vega, Álvaro Zaldívar, Pilar Barrios Cáceres: Institución Cultural El Brocense-Diputación de Cáceres, 1998].

MARROCO, W. Thomas y GLEASON, Harold (1964): *Music in America. An Anthology from the Landing of the Pilgrims to the Close of the Civil War (1620-1685)*. Nueva York: Norton.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar (1737-1797): *Trujillo del Perú*. Ms BPR (ed. fac.: Madrid, AEI, 1998).

MATTHESON, Johann (1739): *Der vollkommene Capellmeister*. Berlín: Christian Herold (ed. mod.: *Johann Mattheson's “Der vollkommene Capellmeister”*: a translation and commentary, 4 vols., Ernest Charles Harris, trad. ingl. y est., tes. doc. Ann Arbor: University Microfilms, 1969).

MARTÍN Y COLL, Antonio (1707-09): *Flores de música...*, Mss. 1357, 1358, 1359 y 1360 Madrid: Biblioteca Nacional (ed. mod.: *Tonos de Palacio y canciones comunes*, Julián Sagasta, transcr. y est., 3 vols. Madrid: Unión Española, 1984; *ibid.*: *Flores de música*, Genoveva Gálvez, transcr. y pról., 2 vols. Madrid: Fideio, 2007).

MAYNER, Guadalupe (1804): *Quaderno de varias lecciones i varias piezas para clabe o forte piano para el uso de Guadalupe Mayner*. México: Bibl. Lerdo de Tejada de la Sec. de Hacienda y Crédito Público.

MERSENNE, Marin (1627) (firmado seudónimo Sieur de Sermes): *Traité de l'hrmonie universelle. Où est contenu la musique théorique et pratique des Anciens et Modernes, avec les causes de ses effets. Enrichie de raisons prises de la philosophie et des mathématiques*. París: Guillaume Baudry (ed. mod.: París, Fayard, 2003).

MILÁN, Luis:

- (1536): *Libro de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano (fac. disp. BDH; ed. mod.: Leo Schrade. Leipzig: Publikationen Alterer Musik, 1927; *ibid.*: ed. mod. parc.: Mariángeles Sánchez Benimeli, transcr. y est. Valencia: Piles, 1987).
- (1561): *El cortesano*. Valencia: Juan de Arcos [ed. fac. y transcr.: Vicent J. Escartí, y Antoni Tordera, ests., 2 vols. (vol. 1, fac.; vol. 2, transcr. y est.). Valencia: Universidad, 2001].

MINGUET E YROL, Pablo (1752): *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce, y la flautilla...* (ed. fac.: Ginebra, Minkoff, 1981).

MÖHLMEIER, Susi y THOUVENOT, Frédérique (2001-2006): *Flûte à bec. Europe 1500-1800. Traités. Méthodes. Ouvrages généraux* (colec. *Méthodes et Traités*, Jean Saint-Arroman, dir.), 4 vols. París: Fuzeau.

MORSMAN, Marieke *et al.* (s.f.): *Royal Music Machines. The Music*. Utrecht: Speelklok Museum.

MOZART, Leopold (1756): *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Ausburgo: Johann Jacob Letter (ed. fac.: Greta Moens-Haenen, est. Kassel: Bärenreiter, 1995).

MURCIA, Santiago de:

- (1714): *Resumen de acompañar la parte con la guitarra...* s.l., s.e. (ed. fac.: Gerardo Arriaga, intr. Madrid: Arte Tripharia, 1984).
- (1722): *Cifras selectas de guitarra*, Ms. Santiago de Chile: Bibl. Campus Oriente-Pontificia Universidad Católica de Chile (ed. fac. y mod.: Alejandro Vera, transcr. y est., 2 vols. Madison [WI]: A-R Editions).
- (1732): *Pasacalles y obras por todos los tonos naturales y accidentales* Ms. Add 31640. Londres: Bibl. Británica (ed. fac.: Michael Macmeeken, intr. Mónaco: Chanterelle).
- (s.f.): *Códice Saldívar n° 4*. México: Bibl. privada (ed. fot. y mod.: Santiago de Murcia's "Códice Saldívar n° 4". *A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, Craig Russell, transcr. y est. , 2 vols. Urbana-Chicago: University of Illinois Press).

MURGUÍA, Tadeo:

- (1809): *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*. Málaga: Carreras e hijos [fac. cont. en A) QUIÑONES (1987), pp. 209-70].
- (s.f.): *Andantino con variaciones para forte piano*, Ms. sign. Roda. Leg. 35. Varios 504. Madrid: Bibl. RCSMM (ed. mod.: J. Martí, J. Teixidor, J. T. Murguía, J. Codina: *Obras para fortepiano*, Pedro González Casado, intr. y rev. Madrid: RCSMM-Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1991).

NARVÁEZ, Luis de (1538): *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba (fac. disp. BDH; ed. mod.: Emilio Pujol, transcr. y est. Barcelona: IEM-CSIC, 1945).

NASARRE, Pablo:

- (1700): *Fragmentos músicos*. Madrid: Imprenta Real (ed. mod.: vol. 1, ed. facsímil; vol. 2: ed. moderna; vol. 2 Anexo: Álvaro Zaldívar, est. intr. Zaragoza: IFC-CSIC, 1988).
- (1724): *Escuela Música según la práctica moderna*, Partes I-II. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe (ed. fac.: Lothar Siemens, est. intr., 2 vols. Zaragoza: IFC-CSIC, 1980).

NIN, Joaquín (1926): *Classiques espagnols du chant. Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols. Librement armonisés et publiés par Joaquín Nin*, Deuxième Recueil. Paris: Eschig.

ORTIZ, Diego (1553): *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma: Andrea Dorico (ed. fac.: Marco di Pasquale, intr. SPES, 1984; ed. al.: Max Schneider, trad. y est. Kassel: Bärenreiter, 1936).

PEDRELL, Felipe:

- (1997-98/2): *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, 4 vols. La Coruña: Canuto Berea.
- (1917-22): *Cancionero musical popular español*, 4 vols. Barcelona: E. Castells Valls (reed.: Barcelona, Boileau, 1958).
- Cf. A) PEDRELL (1891), (s.f.-1896), (1897-98/1) y 1901.

PEDRINI, Teodorico (h.1715): *Sonate a violino solo coll basso del Nepridi, opera terza, parte prima. Preludii, allemande, correnti, sarabande, gavotte, minuetti e pastorale, parte seconda*. Pekín: Ms. Bibl. Nac. [cont. en DUVIGNEAU (1937), pp. 1-73].

PÉREZ BOCANEGRA Juan (1631): *Ritual formulario e institución de curas para administrar a los naturales de este reyno...* Lima: Geronymo de Contreras.

PHILIDOR, Pierre, rec. (1699): *Suite de danses pour les violons et haut-bois, qui se jouent ordinairement aux bals chez le Roy*. París: Ballard.

PIGAFETTA, Antonio (h.1526): *Il primo viaggio intorno al mondo* [div. mss. y eds.] (ed. esp.: *El primer viaje alrededor del mundo. Relato de la expedición de Magallanes y Elcano*, Isabel de Riquer, etrad. y est. Barcelona: Ediciones B, 1999).

PIGNOLET DE MONTÉCLAIR, Michel (1736): *Principes de musique divisés en quatre parties*. Paris: Liébaux (ed. fac.: Ginebra, Minkoff, 1972).

POMA DE AYALA, Felipe Guamán (1613-15): *Nueva corónica y buen gobierno*. Bibl. Real Copenhague, Ms. 2242 4º (ed. fac.: 3 vols., John V. Murra, Rolena Adorno, Jorge L. Urioste, eds. México: Siglo XXI, 1980).

PRAETORIUS, Michael (1614-19): *Syntagma musicum*, 3 vols. Wittenberg y Wölfenbüttel: Johannes Richter (ed. fac.: Kassel, Barenreiter, 2001).

QUANTZ, Johann Joachim:

- (1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen / Essai d'une methode pour apprendre a jouer de la flute traversiere*, publ. simultáneamente al. y fr. Berlín: Chrétien Frederic Voss (ed. fac. al.: Kassel, Bärenreiter, 1983; ed. fac. fr.: Antoine Geffroy-Dechaume, intr. y Pierre Séchet, est. París: Auguste Zurfluh, 1975).
- (s.f.): *Fantasier og Capricier af Quantz*, ms. 6210.0860. Copenhague: Bibl. Real (ed. mod.: *Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte solo und mit B.c.*, Winfred Michel y Hermien Teske. Winterthur: Amadeus, 1980; ed. fl. p.: *The Baroque Solo Book*, Bernard Thomas, ed. Brighton: Dolce, 1989).

QUEROL, Miguel, transcr. y est.:

- (1982): *Polifonía coral litúrgica (Música Barroca Española, vol. 2)*. Barcelona: IEM-CSIC.
- Cf. A) QUEROL (1948, 1966 Y 1975).

RAGUENET, François (1702): *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. París: J. Moreau (ed. fac.: Ginebra, Minkoff Reprints, 1976; disp. GAL).

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé (1482): *Musica practica*. Bolonia: Baltasar de Hiriberia (ed. mod.: Enrique Sanchez Pedrote, intr., José Luis Moralejos, trad. lat. y Rodrigo de Zayas, rev. Madrid, Alpuerto, 1977; ed. fac.: *Música práctica' de Bartolomé Ramos de Pareja*, Clemente Terni, est. CVLM vol. 16, 1983).

RAMEAU, Jean-Philippe (1722): *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Ballard (ed. fac.: Martha Cook, pról. Madrid: Arte Tripharia, 1983).

ROBLEDO, Luis (1989): *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: IFC.

RITSON, Joseph (1794): *Scottish Songs*, vol. 2. Londres: Johnson & Egerton.

RODIL, Antonio (1774): *Sei duetti per due flauti traversi dal signore Antonio Rodill, Ordinario della Musica d'il Rei di Portogallo in Lisbona*. París: Bignon.

ROUSSEAU, Jean-Jacques:

- (1768): *Dictionnaire de musique*. París: Viuda Duchesne (ed. esp.: José Luis de la Fuente Carolé, ed., Francisco José León Tello y Álvaro Zaldívar, próls. 1 y 2. Madrid: Akal, 2007).
- (1742 et al.): *Écrits sur la musique... avec des notes, éclaircissements historiques, etc*. París: Pourrat, 1838 (ed. mod.: *Écrits sur la musique*, Catherine Kintzler: pról. "Rameau et Rousseau: le choc de deux esthétiques". París: Stock, 1979).

- (1782-89): *Confessions*. Ginebra: Paul Moulto y Pierre-Alexandre Dupeyrou (ed. mod.: *Les Confessions I, Livres I à VI*, Alain Grosrichard, pres. París: Flammarion, 2002).
- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas (1677): *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar...* Madrid: Melchor Álvarez (ed. mod.: María-Rosa Calvo Manzano, transcr. y est. Madrid: Alpuerto, 1982).
- SALINAS, Francisco (1577): *De musica libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius (ed. mod.: *Siete libros sobre la música*, Ismael Fernández de la Cuesta, trad. lat. y est. Madrid: Alpuerto, 1983; ed. fac.: Bernardo García-Bernalt, Amaya García Pérez y Margarita Becedas, ests. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013).
- SANTA CRUZ, Antonio de (¿1633?): *Livro donde se veran Pazacalles de los ocho tonos i de los, trasportados...* Ms. M/2209, BNE.
- SANTA MARÍA, Tomás de (1565): *Libro llamado Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela, y todo instrumento en que se pudiese tañer a tres, y a quatro voces, y a más*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba (ed. fac.: Ginebra, Minkoff Reprint, 1973; *ibid.*: Valladolid, Maxtor, 2009).
- SANZ, Gaspar (1674): *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Xaragoza: Herederos Diego Dormer (ed. fac.: eds. 1674 y 1697, Luis García-Abrines, pról. y nts. Zaragoza: IFC-CSIC).
- SCARLATTI, Domenico (1733-57), *Sixty Sonatas in Two Volumes, Edited in Chronological Order from the Manuscripts and Earliest Printed Sources*, Ralph Kirpatrick, pról. y ed. Nueva York: Schirmer, 1953.
- SCHICKHARDT, Johann Christian (s.f.-h.1735): *L'Alphabet de la Musique, contenant XXIV sonates pour la flûte traversière ou pour le violon avec une basse continue, selon la clef françoise pour la flûte à bec...* op. 30. Londres: Autor (ed. fac.: Marcello Castellani, intr. SPES, 1992).
- SELMA Y SALAVERDE, Bartolomé de (1638): *Canzoni, fantasie et correnti da suonar ad una, 2, 2, 3, 4 con basso continuo...* Venecia: Bartolomeo Magni (ed. fac.: Marcello Castellani, instr. SPES, 1980).
- STANESBY Jr., Thomas (h. 1732): *A New System of the Flute à bec or Common English Flute... without the Trouble of Transposing the Music for it*. Londres: s.e.
- SWIFT, Jonathan (1726): *Travels into Several Remote Nations of the World... by Lemuel Gulliver*. Londres: Benjamin Motte (ed. mod. esp.: Pilar Elena, introd, Pólux Hernández, trad. Madrid: Cátedra, 1992).
- TAPIA, Martín de (1570): *Vergel de música*. Burgo de Osma: Fernando de Córdoba (ed. mod.: José Subirá, est., 2 vols. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1954).
- TARTINI, Giuseppe (1771): *Traité des agréments de la musique*. París: Autor (ed. mod.: Erwin R. Jacobi, est., cont. et. fac. *Regole per arrivare a saper ben suonar il violino...* copia Ms. Giovanni Francesco Nicolai. Celle: Moeck, 1961).

TELEMANN, Georg Philipp:

- (1728-29): *Der getreue Musikmeister*. Hamburgo: El Autor (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1983).
- (h.1738): *Sonates pour deux flûtes traversières, deux flûtes douces ou deux violons*. París: Le Clerc-Boivin (ed. fac.: Ginebra, Minkoff, 1985).

TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de, y CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1701): *La púrpura de la rosa, Fiesta cantada, ópera en un acto*. Ms. Lima: Bibl. Nac. (ed. mod.: Louise K. Stein, transcr. y est. Madrid: ICCMU, 1999).

TORRES, Joseph de (1702): *Reglas generales de acompalar en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en Canto figurado*. Madrid: Imprenta de Música (ed. fac.: Madrid, Arte Tripharia, 1983).

TUFTS, John (1723): *An Introduction to the singing of Psalm-Tunes*. Boston: Thomas Fleet.

VALDERRÁBANO, Enríquez de (1547): *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba (fac. en BDH; ed. mod.: PUJOL, Emilio, transcr. y est., 2 vols. Barcelona: IEM-CSIC, 1965).

VAQUEDANO, José de (1695): *Sonata a 3, M^o Vaquedano*, Ms en 4 particellas. Santiago de Compostela: Archivo Catedral (ed. mod.: *Obras musicales de fray José de Vaquedano*, José López Calo, transcr. y est. Cuadernos de “Música en Compostela” n^o 4. Madrid: Música en Compostela, 1990).

VARGAS Y GUZMÁN, José Antonio:

- (1773): *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado...*, ms. Oviedo: Biblioteca (ed. mod.: Medina Emilio Casares, pról., Ángel Medina Álvarez, transcr. y est. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994).
- (1776): *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra...*, ms. México: Archivo General de la Nación (otro: Chicago, Newberry Library) (ed. mod.: Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero, transcr. y est., vol 1., est. analítico; vol. 2, repr. fac.; vol. 3, “Trece sonatas para guitarra y bajo continuo”. México: AGN, 1986).

VEGA, Garcilaso de la (1605): *La Florida del Inca*. Las Rozas (Madrid): Dastin.

VENEGAS DE HENESTROSA, Luis (1557): *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Juan de Brocar (ed. mod.: *La música en la corte de Carlos V*, Higinio Anglés, transcr. y est., 2 vols. (1-Texto, 2-Música). Barcelona: IEM-CSIC, 1944).

VETTER, Michael (1969): *Il Flauto Dolce ed Acerbo. Instructions an Exercises for Players of New Recorder Music*. Celle: Moeck.

VIDELA, Mario A.:

- (1976): *Ejemplos de ornamentación del Renacimiento*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- (1982): *Formas instrumentales del Renacimiento para 2, 3 y 4 flautas dulces u otros instrumentos de viento o de cuerda*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

VIRGILIANO, Aurelio (s.f., h. 1585): *Il Dolcimelo*. Ms. Venecia (ed. fac.: SPES, 1979).

VOIS, Pieter de (1644): “Pavane de Spanje”, en *Der Gooden Fluyt-Hemel (Eerste deel)*. Amsterdam: Paul Matthijs (ed. fac.: Thiemo Wind, est. Utrecht: Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk, 1993).

VOLTAIRE, François (1766): “Supplément: André Destouches à Siam”, en *Le Philosophe ignorant*. pp. 98-107. París: s.e.

PORTALES DE INTERNET

ATELIER LYRIQUE DE TOURCOING: <http://www.atelierlyriquedetourcoing.fr/>
(<http://www.atelierlyriquedetourcoing.fr/archives.html>).

BACH CANTATAS WEBSITE: <http://www.bach-cantatas.com/>
(<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Ahlgrimm-Isolde.htm>).

BACH CHOIR OF BETHLEHEM, THE: <http://www.bach.org/history.php>.

BÄRENREITER: <https://www.baerenreiter.com/nc/en/>
(<https://www.baerenreiter.com/en/about-baerenreiter/>;
<https://www.baerenreiter.com/en/about-baerenreiter/baerenreiter-encyclopedia/recorders/>).

CAMBRIDGE SOCIETY FOR ANCIENT MUSIC, THE:
<http://www.csem.org/index.html> (<http://www.csem.org/history/history.html>).

CONSERVATOIRE AMÉRICAIN DE FONTAINEBLEAU:
<http://www.fontainebleauschools.org/index.html>
(<http://www.fontainebleauschools.org/history/index.html>).

DOLMETSCH FOUNDATION: <http://www.dolmetsch.com/index.htm>
(<http://www.dolmetsch.com/dolmetschfoundation.htm>;
<http://www.dolmetsch.com/index.htm> [cf. menú “ressources”]).

GALPIN SOCIETY: <http://www.galpinsociety.org>

GREG HOLT (THURSTON DART): <http://gregholt.co.uk/rtd-biog.htm>

JUILLIARD SCHOOL OF MUSIC: http://www.hire-juilliard-musicians.com/The_Juilliard_School.html; http://www.hire-juilliard-musicians.com/Juilliard_Co-Founder.html.

LA FOLÍA: www.lafolia.es.

MOECK: <http://www.moeck.com/cms/index.php>
(<http://www.moeck.com/cms/index.php?id=30&L=rottenburgnr.439>).

NORTON: <http://books.wwnorton.com/books/>
(<http://books.wwnorton.com/books/aboutcontent.aspx?id=4386>).

RECORDER HOME PAGE: <http://www.recorderhomepage.net/>

SOCIETY OF RECORDER PLAYERS: <http://www.srp.org.uk/>
(<http://www.srp.org.uk/carl-dolmetsch/>)

STICHTING BLOKFLUIT: <http://www.blokfluit.org/>.

UNIVERSIDAD DE IOWA: <http://ir.uiowa.edu/> (<http://ir.uiowa.edu/etd/2788>).

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS (Puebla, México, colección de tesis digitales):
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/
(http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/pacheco_p_fl/capitulo_1.html).

UNIVERSIDAD DE STANFORD: <http://www.stanford.edu/>.
(<http://historicalsociety.stanford.edu/pdfmem/AldrichP.pdf>).

UNIVERSIDAD DE YALE: <http://www.yale.edu/>
(<http://www.yale.edu/about/history.html>). Biblioteca:
http://drs.library.yale.edu/HLTransformer/HLTransServlet?style=yul.ead2002.xml&pid=mss.0047&query=&clear-stylesheet-cache=yes&hlon=yes&big=&adv=&filter=&hitPageStart=&sortFields=&view=c01_3#d1e14168.

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA: <http://www.unizar.es/>
(<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/27/3varia/13.pdf>).

DISCOGRAFÍA

BONET, Pedro y DE HITA, Carlos (2002): “Ornitophonía en Valsaín”, en *La lengua de los pájaros*, Eva Lootz, cat. exp., 31-may.-28 jul. Madrid: MNCARS.

LA FOLÍA, Grupo de música barroca:

- (1992): *Madrid Barroco* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD; María Villa: voz soprano; Isabel Serrano: violín barroco; Mathias Weibel: violín barroco; Juan Carlos de Mulder: guitarra barroca-archilaúd; Harm-Jan Schwitters: violonchelo barroco; Eduardo López Banzo: clave; Pedro L. García Benito: grabación y mezcla digital. Obras de Rodríguez de Hita, Marín, Selma y Salaverde, De Castro, Serqueira, Martín y Coll, Literes]. Colección “Madrid”, vol. 2 [publ. junto a *La Capital* (Consortio Madrid 92), nº 3]. Madrid: Kirios.
- (1995): *La leyenda de Balthasar el Castrado* [Pedro Bonet: flauta de pico y dirección; Tu Shi Shiao: contratenor; Jordi Argelaga: oboe barroco; Isabel Serrano: violín barroco; violín; Nicolette Moonen: violín; Marcial Moreiras: viola; Laura Folch: violonchelo; Francisco Luengo: viola de gamba; Roberto Terrón: contrabajo; Daniel Carranza y Felipe Sánchez Mascuñano: guitarra barroca y archilaúd; Mar Tejadas: clave; César Carazo: percusión; Coro de la Capilla Real de Madrid, Oscar Gershensohn: director; Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, José de Felipe: director; Estudios Kirios: grabación; Sincronía: mezclas; Jingle Express: procesado. Obras de De Benito, G. Bassano, Telemann, Gilles, Frescobaldi, Melani, A. Scarlatti, Stradella, Falconiero, Carissimi, Desprez-Milán, Literes, Purcell]. Madrid: Edel.
- (1999): *Música instrumental del tiempo de Velázquez (1599-1660)* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Josephine Watson: trad. inglés); Belén González Castaño: flautas de pico; Fernando Sánchez: bajoncillo y bajón; Adrián Rodríguez: violonchelo barroco; Alberto Martínez Molina: clave; Alfonso Ródenas: técnico de sonido. Obras de Correa de Arauxo, Botelero, Frescobaldi, Selma y Salaverde, Van Eyck, Froberger, Falconiero]. Valencia: Dahiz Produccions. [CD y notas incl. en KIENTZ (2015)].
- (2002): *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoril)* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Monique Planes: trad. francés. Josephine Watson: trad. inglés); Philippe Foulon: violas de gamba soprano y bajo; Adrián Rodríguez: violonchelo barroco; Alberto Martínez Molina: clave; Alfonso Ródenas: técnico de sonido. Obras de Haendel, Couperin, Rameau, Chédeville, Hotteterre, Caix d’Hervelois, Meares.-Hill, Boismortier]. Valencia: Dahiz Produccions.
- (2003): *“Los viajes de Gulliver” y otras visiones extremas del Barroco* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Monique Planes: trad. francés. Josephine Watson: trad. inglés); Paul Leenhouts: flautas de pico; Philippe Foulon: violas de gamba soprano y bajo; Alberto Martínez Molina: clave; Alfonso Ródenas: técnico de sonido. Obras de Williams, H. Purcell, Marais, Del Puerto, J.S. Bach, Telemann, Kuhnau]. Valencia: Dahiz Produccions.

- (2004): *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones* [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Monique Planes: trad. francés; Josephine Watson: trad. inglés); Celia Alcedo: voz soprano; Nicolas Domingues: voz contratenor; Belén González Castaño: flautas de pico; Philippe Foulon: violonchelo piccolo, violas de gamba soprano y bajo; Leonardo Luckert: viola de gamba bajo, violonchelo barroco; Juan Carlos de Mulder: guitarra barroca, archilaúd; Alberto Martínez Molina: clave; Alfonso Ródenas: toma de sonido; Jorge G. Bastidas: mezclas y ed. Obras de Desmazes, S. Durón, De San Juan, Facco, A. Scarlatti, De la Té y Sagau, Herrando, Pignolet de Montéclair]. Valencia: Dahiz Produccions.
- (2007): *Música de la Guerra de Sucesión Española*, doble CD. Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Beatriu Krayenbühl i Gussi: trad. catalán; Paul Jutsum: trad. ingl.); Celia Alcedo: voz soprano; Belén González Castaño: flautas de pico; Leonardo Luckert: viola de gamba bajo, violonchelo barroco; Juan Carlos de Mulder: guitarra barroca- archilaúd; Laura Puerto: clave; José Miguel Martínez: toma de sonido; Pilar de La Vega: ed. digital y masterización. Obras de Porsile, De Murcia, Valls, Haendel, Caldara, Pepusch, De Torres, Rabassa, Rincón de Astorga, Anónimo, Martín y Coll, Stuck. Barcelona: Columna Música.
- (2010/1): “*Corona aurea*”(Relaciones musicales entre España y Polonia en el contexto europeo) [Pedro Bonet: flautas de pico, dirección y notas al CD (Lukasz Szulim: trad. polaco; Gerald P. Fannon: trad. inglés); Belén González Castaño: flautas de pico; Fernando Sánchez: bajoncillos alto y tenor, bajón; Guillermo Martínez Concepción: violonchelo barroco; Laura Puerto: clave; Bart Vandewege: asesor musical; José Miguel Martínez: ingeniero de sonido; Pilar de la Vega: ed. digital y masterización. Obras de Mielczewsky, F. Rognoni, Selma y Salaverde, Jan de Lublin, T. Merula, Podbielski, Jarzebski]. Barcelona: Columna Música.
- (2010/2): *La Nao de China (Música de la ruta española a Extremo Oriente)* [Pedro Bonet: flautas de pico y notas al CD (Vicente Luo Bei: trad. chino; Rafael Caro Repetto: rev. trad. chino; Gerald P. Fannon: trad. inglés); Belén González Castaño: flautas de pico; José Miguel Martínez: ingeniero de sonido; Pilar de la Vega: ed. digital. Obras de *Cancionero de Upsala*, A. De Cabezón, Anónimos (México, 1759; archivos de Moxos y Chiquitos), Martínez Compañón, Blavet, Pedrini, Dupuits, Del Puerto]. Barcelona: Columna Música.

LLORCA, Ricardo (2005): *Concierto italiano* [Orquesta de Cámara del Gran Teatro Del Liceu; Guerassim Voronkov, director; Nancy Herrera, mezzosoprano; Pedro Bonet, flautas de pico; Alex Garrobé, guitarra; Belén González Castaño, clave. Barcelona: Columna Música.

MILÁN, Luis (1535/1992): *Luis Milán: “El Maestro” (1535)*. Juan Carlos de Mulder, vihuela de mano. Madrid: RTVE Música.

TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de (música) y CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (libreto) (1701): *La púrpura de la rosa*. Lima: Ms. Bibl. Nac.

- (1996): Ensemble Elyma [Gabriel Garrido, dir.; Isabel Monar; Graciela Oldone; Cecilia Díaz, Isabel Álvarez, José Antonio Carril *et al.*, voces]. Francia: K617.
- (1999): The Harp Consort [Andrew Lawrence-King, dir.; Judith Malafronte, Ellen Hargis, María del Mar Fernández Doval, voces]. Multinacional: Deutsche Harmonia Mundi-BMG Classics.

VIVALDI, Antonio (1977): *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, dir.; Alice Harnoncourt, violín solista. Hamburgo: Telefunken-Das Alte Werk.

FILMOGRAFÍA

CORBIAU, Gérard, dir. (1994): *Farinelli, il castrato* [Stefano Dionisi, Elsa Zylberstein, Enrico Lo Verso, Caroline Cellier, Omero Antonutti y otros. Guión: Andrée y Gérard Corbiau. Banda sonora: Les Talens Lyriques (Christophe Rousset, dir.). Bégica-Francia-Italia-Alemania: Stephan-K2-RTL TVI y otros (Globo de Oro Mejor película extranjera, varios premios César y Donatello).

CORNEAU, Alain, dir. (1991): *Tous les matins du monde* [Gérard Depardieu, Jean-Pierre Marielle, Anne Brochet, Caroline Sihol y otros. Guión: Pascal Guignard (autor novela homónima) y Alain Corneau. Banda sonora: Jordi Savall. Francia: France 3-Canal +, Sedif-Divali (7 premios César, incl. Mejor película).

HUILLET, Danièle y STRAUB, Jean-Marie, guión y dir. (1968): *Chronik der Anna Magdalena Bach* [Gustav Leonhardt, Christiane Lang, Paolo Carlini, Ernst Castelli, Bob van Asperen, Nikolaus Harnoncourt y otros. Guión: Banda sonora: Concentus musicus y Ensemble für alte Musik Wien (Nikolaus Harnoncour, dir.); Grupo de la Scola Cantorum Basiliensis (August Weizinger, dir.); Coro de niños de Hannover (Heins Hennig, dir.). Alemania-Italia: Franz Seitz-IDI Cinematográfica. [se puede visionar en <https://www.youtube.com/watch?v=XYv2ICyB6BM>, rec. 20-04-2015].

MIÑÓN, Juan (1995): *La leyenda de Balthasar el Castrado* [Imanol Arias, Coque Malla, Enrique San Francisco, Helio Pedregal, Aitana Sánchez-Gijón y otros. Guión: Juan Miñón. Banda Sonora: Mario de Benito (compositor), Grupo de música barroca “La Folía” (Pedro Bonet, dir.), Coro de la Escolanía del Monasterio de El Escorial (José de Felipe, dir.), Capilla Real de Madrid (Oscar Gershensohn, dir.)]. Madrid: Atrium Productions-Sogetel (ed. video Madrid: BMG Vídeo) (Palmera de Oro y Mejor banda sonora Mostra de Cine de Valencia; Goya al Mejor vestuario).

TRUFFAUT, François (1970): *L'Enfant sauvage* [Jean Pierre Cargol, François Truffaut, Françoise Seigner, Jean Dasté y otros. Guión: François Truffaut y Jean Gruault, basado en una crónica de de Jean Itard (siglo XVIII). Fotografía: Néstor Almendros. Banda Sonora: Antonio Vivaldi; Michel Sanvoisin, flauta de pico soprano; André Saint-

Clavier, mandolina; Orchestre Duhamel, Antoine Duhamel, dir.] París: Les Films du Carosse (Mejor película Seminci Valladolid 1970 y div. premios).

WISE, Robert, dir. (1965): *The Sound of Music* [Julie Andrews, Christopher Plummer, Eleanor Parker, Peggy Wood y otros. Guión: Ernest Lehman. Banda sonora: Richard Rogers, Oscar Hammerstein II]. Estados Unidos: United Artists (5 Oscars, incl. Mejor película).

