

## MUSICA PARA PIANOFORTE, ORGANO Y CLAVE, EN DOS CUADERNOS ZARAGOZANOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX<sup>1</sup>

CELESTINO YANEZ NAVARRO

### Resumen:

El presente artículo versa sobre el estudio y análisis de dos cuadernos de música de tecla que fueron copiados por el entonces propietario -el organista, violinista y compositor- Benigno Cariñena Salvador (\*Calahorra -La Rioja-, 13-II-1829; †Zaragoza, 27-VII-1886) y que actualmente se encuentran depositados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E: Zac*). Los manuscritos recopilan una tipología heterogénea de obras destinadas a diversos instrumentos de tecla: órgano, clave y pianoforte, con un evidente carácter “funcional”. El repertorio está constituido por composiciones litúrgicas, sonatas, tríos, transcripciones de oberturas o fragmentos de óperas italianas, variaciones y composiciones para solistas vocales con el acompañamiento para teclado. Los compositores que aparecen son locales -R. Ferreñac, F. Garcés y V. Metón-, nacionales -J. Lidón- y extranjeros -F. J. Haydn, J. L. Adam, V. Bellini, G. A. Rossini, G. Paccini, L. Ricci, G. Donizetti-.

### Palabras Clave:

Pianoforte, Órgano, Clave, Zaragoza, Siglo XIX, Benigno Cariñena, Francisco Garcés, Valentín Metón, Cuaderno misceláneo, Pianismo español, Análisis musical, Intérprete de tecla, Técnica pianística, Transcripción operística, Variación.

### Abstract:

This paper deals with the study and analysis of two keyboard music notebooks. They were copied by their owner Benigno Cariñena Salvador, an organist, violinist and composer (\*Calahorra -La Rioja-, February 13<sup>th</sup> 1829; †Zaragoza, July 27<sup>th</sup> 1886) and nowadays are in the Music Archive in Zaragoza Cathedral (*E:Zac*). The manuscripts compile a heterogeneous typology of works for different keyboard instruments: organ, harpsichord and pianoforte, with a clear “functional” nature. The repertoire consists of liturgical works, sonatas, trios, overture transcriptions and Italian opera excerpts, variations and works for vocal soloists with keyboard accompaniment. The composers appearing on the notebooks are local -R. Ferreñac, F. Garcés and V. Metón- national -J. Lidón- and foreign -F. J. Haydn, J. L. Adam, V. Bellini, G. A. Rossini, G. Paccini, L. Ricci, G. Donizetti-.

### Key Words:

Pianoforte, Organ, Harpsichord, Zaragoza, 19th century, Benigno Cariñena, Francisco Garcés, Valentín Metón, Miscellaneous album, Spanish pianism, Analysis, Keyboard performer, Piano technique, Opera transcriptions, Variation.

### El intérprete de tecla y los *cuadernos misceláneos*

Desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX, la compilación de obras de diversa procedencia ha acompañado al intérprete de tecla; es por ello que son numerosas las colecciones misceláneas.

---

<sup>1</sup> El presente artículo constituye un resumen de las conclusiones obtenidas en el homónimo trabajo de investigación predoctoral presentado en 2006 en la Universidad Politécnica de Valencia, dirigido por el Dr. Luis Antonio González Marín, a quien agradezco su ayuda y dedicación. De igual modo, inestimable ha sido el asesoramiento recibido por el Dr. Antonio Ezquerro Esteban.

as en el ámbito ibérico: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578) de Antonio de Cabezón (\*Castillo de Matajudíos -Burgos-, ca. 1510; †Madrid, 1566), las cuatro colecciones de música para órgano conservadas en la Biblioteca Nacional (M 1357, M 1468, M 1359 y M 1360) recopiladas por el organista Antonio Martín y Coll (\*Reus -Tarragona-, ca. 1680; †Madrid, después de 1734), varios cuadernillos procedentes del legado musical del convento de Santa Clara en Sevilla -depositados en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en Madrid<sup>2</sup>-, así como infinidad de manuscritos diseminados en bibliotecas y archivos (Jaca<sup>3</sup>, Biblioteca de los Duques de Villahermosa<sup>4</sup>, Biblioteca Municipal de Oporto<sup>5</sup>, Catedral de Segorbe<sup>6</sup>, cuadernillo perteneciente al “Legado Bernardón”<sup>7</sup>, etc.).

La mayor parte de estos *cuadernos misceláneos*<sup>8</sup> comparten una serie de peculiaridades:

1. Constituyen una compilación heterogénea de obras de diversos géneros y autores.
2. No están concebidos para la práctica de un único medio instrumental, sino para aquél disponible en cada momento. En un primer estadio, los instrumentos destinatarios son el órgano, clave

<sup>2</sup> Varios cuadernos de música para tecla de finales del siglo XVIII y principios del XIX que actualmente se encuentran en proceso de catalogación. Presentan títulos como *Quaderno de sonatas para organo de Nebra y Montero. Para el uso de mi señora D<sup>a</sup> María del Patricio Chacon y Carrillo* (R. 890), *Varias tocatas para piano de Dolores Juana y Castellet* (R. 1517), *Cuaderno de música para el uso de D<sup>a</sup> María de los Dolores Pizarro* (R. 1522), *Libro de música de D<sup>a</sup> María Montes* (R. 1524), etc. Dentro de cada cuaderno se encuentran obras de tipología muy diversa: composiciones litúrgicas, sonatas, obras basadas en danzas o con títulos descriptivos, transcripciones (reducciones) de óperas, variaciones y fantasías, ejercicios de carácter didáctico, nociones de solfeo, etc. Agradezco a la Dra. Cristina Bordas Ibáñez la colaboración prestada durante la consulta de los manuscritos.

<sup>3</sup> Manuscrito que contiene una colección de obras para tecla de compositores como Cabanilles o Diego Jaraba, y también anónimas. Junto a estas composiciones se incluyen otras de procedencia distinta: sonatas de Corelli, sinfonías, música vocal, etc. *Vid.*: González Marín, Luis Antonio: “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, en *Anuario Musical* 52 (1997), pp. 119-120.

<sup>4</sup> *Vid.*: Lipkowitz, Benjamin: “El manuscrito de Villahermosa: una importante fuente de la música de teclado española a finales del siglo XVIII”, en Boyd, Malcom y Carreras, Juan José (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 235-241.

<sup>5</sup> Tiene por título: “Libro de cyfra adonde se contem varios Jogos de Versos, e Obras e outras curiosidades de varios Autores” y data de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Al igual que los ejemplos anteriormente comentados, presenta obras diversas: *Registros, Batalha, Jogos de Versos, Entradas, Pange Lingua, Sacris Solemnis, Toada, Xacara, Canção, Espanholeta, Paradetas y Folias*. (N. 1577, Loc. Mc 42). Información extraída de la ponencia realizada por Edite Rocha en el VII Symposium Internacional de Música de Tecla “Diego Fernández” (Mojácar, 12-14 de octubre de 2006).

<sup>6</sup> Este manuscrito (47/7) está constituido por: “Varia[ciones] / De / Dusseck”, una composición vocal a cuatro voces, “Verso de 8<sup>o</sup> tono / Para dos teclados / en la mano [...]”, “Tema con variaciones / Para Forte-Piano” y “Rondo / Alegreto”.

<sup>7</sup> Con el título de *Varias piezas de tocado para el Piano forte* se agrupan un total de 19 piezas para teclado de origen distinto (D-318/ 3279): *Wals de los papatachos de la ópera la Italiana en Argel, Marcha la Cenicienta, Gachucha, Variaciones sobre el tema de la Polaca del Poeta Calculista de D. Ignacio Codrria* (1822), *Sonata de Don J. en do mayor*, etc. Una muestra de la literatura para aficionados en la primera mitad del siglo XIX en España la constituye el “Legado Bernardón. Una parte del fondo bibliográfico se custodia en la Biblioteca Capitular de Zaragoza y otra parte de este patrimonio se halla en el Archivo de Música, donde están registradas 577 obras musicales procedentes de su legado. Entre ellas se halla música para piano, guitarra y flauta, así como obras de cámara (piano y guitarra, piezas para piano a cuatro manos, flauta y guitarra, dos guitarras, etc.) e incluso obras vocales con el acompañamiento de piano o guitarra. Los géneros más abundantes son: danzas (valeses, rigodones, marchas, contradanzas, minuets), variaciones, fantasías, transcripciones y arreglos de fragmentos operísticos (oberturas, coros, dúos, “tercetos”), sonatas, sonatinas, piezas de carácter con títulos descriptivos, conciertos, cavatinas, “allegros”, “moderatos”, arias, “pantalón”, tocatas, etc. Además, se encuentra literatura de carácter didáctico: lecciones de solfeo, principios de música para piano y guitarra, etc. En cuanto a la autoría, muchas de estas obras son anónimas. No obstante, también aparecen composiciones de autores célebres (obras para guitarra de Fernando Sor, movimientos aislados de sonatas para teclado de M. Clementi, W. A. Mozart, I. J. Pleyel o D. Scarlatti) y de autores menos conocidos; quizás el más representativo de éstos sea José Barón (religioso dominico, formó parte del jurado calificador para la provisión de la plaza de organista de la iglesia de los Santos Juanes -Valencia- en 1823. *Vid.*: Ruiz de Lihory, José: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento tipográfico Doménech, 1903, p.177).

<sup>8</sup> Acuñaaré este término para referirme a colecciones de música de tecla de diferente tipología agrupadas en cuadernos manuscritos.

y clavicordio. Posteriormente -a partir de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX- órgano, clave y clavicordio (en menor medida) o pianoforte. El órgano suele estar siempre presente. Y ya a fines del siglo XIX, incluso, el armonio.

3. Esta ambivalencia instrumental, inherente al repertorio para teclado, está relacionada con los dos grandes géneros que recogen: el religioso (órgano) y el civil o profano (clave o clavicordio y, más tarde, pianoforte).

La primera formación técnica que reciben aquellos intérpretes de tecla españoles nacidos a finales del siglo XVIII y principios del XIX<sup>9</sup> -incluyendo a los primeros profesores de piano en el Real Conservatorio de Música de Madrid<sup>10</sup>- se produce en el órgano y no en el pianoforte<sup>11</sup>. Sin embargo, hasta la fecha, no se ha investigado en profundidad acerca de la vertiente pedagógica desarrollada por los *cuadernos misceláneos*, ni el papel realizado por éstos durante un primer estadio en la conformación de un lenguaje idiomático para el pianoforte. Tampoco se les ha considerado un elemento clave para abordar con profundidad la evolución del repertorio y los cambios acaecidos en los gustos musicales y modas del repertorio para teclado durante el siglo XIX y parte del siglo XX. Las recopilaciones de piezas de diversa índole para pianoforte -algunas de ellas “facilitadas”- ha sido un fenómeno que ha acompañado al estudiante o aficionado desde antaño; incluso pueden rastrearse en la actualidad en los catálogos de numerosas casas editoriales.

A los primeros estudios sobre la implantación del pianoforte en el ámbito hispánico, particularmente focalizados en Madrid y su área próxima de influencia, han venido a unirse, recientemente, otros trabajos cuyo ámbito de estudio se amplía a otros centros de producción “periféricos”; los cuales están replanteando algunas cuestiones que se daban por sentadas<sup>12</sup>.

---

9 En Zaragoza hasta 1890, no se funda la Escuela de música de la mano de Ruperto Ruiz de Velasco y Antonio Lozano. La mayor parte del profesorado que impartía clase en ellas provenía de las capillas eclesíásticas de la ciudad. *Vid.*: Ezquerro, Antonio ed.: *Antonio Lozano González: La música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza: desde el siglo XVI hasta nuestros días*. [Zaragoza, 1895], 3ª edición, Zaragoza, DGA-Diputación Ayuntamiento de Zaragoza, 1994, pp. [47-51]; Gimeno Arlanzón, Begoña: “Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888 (I)”, en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 191-194.

10 Pedro Pérez de Albéniz y Basanta (\*Logroño, 14-IV-1795; †Madrid, 12-IV-1855), al que algunos autores consideran como el “fundador” de la moderna escuela de piano española, fue organista de la parroquia de San Vicente (San Sebastián) a los diez años de edad y, tres años más tarde, tras obtener el segundo lugar en las oposiciones para el cargo de organista en la basílica de Santiago de Bilbao, continuó sus estudios de composición con el Maestro de Capilla de esta iglesia. Su formación como intérprete de instrumentos de teclado, por tanto, estuvo asociada al órgano. *Vid.*: Salas Villar, Gemma: “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1 (1996), pp. 97-120; Salas Villar, Gemma: “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”, en *Revista de Musicología*, XXIII/1 (1999), pp. 210-246; Salas Villar, Gemma y Sobrino, Ramón: “Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 8, pp. 633-640; Vega Toscano, Ana: “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5 (1998), pp. 129-145.

11 “La musicografía ochocentista española nació o se crió en las capillas de música, esto es, en los centros musicales de las catedrales, monasterios, etc., y de esas capillas nacieron y se nutrieron durante largo tiempo, en lo que a docentes se refiere, los conservatorios, incluido el de Madrid, de fundación real y civil, y los mucho más recientes centros aragoneses”. González Marín, Luis Antonio: “Una reflexión sobre la actividad musical y el patrimonio histórico en Aragón. El caso Nebra”, en *Rolde*, 102 (2002), pp. 58-65.

12 Algunas investigaciones recientes se destacan a continuación: Alemany Ferrer, Victoria: *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007; García Mallo, María del Carmen: *Literatura para piano conservada en Cataluña: la biblioteca de Anselmo González del Valle y González Carvajal (\*La Habana, 1852; †Oviedo, 1911)*, del Departamento de Musicología (Institución “Milà i Fontanals”) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006; Gimeno Arlanzón, Begoña: *Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista El Correo Musical, 1888*. Trabajo de Investigación Tutelado (DEA), Universidad de Valencia, 2005.

No obstante, todavía no se ha analizado en profundidad el peso específico de la herencia orgánica en la conformación de un lenguaje específico para el pianoforte; proceso en el cual los “cuadernos misceláneos” desempeñan una función relevante. En este sentido, el estudio de los manuscritos de Benigno Cariñena arroja luz sobre el advenimiento y posterior consolidación de una escritura autóctona para el pianoforte -durante las primeras décadas del siglo XIX- en el seno de una de las escuelas más importantes de organistas en España, como es la de Zaragoza<sup>13</sup>. Con este trabajo se pone de manifiesto, además, cómo los organistas de iglesia zaragozanos se adaptan al “nuevo instrumento” a través de la adopción de un repertorio novedoso que obedece a las exigencias de los círculos culturales de mayor influencia local; dando lugar, a su vez, a la “popularización” del instrumento. Sin duda, las posibilidades del mismo -tanto solísticas, como de acompañamiento de cámara y de reductor orquestal de las composiciones de moda en medios domésticos- fueron decisivas para tal efecto.

## Los manuscritos

### *Descripción externa*

Los dos manuscritos objeto de estudio se encuentran en *E: Zac*, concretamente forman parte de la caja D-535. Son dos volúmenes recopilatorios de música para instrumentos de tecla conformados a partir de diversos cuadernillos cosidos. Los cuadernos presentan una apariencia externa similar.

El primero de ellos, al que se le ha denominado *Cuaderno I*, posee un formato tamaño folio apaisado de 21 x 31 cm. y una encuadernación en tapas de cartón rígido forradas de papel aguado a dos tintas con cordones para su cierre. El lomo está reforzado en piel, con cuatro florones grabados en oro. Consta de un total de 137 folios pautados de buena calidad -escritos a doble cara- que han sido numerados de manera correlativa; concretamente del número 1 al 137. La portada y el índice están sin numerar. En total hay 139 folios (137 numerados más la portada y el índice).

La primera hoja del cuaderno ha sido cortada. La colección se inicia con un frontispicio profusamente ornamentado de las *Seis Fugas* de José Lidón (\*Béjar -Salamanca-, 2-VI-1748; †Madrid, 11-II-1827) que ocupa el espacio total de un folio. En la esquina superior derecha de esta portada está anotado, con toda probabilidad, a posteriori -dado el color de la tinta y el trazo-, el nº 1. Esta indicación hace suponer que se pueda tratar del primer cuaderno de un grupo o colección. La portada posee otras anotaciones a destacar. Por una parte, se lee la inscripción *Para el uso de Benigno Cariñena*; lo cual pone de manifiesto que este cuaderno fuera propiedad del citado compositor zaragozano. Por otro lado, con una tinta de color diferente y un trazo algo más grueso, se localiza una referencia al año 1842.

---

<sup>13</sup> Hilarión Eslava al referirse a las dos principales escuelas de organistas españoles a principios del siglo XIX en España, menciona la escuela del monasterio de Montserrat en Cataluña y la de Zaragoza, situando a Ramón Ferreñac como principal representante de esta última. *Vid.*: Eslava y Elizondo, M. H.: *Museo Orgánico Español: Breve memoria histórica de los Organistas Españoles*. Madrid, 1853, p.18.

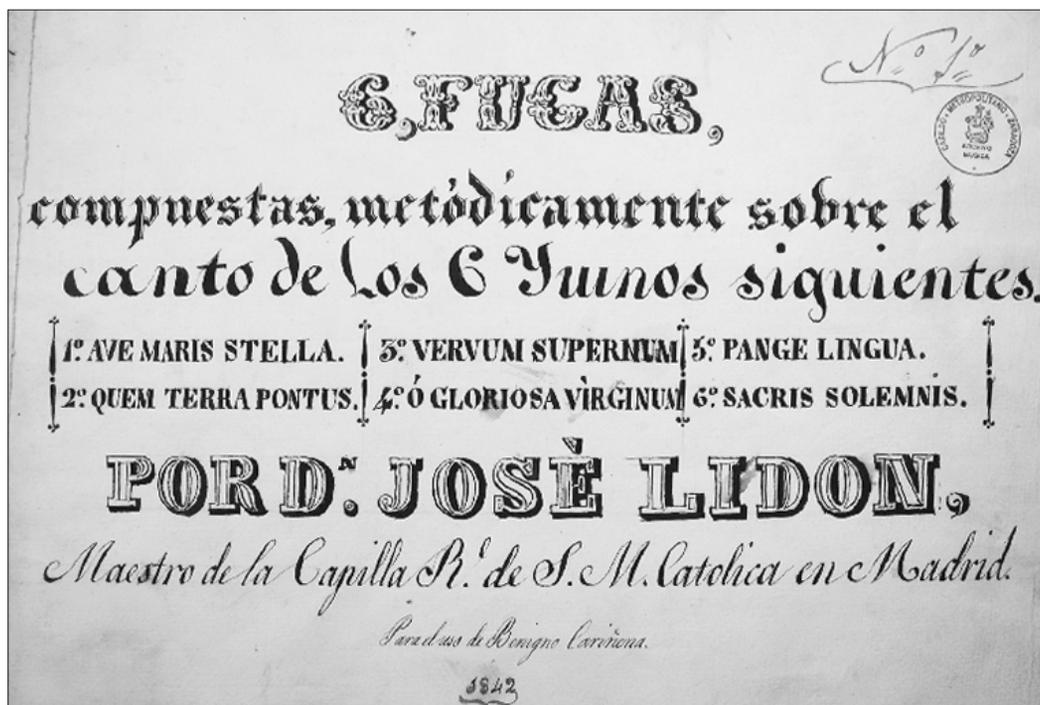
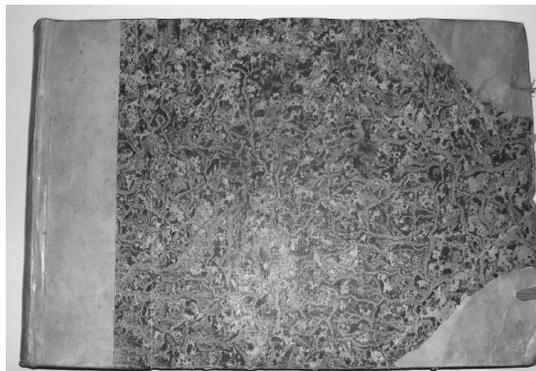


Fig.1. Portada del Cuaderno I.

En el folio 138 del *Cuaderno I*, sin numerar, aparece un índice en el que se explicitan las obras que contiene el volumen y los números de página (“Yndice de lo que contiene / este Cuaderno”). Al final de esta relación de obras se alude nuevamente al año 1842. Otra anotación relacionada con la datación de los manuscritos (1841) se observa en la portada de la reducción para pianoforte solo de la Obertura de *I Capuletti e i Montecchi* (*Cuaderno I*, folio 37).

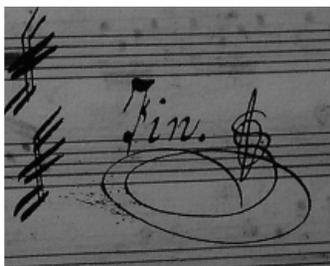
El segundo cuaderno, acuñado *Cuaderno II*, posee un formato en tamaño folio apaisado, de 21 x 31 cm. y una encuadernación en tapas de cartón rígido forradas de papel aguado. En este caso los cordones para el cierre del libro no se conservan. Posee 92 folios escritos por las dos caras, a excepción del último. Asimismo, se encuentran foliados con una numeración correlativa que va del número 1 al 92. La portada del cuaderno reza el siguiente epígrafe escrito a lápiz: *Cuaderno de Organo*, al que le acompaña una signatura también a lápiz (*ms s/n*). La hoja que sigue a la portada ha sido arrancada. Se aprecia, además, una anotación (*número 851 de inventario*) en la primera obra de la colección que parece posterior, dado el trazo de la escritura, la intensidad de la tinta y la colocación de la misma (algo más baja que el título que recoge la obra). Probablemente date de la época de Antonio Lozano<sup>14</sup>.

14 Antonio Lozano (\*Arenas de San Pedro -Ávila-, 1853; †Zaragoza, 1908), desempeñó una importante labor como compositor, musicógrafo y pedagogo. Maestro de Capilla del Pilar desde 1883. Vid.: Ezquerro, Antonio ed.: *Antonio Lozano González: La música...*, op. cit., pp. [21-88].

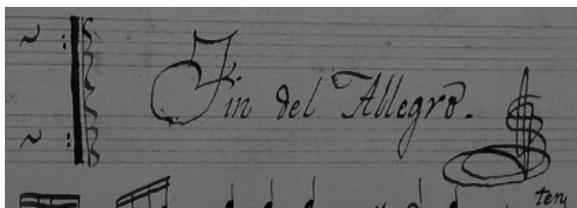


**Fig. 2.** Vista frontal del *Cuaderno II*.

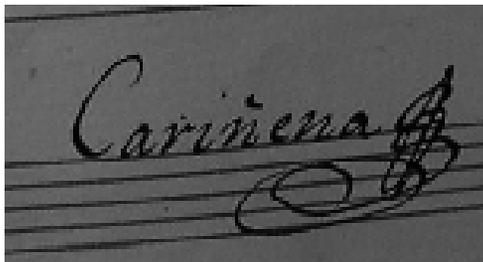
El trazo de la escritura y la caligrafía de los distintos pliegos o cuadernillos que conforman los dos cuadernos son muy similares, lo cual induce a pensar que estamos ante manuscritos copiados por una misma mano. Un dato significativo que corrobora esta hipótesis lo constituye la rúbrica que acompaña a la firma de B. Cariñena en la portada de la “Scena y duetto” de la ópera *Le Prigioni d’Edimburgo* de Federico Ricci (*Cuaderno II*, folio 73). Esta misma rúbrica aparece junto al explicit “Fin”: a la conclusión del tercer movimiento de la sonata Hob. XVI/52 (*Cuaderno II*) y tras el segundo movimiento de la sonata Hob. XVI/36 (*Cuaderno I*). Otro rasgo determinante es un tipo de trazo ornamental que aparece asociado a las líneas divisorias, muy común en ambos cuadernos. Se trata, por tanto, de ejemplares contemporáneos copiados y compilados por el entonces propietario: Benigno Cariñena Salvador.



**Fig. 3 a.** Final del tercer movimiento de la sonata de F. J. Haydn Hob. XVI/52 (*Cuaderno II*, folio 36).



**Fig. 3 b.** Final del segundo movimiento de la sonata de F. J. Haydn Hob. XVI/36 (*Cuaderno I*, folio 114).



**Fig. 3 c.** Firma de B. Cariñena en la portada de la “Scena y duetto” de la ópera *Le Prigioni d’Edimburgo* de F. Ricci (*Cuaderno II*, folio 73).

**Figs. 3a, b y c.** Rúbricas asociadas a la firma de Benigno Cariñena.

### *Los autores*

Examinando el contenido de los manuscritos se constata que la mayor parte de las obras figuran con el nombre o apellido del compositor. En aquellos casos en los que éste no aparece, se debe, bien a una omisión voluntaria, o bien porque ha sido arrancado la totalidad del folio en el que aparecía. Atendiendo a la autoría conocida de las obras presentes en los cuadernos, se podría hablar de una cierta selección en lo que a cuestiones generacionales se refiere. Por un lado, estarían aquéllos autores nacidos aproximadamente a mediados del siglo XVIII y fallecidos a principios del siglo XIX: Franz Joseph Haydn, José Lidón, Jean Louis Adam (\*Müttersholz, 1758; †París, 1848), Ramón Ferreñac (\*Zaragoza, 1762; †Id., 1832)<sup>15</sup> y Francisco Garcés (†Zaragoza, 1836).

Por otra parte, tendríamos los compositores más jóvenes cuyo periodo de vida abarca desde finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XIX, aproximadamente. En realidad se trata de músicos cuya producción musical estaba en pleno auge en la época en que fueron escritos los cuadernillos, atendiendo a la fecha (1842) que aparece en el *Cuaderno I*. Estamos, en consecuencia, ante la música que se interpretaba y escuchaba por entonces. En este caso los autores célebres escogidos son Gioacchino Antonio Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giovanni Pacini (\*Catania, 1796; †Pescia, 1867) y Luigi Ricci (\*Nápoles, 1805; †Praga, 1859), a los que hay que sumar el navarro Valentín Metón (\*Tafalla, 1810; †Zaragoza, 1860).

### *Benigno Cariñena Salvador: compilador*

En el ámbito del presente estudio, Benigno Cariñena Salvador (\*Calahorra -La Rioja-, 13-II-1829; †Zaragoza, 27-VIII-1886) aparece como copista, compilador y propietario de los manuscritos. Ingresó como infante cantor en la capilla de música de la Seo a los once años de edad, en 1840; tras la salida de Bruno Anel, hermano del, más tarde, organista de La Seo, Francisco Anel. Estudió armonía y com-

---

<sup>15</sup> Sobre este autor, *vid.*: Ezquerro Esteban, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, 2004, pp. 44-59; González Valle, José Vicente: *Tecla Aragonesa. IV. Ramón Ferreñac (1763-1832). Sonatas para órgano a cuatro manos*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1995; Id: “Ferreñac, Ramón”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 5, pp. 87-88.

posición con el maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, Domingo Olleta (\*Zaragoza, 20-XII-1819; †Zaragoza, 21-IV-1895). Además, se formó en el órgano, el violín y el contrabajo<sup>16</sup>. En 1858 ganó, previa oposición<sup>17</sup>, el puesto de maestro de capilla del Pilar, al que tuvo que renunciar por no aceptar la ordenación de sacerdote (el Concordato de 1851 supuso que los seglares no pudieran ejercer como cantores, organistas o maestros de capilla en las iglesias)<sup>18</sup>.

Desempeñó el puesto de primer violín de la orquesta de La Seo hasta 1867<sup>19</sup> y el de organista de la Parroquia de San Pablo hasta su fallecimiento, el 27 de agosto de 1886<sup>20</sup>. Fue un compositor reconocido en su tiempo, tal y como rezan los testimonios de la época:

“[...] cuyas obras pueden servir de modelo por su corrección y gusto. Sus misas de Gloria; la de Requiem, que se ejecuta en los funerales de Canónigo en ambas Catedrales; su Miserere, lamentaciones y gran número de obras más pequeñas, son de factura atildada y de muy propia instrumentación”<sup>21</sup>.

En el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza hay depositado un corpus considerable de obras compuestas por B. Cariñena: *Salves, Salmos, Cánticos, Magnificat, Entonaciones, Misas*, ciclos de *Lamentaciones* para los maitines del Miércoles y Jueves Santos, *Himnos, Motetes, Rosarios, Letanías, Letrillas* a la Virgen, *Gozos, Dolores* a la Virgen, *Antífonas, Graduales, Sinfonías*, etc. A pesar de descollar en el ámbito de la música religiosa, B. Cariñena llegó a adentrarse en el género lírico-dramático<sup>22</sup>. En 1885 participó en la constitución de la primera orquesta de Conciertos de Zaragoza<sup>23</sup>, de la que fue, además, su director<sup>24</sup>.

16 En *actas capitulares* de La Seo (1844, folio 17) se alude a su actividad como intérprete: “Con arreglo al dictamen de la Junta de Hacienda del St. templo del Salvador que obra al fin de estas Actas con el nr. 3º se acordó que el infante Benigno Cariñena, continúe en el Colegio con la obligación de tañer el órgano, el violín el contrabajo y de prestar los demás servicios que se le ordenen, sin perjuicio de admitir otro nuevo infante que se considera necesario para el canto”. [Consulta de las *actas capitulares* de las Catedrales de Zaragoza, a partir del vaciado informático, llevado a cabo por José Vicente González Valle].

17 Los miembros del tribunal fueron: Valentín Metón, Mariano Pérez y Francisco Anel. Las firmas de los mismos aparecen al final de los ejercicios de oposición que se conservan en *E: Zac*.

18 “Quedó enterado el Cabildo de un oficio del Señor Gobernador Ecco., quién, con fecha 13 del que rige, transcribe una real orden comunicada por el Ministerio de Gracia y Justicia en 12 de Marzo último, por la que se digna S.M. presentar a Dn. Hilario Prádanos para el Beneficio de Maestro de Capilla del Pilar, a consecuencia de no haber tomado posesión del mismo en el término prefijado, Dn. Benigno Cariñena, que había sido propuesto en primer lugar”. *Actas capitulares* del Pilar (16-4-1859, folio 25).

19 En *actas capitulares* de La Seo (7-6-1867, folio 38) se hace referencia a su renuncia al cargo: “Se dió cuenta de otro memorial de D. Benigno Cariñena despidiéndose del cargo de violinista de la Seo; en votación nominal se le admitió la renuncia; y se acordó que interinamente se supla con otro violín en las festividades que se necesite: el Sr. Cilleruelo expresó su deseo que constase su voto en contra de aceptar la renuncia de Cariñena”.

20 Ezquerro, Antonio ed.: *Antonio Lozano González: La música..., op. cit.*, p. 67 [187].

21 *Ibid.*, p. 67 [187].

22 El estudio de la música de otros compositores probablemente influyó en la conformación de su estilo propio. Antonio Lozano resalta una anécdota en relación a la considerable influencia eclesiástica en su lenguaje compositivo: “D. BENIGNO CARINENA. Muy reputado en el género religioso, quiso probar sus facultades en el lírico-dramático, escribiendo las zarzuelas “Arte y Amor” y “Al África”. El público respetando la autoridad y simpatías generales del autor, acogió benévolamente dichas obras, que no volvieron a ejecutarse y que *sotto voce* se tildaron de *sacristanescas*”. *Ibid.*, p. 122 [242].

23 Benigno Cariñena figuraba como vocal de la sociedad: “El 22 de marzo del año 1885 quedó constituida la sociedad en que se dió la Presidencia honoraria al Excmo. Sr. Marqués de Ayerbe y se nombró Junta directiva, compuesta de los Sres. Fermín Moscoso, Presidente, y de los Vocales señores don Francisco Frías, D. Eduardo Viscasillas, D. Marcelo Otal, señor Conde Bureta, D. Enrique Franch, D. Benigno Cariñena y D. Emilio Navarro”. *Ibid.*, p. 132 [252].

24 Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 227. Parece ser que su labor de director al frente de la orquesta le comportó numerosas críticas; como apunta Antonio Lozano: “Este concierto [se refiere al concierto inaugural celebrado el 30 de abril de 1885] fue muy aplaudido y ofreció la novedad de ejecutarse obras de los Maestros zaragozanos Olleta e Iglesias. La prensa elogió los esfuerzos de la Sociedad, aunque no estuvo unánime en aplaudir la dirección”. “[...] La Sociedad murió: ¿por qué? Varias fueron las causas. [...] y en Zaragoza, como en todas partes, no se suelen prestar los profesores músicos a ser dirigidos por quien no sobresalga notoriamente, y cuya autoridad como Director, no sea indiscutible, después de bien aquilata”. Ezquerro, Antonio ed.: *Antonio Lozano González: La música..., op. cit.*, pp. 133 [253] y 137 [257].

Si consideramos las fechas anotadas -1841 y 1842- los cuadernos se enmarcan en el periodo de formación de B. Cariñena, es decir, poco tiempo después de su admisión en el colegio de infanticos en 1840, posiblemente a la edad de doce o trece años<sup>25</sup>. El hecho de que un joven de temprana edad tuviera un especial interés por copiar cuidadosamente este repertorio en concreto y que, además, sufragara los costes de una encuadernación de calidad -en un momento de recesión económica como es el siglo XIX español- denota el valor que el intérprete de tecla del momento otorga a “sus cuadernos”; lo cual es comprensible considerando la “funcionalidad” de éstos.

Los manuscritos cumplirían una labor didáctica, tanto en lo referente al dominio técnico -adiestramiento en los diversos instrumentos de teclado- como en la adquisición de rudimentos de composición (posiblemente, los estudiantes de órgano tuvieran por costumbre familiarizarse con el estilo de los principales compositores -clásicos y de tendencias vanguardistas- a través del método laborioso de la copia o arreglo de sus partituras). A todo esto hay que añadir las posibilidades que, desde un prisma laboral, ofrecen. En unas fechas especialmente difíciles para el músico de iglesia -recordemos las consecuencias que trajo consigo el Concordato<sup>26</sup>- los organistas se ven obligados a explotar las nuevas perspectivas profesionales que se abren con la implantación del pianoforte y, de ahí, la necesidad de compilar, en tan sólo un par de cuadernos fácilmente manejables, un repertorio versátil que se adecue a todos los posibles contextos en los que pudiera intervenir al teclado B. Cariñena (no olvidemos lo valioso que puede ser esta circunstancia para el investigador, puesto que puede conocer de “primera mano”, los gustos musicales de la época). La confluencia de todos estos factores justifica, por tanto, la peculiaridad de estos cuadernos manuscritos, entendida como compilación miscelánea de composiciones para teclado.



**Ilustración I:** Retrato de Benigno Cariñena Salvador.

<sup>25</sup> En *actas capitulares* del Pilar (10-4-1840, folio 21) se menciona la edad de ingreso (11 años).

<sup>26</sup> Los músicos que quedaron sin empleo tras el Concordato, recurrieron al ámbito civil para el ejercicio de su profesión. Vid.: Gimeno Arlanzón, Begoña: “Sociedad, cultura y actualidad...”, *op. cit.*, p. 192.

### **Contenido de los manuscritos**

El *Cuaderno I* consta de 31 obras divididas de forma, más o menos proporcional, en cuatro grupos de diferente tipología:

#### **I. Composiciones litúrgicas destinadas al órgano:**

- *Seis Fugas*, de J. Lidón.
- *Tiento de lleno* en primer tono y *Verso para el Himno de las Nonas de la 8ª del Corpus*, de R. Ferreñac.
- Versos de los ocho tonos para órgano, anónimos.

#### **II. Transcripciones de oberturas de óperas italianas:**

- Oberturas de las óperas *I Capuletti e i Montecchi* y *Norma*, de V. Bellini.
- Oberturas de las óperas *Il Barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola*, de G. A. Rossini.
- Obertura de *La Schiava in Bagdad*, de G. Pacini.
- Obertura de *Il Nuovo Fígaro*, de L. Ricci.

#### **III. Tema con variaciones:**

- *Variaciones para forte piano sobre un tema italiano*, de V. Metón.

#### **IV. Composiciones originales destinadas al clave o pianoforte<sup>27</sup>:**

- Sonata en fa menor, de J. L. Adam.
- Sonatas Hob. XVI/35, Hob. XVI/36, Hob. XVI/37, Hob. XVI/38, Hob. XVI/39 y Hob. XVI/20 de F. J. Haydn.
- *Sinfonia* para clave o fortepiano, de F. J. Haydn en Sol Mayor.

Las obras del *Cuaderno II* se enmarcan, de igual modo, en varias categorías:

#### **I. Arreglos de fragmentos de óperas italianas para pianoforte:**

- Obertura de la ópera *Otello*, Allegro-coro d'introduzione del primer acto y Scena Prima del segundo acto, de G. A. Rossini.
- Introducción de la ópera *La Straniera*, de V. Bellini.
- Romanza de Lucrecia y Rustichello (*Com'è bello*) de la ópera *Lucrezia Borgia*, Introducción de la ópera *L'Elisir d'amore*, Duetto para soprano y tenor del primer acto de esta misma ópera y cavatina de *L'Esule di Roma*, de G. Donizetti.

---

<sup>27</sup> En el *Cuaderno I* bajo la denominación de *Seis sonatas para forte piano del Signori Hayden* se engloban, en este orden, las sonatas siguientes de F. J. Haydn: Hob. XVI/35, Hob. XVI/36, Hob. XVI/37, Hob. XVI/38, Hob. XVI/39 y Hob. XVI/20. La colección fue publicada por Artaria en 1780, bajo el título "Per il Clavicembalo o Piano Forte", aunque su escritura se aproxima en mayor medida a este último instrumento. He podido constatar la presencia de este mismo conjunto de sonatas en el archivo musical de los organistas de la Catedral de Ávila (Biblioteca del monasterio de Santo Tomás de Ávila): Obra 5ª. / [A lápiz] Sonatas / para / piano / de / Haydn. 25 f., 5v, 10v, 15v, 20v y 25v en blanco. 21'1 x 30'9 cm. 18/19. Son cinco cuadernillos, cada uno con su portada, cosidos después; falta el primero, con la Sonata 1ª. *Vid.*: Alfonso de Vicente: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*. Madrid, AEDOM, 2002, pp. 68-69. Esta colección de sonatas fue muy difundida por España, téngase presente el aprecio del pueblo español a la figura de F. J. Haydn (hay constancia, como veremos en páginas siguientes, de su circulación por Sevilla a finales del siglo XVIII). Ahora bien, en el caso que nos ocupa, el orden de la colección aparece alterado: se intercala, entre el primer y segundo movimientos de la sonata Hob. XVI/35, una composición que tiene por título *Sinfonia para Clave ó Forte Piano; / del Signori José Haydn*, es la única obra del cuaderno que no viene explicitada en el índice final; lo cual induce a pensar que fue posteriormente añadida por B. Cariñena.

**II. Tema con variaciones:**

- *Tema con Variaciones*, de F. Garcés.
- *Tema con Variacioni*, anónimo.
- Variaciones sobre motivos de la ópera *La Cenerentola*, de G. A. Rossini, anónimo.

**III. Tríos para piano, violín y violonchelo:**

- Hob. XV/14 y Hob. XV/30, de F. J. Haydn.

**IV. Sonatas para clave o pianoforte:**

- Hob. XVI/48 y Hob. XVI/52, de F. J. Haydn.

**V. Composiciones para solistas vocales con acompañamiento de pianoforte:**

- Scena y duetto (*Giovanna... questo figlio*) de la ópera *Le Prigioni d'Edimburgo*, de Federico Ricci.
- Bolero *L'Invito*, con acompañamiento de pianoforte, de G. A. Rossini.

Se trata de un repertorio heterogéneo donde convergen, a grandes rasgos, tres géneros: formas organísticas, sonatas y composiciones de temática operística.

La música destinada al órgano, posiblemente con finalidad de uso en la liturgia, vendría a representar la tradición española de la música para teclado. Es el género menos tratado en estos cuadernos. El repertorio religioso únicamente se encuentra en el *Cuaderno I*. La mayor parte de esta música se localiza al principio del cuaderno, esta disposición podría responder a criterios de carácter didáctico (ordenación del repertorio) o bien al contexto en el que se inscribe el organista de iglesia: en primer lugar se copia la música de mayor peso (religiosa) y a continuación, la profana. Estamos ante las formas contrapuntísticas típicas del ámbito litúrgico de la música para teclado en España desde el siglo XVII: tientos, fugas y versos. Los autores conocidos de estas obras son españoles y, además, coetáneos.

Quizás, uno de los géneros más representativos de los manuscritos sea el de las sonatas para teclado, la autoría de todas ellas, a excepción de una, es de F. J. Haydn. Conviene incluir en este apartado, además, varios tríos para violín, chelo y pianoforte. Es habitual, en los manuscritos, la alusión explícita a los primeros movimientos de sonata, tanto es así, que al término de éstos; se leen expresiones como las que siguen: “fin de la sonata de Haydn”, “fin de la Segunda sonata”, “fin de la tercera sonata”, etc.<sup>28</sup>.

La vertiente más contemporánea se manifiesta a través de las obras para el pianoforte relacionadas con la ópera italiana. Este apartado presenta una tipología variada. En primer lugar, aparecen las transcripciones de fragmentos de óperas italianas, sobre todo oberturas -“sinfonías” según la terminología de la época-. Es el género más abundante, con un total de 14 obras en los manuscritos.

---

28 Posiblemente -atendiendo a la pervivencia de la tradición de la escuela clavecinística española, en la que la sonata para teclado consta de un único movimiento- era común en la época de los manuscritos, la interpretación aislada de los allegros de sonata; lo cual justificaría estas anotaciones. La concepción hispánica de la sonata como forma bipartita se evidencia, asimismo, a partir de indicaciones como “segunda parte”, escritas tras la doble barra de la exposición (como es el caso de la sonata Hob. XVI/20).

Son composiciones anónimas, con toda probabilidad, copias manuscritas de reducciones impresas que circulaban por entonces<sup>29</sup>.

Por la naturaleza misma de las transcripciones, en las que se reduce para un único instrumento la totalidad de la orquesta, y el componente de carácter virtuosístico que en muchas ocasiones ello implica -efectos orquestales, notas dobles, octavas, arpeggios, saltos, polifonía, dinámicas extremas, densidad textural, etc.- las obras de esta tipología presentes en los manuscritos están destinadas al intérprete especializado. Consecuentemente, los recursos técnicos que recogen, demandan una activa participación del antebrazo y brazo, que se aleja de una técnica de carácter digital, a diferencia del resto de obras presentes en los cuadernos (litúrgicas y sonatas).

Otro género presente en los manuscritos es el de la variación (cuatro piezas). Con el paso de los años, las transcripciones fueron sustituidas por las fantasías y variaciones<sup>30</sup>. Hacia la época en la que se inscriben los cuadernos de B. Cariñena, las variaciones constituían uno de los géneros más cultivados por el pianismo romántico español, puesto que respondían perfectamente a los ideales estéticos del momento<sup>31</sup>. De la pléyade de compositores que ahondaron en el género, podemos citar a Pedro Pérez de Albéniz, Marcos Alcorta Galarre (\*Durango -Vizcaya-, 1836; †Id., 1897), Juan María Blas Altuna Mascarúa (\*Durango -Vizcaya-, 1828; †Lequeitio -Vizcaya-, 1868), Martín Sánchez Allú (\*Salamanca, 14-IX-1823; †Madrid, 31-VIII-1858), Justo Blasco (\*Borja -Zaragoza-, 1850), Ramón Carnicer i Batlle (\*Tárrega -Lleida-, 26-X-1789; †Madrid, 17-III-1855), José Gaínza Garamendi (\*Allo -Navarra-, 1844; †Madrid, 1882), Tomás Genovés Lapetra (\*Zaragoza, 29-XII-1806; †Burgos, 5-VI-1861), Anselmo González del Valle y González Carvajal (\*La Habana, 1852; †Oviedo, 1911), Francisco Javier Guridi (†Mondragón -Guipúzcoa-, antes de 1880), Nicolás Ledesma García (\*Grisel -Zaragoza-, 9-VII-1791; †Bilbao, 4-I-1883), Manuel Martí (\*Vigo -Pontevedra-, 11-I-1819; †Vigo?, III-1873), Santiago de Masarnau Fernández (\*Madrid, 10-XII-1805; †Id., 14-XII-1882), etc.<sup>32</sup>.

La variación en esta época se relaciona directamente con la fantasía: ambas suelen estar basadas en temas de óperas italianas, ambas adoptan el molde formal sobre el que cada compositor desa-

29 He constatado que la versión de la obertura de la ópera *La Cenerentola* de G. A. Rossini del *Cuaderno I* es idéntica a la versión procedente del "Legado Bernardón", anteriormente mencionada, cuya signatura es D-319/3338. Esta misma situación se repite en la obertura de la ópera *Il Nuovo Figaro* de Luigi Ricci, también del *Cuaderno I*. En este caso, la versión coincide con la encontrada en uno de los cuadernos manuscritos de tecla depositados en el Instituto Complutense de Ciencias musicales de Madrid, al que ya me he referido en la introducción. Son, por tanto, ediciones coetáneas.

30 "Los antecedentes españoles de las fantasías se encuentran en las reducciones de óperas para piano que aparecen a principios del S. XIX. Estas obras se limitaban a transcribir las arias, cavatinas o partes instrumentales más conocidas de las óperas, y no existía en ellas un afán por crear una nueva obra, como sucedió más tarde en las fantasías. Sin embargo, pueden considerarse como el preámbulo de la producción posterior, ya que reflejan la importancia de la ópera italiana en el gusto musical, y un posible campo de producción [...]". Salas Villar, Gemma y Sobrino, Ramón: "Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro", *op. cit.*, p. 637.

31 El género de la variación era muy popular durante el siglo XIX porque se basaba en una melodía preexistente, todo lo que los compositores tenían que hacer era añadir una serie de figuraciones a una base melódico-armónica. Por ello, las variaciones se hicieron muy populares a medida que el público se ampliaba; no sólo era un vehículo apropiado para la práctica del compositor y el virtuoso, sino que permitía al oyente aficionado reconocer y disfrutar de una melodía conocida. Las variaciones y las fantasías han respondido perfectamente al concepto más funcional y tradicional de la música para teclado en el ámbito hispánico desde el siglo XVI (*diferencias, tientos, intentos, glosas* u otras piezas para tocar -improvisar- "de repente").

32 Consúltense el listado de obras por autores recogidos en el estudio de Emparán, Gloria: *El pianismo español del S. XIX. Fuentes para su estudio*. Granada, 1982 (trabajo realizado para la Fundación Juan March, nº 7035, entrada de 12 de noviembre de 1982, signatura 1-3-10/10 D).  *Vid.*, además: García Mallo, María del Carmen: *Literatura para piano...*, *op. cit.*

rolla una escritura de carácter improvisatorio y a la vez virtuosístico y; por último, ambas ofrecen al oyente un modelo audible claro que aparece repetidas veces. Precisamente dos organistas de las catedrales de Zaragoza -Francisco Garcés y Valentín Metón- están representados en los cuadernos a través de sendos ciclos de variaciones.

Por último, cabe destacar dos obras para voces solistas con el acompañamiento de piano: el Bolero *L'Invito* de G. A. Rossini y la *Scena y duetto (Giovanna... questo figlio)* de la ópera *Le Prigioni d'Edimburgo* de F. Ricci<sup>33</sup>. Esta última se estrenó en España en 1840, en Barcelona, en el Teatro de la Santa Cruz, el 24 de julio de 1840<sup>34</sup>, mientras que en Madrid la primera representación tuvo lugar en el Teatro del Príncipe, el 28 de agosto de 1840. A esta representación le siguió otra en el Teatro de la Cruz el 29 de junio de 1841, con el mismo reparto<sup>35</sup>. Dada la proximidad temporal del estreno con respecto a la datación de los manuscritos, cabría suponer que B. Cariñena pudo haber adquirido la música a través de alguna compañía de ópera nacional de gira por la zona<sup>36</sup>. Además, la soprano destinataria de ambas obras podría ser la misma, ya que la extensión está relativamente próxima (Si2-La4 en la *Scena y duetto*, y Mi3-Sol4 en el Bolero).

El interés por la literatura para EL piano de tinte operístico es un fenómeno que se da en toda Europa durante la primera mitad de siglo. En nuestro país, este fenómeno se inicia hacia 1821-1823, uno de los periodos de apogeo de la música de Rossini en España<sup>37</sup>. La edición musical de la época, en consecuencia, no es ajena a este cambio en el gusto musical<sup>38</sup>.

La localización en estos cuadernos de tecla, propiedad de un organista, de música de temática profana y, además, en idioma italiano, como son estas piezas vocales, revela que los músicos de iglesia -algunos de ellos sacerdotes- amenizaban los “salones de la alta sociedad”, siguiendo así las modas musicales del momento<sup>39</sup>. La incorporación de este tipo de repertorio en los manuscritos es

---

33 En los arreglos para piano de fragmentos que originariamente cuentan con la presencia de las voces, la melodía de la mano derecha prácticamente se limita a seguir la parte de los cantantes -frecuentemente duplicando la melodía a la octava- mientras que en la izquierda se concentra todo el peso armónico a través de fórmulas sencillas de acompañamiento.

34 Aviñoa, Xosé: “Aquel año de 1845”, en *Anuario Musical*, 45 (1990), p. 144.

35 Carmena Millán, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1778 hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta de Manuel Minesa de los Ríos, 1878, pp. 90-92.

36 En esta época los dos principales focos de edición musical son Madrid y Barcelona; puesto que en ambos lugares la representación tuvo lugar el mismo año, resulta difícil determinar con cuál de las dos ciudades podría guardar relación el manuscrito.

37 Vid.: Casares Rodicio, Emilio: “Rossini: la recepción de su obra en España”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10 (2005), pp. 43-45.

38 “Entre los años veinte y cuarenta proliferaron las ediciones calcográficas que reflejan la hegemonía abrumadora de la ópera italiana, tanto en el repertorio vocal (arias, cavatinas, etc. para voz con acompañamiento), como instrumental (variaciones, valsos y contradanzas sobre temas operísticos, arreglos y transcripciones para piano o guitarra de oberturas, sinfonías, etc.), gestadas por editores y almacenistas cada vez más importantes y especializados. Entre ellos pueden ser citados Antonio Hermoso, muy activo entre 1826 y 1847 y, sobre todo, Bernabé Carrafa Carvajal, fundador de un almacén de música en la madrileña calle del Príncipe (1831) que sería el más importante de la ciudad en toda la primera mitad de siglo. Después de su muerte (27 de Octubre de 1859) sus sucesores prolongaron la actividad de la firma editorial unos diez años más bajo el nombre de Carrafa y Sanz Hermanos”. Gosálvez Lara, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995, p. 68.

39 Los fragmentos operísticos de compositores italianos llegaron a adaptarse para el uso como música religiosa durante el siglo XIX. La situación se repite en numerosos archivos eclesiaísticos españoles Vid.: Alfonso de Vicente: *op. cit.*, pp. 25-26; Ester-Sala, María y Vilar, Josep Maria: “La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos”, en *Nassarre*, VIII/2 (1992), pp. 71-72; Heilbron Ferrer, Marc: “Un tal baccano in chiesa, bel rispetto: ópera italiana en los archivos de iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”, en *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, VIII/1 (2001), pp. 65-124; López-Calo, José: “El italianismo operístico en España en el siglo XIX”, en *La ópera en España*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1984, p. 87.

un signo inequívoco de que los organistas de Zaragoza estaban muy al tanto de las últimas tendencias en lo que se refiere a la música para pianoforte<sup>40</sup>. Varias muestras anteriores a la época de los “cuadernos misceláneos”<sup>41</sup> son: un catálogo de música vocal e instrumental que data de 1824, procedente del “Legado Barbieri”<sup>42</sup> y la recopilación de piezas de ópera adaptadas al pianoforte: *La Rossiniana, o veladas de Terpsícore*, de 1826<sup>43</sup>.

### **Los instrumentos**

A la hora de dilucidar el instrumento para el que está concebida cada una de las obras de los cuadernos, nos enfrentamos con la eterna cuestión que acompaña a la música de teclado hasta bien entrado el siglo XIX. En diversas composiciones el instrumento destinatario es evidente, como es el caso de algunos versos para órgano que incorporan indicaciones referidas a los registros, o las de temática operística, principalmente concebidas para el pianoforte. Ahora bien, incluso en estos casos, no sabemos a ciencia cierta si, en determinadas circunstancias, se recurrió a otros instrumentos obedeciendo a motivos tan diversos como la disponibilidad o el gusto personal.

Cuatro son los instrumentos de tecla con los que podrían haberse ejecutado las obras: órgano, clave, clavicordio<sup>44</sup> y pianoforte. Para aportar algo de luz a esta cuestión, los aspectos a considerar serían los siguientes: los instrumentos disponibles en las capillas de música zaragozanas en la época de los manuscritos, el tipo de obra, la extensión abarcada, el uso de dinámicas, la escritura, la naturaleza de la técnica requerida para su interpretación y, por último, otras indicaciones presentes en la partitura. A todo esto, hay que añadir las diferentes denominaciones que reciben los instrumentos en España, que en ocasiones, pueden inducir a confusión<sup>45</sup>.

40 Algunas de las óperas cuyos fragmentos se encuentran transcritos se estrenaron también en Madrid en fecha relativamente reciente a la datación de los manuscritos. De hecho, *L'Esule di Roma* se representó por vez primera el 21-5-1832 en el Teatro del Príncipe, *L'Elisir d'amore* el 8-8-1833 también en el Teatro del Príncipe, *Il Nuovo Figaro* el 3-4-1834 en el Teatro de la Cruz y *Lucrezia Borgia* el 4-7-1839 en este mismo teatro. Carmena Millán, Luis: *op. cit.*, pp. 76-79.

41 Hacia 1840 nacen las primeras revistas filarmónicas españolas que sientan las bases de lo que será la entrega periódica de suplementos musicales: la *Iberia musical y literaria* (1842-1845) y el *Anfión matritense* (1843).

42 “Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la carrera de San Jerónimo, Casa del Buen Suceso, frente a la Soledad. Madrid: En la oficina de Don Antonio Fernández, 1824”, en Casares Rodicio, Emilio (ed.): *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, vol. 2, 1988, pp. 315-324. Este catálogo contiene: arias con acompañamiento de pianoforte, arias con acompañamiento instrumental, dúos con acompañamiento de pianoforte, dúos con acompañamiento instrumental, etc.

43 Varios ejemplares de esta colección están depositados en *E: Zac*. La citada *Rossiniana*, junto a colecciones con títulos como *La Euterpe*, *El nuevo Anfión*, *Oberturas y sinfonías de los mejores autores*, arregladas para pianoforte, *Nueva colección de canciones españolas* o la *Nueva colección selecta de rigodones y valeses*, se editaron en la colección musical periódica *La lira de Apolo*, publicada a partir de 1817 por Bartolomé Wirmbs. *La lira de Apolo* es una de las primeras colecciones periódicas musicales en España, únicamente precedida por el *Periódico de Barcelona*. La colección se publicó con el mismo nombre durante cinco series de periodicidad regular (1817-1818, 1819, 1827-1828, 1830-1831 y 1834). Cada serie constaba de doce entregas divididas en tres géneros musicales de actualidad: música vocal italiana, música instrumental y canciones españolas. Música seleccionada, entre otros, por Federico Moretti (Brigadier de los Ejércitos Nacionales, Académico filarmónico de Bolonia. En 1798 publicó una obra titulada *Principios para tocar la guitarra, adicionada con los elementos generales de la música*. En 1807 redactó los *Elementos generales de la Música*, obra que no llegó a publicarse. En 1821 dio a luz *Gramática razonada Música*, dedicada al Infante de España Francisco de Paula, y publicada por la Imprenta de I. Sancha de Madrid. Sobre este autor, *Vid.*: Biblioteca de Catalunya, M 942: Pedrell, *Documentos inéditos para su Diccionario*. *Vid.*: Gosálvez Lara, Carlos José: *op. cit.*, pp. 189-191.

44 En un primer estadio, dentro de la evolución del clavicordio, la denominación estuvo ligada a la voz latina *manicordium* o *manichordium*, de ahí que en castellano, se aluda al instrumento como *manicordio*, *manocordio*, *monocordio*, *manucordio* o *monacordio*.

45 Baste de ejemplo el título que ostenta Francisco Flórez (†1824): “constructor de claves y órganos de la Real Cámara de Carlos IV”. En todas las referencias documentales hacia su persona, se presenta como constructor de *Fortes-Pianos* o *Piano-Fortes*. Bordas, Cristina: “Dos Constructores de Pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, en *Revista de Musicología*, XI/3 (1988), pp. 807-851.

A finales del siglo XVIII los términos clave y clavicordio podrían referirse al pianoforte: *clave de piano* o incluso *clave de martillo*<sup>46</sup>. Por otra parte, cuando el término *clave* hacía referencia al pianoforte, se trataba del instrumento “en forma de clave”, actualmente piano de cola<sup>47</sup>. En cambio, “fortepianos” o “pianos fortes” se empleaba con relación a los denominados “pianos cuadrilongos” o “pianos de mesa”<sup>48</sup>. El término fortepiano parece haberse introducido juntamente a los primeros instrumentos procedentes de Inglaterra en la década de 1770<sup>49</sup>.

Además, otro aspecto importante que conviene tener presente es la dualidad que suele acompañar el repertorio de tecla español. Precisamente uno de los rasgos definitorios de la música para tecla del siglo XVIII es la doble orientación en su función y destino; los organistas escriben tanto para clave como para órgano, para ambos indistintamente o incluso para clave o pianoforte (a finales de siglo):

“Salvo en casos excepcionales, como Scarlatti, Albero o Soler, el clave no tuvo en España un repertorio independiente como en otros países, sino que aparece unido al órgano o al instrumento más afín, el piano [...]”<sup>50</sup>.

En Portugal, la *Gaceta de Lisboa* informa de la presencia de numerosas composiciones coetáneas (finales del siglo XVIII) cuyo instrumento destinatario es el clave, el pianoforte o ambos a la vez<sup>51</sup>.

---

46 Francisco Flórez alude a estos términos en el *Diario de Madrid* (25 de noviembre de 1795) y *Memorial Literario* (enero de 1796): “Don Francisco Flóres, constructor de fortes-pianos de Cámara de S. M. hace saber al público [...] también coloca cualquier registro de órgano en los fortes-pianos, y ha inventado un modo de subministrarles al ayre con más facilidad que hasta el presente: igualmente construye claves de pluma y piano, y otros registros, como lo executa Merlin en Londres [...]”. *Ibid.*, p. 844.

47 Véase la referencia al *clave-piano* diseñado por Thomas Sheraton y construido por John Broadwood en 1796, regalo de Godoy a la reina María Luisa. *Ibid.*, p. 818.

48 “[...] el primer proyecto que hace Flórez para el rey es de un piano de *Figura Quadrilonga*, es decir, de mesa, sujeto por 16 patas [...]”. *Ibid.*, p. 820.

49 Kenyon de Pascual, Beryl: “pianoforte”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (5 de octubre de 2006), <<http://www.grove-music.com>>.

50 Bordas, Cristina: “Tradicición e innovación en los instrumentos musicales”, en Boyd, Malcom y Carreras, Juan José (eds.): *La música en España en el siglo XVIII, op. cit.*, p. 210. Ahora bien, conviene tener presente que no se trata de un asunto típicamente español, ni depende de cuestiones ideológicas; sino que es el resultado de la práctica tradicional en los instrumentos de tecla y del hecho de que, al prescindirse en la Península Ibérica del pedalero en los órganos -convirtiéndose así, la práctica organística en una técnica de tañer “manualiter”- las posibilidades y dificultades “físicas”, a la hora de interpretar, que ofrecen unos y otros instrumentos de tecla son, hasta cierto punto, similares, y por tanto, intercambiables.

51 Es significativo encontrar el término fortepiano en solitario en la música anterior a 1800, ya que hasta entonces los editores, por razones comerciales, prefirieron imprimirlas bajo el título “para clave o fortepiano”. En España el término fortepiano suele aparecer asociado a otro instrumento prácticamente hasta el comienzo del XIX: *Obras para clavicordio o piano-forte* de Sebastián de Albero (\*1722; †1756), los *doce Minuetes para clave y piano fuerte* (1764) de Joaquín Montero (†1815) o las *Seis sonatas para piano forte que pueden servir para clavicordio* (1780) de José Ferrer (ca. 1745; †1815), *Quaderno de música para clavicordio, forte-piano, y organo* (1786) de Juan Sessé (\*1736; †1801), etc. Recientemente he tenido la oportunidad de compartir impresiones con el musicólogo Alberto Marín Martín, sobre la nomenclatura de las partituras editadas destinadas a instrumentos de teclado a finales de siglo XVIII y principios del XIX en España. Este investigador ha realizado un estudio sobre diversas fuentes hemerográficas sevillanas (sección de venta de partituras, entre otras). El estudio evidencia que aquellas partituras anunciadas en la prensa de la Sevilla de finales del siglo XVIII (de autores como Dussek o Pleyel) únicamente hacen referencia al clave. Sin embargo, la situación cambia a principios del siglo XIX (hacia 1804). Las obras (de autores como Haydn, Mozart o Pleyel) pasan a estar destinadas con exclusividad al pianoforte. Alberto Marín, ha localizado, además, varias colecciones de sonatas de Haydn; alguna de estas colecciones podría tratarse de la misma edición presente en los manuscritos: colección de seis sonatas para pianoforte de Haydn; y varios ciclos de tríos (con una nomenclatura muy próxima a la de los cuadernos). Muy probablemente estos impresos procederían de Londres. [Alberto Marín participó en el VII Symposium Internacional de Música de Tecla Española “Diego Fernández” (Mojácar, 12-14 de octubre de 2006) con la comunicación: *El fortepiano en las fuentes hemerográficas sevillanas del último tercio del siglo XVIII*].

Estamos ante una muestra más del uso paralelo entre el clave y el pianoforte<sup>52</sup>. Del conjunto de las obras de los manuscritos, tan sólo destaca una en la que se hace referencia explícita a esta dualidad: *Sinfonia para Clave ó Forte Piano; / del Signori José Haydn*<sup>53</sup>. En el resto de las obras de F. J. Haydn se alude al pianoforte: *Tres grandes sonatas / para Forte-Piano / La 1ª con Acompañam[ien]to de Violin y Violon / Compuestas / Por D[o]n Josef Hayden / Obra 93*<sup>54</sup> y *Seis Sonatas para Forte Piano del / Signori Hayden*.

Se encuentran en *E:Zac* dos inventarios manuscritos que datan de 1873, elaborados por el entonces maestro de capilla Hilario Prádanos (\*Valladolid, 14-1-1828; † Id., 28-VI-1889)<sup>55</sup>. En el primero se menciona un clavicordio en desuso y en el segundo, se alude a dos pianos de mesa; uno propiedad de Ramón Ferreñac y el otro, de H. Prádanos. Parte de estos inventarios se reproduce a continuación:

“Inventario de los papeles de música, libros e instrumentos que existen en el Archivo del Colegio de infantes de Sto. Templo Metropolitano de Ntra. Señora del Pilar de Zaragoza.

Instrumentos: Un manucordio que está calificado de viejo e inútil en el inventario hecho en 1842. 2 de Agosto de 1873. H. Prádanos.

Inventario de los muebles y ropas existentes en el colegio de Infantes del Sto. Templo Metropolitano de Ntra. Sra. Del Pilar en Papeles de Música pertenecientes a la testamentaria del difunto D. Ramón Ferreñac, Organista 1º [...] Inventario de la casa de los infantes.

Piso pral: Cuarto maestro

Un piano de mesa en muy mediano uso que servía para dar lección de solfeo á los infantes, y para cantar los dolorosos en la Cuaresma y gozos de Ntra. Sra. Durante el octavario del Pilar, en su Sta. Capilla. (Nota). Hoy dan lección de solfeo los infantes con el piano propio del actual Maestro, y los dolorosos y gozos que se cantan en la Sta. Capilla se acompañan con el armonio que está en el retrete. [...]

Este es el estado actual de ropas y muebles de este colegio. Hoy 30 de Agosto de 1873. Hilario Prádanos”.

La información que aflora de estos documentos es de sumo interés, puesto que nos permite establecer algunas consideraciones acerca de la presencia del pianoforte en El Pilar y las funciones asignadas:

1. El instrumento fue comprado por el Maestro de Capilla -debiendo éste procurar su mantenimiento- y, por tanto, estaba depositado en los aposentos del mismo. Se empleó en la ense-

<sup>52</sup> Vid.: Doderer, Gerhard y Van Der Meer, John Henry: *Cordofones de tecla portugueses do século XVIII: Clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, pp. 13-15.

<sup>53</sup> El ámbito de la obra es Fa0 (aparece una sola vez como duplicación a la octava de Fa1) / Mi5. Pese a los saltos de octava y los acordes repetidos de cuatro notas en *forte*, impera una técnica de carácter digital. Las indicaciones dinámicas son frecuentes.

<sup>54</sup> Grupo constituido por el trío Hob. XV/30 y las sonatas para teclado Hob. XVI/48 y Hob. XVI/52.

<sup>55</sup> Sobre este compositor; vid.: Cavia Naya, Victoria: “Un músico del siglo XIX y su proyección desde la catedral de Valladolid: Hilario Prádanos” en *Cuadernos de música Iberoamericana*, VII (1999), pp. 199-214; Varela de Vega, Juan Bautista: “Prádanos, Hilario”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 8, p. 922.

ñanza de los infantes (lecciones de solfeo y estudio de la música de tecla); sustituyendo así al clavicordio<sup>56</sup>. Además, pudo servir como instrumento de estudio a los futuros intérpretes de tecla; entre ellos al propietario de los cuadernos: B. Cariñena<sup>57</sup>.

2. Llegó a emplearse en el templo -lo cual fue posible por tratarse de un instrumento cuyas características físicas permitían su transporte con relativa facilidad- aunque su presencia estaba limitada a la Capilla de la Virgen del Pilar (para acompañar el canto de los “dolorosos” en la Cuaresma y “gozos” durante el octavario del Pilar). Posteriormente fue sustituido para esta labor por el armonio, instrumento que, a partir de mediados del siglo XIX, se asentará en gran parte de las iglesias españolas y europeas<sup>58</sup>.
3. El pianoforte gana preponderancia con respecto al clave -en ningún momento se alude a este último- y al clavicordio (tildado de “viejo e inútil” en el inventario de 1842, precisamente uno de los años anotados en los cuadernos)<sup>59</sup>.
4. Es de suponer que fue el instrumento con el que R. Ferreñac estudió en la última etapa de su vida, o incluso en el que se gestaron algunas de sus obras para órgano. Recordemos que se hace referencia a un “manucordio” en 1842, probablemente, éste estuviera ya muy deteriorado en vida del maestro y, por tanto, fue sustituido por el piano de mesa<sup>60</sup>. El estilo de R. Ferreñac evolucionó de forma natural con los tiempos, en este sentido, la adquisición de un pianoforte es una muestra más de esa nueva sensibilidad patente en diversas de sus composiciones para órgano, manifestada a partir del acercamiento a una escritura de índole pianística basada en un estilo menos contrapuntístico y más próximo a la melodía acompañada.
5. El primer piano de mesa al que se hace referencia en el inventario, estuvo muy próximo en el tiempo a la época de los manuscritos (R. Ferreñac murió en 1832). Este instrumento posiblemente se adecuaría al modelo de mesa de mecanismo inglés doble<sup>61</sup>.

Tanto el piano de mesa recogido en el inventario como el utilizado por B. Cariñena para la interpretación de algunas de las composiciones de los manuscritos, podrían haber sido construidos en

---

56 El clavicordio fue, tradicionalmente, el instrumento elegido para la educación musical de los infantes en las capillas de música españolas.

57 Es difícil suponer que la composición de variaciones de V. Metón (anteriores a 1842, dado la datación de los manuscritos) tuviese lugar a expensas de su interpretación al pianoforte. Es más, la minuciosidad con la que están anotadas, por ejemplo, las indicaciones de pedal, denotan una concepción pianística. Por tanto, este compositor debió de disponer de un pianoforte; quizás se tratase del instrumento al que se refiere la fuente, hipótesis muy factible, ya que ocupó la plaza de organista 1º, tras la defunción de R. Ferreñac y fue, además, alumno de éste.

58 En Cuaresma y Semana Santa el uso del órgano estaba prohibido en las celebraciones litúrgicas. En el siglo XVII se emplea el arpa, el clave o el bajón para el acompañamiento de las lamentaciones. A partir del último cuarto del siglo XVIII las lamentaciones empiezan a acompañarse con el pianoforte. *Vid.*: González Marín, Luis Antonio: “Lamentación”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 6, pp. 719-726.

59 El clavicordio pervivió más en el tiempo que el clave, entre otros factores, debido a cuestiones prácticas: es un instrumento relativamente barato, fácilmente transportable y de construcción menos compleja. Además es muy adecuado para el trabajo técnico, ya que se precisa un gran dominio en el toque por sus características en cuanto a la emisión del sonido. A esto hay que sumar, su limitada potencia sonora, que lo convierte en un instrumento idóneo para el estudio de “cámara”.

60 De hecho, los inventarios subrayan el desgaste que mostraba el pianoforte por el uso y el paso de los años. En Zaragoza y alrededores, la expresión coloquial, “en muy mediano uso”, equivale a “gastado por el uso”.

61 Se tiene constancia de la construcción de pianofortes en Zaragoza basándose en modelos constructivos ingleses desde el último tercio del siglo XVIII: “[...] por esas mismas fechas, [décadas de 1770, 1780] se iban a fabricar los primeros modelos de pianofortes en Zaragoza (de la mano de constructores como el maestro ensamblador residente en Zaragoza, Antonio Enriquez, el maestro carretero Tomás Torrente, u otros, algunos de ellos, simples ebanistas con inquietudes); algunos de esos mismos instrumentos, realizados a imitación de modelos británicos, o apenas contando como guía de fabricación con algunas imitaciones de la Enciclopedia de

Zaragoza. Desde finales del siglo XVIII se conoce la existencia de varios constructores de instrumentos de tecla en la ciudad. La lista de constructores se incrementa durante el siglo XIX: Tomás Torrente, Pedro Serrano, Teodoro Serrano, Soler e hijos y Pío Perales<sup>62</sup>. Además, hay que sumar el almacén de instrumentos propiedad de los señores Picó y Bernareggi (Faustino Bernareggi)<sup>63</sup>.

Más allá de cualquier discusión sobre el instrumento destinatario de cada una de las obras, lo realmente significativo es la diversidad de estilos y ambivalencia de medios instrumentales recopilados en tan sólo dos cuadernos, propiedad de un infante cantor de La Seo, que por entonces debía de tener la posibilidad de ejercitarse en cualquiera de los cuatro instrumentos -o al menos en dos de ellos, si finalmente quedan descartados el clave y el clavicordio- que viene a ser una evidencia diáfana del proceso de adaptación en el que se encuentra imbricada la música para teclado en los ámbitos eclesiástico y profano durante la primera mitad del siglo XIX en España.

### *Organistas de las catedrales de Zaragoza y el género de las variaciones*

Como ya se ha expuesto, los manuscritos recogen dos ciclos de variaciones cuya autoría es de organistas de las catedrales zaragozanas: *Tema con Variaciones* de Francisco Garcés (La Seo) y *Variaciones sobre un tema Ytaliano* de Valentín Metón (El Pilar)<sup>64</sup>.

Diderot y d'Alembert, fueron probados y evaluados por maestros organistas como Joaquín Laseca [entonces organista 2º de la Seo de Zaragoza], el Españolito [Francisco Javier García, maestro de la capilla de la Seo de Zaragoza] o José de Nebra [organista de la Real Capilla, y hermano de Joaquín Nebra, organista 1º de la Seo], de cuyos dictámenes se siguieron diversas mejoras y modificaciones, que, muchas veces por la mera vía de la experimentación o de la invención, contribuyeron al más rápido desarrollo, aplicación y difusión de técnicas y mecanismos; algunos de aquellos diseños se presentaron en exposiciones, certámenes y premios nacionales [con vistas a competir con el extranjero], contando por ello con la protección y apoyo al sector industrial y artesano derivado de la madera (carpinteros y ebanistas que presentaban obras de línea acabada y al gusto de la época), a través de su clase de artes de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. En 1778, Enríquez presentó a la Económica 'dos pianofortes de madera de haya, similares a los fabricados en Italia o Inglaterra', cuyo coste era de la mitad que los extranjeros; estos instrumentos se encontraban funcionando en el convento de Jesús Extramuros de Zaragoza; mal calificados por los peritos, fueron perfeccionados [...] y vueltos a presentar a la Sociedad en 1780, siendo examinados favorablemente, esta vez, entre otros, por el conde de Vástago y el conde de Torrescas'. Ezquerro Esteban, Antonio: "Salmero Reymundo, Francisco: Ensayo Biográfico sobre Diego Cera, un grausino universal. (Huesca, Excma. Diputación Provincial-Instituto de Estudios Altoaragoneses- "Colección de Estudios Altoaragoneses. 18", s.f. [1997])", en *Revista de Musicología*, XXI/2 (1998), pp. 727-733. Sobre la construcción de pianofortes a finales del siglo XVIII y principios del XIX en Zaragoza, consúltese, además; Ezquerro Esteban, Antonio: "Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón", en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156. El modelo inglés fue adoptado también por los constructores portugueses de finales del siglo XVIII y principios del XIX; *vid.*: Doderer, Gerhard y Van Der Meer, John Henry: *op. cit.*, pp. 87-94.

62 "Desde su primer tercio [se refiere al siglo XIX] hubo en Zaragoza un hábil constructor de pianos horizontales y de manocordios. Llamábase Tomás Torrente y con él aprendieron Pedro Serrano y su hijo Teodoro, quienes han hecho todos los manocordios en que se educan los infantes de las catedrales, además de fabricar gran número de pianos. Existen dos fábricas de tales instrumentos. La principal, fundada el año 1869 es la de los señores Soler e Hijos, que tienen hoy fama y renombre muy merecidos. En proporciones más modestas existe otra fábrica, cuyo dueño Pío Perales, logró a fuerza de laboriosidad, elevarla a buena altura [en pie de página: Hoy lleva esta fábrica la razón social Viuda e hijos de Perales]". Ezquerro, Antonio ed.: *Antonio Lozano González: La música...*, *op. cit.*, p. 89 [209]. Sobre la construcción de instrumentos en Zaragoza a finales del siglo XIX, consúltese además: Gimeno Arlanzón, Begoña: *Sociedad, cultura y actualidad...op. cit.*

63 Ezquerro, Antonio ed.: *Antonio Lozano González: La música...*, *op. cit.*, p. 145 [265]. Por otro lado, Faustino Bernareggi es citado por Antonio Lozano como secretario profesor de piano y de lenguas en la Escuela de Música de Zaragoza fundada en 1890 (pp. 140-141 [260-261]) así como editor de música (p. 145 [265]). Sobre los Bernareggi, *vid.*: Borràs, Josep y Ezquerro, Antonio: "Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo", en *Revista de Musicología*, XXII/2, (1999), pp. 71[19]-74[22]; Borràs Roca, Josep: "Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1826", en *Revista Catalana de musicologia*, I (2001), pp. 93-156; Serrano Pardo, Luis: *Litografía Portabella. Biografía de una empresa familiar. Zaragoza, 1877-1945*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, colección "Benjamín Jarnés" n° 6, 2003.

64 Las *Variaciones sobre un tema Ytaliano* de V. Metón se encuentran en el *Cuaderno I*. Por otra parte, el *Tema con variaciones* de F. Garcés aparece junto a otra serie de variaciones anónimas (*Tema con variacioni*) en el *Cuaderno II*. Curiosamente las tres obras poseen un bemol en la armadura.

Francisco Garcés (†Zaragoza, 1836) comenzó desempeñando el cargo de organista 2º del Pilar, sustituyendo a Domingo Lacruz en 1814, tras la renuncia de éste -*actas capitulares* del Pilar (1814, folio 129)- elección para la cual contó con el apoyo de R. Ferreñac; quien afirmó que se trataba de un candidato “hábil e idóneo” -*actas capitulares* del Pilar (1814, folio 267)-. Posteriormente ocupa la plaza de organista 1º de La Seo<sup>65</sup>, sustituyendo al fallecido Joaquín Laseca. En *actas capitulares* del Pilar (1820, folio 93) se da cuenta del memorial presentado por F. Garcés con el fin de acceder a esta plaza sin necesidad de convocar oposiciones; a la vez que se informa de que recientemente ha superado oposiciones en Teruel<sup>66</sup>. F. Garcés fue autor de diversas obras religiosas, entre las que destaca una *Misa con Gradual y motete* (1829); composición ofrecida al Cabildo para su interpretación el día de Santo Dominguito de Val. Se caracterizó por ser un músico que buscó numerosas prebendas ante el Cabildo y por mantener una actitud crítica sobre la actividad del, por entonces, maestro de capilla de La Seo, Pedro León Gil<sup>67</sup>. F. Garcés fallece en 1836.

Valentín Metón (\*Tafalla -Navarra-, 16-XII-1810; †Zaragoza, 8-IX-1860), fue organista 1º del Pilar desde 1833, sucediendo a R. Ferreñac<sup>68</sup>. Inicia sus estudios musicales siendo niño de coro en la iglesia de Tafalla. Estudia con Nicolás Ledesma y, posteriormente, se traslada a Zaragoza en donde estudia composición con Antonio Ibáñez y órgano con R. Ferreñac. Años más tarde, accede al magisterio del Pilar, primero de manera interina -tras obtener el antiguo maestro de capilla (Antonio Ibáñez) la jubilación por enfermedad- y, posteriormente, con carácter definitivo; al no hacerse efectivo el nombramiento de Hilarión Eslava como maestro de capilla del Pilar. Es conocida la estrecha relación de amistad existente entre ambos músicos navarros. De hecho, H. Eslava publicó varias de sus obras en el *Museo Orgánico Español* y en la *Lyra Sacro-Hispana*. V. Metón ocupó el cargo de maestro de capilla desde 1835 hasta 1859, siendo sustituido en el magisterio por Hilario Prádanos<sup>69</sup>. Fue, por tanto, maes-

---

65 Es probable que Garcés desempeñara, además, las funciones de organista 2º: “Se leyó memorial de D. Francisco Garcés, organista 1º de la Seo, en que suplica se provea la segunda plaza de Organista de la misma Iglesia, en razón de hacer cuatro años y medio que desempeña los dos”. *Actas capitulares* del Pilar (1824, folio 30).

66 Años más tarde, Venancio Ibáñez, tras el fallecimiento de F. Garcés, solicitó la plaza de organista 1º de La Seo siguiendo el mismo procedimiento de ingreso (sin oposición): “D. Venancio Ibáñez, Organista 2º del Pilar en la cual a virtud de los notorios méritos menciona, suplica se le haga la gracia de la primera plaza de Organista que obtuvo Garcés en la misma forma y manera que a éste se le concedió sin previa oposición, y el Cabildo precisado por las mayores escaseces que sufre esta Iglesia, acordó suspender por ahora la provisión de dicha plaza, pero que a D. Venancio Ibáñez se le decrete su memorial honorificante expresando que se han oído sus méritos con aprecio y se tendrán presentes a su tiempo, desempeñándose en el órgano entre tanto por el segundo Organista y por el Capiller de Sta. Marta, gratificando a éste lo que estime la Junta de Hacienda interinamente y hasta que el Cabildo disponga otra cosa”. *Actas capitulares* del Pilar (1836, folio 50).

67 “Se vio el memorial de Frco. Garcés Racionero y Organista de la Seo en que expone hallarse desatendida la enseñanza de los Infantes de Coro de dicha Iglesia, principalmente en la parte de composición, circunstancia sin la cual no pueden ser buenos organistas. Culpando al mismo tiempo la desidia e indiferencia del Maestro de Capilla en esta parte, y se acordó pase esta exposición a informe de la Junta de Hacienda de dicho Templo”. *Actas capitulares* del Pilar (1829, folio 65).

68 “Con motivo de deberse hacer nombramiento de Organista 1º del Santo Templo del Pilar se pidieron votos de los señores Prebendados que quedaron de Oficio en ambos Santos Templos y admitidos los que dijeron traer el Arcipreste de Daroca por el Sr. Gutierrez, el Sr. Pérez 1º por el Sr. Pérez 2º, el Sr. Lizaum y el infraescrito Secretario por el Sr. Altuoja se procedió a la votación y resultó nombrado por pluralidad de votos para la referida plaza de Organista 1º de la Iglesia del Pilar D. Valentín Metón”. *Actas capitulares* del Pilar (3-9-1833, folio 24).

69 En *actas capitulares* del Pilar (6-3-1859, folio 33) se menciona la donación de varias obras al Cabildo por parte de Valentín Metón en muestra de gratitud, una vez dejado el cargo de maestro de capilla: “Se leyó un oficio de D. Valentín Metón, Maestro de Capilla que ha sido del Pilar, el cual acompaña una relación de varias composiciones de música religiosa, ya trabajadas por el mismo, ya adquiridas de profesores acreditados, de las que hace donación a esta Santa Iglesia en obsequio de Ntra. Señora, y en testimonio de su gratitud a esta Corporación; y se acordó aceptar el donativo, darle las mas expresivas gracias, y manifestarle en el oficio de contestación que el Cabildo está muy satisfecho de sus servicios”.

tro del Pilar cuando B. Cariñena era infantil, justificándose así, la inclusión de estas variaciones en los manuscritos.

Profesor de músicos de la talla de Elías Villarreal, Pablo Hernández y Salces, Domingo Anadón, Elías Anadón, Narciso López o Félix García; V. Metón colaboró también con Mariano Soriano Fuertes, a quien le facilitó información sobre los archivos catedralicios de Zaragoza. A petición de H. Eslava, tomó parte en la Asociación de la *Lyra Sacro-Hispana*, constituida en Madrid el 3 de marzo de 1852<sup>70</sup>.

Son numerosos los testimonios de la época que dan fe de sus dotes interpretativas al órgano<sup>71</sup>. Fue, sobre todo, un compositor de música religiosa<sup>72</sup>. Las obras para órgano conocidas de Metón se encuentran en el *Museo Orgánico Español* de H. Eslava: *Elevación nº 10 para órgano, Verso 4º de 1º tono para órgano, para salmos; Verso 2º de 2º tono para órgano, para salmos; Verso 3º de 2º tono para órgano, para salmos; Verso 4º de 4º tono para órgano, para salmos; Verso 3º (Fugueta) de 5º tono para órgano, para salmos y Verso 4º de 6º tono para órgano, para salmos*.

El **Tema con Variaciones** en Fa Mayor de F. Garcés está constituido por un tema de 17 compases de extensión seguido de una serie de siete variaciones. Si atendiéramos exclusivamente a las indicaciones dinámicas anotadas (*f / p*)<sup>73</sup>, podríamos suponer que la obra se concibió para el pianoforte. No obstante, considerando el ámbito de teclado abarcado (Do1/Fa5) su interpretación sería plausible en otros instrumentos de tecla disponibles (clave, clavicordio), pero no en cualquier órgano. La extensión del teclado de los órganos tradicionales de la época de F. Garcés no superaba las 4 octavas; de hecho todavía estaban en uso teclados de 42 notas (Do1/La4, con 8ª corta) ó de 45 notas de (Do1/Do5, con octava tendida). En el siglo XIX existe una tendencia a aumentar la extensión de los agudos (de manera que a mediados del siglo XIX empiezan a ser frecuentes teclados de Do1/Fa5). En el caso que nos ocupa, observamos que entre el Fa2 y Do1 no hay alteraciones; por tanto, las variaciones se podrían ejecutar en un teclado con la primera octava corta<sup>74</sup>.

70 Ezquerro Esteban, Antonio: "Metón, Valentín", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 7, p. 495.

71 Antonio Lozano sostiene al respecto: "Como Organista, descolló entre los primeros de su época, representando con brillantez la escuela orgánica española, que nunca tuvo rival en el mundo". Ezquerro, Antonio, ed.: *Antonio Lozano González: La música...*, op. cit., p. 71 [191].

72 Compuso obras de variada tipología: *misas, antífonas, cánticos, salmos, graduales, himnos, lamentaciones, motetes, gozos*, etc.

73 Además de dinámicas, las únicas indicaciones referidas a la expresión musical escritas son las de agógica (*andante* para el tema y *poco despacio* para la variación 6ª en el homónimo menor). No hay, por tanto, signos de articulación o fraseo ni de carácter.

74 Vid.: Saura Buil, Joaquín: "Octava/s", en *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 325-33. Para mayor conocimiento sobre los cambios acaecidos en los teclados y juegos del órgano durante el siglo XIX, vid.: Elizondo Iriarte, Esteban: *La organería romántica en el País Vasco y Navarra*. Tesis Doctoral, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Corporal, Universidad de Barcelona, 2001.

Andante

**Ejemplo 1.** Tema de las variaciones de F. Garcés, cc. 1-17.

Desde un punto de vista cronológico, estas variaciones serían anteriores a las de V. Metón, afirmación que se sostiene por los siguientes rasgos: menor extensión (129 compases frente a 341), ambivalencia instrumental, regularidad rítmica -ausencia de grupos irregulares-, sencillez dinámica (únicamente recoge *p* y *f*), sin indicaciones de pedal ni referencias al *legato*, *sf*, acentos, etc. Otro factor determinante a la hora de situarlas con anterioridad en el tiempo, lo constituye la adscripción a un lenguaje compositivo próximo al estilo denominado “clasicismo vienés”. De hecho, los procedimientos seguidos por F. Garcés, a la hora de confeccionar la serie de variaciones, están muy próximos a los empleados por W. A. Mozart en el primer movimiento de la sonata KV 331 (1783)<sup>75</sup>. Similitudes que se pueden resumir en:

1. La organización formal del tema<sup>76</sup>:

$$a (I) + a' (I) :|| b (V) + a' (I) :||$$

2. La estructura armónica del tema, es decir, el orden y las funciones de los acordes, tiende a repetirse en cada una de las variaciones.

<sup>75</sup> Curiosamente este primer movimiento se encuentra en la obra didáctica: Adam, Jean Louis: *Méthode de Piano du Conservatoire [...] adoptée pour servir à l'Enseignement dans cet Etablissement*. París, Imprimerie du Conservatoire, an XIII [1804]; lo cual es significativo si se considera la difusión que tuvo esta obra en España.

<sup>76</sup> Esta estructuración tiende a mantenerse en todas las variaciones. Se trata de una organización formal cercana a la forma binaria desarrollada conocida como “rounded binary form” o también, como “forma binaria de dos secciones o bipartita”, empleada por D. Scarlatti y toda la escuela clavecinística española contemporánea y sucesiva.

3. El número de compases del tema original permanece inalterado en cada una de sus apariciones. En el primer movimiento de la sonata KV 331 predomina este principio, únicamente alterado en la última variación (la extensión de compases aumenta por la añadidura de la coda).
4. Las frases se estructuran de manera periódica siguiendo un número regular de compases (agrupaciones de 4 compases por lo general)<sup>77</sup>.
5. Predominio del empleo de procesos cadenciales (generalmente V-I, o semicadencia a la dominante) a la hora de delimitar y organizar las frases.
6. El procedimiento compositivo más común es el de la variación ornamental rítmico-melódica<sup>78</sup>.
7. Papel destacado de la escala<sup>79</sup>.
8. Fórmulas de acompañamiento sencillas basadas en el acorde.
9. Aproximación puntual al contrapunto con un efecto dinamizador del discurso musical.
10. Uso de una variación en el homónimo menor.
11. Ambos autores, a la hora de conformar la serie de variaciones, se basan en un principio rítmico común, consistente en la paulatina subdivisión de valores. Conforme se avanza en el número de variaciones, los valores empleados tienden a ser cada vez más cortos. El mayor número de notas por pulsación implica mayor dificultad en la ejecución (virtuosismo) y, a su vez, despierta en el oyente una sensación de “incremento agógico”<sup>80</sup>.
12. Los ornamentos empleados por F. Garcés son comunes a los que aparecen en las variaciones de W. A. Mozart: trinos, grupetos, apoyaturas y mordentes. En ambos casos, estos ornamentos llegan a utilizarse como un recurso rítmico que otorga personalidad a una determinada variación<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> Precisamente esta estructuración periódica de las frases es uno de los principios que destaca Charles Rosen del estilo clásico: “El fraseo de finales del S. XVIII es marcadamente periódico y se presenta en grupos claramente definidos de tres, cuatro o cinco compases; de cuatro, por regla general”. Rosen, Charles: *El Estilo Clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid, Alianza, 1999, p. 35.

<sup>78</sup> Este tipo de procedimiento “[...] se obtiene cuando el compositor modifica la línea melódica mediante añadidos ornamentales de todo tipo (arpeggios, figuraciones, adornos, etc.) o bien elimina notas, giros, etc.; estableciendo nuevos ritmos, pudiendo incluso cambiar la modalidad, el “tempo”, etc. Todo ello sin que el tema pierda su esencia melódica, armónica y formal”. De Pedro, Dionisio: *Manual de formas musicales*. Madrid, Real Musical, 1993, p. 57.

<sup>79</sup> La escala cumple un lugar destacado en el lenguaje del estilo clásico: “[...] las escalas conservan su importancia dado que, en aquella época, para resolver la disonancia se acudía siempre a la progresión por grados, de la que se deriva una tensión, siempre presente en la tonalidad, entre escala y acorde o entre el movimiento por grados y el armónico. Las escalas contribuyen, asimismo, a establecer la diferenciación entre los modos mayor y menor”. Rosen, Charles: *El Estilo Clásico...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>80</sup> Así por ejemplo, el tema de Garcés se basa principalmente en los valores de corchea; sin embargo, en la última variación (séptima) la mano derecha presenta exclusivamente una escritura en fusas. Éste es un fenómeno que se inicia ya en el siglo XVII, con el empleo de los compases ternarios “de proporción”.

<sup>81</sup> *Vid.*: ejemplos 2a y b. En la variación quinta de F. Garcés, se recurre a un esquema rítmico con mordente que se repite constantemente en la mano derecha. Esta ornamentación posee un carácter expresivo.



**Ejemplo 2a.** *Variación quinta de F. Garcés, cc. 81-83.*

**Ejemplo 2b.** *Primer movimiento (sonata KV 331, W. A. Mozart), cc. 109-110.*

**Ejemplos 2a y b.** *Ornamentos asociados a diseños rítmicos repetitivos.*

Copiada a continuación de la obra de F. Garcés, en el *Cuaderno II*, se encuentra otra del mismo género: *Tema con Variacioni* en Re menor, en la que se omite el autor; con una escritura muy cercana a la obra que la precede y una extensión mayor (232 compases)<sup>82</sup>. No obstante, posee una serie de elementos que inducen a pensar que se trata de una obra posterior en el tiempo: aumentan las variaciones (ocho en total), el tema se alarga, el número de compases en las últimas variaciones es mayor (recurre a las codas), presencia de ligaduras de fraseo y de indicaciones de articulación, mayor riqueza rítmica, ámbito del teclado más amplio (Fa0 -duplicación a la octava inferior- / Do6), incremento de las indicaciones dinámicas, el componente virtuosístico está más pronunciado, etc. Por tanto, desde un punto de vista “evolutivo”, estas variaciones se encontrarían a medio camino entre las de F. Garcés y V. Metón.

---

<sup>82</sup> Las semejanzas se resumen en: tipo de escritura y figuración para la mano derecha, fórmulas de acompañamiento para la mano izquierda, empleo abundante de la variación ornamental rítmico-melódica, organización simétrica de las frases en cuatro compases, procesos cadenciales al final de cada frase, menor tempo en la penúltima variación -se recurre al mismo término (*Menos movimiento*)-, las únicas indicaciones dinámicas son *p* y *f*, idéntica armadura (un bemol), etc.

Podría suponerse que esta serie de variaciones fue escrita también por F. Garcés, pero varios años más tarde que la obra que la antecede. El título en italiano obedecería al empleo de un tema de procedencia italiana, costumbre que se instaura en el repertorio para pianoforte hacia 1830 en España. La ausencia de una referencia a la autoría se debería a una omisión voluntaria relacionada con el hecho de que las dos obras fueron copiadas juntas, figurando únicamente el nombre del autor en la primera de ellas.

Por otro lado, las *Variaciones sobre un tema Ytaliano* en Fa Mayor de Valentín Metón pertenecen al género de las variaciones de carácter virtuosístico basadas en un tema operístico. Constan de “Yntroducción”<sup>83</sup>, un “Tema” -unido a un “Ritornelo”- cinco variaciones y “Final”. La “Yntroduccion” (*Maestoso*) está conformada por tres frases constituidas, a su vez, por seis compases cada una, que culmina con una coda (cadencia sobre la dominante). Esta última carece de barras de compás y llega a recordar, en cierto modo, a las cadencias de los conciertos para pianoforte y orquesta; aunque de menor extensión -empleo de una escritura virtuosística cercana a la improvisación, en la que las dos manos se alternan sobre el teclado-.

La organización formal del tema parece estar más evolucionada que la obra de F. Garcés<sup>84</sup>. Se adscribe a un patrón estructural tripartito próximo al estereotipo formal de la sonata clásica, constituido por una especie de exposición (A), una sección contrastante (B) y una tercera parte en la que encontramos la recapitulación (A)<sup>85</sup>:

$$a (I) + a' (I) : \| b (V) + b' (V) + a (I) + a' (I) : \|$$

El “Ritornelo”<sup>86</sup>, por su parte, consta de dos frases de cuatro compases cada una: *c* (alternancia de V-I) + *c'* (alternancia de V-I).

83 Sigo fielmente la terminología empleada por el autor a la hora de referirme a cada una de las partes constitutivas de la obra. V. Metón, hace, además, un uso indistinto de los términos “Ritornelo” y “Tuti”.

84 Con el título de *Variations sur une tyrolienne* aparece este mismo tema seguido de cinco variaciones en el *Grande méthode complète pour corne à pistons et de saxhorn* (Paris, 1864) de Jean-Baptiste Arban (\*Lyon, 28-II-1825; †París, 9-IV-1889). La *tyrolienne* es una forma de *ländler* en  $\frac{3}{4}$  que recuerda a la *mazurka*, aunque el tempo es más moderado. Se tornó muy popular a raíz de las giras de los grupos itinerantes, como la familia Rainer del Zillertal tirolés, que causaron sensación en Alemania e Inglaterra. El término se utilizó por primera vez en Inglaterra a comienzos del siglo XIX para referirse a un tipo de ballet. Pronto la “tyrolienne” se asoció a un formato de composición para pianoforte y también a la música vocal que intentaba emular el carácter del folklore alpino. *Vid.*: “Tyrolienne”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (5 de octubre de 2006), <<http://www.grovemusic.com>>.

85 Autores como Charles Rosen consideran esta forma ternaria ABA (típica del aria da capo, el minuetto y el trío del siglo XVIII) próxima a la forma binaria: “Cualquier forma sonata se diferencia fundamentalmente de la forma ternaria en dos sentidos: 1) aun cuando una forma sonata tiene tres secciones inconfundibles, siendo la tercera en su aspecto temático una recapitulación completa de la primera, estas dos secciones son absolutamente diferentes en el aspecto armónico: la primera pasa de la estabilidad armónica a la tensión y nunca concluye en la tónica, mientras la tercera es una resolución de las tensiones armónicas de la primera y, exceptuando las modulaciones secundarias, se mantiene durante todo el tiempo esencialmente en la tónica; 2) la sección central de una sonata no constituye un simple contraste respecto a las exteriores, sino también una prolongación y aumento de la tensión de la sección inicial, así como una preparación para la resolución de la tercera. El diseño esencialmente estático y concebido espacialmente de la forma ternaria se ve sustituido por una estructura más dramática, en la que la exposición, el contraste y la reexposición funcionan respectivamente como *oposición*, *intensificación* y *resolución*”. Rosen, Charles: *Formas de sonata*. Cornellá de Llobregat, Idea Books, 2004, pp. 29-30.

86 El término hace referencia a la sección de tutti que se repite en el aria da capo. De hecho, en algunas variaciones la sección se presenta como “tuti”, según la terminología empleada.

The musical score is presented in four systems. The first system is titled 'Tema' and 'Allegro', with dynamics *p* and *f*. The second system has a *ff* dynamic. The third system has a *p* dynamic. The fourth system is titled 'Ritornelo' and 'Segue Ligeramente'. Below the bass line of the fourth system, there is a sequence of chords marked with asterisks and the word 'Teo'.

**Ejemplo 3.** Tema y ritornelo de las variaciones de V. Metón, cc. 20-44.

El lenguaje de las variaciones muestra una dualidad entre la herencia clásica y las nuevas tendencias románticas. Por lo que respecta a la primera, de nuevo hallamos la delimitación periódica de las frases en cuatro compases, las fórmulas de acompañamiento de origen acordal (arpeggios quebrados, acordes repetidos, etc.), el predominio de la variación ornamental rítmico-melódica, la tendencia a conservar la estructura armónica del tema, las modulaciones a tonalidades cercanas, los procesos cadenciales sobre la dominante, la variación en modo menor, etc. Sin embargo, una nueva sensibilidad a nivel de estilo empieza a hacerse patente:

1. El tema elegido, probablemente de origen operístico, es una danza ternaria. El acompañamiento, para la mano izquierda, consta de un bajo (en octavas) seguido de dos acordes de cuatro notas (una de ellas duplicada, si no aparece la séptima).
2. Aumento de las indicaciones referidas a la expresión musical: contraste súbito por compás (a modo de ejemplo, *p* y *f* al inicio del tema), reguladores, *crescendos* y *diminuendos*, multitud de arcos de fraseo, diversidad de articulaciones y tipos de ataque, *sforzandi*, *leggiere*, cambios agógicos y de carácter (*maestoso*, *allegro*, *scherzando*, *andante*, *con alegría*, *animato*, etc.).

3. V. Metón, a diferencia de F. Garcés, utiliza una textura más densa (mayor número de voces simultáneas) en la que juega un papel importante la sonoridad (incremento de la dinámica)<sup>87</sup>.
4. Mayor extensión de cada una de las variaciones.
5. Diversidad rítmica, aparición de grupos irregulares. Dislocación de la acentuación natural del compás con la colocación de acentos en partes débiles. Cambios de compás para separar secciones dentro de una misma variación (en el “Final”).
6. El punto culminante de la obra no se sitúa en el centro de la misma sino en el “Final”. La última variación consta de tres secciones; es, por tanto, la más extensa. Destaca la sección central (*Scherzando*), dividida, a su vez, en dos partes. La primera de ellas (A-B-A), está en la tonalidad de Si bemol Mayor (subdominante), mientras que la segunda, regresa de nuevo a la tonalidad inicial. V. Metón escribe aquí una variación de tipo amplificativa<sup>88</sup> en la que emplea una diversidad considerable de diseños extraídos a partir del tema, del “Ritornelo” o, incluso, de variaciones anteriores. Además, complementa el carácter diferenciador de esta variación adoptando un compás diferente (2/4). Pese a ello, la estructuración regular de cuatro compases persiste. La composición concluye con una coda extensa en *forte* (alternancia dominante-tónica). La escritura, virtuosística, está próxima a la improvisación (diseños de octavas paralelas, octavas quebradas, escalas, arpeggios, acordes de cuatro notas, trinos sobre valores largos, fermatas, etc).

Estos rasgos específicos del estilo compositivo de V. Metón, constituyen una prueba fehaciente del conocimiento y empleo por parte del organista navarro, de los procedimientos de “vanguardia” en lo que respecta a la composición de variaciones. Aún más, resulta poco menos que inevitable, aludir a la relación que guardan con las innovaciones en la escritura para el pianoforte acaecidas en las tres últimas sonatas escritas en Londres por F. J. Haydn y que anuncian al propio L. V. Beethoven<sup>89</sup>. Precisamente la sonata Hob. XVI/52 se encuentra en el *Cuaderno II*, si consideramos que por entonces -ca. 1842- V. Metón ostentaba el magisterio del Pilar, no es de extrañar que conociese de primera mano esta obra y, consecuentemente, hubiese adoptado, años antes, muchos de los recursos allí presentes bajo el molde formal de moda: las variaciones.

### *Análisis técnico-interpretativo de las variaciones*

En el apartado anterior se ha abordado el estilo y la escritura de cada una de las variaciones, poniéndose de manifiesto la existencia de dos corrientes: una, representada por F. Garcés, fuertemente influen-

<sup>87</sup> De hecho, en la “Yntroduccion”, las dos manos se desplazan por el teclado al unísono, contribuyendo a este reforzamiento de la intensidad sonora. El acompañamiento de la mano izquierda no es tan estático, es decir, suele presentar mayor riqueza rítmica. Esta variedad rítmica también se traslada a la mano derecha a través de los grupos de figuras de valoración irregular (5 y 7 notas). Todo ello, unido a los bruscos contrastes dinámicos, crea un movimiento de implicaciones dramáticas, que pone de manifiesto el origen operístico de la obra.

<sup>88</sup> El procedimiento se conoce con el nombre de Variación por amplificación temática o “gran variación”: “Este tipo de variación se obtiene cuando el tema aparece incompleto, fraccionado, transformado en su contenido musical y expresivo. Fragmentaciones y transformaciones que sirven de analogía de nuevos temas para nuevas variaciones. Todo ello sin que se pierda la necesaria analogía entre el tema y su correspondiente paráfrasis”. De Pedro, Dionisio: *op. cit.*; p. 57.

<sup>89</sup> Ciclo de sonatas (Hob. XVI/50-52), destinadas a la pianista virtuosa, discípula de M. Clementi, T. Jansen-Bartolozzi, que gozaba del mismo éxito que otros discípulos del italiano, como J. Field o J. B. Cramer. Presentan una escritura plenamente pianística con multitud de indicaciones de dinámica, indicaciones de pedal, diseños de terceras y grupos pequeños de notas. La escritura muestra rupturas verticales de dinámica en un afán de transportar al piano los procedimientos compositivos del cuarteto de cuerdas. En definitiva, un ciclo que refleja la impronta de M. Clementi.

ciada por lo que comúnmente se conoce como primer “clasicismo vienés” y otra, adoptada por V. Metón, que partiendo de ésta última, incorpora diversas innovaciones propias del primer pianismo romántico. El análisis del proceso a través del cual se produce el paso de un lenguaje para teclado, intercambiable, a otro específicamente para pianoforte -observable en los cuadernos-, precisa, además, del estudio de los diversos elementos de la técnica pianística: tipología, función, distribución a lo largo de las variaciones, adecuación al molde formal y al tratamiento temático, y relación con cada una de las corrientes estilísticas comentadas. De este modo, se obtendrá una perspectiva global del proceso que tenga en consideración, por un lado, la funcionalidad de las composiciones y por otro, los preceptos sobre la praxis interpretativa, adoptados por los organistas de las catedrales de Zaragoza, en la época de los manuscritos.

#### a) *Tema con Variaciones en Fa Mayor de Francisco Garcés*

F. Garcés suele presentar un trabajo técnico concreto en cada una de las variaciones, sobre todo para la mano derecha. Éste parte, generalmente, de la repetición del diseño melódico empleado en cada caso, el cual, a su vez, se deriva del procedimiento utilizado: la variación ornamental rítmico-melódica.

Sin embargo, esta diversidad, en lo que a elementos técnicos se refiere, no se da por igual en la mano izquierda. En muchas ocasiones, ésta desempeña labores de acompañamiento a través de una escritura basada en el acorde, siendo, el cambio de posición (inversión y partición del acorde), el recurso más frecuente.

Una muestra del tratamiento técnico desarrollado por F. Garcés se encuentra en la primera variación, la cual se construye a partir de un diseño melódico en tresillos de semicorcheas<sup>90</sup> para la mano derecha, constituido por escalas -a las que se le incorporan cromatismos<sup>91</sup>- y arpeggios en diferentes disposiciones. Para su realización, se precisa el empleo del *legato* y para tal efecto, juega un papel decisivo la adopción de una adecuada digitación<sup>92</sup>.



**Ejemplo 4.** *Variación primera, cc. 18-20.*

<sup>90</sup> Este principio rítmico (tresillos de semicorcheas) ha sido empleado, en ocasiones, en el ámbito del adiestramiento técnico: estudios n° 31 -*Studio per il pianoforte, op. 39* (1804)- y n° 8 -*Studio per il pianoforte, op. 40* (1810)- de J. B. Cramer, estudio n° 147 de los *160 Achtaktige Übungen, op. 821* de C. Czerny; o el estudio n° 5 op. 10 (1830) de F. Chopin. También se localiza en la variación primera del primer movimiento de la sonata KV 331 de W. A. Mozart y en la variación homónima de V. Metón. Por tanto, se trata de un diseño rítmico que podría considerarse “estandarizado” dentro del repertorio para el pianoforte.

<sup>91</sup> El uso de cromatismos ha sido uno de los rasgos característicos del advenimiento del virtuosismo; precisamente por las dificultades que comportan sobre la topografía del teclado (teclas negras) y su relación con la digitación.

<sup>92</sup> La dificultad a la hora de elegir una correcta digitación reside en la presencia de numerosos cromatismos y en la repetición de diseños melódicos.

El trabajo técnico para cada una de las manos, descrito en la variación primera, se invierte en la segunda; es decir, la figuración de la mano izquierda aparece ahora en la derecha; y a la inversa. La mayor dificultad recae, por tanto, en la mano izquierda, ya que recoge múltiples figuraciones extraídas de los arpeggios. La ejecución no simultánea de los acordes (repetición de estructuras acordales desplegadas) constituye una fórmula de acompañamiento típica del periodo clásico que contribuye a crear la *sensación de movimiento perpetuo* presente en las variaciones.

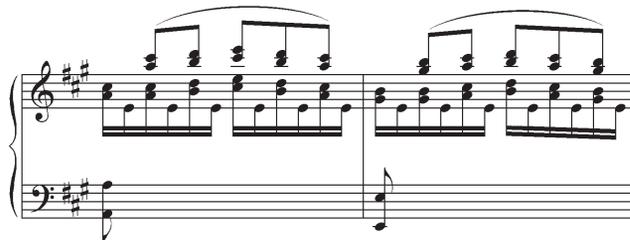


**Ejemplo 5.** *Variación segunda, cc. 33-35.*

Un elemento preeminente en este ciclo de variaciones lo constituye la superposición de voces -en ocasiones con un carácter cromático- a partir de la presencia de una escritura acordal en la que desempeñan un papel destacado las notas dobles. En el repertorio para pianoforte, es frecuente la existencia de varios planos sonoros, es decir, una o más voces se destacan con respecto al resto; desde el punto de vista físico, el intérprete otorgará mayor peso al plano que deba sobresalir.



**Ejemplo 6a.** *Variación tercera, cc. 49-51.*



**Ejemplo 6b.** *Primer movimiento, variación cuarta (sonata KV 331, W. A. Mozart), cc. 85-86.*

**Ejemplos 6a y b.** *Empleo de las notas dobles como procedimiento compositivo en las variaciones.*

Este elemento técnico se trabaja, también, en la variación cuarta. En esta ocasión, la mano derecha recoge un diseño rítmico repetitivo de notas dobles, construido a partir de floreos cromáticos sobre la melodía del tema<sup>93</sup>. La elaboración de pasajes, o incluso movimientos enteros, con una pretensión virtuosística, a partir de elementos temáticos basados en los floreos, fue comentada ya por Adolph Kullak<sup>94</sup>; recurso que, además, se adecua a la comentada sensación de dinamismo y continuidad que suele perseguirse en los ciclos de variaciones.



**Ejemplo 7.** Variación cuarta, cc. 72-74.

Otra muestra de la variación ornamental del tema a partir de floreos, con una intencionalidad virtuosística, se produce en la variación séptima. Se trata, una vez más, de una fórmula tipo estandarizada, en este caso, en fusas, que favorece la fluidez del discurso musical<sup>95</sup>.



**Ejemplo 8.** Variación séptima, cc. 113-115.

Como se ha descrito, el *Tema con Variaciones* en Fa Mayor de F. Garcés incorpora numerosos rasgos considerados “típicos” del repertorio para instrumentos de teclado del primer “clasicismo vienés”. Además, se adhiere a principios próximos a la tradición de la música para teclado española: 1) predomina una concepción técnica de carácter digital -si bien, el tipo de de acompañamiento acordal para la mano izquierda y determinados pasajes de notas dobles, requieren una mayor participación del antebrazo-; 2) el virtuosismo -aunque presente- está en un segundo plano; 3) no aparecen anotaciones de pedal; 4) en las frases, todavía subyacen diseños de corta duración -en muchos casos como conse-

<sup>93</sup> Este mismo diseño aparece en diversos estudios. Sirvan de ejemplo los siguientes: estudio nº 38 de los *Schule der Geläufigkeit*, op. 299 (1830) y el estudio nº 3 de los *160 Achtaktige Übungen*, op. 821; de C. Czerny.

<sup>94</sup> Kullak, Adolph: *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Berlín, J. Guttentag, 1860.

<sup>95</sup> La escritura de la mano derecha recuerda al *Più allegro* de la fantasía KV 475 de W. A. Mozart (1785).

cuencia del empleo de los floreos-, que demandan una articulación precisa durante la ejecución (“silencios de articulación”). En consecuencia, cabría considerar que la composición presenta una escritura de “transición” entre lo que podría denominarse el “repertorio de tecla” y el “repertorio idiomático para el pianoforte”.

### b) *Variaciones sobre un tema Ytaliano en Fa Mayor, de Valentín Metón*

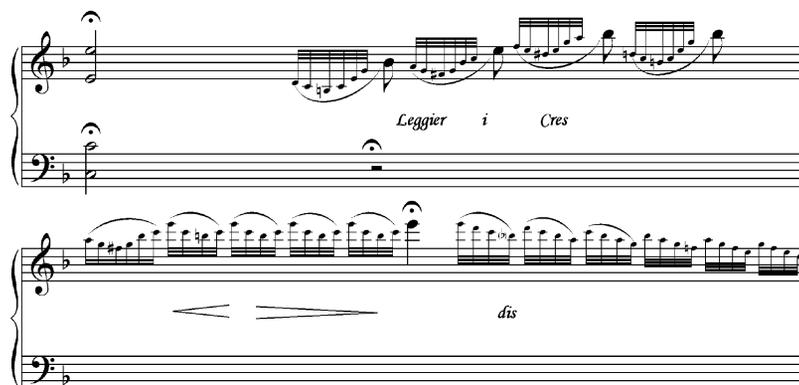
De modo similar a F. Garcés, el procedimiento compositivo más utilizado por V. Metón, consiste en la construcción de diseños -generalmente cada variación se conforma a partir de uno o varios diseños con personalidad propia que implican un trabajo técnico específico- derivados de la variación ornamental rítmico-melódica (son frecuentes también los floreos), a los que añade otros más modernos en aras de una búsqueda continua de efectos relacionados con el virtuosismo y con el dinamismo del discurso musical: la disminución de valores y, sobre todo, la ya comentada, variación por amplificación temática en el “Final”. La composición recoge, por tanto, un amplísimo abanico de elementos propios de la técnica pianística.

De nuevo, la mano derecha soporta la mayor parte del trabajo técnico, mientras que la izquierda presenta un acompañamiento de origen acórdico (muchas veces, próximo al *vals* o a la *mazurka*) produciéndose, además, la inversión de esta tendencia en una de las variaciones. En este caso, es la cuarta: la escritura recuerda a la sonata en trío barroca, por el hecho de que dos voces superiores se disponen de forma semicontrapuntística -en ocasiones la voz inferior realiza una especie de contrapunto y en otras, se limita a doblar a la voz más aguda a distancia de 3ª, 5ª ó 6ª (notas dobles)-. Por su parte, la mano izquierda, discurre de manera aparentemente más independiente, por medio de una figuración de semicorcheas que incorpora escalas, arpeggios y cromatismos.



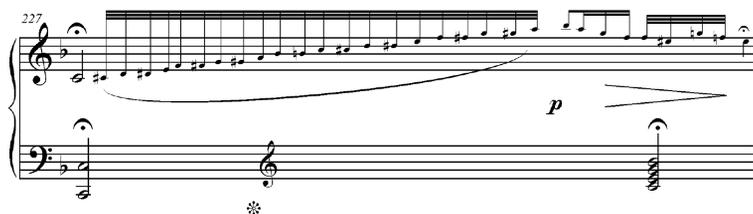
**Ejemplo 9.** *Variación cuarta, cc. 148-151.*

El afán virtuosista de la composición queda patente desde el comienzo. La “Yntroduccion” incluye una cadencia sobre la dominante conformada a partir de una figuración repetitiva construida a partir de dos elementos: floreo descendente, más arpeggio de séptima, en su forma ascendente y, diseños escalísticos de cuatro notas para el descenso. La cadencia, muy del gusto romántico, demanda para su interpretación la alternancia de las dos manos. Se caracteriza por la ausencia de líneas divisorias, la variedad dinámica en función del perfil melódico y un toque *leggiero*; elementos definitorios de una escritura virtuosística para el pianoforte.



**Ejemplo 10.** *Cadencia en la Yntroduccion, c. 19.*

Otra cadencia, aunque más breve, sirve de enlace entre la variación quinta y el “Final”<sup>96</sup>:



**Ejemplo 11.** *Cadencia de la variación quinta, c. 208.*

El “Ritornelo” que acompaña al tema principal muestra una estructura motívica de cuatro notas (arpeggios quebrados); recurso que también se enmarca dentro de la corriente virtuosística que arranca con la llegada del siglo XIX, caracterizada por el empleo sistemático de materiales de carácter estándar<sup>97</sup>. V. Metón, además, aprovecha las posibilidades que ofrece este motivo a lo largo de la obra (disminución de valores, ornamentación, inversiones de los acordes, etc.). A ello hay que sumar el carácter rítmico que le confiere el acento en el tercer tiempo del compás.

<sup>96</sup> Una cadencia de este tipo enlaza el *Adagio con espressione* (c. 26) con el *Allegro vivace*, en la sonata *Quasi una Fantasia*, op. 27, n.º 1 (1800-1801) de L. v. Beethoven.

<sup>97</sup> A modo de ejemplo, podemos citar varios casos en los que se encuentra esta misma célula:

1. Cuarto movimiento (compás 1) de la *Sonata*, op. 26 (1802), de L. v. Beethoven.
2. Estudio n.º 27 -*Studio per il pianoforte*, op. 39 (1804)-, de J. B. Cramer.
3. Estudio n.º 12 del *Gradus ad Parnassum* (1817-1826), de M. Clementi.
4. Estudio n.º 20 de los *Schule der Geläufigkeit*, op. 299 (1830), de C. Czerny.
5. Estudio n.º 11 op. 25, (c. 5), de F. Chopin (1837).
6. Estudio n.º 3 op. 72, de los *15 Études de virtuosité*, de M. Moszkowski (1903).

**Ejemplo 11a.** *Ritornelo*, cc. 44-46.      **Ejemplo 11b.** *Subdivisión de valores*, cc. 198-199.  
**Ejemplos 11a y b.** *Muestra de las posibilidades, a nivel compositivo, del Ritornelo.*

El virtuosismo queda relegado a un segundo plano en la quinta variación (*andante* en el relativo menor) teniendo un mayor peso la búsqueda de la expresividad, efecto favorecido por el tipo de ornamentación y los *sforzandi*. Obsérvese, además, el incremento de voces superpuestas y el diálogo contrapuntístico que se establece entre ambas manos, rasgo que evoca la escritura del propio J. Brahms:

**Ejemplo 12.** *Variación quinta*, cc. 189-192.

El “Final” representa una especie de recapitulación de todos los elementos técnicos empleados en las variaciones anteriores. La primera sección se caracteriza por el trabajo técnico de las octavas para la mano derecha:

**Ejemplo 13.** *Primera sección del Final*, cc. 225-227.

La sección central de este “Final” (*Scherzando*) presenta un nuevo elemento temático, de naturaleza improvisatoria, -en la tonalidad de la subdominante-, que sirve de nexo entre la primera y tercera sección; basado en la repetición de una célula de dos notas a contratiempo sobre las que recae una liga-

dura de expresión. En su ejecución intervienen cinco elementos: 1) articulación precisa de los dedos que permita la percepción del silencio de fusa (otorga intención rítmica al motivo), 2) rapidez en los cambios de posición con el fin de buscar el carácter demandado por el compositor, 3) fraseo de cada arco de ligadura, 4) digitación en función de la “topografía” del teclado y 5) dinámica (*P*). Se trata de un ejemplo más del equilibrio existente entre la escritura (variación rítmica), la organización estructural, la técnica, la dinámica y el carácter (“jugando”), dentro de un contexto virtuosista.



**Ejemplo 14.** *Sección central del Final, cc. 241- 243.*

Se observa también en la sección central<sup>98</sup>, un episodio transicional, que sirve de enlace entre dos periodos, que incorpora un motivo contrastante -constituido por floreos descendentes a distancia de semitono-. Sobre este motivo hay una digitación anotada -es la única indicación de este tipo que aparece a lo largo de la obra-, lo cual nos aporta información sobre la praxis en la época de B. Cariñena. Es una digitación repetitiva (321212 / 321212 / 321212) que tiene en consideración el diseño cromático del pasaje, la topografía del teclado (evita el pulgar en tecla negra) y que organiza las notas en grupos relativamente amplios. Todo ello, evidencia una nueva sensibilidad, es decir, a pesar de que los arcos de ligadura delimitan floreos de tres notas, la digitación escrita implica agrupamientos en unidades de seis<sup>99</sup>. Se camina, por tanto, hacia una concepción del discurso musical que tiende a organizarse en frases de mayor extensión; precisamente éste es otro de los rasgos característicos del periodo romántico.



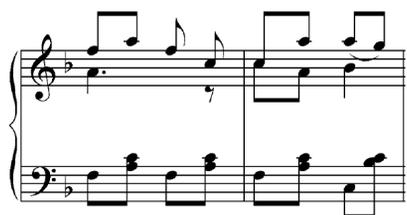
98 L. V. Beethoven recurre a un diseño en floreos de esta índole para la mano derecha en el *Rondó* (cc. 207-216) de la sonata, op. 53 (1803-1804).

99 En la tradición hispánica de la música para teclado, la sucesión de quiebros sencillos se aborda con una digitación repetitiva sobre grupos de tres notas. Tomás de Santa María o, incluso, Francisco Correa de Arauxo, proponen para la mano derecha: 323 / 323 / 323, etc. *Vid.*: González Marín, Luis Antonio, ed.: *Tomás de Santa María: Libro llamado arte de tañer fantasía* [...]. [Valladolid, 1565]. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, 2007, pp. [128-129].

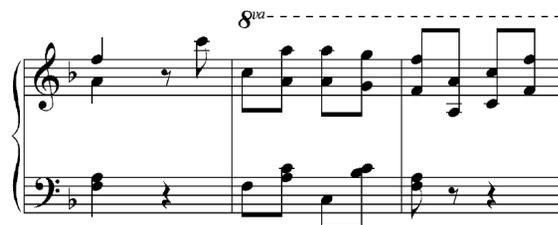
**Fig. 4.** *Digitación anotada en la sección central del Final, cc. 249-251.*

En la última sección para la mano derecha se escribe lo siguiente:

1. Notas dobles (ligaduras de dos corcheas sobre una negra), octavas:



**Ejemplo 15a.** *Cc. 269-270.*



**Ejemplo 15b.** *Cc. 273-275.*

2. Acordes quebrados descendentes siguiendo el principio rítmico empleado en la sección central:



**Ejemplo 16.** *Cc. 281-282.*

3. Arpeggios quebrados:



**Ejemplo 17a.** *Cc. 289-291.*



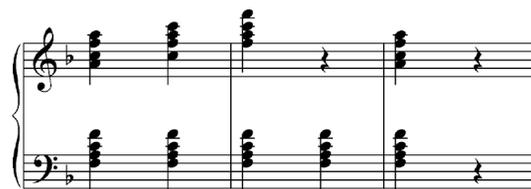
**Ejemplo 17b.** Cc. 321-322.

**Ejemplos 17a y b.** Reducción de valores en la célula temática del Ritornelo.

4. Escalas en *fortissimo*, en unísono con la mano izquierda, y acordes de cuatro notas (saltos):



**Ejemplo 18a.** Cc. 298-299.



**Ejemplo 18b.** Cc. 337-339.

5. Trinos de larga duración y fermatas cromáticas:



**Ejemplo 19.** Cc. 303-305.

La mano izquierda amplía la escritura de acompañamiento e incorpora mayor riqueza y complejidad técnica:

1. Octavas quebradas o partidas, bajos de Alberti:



**Ejemplo 20.** Cc. 313-314.

2. Arpeggios, acordes:



**Ejemplo 21.** Cc. 326-328.

Los procedimientos compositivos asociados al molde formal de las variaciones adoptados por V. Metón y su adecuación a las corrientes vanguardistas del momento -tratamiento virtuosístico- de un tema operístico italiano conocido, favorecen el empleo, sistemático y consciente, de determinados recursos técnicos organizados en células motívicas con una marcada tendencia a la repetición, que responden perfectamente al carácter y a la arquitectura u organización estructural de este género. Estas células o diseños, que se encontraban perfectamente estandarizadas dentro del repertorio para el pianoforte en la época de los cuadernos, otorgan un carácter dinamizador y contrastante al ciclo de variaciones, a la vez que constituyen una aproximación a un nuevo concepto de técnica en donde comienza a tener cada vez más protagonismo una participación activa del antebrazo y brazo. Considerando estas implicaciones técnicas, las variaciones cumplirían, además, un importante propósito didáctico en la formación del intérprete de tecla.

Las variaciones de V. Metón constituyen, por tanto, una aproximación diáfana al lenguaje idiomático para el pianoforte, entre otros aspectos, por las continuas indicaciones de pedal, el énfasis en la variedad dinámica y el contraste, la explotación de un lenguaje virtuosístico inmanente a gran parte del repertorio del denominado “piano romántico” -octavas, arpeggios, escalas, acordes, fermatas, saltos, etc.- las referencias a la articulación -acentos, *sforzandi*, *leggiero*, etc.- y la extensión del teclado -Do1/Do6- que hace que su ejecución únicamente sea viable en este instrumento.

Se suele considerar a Pedro Pérez de Albéniz, el compositor español que establece las bases del género de la fantasía y la variación. En el caso de las fantasías sobre motivos operísticos, Pedro Pérez de Albéniz abordó el género a partir de 1841; tras ser nombrado maestro de la reina y de su hermana la infanta María Luisa Fernanda<sup>100</sup>. Si se tiene en cuenta la datación del *Cuaderno I* (1842) -donde se localizan estas variaciones-, es de suponer que se gestaran con anterioridad a esta fecha, puesto que fueron copiadas, posteriormente a su composición, por B. Cariñena. De modo que V. Metón aparece como coetáneo -incluso podría haberse adelantado- de Pedro Pérez de Albéniz, en lo que respecta a la composición de un ciclo variaciones para dos manos sobre motivos operísticos italianos de moda.

Ya se ha comentado que, del total de obras que conforman los cuadernos, es la única que posee indicaciones escritas de pedal. La preocupación por las posibilidades tímbricas que aporta el uso del pedal de resonancia es otro claro indicio de modernidad<sup>101</sup>. Resulta conveniente, por tanto, analizar pormenorizadamente los pedales propuestos por el compositor:

1. Suelen ser pedales largos y generalmente, salvo excepciones, se mantienen dentro de la armonía de un mismo acorde. Aparecen frecuentemente, asociados a un diseño arpegiado.
2. Empleo del pedal de resonancia para evitar cortes sonoros (cambios de posición en ambas manos) así como para mantener la sonoridad del acorde de tónica durante todo el compás al comienzo de la obra; efecto este último, que favorece, asimismo, el enriquecimiento del sonido<sup>102</sup>. Este motivo (primer compás) se repite dos veces más, transportado, a lo largo de la introducción y siempre con el mismo pedal:



**Fig. 5.** Indicaciones de pedal de resonancia al comienzo de las variaciones.

100 Vid.: Salas Villar, Gemma y Sobrino, Ramón: "Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, op. cit., p. 637.

101 Howard Ferguson hace referencia a la relación existente entre el pedal de resonancia, la escritura, las modificaciones, a nivel constructivo, del instrumento y el movimiento romántico: "Al Romanticismo podría llamársele la Época del Pedal de Resonancia. Sería perfectamente posible (aunque no muy cómodo) ofrecer una interpretación musical de las obras completas para teclado de Haydn y Mozart sin tocar los pedales. Pero casi todas las piezas de un compositor romántico dependen en un momento u otro, y a veces constantemente, del uso del pedal de resonancia. La causa fundamental de este cambio fue el incremento gradual de sonoridad del propio piano. Con los armónicos muy enriquecidos de los nuevos instrumentos, los acordes en posición cerrada del bajo, tanto partidos como sin partir, dejaron de sonar tolerables. Por tanto, los compositores abrieron los acordes, tocando sus voces sucesivamente en vez de simultáneamente, y utilizaron el pedal para mantener lo que no podía alcanzarse con una sola mano". Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Madrid, Alianza, 2003, p. 179.

102 Erróneamente se ha conocido el pedal "de resonancia", o derecho, como pedal "forte". Este término puede inducir a confusión, puesto que, realmente, con su empleo no se produce un incremento en la intensidad del sonido, sino un enriquecimiento armónico; como consecuencia de la vibración por simpatía de los armónicos presentes en las cuerdas próximas a aquéllas golpeadas por los macillos.

3. Otra función asignada al pedal es la de lograr la continuidad del sonido en el acompañamiento (salto en la mano izquierda):



Fig. 6. Empleo del pedal de resonancia en los saltos de la mano izquierda.

4. El “Tuti” o “Ritornelo” se caracteriza por la anotación de un pedal por compás. Esta pedalización, que reaparece con cada una de las sucesivas variaciones, tiene asociada un sentido rítmico, es decir, en esta sección, de carácter danzable, el pedal de resonancia otorga énfasis rítmico y color a la interpretación. Obsérvese que se hace coincidir la bajada del pedal con la ligadura de cuatro corcheas y, el levantamiento del mismo, con el acento en el tercer tiempo del compás.

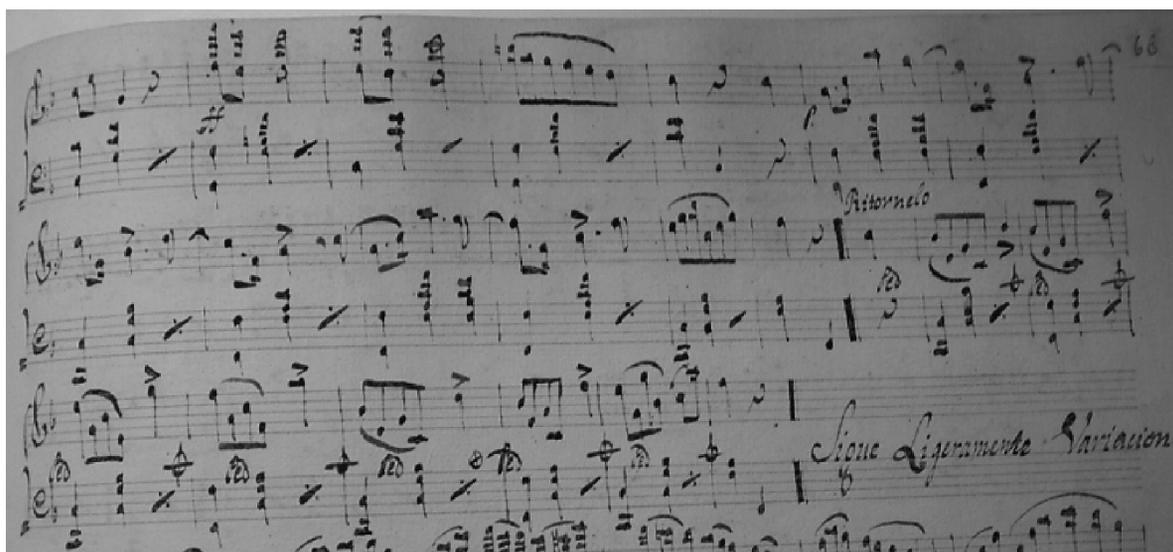


Fig. 7. El pedal de resonancia asociado a una intencionalidad rítmica.

5. Se recurre al pedal de resonancia en un diseño descendente para la mano derecha basado en floreos sobre las notas del acorde de Do Mayor en *crescendo* que resuelve en una nota tenida,

punto de partida de la cadencia. Con este pedal se persigue el efecto de “difuminar” la línea melódica de la mano derecha a través de la acumulación de sonidos mantenidos, a lo que hay que sumar la relación existente entre dinámicas y escritura: el sentido descendente va asociado a *fortissimo* y, el ascendente, a *piano*. De hecho se indica específicamente que el pedal debe levantarse durante el transcurso de la cadencia; justo antes de abordar el motivo agudo (en *p*) que enlaza la penúltima variación con el “Final”. Podría entenderse este ejemplo como un antecedente de algunos de los efectos que más tarde explotarían las corrientes impresionistas.

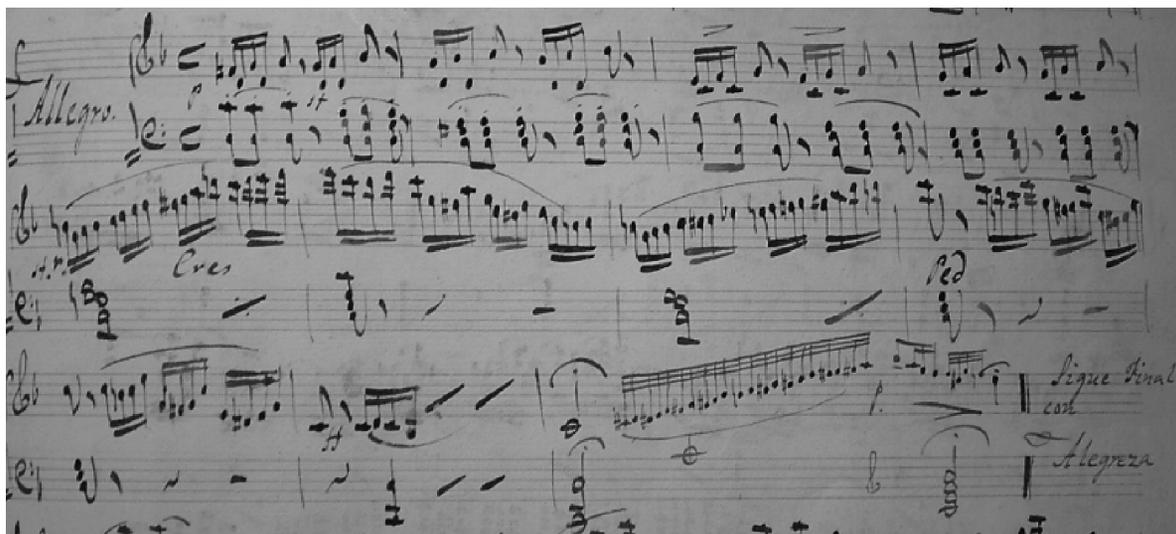


Fig. 8. Empleo del pedal de resonancia en relación con la dinámica.

6. *Con pedal* es la última anotación escrita por V. Metón diez compases antes de la conclusión de la obra. En un primer momento, se podría pensar que el compositor demanda cambios parciales de pedal. No obstante, si se tienen en consideración los casos anteriores, se constatará que realmente la pedalización responde a los mismos criterios; puesto que estos últimos compases están conformados a partir del acorde de tónica. Es más, está en consonancia con la escritura virtuosística empleada a lo largo de todas las variaciones, puesto que contribuye, además, a crear en el oyente una sensación de apoteosis final (ampliación del efecto sonoro por la acumulación de armónicos ya explicada); tal y como atestigua la opulencia de la escritura del explicit: “Finis Coronat Opus”, que acompaña la doble barra final<sup>103</sup>:

---

103 Desde el punto de vista del intérprete moderno, podría parecer un pedal excesivamente largo que supondría un “emborronamiento” considerable del sonido. No obstante, si se tiene presente, por un lado, la textura aligerada de la mano izquierda a través de varios silencios, y por otro, las características sonoras de los pianofortes de principios del siglo XIX, este “emborronamiento” no sería tal. Algo parecido ocurre a la hora de interpretar, en un instrumento actual, algunos pedales que dejaron escritos autores como M. Clementi o L. V. Beethoven.

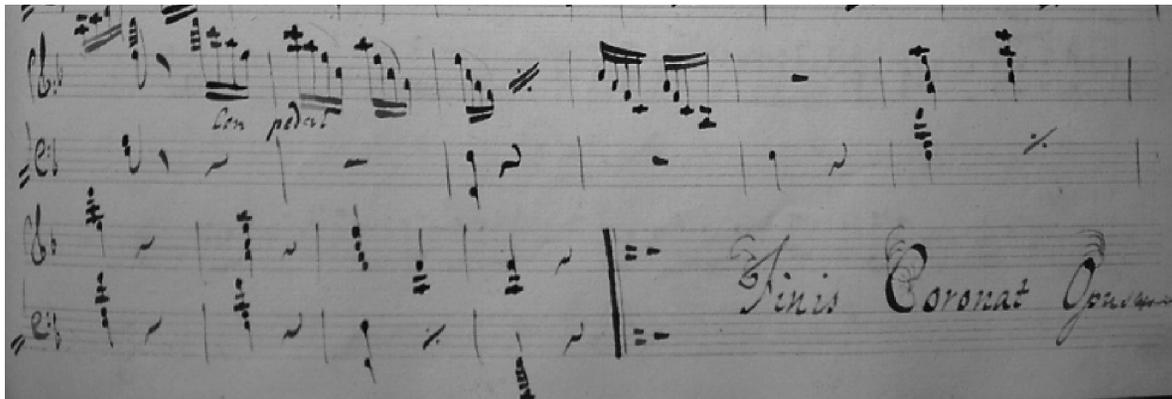


Fig. 9. *Pedal de resonancia prolongado.*

A tenor de lo analizado, es evidente que V. Metón conocía perfectamente las capacidades tímbrico-sonoras que ofrecía el pedal de resonancia en los pianofortes de la época. Los pedales se caracterizan por estar anotados con una notable precisión (uso de signos estandarizados debajo del pentagrama de la mano derecha) y por explotar las posibilidades sonoras de los instrumentos que estaban a su disposición. El empleo relativamente generoso del pedal forma parte del estilo pianístico de estas variaciones y, en consecuencia, se adecua al tipo de escritura adoptada, al carácter, al fraseo, a la articulación y a las dinámicas.

## CONCLUSIONES

Los *cuadernos misceláneos* constituyen un perfecto reflejo del contexto en el que se inscribe la música para teclado en cada época. El repertorio compilado corresponde a la actividad de quienes lo emplean, y en este sentido, se muestra la coexistencia entre lo litúrgico y lo profano. El organista se ciñe a la tradición en el desempeño de sus funciones en las iglesias o catedrales, pero al mismo tiempo, interpreta las composiciones de moda al clave (en los salones de la aristocracia) o, posteriormente, al piano-forte (en los teatros, cafés o a nivel doméstico). Con el paso de los años, las colecciones misceláneas de origen organístico derivan en aquellos cuadernos con títulos como *Piezas para piano*, *Piezas varias*, *Piano-Revue*, etc., muchos de ellos destinados a aficionados, tan comunes durante la segunda mitad del siglo XIX en España.

La aparición y perdurabilidad en el tiempo del formato misceláneo para los instrumentos de tecla puede deberse a que son cuadernos de “uso” -tal y como reza la portada del *Cuaderno I: Para el uso de Benigno Cariñena-*, ya que contienen la música que se ajusta al perfil concreto de cada propietario. Así, los cuadernos zaragozanos se caracterizan por su especificidad, es decir, son una selección personalizada del repertorio en función de los gustos, intereses y necesidades del intérprete. En definitiva, un repertorio que respondía a la situación particular de B. Cariñena, de ahí la incorporación de composiciones de organistas locales, entre ellas las variaciones de F. Garcés y V. Metón, músicos conocidos y valorados en los círculos musicales de Zaragoza en aquellas fechas. Ese afán por la conformación de un repertorio “moderno” y, al tiempo, “único” -a mayor diversidad, mayor posibilidad de inter-

vención en los salones de la aristocracia de la ciudad- explica el hecho de que, pese a la existencia coetánea, ya comentada, de colecciones misceláneas impresas en España, B. Cariñena prefiriese una compilación copiada de su “puño y letra”.

En esta compilación, son muy abundantes las composiciones pertenecientes al ámbito civil o profano, posiblemente porque en la iglesia el organista ya disponía de toda la música requerida para desempeñar su labor. La selección de las obras de carácter “internacional” (composiciones de temática operística) obedecería, principalmente, a la demanda de los ambientes musicales de la ciudad, por tanto, los cuadernos también evidencian hasta qué punto el gusto del público interviene en la difusión de las obras y ofrecen algunas pistas sobre las rutas más importantes de circulación de partituras del momento.

Por otra parte, los manuscritos, además de recopilar un corpus considerable de música para órgano, clave y pianoforte -las obras de los organistas locales únicamente se conservan en estas fuentes-, posibilitan al investigador ahondar en el conocimiento del proceso mediante el que el organista de iglesia se consolida como intérprete especializado (*Liebbaber*) en el pianoforte, y conocer algunas cuestiones, de validez en la época, referidas a la praxis; lo cual, asimismo, pone de manifiesto el papel didáctico ejercido por éstos. Hay que recordar que en estas fechas todavía no se ha firmado el Concordato y que la formación del músico de tecla en España corre, prácticamente, a cargo de las capillas eclesiásticas<sup>104</sup>.

La presencia de transcripciones y variaciones en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza revela el conocimiento y práctica de la música para pianoforte de temática operística por parte de los organistas. Las transcripciones y variaciones ejercen una influencia decisiva, durante un primer estadio, en el estilo de los compositores. A través de las primeras, los organistas entran en contacto con las cuestiones técnico-interpretativas de vanguardia (virtuosismo). Las segundas ofrecen nuevos modelos formales y procedimientos compositivos. La simbiosis entre el repertorio operístico (modernidad), el virtuosismo incipiente y la herencia teclística (tradición) recibida en las capillas de música, constituye el caldo de cultivo a través del cual los organistas zaragozanos experimentan con un lenguaje afín al pianoforte.

Del análisis de las variaciones de F. Garcés y V. Metón, se desprende que en el desarrollo de las ideas musicales cobra especial protagonismo una organización consciente de numerosas cuestiones técnicas. O lo que es lo mismo, el molde formal de las variaciones y los procedimientos compositivos asociados a éstas, favorecen la adopción de modelos técnicos estándar que tienden a repetirse, los cuales, a su vez, aportan ese efecto “dinamizador”, inherente al virtuosismo, de las variaciones decimonónicas. Estos elementos técnicos -con un claro componente de adiestramiento a nivel práctico- se acoplan perfectamente entre sí, respetando en todo momento, el contenido musical y el carácter del género; constituyendo, en suma, el sustrato sobre el que nace un lenguaje idiomático para el pianoforte. Convendría, por tanto, la revisión de aquellas tesis que desdeñan de manera sistemática el género de las transcripciones, variaciones y fantasías, aduciendo una “aparente” escasez de contenido musical, sin reparar en la relevante aportación llevada a cabo por éstas<sup>105</sup>.

---

104 El Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina (Madrid) fue fundado en 1830, mientras que el Conservatorio del Liceo (Barcelona) inicia su andadura en 1838.

105 Sobre las diversas valoraciones vertidas sobre este repertorio, *vid.*: Emparán, Gloria: *El pianismo español del S. XIX. Fuentes para su estudio*, *op. cit.*; Gosálvez Lara, Carlos José: *op. cit.*, p. 58; Mitjana, Rafael: *Historia de la música en España* (traducción de “La Musique en Espagne”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* dirigida por A. Lavignac, París, Librairie Ch. Delagrave, 1913 ss., vol. IV, pp. 1913-23511). Madrid, INAEM, 1993, p. 442; Pedrell, Felipe: *Las formas pianísticas*. Madrid, UME, 1918, vol. 2, p. 70 en Vázquez Tur, Mariano: “Piano de Salón y piano de concierto en la España del XIX”, en *Revista de Musicología*, XIV/1-2 (1990), pp. [21-22] 245-246.

Por lo que respecta a las variaciones para pianoforte de V. Metón, éstas se encuentran relativamente próximas, dentro del ámbito español, al ideario estético de ese movimiento de alcance europeo denominado *Biedermeier*<sup>106</sup>:

1. Constituyen un medio idóneo para experimentar un nuevo lenguaje para el pianoforte.
2. Ante el retraso, en lo que respecta a la aparición de obras de tinte didáctico, a principios del siglo XIX en España, contribuyen a la formación técnica del intérprete<sup>107</sup>.
3. Suponen un repertorio para el desempeño profesional del intérprete fuera de la iglesia y, consecuentemente, sirven para afianzar su status social y entrar en contacto con las “fuerzas vivas” de la ciudad.
4. Responden a los ideales estéticos de la época (virtuosismo, anhelo de enriquecimiento armónico del sonido, búsqueda de nuevos efectismos a partir del empleo del pedal de resonancia, “popularización del instrumento”, etc.).
5. Se basan en un motivo operístico de procedencia italiana. Ello implica, por una parte, responder a los gustos musicales del momento y, por otra, difundir la música de moda<sup>108</sup>.

En conclusión, abundantes han sido los tópicos vertidos sobre la implantación del “piano romántico” en España, en parte, al considerar como “superiores” los modelos estéticos -sobre todo el francés- importados de Europa. De este modo, se tiende a percibir como “negativas” las particularidades autóctonas del intérprete de tecla español, y más concretamente, el origen organístico-eclesiástico de los primeros compositores/profesores/intérpretes de pianoforte<sup>109</sup>; origen que, por otra parte, ninguno de ellos puede eludir; de hecho, el propio Pedro Pérez de Albéniz, entre otros, compuso obras para órgano a lo largo de su toda vida. Es más, el periodo romántico se caracteriza por un relanzamiento de este instru-

106 “Así como junto al concierto florece la variación para piano y orquesta, junto a la sonata florece la variación para piano solo, pero sin desarrollos originales que justifiquen un examen, aunque somero, de ella, con excepción del *Art de varier*, op. 57, de Antonin Reicha, publicado en 1804: tema con cincuenta y siete variaciones, verdadero depósito de módulos que aparecen en una infinidad de compositores Biedermeier y con alguna experimentación técnica de una audacia que tiene pocos parangones”. Rattalino, Piero: *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. SpanPress Universitaria, 1997, p. 82. [Storia del pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti. Milán, Il Saggiatore, 1982].

107 Vid.: Vega Toscano, Ana: “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, *op. cit.*; Alemany Ferrer, Victoria: *Metodología de la técnica pianística...*, *op. cit.*

108 F. Liszt ofreció un total de seis conciertos en Barcelona en la temporada de 1845-46, cuatro de los cuales estuvieron organizados por la Sociedad Filarmónica de Barcelona y el resto tuvieron lugar en el Teatro Nuevo. El repertorio interpretado se basó prácticamente en las transcripciones y fantasías de temática operística. Véase; Aviñoa, Xosé: “Aquel año...”, *op. cit.*, pp. 168-188.

109 Se ha llegado, incluso, a calificarlos de manera taxativa en varias categorías según el grado de “adscripción organística”: “Durante este primer periodo romántico, la expansión del piano se llevó a cabo en tres líneas de composición. La primera está representada por el pianismo de Albéniz, quizás el que más repercusión tuvo, seguida de la línea más melódica de Santiago de Masarnau y completada por la línea más retrógrada, heredada del clave y del lenguaje organístico representada en la obra de Nicolás Ledesma (1791-1883), Román Jimeno (1799-1874), José Sobejano y Ayala (1791-1857) y Eugenio Gómez (1802-1871). Los cuatro son organistas que no salieron al extranjero, y por ello se mantienen más ligados al lenguaje organístico del que parten y su estilo es más anticuado. [...]”. Salas Villar, Gemma: “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana* (1997), vol. 4, p. 201. “En la década de 1830 la música española evoluciona hacia el romanticismo sin romper completamente con la tradición anterior. En estos momentos se configura el piano romántico español representado por la obra de la generación de los compositores nacidos en torno a finales del s. XVIII y principios del s. XIX. Dentro de esta generación se establecen dos claras líneas pianísticas. En primer lugar, la línea romántica que rompe con la tradición anterior al introducir el repertorio romántico europeo, representado por Pedro Albéniz y Masarnau; y en segundo lugar, la de los compositores con formación religiosa que no han salido de España y mantienen un estilo compositivo en la línea protorromántica del pianoforte; dentro de esta corriente puede reunirse a Nicolás Ledesma, Eugenio López, José Sobejano Ayala y Román Jimeno; los cuatro son organistas y desde su formación pretenden crear un lenguaje para el piano que sigue los presupuestos de la literatura transicional de finales del s. XVIII”. Salas Villar, Gemma y Sobrino, Ramón.: “Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro”, *op. cit.*, p. 634.

mento que conlleva una eclosión del repertorio organístico en toda Europa, curiosamente de la mano de grandes pianistas como F. Mendelssohn, J. Brahms, F. Liszt, C. Franck, etc.<sup>110</sup>. En todo caso, lo realmente importante es la necesidad de adoptar una perspectiva ecuánime e integradora, alejada de cualquier tipo de juicio categórico.

Afortunadamente, con la aparición de los últimos estudios, se abren nuevas líneas de investigación, que progresivamente superan los prejuicios y errores del pasado. Tal y como se ha visto, una de las líneas de investigación, sobre el proceso de implantación del pianoforte en España y el tránsito de un lenguaje ambivalente a otro idiomático, la constituiría el análisis de los *cuadernos misceláneos*, diseminados en numerosos archivos a lo largo de la geografía española e iberoamericana. Un porcentaje significativo de los mismos, recopila música para pianoforte de compositores españoles, que todavía hoy espera ser “redescubierta” y estudiada. Música merecedora de ser difundida, editada, grabada e interpretada “en sociedad” -conjuntamente a la coetánea, ya conocida, procedente de otros países-. Y lo que es más importante, un corpus de obras que, dadas sus características referidas a la “praxis” y a la ejercitación técnica, podría perfectamente incorporarse a los programas de estudios de los conservatorios. Así, se brindaría la oportunidad a los jóvenes estudiantes de conocer, de la mejor manera posible, o sea, a través de su propia interpretación, ese legado que “duerme el sueño de los justos”.

---

110 Baste mencionar algunos de los consejos pedagógicos de R. Schumann destinados a los jóvenes pianistas, recogidos en el prefacio del *Álbum de la juventud*, op. 68 (1848), que abordan la idoneidad de ejercitarse en el órgano: “[...] no hay instrumento más eficaz para corregir los defectos o hábitos de una mala educación musical”.