

## RESEÑAS – REVIEWS

GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim: *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII. (L'evolució de la notació musical)*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, colección "Emili Pujol" n° 2, 2003. 481 pp. [ISBN: 84-89943-74-5].

El presente volumen ha sido galardonado con el décimosexto premio de investigación musical "Emili Pujol" convocado por el "Institut d'Estudis Ilerdencs" de la Diputación de Lleida, entidad que se ha encargado de la publicación.

La obra viene presentada por una autoridad en la materia, el profesor Anscari Manuel Mundó. El autor, el Dr. J. Garrigosa, musicólogo e historiador y director de coros a un tiempo, reúne en su persona la doble vertiente teórica y práctica que requiere este tipo de trabajos.

La investigación, es fruto de largos años de estudio y recopilación de fuentes por parte de su autor, que ha partido de materiales trabajados en su recientemente defendida tesis doctoral (*La notació musical a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Universitat Autònoma, Septiembre de 2002), para lo cual ha visitado nada menos que cincuenta y siete archivos y ha manejado unos 2.900 manuscritos (códices enteros o fragmentos), localizando entre ellos 477 manuscritos con música, en lo que supone sin lugar a dudas una formidable aportación para los estudios musicológicos sobre el período medieval.

Búsqueda de códices y fragmentos —algunos de los cuales, ahora descubiertos, ha tenido obviamente que datar— para estudiar el origen y evolución de la notación musical catalana y de la aquitana adaptada posteriormente en Cataluña (y que vino a sustituir a la anterior). Continúa en este sentido la tarea emprendida previamente por los pioneros Maur Sablayrolles, Gregori M. Suñol e Higinio Anglés.

De hecho, el volumen evoca —¿rinde homenaje?—, desde su mismo título, el trabajo monumental de Anglés publicado por la Biblioteca de Catalunya en el año 1935, que, ampliamente difundido, ha constituido durante largo tiempo y por méritos propios una gran "autoridad" a nivel internacional para la especialidad y un verdadero referente: *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Incluso, da la sensación de que el presente estudio —heredero de los modelos mencionados en su insistencia sobre el hecho litúrgico para explicar el hecho musical—, pretende tomar el testigo dejado por la citada obra de Anglés, particularmente cuando se señala que, desde 1935, "no s'havia dut a terme cap altra recopilació global i uniforme de les fonts litúrgicomusicals antigues de Catalunya, malgrat les nombroses aportacions que havien anat fent liturgistes i musicòlegs [...] en tot cas, esdevenia el primer pas de cara a poder establir la gènesi i l'evolució d'una de les notacions musicals més antigues d'Europa" (p.17).

Por otra parte, y como corresponde a un trabajo académico en su origen (como tesis doctoral), metodológicamente bien planteado y estructurado, la obra se articula en los siguientes apartados: I. *Introducció*; II. *Consideracions al inventari*; III. *Inventari de manuscrits musicals*; IV. *Anotacions en torno a los orígenes de la notación occidental*; V. *Notas sobre la evolución de la Iglesia catalana y la liturgia*; VI. *La notación musical en Cataluña hasta el siglo XIII*; VII. *Conclusiones*.

El trabajo se culmina con una siempre útil *bibliografía* (dispuesta por orden alfabético de autores) y *cuatro anexos*, a saber: 1° "Los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional de Francia" (que, dispuestos como apéndice por su importancia y peculiaridad, se citan por su signatura, ofreciéndose bibliografía y una somera descripción de cada docu-

mento); 2º “Archivos consultados” (tabla con su relación, expresando la cantidad de documentos ahí consultados y el número de fuentes con inclusión musical); 3º “Láminas” (26 ilustraciones a toda plana, aunque lamentablemente en blanco y negro, con pies de foto que incluyen: signatura del documento que se ilustra, datación, y un pequeño comentario a propósito de los aspectos más llamativos de su notación); y 4º “Índices”. Este último apartado es especialmente útil, pues incluye diferentes listados (de archivos con manuscritos incluidos en el inventario, de figuras — básicamente, ejemplos musicales, aunque también se incluye algún gráfico, cuadros, ilustraciones, etc.—, de láminas, de tablas, de lugares, y de tipologías de manuscritos), que facilitan las búsquedas, haciendo de este libro una herramienta realmente eficaz de cara a la consulta.

Por lo que respecta al capítulo fundamental del libro, el sexto, éste se compartimenta en los siguientes subapartados, que nos dan buena idea de los intereses principales sobre los que se centra el estudio: *La notación catalana* (principales testimonios con notación musical catalana) – *Principales características de la notación catalana*: el espacio previsto para los neumas; la diversificación de las grafías; neumas en composición y disgregación neumática; formas de carácter arcaico; el ángulo de escritura de los neumas; tipología de los neumas y su evolución; la diastematía de la notación catalana; las líneas del pautado, el guión final y las claves – *La notación aquitana en Cataluña*: los principales testimonios de Cataluña con notación aquitana – *La llegada de la notación aquitana a Cataluña* – *Características de la notación aquitana en los manuscritos catalanes* – *Manuscritos foráneos conservados en Cataluña* – *Los orígenes y la evolución de la notación musical en Cataluña*: los orígenes de la notación musical en Cataluña; la evolución de la notación catalana hasta el siglo XII; el proceso de sustitución de la notación catalana por la aquitana; el nombre de “notación catalana” – *El oficio del copista de música*: la preparación de las hojas de pergamino; la escritura del texto; la escritura de los neumas musicales; la escritura sobre líneas; los añadidos posteriores a la confección del manuscrito.

En cuanto al inventariado y catalogación de las fuentes estudiadas, el autor cuenta con una magnifi-

ca experiencia, pues no en vano editó ya un igualmente importante volumen (que abrió paso a los primeros trabajos del RISM en España —una vez constituido ya institucionalmente como grupo de trabajo de ámbito estatal—), titulado *Catálogo de manuscritos e impresos musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón* (Madrid, Dirección de Archivos Estatales, 1994).

Para el estudio de la notación y su desarrollo, el autor, que demuestra impecable cortesía y carácter ponderado (“la col·laboració dels arxivers i bibliotecaris va ser excel·lent i les excepcions van ser poques i per oblidar”, p.17), ha elaborado, a partir de las fuentes documentales manejadas, unas tablas con los neumas y agrupaciones neumáticas localizadas en ellas, con vistas a realizar cotejos con sus grafías en otras fuentes, y anotar de ese modo las posibles variantes existentes, corregir atribuciones y, en su caso, hacer el correspondiente levantamiento de obras espúrias. Todo ello ha sido de gran utilidad para explicar con argumentos fehacientes el proceso de sustitución de la notación musical catalana por la aquitana, lo cual ha constituido una de las principales conclusiones del trabajo.

En definitiva, una obra fundamental, de lectura didáctica y amena, para aproximarse, de forma documentada, a la historia de la música medieval en Cataluña, conocer de cerca algunos asuntos musicales relacionados con la liturgia en el noreste peninsular y sur de Francia, consultar y visualizar las fuentes más destacadas, y comprender en suma, de manera analítica, algunas de las cuestiones más apasionantes que afectan a la paleografía musical medieval y su evolución, en lo que fue su implantación catalana y aquitana. Felicitémonos por publicaciones como la presente, muy bienvenida, y esperemos que le sigan otras muchas en la misma línea.

Antonio EZQUERRO ESTEBAN  
ezquerro@bicat.csic.es

URCHUEGUÍA, Cristina: *Die mehrstimmige Messe im „Goldenen Jahrhundert“. Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal*

(ca. 1490-1630). Tutzing, Hans Schneider, 2003. 376 pp. [ISBN: 3-7952-1086-0].

Die Musikgeschichte der Länder Spanien und Portugal hat im deutschsprachigen Raum bis in die jüngste Zeit hinein eine vollkommen untergeordnete Rolle gespielt. In den Überblicksdarstellungen finden sich keine oder nur kurze Einträge, monographische Abhandlungen stellen eine absolute Rarität dar. Es kann aber kein Zweifel am Rang der spanischen Musikkultur vor allem des 16. Jahrhunderts bestehen. In jener Zeit, als die Familie der Habsburger durch geschickte Heiratspolitik den spanischen Thron errungen hatte, war das Land Teil des Imperium Romanum geworden und bis zur Abdankung Kaiser Karls V. im Jahr 1556 geblieben. Wäre die 1554 geschlossene Ehe des Thronfolgers Philipp (II.) mit Maria Tudor (+1558) nicht kinderlos geblieben, hätte das Reich auf diesem Weg sogar noch um England erweitert werden können. Ein Jahr nach Maria verstarb auch Karl V., das Reich wurde geteilt auf seinen Sohn Philipp II. und seinen Bruder Ferdinand I.

Der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gerade für die Musikgeschichte herausragende Kulturtransfer dauerte zwar noch lange an, verlor jedoch allmählich seine Bedeutung. Dazu trugen neben der internationalen Politik die Musiker selbst bei. War die Zeit bis zur Mitte des Jahrhunderts bestimmt von der Rezeption eines umfassenden fremden Repertoires (etwa Josquin, Obrecht oder Isaac), reduzierte sich der externe Einfluß auf die kirchlich entscheidenden Verbindungen zur päpstlichen Stadt Rom mit den Komponisten Morales, Palestrina und Victoria. Darüber hinaus konzentrierten sich in Spanien selbst die auf Josquin folgenden Generationen eher auf die eigenen Qualitäten. Die Verbreitung blieb regional. Auch niveauevolle Komponisten wie Guerrero erreichten keine nennenswerte Außenwirkung. Es ist sogar zu beobachten, daß der kontrapunktische Satz des 16. Jahrhunderts noch über Generationen hinweg in der kirchenmusikalischen Tradition erhalten blieb.

Cristina Urchueguía versucht in ihrer an der Universität Würzburg abgeschlossenen Dissertation erstmals einen Überblick zu den mehrstimmigen Messen im goldenen Zeitalter zu geben. Die Studie

entstand parallel zu dem ebenfalls von ihr erarbeiteten Katalog des internationalen Quellenlexikons RISM, Serie B XV *Katalog der mehrstimmigen Messen in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490-1630)*. Das Hervorgehen eines umfangreichen wissenschaftlichen Kommentars zum Nachschlagewerk RISM kann als exemplarisch verstanden werden. Gerade zu den Bänden mit Musikhandschriften wünschte man sich oft mehr als die meist wenigen einleitenden Seiten. Die Kataloge selbst enthalten ja schon aus Platzgründen nicht mehr als ein Gerippe der notwendigsten Informationen, mit denen den Benützern gerade einmal ein Einstieg in die Materie ermöglicht wird.

Im vorliegenden Fall erhält der Interessierte nicht nur eine Einführung in die Kulturgeschichte jener Zeit (Kapitel I), sondern wird mit den unterschiedlichen Quellentypen und den zeitlichen Schichten ihrer Entstehung vertraut gemacht (Kapitel II). Kapitel III versucht schließlich, die Quellen iberischer Provenienz im Kontext der gesamteuropäischen Überlieferung darzustellen. Das erste Kapitel bringt neben einer Erläuterung des gewählten zeitlichen Rahmens vor allem eine Erörterung der kirchenhistorischen Situation, die die Grundbedingung für das Sammeln, Komponieren und Aufführen mehrstimmiger Messen bedeutet. Schon wegen der bis zum Abschluß der Reconquista fehlenden christlichen Tradition in weiten Teilen der iberischen Halbinsel und der anhaltenden Durchsetzung der Kultur mit arabischen und auch jüdischen Elementen sind die kirchlichen Dokumente gekennzeichnet von mißtrauischen Bestimmungen und Regeln. Zum Glück für den Historiker sind viele der Quellen heute noch vorhanden und zu einem guten Teil auch ediert, so daß die Autorin darauf zurückgreifen konnte. Freilich: Der Abschnitt 3 über Musiknotendruck hätte beinahe ebenso gut in Kapitel II untergebracht werden können, in dem es um die unterschiedlichen Arten von Quellen geht. Eine Vereinigung mit dem dortigen Abschnitt 2 „Gedruckte Messenquellen“ hätte nach meiner Meinung durchaus sinnvoll sein können zumal der darauf folgende Abschnitt 3 zu den Messen-Handschriften vom Umfang her ein wesentlich höheres Gewicht erhalten hat. Zentrale Bedeutung in diesem Kapitel erlangt das Feststellen

eines Bruches in der Zeit nach 1540. Während zuvor international nach Rang von Komponisten, also dem Interesse einheimischer Musiker und wohl auch dem Prestigestreben der „Besitzer“ entsprechend gesammelt und ingrossiert wurde, zeigt die spätere Zeit-Periode eine deutliche Ausrichtung an der kirchenmusikalischen Praxis, mit der Spanien zur Speerspitze der katholischen Reform im Umfeld des tridentinischen Konzils hätte werden können. Die überaus konservative Haltung des spanischen Klerus einerseits und die zunehmende Isolierung Spaniens und Portugals im Bereich des internationalen Handels machten jedoch – wie Kapitel III verdeutlicht – diese Möglichkeit weitgehend zunichte. Womöglich hätte die Rolle der Jesuiten in diesem Kontext noch eingehender studiert werden können. Die von ihnen nach dem Konzil verbreitete Propaganda zur Liberalisierung der Kirchenmusik eröffnete in Italien und vor allem im gegenreformatorischen Deutschland neue Dimensionen für das Engagement der Komponisten, während auf der iberischen Halbinsel das Festhalten an überkommenen und überholten Formen und Satzweisen zur Erstarrung führte. Es wäre interessant, die Frage nach der Wirkung der Schriften der spanischen Jesuiten Martin ab Azpilcueta, Francisco Suarez, Henrique Henríquez oder Tomás Sanchez zu stellen. Mithin wäre für die Geschichte der spanischen Kirchenmusik das Fehlen eines Antipoden, wie es die Reformation in Deutschland darstellte, von entscheidender Bedeutung. Waren dort die katholischen Bereiche zu einer flexiblen und entgegenkommenden Haltung gezwungen, wenn sie nicht das kirchenmusikalische Feld an den konfessionellen Gegner abgeben wollten, konnte hier in Spanien eine strenge und konservative Linie eingehalten werden, die schließlich in Isolation und Erstarrung hineinführte.

Die vorliegende Dissertation von Cristina Urchuegía überzeugt in ihrer Intention und Durchführung auf der ganzen Linie, die Gliederung ist logisch und konsequent gebaut. Der Erkenntnisgewinn ist im Bereich Kulturgeschichte ebenso erheblich wie die Detailstudien zu den einzelnen Quellen, die mit zahlreichen Stemmata in die Gesamtüberlieferung eingeordnet werden (der hier verborgene Zeitaufwand zur Ermittlung der

diversen Abhängigkeiten kann nicht hoch genug eingeschätzt werden). Die sprachliche Ausfertigung zeigt höchstes Niveau. So wird die Studie zu einem Standardwerk nicht nur für die Beschäftigung mit der Geschichte der Messe in Spanien und Portugal, sondern mit der dortigen Kirchenmusik insgesamt werden.

Franz KÖRNDLE  
franz.koerndle@phil.uni-augsburg.de

GARCÍA PÉREZ, Amaya S.: *El número sonoro. La matemática en las teorías armónicas de Salinas y Zarlino*. Salamanca, Caja Duero, 2003. 124 pp. [ISBN: 84-95610-40-X].

En la literatura musical española no son muy abundantes los estudios dedicados a la teoría musical en general. Este libro que se presenta tiene además el valor añadido de centrar su estudio en una disciplina que hasta cierto punto se aleja de lo que hoy estamos habituados a entender como “música”: las matemáticas. En principio, el título del libro podría no resultar atractivo a buena parte de músicos, musicólogos o apasionados a la música en general, pero su contenido nos ayuda a entender los distintos sistemas de entonación y temperamento en uso durante la segunda mitad del siglo XVI a través de los tratados teóricos de Salinas y Zarlino. Este estudio tiene además el valor añadido de haber recibido el premio de grado de Salamanca en el año 2002.

El libro tiene como tema principal la aplicación de la matemática en las teorías armónicas de Francisco Salinas, presentadas en el tratado *De Musica Libri Septem* de 1577 y su relación con análogas teorías ya en discusión en Italia, sobre todo a través de la obra *Istituzione armoniche* (Venezia, 1558) de Gioseffo Zarlino. La exposición de las distintas teorías se ve reforzada por una amplia demostración a través de la matemática moderna que la autora nos propone para dar explicación a los límites a los cuales los teóricos de la época tenían que hacer frente. Asimismo, muchas de las ideas se complementan con un buen número de citas literales de los tratados y estudios examinados en el estudio, pero que a un cierto punto resultan excesivas y que dificultan su

lectura y justa comprensión. Ciertamente es que cualquier musicólogo interesado en el estudio de la música antigua debería tener unos conocimientos mínimos indispensables de latín y de otros idiomas, pero desgraciadamente esta circunstancia no siempre se verifica. La autora nos advierte ya que dedica la mayor parte de sus esfuerzos a una pequeña parcela de las teorías armónicas de Salinas y Zarlino y de cómo intenta dar una explicación matemática a los conceptos aritméticos y geométricos planteados por estos dos teóricos. Si la música en el siglo XVI todavía acompañaba a las otras ciencias en el *Quadrivium* hoy esta dimensión científica queda ya lamentablemente bastante alejada de la música, los músicos y buena parte de los musicólogos. No obstante cuanto he expuesto anteriormente, este libro resulta ser un buen estudio, con un excelente fundamento científico, para quien quiera profundizar en las teorías armónicas del siglo XVI y en sus implicaciones aritméticas y geométricas.

El libro empieza directamente con una breve reseña biográfica de Francisco Salinas, dando noticias sobre su vida, su formación, su estancia en Italia y sobre su tratado *De musica libri septem*. Seguidamente a los datos biográficos la autora nos propone una bibliografía comentada que creo que hubiese tenido mejor ubicación en el capítulo 6 dedicado exclusivamente a la bibliografía primaria y secundaria. El siguiente punto se dedica a la exposición de la estructura del trabajo. Hubiese sido interesante para la presentación del estudio que esta declaración de intenciones hubiera tenido un lugar propio en una introducción o prólogo donde se expusiesen todas estas intenciones y los objetivos de la investigación, así como una breve explicación de la historia de la teoría musical en España y en Italia.

El segundo capítulo está dedicado a la presentación del concepto del número sonoro en Salinas y su aplicación a la llamada ciencia armónica. En la parte inicial, la autora expone las ideas de Boecio sobre la división de la música en “mundana”, “humana” e “instrumental” y cómo estas ideas fueron sucesivamente elaboradas por tratadistas como Zarlino y Bermudo para llegar a la división de la música propuesta por Salinas, entre música captada por los sentidos, captada por el entendimiento, o por ambos. El concepto de número sonoro había ya sido presentado en

las obras de Johannes de Grocheo, de Lodovico Fogliano, y de Gioseffo Zarlino. Para todos ellos el número sonoro era el objeto de estudio de la disciplina música y a la misma conclusión llega también Francisco Salinas.

Una vez expuestos los principios básicos sobre los cuales residen las teorías de Salinas y Zarlino, la autora nos adentra, en el tercer capítulo, en el mundo de la ciencia armónica y de cómo ésta era subalterna de la aritmética. La aritmética era una disciplina muy presente en los tratados teóricos de la época y en el libro se intenta ilustrar y explicar a través de las matemáticas modernas cómo estas teorías pueden ser demostradas. Los conceptos de “proporción” (mutua relación de dos magnitudes del mismo género) y “proporcionalidad” (relación entre proporciones), son fundamentales para entender el largo viaje a través de fórmulas matemáticas para descubrir las medias matemáticas (aritmética, geométrica, armónica y contraarmónica) que la autora nos propone para entender las teorías de afinación y entonación. La media armónica era la base del sistema de la justa entonación. La explicación de los géneros (diatónico, cromático y enarmónico) aplicados a las teorías de Salinas y Zarlino, resulta aquí necesaria para entender los límites de estos sistemas de entonación que eran impracticables en instrumentos de afinación fija por lo que el temperamento era necesario.

El capítulo siguiente está dedicado en su totalidad a la geometría y a su aplicación en los distintos sistemas de temperamento en uso en aquella época. De esta forma se presentan los temperamentos de 1/4 de coma, de 1/3 de coma y de 2/7 de coma, así como el temperamento igual de 12 sonidos por octava, aconsejado sobre todo para los instrumentos de cuerda con trastes. Hay también una detallada descripción de los métodos geométricos usados por Zarlino y Salinas para resolver las cuestiones matemáticas que no podían ser demostradas a través de las matemáticas de la época. De esta forma se llega a la exposición del temperamento igual de Zarlino y del falso método de Salinas y de sus distintos métodos de aplicación a través del mesolabio, del método de Filón de Bisancio o de su método mixto, en el caso de Zarlino y de la aplicación de un novedoso sistema geométrico basado en la proporción áurea, al cual recurre Sali-

nas, aunque sin el éxito esperado. También en esta sección, como en la anterior dedicada a la aritmética, nos encontramos con numerosas fórmulas matemáticas con las cuales la autora intenta dar una explicación a los problemas planteados por los dos teóricos.

Para finalizar, la autora dedica una sección a las conclusiones, dividida en diez puntos fundamentales. Esta parte quizás debiera ser más discursiva, ya que más que conclusiones parecen simples resúmenes de las principales ideas expuestas en el cuerpo del estudio. En esta sección también hubiese sido interesante conocer las conclusiones a las que llega la autora después de proponernos, a lo largo del texto, una gran cantidad de fórmulas matemáticas para explicar los límites de las teorías de los dos teóricos en cuestión. En la mayor parte de los casos la misma autora nos advierte ya que las fórmulas matemáticas planteadas nos llevan a soluciones que no existían en el siglo XVI, y que por ello los teóricos tenían que recurrir a otro tipo de soluciones geométricas.

El último capítulo está dedicado a la bibliografía, dividida entre una parte dedicada a las fuentes primarias (tratados de la época) y otra a las fuentes secundarias, la bibliografía moderna sobre el argumento. Lo que llama la atención de la bibliografía es que ésta se centra sólo en títulos españoles, anglosajones y germánicos, no considerando una buena parte de los estudios dedicados a la teoría musical realizados en países como por ejemplo Italia, donde las investigaciones sobre sus teóricos musicales son más que abundantes, sobre todo teniendo en cuenta que este libro debe mucho a los teóricos italianos como Zarlino, Gaffurio o Fogliano.

En conjunto, este estudio tiene un enfoque muy preciso y trata un argumento muy circunscrito dentro de la teoría musical, que la autora nos expone de una forma muy detallada con la ayuda de una excelente preparación matemática, preparación que la mayoría de los musicólogos y músicos no tienen hoy día por ser considerada la música como una disciplina fundamentalmente humanística y no tanto, puramente científica. Es de agradecer, por lo tanto, que estos argumentos estén tratados por personas tan preparadas como la autora de este estudio.

Cristina MENZEL SANSÓ  
cmenzel@teleline.es

DI PROFIO, Alessandro: *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*. Paris, CNRS Editions, 2003. 561 pp. [ISBN 2-271-06017-6].

La conflictiva recepción que tuvo la ópera italiana en Francia tiene uno de sus capítulos más estudiados en la conocida como la *Querelle des Bouffons* (1752-1754). El debate musical —pero sobre todo estético— que comportó la llegada a Francia de la compañía dirigida por Eustachio Bambini ha dejado en segundo plano otros episodios no menos importantes de la recepción de la ópera italiana en el país que se mantuvo más al margen de la expansión de la ópera italiana en Europa a lo largo del siglo XVIII. El autor de esta monografía deja deliberadamente aparte el capítulo de la *Querelle* (al que no se refiere ni en los antecedentes) para centrarse en una época posterior: El estudio de la actividad del primer teatro parisino que tuvo una compañía estable de cantantes italianos: el Théâtre du Monsieur. Aunque el período elegido para el estudio es corto —apenas tres años— el segmento temporal cubierto resulta particularmente interesante: Desde el punto de vista de la circulación de la música, aquellas representaciones consolidaron las representaciones de ópera italiana en Francia. A nadie se le escapa además que este proceso coincidió con uno de los capítulos más convulsos de la historia de Francia. El Théâtre du Monsieur fue uno de los últimos proyectos musicales concebidos por el Antiguo Régimen. Una de sus principales promotoras fue la reina Maria Antonieta (apasionada de la ópera italiana, que conocía muy bien de su juventud en la italianizada Viena). El patrocinador directo del proyecto fue el conde de Provenza (el futuro Luis XVIII). Muy pronto la dirección artística recayó en manos de Giovan Battista Viotti que tuvo que conducir la compañía en pleno estallido revolucionario.

El trabajo de Alessandro Di Profio, profesor de la Universidad de Tours, vinculado al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) realiza una aproximación que podría calificarse de “integral” al objeto de estudio. Alessandro Di Profio se ha apoyado tanto en la información proporcionada por la documentación administrativa y de la prensa de la época como en el estudio de las fuentes musicales y libretos conservados relacionados con las representaciones que

tuvieron lugar en el Théâtre du Monsieur. El resultado es un trabajo que dedica un espacio muy extenso al estudio de las características arquitectónicas del teatro, a su organización y a sus ingresos y en general a lo que podemos calificar como el “sistema productivo” del teatro (siguiendo el esquema de la *Storia dell’opera italiana* de L. Bianconi y G. Pestelli). Pero quizás la aportación más interesante del trabajo no se encuentre tanto en este tipo de aspectos como en la capacidad demostrada por el autor de utilizar las fuentes musicales y los libretos relacionados con el teatro para realizar una aproximación al estudio del repertorio de óperas bufas que se representaron que va mucho más allá de un simple listado de autores y obras.

Ninguna de las óperas que se representaron en aquel teatro parisino fue una novedad absoluta, pero el nivel artístico de las representaciones a juzgar por la fama de algunos de los intérpretes y del prestigio de muchos miembros de la orquesta debió ser alto. Una de las protagonistas vocales de aquellas representaciones fue la cantante Anna Morichelli, que después de finalizado su contrato en Francia, vino a Madrid. En Madrid algunos enemigos suyos (partidarios de la cantante Brigida Banti) vieron en su actividad en el París revolucionario una oportunidad para atacarla, así que ella tuvo que negar con rotundidad ser “de parecer democrático” (véase M. Heilbron: «Umilissimi devotissimi servi...», en *Anuario Musical*, 57 (2002), p. 212). El repertorio estaba compuesto esencialmente por óperas bufas de los compositores más en boga en la época (Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Gazzaniga...). Resulta extraordinario el extenso capítulo dedicado a “L’aria de substitution” en la que el autor se ha entretenido en analizar los pasajes añadidos en el repertorio de las óperas representadas en el Théâtre du Monsieur. En relación con este capítulo, uno de los anexos describe cada una de las óperas número a número recogiendo cada uno de esos cambios. Sirva como ejemplo, particularmente interesante para la musicología hispana la referencia a las representaciones parisinas de *Il burbero di buon cuore* (1791) de Martín y Soler en las que se cantaron también arias de Giacomo Ferrari, Cimarosa y Cherubini o de *Una cosa rara* (1791) del mismo compositor para la cual Cherubini escribió tres arias, una de ellas precedida de un extenso recitativo instrumental. (v. pp.443-447). El

reparo de uno tras otro de los títulos representados pone de relieve la enorme cantidad de arias añadidas que se utilizaron en esas representaciones. Este tipo de arias que Di Profio ha estudiado en el caso del Théâtre du Monsieur formaban parte de la práctica musical de la mayoría de los teatros europeos. Una concepción de la interpretación de las óperas italianas de aquella época de una forma más abierta debería contemplar la recuperación de este tipo de arias de sustitución (de hecho, aunque tímidamente ya ha empezado a hacerse así).

La claridad de la exposición del autor, el rigor en la utilización de las fuentes, los anexos documentales, los ejemplos musicales y en general el cuidado que respira toda la edición, resulta modélico. El esquema elegido resulta además ser muy útil a la hora de afrontar estudios semejantes sobre la recepción de la ópera italiana en España. El estudio de Di Profio demuestra hasta qué punto es importante relacionar las fuentes musicales con las documentales, para obtener una visión más completa de la recepción musical.

Marc HEILBRON  
heilbronmarc@hotmail.com

GÁSSER, Luis, ed.: *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*. Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003. 579 pp. [ISBN: 84-89457-31-X].

Por varias razones, Ferran Sor ocupa un lugar especial dentro de la historia de la música en España: Se le considera uno de los máximos compositores y de los más célebres intérpretes de un instrumento al que hace mucho tiempo ya se dedicó el epíteto “española” - la guitarra. Pero, a parte de eso, también vivía en una época de gran inestabilidad dentro de la historia española, y las circunstancias políticas le obligaron a un exilio en varios países europeos, entrando así en contacto con algunos de los centros más importantes de la actividad musical de su tiempo.

A pesar de esto, aún se le han dedicado pocos estudios musicológicos fuera del ámbito estrictamente guitarrístico, hecho lamentado por la mayoría de los investigadores. Así, son especialmente sus obras

para otros instrumentos y géneros las que constituyen un verdadero espacio blanco dentro de la investigación. Con el presente libro, el musicólogo y guitarrista reconocido Luis Gásson se ha propuesto poner remedio a tal estado de los conocimientos sobre la música de Ferran Sor, reuniendo para este objetivo algunos de los especialistas más destacados de distintos campos de la musicología histórica y de la interpretación guitarrística, de los que se incluyen breves biografías al principio de cada artículo.

Como Luis Gásson expone en el prólogo, la obra es fruto de una larga e intensa dedicación a Ferran Sor y su música por parte del editor. Teniendo en cuenta que Gásson no contribuye a la obra con un artículo propio, cabe subrayar que su trabajo no se redujo a la tarea estrictamente editorial, sino consistió en una colaboración más o menos extensa según el artículo respectivo, sobrepasando considerablemente tareas como el envío de documentos o correcciones superficiales. El plan original preveía publicar dos tomos, el primero de los cuales contendría los artículos que ahora constituyen el corpus textual de la edición, mientras que el segundo consistiría en una extensa bibliografía así como de un catálogo temático de la obra de Sor. Ya que no fue posible acabar esa segunda parte en el tiempo previsto, se optó por su publicación posterior independiente.

Los artículos publicados en este libro se caracterizan por una heterogeneidad considerable en cuanto a temas, enfoques (desde el puro análisis musical hasta el aporte de documentos históricos) y también características exteriores. La participación internacional se refleja en el hecho de que, aunque la mayor parte de las contribuciones se redactó en castellano, también las hay en inglés, francés e italiano.

El presente libro se divide en siete bloques temáticos que reflejan claramente la preocupación del editor por dar a conocer aspectos menos conocidos sobre Ferran Sor. Así, su música para guitarra (cap. V) sólo ocupa una cuarta parte de las páginas, el capítulo biográfico que abre el volumen se reduce igualmente a un espacio aún menor, dando de esta manera protagonismo a la producción musical que abarca la música escénica (cap. II), la música orquestral y coral (cap. III), las canciones (cap. IV) y la música para piano (cap. VI). El libro se cierra con un apartado dedicado a la organología.

Dado que, a parte de la producción guitarrística, la biografía de Sor constituye un campo igualmente bien trabajado, sólo son cuatro las contribuciones al respecto. Tratan, sin embargo, algunas cuestiones prominentes: por una parte, la de la escritura correcta del apellido Sor y su afiliación familiar, al lado de otros detalles biográficos (J. M. Mangado), por otra parte la de la polifacética actitud política del compositor (E. Olcina). Los demás artículos van dedicados a la estancia que Sor realizó en Rusia, aportando el uno datos acerca del trasfondo histórico de la Marcha Funeral para el zar Alejandro I (Richard Long), y el otro ciñéndose a las actividades musicales y relaciones que Sor mantuvo en Rusia con guitarristas y compositores (Matanya Ophee).

El segundo capítulo va dedicado en su mayor parte a una faceta de la personalidad musical de Sor que tenía, en cuanto a la productividad, mucha importancia: los ballets. A parte de *Cendrillon*, que los autores Michael Christoforidis y Elizabeth Kertesz cualifican su “most successful work”, se les dedican artículos a *Alphonse et Léonore* (Benet Casablanca), *Hercule et Omphale* (Ramón Sobrino), y *Arsène ou la baguette magique* (Marc Van de Cruys; este autor también aporta informaciones acerca de *Cendrillon*). Sandra Noll Hammond, en su contribución, provee los mencionados estudios de un trasfondo histórico en cuanto al ballet, mientras sólo el artículo de Josep Dolcet menciona la obra escénica fuera del ballet y destinada a la escena española: la ópera *Telemaco nell’isola di Calipso*, el melodrama *La Elvira portuguesa*, la ópera buffa *Don Trastullo* y la tonadilla *Las preguntas de la Morante*.

La obertura de *Hercule et Omphale* vuelve a ser objeto de análisis (por Marcos Bosch) en el tercer capítulo, dedicado a la música orquestral y coral. Los artículos siguientes tienen su motivación en dos aspectos de la biografía de Sor: por una parte, su dominación del violín, tal como se entrevé en el *Concierto para violín y orquesta en Sol Mayor* (analizado por Josep Dolcet), y, por otra, su formación en el Monasterio de Montserrat, que hay que tener en cuenta a la hora de acercarse a sus motetes que se encuentran en el centro de dos contribuciones de Roger Quin y Jordi Rifé. Después de un breve análisis de tres sinfonías a cargo de Ramón Sobrino, el último artículo del capítulo ya funciona de puente

hacia el siguiente, realizado por Josep M. Vilar, considerando tres composiciones vocales con acompañamiento orquestral: *Draps i ferro vell*, *Cantata À S. E. La Signora Duchessa d'Albufera* y *Himno a Grande Orquesta para el cumpleaños de S. M. La Reina Gobernadora de España*.

El siguiente capítulo reúne tres estudios más de la obra vocal de Sor. Mientras que los dos primeros tienen como tema los cánones vocales (Dennis Collins) y las arietas y duetos italianos (M<sup>a</sup> Encina Cortizo), respectivamente, el tercero, realizado por una de las máximas autoridades sobre Fernando Sor, Brian Jeffery, analiza la forma de las seguidillas boleras en “No tocarán campanas”, “Los canónigos, madre”, las “Tres Seguidillas Boleras” y “Me preguntó mi amigo”.

Claro está que un libro dedicado a Fernando Sor, por más que fuese uno de sus objetivos dar a conocer sus aspectos menos estudiados, no podría prescindir de un capítulo que considerase su obra para guitarra. Al lado de análisis musicales de algunas de sus obras más importantes (las variaciones sobre un tema de Mozart, por David Buch; las fantasías, por Tom Schuttenhelm; las variaciones, por Paul Sparks; y las sonatas, por Stanley Yates), se encuentran también dos trabajos acerca de su obra pedagógica, es decir, los estudios, lecciones y ejercicios (Walter A. Clark) y el *Méthode pour la guitare* (Marco Riboni). A un problema guitarrístico muy especial se dedica Julio Gimeno en su contribución acerca de los armónicos.

El breve capítulo sobre la música para piano se divide en tres artículos, el primero de los cuales, escrito por Jonathan Bellman, trata de las obras para piano a cuatro manos. La segunda, a cargo de Josep Maria Roger, analiza la obra para fortepiano solo (valeses, cuadrilles, mazurka y la versión para piano de “Cendrillon”), mientras que la tercera contribución realizada por Jennifer Thorp, se aproxima a la música de baile para piano desde un punto de vista sociológico.

Como ya indicamos más arriba, el último capítulo comprende dos estudios en el centro de los cuales están los instrumentos y luthieres que Sor conocía y apreciaba. Bruno Marlat ofrece en su contribución datos acerca de los constructores preferidos por el compositor, incluyendo españoles, franceses, ingleses, neapolitanos y vieneses. Eusebio Roja, conoci-

do por su larga dedicación a la guitarra, en cambio, pone su enfoque en los guitarreros malagueños.

En resumen, el libro “Estudios sobre Fernando Sor” representa, sin duda, una contribución importantísima al conocimiento del compositor-guitarrista, ofreciendo una gama aplísimas de temas que incluye y hace resaltar también las facetas menos conocidas de su obra. Esto implica no sólo un enriquecimiento para los guitarristas que hasta ahora se dedicaban al tema casi exclusivamente, sino sobre todo para músicos y musicólogos de otras ramas de la investigación, integrando así a Ferran Sor dentro de la historia de la música europea de finales del XVIII/principios del XIX y prestándole la atención que le pertoca.

Rolf BÄCKER  
rbaecker@musicanuclearis.de

CÁMARA DE LANDA, Enrique, *Etnomusicología*, Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003. 572 pp. [ISBN: 84-89457-29-8].

Una de las quejas habituales dentro de la comunidad etnomusicológica de nuestro país tiene que ver con la carencia de textos y manuales en castellano que aborden las grandes cuestiones, tanto teóricas como metodológicas, de la etnomusicología. Este vacío se hace más palpable, si cabe, en las aulas, donde la etnomusicología va ganando terreno como asignatura troncal en los estudios de musicología. Afortunadamente, en los últimos años, un goteo constante pero aún insuficiente de publicaciones dentro del ámbito de la etnomusicología en nuestro país, está aliviando, en parte, esta situación, que ha afectado y afecta por igual tanto a estudiantes como a profesores y especialistas.

Junto a publicaciones como las de Josep Martí, Ramón Pelinsky o la más reciente compilación *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, volumen coordinado por Francisco Cruces, debemos celebrar ahora la publicación de *Etnomusicología*, a cargo de Enrique Cámara de Landa, profesor de la Universidad de Valladolid. Si *Las culturas musicales...* ofrece al estudiante (y al estudioso) el acceso de primera mano a una cuidada selección de lecturas que iluminan los derroteros por los que ha transitado

la etnomusicología en los últimos tiempos, el libro de Enrique Cámara nos proporciona una detallada descripción del denso contexto historiográfico en el que “situar” y desde el que leer tanto la selección propuesta por Francisco Cruces como cualquier otro texto del acervo etnomusicológico.

Publicado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, dentro de la serie “Manuales” de su colección *Música Hispana Textos, Etnomusicología* es, tal y como el propio nombre de la serie indica, un manual introductorio a la etnomusicología. A lo largo de sus casi 600 páginas, el autor aborda ampliamente múltiples aspectos del desarrollo de la disciplina: desde los grandes debates conceptuales o las múltiples tendencias de la disciplina, hasta aspectos más concretos de la práctica etnomusicológica, como son el trabajo de campo y el análisis de los materiales sonoros. Para ello, no escatima en notas y referencias bibliográficas a lo largo del texto, lo cual constituye, sin duda, un elemento a tener en cuenta, en la medida en que permite al lector profundizar en aquellos aspectos que considere de su interés y posibilita, asimismo, lecturas transversales del manual. El lenguaje que Enrique Cámara emplea a lo largo del texto es a la vez asequible y riguroso, dentro de un estilo sobrio y didáctico, tanto en la redacción como en la presentación de los materiales, avalado sin duda por la larga experiencia docente del propio autor. Un disco compacto sirve de excepcional complemento a la publicación, sin duda útil a la hora de trabajar aspectos de transcripción musical.

En lo que respecta a la estructura, el manual está dividido en dos partes. La primera de ellas, bajo el epígrafe “Etnomusicología, hacia el diálogo intercultural”, nos ofrece un recorrido cronológico y temático a lo largo de la evolución de la disciplina, desde los tiempos de la “musicología comparada” y la Escuela de Berlín, hasta los recientes coqueteos de la disciplina con las teorías posmodernas, o sus incursiones en el campo de la música popular urbana. Los temas tratados son tantos y tan variados que una enumeración de los mismos excedería los límites de esta reseña. Baste señalar cómo la variedad temática en esta obra refleja en buena medida el carácter inquieto de la etnomusicología, una disciplina cuya evolución ha estado marcada por la constante búsqueda de sus límites y la persistente preocupación por la defi-

nición de su objeto de estudio. Estamos, por lo tanto, ante una disciplina fronteriza, en estado de perpetua (re)definición, lo cual supone un reto importante a la hora de escribir un manual como el que nos ocupa.

La segunda parte del libro aborda lo referente a la metodología de la investigación en dos capítulos, uno dedicado al trabajo de campo y el otro al análisis de los materiales sonoros. En cuanto al primero, Enrique Cámara nos brinda algunas consideraciones generales, tales como la preparación del proyecto, las distintas fases del trabajo de campo, la interacción con los informantes, la vuelta a casa, etc. No está pensado, sin embargo, como un modelo a seguir, pues, como nos advierte el autor al comienzo del capítulo, no existen recetas milagrosas que aseguren el éxito de una investigación. El capítulo dedicado a la metodología de análisis de la música aborda, por su parte, el siempre polémico tema de la transcripción musical, y lo hace a partir de una revisión de las principales propuestas y enfoques metodológicos al respecto: Abraham y Hornbostel, Hood, Lomax, Arom, Nattiez y un largo etcétera. El libro se completa con una bibliografía de referencia, seleccionada de acuerdo con criterios de relevancia científica y accesibilidad para los estudiantes.

No cabe duda de que este voluminoso manual se convertirá en un libro de referencia para quienes cursen estudios de etnomusicología o decidan acercarse a la disciplina. No sólo por la cantidad de información que atesora y por la manera en la que se nos presenta, sino también porque, como ya señalé al comienzo, viene a llenar un vacío insostenible en el panorama etnomusicológico de nuestro país.

---

### Bibliografía citada

- CRUCES, Francisco, ed.: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- MARTÍ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. San Cugat del Vallés, Deriva Editorial, 2000.
- PELINSKY, Ramón: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal, 2000.

Iñigo SÁNCHEZ  
isanchez@bicat.csic.es