

*Obras de Miguel Querol Gavaldá,
Director del Instituto Español de Musicología*

por Samuel Claro Valdés

La larga trayectoria artística del eminente compositor, musicólogo y poeta español, Miguel Querol Gavaldá, sucesor de Higinio Anglés como Director del Instituto Español de Musicología, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, se ve confirmada con la publicación de dos importantes obras salidas de su pluma, producto de pacientes investigaciones y, especialmente, de sus condiciones de músico práctico formado en el rigor de la Escolanía de Monserrat desde su niñez. Ellas son:

Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Comisaría Nacional de la Música, 1975), 169 pp. + facs.

Como explica el autor en su prólogo, "la idea de escribir este libro nació de la experiencia realizada con mis alumnos, en los cursos 1971, 1973 y 1974, de Paleografía musical que enseñé en Granada, dentro de los cursos 'Manuel de Falla', organizados por la Comisaría de la Música". Sin pretender que este manual alcance la categoría de un tratado de notación musical, Querol ofrece una suma decantada de su propia experiencia paleográfica, expresada con claridad meridiana y sencillez.

El libro consta de dos partes, la primera de las cuales contiene las lecciones de paleografía musical enseñadas en Granada. La segunda parte está dedicada a la interpretación de la polifonía española de esa época, apoyándose, como él dice, en su "triple condición de músico, musicólogo y esteta". En efecto, la larga trayectoria de músico práctico que caracteriza al activo Director del Instituto Español de Musicología lo lleva a hablar de una "interpretación objetiva" de la música antigua y a recomendar "un poco más de seriedad y modestia a tantos y tantos directores que sin especiales conocimientos se lanzan a grabar discos de música antigua y pontifican sobre la materia, en la radio, en la televisión o en conferencias, soltando errores a los cuatro vientos con aquella pasmosa naturalidad que sólo posee la ignorancia" (p. 18).

La primera parte se titula "Notación y transcripción de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI (pp. 23-104), y consta de 15 lecciones, donde trata los temas siguientes: La notación musical en el tiempo y el espacio, con un recuento somero de los indicios de notación de pueblos antiguos

hasta los neumas gregorianos; La notación en el siglo XV; Las ligaduras binarias; Ligaduras de tres y más notas; Medición del valor de las notas, donde se presentan las reglas básicas para comprender los problemas de prolación y alteración; La coloración o ennegrecimiento de las notas; Las proporciones; El Tactus o compás; Signos especiales; La semitonía "subintellecta", mejor conocida como *música ficta*; Voces y claves en la música del siglo XV; Los instrumentos en la polifonía del siglo XV; Los manuscritos españoles más importantes con música del siglo XV; La notación del siglo XVI, y Bibliografía Básica. Para quien escribe, este conjunto de lecciones ha sido un útil complemento en su cátedra de Paleografía musical, y espera se haga realidad el propósito del autor, "si Dios continúa dándome energías y humor" (p. 19), de publicar otro libro dedicado a la notación de la música española barroca del siglo XVII, sobre lo cual no se ha escrito nada sistemático hasta la fecha.

La segunda parte de este interesante libro se titula "Interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI" (pp. 107-169), y aborda, en once capítulos, los siguientes temas: La edición crítica como base para una buena interpretación; Problemas a resolver, donde incluye la reducción del valor de las notas, elección del compás y aplicación del texto a la música; Interpretación de la polifonía religiosa con texto latino; Interpretación de los Villancicos, donde plantea interesantes conclusiones sobre la forma del villancico a partir de la separación de su concepción literaria de la musical; El Romance polifónico de los siglos XV y XVI, al que considera como "el género literario musical más representativo del genio español y el más difundido en el área de la cultura hispánica, tanto en la Península Ibérica como en las naciones americanas de habla hispánica" (p. 135); El Madrigal, sus características y su cultivo en España, un capítulo muy sugerente, donde el autor establece que "el madrigal polifónico fue para la sociedad del siglo XVI lo que la música de cámara en los tiempos modernos" (p. 140), si bien no fue el género predilecto de los polifonistas españoles del Renacimiento, a pesar de lo cual analiza madrigales de Juan Vázquez, Francisco Guerrero —"los mejores del repertorio español" (p. 145)— y Joan Brudieu; La Ensalada polifónica; La intervención instrumental en la polifonía española, donde suscribimos entusiastamente el siguiente comentario: "Sobre la clase de instrumentos utilizables en la ejecución de estas obras, todos tenemos una idea más o menos conforme con la historia. Pero me permito llamar la atención, para que huyan de cierto espíritu enfermizo y pseudomístico que domina frecuentemente en agrupaciones de música antigua. Es imposible que ni en la Corte ni en otro lugar, la gente se pudiera divertir con el soñoliento ritmo y opaca sonoridad que tantas veces uno escucha en conciertos de música antigua" (p. 156).

Finaliza esta obra con los capítulos dedicados a: El director y el arte de llevar el compás; Interpretación de las notas sincopadas en la polifonía clásica, y Consejos y orientaciones generales. Trece facsímiles cierran esta entrega, que permiten ejercitar al estudiante en obras provenientes del *Cancionero de la Colombina*, del *Cancionero Musical de Palacio* y de otras fuentes de Segovia, Sevilla, Málaga y archivos y publicaciones europeas.

Este nuevo libro de Miguel Querol es muy importante, pues refleja el fruto de muchos años de experiencia, entregado con sencillez y amenidad, un ejemplo del papel que corresponde al musicólogo como orientador y guía ante otros musicólogos, intérpretes y público en general. Sería aconsejable a muchos que siguieran este ejemplo.

Cancionero Musical de Góngora [Cancioneros Musicales de Poetas Españoles del Siglo de Oro, I] (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975), 102 + 149 pp.

El interés por la asociación de la literatura y la música se ha reflejado en la obra de Querol desde que, en 1948, publicó *La música en las obras de Cervantes*. Posteriormente, él mismo confiesa 26 años de pacientes investigaciones donde ha ocupado "miles de horas distribuidas a lo largo de toda mi carrera musicológica" (p. 11), para reunir las 40 piezas de música con poesía de don Luis de Góngora (1561-1627), consistentes en 27 romances y 13 letrillas, que componen este *Cancionero*. Esta laboriosa búsqueda está plagada de dificultades, pues "los músicos nunca ponen el nombre del poeta cuyos versos utilizan para sus composiciones", razón por la cual el autor tuvo que hacer "una serie de incipits de todos los cancioneros y colecciones musicales del siglo XVII, y de miles de documentos musicales, todos manuscritos, ignorados y dispersos por los archivos y cotejarlos luego con los incipits de todas las poesías de Góngora" (*Ibid.*). Esto le ha permitido identificar, además, unas 150 composiciones con letras de otros poetas del Siglo de Oro español, que continuarán la serie de Cancioneros que se inaugura con esta publicación.

El *Cancionero* que comentamos tiene interés tanto para músicos como para literatos. Para los primeros "viene a ser como una pequeña Antología de la polifonía española profana de la primera mitad del siglo XVII", repartida en fuentes dispersas en Italia, Alemania, Portugal y España. Para los segundos, además del aporte que significa el conocimiento del aspecto musical de la vida de Góngora, añade "dos poesías más que no figuran en la lista de sus obras completas, ni siquiera entre las atribuidas".

La primera sección de esta obra consta de ocho capítulos. El inicial trata de "Los conocimientos musicales de Góngora" (pp. 15-29), donde el

autor informa detalladamente sobre la formación musical del poeta, que estudió música en Salamanca, y de cuyas aficiones se encarga él mismo de informar a través de sus versos. Querol cita un romance autobiográfico, "Qué necio era yo antaño", donde Góngora dice que: "En mi aposento a veces / una guitarrilla tomo / que como barbero templo / y como bárbaro toco". Los conocimientos técnicos de música suponen "por parte del escritor una asimilación perfecta del lenguaje técnico de los músicos" (p. 21).

El segundo capítulo, "Palabras técnicas del arte musical empleadas por Góngora" (pp. 33-34), incluye un diccionario de términos empleados, donde se hace muy clara la idea de alternancia coral que caracteriza la música del Barroco. Los dos capítulos siguientes son: "Instrumentos musicales citados por Góngora" (pp. 37-40) y "Bailes y danzas citados por Góngora" (pp. 43-44), entre los que cita la chacona, la gallarda y juegos de caña, este último también se encuentra en el repertorio hispanoamericano. El capítulo 5 está dedicado a "Compositores que pusieron música a la poesía de Góngora" (pp. 47-52), donde cita, entre otros, a Phillipe Rogier, Juan Risco, el Maestro Capitán (= Mateo Romero), Juan Hidalgo, Juan Arañés y Manuel Correa. Incluye datos biográficos de algunos de ellos. El sexto capítulo está dedicado a "Fuentes músico-literarias de este Cancionero" (pp. 56-59), e incluye un cuadro sinóptico del contenido especificando "Incipit y fecha de composición literaria; Número de voces; Compositor; Fuente Musical, y Referencia edición literaria". Seis páginas de facsímiles de música separan este capítulo del siguiente: "Los Textos de Góngora, según las fuentes de los manuscritos musicales y sus principales variantes respecto a la edición de J. Mille y Gimenez [*Obras Completas de Góngora*, 6ª ed., Madrid, 1967] (pp. 69-98), donde aparece el texto literario junto a la fuente utilizada, el nombre del compositor, notas sobre variantes y datos adicionales. Finaliza el estudio con "Crítica de la Edición Musical" (pp. 101-102).

La *Parte Musical* (pp. 1-149) representa la parte medular de la obra, presentada en forma impecable, con excelente caligrafía y una esmerada y sencilla realización del Bajo Continuo, que revela la sensibilidad y práctica musical del autor. En ella figuran 19 romances anónimos, dos de Gabriel Díaz (uno de ellos con dos versiones) y uno de cada uno de los siguientes autores: Juan Hidalgo, Juan Arañés, Diego Gómez, Capitán y Manuel Correa. Les siguen 5 letrillas de autor anónimo, tres del Maestro Capitán, dos de Juan Blas, y una de Garan, Tomás Cirera y Francisco Gutiérrez. Las dos poesías atribuidas a Góngora por Miguel Querol provienen del Cancionero de Ajuda (Lisboa) y del Cancionero de Coímbra (Ms. 235), ambas con música de autor anónimo: "Envuelto en sus esperanzas" y "Aprended flores de mí", a tres y a cuatro voces, respectivamente.

El *Cancionero Musical de Góngora*, que ha preparado el eminente musi-

cólogo español Miguel Querol Gavaldá, es, sin duda, una contribución mayor al conocimiento del Siglo de Oro español, tanto en lo que se refiere a su música como a la literatura, donde el autor presenta material inédito de gran interés artístico. Esperamos que pronto podamos contar con nuevos volúmenes de esta serie de *Cancioneros* que tan promisoriamente se ha iniciado.

Importante obra del P. José Ignacio Perdomo Escobar

por Samuel Claro Valdés

Las contribuciones musicológicas del P. José Ignacio Perdomo Escobar, culto investigador del pasado musical colombiano, datan de 1933, cuando publicó por vez primera su *Historia de la música en Colombia*, que alcanzó a su cuarta edición en 1975. Otras obras suyas demuestran la preocupación que ha otorgado a la música y músicos de la época colonial de su país y al rico contenido artístico de la Catedral de Bogotá, donde destaca su *Guía Descriptiva de la Basílica Primada* (Bogotá, Imprenta del Banco de la República, 1958). Hoy, el Pbro. Perdomo Escobar nos entrega una monumental obra dedicada al archivo de manuscritos y ediciones antiguas existentes en la Catedral de Bogotá, el más antiguo del continente, y de gran importancia artística y bibliográfica.

Editado por el Instituto Caro y Cuervo como volumen XXXVII de la serie de sus publicaciones, este libro se terminó de imprimir en las bodas de plata sacerdotales del autor y sus características bibliográficas son:

José Ignacio Perdomo Escobar. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá* (Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Yerbabuena, 1976), XVII + 818 pp., facs., fotos, índices.

La sola presentación de este imponente volumen, con excelente papel, bella tipografía y exento de errores, nos hace pensar que estamos frente a una de las obras más importantes que se han publicado sobre el pasado musical hispanoamericano. Su contenido está a la par con esta apreciación, matizado por 62 láminas que representan facsímiles de manuscritos y ediciones de música y fotografías de las riquezas artísticas de la Catedral de Bogotá, donde destacan la imagen de Nuestra Señora del Topo, Patrona del Capítulo Metropolitano, y los respaldares de cuero repujado de los sillones del Cabildo, magistrales obras de artesanía que sirvieron de marco práctico a nuestras propias investigaciones en ese archivo.

La obra está dividida en cuatro grandes capítulos, el primero de los cuales se dedica a "Historia de la Música Renacentista e Indo-Barroca de la Catedral de Bogotá" (pp. 1-69). Con abundantes citas documentales que provienen de los archivos de la Catedral y de otros conventos y parroquias santaferinos, así como de la Audiencia de Santafé del Archivo General de Indias de Sevilla, el autor estudia las distintas etapas del establecimiento de la actual Iglesia Primada y sus maestros de capilla y ministriles, donde ofrece información sobre numerosos de ellos, especialmente de Alonso Garzón de Tahuste (1558-1664), Gonzalo García Zorro (1548-1617), Joseph de Cascante (c. 1620-1702) y Juan de Herrera (c. 1665-1738), así como de muchos músicos menores y de algunos Arzobispos cuyo mecenazgo artístico los distinguió, tales como Bartolomé Lobo Guerrero, quien encargó a Francisco de Páramo la confección de 20 bellos libros de coro con canto gregoriano que todavía se conservan, y Baltasar Jaime Martínez Compañón, antiguo Obispo de Trujillo, Perú, donde hizo confeccionar un documento pictórico trascendental sobre las costumbres, vestuario, música, flora y fauna de su diócesis. También trata sobre el más importante compositor renacentista de Sudamérica, Gutierre Fernández Hidalgo, de quien transcribe correctamente la única inscripción que se conserva con datos sobre su vida. Fernández Hidalgo falleció en Sucre, Bolivia, en 1620 "demás de 90 (años)", como interpreta el P. Perdomo. Con esto establece, por primera vez, la fecha aproximada de su nacimiento, hacia 1530.

El segundo capítulo trata del "Villancico Español e Indoamericano" (pp. 71-117), donde estudia la forma del villancico, sus orígenes y su función dentro de la liturgia. El P. Perdomo clasifica el villancico como "música religiosa no litúrgica" (p. XV) y establece que "también se ejecutaba en el ofertorio de las misas y en los rosarios vespertinos, por no decir que en la navidad, que era su ámbito propio" (p. 80). También analiza la introducción del gongorismo en sus textos que "como es sabido, se trata de una forma que se caracterizó por lo amanerado, rebuscado y pedantesco del lenguaje, por la hinchazón de la frase, por la introducción de muchas palabras tomadas preferentemente del latín o del italiano. Sufrió los inconvenientes de dos decadencias literarias: la alejandrina y la trovadoresca" (p. 83). Se refiere, además, a los juegos de palabras, adivinanzas, a las distintas advocaciones a la Virgen o a los Santos honrados por villancicos, y a géneros afines y variantes, tales como la jácara y los negros de Navidad. Finaliza el capítulo con incursiones por el cancionero gitano, las corridas de toros, pregones, cantos de cacería y otras variantes, para cerrarlo con una proposición que merece destacarse: "Es interesante anotar —dice el P. Perdomo— la posible influencia del villancico en la formación y apareamiento de nuestros aires populares colombianos andinos. En esta música religiosa po-

pular puede encontrarse el eslabón perdido, que durante cuarenta años de investigaciones folklóricas, nunca hemos topado”.

“El indio, continúa, no tenía otro lugar de concentración social que el templo. En las catedrales, las iglesias de los conventos, las doctrinas, escuchaba y participaba en el canto de los estribillos de los villancicos y jácaras. Y esa música con claudicante síncopa quedó grabada en el hombre de campo. Sembrada en la subconciencia esa tonada perdida, con coplas de arte menor, revivió en la estancia campesina, al rasguear al desgaire el tiple popular, que para el siglo XVIII ya era conocido entre nosotros como guitarrillo alto (tiple)” (pp. 116-117).

El tercer capítulo, el más extenso, presenta el texto de “El Cancionero de la Catedral” (pp. 121-635), término con el cual convino titular “el conjunto de villancicos que conserva esta iglesia metropolitana en su archivo musical” (p. 122). Para ello, el autor se sometió a la disciplina de transcribir todos los textos de los villancicos, letras y romances existentes en el archivo de la Catedral de Bogotá, sin perder de vista una futura transcripción musical de los mismos, lo que en mínima parte ha sido ya realizado por otros estudiosos extranjeros. “Música y filología andan hermanadas”, dice José Ignacio Perdomo, quien revela, para el estudio y clasificación de los géneros literarios presentados, un profundo conocimiento de la literatura poética de todos los tiempos. Cada obra está precedida del título, indicación de autor, si lo hay, y de ocasionalidad; sigue el texto propiamente tal, que es complementado, en muchas ocasiones, por interesantes e indispensables explicaciones del mismo a la luz de la historia, de la doctrina, el santoral o el martirologio, lo que refleja el análisis exhaustivo que el autor ha hecho de cada ejemplo. A propósito de un villancico anónimo a la Santísima Trinidad, Perdomo hace esta pertinente acotación: “el villancico es un tratadillo popular de teología trinitaria” (p. 228). Llama la atención, asimismo, el número de villancicos de batalla transcritos. A este respecto, Perdomo Escobar informa que “muy generalmente los villancicos a Nuestra Señora del Rosario, cuya fiesta se celebra en esa fecha (7 de octubre, en conmemoración de la batalla de Lepanto), son *Villancicos de batalla*” (p. 400, nota 26).

El último capítulo de este libro estudia el “Catálogo Diccionario del Archivo de Música Colonial de la Catedral de Bogotá” (pp. 639-772), agregando al ya publicado por el Dr. Robert Stevenson en 1962 el material musical anónimo no clasificado hasta ahora. Una bibliografía, índices de nombres, incipit de textos y de láminas, y el índice general culminan esta nueva obra del Pbro. José Ignacio Perdomo Escobar, una importantísima contribución a la música y a la cultura de nuestro continente.