

al abrazar una vida más casta. No obstante, Jones no comparte la actual opinión de moda (popularizada por Américo Castro) de que necesariamente fue su ancestro judío lo que impulsó a Encina a hacer uso de la lengua ritual religiosa para describir el amor profano. El último impulso de vanidad de Encina, el que nunca se realizó, fue haber visto impresa la edición completa de "todas mis obras" (*Tribagia*, 69-72). Cuando se convirtió en Prior de León, en 1519, ya estaba pasando su fama poética.

En página 65, Jones-Lee ofrecen una discografía de Encina, que por desgracia dista de estar completa. Los números de Lee, 1, 27, 39; 4; 11; 38 y 57 (= Anglés, números 30, 224, 298; 50; 83; 293, y 421) fueron grabados en *Historical Anthology of Music in Performance*, Pleiades Records P252 [1961], *A Treasury of Early Music*, Haydn Society Records HSE 9101 [1958], *Festmusik der Renaissance*, Telefunken SAWT 9524 B [1967], *Spanish Song of the Renaissance*, Victoria de los Angeles, Angel 35888 [1962] y *Frühe Musik in England, Flandern, Deutschland und Spanien (Das alte Werk)*, Telefunken SAWT 9432 B [1964].

A pesar de estas reservas, además de otras, la edición actual merece elogios liberales, porque es una obra imprescindible para cualquier estudiante de la música española de la Epoca del Descubrimiento.

Robert Stevenson

Juan del Encina. *L'opera musicale*. Studio introduttivo trascrizione e interpretazione di Clemente Terni. Messina-Firenze: Casa Editrici D'Anna, 1974. [Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Magisterio. Istituto Ispanico].

En su prefacio a este suntuoso volumen, tamaño atlas de 625 páginas, el editor se lamenta por la falta de un estudio previo exhaustivo sobre toda la obra musical y poética y los logros dramáticos de Encina. Pretende con ello que Francisco Asenjo Barbieri (*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890), Higinio Anglés y José Romeu Figueras (*Cancionero musical de Palacio*, Barcelona, 1947, 1951, 1965) y Miguel Querol Cavaldá ("La producción musical de Juan del Encina, 1469-1529", *Anuario Musical*, XXIV-1969 [1970], 121-131), evadieron la responsabilidad que tenían frente al más notable de los poetas-músicos españoles y padre reconocido de la escena hispana. Terni se propone remediar esta negligencia previa con un volumen que "coordine todas las múltiples facetas de la personalidad compleja y excepcional de Encina". Para ello recurre

al expediente de reunir en un volumen los textos completos de las dos églogas a las que pertenecen los villancicos números 174, 165 y 167 de la edición de Anglés, y publicar aparejados con sus respectivos romances, los villancicos numerados 184, 283, 178 y 298, que sirven como Deshechas a los romances numerados 74, 107 (atribuidos a A. de Ribera), 79 y 50, con los que Terni sostiene que se expone con propiedad al genio de Encina. Para colocar mejor a Encina al alcance de los ejecutantes contemporáneos, Terni orquesta también las 61 canciones atribuidas a Encina, del *Cancionero musical de Palacio*, variando la instrumentación en aquellas secciones musicales que se repiten e incluyendo preludios instrumentales cuando lo estima necesario.

Como defendiendo su actitud, Terni anuncia al comienzo que “ambiciosamente” se ha empeñado en reconstituir en su forma prístina la música y poesía de Encina. Además se propone colocar a Encina en el contexto histórico apropiado al estudiar el medio político, cultural y social en el que vivió. Aguijoneado por una mayor ambición aún, Terni también promete en su prólogo que explorará la técnica musical de Encina en rubros tales como la rítmica y los usos contrapuntísticos.

Las credenciales de Terni para embarcarse en un programa de tanta envergadura nos lo proporciona el *UTET Dizionario*, II (1971), 1289. Nació en Arcidosso, Grosseto, el 12 de noviembre de 1918, se graduó en el Conservatorio “Luigo Cherubini”, de Florencia, en piano, órgano y composición, para luego emprender una carrera variada que incluye la composición, la pedagogía en Perugia y Santiago de Compostela (veranos desde 1959), y giras con un conjunto creado en 1950 como Quartetto (luego Quintetto) Polifonico Italiano. Sus composiciones incluyen un oratorio a capella, *Il figlio dell'Uomo* (Florencia, 1965), un concierto para gran orquesta, *Ezechiel* (1957), y varias obras para gran orquesta y para cámara, ligadas a España por sus respectivos títulos.

Sus artículos en la revista *Chigiana* abarcan desde Jean Titelouze a Alessandro Scarlatti (1963), el “Laudario di Cortona” (1964), Palestrina y el hexacordo (1965), Antonio de Cabezón (1966), y Juan del Encina (1968). Después de aceptar la fecha de nacimiento de Encina como el 12 de julio de 1468, a pesar de no existir documentación disponible alguna que verifique esta fecha sospechosamente exacta y sólo transmitida de boca en boca, Terni continúa con la misma biografía de su artículo de 1968 —algo aumentada y ocasionalmente corregida (1520 como fecha de la primera Misa de Encina, corregida por 1519)—, que reaparece en el Capítulo I de su libro de 1974, bajo el título “La vicenda umana e artistica”.

Se basa, además, en una bibliografía tan pasada de moda como es “History of Spanisch (*sic.*) Literatura, Harward (*sic.*) Univ. 1849”, de Ticknor

(más la extraña ortografía de Terni), y en su expansión biográfica de 1974 incluye la invalidada aseveración de que Encina era "per un certo tempo maestro della cappella pontificia". Al no haber consultado los libros editados en inglés y en alemán entre 1960 y 1968, para no mencionar *Monumentos de la Música Española* (de ahora en adelante MME), X, 19, equivocadamente presume que fue el primero en haber encontrado tres villancicos de Encina (los números 249, 426 y 438 en Inglés) en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Magl. XIX, 107 bis, descaradamente Terni anuncia este importante "descubrimiento", señalado ya en 1951 por Inglés —y sin identificar la fuente del manuscrito florentino, sino que como "Magl. XIX". Una mera ojeada al *Catalogo dei manuscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, de Bianca Becherini (Kassel: Bärenreiter, 1959), 4-77, revela que 70 manuscritos distintos están catalogados bajo Magl. XIX. Para mejor atesorar su "descubrimiento", Terni no especifica la página 43, del catálogo de 1959, y tampoco identifica cuál manuscrito del Fondo Magliabechiano fue el que utilizó. Cuanta equivocada negligencia demuestra al citar otras publicaciones eruditas, lo ejemplifica el hecho de que confunde a "A. de Ribera" de CMP con el Bernardino de Ribera de los libros de coro de Toledo, y su atribución a Anchieta de la publicación de dos Misas.

En página 53, Terni registra entre sus criterios de transcripción la reducción de los valores de las notas de la versión original de Encina: ("Ho preferito conservare i valori originali e non abbandonarmi a ingiustificate contrazioni nell' intento di favorire una più oggettiva interpretazione da un punto di vista ritmico"). Sin duda merece alabanzas por no haberse encenegado en las vaguedades idiosincrásicas que desfiguran las transcripciones realizadas por Charles Jacobs, de las obras de Milán y Correa de Arauxo. Pero, en cambio, los valores de Terni son los valores de las transcripciones de Inglés y no los de Encina. Los valores de Encina pueden ser consultados en los manuscritos de la Biblioteca de Palacio MS 2-1-5, en los facsímiles de manuscritos en MME, X, 33, de *Triste España sin ventura* (CMP, 83, lamento por la muerte del heredero presunto Don Juan en 1497) y en MGG, III (1954), 1333-1334, de *Pues que jamás olvidaros* (CMP, 30). Terni reduce los valores por la mitad en cada caso (pp. 75-76, 89, 151-153, 601-606). Inclusive en sectores del volumen de Terni, en los que se informa que son transcripciones diplomáticas, omite incipits de los manuscritos. A pesar de que nunca dio referencias en su volumen de haber consultado los números de Barbieri o Inglés, en ningún momento ofrece pruebas convincentes de que transcribió personalmente las obras de Encina de los manuscritos originales.

El índice de Terni, en páginas 623-624, sólo tabula nombres de individuos y nada más. En ninguna parte ofrece su propia y ordenada lista alfabética

de las obras de Encina. Por lo tanto, el usuario de su volumen que desea encontrar una canción específica entre las 61 atribuidas a Encina en CMP, tiene que recorrer las 600 y tantas páginas. Es cierto que las 61 transcripciones que corresponden a las llaves antiguas observan el mismo orden en que las obras atribuidas a Encina figuran en los manuscritos originales, pero cualquiera puede aprender este orden de Anglés. En las notas a pie de las páginas 63-71, Terni dice dónde pueden encontrarse en la Biblioteca de Palacio 2-1-5 las obras que clasifica como canciones, romances, villancicos, vegadas, villancicos a diálogo, villancicos de las églogas, y villancicos que pueden aparejarse con las canciones y romances. Pero tanto Barbieri como Anglés también dieron referencias con número de folio de cada ítem de CMP. Citar escuetamente 2-1-5 como número de folio, para el lector que no tiene frente a los ojos una tabla como la publicada en MME, V, 25-32, es como lanzarse arena a los ojos.

La edición de Terni es la más dispendiosa y cara (Prezzo L. 30.000, 1974) que se haya realizado en Italia hasta la fecha sobre un compositor español. Nadie necesita que se le recuerde la permanencia de españoles en Italia. Encina realizó por los menos cuatro largas visitas. Lo que Italia significaba para las otras luminarias musicales del Renacimiento español es patente para cualquiera que está familiarizado con la vida de Peñalosa, Escribano, Morales, Escobedo, Infantas, Ortiz, Salinas, Robledo, Pedro y Francisco Guerrero y Victoria. Una edición palaciega pudo haber aparecido en 1974, y ser bienvenida —a pesar de los defectos de la actual— si las obras hubiesen sido el libro segundo de Misas (Roma, 1582) de Francisco Guerrero, o su *Liber vesperarum* (Roma, 1584), o las aún no transcritas *Lamentationi*, de Morales, publicadas en Venecia en 1564, en una colección que comparte con Constanzo Festa (lo que no se le atribuye en la edición de Rampazetto). Pero la actual, de suntuosidad *ne plus ultra*, sólo puede aplacar la sed de aquellas lenguas secas y palpitantes que buscan en qué parte de los “acompañamientos” de Encina intervenían instrumentos como la viola, el sacabuche y el tambor, como asevera Terni.

Robert Stevenson