

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Paulino Capdepón Verdú, and Luis Antonio González Marín, coords. Entre lo italiano y lo español: músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI—XX). Tirant lo Blanch, 2021.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8d51h2t2>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 9(1)

Author

Lazos, John G.

Publication Date

2024

DOI

10.5070/D89163367

Copyright Information

Copyright 2024 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Review

Paulino Capdepón Verdú, and Luis Antonio González Marín, coords. ***Entre lo italiano y lo español: músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI–XX)***. Tirant lo Blanch, 2021.

John G. Lazos

De pronto bien vale la pena recordar, y reconocer, que la musicología en España ha tenido una larga y prolífica actividad. Solo hay que remontarnos al siglo XIX. Se considera al guitarrista, compositor, y musicólogo catalán Felipe Pedrell como el fundador de la “escuela nacional de música”. Pedrell formó escuela básicamente por su interés por los orígenes de la música de su país. No todo se quedó ahí. Uno de sus aventajados alumnos fue el incansable Higinio Anglés, creador en 1943 del *Instituto Español de Musicología*, autor de varios libros sobre la historia de la música española, de catálogos, y fundador de la conocida revista *Anuario Musical*. En esta breve lista no puede faltar José López-Caló, padre jesuita responsable de catalogar innumerables acervos catedralicios, autor de más de 60 libros, y de más de 250 artículos. Por ello, no nos debería de sorprender que con estos antecedentes la musicología española siga produciendo investigaciones de una alta calidad, y este ejemplo, va más allá de sus propias fronteras.

El presente libro es el resultado de trece ponencias presentadas durante las *III Jornadas Internacionales de Patrimonio Musical Hispánico*, dirigidas por Luis Antonio González Marín y Paulino Capdepón Verdú, Antonio Ezquerro Esteban y Juan José Pastor Comín, durante el mes de junio de 2019. El tema central de estos trabajos es el aportar a los estudios sobre lo italiano y lo español en las áreas de la música eclesiástica, la música teatral, la circulación de fuentes y personas, como cuestiones de “identidad”, de interpretación, de la recepción literaria y demás temas afines al ámbito musical. Como lo recuerdan sus coordinadores, los artículos en este libro son un aporte a las recientes reflexiones que abren nuevas perspectivas y vías en los estudios sobre las relaciones musicales que se dieron lugar entre Italia y España.

Toca partir plaza a Juan José Pastor Comín, cuyo trabajo lleva por título “De Italia a España: Viajes musicales del *Decameron* de Boccaccio (1500-1650)” trata, pertinentemente, sobre “el papel que la literatura y el arte han tenido en la historia como catalizadores de los miedos y esperanzas individuales y colectivos ante el asedio de una pandemia”. Para ello, el emblemático *Decameron* funge como punto de partida al inspirar una vasta recepción literaria y musical en fuentes a lo largo del siglo XVI y que se prolongaron hasta principios del XVII. Pastor nos ofrece para ello una extensa bibliografía como de una tabla que ilustra claramente el año de la fuente, la procedencia con autoría y archivo como de la sección tomada del *Decameron*. La idea es valorar el “gran número de obras musicales que ofrecen su factura como herramienta de interpretación de los textos” del poeta italiano.

José Luis de la Fuente Charfolé nos habla de uno de los tratados sobre composición y práctica musical más relevantes del siglo XVI. Pero eso no es todo. La premisa es partir de “La música y su enseñanza en España e Italia según el *Melopeo* y *Maestro* de Pietro Cerone”. Volumen que comprende más de mil páginas divididas en veintidós capítulos sobre diversos temas musicales.

Cerone fue un gran humanista, que hizo un exhaustivo trabajo de síntesis musical basado en su larga experiencia como docente. A pesar de que la razón primaria del *Melopeo* fue la falta de maestros de música en España, llegó a ser demasiado complejo. Por ello, la ingeniosa cláusula de su autor, a quienes excluía de experiencias a los músicos con prejuicios adquiridos, ya que “no recibirán en sus cabezas más de lo que aprendieron en sus tiernas edades, y que darles reglas es un sembrar en arena y un cantar de sordo” (CERONE, Pietro: *El Melopeo...*, p. 10).

“De Madrid al imperio y de Roma al universo: ceremonia, magnificencia y ostentación musical en las honras fúnebres de Felipe IV (1665-1666)” de la autoría de Manuel del Sol. Entre los siglos XVI al XVIII, el fallecimiento de un monarca exponía el aparato ceremonial de la Casa de Austria asentando un poderío que se llegó a extender al mundo hispano. El tema central es la función de la música durante las exequias de Felipe IV, conocido como “El Grande”, durante uno de los eventos más relevantes que se llevó a cabo a finales del Siglo de Oro. Partiendo de los libros de exequias impresos en honor de Felipe IV, véase anexo, constatamos el recorrido musical que se tuvo por toda España, las ciudades italianas, hasta el continente americano, México y Lima, cuyas honras fúnebres contó con la participación de los mejores músicos de la época, y que incluyó de nuevas composiciones.

“La escuela violinística napolitana a finales del siglo XVII: aproximación analítico-performativa a las sonatas de Pietro Marchitelli y Giovanni Antonio Guido” es una breve revisión de parte de Nieves Pascual León sobre dos de las figuras de mayor influencia. El primero, cercano al estilo de Corelli, mientras que el segundo, de la escuela francesa, tuvieron en la composición e interpretación del violín que se seguía en Nápoles hacia fines del XVII y primera parte del XVIII. Son cuatro sonatas, dos de cada músico, que se analizan en este artículo. La propuesta es un primer acercamiento a la pedagogía y estilo interpretativo de dichas obras. Basado en los conocidos tratados de Geminiani y Tartini, el autor plantea una hipótesis interpretativa basada en las melodías, cuyos originales se presentan como ejemplos, analizando los matices, las marcas de cruz, articulaciones, hasta los silencios, síncopas y las arcadas.

Antonio Ezquerro-Esteban presenta interesantes descubrimientos sobre las “Fuentes italianas del ‘Fondo reserva’ de la Biblioteca del antiguo «Instituto Español de Musicología» en Barcelona (*E-Bim*)”. El tema del artículo versa sobre el ‘Fondo Reserva’. Dicho fondo consta de una *pequeña y heterogénea* colección de materiales musicales que alberga la biblioteca de Musicología que se encuentra en la Delegación del ‘Consejo Superior de Investigaciones Científicas’ (CSIC) en Barcelona. Estas primicias, las *pequeñas joyas* como nos dice, ilustran claramente la cercana relación con Italia que gracias a sus extensas descripciones, a la par de una detallada y propia biografía, incluye también de imágenes que ilustran, entre otros documentos, *L’antice musica ridotta...* (1555) de Nicola H. Vicentino, o el *Melodrama al Estilo, Ytaliano...* (1721) puesta en música por Jaime, o mejor conocido como Giacomo Facco, basado en el texto de Joseph Cañizares, hasta las traducción del conocido tratado de Antonio Exímeno *Del origen y reglas de la música...* (1796).

“Sobre la ejecución de los recitativos en España a mediados del siglo XVIII, a partir de *El cantor instruido* de Manuel Cavaza” de Luis Antonio González Marín llama la atención sobre la falta de fuentes sobre este periodo en la práctica musical española. Poco puede ser mucho. El único ejemplar que se conoce del método de Cavaza, apenas dado a conocer en la última década, da pie para González Marín de hablar de ilustrarnos sobre el tópico del recitativo. Los cuatro recitativos

presentados, dos cantatas compuestas por el músico toledano representan de entrada, desde el punto de vista tanto formal como histórico, una tipología relacionada con la música italiana. Las amplias citas textuales a la par con la partitura nos acercan a entender un repertorio, del último tercio del siglo XVIII, en base a cuestiones como dicción, uso de la sinalefa, ubicación, sentido y duración de los adornos, como cuestiones de tiempo. En fin, este método está para leerse y ponerse en práctica.

Continuamos con “La Real Capilla de Madrid durante el magisterio del compositor italiano Francesco Corselli (1750-1778)” de Paulino Capdepón Verdú. Sus cuatro décadas como maestro de la Real Capilla de Madrid, remplazando a José de Torres, fueron de una significativa aportación a la música tanto vocal religiosa como instrumental convirtiéndose en uno de los músicos de mayor influencia en la España del siglo XVIII. Sus obras dramáticas compuestas en Italia tuvieron un impacto desde el momento en que llegó en 1733 a España, favoreciendo de manera evidente la difusión y establecimiento del repertorio de la ópera italiana. Numerosas cartas nos ilustran su insistencia, y ambición, para formar parte de la Real Capilla. Ya una vez como su principal músico, y teniendo nada más que a José de Nebra como su vicemaestro, Corselli restauró el repertorio del archivo musical. A pesar de que su nombre se perdió en el siglo XIX, la labor de este estudio es recuperar su obra.

“Aires de ópera italiana en el templo: la cavatina en la Iglesia de Santa María de Huéscar entre los siglos XVIII y XIX” de Victoriano J. Pérez Mancilla versa en el prolífico villancico religioso español durante el siglo XVIII, el cual presenta una clara influencia de la música teatral, entiéndase ópera, italiana. Durante las últimas décadas del siglo XVIII, y principios del XIX, la estructura formal de la cantata italiana, recitativos y arias, se introdujo en el villancico con el nombre de *cantata*. De la iglesia de Santa María de Huéscar se conservan cerca de cuatrocientas obras en formato manuscrito. La mayor parte de ellas son religiosos con texto en castellano. Entre este corpus, nueve de las diez cavatinas, aria corta sin *da capo*, son de la autoría del maestro de capilla José Miguel Carmona. Estas cavatinas oscenses presentan interesantes rasgos, texto, métrica, recitativos, solos vocales, como en su instrumentación. El artículo concluye con un catálogo de dichas cavatinas.

De Oriol Brugarolas Bonet contamos su extensa narrativa sobre los “Italianos en Barcelona: la conformación del mercado de la música en la primera mitad del siglo XIX”. Este artículo es un amplio recorrido sobre las fuertes conexiones económicas y culturales entre Italia y la capital de Cataluña hacia finales del siglo XVIII y la primera parte del XIX. Tiempos en los que Barcelona se consolida como uno de los centros principales del mercado musical en España, beneficiando la extensión de las relaciones musicales: partituras e instrumentos, como del arribo de empresarios, cantantes e instrumentistas. El escenario principal fue el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, en donde se difundieron varias óperas de la autoría de Bellini y Rossini, que contó además de una orquesta de calidad con voces del primer nivel, para convertirse “al menos hasta mediados del siglo XIX, en un teatro *italiano*.”

“El papel de la ópera italiana en la construcción de una ópera nacional en España: de la adopción al rechazo” de Francisco Manuel López Gómez plantea la influencia de la ópera italiana en España durante la primera mitad del siglo XIX. No nada más en los teatros, pero en los salones y hasta en los cafés se escuchaba el *bel canto*. Para mediados del siglo se ven dos tendencias que se contraponen; una basada en la idea de fundar la ópera seria nacional mediante la evolución o

transformación de la zarzuela, la otra en seguir la ópera europea como la única vía para inspirar la española. Para 1870 los términos zarzuela y ópera española estaban ya disociados. El punto de inflexión se dio con *Don Fernando el Emplazado* (1868) de Valentín María de Zubiaurre (1837-1914), estrenada en el Teatro Real en 1871. Dicha ópera se apega a los convencionalismos del *bel canto* y a las nuevas tendencias lírico-dramáticas locales.

De Marc Heilbron Ferrer contamos con “Mariano Obiols y la recepción de su ópera *Odio e amore* en la Scala de Milán”. Este interesante relato narra la primera ópera de un músico español estrenada en el Teatro de la Scala de Milán. *Odio e amore* (1837) la primera de tres óperas que escribiera Mariano Obiols (1809-1888). Como resultado de la visita de Severio Mercadante para estrenar sus óperas en España y Portugal, Obiols fue adoptado como su alumno y discípulo. El único libreto que Felice Romani escribiera para un compositor español, *Odio e amore*, tuvo doce representaciones en la Scala. Amén de que las críticas fueron a favor como en contra, la recepción de la ópera de Obiols tuvo el suficiente éxito como para que el editor Ricordi se decidiera a publicar extractos de ella.

“«Una giovane artista (...) che possiede un'ugola veramente rara e sfoggia le più limpide note acute, i più puri e brillante picchetati». María Barrientos debuta en Milán” de Virginia Sánchez Rodríguez se enfoca en la joven soprano María Barrientos (1884-1946), de tan solo quince años, decidió probar suerte en Italia. Salió de Barcelona con sus ahorros para hacer *gran carrera*, en Milán. Al día siguiente, su audición en el Teatro Lírico corrió con tal éxito, en parte porque Jules Massenet se encontraba en el teatro, que firmó contrato para debutar en *La sonámbula* y en *El barbero de Sevilla*. De una voz maleable, de cálido calor, y de un equilibrio tímbrico, Barrientos fue recibida con gran entusiasmo en la Scala en 1904. La crítica en prensa de aquellos días elogió sus representaciones con elocuentes notas, laureando su amplio registro, su agilidad vocal, y particularmente por sus sorprendentes agudos. Su precoz y prodigiosa carrera tuvo a Milán como su escenario principal.

Este trabajo colectivo cierra con de María Dolores Segarra Muñoz titulado “Antonio Ruiz Soler y Léonide Massine en la Scala de Milán. Materialización de un nuevo paradigma para la danza española estilizada a partir del *Sombrero de tres picos*”. Durante la década de los 40s del siglo pasado, los bailarines españoles consiguieron crear y experimentar entre las bases técnicas y las coreográficas la danza española *estilizada* como una disciplina independiente. Entre los varios éxitos que Antonio y Mariemma tuvieron en escenarios internacionales, sobresale su célebre coreografía de *Le Tricorne*. Su influencia siguió activa hasta la década de los 70s cuando Antonio y Mariemma “pusieron en práctica todo lo aprendido a partir de la colaboración con Massine y con la Scala” de Milán. Antonio creó en 1953 la primera gran compañía de danza española, precursora del Ballet Nacional Español que dirigió a principios de la década de los 80s.

Para cerrar. Este libro es ciertamente una muestra del trabajo colectivo elaborado por varios investigadores españoles quienes desde sus propias trincheras se han dedicado a desentrañar las múltiples relaciones musicales entre España e Italia. Teniendo como punto en común las tradiciones musicales entre estos dos países, las presentes contribuciones amplían nuestra visión entre varias temáticas transcurridas desde el siglo XVI hasta finales del XX.

Lazos, John G. "Review: Paulino Capdepón Verdú, and Luis Antonio González Marín, coords. *Entre lo italiano y lo español: músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI–XX)*. Tiran lo blanch, col. Euterpe, 2021." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 9, no. 1 (2024): 68–72.