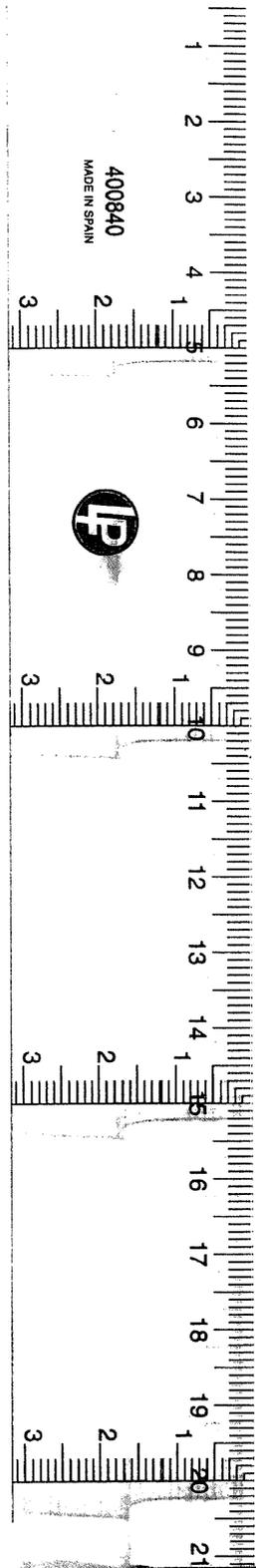


DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE
INVESTIDURA COMO DOCTOR "HONORIS CAUSA"
DEL EXCELENTISIMO SEÑOR

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ

UNIVERSIDAD DE GRANADA
MCMXCIV



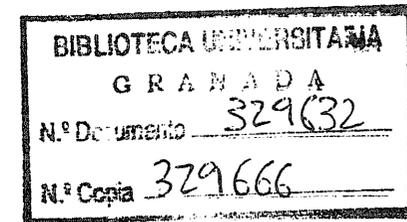
17

DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE
INVESTIDURA COMO DOCTOR "HONORIS CAUSA"
DEL EXCELENTISIMO SEÑOR

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ

UNIVERSIDAD DE GRANADA
MCMXCIV



DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE
INVESTIDURA COMO DOCTOR "HONORIS CAUSA"
DEL EXCELENTISIMO SEÑOR

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ



UNIVERSIDAD DE GRANADA
MCMXCIV

DISCURSO DE PRESENTACIÓN
POR EL DR. ANTONIO MARTÍN MORENO
CATEDRÁTICO DE HISTORIA DE LA MÚSICA DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
CON MOTIVO DE LA INVESTIDURA DEL DOCTOR DON
MIGUEL QUEROL GAVALDÁ

© UNIVERSIDAD DE GRANADA. DISCURSOS ACTO DE
INVESTIDURA DOCTOR «HONORIS CAUSA».

Depósito legal: GR/268-1994. Edita e imprime: Servicio
de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus
Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Excmo. Sr. Rector Magnífico
Ilmos. Sres. Vicerrectores y Decanos
Claustro de Doctores de la Universidad de Granada
Señoras y Señores:

La generosidad de mis compañeros del Departamento de Historia del Arte y de la Especialidad de Musicología, me brinda la posibilidad de participar en este emotivo acto para hacer la *Laudatio* y solicitar la venia del Claustro de Doctores para que se conceda la investidura como Doctor "Honoris Causa" de la Universidad de Granada al profesor don Miguel Querol Gavaldá, artífice en buena medida de la actual Musicología española y con el que me unen lazos de profunda amistad y admiración profesional que se remontan a veinticinco años atrás.

Es el día de hoy un día histórico para la Universidad de Granada y también para la Universidad española, me atrevería a afirmar, porque supone el reconocimiento, en su más alto grado de distinción universitaria, de la Musicología española en la persona de Miguel Querol, sin duda alguna su más importante protagonista en nuestro tiempo.

Si ustedes repasan la larga lista de Doctores "Honoris

Causa” de nuestras Universidades, no verán en ella la presencia de ningún musicólogo, a pesar de la gran tradición española en el campo de la investigación musical, que se remonta, ni más ni menos que al mismo nacimiento de nuestras Universidades.

En la reforma que Alfonso X el Sabio hizo del plan de estudios de la Universidad de Salamanca en 1254 situó las enseñanzas musicales en el *Quadrivium*, junto a la Aritmética, Geometría y Astronomía, continuando así la gran tradición especulativa grecorromana al disponer que “aya un maestro en órgano et que yo le de cinquenta maravedis de cada anno”. La palabra “órgano” no se refiere aquí al instrumento musical de igual nombre, sino a la ciencia de la composición a varias voces simultáneas, como hacían los organistas, compositores de “organa” o piezas a dos o más voces de Notre Dame de París.

Durante más de cinco siglos, la presencia de la Música en la Universidad española, en sus aspectos teóricos, investigadores, especulativos y creativos, fue una realidad tan viva y dinámica como lo era en el resto de Europa, ofreciendo al acervo cultural occidental la aportación de Lucas Fernández, Ramos de Pareja, Francisco Salinas y tantos otros que jalonan la actividad universitaria hispánica a lo largo de los siglos.

Lamentablemente, esa situación de homologación de las universidades españolas con las del resto de Europa, en lo que al estudio de la Música se refiere, se interrumpió con la reforma de la enseñanza universitaria, propiciada por Carlos III en el siglo XVIII y culminada con Carlos IV en 1807, año en que el Marqués de Caballero, ministro de Educación, elaboró un plan uniforme de estudios para la colación de grados del que desapareció la Música. La Universidad daba la espalda así a una de las discipli-

nas más humanísticas de la misma, justamente cuando el resto de las Universidades europeas potenciaban los estudios de las Ciencias de la Música.

Esa injusta situación es la que explica la ausencia de Musicólogos entre los Doctores Honoris Causa de nuestras Universidades, situación que, afortunadamente, parece por fin resolverse con la aprobación en el Consejo de Universidades del pasado 24 de febrero del presente año de la nueva Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música, culminando así un esfuerzo de más de veinte años en nuestro siglo por tratar de normalizar la actividad musicológica en nuestro país, homologándonos con el resto de las Universidades del mundo occidental que, desde la Edad Media, nunca dejaron de contar entre sus enseñanzas a la Música.

Este acto que aquí nos congrega no puede ser más oportuno, ya que supone el reconocimiento de nuevo del carácter eminentemente universitario y humanístico de la actividad musicológica, pues un gran universitario de formación y un extraordinario humanista es el profesor Miguel Querol.

Veamos algunos datos de su su biografía y de su extraordinaria actividad científica:

Miguel Querol Gavaldá nació el 22 de Abril de 1912 en Uldecona, provincia de Tarragona, en el seno de una familia acomodada y muy sensible a la música. Desde niño sintió gran inclinación por la vida intelectual y artística en general, comenzando su formación en la Escuela Municipal de su pueblo natal. Los primeros años del Bachillerato los estudió en el colegio particular del Reverendo José M. Mulet, erudito y músico eminente que emigró años mas tarde a Lima, en cuya ciudad fué

protagonista de una gran actividad musical que ha sido reconocida incluso por el propio Robert Stevenson como trascendental para la vida del Perú.

Las primeras nociones de solfeo las aprendió con el P. Pascual Obiols, organista de la Parroquia de Ulldecona y, posteriormente, en el Colegio de San José de Tortosa, dirigido por don José María Peris, virtuoso sacerdote y excelente compositor.

En 1926 ingresó en el Monasterio de Padres Benedictinos de Montserrat, tradicional centro de formación de extraordinarios compositores e instrumentistas a lo largo de la historia de la música española. Allí permaneció por espacio de diez años, estudiando con igual dedicación Humanidades, Filosofía, Teología y Música. En esta última disciplina —su principal pero no única vocación—, tuvo por primer maestro de Armonía al P. Ildefonso Pinell, organista primero del monasterio, el cual solía interpretar al órgano las composiciones de su alumno.

En la diáspora ocasionada por la guerra civil española, estuvo prisionero durante tres meses, del 25 de julio al 9 de octubre de 1936, en el buque “Río Segre”, anclado en el puerto de Tarragona, consiguiendo su libertad a cambio de dirigir gratuitamente la Banda de Música y el Orfeón de Ulldecona, su pueblo natal, entonces en un buen nivel artístico aunque sin medios económicos.

Después de un periodo de actividad musical con dichas agrupaciones se trasladó a Barcelona, obteniendo el apoyo de grandes personalidades catalanas del mundo de las letras y de las artes. Especialmente importante fue el estímulo prestado por el maestro Juan Lamote de Grignon y por Carlos Pi Sunyer, Consejero de Cultura de la Generalitat de Catalunya, gracias al cual Miguel Querol obtuvo un documento de identidad en el que constaba

que prestaba sus servicios “en el Departamento de Presidencia de la Generalidad, Comisariado de Propaganda, como músico-poeta”. Simultáneamente realizó estudios de Contrapunto y Composición con el citado maestro Juan Lamote de Grignon.

A fines de 1938 Miguel Querol fue destinado al frente de guerra como sanitario, saliendo milagrosamente ileso de varios bombardeos y acciones bélicas en las que intervino. Una vez finalizada la guerra, permaneció durante seis meses en Zaragoza, ejerciendo como chantre de la parroquia de San Gil. Después regresó a Ulldecona para hacerse cargo de la Banda de Música y el Coro parroquial, al mismo tiempo que obtenía permiso oficial para fundar en su propio domicilio el “Colegio Querol”, en el que impartió las enseñanzas del Bachillerato. En 1943-1944 enseña Filosofía y Griego en Zaragoza y en 1945 obtiene el título de Licenciado en Filosofía, en Barcelona, y el de Doctor en 1948, en la Universidad de Madrid, con una tesis sobre *La Escuela Estética Catalana contemporánea*, publicada en Madrid en 1953.

En 1946, el gran musicólogo medievalista Higinio Anglés, con el asesoramiento de los doctores Jorge Rubio, Tomás Carreras Artau y José Subirá, le ofrece la plaza de Colaborador y Secretario del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nombramiento que recibe el 3 de octubre de 1946. A partir de ese momento, sin olvidarse nunca de las Humanidades y de la Filosofía, se dedica principalmente a la Musicología y a la Composición.

La historia de la Musicología española, inaugurada modernamente en el siglo XIX con los Soriano Fuertes, Hilarión Eslava, Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedrell, y continuada con Higinio Anglés en nuestro siglo, se

amplía con la aportación de Miguel Querol, desde su puesto en el Instituto Español de Musicología, primero como Secretario y desde 1970 como Director del mismo. Antes, durante los 25 años que Anglés residió en Roma, Miguel Querol llevó prácticamente dicho Instituto, aunque asesorado por Anglés en los asuntos más importantes.

Entre los años 1957 y 1970 fue profesor de Historia de la Música en la Universidad de Barcelona, si bien su más fructífera influencia docente la desarrolló precisamente en Granada a partir de su labor en los Cursos de Paleografía Musical impartidos dentro del "Curso Manuel de Falla", del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, entre los años 1971 y 1979, en una época en la que no había posibilidad de asomarse siquiera al fascinante mundo de la investigación musical española, ausente por completo de los planes docentes de Conservatorios y Universidades.

Entre sus publicaciones estrictamente pedagógicas motivadas por ese interés de formar nuevos investigadores que prosigan la labor realizada, figura su *Transcripción e interpretación de la Polifonía española del siglo XV y XVI*, resultado de sus fecundos cursos de Paleografía Musical, en el ámbito del "Curso Manuel de Falla" del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Resultado de esos años y de esos Cursos, que cumplirán ahora su vigésimoquinta edición, fue una nueva generación de musicólogos, posible gracias a ese primer y rico contacto con la Musicología. Debo decir que todos los actuales profesores universitarios de mi generación y alguna otra más, tuvieron su primera y fecunda formación musicológica en Granada, de la mano de las admirables clases magistrales del profesor Querol. También

de esos años data su conocimiento de la que es hoy su esposa, Alicia Muñiz Hernández, entonces profesora de Armonía y Análisis Musical en la Universidad Autónoma de México. Con ella contrajo matrimonio en Noviembre de 1971, siendo testigos del acto los compositores Rodolfo Halffter, Carlos Chávez y Blas Galindo, y convirtiéndose desde entonces en su más eficaz y entusiasta colaboradora.

El "Humanismo", rasgo fundamental de la obra de Miguel Querol

Si tuviésemos que definir con una sola palabra la producción musicológica de Miguel Querol, ésta sería sin duda la de "humanista".

En uno de sus libros, *La música en el Teatro de Calderón*, escribe Miguel Querol en el prólogo que dicho libro

"no es un libro con pretensiones musicológicas, sino simplemente la obra de un músico humanista o de un humanista músico, como el lector prefiera. En él, lo que principalmente intento es demostrar la importancia que la música tiene para la persona misma de Calderón, como hice antes con *La Música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948), y en el *Cancionero Musical de Góngora* (Barcelona, 1975)".

En tan pocas líneas ha quedado reflejada la ideología musicológica que ha presidido toda la actividad de Miguel Querol, dirigida a situar la música en el exacto contexto que le corresponde en el ámbito general de la Cultura, centrandó la actividad musical dentro de su situación histórica determinada y abriendo así nuevos caminos para el conocimiento del Hombre.

La "Humanitas" de Miguel Querol, comprende todos los campos de la actividad musical, desde los más directamente relacionados con la creación musical, hasta la reconstrucción y exhumación viva de obras del pasado, pasando por la interpretación y situación de las mismas en su correspondiente contexto cultural.

Su aportación al conocimiento de la música española de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII es de necesaria consulta para quien desee aproximarse y conocer la cultura de ese periodo. Y ello en los planos lógicos e interpenetrados que comprende la actividad musicológica: la edición de partituras (el trabajo con el documento primero, según una ya obsoleta definición de Musicología) y la edición de serios trabajos monográficos en los que estudia con detalle la función de esa música en el contexto cultural, filosófico y literario del momento.

Del amplio catálogo de sus obras que más adelante damos, hay que destacar las más significativas aportaciones de Miguel Querol a la Historia de la Música Española. Una de sus tesis más importantes es la de definir la producción musical de nuestros polifonistas del siglo XVI, especialmente los andaluces Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, como de *humanística* en lugar de *mística*, como hiciera el hispanista Henri Collet en su libro *Le mysticisme musical espagnol au XVIème siecle* (Paris, 1913).

Efectivamente, sus pruebas y argumentos en los que aduce textos e ideologías escritas, han hecho que tengamos que hablar ya del Humanismo de la Escuela Sevillana del siglo XVI, en lugar del Misticismo. El Misticismo, según él, sería una derivación religiosa de ese humanismo tan vital que se practicaba en las academias sevillanas del siglo XVI, especialmente en la de Pacheco, preocupadas por encontrar las fórmulas que explicasen la ex-

traordinaria influencia de la música en el ser humano que se contaba de la música de la antigüedad griega.

Efectivamente, hay una preocupación por parte de nuestros compositores del siglo XVI por adecuar de la mejor manera la música y el texto, y la mayoría de estos textos son religiosos, pero esa preocupación que se le suponía a la música para "mover los afectos", es típicamente humanista y derivada de las tesis platónicas sobre la música. La mejor ejemplificación de esto la encontramos en los prólogos de las ediciones de nuestros polifonistas, y en las alusiones al tema, por parte del poeta músico Vicente Espinel.

Estrechamente conectada con este planteamiento está su preocupación por situar a la música en sus múltiples relaciones con el texto, con la literatura, hecho que hoy, gracias a sus trabajos, resulta evidente, pero que durante mucho tiempo se ha ignorado. En este sentido se centran sus publicaciones de los cancioneros poético-musicales de los siglos XV, XVI y XVII, como el de la *Colombina*, *Medinaceli*, *Canciones y Villanescas espirituales de Francisco Guerrero*, *Cancionero catalán*, *Cancionero de Góngora*, *Calderón*, *Lope de Vega*, etc.

La inmediata consecuencia de este convencimiento ha sido su incursión en el campo de la música teatral, o del teatro musical, como la publicación de *La Música en el Teatro de Calderón*, o el volumen quinto de su *Música barroca Española*, en el que transcribe buena parte de las piezas que integraban el teatro musical español de la época; o la publicación de su *Tonos humanos* del siglo XVII, así como el volumen cuarto de la citada colección en el que publica *Cantadas a solo y dúo del siglo XVII*. En la misma línea está otra de sus más famosas aportaciones, *La Música en las obras de Cervantes*.

Pero tampoco ha olvidado el campo de la música religiosa, con el estudio y publicación de la *Polifonía policoral del siglo XVII*, y sus *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, prácticamente los únicos monumentos que nos permiten acercarnos por primera vez con evidencia y objetividad a nuestra riquísima música religiosa barroca.

Y más recientemente está su espléndida aportación sobre Granada y la Música del Renacimiento plasmada en su libro *La Música Española en torno a 1492*, vol. I, *Antología Polifónica Práctica de la época de los Reyes Católicos*, y el vol. II. de *Obras inéditas y dispersas*.

Como lógica consecuencia o necesidad, nos ha ofrecido igualmente sólidos estudios sobre el romance y el villanico, las primeras formas vocales de nuestra música barroca.

En fin un comentario, por mínimo que fuese, de cada título de Miguel Querol, se saldría de los límites temporales de este acto, dado lo mucho que habría que decir, por lo que les invito a que repasen con detenimiento el apéndice bibliográfico que figura al final.

Está, por otra parte, su profundo conocimiento de los archivos catedralicios españoles, debido principalmente a su condición de presidente del RISM en España entre 1960 y 1976. Durante este periodo, en colaboración con José Romeu, José María Llorens y José Climent, catalogó la mayor parte de los fondos musicales de las catedrales españolas.

Su seria formación musical, unida a su sólida formación humanística, campo éste en el que ha producido obras tan notables como *La Escuela estética catalana contemporánea* (Madrid, 1953) —en una época en la que lo catalán no estaba precisamente de moda—, o su hermoso artículo “La creación artística y lo humano en el arte”, publica-

do en la *Revista de ideas estéticas*, a la que habría que añadir sus traducciones de las obras completas de Virgilio, es la que explica este humanismo que condiciona y diferencia la producción musicológica de Miguel Querol y la hace ser especialmente valiosa al trascender la simple exhumación del dato.

Miguel Querol compositor y poeta

También en el campo de la creación musical nos ha dejado notables obras. Desde su juventud mostró sus preferencias por la música polifónica y el *lied*, fundando con sus condiscípulos un cuarteto vocal con el que interpretó numerosas obras de los polifonistas del siglo XVI, sus propios madrigales y canciones y su oratorio *L'hivern a Montserrat*, con texto del mismo Querol. Especialmente fecunda fue la década 1945-1955 en que escribió sus mejores madrigales y más largos poemas vocales que interpretaba el “Cuarteto Philharmonia”, dirigido por el hoy conocido editor de música E. Climent, culminando con el estreno del salmo *In exitu Israel* para orquesta y coro, de 25 minutos de duración, que fue interpretado cuatro veces el año de su composición.

Algunas de sus obras fueron estrenadas en el extranjero, como *Cant Espiritual* por el coro de la RTV de Bruselas y *Sero te amavi*, estrenada por la Sage Chapel Cornell University (USA); otras tuvieron su primera audición en Berlín, Lisboa y Estambul. Ha escrito un par de centenares de obras, más de la mitad de las cuales han sido interpretadas por distintas agrupaciones corales y solistas.

Además de su faceta de compositor, e investigador, su



“humanismo” se completa con su inclinación a la poesía, sentida desde su niñez y manifestada a los catorce años en Tortosa, coincidiendo con el estudio de la Retórica y la Poética. A los quince años había escrito siete cuadernos de poesías, destruidos más tarde por el propio autor en una crisis espiritual. Sólo se salvó un cuaderno que no pudo romper por tener tapas duras y lomo de piel. El tema más constante, tanto en sus composiciones musicales como en las poéticas, es el de la Muerte. Entre éstas sobresale *La corda greu (La cuerda grave)*, largo poema dividido en tres jornadas en el que la Vida y el Alma dialogan entre sí considerando su próxima y fatal separación por obra de la Muerte.

Esta preocupación por la Muerte y por la brevedad de la vida, llama la atención ya en una Oda fechada el 29 de julio de 1927, en la que canta, todavía adolescente, la brevedad de la vida y la vanidad de sus pasiones. En su primera juventud cultivó la poesía religiosa y la de la naturaleza, y a partir de la guerra civil la temática se amplía a tantos aspectos como los de la vida misma.

Esta impresionante actividad creadora apenas es suficiente para describir con precisión la extraordinaria figura de don Miguel Querol Gavaldá, filósofo, poeta, compositor, musicólogo, profesor, maestro.

Por todo ello, pido al Claustro de Doctores vuestra venia para que el Excmo. Sr. Dr. D. Miguel Querol Gavaldá sea investido Doctor “Honoris Causa” por la Universidad de Granada.

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL DOCTOR DON
MIGUEL QUEROL GAVALDÁ
CON MOTIVO DE SU INVESTIDURA
COMO DOCTOR “HONORIS CAUSA”

Granada en la Música del Renacimiento

[Ejemplos musicales interpretados por el Coro "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada]

Excmo. Sr. Rector Magnífico
Ilmos. Sres. Vicerrectores y Decanos
Claustro de Doctores de la Universidad de Granada
Señoras y Señores:

De cuantos homenajes y distinciones he recibido a lo largo de mis 81 años ninguno me ha llegado tan adentro como la distinción que hoy me otorga la Universidad de Granada. Porque tienen que saber que Granada marcó un destino en mi vida personal y profesional.

En mi vida personal, porque en el primer curso de Paleografía Musical que di en el Curso Manuel de Falla de 1971, tuve por alumna a quien desde hace 22 años es mi esposa. Alicia Muñiz Hernández, que tal es su nombre, discípula aventajada del maestro compositor Rodolfo Halffter, era profesora de Análisis Musical en el Conservatorio Nacional de México y profesora de Armonía en la Universidad Autónoma de la capital mejicana. El maestro Halffter la animó a que asistiera al curso Manuel de Falla, del que él también era profesor. Una vez aquí en Granada, habiendo observado que un tal profesor Querol enseñaba Paleografía Musical, materia o asignatura que no se daba en ningún Conservatorio de México, decidió asistir a mis clases. Tres meses después del curso se celebraba nuestro casamiento en México, teniendo por

testigos a los renombrados compositores Blas Galindo y Rodolfo Halffter.

También fue alumno mío en este mi primer Curso Manuel de Falla, el actual Catedrático de Musicología de esta Universidad de Granada, el profesor Dr. Antonio Martín Moreno, quien por su aprovechamiento en dicho curso y por los cinco años que estuvo en contacto conmigo en Barcelona, tanto por sus trabajos como por su afecto, ha sido, es y será siempre mi discípulo predilecto.

Pero antes de entrar en el tema de mi Discurso, creo oportuno darles a conocer unos párrafos del artículo que el periodista Carlos Sentís publicó en el diario *La Vanguardia* de Barcelona, el 11 de enero de 1992, con el título *Granada, Granada mía...*:

“Hemos dejado empezar el tan esperado y cacareado 1992 sin hacer la imprescindible conmemoración del 2 de enero, la primera fecha de las variadas que nutren la rememoración, 500 años después, de lo que fue el “increíble” 1492. Salvo excepción, la toma de Granada (2 de enero del 1492) ha transcurrido como si tal cosa. Opacidad en los medios de comunicación y con menos eco en aquellos que más difusión tienen: radio y televisión. En Cataluña el si te he visto no me acuerdo constituye otra clase de error interpretativo de la historia. No son solamente los que podríamos llamar historiógrafos y voceros de la unidad de España los que se equivocan con la verdadera significación de la toma de Granada.

Unos mejores, otros peores, los trascendentales hechos que hogaño conmemoramos arrancan de una manera absoluta el 2 de enero —aunque los reyes no entraran en Granada hasta el 6—, puesto que

sin Granada o el fin del último reino musulmán de la Península, los reyes hubieran carecido de la euforia generalizada que facilitó sus posteriores despliegues. Ciertamente que llegados al 17 de marzo habrá que evocar un hecho que hoy nadie suscribiría —expulsión de los judíos que no quisieron convertirse—, pero después de marzo viene abril y entre el 17 y el 30 de ese mes se ultimaron los acuerdos con Cristóbal Colón o capitulaciones que abren paso a una expedición que otros monarcas menos lanzados —Portugal, Inglaterra o Francia— no acogieron. En Santa Fe, poblado que en la llanura levantaron los reyes para un amplio asedio, se ultimaron las capitulaciones de Granada y también las que abrieron las puertas del nuevo mundo. Todo se fraguó en pocos meses, tan escasos, que al siguiente octubre del mismo 92 las naves de Colón fondeaban ya en las Antillas.

La toma de Granada, no celebrada ni concelebrada hoy, aparte de haber soplado las velas del navegante, reviste por ella misma una enorme importancia. Europa vibró o, lo que era lo mismo, la cristiandad, como pocas veces al unísono, puesto que compensaba la pérdida de Constantinopla (1453), última baza de la Bizancio cristiana y estribo sobre el cual los otomanos se iban a lanzar sobre el Mediterráneo con un ímpetu que sólo en Lepanto se frenaría. En toda Europa consideraron el triunfo de Granada como propio: en la época, por encima de unos criterios de todavía pálidos nacionalismos, preponderaba la pertenencia a una hegemónica fe”.

Granada en la música del Renacimiento

Si Granada tuvo una extrema importancia en la Historia Política de España, por haber culminado con su reconquista la expulsión de los moros de nuestra Península,

también la ha tenido en la Historia de la Literatura y de la Música por haber sido objeto de bellísimos romances literarios y musicales relacionados directamente con dicha reconquista.

Si ustedes leen o tocan, una a continuación de otra, las piezas del *Cancionero Musical de Palacio* (yo he hecho esta experiencia muchas veces) observarán que, al llegar el número 74 cambia de súbito el ambiente psicológico y el estilo musical. ¿Qué es lo que ha sucedido? Que hemos topado con un romance de Juan del Encina cantando la tristeza del Rey moro, Boabdil, por haber perdido la ciudad de Granada: “Qué es de ti desconsolado —qué es de ti Rey de Granada”, etc. Las composiciones que preceden este romance son villancicos. De éstos unos son bastante desarrollados y su estilo contrapuntístico está directamente influido por la polifonía francoflameca; los otros, por el contrario, son breves y simples y son exponentes de un estilo autóctono netamente español.

Es una ley constante de la música española, ley reconocida ya y alabada por los mismos compositores españoles del siglo XVI, el traducir musicalmente el sentido poético del texto. Pero en los villancicos del siglo XV la poesía, pese a su aparente ingenuidad y frescura (lo que no impide que a veces sea conceptuosa), tiene resabios de una espontaneidad un tanto artificial y cortesana y en consecuencia la música de dichos villancicos es casi siempre agradable, amable y algo divertida, pero intrascendental.

En cambio en los romances encontramos al hombre en su verdad natural y en su auténtico sentimiento. El realismo en los romances es tal que, aún hoy día en los romances históricos los historiadores se encuentran con hechos cantados tan humanos que no siempre es posible discernir

si han sido inventados por el poeta o si corresponden a la verdad de los hechos históricos.

Por otra parte, el romance es esencialmente español e indígena en cuanto a su metro, siendo la simetría de sus versos el soporte perfecto de la forma musical, lo que no sucede en el villancico y otros esquemas métricos. En cuanto a su contenido hay ciertamente algunos romances, en especial los del Ciclo Carolingio, que tienen su origen en los cantares de gesta franceses, anteriores en un siglo a los romances españoles, pero como dice el gran especialista francés de esta materia, León Gautier, “al llegar a España, se españolizan tanto que no dan lugar a una asimilación, sino a una reacción, de tal manera que podemos decir —continúa Gautier—, que el Rolando de los romances españoles mata al Rolland de las gestas francesas”.

La música de la mayor parte de romances tiene un aire serio, solemne y un tanto lejano, conforme a su origen épico, pero tiene también al mismo tiempo un auténtico sentimiento lírico. En los romances de la más exacta objetividad histórica no está ausente el elemento lírico y en los romances más líricos y subjetivos respira el aliento de la gravedad épica y heroica. En cuanto a su forma musical, consiste en cuatro frases musicales que se corresponden con los cuatro versos de cada copla del romance. Es propio del romance musical el llevar un calderón sobre la última sílaba de cada verso. La extensión igual y simétrica de las distintas frases musicales, junto con el calderón sobre la última sílaba de cada verso, dan al romance musical un sentido de estructura regular que hace pensar ya en los corales de Bach.

El aludido romance de Juan del Encina “¿Qué es de ti desconsolado?” en su aspecto musical presenta una caden-

cia típicamente española y a mi juicio deriva de la influencia mora en Andalucía. Se trata de la sucesión melódica de una 4.^a disminuida. Es tan esencialmente española que el cada día más admirado compositor Mauricio Ravel, cuando quiso encarnar el alma española en su conocida *Rapsodie espagnole para orquesta*, tomó esta sucesión melódica de 4.^a disminuida como tema principal de dicha obra:

Sib, la, sol #fa; sib, la, sol, #fa.

Y para que no haya duda, el manuscrito original escribe el fa sostenido (el si bemol está en la clave). El CMP trae solamente el texto de la primera estrofa del romance que se halla completo en el *Cancionero de Juan del Encina*. Cronológicamente hablando, éste es el primer romance musical conocido.

¿Qué es de ti desconsolado?	hasta aquí fuiste cativa,
¿Qué es de ti Rey de Granada?	e agora ya libertada!
¿Qué es de tu tierra y tus moros?	Perdióte el Rey Don Rodrigo
¿Dónde tienes tu morada?	por su dicha desdichada;
Reniega ya de Mahoma	ganóte el Rey Don Fernando
y de su secta malvada,	con ventura prosperada;
qué vivir en tal locura	La Reina Doña Isabel,
es una burla burlada.	la más temida y amada,
Torna, tórnate buen Rey,	ella con sus oraciones
a nuestra ley consagrada,	y él con mucha gente armada.
porque, si perdiste el reino,	Según Dios hace sus hechos,
tengas el alma cobrada.	la defensa era excusada,
De tales Reyes vencido,	que donde él pone su mano
honra debe serte dada.	lo imposible es cuasi nada.
¡Oh Granada noblecida,	
por todo el mundo nombrada,	

Escuchen ahora su música. (Ejemplo 1)

A este romance que acaban de escuchar, Encina, en su *Cancionero*, hace seguir el villancico “Levanta, Pascual, levanta” por estar el sentido de su texto íntimamente ligado con dicho romance, aunque en el CMP está a varios números de distancia: el romance en el n.º 74 y el villancico en el 184; éste es la “deshecha” de aquél. (Deshecha, cierto género de canción final). El estribillo está formado por estos tres versos:

*“Levanta, Pascual, levanta,
aballemos a Granada
que se suena que es tomada”.*

a los que siguen 12 coplas. La primera, cuyo texto a debajo de la música, dice:

*Levanta toste priado — toma tu perro e zurrón,
tu zamarra y zamarrón — tus albugues e cayado.
Vamos ver al gasajado — d'aquella ciudad nombrada,
que se suena que es tomada.*

Y aquí creo interesante hablarles de la confusión a que se presta la manera de tratar los literatos el estribillo. Los literatos profesionales acostumbran a escribir el texto inicial del estribillo en cursiva y cuando éste se repite al final de cada copla sólo ponen en cursiva las palabras que salen en el estribillo inicial. Así en el estribillo que sigue a la primera copla solamente ponen en cursiva el tercer verso “*que se suena que es tomada*”, pero el estribillo musical comprende los tres versos “*Vamos a ver al gasajado —d'aquella ciudad nombrada— que se suena que es tomada*” y, por consiguiente, en la edición de los *Cancioneros* musicales deberían ponerse en cursiva los tres versos que siguen a cada copla, aunque el texto de los dos primeros versos sea siempre diferente como en el villancico del que estamos hablando.

El villancico consta de 12 coplas. El CMP sólo lleva el texto de la primera estrofa, que es el que va debajo de la música. De las 12 coplas leeré solamente la 7, 11 y 12.

7. Aballa, toma tu hato — contaréte a maravilla
cómo se entregó la villa — según dicen, no ha gran rato:
*¡Oh, quién viera tan gran trato — al tiempo que fue en-
[tregada!
que se suena que es tomada.*
11. ¡Qué consuelo e qué conorte — ver por torres e garitas
alzar las cruces benditas! — ¡Oh qué placer e deporte!
*Y entraba toda la corte — a milagro ataviada,
que se suena que es tomada.*
12. Por vencer con tal vitoria — los Reyes nuestros señores,
demos gracias e loores — al eterno Rey de gloria;
*que jamás quedó memoria — de Reyes tan acabada:
que se suena que es tomada.*

(Ejemplo 2)

La rendición de Granada tuvo lugar el 2 de enero de 1492 y causó gran impacto en toda la cristiandad hasta tal punto que la conquista de Granada se celebró también en Roma con grandes fiestas religiosas y profanas, entre éstas una corrida de toros y un drama intitulado *Historia Baetica*, escrito en latín por el camarero del Papa, Carlos Verardi, y representado el día 21 de abril de 1492. Al fin de este drama se halla impresa una canción italiana en música, especie de himno en loor de los Reyes Católicos, cuya poesía dice así:

<i>Viva el gran Re Don Fernando con la Reyna Don Isabella. Viva Spagna et la Castella pien de gloria triumphando!</i>	La citá mahometana potentissima Granata da la falsa fe pagana e dissolta e liberata, etc.
---	--

(Véase el texto completo en la edición del CMP de Barbieri, página 160). La primera estrofa es el estribillo

de este himno o canción en honor de los Reyes Católicos. Su música ha sido publicada modernamente por el musicólogo norteamericano Robert Stevenson en su obra *Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haya, 1964). La versión que escucharán ahora es mi transcripción publicada en *La Música Española en torno a 1492*, vol. II, *Obras inéditas y dispersas de la época de los Reyes Católicos*.

(Ejemplo 3)

Otro romance directamente relacionado con Granada es *La mañana de San Juan*. Cervantes en *El Celoso Extremeño*, cuando el criado negro dice a Loaysa las canciones que conoce, respóndele Loaysa: “Todas esas canciones son de aire, para las que yo os podría enseñar, porque sé todas las del moro Abindarráez con las de su dama Jarifa”.

De toda la colección de romances o canciones, como las llama Loaysa, que tratan de los amores de esta célebre pareja moruna conocemos la música del Romance VI (n.º 80 del *Romancero General*) cuya acción se desarrolla en la ciudad de Granada. Su texto dice así:

<i>La mañana de San Juan, al tiempo que alboreaba, grande fiesta hacen los moros por la vega de Granada, ricas aljubas vestidas, de oro y de seda labradas. Míranlos las damas moras</i>	desde las torres de Alhambra, entre las cuales había dos de amor muy lastimadas; la una se llama Jarifa, la otra Fátima se llama. Solían ser muy amigas aunque ahora no se hablan, etc.
--	---

En este romance la melodía, en vez de seguir fielmente el texto de la versión literaria, repite tres veces el verso

“por la vega de Granada”, dejando caer en el olvido los versos de la segunda copla para continuar con los versos segundo y tercero de la tercera copla. Con ello la fuerza lírica de este romance llega a su máxima expresión, pues los versos que el músico olvida son versos descriptivos, enemigos de la lírica, y dejando estos versos, el texto que acompaña la música queda infinitamente más poético; entonces sobre el verso “por la vega de Granada” cae todo el acento psicológico e intencional que su melodía tiene. La vega de Granada se pone ante nuestros ojos y, queramos o no, tenemos que contemplarla y atender a lo que en ella sucede. Hay también en este romance un detalle único en toda la historia de la música española de los siglos XV y XVI: la melodía contiene el intervalo de 3.^a disminuida si bemol sol sostenido que por otra parte no es tan raro en las saetas actuales de Andalucía. Yo insistí mucho al más grande especialista de la cifra de vihuela, Emilio Pujol, en que estudiase bien este punto. Y después de haber estudiado el caso con la mayor escrupulosidad me dijo que no había otra manera de interpretar la cifra y que este intervalo estaba cifrado con toda claridad. Esta melodía transcrita por Pujol es la que publiqué en mi obra *La música en las obras de Cervantes*, puesto que me la transcribió expresamente para esta publicación. También Guillermo Morphy en su libro *Les Luthistes espagnols du XVI siècle* (Leipzig, 1902), transcribió el intervalo como 3.^a disminuida. En cambio Felipe Pedrell, no siendo especialista de la cifra de vihuela, seguramente se espantó de semejante intervalo y lo transcribió como 3.^a menor. (Cf. *Cancionero Musical Popular Español*, vol. III, n.º 68).

(Ejemplo 4)

Romance de la pérdida de Alhama

La conquista (o pérdida) de esta ciudad el 20-II-1482 causó tal impacto que dio lugar a la composición de varios romances. En la colección de Romances Fronterizos que Menéndez Pelayo publica en el vol. VIII de su *Antología de Poetas Líricos Castellanos* (ed. del CSIC, págs. 217-220) hay cinco lamentando la pérdida de Alhama. Solamente citaré su comienzo:

- N.º 84. Moro alcaide, moro alcaide — el de la barba vellida,
el rey os manda prender — *porque Alhama era perdida,*
[etc.]
- N.º 84a. Moro alcaide, moro alcaide — el de la vellida barba,
el rey te manda prender — *por la pérdida de Alhama*
- N.º 85. Paseábase el rey moro — por la ciudad de Granada,
cartas le fueron venidas — *como Alhama era ganada.*
- N.º 85a. Paseábase el rey moro — por la ciudad de Granada,
desde la puerta de Elvira — hasta la de Vivarambla.
¡Ay de mi Alhama!
- N.º 85b. Por la ciudad de Granada — el rey moro pasea
desde la puerta de Elvira — llegaba a la Plaza Nueva, etc.
- N.º 87. *Por la vega de Granada* — un caballero pasea
en un caballo morcillo — ensillado a la gineta, etc.
- N.º 88. ¡Ay Dios qué buen caballero — el Maestre de Calatrava!
¡Cuán bien que corre a los moros — *por las vegas de*
[Granada!]

Finalmente, tenemos la versión que trae el vihuelista granadino Luis de Narváez en su obra *Los seis libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538) ed. moderna de Emilio Pujol (Barcelona, 1945), que es la que van a escuchar a continuación y que dice así:

Paseábase el rey moro — por la ciudad de Granada
cartas le fueron venidas — como Alhama era ganada,

¡Ay mi Alhama!

Mandó tocar sus trompetas — sus añafles de plata,
porque le oigan sus moriscos — los de la vega y Granada.

¡Ay mi Alhama!

Según Menéndez y Pelayo, Ginés Pérez de Hita, que da este romance como de origen arábigo, refiere que en Granada hubo de prohibirse, porque cada vez que se cantaba en cualquier parte provocaba a llanto y dolor. El mismo Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada* relata cómo “el conde de Tendilla se vio precisado a prohibir el tal romance, porque excitaba los ánimos hasta llegar a perturbar el orden público y hacer necesario acudir a las armas para sofocar los motines de los moriscos”. Este romance fue tan popular que de su música se nos han conservado cuatro versiones de autores distintos: tres para canto y acompañamiento de vihuela en las respectivas obras de los vihuelistas Luis de Narváez, Diego Pisador y Manuel de Fuenllana y una cuarta para órgano en el *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Arpa y Vihuela* de Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557) edición moderna de Higinio Anglés con el título de *La música en la Corte de Carlos V.*

La versión más antigua es la de Narváez que hace así:

(Ejemplo 5)

Romance de la rendición de Baza. (CMP, n.º 135 y Barbieri n.º 330).

Esta ciudad fue tomada por el rey Fernando en diciembre de 1489. La reina Isabel había llegado al campamento el 5 de noviembre. El romance trata de las consideraciones

que se hacía el rey Fernando contemplando Baza mientras hacía los preparativos para tomarla. El texto adjunto a la música en el CMP es éste:

Sobre Baça estaba el Rey, — lunes después de yantar.
Miraba las ricas tiendas, — que estaban en su real.
Miraba las huertas grandes — y miraba el arrabal;
miraba el adarve fuerte — que tenía la ciudad.
Miraba las torres espesas, — que no las puede contar.
Un moro tras una almena — començóle de hablar.
Vete, vete, el Rey Fernando, — no quieras invernar,
que los fríos desta tierra — no los podrás comportar.
Pan tenemos por diez años, — mil vacas para salar;
veinte mil moros hay dentro, — todos de armas tomar,
ochoçentos de a caballo — para el escaramuçar;
siete caudillos tenemos — tan buenos como Roldán,
y juramento tienen hecho — antes morir que dar.

La versión literaria de este romance es conocida únicamente por el manuscrito musical del CMP.

(Ejemplo 6)

Otro romance musical sobre el asalto a Baza y su rendición nos ha sido conservado en el libro de *Romances y Letras a tres voces*, publicado por M. Querol (Barcelona, 1956), cuyo manuscrito original está en la Biblioteca Nacional de Madrid y cuyos compositores son de las dos últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII. En el n.º 73 de la edición de Querol está la primera estrofa del romance con su estribillo, puesto en música por un autor anónimo. El texto es éste:

Arriba, gritavan todos — los que dan asalto a Baza
con el famoso Lysardo — que con mill moros la assalta.

Viva Lysardo, viva,
y luego buelve y dize:
Arriba, arriba, arriba.

(Cf. *Romancero General de Durán*, tomo I, pág. 127 y la edición del mismo por González Palencia, n.º 115).

En memoria d'Alixandre — Julio César se fería.
Aquel Judas Macabeo — sus cabellos desfacia, etc.
(CMP, n.º 130)

Según Barbieri, a quien sigue J. Romeu Figueras en la edición crítica de los textos poéticos del CMP, este romance se refiere a la embajada del Gran Turco enviada a los Reyes Católicos precisamente cuando estos tenían sitiada la ciudad de Baza. También este romance se conoce solamente gracias al Cancionero Musical de Palacio. Véanse las restantes estrofas en la edición crítica de los textos por J. Romeu.

(Ejemplo 7)

Por los campos de los moros — el Rey Don Fernando iba
sus batallas ordenadas — ¡oh cuán bien que parecía!

Según Menéndez y Pelayo, Barbieri y Romeu Figueras en la edición crítica de los textos poéticos del CMP este romance se refiere a algún episodio de las guerras granadinas. La música es de Francisco de la Torre, nacido en Sevilla y maestro de capilla de su catedral. Conocido únicamente este romance por el CMP, n.º 50, no se conoce más texto que los cuatro versos puestos en música.

Romance de la Conquista de Antequera

La ciudad de Antequera fue conquistada en septiembre de 1410 por el infante don Fernando, por lo que es conocido como Fernando el de Antequera. Alkármen, el que fuera alcaide moro de Antequera y sus heroicos compañeros fueron a Granada a contar al rey su desgracia. El rey moro Jusef quiso vengar la pérdida de una ciudad tan importante. A tal efecto, algunos campeadores se presentaron a la vista de Antequera, recobraron el castillo de Jébar y prendieron al alcaide Pedro Escobar. Pero no pudieron recuperar la ciudad. (Véase E. Lafuente Alcántara, *Historia de Granada*, t. III, pág. 77, citado por Menéndez y Pelayo, en *Antología de Poetas Líricos*, t. VIII, pág. 202). La conquista de Antequera fue celebrada por varios romances; entre otros, los siguientes:

La mañana de Sant Joan — al tiempo que alboreaba,
gran fiesta hacen los moros — por la vega de Granada.

Las damas moras los miran — de las torres del Alhambra,
también los mira el rey — de dentro del Alcazaba.
Dando voces viene un moro — con la cara ensangrentada:
Con tu licencia el rey — te diré una nueva mala:
el infante don Fernando — *tiene a Antequera ganada*, etc.
(Cf. M. Pelayo, *op. cit.*, VIII, pág. 202).

Otro romance

De Antequera partió el moro — tres horas antes del día,
con cartas en la su mano — en que socorro pedía, etc.
(idem, idem, pág. 200).

Otro romance

En Granada está el rey moro — que non osa salir della:
de las torres del Alhambra — mirando estaba la vega;



miraba los sus moricos — cómo corrían la tierra;
el semblante tiene triste — pensando está en Antequera,
de los sus ojos llorando — estas palabras dijera:
“Antequera, villa mía, — oh quien nunca te perdiera, etc.
(M. Pelayo, *op. cit.*, t. IX, pág. 31)

Otro romance

De Antequera sale el moro, — de Antequera salía,
cartas llevaba en su mano — cartas de mensajería, etc.

Este romance se ha conservado con música y lo publicó Miguel de Fuenllana en su *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554). Fue publicado por Jesús Bal en adaptación para canto y piano, en su libro *Romances y Villancicos españoles del siglo XVI*, donde puede leerse el resto del texto del romance. También fue transcrito por Emilio Pujol, pero inexplicablemente su transcripción del libro de Fuenllana permanece inédita. No obstante, la transcripción de este romance realizada por Emilio Pujol fue publicada hace años en el Japón y yo tengo un ejemplar que me dio el propio Pujol en cuya cabeza y final hay palabras impresas escritas en japonés. Como recuerdo de este acto, he entregado una fotocopia al Dr. Antonio Martín Moreno.

(Ejemplo 9)

Romance de la conquista de Ronda

La ciudad de Ronda se rindió a los cristianos a mediados de 1485. Este hecho dio lugar al siguiente romance:

Pascua d' Espíritu Santo — domingo, primero día
a las cinco de la tarde — cabalgó como solía
ese buen rey don Fernando — con su gran caballería.
Fue a mirar a Ronda — cómo sola combatía;
a poca pieza de rato — un mensajero venía
como los moros de Ronda — se daban con pleitesía.
Allí respondió el rey.....

El romance, solamente conocido por el CMP acaba con el sentido truncado, sentido que no ha podido ser completado por no conocerse ninguna otra fuente. La música es también del anteriormente citado Francisco de la Torre.

(Ejemplo 10)

Romance de los Caballeros de Alcalá

Cavalleros de Alcalá — entrastes a façer presa
et fallastes un morillo — entre Estepona y Marbella.

Estos cuatro versos son los únicos que se conocen de este romance gracias a haber sido puestos en música en el CMP (n.º 100, ed. Inglés).

No son pocas las ciudades o villas españolas que llevan el nombre de Alcalá. Tenemos entre otras, Alcalá de Guadaira y Alcalá del Río en la provincia de Sevilla; Alcalá del Valle y Alcalá de los Gazules en la provincia de Cádiz; Alcalá de Gisvert en la provincia de Castellón de la Plana; Alcalá de Henares en la de Madrid; Alcalá de Ebro y Alcalá de Moncayo en la de Zaragoza; Alcalá del Júcar en la de Albacete; Alcalá de la Jovada en la de Alicante; Alcalá de la Vega en la de Cuenca; Alcalá de

Gurrea y Alcalá del Obispo en la de Huesca; Alcalá de la Selva en la de Teruel y Alcalá la Real en la de Jaén y posiblemente algunas más. Pero yo tengo para mí que los Caballeros de Alcalá de nuestro romance eran de Alcalá la Real de la provincia de Jaén. Me fundo en este romance del Cancionero de Amberes de 1550:

Caballeros de Moclín — peones de Colomera
entrado habían en acuerdo — en su consejada negra,
a los campos de Alcalá — donde irían a hacer presa.
Allá la van a hacer — a esos molinos de Huelma.

Ahora bien, Moclín y Colomera son dos pueblos de la provincia de Granada y Huelma de la provincia de Jaén. Y más adelante prosigue el romance:

Por los campos de Alcalá — diciendo va ¡afuera, afuera!
caballeros de Alcalá — no os alabaréis de aquesta.

Y en el romance anteriormente citado “La mañana de San Juan”, después que un moro comunica a su rey que:

“el infante don Fernando — tiene a Antequera ganada”
manda juntar a los suyos — hace muy gran cabalgata,
y a las puertas de Alcalá — que la Real se llamaba,
los cristianos y los moros — una escaramuza traban”.

Así pues, son los caballeros de Moclín y los peones de Colomera pertenecientes ya a la Granada conquistada por Fernando los que traban batalla contra los Caballeros de Alcalá la Real. La música de este romance fue compuesta por Lope Martínez, músico del que nada se sabe, excepto que escribió esta pieza.

Ahora bien, este mi razonamiento sobre los Caballeros de Alcalá me pareció aún más seguro cuando, unos meses

después de haberlo escrito, apareció la publicación de Antonio Gala, *El manuscrito carmesí* (Barcelona, 1990), donde en la página 183 escribe: “Envanecido el rey Fernando por su éxito en Alhama, tomó trascendentales resoluciones: sitiar Loja —porque si Alcalá es la puerta a la Vega por la sierra de Parapanda, Loja lo es por el valle del Genil— y cortar los posibles auxilios africanos, situando una flota en el Estrecho”.

(Ejemplo 11)

Otro romance de las guerras granadinas

Hay todavía en el CMP una pieza de lo más impresionante. Se trata del romance “Una sañosa porfía” que consta de diez coplas con rima consonante en los versos pares y libre en los impares. Su única fuente es el CMP y se refiere a las guerras de Granada entre los años 1486-1489 y se supone puesto en boca de Boabdil. Dice así:

Una sañosa porfía — sin ventura va pujando;
ya nunca tuve ventura — ya mi mal se va ordenando.
Ya fortuna disponía — quitar mi próspero mando,
que el bravo león de España — mal me viene amenazando.
Su espantosa artillería, — los adarves derribando,
mis villas y mis castillos — mis ciudades va ganando, etc.

Su texto completo pueden leerlo tanto en la edición del CMP de Barbieri, n.º 327 como en la de H. Inglés, n.º 126. La música, de Juan del Encina, es notable por su fuerza expresiva, con un sentimiento de fatalismo encarnado principalmente en la voz del tiple y más todavía en la del tenor. Produce realmente (por lo menos a mí) la

sensación de una amenaza lejana, pero que se va acercando fatalmente, poco a poco, sin que haya poder alguno que pueda pararla.

Y, como siempre, dejamos la última palabra a la música.

(Ejemplo 12)

Curriculum Vitae del Prof. Dr. D. Miguel Querol Gavaldá

Nacido en Ulldecona (Montsià) el 22 de abril de 1912. Ingresó en la Escolanía de Montserrat en octubre de 1926.

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona en 1945.

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid en 1948.

I. CARGOS Y NOMBRAMIENTOS

1946 Colaborador Científico y Secretario del Instituto Español de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

1952 Vocal del Consejo Nacional de Música. Vicedirector del Instituto Español de Musicología.

1953 Colaborador científico, por oposición, del CSIC.

1957-1970 Profesor de Historia de la Música en la Universidad de Barcelona.

1958-1961 Miembro del Presidium de la Sociedad Internacional de Musicología.

1958 Miembro de la Comisión Mixta Internacional para la redacción y edición del Diccionario Políglota de Terminología Musical, editado por la Sociedad Internacional de Musicología en 1978.

1959 Investigador del CSIC.

1960-1977: Presidente del Comité Español del RISM, Repertoire International des Sources Musicales.

1969 Asesor de la Comisaría Nacional del Ministerio de Educación y Ciencia.

1970-1982 Director del Instituto Español de Musicología.

1971 Profesor de Investigación del CSIC.

1971-1979 Profesor de Paleografía Musical en los Cursos Manuel de Falla del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

1972 Consejero Adjunto del Patronato Menéndez y Pelayo del CSIC.

1974-1977 Cofundador y Presidente de la Sociedad Catalana de Musicología.

1977-1982 y 1982-87 Miembro del *Directorium* de la Sociedad Internacional de Musicología.

1982 El Consejo Superior de Investigaciones Científicas lo nombra Director Honorario del Instituto Español de Musicología, en reconocimiento de su fecunda dedicación a la investigación de la Música Española.

II. *DISTINCIONES*

1952 Miembro de Honor de la Sociedad Folklórica de Méjico.

1957 Invitado por el Ministerio de Educación Nacional de Venezuela para estudiar la música colonial de la Escuela de Caracas.

1958 Concesión de la Harriet Cohen International Música Award (University Medal for Musicology, Londres).

1959 Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

1961 Invitado por la American Society of Musicology,

pronunció la Conferencia inaugural del Curso 1961-1962 de esta Sociedad en la Public Library de Nueva York. En septiembre de este año es Huésped de Honor de la Harvard University.

1964 Invitado de Honor del Ministerio de Educación Nacional de Bélgica, en el VIII Festival de Musique de Liège dedicado a la música Española.

1965 Presidente de la Sección de Música del II Congreso de Liturgia celebrado en el Monasterio de Montserrat.

1969 Prix Reynaldo Hann (Orfeo de Oro a la mejor colección), otorgado por L'Academie Nationale du Disque Lyrique de Paris al disco de Polifonía Vocal Española del siglo XVI, grabado por la Deutsche Grammophon Gesellschaft en su colección "Hispanie Musica", con obras transcritas por Miguel Querol e interpretadas por el Quartec Polifonic de Barcelona, bajo su dirección.

1972 Medalla "Dert-Ilerca al mérito Pro Arte" otorgada por el Patronato de Música de la Ciudad de Tortosa.

1976 Medalla del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla).

1978 Promotor y vocal de la Sociedad Española de Musicoterapia.

1981 Placa de plata del Ayuntamiento de Ulldecona.

1982 Director Honorario del Instituto Español de Musicología.

1985 Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura.

1989 Director Honorario del Orfeo Atlántida de Barcelona.

1991 Académico de Honor de la Real Académica Cata-

lana de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Miembro de la Comisión de Honor de la Sociedad Catalana de Musicoterapia.

III. PARTICIPACIÓN EN CONGRESOS

- 1948 Asamblea Internacional Cervantina (Valladolid).
1950 Congreso Internacional de Música Sacra (Roma).
1951 Congreso Internacional de Folklore y Danza (Mallorca).
1952 Congreso Internacional de Bibliothèques Musicales (Paris).
1953 Colloque Internationale sur Musique et Poésie au XVIème siècle (Paris).
1954 Miembro del Jurado Internacional de Danzas hispanoamericanas (Cáceres). Miembro del Jurado Internacional de Danzas Folklóricas (San Sebastián).
1955 Colloque Internationale sur "Les Fetes de la Renaissance" (Paris-Royamontt).
1957 Colloque Internationale sur le Baroc Musical (Wegimont-Liège).
1958 VII Congreso Internacional de Musicología (Colonia).
1961 VIII Congreso Internacional de Musicología (New York).
1964 Reunión Internacional de Bibliotecas Musicales y del RISM (Aarhus). Dinamarca. IX Congreso Internacional de Musicología (Salzburgo).
1965 Miembro del jurado del Certamen Internacional de Danzas Folklóricas celebrado en Estambul (Turquía).

1966 Miembro del jurado del I Concurso de Composición de Música Coral (Mallorca).

1967 X Congreso Internacional de Música en Ljubljana (Yugoslavia).

1968 Coloquio Internacional sobre "Problemas de transcripción y ejecución en la música polifónica del siglo XVI" (Lovaina).

1969 Reunión de Bibliotecas Musicales y del RISM (Amsterdam).

1977 Oxford International Symposium of Modern Musicology.

1978 Congreso Mundial de Música Judía (Jerusalem).

1981 Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca (Madrid). Coloquios sobre la Música Popular (Madrid).

1982 XIII Congreso Internacional de Musicología (Strasbourg).

1988 Congreso Internacional "Higini Anglés y la Musicología Española" (Barcelona).

1989 Primer Seminario Internacional "El Barroc Musical Hispànic" (Vila-Seca).

1991 XIV Congreso Internacional de Musicología (Madrid). III Seminario Internacional "El Barroc Musical Hispanic" (Vila-Seca). Congreso Internacional "Felipe Pedrell y el Nacionalismo musical" (Barcelona).

IV. PUBLICACIONES MUSICOLÓGICAS

IV.1. LIBROS

IV.1.1. En la serie “Monumentos de la Música Española”, del Instituto Español de Musicología, del CSIC de Barcelona:

Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI), 2 vols. (1949-1950).

Canciones y Villanescas Espirituales de Francisco Guerrero, en colaboración con V. García, 2 vols. (1955-1957).

Romances y letras a tres voces (siglo XVII) (1956).

Música Barroca Española, vol. I. *Cancioneros Españoles del siglo XVII* (1970).

Cancionero Musical de la Colombina (siglo XV) (1971).

Música Barroca Española, vol. V. *Cantatas y Canciones para voz sola e instrumentos* (1975).

Cançoner Català dels segles XVI-XVIII (1979).

I. *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI*:

II. *Cancionero de la Casanatense* (1981).

Música Barroca Española, vol. VI. *Teatro Musical de Calderón* (1981).

Música Barroca española, vol. II. *Polifonía Policoral Litúrgica* (1982).

Música Barroca Española, vol. III: *Villancicos polifónicos del siglo XVII* (1982).

Música Barroca Española, vol. IV: *Cantatas a solo y dúo del siglo XVII* (1988).

IV.1.2. En la serie de “Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro”, del Instituto Español de Musicología, del CSIC de Barcelona:

Cancionero Musical de Góngora (40 canciones puestas en música en su tiempo, recogidas, identificadas y transcritas de distintos manuscritos nacionales y extranjeros) (1975).

Cancionero Musical de Lope de Vega, 3 vols. (1986-1991).

Cancionero de Boscán y Garcilaso (en prensa).

IV.1.3. En la serie “Música Hispana”, del Instituto Español de Musicología, del CSIC de Barcelona:

Villancicos y Romances a 3 y 4 voces de los siglos XV, XVI y XVII (1964).

Canciones para dos oboes y fagot de Antonio Rodríguez de Hita (1973).

IV.1.4. En otras editoriales:

La Música en las obras de Cervantes (Barcelona 1948).

La Música en las obras de Cervantes. Transcripción de Música relacionada con los escritos cervantinos (Madrid, 1971).

Estevao de Britto, Opera Omnia, vol. I (Lisboa, 1972). En la serie “Portugaliae Musica”, tomo XXI de la Fundación Gubelkian.

Transcripción e interpretación de la Polifonía española de los siglos XV y XVI (Madrid, 1975).

Manuel Machado, Romances y Canções (siglos XVI-XVII) (Lisboa, 1975).

Estevao de Britto, Opera Omnia, vol. II (Lisboa, 1977).

16 tonos humanos (siglo XVII) para voz solista y acompañamiento de tecla (Madrid, 1977).

La Música en el Teatro de Calderón (Barcelona, 1981).

Cancionero Musical de Turín (Madrid: SEM, 1989).

La Música Española en torno a 1492, vol. I: *Antología polifónica práctica de la época de los Reyes Católicos*. Granada, 1992, vol. II: *Obras inéditas y dispersas de la misma época* (en prensa).

IV.2. ARTÍCULOS

IV.2.1. En el *Anuario Musical*, del Instituto Español de Musicología:

1. “La Música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras”. II (1947).
2. “Morales visto por los teóricos españoles”. VIII (1953).
3. “El romance polifónico en el siglo XVII”. X (1955).
4. “El villano de la época de Cervantes y su supervivencia en el folklore contemporáneo”. XI (1956).
5. “Los corresponsales de Miguel Gómez Camargo”. XIV (1959).
6. “La estética musical de Juan Maragall”. XV (1960).
7. “La Música vocal de Juan Cabanilles”. XVII (1962).
8. “El Cancionero musical de Olot”. XVIII (1963).

9. “Notas sobre la Música en la Iglesia latina de los siglos III-VI”. XIX (1964).

10. “La Canción popular en los organistas españoles del siglo XVI. Tradición coral de la Folie d’Espagne”. XXI (1966).

11. “La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)”. XXIV (1969).

12. “La chacona española del tiempo de Cervantes”. XXV (1970).

13. “Dos nuevos cancioneros españoles de la primera mitad del siglo XVII”. XXVI (1971).

14. “Felipe Pedrell, compositor. El Comte Arnau”. XXVII (1972).

15. “La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón”. XXVIII-XXIX (1973-1974).

16. “Catálogo del Archivo musical de la Colegiata de Jerez de la Frontera”. XXX (1975).

17. “El humanismo musical de la Escuela Sevillana del siglo XVI”. XXXI-XXXII (1976-1977).

18. “Mozart a través de sus cartas” XLVI (1991).

IV.2.2. Artículos en revistas, misceláneas y enciclopedias.

1. “Cervantes y la música”, en *Actas de la Asamblea Cervantina de la Lengua Española* (Madrid, 1948) y en *Anales Cervantinos*, tomo I (1951).

2. “La Música religiosa española del siglo XVII”, en *Atti del Congresso Internazionale di Música Sacra* (Roma, 1950).

3. "La Historia de la Música Española a través de las publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas", en *Buenos Aires Musical* (agosto, 1954).
4. "Importance national et historique du Romance", en *Poésie et Musique au XVIème siècle* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1955).
5. "Les fetes du Carnaval a Barcelona au XVII siècle" (Paris, 1956).
6. "Nuevos datos para la biografía de Miguel Gómez Camargo", en *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés* (Barcelona, 1958-1961).
7. "La Poliphonie religieuse espagnole au XVII siècle", en *Baroque Musical* (Université de Liège, 1964).
8. "Lista de los Catálogos de Música publicados en España", en *Fontes Musicae* (Paris, 1966).
9. "Valor pastoral de la Polifonía", en *II Congreso Litúrgico de Montserrat*, vol. IV (1967).
10. "La producción musical de Mateo Romero (1575-1647)", en *Renaissance-Muziek, Donum Natalicium René B. Lenaerts* (Lovaina, 1969).
11. "L'Espagne au temps de Thérèse d'Avila: Morales, Guerrero, Victoria", en *Encyclopedie des musiques sacrées*, vol. II (Paris, 1969).
12. "La Polifonía Profana en la España del Renacimiento", en *Revista Musical Chilena*, XXV (1971).
13. Obras vocales de Juan Bautista Cabanilles (Valencia, 1971). Transcripción y estudio de Josep Climent; prólogo de Miguel Querol.
14. "La Música italiana conservada manuscrita en los archivos de Zaragoza", en *Memorie e Contributi alla*

Música offerta a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (Bologna, 1971).

15. "El Humanismo musical de la Escuela Sevillana en el siglo XVI", en la revista *Bellas Artes* (1972).
16. "Los orígenes del Barroco musical español", en *Memoria-Anuario del Conservatorio Superior de Música de Valencia* (Curso 1972-1973).
17. "Die Musikwissenschaft in Spanien", en *Osterreichische Musikzeitschrift* (Viena, 1975).
18. "Spagna", en *Enciclopedia della Musica*, Ricordi, vol. IV (1964).
19. "Pedro Aranaz y la música religiosa de su tiempo", en *Polifonía de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca*, vol. X (1974).
20. "Los Villancicos y Madrigales de Juan Vázquez", en *Cuadernos de la Institución Cultural "Pedro Valencia"* (Badajoz, 1975).
21. *Cristophori de Morales, Pro Defuntis Missa a 4*. Transcripción de Alicia Muñoz; prólogo de Miguel Querol, en *Música Hispana* (1975).
22. "Comentarios a las Jornadas Musicales Cervantinas" (Alcalá de Henares, 1976).
23. "Las Bibliotecas Musicales de los Conservatorios de España", en *Fontes Artis Musicae* (1975).
24. *Los Villancicos y Canciones de Juan Vázquez*. Folleto que acompaña al disco de este título editado por el Ministerio de Educación y Ciencia.
25. *El Cancionero Musical de la Colombina*. Folleto que acompaña al disco del mismo título editado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

26. *Música española para violín: 6 Sonatinas de José Herrando*. Estudio que acompaña al disco del mismo título editado por el Ministerio de Educación y Ciencia.
27. *El cultivo de la Cantata en España*, Estudio que acompaña al disco del mismo título editado por el Ministerio de Educación y Ciencia.
28. “Consideraciones sobre la Música vocal del P. A. Soler”, en el XXVIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1979).
29. “Die Musikwissenschaft in Spanien (1964-1979)”, en *Acta Musicológica* LII (1980).
30. “Las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo. Estudio histórico-técnico de este género musical” (Barcelona, 1980).
31. *El P. Antoni Soler (1729-1783): La seva vida y produccio musical* (Olot, 1979).
32. “Els madrigals de Joan Brudieu”, en *Miscellania Aramon i Serra* II (1980).
33. “Calderón y la música”, en *Arbor*, 109 (1981).
34. “Un antic villancico de Nadal a favor de les nacionalitats”, *Ulldecona*, 59 (1978).
35. *Pregó de Festa Major* (Ulldecona, 1977). Contiene una autobiografía de la infancia y de la juventud de Miguel Querol.
36. “El Humanismo Musical español”, en revista *Nassarre* (1988).

Miguel Querol ha publicado, por otra parte, 100 artículos en la Enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, de Kassel; 75 artículos en la *Enciclopedia Salvat* de la Música; 50 artículos en *Riemann-Lexicon*, de Mainz, siendo también coautor del *Diccionario de la*

Música Labor (1954) de Joaquín Pena e Higinio Anglés. También realizó artículos de divulgación musicológica y estética en el *Diario de Barcelona*, durante los años 1947 a 1950, así como en *El Nacional*, de Caracas, en los años 1957 y 1958.

V. LIBROS Y ARTÍCULOS DE FILOSOFÍA, ESTÉTICA Y LITERATURA

La Escuela Estética catalana contemporánea (Madrid, 1953).

“La estética de Maragall”, en *Revista de las ideas Estéticas*, núm. 69 (1960).

“La creación artística y lo humano en el arte”, en *Revista de las ideas Estéticas*, núm. 69 (1960).

Traducción de las obras completas de Virgilio, publicadas en la Editorial Iberia, colección “Grandes Maestros”, habiéndose hecho varias ediciones desde la primera de 1943.

VI. COMPOSICIONES MUSICALES ORIGINALES

VI.1. *Música coral profana*. Entre otras:

1. *Veinte madrigales a 4 voces mixtas*.
2. *Cant Espiritual* (1947-1951). Poema coral.
3. *La vaca cega* (1947-1951). Poema coral.
4. *Cementeri d'apestats* (1948-1951). Poema coral.

5. *Passacaglia vocal* (1953). Poema coral.
6. *Suite Coral*. 20 piezas sobre los textos de M. Saperas (1959-62).
7. *12 piezas, a cuatro voces de hombre*. Entre ellas, el oratorio *L'hivern a Montserrat* (1936).
8. *40 canciones populares armonizadas*, 16 de ellas han sido publicadas por la editorial Clivis.

VI.2. *Música religiosa*

1. *Lamentatio Il in Coena Domini* (1936).
2. *O vos omnes* (1939).
3. *Misa de Nuestra Señora de la Piedad, a cuatro voces, órgano e instrumentos* (1939).
4. *Misa de Réquiem* (1939).
5. *Sero te amavi, a 4 voces y órgano* (1954).
6. *Miserere* (1961).
7. *Parce mihi Domini* (1964).
8. *9 Salve Regina, a 2, 3 y 4 voces, con órgano*.
9. *10 Misas*.
10. Varias colecciones de Cantos Eucarísticos, Marianos, Gozos, etc.

VI.3. *Música para canto y piano*

50 *Lieder*, entre los que figuran las colecciones *Siete Canciones (1930-45)* sobre textos de José María Pemán y *Cançons dels nostres poetes (1947-53)*, sobre poesías

de López Picó, J. Carner, M. Forteza, Costa y Llovera, J. Leonard, M. Ferrá, J. Segarra, Romeu Figueres, C. Pi Sunyer y Miguel Querol.

VI.4. *Música para piano*

1. *Sonata romántica catalana* (1944).
2. *Suite estival* (1945).
3. *Nocturnos* (varios).
4. *Minuetos* (varios).

VI.5. *Música de cámara*

Para soprano y cuarteto de cuerda:

1. *Serenata* (1937).
2. *Canço de la lluna* (1950).
3. *10 cançons populares catalanas y valencianas (1974-75)*.

Para cuarteto de cuerda:

4. *Comiat de l'hora baixa* (1934).
5. *Preludi* (1938).
6. *Glosa a una antifona del canto ambrosiano*.
7. *Cuarteto en do menor* (1945).
8. *Cuarteto en fa menor* (1945).
9. *Coplas sobre "La tarana"* (1951).

10. *Variaciones sobre "Ave María Stella"* (1954).
11. *Variaciones sobre el himno gregoriano "Ostis herodes Impie"* (1955).

Para otras agrupaciones instrumentales:

12. *Sonata para viola y piano* (1952).

VI.6. *Obras para orquesta*

1. *Serenata en rondó* (1940).
2. *La Danza del Firmamento* (1943).
3. *Passacaglia del dolor humano* (1956).
4. *Canço de Tirant lo Blanch*, para tenor y orquesta (1948).
5. *In exitu Israel de Aegipto*, salmo para coro y orquesta (1952).
6. *Por unos puertos arriba*, para barítono y gran orquesta (1958).
7. *Regem cui omnia vivunt*, misa de Réquiem a 3 voces de hombre, orquesta de cuerda y órgano (1955), para los funerales de Su Majestad el Rey Alfonso XIII en El Escorial.
8. *Sinfonía cíclica* (1958).

VII. OBRAS NO MUSICALES

Miguel Querol ha escrito las siguientes obras:

La Ética de Cicerón a través del sueño de Escipión, ensayo con una traducción de las famosas páginas del libro VI, *De Republica*, del famoso escritor romano; *La Filosofía de Séneca*; *Meditación sobre el concepto de substancia*; *La filosofía del cant Espiritual de Maragall*.

Ha traducido al catalán los *Soliloquia* y el *De Beata Vita*, de San Agustín, así como el *Divinarum Institutionum Liber Primus*, de Lactancio.

Su vocación de poeta la ha plasmado en más de un centenar de poesías en catalán, su idioma habitual, y actualmente prepara una antología de las mismas reunidas por él en cuatro grupos: I. Poesías de amor y amistad; II. Poesías de la Naturaleza; III. Poesías morales y filosóficas; IV, Poesías de la Muerte.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE GRANADA



000329666

BIBL. GENERAL UNIVERSITARIA

