VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica
y Corporal.
Doctorado en Música Hispana.

RIMAS PARA PIANO DE FEDERICO OLMEDA (1865-1909), inspiradas en G. A. BÉCQUER, una comparativa

Eduardo Ponce Domínguez

Directora:
Matilde María Olarte Martínez

Tesis Doctoral
2021

VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Dña. Matilde Olarte Martínez, Doctora en Musicología y Catedrática del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca

CERTIFICA:

Que el trabajo realizado bajo mi dirección por Eduardo Ponce Domínguez con el título ***RIMAS PARA PIANO DE FEDERICO OLMEDA (1865-1909), inspiradas en G. A. BÉCQUER, una comparativa*** reúne las condiciones de originalidad requeridas para optar al grado de doctor por la Universidad de Salamanca.
Y para que así conste y surta los efectos oportunos, firmo la presente certificación en Salamanca a 10 de marzo de 2021.

OLARTE MARTINEZ MATILDE MARIA - 09750082Z

Firmado digitalmente por OLARTE MARTINEZ MATILDE MARIA - 09750082Z
Fecha: 2021.03.10 21:32:42 +01'00'

Fdo.: Dra. Matilde María Olarte Martínez

VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Declaro que he redactado el trabajo con el título ***RIMAS PARA PIANO DE FEDERICO OLMEDA (1865-1909), inspiradas en G. A. BÉCQUER, una comparativa*** para la obtención del grado de doctor por la Universidad de Salamanca. Ha sido realizado de forma autónoma siguiendo las directrices del reglamento de doctorado de la Universidad de Salamanca, sobre la elaboración y defensa de la Tesis Doctoral.

En Salamanca a 10 de marzo de 2021.

PONCE DOMINGUEZ EDUARDO - 00697848M

Firmado digitalmente por PONCE DOMINGUEZ EDUARDO - 00697848M
Fecha: 2021.03.10 13:31:36 +01'00'

Fdo.: Eduardo Ponce Domínguez

Agradecimientos.

Quiero expresar mi gratitud en primer lugar a mi tutora, Matilde Olarte Martínez, por aceptar dirigir mi tesis creyendo en mí desde el principio guiándome en la investigación durante todo este tiempo.

Asimismo, quiero agradecer desde aquí la ayuda recibida, incalculable, a las siguientes personas:

Vicente Gómez Monteagudo, Ángel Liz Gutiérrez, Yolanda Alonso Vicario, Miguel Manzano Alonso, Elena Rodríguez Chamón, Juan Manuel Igea Aznar y Carmen Granero Eguía.

"[…] Auf Ihre Frage zum Beyspiel *was der Musiker mahlen dürfe?* wage ich mit einem Paradox zu antworten *Nichts* und *Alles*. Nichts! wie er es durch die äußern Sinne empfängt darf er nachahmen; aber *Alles* darf er darstellen was er bey diesen äußern Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt als wenn ich donnern hörte würde sehr schätzbar seyn […]."

Johann Wolfgang von Goethe
Brief zu Adalbert Schöpke,
Katholischer Theologiestudent.
Jena den 16. Februar 1818

"[…] Respecto a su pregunta de qué es lo que puede representar un músico, me atrevo a responder con una paradoja: nada y todo. No puede imitar nada tal y como se recibe por los sentidos; pero puede representar todo lo que siente cuando recibe esas impresiones físicas externas. Imitar un trueno en música no constituye ningún arte, pero tendría en alta estima al músico que me hiciera sentir lo mismo que si escuchara tronar […]."

Johann Wolfgang von Goethe
Carta a Adalbert Schöpke,
estudiante católico de teología.
Jena, 16 de febrero de 1818

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

Justificación.

Las *Rimas* para piano de Federico Olmeda (1865-1909), inspiradas en los textos de Gustavo Adolfo Bécquer son una valiosa muestra de repertorio pianístico del romanticismo español tan escaso, por otra parte, en nuestro patrimonio musical en comparación con el repertorio de otras épocas de nuestra historia. Federico Olmeda llegó a cosechar en vida un gran prestigio de sus coetáneos. Este hecho se produjo no solo como Maestro de Capilla de la Catedral de Burgos o del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid, o en calidad de organista y director de coros sino también como musicólogo y etnomusicólogo. El gran desconocimiento, aún en la actualidad desafortunadamente generalizado (salvo en su ciudad natal o en Burgos) de la obra del compositor, me impulsaron desde un principio a concebir este proyecto con ilusión e incluso con verdadero afán por saldar una deuda colectiva contraída por varias generaciones. Pienso que un músico que nació y vivió en la tremenda penuria de la España de su tiempo y aun así nos legó una estimable obra en herencia lo merece.

Probablemente haya sido su labor como etnomusicólogo la que alcanzó una mayor relevancia. Olmeda recuperó la tradición musical oral burgalesa a través de su *Cancionero* popular[1], obra premiada en los "Juegos Florales" celebrados en Burgos en 1902. La importancia del *Cancionero* burgalés radica en el hecho de que se trata de la primera recopilación de canciones populares en esta región. Lo novedoso del *Cancionero* es la aproximación erudita, ya que Olmeda no se conformaba con la mera compilación de las canciones populares (transcritas por él mismo) sino que le sirvieron de base para un exhaustivo estudio comparativo que fue elogiado más allá de nuestras fronteras españolas.

Es absolutamente extraordinaria la calidad de la biblioteca musical de Olmeda que figura en el catálogo publicado en Leipzig por Karl Hiersemann en 1911. Es a este a quien fue vendida a la muerte del compositor y a quien Archer Milton Huntington compró posteriormente para la Hispanic Society de Nueva York. Su contenido convierte al compositor soriano en un erudito personal.

Creo que todos los hechos aquí expuestos justifican con holgura el tema como objeto de estudio. La obra que nos ocupa en concreto, *Rimas*, fue compuesta entre los años 1890-91 y se encuentra hoy en día, todavía inédita casi en su integridad como la mayor parte de la obra

[1] Publicado como *Folklore de Burgos*.

compositiva de Olmeda. Existen, sin embargo, algunas excepciones, como la *Sinfonía en la*, la *Deuxième Sonate Espagnole* para piano o el *Cuarteto de Cuerda en Mi bemol* de reciente publicación además de un nutrido grupo de piezas para voz y órgano, órgano solo y varias transcripciones. El propósito de intentar contribuir humildemente con el presente trabajo a planificar su difusión en un futuro aumenta ostensiblemente la justificación de mi proyecto. La obra *Rimas* consiste en una colección de 33 piezas en total. Hace unos años, tras la lectura al piano, estudio y análisis de todas sus *Rimas*, tuve la oportunidad de realizar el estreno en tiempos modernos de una selección de tan solo 16 por concluir en esa primera parte de mi investigación que había en las 16 seleccionadas, una aún mayor calidad musical. Para mí era importante poder apreciar siempre una línea continuada en el discurso musical de principio a fin y que este no quedara a veces desdibujado (o fragmentado en exceso) así como distinguir una clara forma clásica. Fueron, según el orden del propio compositor, las que llevan los números 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 19, 21, 24, 29, 31 y 32.

No todas en la colección tienen una asociación directa con la obra homónima del poeta sevillano, tampoco entre las incluidas en mi estudiada selección de antaño para el citado reestreno y su posterior grabación. Olmeda nos dejó constancia de la evidencia con la que están ligadas a Bécquer tan solo en nueve de las piezas para piano de su colección. Son aquellas que llevan asignado un título independiente, el cual se corresponde en general con el primer verso de las *Rimas* del poeta. Aquellas en las que el compositor indica expresamente la *Rima* de Bécquer asociada a sus *Rimas para piano* son las número 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12. que corresponden, en la primera edición de las *Rimas* del poeta, a los números II, XI, IX, XIV, XLVII, XLIII, XV, I y LXI respectivamente, es decir, aquellas que comienzan por “Saeta que voladora”; “Yo soy ardiente”; “Besa el aura que gime; “Te vi un punto”; “Yo me he asomado”; “Dejé la luz a un lado”; “Cendal flotante”; “Yo sé un himno gigante” y “Al ver mis horas de fiebre”. Hay al menos cinco *Rimas* de las que se sabe a ciencia cierta que proceden de otras fuentes de inspiración. Del resto no nos dice nada. La razón por la cual todas las demás carecen tanto de un vínculo directo con el *Libro de los Gorriones* como de un título forman parte del proyecto de investigación y necesitan el tiempo y estudio que espero poder dedicarles.

Hipótesis y objetivos.

La hipótesis de mi trabajo de investigación surge de contextualizar la obra para piano de Olmeda, si esta puede ser catalogada como la propia de un mero Maestro de Capilla, o si, por

el contrario, existe una influencia en sus *Rimas* procedente de otras obras, especialmente de pequeño formato, de los grandes compositores románticos o incluso nacionalistas del resto de Europa como pudo ser el caso de Felix Mendelssohn-Bartholdy, concretamente en sus *Lieder ohne Worte*[2]; Franz Schubert o Robert Schumann, en sus numerosos *Lieder,* aunque también en otras numerosas piezas; Cesar Franck, en su obra en general; Edvard Grieg, en sus *Lyriske Stykker*[3]; Fréderic Chopin, entre otras muchas piezas, en sus *Mazurkas*; Piotr Ilich Chaikovsky, en sus *Estaciones* o Leos Janácek, en su obra en general pero más especialmente en sus *Miniaturas* o en sus *Bocetos Íntimos*. Mi propósito al abordar diversos objetivos podría enunciarse en uno general más otros seis específicos.

El objetivo general es adquirir una comprensión musical de las treinta y tres *Rimas* de la colección, parcialmente inspiradas en Bécquer, resultado de una comparativa analítica de sus diferentes perfiles, en un estudio especulativo que explora la relación Poesía-Música de las piezas que la integran.

Los objetivos específicos que planteo se resumen en los siguientes:

- El primer objetivo específico es contribuir a la difusión de las piezas para piano de la colección gracias a una edición crítica, previa transcripción de las fuentes primarias, que propicie una correcta interpretación acorde a la idea originaria del compositor. El músico interesado que se acerque a esta colección de *Rimas* necesitará disponer de un material adecuado que facilite su lectura y el posterior estudio detallado de las partituras ya digitalizadas.

Ha sido necesario un exhaustivo trabajo en el Fondo Federico Olmeda [FFO] de los archivos de la Excelentísima Diputación Provincial de Burgos y de la Catedral de San Antolín de Palencia. Para poder seleccionar las obras concretas y abordar el análisis, tuve primeramente que investigar el FFO completo, fue ineludible examinar lenta y minuciosamente cada página manuscrita, las originales de puño y letra de su autor, distinguiéndolas de otras copias que encontré en el primero de los archivos citados y que me resultaron desconcertantes. Tras un tiempo descubrí que estas últimas fueron encomendadas por el propio compositor a un copista.

Decidí también hacer un inventario de las partituras de otros autores, que como se podía comprobar de sus propias anotaciones, le habían servido de objeto de consulta. El descifrado de los manuscritos, resultó ser un trabajo ímprobo en el que hubo que detectar errores por

[2] *Romanzas sin palabras*.
[3] *Piezas líricas*.

descuidos del autor (desafortunadamente frecuentes) que abordo en el capítulo 2 en el apartado correspondiente a cada *Rima* por separado.

- El segundo objetivo específico es contextualizar la trayectoria vital de este compositor para comprobar si se aleja del molde preestablecido por el cual o bien se pertenecía al grupo de músicos llamados laicos o al de músicos eclesiásticos[4]. No deja de sorprender y más en la España de su tiempo que un sacerdote optara precisamente por una poesía amorosa no espiritual como la de Gustavo Adolfo Bécquer y la utilizara como referencia inspiradora de sus composiciones.

- El tercer objetivo es analizar musicalmente estas composiciones de Olmeda para tratar de demostrar si existe un paralelismo con sus contemporáneos europeos que pusieron música a los grandes poetas de su tiempo. Ello aportará luz y nos resultará muy concluyente para permitir resolver la hipótesis planteada.

- El cuarto objetivo específico es contextualizar las influencias de la música popular española en las *Rimas* a través de las recopilaciones de campo editadas en su *Cancionero*. Explorar también posibles influencias de la música de sus contemporáneos españoles confrontando su biblioteca personal para poder sacar conclusiones sobre sus fuentes musicales de inspiración.

-El quinto, contextualizar las posibles influencias de la música litúrgica en las *Rimas* producto de su formación en la catedral de Burgo de Osma.

-El sexto y último, concluir a través del análisis si la colección de *Rimas* puede considerarse una obra acabada desde el punto de vista composicional.

Estado de la cuestión.

Una colección inédita de piezas para piano de un compositor español de la provincia de Soria en el siglo XIX es un tema muy específico. Eso explica fácilmente que no haya investigaciones que lo aborden en su integridad. No obstante, en los diferentes elementos existentes que han configurado el objeto de estudio hasta hoy, encontramos un cierto número de autores que han explorado el fondo de la cuestión y reflexionado sobre valiosos aspectos de esta que nos servirán de punto de partida sobre el que poder hacer nuestras propias aportaciones.

Las partituras manuscritas de la colección de *33 Rimas* se encuentran en su mayor parte dentro del Fondo Federico Olmeda depositado en el Archivo de la Excelentísima Diputación de

[4] Sigo esta denominación presentada por Ramos, P. (2013). "Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)". *Resonancias* 33, 53-70.

Burgos sito en el Monasterio de San Agustín de la capital, excepto cinco de las piezas que por razones nunca clarificadas acabaron en el Archivo de la Catedral de San Antolín de Palencia.

Podemos encontrar obra de Olmeda, aparte de en los dos citados, en los archivos catedralicios de El Burgo de Osma, Calahorra, Burgos y Santiago de Compostela además de en los archivos del Monasterio de las Descalzas Reales y en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Hay además otro Fondo Federico Olmeda en la Hispanic Society de Nueva York que consiste en dos catálogos. Sobre el contenido del primero tenemos constancia gracias al artículo de Emilio Ros Fábregas "La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la Hispanic Society of America" (1997). En él se detallan las obras que fueron catalogadas en Leipzig por el librero Karl Hiersemann a quien se compró, pero desconocemos por completo qué se encuentra en el segundo y sobre su contenido solo podemos especular.

No se ha hecho hasta el momento estudio alguno en profundidad de esta colección de *Rimas* para piano inspiradas en Bécquer. Disponemos tan solo de un artículo de divulgación por José del Rincón Rubio bajo el título "Las Rimas para piano y el Cuarteto en Mi bemol de Federico Olmeda"[5], escrito en 1997 con errores flagrantes además de contradicciones que abordo más adelante en el análisis correspondiente del capítulo 2 y que no pasa de hacer una breve y somera apreciación general sin llegar a entrar en ningún tipo de detalle. Aparte, Rincón Rubio hace referencia únicamente a las cinco *Rimas,* entre los números 26 a 30, que se encuentran en el Archivo de la Catedral de Palencia. Del grueso de la colección (es decir, las veintiocho restantes) no nos dice absolutamente nada.

En la voz del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* editado por Casares podemos, asimismo, leer únicamente acerca de esta pequeña selección de *Rimas* sobre las que versa el artículo de Rincón Rubio, aun en versión reducida, ya que se menciona una *Rima* menos [de la 26 a la 29] y ni siquiera indica correctamente su ubicación. Confunde las siglas adjudicadas por el RISM y parece como si estas piezas se encontraran en el Archivo de la Catedral de Plasencia (Cáceres).

Disponemos, en cambio, del libro de Miguel Ángel Palacios Garoz titulado *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, pero que al ser una biografía y abordar la obra en su totalidad no puede por razones obvias ahondar en cada una de ellas. No obstante, encontramos catalogadas en él todas las obras de Olmeda existentes en los archivos de nuestro país. No incluye un estudio del Fondo Federico Olmeda de Nueva York.

[5] Publicado por la Diputación Provincial de Soria en el año 2000 con motivo de la *I Semana de estudios históricos de la Diócesis de Osma-Soria* del 15-17 de 1997.

En 2019 se defendió, en la Universidad de Salamanca, el Trabajo Fin de Máster *La primera Sonata para piano de Federico Olmeda (1865-1909). Una aproximación analítica*, cuya autora, Yolanda Alonso Vicario, estudia minuciosamente y con una visión de conjunto contextualizada en su entorno la primera de las cinco *Sonatas* existentes (sin contar algunos movimientos sueltos aparte que figuran el Archivo de la Diputación Provincial de Burgos) del compositor soriano. Es, hasta el momento, el único trabajo realizado en profundidad sobre una obra específica para piano de nuestro protagonista.

Recientemente ha sido publicada una entrevista el pasado 13 de enero del presente año en un canal de Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=kwE2ChsJ418] entre el presidente del consejo de administración de la Hispanic Society of America, Philippe de Montebello y el director musical de Americas Society, Dr. Sebastian Zubieta. Este último presenta en ella supuestamente el contenido del Fondo Federico Olmeda completo de Nueva York ilustrando con su ensamble de música antigua Meriodinalis algunos extractos de las obras allí encontradas. Lo que se enumera en realidad son únicamente las obras del primer catálogo contenidas en el artículo de Ros Fábregas.

En cuanto a documentos sonoros, contamos primeramente con la grabación en CD que tuvo lugar en 2002 de su obra más ambiciosa, la *Sinfonía en la*, por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Municipal de Música "Antonio de Cabezón" de Burgos.

De los dos CDs bajo el título *Delicias españolas* (editados por Verso en 2009) con la Camerata del Prado dirigida por Tomás Garrido, el n. II incluye tres obras de Olmeda: el *Andante religioso* para piano en una transcripción del propio Garrido para su formación, la *Oda-Fuga* en su versión para cuerdas (es la misma obra que la *Oda* para órgano compuesta en 1893) y *Lamentación* para órgano, igualmente en versión para cuerdas.

En 2010 apareció, en el volumen Vº de una colección de 6 CDs editados por el sello Bassus, la grabación de su *Andante religioso* interpretado por la pianista malagueña Ana Benavides (a quien citaré más adelante en la Revisión historiográfica).

En 2012 yo mismo tuve el honor de participar en la difusión de algunas de las obras de Olmeda grabando en CD la anteriormente citada selección de *Rimas.* Fueron igualmente publicadas por el sello Verso. El CD incluye un folleto con una introducción a cargo de Andrés Ruiz Tarazona.

En 2015 se grabó su *Cuarteto en Mi bemol* por el Cuarteto Leonor. Se trata de una publicación en la que aparece conjuntamente la partitura con una edición crítica a cargo de Antonio de la Fuente Ibáñez. Fue editado por la Excma. Diputación de Burgos.

En 2018 se grabó su *Melodía y Pieza para órgano* interpretada por Jesús Gonzalo López

junto a obras de otros autores formando parte del CD titulado *La escuela romántica española para órgano (1853-1909)*. Fue publicado por el Cabildo de la Catedral de Jaca. Con esta obra finaliza la lista de todo el material que he podido encontrar (hasta el momento presente) en cuanto a documentación sonora de la obra de Olmeda se refiere.

Disponemos, sin embargo, de una grabación aparecida recientemente con obras de otros compositores sobre la misma fuente de inspiración poética. En 2020 se publicó el CD *Olvidadas: canciones becquerianas andaluzas del XIX y principios del XX* grabado por Enrique Lacárcel, tenor y Alejandro Lagarra, piano con obras de Rafael Cebreros, Isidoro Hernández, José María Casares y José María Guervós. Resulta muy interesante y enriquecedor escuchar el perfil de otros autores contemporáneos de nuestro protagonista al acercarse a los mismos textos becquerianos. Fue editado por el Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

Volviendo a nuestras *Rimas* para piano, desconocemos si alguna de ellas fue estrenada en su momento y, en su caso, en qué contexto, sala o entorno tuvo lugar, si fue en un acto público o más bien privado, etc. Es más probable que en los primeros años del s. XX se produjera alguna audición en la que al menos alguna de las *Rimas* fuera incluida, ya que disponemos de copias en limpio (relativamente) de los manuscritos de Olmeda firmadas y fechadas en 1906 por Fidel Santamaría[6]. Estas *Rimas* a las que aludo son concretamente las n. 1, 2, 14, 23, 24, 25 y 29. Es de suponer que si el citado copista recibió el encargo de transcribir los originales es, además de para darles difusión, porque había un interés manifiesto en interpretar las piezas en algún evento concreto ya fuera por el propio Maestro de Capilla o por alguien de entre sus allegados[7]. Desafortunadamente no disponemos de carteles, programas de mano, críticas o crónicas periodísticas que, como pruebas fehacientes, lo demuestren.

En cuanto a los poemas en los que se inspiran algunas de las piezas de la colección de nuestro protagonista, las *Rimas* de Bécquer han sido musicalizadas, según la musicóloga Candela Tormo Valpuesta[8], en doscientas cinco ocasiones y por más de sesenta diferentes compositores. En su inmensa mayoría, aparecieron en formato de canciones para voz y acompañamiento instrumental, pero también, como es el caso de las de Olmeda, como piezas para piano con

[6] A pesar de facilitar la lectura, he encontrado errores con respecto a los originales escritos de puño y letra por el compositor y, en cambio las erratas por descuidos de Olmeda permanecen.

[7] Probablemente fuera uno de sus discípulos franceses, Raoul Laparra, el destinatario. De él nos constan en la prensa de la época (*Diario de Burgos* y *El Castellano*), actuaciones como pianista en el Teatro Principal, invitado por el Orfeón Santa Cecilia, además de en diversas audiciones privadas.

[8] Tormo Valpuesta, C. (2019). "Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836 – Madrid, 1870) en la canción lírica: una revisión bibliográfica". *Música Oral del Sur*, 16, 193-208.

reitación ad libitum. Si exceptuamos a Federico García Lorca, el poeta hispalense ocupa la primera posición en la categoría de autores españoles cuyos textos pasaron a convertirse en partituras.

Entre las razones para esa gran popularidad está la celebración en 1883 de un total de cuatro concursos convocados por la revista *Notas Musicales y Literarias* que premiaban las mejores melodías compuestas para canto y piano sobre una selección de *Rimas* del poeta sevillano. No obstante, encontramos ya un buen número de *Rimas* musicalizadas en los doce años que transcurrieron entre la publicación de sus obras y la convocatoria de dichos concursos. La musicóloga Celsa Alonso González sostiene en su artículo "La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración Alfonsina"[9] que la atracción tan extendida que sentían los músicos por la poesía de Bécquer radicaba en esa particular síntesis entre lo andaluz y lo alemán que encontraban en ella, una combinación que hizo pensar a muchos que el proyecto podría incluso llegar a levantar un movimiento liederístico en España. Años más tarde, Alonso vuelve a tratar este aspecto en todo un apartado que titula "Bécquer y la melodía de salón: Tomás Bretón y Gabriel Rodríguez" en su monografía *La canción lírica española en el siglo XIX*[10] En él habla de la creación de un *lied* hispano, puntualiza sus aclaraciones acerca de esa atracción de la poesía de Bécquer hacia los compositores señalando la influencia alemana y francesa (Heine y Musset), la musicalidad interna de los versos, la fuerte presencia de Andalucía, la búsqueda de síntesis entre lo popular y lo culto y la fuerte inclinación musical del poeta en vida.

Dos años más tarde, en otro artículo sobre poesía prebecqueriana y becqueriana[11], Alonso explora con profundidad la presencia de la obra del poeta sevillano en el género del *lied*. En él se expresa en los términos siguientes:

> "[…]La poesía prebecqueriana (Selgas, Trueba) y becqueriana (Arnao, Blasco, Bécquer) fue la referencia fundamental del *lied* hispano en el siglo XIX. [...] El florecimiento de los primeros *lieder* españoles a partir de los años sesenta preparó el terreno al *lied* de la denominada Edad de Plata, momento en que [...] los compositores de la generación de Turina recuperaron a Bécquer". (Alonso González, 2000: 41-62).

---

[9] En: Alonso González, C. (1995). "La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración Alfonsina". En C. Alonso y E. Casares (eds.), *La música española en el siglo XIX* (pp. 245-277). Oviedo: Universidad de Oviedo.

[10] Alonso González, C. (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.

[11] Alonso González, C. (2000). "La poesía prebecqueriana y becqueriana: el fermento de un *lied* español". *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, vol. 2 (pp. 41-62). Oviedo: Universidad de Oviedo.

Citaré a continuación exclusivamente aquellos compositores contemporáneos de Olmeda que publicaron sus obras, inspiradas en el *Libro de los Gorriones*, con anterioridad a la fecha de composición de la colección objeto de mi trabajo:

- (1872). José María Casares y Espinosa de los Monteros. Autor de la primera *Rima* musicalizada que se conoce de Bécquer.

- (1873 y 1874). Fermín María Álvarez Mediavilla, compositor de canciones. Organizaba conciertos en los salones de su vivienda. Gracias a su fortuna ayudó a muchos otros músicos. Dos *Rimas* musicalizadas.

- (1874). Constantin de Sidorowitch, musicólogo, compuso una docena de canciones de salón. Llegó a ser embajador de Rusia en España. Cinco *Rimas* musicalizadas.

- (1875). Isidoro Hernández, compositor de Zarzuelas y amigo de Bécquer. Once *Rimas* musicalizadas en total. Tres *Nocturnos* con poesía recitada *ad libitum. Álbum Bécquer*, *8 Melodías* para canto con acompañamiento de piano (ocho canciones).

- (1875). Fermín María Álvarez Mediavilla. Una *Rima* musicalizada a añadir a las dos compuestas en 1873 y 1874.

- (1877). Rafael de Cebreros y Buendía, divulgador de la obra de Beethoven. Una *Rima* musicalizada.

- (1878). Lidia Inglis y Stein, primera compositora en musicalizar textos de Bécquer. Fue responsable de la educación de las infantas (hijas de Isabel II). Compuso una docena de canciones sobre textos de poetas de la época. Una *Rima* musicalizada.

- (1878). Ruperto Chapí Llorente[12], eminente compositor de zarzuelas. Entre su producción encontramos también obras de música de cámara. Una *Rima* musicalizada.

- (1879). Francisco García Vilamala, compositor fundamentalmente de zarzuelas y piezas para canto y piano. Una *Rima* musicalizada.

- (1879). José Jordá Valor (Alcoy, Alicante, 1839-1918). Una *Rima* musicalizada.

- (1879). Juan Bautista Pujol i Riu. Creó la escuela pianística catalana. Una *Rima* musicalizada.

- (1881). Juan José Rebollar. Su nombre aparece asociado con las *Rimas* de Bécquer por primera vez en 1997 al publicarse el catálogo que recoge toda la música incluida en el *Boletín de la Propiedad Intelectual* desde 1847 hasta 1915. Su trayectoria transcurre entre España y Cuba.

[12] En el archivo personal de Olmeda depositado en el E-BUadp figuran dos obras suyas para piano.

- (1883). Arturo Cuyás de la Vega. Con su nombre ocurre lo mismo que con el de Rebollar pero su trayectoria vital se circunscribe a Barcelona entre 1845 y 1924.

- (1887). Tomás Bretón[13]. Su nombre asociado con Bécquer aparece también por vez primera al publicarse en 1997 el catálogo con toda la música incluida en el ya citado *Boletín de la Propiedad Intelectual*.

Seis Poesías de Gustavo A. Bécquer. Seis *Rimas* musicalizadas.

- (1888). Isaac Albéniz[14]. *Rimas de Bécquer*. Cinco *Rimas* musicalizadas.

- (1888-89) Gabriel Rodríguez. *Colección de Melodías para canto y piano. Rimas*. Cuatro *Rimas* musicalizadas. Compuso también ciclos de canciones sobre textos de Giacomo Leopardi y de Victor Hugo.

Marco teórico.

Para la realización de esta investigación que pretende un acercamiento a la música como texto y como obra he optado por un marco teórico que gira en torno a conceptos que asocian el hecho sonoro de manera indisoluble al significado musical. La composición necesita, para ser musicalmente real, la interpretación sonora. Esta idea planteada por Carl Dahlhaus junto a una explicación psicológica de la emoción en el discurso musical que abordan Umberto Eco y Leonard B. Meyer conforman el eje fundamental sobre el que se sustenta mi trabajo.

Citaré a continuación como muestra de estudios previos a mi trabajo las ediciones críticas publicadas en la colección de partituras de Música Hispana del ICCMU[15] que han supuesto un primer avance en la recuperación de patrimonio de autores de la segunda mitad del siglo XIX en nuestro país. Dividida en cuatro series, representa una puesta al día de patrimonio musical español para ser objeto de estudio de investigadores e intérpretes. Hay dos series de música lírica, una para orquesta y otra para canto y piano; otra serie de música instrumental, y una cuarta de antologías. En la serie instrumental no se encuentran ediciones de obras para piano como la que presento en esta investigación.

En el apartado de música sinfónica figuran obras de Pedro Miguel Marqués por Ramón Sobrino en 2002; de E. Fernández Arbós por José Luis Temes en 2006 y de Manuel Manrique

[13] Véase capítulo 1.
[14] Idem.
[15] *Cfr.* https://iccmu.es/tienda-publicaciones-iccmu/partitura/.

de Lara por Benito Lauret en 2008. El mismo año aparece una publicación con obras de Ruperto Chapí de cuya edición crítica se encarga Max Bragado. Tenemos obras de repertorio sinfónico de Tomás Bretón también con Ramón Sobrino como responsable de la edición crítica tanto en 2010 como en 2012. El mismo editor publica asimismo obras de Gerónimo Giménez; Como muestra de repertorio instrumental citaría las obras de Pablo Sarasate para violín y piano con Ramón Sobrino y Ara Malikian a cargo de la edición crítica en 2010.

Un segundo avance en la 2ª mitad del s. XIX han supuesto los trabajos de obras de música escénica realizados por distintos musicólogos sobre óperas y zarzuelas de Francisco Asenjo Barbieri en 1992, 2001, 2006, 2010 y 2014; Federico Chueca en 1993; Emilio Arrieta en 1995; Ruperto Chapí en 1996 y 2009; Manuel Fernández Caballero en 2002; Gerónimo Giménez en 2006; Reveriano Soutullo en 2009 y Pedro Miguel Marqués en 2012. La edición crítica estuvo a cargo de María Encina Cortizo, Ramón Sobrino, Tomás Marco, Lorenzo Ramos, Juan de Udaeta, Emilio Casares, Enrique Mejías, Xavier de Paz, Javier Pérez Batista y Luis Remartínez.

Un tercer avance en la recuperación de patrimonio histórico de la segunda mitad del s. XIX bajo la perspectiva de la edición crítica hubieran podido ser las tesis doctorales que abordaran ese repertorio, pero explorando en la web de las universidades españolas y en Google Scholar, así como en las recensiones que aparecen periódicamente en la *Revista de Musicología* no he encontrado ninguna que presente una edición crítica sobre el repertorio del siglo XIX.

Han aparecido en los últimos años valiosas grabaciones, desde el punto de vista artístico, sobre el repertorio musical pianístico del romanticismo a partir de 1850, que, sin embargo, no incluyen estudios musicológicos. Ello pone en evidencia la necesidad de ediciones críticas que posibiliten de manera documentada una interpretación fiel a la idea originaria del compositor.

Revisión historiográfica.

No son pocos hoy en día los trabajos de historiografía musical, a los que tenemos acceso, acerca de temas relacionados con la figura de Federico Olmeda, su personalidad y su obra en calidad de compositor, musicógrafo y folclorista. Los primeros trabajos datan ya de 1909, año de su fallecimiento. El más reciente, todavía muy cercano, es de 2018. Entre ambas fechas encontramos a disposición un amplio espectro de artículos de revistas, enciclopedias y biografías que a lo largo de 109 años han abordado la historia de la música española de finales del s. XIX y principios del XX. Sin embargo, sorprende el tratamiento que de nuestro

protagonista se hace en ellos, por lo general demasiado escueto y sobre todo parcial.

No voy a detenerme ahora entrando en detalle en el libro de Palacios, tan solo expresar aquí mi alta consideración, lo mencioné en el estado de la cuestión y recurriré a él en numerosas ocasiones a lo largo de mi trabajo. Del resto de autores, si exceptuamos a sus dos discípulos franceses, probablemente sea el padre Luis Villalba quien lo trate con mayor estima y minuciosidad.

En cuanto a enciclopedias, tenemos en primer lugar la publicada en 1920, *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* cuyo capítulo IV está íntegramente dedicado a España. Rafael Mitjana lo firma y se titula "La musique en Espagne: art religieux et art profane". La traducción española es de 1992 (*Historia de la música española*). En realidad, habla de Olmeda únicamente como musicólogo, en relación con el Codex Calixtino, como poseedor de una preciada biblioteca que acabaría años más tarde en la Hispanic Society de Nueva York o como organista. Son en realidad Henri Collet y Raoul Laparra, sus discípulos franceses, quienes en otros capítulos de la Enciclopedia ("La renaissance musicale en Espagne au XXème siècle") y ("La musique et la dance populaire en Espagne") respectivamente se detienen más ampliamente a escribir sobre su maestro. Más adelante será también Collet el autor de *L'essor de la musique espagnole au XXème siècle* donde sitúa a Olmeda junto a Barbieri y Pedrell en un intento por hacer justicia sobre su legado.

Adolfo Salazar en el último capítulo de *La música contemporánea en España* titulado "La época actual: Nacionalismo" tampoco habla de Olmeda sino como etnomusicólogo. Sitúa a nuestro protagonista junto a Pedrell, pondera su Folk-lore de Burgos y la formación que posee, pero no aborda su faceta compositiva.

Es José Subirá, en su *Historia de la música* de 1947 quien, bastante mejor documentado, escribe sobre el Olmeda compositor y no solo (aunque también) el organista, musicólogo, folklorista o Maestro de Capilla. Lo aborda como músico polifacético en tres diferentes capítulos titulados "Lo novísimo y lo renovador en el siglo XIX", "Lo tradicional y lo arcaico en el siglo XX" y "La musicología española e hispanista". En el segundo de ellos sitúa a Olmeda junto a Antonio José.

Ni Federico Sopeña ni Antonio Fernández Cid demuestran tener conocimiento alguno sobre nuestro protagonista, o si lo tienen lo contemplan con desdén, ya que no le dedican ni una mención en sus publicaciones de 1958 y 1973 respectivamente. El primero demuestra una falta absoluta de la menor consideración no ya solo por Olmeda sino por varias generaciones de compositores de nuestra historia. En su *Historia de la música contemporánea,* llega a afirmar despectivamente "Pero el siglo XIX musicalmente no tiene defensa posible…" (Sopeña, 1958:

19). El segundo es autor de *La música española en el siglo XX* donde tampoco aporta algo especialmente relevante.

En *La musique espagnole* (1977) Christiane Le Bordays sí menciona a nuestro protagonista, pero de nuevo brevemente y solo en calidad de musicógrafo. En el capítulo 2 titulado "Les expressions du mysticisme" cita el estudio de Olmeda sobre el Codex Calixtino y también su *Discurso sobre la orquesta religiosa* de 1896.

Carlos Gómez Amat, en su publicación de 1984, *Historia de la música española*, en su vol. 5 que consagra al siglo XIX, aborda la obra de Olmeda en dos de sus capítulos. Son, otra vez, los dedicados a la música religiosa y al folklore. En este último, cita su *Cancionero*. Habla también de su discípulo Collet y gracias a ello recoge las referencias que este hace a las composiciones y escritos de su maestro.

En *La música española en el siglo XIX* (1995) coordinado por Emilio Casares y Celsa Alonso se menciona fugazmente a Olmeda y exclusivamente en el capítulo dedicado a la música religiosa.

El piano en España (2011) escrito por la ya citada en el Estado de la Cuestión Ana Benavides, pianista y doctora en humanidades, aborda el tema desde diversas perspectivas como son los constructores o la edición además del repertorio y los compositores lo cual resulta ciertamente interesante y proporciona una visión de conjunto más amplia. Benavides, al menos, cita otras obras de Olmeda aparte de las religiosas o el *Cancionero* en su libro, como son, precisamente, las *Rimas* para piano que nos ocupan y, aparte, la *Sonata*[sic] *espagnole*[16].

La enciclopedia más cercana a nuestros días es la colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Su quinto volumen, *La música en España en el siglo XIX*, publicado en 2018 por Juan José Carreras como autor principal, cuenta con cuatro colaboradores, Celsa Alonso, Cristina Bordas, Teresa Cascudo y José Máximo Leza. En ella se abordan los diversos factores que conforman este periodo en nuestro país: las relaciones entre el mercado y el mecenazgo, la situación de los músicos, la ausencia y presencia de las mujeres y el concierto como acto estético y social. Se da especial importancia a las visiones que, sobre este siglo, parten de la década de 1820 y se mantienen en mayor o menor medida a lo largo de todo el siglo XX. Plantea la necesidad de una nueva revisión historiográfica. El apartado dedicado al piano romántico corre a cargo de Teresa Cascudo.

No puedo dejar de mencionar las aportaciones de Juan Carlos Asensio en su artículo de 2004, "La recepción del "Motu proprio" en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pio X y el canto

[16] Se refiere sin duda a la *Deuxième Sonate Espagnole pour piano* publicada de manera póstuma en París.

romano", para la *Revista de Musicología*; a Samuel Llano en su artículo de 2008, "Dos Españas y una sola música: Henry Collet, entre el federalismo y el centralismo", para *Cuadernos de Música Iberoamericana* y a Pilar Ramos en su artículo de 2013, "Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)", para *Resonancias*.

Metodología y fuentes utilizadas.

La metodología que llevo aplicando a este trabajo desde hace años podría dividirse en cuatro diferentes apartados:

- 1. Localización, revisión, selección y clasificación.
- 2. Análisis cuantitativo.
- 3. Análisis cualitativo.
- 4. La presentación del texto.

Para la localización fue necesario una búsqueda de las fuentes primarias no solo de las obras pianísticas de F. Olmeda en los archivos de Burgos y Palencia sino de toda su obra compositiva, así como la de aquellos compositores y musicólogos que conformó en su archivo personal depositada en otros archivos que detallo más adelante. Asimismo, se ha realizado un análisis de las fuentes secundarias existentes (bibliografía y discografía) sobre la obra instrumental, vocal, camerística y orquestal de este compositor. Búsqueda, selección y estudio de la bibliografía general y específica. Como ya he indicado anteriormente no se ha realizado hasta el momento ningún estudio específico en profundidad sobre las *Rimas* de este autor por lo que he confrontado las antologías y análisis de obras de otros autores españoles contemporáneos suyos. De entre todo lo que he podido encontrar acerca de la vida y obras de Federico Olmeda destaca siempre el libro de Palacios Garoz[17], en el cual realiza un estudio exhaustivo sobre su vida y su obra contextualizándolo en su entorno y en su época. Trabajar en él me ha aportado y me sigue aportado siempre. Por supuesto, el resto de la bibliografía que detallo más adelante es un material al que recurro constantemente.

Para el análisis cuantitativo se han utilizado datos objetivos que nos aportan información relativa a fechas de composición, estilos y formas.

Para el análisis cualitativo se han empleado los datos que nos proporciona el contenido de

[17] *Opere citato.*

carácter estético y que permiten forjar una interpretación.

La edición crítica de la música. Historia, método y práctica, de James Grier ha sido un libro fundamental en mi trabajo desde el principio por los problemas comunes que plantea para la edición: la naturaleza y situación histórica de las fuentes, el modo más eficaz de presentar el texto, el significado semiótico de este que surge del contexto y no a la inversa, las variantes que pueden darse entre manuscritos hológrafos y de copista, cuándo deberíamos pasar a enmendar por conjeturas si ninguna de las fuentes nos resulta convincente y cuándo ofrecer alternativas que faciliten la praxis al ejecutante si la edición tiene como finalidad la interpretación.

Asimismo, me resultaron muy útiles las reflexiones metodológicas, en cuanto a fundamentos y aplicaciones, que sobre la práctica editorial aportaron los musicólogos Juan José Carreras, Pierluigi Petrobelli, Cristina Urchueguía, Tess Knighton y Emilio Casares durante el Coloquio "Perspectivas musicológicas de la edición musical" que tuvo lugar en Zaragoza, el 27 y 28 de noviembre de 2009: ¿cuál es el propósito de la edición crítica y a quién va dirigida?; la relación entre la página escrita de la edición crítica y su ejecución; la recepción de la obra a lo largo de la existencia y el reto que supone confrontar el trabajo de la edición con la práctica interpretativa.

En todo lo que se refiere a aspectos técnicos de la digitalización del material que afectan al barrado de compases, distribución de voces, silencios, alineación de plicas y un largo etcétera, me he basado en criterios metodológicos extraídos del *Atlas de Música* de Ulrich Michels y del *Tratado Moderno de la Teoría y Práctica del Solfeo* de Adelino Barrio.

El estudio concienzudo de la música en sí misma con relación al texto poético, o a otros parámetros que abordo más adelante, me hizo optar por un análisis formal, armónico y estilístico de cada una de las piezas para desentrañar los aspectos más interesantes de la composición. He seguido una línea trazada por Kühn, de la Motte y Dahlhaus. Clemens Kühn estudió Teoría musical con Diether de la Motte en la Hochschule für Musik[18] Hamburg y posteriormente Musicología con Carl Dahlhaus en la Technische Universität de Berlín. Creo que el vínculo académico que los relaciona confiere una unidad y coherencia al trabajo. Del primero he escogido su *Tratado de la Forma musical*. He barajado también otros métodos como el de Zamacois o el de Llacer Pla, pero el de Kühn me ha parecido con gran diferencia el más completo. Para el análisis armónico empleo conceptos de armonía funcional de Diether de la Motte extraídos de su Tratado de *Armonía* y el libro de *Analyse und Werturteil (Musikpedagogik / Forschung und Lehre)* de Carl Dahlhaus.

[18] Escuela Superior de Música.

La búsqueda de las fuentes primarias y secundarias citadas me llevó a explorar en el corpus compositivo y archivo personal de Olmeda donde pude recopilar el material necesario. Este se encuentra repartido en los diferentes archivos que paso a citar a continuación[19]:

- Archivo de la Excma. Diputación de Burgos [**E-BUadp**].
- Archivo de la Hispanic Society of America de Nueva York [**US-NYhsa**].
- Archivo de la Catedral de Burgo de Osma [**E-OS**].
- Archivo de la Catedral de Calahorra [**E-CA**].
- Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela [**E-SC**].
- Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales [**E-Mdr**]
- Archivo de la Catedral de Palencia [**E-PAL**].
- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [**E-Mc**].
- Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral de Burgos **[E-BUa]**.

En el caso de su archivo personal, conviene precisar que se encuentra repartido exclusivamente entre los archivos de Burgos y de Nueva York.

Estructura del trabajo.

He planteado mi trabajo en cuatro apartados:

El primero aborda el contexto histórico-estético del autor y las circunstancias sociales, culturales y económicas que condicionaron su trayectoria vital y el conjunto de su producción musical. Dentro de este primer capítulo hay a su vez cuatro subapartados en los que intento una aproximación a la figura de Olmeda desde diferentes perfiles: una reseña biográfica como músico-intérprete, compositor y etnomusicólogo; una referencia musical del Fondo Federico Olmeda custodiado en los archivos de Burgos y de Nueva York y otra procedente de la programación de ópera y zarzuela en el Teatro Principal de la ciudad hasta la fecha de composición de las *Rimas*; una referencia de su obra pianística en particular y finalmente una

[19] Las siglas empleadas son las asignadas por el RISM y recogidas, aunque solo parcialmente y con no pocos errores, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* publicado por la SGAE en 2001. En lo sucesivo me referiré a los citados archivos únicamente por sus siglas.

referencia en general de la obra para piano en España durante el s. XIX.

El segundo apartado, el más extenso y núcleo de la presente tesis, gira en torno al análisis estructural, estético y armónico de cada una de las 33 piezas de la colección clasificadas en los subgrupos siguientes: *Rimas* asociadas a un texto poético [el más numeroso], aquellas que tienen una *Rima* asignada, bien sea de Bécquer o de Fr. Miguélez; *Rimas* como música programática, aquellas que sin tener ningún poema concreto asignado llevan un título o incluso responden a un argumento descriptivo explícito; *Rimas* con ritmo de danza popular como la barcarola, la jota, el vals o la mazurca; *Rimas* con inequívoco origen de folclore castellano y un último subgrupo de *Rimas* sueltas.

El tercer apartado gira en torno a la edición crítica, pero insistiendo en el análisis armónico, aunque solo de manera esquemática. Las *Rimas* aparecen clasificadas armónicamente por series de quintas con la presentación del texto definitivo seguido de unas deducciones estilísticas fruto de mi investigación.

El cuarto y último apartado consiste en las conclusiones que extraigo resultado de los diferentes análisis efectuados a cada una de las *Rimas* de la colección, así como del estudio de su contexto histórico y estético.

CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO-ESTÉTICO DE LAS *RIMAS*.

1. 1. El autor: FEDERICO OLMEDA (1865-1909).

1. 1. 1. Breve reseña biográfica.

Como músico y compositor.

Federico Olmeda San José nació en El Burgo de Osma (Soria) el 18 de julio de 1865. Hijo de Rafael Olmeda Rodrigo y Manuela de los Dolores San José, creció en un entorno muy humilde lo cual no favoreció precisamente el acceso a una formación académica que pudiera calificarse de idónea y menos aún musical en sus primeros años de vida. Su padre, procedente de otra histórica localidad soriana, Berlanga de Duero, era un simple campesino, arriero y especiero. Los orígenes de su madre nos son totalmente desconocidos, ya que había sido abandonada nada más nacer en el Hospicio de El Burgo de Osma. Fue adoptada muy poco después y creció en el seno de una familia igualmente humilde (los suegros de la primera esposa de Rafael Olmeda) donde al crecer se encargaba de las tareas domésticas. En el momento de su matrimonio aún no sabía ni leer ni escribir.

Federico ingresó a la edad de 7 años en el colegio de Niños de Coro[20] de la catedral de su localidad natal donde permaneció hasta los 15, momento en el que, como suele ser habitual, se produce el cambio de voz en los adolescentes varones. Allí, aparte del resto de materias de la escuela primaria, estudió solfeo, órgano, canto llano, piano, violín y composición. Su presencia en la Catedral fue determinante para el desarrollo de sus inquietudes artísticas, por esa prestigiosa institución habían pasado a lo largo de la historia, entre otros muchos, maestros de la talla de Sebastián Durón (desde 1685), o Hilarión Eslava ya en la primera mitad del siglo XIX. El propio Federico Olmeda alabaría mucho tiempo después las enormes virtudes de este tipo de instituciones en uno de sus escritos[21].

---

[20] Conocidos popularmente como *los coloradillos* por el color rojo de sus sotanas. El número de niños de coro en aquella época oscilaba entre dos y cinco, como puede comprobarse, entre otros documentos, en los padrones de 1866, 1867, 1868 y 1889 (*Archivo Histórico Municipal de El Burgo de Osma*). En cada unos de esos años aparecen empadronados cuatro niños en la calle Alcázar, número 5, excepto en 1868 que solo figuran dos. Y en 1875, como veremos, había cinco infantejos, uno de ellos Olmeda. Miguel Ángel Palacios Garoz. (2003) *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico.* Burgos: Instituto Municipal de Cultura, pp. 32-33.

[21] "Estos colegios [de infantes, Seises ó Niños de Coro] han sido y lo serán siempre el verdadero semillero de los artistas religiosos. Los niños reciben en ellos no solo una amplia instrucción primaria, sino una instrucción musical completísima. A los estudios escolásticos de solfeo, órgano, canto romano, piano y otros instrumentos y

Allí estudió inicialmente con Benito Pérez que se había hecho cargo de la dirección de la Capilla de Música de manera temporal, así como con Ángel Peñalba, organista segundo de la catedral. No obstante, fue el prestigioso organista Damián Sanz Balsa (1808-1886), quien a partir de 1878 se convirtió en maestro fundamental de casi toda su formación musical. Junto a él estudió no solo órgano, sino también violín, violoncello y contrapunto; y a la muerte de este, con León Lobera, director de la Banda del Hospicio Provincial. Tras su paso por el Coro fue nombrado violinista segundo de la capilla de música de la catedral durante los tres años siguientes pudiendo cobrar gracias a ello sus primeros sueldos.

Compone por aquel entonces sus primeras obras que fueron religiosas y concretamente para voz (como también lo serían las últimas), entra en contacto con unos padres agustinos que llegaron a El Burgo y descubre a través de ellos la nueva manera de interpretar el canto gregoriano resultado de las investigaciones efectuadas en el Monasterio benedictino de Solesmes (Francia). Nuestro protagonista describe los hechos de la siguiente manera:

> "[...] Quiso la Divina Providencia que cuando yo tenía la temprana edad de 14 o 15 años fueron á mi pueblecito…á ocupar un deshabitado convento (cuyos muros, hastiada de molicie, no quiso entretenerse en echar por tierra la revolución) unos sabios religiosos agustinos (de la Asunción), que, víctimas de la bárbara expulsión francesa, venían huyendo de París. Estos músicos religiosos importaron á mi pueblo las recientísimas obras de música gregoriana, que acababan de publicar en Francia los benedictinos de Solesmes. Para esta época hacía cuatro años había yo estudiado ya el canto llano con todas las alteraciones y corrupciones con que se practicaba en España y en todas las naciones. Pero enseguida me puse, bajo la enseñanza de estos sabios religiosos, a comprender y practicar los nuevos descubrimientos del canto romano, y en unos tres años estudié concienzudamente *Les Mélodies Grégoriennes de Dom Pothier* y practiqué el primer *Gradual* que dichos benedictinos de Solesmes publicaron en 1883. […]" (Olmeda, 1904: 11-12).

En 1887, superada una crisis religiosa, se traslada a Burgos, primero como organista de la catedral y años más tarde como maestro de capilla. Es en esta ciudad, en la que permanece veinte años, donde tiene lugar la fase más prolífica de su producción en la que abordó los siguientes géneros:

---

composición, acompañan diariamente ó bien audiciones de órgano, o de orquesta, del mismo canto gregoriano, del polifónico del renacimiento, del género vocal moderno, etc. Y por si esto no bastara, están recibiendo permanentemente el influjo avasallador de todas las artes que, por modo sobrehumano, viven, en sus formas más ricas y espléndidas, en nuestras insignes catedrales. De suerte que insensiblemente se connaturaliza en estos, del modo más completo, el sentimiento innato del arte y especialmente de la música." (Olmeda, 1904: 123).

1- Género lírico
2- Orquesta sinfónica
3- Voz y orquesta
4- Voz y banda
5- Coro
6- Voz y piano
7- Voz y órgano
8- Música de cámara
9- Piano
10- Órgano
11- Transcripciones

Aparte de organista, maestro de capilla y compositor, llevó a cabo una infatigable actividad en la vida musical burgalesa. Artífice de la creación de la Academia Municipal de Música Salinas, origen del actual conservatorio, la dirigió durante la corta existencia de esa primera fase. Desafortunadamente el ayuntamiento se negó a prolongar la financiación indispensable para su funcionamiento tan solo un par de años después. Fue asimismo director del Orfeón Santa Cecilia de Burgos y profesor de música vocal e instrumental del Círculo Católico de Obreros en su Escuela de Artes y Oficios.

En 1902 fue premiado en los Juegos Florales organizados por la Universidad Libre de Burgos gracias a su *Folk-lore de Castill ó Cancionero de Burgos* que fue publicado al año siguiente en Sevilla bajo el título *Folk-lore de Burgos,* aunque nos sea más conocido como *Cancionero de Olmeda*. Es el premio que más ha trascendido a lo largo de los años, pero no fue el único. Otras cuatro obras suyas fueron igualmente galardonadas:

1- *Poema sinfónico*[22] para piano, armónium y quinteto de cuerda. Fue premiada por el Conservatorio de Valencia en 1890.
2- La antífona coral *Plegaria para orfeón,* para cuatro voces graves, también titulada como *Sub tuum praesidium*. Fue premiada por el Orfeón coruñés en el mismo año.
3- *Elevación* para órgano. Fue premiada en el II Congreso Eucarístico Nacional de Lugo en 1896.
4- *Himno a la Industria* para voces de hombre y banda. Fue premiada en Béjar en 1903.

[22] Tanto en el Artículo de José del Rincón Rubio de 1997 como en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de Emilio Casares Rodicio de 2001 aparece erróneamente catalogado como obra para orquesta.

> "[…] Y gracias a unas letras testimoniales expedidas en 1904 por el arzobispo de Burgos, Gregorio María Aguirre, sabemos que compuso un Himno a la Industria para voces de hombre y banda, que fue premiado en Béjar en septiembre de 1903, según consta en el correspondiente diploma, y cuya partitura tampoco hemos localizado. […]" (Palacios, 2003: 315).

Previamente, el 8 de abril de 1895, fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[23].

En 1903 el papa Pio X publicó su encíclica *Motu proprio* en la que se marcaban las pautas de cómo debía regirse la práctica de la música religiosa en los templos. Olmeda no podía estar de acuerdo con medidas tan restrictivas en cuestiones esenciales como la selección del repertorio para la liturgia. Él ya había defendido tiempo atrás la práctica de la música instrumental en las iglesias, hecho que quedó patente en su *Discurso sobre Orquesta Religiosa* (1896) y le proporcionó no pocos detractores. No obstante, adoptó una actitud diplomática, se mostró absolutamente respetuoso con el documento papal y prefirió, lejos de combatirlo, incidir más bien en la interpretación de este.

En 1907 se traslada a Madrid para hacerse cargo del puesto de Maestro de Capilla del Monasterio de las Descalzas Reales. Desgraciadamente no pudo prolongar largo tiempo su labor musical en la capital. Fallece de manera prematura, víctima de una bronconeumonía tan solo un año y medio después, a la edad de 43 años, el 12 de febrero de 1909. Tuvo tiempo de componer su obra más ambiciosa, la *Sinfonía en la*. Entre sus muchos proyectos truncados quedó una Historia crítica de la música española de la que únicamente pudo escribir el primer volumen.

Como etnomusicólogo.

Autor entre los pioneros que abordó una labor de recopilación, transcripción, estudio musicológico y edición de un valioso fondo de tradición oral musical. El ya citado y galardonado *Folk-lore de Castilla ó Cancionero de Burgos* en 1902 nos legó un amplísimo conocimiento de la música popular tradicional burgalesa. El etnomusicólogo, investigador y compositor Miguel Manzano Alonso, catedrático de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León durante muchos años escribía en el prólogo del libro en la edición de 1992 como transcribo a continuación.

[23] Este nombramiento se conserva en el Archivo de la Diputación Provincial de Burgos en el Real Monasterio de San Agustín, FFO, caja nº 1.

> "[…] En primer lugar, el *Cancionero popular de Burgos* es la obra de recopilación mas importante hasta su tiempo en cuanto al número de documentos recogidos, que alcanza la cifra de 301. Sólo las colecciones reunidas por J. Inzenga en sus sucesivos cuadernos (*Ecos de España*, publicada en 1873, y *Cantos y bailes populares* de varias regiones, editados en 1888, con un total de 132 canciones), por F. Pelay Britz (cuatro albums de *Cançons de la terra* publicados entre 1866 y 1877, con un total de 173 cantos catalanes), por José Hurtado (*Cien cantos populares asturianos*, editado en 1890) y por Rafael Calleja (*Cantos de la montaña*, publicado en 1901, con 179 canciones) se acercan, aunque de lejos, a la cantidad de melodías recogidas en el cancionero de Olmeda. […]" (Manzano, 1992: 6).

Y aún precisaba más adelante acerca de la contribución del *Cancionero de Olmeda* al estudio de la etnomusicología como sigue:

> "[…] Con una clarividencia que se adelanta en muchos años a su época, Olmeda apunta una serie, producto de su extraordinaria intuición, que dan en el clavo acerca de cuestiones que nadie se había planteado antes que él. Sus aportaciones acerca de la presencia en la tradición oral de sistemas melódicos modales que proceden de una cultura musical distinta de la música de autor y acerca del parentesco de ciertas melodías religiosas con las sonoridades del canto gregoriano; la detección de ciertos elementos de la organización rítmica que escapan a la regularidad de los compases, como el ritmo libre, que él transcribe en notación de puntos o notas desprovistas de significado mensural proporcional, o los esquemas quinarios de los cantos y toques "de proporción quíntuple" que distingue y contrapone certeramente al zortzico vasco, dejando claro como éste no es el único ritmo asimétrico en la música de tradición oral; la reivindicación de la jota como un género que pertenece de lleno a la tradición musical castellana. […]" (Manzano, 1992: 8).

1. 1. 2. Selección de escritos.

Al margen de su producción musical, Olmeda publicó durante esos años algunos libros y escritos, relacionados mayor o menormente con temas musicales o con su condición de sacerdote.

1- "¿Qué es música?" (1890), publicado en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) en los números 58 y 59.
2- "A un benedictino de Silos", serie de artículos publicados en la revista *España y América* (Madrid) 1905-1907.
3- *Solfeo elemental* (1894).

4- *Prontuario de Solfeo* (1894).

5- *Memorias de un viaje a Santiago de Galicia* (1895).

6- *Discurso sobre la orquesta religiosa* (1896).

7- *El nuevo partido católico* (1899).

8- *Folk-lore de Burgos* (1903).

9- *Pio X y el canto romano* (1904).

1. 2. Referencias musicales.

Forma una parte esencial de los objetivos de este trabajo, averiguar qué obras u autores en general influyeron en el estilo compositivo de nuestro protagonista. Quedan al margen las conclusiones a las que, como resultado de mi investigación, pueda llegar a través de los manuscritos de sus *Rimas*. En cambio, podemos tomar desde este mismo instante el repertorio del que Olmeda se nutría a diario, que fue coleccionando poco a poco y que actualmente está conservado en su Archivo Personal como base fundada de referencia musical. Hasta el momento presente, podemos afirmar que este se encuentra repartido en dos Fondos, uno en España, en el Archivo de la Diputación Provincial de Burgos (E-BUadp) y otro en Estados Unidos, en el Archivo de la Hispanic Society de Nueva York (US-NYhsa). Empezaremos por este último.

1. 2. 1. Fondo Federico Olmeda [FFO] del US-NYhsa.

Se encuentra aún pendiente por catalogar, no se ha podido consultar, ya que esta institución no facilita el acceso al mismo. La única información de la que disponemos sobre su contenido es la que figura en el artículo que Emilio Ros-Fábregas publicó en 1998, "La Biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la 'Hispanic Society of America' de Nueva York" en la *Revista de Musicología* y dicho artículo recoge tan solo uno de los dos catálogos que Mr. Archer Milton Huntington (1870-1955) fundador de la institución, compró al librero alemán K. Hiersemann a principios del s. XX después de que este se los comprara a la hermana y única heredera de nuestro protagonista. El contenido del segundo catálogo continúa siendo un enigma.

El corpus de esta biblioteca que con tanto esmero Olmeda cultivó a lo largo de su vida se divide en tres secciones. La primera está conformada por repertorio musical de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII. La segunda, por libros teóricos del XVII y XVIII. La tercera, por libros de Estética e Historia de la Música de los siglos XIX y XX. No han aparecido hasta el momento partituras originales de nuestro protagonista en este FFO de Nueva York. ¿Quizás no quiso su hermana Francisca permitir que salieran de España y por eso se encuentran todas en el FFO de Burgos? Es sin duda una opción verosimil. Sin embargo, hay eminencias en su entorno, como Ismael Fernández de la Cuesta, que sostienen que hay obra de Olmeda y sus contemporáneos en el Fondo del US-NYhsa.

Entre los numerosos autores de la primera sección destacan Tomás Luis de Victoria y Cristóbal de Morales.

En la segunda aparecen, entre otros, tratados de teoría musical renacentista de Francisco Salinas (1513-1590); de composición para tecla de Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), Antonio Martín y Coll (ca. 1671- ca. 1734), y también de Antonio Soler (1729-1783).

La tercera es la que incide en el contexto de Olmeda con su tiempo, siglos XIX y XX. Mencionaré solo autores que publicaron sus obras antes de 1890-91, ya que fue la fecha de composición de las *Rimas.*

a) Contiene tratados teóricos como el del francés:

- M. A. Elwart (París, 1807 - París, 1877). *Manual de harmonía útil a los pianistas.*1845.

b) También contiene obras de historiografía musical como las siguientes:

- Agustín de Iranzo y Herrero (1748-1804). *Defensa del arte de la música*. 1802.

-José Teixidor y Barceló (1750 - 1811). MC de la catedral de Lleida. Organista del convento de las Descalzas Reales de Madrid. *Discurso sobre la historia universal de la música*. 1804.

- Mariano Soriano Fuertes (Murcia, 1817 - Madrid, 1880). Director del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Pionero de la musicología en España. *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura***.** 1853.

- Carlos José Melcior (Almenar, Lérida, 1785 - Lérida, 1873). *Diccionario enciclopédico de la música*. 1859.

- Baltasar Saldoni y Remendo (Barcelona, 1807 - Madrid, 1889). Primer volumen de *Efemérides de músicos españoles*. 1860.

c) Y los siguientes libros de autores franceses y belgas pioneros en el estudio de la musicología moderna como:

- Félix-Jacques-Alfred Clément (Paris, 1822 - París, 1885), *Músicos célebres,* 1884.

- François-Joseph Fétis (1784, Mons - Bruselas, 1871). *La música puesta al alcance de todos,* 1873.

- Louis Casimir Colomb (París, 1834 - Versalles, 1890). *La música,* 1885.

d) Además del italiano:

- Raimondo Boucheron (Turín, 1800 - Milán, 1876)*, Filosofía de la música o estética aplicada a este arte,* 1856. Madrid.

1. 2. 2. Fondo Federico Olmeda [FFO]24 del E-BUadp.

Contrariamente al archivo de Nueva York, aquí sí encontramos partituras de otros compositores. Se trata exclusivamente de obras escritas para piano solo o para voz y piano. No he podido deducir criterio alguno que se desprenda del orden con el que fueron encuadernadas. Es también posible que nuestro MC las entregara ordenadas de una manera lógica y luego eso en la imprenta no se respetó. Citaré en primer lugar los autores españoles por orden alfabético para poder seguir las obras fácilmente.

- A. S. Arista (1852-1906). *Carmen* (*Sevillanas*), ca 1900.
- Eduardo Ayúcar (1851- ¿?) *Pensando en ti,* Mazurka de salón, s.f. Colección Fidelio.
- José Balart. *Ideal* (*Vals Boston*), 1914.
- F. de Benito. *La sultana* (*Mazurka*), s.f.
- M. Brull (1858-1923). *Flores y mariposas* (Vals), 1905.
- Enrique Campano (1842-1874). *Impromptu para piano,* s.f. *Pieta Signore, Aria di Chiesa* de Stradella, arreglada para canto y piano. A. Romero Editor, Madrid.
- Rafael Campos. *Cantos populares del frente para piano* (edición fácil)*,* s.f.
- Ruperto Chapí (1851-1909). *Dúo de las Coplas* de la Zarzuela en un acto *La Patria Chica* con letra de los Sres. Alvarez Quintero. Editada por Fuentes y Asenjo. Madrid. *Serenata de la Fantasía morisca*, voz y piano, 1879**.** *Meditación de la Fantasía morisca.* Zozaya Editor.
- B. de Ercilla (1863-1898) *Tavira* (*Zortzico*) Op. 8 (guía para dirigir),1894.

[24] En adelante me referiré al Fondo Federico Olmeda únicamente por sus siglas.

- P. A. Goria. *Capricho-Nocturno para piano*. *Día de primavera, Estudio-cantabile*. *Serenata para la mano izquierda sola*. s.f.
- Nicolás Ledesma (1791-1883). *Elevación nº 11. Adagio y Ofertorio nº 12.*
- Antonio Mateos. *Una lágrima* (*Mazurka*), s.f. [ilegible].
- Juan Montes (1840-1899). *Aires populares de Galicia*, probable transcripción de la versión para Banda Militar y Cornetas de 1887. Editada por Canuto Berea, Coruña. *Alborada Gallega* para piano, transcripción de la obra para Banda, 1888. A. Romero Editor. *Balada gallega***,** 1890. Arreglo para piano solo con letra. Editada por Canuto Berea, Coruña. *Aires*, s.f.
- José Padilla Sánchez (1889-1960). *La Bien Amada* para coro mixto y piano con letra de José Andrés de la Prada. 1924. Editada por Unión Musical Española Resulta extraño encontrar una partitura de un contemporáneo que fue escrita mucho después de la muerte de Olmeda. Probablemente fue enviada como atención personal a la hermana de Olmeda años después. En cualquier caso, por razones obvias, no puede ser considerada como un referente en el estilo compositivo de Olmeda.
- Victor Sáenz (1841-1932). *Carmen* (*Polka de salón*), editada por Almacén de Música y Pianos, Oviedo; *Cristina*, *Capricho brillante en forma de Mazurka*, s.f. A. Romero Editor.
- D. D. Sanz. *Capricho n. 3. Serenata española*, s.f.
- José Valero. *Método fácil para piano.*1845, s.f. Edición Lodre, Madrid.
- Rogelio del Villar (1875-1937). Canción española, s.f. Sociedad Anónima Casa Dotesio: Bilbao-Madrid. *Preludio, Vals, Fuga y Mazurka*, s.f. Fughetta, s.f. Editado por A.S. Arista, Madrid. *Valses. Páginas poéticas,* s.f. *Arista. Serenata andaluza*, s.f. Arista, Madrid. *25 Canciones leonesas*, s.f. *A mi querida madre, no te olvido* (*Zortzico para canto y piano*), s.f.

Entre los autores extranjeros hallados en su archivo haré dos subgrupos. El primero abarca los grandes nombres de la historia de la música y también autores prestigiosos desde el punto de vista pedagógico que sentaron las bases para la enseñanza de la técnica pianística. Continúan estando vigentes hoy en día en los Conservatorios. El segundo con los demás. Todos ellos figuran igualmente por orden alfabético en el presente trabajo.

- Ludwig van Beethoven (1770-1827). *Six valses et une marche funèbre.* Editado por Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

- Henri Jérôme Bertini (1798-1876). *25 Estudios digitados para manos pequeñas* Op.100*,* s.f. Zozaya Editor, Madrid.

- Frédéric Chopin (1810 -1849). *Valses for the pianoforte*, s.f.

- Johann Baptist Cramer (1771-1858). *Études pour piano en 4 Cahiers*[25], s.f. Edition Peters, Leipzig.

- Carl Czerny (1791-1857). *100 Uebungstücke*[26] Op. 139, s.f. Edition Peters, Leipzig. *Escuela de la velocidad, 40 Estudios-Ejercicios* Op. 299*,* s.f. Editados por A. Romero, Madrid.

- Henrique Herz. *Air de Ballet de Guillaume Tell* de Rossini, s.f.
- I. Moscheles (1794-1870). *Estudios o Lecciones de perfeccionamiento* Op. 70, *24 Grandes Estudios* (en el Archivo solo se encuentran del número 13 al 24) s.f. Edición Eslava, Madrid.
- F. Schubert. (1797-1828). *Célebre Serenata*[27] (arreglo facilitado para piano solo de Luis G. Jordá de la transcripción Schubert-Liszt del *Ciclo de Lieder Schwanengesang*[28] para voz y piano), s.f. Editada por Boileau, Barcelona.

- S. Thalberg. *Fantasía sobre dos motivos de la ópera La Straniera* de Bellini, s.f. *Variacions brillantes sur la Sonambula pour piano* de, s.f. *Dos fantasías brillantes sobre el elixir de amor*, s.f.

El segundo grupo incluye compositores menos conocidos hoy en día pero que gozaron de un reconocido prestigio en su época llegando a estar muy de moda como es el caso de Döhler. Todos ellos figuran por orden alfabético en el presente trabajo.

---

[25] *Estudios para piano en 4 cuadernos*.
[26] *100 Ejercicios.*
[27] Su título original es *Ständchen.*
[28] *Ibidem*.

- P. Adam, francés. *Allegro maestoso* (*Sonata en si menor*), s.f.
- F. Bonamici, italiano. *Semiramide di Rossini* Op 176. Transcripción para piano solo, s.f.
- A. Humagalli, italiano. *Estudio para la mano izquierda*, s.f.
- Theodor Döhler (1814-1856), alemán-italiano. *Variaciones virtuosísticas sobre temas de óperas italianas*, s.f.
- Octave Crémieux (1872-1949), francés. *Canto de amor. Canción veneciana. Vals Boston*, s.f.
- C. Decreus. *Encore! Melodie*, s.f. Pierre Lafitte & Cie Éditeurs, s.f. Paris.
- Alfred Guidant, francés. *Marche triomphale,* s.f.
- F. Godefroid. (belga afincado en París) *Canción criolla* (*Capricho para piano*) s.f.
- P. -L. Hillemacher. *Içi-bas*, *Melodie* para voz y piano con texto de Sully-Prudhomme, s.f. Pierre Lafitte & Cie Éditeurs, s.f. Paris.
- Paul Lacombe. *Promenade sous bois*, transcription pour piano à 4 mains, s.f. Pierre Lafitte & Cie Éditeurs, Paris.
- B. J. Missier, (francés). *Gorgeo* [sic] *de pájaros* (*Mazurka de salón*), s.f.
- J. Mulder, Aquarelle, Impromptu pour piano, s.f. Pierre Lafitte & Cie Éditeurs, s.f. Paris.
- Ignaz Joseph Pleyel, austríaco afincado en París. *Scherzo*, s.f.
- Jahrbach. *Frauenliebe*[29] (*Tanda de valses*), s.f.
- John Philip Sousa, The Gladiator, Marche. 1885. Pierre Lafitte & Cie Éditeurs, Paris.
- Claude Terrasse. Le Sire de Vergy, transcripción para voz y piano del trio-vals cantado.

[29] *Amor de mugeres* [sic].

en el primer acto de la Opera-Bufa, s.f. Pierre Lafitte & Cie Éditeurs, Paris.

- Émile Waldteufel (1837-1915). *Muy Linda. Gozos y penas (*Tanda d Valses para piano*)* Antonio Romero Editor, s.f. Madrid.

1. 2. 3. Programación del Teatro Principal de Burgos[30].

Aunque no tenga la relevancia de los dos apartados anteriores, hay otra fuente de referencia musical de Federico Olmeda que creo, cuando menos, merece ser tenida en cuenta. Se trata de la música que llegaba a Burgos para ser interpretada en concierto y, siendo más preciso, para ser escenificada. Tenemos acceso documentado a las representaciones que tuvieron lugar en el Teatro Principal de Burgos en torno a las fechas de composición de sus *Rimas* y en los años inmediatamente anteriores.

Las obras de género lírico de las que tenemos constancia haber sido representadas a través del libro de César Antonio Archaga Martínez incluyen ópera italiana, francesa y zarzuela. No obstante, he tenido que verificar ciertos datos que me resultaban extraños referentes al número de actos de las obras. Al cotejarlos con fuentes editoriales de las partituras he podido comprobar que en el libro citado a pie de página aparecen parcialmente de manera errónea. Los he transcrito ya corregidos en mi trabajo.

En 1888, la compañía de Ópera italiana dirigida por Leandro Ruiz, con Vicente Petri como director artístico, presentó en Burgos las óperas siguientes:

- *Rigoletto,* en tres actos, con música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave basado en la obra teatral *Le roi s'amuse*[31] de V. Hugo, fue estrenada en 1851 en Venecia.
- *Ernani* o *El honor castellano*, en cuatro actos con música de G. Verdi y libreto de F. M. Piave sobre el drama *Hernani* de Victor Hugo, fue estrenada en 1844 en Venecia.
- *La sonámbula,* en dos actos*,* con música de Vincenzo Bellini y libreto de Felice Romani, fue estrenada en 1831 en Milán.
- *La favorita,* en cuatro actos con música de Gaetano Donizetti y libreto de Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugene Scribe, fue estrenada en 1840 en París.

[30]Archaga Martínez, C. A. (1997). *Actividades dramáticas en el Teatro Principal de Burgos 1858-1946.* Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos.
[31] *El rey se divierte.*

En 1891, la compañía de Ópera italiana de Enrico Lapresini y Guelfo Mazzi presentaron las óperas siguientes:

- *Fausto*, en cinco actos, con música de Charles Gounod y libreto de Jules Barbier y Michel Carré, fue estrenada en 1859 en París.
- *La Traviata*, en tres actos con música de G. Verdi y libreto F. M. Piave sobre la novela de Alexandre Dumas (hijo) *La dame aux camélias,* fue estrenada en 1853 en Venecia.
- *Lucrezia Borgia*, en dos actos, de G. Donizetti y libreto de F. Romani sobre el drama homónimo de V. Hugo, fue estrenada en 1833 en Milán.
- *Il trovatore*, en cuatro actos, con música de G. Verdi y libreto de Salvatore Cammarano basado en la obra de teatro *El trovador* de Antonio García Gutiérrez.
- *Rigoletto*[32].
- *Un ballo in Maschera*[33], en tres actos, con música de G. Verdi y libreto de Antonio Somma, basado en el libreto de Eugène Scribe para la ópera *Gustave III* de Daniel-François Auber, fue estrenada en 1859 en Roma.
- *Lucia de Lammermoor*, en tres actos con música de G. Donizetti y libreto de S. Cammarano basado en la novela *The bridge of Lammermoor*[34] de Sir Walter Scott, fue estrenada en 1835 en Nápoles.
- *Il barbiere di Siviglia*[35], en dos actos, con música de Gioachino Rossini y libreto de Cesare Sterbini basado en la comedia homónima de Pierre-Augustin de Beaumarchais, fue estrenada en 1816 en Roma.

En cuanto al género nacional, tenemos constancia que la Compañía de Zarzuela de Ramón Navarro como director artístico y Pablo López como director de escena debutó en 1888 y repitió durante dos temporadas más. Cito a continuación por orden cronológico de aparición las obras que fueron representadas, todas zarzuelas salvo en el caso de *El corazón y la mano* que es una ópera cómica:

- *La bruja,* en tres actos, con música de Ruperto Chapí con libreto de Miguel Ramos Carrión, fue estrenada en 1887 en Madrid.
- *Marina,* en tres actos, con música de Emilio Arrieta y libreto de Francisco Camprodón y M. R. Carrión, estrenada en 1855 en Madrid.

[32] *Ibidem.*
[33] *Un baile de máscaras*.
[34] *El puente de Lammermoor*.
[35] *El barbero de Sevilla*.

- *El corazón y la mano*[36], en tres actos, con música de Alexandre Charles Lecocq y libreto de Charles Nuitter y Alexandre Beaume (el libreto en español es de Miguel Emilio Tormo), fue estrenada en 1882 en París.
- *Llamada y tropa,* en dos actos, también con música de E. Arrieta y libreto de Antonio García Gutiérrez, fue estrenada n 1861 en Madrid.
- *De Madrid a París,* en un acto y cinco cuadros, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto de José Jackson Veyán y Eusebio Sierra, fue estrenada en 1889 en Madrid.
- *Las amazonas del Tormes,* en dos actos y en verso, con música de José Rogel y libreto de Emilio Álvarez, fue estrenada en 1865 en Madrid.
- *El rey que rabió*, en tres actos, con música de Ruperto Chapí con libreto igualmente de Ramos Carrión además de Vital Aza, fue estrenada en 1891 en Madrid.
- *El recluta,* en un acto y cinco cuadros, con música de Quinito Valverde y López Torregrosa y libreto de Jackson Veyán y Jacinto Capella.
- *La choza del diablo*, en tres actos, con música de Fernández Caballero y libreto de Ramón Ramírez.
- *La bruja*[37].

Asimismo, la Compañía de Zarzuela dirigida por Enrique Lloret Balido, Vicente Rodrigo y Santiago Carvajal representó en 1889 un numerosísimo grupo de obras en Burgos. Me limito a citar únicamente aquellas que fueron estrenos en la ciudad:

- *La iluminada*, zarzuela bufa en un acto y cinco cuadros, con música de Luis Arnedo y libreto de Gabriel Merino. Es una parodia de *La bruja*.
- *Timos conyugales*, en un acto y en verso, igualmente con música de L. Arnedo y G. Merino. Fue estrenada en Madrid en 1888.
- *El gorro frigio*, sainete lírico en un acto, con música de Manuel Nieto y libreto de Limendoux y Celso Lucio. Fue estrenada en 1888 en Madrid.
- *El certamen nacional*, proyecto cómico lírico en un acto y cinco cuadros, en verso, con música de Manuel Nieto y libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Se estrenó en 1888 en Madrid.

[36] Su título original es en francés, *Le coeur et la main.*
[37] *Ibidem.*

Transcribo a continuación la crónica de la época en *El papa-moscas*[38]:

> "(…) Y es una lástima que el público se muestre tan reacio en asistir a las representaciones, pues en adelante se quedarán sin poder satisfacer sus aficiones, ya que no habrá empresario capaz de tomar este mochuelo, ni artista de algún mérito que se contrate para que aplaudan sus esfuerzos (…)
>
> Aquí sucede lo de siempre: queda cerrado el teatro y es de oir a varios ciudadanos lamentarse de la escasez de distracciones, de lo aburrido de las noches, de la monotonía inaguantable de los círculos… pero viene Compañía, y los que más la anhelan sin grandes necesidades, ¿dónde diablos se meten que no se les ve en parte alguna?
>
> ¡Después dirán que el dinero se ha hecho redondo para que ruede! (…)".

- *Esa soy yo.*
- *El certamen nacional*[39].

Desafortunadamente, no pueden tomarse como referentes musicales los conciertos que tuvieron lugar en el Orfeón de Santa Cecilia, programados por el mismo Olmeda, ya que este lo fundó con posterioridad a la fecha de composición de sus *Rimas.*

1. 3. La obra compositiva de Olmeda.

Presentaré la relación de obras del compositor clasificado por géneros y ordenado de mayor a menor volumen de producción:

I.	Órgano:	95 obras (15 editadas).
II.	Voz y órgano:	89 obras (52 editadas).
III.	Piano:	61 obras (siete editadas).

En los valiosísimos trabajos de catalogación de Palacios Garoz y Alonso Vicario aparecen como editadas en el apartado de piano cinco obras, pero si cuento una por una todas

[38] Revista satírica y de humor de periodicidad semanal denominada así en homenaje al *Papamoscas*, popular autómata de la catedral de Burgos, el cual tomaba el nombre del pájaro papamoscas cerrojillo. Se trata de una figura articulada de medio cuerpo encargada de cantar las horas desde un reloj. Al accionarse el mecanismo abre la boca con un gesto entre burlón y sarcástico.
[39] *Ibidem.*

las que están a disposición llegan a siete: *Deuxième Sonate espagnole* (editada por Henry Lemoine en París), *Andante religioso* (editado por Torres y Segui en Barcelona), *Nocturno en do # menor*, tres piezas de la colección de *Rimas* (los números 1, 24 y 29 editados por IMC[40] de Burgos) y *Primera Sonata*[41]. Quedan aparte dos obras más: la *Tanda de rigodones compuesta sobre canciones populares españolas de la provincia de Burgos*, ca. 1906 (editada por Casa Dotesio en Madrid) y la *Melodía para piano* de 1888 que es otra versión del *Nocturno 1º* para violín y piano y que aparece impresa sin especificar fecha o editorial.

IV.	Voz y orquesta:	23 obras.
V.	Voz y piano:	22 obras.
VI.	Transcripciones:	17 obras (16 editadas).
VII.	Coro:	12 obras.
VIII.	Música de cámara:	11 obras (una editada).
IX.	Voz y banda:	tres obras.
X.	Orquesta sinfónica:	dos obras.
XI.	Género lírico:	dos obras.

ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BURGOS.

Según la relación de obras que aparecen en el libro de Palacios Garoz y en el Trabajo Fin de Máster de Alonso Vicario, el E-BUadp contiene 10 cajas catalogadas, pero aún pendientes por digitalizar. Yo mismo he podido constatarlo. Paso a citarlas por orden cronológico a continuación:

I. Órgano: 86 obras (15 editadas).

1882 *Ofertorio melódico*; *Pastorela*.

1884 *Ofertorio* en si; *Sonata ofertorio*.

1886 *Ofertorio nº 1* en Mi.

1887 *Ofertorio* en Re; *Ofertorio en fa*; *Ofertorio en mi*; *Offertorium* (sobre un canto popular del Trisagio) [en Do mayor].

[40] Palacios Garoz, M. A. *Op. cit.*
[41] Alonso Vicario, Y. *Op. cit.*

1888 *Pieza en Re mayor y y Trío en Sol mayor.*

1889 *Comunión*; *Elevación* en Re Mayor; *Ofertorium pastorale*; *Plegaria*.

1890 *Ofertorio sencillo*.

1891 *Ofertorio solemne*; *Consagración*.

1893 *Oda para órgano*; *Offertorium*.

1894 *Dos versos sobre la antigua tonalidad; Pieza para órgano.*

1896 *Elevación para órgano*[42].

1897 *Lamentación*; ca. 1897 *Elevación sobre el "Pange lingua"*.

1898 *Coral* en fa; *Coral* en sexto tono con final en do; *Final* del sexto tono; Fugita; *Siete Intermedios para el Magnificat en Re Mayor*; *Melodía*; *Ocho Intermedios*; *14 Piezas* independientes en diferentes tonos; *Preludio* [en sexto tono con final do]; *Preludio en do menor*; *Intermedio*.

1901 *Pieza en si menor*; *Festiva en Mi mayor*; *30 Intermedios* en do menor; *7 Intermedios* en Re bemol; *9 Intermedios* en do sostenido; *22 Intermedios* en Re; *9 Intermedios* en re; *15 Intermedios* en Mi bemol; *9 Intermedios* en mi bemol; *12 Intermedios* en Mi; *40 Intermedios* en mi; *18 Intermedios* en Fa; *5 Intermedios* en fa; *8 Intermedios* en fa sostenido; *22 Intermedios* en Sol; *17 Intermedios en sol menor*; *2 Intermedios en La bemol Mayor*; *3 Intermedios* en sol sostenido o la bemol menor; *2 Intermedios* en La; *2 Intermedios* en la; *9 Intermedios en Si bemol*; *3 Intermedios en Si Mayor*; *7 Intermedios en si menor*;

1901-1903 *35 Intermedios en Do mayor*.

Ca. 1904 *Fuga a quattro parti* [en fa menor con pedal].

1908 *Dos interludios breves* [con pedal].

S.f. *Cinco piezas*; *Communio*; *Consagración* en Do; *Consagración* en mi; *3 Intermedios* en Do; *Invocación*; *Marcha*; *Marcha brillante*; *Marcha fúnebre*; *Melodía*; *Ofertorio* en re; *Ofertorio* en si; *3 Piezas en 2º, 3º y 6º tono*; *2 Preludios* en do y fa sostenido; *Villancico*.

II. Voz y órgano: 35 obras, de un total de 89 repartidas por otros archivos (52 editadas).

1881 *Lección tercera del primer nocturno del oficio de difuntos* [en Do mayor].

1882 *Miserere*.

1883 *Motete* "*Angelorum esca*".

1884 *Despedida amorosa a la Virgen*; *Gozos a la Inmaculada Concepción*.

[42] Es la obra laureada en el II Congreso Eucarístico celebrado en Lugo. Hay otro ejemplar en el E-BUa, este dato de archivo es uno de los pocos que aparecen correctamente en la voz de Casares, aunque la sigla de la Catedral que utiliza (E-BUc) es también errónea. Extrañamente no figura en el libro de Palacios Garoz.

1886 *Padre nuestro, dos Avemarías y un Gloria Patri.*

1887 *Letanía*; *Motete al Santísimo* "*Angelorum esca*".

1888 *O salutaris*; *Salve a la Virgen.*

1889 *Antiphona* "*Sub tuum praesidium*"; *Ave María*; *Motete al Santísimo* "*Bone pastor*"; *Tres Trisagios y Gloria* [Mi mayor, Si mayor y do sostenido menor]; *Tres Trisagios y Gloria* [Re mayor, Sol mayor y mi menor].

1890 *Motete a Nuestra Señora de los Dolores (*"Fac ut ardeat cor meum"*)*; *Laudate Dominum omnes gentes*[43]; *Tres Trisagios y Gloria* [Fa mayor, Si bemol mayor y re menor].

1891 *Antiphona* "Sancta Maria"; *Antiphona* "*Sub tuum praesidium*" *a la Virgen Santísima*.

1891 *Deprecación a la Virgen del Carmen* ("Ave stella matutina"); *Letanía*; *Salve a la Virgen* [en Mi bemol mayor]; *Salve a la Virgen* [en re menor]; *Tantum ergo*; *Tres Santo Dios*.

1892 *Antiphona B. M. Virginis"Surge amica"* [en Fa mayor].

1894 *Ave María*.

1896 *Motete In honorem B. M. V. De Columna*[44].

1898 *Salve Dolorosa* [en sol menor].

1899 *Ave María* [en Mi mayor] para Tenor solo y órgano.

S.f. *Ave María* para 5 voces mixtas*; O salutaris; Salve, mar de penas;* Tres trisagios *en Mi, Fa y Re.*

III. Piano: 54 obras (7 editadas).

1883 *Sonata*.

1885 *Melodía nº 2*; *Nocturno en si*.

1886 *Zortzico*; 1887 *Fantasía en do # menor*[45]; *Nocturno en do menor*.

Ca. 1888 *Andante religioso* (imitado de Beethoven)[46]; *Sonata en fa menor* [solo Andante y Tempo di Minueto quasi Allegro][47]

1888 *Impromptu en do sostenido*; *El Adiós* (*Balada para piano*)*; Mazurka de concierto; Scherzo en Si bemol*. 1888 *Melodía para piano*[48].

1889 *Pavana.*

1890 *2º Impromptu* [en La bemol mayor]; *Rimas 1-14*; *Rima 16*.

---

[43] Obra compuesta en la oposición al magisterio de capilla de Valladolid.
[44] Ejercicio de las segundas oposiciones realizadas al magisterio de capilla de Zaragoza.
[45] También en el E-PAL, no en el E-P como sostiene Casares.
[46] Suplemento de *IM-HA*(Barcelona), 1889.
[47] El Andante es el citado *Andante religioso*.
[48] Es otra versión del *Nocturno 1º* para violín y piano.

1891 *Rima 15*; *Rimas 17-25*.

S.f. *Rima 31* (Fiesta en la Aldea); *Rima 32* (Apasionamiento); *Rima 33* (Melodía); *1ª Sonata*[49].

1895 *2ª Sonata*[50][en la menor. 4 tiempos: *Allegro*, *Canción*, *Zortzico*, *Final*];

S.f. 3ª Sonata; 4ª Sonata; 5ª Sonata; *Adagio* en Mi b; *Adagio* en Si bemol; Scherzo en Mi bemol; *Sonata* [en do menor. Solo *Allegro con brio*]; *Vals nº 3*; *Zortzico*.

IV. Voz y orquesta: 20 obras.

1881 *Salve* en fa.

1885 *Lección tercera del oficio de difuntos*; *Responso*; *Salve*.

1887 *Himno*.

1888 *O salutaris*[51]; *Motete al Santísimo* ("*O sacrum convivium*").

1889 *Bendita sea tu pureza*.

1891 *Deprecación a la Virgen*[52]; Misa ordinaria en la; 2ª Misa ordinaria en Re.

1893 *Misa solemne a la Sagrada Eucaristía* (sobre motivos del *Tantum Ergo*).

1894 *Ave María*.

1900 *Himno nacional español*; *Psalmus Miserere*.

1904 *Improperios*[53]; *Misa de difuntos en si*.

1905 *Fervorín*[54].

1908 *Misa de gloria*.

s.f. *Invitatorium*.

V. Voz y piano: 19 obras (1 editada).

1883 *Aria*; *Dos motetes*.

1884 *Motete*.

1885 *Motete*.

1885 *Una súplica*; *Canción seria*.

1885 *Gozos a la Inmaculada*.

---

[49] Las investigaciones de Alonso Vicario en su TFM la sitúan entre 1893 y 1895.

[50] Hay otra copia, revisada por Olmeda en 1906, de los 3 últimos tiempos, que es la versión publicada póstumamente como *Deuxième Sonate Espagnole pour piano*, H. Lemoine. Paris,1910. En la voz de Casares figura como *Sonata* (sic) *espagnole* y sostiene que se encuentra en el E-VAc, pero no es así (yo mismo me he ocupado de verificarlo), en ese archivo no hay ni una sola obra de Olmeda.

[51] Es otra versión del motete del mismo título para voces y órgano.

[52] Es otra versión de la *Deprecación* del mismo nombre para voz y órgano.

[53] También figura en el E-Mdr.

[54] Es otra versión del publicado en 1908 para tenor y órgano.

1889 *Serenata*.

1890 *Glosa o alabanza a la Virgen Inmaculada* ("Bendita sea tu pureza").

1894 *Himno a España*[55] ("Gloria a la Patria"). Compuesto expresamente para los participantes de la Academia Salinas de Música de Burgos.

ca. 1894 *Bendita sea tu pureza*[56]; *En la Isla*.

1900 *Himno Nacional Español*.

1901 *Rima en do sostenido menor* "*Cerraron sus ojos*". [Sobre la *Rima LVVIII* de Bécquer].

1908 *Himno infantil*.

s.f. *Adiós a Galicia*; *Canción*; *Cantos burgaleses* [sobre 12 temas populares de su *Cancionero*]; *Himno escolar en Fa mayor* ("Hoy que a este recinto"); *Himno escolar en Si bemol mayor* ("Venid, llenos de gozo").

VI. Transcripciones: 17 obras (16 editadas).

Véase E-Mdr y el subapartado "Transcripciones editadas en el *VM* de Burgos tras el inventario de archivos".

VII. Coro: nueve obras (una editada).

1887 *Dos Motetes*.

1888 *Himno a la mañana*.

1890 *Plegaria para Orfeón*.

1891 *Misa*.

1898 *Tres Motetes*; *Canciones populares*.

1904 *Christus factus est*[57].

s.f. *Hoc corpus*; *Misa en La.*

VIII. Música de cámara: diez obras.

1885 *Melodía*.

1888 *Éxtasis*; *Nocturno 1º*; *Nocturno 2º* (o *Melodía nº 2 "Melancolía"*) [en Do menor]; *Una lágrima* (o "Momento melódico", *Melodía n. 4* [en mi menor].

ca. 1888 *Quinteto*[58].

---

[55] Hay otra versión ca. 1894 en la que cita al autor de la Poesía: J. M. de C.

[56] *Apud* Olmeda, 1894: 82-84.

[57] Hay otro ejemplar en el E-Mdr fechado el 20 de marzo de 1904.

[58] Es otra versión del *Andante religioso* para piano, aquí para dos violines, dos violas y violoncello.

1889 *Poema sinfónico*[59].

1891 *Cuarteto en Mi bemol*[60].

s.f. *Pieza en si*; *Variaciones de violín* (violín y piano).

IX. Voz y banda: dos obras.

1900 *Himno nacional*; *Himno para la fiesta del árbol.*

X. Orquesta sinfónica: dos obras.

1902 *Marcha para gran orquesta*.

1908 *Sinfonía en la*[61].

XI. Género lírico: dos obras.

1898 *Por espías*[62].

S.f. *La Virgen de Lourdes* (zarzuela en tres actos).

Otros archivos[63]:

[E-CA] ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CALAHORRA:

II. Voz y órgano:

S.f. *Stabat Mater.*

[E-OS] ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BURGO DE OSMA:

[59] *Ibidem*.

[60] Hay una partitura de 22 páginas en el E-PAL, no en el E-P como sostiene Casares, pero la última versión se encuentra en el E-BUadp.

[61] En la voz de Casares figura erróneamente que se encuentra en el E-P. Se refiere sin duda al E-PAL, hay una confusión de siglas como ya mencioné anteriormente. No obstante, lo que allí se encuentra es tan solo una reducción para piano de 19 páginas. El original está en Burgos en el archivo arriba citado.

[62] Zarzuela u ópera cómica en dos actos con libreto de los burgaleses Aurelio Gómez y Gregorio Escolar. Fue estrenada en el Teatro Principal de Burgos los días 14, 15 y 16 de enero de 1899, contando con el refuerzo de algunas voces del Orfeón Burgalés para los coros y de diversos instrumentistas de fuera de Burgos. La acción se desarrolla en un pintoresco pueblo de la sierra y se inicia en un ambiente musical popular: el tema del primer número del acto primero es un baile vocal de rueda incluido en su Cancionero (nº 211, p. 143). Palacios Garoz, *Op. cit*.

Debo precisar que en el manuscrito del E-BUadb figura como opereta cómica.

[63] En adelante me referiré a ellos directamente por sus siglas.

VII. Coro: *Misa para orfeón*, s.f., escrito para dos coros a cuatro voces graves, coro de tres tiples y solistas (dos tiples, dos tenores, barítono y bajo).

[E-PAL] ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA:

III. Piano: 6 obras (dos editadas[64]).

1890 *Nocturno en do sostenido menor*.

1890-91 *Rimas 26, 27, 28, 29*, *30*.

V. Voz y piano:

1894 *Adiós madre querida.*

[E-Sc] ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

IV. Voz y Orquesta:

1892 *Laudate Dominum*, salmo compuesto en las oposiciones al magisterio de capilla de Santiago de Compostela.

[E-Mdr] ARCHIVO DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES:

I. Órgano: *Ofertorio en Sol mayor.*

II. Voz y órgano:

1909 *A la Virgen del Perpetuo Socorro* (Coro de niños y órgano) con letra de J. M. Carú.

s.f. *Flores a María* (canción popular de la provincia de Burgos).

IV. Voz y Orquesta:

1904 *Improperios*[65].

s.f. *Antiphona*.

---

[64] *Nocturno y Rima 29*. *Apud* Palacios.

[65] También en el E-BUadp.

s.f. *Tantum ergo*.

VI. Transcripciones: 17 obras (16 editadas).

ANÓNIMO (ca. S. XVI)

s.f. Cuatro antífonas a la Virgen:

1. *Regina Caeli*. 2. *Alma Redemptoris Mater*. 3. *Ave Regina Caelorum*. 4. *Salve Regina*.

[Transcritas de un libro de Misas, Motetes, Salmos, etc., copiado para la catedral de Burgos en 1710].

VII. Coro:

1904 *Christus factus est*[66].

1906 *Missa pro defunctis*.

s.f. *Miserere*.

IX. Voz y Banda

s.f. *Himno a la Virgen del Milagro.*

[E-Mc] BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID:

VIII. Música de cámara:

ca. 1893 *Oda-Fuga,* otra versión de la *Oda* para órgano que aparece en el apartado correspondiente, pero aquí en versión de quinteto de cuerda. Se apunta por la importancia que tiene, dado el escaso repertorio camerístico de Olmeda y, en términos absolutos, para ensamble de cuerda en la historia de la música española.

TRANSCRIPCIONES EDITADAS EN EL SUPLEMENTO DE *VM* DE BURGOS:

De Antonio de Cabezón[67]para órgano:

1907 *Cuatro intermedios sobre motivos de los Kyries* "*Summe Deus*", 4-5.

1908 *Tiento del primer tono*, 7-8; *Versos de sexto tono para el Magnificat*, 9.

[66] Hay otro ejemplar en el E-BUadp.

[67] 1510, Castrillo de judíos (Burgos) – 1566, Madrid.

De Francisco Correa de Araujo[68] para órgano[69]:

1907 *Canto antiguo de la Inmaculada Concepción de María y tres glosas a la misma*, 6.

1908 *Tiento y discurso de tercer tono* [obra publicada incompleta], 10-12.

De Juan Navarro[70] para 4 voces mixtas:

1907 *Psalmus CIX: Dixit Dominus*, 4-5; *Psalmus CX: Confitebor*, 4-5, *Psalmus CXI: Beatus vir*, 6.

1908 *Psalmus CXII: Laudate pueri Dominum*[71], 7; *Psalmus CXIII: In exitu*, 10-11. *Psalmus CXV: Credidi*, 10; *Psalmus CXVI: Laudate Dominum*, 7-8; *Psalmus CXXI: Laetatus sum*, 8; *Psalmus CXXVI: Nisi Dominus*, 9; *Psalmus CXXXI: Memento*, 12; *Psalmus CXLVII: Lauda Jerusalem*[72].

1. 3. 1. Su obra para piano.

Consiste fundamentalmente en tres grupos:

En el primero se encuentran piezas de pequeño formato, aquellas en las que la expresión es lo más importante tanto si esta es intimista como si es festivo-popular. Se trata de las *Rimas*, los *Impromptus*, *Nocturnos*, *Valses*, *Mazurkas*, etc.

En el segundo aparecen las obras de gran formato como son las *Sonatas*, tanto las cinco encuadernadas conjuntamente como otras numeradas aparte y con fechas anteriores. Por otro lado, encontramos también *Sonatas* de un único movimiento, así como movimientos sueltos que sin duda fueron concebidos pensando en pertenecer más adelante a una sonata cuyo proyecto no llegó a cristalizar.

En el tercero aparecen obras didácticas como su *Método completo de los cimientos mecánicos del pianista* de 1893.

1. 4. La música para piano en España en el siglo XIX.

[68] 1584, Sevilla–1654, Segovia.

[69] La transcripción del *Canto antiguo de la Inmaculada Concepción de María* es asimismo válida en versión para voz y órgano, o 4 voces mixtas. Fue editada previamente en Litografía de P. Requivila, Santander, 1904.

[70] 1530, Marchena (Sevilla) – 1580, Palencia.

[71] Esta transcripción, excepcionalmente entre las de Juan Navarro, es para 4-5 voces mixtas y cuatro voces blancas.

[72] Para 4-5 voces mixtas.

Paso a presentar una larga lista de compositores distribuidos en tres bloques.

I - El primero estaría formado aún por varios autores que nacieron a finales del siglo anterior pero que realizaron la casi totalidad de su obra en el XIX. Se trata de los siguientes:

- Mariano Rodríguez de Ledesma (1779 - 1847). Entre sus obras pianísticas son dignos de mención sus *Seis Valses* publicados por Breitkopf & Härtel en 1815.

- Ramón Carnicer (1789 - 1855), autor, entre otras piezas para piano, de *Seis sonatas para órgano o pianoforte* y *Vals para pianoforte*.

- Nicolás de Ledesma (Grisel, Zaragoza, 1791 - 1883), de marcado estilo clasicista compuso doce Sonatas, en la línea de Mozart y Haydn, *24 Preludios* y también algunos *Valses*. Su talento musical encontró continuación en la familia varias generaciones después, fue bisabuelo de Jesús Guridi.

- Pedro Albéniz (Logroño, 1795 - 1855). Era hijo de Mateo Pérez de Albéniz. Estudió en París con *Henri Herz* y *Friedrich Kalkbrenner*. Es autor de *Valses*, *Nocturnos*, *Fantasías*, *Variaciones brillantes* además de un *Método para piano.*

- Santiago de Masarnau (1805 - 1882). Hay que agradecerle, muy en concreto, haber introducido el canon alemán en España con su antología *El tesoro del pianista* en la que presenta obras de Mozart, Haydn, Beethoven y Mendelssohn. Entre sus obras encontramos *Trois Ballades sans paroles* , publicada en París y varios nocturnos, *The Spleen Op. 15* y *Nocturne Op. 22: une idée fixe.*

- Juan Crisóstomo Arriaga (Bilbao, 1806 - París, 1826) fue niño prodigio, su prematura muerte con apenas 20 años truncó una de las carreras más prometedoras de la historia de la música española. Su obra para piano es escasa, pero son reseñables sus *Tres Estudios de Carácter* para piano.

- Manuel Mendizábal (Alegia, Guipuzcos, 1817 - 1896). Fue profesor del Conservatorio de Madrid donde tuvo importantes discípulos como el mismísimo Isaac Albéniz. Entre su obra pianística, la más importante de su producción, destacan sus *Zortzicos para piano* editados póstumamente por Casa Dotesio.

- Francisco González de la Riva (1816 - 1876). Entre sus obras para piano destacan las *Hojas de Álbum*, de estilo intimista, publicadas por la editora alemana C. G. Röder.

- Juan María Guelbenzu (Pamplona, 1819 - Madrid, 1886). Se relacionó con Thalberg y Chopin. Adquirió prestigio por haber tocado con Liszt a cuatro manos en el Teatro Príncipe de Madrid en 1844. Fue profesor del rey Francisco de Asís. Entre sus obras se encuentra una reseñable *Romanza sin palabras*.

- Martín Sánchez Allú (Salamanca, 1823 - Madrid, 1858). Cosechó una fama como sobresaliente pianista. Como otros románticos, hizo alguna incursión en el teatro lírico. Compuso numerosas obras: *Melodías, Scherzos*, *Valses, Fantasías* y varias *Sonatas*, la primera en 1853. Es autor de *Siempre amor* (1849) - quizás la canción sin palabras impresa por un compositor español y *La Primavera* (1850), seis meditaciones sobre la poesía de José de Selgas. Otro poeta que también ejerció influencia en sus obras fue José de Espronceda.

- Marcial del Adalid (La Coruña, 1826 - La Coruña, 1881). Importante folclorista, recopiló cantos populares de su tierra que fueron publicados en La Coruña y Madrid como *Cantares nuevos y viejos de Galicia* y *Cantos populares gallegos*. Estudió con Ignaz Moscheles en Londres. Entre su obra para piano destacan: *Romanzas sin palabras*, *El Lamento*, *El último adiós Op. 10* (1848), *Improvisación fantástica Op. 17* (1850) y la *Sonate fantastique Op. 30* (1853). Del Adalid comparte con Sánchez Allú un gran interés por la poesía. Sus composiciones aparecen frecuentemente encabezadas por citas de Espronceda, Byron o Lamartine.

- José Inzenga (Madrid, 1828 - Madrid, 1891). Importante folclorista también como el anterior, recopiló canciones populares en su obra *Colección de Aires Nacionales*. Autor de una *Fantasía para piano*.

II - El segundo bloque estaría formado por compositores de una generación inmediatamente anterior a Olmeda. Son todos compositores-pianistas. Y todos vinieron al mundo en torno a los años 30. Coinciden con la creación del Conservatorio de Madrid. Se trata de los siguientes:

- Adolfo de Quesada (Madrid, 1830 - La Habana, 1888). Autor, entre otras obras, de *Tres Mazurcas Op. 18*, en el estilo de Chopin, Serenata y Capricho romántico.

- Eduardo Ocón (Benamocarra, Málaga, 1833 - Málaga, 1901). Fue también folclorista como Del Adalid o Inzenga, recopiló catos y danzas populares en su obra *Cantos españoles* (1874) que luego fueron utilizados por otros compositores como Bretón, Chapí o incluso Falla. Entre sus obras para piano encontramos *Rheinfahrt*[73] o *Meditación*.

- Dámaso Zabalza (Irurita, Navarra, 1835 - Madrid, 1894). Pianista muy popular en su época, actuó frecuentemente junto a Sarasate. Compuso, entre otras obras enraizadas en la música popular vasca como el zortzico *Aritzari*, *Estudios para piano*, *Sonatinas*, *Nocturno* o *Escenas pintorescas*.

[73] *Viaje por el Rin*.

- Eduardo Compta (Madrid, 1835 - Madrid, 1882). Prestigioso pedagogo, su obra más conocida es *Método Completo de Piano* publicado en 1873. Maestro de I. Albéniz, Teobaldo Power o José Tragó.

- Juan Bautista Pujol (Barcelona, 1835 - Barcelona, 1898). Crea la editorial de música española *Juan Bautista Pujol & Compañía* donde publicarán Albéniz, Granados o Pedrell. Por su Escuela Municipal de Música pasaron Joaquín Malats, Ricardo Viñes o Enrique Granados. Es autor de obras para piano como *Bolero de concierto* o *Fête andalouse* además del *Nuevo mecanismo de piano* (1895).

- José Antonio Santesteban (San Sebastián, 1835 - San Sebastián, 1906). Su obra para piano sigue la línea de Chopin. Destacan los *24 Preludios*, así como *Impromptu*. Son también dignas de mención sus *Variaciones Sinfónicas sobre un canto vascongado*.

- Rafael de Aceves (Granja de San Ildefonso, Segovia, 1837 - Madrid, 1876). Conocido fundamentalmente por sus obras de género lírico, destacan sus zarzuelas *El testamento azul* o *Sensitiva.* Entre sus obras para piano son dignas de mención *Romanza sin palabras*, *Meditación. Lamentos del Alma* y *Primer Gran Vals para piano.*

- Guillermo Massot (Palma de Mallorca, 1842 - Palma de Mallorca, 1900). Autor de una multidiversa producción en la que figura también la música religiosa. Entre sus obras pianísticas encontramos un *Capricho-Vals* (dedicado a su amigo I. Albéniz) y también una *Romanza sin palabras*. Como pedagogo (tuvo alumnos como Miguel Capllonc, Antonio Noguera o José Balaguer) nos legó sus *Ejercicios progresivos para piano*.

III - El tercer y último bloque está formado por los compositores de la segunda mitad del siglo XIX, generación en la que se encuadra ya nuestro protagonista. El repertorio pianístico es el mayoritario, como en el resto de Europa, pero a diferencia de en Alemania, Austria y los países de gran tradición musical, aquí el repertorio sinfónico o camerístico es prácticamente testimonial. Se trata de los siguientes:

- Claudio María Imbert (Barcelona, 1845 - Barcelona, 1919). Prestigioso pianista de su tiempo. Varias obras como su *Trio con piano* y su cantata *Cataluña,* para coro y orquesta, fueron premiadas en diferentes certámenes. Tiene una prolífica obra pianística en la que encontramos numerosos caprichos, impromptus danzas y mazurcas.

- Felipe Pedrell (Tortosa, Tarragona, 1841 - Barcelona, 1922). Compositor, musicólogo, etnomusicólogo, pedagogo, padre musical de algunos de los más grandes compositores españoles desde finales del s. XIX como Albéniz, Granados, Falla, pero también posteriores

como Gerhard, Turina, Lluis Millet o Jaume Pahissa. Autor del *Cançoner musical espanyol* en 1922. Entre sus piezas para piano encontramos *Nocturnos*, *Scherzos* y *Mazurcas*.

- Apolinar Brull (San Martín de Unx, Navarra, 1845 - Madrid, 1905). Fue conocido fundamentalmente por su producción escénica, sus obras pianísticas encajan en la tendencia intimista de la época. Encontramos una *Romanza sin palabras*, un *Scherzo*, un *Capricho para piano* y *Tres mazurcas de estilo*.

- Federico Chueca (Madrid, 1846 - Madrid, 1908). Autor de títulos imprescindibles en la historia de la zarzuela como *Agua, azucarillos y aguardiente* o *La Gran Vía*. En su obra pianística encontramos *Lamentos de un preso* y varias Tandas de *Valses.*

- Teobaldo Power (Santa Cruz de Tenerife, 1848 - Madrid, 1884). Prestigioso concertista de su tiempo. Ana Benavides sostiene en su libro *El piano en España* que fue él quien estrenó el *Concierto n. 2 en Fa menor* Op. 21 de Chopin en nuestro país. Nos dejó en legado, entre otras obras, *Doce estudios artísticos para piano*, *Barcarola*, *Capricho Romántico*, *Cantos Canarios*, *Scherzo de concierto* Op. 10, *Canción española* y su *Grand Sonate pour le piano* (1881).

- Tomás Bretón (Salamanca, 1850 - Madrid, 1923). Fue director del Conservatorio de Madrid. En su producción pianística destacan: *En la Alhambra*, *Scherzo*, *Fantasía sobre los amantes de Teruel*.

- José Tragó (Madrid, 1857 - Madrid, 1934). Fue alumno de E. Compta en piano y profesor de Falla y Turina. Nos dejó en legado varias obras didácticas. Son reseñables su *Tarantela* y *Zortzico*.

- Rafael Cebreros (Córdoba, 1851 - Sevilla, siglo XX). Fue un gran divulgador de la obra de Beethoven. En su obra compositiva son reseñables sus *Romanzas sin palabras* y *Souvenir de Andalucía*. Aparte, es digno de mención su libro *Pensamientos filosóficos y morales y de arte* (1877).

- Isaac Albéniz (Camprodón, Gerona, 1860 - Cambó les Bains, 1909). Autor de *Iberia* la obra española para piano más grande de nuestra historia compuso aparte innumerables piezas entre las que se encuentran dos *Suites españolas* además de siete *Sonatas*. Para piano y orquesta destaca su *Rapsodia española* Op. 70.

- Miguel Capllonch (1861-1935). Fue alumno de Tragó, Power y Chapí. Perfeccionó sus estudios en Berlín donde conoció a Clara Wieck. Adquirió fama como concertista y pedagogo llegando a atraer a alumnos de diferentes países. Arthur Rubinstein dejó constancia de su simpatía por el maestro Capllonch. Entre sus obras encontramos *Lieder* (frecuentemente sobre textos de lengua alemana) y piezas para piano como *Idilio* o *Nocturno.*

- Joaquín Larregla (1865 - 1945). Fue alumno de Zabalza en piano. Nos legó una prolífica obra pianística en la que destacan *Capricho sinfónico*, *Impromptu Fantástico o ¡Viva Navarra! Gran jota de Concierto*, su página más famosa.

- Enrique Granados (Lérida, 1867 - Canal de la Mancha, 1916). Autor de *Goyescas* en su versión original para piano como en su versión operística. Compuso innumerables piezas entre las que destacan *Escenas románticas* o *Valses poéticos*, con frecuencia presentes en la programación actual de conciertos o en Conservatorios.

- José María Gervós (Granada, 1870 - Madrid, 1944). Pianista de prestigio europeo, fue profesor del Conservatorio de Madrid desde 1892 y fundador junto a Casals de una sociedad de cuartetos. Entre su obra para piano destaca su *Pequeña Barcarola*, *El Fa #. Capricho*, *Allegro de Concierto* y *Pensamientos*.

- Rogelio del Villar (León, 1873 - Madrid, 1937). Fue alumno, en piano, de Zabalza. Fundador de la revista "Ritmo" en 1929. Nos legó ensayos sobre estética, música de cámara o historia musical. Fue admirado por el propio E. Grieg. Entre sus obras para piano encontramos *Seis canciones leonesas*, *Valses, Danzas montañesas* (dedicadas a Tragó) y *Scherzo*.

Tras haber elaborado una lista dividida en tres grandes apartados por generaciones de los principales autores del panorama pianístico español del s. XIX, resulta interesante establecer lazos con los puntos de interés común más reseñables entre algunos de los compositores y Olmeda.

Si hay algo reiterado en el repertorio y que asocia a muchos de los compositores, indistintamente de a qué grupo generacional pertenecen, es la atracción que sintieron por el ritmo de vals y que abordaron en su producción. Encontramos ejemplares de este baile, aparte de en la obra de nuestro protagonista, en otros once compositores: M. Rodríguez de Ledesma, R. Carnicer, N. de Ledesma, P. Albéniz. M. Sánchez Allú. M. del Adalid, R. de Aceves, G. Massot, F. Chueca, E. Granados y R. del Villar.

Al menos fueron diez los autores procedentes de los tres grupos citados quienes compartieron con el compositor soriano un manifiesto interés por la enseñanza. Además del *Método completo de los cimientos mecánicos del pianista* de nuestro MC, contamos con el *Método de piano* de P. Albéniz, el *Método fácil* de J. Valero[74], el *Método completo de piano* de E. Compta, el *Nuevo mecanismo de piano* de J. B. Pujol i Riu, los *Ejercicios progresivos para piano* de G. Massot, los *Estudios para piano* de D. Zabalza, los *Tres Estudios de carácter* de J.

[74] Figura en el archivo personal de Olmeda en el E-BUadp.

C. Arriaga, los *12 Estudios artísticos* de T. Power, las *Obras didácticas* de J. Tragó y el *Estudio-cantabile* de P. A. Goria[75].

A continuación, aparece la mazurca, encontramos exponentes de ella en, al menos, nueve compositores del segundo y tercer grupo: A. de Quesada, A. Mateos[76], V. Sáenz, E. Ayúcar, F. de Benito, D. Zabalza, C. M. Imbert, F. Pedrell y Rogelio del Villar.

Asimismo, es reseñable el interés por la forma sonata. Fueron también al menos siete los compositores que abordaron esta forma musical en el piano junto a Olmeda: N. Ledesma, R. Carnicer, T. Power, M. Sánchez Allú, M. del Adalid e Isaac Albéniz. Destacan en número las *Doce Sonatas* de Ledesma, las *Siete Sonatas* de Albéniz o las *Seis Sonatas para órgano* o *pianoforte* de R. Carnicer. Todos ellos, salvo del Adalid, más cercano al pianismo de Moscheles con quien estudió en Londres, acusan la influencia del clasicismo. La pianista burgalesa Yolanda Alonso Vicario, en su riguroso Trabajo Fin de Máster sobre la *Primera Sonata* de nuestro protagonista, afirma lo siguiente:

> "[…]En España entroncaría con el estilo de las sonatas para piano de Nicolás Ledesma, más próximas a un clasicismo más temprano. También encontramos similitudes con otras sonatas españolas, caso de la *Grande Sonate pour piano* de Teobaldo Power (1881) y con la *Sonata n. 1* de Albéniz (1887 publicada en 1895). Los rasgos estilísticos que avalan la influencia del clasicismo son la adecuación a sus modelos formales, el tipo de texturas pianísticas propias utilizadas y el desarrollo motívico que caracteriza la obra." (Alonso Vicario, 2019: 94).

Inmediatamente después destaca el nocturno que despertó interés en al menos seis compositores españoles del XIX. Tenemos exponentes en los tres grupos establecidos por generaciones: P. Albéniz, S. de Massarnau, D. Zabalza, F. Pedrell, M. Capllonch y P. A. Goria[77].

Tras el nocturno aparece la inspiradora *Romanza sin palabras*. Encontramos exponentes de ella en el repertorio de al menos, aparte de Olmeda, otros cinco compositores pertenecientes al segundo y tercer grupo. Es decir, el inmediatamente anterior a nuestro protagonista y el de su propia generación: Juan María Guelbenzu, R. Cebreros, A. Brull, R. de Aceves y M. del Adalid.

[75] Figura en el archivo personal de Olmeda en el E-BUadp.
[76] Figura en el archivo personal de Olmeda en el E-BUadp así como las mazurcas de Sáenz, Ayúcar y de Benito.
[77] Figura en el archivo personal de Olmeda en el E-BUadp.

El ritmo de zortzico ejerció también una atracción en otros cinco compositores. Aparte de los exponentes que encontramos en el corpus compositivo de Olmeda, disponemos de obras escritas con ese ritmo en la producción de M. Mendizabal, B. de Ercilla[78], D. Zabalza, J. Tragó y R. del Villar. El empleo de este ritmo en no pocas obras de diversos autores refleja la búsqueda colectiva de un lenguaje propio como rasgo de identidad entroncado en un nacionalismo musical.

Asimismo, observamos un paralelismo con la labor etnomusicológica que realizó nuestro protagonista en su célebre *Cancionero de Burgos* en otros tres compositores del primer y segundo grupo generacional: M. del Adalid con sus *Cantos populares* y *Cantares nuevos y viejos*, José Inzenga con su *Colección de Aires Nacionales* y Eduardo Ocón con sus *Cantos españoles*.

[78] Figura también en el archivo personal de Olmeda en el E-BUadp.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL, ESTÉTICO Y ARMÓNICO DE LAS *RIMAS*.

Introducción.

Hay reticencias en determinadas corrientes musicológicas a interpretar ciertas consideraciones en el estudio de la música hasta el punto de preferir dejar de lado o no entrar a valorar conceptos como la expresión o el alcance emocional de esta por considerarlos factores demasiado subjetivos.

> "[…]Por otro lado, es casi imposible no llegar a ser conscientes de la sorprendente similitud existente entre determinados aspectos de la experiencia musical y otros tipos de experiencia estética, particularmente los evocados por la literatura." (Meyer, 2001: 20).

Umberto Eco aborda esta problemática en su libro *La definición del arte*. En la segunda parte (de un total de tres) dedica todo un capítulo a la "Necesidad y posibilidad de las estructuras musicales". El segundo apartado de ese capítulo se titula "La emoción musical: una explicación psicológica". En él afirma lo siguiente:

> "Más que en cualquier otro, el discurso musical se presta a ser analizado estructuralmente, en términos de relaciones mensurables y concretas. Un determinado ritmo tiene una expresión matemática propia, el sonido mismo puede expresarse por medio de frecuencias, las relaciones armónicas tienen una cifra concreta. Esto no quiere decir que un discurso acerca de la naturaleza de la música deba evitar a toda costa la referencia al mundo de los sentimientos que suscita en el auditor, un mundo que existe, que está inevitablemente ligado al hecho musical, y que, por consiguiente, sería insensato ignorar; pero la relación con el auditor se especifica precisamente como relación entre un complejo de estímulos sonoros dotados de una cierta organización (analizable) y una reacción humana que se manifiesta de acuerdo con modelos de comportamiento psicológico y cultural (también ellos analizables, o al menos descriptibles). Más aún, el tipo de reacción frente al estímulo mismo como elemento de un discurso orgánico interviene en el complejo de los estímulos para conferirles un significado: pero éste es el significado propio del discurso musical, y no es referencial, sino propio de la estructura,

incorporado al discurso (podríamos decir el *sentido*, la dirección autónoma del discurso, no es un supuesto mundo externo al que se refiere el discurso): un *embodied meaning* distinto del designative meaning. Éstos son términos utilizados por Leonard B. Meyer en su volumen *Emotion and Meaning in Music*[79], que nos parece un magnífico ejemplo de este tipo de actitud[80]." (Eco, 1980: 168-169).

Me propongo explorar en este 2. capítulo, el más extenso de mi trabajo, varias posibles vías de acceso al análisis de las *33 Rimas* de la colección de Olmeda y me ha parecido apropiado abordarlas en 5 diferentes grupos que paso a enumerar a continuación:

- I. *Rimas* asociadas a un texto poético: G. A. Bécquer y M. Fr. Miguélez.

Las piezas con los números 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11 y 12 llevan asignadas una *Rima* concreta del poeta sevillano Bécquer. Cada una de ellas está identificada con el primer verso de cada poema.

La n. 13 está compuesta según el texto de la *Rima* titulada *Un ángel más* del Padre Manuel Fraile Miguélez autor también del *Soneto* titulado *Ante una nueva estatua de San Agustín.*

- II. *Rimas* como música programática.

Con un argumento concreto: las piezas n. 19 y 30. Se trata de dos *Rimas* que aparecen bajo el título de *Escenas nocturnas - A la luz de la luna* n. 1 y n. 2. Están escritas según una breve y modesta descripción escénica, apuntada por el propio Olmeda en el manuscrito, que reproduzco en el análisis correspondiente tras haber conseguido (no sin gran esfuerzo) descifrarla casi íntegramente. A mi juicio, nuestro protagonista trata de seguir una línea acorde con el universo poético de Bécquer a medio camino entre el lirismo de su *Rimas* y el carácter fantástico de sus *Leyendas* y *Narraciones*.

Sin especificar: las piezas n. 3, 18, 27, 32 y 33. Son aquellas que llevan un título adjudicado

[79] The University of Chicago Press, 1956.
[80] En el primer capítulo el autor considera la naturaleza del significado intelectual y emotivo, la interrelación entre ambos, las condiciones que los provocan y el modo en que estas condiciones se llevan a cabo en respuesta al estímulo musical. Entre el segundo y el quinto capítulo se realiza un examen de las condiciones sociales y psicológicas en cuyo ámbito la respuesta a la música da lugar a una relación comunicativa y a la aparición de un significado. En los capítulos siguientes el autor ofrece ejemplos de distintas tradiciones y civilizaciones musicales para explicar la tesis de su obra.

por el compositor, pero sin descripción alguna que las acompañe por lo que su representación en música apenas está condicionada y deja al oyente rienda suelta a su imaginación.

- III. *Rimas* con ritmo de danza popular.

Son las piezas n. 6, 7, 14, 21, 22 y 28, seis *Rimas* en total en las que su autor utiliza ritmos de bailes y danzas de España y del resto de Europa que han sido estilizadas a lo largo de los años, pero que tienen un origen popular. Las tres primeras comparten el tan becqueriano título de *Idilio*, pero dado que no están adscritas a ninguna *Rima* concreta del poeta, me ha parecido más apropiado presentarlas por su ritmo en este apartado junto a las tres siguientes. Nos encontramos, por este orden, con ritmos de barcarola, jota, vals, mazurca (dos seguidos) y de nuevo vals. En este grupo III también hubiera podido figurar la *Rima 1* de la colección, ya que tiene ritmo de barcarola, pero preferí, por coherencia, dar prioridad en el grupo I únicamente a aquellas vinculadas a un texto poético ya fuera este de Bécquer, como en el caso de las nueve *Rimas* citadas, o de Fr. Miguélez, con *Un ángel más*.

-IV. *Rimas* con un origen de folclore castellano.

Es el caso de las *Rimas 24* y *31* en las que el autor utiliza de manera incuestionable material popular castellano. En la n. 24 queda patente en el empleo del acompañamiento rítmico del que se servían las danzas de Gigantones y gigantillos en Burgos, pero tratado aquí de manera completamente diferente, ya que Olmeda nos brinda una pieza expresiva y con cierta melancolía. En la n. 31 percibimos el folclore tradicional en el más amplio sentido de la palabra, tanto por el ritmo como por su dibujo melódico, se trata de una *rueda castellana*. Me atrevería a ir más allá y proclamar la *Rima 31* como el paradigma de material popular en una obra de música clásica.

- V. *Rimas* restantes.

Forman el grupo más heterogéneo, son las piezas n. 15, 16, 17, 20, 23, 25, 26 y 29. Están escritas mayoritariamente en un compás binario (tres de ellas en 4/4, dos en 2/4) y otras tres en compás ternario (3/4, 3/8 y 9/8 respectivamente). Encontramos tres *Rimas* con una clara inspiración popular tradicional, si no con material concreto identificable como folclore, sí con ciertos rasgos estilísticos y por supuesto de carácter como es el caso de las n. 15, 17 y 20. Otras

tres tienen una factura netamente romántica, las n.16, 25 y 26. La *Rima 23* es una pieza más endeble de impresión confusa y, por el contrario, la n. 29 figura entre lo mejor de la colección.

2. 1. *RIMAS* ASOCIADAS A UN TEXTO POÉTICO.

2. 1. 1. *Rima 1* ("Saeta que voladora").

Olmeda utiliza como fuente de referencia inspiradora para la primera *Rima* de su colección la *Rima II* del *Libro de los gorriones* de Gustavo Adolfo Bécquer perteneciente, según la edición de 1871, a un primer grupo de sus poemas y titulada como rezan sus dos primeros versos, "Saeta que voladora cruza arrojada al azar".

Bécquer, *RIMAS*, II

Saeta que voladora
cruza, arrojada al azar,
y que no se sabe dónde
temblando se clavará;

hoja que del árbol seca
arrebata el vendaval,
sin que nadie acierte el surco
donde al polvo volverá;

gigante ola que el viento
riza y empuja en el mar,
y rueda y pasa, y se ignora
qué playa buscando va;

luz que en cercos temblorosos
brilla, próxima a expirar,
y que no se sabe de ellos
cuál el último será;

eso soy yo, que al acaso
cruzo el mundo sin pensar
de dónde vengo ni a dónde
mis pasos me llevarán.

Se trata de un texto de corte existencialista, que refleja el gran pesimismo de su autor, perteneciente a un anacrónico romanticismo y que acoge singularmente bien ese universo intimista tan propio del poeta sevillano. El texto, no obstante, aborda en ella temas universales como el destino, la zozobra, el desasosiego o incluso la angustia por no saber qué nos deparará la vida. La propia identidad, quiénes somos, cuál es nuestra misión en el mundo. Son eternas preguntas que todo ser humano con sensibilidad, artística o no, se ha planteado alguna vez en la vida. Del poema se desprende esa melancolía tan inherente al romanticismo en general y a Bécquer en particular. Son cinco estrofas en total. Hay cierta similitud, por momentos bastante significativa, con la estructura de la *Rima* musical. Como describo en detalle más adelante, también pueden contemplarse en esta, cinco subsecciones.

Olmeda, *Rimas*, 1

Saeta que voladora cruza arrojada al azar

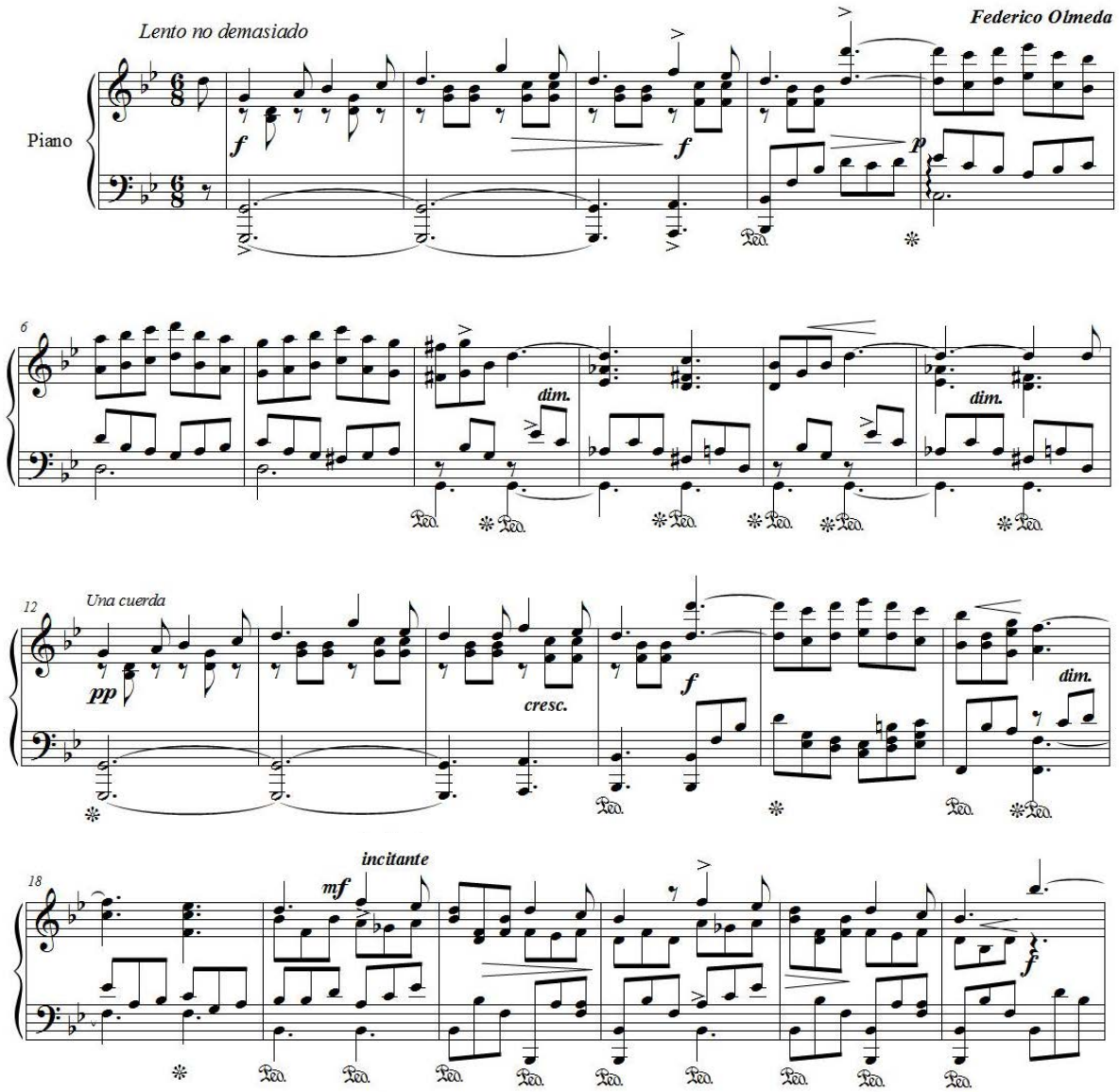
La primera de la colección de *Rimas* de Federico Olmeda está fechada el 28 de febrero de 1890, se encuentra en la tonalidad de Sol menor, está en un compás de 6/8 y su indicación de *tempo* es *Lento no demasiado*. Resulta interesante observar cierta ambigüedad modal más por lo que evita (el empleo de la sucesión VIº y VIIº en sentido ascendente) que por lo que afirma. La sensación por momentos es la del modo eólico en altura sol, muy cercano al modo frigio, pero con la diferencia de que en este último los semitonos se encuentran entre los grados Iº - IIº y Vº - VIº, mientras que, en aquel, que es el que nos ocupa en esta *Rima* de Olmeda, figuran entre el IIº - IIIº y Vº - VIº. La aparición de la sensible alterada ya al final del primer período consigue que la sensación modal se disipe y la tonal se asiente.

La pieza responde a una clara estructura tripartita en forma Lied A B A'. La primera Sección (A) consta de dos periodos que aparecen una sola vez cada uno y pueden denominarse A1 y A2. Entre ellos figura una breve transición. Asimismo, la segunda Sección Central contrastante (B) consta también de dos periodos, B1 y B2, los cuales aparecen en dos ocasiones si bien B2 lo hace en una forma algo variada y por tanto paso a denominarlo B'2. La tercera Sección A' presenta de nuevo los periodos de la primera Sección después de haber experimentado ciertas

transformaciones y por tanto los denomino A'1 y A'2. La pieza concluye con una *Codetta*.

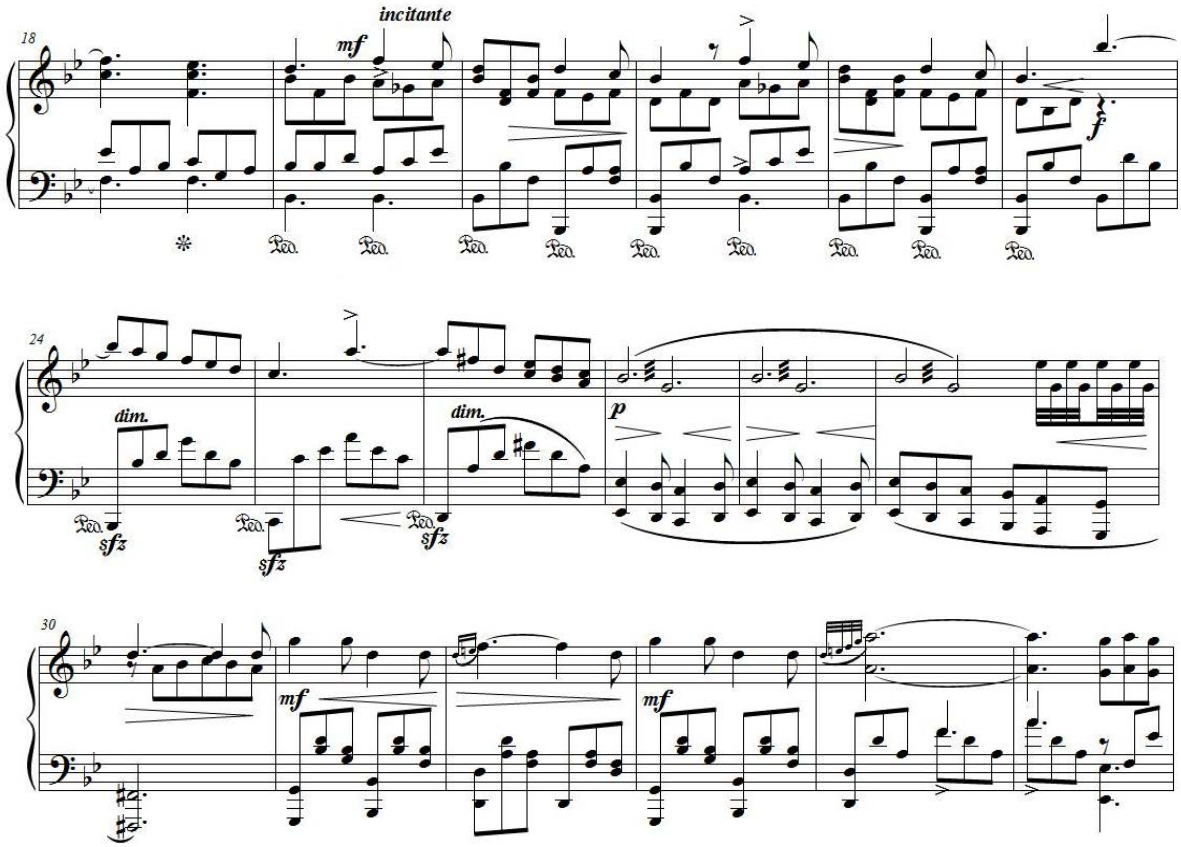
La tonalidad se reafirma durante la transición entre períodos de la Sección A, así como en el periodo B1 de la Sección B y en sendos períodos de la Sección A'.

El período A1 abarca desde el inicio hasta el c. 8b (segunda corchea). Está formado a su vez por dos frases de cuatro compases cada una. La primera de ellas, el antecedente, concluye con un final asertivo. La segunda, el consecuente, lo hace con un final no asertivo. El periodo A2 abarca desde la anacrusa del c. 12 hasta el c. 19c (tercera corchea) con la misma estructura de dos frases que el periodo precedente. Entre ambos se sitúa una breve transición (cc. 8c-11) en la que se consolida el carácter tonal de la pieza gracias al VII grado alterado en los compases 9 y 11. Tras finalizar A2 hay otra transición de cuatro compases hasta el primer tiempo del compás 23.



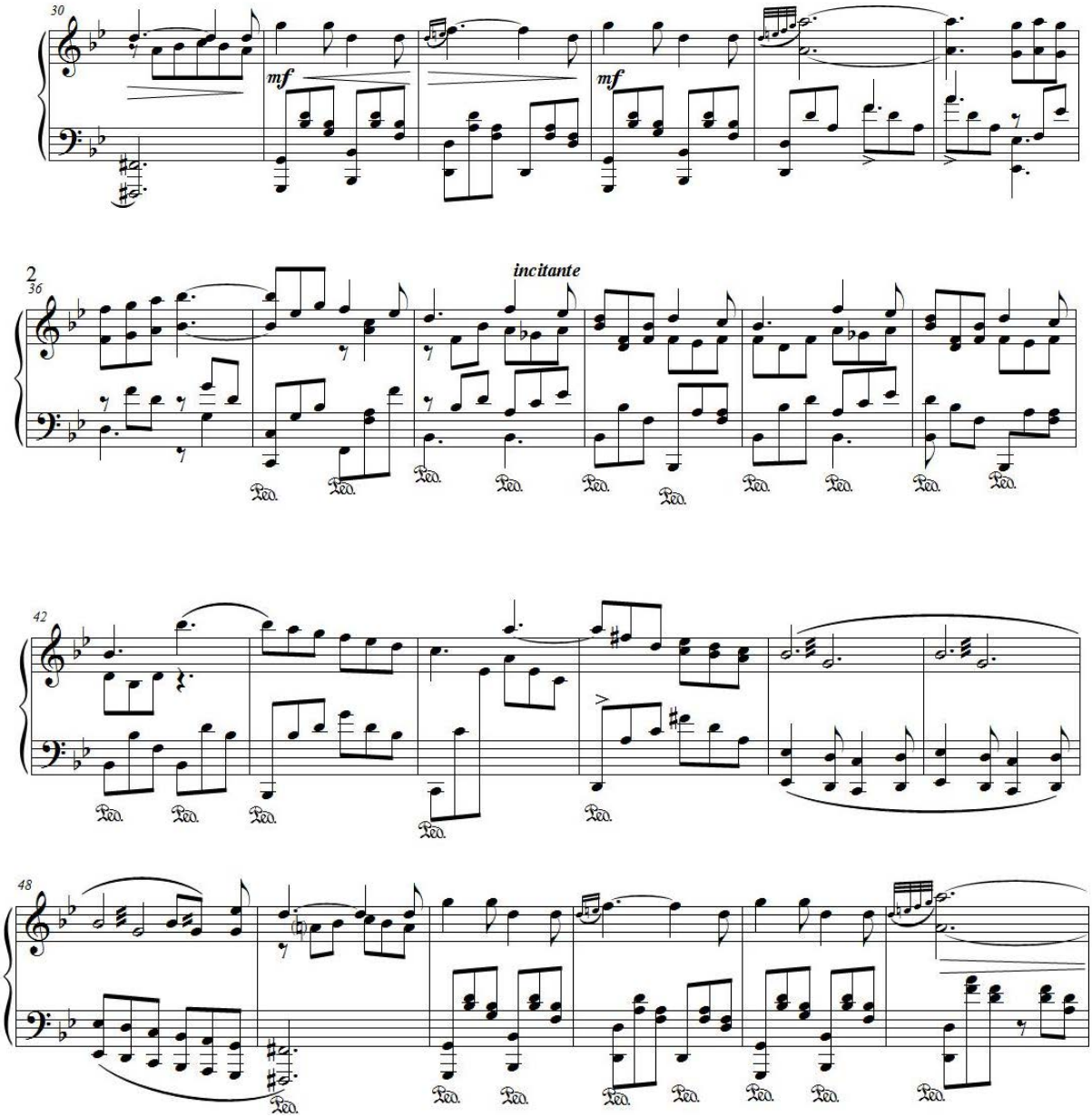
El antecedente del primer período, primera frase, concluye en el c. 4 en la tónica paralela (o del relativo), Si bemol Mayor. El consecuente, segunda frase, finaliza en el c. 8, de nuevo en la tonalidad principal de Sol menor. La transición (cc. 8b-11) resuelve con una cadencia perfecta en Sol menor, es el momento en el que la pieza afirma su carácter tonal.

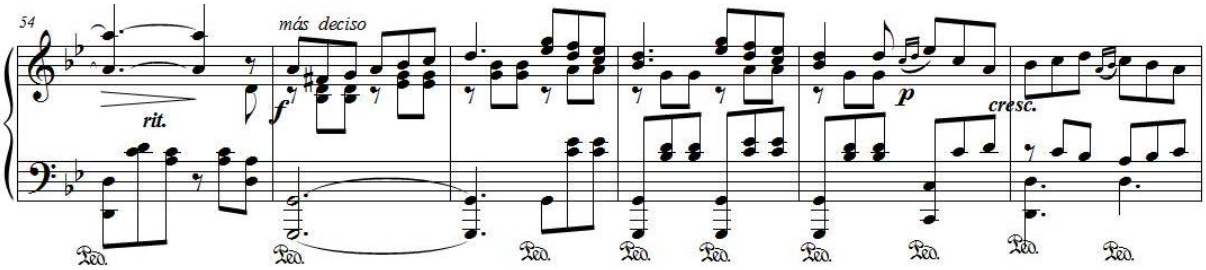
El período B1 comienza en el c. 23d (segunda negra con puntillo) y llega hasta el c. 31.



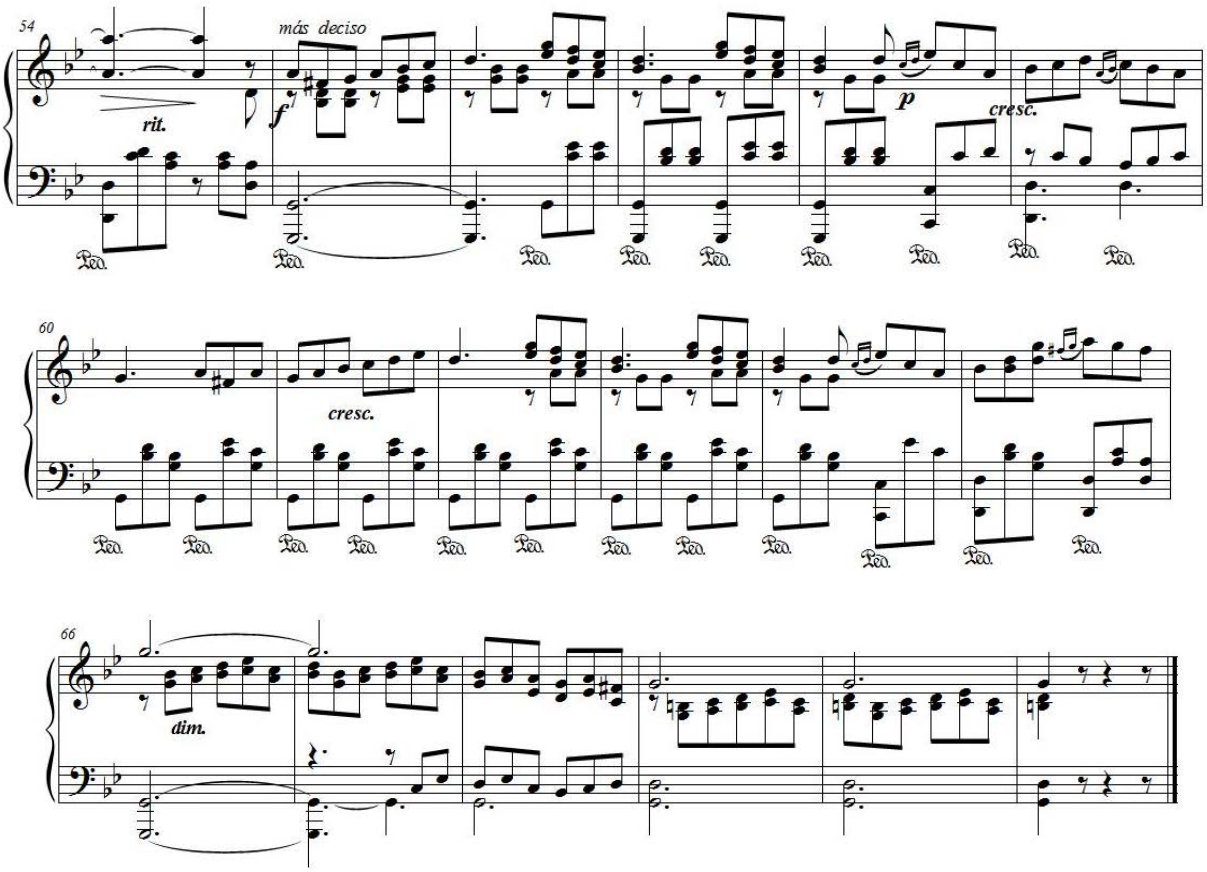
El período B2 comienza en la anacrusa del c. 31 y llega hasta el c. 38c (tercera corchea). Tras una transición de cuatro compases idéntica a la que figura al final de la Sección A, reaparece B1 en el primer tiempo del c. 42, también de manera idéntica. A continuación, en el c. 50, se muestra B'2 (material de B2, pero solo su antecedente), que queda suspendido en una semicadencia en el c. 54. Creo necesario mencionar que el compás 48 aparece incompleto en el manuscrito probablemente por un pequeño lapsus de su autor. El trémolo entre las notas que configuran una tercera menor melódica (notas sol-si b) tiene una figuración de blanca a la que sucede una sexta menor armónica (notas sol-mi b) con figuración de corchea. Es decir, faltaría otra figura de corchea para completar el compás. Es por ello por lo que me he tomado la libertad de prolongar la duración del trémolo proporcionalmente al digitalizar la *Rima* en mi trabajo. De

manera inversa, en el c. 54 del manuscrito aparece una octava de la con figuración de blanca con puntillo a la que sucede una corchea, la anacrusa del c. 55. Con la figura de blanca con puntillo estaría el compás ya completo, pero como de la corchea que viene a continuación no puede prescindirse, ya que es el enlace con el discurso musical posterior, me he permitido también reducir la duración de dicha octava en la digitalización de la partitura y transcribirlo como negra con puntillo ligada a negra. De esta manera el compás queda ajustado.

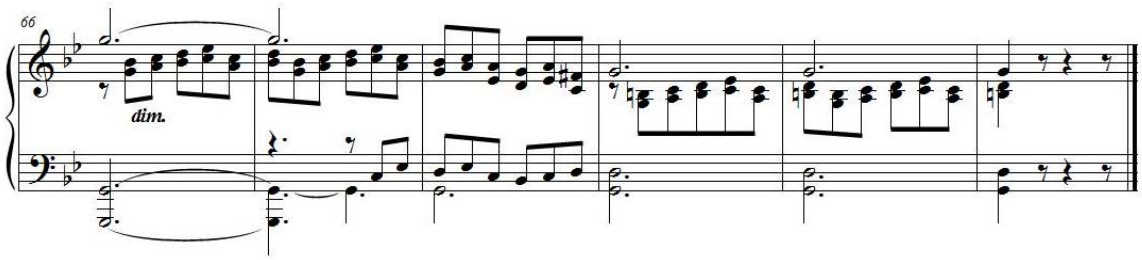




Tras la semicadencia, aparece A'1 en la anacrusa del compás 55 y con él la Sección A' que se prolonga hasta el primer tiempo del c. 66. En ella podemos escuchar de nuevo el fa sostenido, al principio de cada respectivo período (cc. 55 y 60), que permite zanjar definitivamente hipotéticas dudas acerca del carácter tonal de la *Rima*.



Una *Codetta* de seis compases que se inicia en una imbricación con el final de la Sección A' (primer tiempo del c. 66) concluye la *Rima* nº 1 de la colección. En la última corchea del c. 68 encontramos de nuevo el VII grado alterado que caracteriza toda la pieza. La *Codetta* está formada por dos semifrases de tres compases cada una. En la segunda, Olmeda asciende un semitono el III grado pasando de si bemol a si becuadro y finaliza la obra en mayor.



Esta *Rima* recuerda a su, a todas luces admirado F. Mendelssohn-Bartholdy, en su colección *Lieder ohne Worte*[81] especialmente en sus tres *Venezianische Gondellieder*[82]. Se trata de tres piezas líricas, las tres escritas en tonos menores, las tres igualmente breves, y las tres estructuradas en forma de *Lied* ternario. En concreto, la *Opus 19 n. 6* (curiosamente en Sol menor) se asemeja de manera inequívoca por el dibujo melódico desde su inicio y el ámbito que abarca. Por otra parte, la *Opus 62 nº 5,* escrita en La menor, experimenta un cambio de menor a mayor en la Coda que influyó sin ningún lugar a dudas al MC para su primera *Rima*.

2. 1. 2. *Rima 2* (“Yo soy un sueño”).

La *Rima XI* del poeta sevillano es la referencia de inspiración que utiliza Olmeda para su segunda *Rima*.

Bécquer, *Rimas*, XI

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?
—No es a ti, no.

—Mi frente es pálida, mis trenzas de oro:
puedo brindarte dichas sin fin,
yo de ternuras guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?
—No, no es a ti.

[81] *Ibidem*.
[82] *Canciones del gondolero veneciano*.

—Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible:
no puedo amarte.
—¡Oh ven, ven tú!

El texto del poema trata de nuevo temas intrínsecos a la esencia del romanticismo: el dolor y la soledad del individuo; la decepción que conlleva inevitablemente la realidad; la convicción que, en definitiva, solo el amor imposible o aquello que es inalcanzable, el espectro, lo inexistente puede colmar las ansias de plenitud.

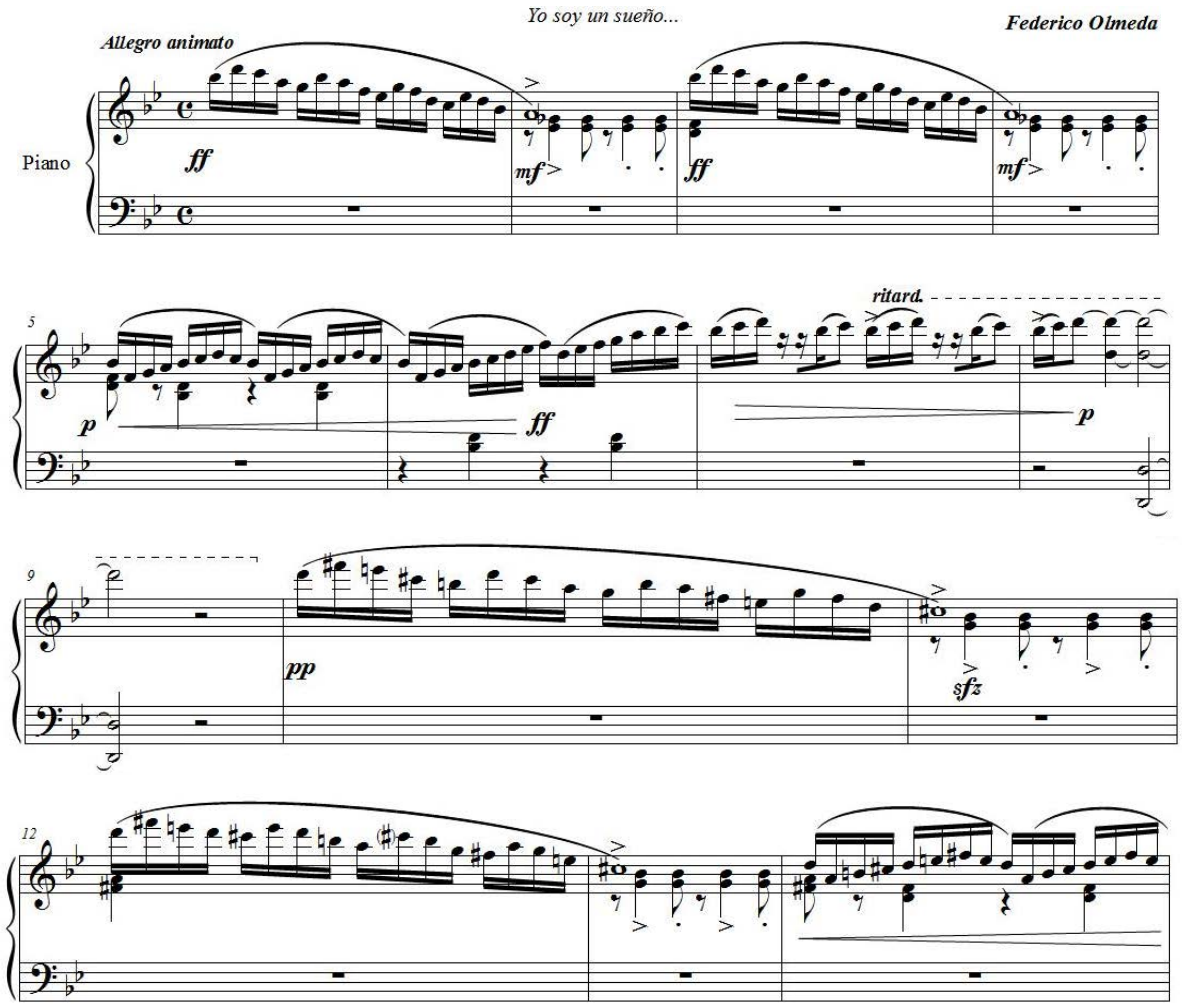
Son tres estrofas y cuatro personajes, uno de ellos el propio Bécquer que lo sufre y lo recrea en primera persona.

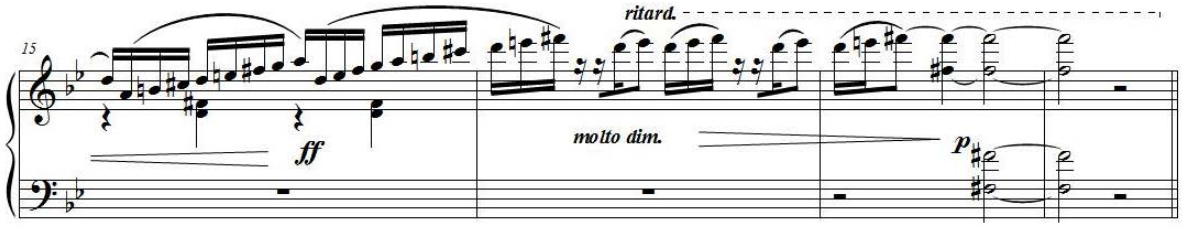
Se podría decir que en la *Rima* correspondiente de Olmeda hay cierta similitud, aunque dilatando ampliamente los espacios entre las intervenciones de cada una de las tres mujeres (dos de ellas supuestamente reales, otra ficticia) y el poeta. Resulta curioso comprobar cómo el compositor prefirió utilizar el primer verso de la tercera estrofa para asignar un título a su *Rima* "Yo soy un sueño", en lugar del de la primera, aquel con el que comienza y se conoce al poema "Soy ardiente, soy morena". Hubiera cabido esperarlo como de hecho hace con todas sus demás *Rimas* portadoras de un título procedente de Bécquer. Hay diferentes opciones posibles como explicación. Una primera razón para ese cambio pudo residir en querer evitar así la censura que sin duda se hubiera producido, conviene recordar que el compositor era sacerdote y residía en el Burgos de finales del siglo XIX. No obstante, puede ser que él mismo, como artista, se identificara especialmente con esa búsqueda de ideal, como obra de creación, plasmada en la tercera estrofa, aunque solo fuera en abstracto. Podría decirse que Olmeda se veía reflejado sobre todo en el discurso del personaje a quien Bécquer hace hablar en primera persona, - "No, no es a ti", desdeña por dos veces, - "Oh ven, ven tú" termina por exclamar al final. El compositor utiliza un espacio temporal que crea a tal efecto en su *Rima* para meditar una respuesta que trasciende el escenario de las dos primeras ofertas amatorias tan genialmente descritas por el poeta. Es como si, al componer, necesitara tiempo para reflexionar antes de tomar una decisión. Es también muy probable que el MC escogiera expresamente el texto de Bécquer por razones autobiográficas y se reconociera en él, reflejo sin duda de una crisis vocacional superada años atrás.

Olmeda, *Rimas,* II

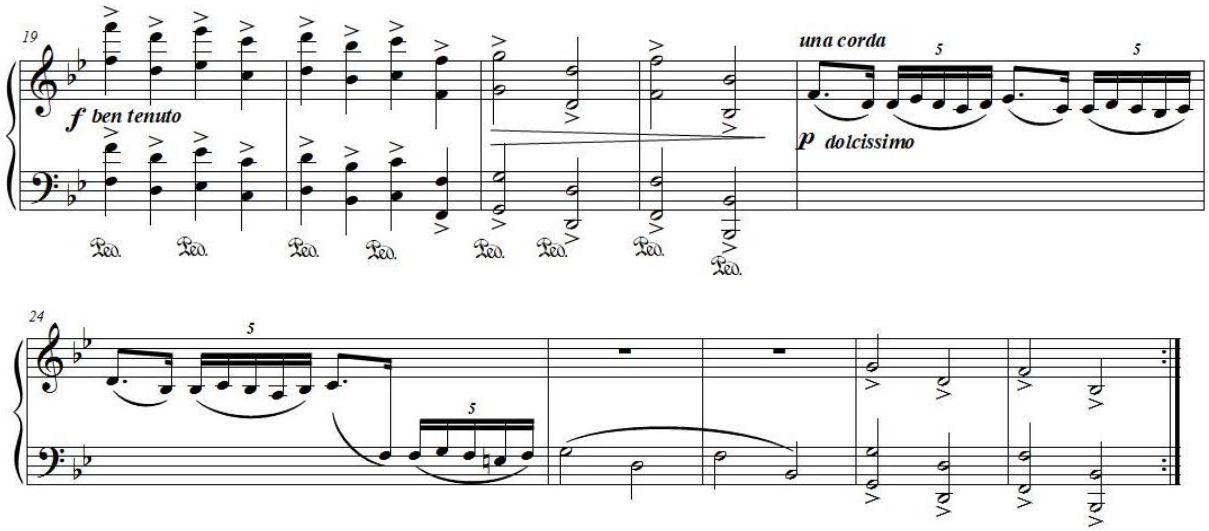
Yo soy un sueño…

La *Rima II* de la colección está fechada en Burgos en febrero de 1890. Es una pieza claramente tonal, se encuentra en la tonalidad Si bemol mayor, está en un compás de 4/4 y su indicación de *tempo* es *Allegro animato*. Su estructura es una forma híbrida de Rondó mezclado con desarrollo A B A' B' A''. La Sección A está formada por dos temas, el tema A1 aparece en el compás 1 y se prolonga hasta el compás 18. Desde el inicio hasta el compás 9 está escrito en el tono principal y desde el compás 10 al 18 en Re mayor, el homónimo mayor de la contratonalidad.





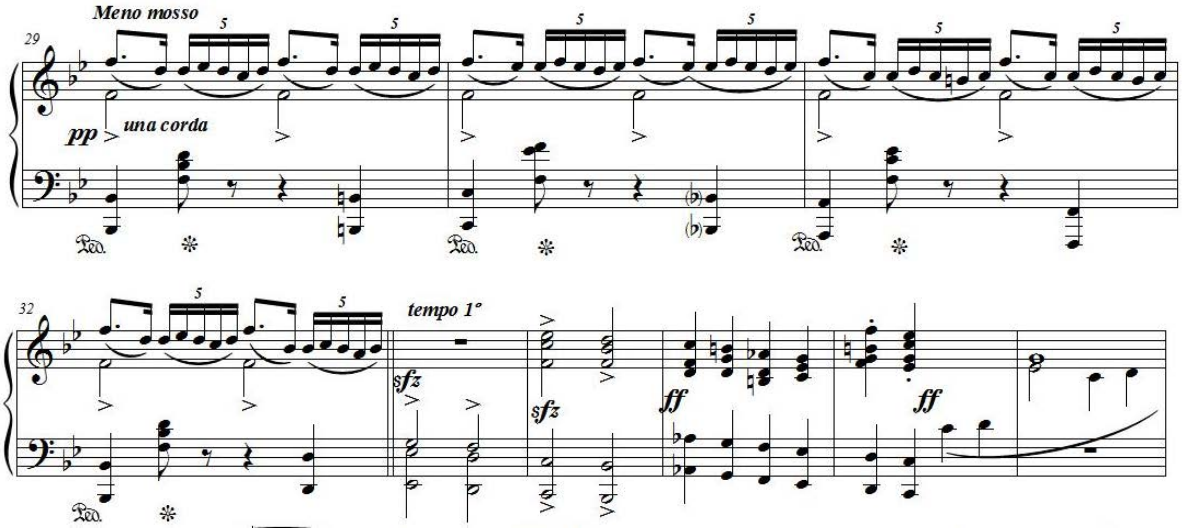
El tema A2, de nuevo en el tono principal de Si bemol Mayor, comienza en el c. 19 y continúa hasta la doble barra en el c. 28. Utiliza un diseño de octavas que se desplazan por intervalos de terceras, cuartas o quintas descendentes que evocan repiques de campana y que recuerdan a *Sposalizio*, dentro del ciclo *Années de Pèlerinage*[83]- deuxième année: Italie - S. 161 n. 1 de F. Liszt inspirado en el célebre cuadro de Rafael *Lo Sposalizio della Vergine*[84] para la iglesia de San Francisco de los Minoritas en la Umbría.



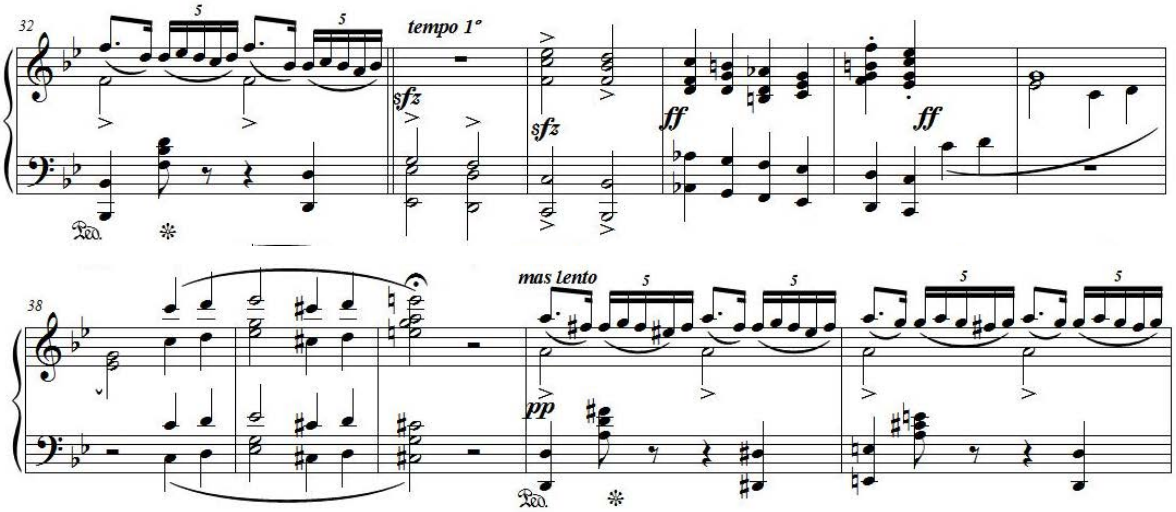
A continuación, da comienzo la Sección B, a modo de primera estrofa, podría decirse que oímos el material más estable hasta el momento, de alguna manera es como si A1 y A2 hubieran actuado como Introducción, aunque no sea el caso. En realidad, es el Desarrollo I del Rondó en parte con material del tema A2, pero también con material nuevo. Hay cuatro subsecciones en B:

1ª - Del c. 29 al 32 en la tonalidad principal de Si bemol Mayor. Desarrollo del Tema A2.

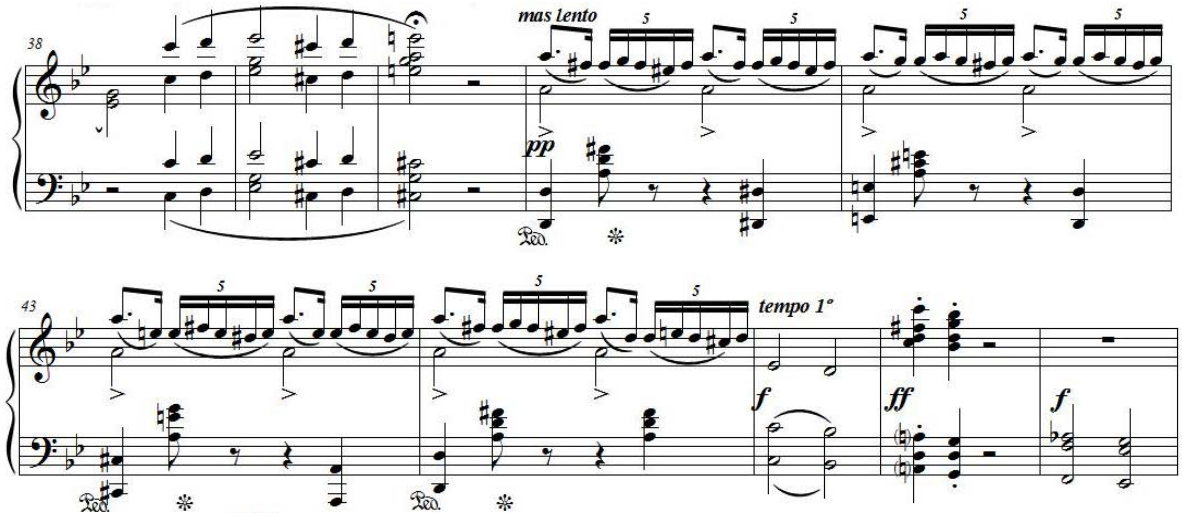
[83] *Años de peregrinaje*, *segundo año: Italia*.
[84] *Los desposorios de la Virgen*.



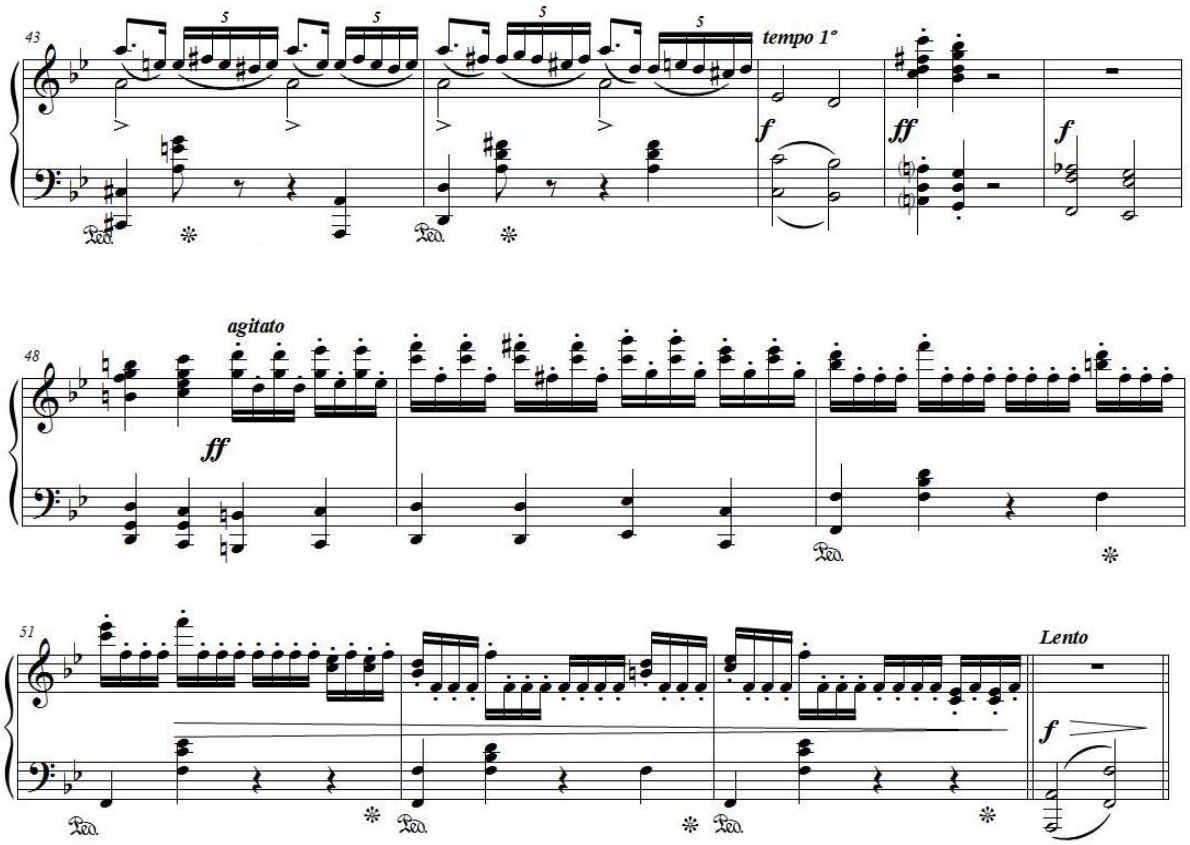
2ª - Del c. 33 al 40 en las tonalidades de Si b M - Do m- Re M. Es decir, la tonalidad principal, la de la Subdominante paralela y la del homónimo mayor de la contratonalidad. Utiliza material nuevo, aunque con claras referencias al Tema A2.



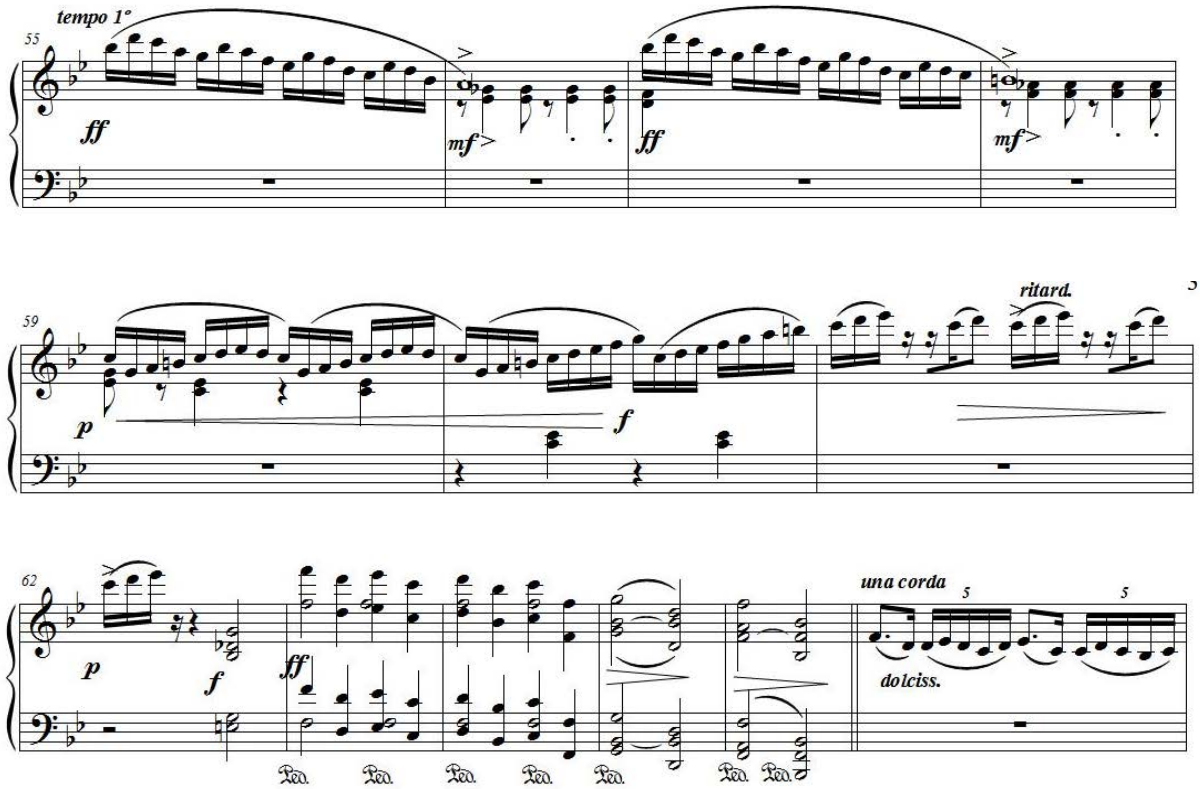
3ª - Del compás 41 al 44 continúa en Re M. Desarrollo Tema A2 con idéntico diseño al comienzo de la presente Sección.



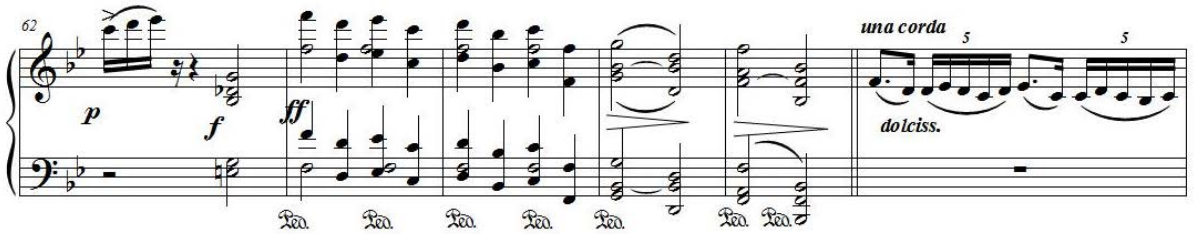
4ª - Del compás 45 al 54 en las tonalidades de Si bemol Mayor, Do menor y de nuevo Si bemol Mayor con material nuevo, no obstante, derivado de la 2 ª subsección. El diseño comprime la figuración e invierte el sentido, ahora es ascendente.

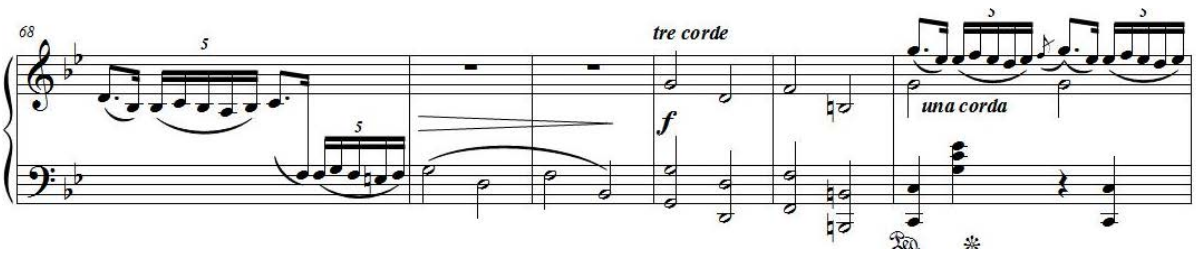


Al finalizar la Sección B vuelve el Estribillo (Sección A) con el tema A1 entre los cc. 55-62b (segunda negra) primero en el tono principal de Si bemol Mayor y luego (haciendo una flexión modulante) en el de Do menor lo cual confiere mayor variedad armónica al pasaje.



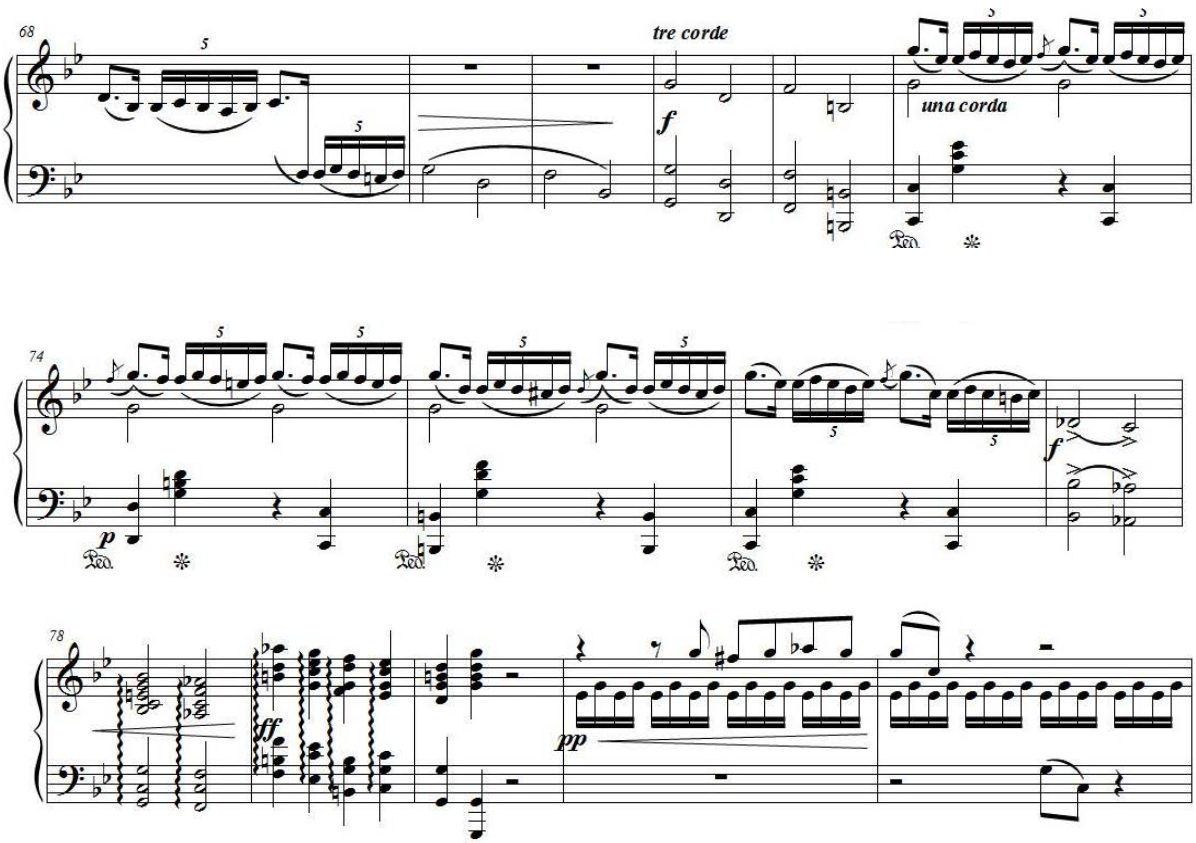
Tras finalizar el tema A1 en esta Sección A' a modo de estribillo en el c. 62 b (segunda corchea) hace su aparición el tema A2 de los compases 62c (tercer tiempo) al 72b (primera blanca) en el tono principal de Si bemol Mayor.





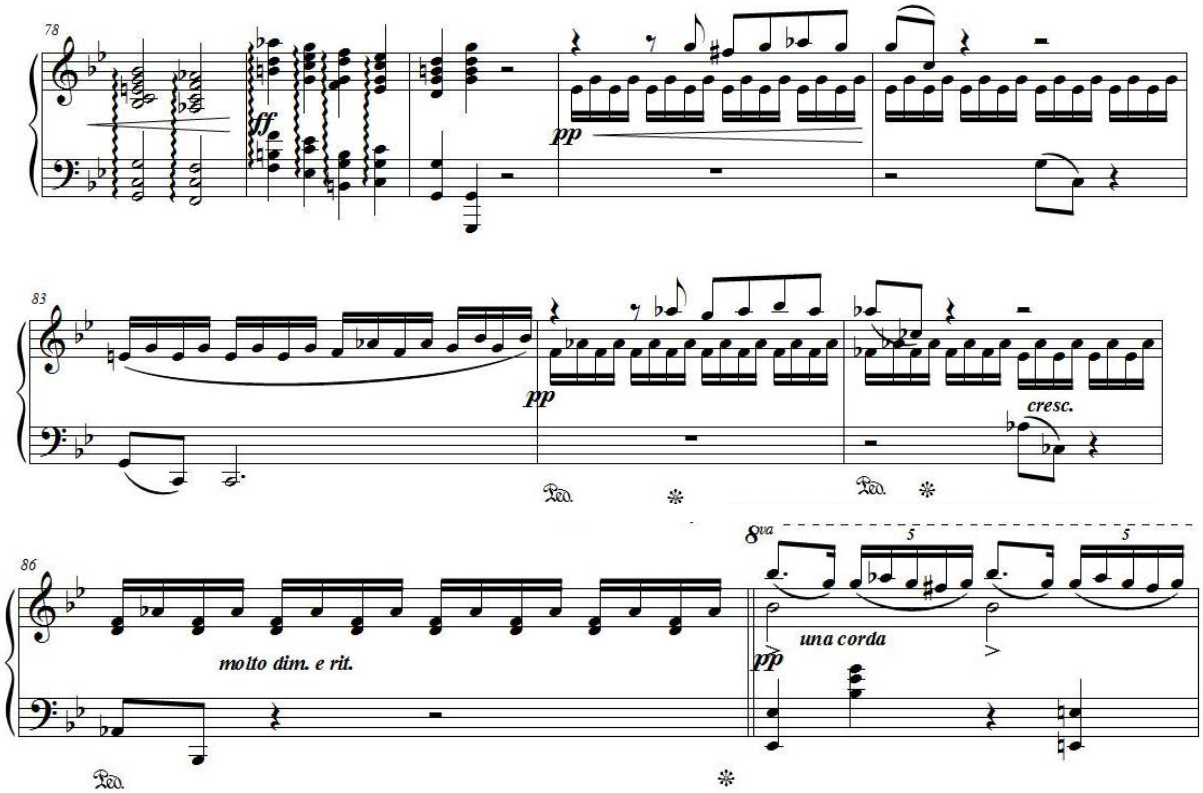
En el compás 72 c (segunda blanca) comienza la Sección B', es el Desarrollo II a modo de segunda estrofa. Se prolonga hasta el compás 94. Es de nuevo material del tema A2 del estribillo desarrollado y, en parte, también material nuevo. Encontramos en este 2º Desarrollo tres subsecciones:

1ª - Del compás 72c al 80 con el tema A2, pero desarrollado. Tono de la Subdominante paralela, Do menor. La subsección termina en una semicadencia (c. 80).

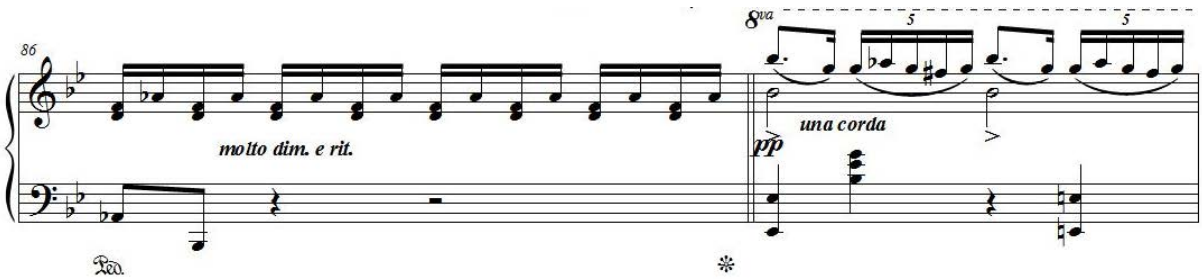


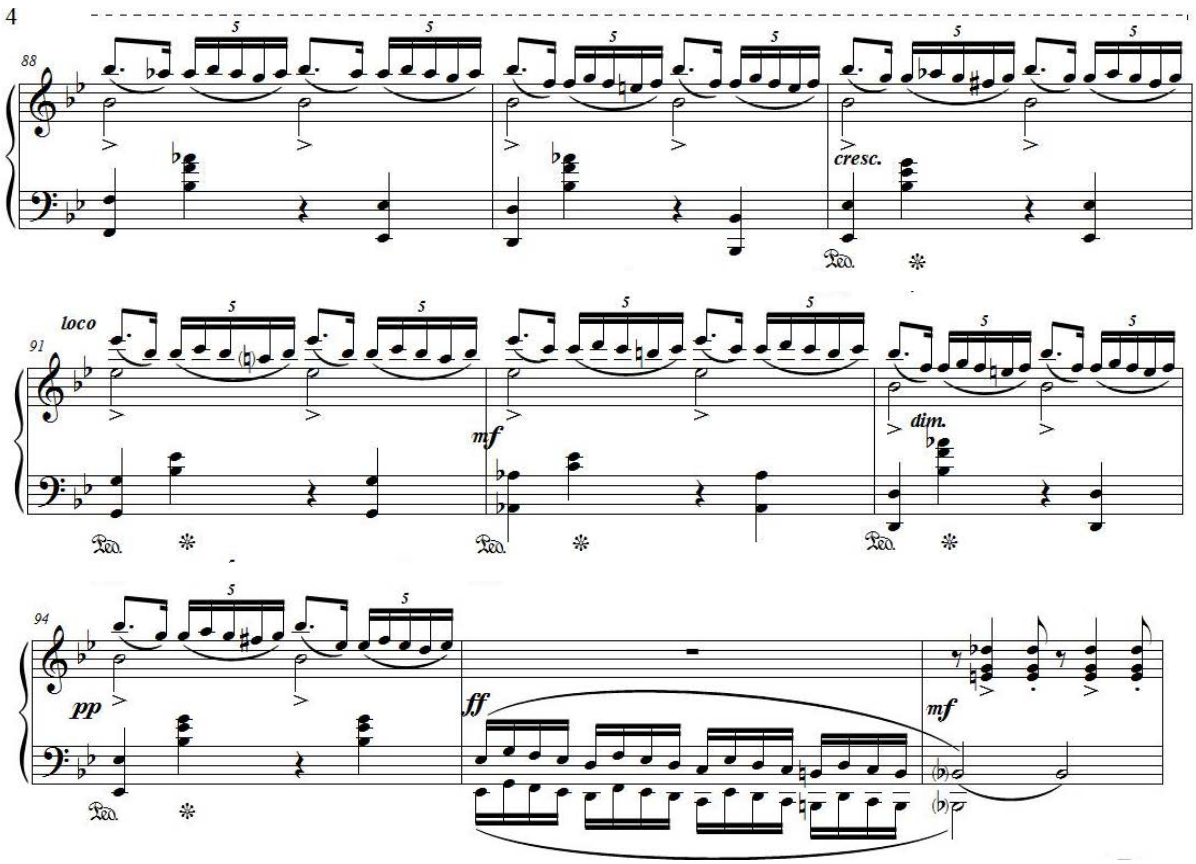
2ª - Del compás 81 al 86 con un material nuevo y en una atmósfera, conviene reseñarlo, absolutamente idílica, celestial. La textura de este pasaje recuerda al primer movimiento de la *Sonata en Re menor* Op. 31 nº 2, *La tempestad,* de L. v. Beethoven, aunque en ella la intención

del compositor alemán fuera completamente diferente. La 2ª subsección de este Desarrollo de Olmeda se inicia en el tono de Do menor, luego pasa a Fa m (c. 83) a través de un acorde de Dominante con séptima. En el c. 85 encontramos un acorde de Sexta napolitana de Mi bemol Mayor. En el c. 86, encontramos de nuevo un acorde de Dominante con Séptima que resuelve ya en la 3ª subsección.

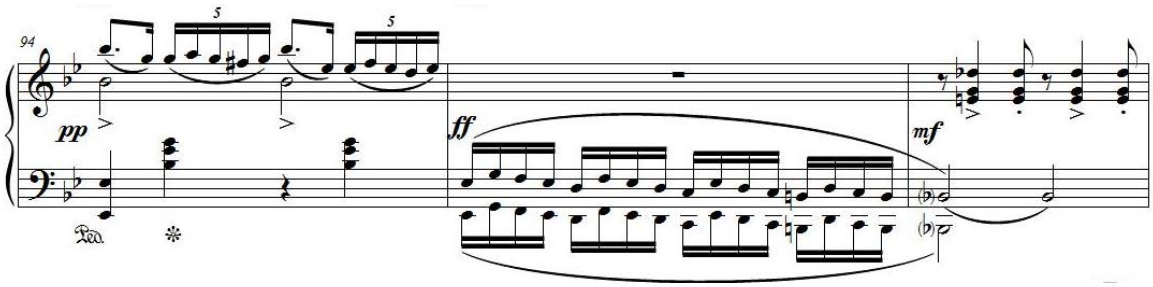


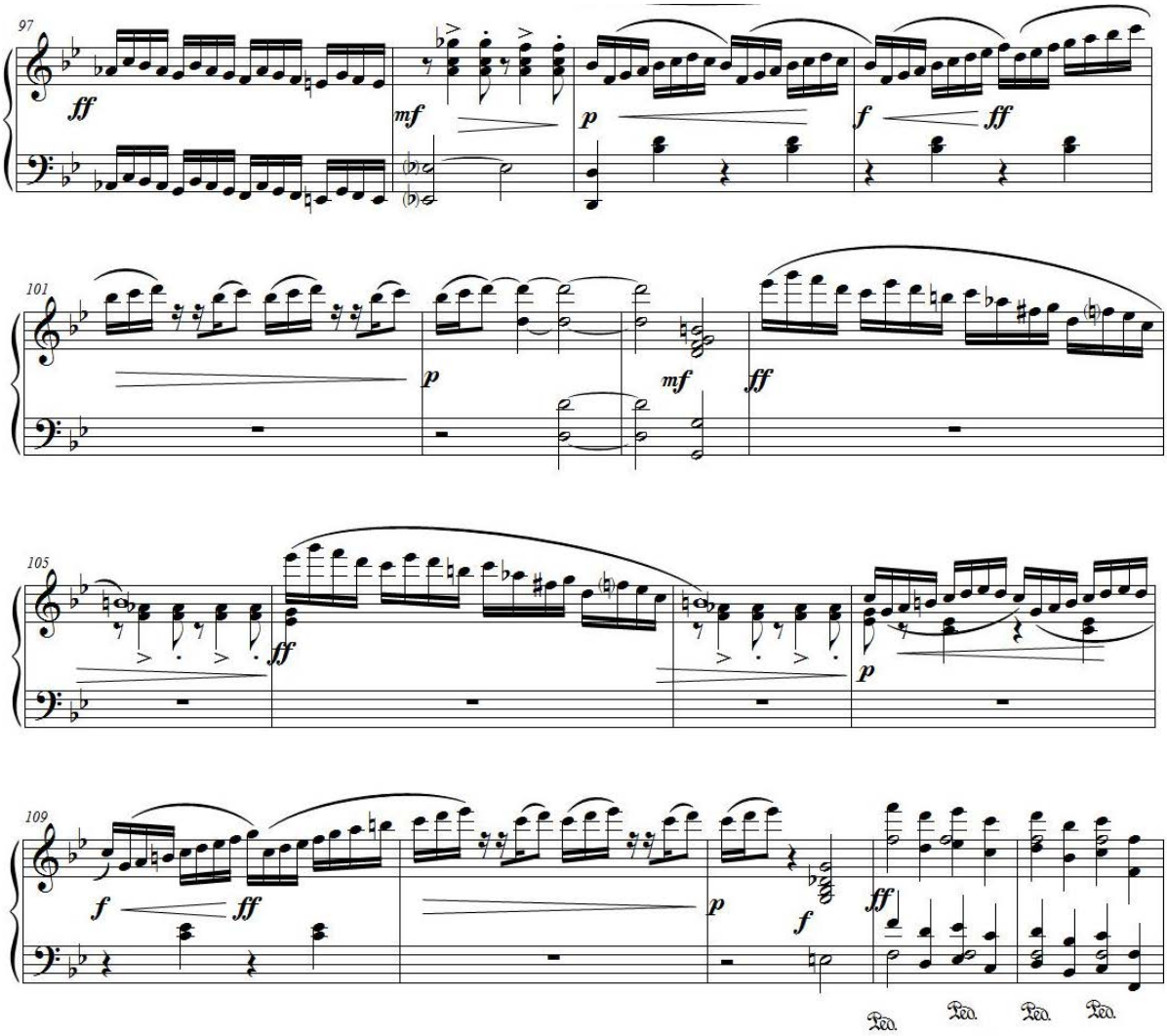
3ª - Del compás 87 al 94 de nuevo con el tema A2, pero desarrollado. Esta vez en el tono de Mi bemol Mayor. Utiliza siempre tonos cercanos, se sigue moviendo en un primer círculo de quintas.



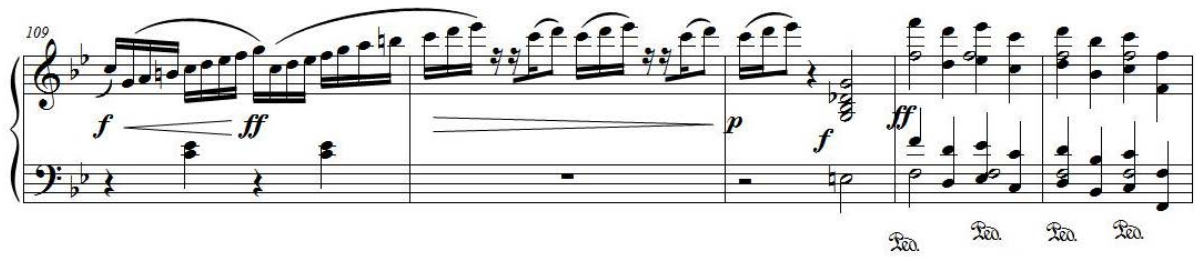


La sección A'' se extiende entre los compases 95 y 121. Es la tercera vez que se escucha el estribillo. Hay dos subsecciones en él. Del compás 95 al 111b aparece el tema A1, pero esta vez desarrollado, experimenta una mutación comenzando en una región más grave y redoblado a la octava. El diseño también es diferente, ya no hay dos intervalos de tercera melódica en cada grupo sino solo uno al que suceden tres notas en descenso por grados conjuntos. Las primeras semicorcheas de cada grupo están a distancia de segunda entre sí ya sea esta, mayor o menor. Se produce un breve agitato y la expresión en el pasaje se oscurece momentáneamente. En los dos compases siguientes la voz superior asciende regresando a su tesitura habitual y el diseño presentado por ambas manos se sitúa a distancia de dos octavas. A partir del quinto compás el tema A1 retoma el trazo originario como en A'.

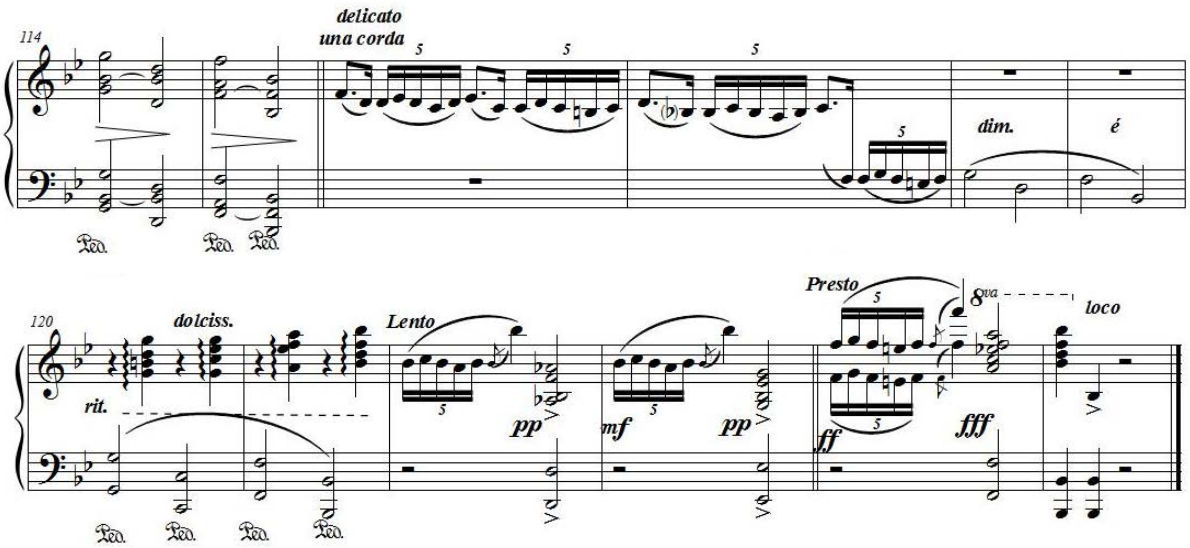




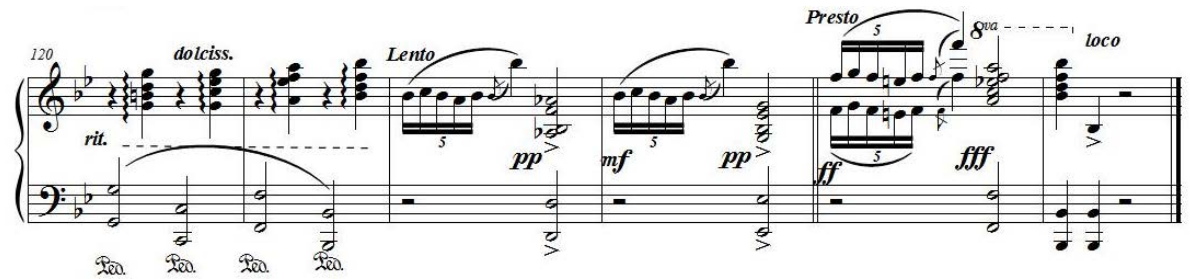
El tema A2 se extiende entre los compases 111c (tercer tiempo) y 121. Aparece en esta ocasión con una nota pedal[85] de dominante para reforzar su intervención pues Olmeda está listo para responder aceptando finalmente exclamar su deseo como en el final de la *Rima* de Bécquer, anhelando ese "sueño" como quiso titular su propia *Rima*.



[85] En lo sucesivo utilizaré solo una pedal, en femenino, para referirme a su función armónica.



Una *Codetta* de cuatro compases claramente divididos por una doble barra en dos semifrases simétricas en longitud (cada una de dos compases), pero opuestas en *tempo* y expresión concluye, a modo de síntesis, la *Rima* nº 2. La primera semifrase (*Lento*) tiene un carácter improvisatorio y un aire de interrogante, cuestiona, duda. La segunda (Presto), por el contrario, es decidida, resuelta. La pieza acaba con un final no asertivo.



El dibujo melódico del tema A en esta *Rima* recuerda indefectiblemente al del *Impromptu n. 4 en La bemol mayor* Op. 90 D. 899 de F. Schubert.

2. 1. 3. *Rima 4* (“Besa el aura que gime”).

(Bécquer, *Rimas*, IX)

Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa a la nube en occidente
y de púrpura y oro le matiza;

la llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza;
y hasta el sauce, inclinándose a su peso,
al río que le besa vuelve un beso.

El poema se inicia en lo que parece una escena bucólica retratada con gran placidez. En ella se produce una personalización de los elementos de la naturaleza. Bécquer emplea aquí diversas metáforas como son la suave brisa ("el aura") que juega rizando el agua ("las ondas"), el sol, el sauce, la nube, "el color púrpura y oro" (el atardecer), todas ellas muy características del romanticismo. Esta utilización simbólica revelaría sentimientos amorosos e incluso hasta eróticos. La imagen queda reflejada de manera patente en expresiones como el "tronco ardiente" o "besar a otra llama". Es toda una sucesión de expresiones contrastadas, en un espacio de reducido tamaño, que adquieren un atractivo adicional al ser musicalizados proporcionando a la poesía de Bécquer otra dimensión.

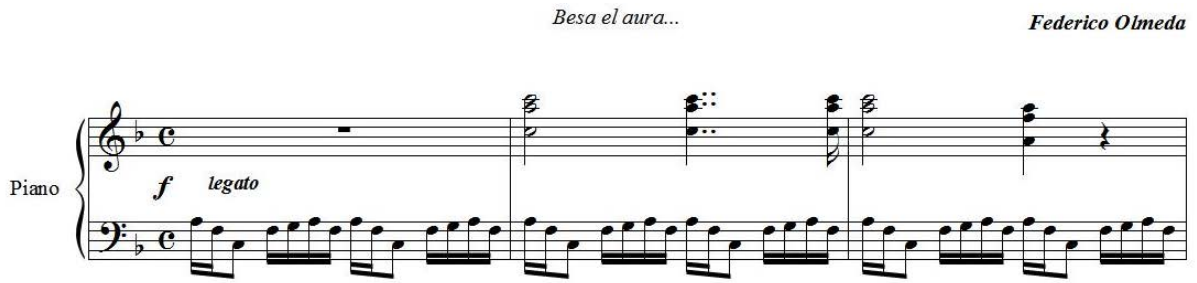
Olmeda, *Rimas*, IV

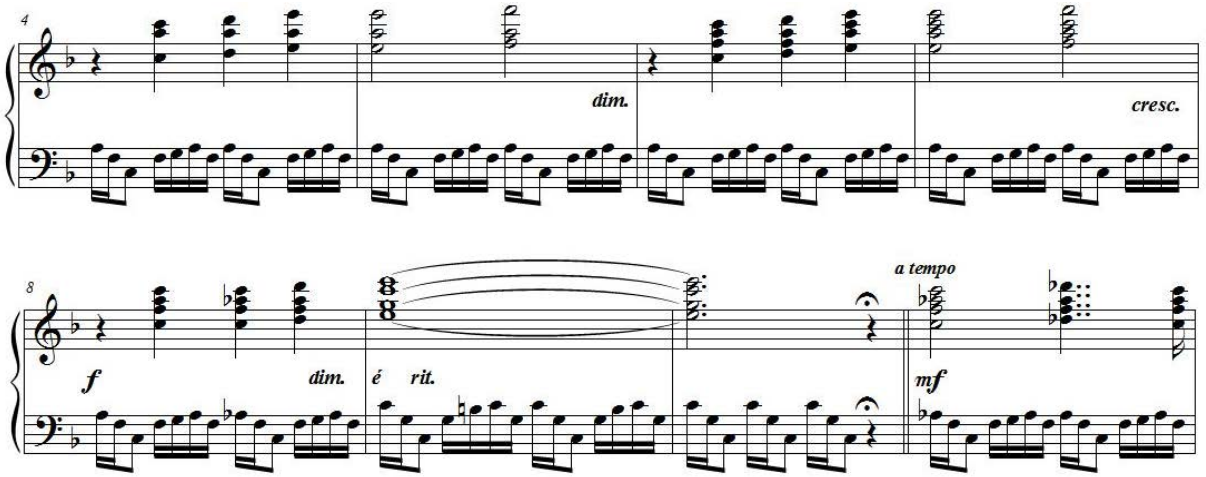
Besa el aura que gime…

El compositor utiliza la *Rima IX* del poeta sevillano como referencia inspiradora para su *Rima* número 4 y le adjudica como título el primer verso de esta.

La pieza se encuentra en la tonalidad de Fa mayor, está en compas de 4/4 y responde a una estructura de Lied ternario A B A'.

El primer periodo consta de 10 compases en la tonalidad principal. No hay indicación alguna de nuestro protagonista sobre los pentagramas en el manuscrito del E-BUadp acerca del *tempo* o carácter de la *Rima*. Sí que requiere del pianista, en cambio, interpretar al inicio *forte* y *legato* el *ostinato* rítmico adjudicado a la mano izquierda y que se prolonga ininterrumpidamente, aunque con otras dinámicas, durante los dos periodos del Tema.





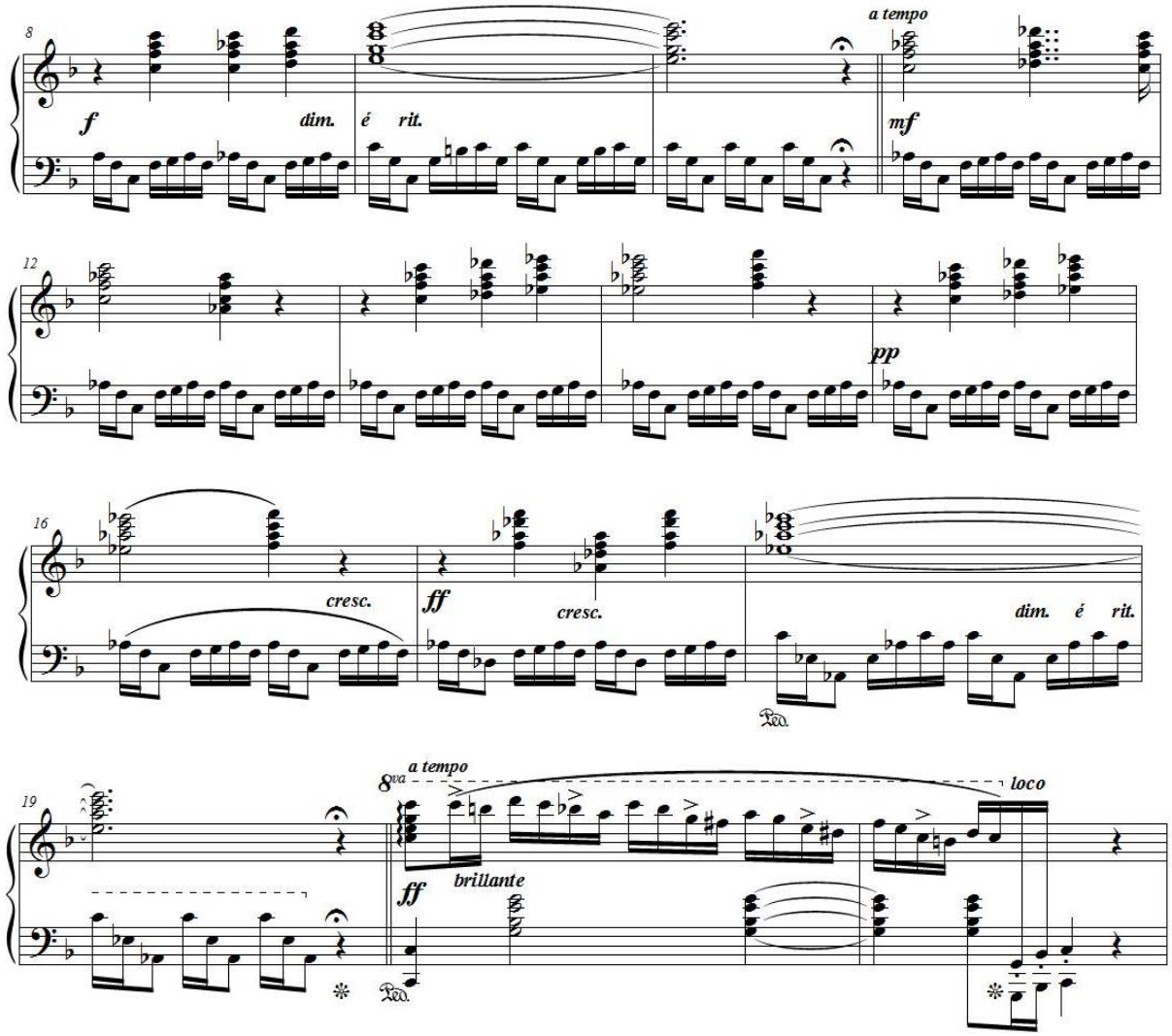
A pesar de no otorgar el compositor ningún aire específico a la pieza, la calma que se desprende de la propia música en este inicio no deja lugar a dudas sobre cuál podía ser su intención. El *ostinato* rítmico genera un estatismo que otorga al pasaje un aire contemplativo y ello refleja magistralmente la bucólica placidez de la visión de Gustavo Adolfo en los cuatro primeros versos de su *Rima IX*. Se hace inevitable pensar en *Au lac de Wallenstadt*[86] dentro del ciclo *Années de pelèrinage* - première année: Suisse - S. 160 n. 2 de F. Liszt. La influencia creo que es innegable. No obstante, el tratamiento del ritmo de la mano izquierda imitando las ondas del agua es notablemente más fluido en la pieza del compositor húngaro.

En el compás 8 aparece un la bemol que anticipa la tonalidad con la que expondrá el siguiente material. El segundo periodo del Tema comienza en el compás 11 y se extiende hasta el 19. Está escrito en modo eólico altura fa o, lo que es lo mismo, en el tono de Fa menor pero que utiliza su escala natural. Es decir, sin alterar sus grados VI y VII en sentido ascendente con lo que las notas re y mi permanecen bemoles. Tras el *diminuendo* y *ritardando* al final del primer periodo, Olmeda escribe *mezzo forte* y de nuevo *a tempo*. El ritmo en este segundo periodo es el mismo, pero el trazo melódico en las voces superiores dibuja una 2ª menor ascendente que no aparecía en los diez primeros compases. Con ello consigue reducir un poco la enorme quietud del inicio augurando sutilmente lo que viene a continuación. Por lo demás, las dimensiones de ambos periodos son casi iguales, aquel tiene diez compases y este, nueve. La diferencia estriba únicamente en que antes de hacer su entrada las voces superiores, tenemos al inicio un compás entero para la mano izquierda (el primero de la pieza) a modo de preparación. El resto es similar en su forma: sucesión de 2 + 2 + 2 + 3 compases en ambas

[86] *En el lago Wallenstadt* (*Años de peregrinaje*), Primer año: Suiza, *Suite 160 – 2*, obra inspirada a su vez en un poema de Lord Byron.

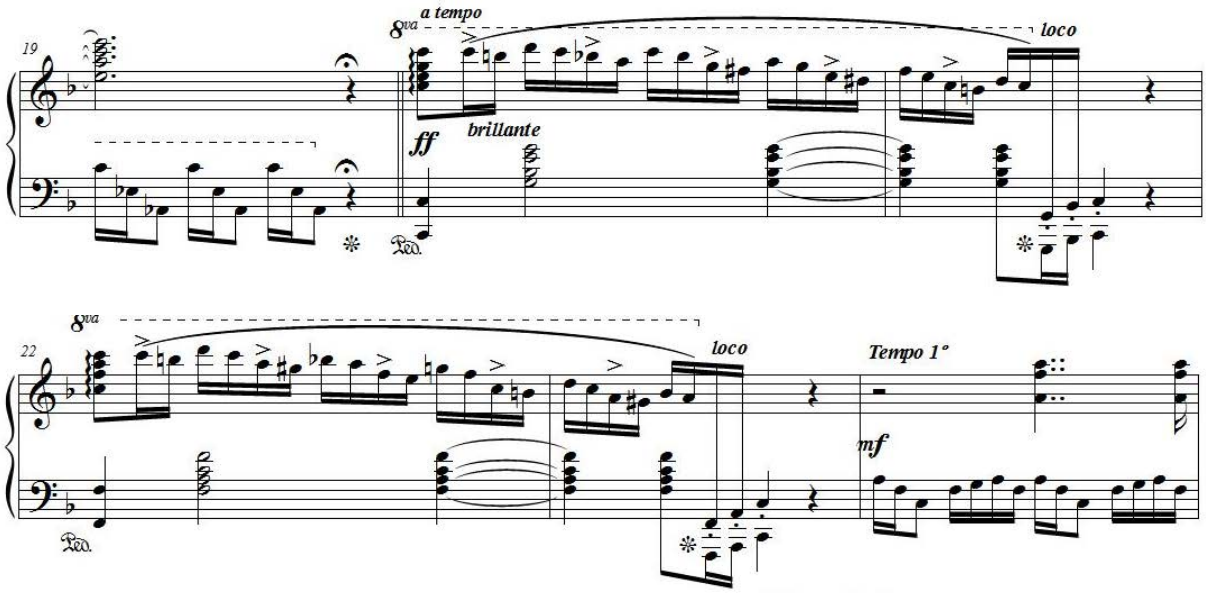
secciones en las cuales el tercer par de compases es idéntico al anterior. En cuanto a dinámica, a pesar de la similitud formal, resulta curioso encontrar en el primer periodo un progresivo *diminuendo* a partir del 5º compás. En el segundo, por el contrario, también en el 5º compás de la Sección (el compás 15 de la *Rima*) se requiere del intérprete un súbito *pianissimo* a partir del cual debe realizar un gran *crescendo* hasta el *fortissimo* del compás 18 para volver a disminuir y retardar antes de la doble barra.

Hay en los últimos compases de A una sucesión de grados muy particular desde el punto de vista armónico, que caracteriza el estilo compositivo del compositor soriano: I -VI- III. O sea, primero desciende una 3ª Mayor y luego asciende una 3ª menor, se mueve con frecuencia por mediantes.

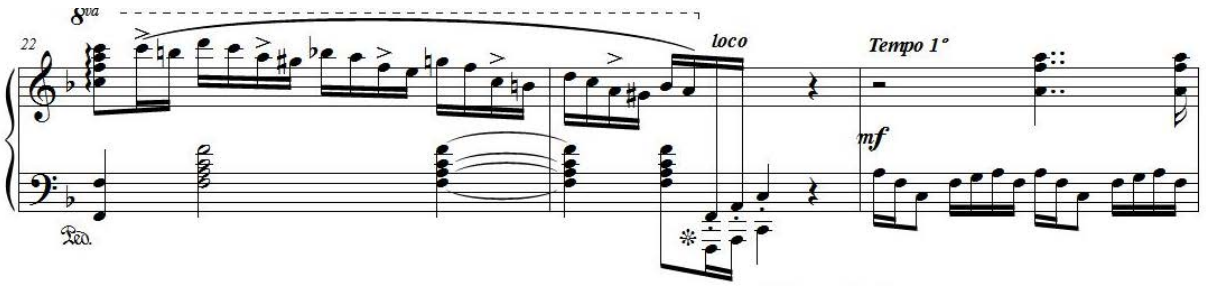


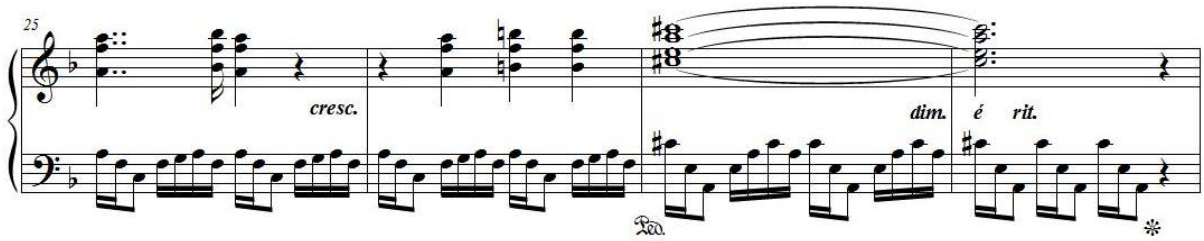
La Sección B irrumpe con fuerza en el compás 20. Si por tradición la Sección B debe ser contrastante, aquí los primeros compases lo logran por excelencia. Esta Sección continúa hasta el compás 38 pero el contraste no se mantiene de manera ininterrumpida. Veo cuatro subsecciones en B.

1ª – Del compás 20 al 23, subsección contrastante de cuatro compases en el tono de Fa mayor en el que los dos primeros realizan una función de dominante de los siguientes. En el manuscrito figura la indicación brillante y *a tempo*. El carácter ahora es exaltado, absolutamente eufórico y se corresponde con el cambio de expresión que también se produce en la *Rima IX* del poeta.

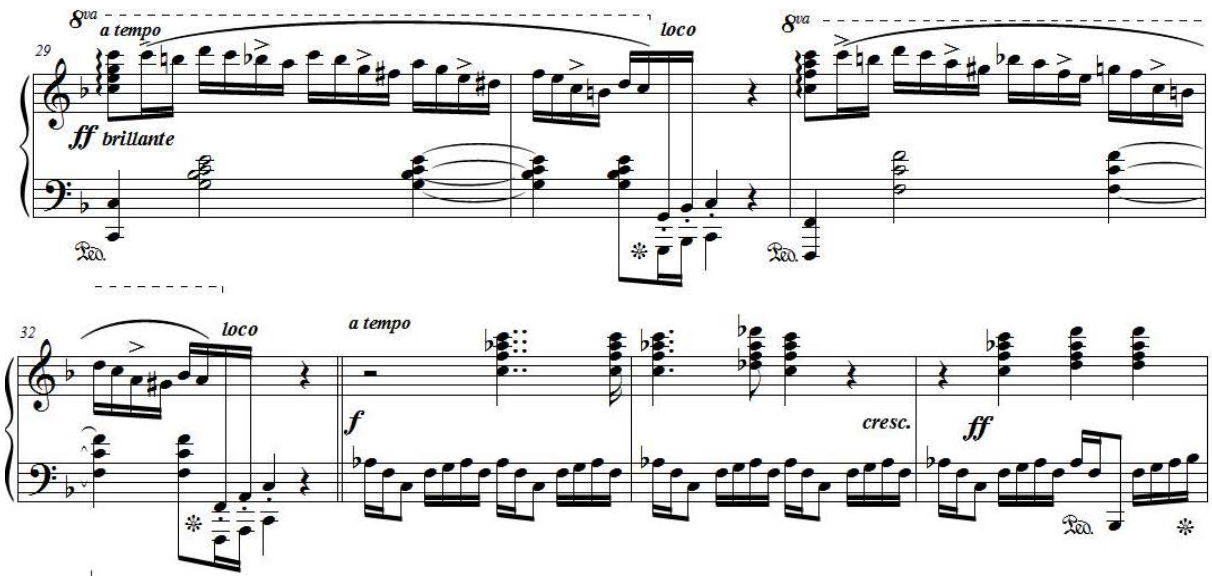


2ª – Del compás 24 al 28, vuelve la quietud durante cinco compases (distribuidos en una sucesión de 2 + 3) con el Tema, como en el compás 11, al final del primer periodo, y en los compases 8 y 9, también en el tono de Fa mayor.

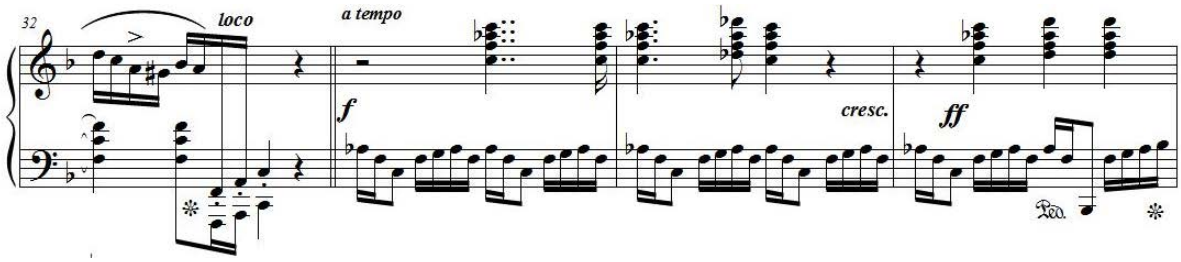


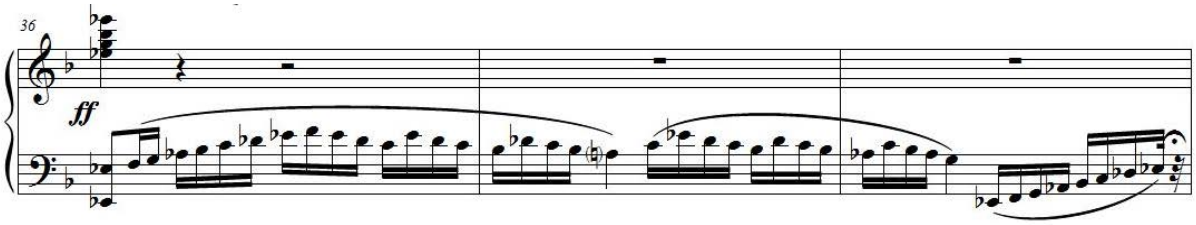


3ª – Del compás 29 al 32 retorna la euforia y repite una subsección contrastante idéntica a la anterior.

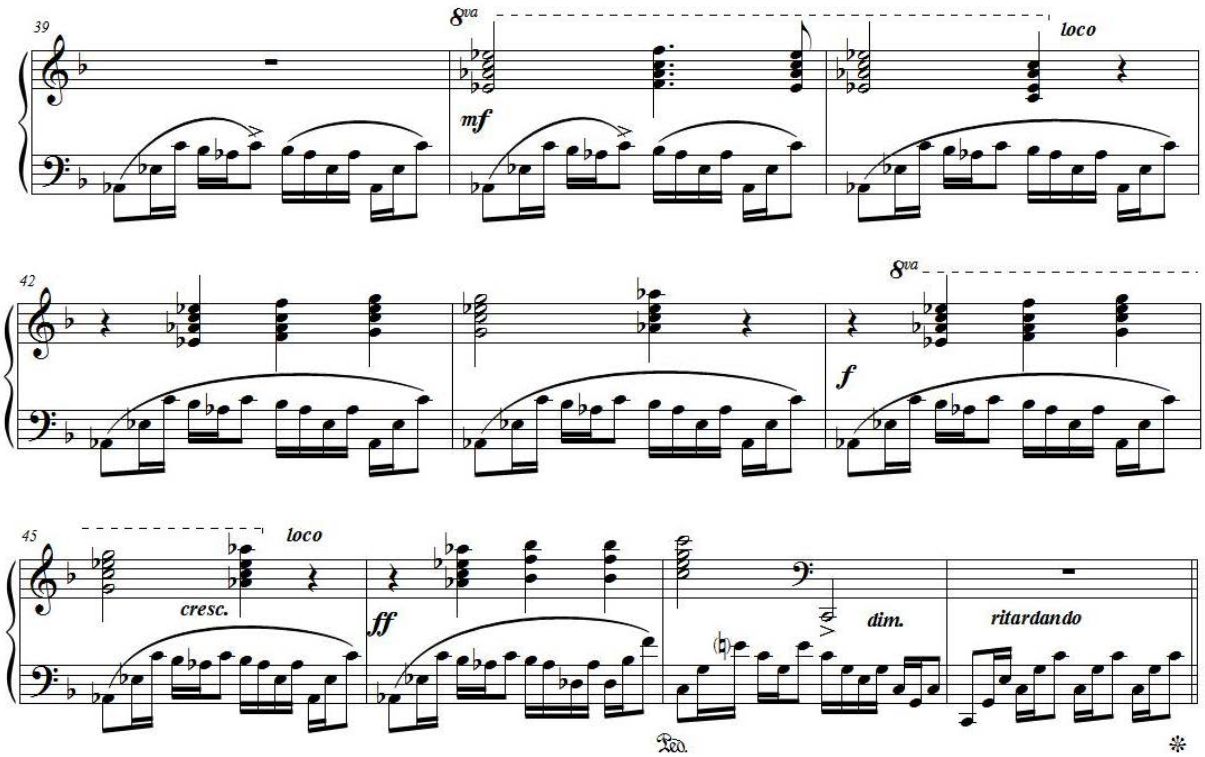


4ª – Del compás 33 al 38, con el primer periodo del Tema más comprimido durante 6 compases agrupados en 2 + 4. La línea del bajo adquiere más independencia melódicamente y esto se prolonga también en la Sección siguiente. La expresión es exaltada. Modo eólico en altura fa o, lo que es lo mismo, escala natural de la tonalidad de Fa menor.



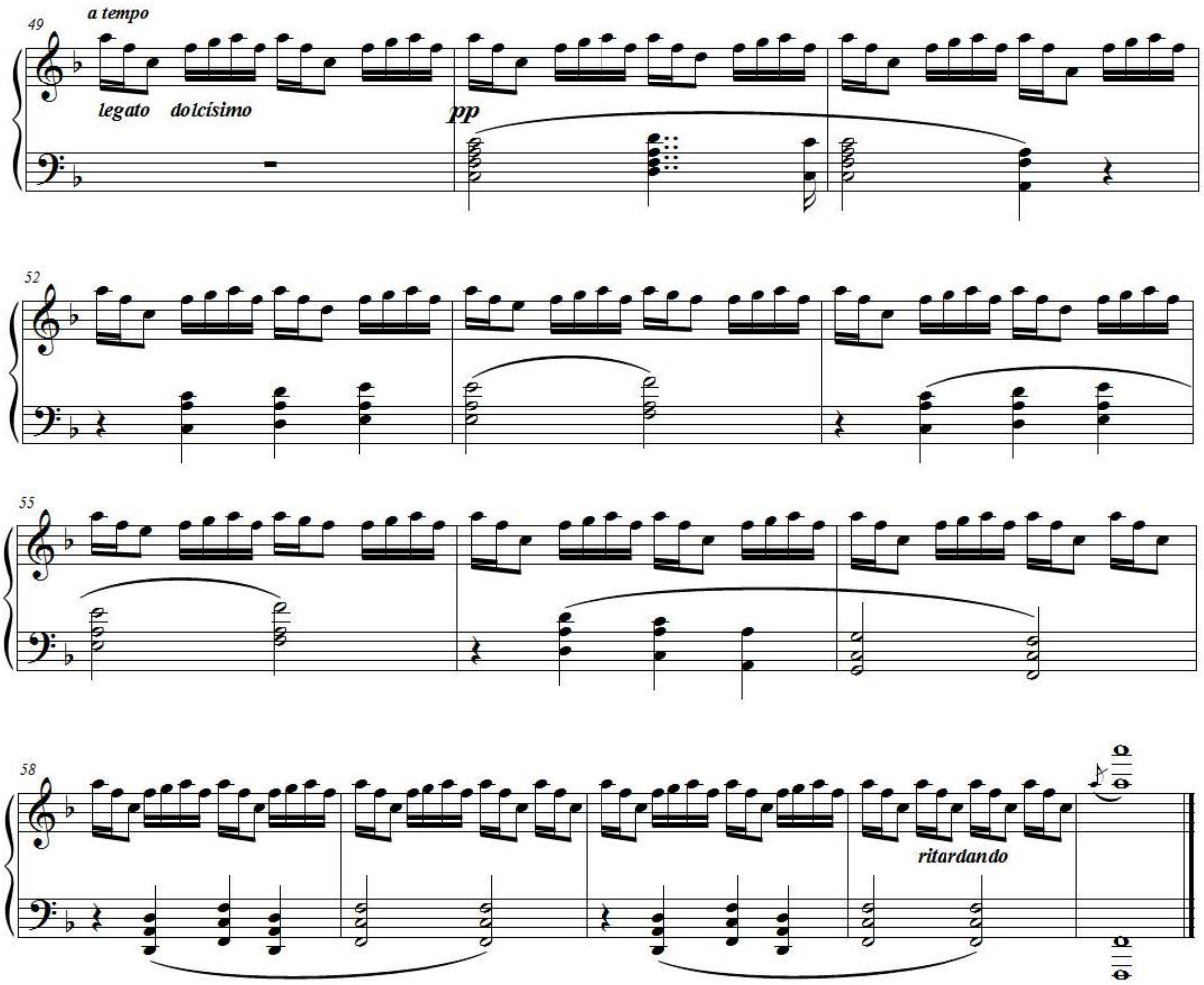


La Sección A' presenta en el compás 39 de nuevo el Tema. El diseño de la mano izquierda es ahora más rico. Estamos en la tonalidad de La bemol Mayor, la paralela o relativo mayor del tono en el que termina la Sección B. Continúa en él hasta el compás 48. La estructura es de 10 compases distribuidos de manera idéntica a en la Introducción, 3 [1+2] + 2 + 2 + 3.



En el compás 49, con la indicación de *dolcissimo*, *legato* y *a tempo*, invierte la posición de las voces y ubica el Tema en el bajo en el tono principal de Fa Mayor hasta el final en el compás 62 dilatando la Sección, pero distribuida diferentemente, 3[1+2] + 2 + 2 + 2 + 3. En el último pentagrama Olmeda sorprende utilizando unas quintas paralelas en el bajo que proporcionan una ligereza muy sugerente evocando el agua del río del poema, una atmósfera etérea en la que todo se va desvaneciendo muy propia del estilo impresionista y que, inevitablemente asociamos

con Claude Debussy, en uno de sus *Préludes* del primer cuaderno*, La Cathédrale engloutie*[87], aunque paradójicamente Debussy lo escribiera veinte años más tarde.



La *Rima 4* termina con un final conclusivo en *pianissimo*. En el manuscrito del E-BUadp aparece fechada sin día concreto y sin firmar en marzo de 1890.

2. 1. 4. *Rima 5* (“Te vi un punto”).

Bécquer, ***Rimas*, XIV**

[87] *La catedral sumergida*, preludio inspirado en una antigua leyenda bretona.

Te vi un punto, y flotando ante mis ojos
la imagen de tus ojos se quedó,
como la mancha oscura orlada en fuego
que flota y ciega si se mira al sol.

Adondequiera que la vista clavo,
torno a ver sus pupilas llamear;
mas no te encuentro a ti, que es tu mirada,
unos ojos, los tuyos, nada más.

De mi alcoba en el ángulo los miro
desasidos fantásticos lucir.
Cuando duermo los siento que se ciernen
de par en par abiertos sobre mí.

Yo sé que hay fuegos fatuos que en la noche
llevan al caminante a perecer;
yo me siento arrastrado por tus ojos,
pero adónde me arrastran no lo sé.

En esta ocasión es el texto de la *Rima XIV* del poeta la referencia literaria de la *Rima* musical del compositor.

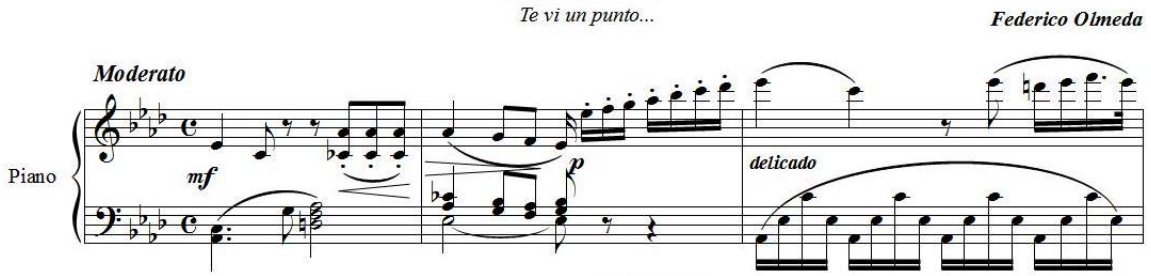
El poema es un exponente claro del amor pasional desde el primer instante ("un punto") y obsesivo, esencia del romanticismo, en el que el sentimiento y la razón entran en conflicto prevaleciendo el primero, aun temiendo que conduzca a la destrucción.

Olmeda, *Rimas*, 5

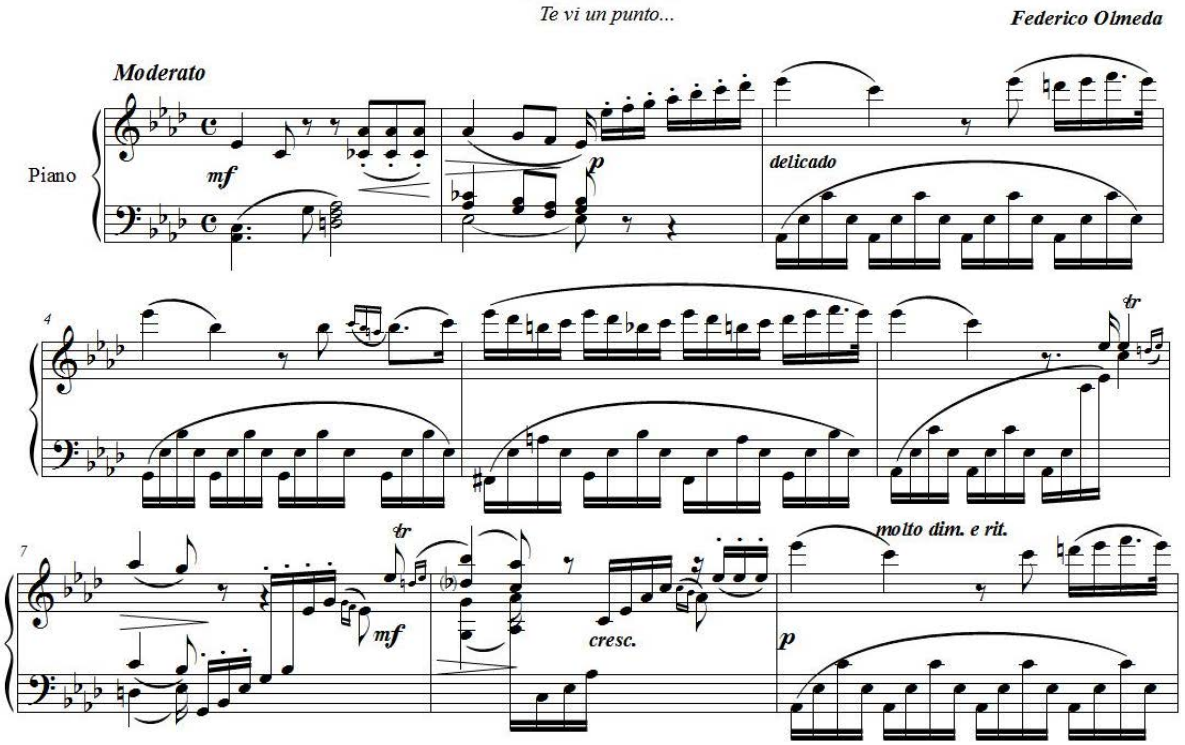
Te vi un punto y flotando ante mis ojos…

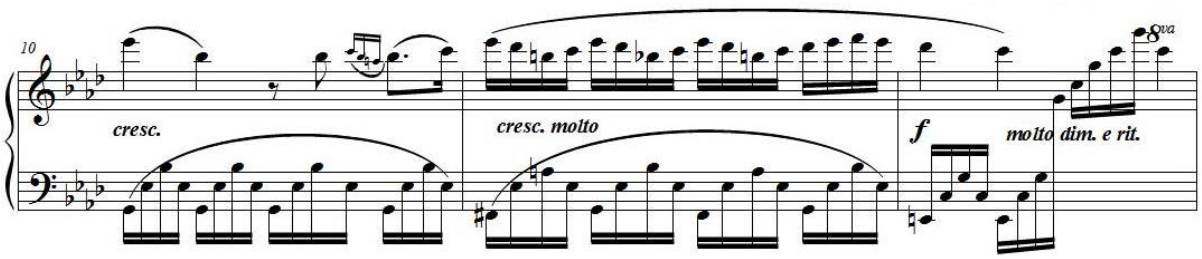
Es con gran diferencia la *Rima* más compleja, desde el punto de vista armónico, de las cinco primeras. Su estructura responde a una forma libre de Lied ternario A B A' en la que la Sección contrastante se flexibiliza y además de presentar un material nuevo realiza un desarrollo de este.

Hay primeramente dos compases a modo de Introducción. En ella el compositor juega con la luz y utiliza la tonalidad de La bemol Mayor a la que sucede su homónimo menor con el sugerente cambio de color. Este recurso propicia la aparición de sombras en la música que reflejan la expresión de desasosiego del poema. Es una reminiscencia schubertiana, aquí también, en este caso en concreto del *Impromptu D. 899 n. 4* en La bemol Mayor.



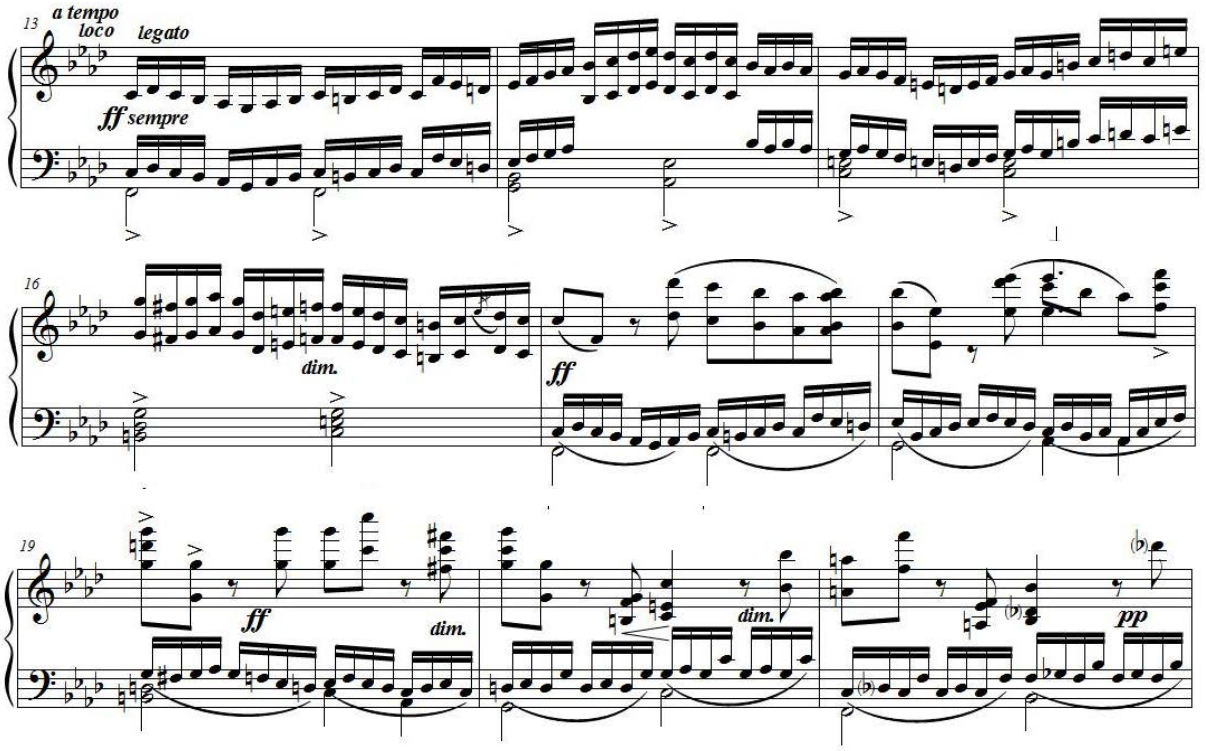
La Sección A (cc. 3-21) contiene el Tema A, una melodía muy inspirada y envolvente, desde el compás 3 hasta el 6c (tercer tiempo) que consigue plasmar esa atmósfera que se desprende de los primeros versos del poeta, esa escena suspendida en el aire. Tras el c. 6c el compositor agrega una ampliación de dos compases, a modo de preguntas transitorias, hasta el 8d. Después de este, reaparece y continúa el diseño inicial cuatro compases más hasta el final del 12. Todo ello tiene lugar en el tono de La bemol Mayor.



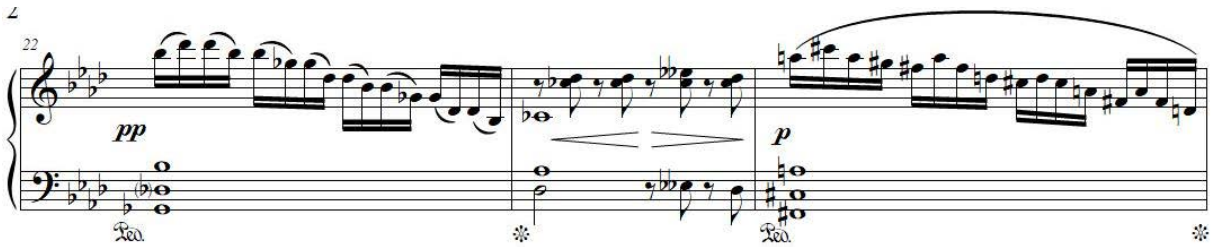


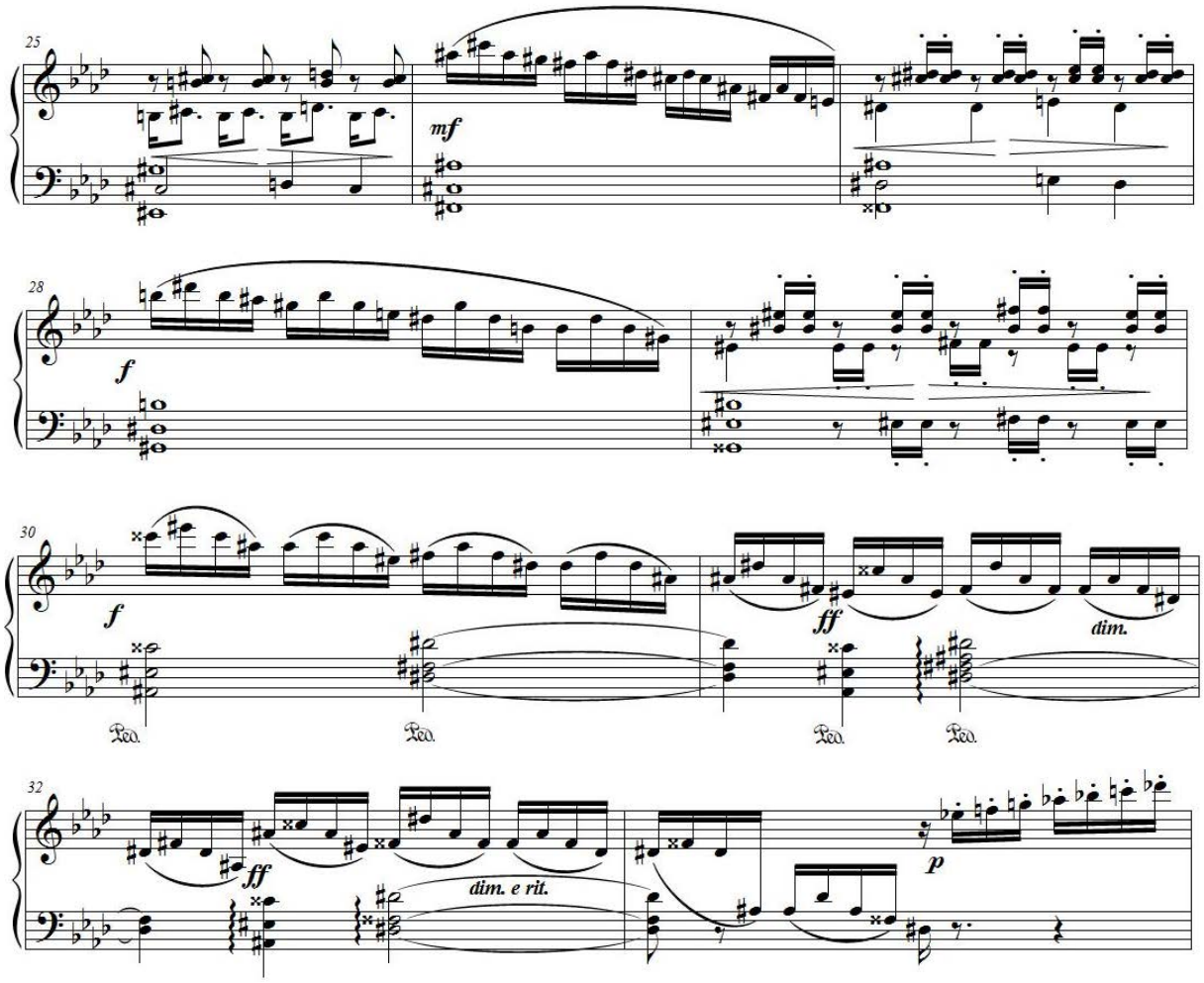
A continuación, tras una dominante secundaria, aparece la Sección contrastante (B), muy personal, donde se aprecian esas cualidades únicas de Olmeda por su originalidad, aunque lógicamente puedan ser censuradas por poco ortodoxas.

El Tema B irrumpe en un dramático *fortissimo* rompiendo, a las claras intencionadamente, con la atmósfera idílica del primer Tema. Hay dos periodos no simétricos en él de cuatro y cinco compases respectivamente. El primer periodo (cc. 13-16) presenta un diseño de semicorcheas desplazándose por grados conjuntos y repartidas entre ambas manos a distancia de octava. Armónicamente se encuentra entre dos tonos, podría decirse que es la Tónica de Fa menor, así se piensa al primer golpe de vista, pero no tendría mucho sentido viniendo de la tonalidad de La bemol mayor para volver a ella un compás más tarde. Es por lo que me inclino a considerar este Fa menor como VI grado de La bemol Mayor para llegar a la Tónica de su paralelo, Fa menor, en el compás 15 con una Dominante seguida de una Dominante secundaria en el c. 16. El segundo período (cc. 17-21) aparece, tras un *diminuendo*, también súbitamente en *fortissimo*. Es interesante observar en este cómo el diseño se transforma. Las semicorcheas ya no están duplicadas, continúan únicamente en el sistema inferior. Esto permite que emerja un trazo melódico en la voz superior con lo que el pasaje adquiere mayor fluidez. El agitato, no obstante, permanece dotando al pasaje de una expresión turbulenta que refleja muy bien el contenido obsesivo del poema. Después de Fa menor este segundo período vuelve al tono principal brevemente (c. 18) para pasar luego por las tonalidades de Do menor (cc. 19-20) y ya Si bemol menor en la cual concluye el Tema B y se inicia igualmente el Desarrollo (cc. 21-22). Es digno de mención el acorde de sexta aumentada en el compás 19d (última corchea) y la progresión de acordes por quintas descendentes, Sol Mayor - Do Mayor - Fa Mayor - Si bemol menor de los compases 20 y 21. Es la primera vez que observamos hasta el momento un trabajo contrapuntístico en la colección de *Rimas* del MC. El gran *diminuendo* que concluye en *pianissimo* propicia la entrada del Desarrollo de manera orgánica.

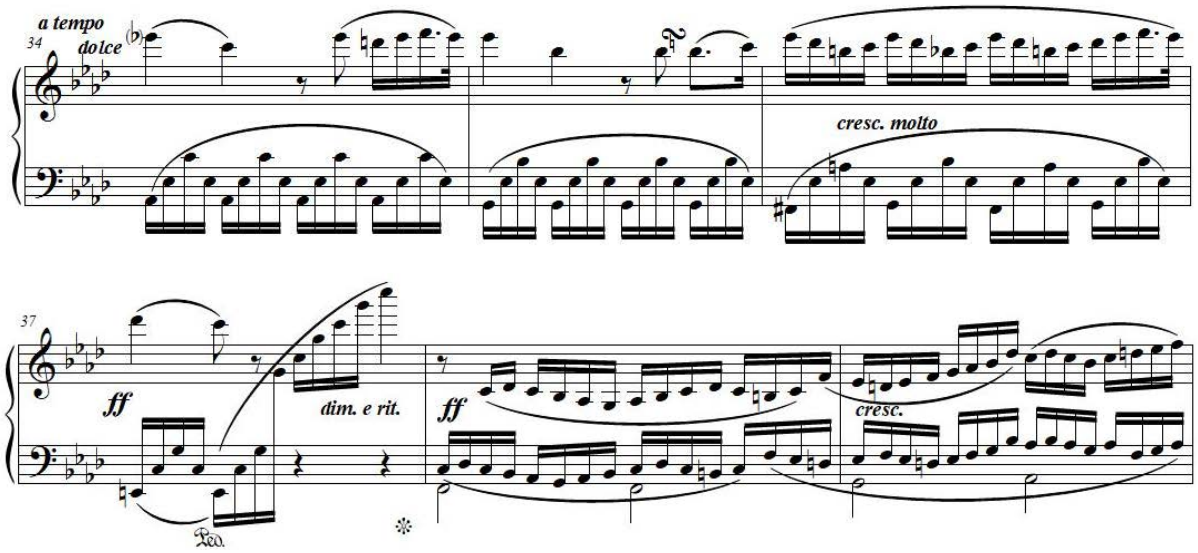


Este Desarrollo a continuación (cc. 22-33), inhabitual en una Sección contrastante de Lied ternario, pero sello personal del compositor, abarca un total de doce compases distribuidos en grupos de 2 + 2 + 2 + 2 + 4. Comienza en el VI grado del tono precedente seguido de un acorde de dominante con novena en el que las notas que lo componen han sido enarmonizadas. El Desarrollo conduce sucesivamente a las tonalidades de Fa # menor (cc. 23-26), Fa # Mayor (c. 26) aumentando la tensión, Sol # Mayor (cc. 27-28) y ya La # Mayor con diez sostenidos o lo que es lo mismo Si bemol Mayor con dos bemoles (cc. 29-33) momento en el cual realiza una modulación diatónica a la tonalidad principal a través de un acorde de Subdominante de aquella que se corresponde con un acorde de Dominante de esta, La bemol Mayor. Estos tres elementos son reminiscentes de una influencia schubertiana: el diseño descendente en semicorcheas como en el *Impromptu Op. 90 n. 4*, la enarmonización de armaduras con muchas alteraciones y la ambigüedad mayor menor, esta última, la más característica de todas ellas.

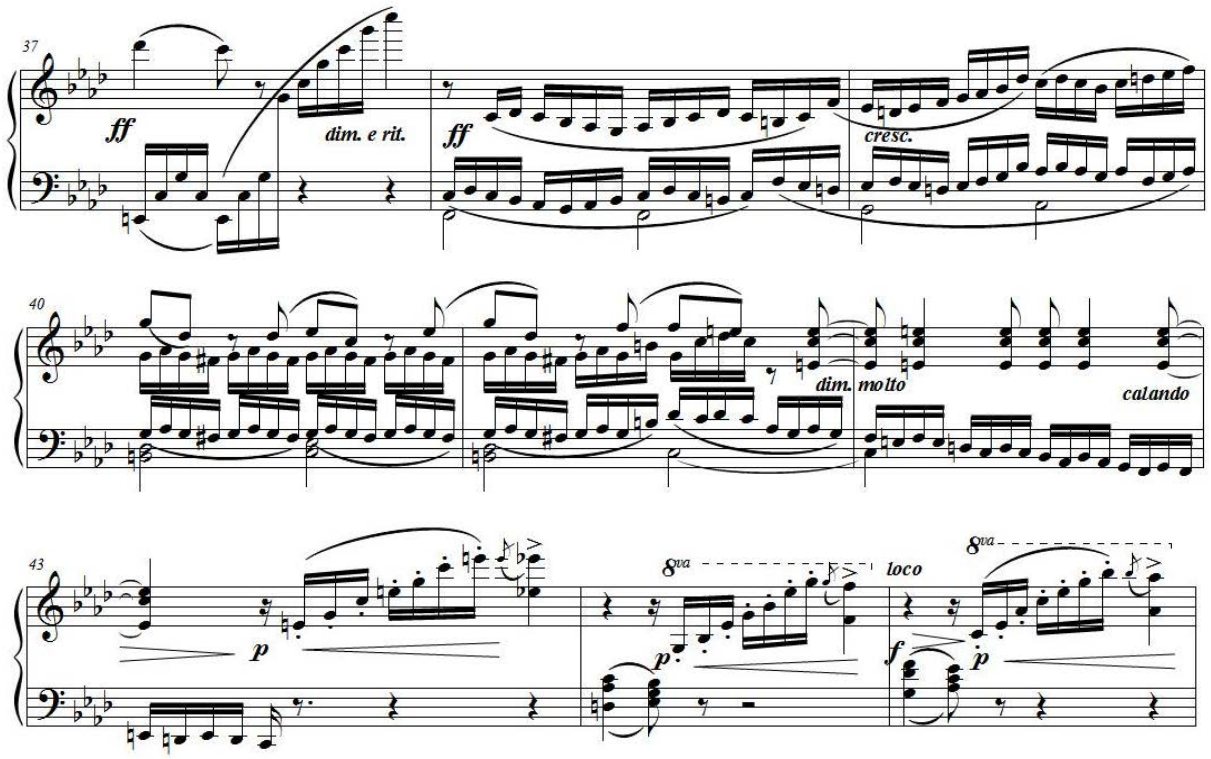


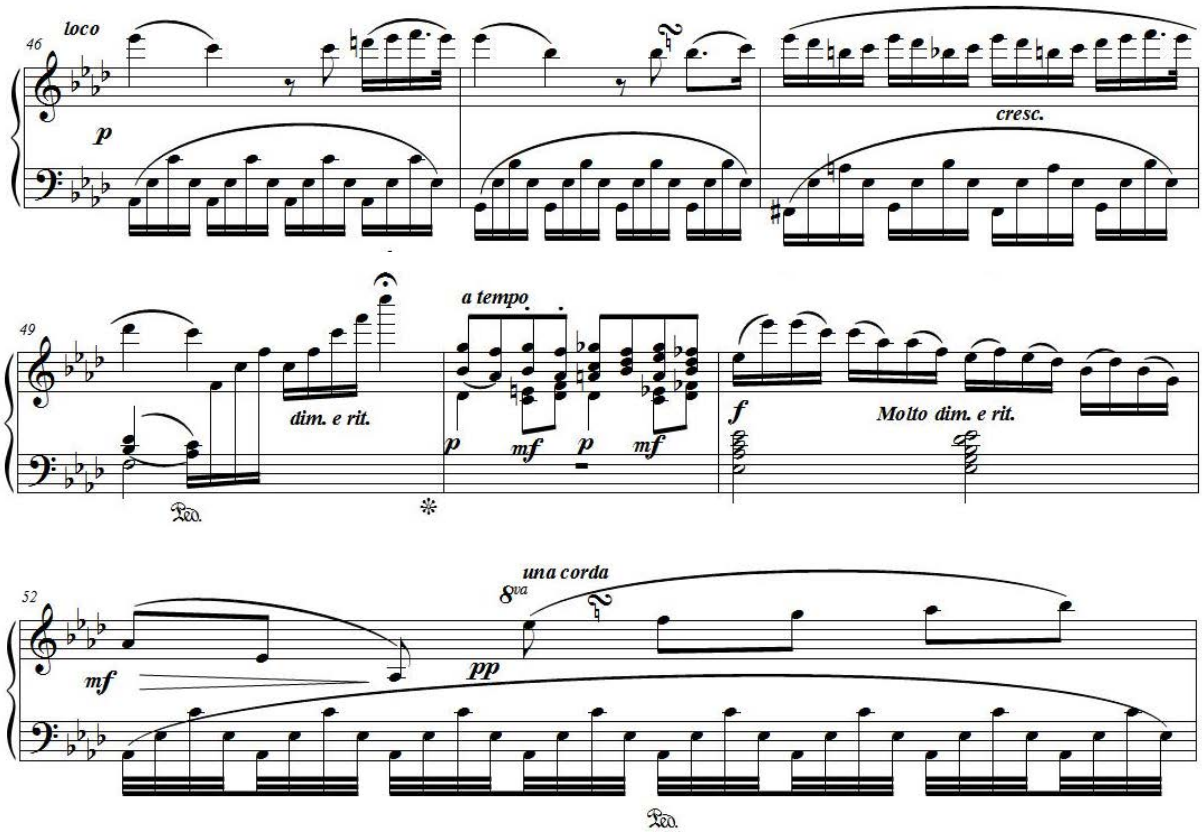


La vuelta a la tonalidad principal de La bemol Mayor conduce a la Reexposición (cc.34-52a) con la entrada del Tema A (cc.34-37).

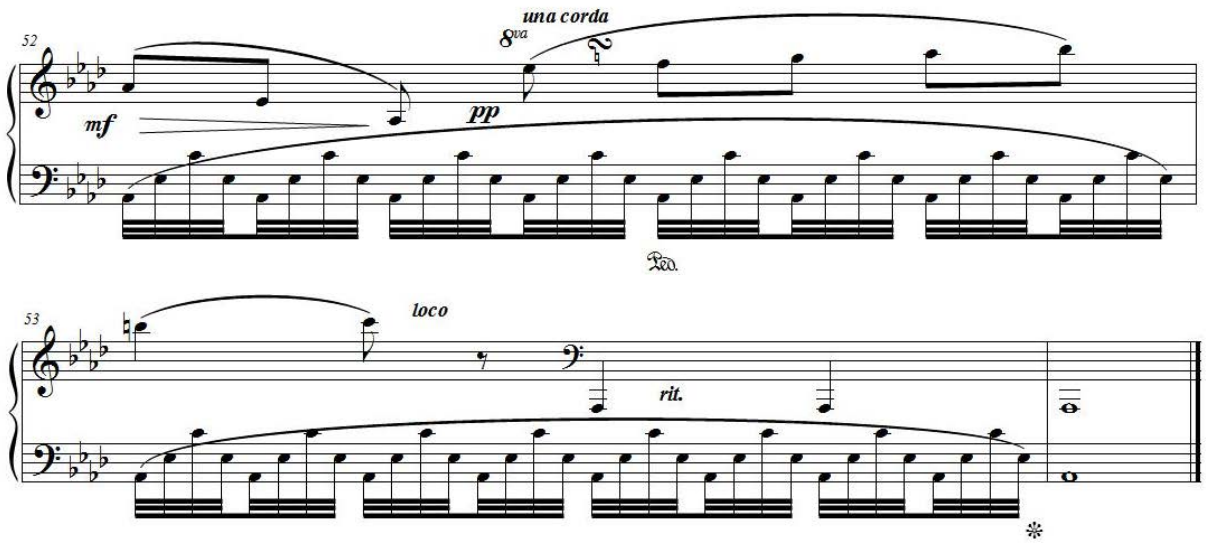


El Tema B se presenta al principio de la Reexposición, Sección A', con el mismo tratamiento contrapuntístico de nuevo, pero ahora en forma de canon, se extiende entre los compases 38 y 45 distribuidos en grupos de 2 + 2 + 1 + 3. En la primera aparición el pasaje era de corcheas (octavas) contra semicorcheas (cc. 17-21). Ahora también, pero son las semicorcheas las que aparecen duplicadas en octavas (cc. 40-41). Los tres últimos compases son una transición. Experimenta una desviación tonal a Do menor - Do mayor (cc. 39 a 45) para dejar paso a una nueva incursión del Tema A entre el compás 46 y el 52a (primer tiempo) distribuidos en grupos de 4 + 2. Los primeros cuatro compases terminan con una cadencia evitada (rota) entre el 48d y 49a. Los dos siguientes, en una cadencia perfecta que resuelve en 52a. Entre medias, un compás muy sugerente, muestra de la peculiar armonía tan colorista empleada por Olmeda. Se diría que no quería terminar todavía, que sentía la imperiosa necesidad de añadir algo más personal. Tras la cadencia evitada (Vº - VIº) en la tonalidad de La bemol mayor del compás anterior con la aparición de un Fa en el bajo, comienza aquí el compás 50 con un acorde de subdominante y entonces repite algo similar, emplea también una cadencia evitada (Vº - VIº) pero en el tono paralelo de Fa menor (c. 50b, segundo tiempo), continúa con una Subdominante con sexta añadida en el tercer tiempo y termina el cuarto y último tiempo (c. 50d) también en un acorde de Subdominante con sexta añadida, pero, en lugar del tono principal, en el de su homónimo menor, La bemol menor. Es por ello que en la voz superior aparece un fa bemol en lugar de un fa natural.





La *Codetta* (cc.52-54) con la que finaliza la *Rima* consiste en tres compases en los que, aunque el *tempo* se mantiene, la figuración se comprime y esto hace que parezca un aumento de la velocidad. Las semicorcheas del acompañamiento en la mano izquierda pasan a ser fusas lo cual aumenta la fluidez, produce una impresión de volatilidad en la que la escena se esfuma y crea como una sensación de irrealidad que estrecha aún más la asociación con el texto del poema.



2. 1. 5. *Rima 8* (“Yo me he asomado”).

Con la octava *Rima* de la Colección, disponemos de nuevo de un poema de Gustavo Adolfo asignado por Olmeda como referencia de inspiración, la *Rima XLVII* del *Libro de los Gorriones*.

Bécquer, *Rimas*, XLVII

Yo me he asomado a las profundas simas
de la tierra y del cielo
y les he visto el fin con los ojos
o con el pensamiento.

Mas, ¡ay! de un corazón llegué al abismo,
y me incliné por verlo,
y mi alma y mis ojos se turbaron:
¡tan hondo era y tan negro!

Es una *Rima* perteneciente al último grupo de poemas de Gustavo Adolfo, según la ordenación que hicieron sus amigos para la edición póstuma de 1871, aquella en la que se engarzan las *Rimas* relativas a la soledad y a la muerte. En ella contrapone el mundo material al espiritual. Creo que la primera estrofa de cuatro versos se refiere al conocimiento que tiene el poeta de los confines de la naturaleza en general, aquellos que el autor ha llegado a ver con sus propios ojos o al menos a imaginar “con el pensamiento”, a la capacidad de concebir el mundo físico por muy complejo que este sea. La segunda, en cambio, se refiere, a la incapacidad de sondear el complejo entramado del alma humana, al sufrimiento padecido, aunque no necesariamente en primera persona. El de ahora le turba hasta el extremo. A pesar de haber contemplado la inmensidad en la naturaleza, atribuye a los dramas humanos una dimensión aún mayor.

Olmeda, *Rimas*, 8

Es un coral, fruto de la influencia de la música litúrgica en la que estuvo inmerso durante

toda su formación y que por las fechas en que compuso la colección de *Rimas* interpretaba al órgano diariamente en la catedral de Burgos. Sorprende la insistencia obsesiva que utiliza en la exploración de acordes. De ellos se desprende un estatismo que crea una imagen sonora propicia a la intención expresiva de Bécquer.

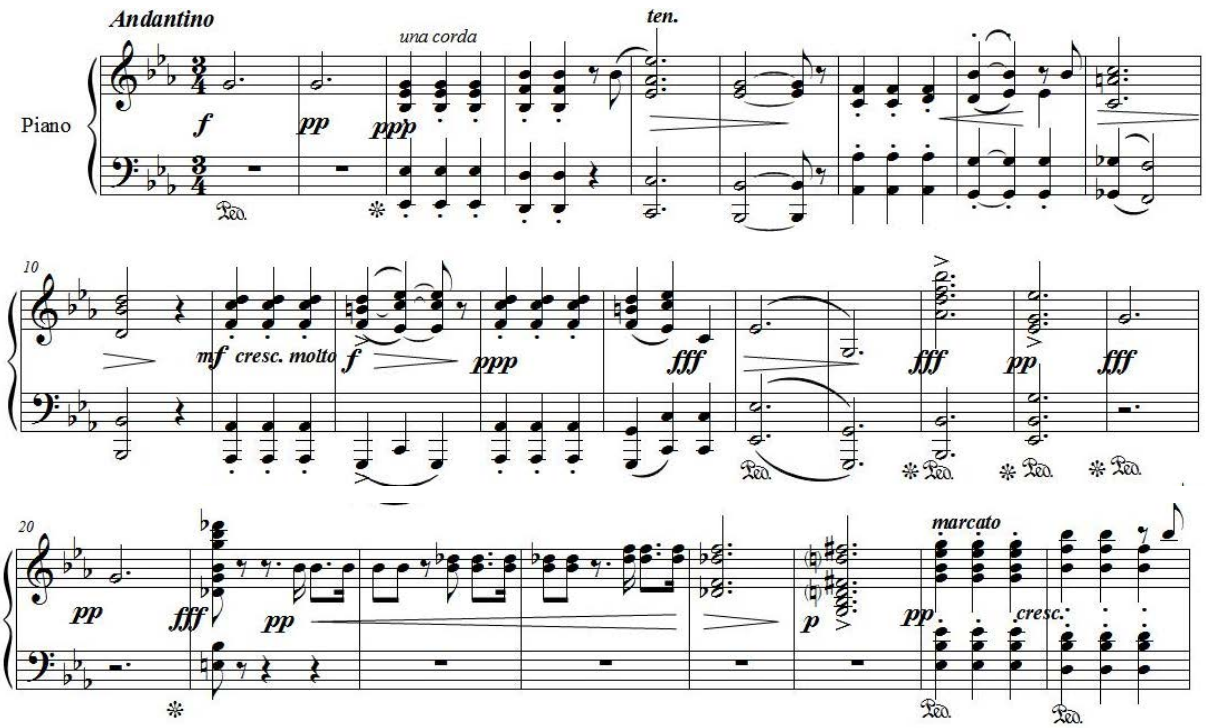
La octava *Rima* de la colección es una pieza que busca expresamente reflejar el vacío provocado por las enfermedades del alma. Consiste en una sola frase reiterada varias veces, aparece un total de tres, con una transición después de la primera y una *fermata* después de la segunda. Se encuentra en la tonalidad de Mi bemol Mayor, está en compás de 3/4 y la indicación de *tempo* es *Andantino*. La aparente sencillez y economía de medios con la que está escrita podría inducir a pensar que se trata de una pieza inacabada, pobre en contenido y aún por desarrollar, pero creo más bien que su autor lo buscaba intencionadamente para verter en ella los sentimientos del poeta. Por un lado, expresar una obsesión. Por otro, despojar al material temático de todo aquello que fuera innecesario hasta no poder ya quitar nada, llegar a la desnudez. Hay referentes en la música para piano de los grandes compositores europeos en los que reiterar una sola frase alcanzó la genialidad. Encontramos un ejemplo de ello en el *Prélude n. 20 en Do menor* Op. 28 de Frédéric Chopin o en una de las piezas del *Album für die Jugend*[88] Op. 68 de Robert Schumann, la n. 41, *Nordisches Lied* y también en otra de las *Lyriske Stykker*[89] Op. 12 de Edvard Grieg, la n. 3 del libro I, *Vektersang*[90]. Las tres poseen ese carácter de himno, las tres presentan esa insistente repetición de acordes y de las tres se desprende el citado estatismo de la *Rima* de Olmeda.

La primera Sección de esta *Rima* (cuasi sinónimo de frase) se extiende entre los compases 1 a 25. Incluiría, además del Tema, la transición. La segunda y la tercera contienen únicamente el Tema. Entre ellas discurre la *fermata*.

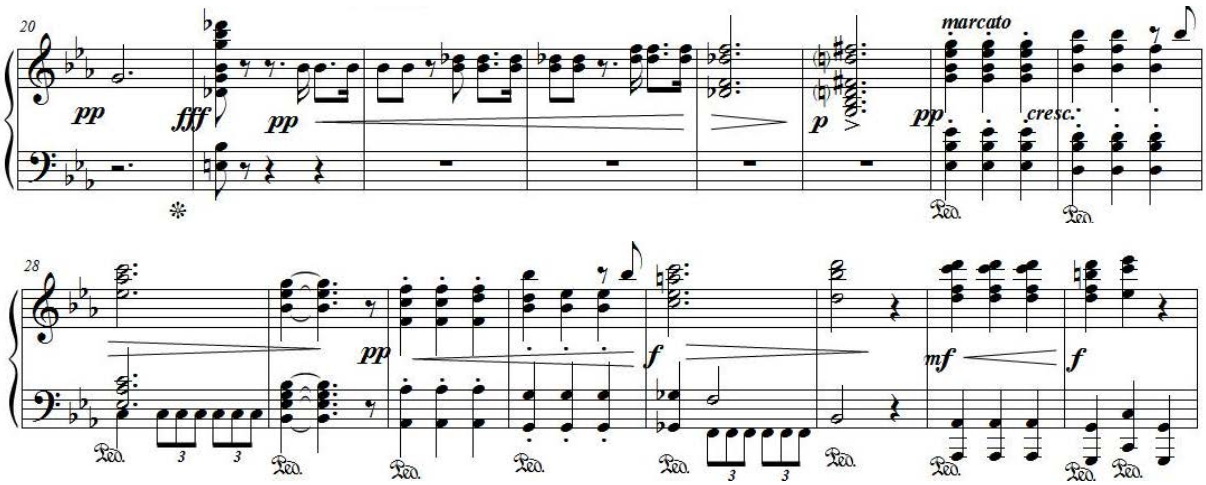
Dentro de la primera Sección, el Tema (cc. 1-18) es un período formado por dos frases de ocho compases cada una que responden al modelo de antecedente - consecuente. El antecedente concluye en una semicadencia y el consecuente en una cadencia perfecta. Ambos terminan en un final asertivo. Cada frase está dividida en dos semifrases de cuatro compases y estas, a su vez, en células de dos. Previo al inicio del Tema, Olmeda escribe una breve Introducción a modo de *solo* de trompeta con carácter de duelo. Consiste en un sol, con figuración de blanca con puntillo, que abarca todo el compás en *forte* y repite al siguiente en *pianissimo*. Toda la primera Sección con el Tema está distribuida en grupos de 2 + 8 [4 + 4] + 8 [4 + 4]. La transición

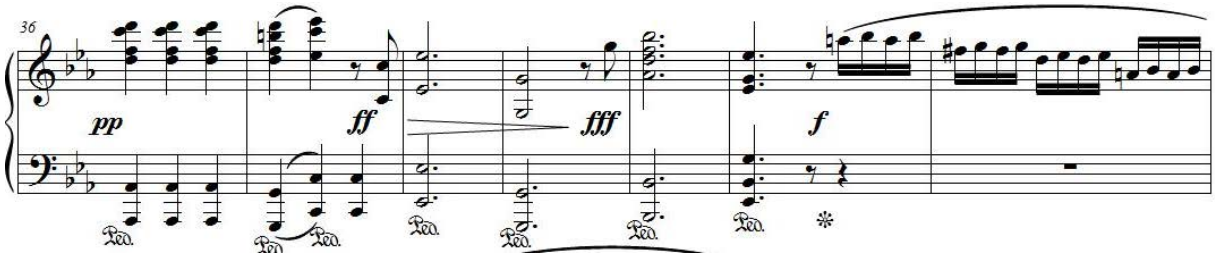
[88] *Álbum para la juventud*.
[89] *Ibidem*.
[90] *Canción de los vigilantes*.

(cc. 19-25) está distribuida en grupos de 2 + 5. En ella reaparece la llamada de trompetas, en esta ocasión por terceras.

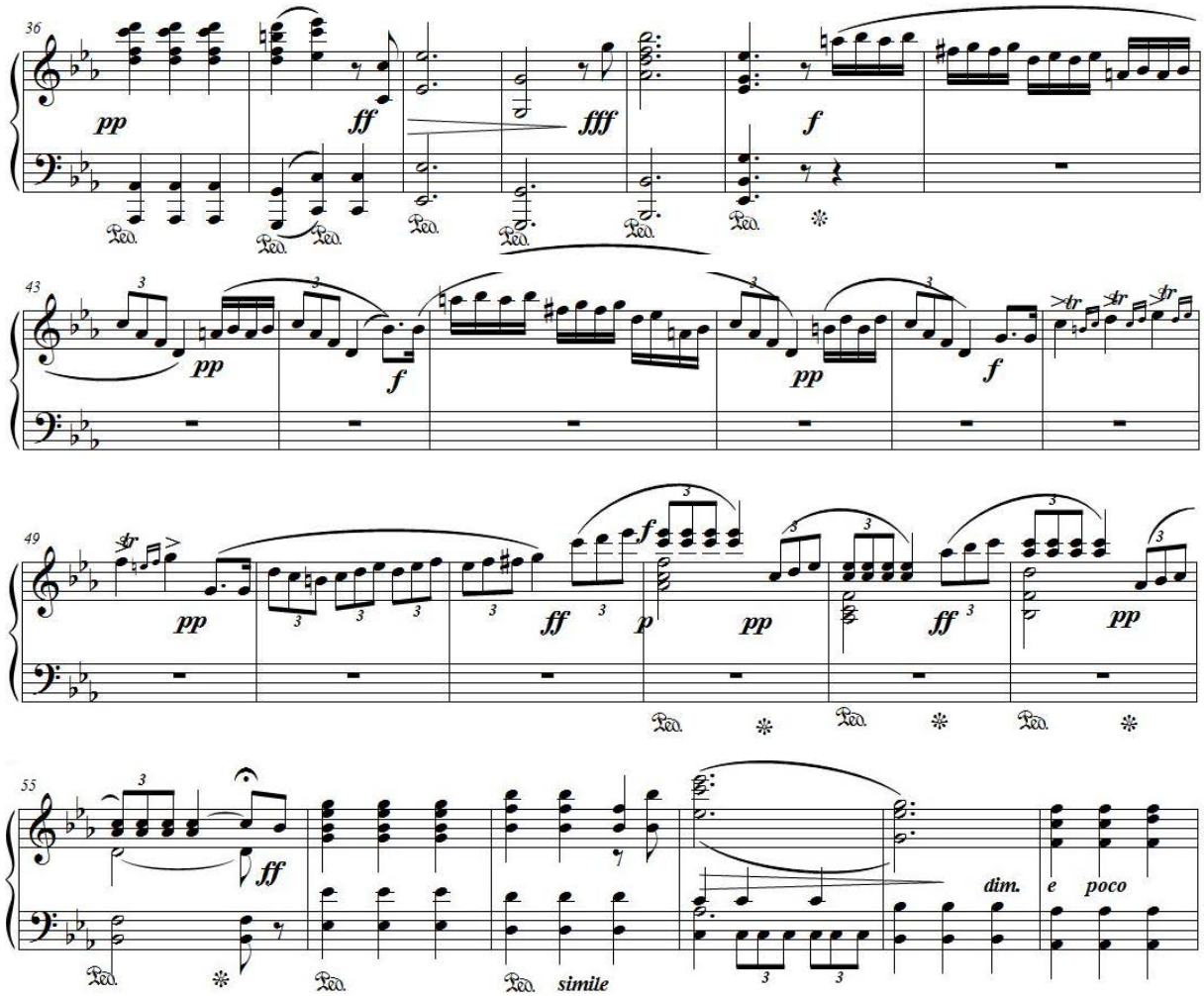


La segunda Sección (cc. 26-41b) contienen únicamente el Tema. Este aparece aquí de forma discretamente variada a la primera Sección. Hay unos redobles de timbal en la mano izquierda que refuerzan el carácter de duelo.





La *fermata*, (cc. 41c-55) separa la segunda de la tercera Sección. Consiste en un pasaje ornamental de catorce compases en los que utiliza una figuración de semicorcheas y la expresión se aligera, proporciona algo de esparcimiento.



Tras la *fermata* reaparece el Tema en la 3ª Sección (cc. 56-71a), también distribuidos en grupos de 8 [4 + 4] + 8 [4 + 4]. Únicamente cambia con respecto a la Sección precedente que, aquí se oye en *fortissimo* y con carácter anacrúsico.

55 ff simile dim. e poco

61 ritard a tempo ff cresc.

66 pp riten. fff 8va fff

71 una corda pp pp

A continuación, Olmeda agrega una Coda con una pedal de Tónica (cc. 71b-77), distribuidos en grupos de 1 + 2 + 2 + 2. Termina con el mismo solo de trompeta evocado en la Introducción. El final es asertivo.

71 una corda pp pp

76 mf ppp

Burgos
Febrero 1890

2. 1. 6. *Rima 9* ("Dejé la luz a un lado").

(Bécquer, *Rimas*, XLIII)

Dejé la luz a un lado, y en el borde
de la revuelta cama me senté,
mudo, sombrío, la pupila inmóvil
clavada en la pared.

¿Qué tiempo estuve así? No sé; al dejarme
la embriaguez horrible de dolor,
expiraba la luz y en mis balcones
reía el sol.

Ni sé tampoco en tan terribles horas
en qué pensaba o qué pasó por mí;
sólo recuerdo que lloré y maldije
y que en aquella noche envejecí.

La dramática *Rima XLIII* pertenece al que los amigos y editores de Gustavo Adolfo consideraron el último grupo de poemas del *Libro de los gorriones*, que agrupaba las *Rimas* cuya temática giraba en torno al dolor, la soledad y la muerte. Pienso que habla de un estado de depresión y la desesperación que esta genera. Desesperación que no impulsa a gritar, sino que provoca bloqueo y desesperanza.

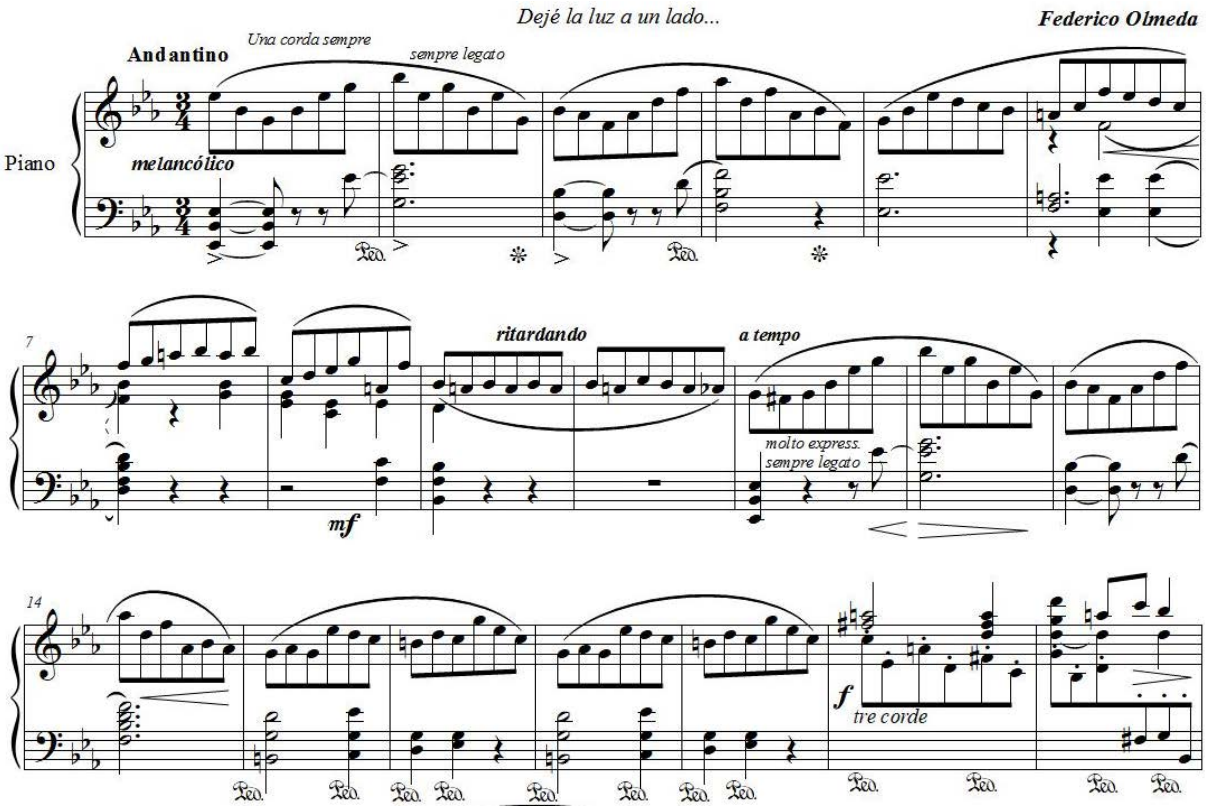
Olmeda, Rimas, 9

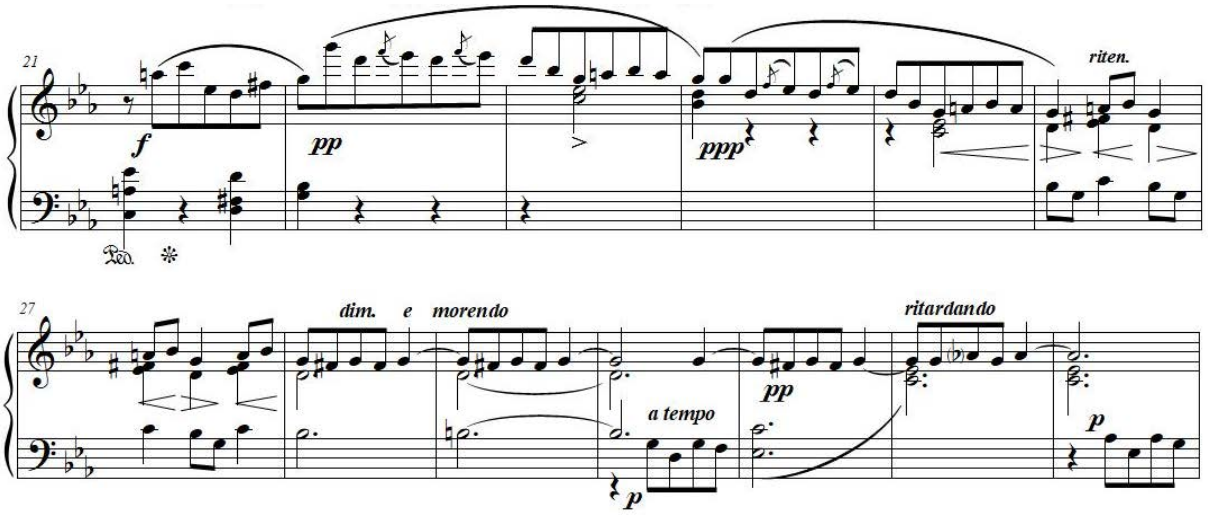
Dejé la luz a un lado…

La *Rima nº 9* de la colección está, a mi juicio, más inspirada en los instrumentos de cuerda que en los de tecla o en la voz, podría uno imaginarse un cuarteto o, por momentos, un quinteto de cuerda. A pesar de la indicación de melancólico, su música es mayormente luminosa. Creo que este es el caso en el que el nexo entre la *Rima* musical de Olmeda y el texto becqueriano se produce con menos fortuna. Probablemente su intención inicial fuera componer una pieza más sombría, pero la inspiración no acepta órdenes, surgió así y el MC no tuvo ocasión de volver

sobre sus pasos. En algunos compases, no obstante, se ensombrece la expresión y se acerca algo más al contenido del poema: en la última subsección de B, a partir del momento en el que el primer periodo de c se encuentra en el tono de Fa menor e inmediatamente después en la transición a A'.

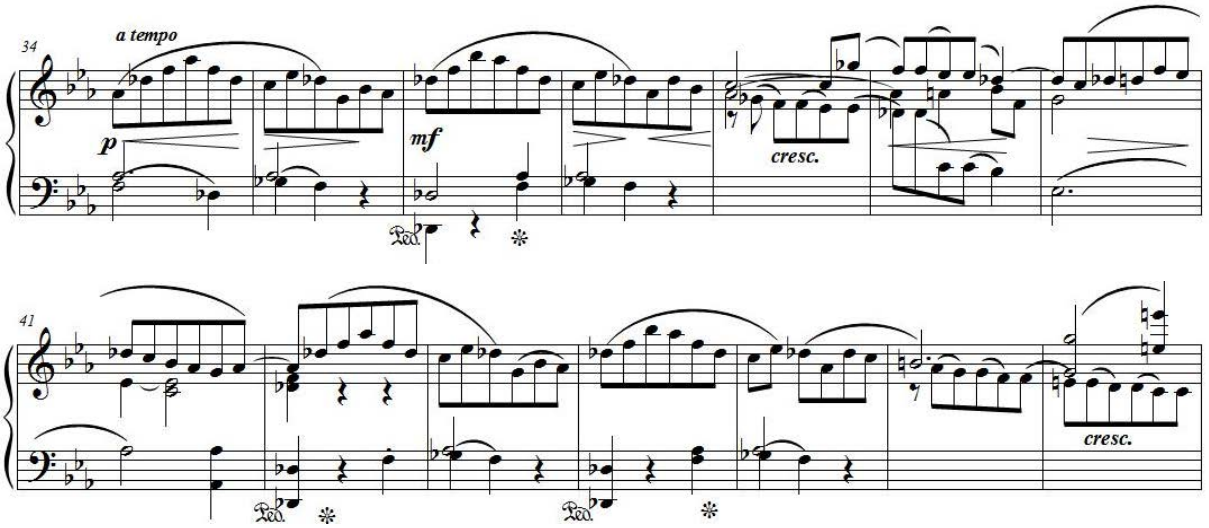
La estructura de la *Rima 9* responde a una forma tripartita A B A'. La primera Sección, A (cc. 1-33) abarca la presentación del Tema (cc. 1-10), una repetición de este, aunque algo variado (cc. 11-18) y una transición (cc. 19-33) a la Sección B. El Tema y su repetición se encuentran en el tono principal de Mi bemol Mayor. La transición, en su contratonalidad, Sol menor. Al final de la transición (c. 33) hay un posible error en el manuscrito: la última corchea de la mano izquierda presenta un sol natural que bien podría ser una bordadura, pero me inclino a pensar que su autor olvidó añadir un bemol con lo que encajaría mejor en el acorde de Dominante con séptima. No obstante, he preferido transcribirlo en mi trabajo tal cual figura de puño y letra de su autor.

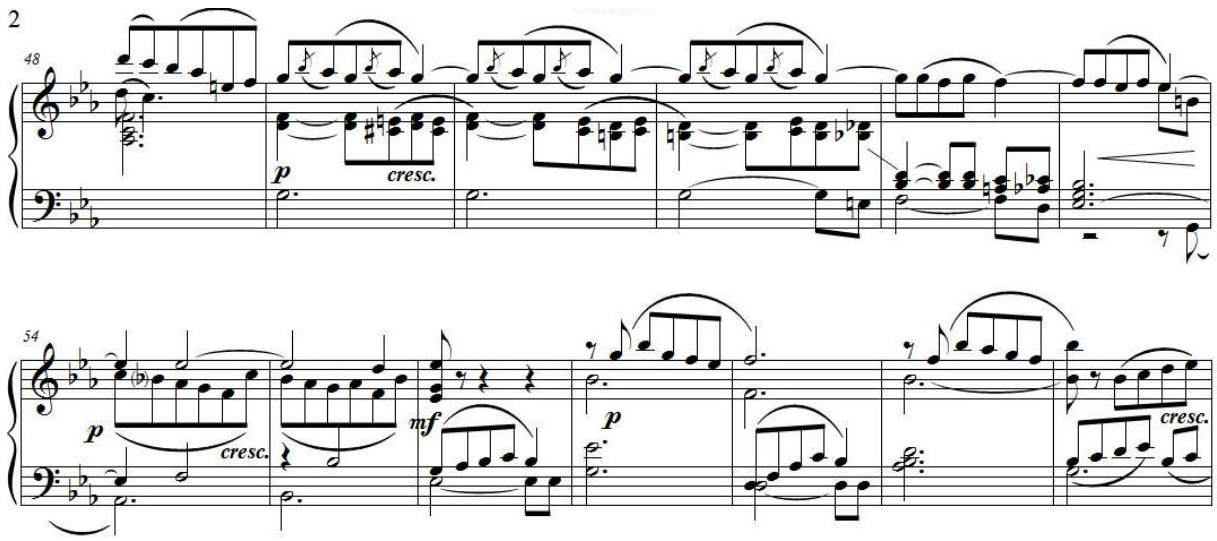




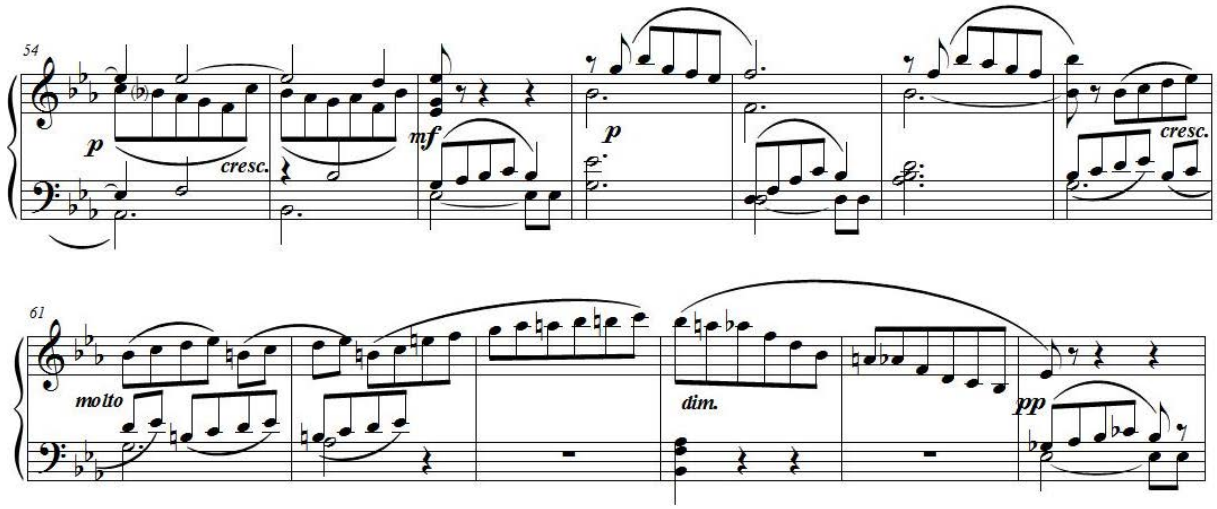
B, la segunda Sección (cc. 34-99) es en realidad una especie de Desarrollo del Tema A, el único de la *Rima*, y comprende tres subsecciones a - b - c (cada una de ellas consta a su vez de dos períodos) y una transición. En ellas el Tema experimenta sucesivas transformaciones.

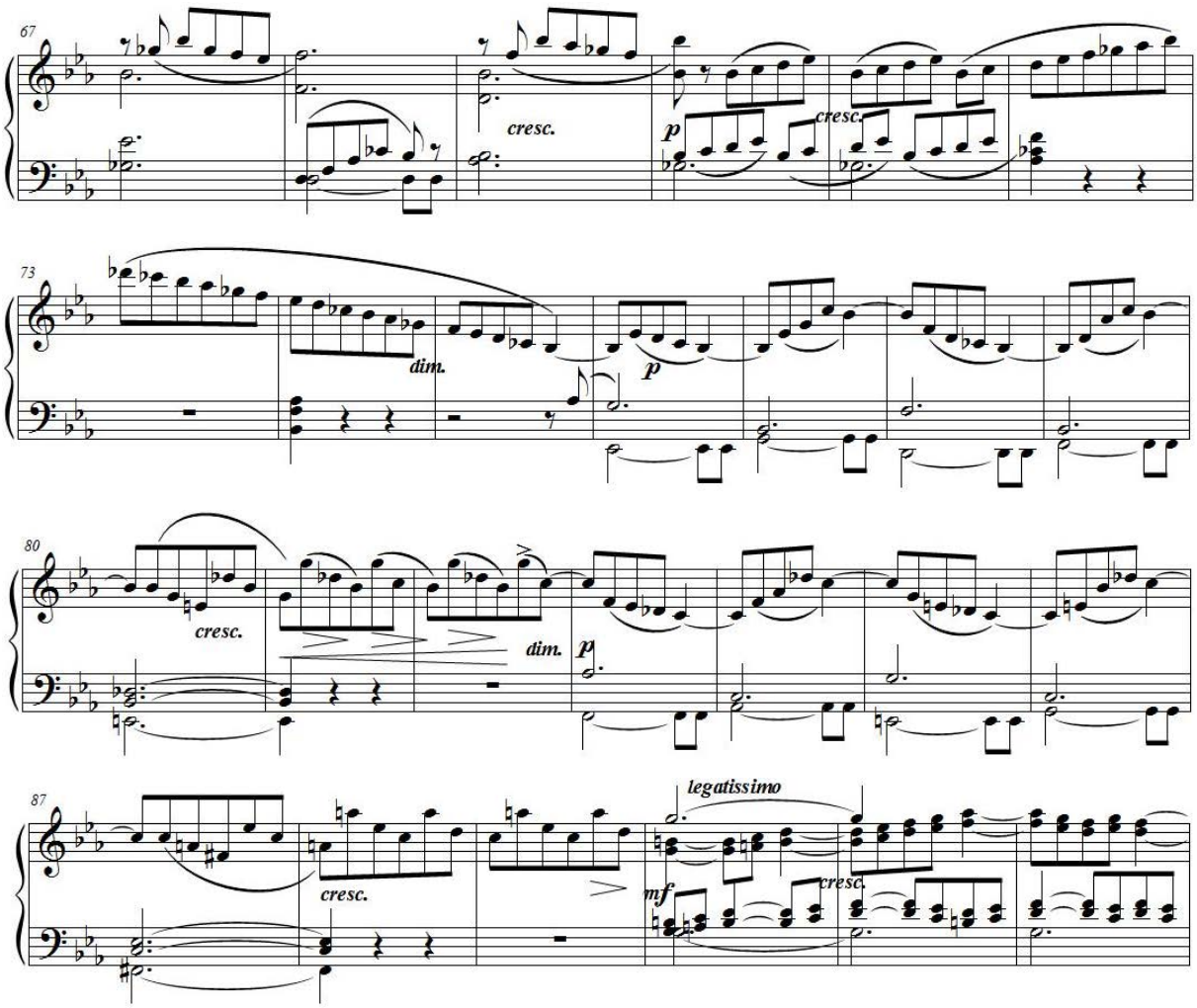
La subsección a comienza con una inversión del diseño del Tema A, abarca dos períodos. Tanto el primero (cc. 34-41) como el segundo (cc. 42-56a) se encuentran en tonalidad de Re bemol Mayor. Debo mencionar que he modificado dos notas en el primer periodo de esta subsección del Desarrollo al digitalizar el manuscrito. La primera se encuentra en el c. 38, he añadido un bemol de precaución al último sol situado en la voz superior. Asimismo, he añadido un bemol en el c. 41 al primer re también de la voz superior.



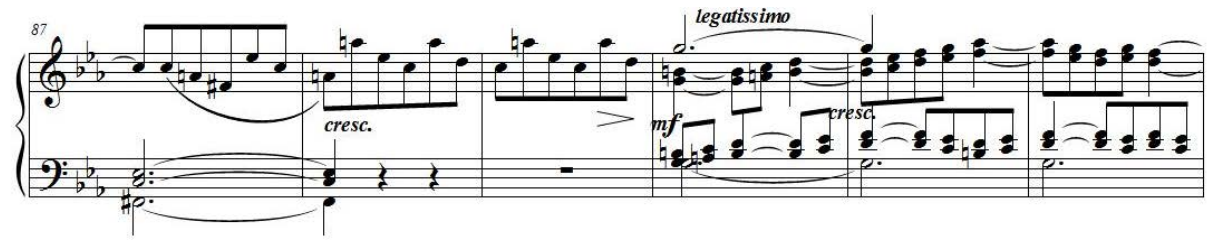


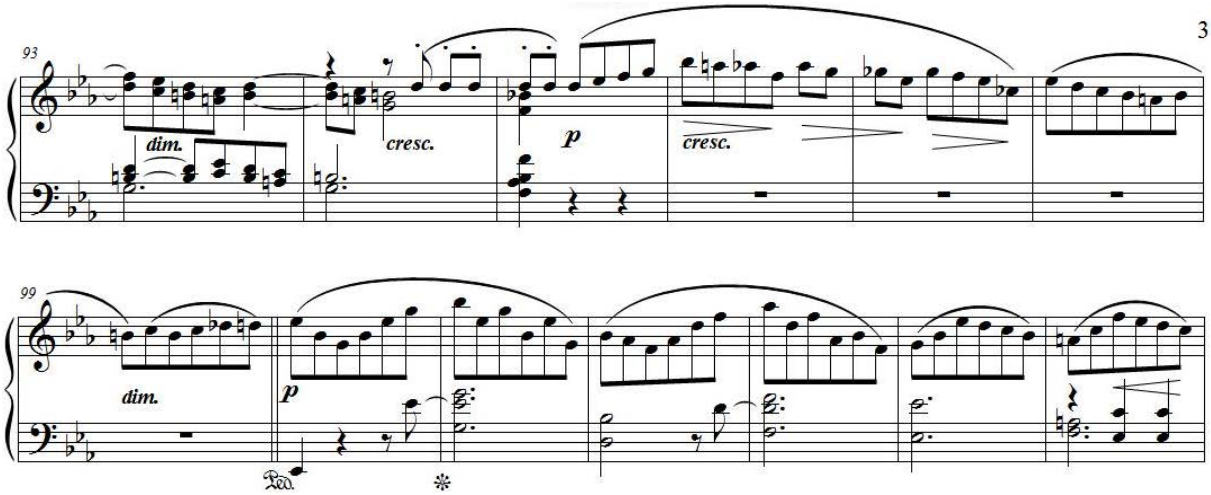
La subsección b abarca también dos períodos. El primero (cc. 56-66a) está en el tono de Mi bemol Mayor; el segundo (cc. 66-76a) en el de su homónimo menor. La subsección c abarca igualmente dos períodos. El primero (cc. 76-83), en el tono de Mi b Mayor, aunque a partir del c. 80 se encuentra en la tonalidad del siguiente período, Fa menor; en mi opinión es a partir de aquí, hasta cuando llega la Reexposición, donde la música de esta *Rima* de Olmeda se acerca a reflejar la expresión del poema becqueriano. El segundo periodo (cc. 83-89) continúa en el tono en el que terminó el primero, Fa menor. Observamos la dominante de este que luego resuelve irregularmente en la dominante de la dominante de Do menor en forma de séptima disminuida en el c. 87.



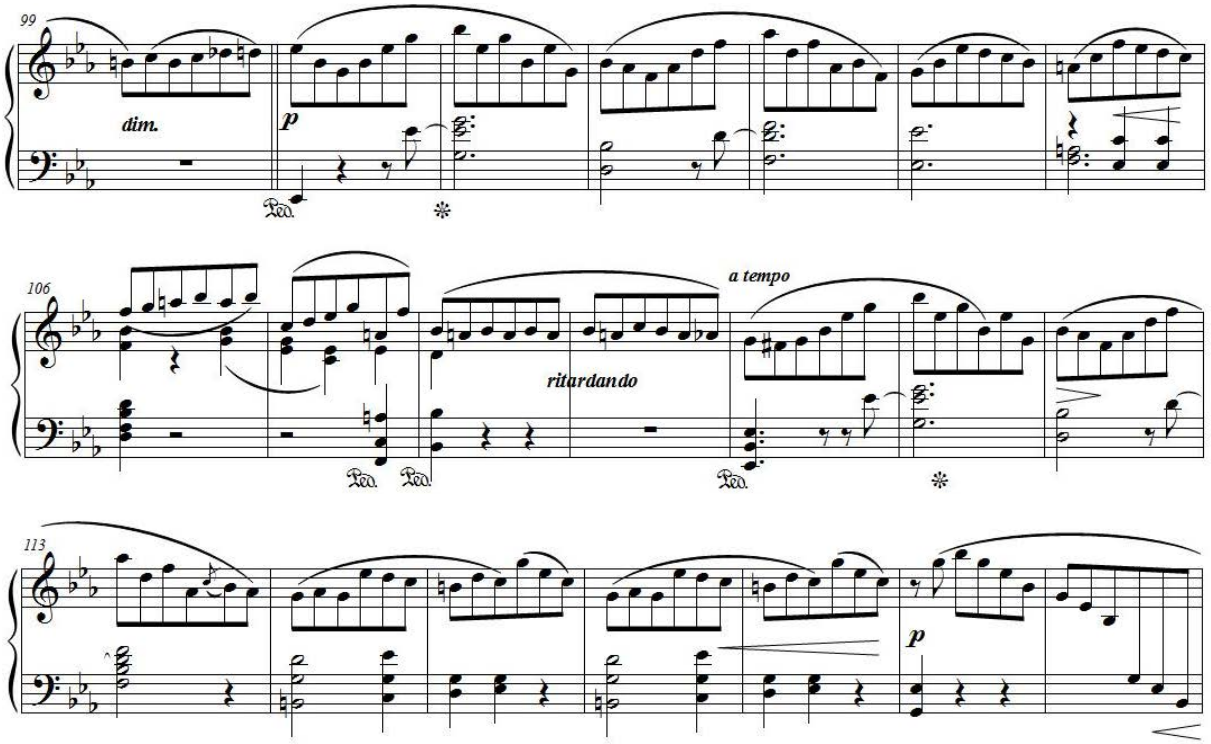


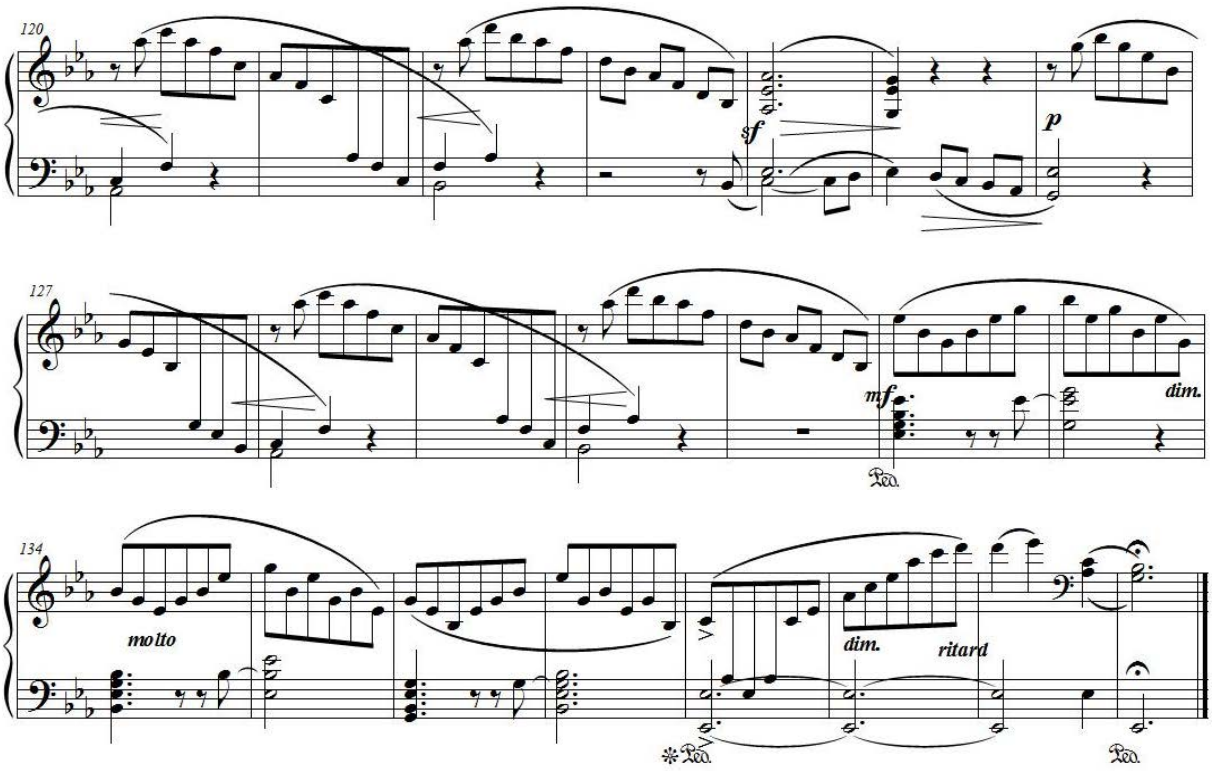
La transición (cc. 90-99) comienza con una pedal de dominante de la tonalidad paralela, Do menor, para regresar al tono principal (c. 95) resolviendo en la dominante de Mi bemol Mayor. En ella se produce un refuerzo del volumen sonoro gracias a la textura de terceras en ambas manos tras las que, con un *diminuendo* hacia la doble barra, finaliza la Sección B dando paso a la Reexposición, A'.





A' (cc. 100-141) comprende tres secciones que paso a denominar a'- b'- c'. La primera, a' (cc. 100-117) contiene el Tema. La segunda, b' (cc.118-131) consiste en una transición hacia la repetición del Tema. La tercera, c' (cc.132-141) presenta por última vez el Tema en un gran *diminuendo* que va alejándose poco a poco hasta acabar *perdendosi*. El final es conclusivo. En el manuscrito del E-BUadp la *Rima* figura fechada por el compositor en Burgos en febrero de 1890.





2. 1. 7. *Rima 10* (“Cendal flotante”).

La *Rima 10* del compositor soriano tiene asignada la *Rima XV* del poeta sevillano como referencia.

Bécquer, *Rimas*, XV

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.

Tú, sombra aérea que cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como un gemido
del lago azul.

En mar sin playas onda sonante,
en el vacío cometa errante,
largo lamento,
del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor,
eso soy yo.

¡Yo, que a tus ojos en mi agonía
los ojos vuelvo de noche y día
yo, que incansable como demente
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión!

El texto describe un sentimiento amoroso exaltado e imposible que en las dos primeras estrofas idealizan a la amada a través de metáforas. En la 3ª estrofa se retrata a sí mismo como insatisfecho. En la cuarta constata su infortunio, la imposibilidad de ese amor al ser ella únicamente un producto de la ficción.

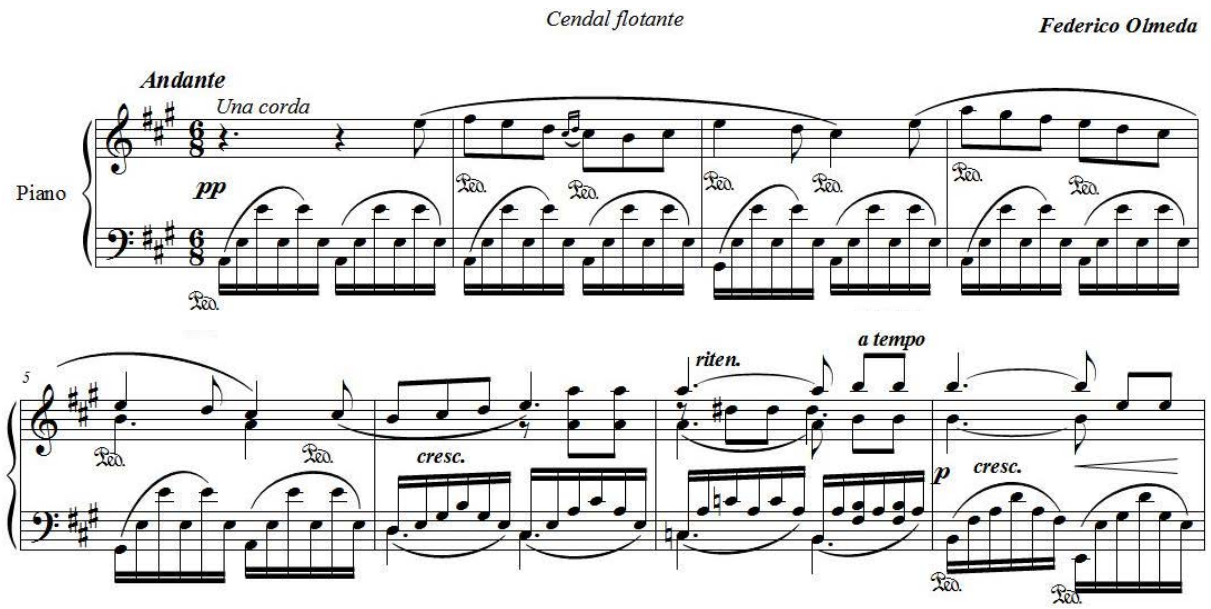
Olmeda, *Rimas*, 10

El contenido programático del poema es más palpable en esta *Rima 10* que en ninguna otra de las analizadas hasta el momento. La primera Sección, una melodía idílica en la voz superior, se corresponde con las dos primeras estrofas en las que ella, el objeto de deseo, aparece tan etérea. La segunda Sección se corresponde con las dos estrofas siguientes en las que él, el sujeto,

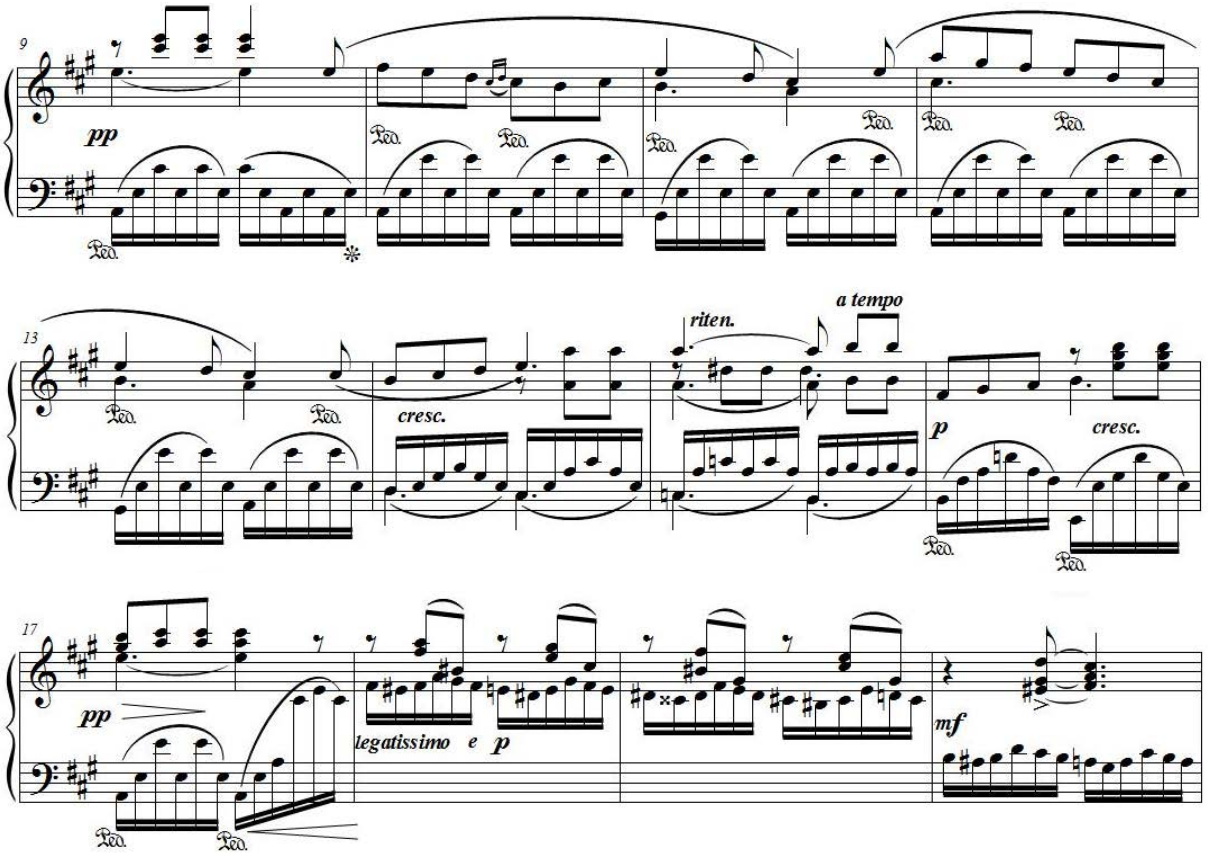
se auto describe como “cometa errante”. En la música aparece un vaivén de notas breves por grados conjuntos en sentido ascendente y descendente girando en círculo, un largo lamento de escalas con figuración de semicorcheas. En la Reexposición de A el Tema aparece en el homónimo menor, necesita un cambio de “color” al constatar que su amor es imposible, ya que ella es solo ficticia.

La obra responde a una estructura tripartita A B A’ en la que la Sección Central B es en realidad una transición que conduce a A’ y esta, una mera repetición del Tema de la Sección A, aunque en modo menor. Para finalizar, el autor agrega una Coda. Creo, no obstante, digno de mención cómo el acompañamiento del antecedente del Tema, Introducción incluida, tanto en mayor (cc. 1-5) y (cc. 10-13) como en menor (cc. 33-37) y (cc. 42-45) carece de la tercera del acorde. De ello se desprende una sensación especialmente ligera, flotante, que refleja aún mejor el poema.

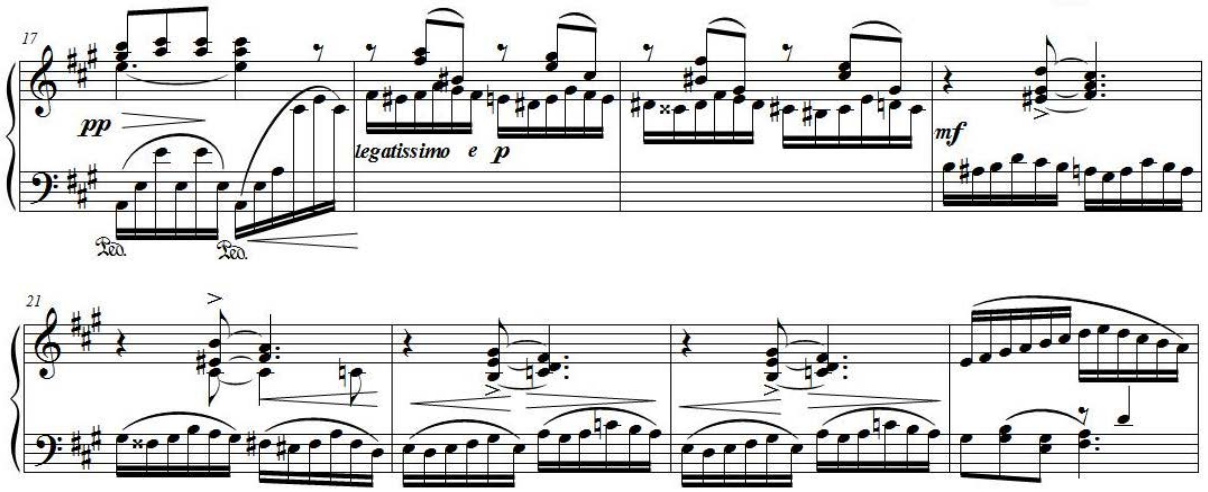
La pieza se encuentra en la tonalidad de La Mayor, está en un compás de 6/8 y su indicación de *tempo* es *Andante*. La inspiración es claramente vocal y evoca a F. Mendelssohn-Bartholdy en su *Venezianisches Gondellied*[91] *Op. 19 n. 2 en La menor* por su atmósfera, diseño melódico y afinidad armónica. El autor requiere del intérprete el uso del pedal *una corda*, es decir, el izquierdo, para poder reflejar con mayor fidelidad la dinámica de *pianissimo*. El Tema, en el tono principal, empieza en la anacrusa del 2º compás utilizando el 1º a modo de brevísima Introducción. Continúa hasta la quinta corchea del compás 9 tras lo cual repite el Tema, enriqueciendo la polifonía de la mano derecha, finalizando la Sección A en el compás 17.

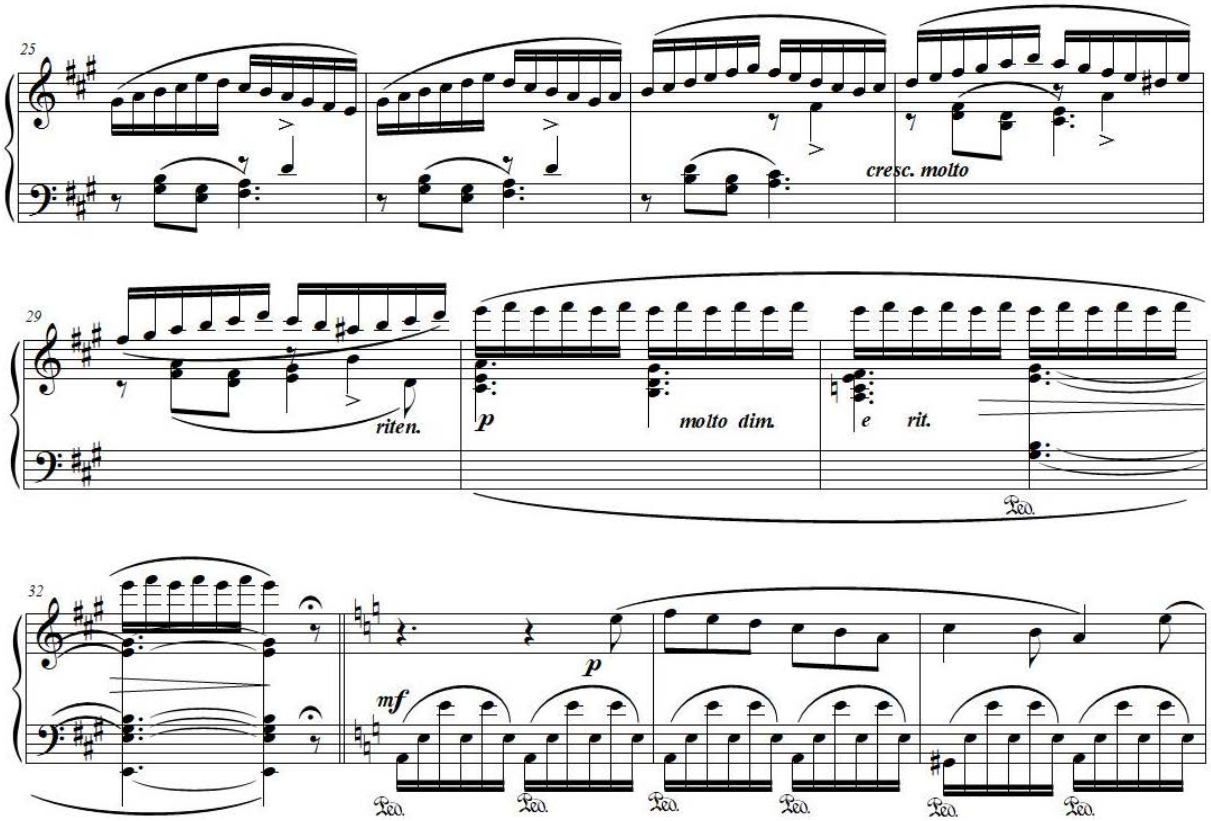


[91] *Apud Lieder ohne Worte.*

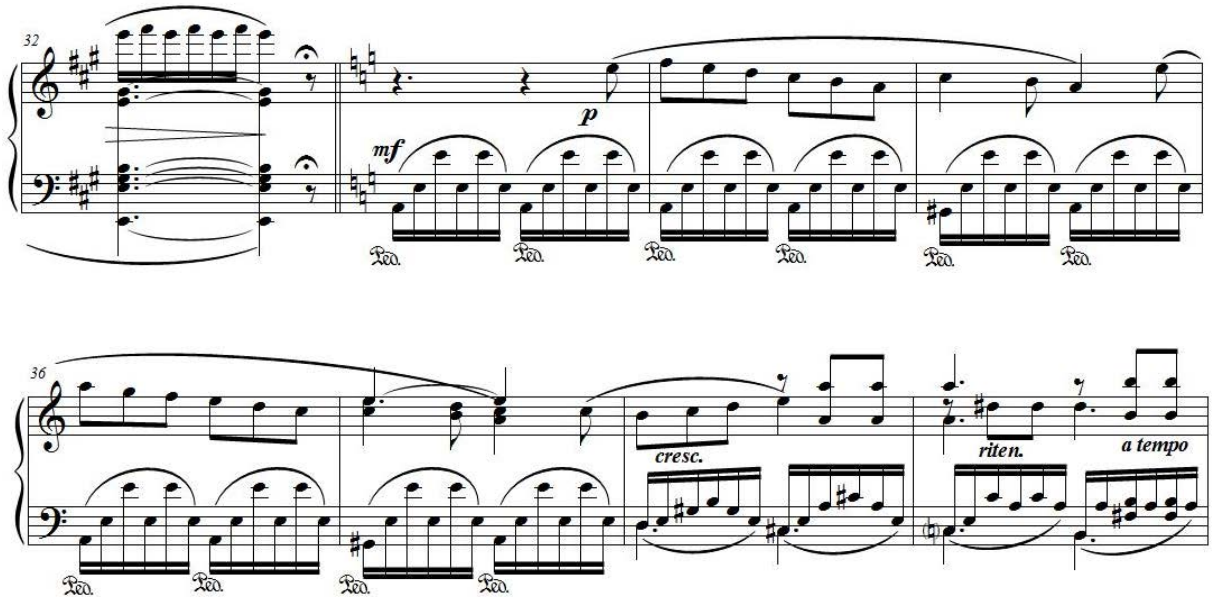


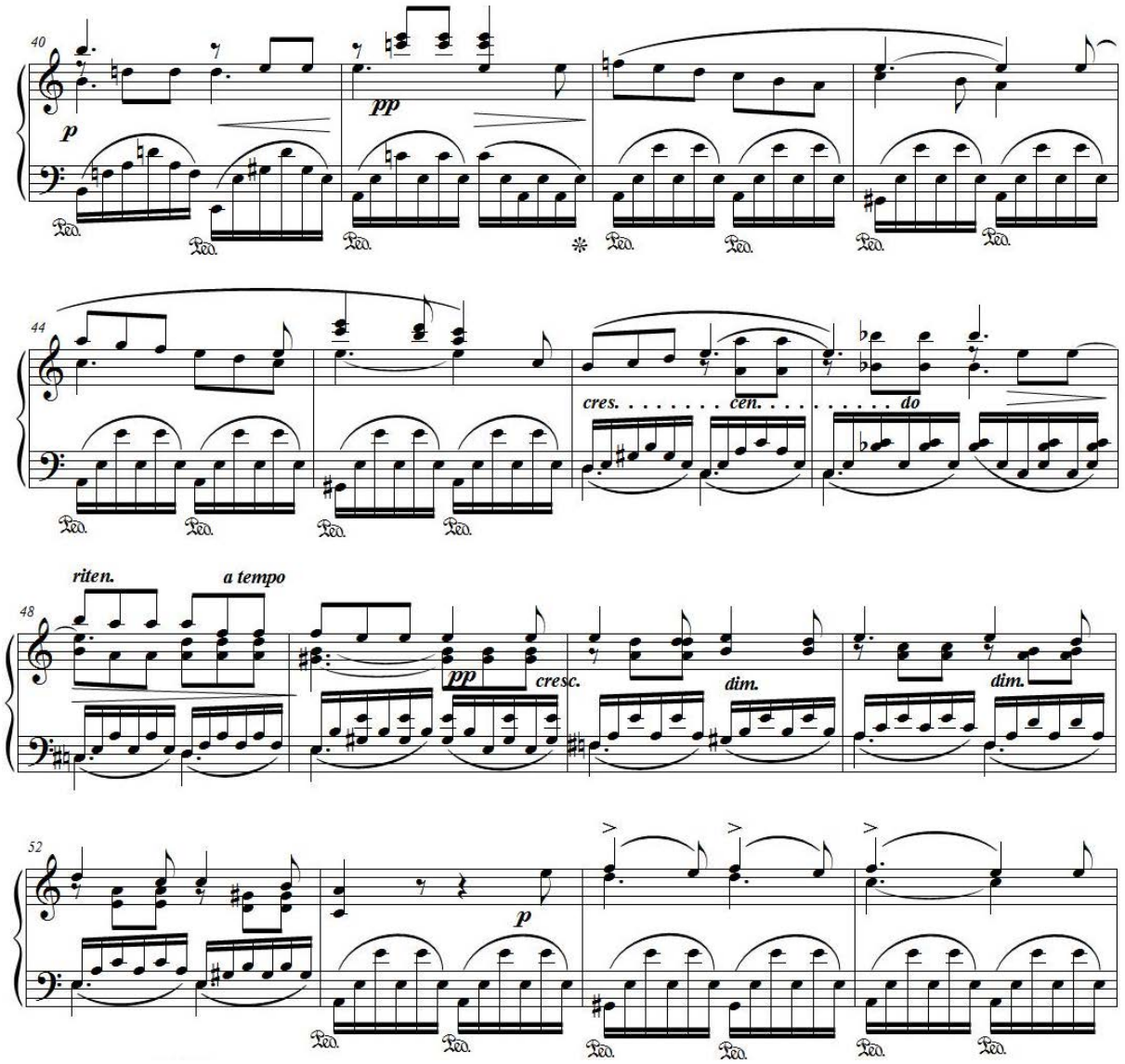
La sección B (cc. 18-32) es en realidad una sencilla transición en la que Olmeda utiliza sus recursos habituales y nada pretenciosos por otra parte para las secciones centrales de sus piezas: escalas ascendentes y descendentes.



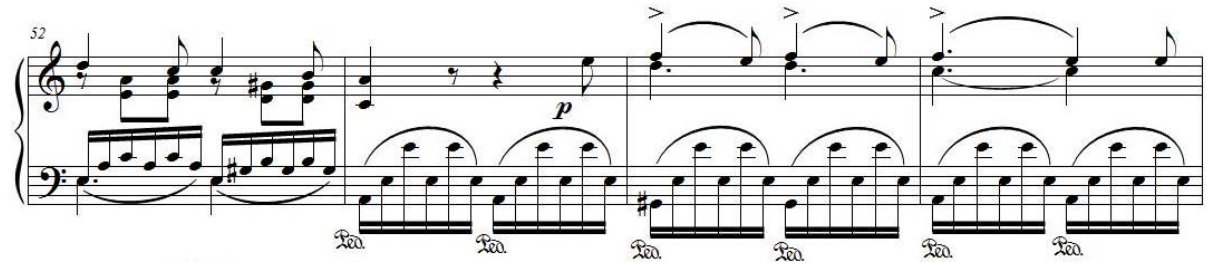


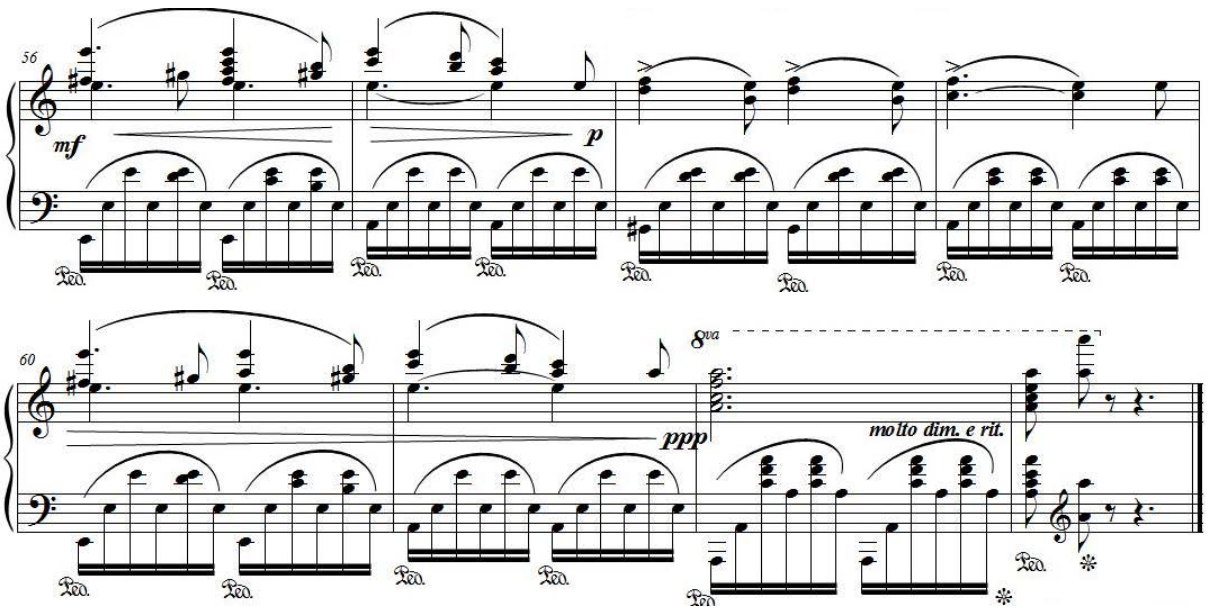
Tras la doble barra comienza la sección A'. Al igual que al inicio, tras un compás de Introducción, vuelve el Tema (cc. 34-53a), pero en el tono de su homónimo menor. Olmeda buscaba sin duda un elemento diferenciador significativo para una pieza con un trazo melódico especialmente inspirado, pero con sencillos recursos compositivos.





Tras finalizar A' aparece la Coda en la anacrusa del compás 54 distribuida en grupos de 4 + 4 + 2. Tras un gran *diminuendo*, la *Rima* termina en un triple *pianissimo* que Olmeda requiere seguir atenuando aún más y, como viene siendo habitual, en un final no conclusivo. La *Rima* está fechada en Burgos en la primavera de 1890.





2. 1. 8. *Rima 11* (“Yo sé un himno gigante”).

La undécima *Rima* de la colección tiene como referencia la *Rima I* del *Libro de los Gorriones* de Bécquer.

Bécquer, Rimas, I

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de este himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera, al oído, cantártelo a solas.

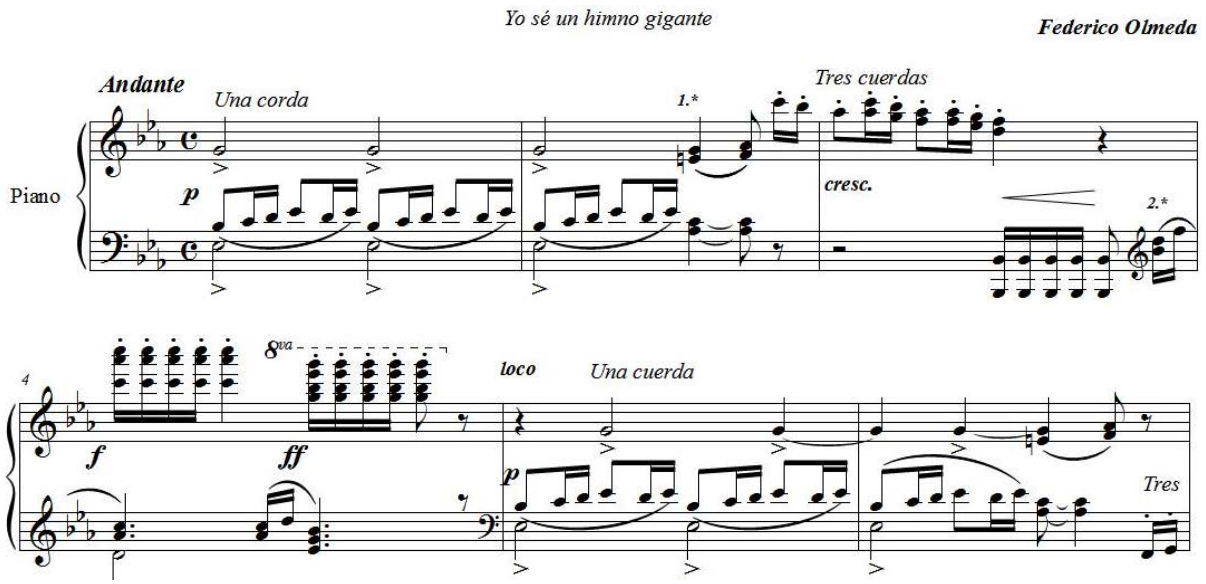
Diría que esta *Rima* es una excepción, un caso atípico en el que el poeta sevillano abandona su notorio individualismo e inscribe su obra en un proyecto más ambicioso. Es infrecuente en él, pero habitual en otros románticos, declara su afán por crear un lenguaje capaz de expresar todos los matices del sentimiento. El poema describe cómo sus *Rimas* ("estas páginas") contribuyen a enriquecer el ("mezquino") idioma, ("cadencias que el aire dilata…") Me resulta tentador pensar que soñaba con llegar a expresar el lenguaje de la música ("colores y notas"). Finalmente, debe admitir que su afán es inútil, por un lado, el idioma le resulta incontrolable ("no hay cifra capaz de encerrarle") y por otro, se le queda corto. Se lamenta de que aun en la intimidad entre dos personas ("apenas") consigue encontrar las palabras adecuadas.

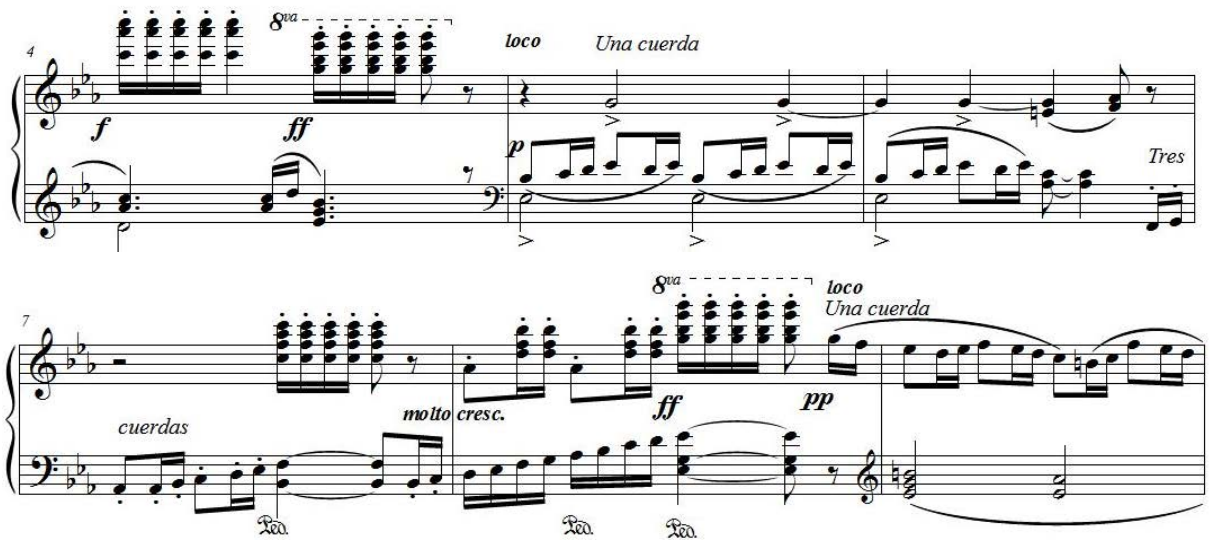
Olmeda, *Rimas*, 11

Yo sé un himno gigante y extraño

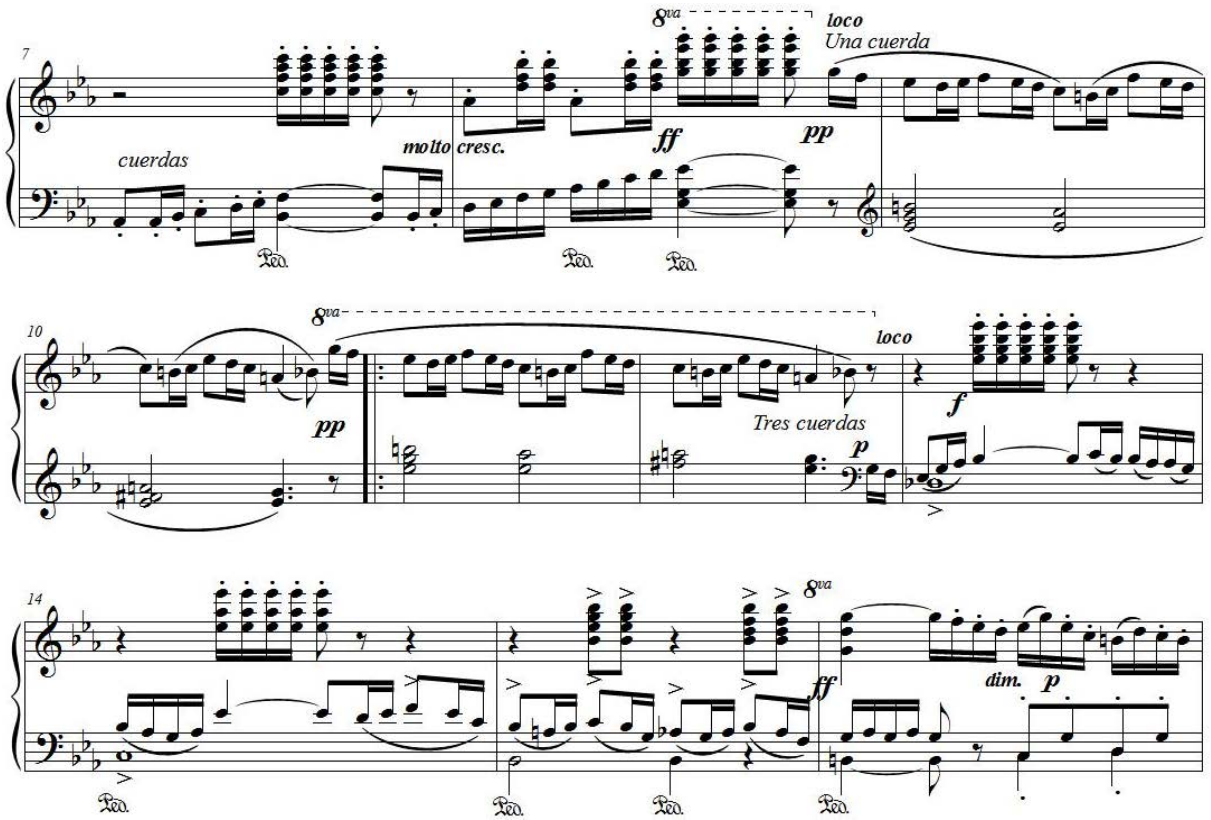
Se trata de una obra en la tonalidad de Mi bemol mayor con una sui generis estructura tripartita A B A' B' C tras la que el compositor añade una Coda. La sección A contiene dos Temas, aunque el primero de ellos tiene un cierto carácter de Introducción, la sección B es el Desarrollo y C, una variación de B, pero más concluyente a la que sucede una Coda que conduce al final.

Dentro de la sección A, el primer Tema con carácter de introducción tiene un comienzo tético y abarca del c. 1 al c. 8. Está formado por dos frases simétricas en longitud que responden a un modelo de antecedente-consecuente.



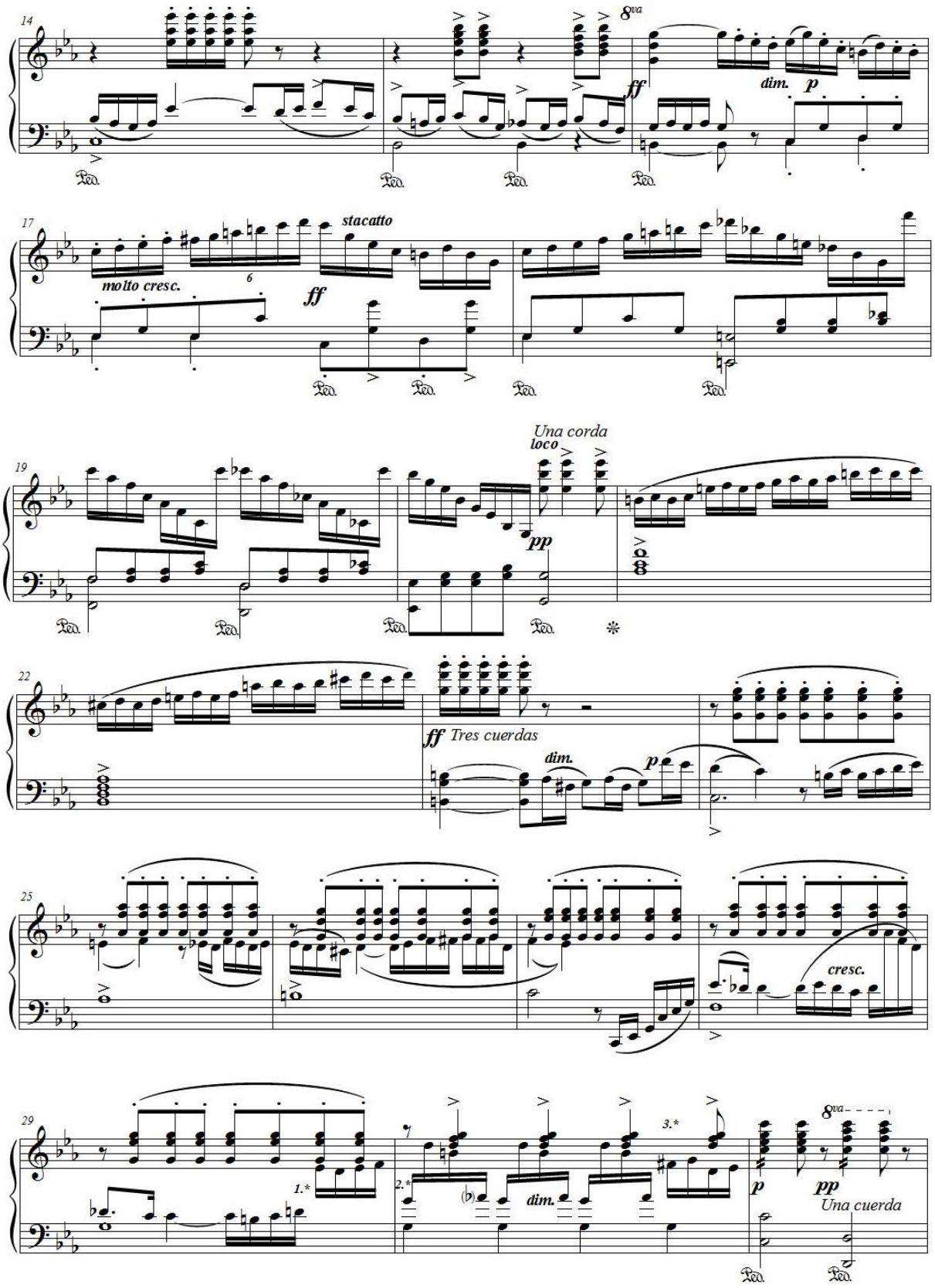


El segundo Tema de A es anacrúsico, aparece con un acorde 5ª aumentada en la anacrusa del c. 9 y se prolonga hasta el c. 15.

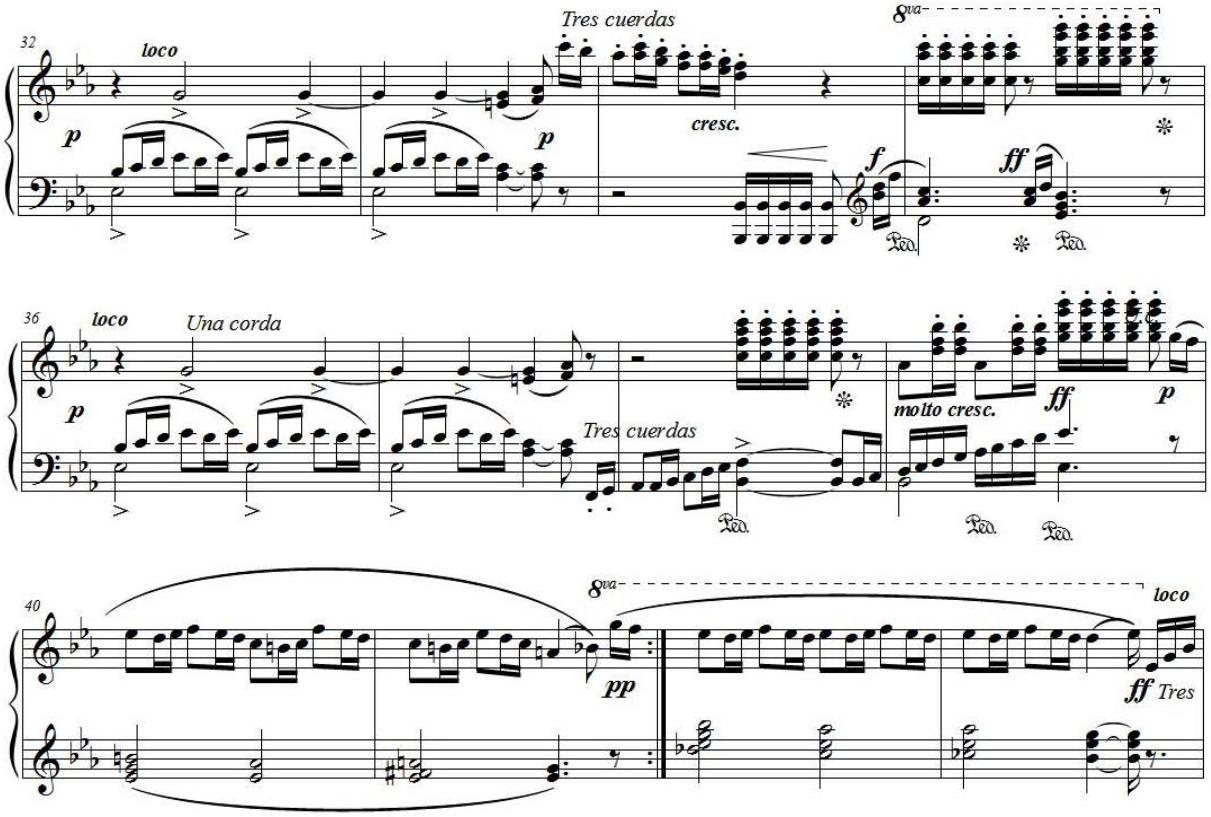


El 2º Tema finaliza en el primer tiempo del c. 16 de la sección A, en una imbricación en la que, con un acorde de dominante, se inicia el desarrollo, B, que se extiende hasta el c. 31. Debo mencionar que en el c. 18 he añadido un bemol al último re de la voz superior en mi trabajo unificándolo con el mismo una octava más aguda en el tiempo anterior. Se echaba en falta en

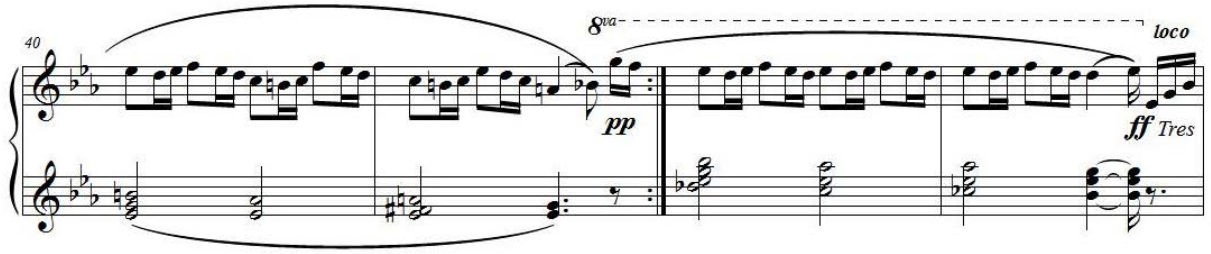
el manuscrito. Probablemente Olmeda lo consideraba una obviedad y por tanto innecesario.

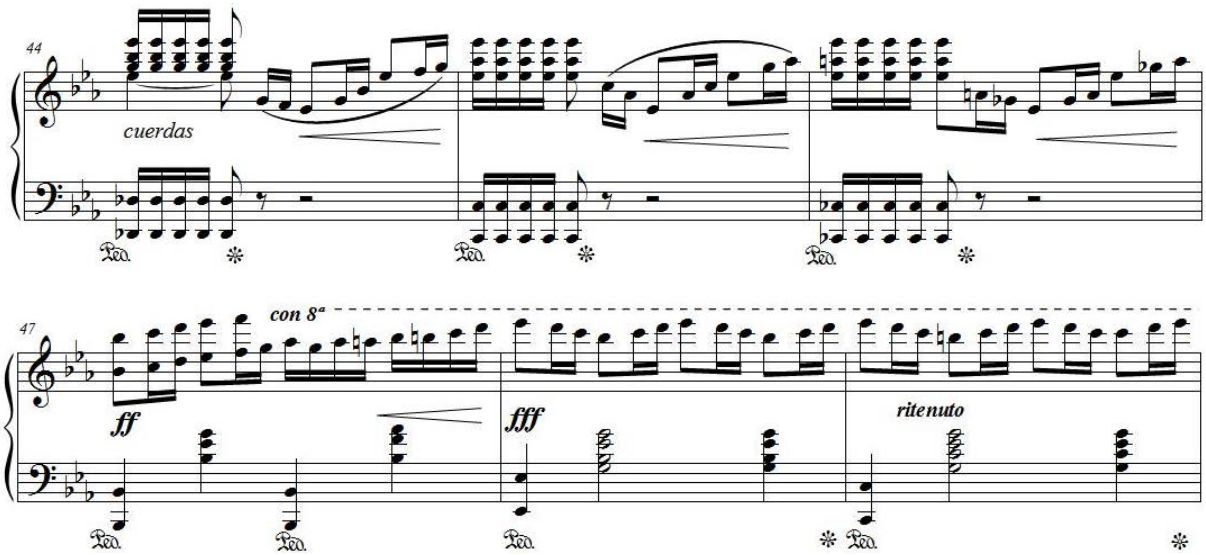


Tras el desarrollo, aparece A' (cc. 32-41), que es una copia de la sección A en la que oímos de nuevo su primer y segundo Tema. Este último gracias a los signos de repetición situados en el c. 41 y que nos remiten al c. 11.

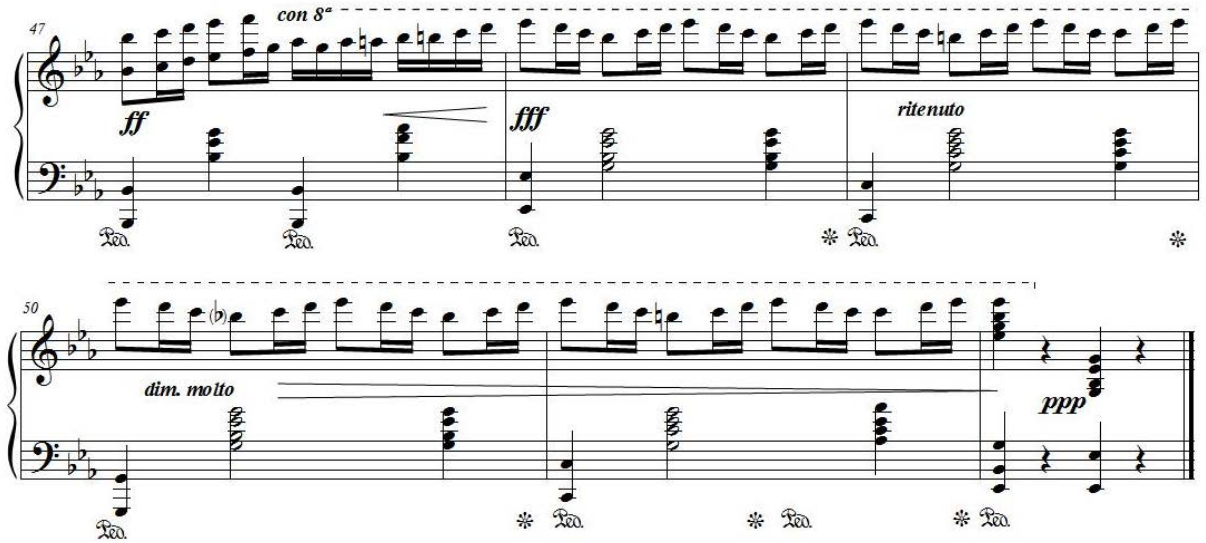


Una vez repetidos las dos Temas de A, aparece C (cc. an.42-48a) basado en el segundo Tema de A. Es de una breve sección de seis compases distribuidos en grupos de 2 + 3 + 1. Se prolonga hasta el c. 48a (primer tiempo). Este segundo Tema se caracteriza desde su primera aparición en la Exposición por un movimiento general de segundas descendentes. Ahora en C se reexpone con un mayor cromatismo que produce un acorde de Sexta aumentada alemana en el c. 46.





Nuestro protagonista soriano agrega una Coda en el c. 48a (primer tiempo) en una imbricación con el final de C. Son cinco compases de carácter solemne haciendo honor al primer verso de la *Rima* de Gustavo Adolfo que toma como referencia de inspiración. La Coda se inicia en un triple *fortissimo* y a través de un gran *diminuendo* concluye en un triple *pianissimo* con un final asertivo. La pieza en el manuscrito no aparece firmada, pero sí fechada en Burgos en marzo de 1890.



2. 1. 9. *Rima 12* (“Al ver mis horas de fiebre”).

La *Rima LXI* de Bécquer es la referencia de inspiración que toma el compositor para su *Rima nº 12*. El poema pertenece al último grupo de *Rimas* ordenadas a título póstumo para su publicación. La temática es la soledad y la muerte. Es uno de los exponentes más dramáticos de toda su producción.

Bécquer, *Rimas*, LXI

Al ver mis horas de fiebre
e insomnio lentas pasar,
a la orilla de mi lecho,
¿quién se sentará?

Cuando la trémula mano
tienda próximo a expirar,
buscando una mano amiga,
¿quién la estrechará?

Cuando la muerte vidríe
de mis ojos el cristal,
mis párpados aún abiertos,
¿quién los cerrará?

Cuando la campana suene
(si suena en mi funeral),
una oración al oírla,
¿quién murmurará?

Cuando mis pálidos restos
oprima la tierra ya,
sobre la olvidada fosa
¿quién vendrá a llorar?

¿Quién, en fin, al otro día,
cuando el sol vuelva a brillar,
de que pasé por el mundo,
quién se acordará?

Podría decirse que las seis estrofas de las que consta se dividen en tres partes. La primera es el presentimiento que precede a la muerte, la segunda es posterior a ella, la tercera y última es ya posterior al sepelio.

Olmeda, *Rimas*, 12

Al ver mis horas de fiebre

La duodécima *Rima* de la colección se encuentra en la tonalidad de La menor, está en un compás de 4/4 y la indicación de *tempo* es *Lento*. La pieza, de inspiración organística, presenta una forma mosaico[92] en la que dos Temas A y B se suceden alternativamente varias veces. Tras una breve transición se suceden de nuevo, si bien en esta última ocasión, el Tema B lo hace de forma algo variada.

La textura en el inicio de esta *Rima 12* evoca a Cesar Franck en su *Prélude, Choral et Fugue* Op. 21, pero también a Felix Mendelssohn-Bartholdy en sus *Variations sérieuses Op. 54* cuya Coda hace inevitable la asociación con la pieza de Olmeda, en concreto en los batimientos del segundo Tema (B).

El estatismo que se desprende, en cambio, en la Coda de esta *Rima* de Olmeda recuerda a una de las *15 Romanzen del Liederzyklus Die Schöne Magelone*[93] de J. Brahms, concretamente la n. 3*, Sind es Schmerzen, sind es Freuden*[94]. El *Ciclo de Lieder* completo con las *15 Romanzas* está escrito sobre textos de Johann Ludwig Tieck (1773-1853) quien a su vez se inspiró en un poema provenzal del s. XII para escribirlos.

La obra comienza como una marcha fúnebre. Es un caso en el que texto y música están íntimamente relacionados. La asociación entre la *Rima* de Olmeda y la de Bécquer está lograda en esta ocasión como en pocas otras. Demuestra hasta qué punto puede una música reflejar un texto poético. Esta correspondencia programática tan estrecha me recuerda a la existente entre

[92] http://komptools.blogspot.com/2017/08/la-forma-mosaico.html.
[93] *Ciclo de Lieder La bella Magalona*.
[94] *¿Son dolores, son alegrías*?

el *Lied Kennst du das Land*[95] *(Mignons Gesang)* de Hugo Wolf y el poema del mismo nombre sobre el que está escrito de J. W. von Goethe que tanto interés despertó en otros compositores. Si leemos con atención los poemas tanto de Goethe como de Bécquer, observamos que dentro de cada estrofa se distinguen en su expresión dos partes bien diferenciadas. La primera, ya sea luminosa o sombría, es siempre serena y descriptiva. La segunda, por el contrario, exaltada y/o angustiosa. Apreciamos una analogía en la música, en cómo esta refleja las dos partes del texto. Los cambios de dinámica son significativos en la obra, un *crescendo* se corresponde con la música como una insistencia e intensificación dramática. Resulta muy interesante observar un paralelismo, cómo los finales de los Temas quedan en interrogación o exclamación como la repetición de un patrón estrófico.

El primer Tema (A) tiene un carácter grave que refleja la expresión dramática del poema de Bécquer. Consta de 8 compases distribuidos en dos mitades simétricas como antecedente (cc. 1-4) y consecuente (cc. 5-8). El Tema A comienza en *pianissimo*, en un *crescendo* pasa por un acorde de Séptima disminuida (c. 2b) tras el cual se atenúa de nuevo para alcanzar después el *fortissimo* con un acorde de Sexta napolitana (c. 5a). Le sucede B, el segundo Tema (cc. 9-13) en un agitato con figuración de semicorcheas en la mano izquierda y fusas a contratiempo en la derecha que, remitiéndonos a la *Rima LXI* de Bécquer, pretende imitar sin ninguna duda las rápidas pulsaciones del corazón acelerado por un estado febril. Al final encontramos una serie de quintas descendentes (cc. 10-11) que dejan truncado musicalmente el pasaje después con un acorde de Subdominante en el c. 13b.

[95] *¿Conoces el país…?* (*Canción de Mignon*).

A M. Giménez Rico
Al ver mis horas de fiebre...

Federico Olmeda

Lento

Piano

legato pp cres. cen. do

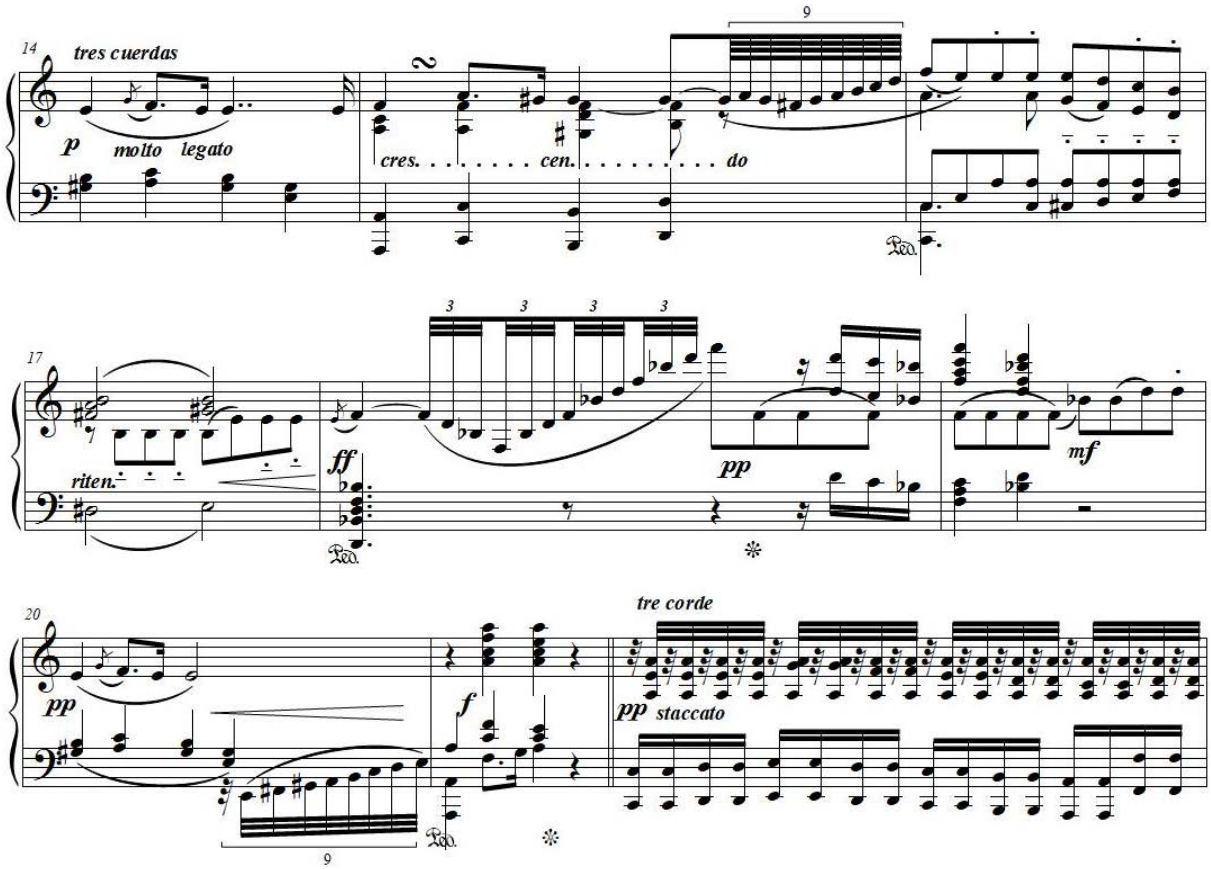
ff pp mf pp

tre corde

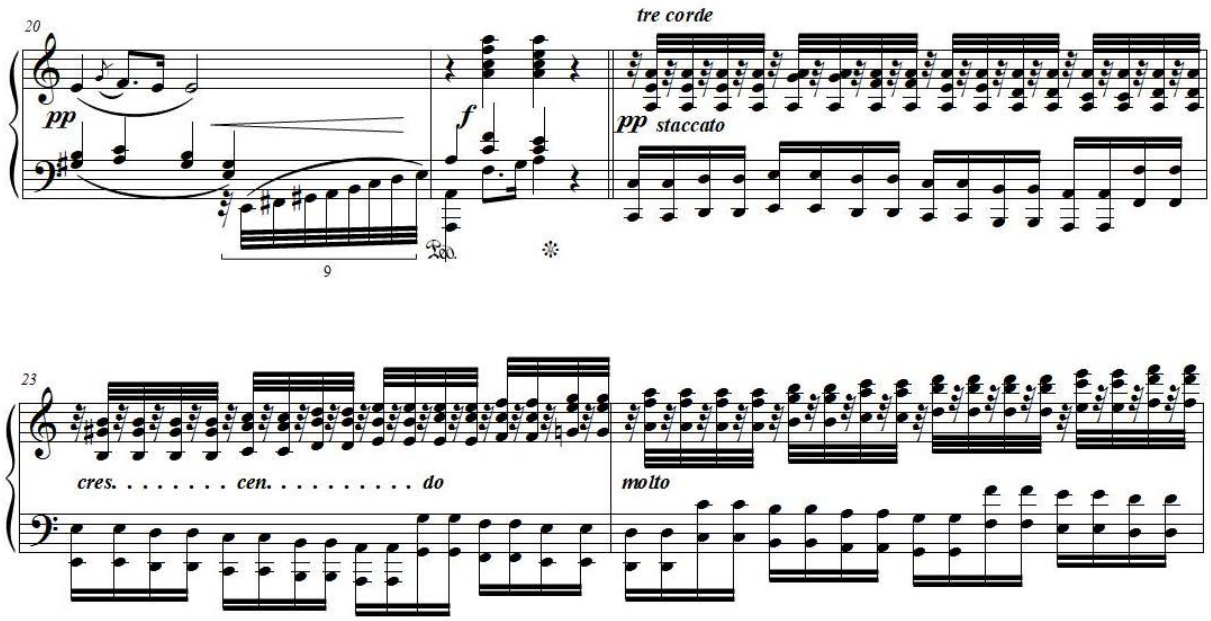
pp staccato

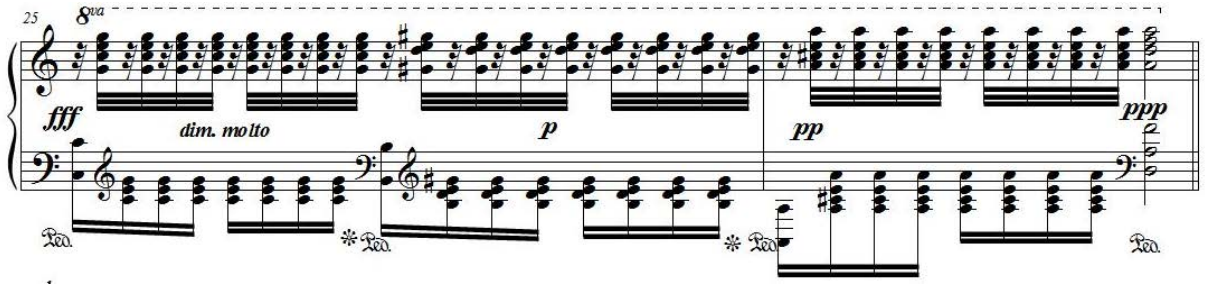
8va dim. molto p pp ppp loco

Su autor repite a continuación el primer Tema (A) de manera casi idéntica, en el mismo tono de La menor. Hay únicamente pocas y muy pequeñas diferencias en el diseño. Paso a enumerar algunas de ellas a continuación: en el c. 14 traslada la apoyatura de la voz superior del primer tiempo al segundo; reduce las octavas de la mano izquierda (sistema inferior) a terceras y paradójicamente fortalece la dinámica que realza la presencia del pasaje con una insistencia e intensificación dramática, pasa del *pianissimo* del inicio a solo *piano*. Son cambios, en mi opinión, que en un principio pensó continuar de manera más elaborada, pero que luego dejó pendientes de una revisión más adelante sin que esta llegara a producirse.



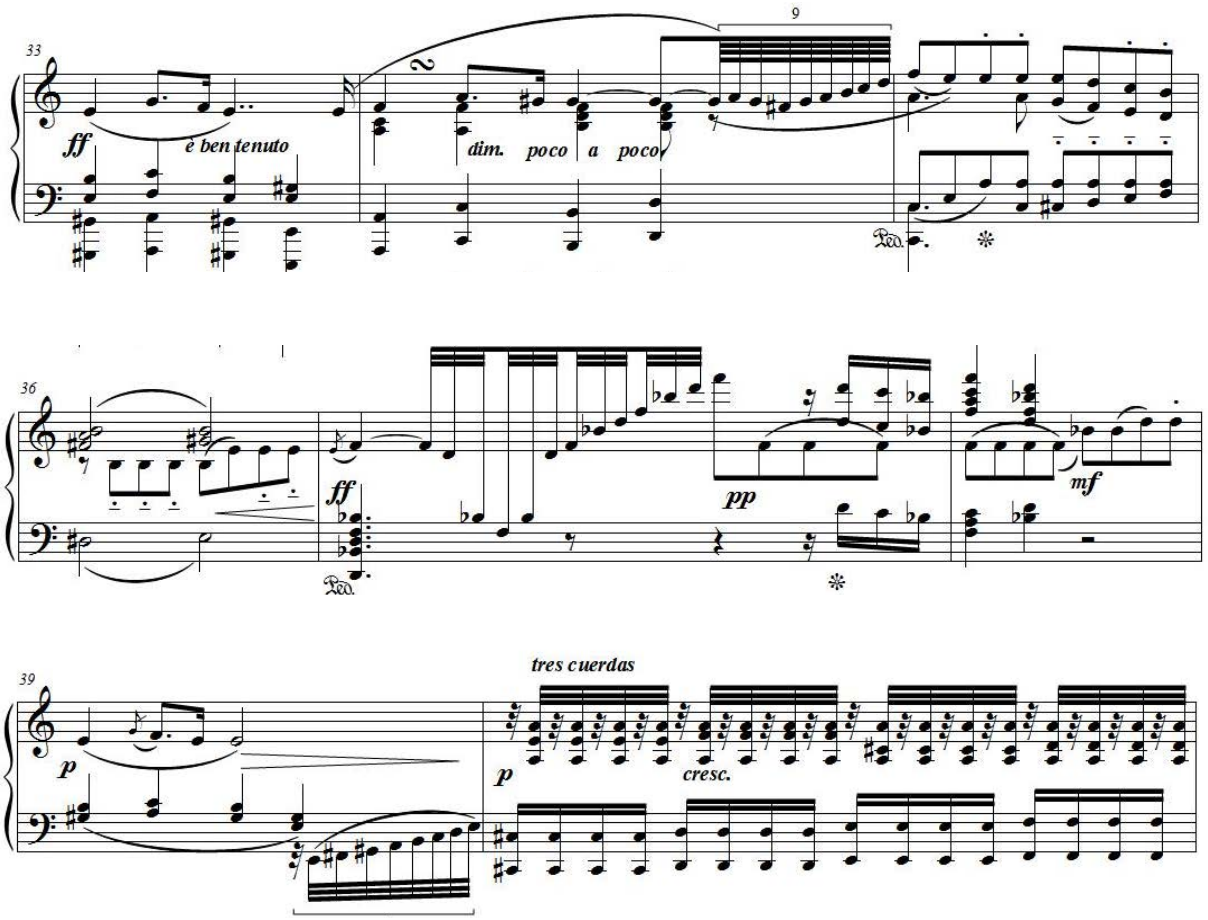
Del mismo modo, B sucede a A, ahora por segunda vez y lo hace de manera absolutamente idéntica a la primera. Aquí ni siquiera se observan pequeñas diferencias.



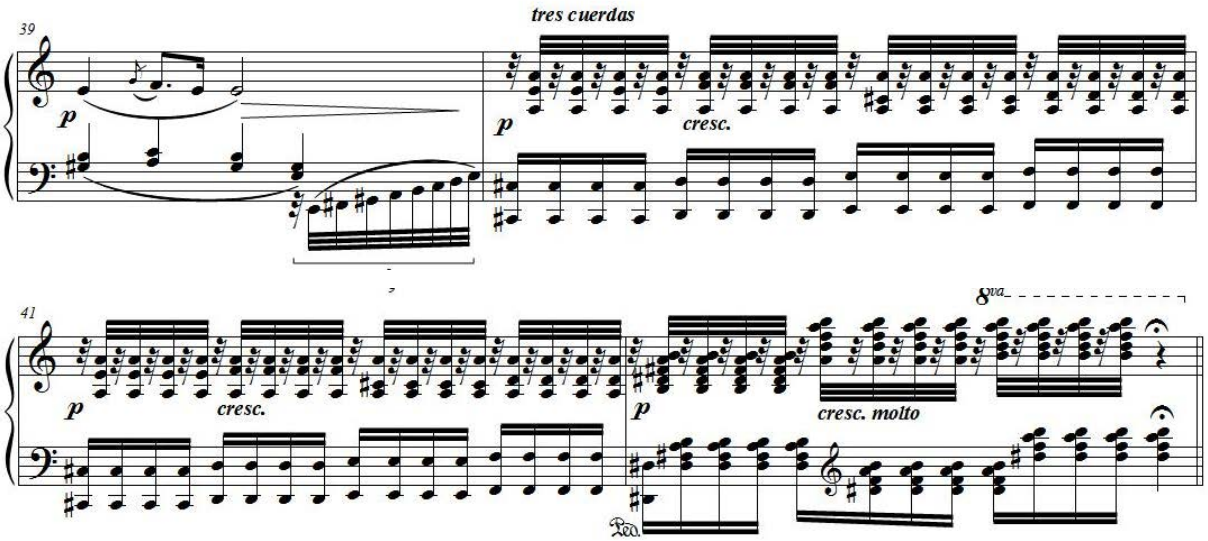


Tras escuchar ambos temas dos veces, Olmeda introduce una transición (cc. 27-32) que contrasta en dinámica con el final de B, ya que ataca en súbito *fortissimo* desplegando el acorde de subdominante a lo largo de tres compases. Adicionalmente le suceden otros dos en súbito *pianissimo* redoblando ahora la voz inferior con octavas en el bajo. Todo el pasaje evoca un repique de campanas.

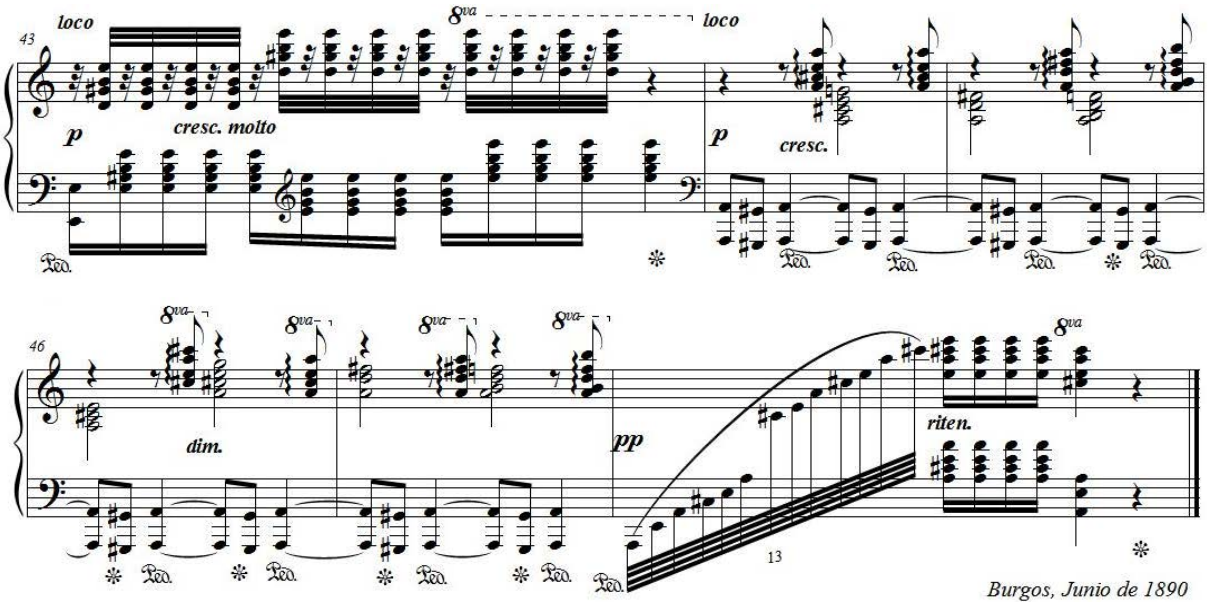
Tras la transición regresa algo variado el primer Tema (A), en el c. 33 se oye por tercera y última vez. El distintivo en esta ocasión es que su consecuente tiene un compás menos. La Dominante del c. 39 en lugar de resolver en la Tónica enlaza directamente con B. Aparte, el Tema aparece aquí en *fortissimo* seguido de un *diminuendo*.



Y tras escuchar A tres veces prácticamente igual en todas ellas resuelve en el homónimo mayor en el que permanece hasta el final. En él aparece el segundo Tema (B), en esta ocasión (cc. 40-43), algo variado, va a una Dominante de la Dominante en el c. 42 y tras una Dominante en el c. 43 resuelve en la Coda.



La Coda (cc. 43-48), aparece con una pedal de Tónica figurada adornada melódicamente y articulada rítmicamente. La pieza termina en el tono de La mayor proporcionando una sensación de consuelo, de elevación, de superación del dolor expresado a lo largo de toda la *Rima*. En el manuscrito aparece fechada sin firmar en Burgos en junio de 1890.



2. 1. 10. *Rima 13* (*Un ángel más*).

La poesía del Padre Fr. Miguélez es la única excepción en cuanto a las referencias literarias de la colección de *Rimas* de Olmeda que no provienen de Bécquer. No he podido encontrar hasta el momento si su autor formaba parte del circulo de amistades de nuestro protagonista o simplemente conoció el poema al ser publicado. Lo que es seguro es que debió de conmoverle profundamente y compuso su *Rima nº 13* inspirándose en la *Rima* de Fraile Miguélez.

Fray Manuel F. Miguélez
Agustiniano

Rima

UN ÁNGEL MÁS[96]

[96] Fraile Miguélez, Manuel. (1888). "La ciudad de Dios" *Revista Agustiniana Religiosa, Científica y Literaria.* 409-410.

(A UNA MADRE EN LA MUERTE DE SU HIJO)

La rosa que un día
Hiciera en el mundo feliz tu existencia
Marchita en tus manos,
La ves deshojada sin cáliz ni esencia.
-
¡Secóla la muerte!
Si mustio su tallo se inclina hacia el suelo…
Su aroma ha exhalado:
Y el alma es aroma que sube hasta el cielo.
-
¿Qué vio en esta vida?
Al pie de su cuna se alzó el ataúd.
¡No llores al hijo!
Salió de las sombras al mundo de luz.
-
Vivió entre los ángeles;
Y al ver sus sonrisas, sus ojos tan bellos…,
Soñó con sus alas,
Y ve, despertando, que vuela tras ellos.
-
Desierta hoy la cuna
Llorando le buscas en caja mortuoria.
Las aves gorjean,
Pues vieron al niño subir a la gloria.
-
De allí bajó un día
Cual rayo amoroso de Dios desprendido.
¡Era ave del cielo,
Y huyó de tus brazos volando a su nido!
-
Escucha su arrullo:

"No llores (te dice): la ausencia es muy breve;
Soy tu ángel de guarda;
Espera que un día conmigo te lleve".

-

De amor en las alas
Traspasa los aires siguiéndole en pos.
¡Dichosa la madre
Que *un ángel más* tiene delante de Dios!

Olmeda, *Rimas*, 13

Un ángel más

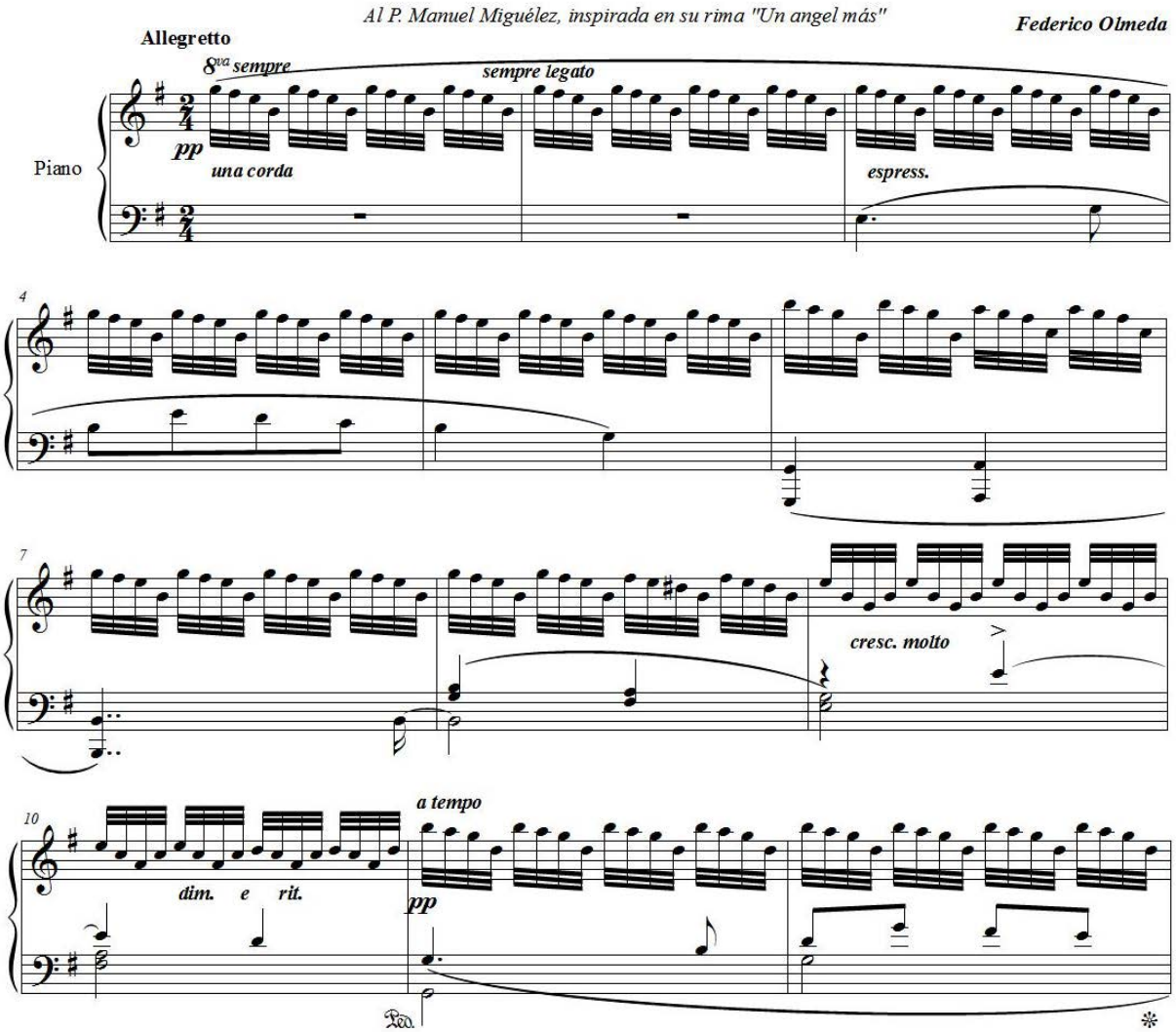
Es la pieza más extensa de las 33 analizadas hasta el momento. Esto no se percibe tanto en el tiempo de duración, ya que su interpretación exige una relativa rapidez, como en la extensión, abarca un total de siete páginas. La expresión, teniendo el poema que precede como inspiración, es lógicamente triste y melancólica. Es una obra de duelo. Está dirigida a una madre en la muerte de su hijo, refleja el dolor, pero también busca ofrecer consuelo. El diseño de escritura de la mano derecha (fundamental en esta pieza) consiste generalmente en cuatro notas en sentido descendente con figuración de fusas: las tres primeras descienden por grados conjuntos y entre la tercera y la cuarta fusa se produce, en cambio, un intervalo más grande a modo de salto. Refleja gráficamente un llanto continuado e ininterrumpido en el que las lágrimas inician su recorrido descendiendo primero a lo largo de las mejillas para luego caer. Paradójicamente es en la mano derecha de esta pieza (sistema superior) donde se ubica la armonía en forma de acordes desplegados.

Ese *perpetuum mobile* en la mano derecha y la melodía en la izquierda nos recuerdan a procedimientos de F. Schubert, concretamente en *Liebesbotschaft*[97] del *Liederzyklus Schwanengesang* D. 957, pero sobre todo a uno de los *Fünf Lieder Op. 5,* concretamente al n. 1, *Rastlose Liebe*[98] D. 138 cuyo diseño de acordes desplegados hace la asociación inevitable.

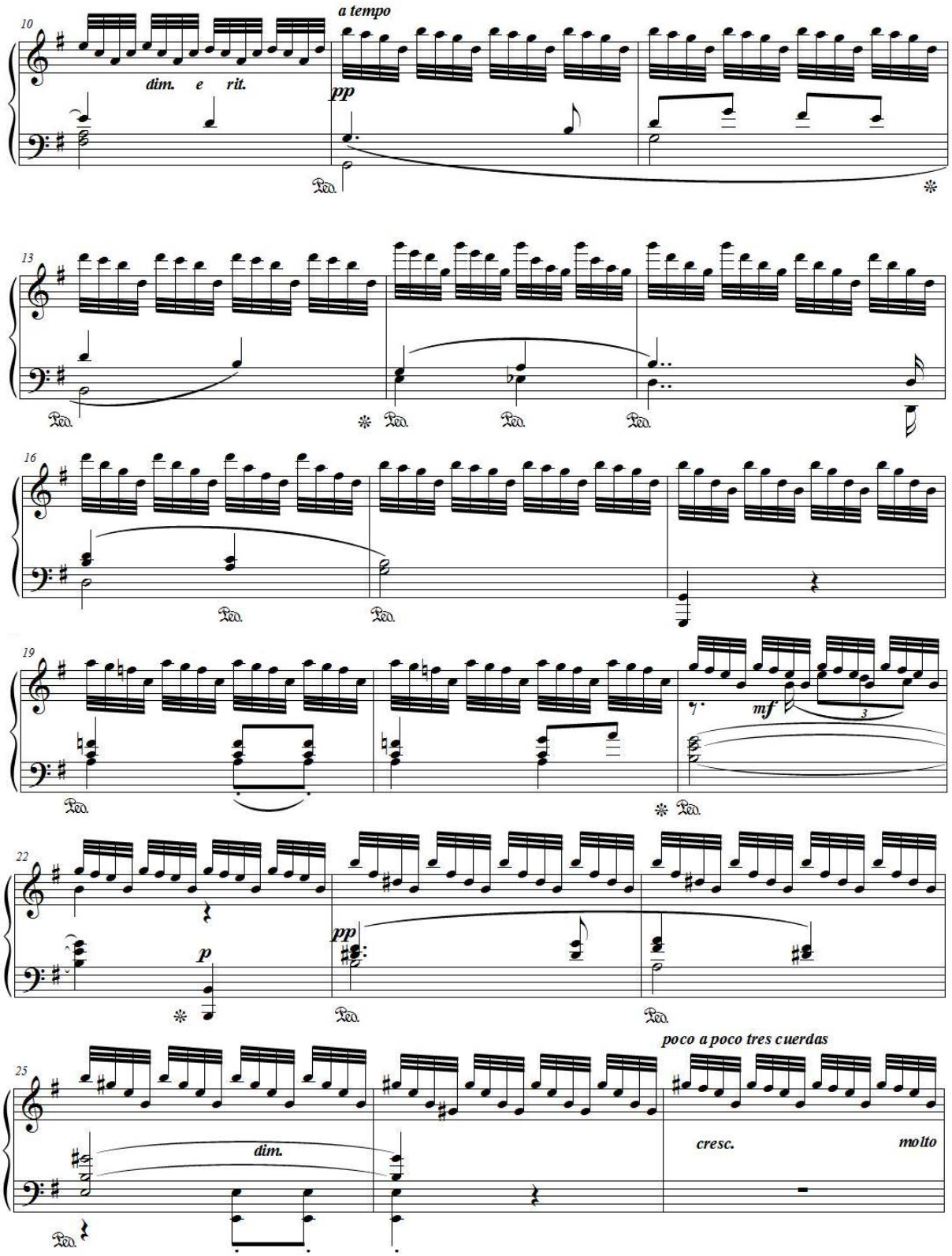
Desde el punto de vista formal, la pieza responde a una estructura tripartita A B A' en la que A es la Exposición, B es el Desarrollo y A', la Reexposición. Tras esta última, el compositor agrega una Coda. La primera sección (A) comprende tres subsecciones en las que se expone el

[97] *Mensaje de amor*, del *Ciclo de Lieder El Canto del Cisne* D. 957. El texto es un poema de Ludwig Rellstab (1799-1860).
[98] *Amor incesante,* de los *Cinco Lieder Op. 5,* D. 138. El texto es un poema de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

único tema de la *Rima* que va pasando por diferentes tonalidades. Olmeda escribe previamente una Introducción de dos compases. En A1 (cc. 3-10) el Tema aparece en la tonalidad de Mi menor. Observamos un periodo de ocho compases distribuidos en grupos de 3 + 3 + 2 que responden a un modelo de antecedente (cc. 3-5) consecuente (cc. 6-8), simétricos, y una soldadura (9-10).

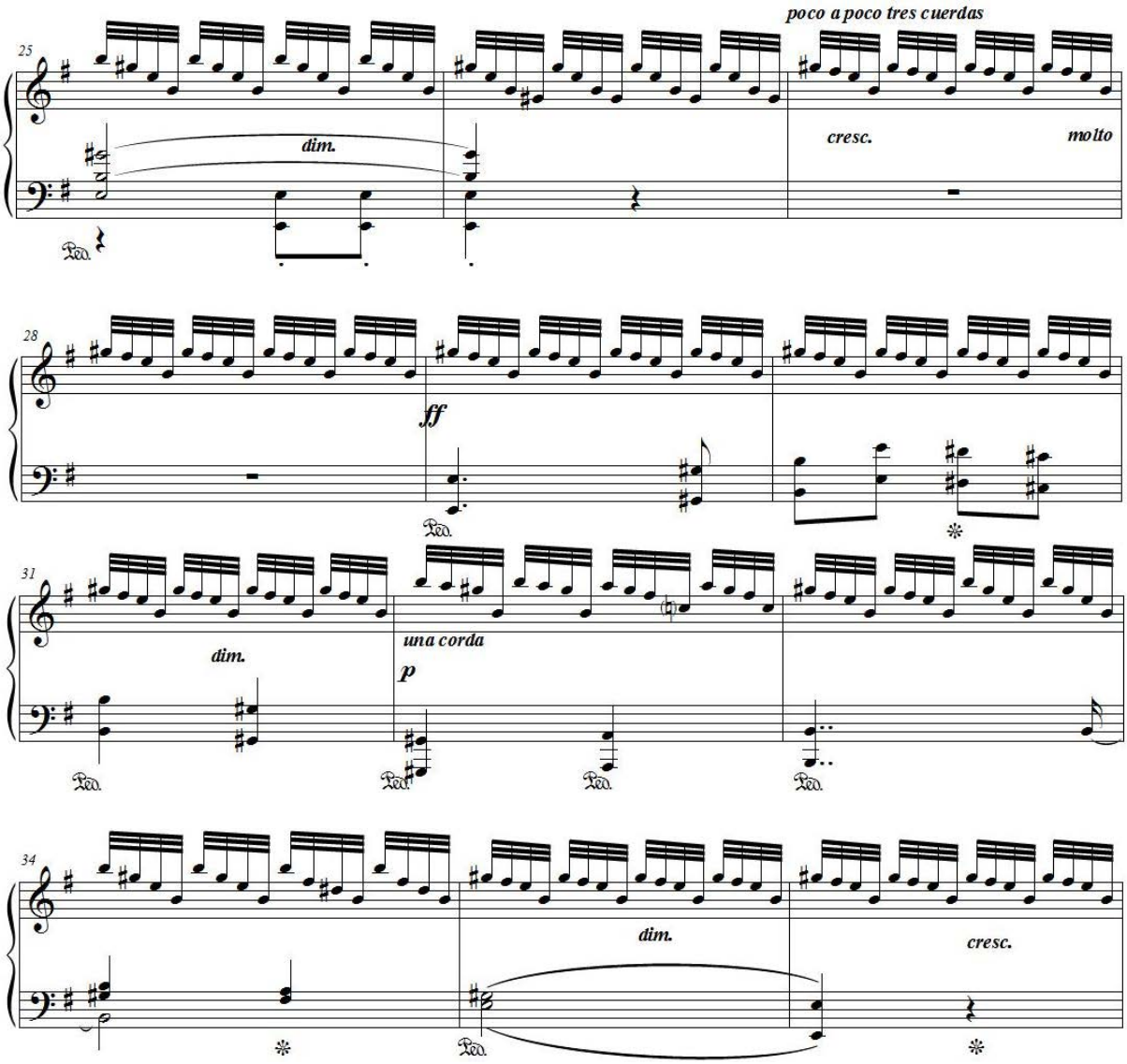


A2 consta de dos periodos de ocho compases respectivamente. En el primer periodo aparece el tema en la tonalidad de Sol Mayor. El antecedente (cc. 11-13) y el consecuente (cc. 14 -18) en este caso son también simétricos. El segundo periodo (cc.19-26) consiste en una transición distribuida en grupos de 2 + 2 + 2 + 2. A través de una sexta napolitana (cc. 19-20) regresa al tono principal (c. 21) que posteriormente mayoriza (Mi Mayor) en el c. 25.

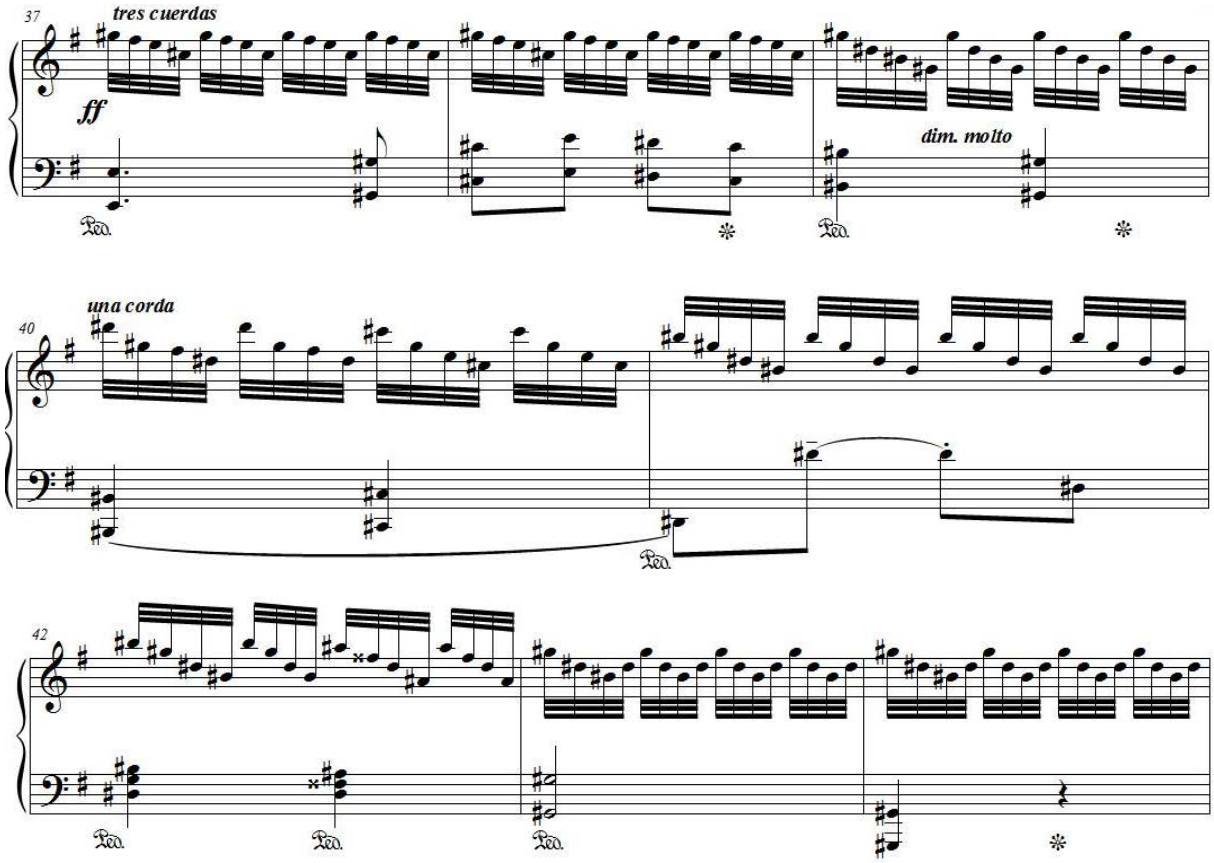


A3 (cc. 27-36) tiene la misma estructura que A1, un periodo de ocho compases distribuidos de igual manera y con la misma introducción previa. Hay, no obstante, diferencias entre ambas

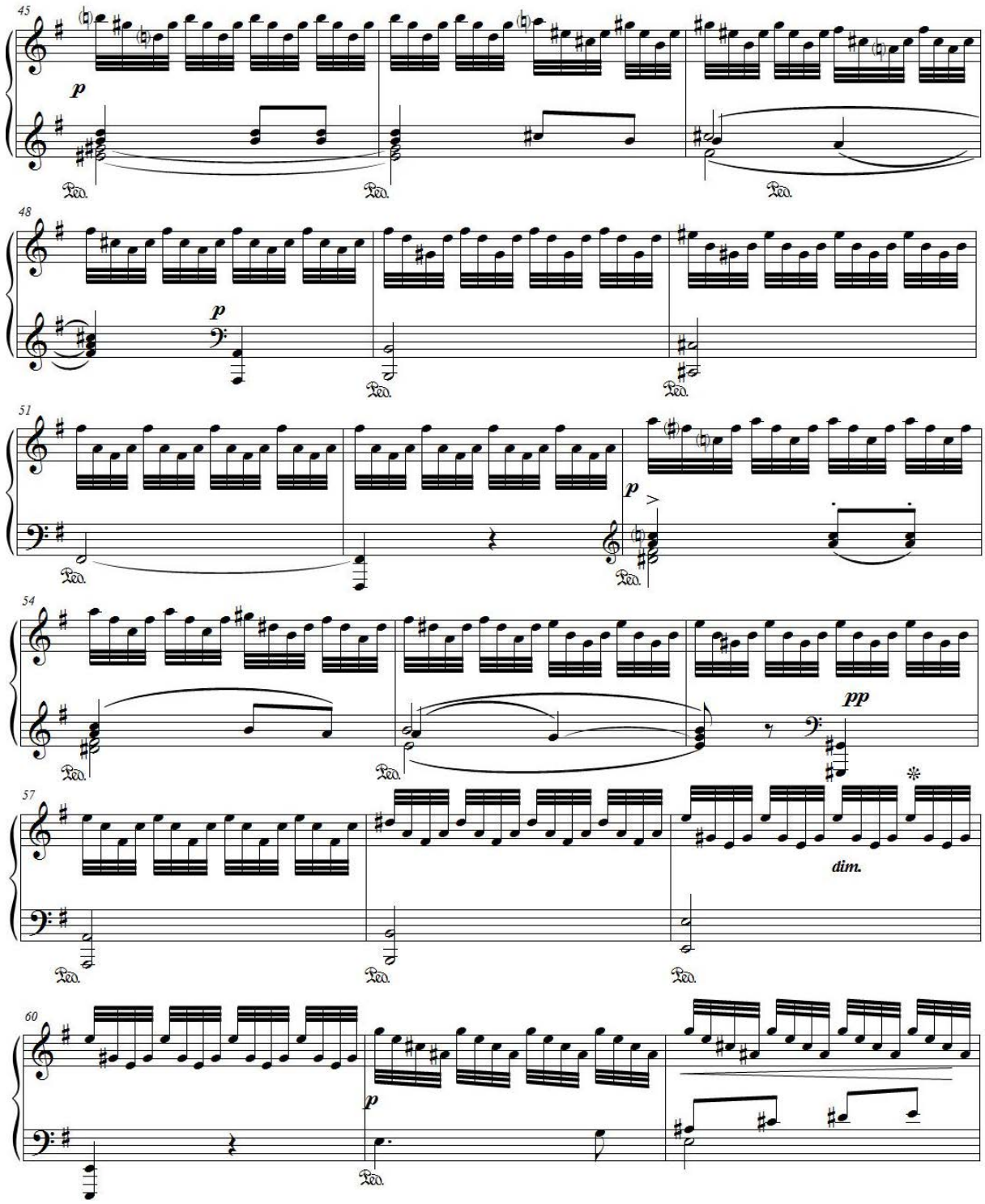
subsecciones. Aquí el Tema se encuentra en el tono de su homónimo mayor, la indicación dinámica es *fortissimo* y la línea melódica, consecuentemente, aparece duplicada en octavas.



La sección del Desarrollo paso a denominarla B (cc. 37-91), comprende cuatro subsecciones. Todas ellas están formadas respectivamente por un periodo de ocho (o múltiplos de ocho) compases salvo en la subsección final. B1 abarca los compases 37 a 44 distribuidos en grupos de 2 + 2 + 2 + 2. Hay dos erratas en el manuscrito de esta *Rima* custodiado en el E-BUadp. En los compases 43-44 la octava en la mano izquierda aparece como sol natural y debería figurar como sol # para corresponderse con la voz superior. Me he permitido corregirlo al digitalizar la partitura en mi tesis. Pasa por las tonalidades de Do# menor y Sol # Mayor (8 sostenidos).

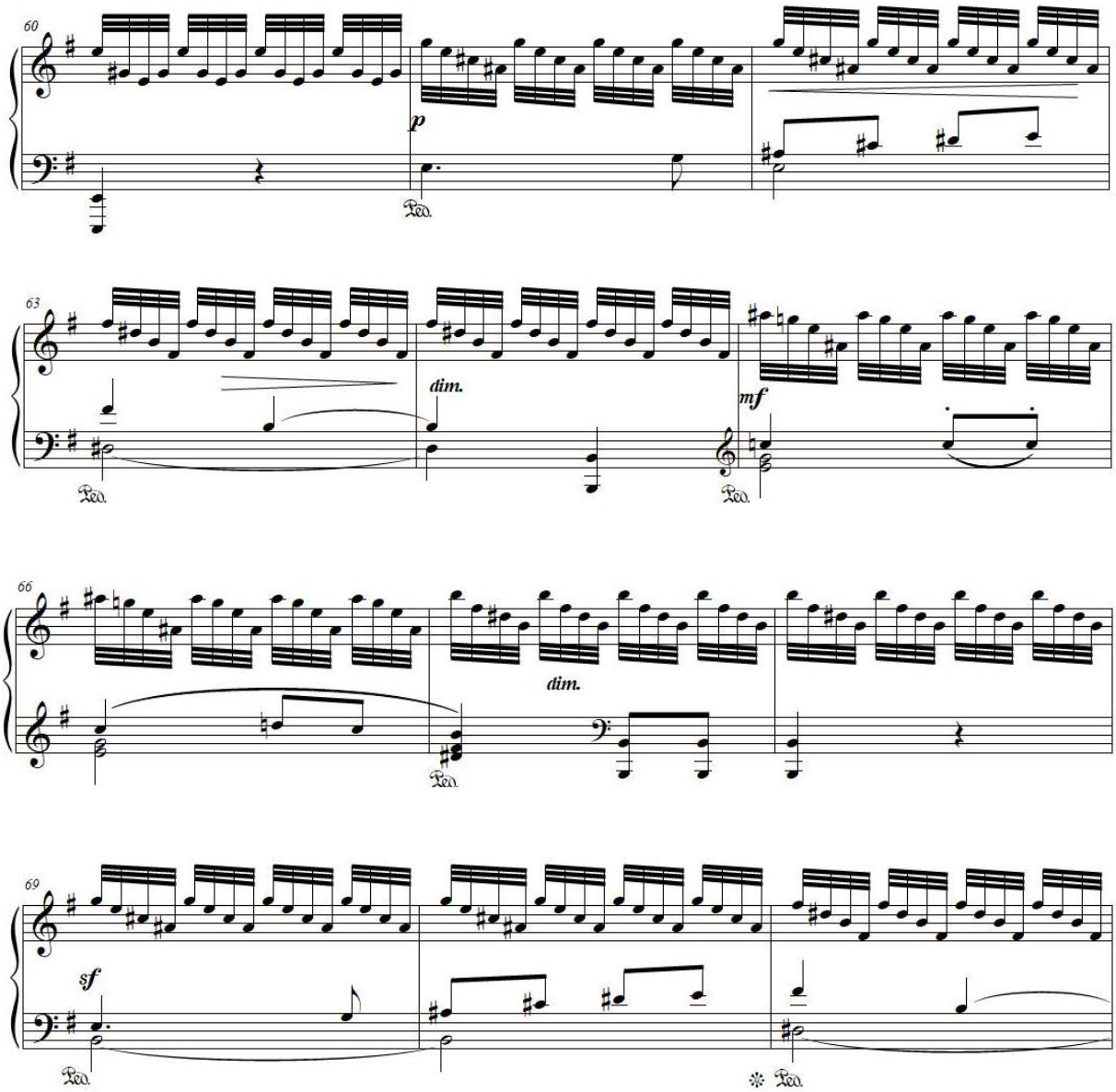


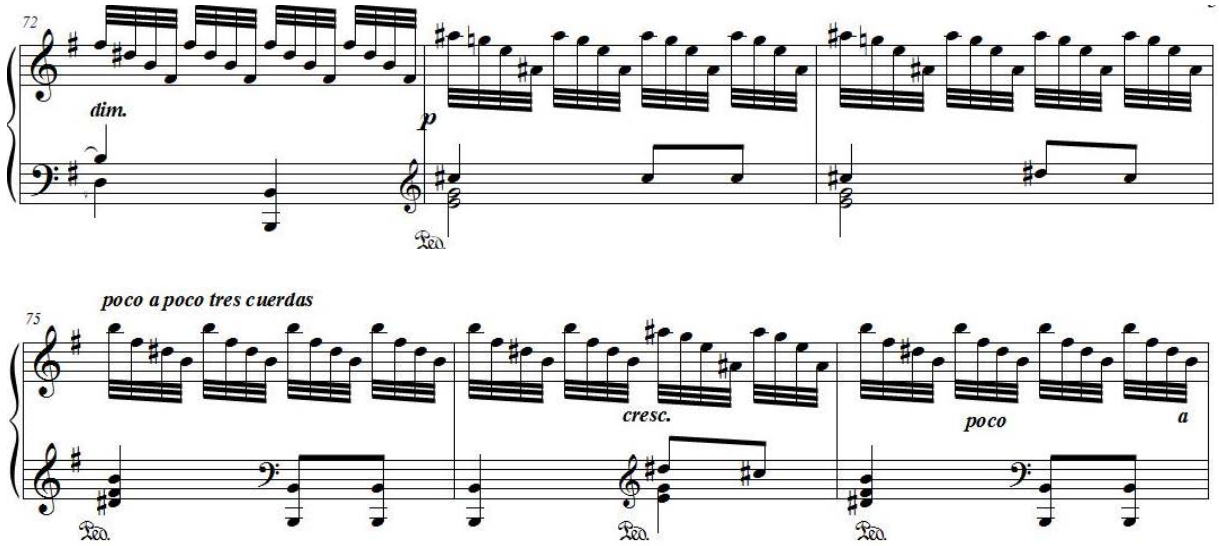
B2 abarca los compases 45-60. Se trata de dos periodos absolutamente simétricos de ocho compases distribuidos en grupos de [2 + 2 + 2 + 2] + [2 + 2 + 2 + 2]. El segundo periodo está construido con el mismo diseño que el primero. Olmeda sencillamente lo transporta una segunda mayor descendente. Pasa por las tonalidades de Fa sostenido menor y Mi menor/Mayor.



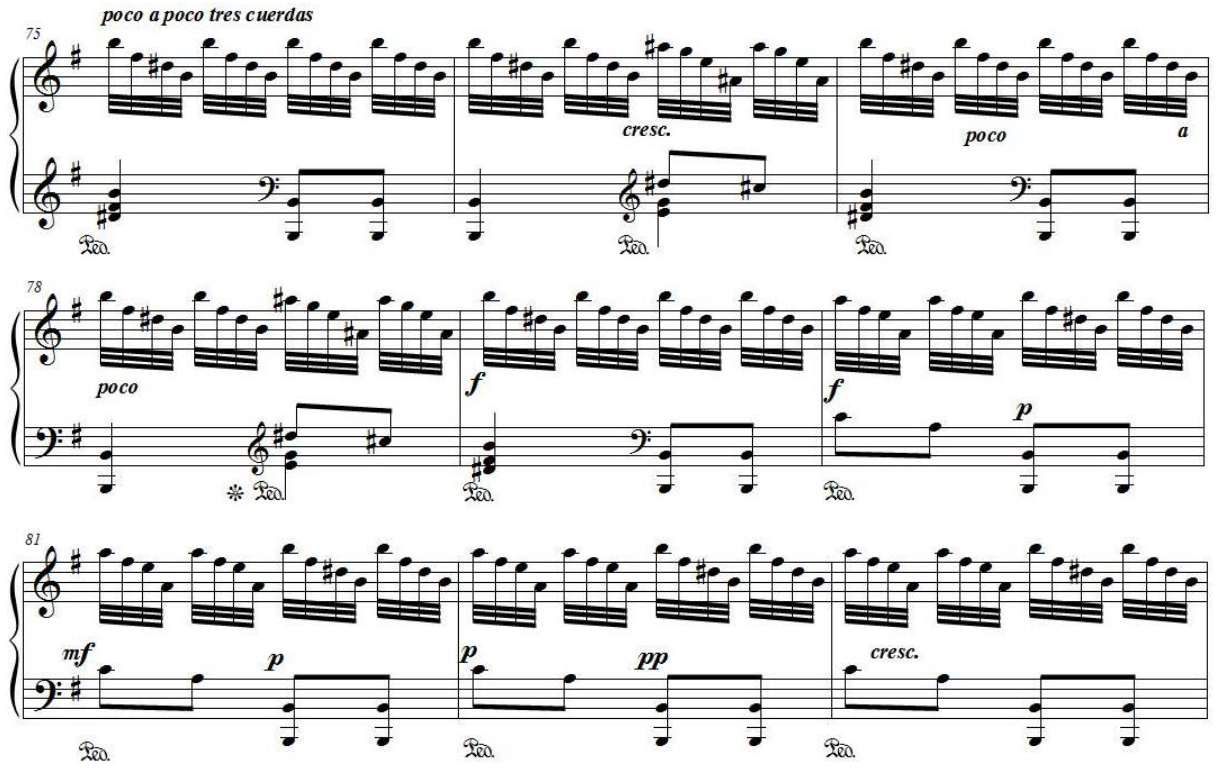
B3 (cc. 61-76a) consta de dos períodos cuasi simétricos de ocho compases (tan solo una negra más breve el segundo) estructurados en forma de antecedente y consecuente (cuatro compases respectivamente). Se encuentra en la tonalidad de Si Mayor. Me parece reseñable el acorde de Séptima disminuida en los cc. 61-62; 65-66; 69-70; 73-74; 76 y 78, si bien en los cc. 65-66 aparece con la tercera rebajada. Olmeda puso especial interés al añadir explícitamente un

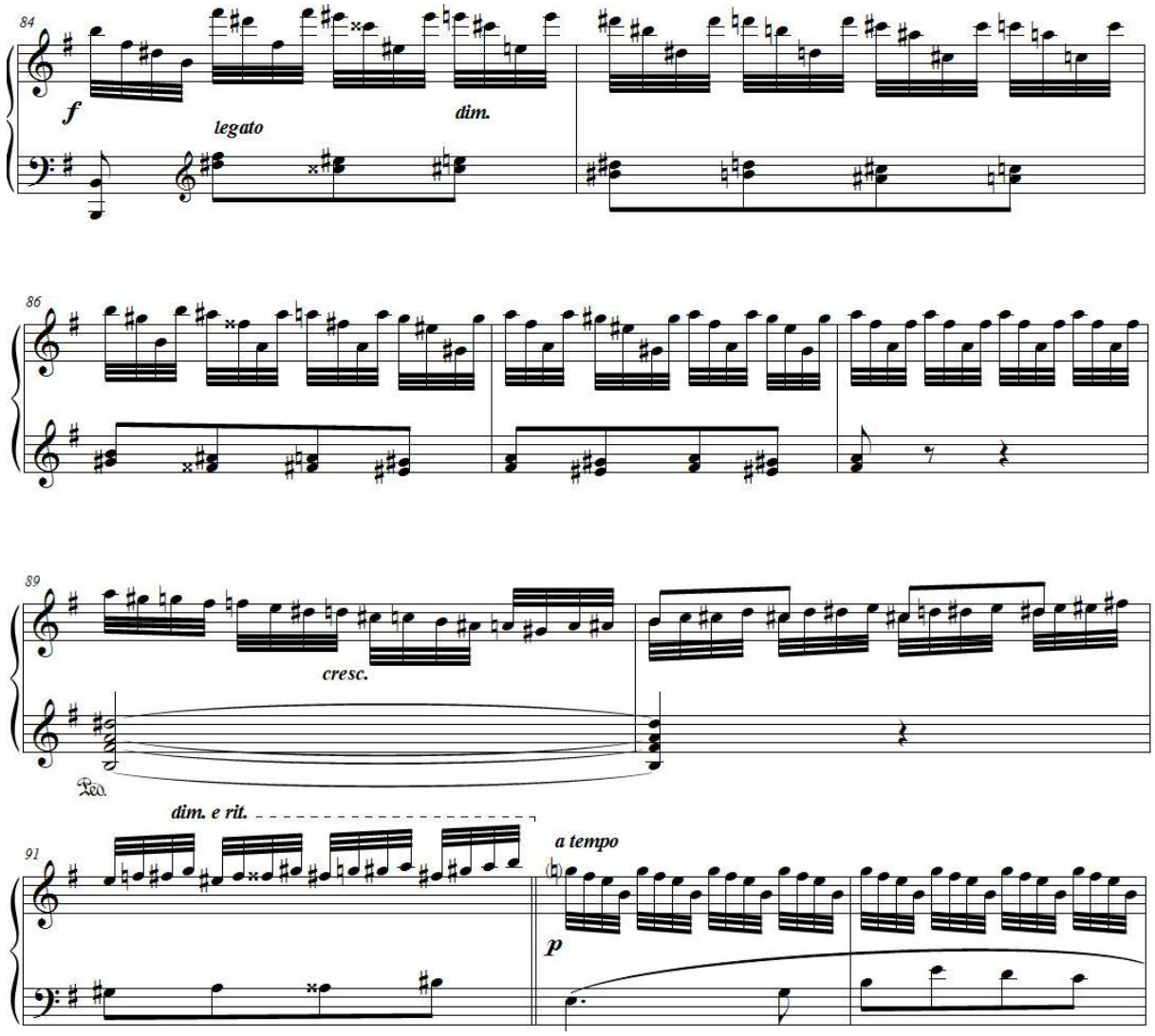
becuadro de precaución al do en los cc. 65 y 66 del manuscrito (aunque no hubiera sido necesario ya que no aparece sostenido en la armadura) de manera que al leer un do natural no se malinterpretara como un descuido del autor al haber olvidado el sostenido. Oír el acorde de Séptima disminuida en las dos variantes de manera consecutiva permite apreciar un cambio de "color", una sonoridad grisácea, oscura primero y más luminosa y esperanzada después.



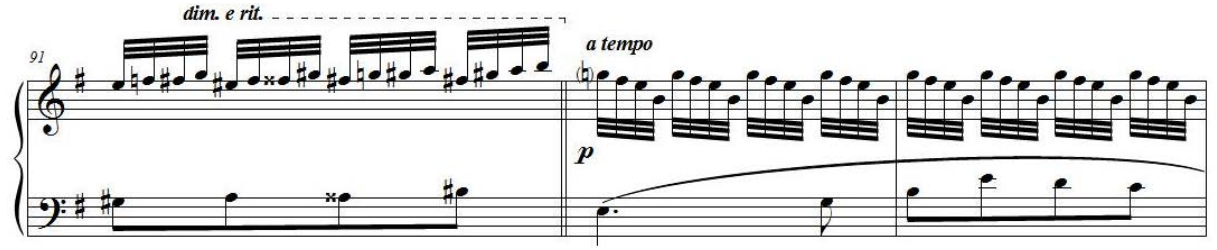


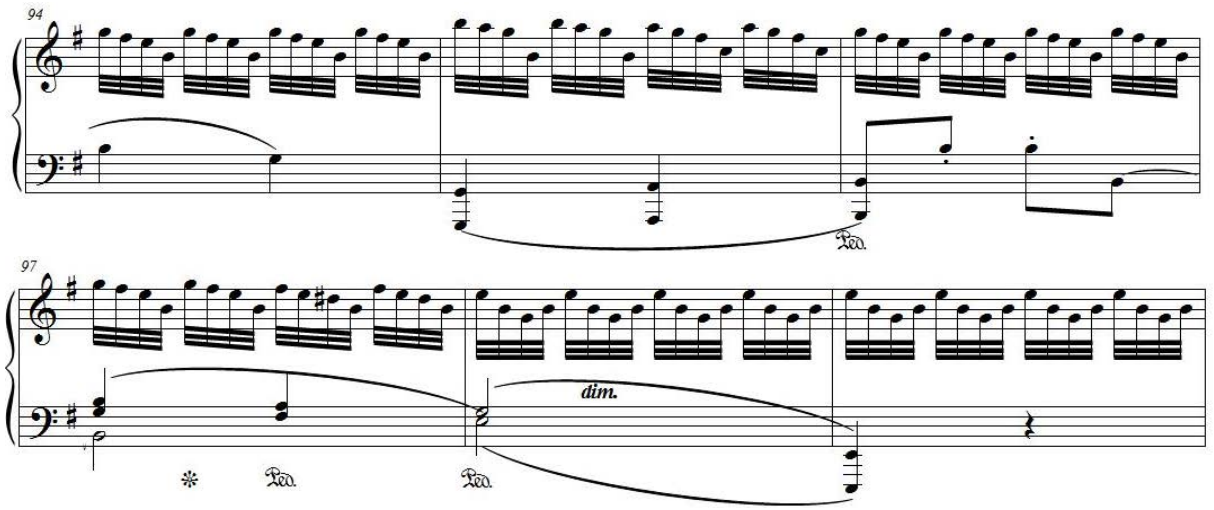
B4 (cc. 76b-91) está distribuida en grupos de 8 + 4 + 3, es la excepción en estas subsecciones del Desarrollo en las que todas las demás constan de ocho o múltiplos de ocho compases. Los dos últimos grupos de 4 y 3 compases muestran el pasaje más virtuosístico de toda la obra en el que la huella de Franz Liszt en una de sus innumerables cadencias se hace patente. Pasa por las tonalidades de Si mayor y Mi menor con un acorde de Dominante en el c. 89a que conduce la sección del Desarrollo a su final.



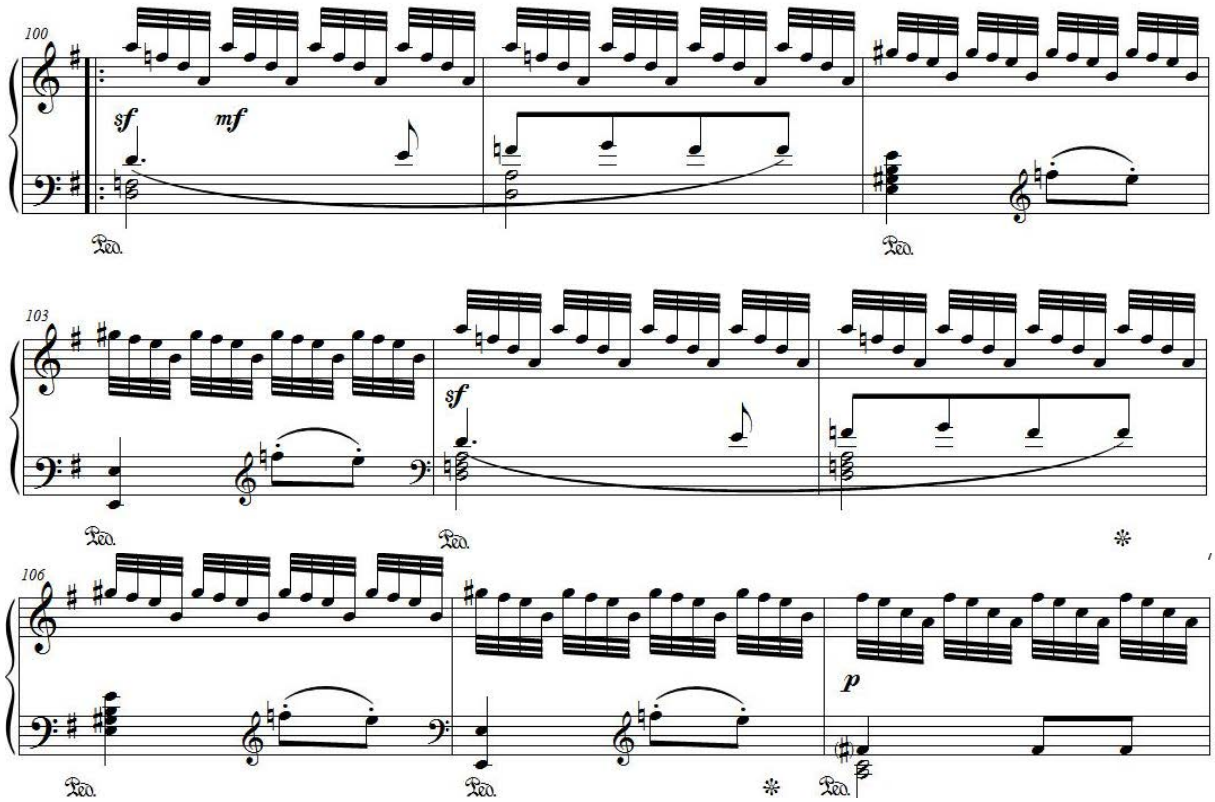


Con A' (cc. 92-99) regresa el Tema y lo hace en la misma tonalidad del inicio, Mi menor. De nuevo tenemos un período de ocho compases distribuidos en grupos de 3 + 5. El discurso es prácticamente idéntico que en la Exposición. El antecedente y el consecuente son simétricos en extensión. La única pequeña diferencia radica en el acompañamiento.



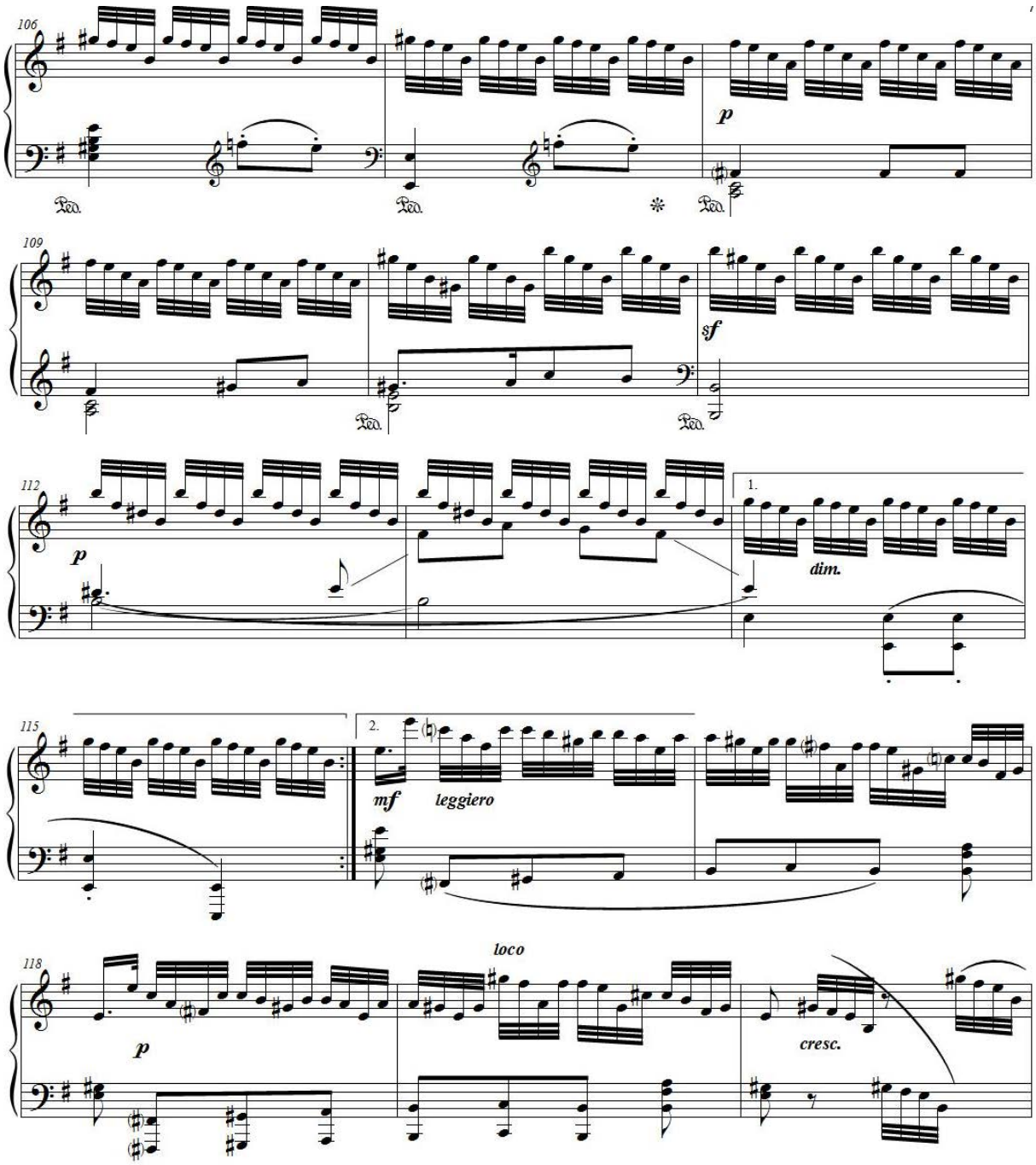


La Coda (cc.100-122) se encuentra en el homónimo mayor del tono principal finalizando la *Rima* en un clima de esperanza, con espíritu positivo de alivio como era la intención del poema en el que se inspira. Está formada por tres periodos de 8 + 8 + 5 compases. El primer periodo, I (cc. 100-107) consta de dos frases absolutamente idénticas de cuatro compases cada uno.



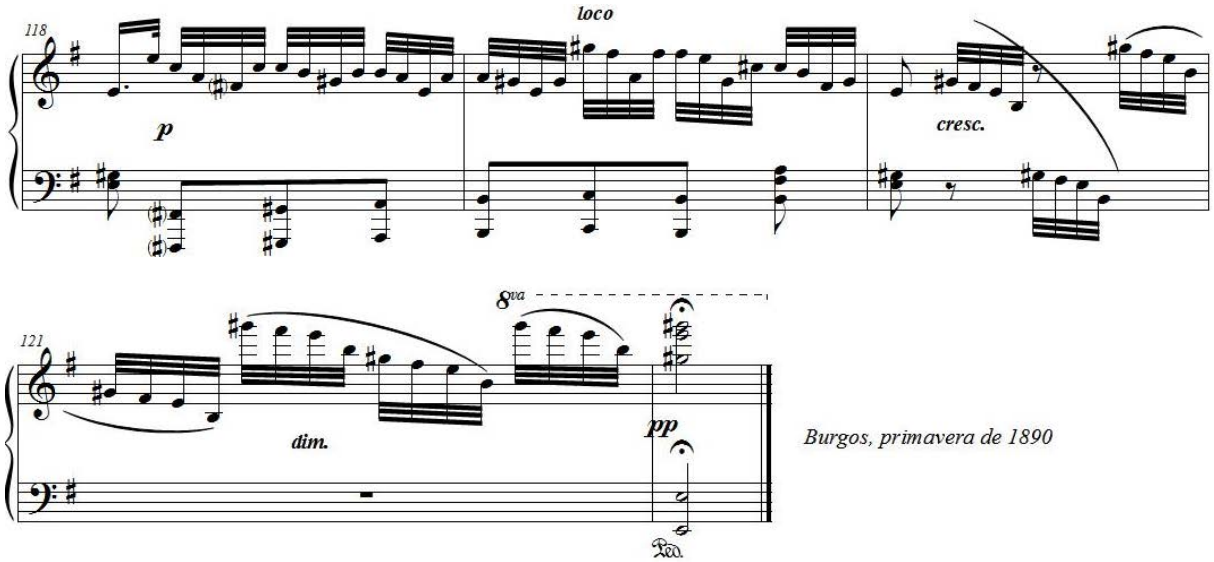
El segundo periodo, II (cc. 108-115) o (cc. 108-118a) según 1ª o 2ª casilla de repetición. Está formado por dos frases cuasi simétricas, si bien la segunda tras la repetición, se extiende un

tiempo más prolongándose hasta el primero del c. 118 en una imbricación con el siguiente periodo. La primera de las frases concluye en Mi menor. La segunda, lo hace de nuevo en Mayor.



El tercer periodo, III (cc. 118-122), se limita a repetir los dos últimos compases del periodo anterior redoblando la línea del bajo en octavas y a desplegar a continuación el acorde de la tonalidad principal mayorizada en la Coda. La pieza concluye en una *Anábasis* con un diseño en el que va alternando sucesivamente ambas manos en cuatro diferentes tesituras siempre en

sentido ascendente simbolizando como en la *Rima* anterior una elevación espiritual. El final es asertivo. Está fechada en Burgos sin mayor concreción en la primavera de 1890.



2. 2. *RIMAS* COMO MÚSICA PROGRAMÁTICA.

Con argumento descriptivo.

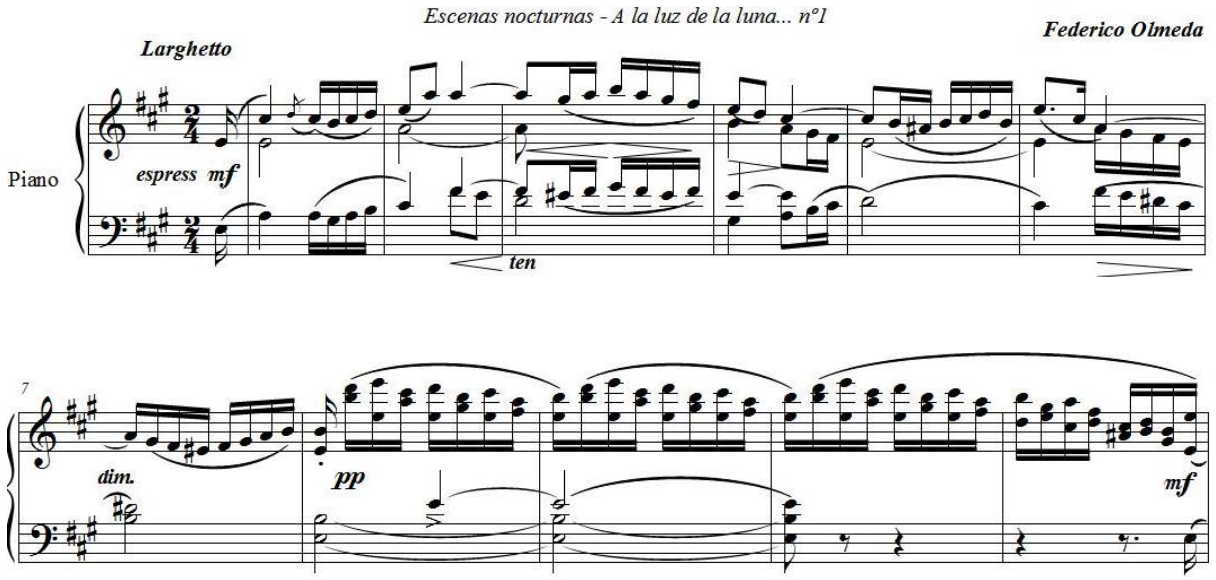
2. 2. 1. *Rima 19* (*Escenas nocturnas - A la luz de la luna n. 1*).

Olmeda, *Rimas*, 19
Escenas nocturnas - A la luz de la luna[99] *n. 1*

La *Rima 19* se encuentra en la tonalidad de La Mayor como la anterior, pero a diferencia de aquella resulta más lograda porque sus dimensiones son más modestas. Es una pieza inspirada con un discurso fluido. Está en un compás de 2/4. La indicación de *tempo* para su interpretación que nos señala Olmeda en el manuscrito es *Larghetto.* El comienzo es anacrúsico, aunque como hemos visto en *Rimas* anteriores (caso de la nº 11) ello no se mantenga inalterable en el transcurso de la pieza o bien que la anacrusa cambie su figuración pasando de un valor de semicorchea a corchea. Esto último ocurre en la parte II de la Reexposición (c. 91) y al comienzo de la Coda en el c. 111.

[99] La *Rima 30* aparece, como veremos más adelante, bajo el mismo título de *Escenas Nocturnas - A la luz de la Luna*, pero como nº 2. En el manuscrito de esta última custodiado en el E-PAL figura un argumento descriptivo por el que ambas *Rimas* se rigen que transcribo en el análisis correspondiente.

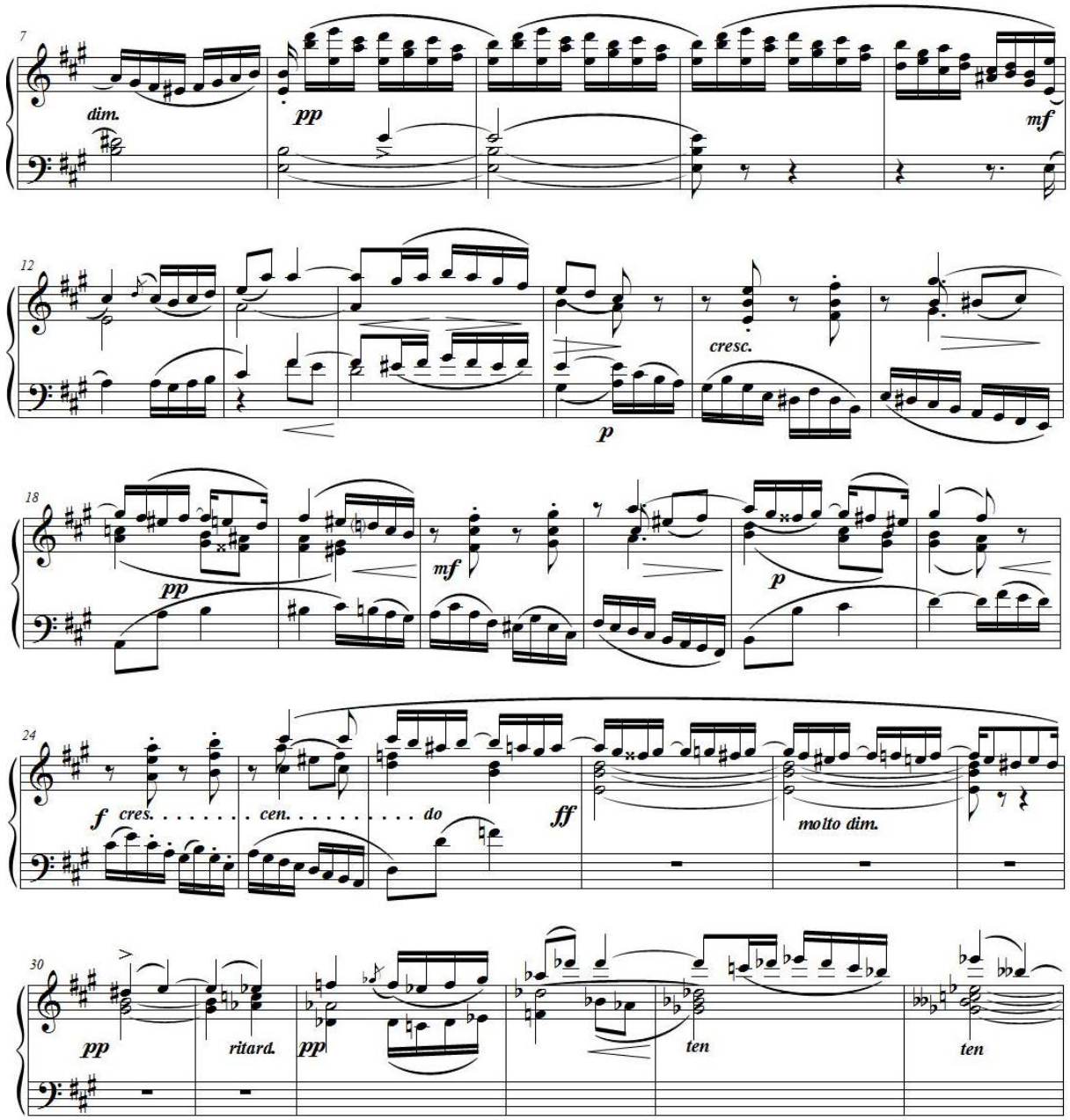
Desde un punto de vista estructural la pieza responde a una forma tripartita A B A' que abarca una Exposición, un Desarrollo precedido de una transición y una Reexposición variada. La Exposición transcurre entre los cc. 1 a 31. En ella observamos dos subsecciones. En la I (cc. 1-11) se presenta el Tema A (cc. 1-8a) que responde al modelo de antecedente (cc. 1-4) – consecuente (cc. anacrusa 5-8a). Tras este último se produce una ampliación de la desinencia cadencial final (cc. 8-11) terminando en una semicadencia del tono principal en el c. 11. Del pasaje se desprende un estatismo que resulta muy gráfico para describir el claro de luna. Recuerda a R. Schumann en su *Liederkreis*[100] *n. 5* Op. 39*, Mondnacht*[101] por la utilización del registro agudo y por el tratamiento rítmico, aunque en el *Lied* del compositor alemán estos se produzcan en un *tempo* mucho más sosegado.



En la II (cc. anacrusa12-31), distribuida en grupos de 4 + 4 + 4 + 8, tiene lugar una amplificación en forma de progresión modulante en la que oímos la repetición del antecedente del Tema A (cc. 12-15) y tras él un consecuente alternativo (cc. 16-19) que se convierte en diseño modelo para una serie de progresiones. Se repite una primera vez una 2ª Mayor ascendente (cc. 20-23) y luego una segunda vez una 3ª menor ascendente (cc. 24-31). Parte del tono principal, La Mayor, en el que se oye el antecedente del Tema A y va pasando por las tonalidades de Mi Mayor (c. 16b) Fa # menor (c. 19) y La Mayor (c. 24). Es decir, el tono de la

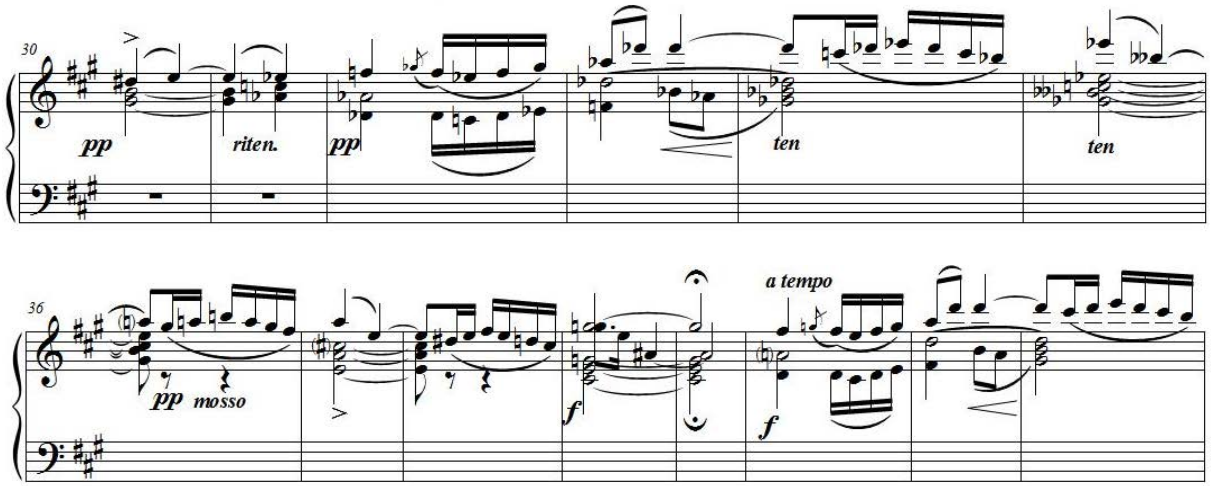
[100] *Ciclo de canciones*.
[101] *Claro de luna*.

Dominante, la tonalidad principal y entre medias, la paralela de esta. La Sección finaliza en un reposo sobre la Dominante a partir del c. 27.

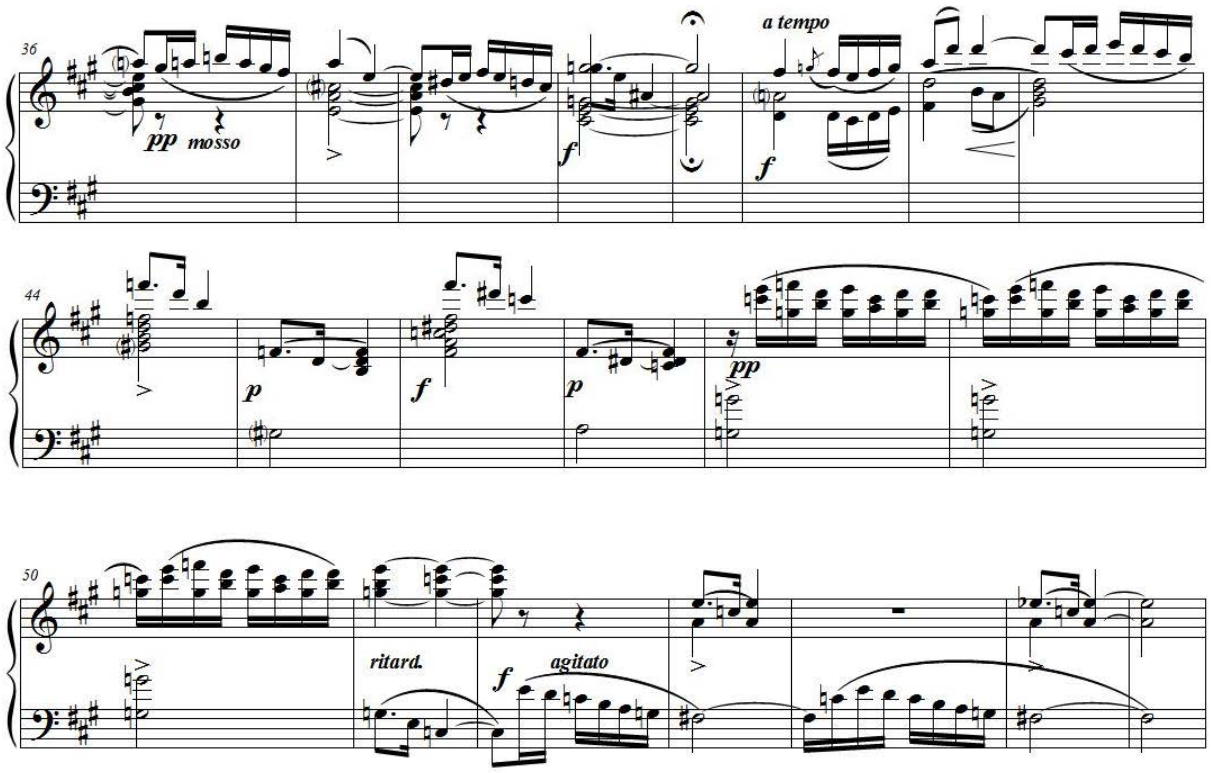


La transición al Desarrollo transcurre entre los cc. 32-40. Realiza una flexión modulante a Re b Mayor, en la que presenta el Tema, que resulta aquí más luminoso no solo por la tonalidad sino también por el registro pianístico. La transición termina en un inesperado giro que deja en

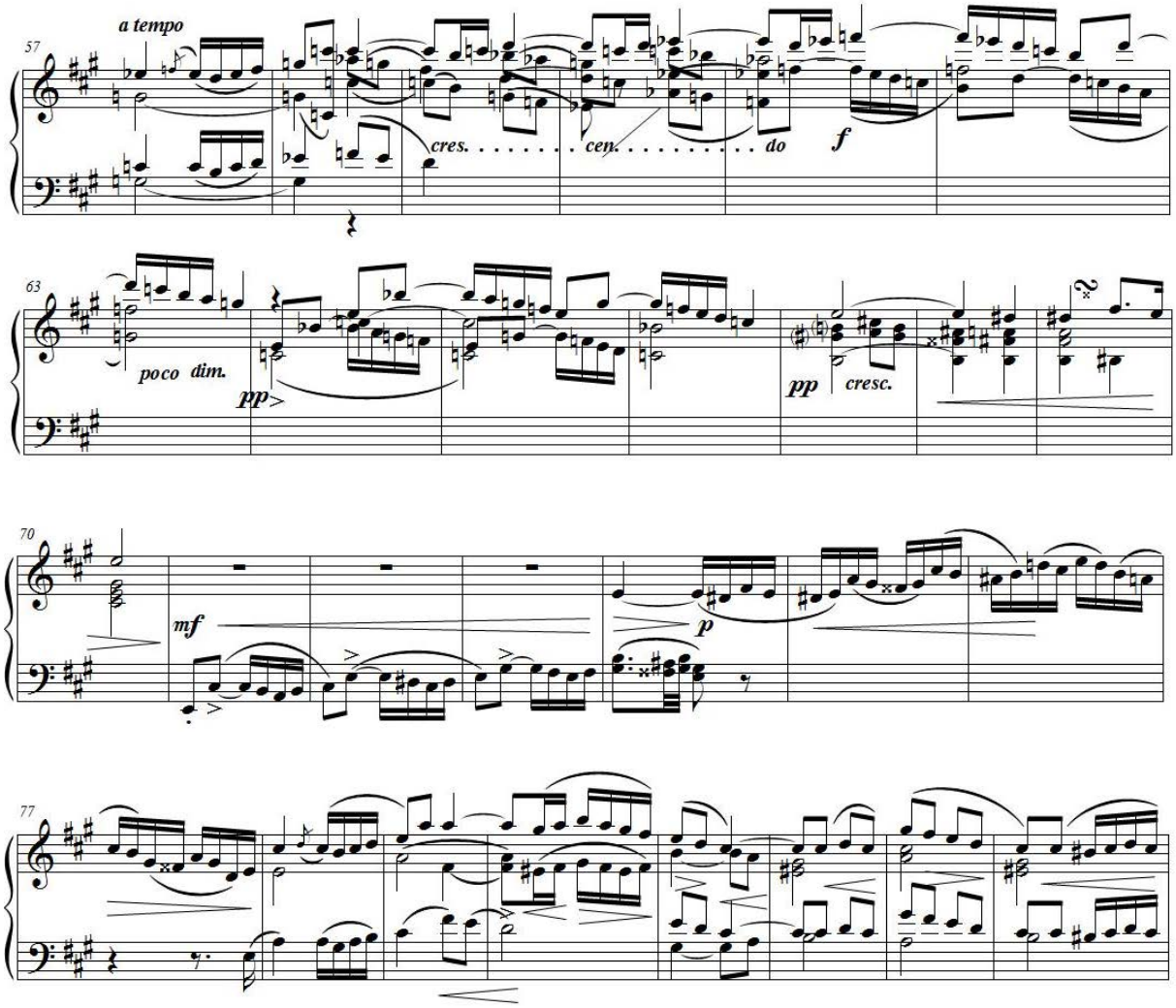
suspenso la sensación armónica con una Dominante del segundo grado[102] en forma Séptima disminuida sobre el la #. Esto hace presentir el tono de Si menor, pero su autor lo evita y el Desarrollo comienza en su tonalidad paralela, Re Mayor.



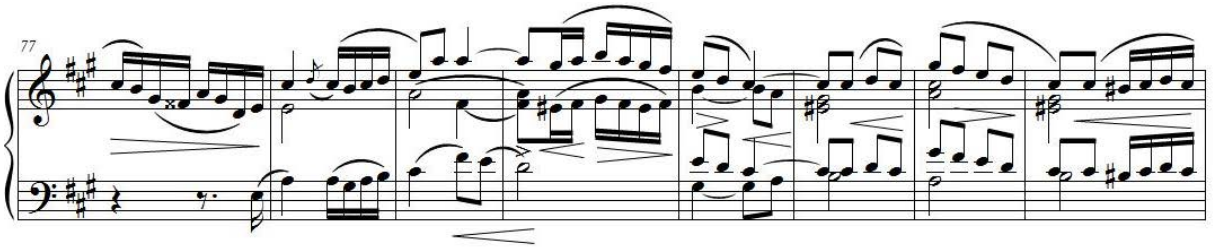
El Desarrollo (cc. 41-77) comprende tres subsecciones, a (cc. 41-56), b (cc. 57-70) y c (cc. 71-77). Esta última es ya una transición que conduce a la Reexposición.

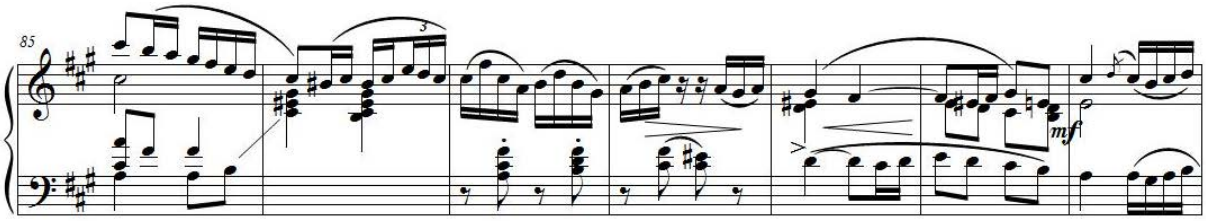


[102] Dominante de la Dominante de la Dominante.

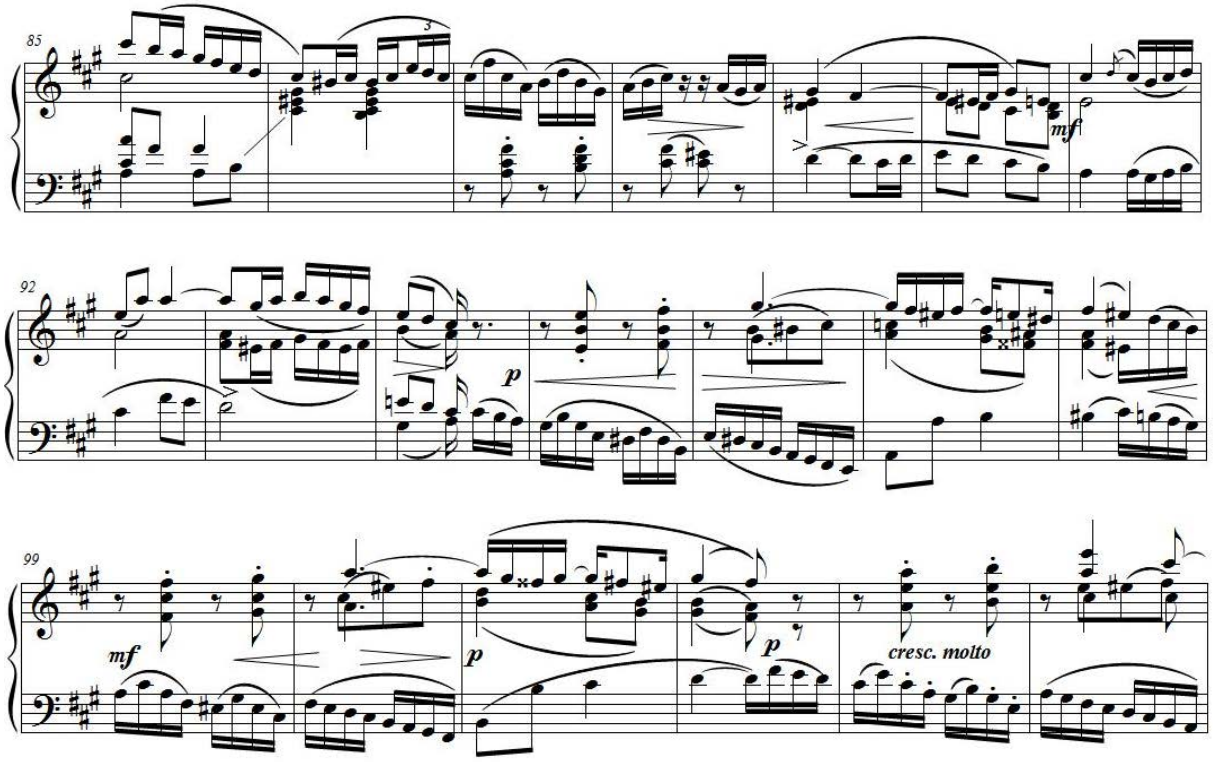


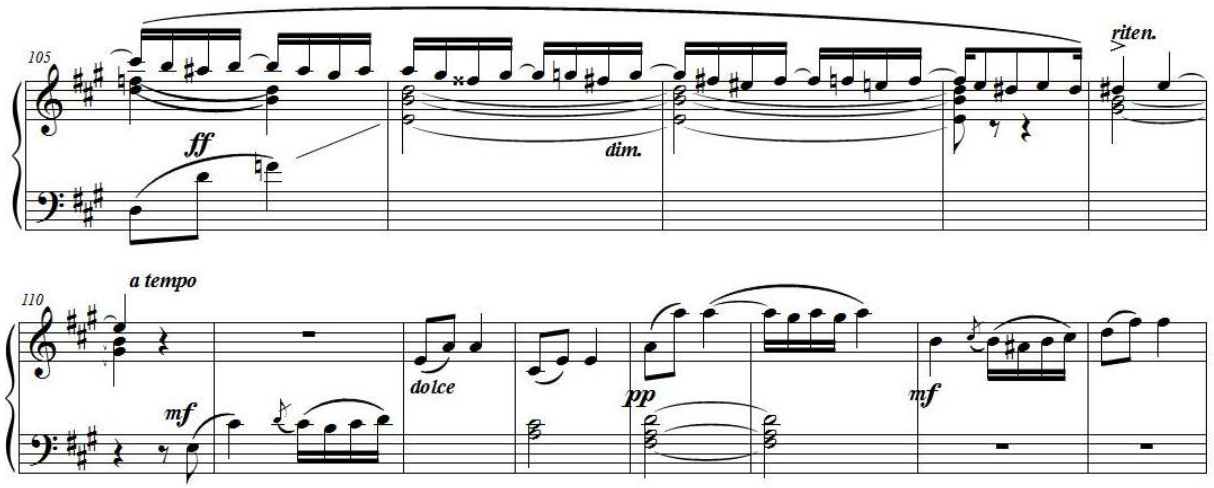
Tras el Desarrollo aparece la Reexposición (cc. anacrusa78-124) que presenta los mismos elementos en las dos subsecciones de la Exposición, pero de forma variada. En la I presenta el Tema A (cc. 78-90) cuyo antecedente transcurre de forma idéntica a la Exposición, el consecuente experimenta luego importantes transformaciones.



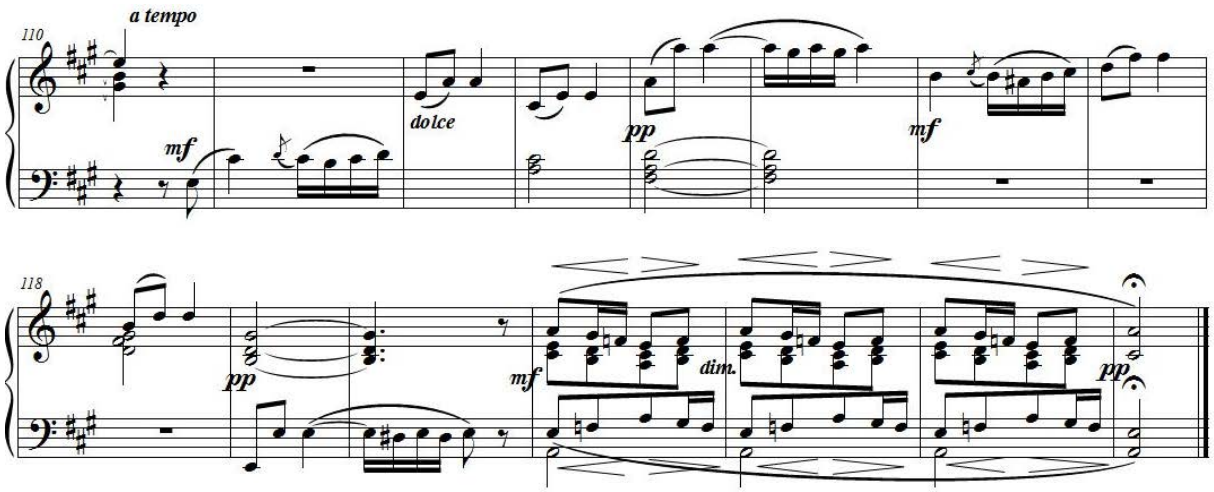


En la II aparece la amplificación en forma de proceso modulante con la misma distribución en grupos de 4 + 4 + 4 + 8. En ella observamos la repetición literal del antecedente del Tema A (cc. 91-94) y del consecuente con su progresión modulante (cc. 95-110a). Hace un recorrido lógicamente por las mismas tonalidades que en la Exposición.





La Coda (cc. 111-124) abarca catorce compases con una textura camerística que evoca el diálogo de voces de un cuarteto de cuerda. Aquí el compositor emplea como material la cabeza del Tema. Hay una *Codetta* dentro de la Coda, que comprende los cuatro últimos compases de esta. Aparece con una pedal de Tónica. De nuevo se produce una imitación en canon entre ambas manos, en concreto entre la voz de la soprano y la del barítono, con dinámicas contrapuestas, a distancia interválica de octava y a distancia métrica de negra. Se aprecia un exotismo melódico al escuchar el intervalo de segunda aumentada entre los grados VIº y VIIº en sentido descendente resultado de utilizar la Tónica de La Mayor con la Subdominante de su homónimo menor seis veces consecutivas. Esto produce una sensación de misterio y evoca sonoridades orientales. La *Rima 19* aparece, en el manuscrito del E-BUadp, fechada en Burgos el 25 de abril de 1891 y, como de costumbre, sin firmar.



2. 2. 2. *Rima 30* (*Escenas nocturnas - A la luz de la luna n. 2*).

Olmeda, *Rimas*, 30

Escenas nocturnas - A luz de luna[103] *n. 2*

Argumento[104]

> "La luna luce claramente iluminando con sus melancólicos rayos a la tierra; todo el firmamento parece bañado en su luz. La noche es de estío muy tranquila y serena, solo se ve atendiendo con fijeza a manera de una escala en la que muchos seres fantásticos e ideales parece que se entretienen en ascender y descender entre el firmamento y la tierra: cual otra cara [ilegible] lo he visto, el que no quiera creer que no lo crea".

Última *Rima* de un total de cinco que se conservan en el E-PAL[105]. Está asociada a la n. 19, aunque ambas carezcan de un poema específico de referencia en el *Libro de los Gorriones*. Mantienen, no obstante, un estrecho vínculo con el universo del poeta sevillano a través de un título tan becqueriano como el de *Escenas nocturnas - A la luz de la luna* que comparten en sus correspondientes versiones (nn. 1 y 2) respectivamente. Desde un punto de vista musical, el contenido programático se traduce en la sistemática oposición y diálogo entre la oscuridad del registro grave y la luminosidad de los agudos, así como en los diseños melódicos ascendentes y descendentes a los que alude el texto del compositor soriano.

La pieza se encuentra en la tonalidad de Fa Mayor, está en un compás de 3/4 y su indicación de *tempo* es *Andante sostenuto*. Desde un punto de vista estructural responde (como *Escenas nocturnas – A la luz de la luna n. 1*) a una forma tripartita A B A' en la que A es la Exposición, B el Desarrollo y A' la Reexposición.

La Exposición, A (cc. 1-18), presenta el Tema en el tono principal con un comienzo tético y un final no asertivo. Se trata de un periodo que abarca cuatro frases simétricas de dieciocho

---

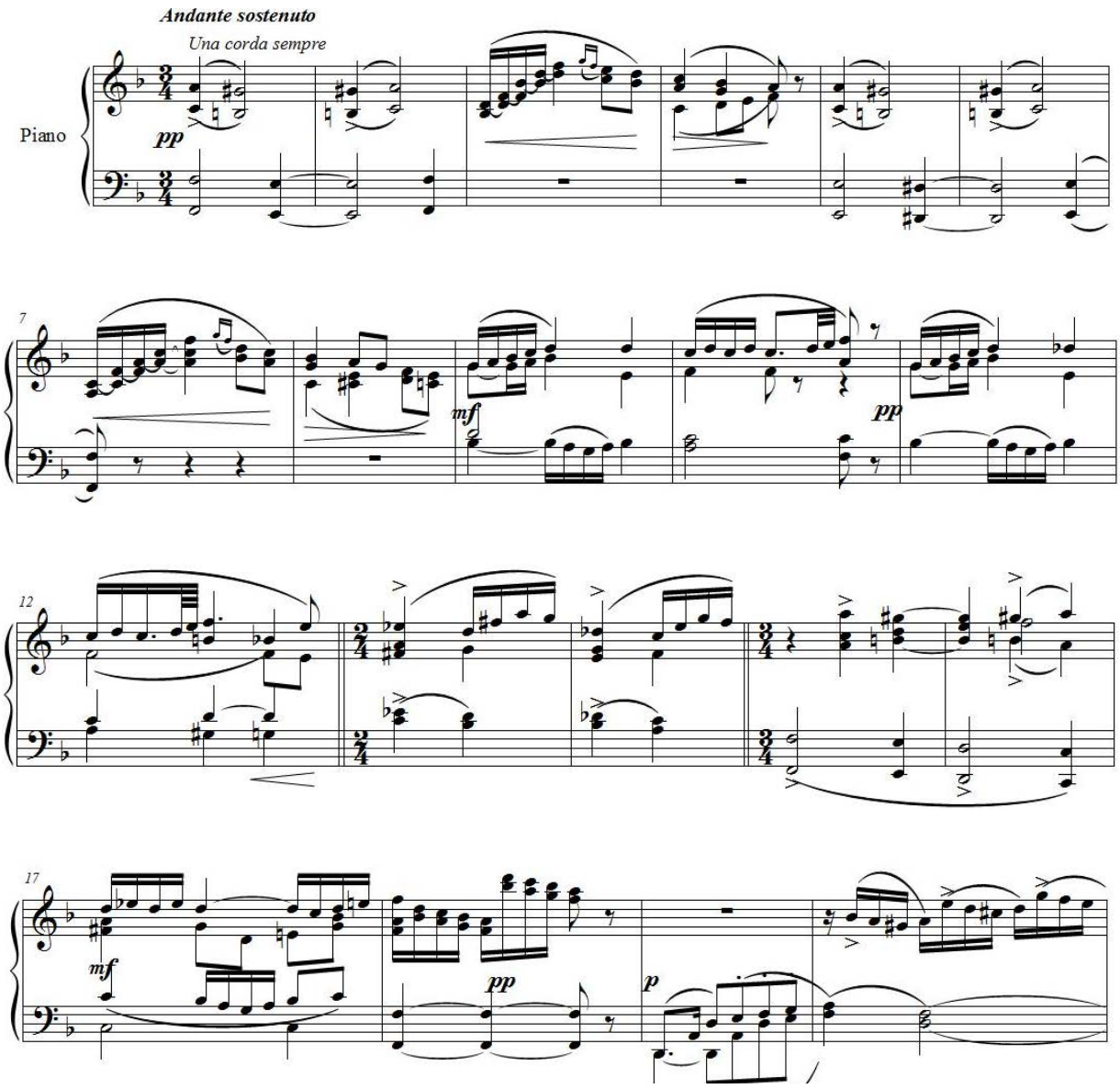
[103] *Sic.*

[104] Argumento descriptivo que figura del puño y letra del propio compositor en el manuscrito de la *Rima 30*. Fue citado anteriormente en el análisis correspondiente a la *Rima 19*. Ambas se rigen por él como música programática.

[105] En la voz de Casares del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* no llega a mencionarse esta *Rima.* De las cinco conservadas en el E- PAL, solo habla de las cuatro anteriores, las nn. 26-29. Aparte, confunde las siglas del archivo de la catedral de Palencia (donde se custodian los manuscritos correspondientes) con las del de la catedral de Plasencia (Cáceres).

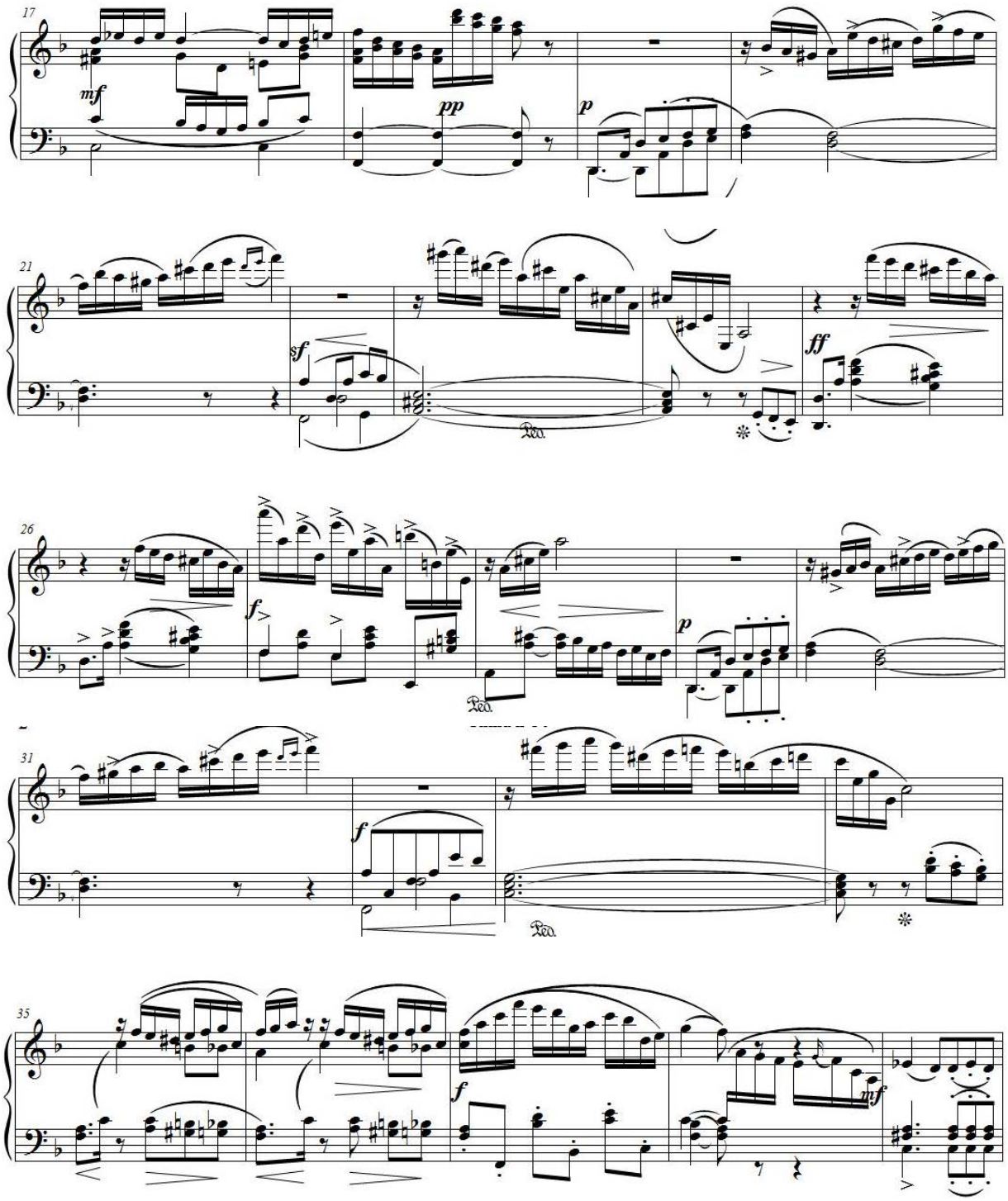
compases en total distribuidos en grupos de 4 [2 + 2] + 4 [2 + 2] + 4 [2 + 2] + 4 [2 + 2]: a (cc. 1-4), a-1 (cc. 5-8), b (cc. 9-12) y a-2 (cc. 15-18). Una breve transición (cc. 13-14) transcurre entre b y a-2. Al final de esta última tiene lugar un proceso cadencial femenino (cc. 17-18).

Es muy llamativo el cambio de compás que se produce en la transición (cc. 13-14). Esta asimetría es un elemento que contribuye a crear cierto carácter improvisatorio y libre. Lo corroboran los periodos asimétricos del Desarrollo (alternancia de frases de tres y cuatro compases) y la escritura en *fermata* de los cc. 20-21, 30-31, 48-49 y 51-52.

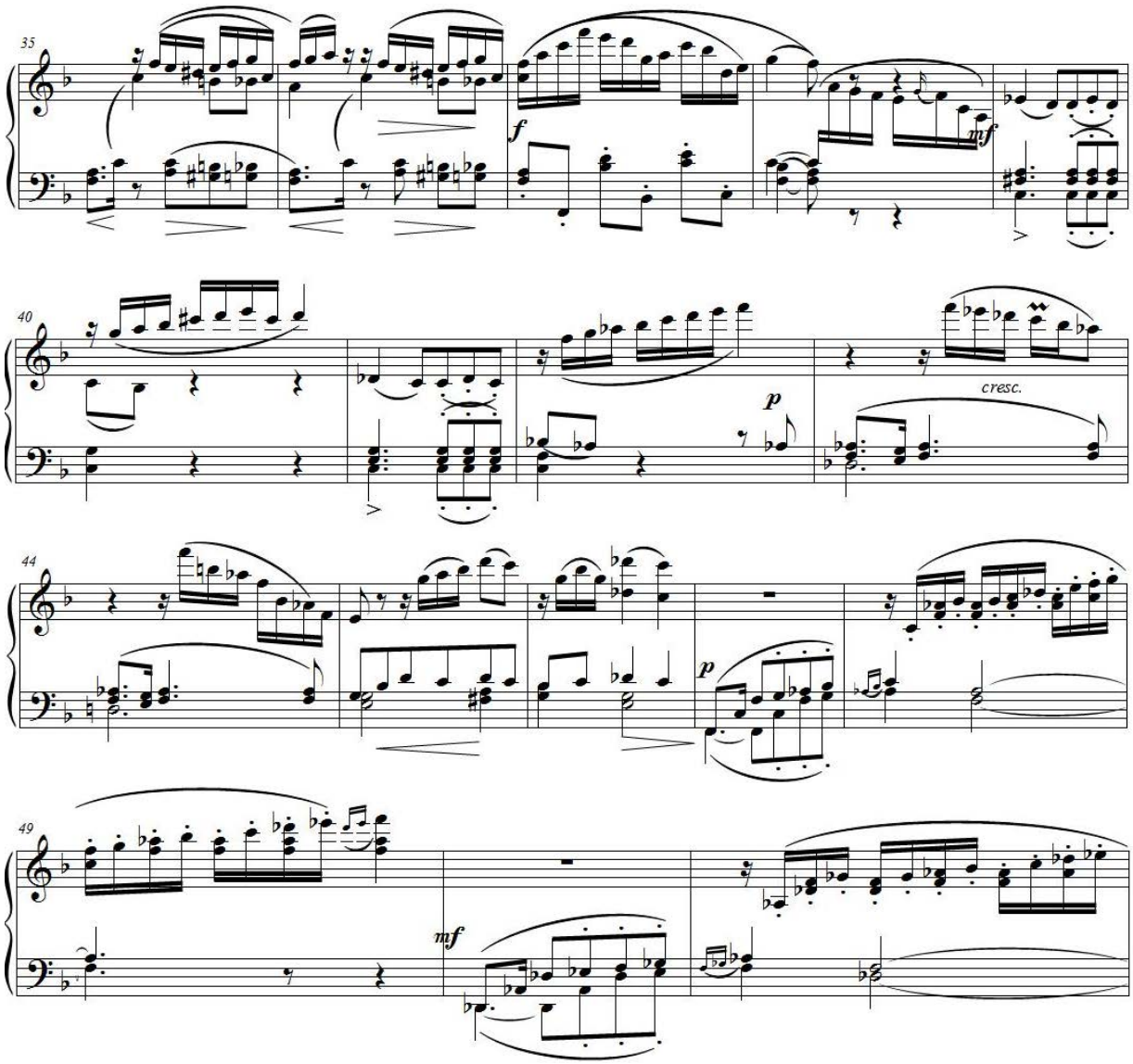


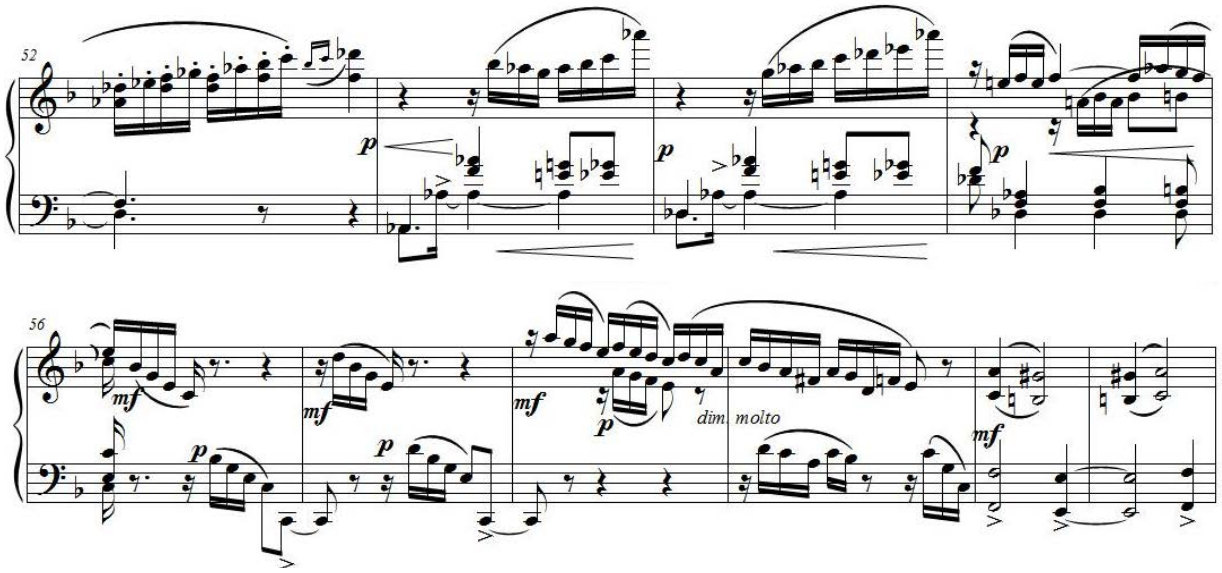
B (cc. 19-59) es el Desarrollo que abarca cuatro periodos. Consiste en un diálogo entre la expresiva voz del bajo en la mano izquierda y la figuración decorativa de la derecha. B1 (cc.

19-28) consta de dos frases asimétricas de diez compases en total distribuidos en grupos de 6 [3 + 3] + 4: a [(cc. 19-21) + (cc. (22-24)] + b [24b-28] en los que pasa a la tonalidad paralela, Re menor, en los cc. 20-21. B2 (cc. 29-38) consta asimismo de dos frases asimétricas de diez compases en total distribuidos en grupos de 6 [3 + 3] + 4: a [(cc. 29-31) + (cc. 32-34)] + b [cc. 34b-38] volviendo a la tonalidad principal en los cc. 32-33.

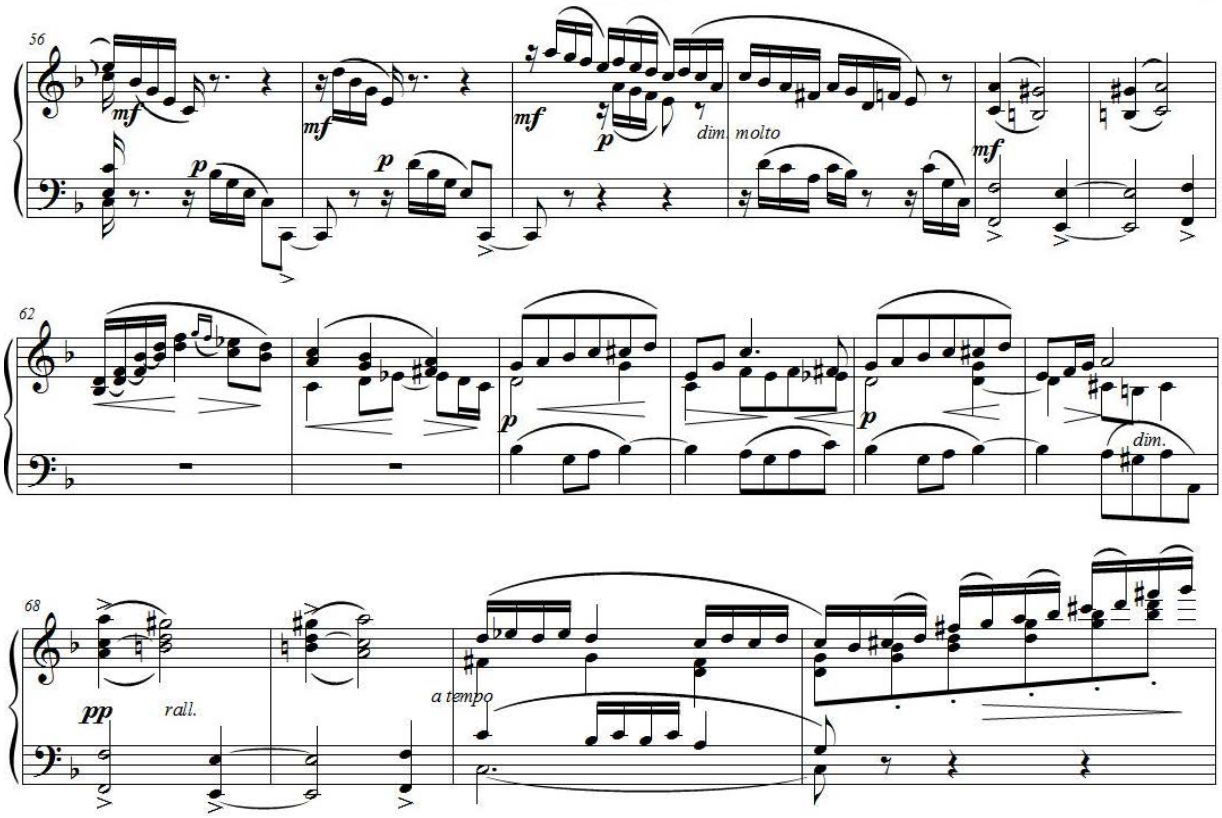


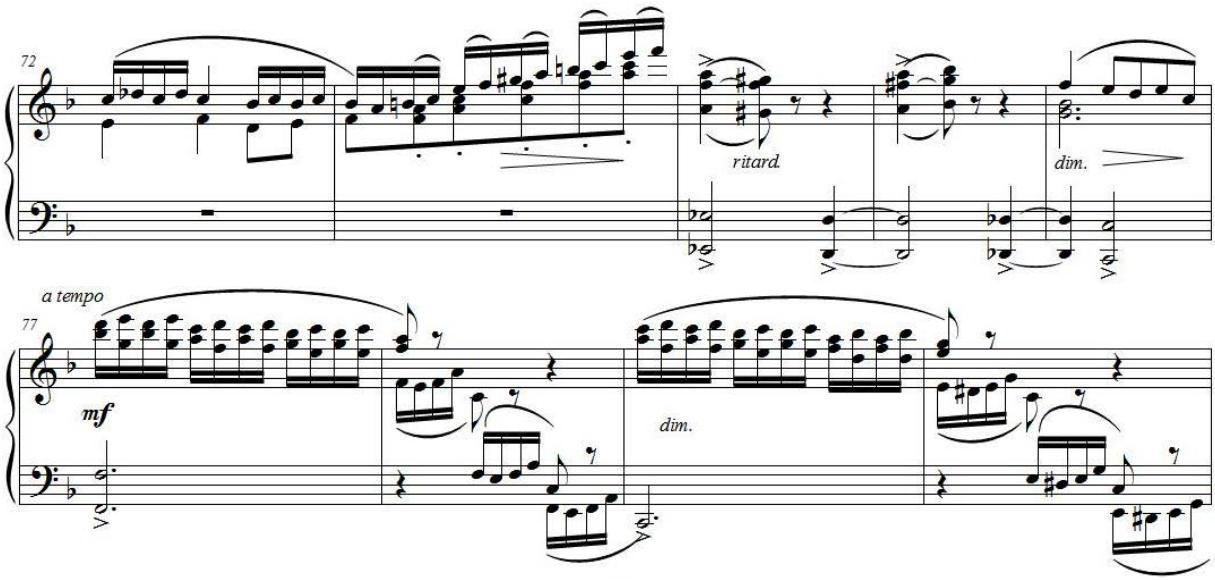
B3 (cc. 39-46) abarca dos frases cuasi simétricas de longitud de ocho compases en total distribuidos en grupos de 4 + 4: a (cc. 39-42) + b (cc. 42c-46) pasando a Fa menor, el homónimo menor del tono principal, en los cc. 41-42. B4 (cc. 47-59) abarca trece compases en total. Consta de un periodo al que sigue una transición distribuidos en grupos de 9 [3 + 3 + 3] + 4: a [(cc. 47-49) + (cc. 50-52) + (cc. 53-55] + b (cc. 56-59) en los que pasa al tono de Re b Mayor en el c. 50 regresando a la tonalidad principal en el c. 55c.



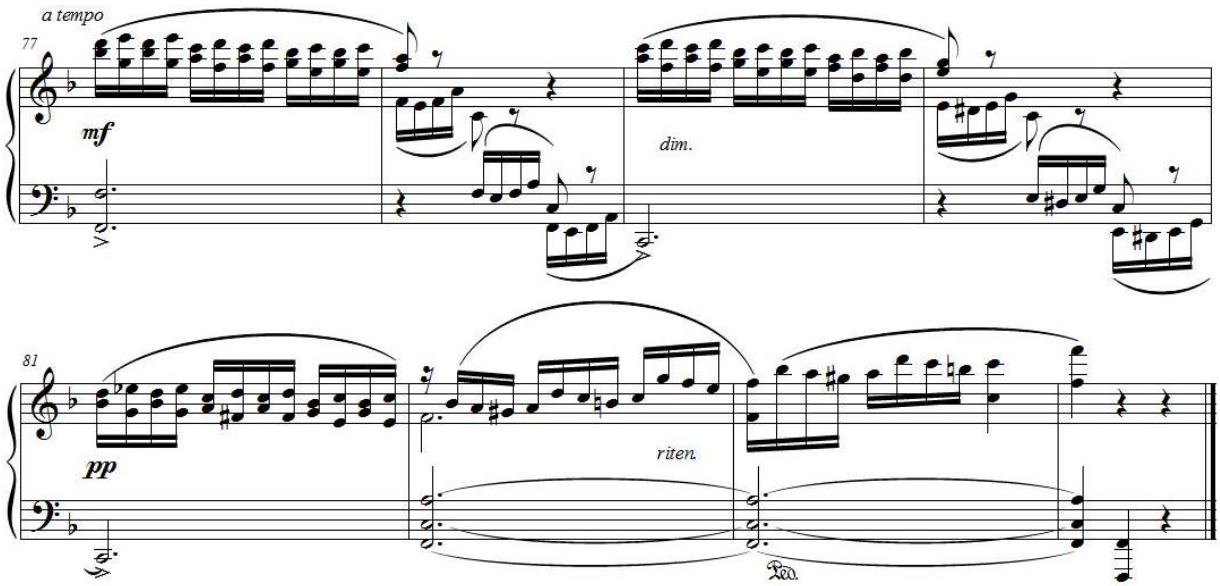


A' (cc. 60-84) consiste, como la Exposición, en un periodo en la tonalidad principal de Fa Mayor que abarca cuatro frases, ahora asimétricas, de dieciocho compases en total distribuidos en grupos de 4 [2 + 2] + 4 [2 + 2] + 6 [2 + 4] + 5 [2 + 3]: a (cc. 60-63), c (cc. 64-67), a-3 (cc. 68-73) y a-4(cc. 74-78). Este último grupo queda suspendido en una cadencia sin resolver que refleja el carácter de ensueño del claro de luna. Tras la Reexposición variada del Tema, el autor agrega una Coda.





La Coda (cc. 77-84), en analogía con ciertos pasajes de notas dobles de la *Rima 19* (cc. 8-11 y 48-50) encierra una intención simbólica equiparable. Consiste en ocho compases distribuidos en grupos de 2 + 2 + 1 + 3, en progresivo *diminuendo,* en los que el autor emplea elementos de a’’’. El final es no conclusivo. La presente *Rima* figura fechada y firmada en el manuscrito el 19 y 20 de junio de 1891.



Sin especificar.

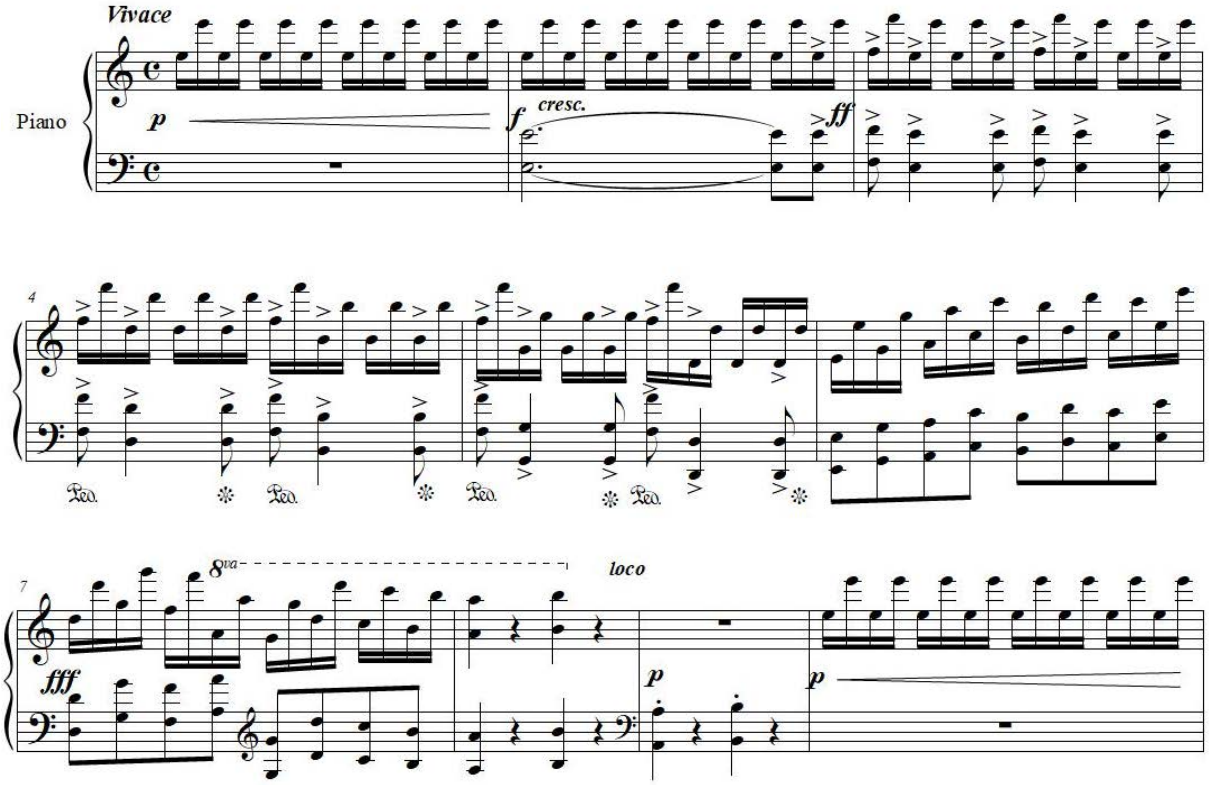
2. 2. 3. *Rima 3* (*¡Ay, Andalucía!*).

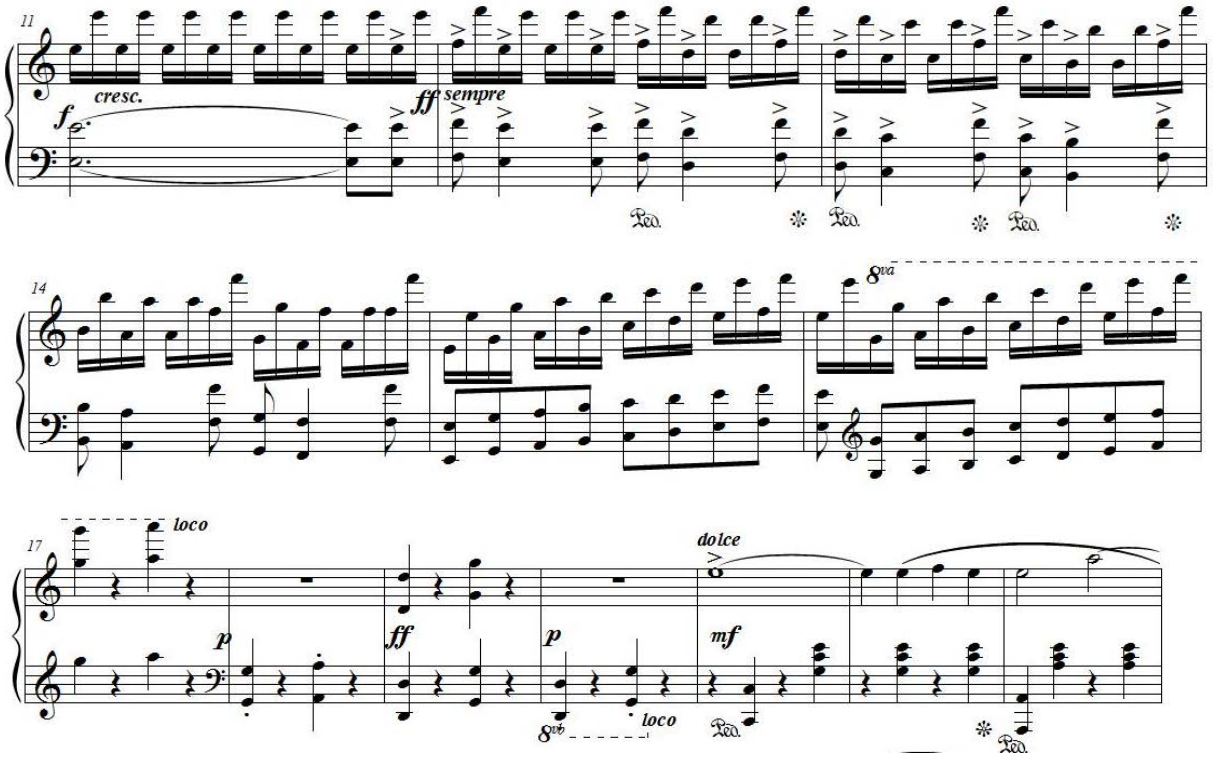
Olmeda, *Rimas*, III

¡Ay, Andalucía!

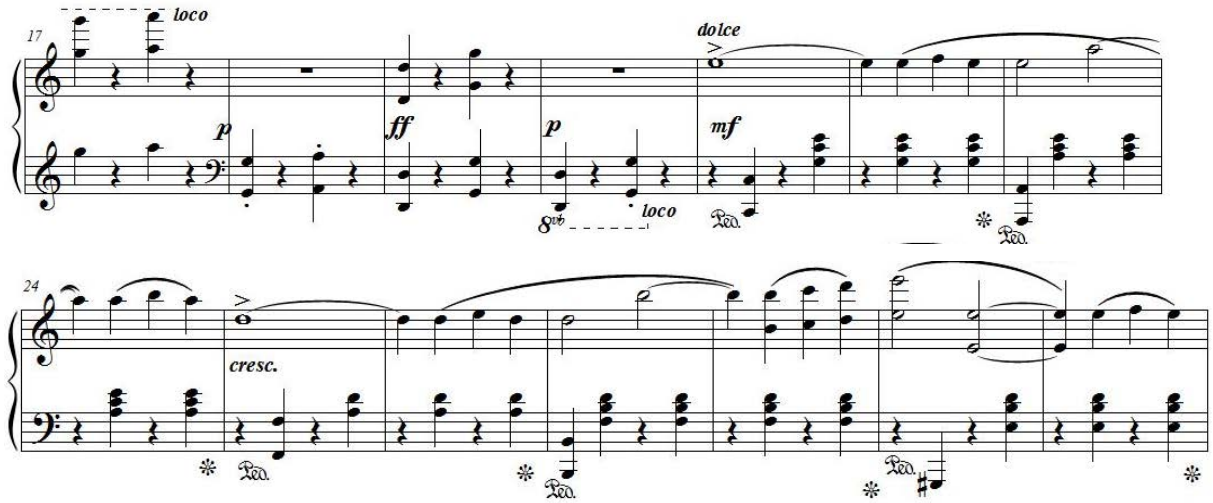
La tercera *Rima* no está asociada de manera concreta a ninguna del *Libro de los gorriones*. Curiosamente es la única con una evidente influencia folclorista de la tierra del poeta. Olmeda lo anuncia ya en el título y en la música queda patente ya desde el primer compás con esos batimientos a intervalo de octava evocando un taconeo. La pieza es en gran parte modal. Básicamente es el modo eólico en altura *la* o lo que es lo mismo, la tonalidad de La menor en su escala natural sin que los grados sexto y séptimo se vean alterados. La obra responde a una estructura de Lied ternario A B A cuya Sección Central se encuentra en La menor casi en su totalidad, aunque modalizándose al final de esta para terminar de manera similar a como empezó.

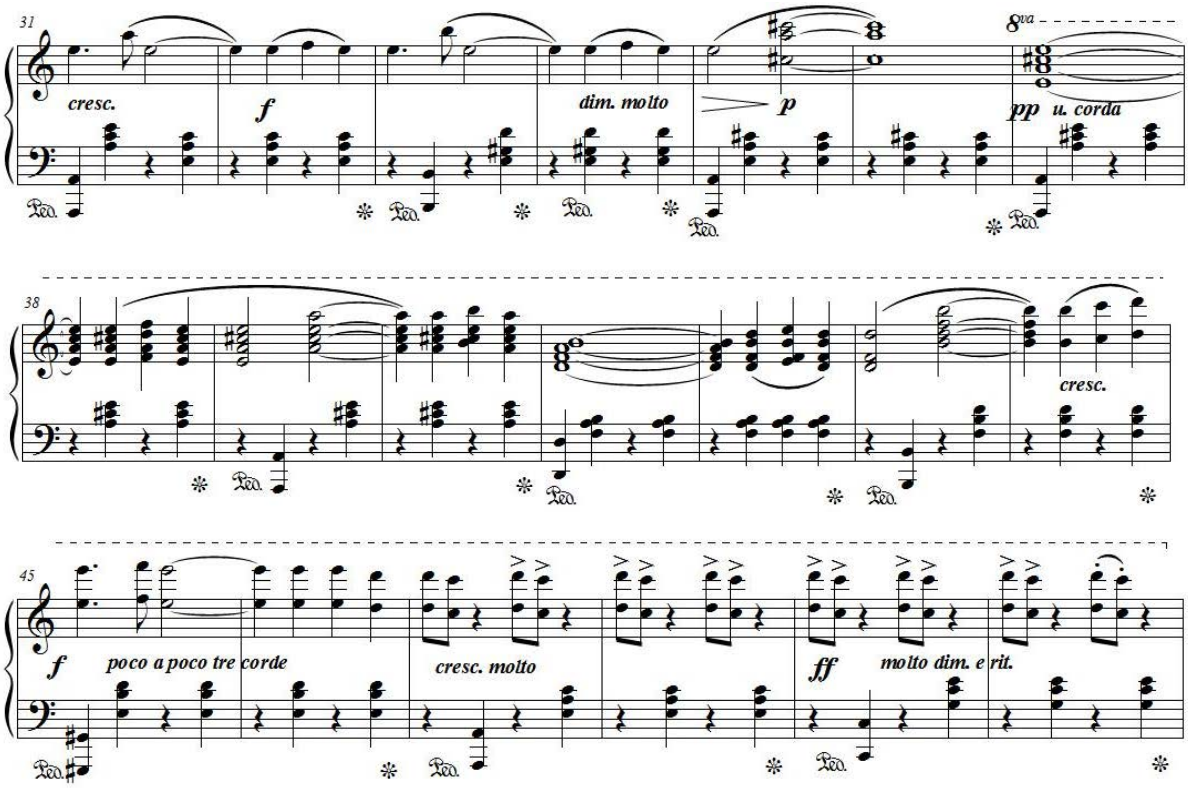
La sección A se extiende desde el inicio hasta el compás 20.



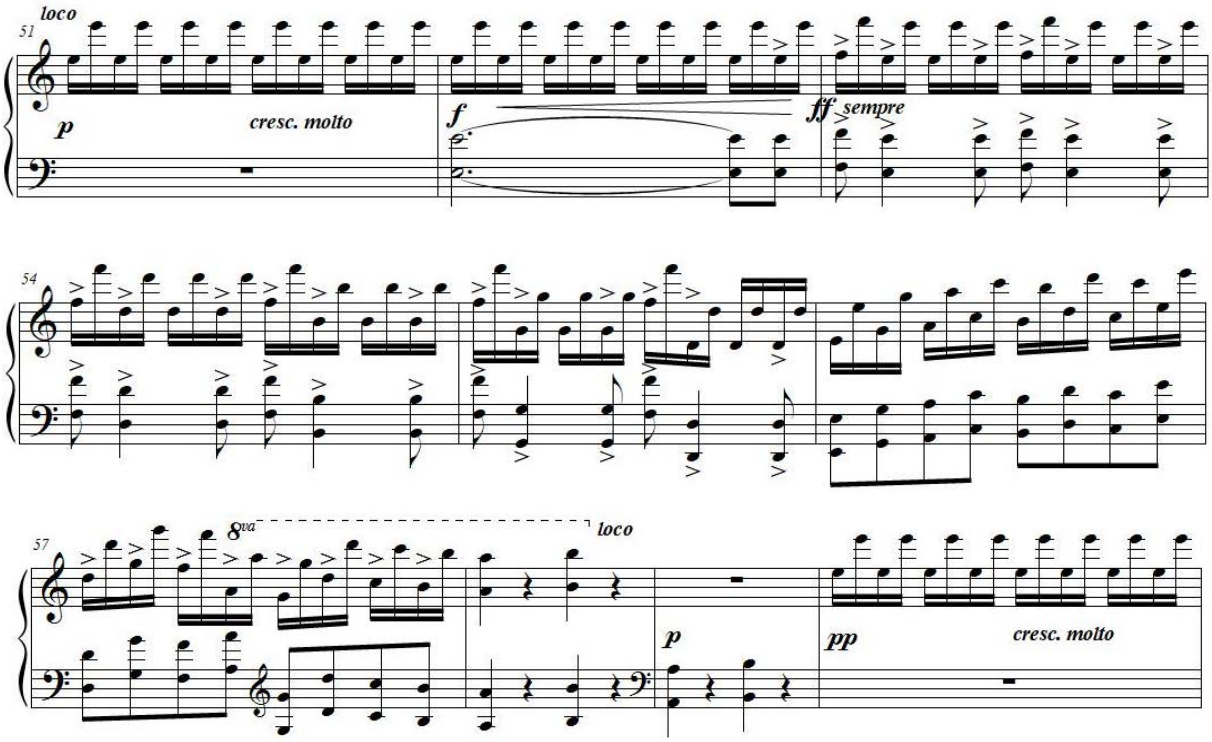


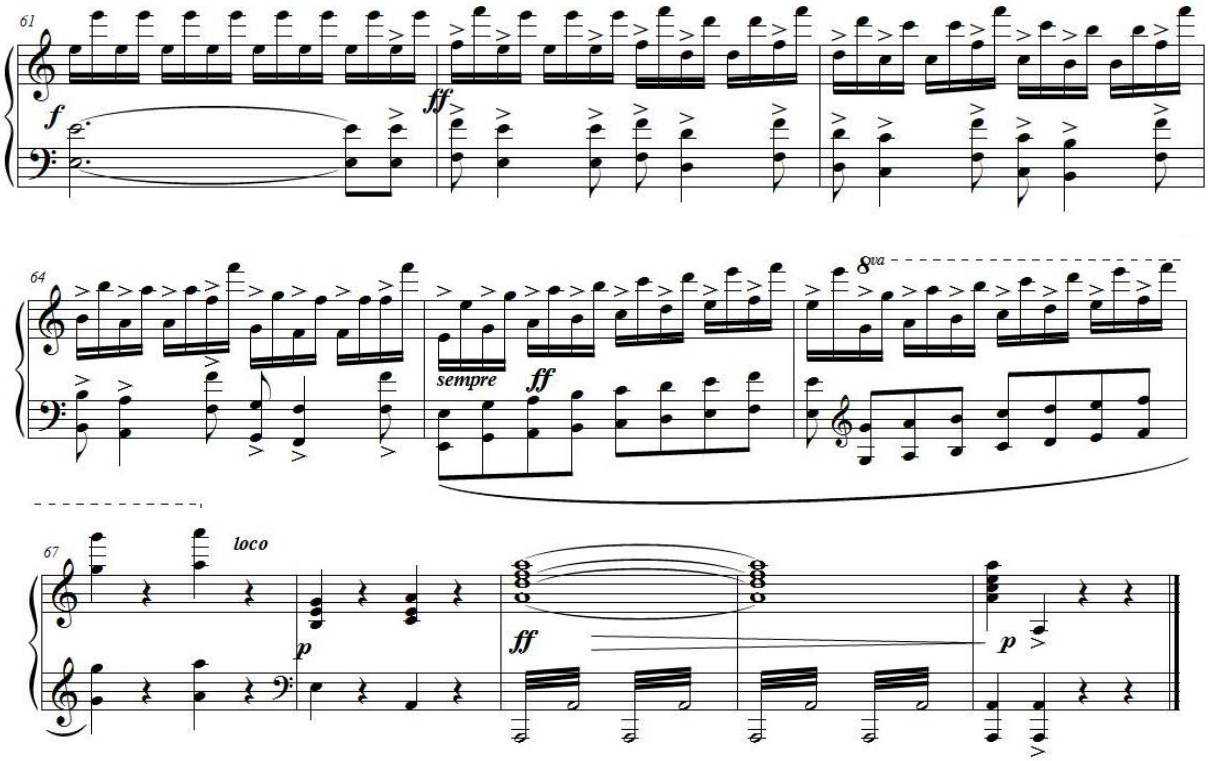
La sección B comienza en el compás 21 continuando hasta el 50. Se produce un acusado contraste con la sección precedente. El baile del inicio se detiene unos instantes dando paso a un tema lírico muy expresivo. Aparece primero en la Tónica paralela, Do Mayor, para pasar a La menor dos compases más tarde. La sensación tonal se adquiere con la escucha del sol sostenido por primera vez en el compás 29.



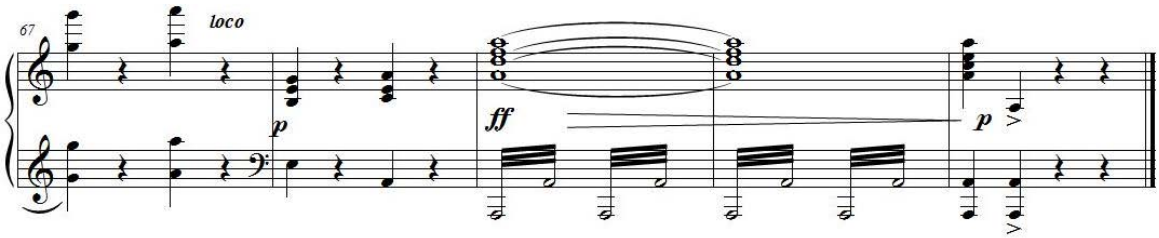


La sección A regresa en el compás 51 y con ella el carácter modal continuando hasta el compás 68 en el que finaliza en una cadencia V - I tras la cual añade una breve *Codetta.*





Un rasgado de guitarra imitado por la mano izquierda de manera irrefutable infunde a la pieza un carácter marcadamente español en la *Codetta* de tres compases, Subdominante-Tónica con la que concluye. Como suele ser característico de su autor, el final es no asertivo. En el manuscrito original del E-BUadp figura la fecha de febrero de 1890 en Burgos.



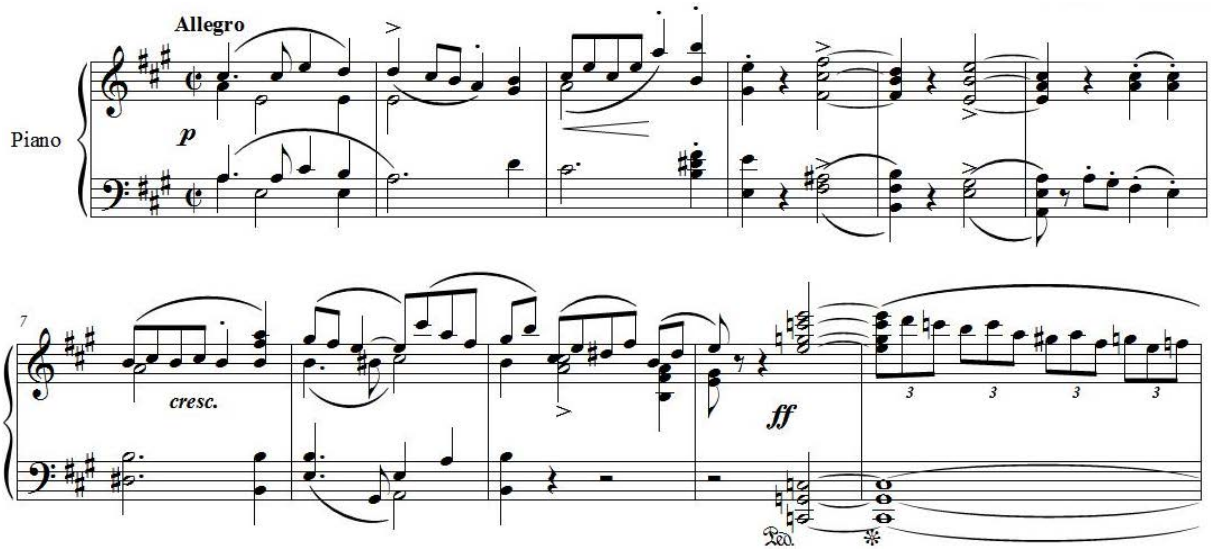
2. 2. 4. *Rima 18* (*Brisas del mar*).

Olmeda, *Rimas*, 18
Brisas del mar

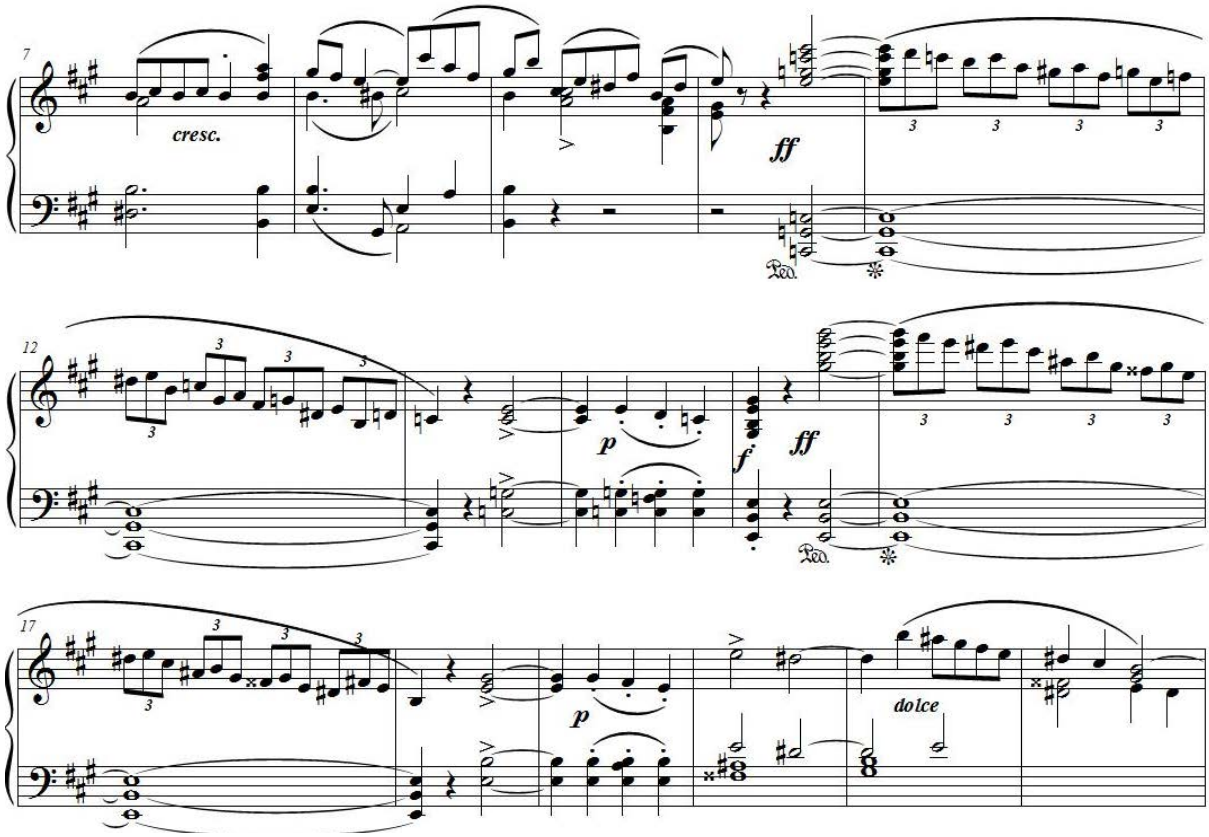
La *Rima 18* está fechada en el manuscrito del E-BUadp en Bilbao el 18 de abril de 1891. Esta ubicación de la que disponemos confiere al título un sentido y nos revela su fuente de inspiración producto de la cercanía.

La pieza es, después de la *Rima 13*, la más extensa de todas las analizadas hasta el momento, se encuentra en la tonalidad de La Mayor, está en un compás de 2/2 y su indicación de *tempo* es *Allegro.* Su estructura responde a una forma tripartita A B A' que contiene una Exposición, un Desarrollo y una Reexposición variada.

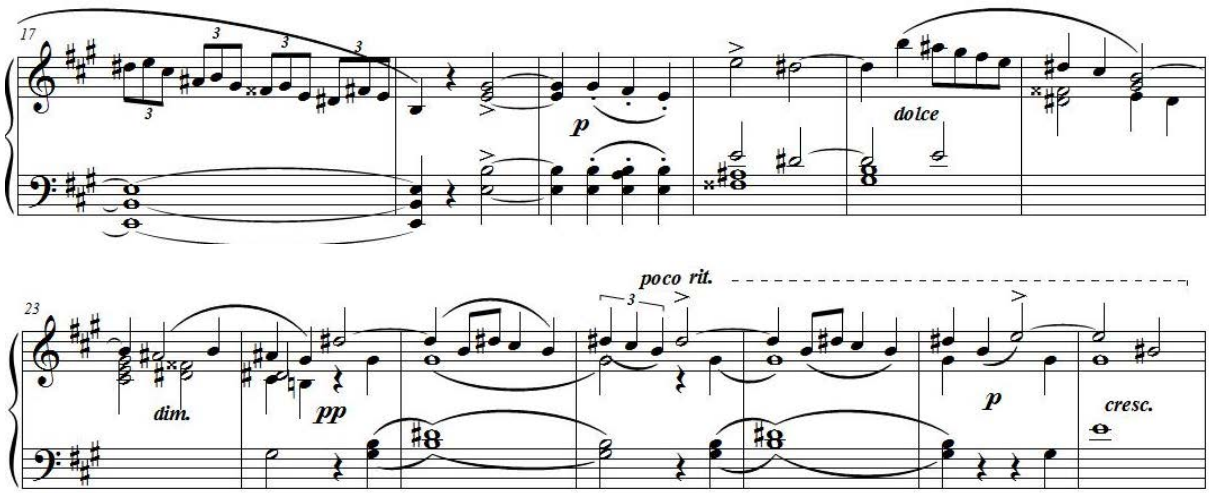
La Exposición es profusa en material, quizá demasiado ambiciosa, condiciona el desarrollo posterior y las proporciones del discurso. Consta de tres elementos temáticos, A1, A2 y A3 que presenta a lo largo de la Sección, el tercero de ellos con un carácter de transición tras el que repite A1. Este primero es el elemento temático más importante de toda la obra por el papel que tiene en las diferentes secciones como veremos en detalle más adelante. Transcurre primeramente entre los cc. 1-10 y lo hace en el tono principal.



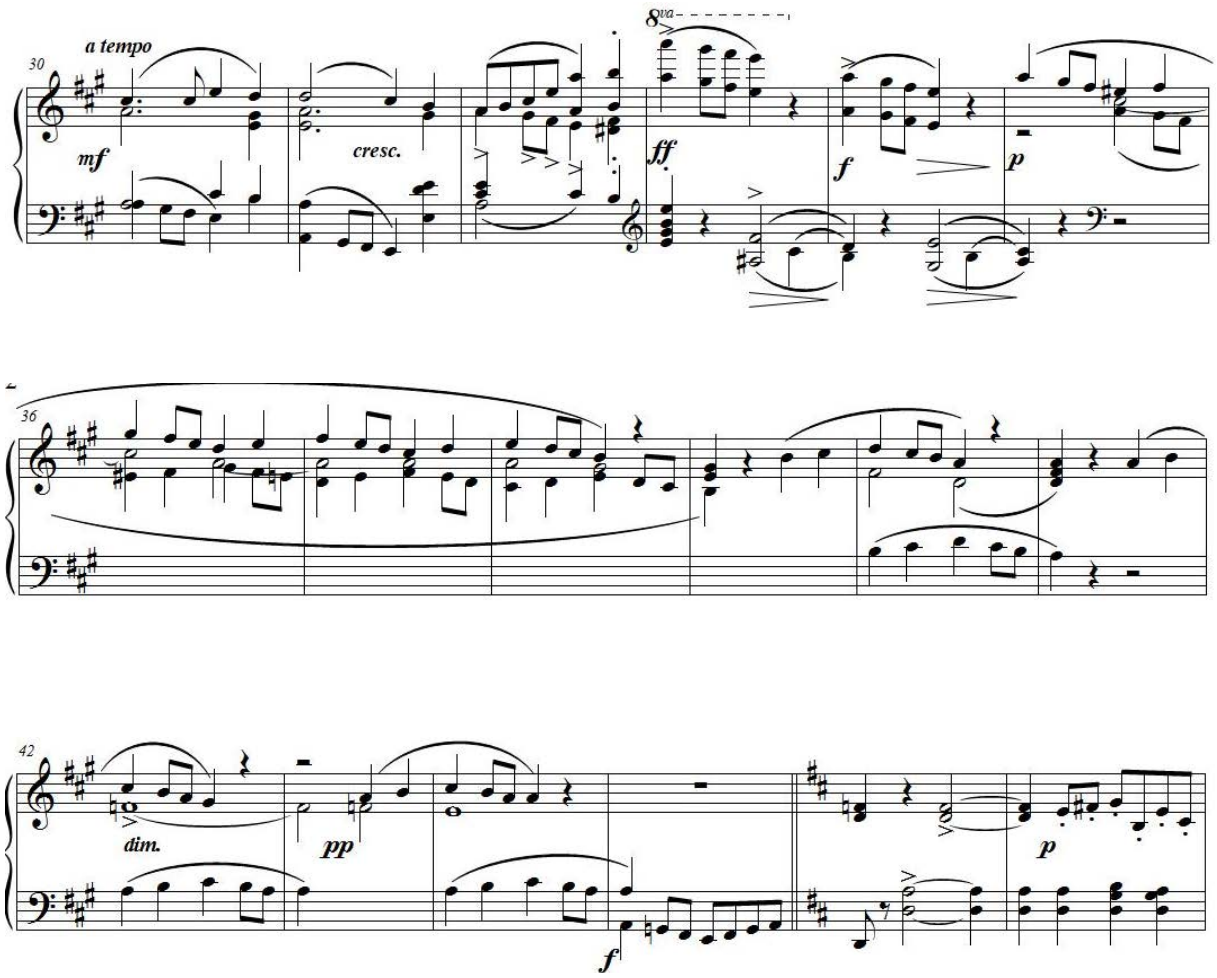
A2 (cc. 10b-19) comprende dos periodos: el primero (cc- 10b-15a) aparece en Do Mayor, la tonalidad paralela del homónimo menor del tono principal, La mayor. El segundo periodo (15b-19) se presenta en Mi Mayor, la Dominante del tono principal.



A3 (cc. 20-29) es un elemento temático transicional. Comienza en el tono de Sol # menor (c. 20), la contratonalidad del segundo periodo de A2, terminando de nuevo en el de La Mayor (c. 29b).

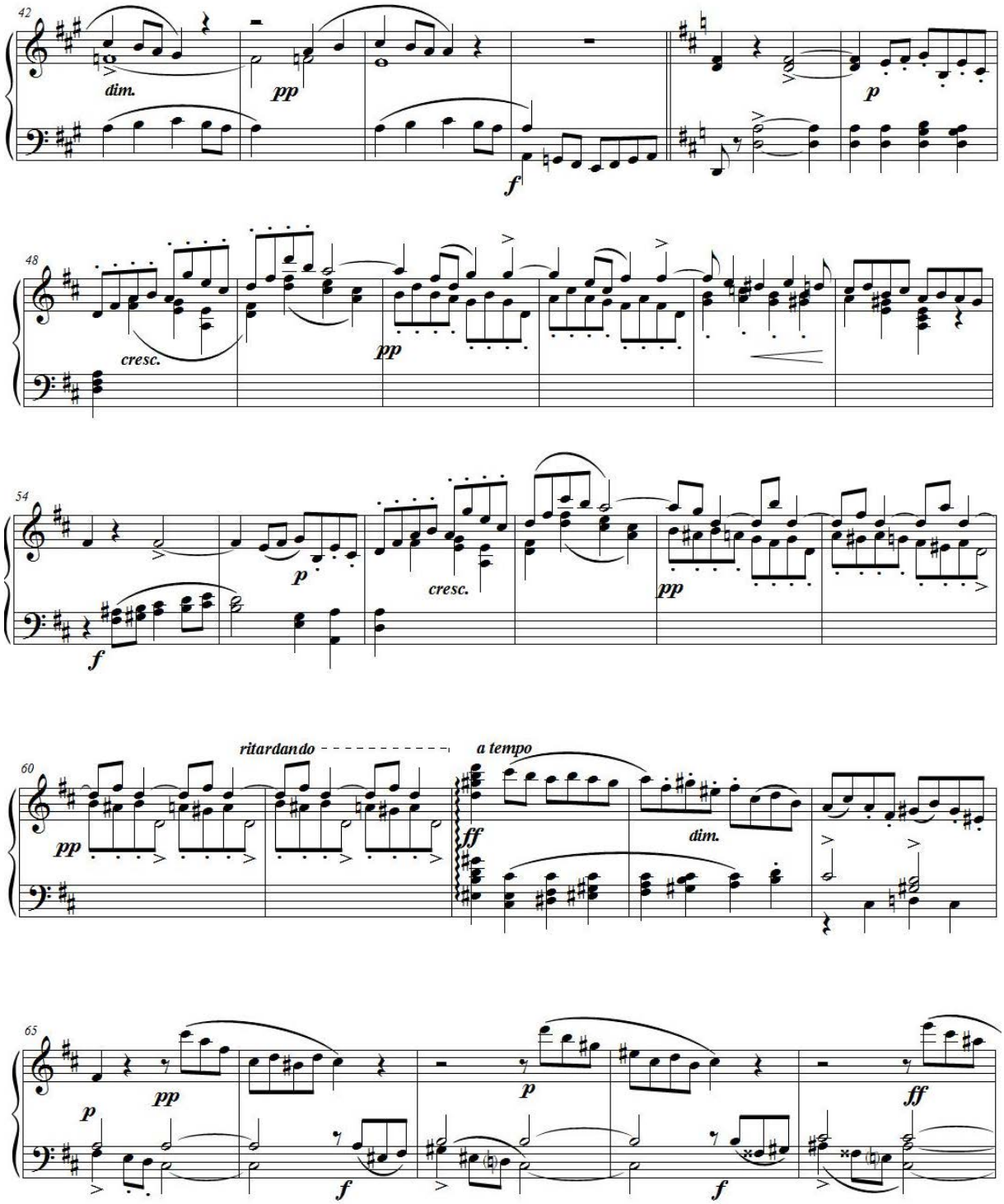


A continuación, Olmeda repite A1(cc. 30-45a). Se produce una amplificación temática en el tono principal utilizando procedimientos canónicos entre los cc. 35-45a que desarrollan el motivo que figura con insistencia desde el c. 30 y que está tomado del c. 2.

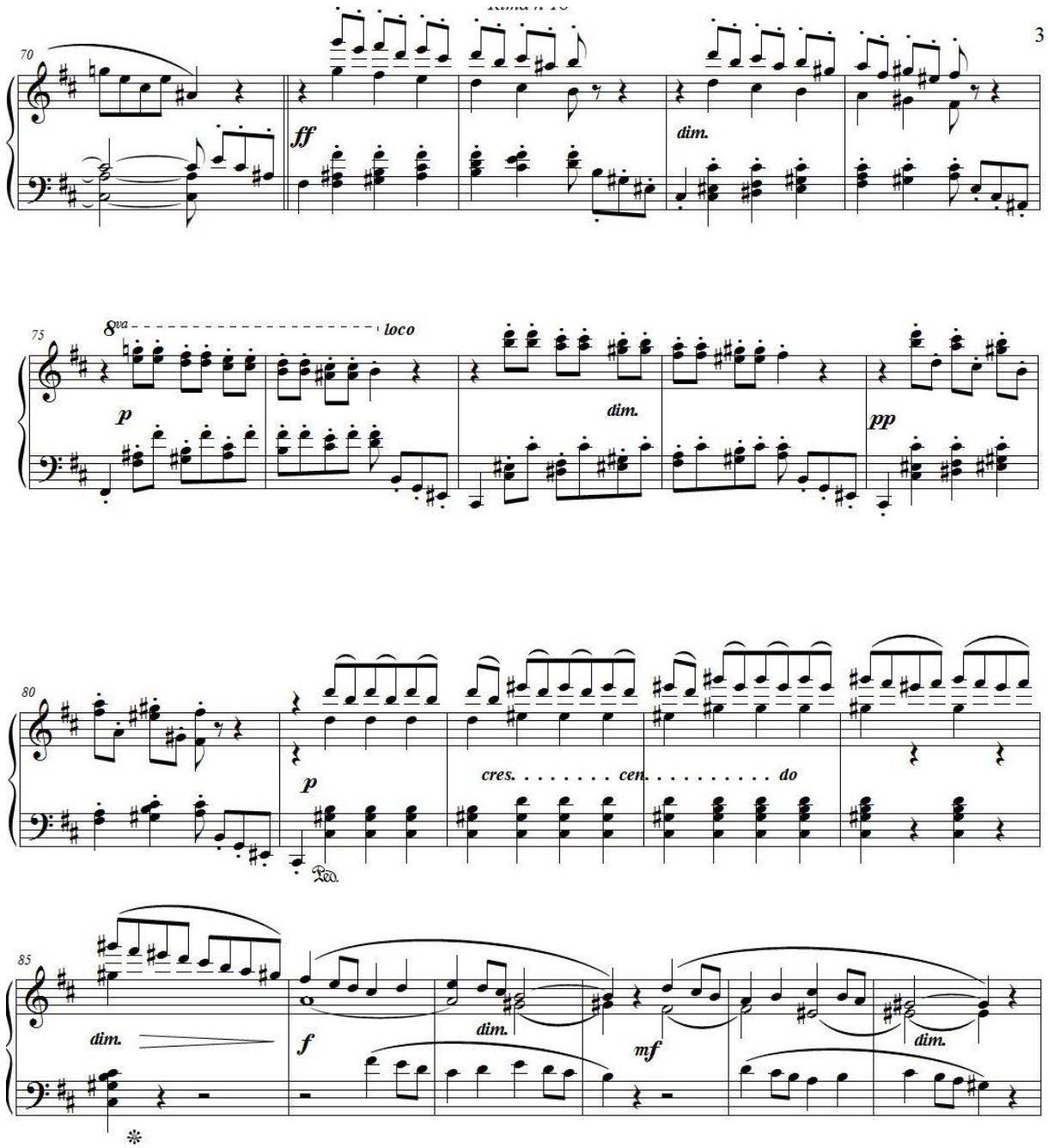


El Desarrollo (cc. 46-122), aunque interesante, defrauda las expectativas generadas por un exceso de material en la Exposición. Comprende cuatro subsecciones que paso a enumerar: I (cc. 46-70b), II (cc. 70b-85), III (cc. 86-111) y IV (cc. 112-122).

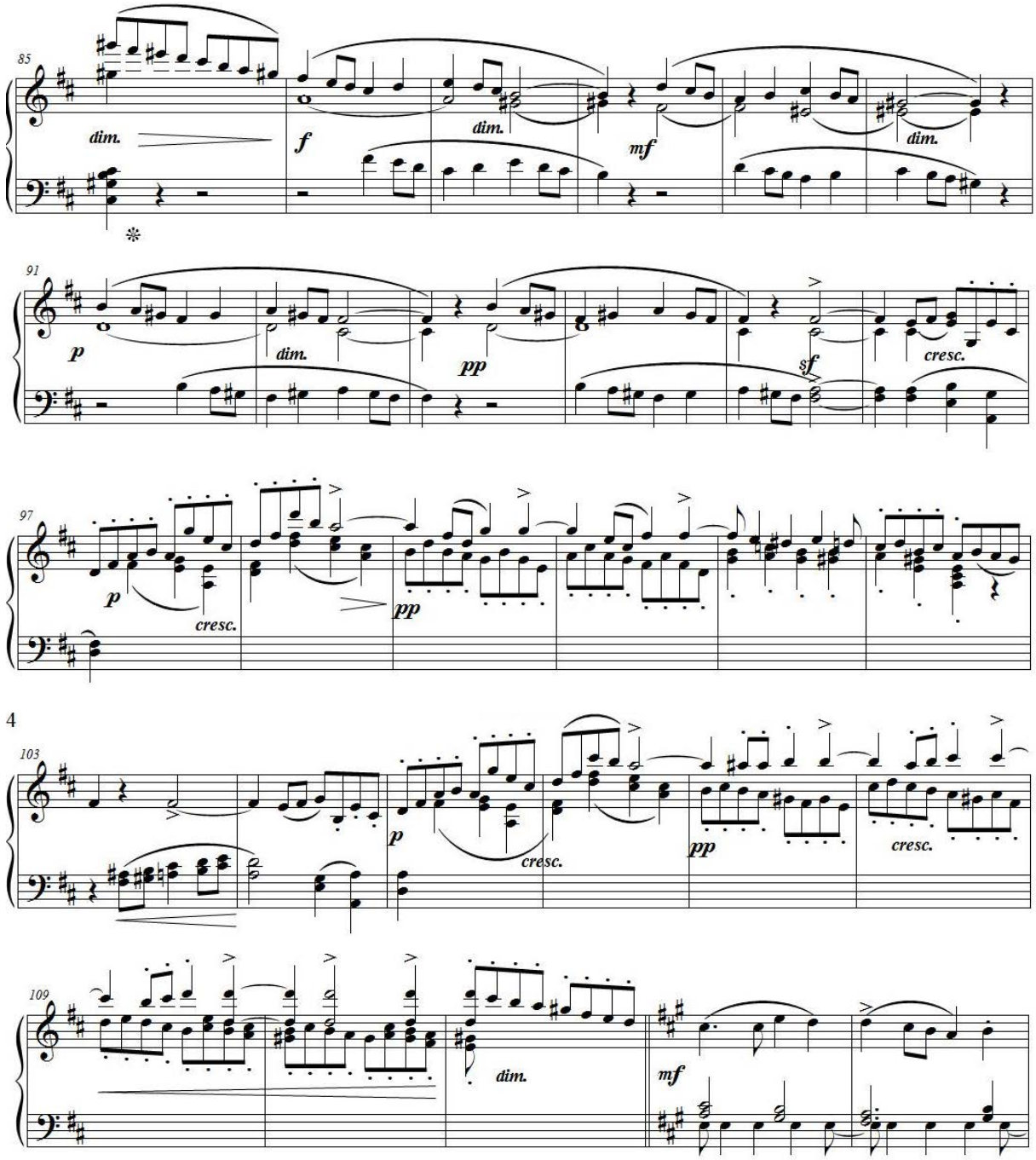
I consta a su vez de tres periodos, a, b y c. En a (cc. 46-54a) aparece un material que contiene en cierta manera diseños de A1 en el tono de Re Mayor. En b (cc. 54b-61), simplemente una repetición variada en el mismo tono. En c (cc. 62-70b) se produce un cierre de la subsección primero en el tono de Fa # menor (c.62) y luego en el de Si menor (c. 69b).



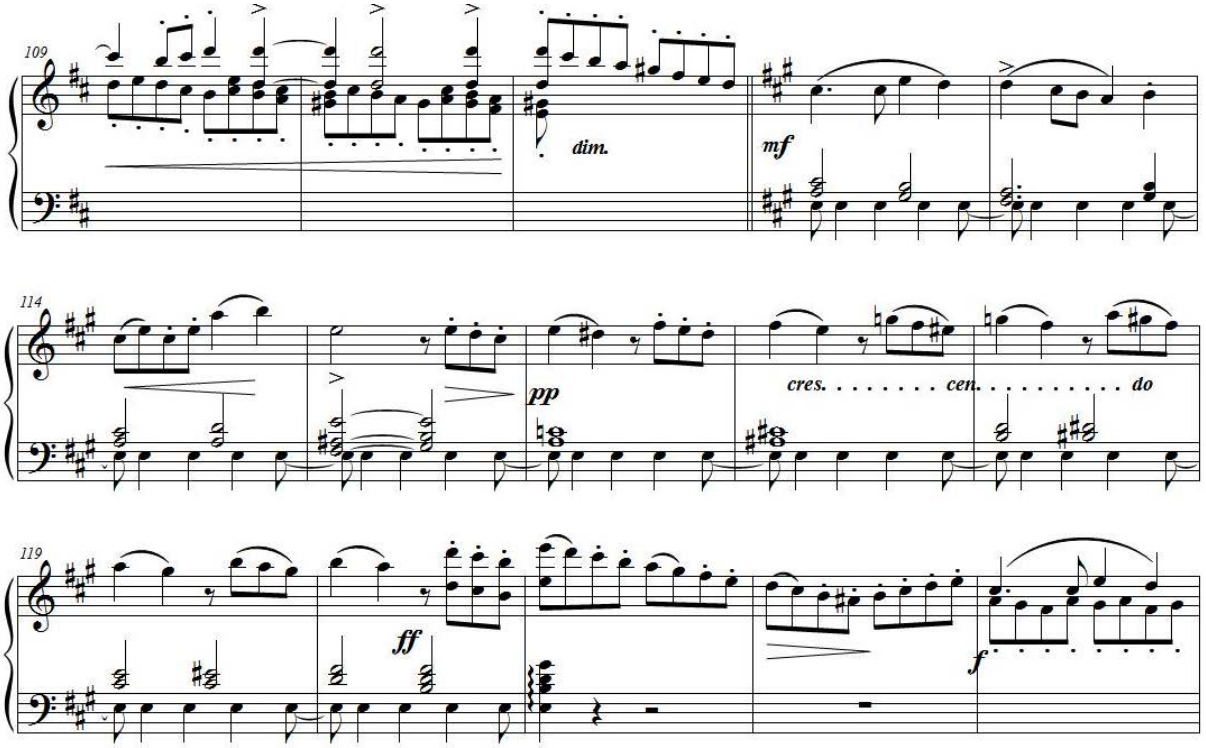
II (cc. 70b-85) es una ampliación del cierre de sección anterior en las mismas tonalidades pero en orden inverso, primero en el tono de Si menor y luego en el de Fa # menor (c. 77).



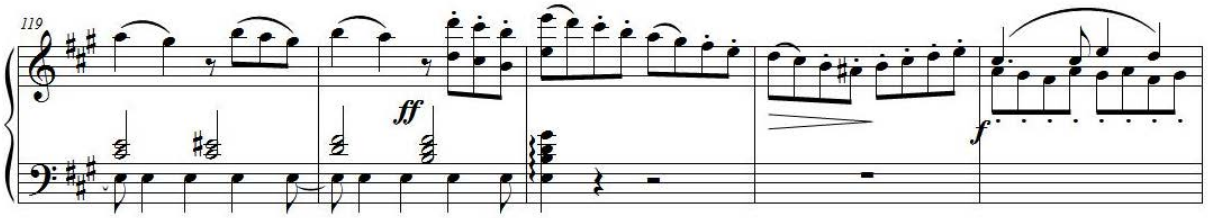
III (86-111) consta a su vez también de tres periodos: a, b y c En a (cc. 86-95a) tiene lugar un Desarrollo de A1 en el tono de Fa # menor, concretamente del material con la imitación en canon entre los cc. 35-45a. En b (cc. 95b-103a) retoma los compases iniciales del Desarrollo. Equivale al pasaje entre los cc. 46 a 54, lógicamente en Re Mayor. En c (cc. 103-111) se produce una repetición variada del periodo inmediatamente anterior. Equivale al pasaje entre los cc. 54b-61, sigue por tanto en Re Mayor, aunque regresa al tono principal de La Mayor en el c. 110.

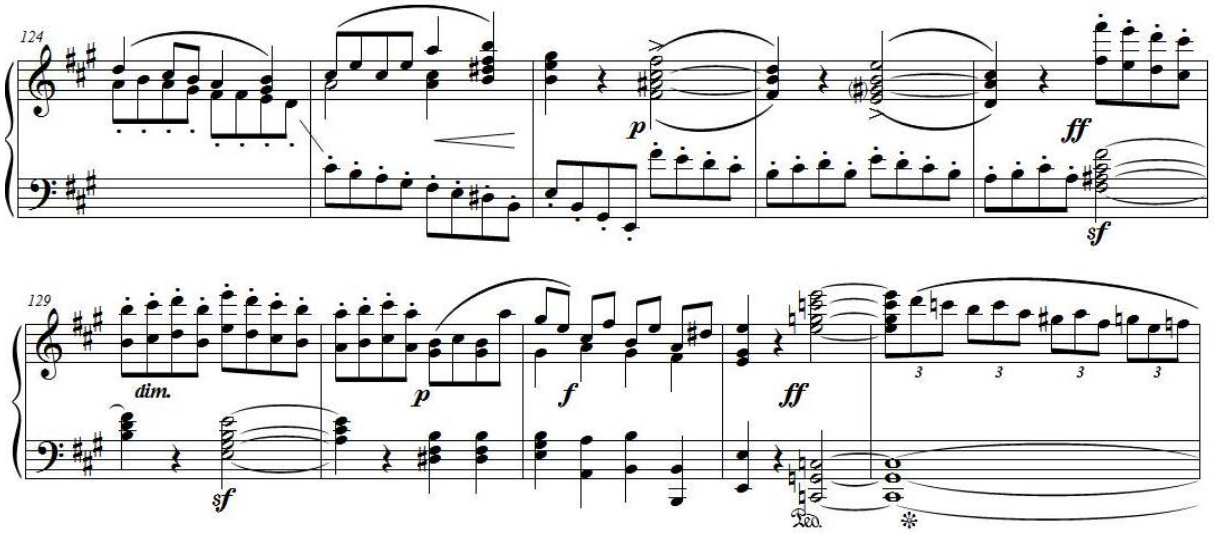


IV (cc. 112-122). Aquí tiene lugar un Desarrollo de A1 y A3 sobre una pedal de Dominante de La Mayor entre los cc. 112-121a. La acumulación de tensión armónica se acrecienta por el ritmo sincopado que genera un *agitato*. Una soldadura con figuración de corcheas (cc. 121-122) enlaza el Desarrollo con la Reexposición.

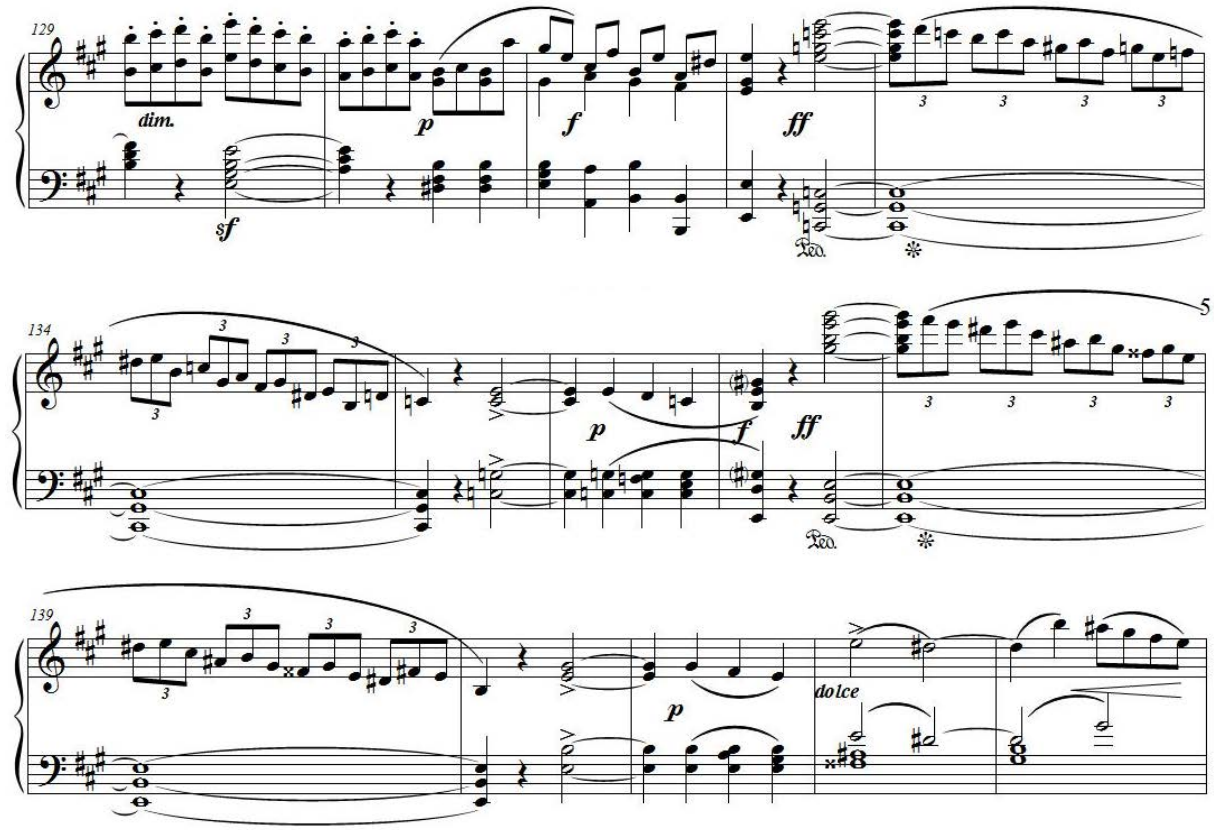


La Reexposición (cc. 123-171) presenta los materiales temáticos de la Exposición, pero ahora lo hace de forma algo variada introduciendo además una *fermata* entre el segundo y tercer Tema. A'1(cc. 123-132a), está en el tono de La Mayor, equivale al periodo comprendido entre los cc 1-10a. La dinámica es distinta, aquí se oye en *forte* por primera vez. La textura también es diferente, el cuarteto de voces del inicio ha desaparecido y en su lugar tenemos un acompañamiento de corcheas en *staccato* que prolonga el diseño aparecido en la soldadura que cerró el Desarrollo. La intención es sin duda dotar al pasaje de un mayor dinamismo con un material que el autor ha querido aprovechar quizás en exceso.

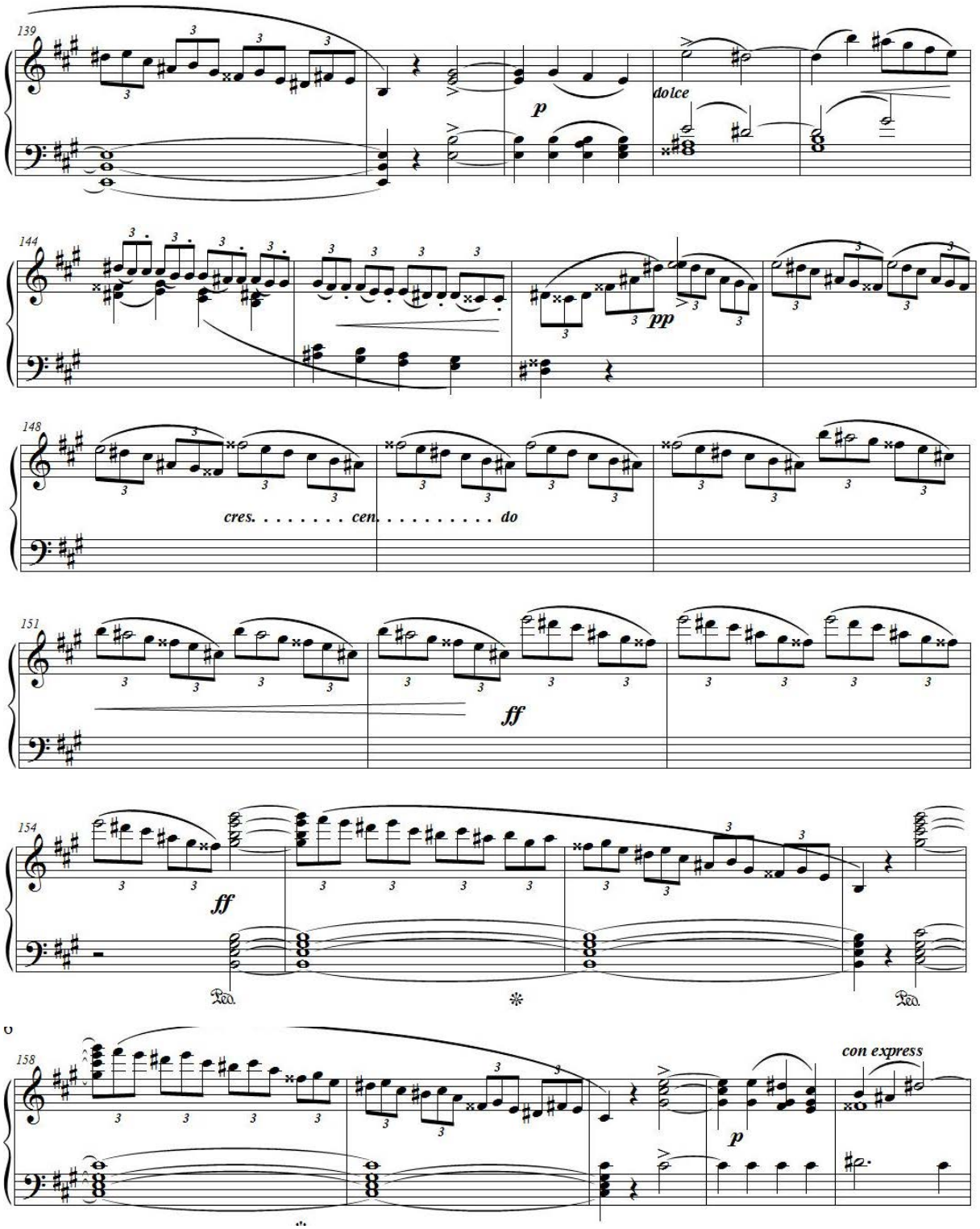




A’2 (cc. 132b-141) reexpone el segundo material temático. Como en la Exposición comprende dos periodos. El primero (cc. 132b-137a) equivaldría al periodo entre los cc. 10b-15a en el tono de Do Mayor (c. 132b), la tonalidad paralela del homónimo menor. El segundo (cc. 137b-141) equivaldría al periodo entre los cc. 15b-19 en el tono de Mi Mayor (c. 137), la contratonalidad mayorizada.

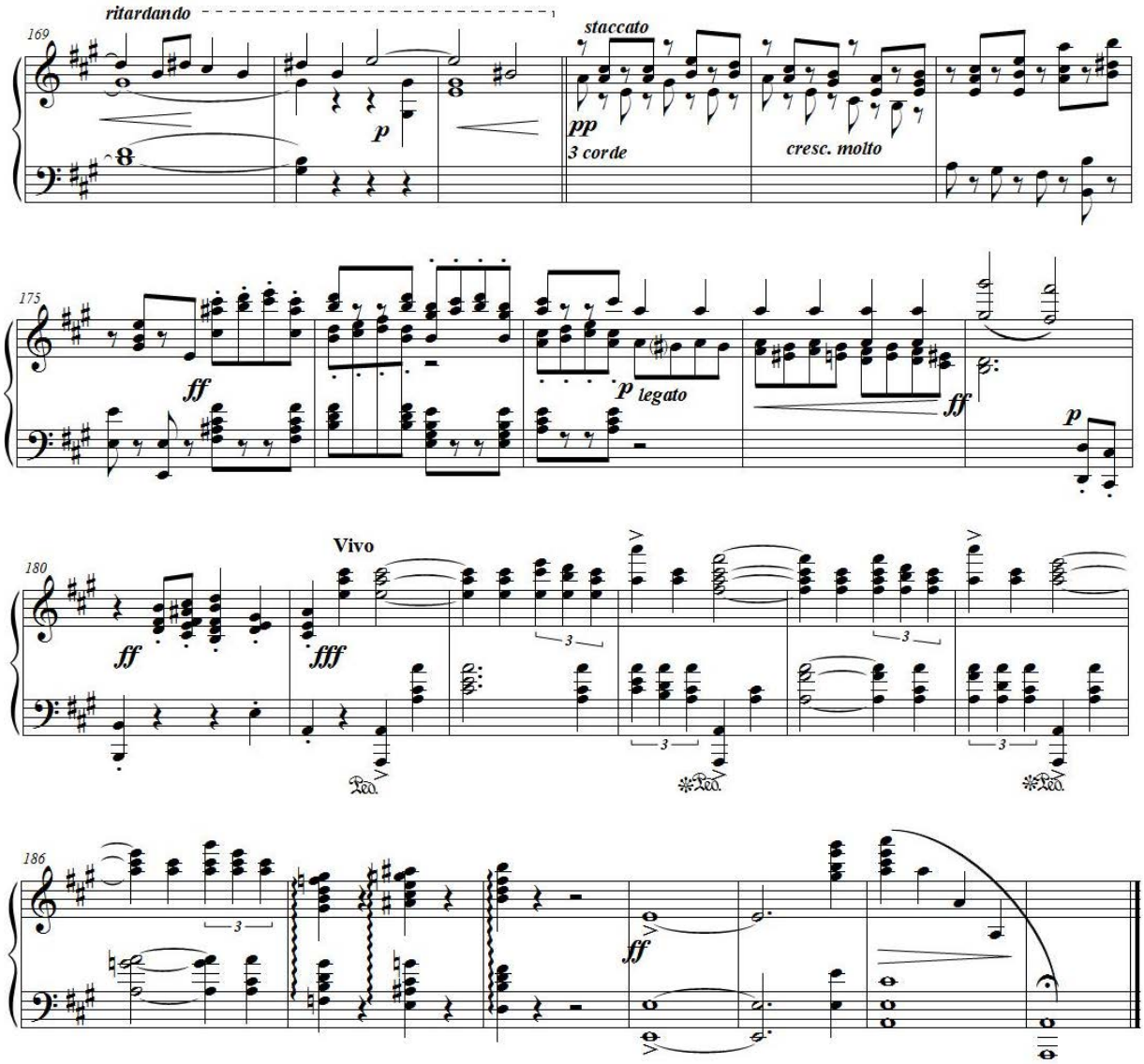


Aquí, como mencioné al principio de la Reexposición, el autor introduce entre A'2 y A'3 una *fermata* (cc. 146-161) en un pasaje de inspiración organística sobre una Novena de Dominante con un diseño en tresillos, grupos de seis notas en sentido descendente por grados conjuntos y con un carácter acumulativo. Empieza en el tono de Sol # menor (c. 142), la Contratonalidad, y termina en la Dominante de esta, Do # menor (c. 157b).



A’3 (cc. 162-171) es un pasaje análogo al comprendido entre los cc. 20-29 de la Exposición. Como en ellos, se inicia en el tono de Sol # menor (c. 162) y termina en la tonalidad principal de La Mayor dando paso a la Coda.

La Coda (cc. 172-192) tiene presente indudablemente a F. Mendelssohn. Su propósito es conseguir una gran brillantez, aunque a mi juicio no esté logrado del todo. Lejos de ello, resulta bastante antipianística. Está dividida en dos partes cuasi simétricas de diez y doce compases. En la primera, arranca de manera bastante afortunada con el Tema A1, ahora con notas dobles a contratiempo. En la segunda, Olmeda introduce el tresillo como elemento de refuerzo, utiliza un *tempo* aún más rápido, *Vivo*, terminando la *Rima* en un pasaje de gran virtuosimo con unas exigencias técnicas al intérprete que harán imprescindible poseer un nivel más que considerable para su ejecución. El final es conclusivo.



2. 2. 5. *Rima 27* (*Algazara*).

Olmeda, *Rimas*, 27
Algazara[106]

Volvemos a encontrarnos de nuevo con un título en el encabezado, algo que se ha echado en falta en las siete piezas precedentes, el último apareció en la *Rima 19* de la colección. *Algazara* describe perfectamente el contenido expresivo de la *Rima* y la intención de su autor al componerla. Por la multiplicidad de voces, por la velocidad, por los saltos y por el motor rítmico

[106] Del Rincón Rubio se contradice en su artículo y después de mencionar esto correctamente añade que la *Rima 27* llevaba un título, pero este fue tachado más tarde. Probablemente se refiere a la *Rima 29*, lo aclaro en el análisis correspondiente.

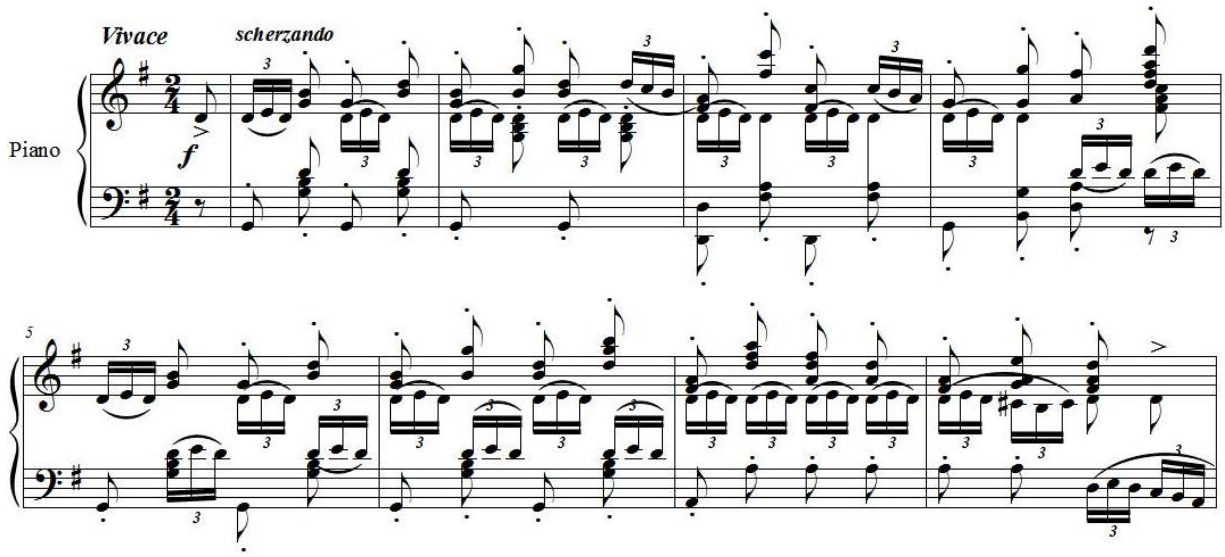
con tresillos en *ostinato* se desprende alegría, extraversión y bullicio de principio a fin.

A pesar de recordar a la brillantez de ciertos estudios del compositor austríaco C. Czerny de los que nos consta (como menciono en el primer capítulo) Olmeda tenía en su haber varios *opus*, la presente *Rima* es muy poco idiomática desde el punto de vista pianístico. Se diría que el compositor pensaba que un buen ejecutante debería ser capaz de superar estas dificultades, pero personalmente discrepo. La obra me parece extremadamente incómoda y creo que le hubiera beneficiado una reducción del compositor en su momento.

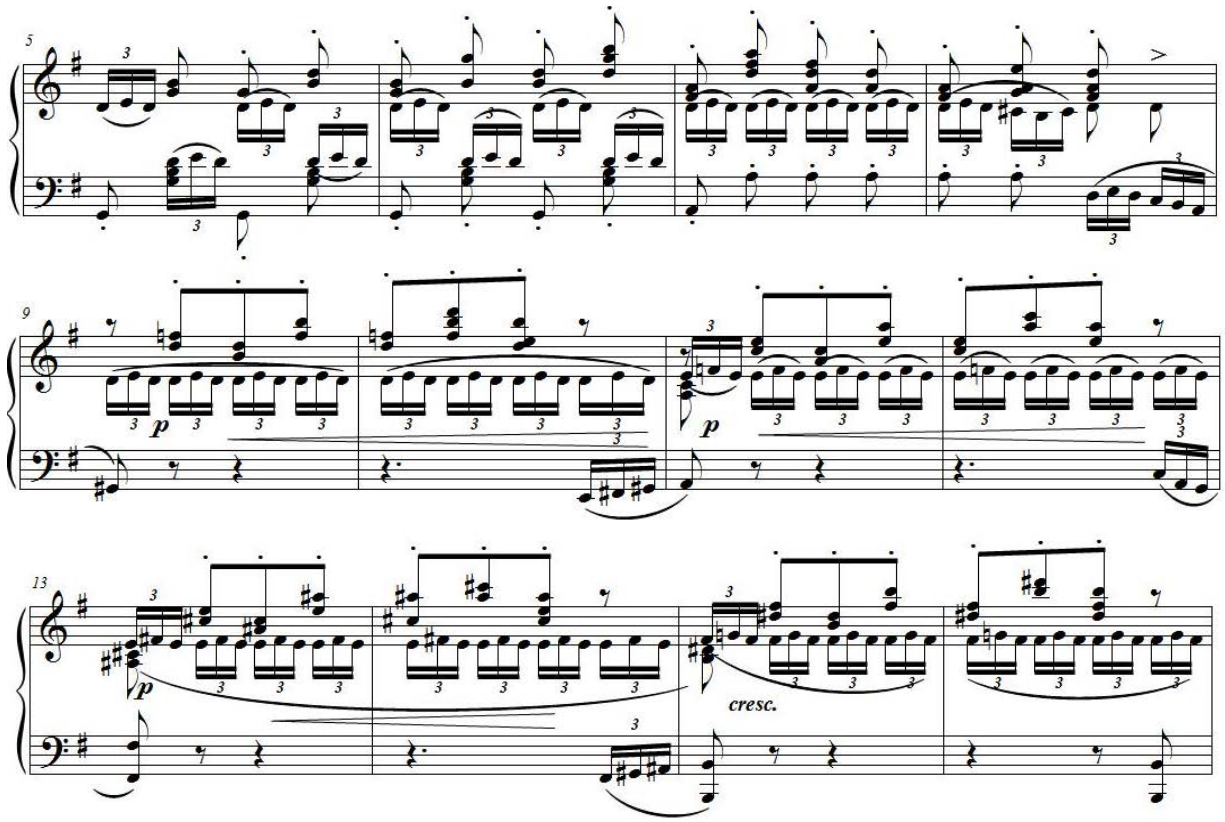
La pieza se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor, está en un compás de 2/4, como indicación de *tempo* Olmeda nos señala al inicio *Vivace* y casi inmediatamente después sobre el primer compás, como indicación de carácter, *scherzando*.

Desde un punto de vista estructural, se trata de un Tema con variaciones. La *Rima* consta de tres Secciones en las que, aparte de otras subsecciones complementarias que detallo más adelante, presenta en I el Tema, en II realiza la primera variación y en III la segunda.

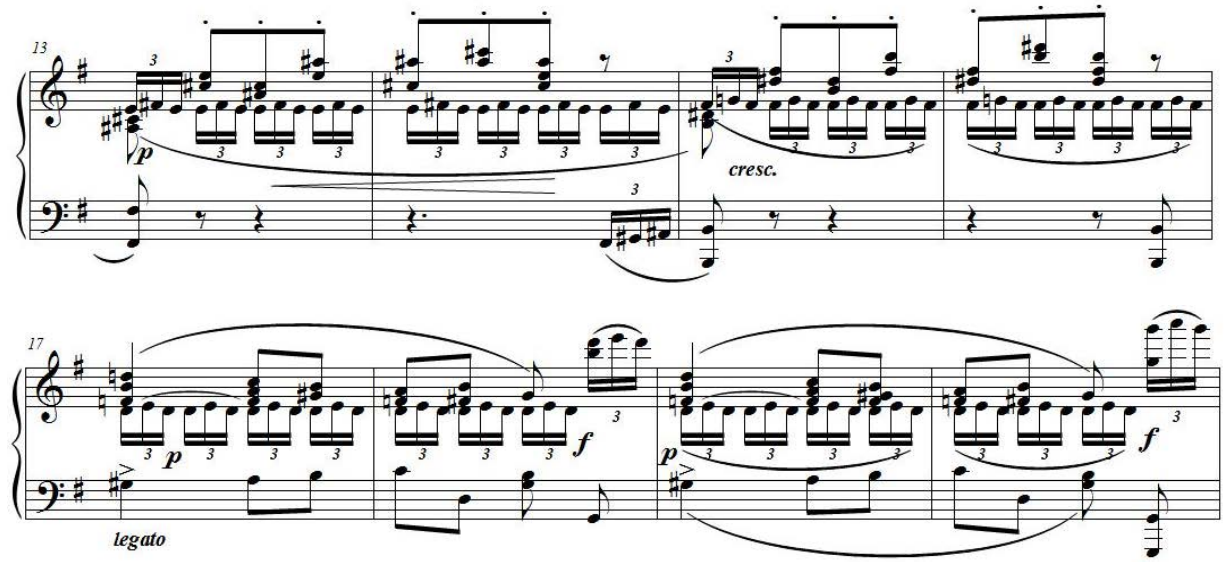
La sección I abarca el Tema, un episodio transicional [episodio + transición], un proceso cadencial y una transición. El Tema (cc. 1-8b) transcurre en su totalidad en el tono principal de Sol Mayor, consta de un antecedente (cc. 1-4b) y un consecuente (cc. 4b-8b) simétricos en longitud, ambos de comienzo anacrúsico y final no conclusivo.

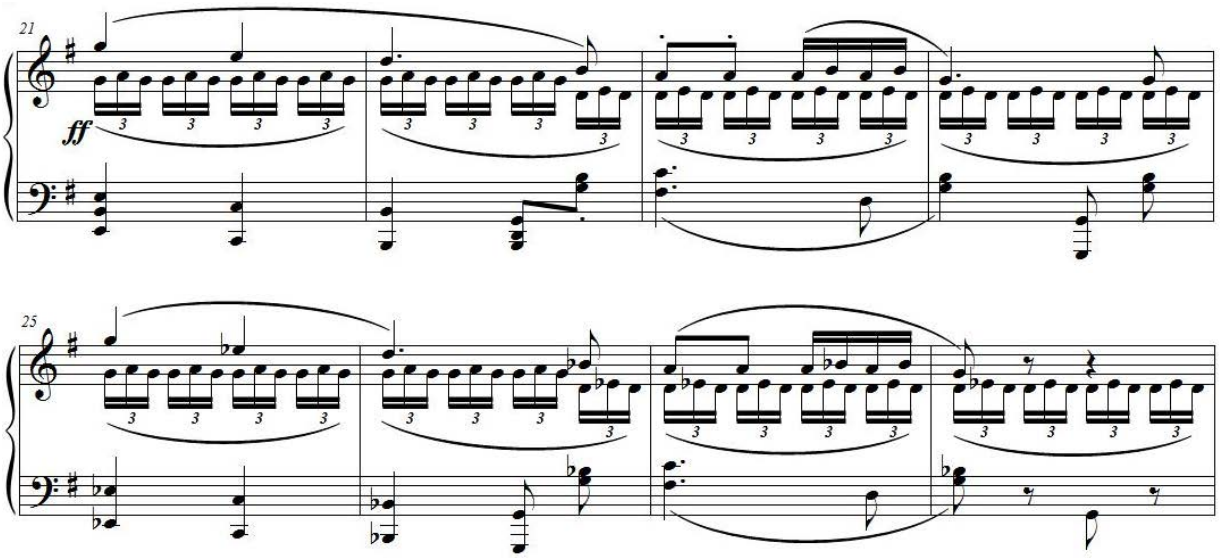


Tras él, tiene lugar un episodio transicional (cc. 8b-16b) que contiene también elementos del Tema. Consta de dos periodos igualmente simétricos: el primero (cc. 8b-12b) se encuentra en el tono de La menor a partir del c. 9a, y el segundo (cc. 12b-16b) en el de Si Mayor a partir del c. 13a.

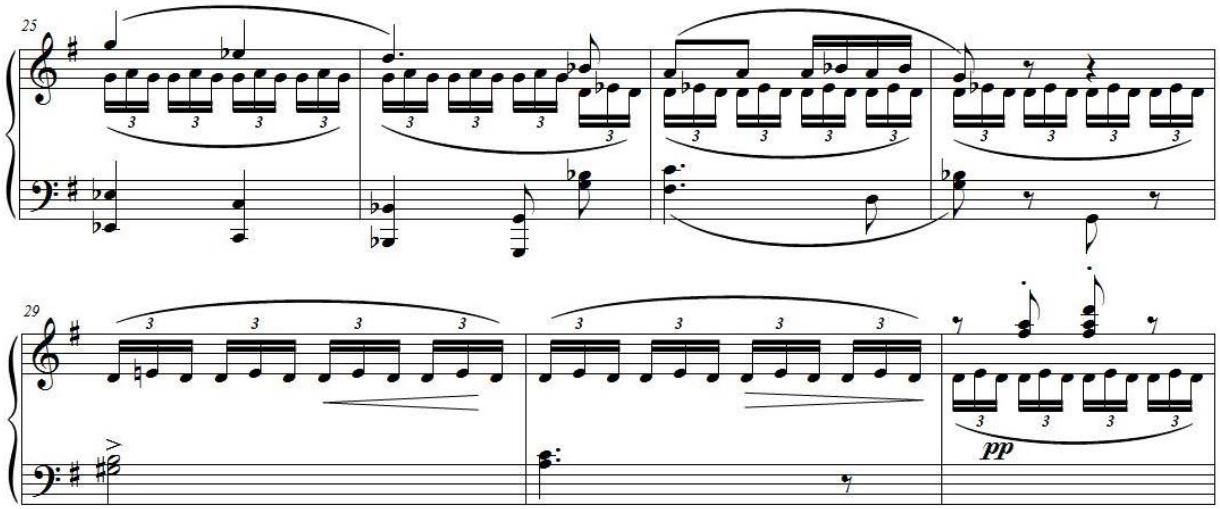


A continuación, asistimos a un proceso cadencial (cc. 16b-28b) asociado al Tema que abarca un antecedente, un consecuente y la repetición de este. El antecedente (cc. 16b-20b) de nuevo en el tono de La menor a partir del c. 17a, aunque regresa a Sol Mayor a partir del c. 20a. El consecuente (cc. 20b-24b) prosigue en la misma tonalidad. La repetición del consecuente (cc. 24b-28b), aparece ahora en Sol menor, el tono principal minorizado, a partir del c. 25a.

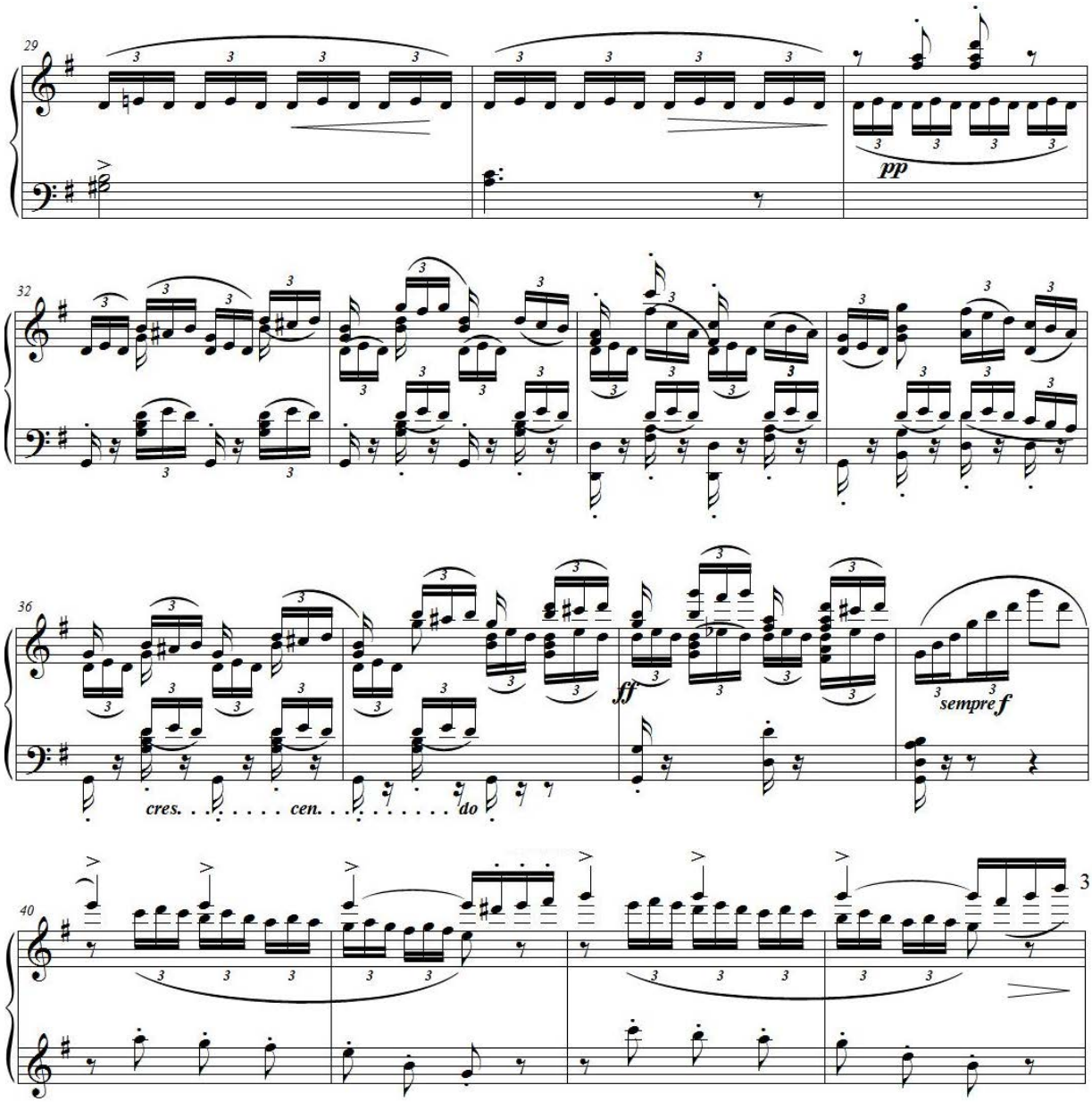




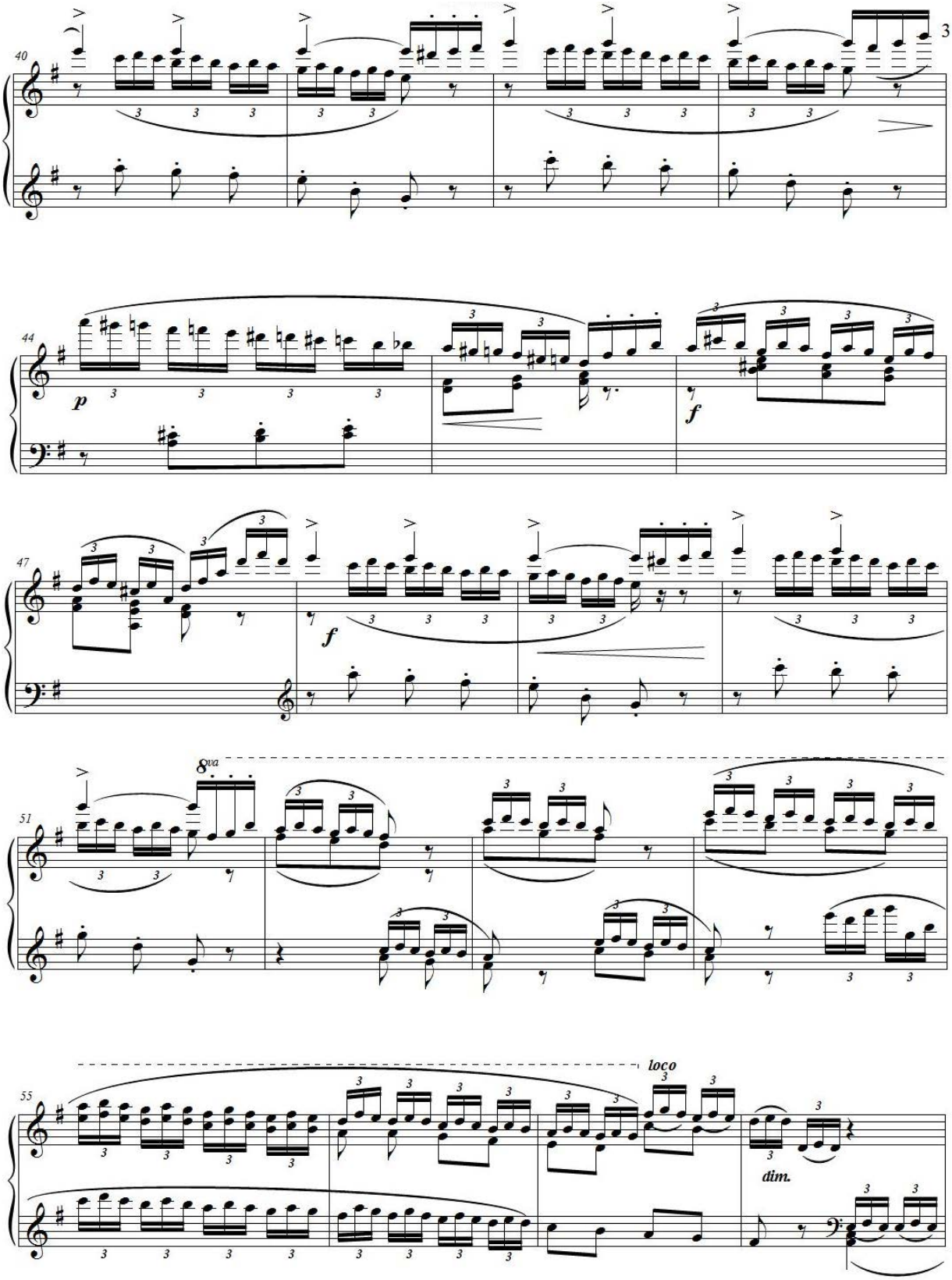
Al proceso cadencial le sucede una breve transición (cc. 28b-31) con la que termina la sección I en un final no conclusivo.



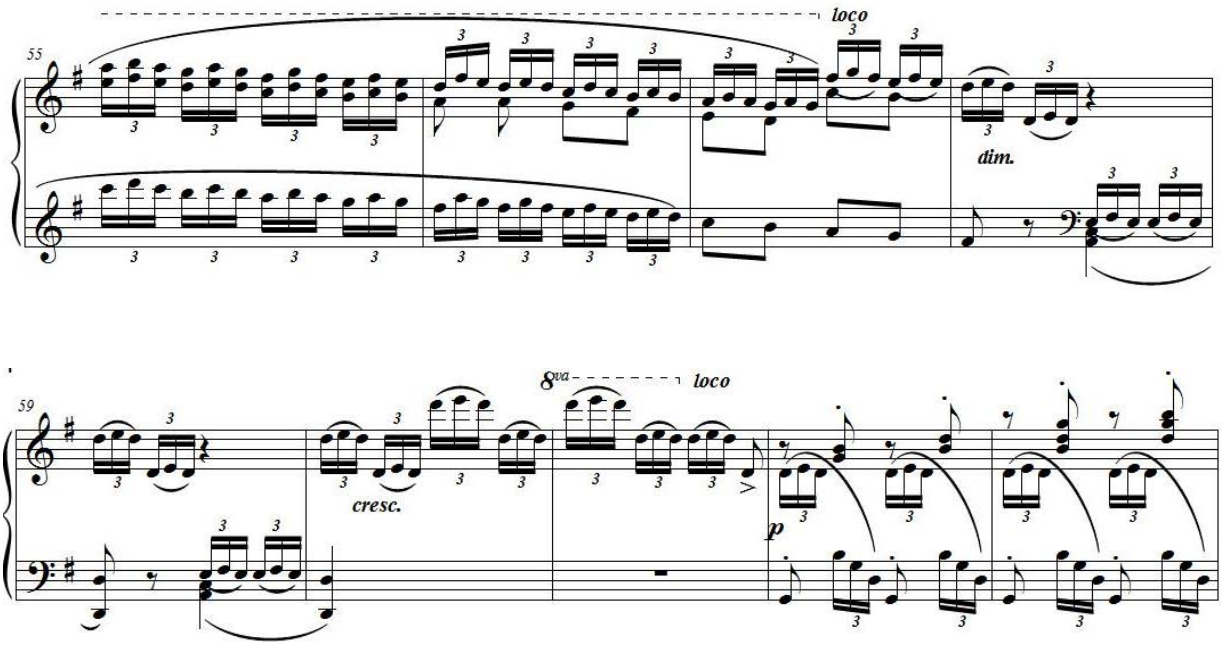
La Sección II (cc. 32-61b) abarca el Tema variado (1ª variación), el Desarrollo y una transición. El Tema variado (cc. 32-40a) se encuentra en el tono principal, consta de un antecedente (cc. 32-36a) y un consecuente (cc. 36a-40a).



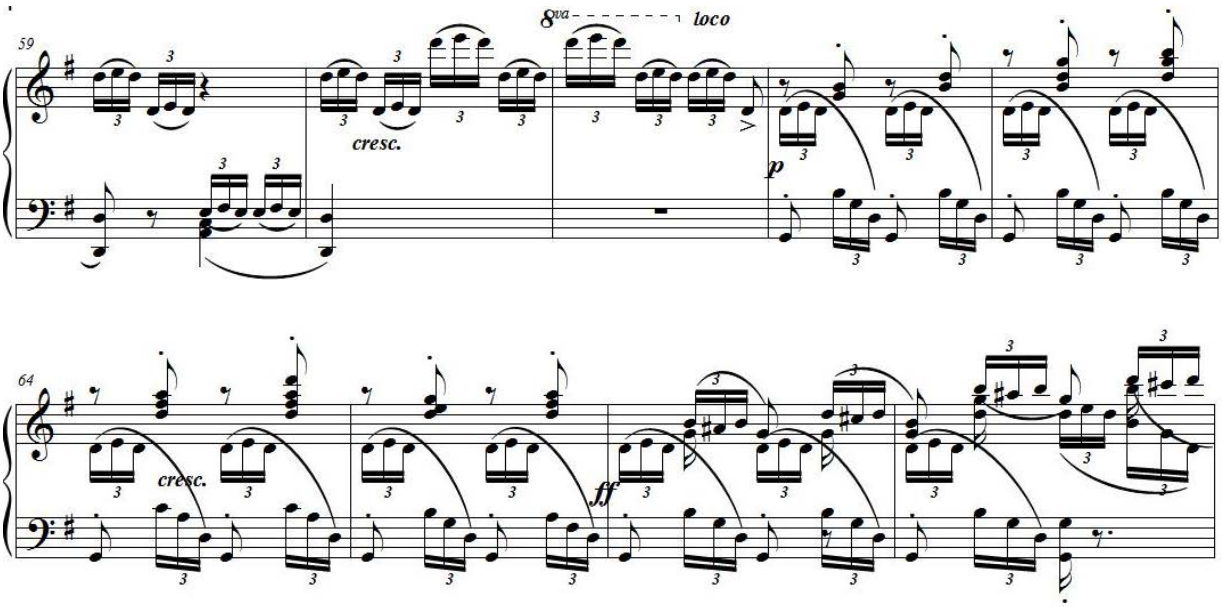
El Desarrollo (cc. 40-58a) consta de dos periodos: el primero (cc. 40-48a) en las tonalidades de Mi menor (cc. 40-41), Sol Mayor (cc. 42-43) y Re Mayor a partir del c. 44a; el segundo (cc. 48-58a) en las tonalidades de Mi menor (cc. 48-49) y Sol Mayor a partir del c. 50a. Es reseñable por su dificultad pianística el pasaje de cuartas en la mano derecha durante los cc. 55-57.

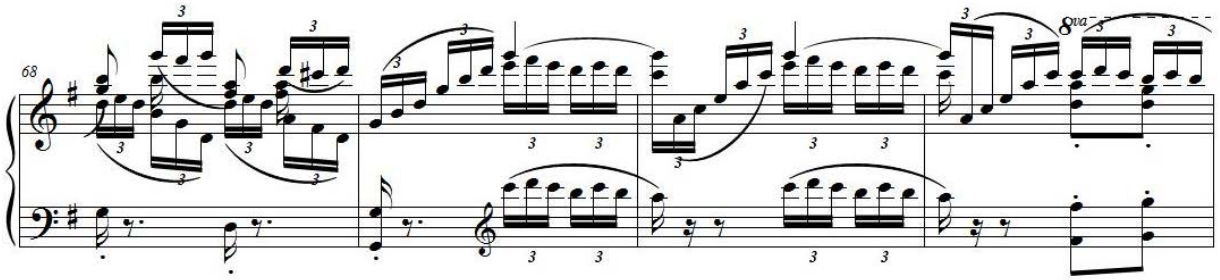


Tras finalizar el Desarrollo hay una breve transición (cc. 58-61b) con la que termina la Sección II de manera análoga a como finaliza la Sección I.

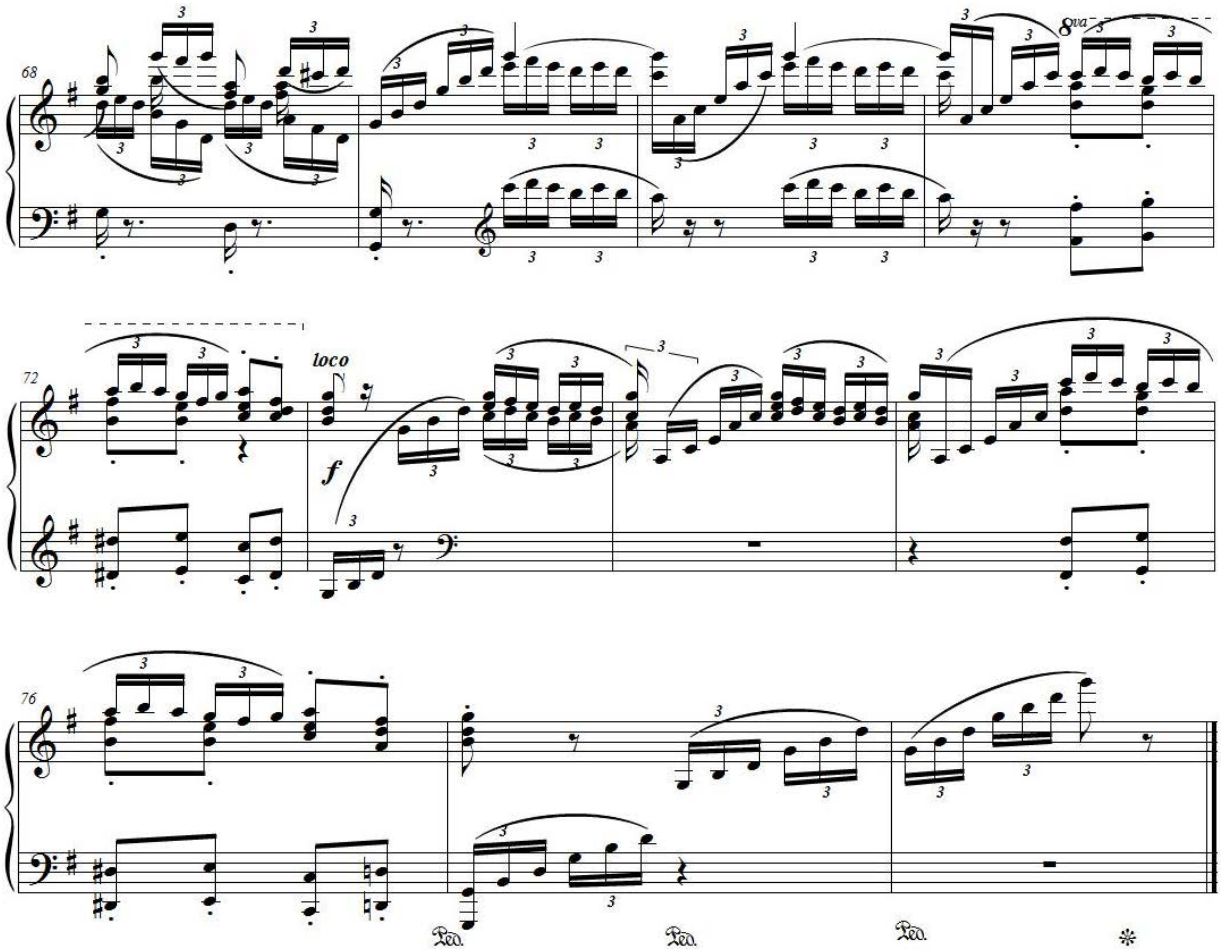


La Sección III (cc.61b-78) está formada por el Tema variado (2ª variación) y una Coda. El Tema variado (cc. 61b-69a) se encuentra como en la 1ª variación en el tono principal, consta de un antecedente (cc. 61b-65) con una textura de tresillos más sencilla y ligera de final no asertivo y, en cambio, un consecuente (cc. 66-69a), recargado de nuevo con una disposición de tresillos en ambas manos, pero de final asertivo.





La Coda (cc. 69-78) cierra la Sección III y la obra con profusión de acordes desplegados en un final conclusivo. En el manuscrito del E-PAL no aparece ni firma ni fecha[107] del compositor, es la única de las conservadas en ese archivo en la que este dato se echa en falta. Sin embargo, no hay dudas sobre su autoría, puesto que el final de la nº 27 está escrito en la misma página que el comienzo de la nº 30 y esta sí muestra al final tanto el nombre de Federico Olmeda como la fecha de composición.



[107] Es una de las cinco *Rimas* de la colección que carecen de ella.

2. 2. 6. *Rima 32* (*Apasionamiento*).

Olmeda, *Rimas*, 32

Apasionamiento

La penúltima pieza de la colección presenta en su mano izquierda un material que toma de uno de los *24 Études Op. 29* del compositor francés Henri Jérôme Bertini, en concreto del n. 11 en Fa # menor. Nos consta que Olmeda tenía en su haber los *25 Études pour petites mains Op. 100* del mismo compositor en una edición española bajo el título *25 Estudios digitados para manos pequeñas* Op. 100[108] como podemos comprobar en su archivo personal custodiado en el E-BUadp. Es probable que la copia del *Estudio* de referencia Op. 29, arriba citado, se encuentre en la actualidad en el US-NYhsa o que quizá desafortunadamente haya sido extraviada, pero es evidente que obró en su poder, ya que la mano izquierda de la presente *Rima* es absolutamente idéntica, se encuentra en la misma tonalidad, en el mismo registro y tiene la misma secuencia armónica.

Para la mano derecha, nuestro protagonista escribe una melodía especialmente diseñada para ser superpuesta sobre el *Estudio* de manera similar a la que hizo Charles Gounod con su *Ave Maria*[109] en 1853 sobre el *Präludium in C-Dur*[110] BWV 846 con el que Johann Sebastian Bach abre el primer cuaderno de su *Wohltemperiertes Klavier*[111].

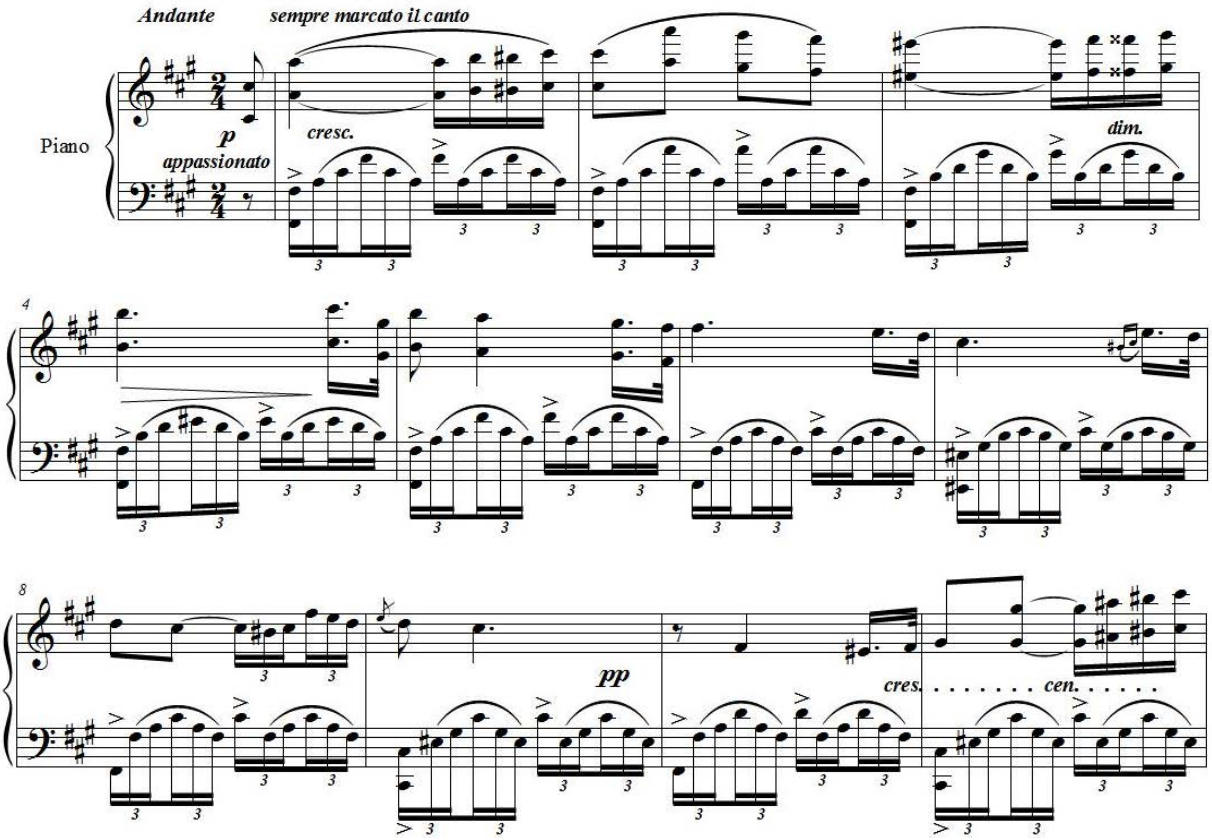
Cabría preguntarse cuál fue el motivo que incitó a nuestro protagonista a adentrarse a explorar esta vía en su proceso de creación artística. Si contempló como un reto pianístico la dificultad de concentrar en la mano izquierda, el marco armónico previamente fijado por Bertini en su Estudio para poder "cantar" con la derecha la melodía que consiguiera componer. He escogido el verbo cantar intencionadamente ya que el perfil de esta *Rima* encaja perfectamente en el de *Lied* para voz y piano. El hecho es que logró un resultado muy sugerente, una pieza de carácter manifiestamente arrebatado que evoca una vez más a F. Mendelssohn-Bartholdy en sus *Lieder ohne Worte*[112]. La asociación, concretamente con el Op. 53 n. 3 en Sol menor, por su textura además de por la añoranza y el agitato que desprenden se me hace inevitable.

La *Rima 32* se encuentra en la tonalidad de Fa # menor, está en compás de 2/4 y su indicación de tempo es *Andante.* Olmeda la titula *Apasionamiento.* Desde el punto de vista estructural responde a una forma A B A' A'' en la que A es la Exposición, B el Desarrollo, A' la Reexposición

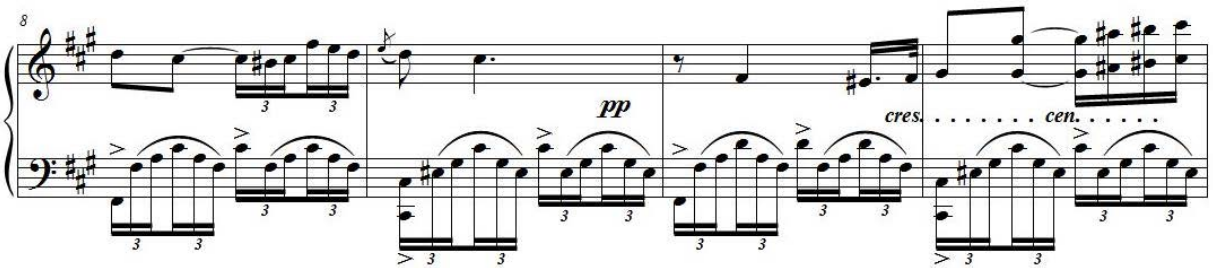
[108] *Ibid*.
[109] Publicado con el título original de *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de J. S. Bach.*
[110] *Preludio en Do Mayor*.
[111] *Clave bien temperado*.
[112] *Ibid*.

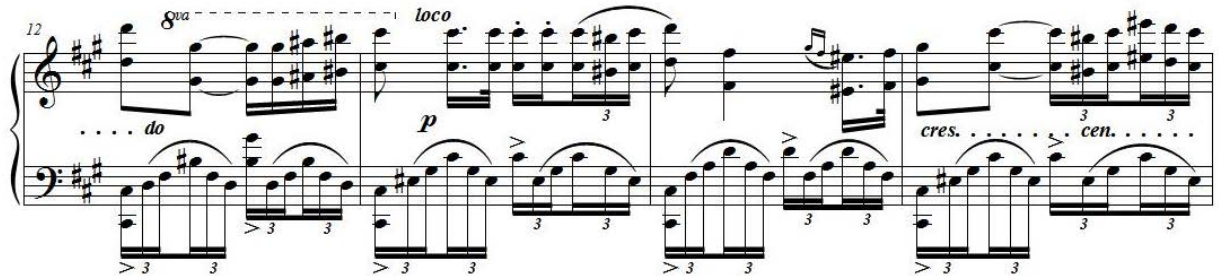
y A'' una repetición de esta, aunque algo variada tras la que el autor agrega una Coda.

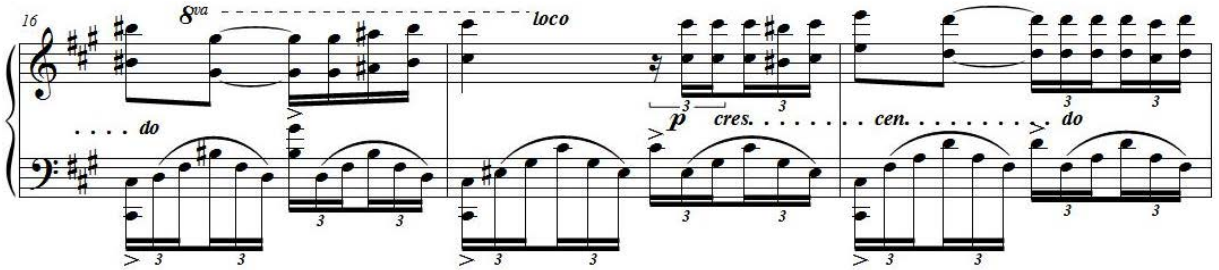
La Exposición (cc. 1-10a) presenta el Tema, de comienzo anacrúsico, en el tono principal. Este consta de un antecedente (cc. 1-4) sobre una pedal de Tónica y un consecuente (cc. anacrusa 5-9) con una pedal de Tónica en los cc. 5-6. El antecedente y el consecuente son aquí asimétricos. Este último es más largo, ya que amplía la desinencia final del c. 8 durante el c. 9 y se prolonga hasta la caída en el c. 10a.

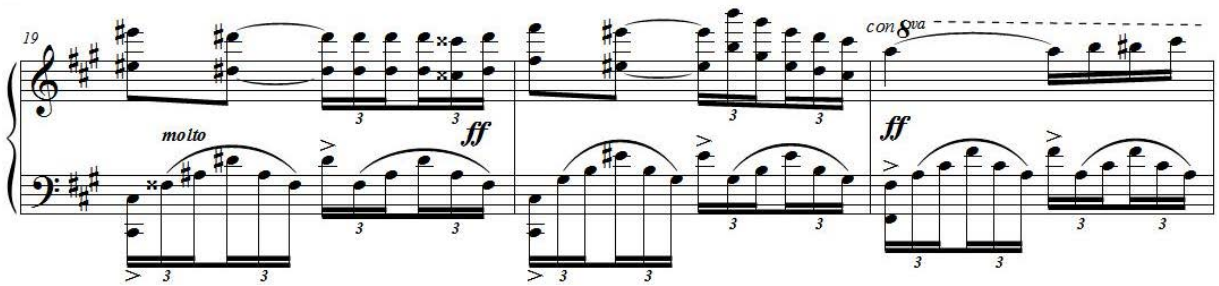


B, el Desarrollo (cc. 10-20) de comienzo acéfalo, tras el silencio de corchea, transcurre sobre una pedal de Dominante de Fa # menor entre los cc. 11-20. En él elabora material del antecedente más la célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea que aparece en la anacrusa del c. 5. Este Desarrollo consta de dos partes: I (cc. 10-14a) y II (cc. anacrusa 14-20). Son dignos de mención los acordes de sexta aumentada francesa en los cc. 12 y 16.

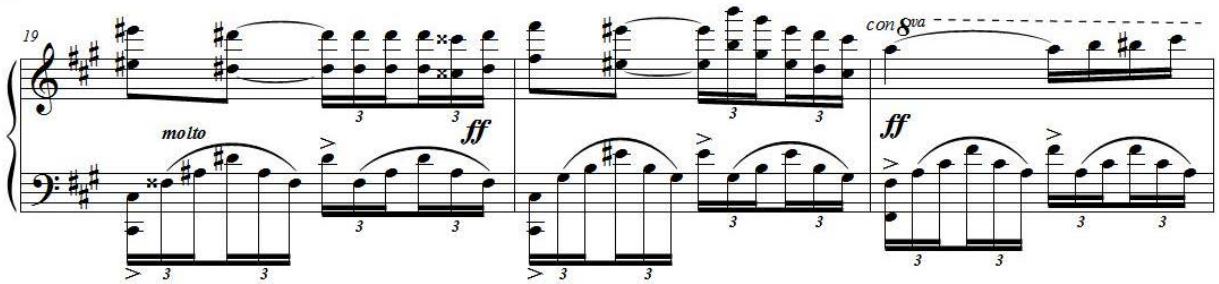




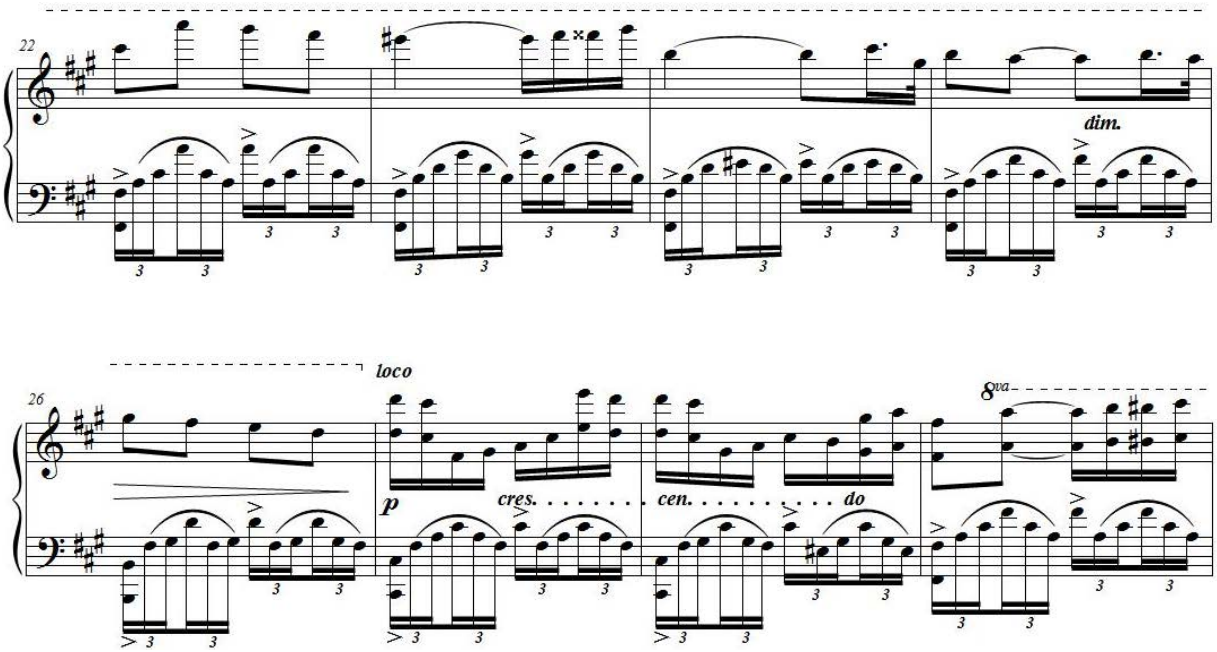




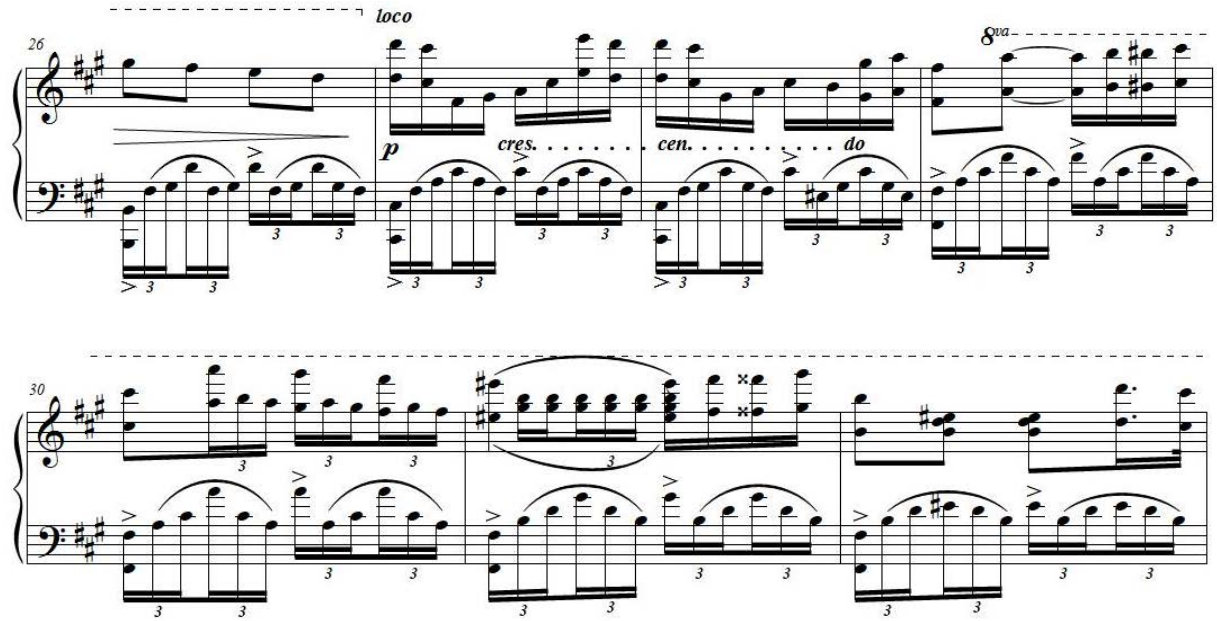
Con la Reexposición, A' (cc. anacrusa[113]21-29a) regresa el Tema que responde, como en la Exposición, a un esquema de antecedente (cc. anacrusa 21-24) sobre una pedal de Tónica y consecuente (cc. anacrusa 25-29a) aquí algo variado con un diseño melódico más envolvente. Antecedente y consecuente son ahora cuasi simétricos en longitud.

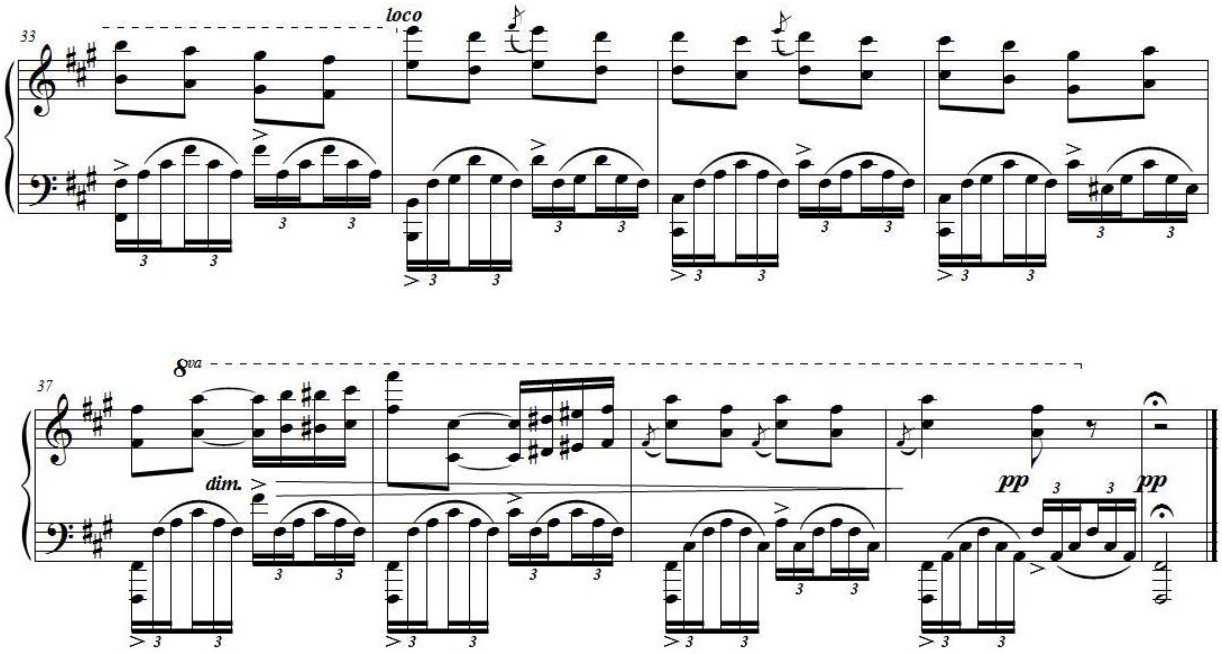


[113] La figuración de esta anacrusa está disminuida con respecto a la de la Exposición. En el inicio aparece escrita como corchea y aquí como semicorchea de seisillo.



A” (cc. 29-37a) es una repetición de la Reexposición algo variada y ornamentada en la que Olmeda renuncia a la anacrusa y hace aparecer ahora el Tema con un comienzo acéfalo. Consta de dos partes: en I (cc. 29-32) escuchamos el antecedente en el que su autor emplea el tresillo como elemento de intensificación expresiva sobre una pedal de Tónica. En II (cc. anacrusa 33-37a) escuchamos el consecuente con una pedal de Dominante en los cc. 35-36.





El compositor agrega una Coda (cc. 37-41) sobre una pedal de Tónica con el mismo comienzo acéfalo que en A''. Son cinco compases en progresivo *diminuendo* hasta terminar en *pianissimo* en un final conclusivo. Tampoco en esta ocasión aparece fecha o firma alguna en el manuscrito del E-BUadp.

2. 2. 7. *Rima 33* (*Melodía*).

Olmeda, *Rimas*, 33

Melodía

La trigésimo tercera y última *Rima* de la colección lleva el título de *Melodía*. Palacios Garoz afirma en su biografía que en el manuscrito figura el título de *Himno* o *Melodía,* pero el primero de ellos solo aparece en el índice que incluye Olmeda al principio del cuaderno de manuscritos. Luego, en la partitura manuscrita de la obra no lo menciona y escribe *Melodía.*

Es interesante encontrar sobre los pentagramas anotaciones hechas a lápiz para diversos instrumentos de viento: oboe, trompeta y corneta. Se diría que hubo una clara intención de transcribir esta *Rima* pianística para banda, aunque quedaría aún por dilucidar si esas anotaciones son del propio Olmeda o de alguien que con posterioridad accedió al manuscrito. La caligrafía de esas anotaciones a lápiz difiere de aquella a la que el Maestro de Capilla nos tiene acostumbrados.

Se trata de una obra monotemática en la tonalidad de Mi Mayor. Resulta chocante que en el

manuscrito aparezcan paradójicamente solo tres sostenidos en la armadura. Es evidente que se trata de un insólito descuido de su autor, solo así se comprenden todos los re-becuadro que aparecen cuando se produce una modulación al tono de La Mayor. Es un error que sorprende, puesto que no ocurre en ninguna de las 32 piezas anteriores de la colección, pero que tampoco tiene mayor trascendencia. Por todo ello, al digitalizar la *Rima* en mi trabajo, me he permitido añadir el re # a la armadura, que ahora cuenta con cuatro sostenidos.

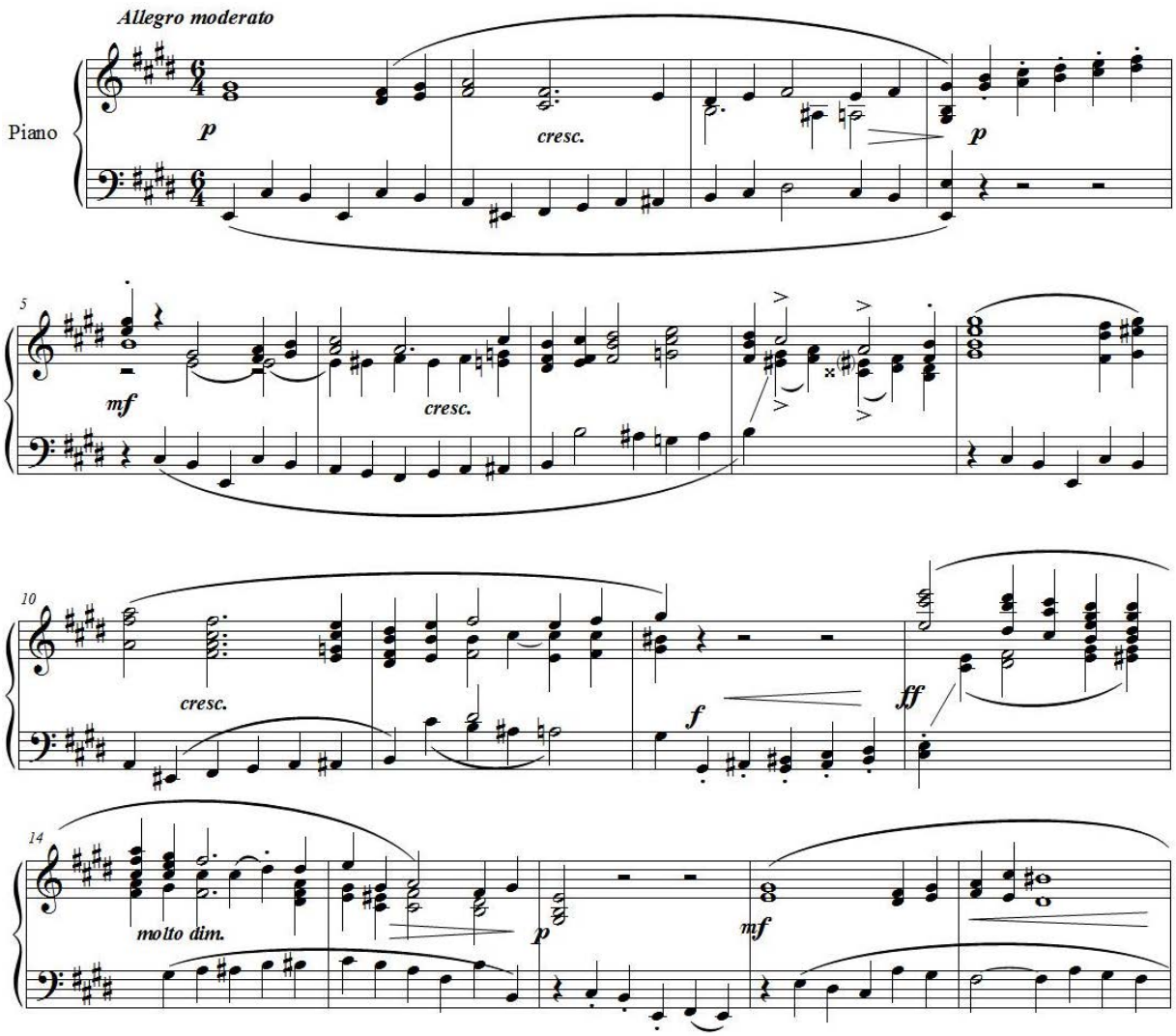
La pieza está en compás de 6/4 y su indicación de *tempo* es *Allegro moderato.* No obstante, hay cierta ambigüedad rítmica que sin duda es deliberada al coexistir dos diseños rítmicos diferentes en ambas manos, a veces de manera simultánea y a veces de manera sucesiva. Se diría que el compositor explora este recurso. Al principio de A, la mano izquierda está en 6/4 pero la derecha se presta más bien a un 3/2. Al comienzo de B, en cambio, ambas manos responden a un 3/2. En los cc. 70-72 la mano izquierda está escrita en 3/2, pero la derecha en 6/4.

Desde el punto de vista estructural responde al esquema de una *sui generis Barform*[114], A A B en la que A se corresponde con las dos primeras Secciones, ya que estas, debido a los signos de repetición, son idénticas. B, la tercera Sección, es ligeramente más breve y algo diferente, aunque no contrastante, puesto que reitera permanentemente el mismo material.

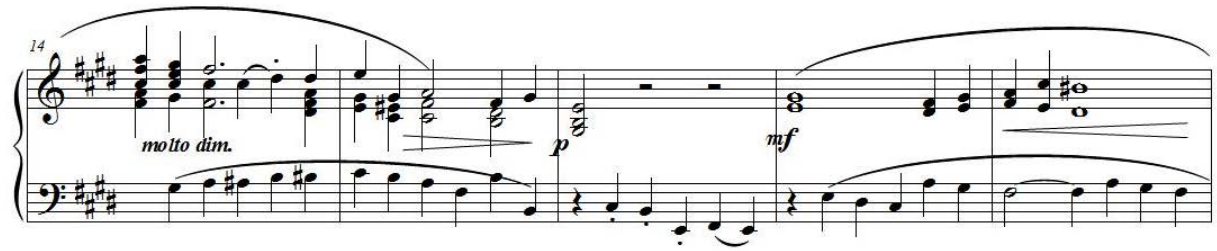
La *Rima 33* emplea de manera sistemática una textura contrapuntística en la que la técnica de conducción de voces es con frecuencia por movimiento contrario. No obstante, el número de voces utilizado en ella es variable.

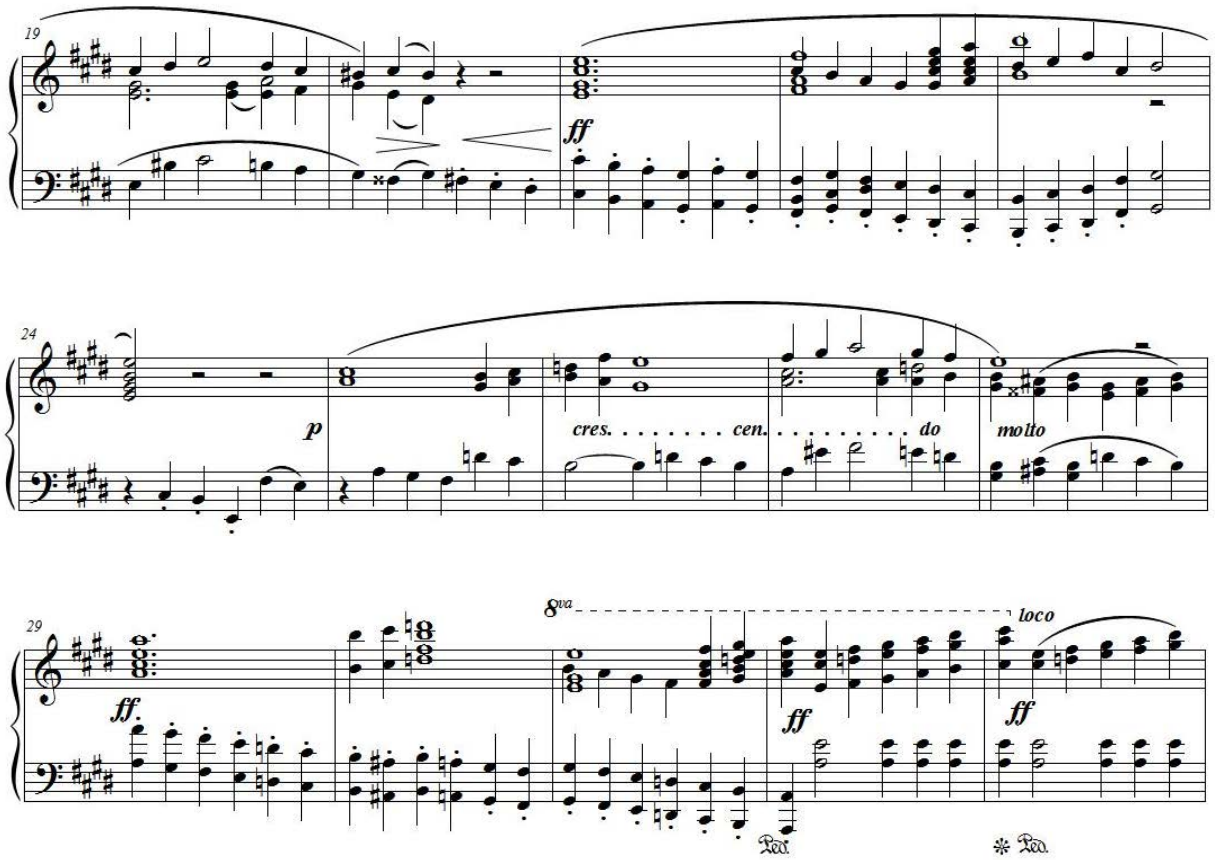
A (cc. 1-43) abarca tres subsecciones, A1, A2 y A3 más una Coda (cc. 32-43). A1 (cc. 1-8) presenta en *piano*, en el tono principal de Mi Mayor y con un comienzo tético el único Tema de la *Rima* que responde al esquema de antecedente (cc. 1-4) y consecuente, aquí, transicional (cc. 5-8). En A2 (cc. 9-16) tiene lugar la repetición del Tema según el mismo esquema de antecedente (cc. 9-12) en el que se produce una flexión modulante a la tonalidad paralela, Do # menor (c. 12a) y consecuente (cc. 13-16) en el que vuelve a la tonalidad principal. El Tema experimenta aquí una intensificación dinámica, la textura se refuerza convirtiendo las terceras del inicio en acordes de tres y cuatro notas que alcanzan un *fortissimo* en el c. 13.

[114] Forma *Bar.*

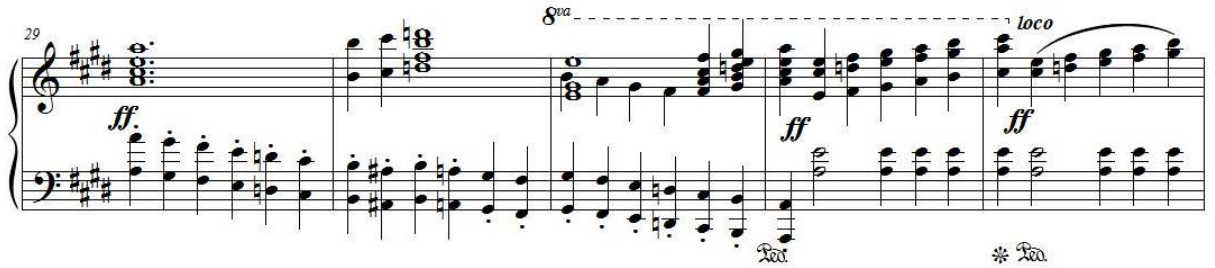


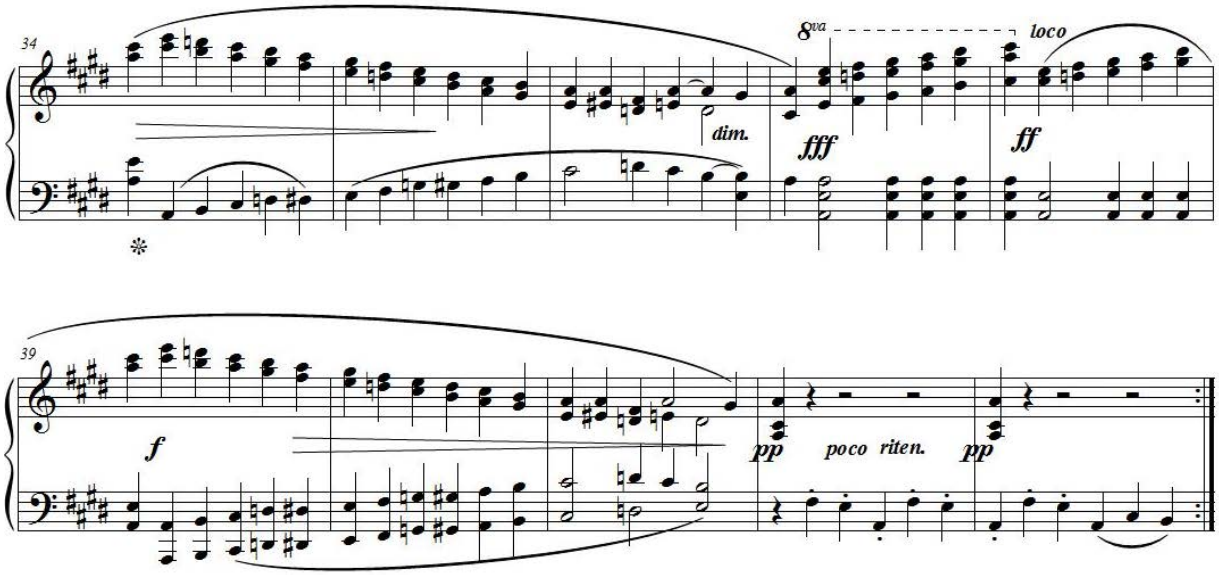
A3 (cc. 17-32a) es el Desarrollo. Este se divide a su vez en dos partes. En I (cc. 17-24) observamos de nuevo el esquema de antecedente (cc. 17-20) con una flexión modulante al tono relativo, Do # menor (c. 18b), y consecuente (cc. 21-24) en el que regresa al tono principal de Mi Mayor (c. 23a). En II (cc. 25-32a) se produce una modulación a la tonalidad de la Subdominante, La Mayor (c. 25c). Continúa siempre según el mismo esquema de antecedente (cc. 25-28) que equivale al antecedente de I (cc. 17-20) aunque un intervalo de 4ª Justa hacia arriba y consecuente (cc. 29-32a).



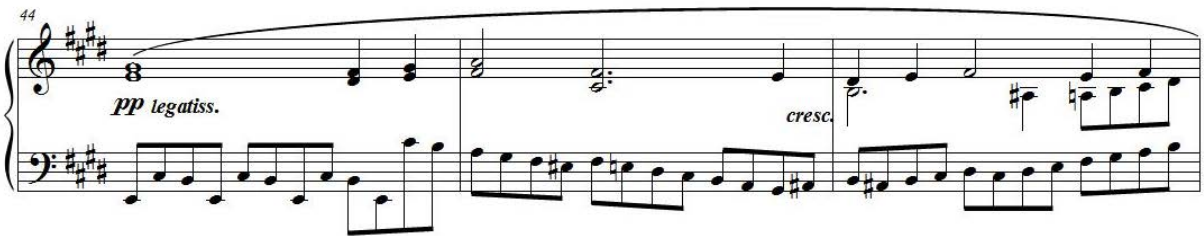


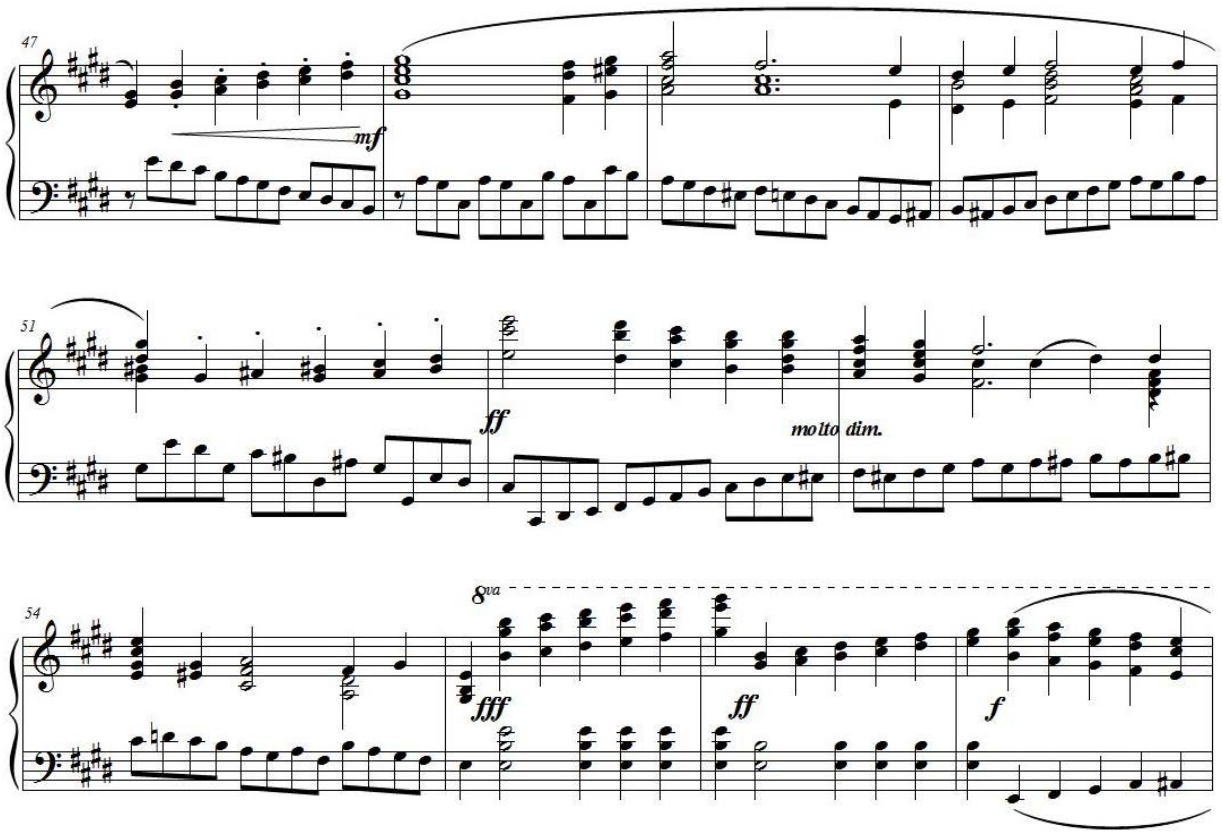
Tras el Desarrollo figura una Coda (cc. 32-43) basada en la soldadura de los cc. 4-5a. Continúa en la tonalidad precedente de La Mayor. Observamos tres partes en la Coda. En a (32-37a) parte de un *fortissimo* construido sobre una pedal de Tónica en los cc. 32-33 para llegar a un triple *fortissimo* con acordes en ambas manos sobre otra pedal de Tónica en los cc. 37-38. En b (cc. 37-42a) parte del citado *fff* tras el que se inicia un progresivo *diminuendo* que conduce al *pianissimo* (c. 42a). En c (cc. 42-43) hay como una *Codetta* dentro de la Coda en la que observamos el mismo diseño de acompañamiento empleado con la cabeza del Tema al inicio de la *Rima*.



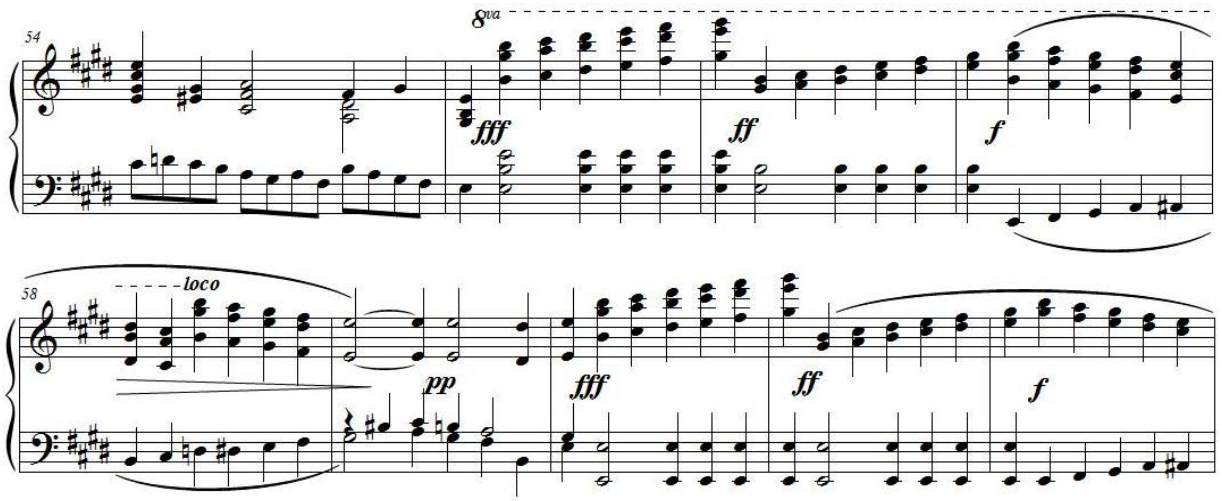


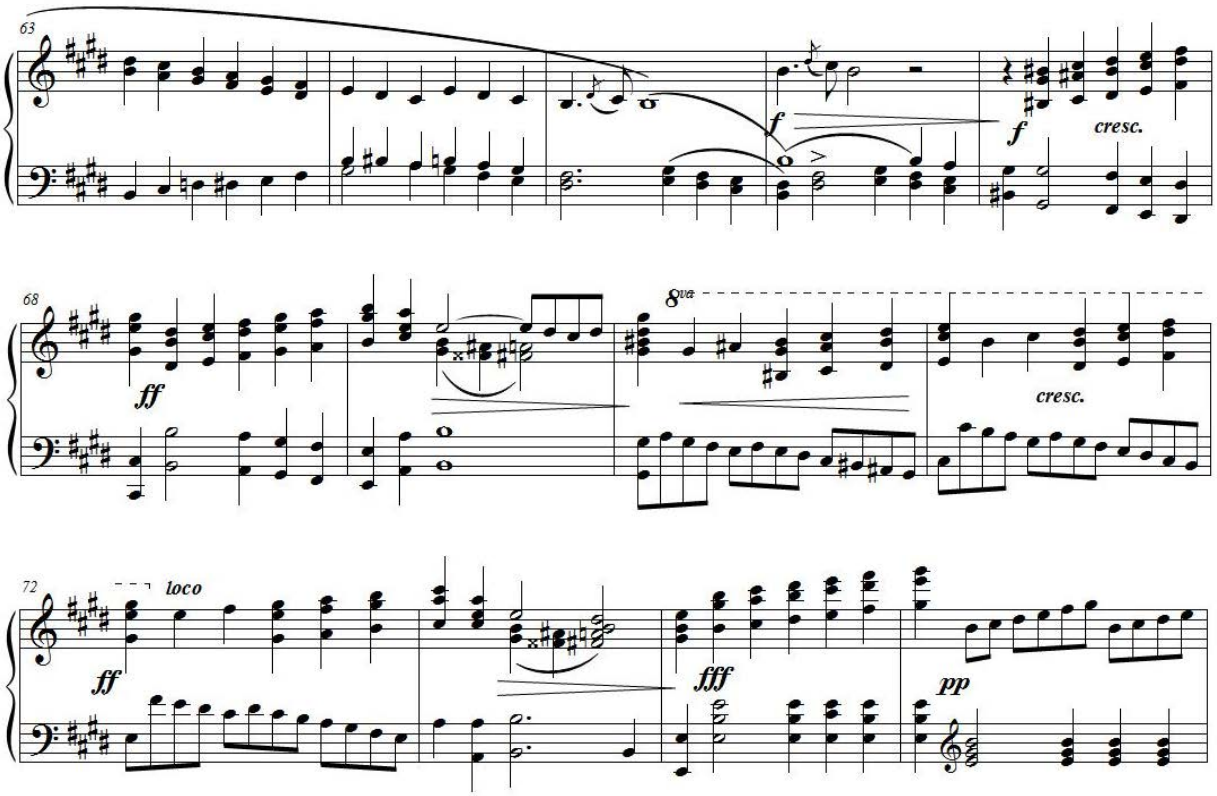
Tras la doble barra, aparece la tercera Sección mencionada al principio del análisis, B (cc. 44-81) de nuevo en la tonalidad principal de Mi Mayor. Se trata, en realidad, de una Reexposición variada de A y abarca también tres subsecciones. B1 (cc. 44-55a) comprende tres partes: a (cc. 44-47) nos trae de nuevo el Tema, aunque solo su antecedente; b (cc. 48-51) repite el antecedente, algo variado, del Tema, en el transcurso del cual (c. 51a) se produce un inciso modulante a la tonalidad paralela de Do # menor y c (cc. 52-55a) nos trae otra vez el consecuente del Tema, equivalente a los cc. 13-16 y en el que regresa en el c. 54c a la tonalidad principal de Mi Mayor. El acompañamiento realizado por el bajo, a pesar de tener el mismo diseño, experimenta un cambio en su figuración. El compositor aplica el recurso contrapuntístico de disminución en la mano izquierda. Esta pasa de negras a corcheas y se extiende durante toda la primera subsección, con lo que del pasaje se desprende una sensación de mayor fluidez. El hecho de contraponer a las voces de la mano derecha la figuración ininterrumpida de corcheas en el bajo evoca en B1 la escritura de un *Preludio Coral.*



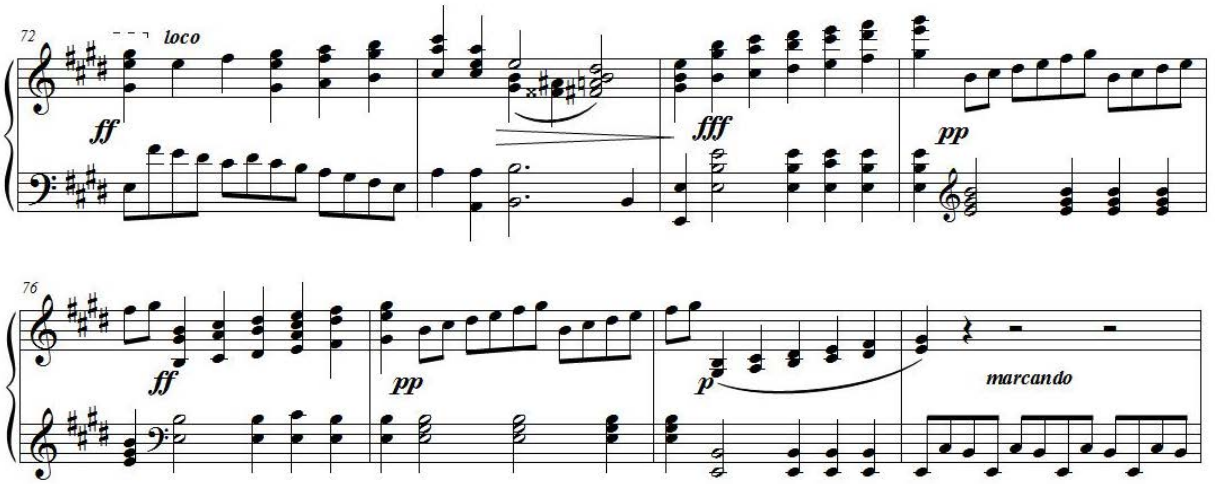


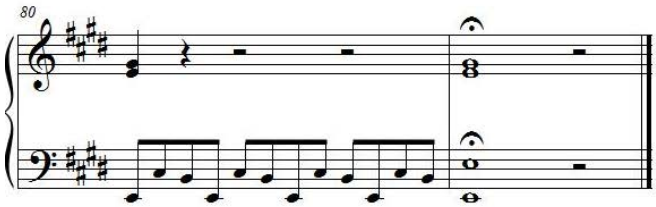
A continuación, asistimos a la Coda de la Sección B (cc. 55-74a) basada en la soldadura de los cc. 4-5a. Equivale al pasaje de A entre los cc. 32-43. Partiendo de un *fff* el discurso musical se va atenuando progresivamente. Observamos tres partes en ella: a (cc. 55-60a) con una pedal de Tónica en los dos primeros; b (cc. 60-67a) con otra pedal de Tónica también en los dos primeros y c (cc. 67-74a).





Tras la Coda de la Sección B podría pensarse que Olmeda temiera no haber sido suficientemente conclusivo y nos brinda una repetición más que bien puede ser contemplada como una Coda de toda la obra (cc. 74-81). Esta concluye reafirmando el material de la soldadura de los cc. 4-5a sobre una pedal de Tónica ininterrumpida. Se observan igualmente tres partes en ella: a (cc. 74-76a); b (cc. 76-78a) y c (cc. 78-81). El final es asertivo. En el manuscrito del E-BUadp tampoco figura fecha ni firma en esta ocasión.





2. 3. *RIMAS* CON RITMO DE DANZA POPULAR.

2. 3. 1. *Rima 6.* (*Idilio*).

Olmeda, *Rimas*, 6

Idilio

En este caso, el compositor no adjudica referencia concreta procedente de alguna de las *Rimas* del poeta. Tan solo la titula *Idilio,* lo cual ya es significativo. Según indica el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) Idilio tiene dos acepciones:

Del lat. *idyllĭum* 'poema pastoril', y este del gr. εἰδύλλιον *eidýllion.*

1. m. Coloquio amoroso, y, por ext., relaciones entre enamorados.

2. m. T. lit. Composición poética que recreaba de manera idealizada la vida del campo y los amores pastoriles.

Según el diccionario de la lengua española 2005 Espasa – Calpe, las acepciones quedan descritas como sigue:

1. m. Relación amorosa romántica e intensa: *están viviendo un idilio de verano*

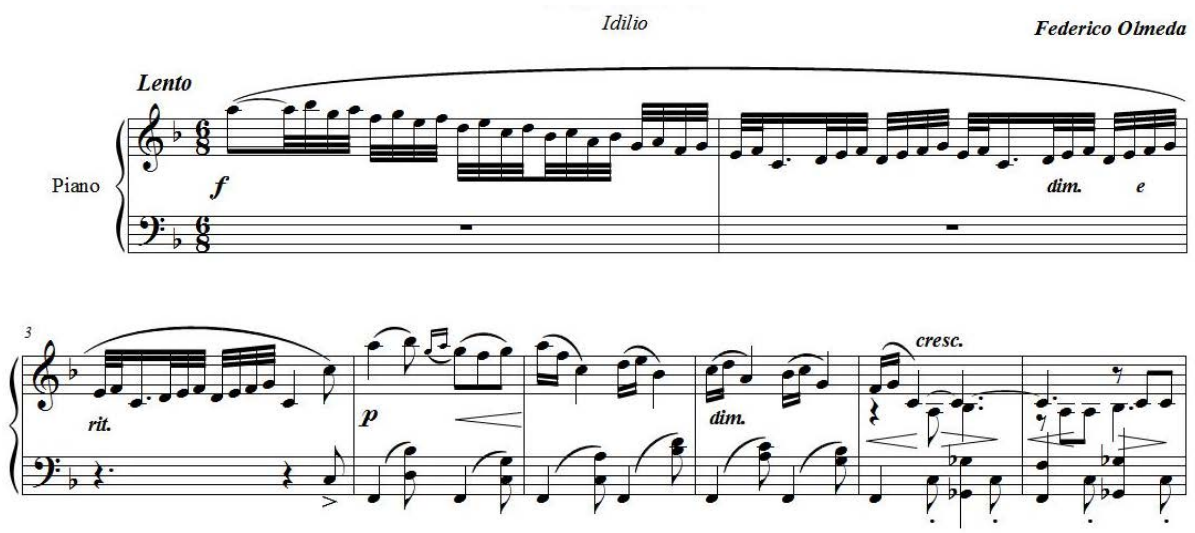
2. Poema de carácter bucólico y Tema amoroso: *idilio pastoril*.

La referencia de inspiración es, en definitiva, la poesía amorosa. Se encuadra perfectamente en el perfil del *Libro de los Gorriones*, aunque no figure una asociación directa reflejada en los manuscritos de manera explícita por el compositor.

La *Rima 6* es una expresiva y muy sugerente pieza que responde a una estructura tripartita de Lied A B A' en la que B es un desarrollo de A y A', una Reexposición variada. Se encuentra en la tonalidad de Fa Mayor, está en compás de 6/8 y su indicación de *tempo* es *Lento*. El ritmo es claramente de barcarola y mantiene de principio a fin ese vaivén o balanceo tan característico de estas piezas desde su origen en las canciones interpretadas por los gondoleros venecianos. La cabeza del Tema evoca en cierta manera la celebérrima *Barcarola* del compositor alemán

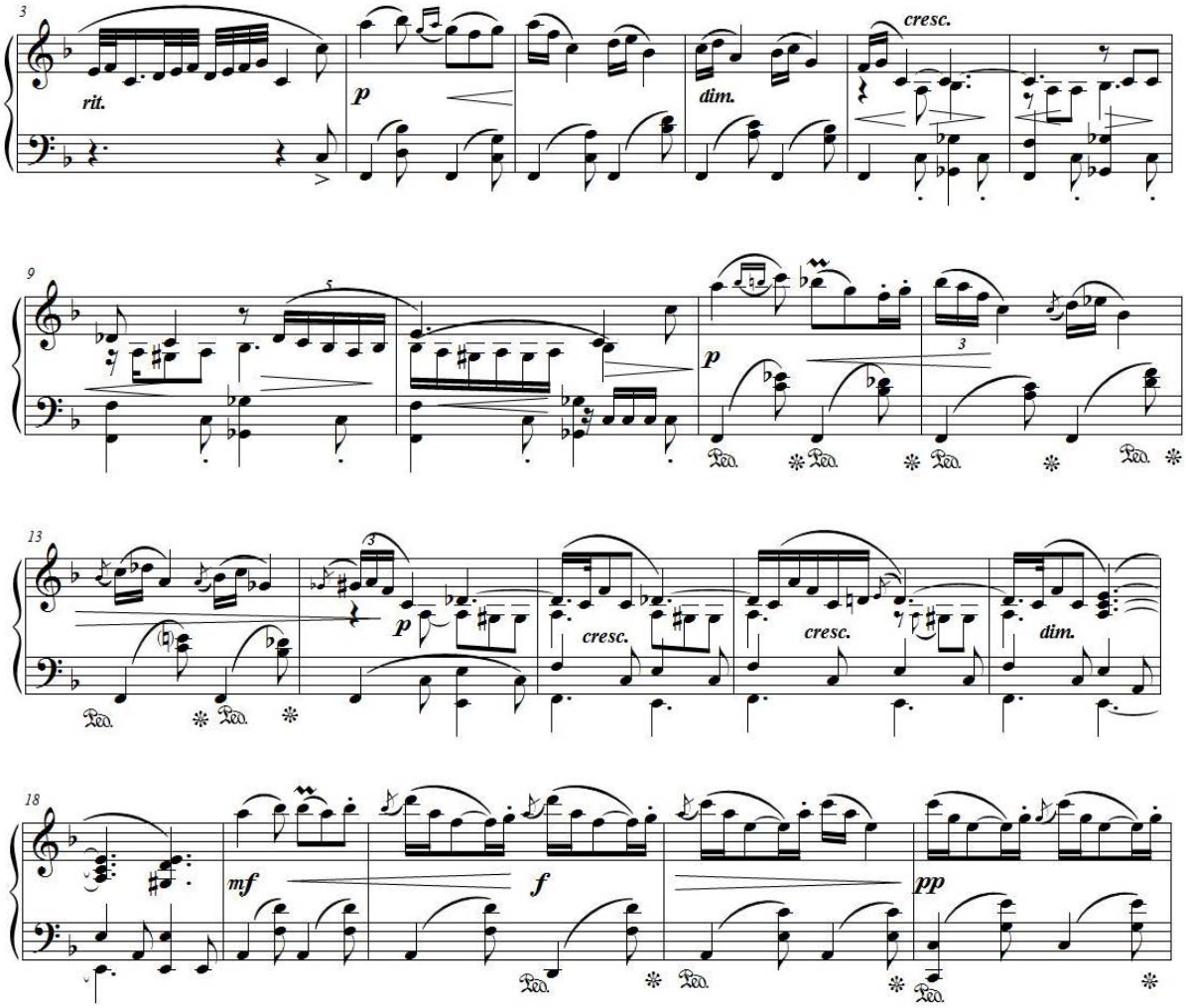
(nacionalizado francés) Jacques Offenbach en su Ópera *Hoffmanns Erzählungen*[115]. Olmeda la conocía con seguridad y sin duda recibió influencias tanto de ella como de otras obras que cruzadas con sus propias ideas dieron como resultado algo completamente diferente. El balanceo antes citado otorga a la presente *Rima* una connotación de "mecido", tiene también algo de *Berceuse*[116].

La pieza presenta una Introducción con un comienzo tético de tres compases completos. Tiene un carácter improvisatorio a modo de ambientación sonora. El comienzo de la Sección A, justo después, es igualmente tético. No se puede contemplar una anacrusa en esta ocasión como suele ser habitual, en el estilo de nuestro protagonista, ya que la ligadura de la Introducción abarca hasta la última nota del compás precedente. No obstante, cuando el Tema regresa en la Reexposición sí lo hace de manera anacrúsica. Olmeda, probablemente para evitar caer en la monotonía, se decanta por esta pequeña variante y gracias a ello facilita también un enlace más orgánico con el material temático de la Exposición,

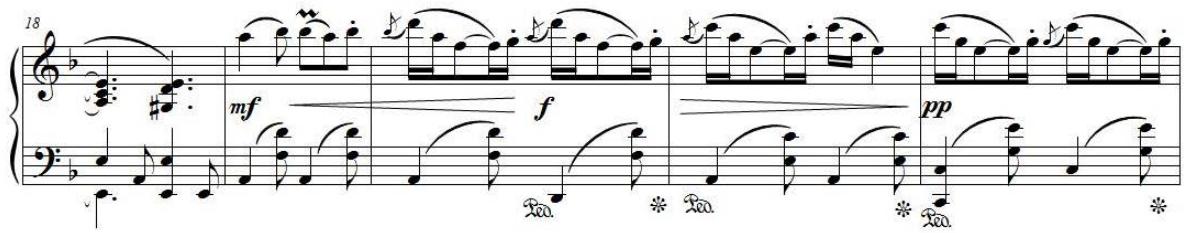


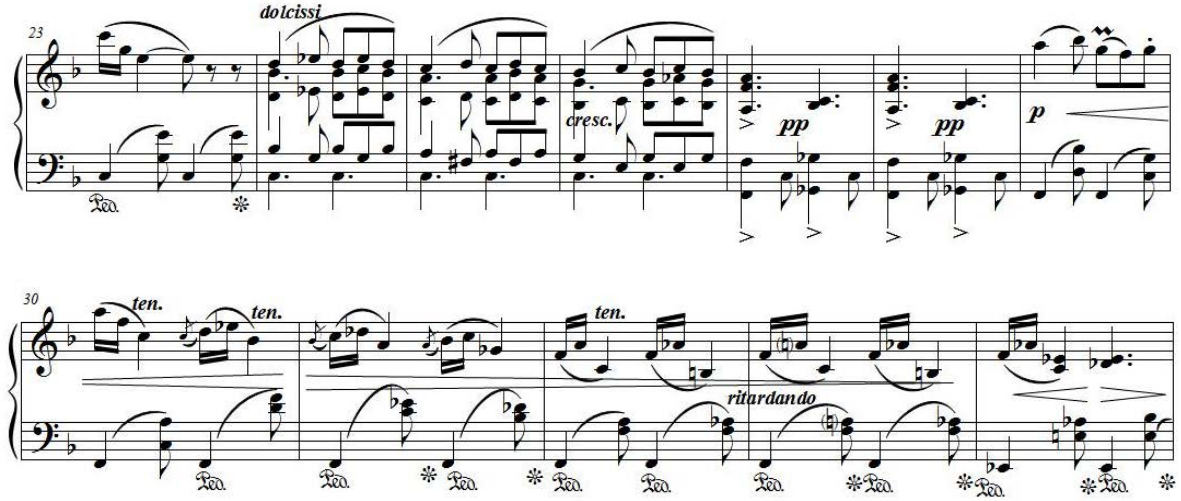
A continuación, aparece A, la Exposición. Consta de un solo Tema con variaciones, de expresión alegre y despreocupada según el título. La Sección expositiva (cc. 4-34) se divide en cuatro periodos, las cuatro veces que se muestra el Tema, que paso por denominar A1, A2, A3 y A4. Dos de ellos están en la tonalidad principal de Fa Mayor, A1 (cc. 4-10) y A2 (cc. 11-18).

[115] *Cuentos de Hoffmann* con libreto en francés de Jules Barbier basado en una obra de este y Michel Carré sobre los cuentos del (además de letrado, compositor, maestro de capilla, crítico musical, dibujante y caricaturista) escritor alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.
[116] *Canción de cuna.*

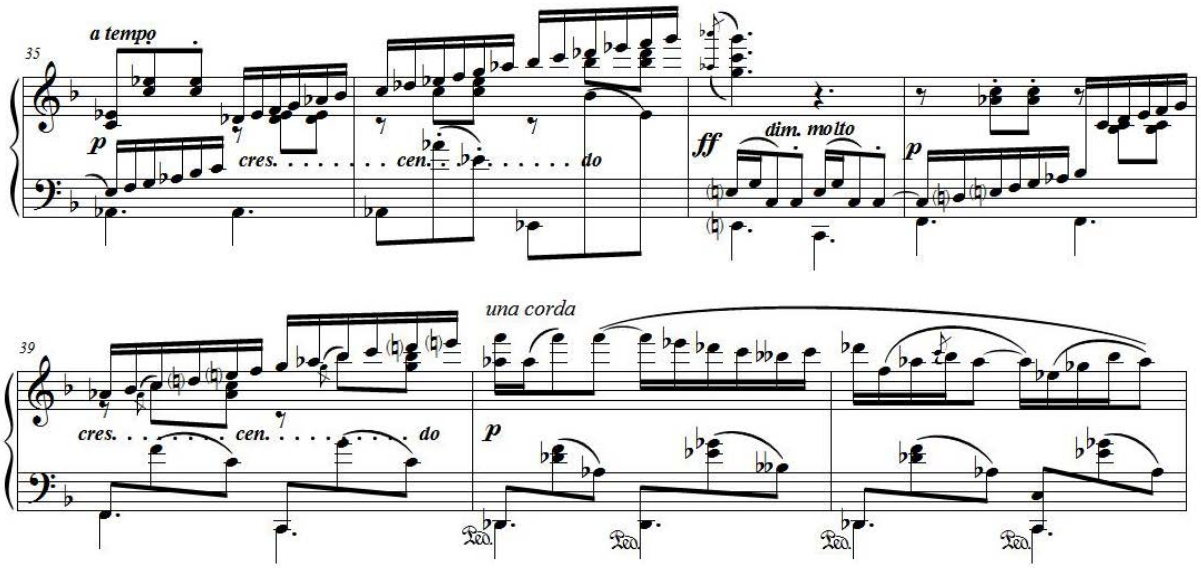


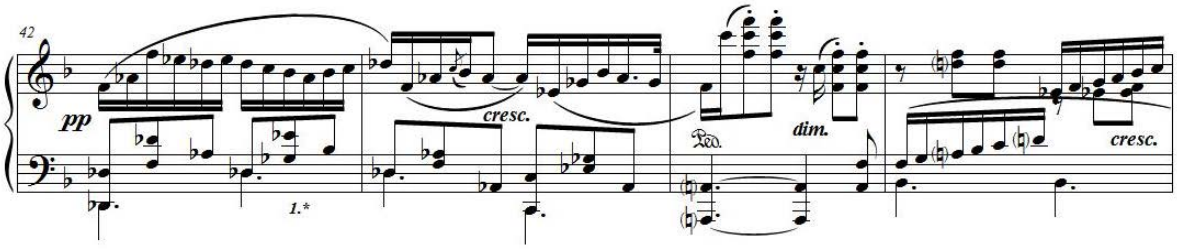
A3 (cc. 19-28) Re menor - Fa Mayor y finalmente A4 (cc.29-34). Este último terminando en el tono de La bemol mayor, el paralelo del homónimo menor (Fa menor) que conduce a la Sección Central, B.



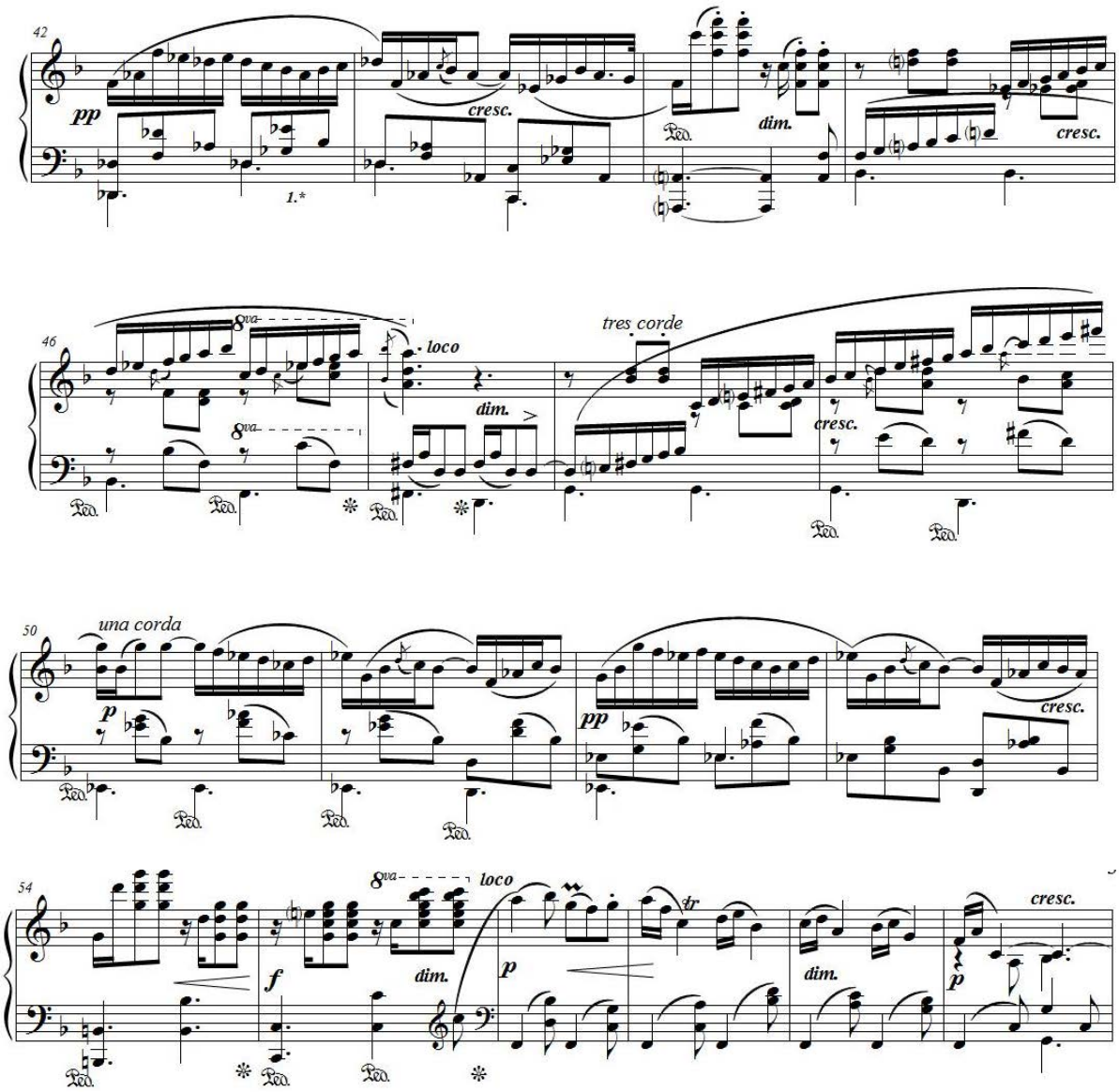


La Sección B contiene un episodio nuevo modulante con material que puede recordar a giros del material de A, aunque ello ocurra más rítmica que melódicamente. En B se despliega una profusión de escalas muy al gusto de nuestro protagonista. Se extiende durante veinte compases y se divide en dos bloques claramente diferenciados. Paso por denominarlos B1 (cc.35-44) y B2 (cc. 45-55). El primero, B1 está formado por un período de diez compases en los cuales se suceden las tonalidades de La bemol Mayor (cc. 35-36); Fa menor (cc. 37-39); Re bemol Mayor (cc. 40-43) y Si bemol Mayor, en el c. 44. Es decir, va descendiendo por terceras menores.



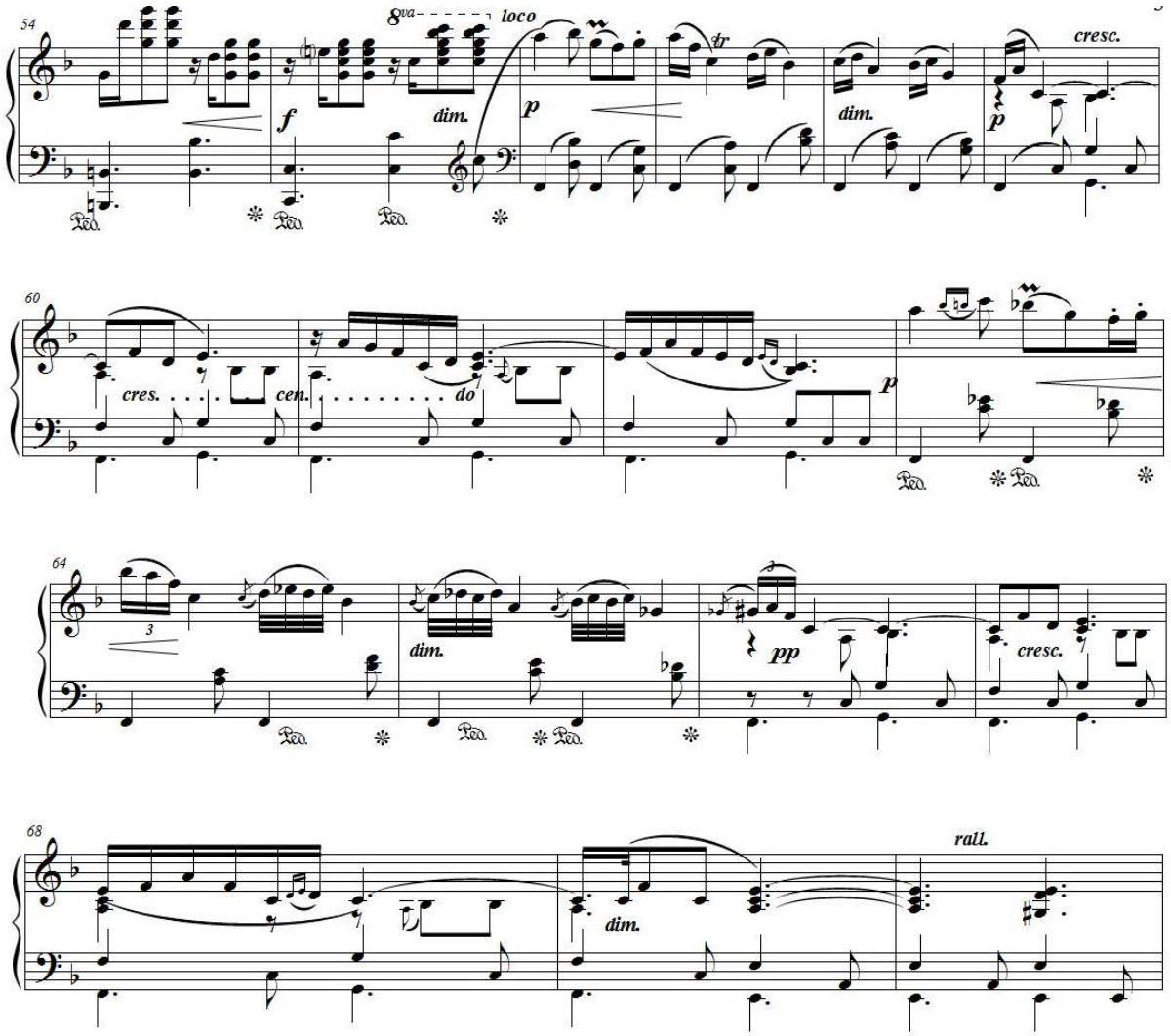


El segundo periodo, B2, a distancia de 2ª Mayor de B1, pasa por las tonalidades de Si bemol Mayor entre los cc. 45-46; Sol menor entre los cc. 47-49; Mi bemol Mayor entre los cc. 50-53 y en el c. 54 anuncia, a través de un Dominante secundaria, la tonalidad de Fa Mayor. Es decir, va descendiendo igualmente por terceras menores salvo cuando vuelve a la tonalidad principal de Fa Mayor.



La Reexposición variada se extiende entre los cc. 56 al 92. El Tema A'1 aparece en esta ocasión con un comienzo anacrúsico que lo diferencia de la Exposición y que anuncia ciertas modificaciones en el transcurso del material. Los denomino A'1, A'2, A'3, A''3 (una segunda variante de A3) y A'4.

El primer periodo, A'1, abarca del c. 56 al 62. El segundo, A'2, del c. 63 al 70. Ambos en el tono de Fa Mayor.

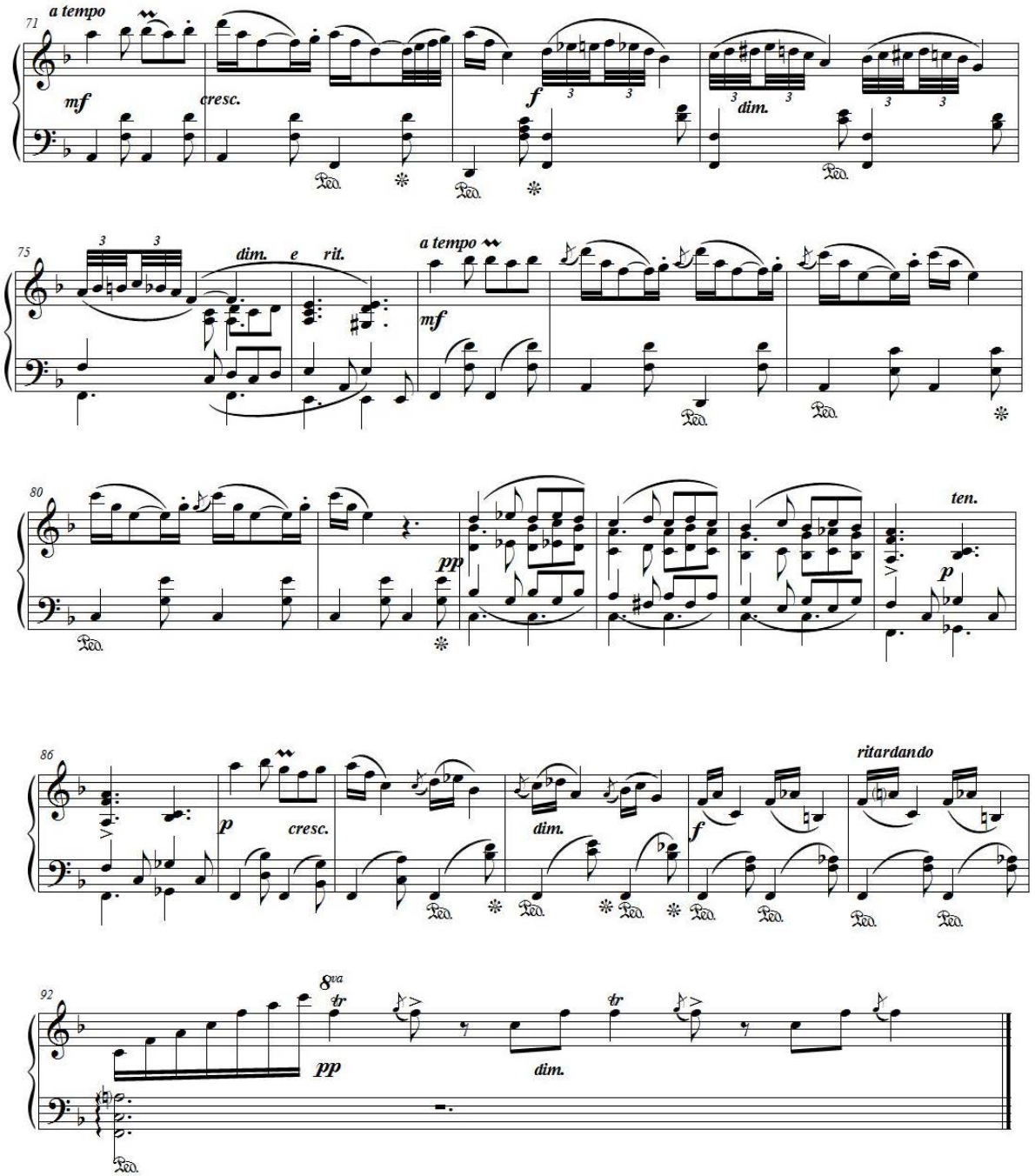


El período A'3 se muestra entre los cc. 71-76. Aparece por vez primera una figuración de fusas que fomentan ese carácter improvisatorio y relajado que caracteriza la pieza de principio a fin, pero especialmente las secciones A y A'. Este recurso (variación decorada sobre un bajo *ostinato*) era muy habitual desde el barroco. El período A''3 se muestra entre los cc 77 y 86.

El período A'4 se muestra entre los cc. 87- 92a (primer tiempo). Tras apagarse el Tema poco

a poco, Olmeda agrega una brevísima *Codetta* de un compás de duración libre, a modo de cadencia improvisatoria que imita el canto de un pájaro con trinos y apoyaturas en *diminuendo*.

La pieza finaliza en el mismo clima bucólico y apacible en el que comenzó. La *Rima nº 6* no figura firmada en el manuscrito del E-BUadp, pero sí fechada en Burgos, sin especificar día concreto, en abril de 1890.



2. 3. 2. *Rima 7* (*Idilio*).

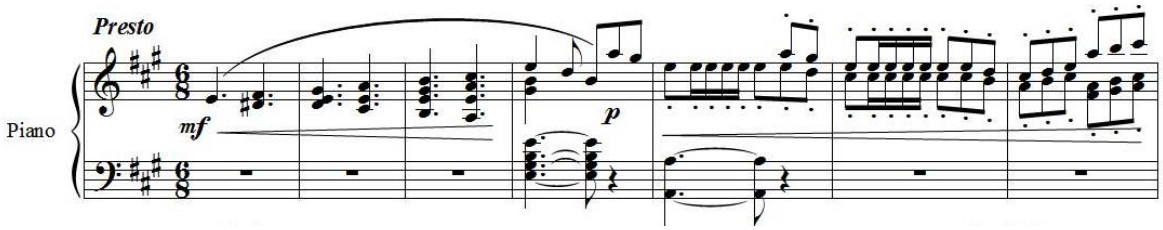
Olmeda, *Rimas*, 7

Idilio

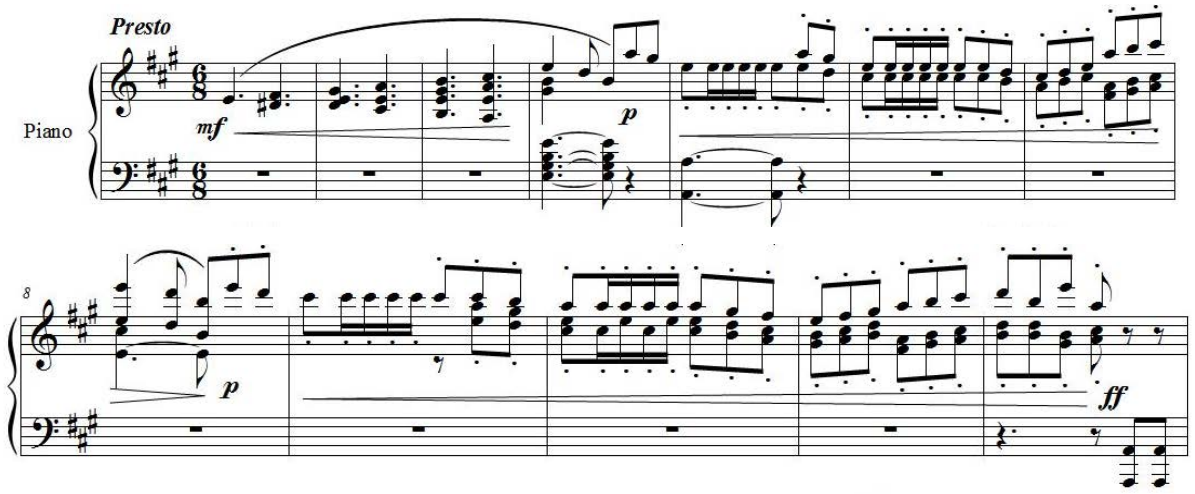
Federico Olmeda titula la *Rima* 7 del mismo modo que la anterior. Cabría suponer que con esa alusión regirían los mismos parámetros interpretativos que en la *Rima 6*, pero en este caso nos encontramos ante una pieza con un carácter completamente diferente. Su expresión desprende alegría, entusiasmo, incluso absoluta euforia por momentos. Se diría que el "idilio pastoril" está celebrando alguna festividad, esto encaja perfectamente. Se trata de una escena costumbrista en forma de danza, concretamente una jota, muy habitual en zonas rurales. La tonalidad es La Mayor que de por sí ha sido utilizada tradicionalmente para reflejar la alegría campestre. La diferencia indicada entre los respectivos *tempi* de las *Rimas*, *Lento* (nº 6) y *Presto* (nº 7), incita a pensar ya desde un principio que el compositor buscaba un contraste y además que este fuera considerable a pesar de que ambas están en compás de 6/8 como cabía esperar de una pieza pastoril. La tonalidad de La Mayor se modaliza de manera eventual en ciertos pasajes que detallo más adelante.

La *Rima* responde a una bastante sui géneris forma Rondó en la que el Estribillo va alternándose entre tres Estrofas las cuales disponen de un material común y lo que en realidad varía es la textura. En la primera Estrofa el compositor hace acopio de escalas. En la segunda, de arpegios. En la tercera, de una combinación de ambas. Es llamativo que el Estribillo sea tonal y en cambio las dos primeras Estrofas, en su mayor parte sean modales. La tercera, más breve, es tonal de principio a fin.

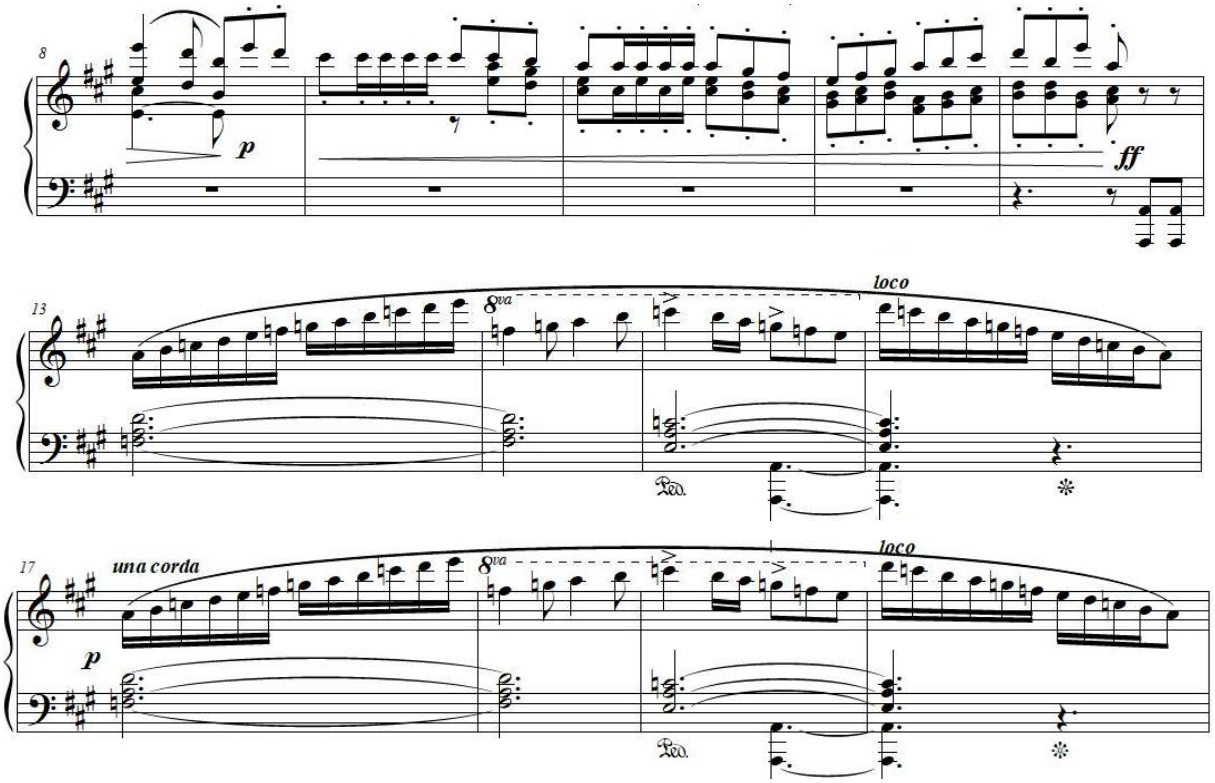
La composición se abre con una Introducción armónica de cuatro compases en *crescendo* a partir de *mf* que preludia al Estribillo.

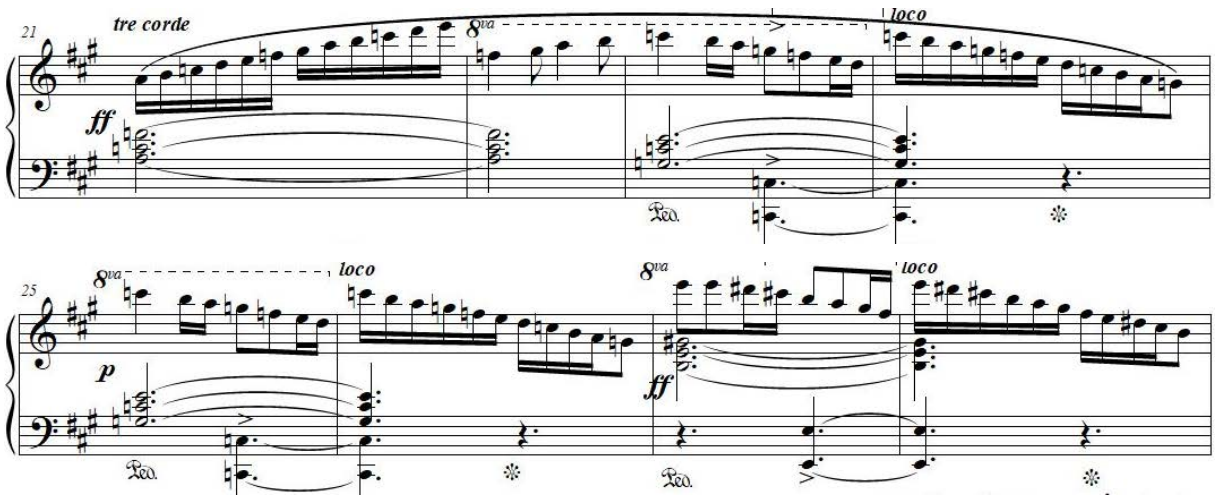


El Estribillo aparece, tras el regulador (cc. 4b-12b), de nuevo en *piano* súbito con un comienzo anacrúsico. Su Tema consta de un antecedente (cc. 4b-8b) y un consecuente (cc. 8b-12b), ambos diatónicos e imitativos; y asimismo en *crescendo*.

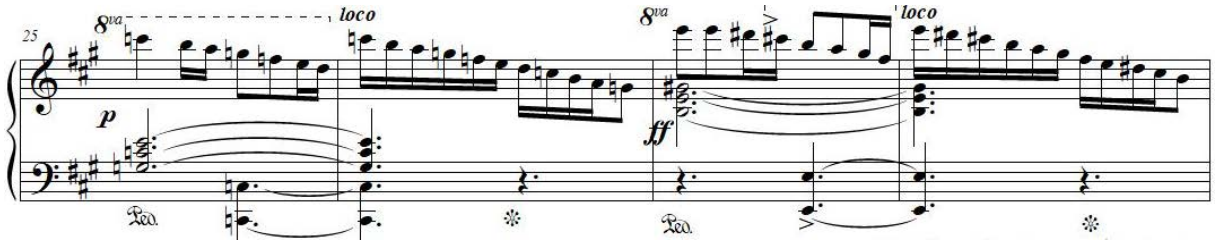


La primera Estrofa se muestra entre los compases 12b y 32b distribuidos en grupos de 4 + 4 + 4 + 4 + 2 + 4 + 2. Se observan tres subdivisiones en ella. La primera es la más extensa (cc.12b-26), se encuentra en modo eólico altura la, en una alternancia modal-tonal tan del gusto de nuestro protagonista.

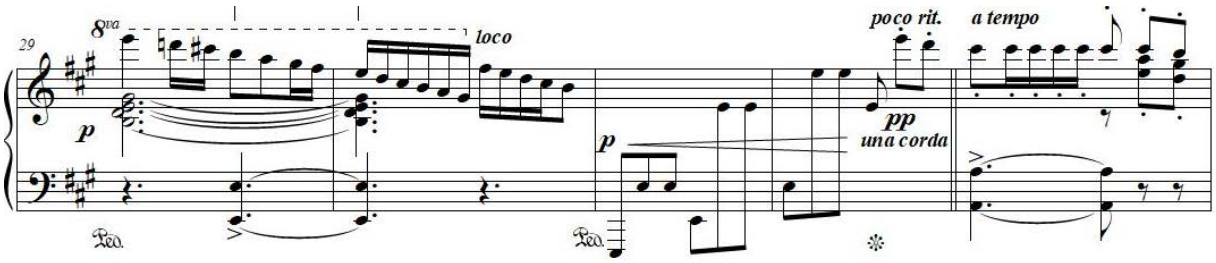




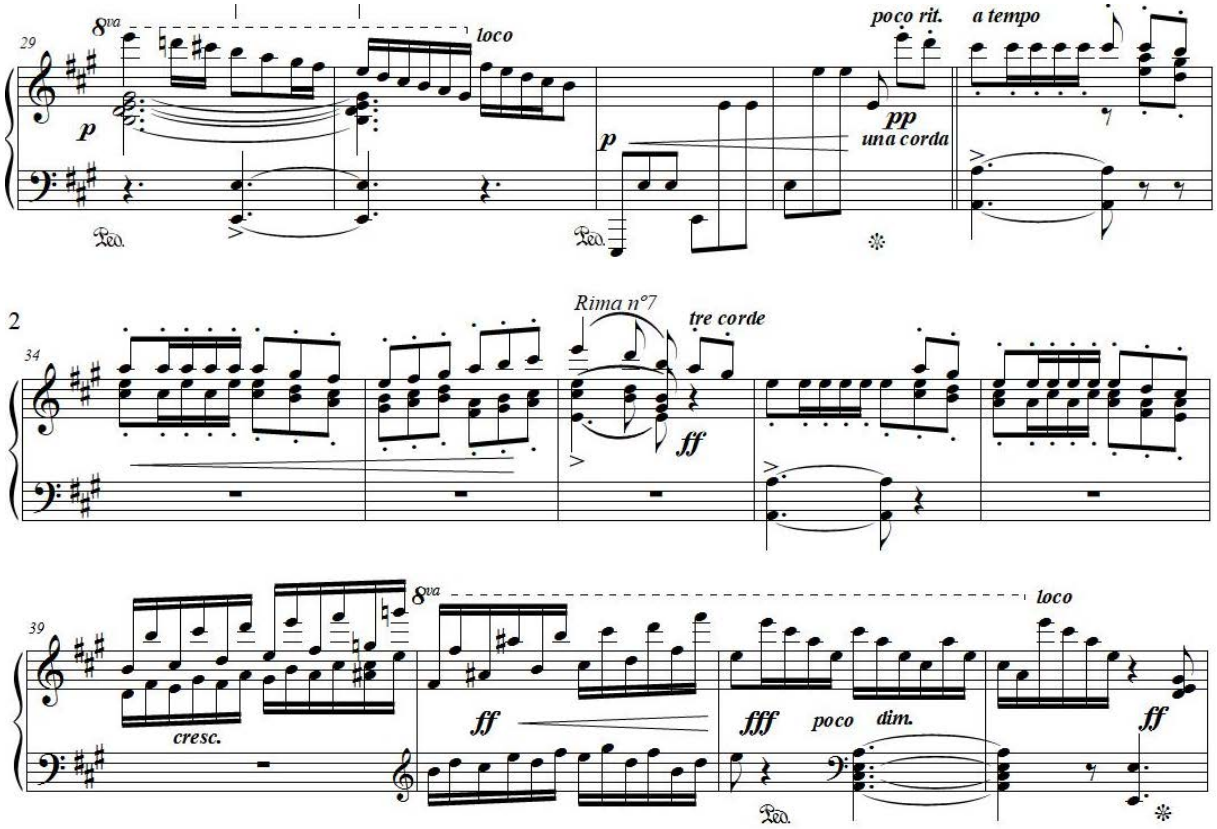
La segunda es la más breve (cc. 27-28), tonalizándose de nuevo, en Mi mayor.



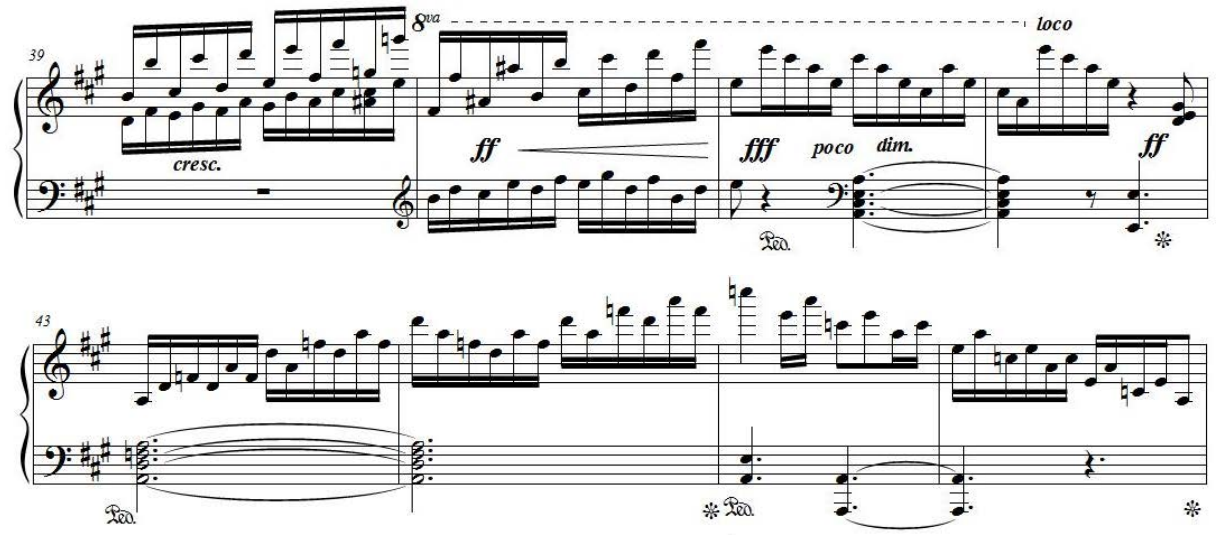
La tercera (cc. 29-32b), en la tonalidad de La mayor, con una Dominante con 7ª terminando en una semicadencia de dos compases que dará paso otra vez al Tema del Estribillo.

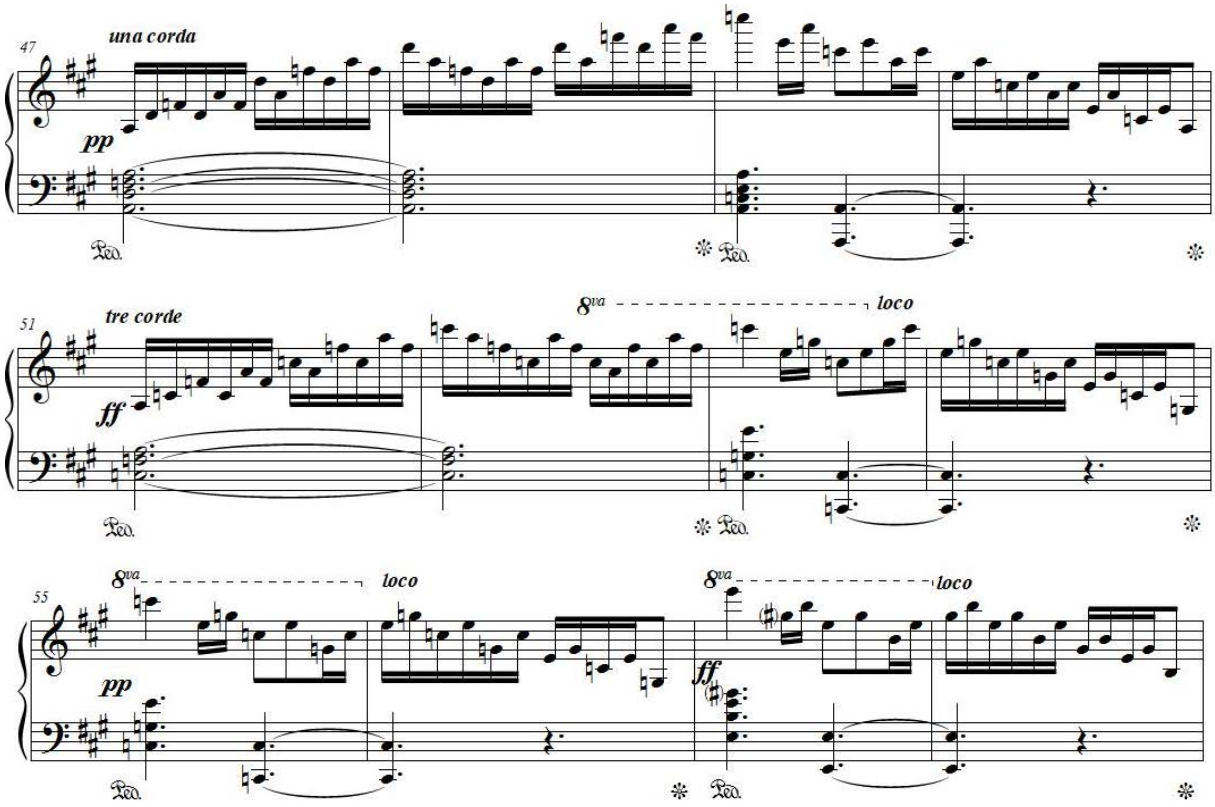


El Estribillo (cc.32b-42b), se muestra en esta segunda ocasión en orden inverso. Primero presenta el consecuente, *a'* (cc.32b-36b) y luego, aunque variado, el antecedente, *a* (cc.36b-42b).

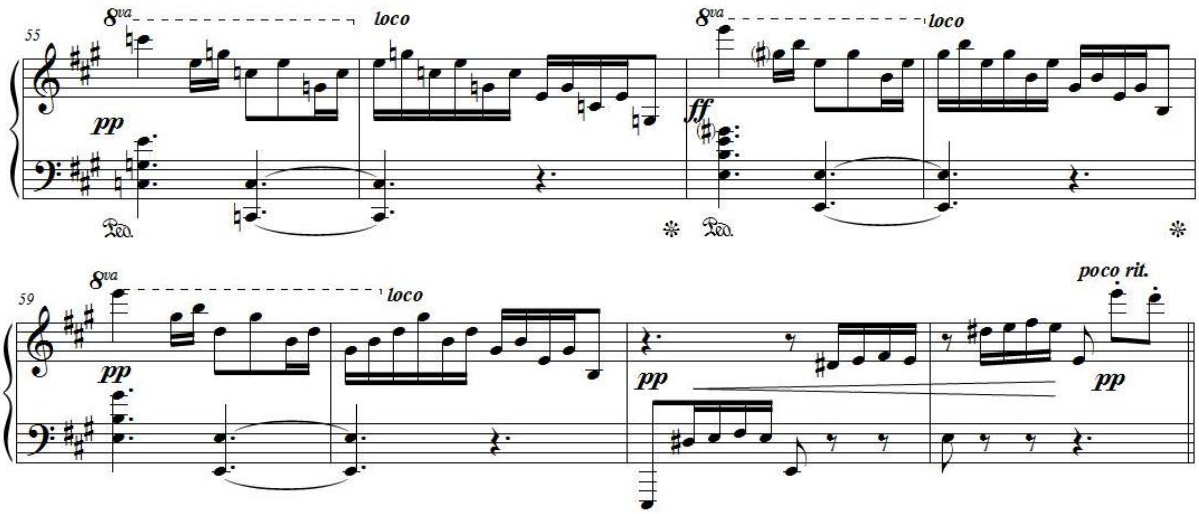


La segunda Estrofa se extiende entre los compases 42b y 62b, distribuidos (de manera casi idéntica a la primera) en grupos de 14 [4 + 4 + 4 + 2] + 4 + 2. Hay en ella dos subsecciones. La 1ª, como en la anterior Estrofa, es la más extensa (cc. 42b-56). Esta se encuentra también en modo eólico altura la.

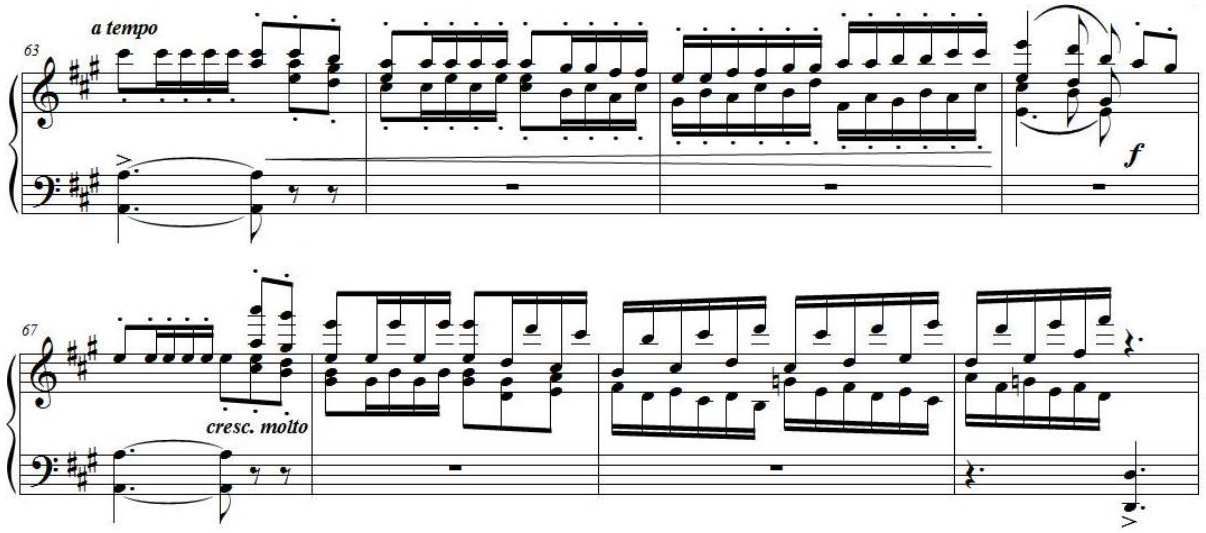




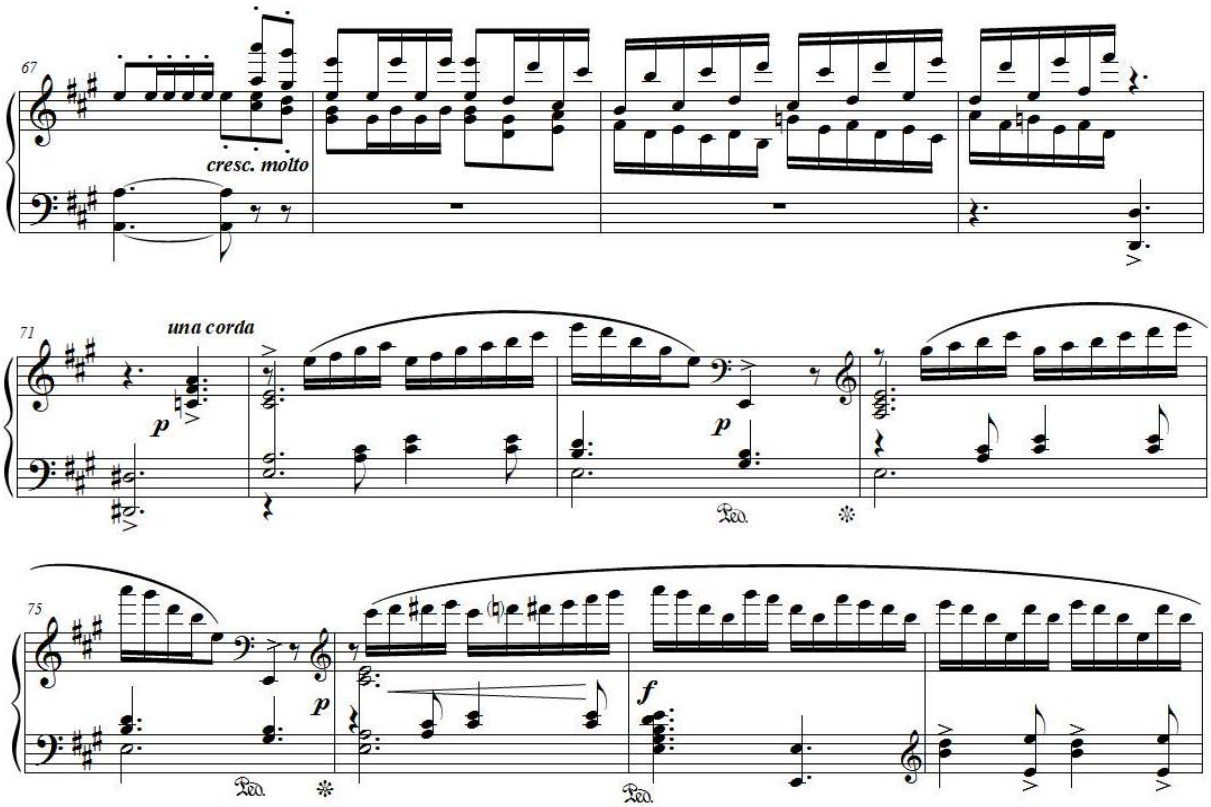
La 2ª (cc. 57-62b), tonalizándose de nuevo, en el tono principal de La Mayor. Pasa por una Dominante durante dos compases, luego por una Dominante con 7ª durante otros dos, quedando después suspendida en una semicadencia tras la cual regresa el Estribillo.

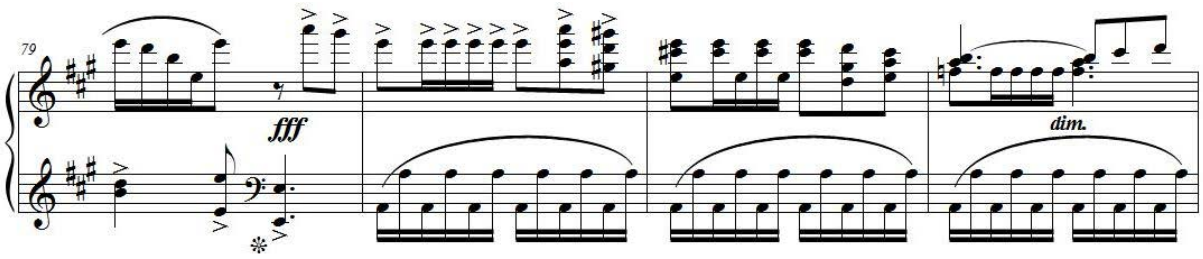


El Tema del Estribillo se escucha aquí por tercera vez entre los compases 62b y 70a. Muestra también primero el consecuente, A' (cc. 62b-66b) y luego el antecedente variado (cc. 66b-70a).

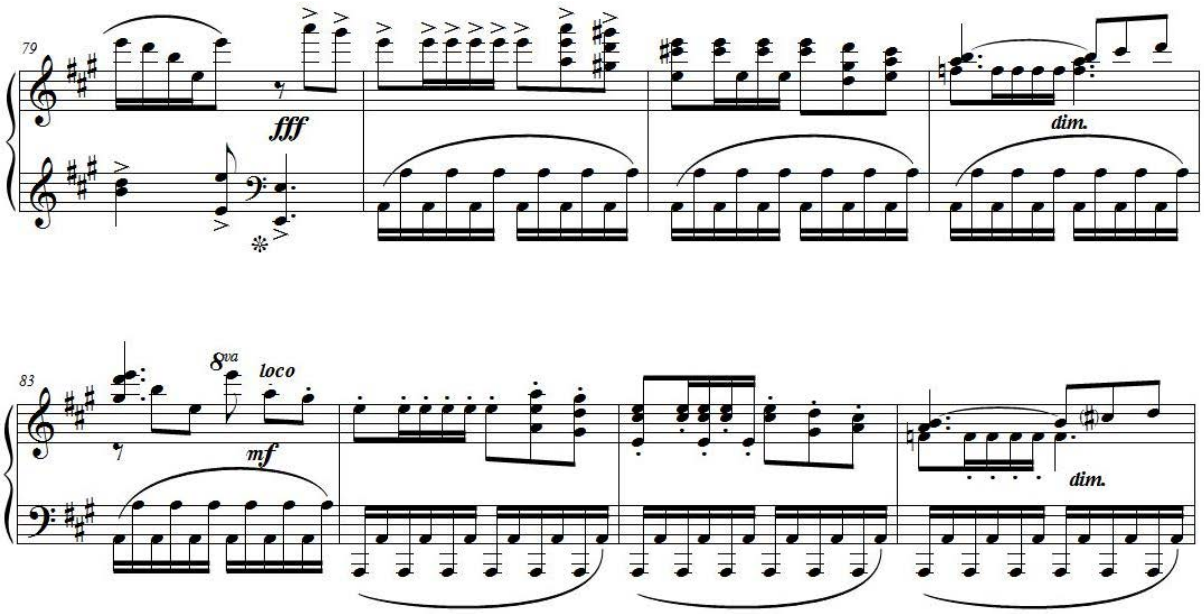


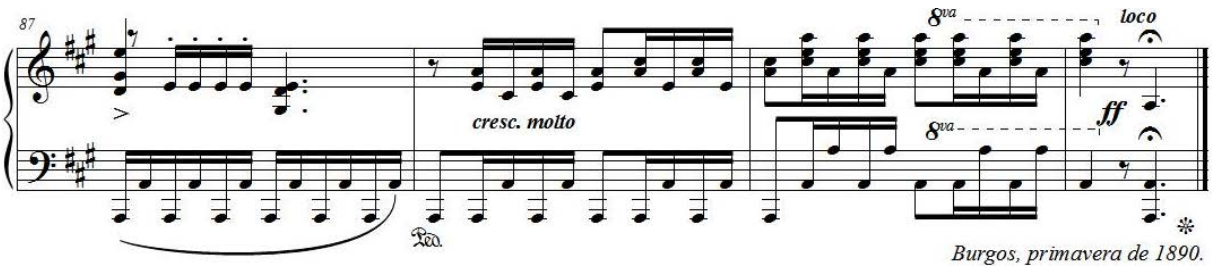
La tercera Estrofa se extiende entre los compases 70b y 79b distribuidos en grupos de 1 + 2 + 2 + 4. Tras una dominante secundaria en forma de acorde de séptima disminuida en el compás 71, la música fluye a través de la tensión creada por una nota pedal de dominante que se encarga de conducir el pasaje hasta que al final se abre paso brillantemente el Estribillo.





El Tema del Estribillo resurge más resuelto y enérgico que nunca en el compás 79b por cuarta y última vez en un triple *fortissimo.* Emplea una pedal de tónica que permanece hasta el final en el compás 90. La textura en el bajo consiste en unos batimientos a intervalos de octava con una figuración de semicorcheas que evocan unas castañuelas reforzando con ello el ritmo de danza. Consta de dos frases de cuatro compases casi idénticas, la segunda una octava inferior a la primera, y una *Codetta*. La primera frase (cc.79b-83b) con la indicación dinámica en el manuscrito de máxima intensidad (triple *fortissimo*) y un *diminuendo* al final. La segunda (cc. 83b-88a) partiendo de *mezzo forte,* pero con *diminuendo* también al final. La *Codetta* (cc. 88-90), carece de una intensidad sonora especificada en el manuscrito, pero cercana sin ninguna duda por deducción a *piano* realiza un gran *crescendo* que desemboca de nuevo en *fortissimo* en un final no asertivo. La *Rima* está fechada en Burgos en la primavera de 1890.





2. 3. 3. *Rima 14* (*Idilio*).

Olmeda, *Rimas*, 14
Idilio

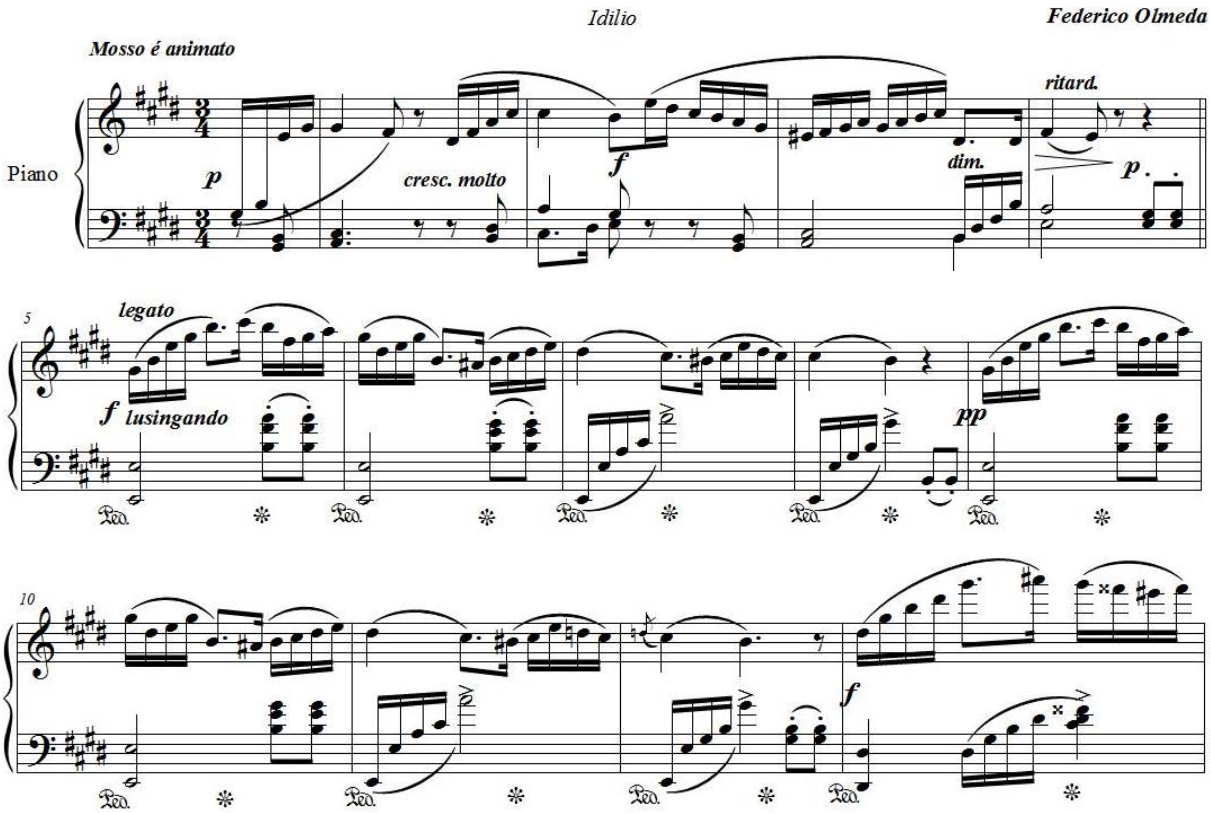
Como ocurre en la *Rima sexta* y séptima, la número 14 de la colección de Olmeda, aunque no tenga asignado ningún poema concreto del *Libro de los Gorriones* de Gustavo Adolfo, muestra, no obstante, el título de *Idilio* tan asociado al universo becqueriano. Se trata, en este caso, de una sencilla pieza monotemática en la tonalidad de Mi Mayor con una forma tripartita que comprende una Exposición, una Sección Central contrastante y una Reexposición.

La *Rima* está en un compás de 3/4 y la indicación de *tempo* es *Mosso e animato*. En el manuscrito del E-BUadp puede leerse también *Lento no demasiado* antes del primer sistema. Creo que esta debió de ser la idea inicial del compositor, pero he llegado a la conclusión que después decidió cambiarla por aquella olvidándose de tacharla. Solo así se comprendería el que en la Sección Central contrastante aparezca de nuevo *Lento*, que de otra forma no sería necesario. Solo aceptando *Mosso e animato* de manera general tienen también sentido las indicaciones de *scherzando* a lo largo de las secciones primera y última. Por las razones expuestas me he tomado la libertad de suprimir en el inicio *Lento no demasiado* al digitalizar la partitura en mi trabajo.

La primera sección consta de una Introducción de cuatro compases en el tono principal tras la que se presenta el Tema A (cc. 4c-8b), que se repite seguidamente de manera cuasi idéntica (cc. 8c-12b). Únicamente cambia la dinámica de *forte* a *pianissimo* a modo de eco y la alteración del re en los cc. 11 y 12 que aparecen con becuadro. El comienzo es anacrúsico tanto en el Tema como en la Introducción. Esto no permanece invariable a lo largo de toda la pieza en la que el Tema a veces reaparece con un comienzo tético como, por ejemplo, al inicio de la Reexposición (c. 67). E incluso en las ocasiones que lo hace de forma anacrúsica no siempre figuran las cuatro semicorcheas y caída en el mismo tiempo del compás. Si se comparan en la Exposición los comienzos de la Introducción y del Tema, ambos anacrúsicos, se aprecia rápidamente que las

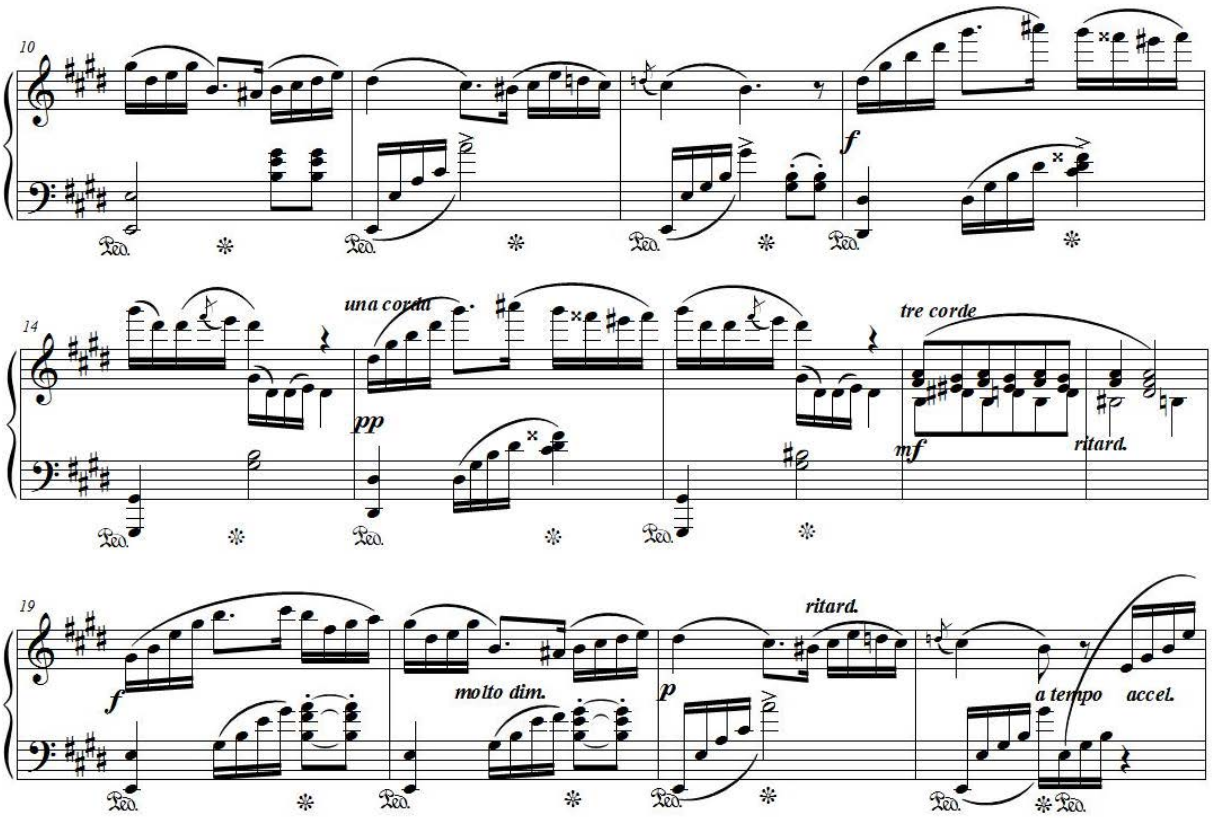
cuatro semicorcheas pasan del tercer tiempo del compás al primero. De todo ello se desprende una sensación grácil, de movilidad, de libertad de movimiento. Es una sutileza rítmica que evoca procedimientos schumannianos.

En el c. 5 Olmeda emplea como indicación de carácter un término poco habitual, *lusingando*[117], pero que se describe muy bien la expresión del pasaje. La *Rima 14* es una de las pocas piezas en un compás de 3/4 asociadas a un baile. Comienza como un vals y continúa como un minueto. A ello contribuye la ubicación en el compás de las cuatro semicorcheas citadas.

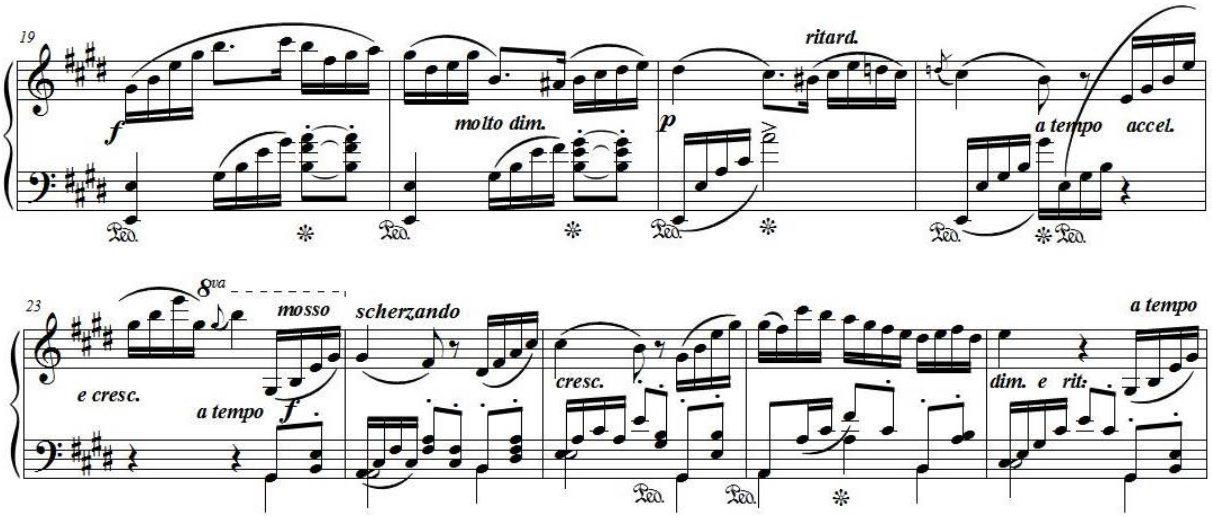


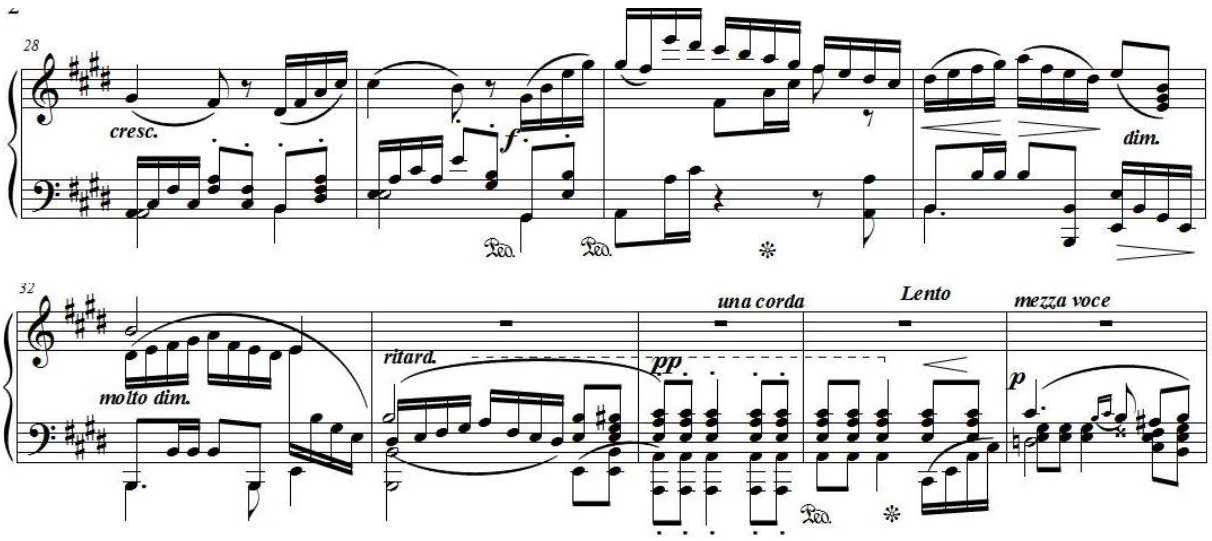
A continuación, se produce una desviación a Sol # menor (c. 12c), su contratonalidad y después al homónimo mayor de esta (c. 16), en una amplificación temática seguida de una breve transición, seis compases distribuidos en grupos de 4 + 2. Repite una vez más el Tema A (cc. 19-22b), en el tono principal, al que sigue una soldadura (c. 22b-23b) con el acorde desplegado de Mi Mayor. Se produce una imitación sistemática de la imitación. En la voz donde antes figuraba una blanca encontramos ahora una imitación en canon que enriquece la escritura de la mano izquierda (cc. 13-16) y (cc. 19-20).

[117] Coqueteando.



Un proceso cadencial seguido de una breve transición (cc. 23c-35b) conduce la Exposición a la Sección Central contrastante. Se trata de doce compases distribuidos en grupos de 10 + 2.

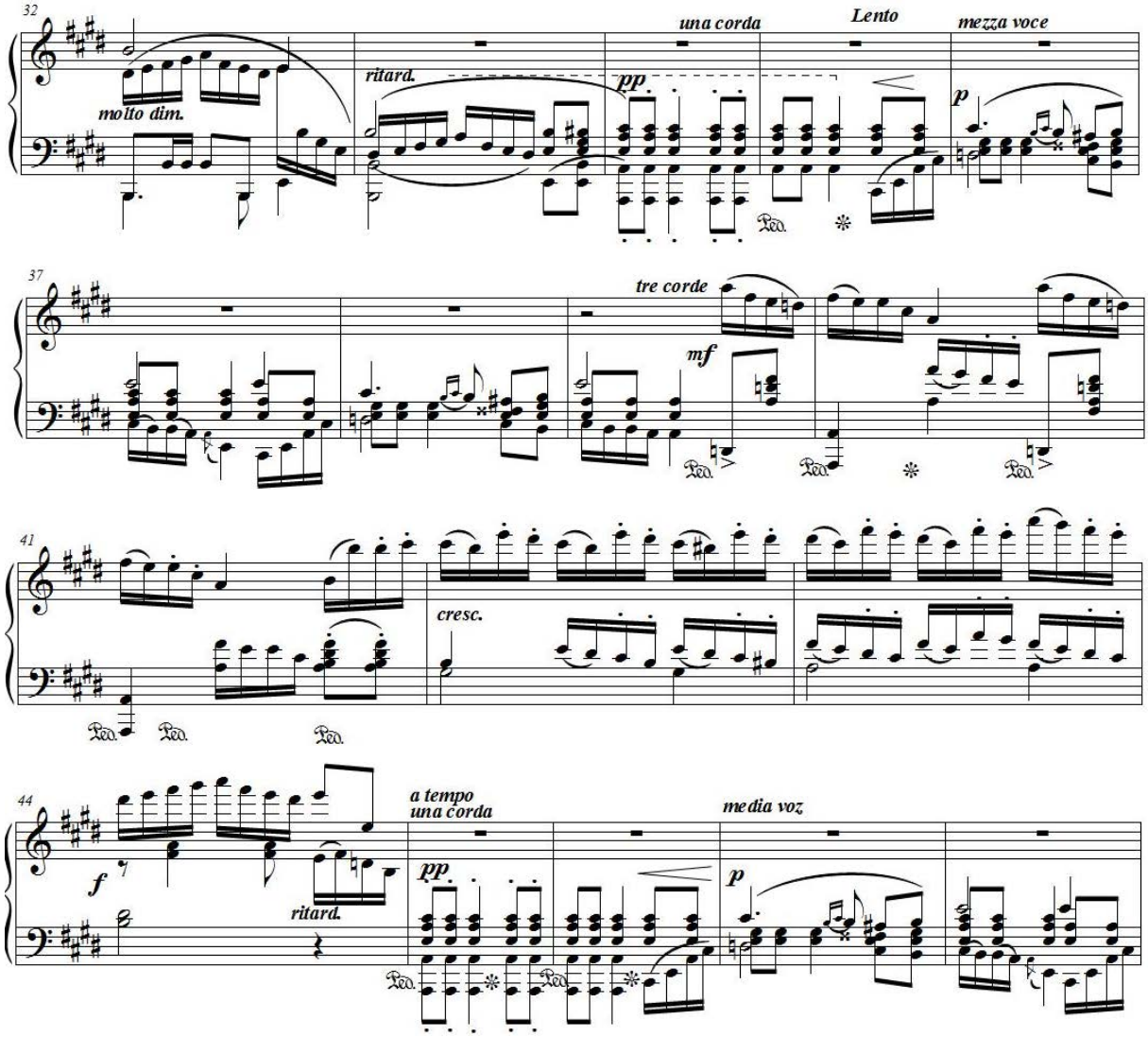




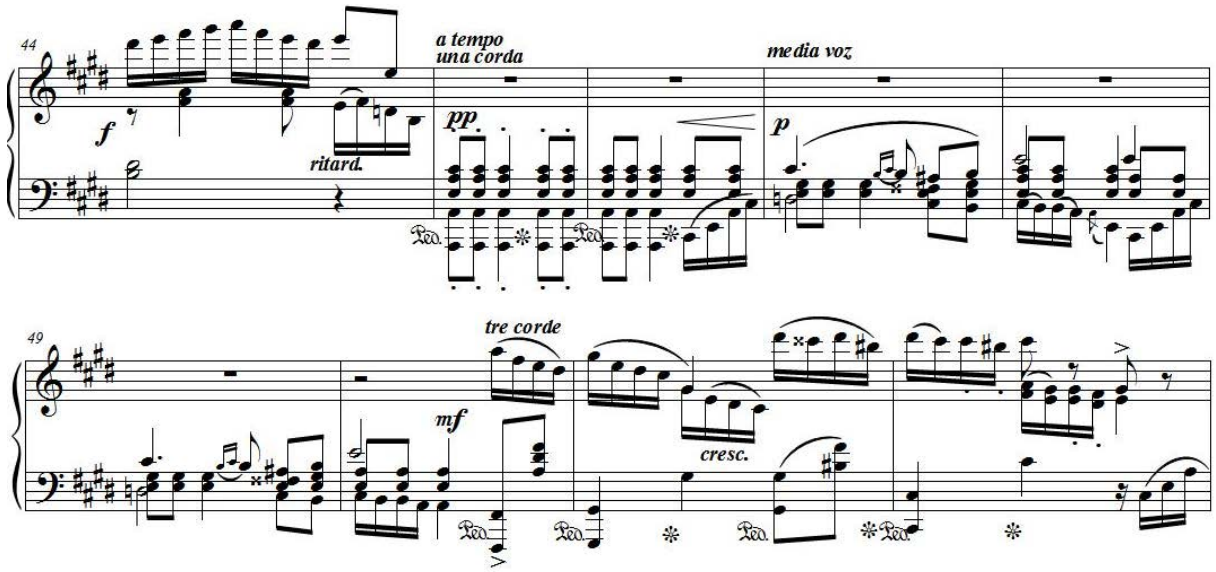
Es ahora cuando aparece el *Lento* que nuestro MC concibió originariamente para toda la pieza, aunque luego prefiriera reservarlo solo para esta Sección Central. Va precedido por unos acordes en la tonalidad de la Subdominante, La Mayor, con carácter de danza, esta vez lenta, en un progresivo *ritardando* desde el compás anterior. Podría pensarse que Olmeda se disponía a presentar un segundo tema, pero no es así. Durante el primer periodo (cc. 35c-39b), superpone al material ya conocido, situado en el bajo, una melodía nueva e independiente ubicada como contrapunto en la voz superior, pero luego continúa el segundo periodo (cc. 39c-44) en *mezzo forte* con un material muy similar al de la Exposición en el tono de La Mayor. A partir del compás 41vuelve al tono principal de Mi Mayor. Es ahora cuando queda más patente la escritura contrapuntística desplegando un canon entre los cc. 41c-43. Lo veremos también más adelante en el c. 60. Al terminar, cede el paso de nuevo a los mismos acordes con carácter de danza lenta, otra vez en La mayor, que aparecen aquí dividiendo la Sección Central en dos partes claramente asimétricas. La segunda de ellas supera más del doble en extensión a la primera.

El citado canon entre los cc. 41c-43 evoca a Cesar Franck, concretamente en el final del último movimiento de su *Sonata para violín y piano en La Mayor* compuesta en 1886.

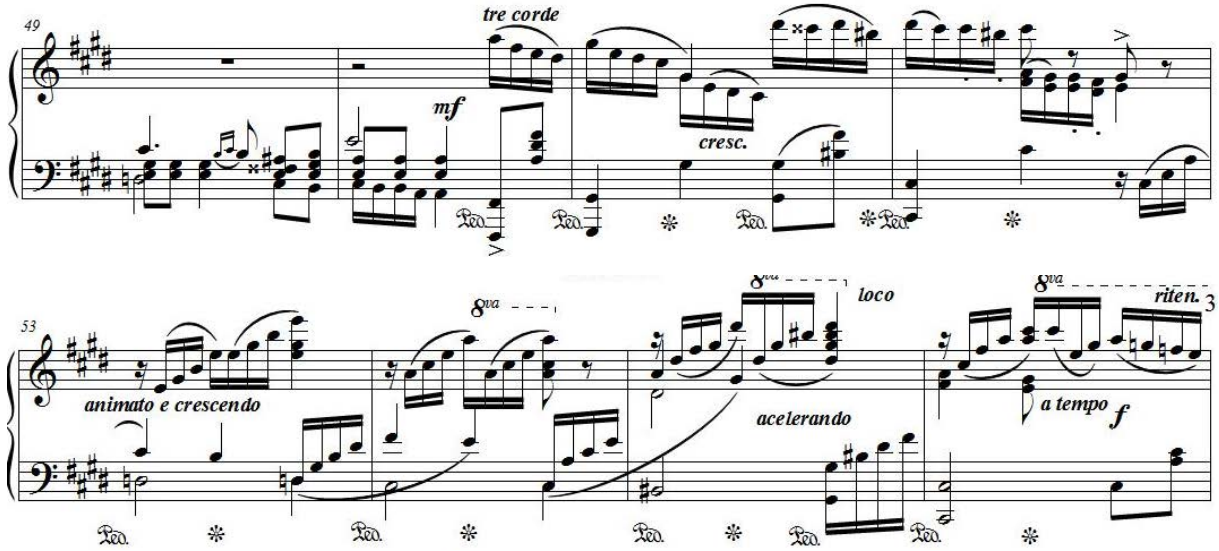
He encontrado una errata en el c. 38 que queda evidenciada después en el c. 49 cuando el pasaje se repite y ahí sí figura correctamente. Del mismo modo que el la aparece sostenido en la voz superior del tercer tiempo (c. 36) debería hacerlo en el c. 38. No hay razones que sostengan lo contrario. El la sostenido es una simple apoyatura del si a distancia de semitono, aunque en el manuscrito aparezca (seguramente por olvido) como la natural. En los cc. 47 y 49 el pasaje se escucha por 2ª vez y en ambos encontramos el la sostenido. Me he permitido modificarlo en la digitalización del presente trabajo.

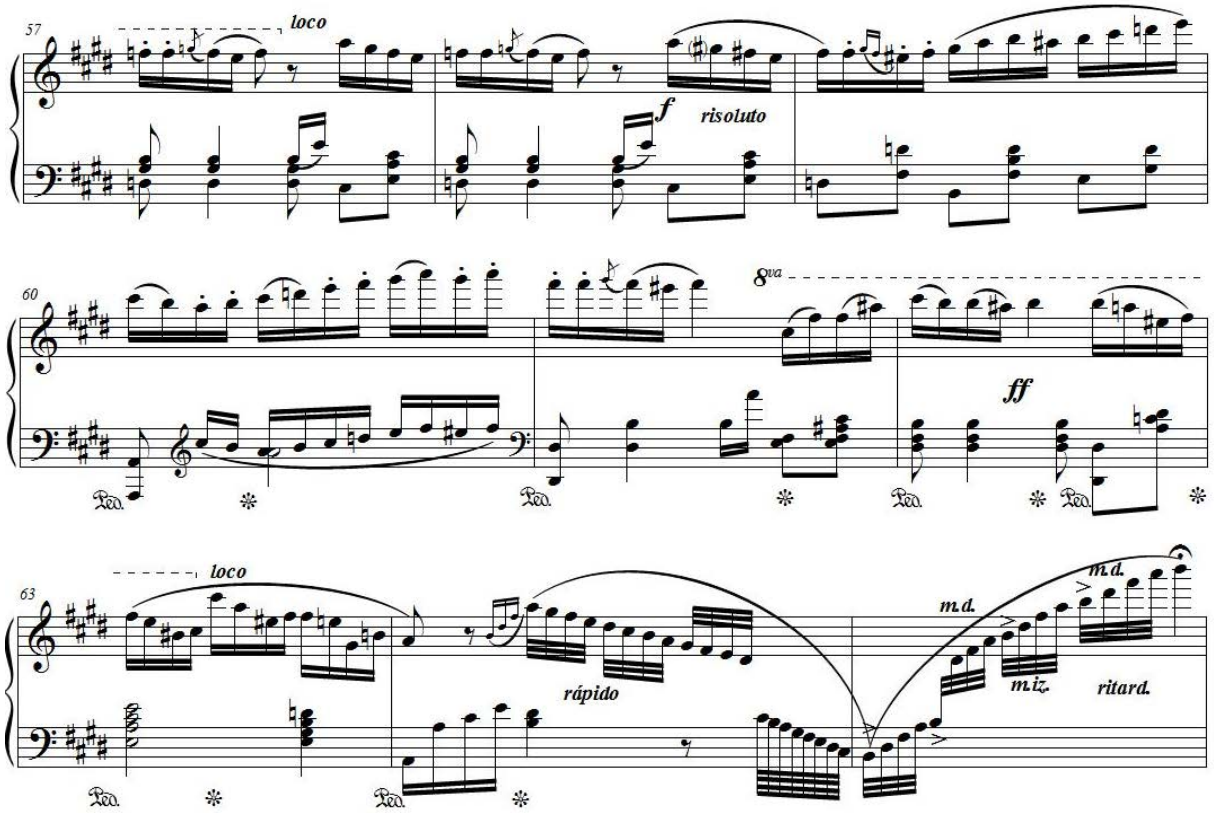


Tras los acordes citados, oímos de nuevo cuatro compases con carácter de danza lenta (cc.45-50b) idénticos al inicio de la Sección que nos ocupa donde se pensaba que el compositor presentaría otro Tema sin que tal cosa llegara a suceder.

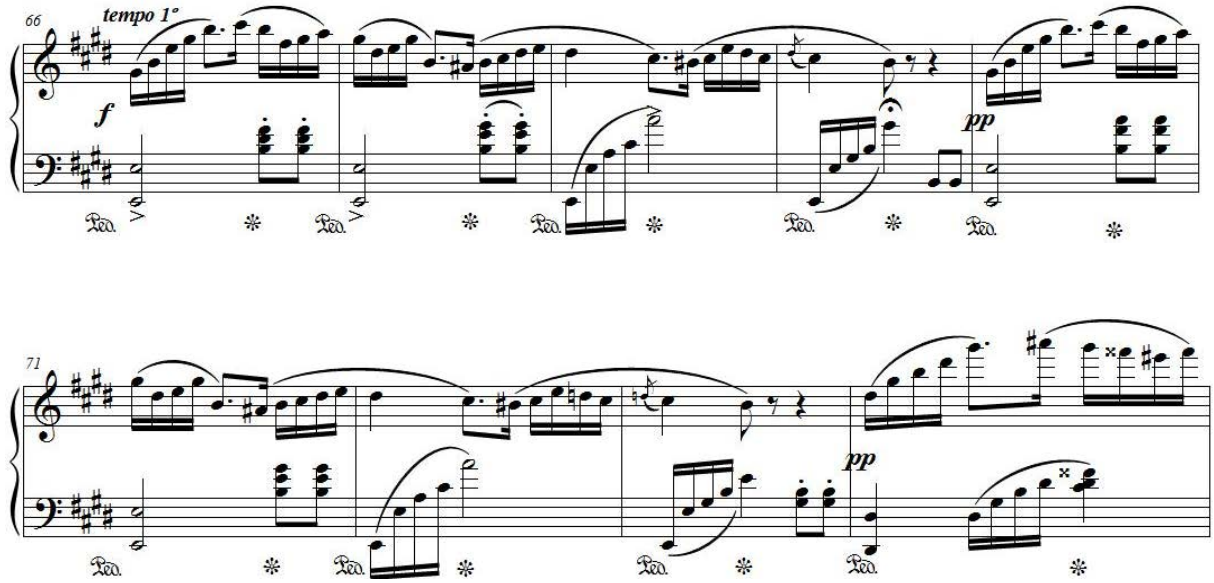


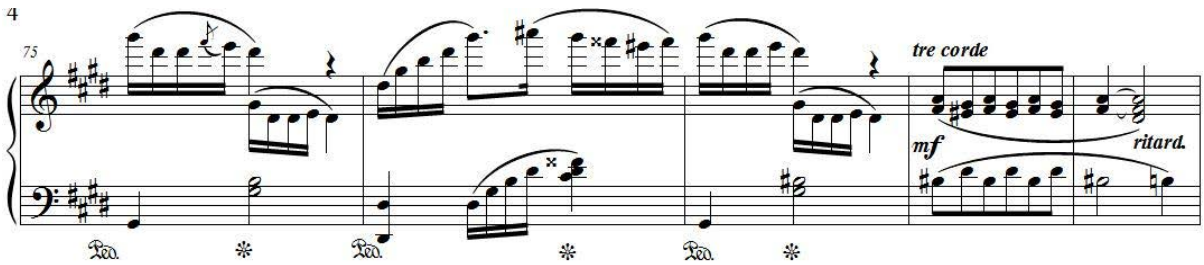
A continuación, un periodo de 15 compases (el más largo de toda la pieza), distribuidos en grupos de 6 + 4 + 5, conduce esta Sección Central a la Reexposición. En dicho periodo se producen varios incisos modulantes entre los tonos del relativo menor y la Subdominante. Desde la anacrusa del c. 53 hasta el c. 56 la mano izquierda presenta una variante del material de los cc. 23-31. Se van sucediendo las tonalidades de Do # menor (c. 51c), La Mayor (c. 53), Do # menor (c. 55), La Mayor (c. 56c) y al final, de nuevo, Mi Mayor (c. 64b).



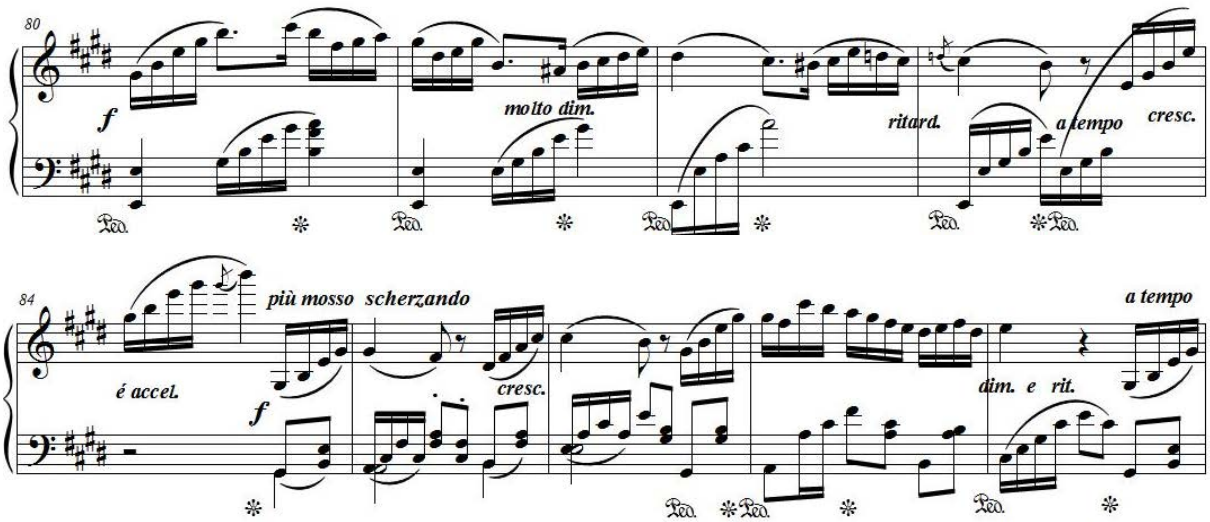


La Reexposición nos depara nuevamente el Tema A (cc. 66-69b), la repetición de este (cc. 69c-73b), y una amplificación temática + transición en la que se produce una desviación tonal a Sol sostenido menor (cc. 73c-79). Se aprecia la misma imitación en canon de la Exposición, aquí en los cc. 74-77.

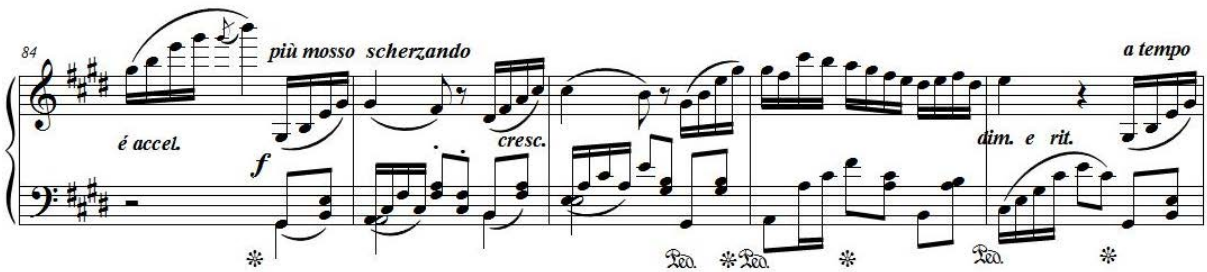




A continuación, se reitera textualmente una vez más el tema A (cc. 80-83b) y la soldadura (cc. 83b-84b) conforme a la Exposición. Del mismo modo, apreciamos la imitación en canon (cc. 80-81).



Para finalizar tiene lugar un proceso cadencial ampliado del Tema A (cc. 84c-98). El diseño se modifica mínimamente de manera ornamental en el compás 94. Aquí, la transición de dos compases entre la Exposición y la Sección Central muta y se dilata convirtiéndose en una ampliación a cuatro compases que, a modo de *Codetta,* conducen la *Rima* a su final. Este es conclusivo.



89
cresc.
dim.
93
ritard.
dim. e rit.
cresc. a - cel - le - ran -
97
- do - - - -
mf
Verano de 1890. Burgos.

Ignoro si nuestro MC conocía los *Liebesliederwalzer Op. 52*[118] de Johannes Brahms compuestos en 1869 sobre textos de Georg Friedrich Daumer (1800-1875) para coro mixto y piano a cuatro manos, pero cuesta imaginarlo de otro modo, ya que la asociación de la *Rima 14* con el inicio del *n. 8*, *Wenn so lind deine Augen mir…*[119] se hace inevitable.

2. 3. 4. *Rima 21.*

Olmeda, *Rimas*, 21

La indicación de *tempo* y/o expresión anotada por el compositor en el manuscrito de esta *Rima* consta de dos palabras, de las cuales la segunda aparece tachada de tal manera que es indescifrable. Tras leer *quasi* solo podemos especular. La única información de la que disponemos para interpretar esta pieza es su propia designación como *Mazurka* que aparece en el margen izquierdo del primer pentagrama y que le confiere su peculiar ritmo. Esto lo confirma el compás de 3/4, además de acentos en algunos segundos y terceros tiempos y el característico *rubato* de estos que en ocasiones se alargan.

[118] *Valses de canciones de amor Op 52.*
[119] *Cuando tus dulces ojos sobre mí...*

La obra posee una sonoridad peculiar, muy sugerente. La melodía está en modo frigio en altura la, pero armonizada una quinta por debajo en el tono de Re menor. Esta era la práctica natural y tradicional desde el barroco cuando se hacía coincidir en un mismo pasaje lo modal y lo tonal. Tenemos varios ejemplos de ello en los *371 vierstimmige Choralgesänge*[120] de Johann Sebastian Bach: El *Coral n. 10*, *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*[121] está en modo frigio en altura mi, pero armonizado una quinta por debajo en el tono de La menor. De entre los de Navidad, el Coral n. 56, *Christum, wir sollen loben schon*[122] está en modo frigio en altura fa #, pero armonizado una quinta por debajo en el tono de Si menor. Entre los Corales para la Época de Pasión, *Christus der uns selig macht*[123] tiene varias versiones de las que la correspondiente al Coral n. 81 aparece en modo frigio en altura mi, pero armonizado una quinta por debajo en el tono de La menor. *Es woll'genädig sein*[124] tiene varias versiones; la correspondiente al Coral *n.* 16[125] aparece en modo frigio altura fa # pero armonizado una quinta por debajo en el tono de Si menor; en la versión correspondiente al Coral n. 352 aparece en modo frigio en altura mi, pero armonizado en el tono de La menor. Malcolm Boyd aborda esta problemática en su libro *Chorale Harmonization and Instrumental Counterpoint*[126]. Transcribo a continuación un fragmento del mismo en el siguiente párrafo (Boyd, 1999: 27):

> "[…] The Phrygian mode gives rise to special problems, mainly because of the F natural with which the cadence is approached. In this case, Bach has to be content with a ending which, in terms of major and minor tonality, suggests the dominant chord. To avoid the abrupt and 'unfinished' effect with the Phrigian cadence has upon ears not tuned to modal harmony, he usually draws out the cadence with suspensions- a practice which as we have observed earlier, he usually avoids elsewhere (see chorales nos. 10, 16, 56, 81, and 352).
> The student faced with the task of harmonizing modal chorales will not go far wrong is he treats them tonally (as far as is posible) in accordance to the following observations of Bach's own practice: […]
> *Phrygian* chorales are treated as though in A minor (or its transposed equivalent) ending in an imperfect cadence and usually with a suspensión. […]"[127]

---

[120] *371 Corales a cuatro voces.*
[121] *Desde mi profunda angustia clamo a ti.*
[122] *A Cristo debemos alabar.*
[123] *Cristo, el que nos salva.*
[124] *Que Dios sea misericordioso con nosotros.*
[125] La numeración de los *corales* corresponde a la edición n. 10 de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
[126] *Harmonización Coral y Contrapunto Instrumental.*
[127] "[…] El modo frigio causa (da lugar a) problemas especiales, principalmente debido al Fa becuadro que se sitúa al cierre de la cadencia. En este caso, Bach se contenta con una terminación que, en términos de tonalidad mayor y menor, sugiere el acorde de la Dominante. Para evitar el efecto abrupto e 'inacabado' que la cadencia

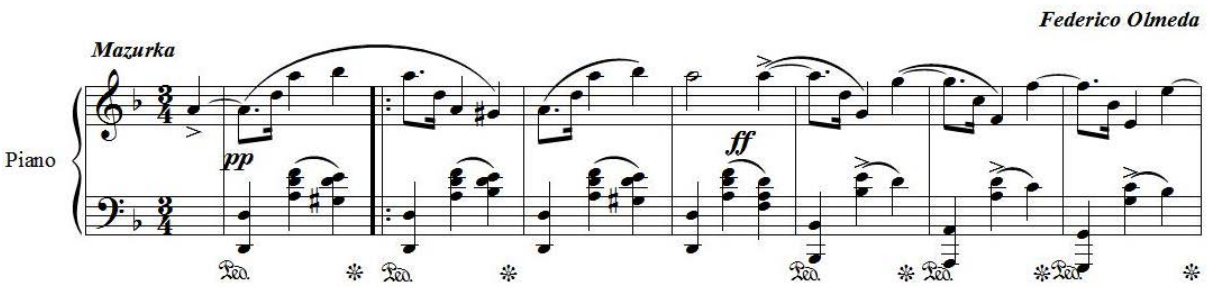
Volviendo a la *Rima 21* de Olmeda, razón de los ejemplos de referencia que acabo de exponer, observamos un semitono entre el Iº-IIº y entre el Vº-VIº. Aparte, se produce una sensiblilización del VIIº grado en las ocasiones en que este se dirige a la Tónica que confirma aún más la altura del citado modo. Es digno de mención el acorde de sexta aumentada francesa o acorde de Tristán en el 3. tiempo de los cc. 2, 28, 72 y 96. Asimismo es reseñable el tritono que se forma entre las notas sol#-re y la manera tan acusada en la que se percibe al estar estas ubicadas en las voces extremas, la soprano en el tercer tiempo y el bajo en el primero del siguiente. Vease los cc. 2-3; cc. 10-11; cc. 28-29; cc. 36-37; cc. 72-73; cc. 80-81; cc. 95-96 y cc. 104-105.

Es insoslayable mencionar de nuevo a F. Chopin, creador de la estilización pianística de la *mazurka* de origen popular en Europa. No es aventurado suponer que Olmeda conocía al menos algunas de ellas con claras incursiones modales.

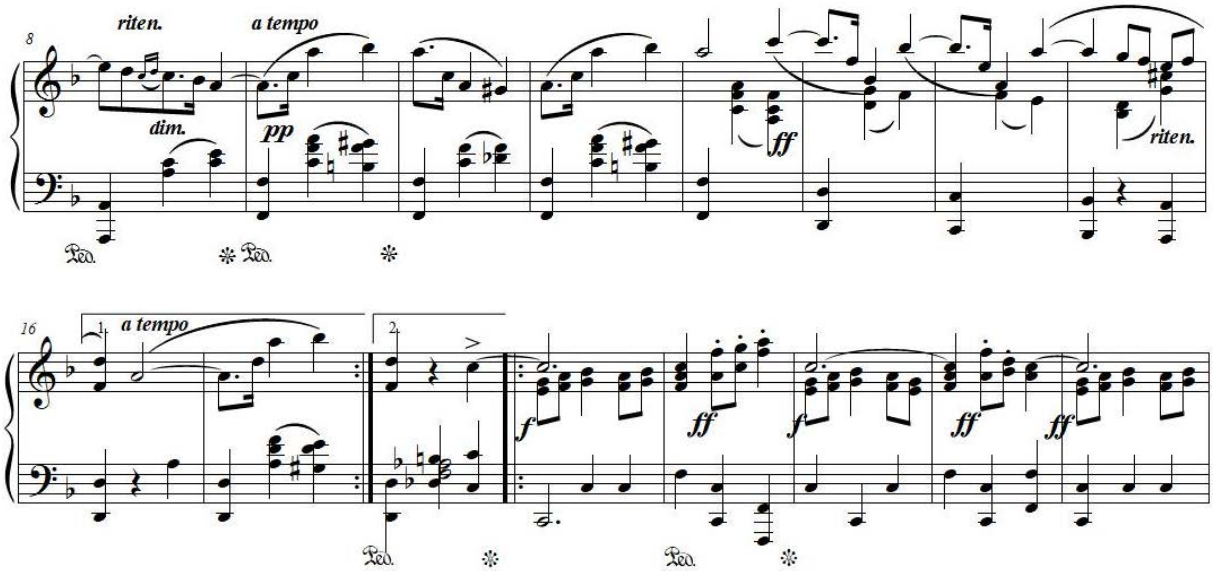
Desde un punto de vista estructural, la pieza responde a una forma tripartita A B A' en la que A es la Exposición, B el *Trio* contrastante y A' la Reexposición.

A (cc. 1-43) abarca tres subsecciones: A1, A2 y A3. A1(cc. 1-18a), consta de dos periodos. En el primero presenta el Tema (cc. 1-8) en el tono principal y a continuación lo repite entre la anacrusa del c. 9 y el c. 18a con ligeras modificaciones interválicas en la melodía para adaptarlo a la tonalidad paralela, aunque regresando al tono de Re menor con una cadencia perfecta final en el c. 18.

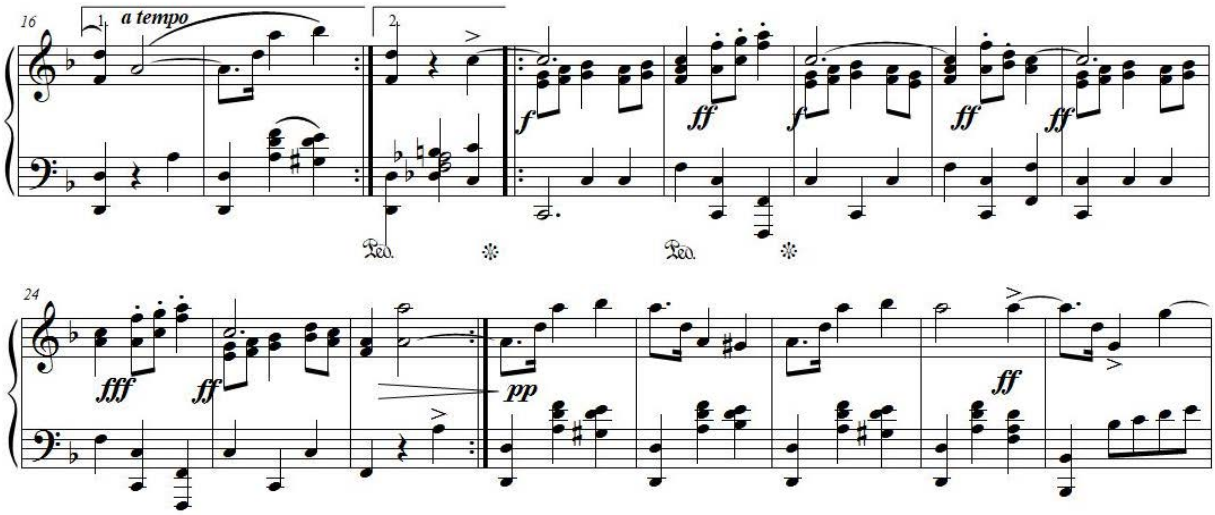
Todos los comienzos son anacrúsicos, el final del primer periodo es no conclusivo, el del segundo conclusivo.



frigia provoca sobre los oídos no acostumbrados a la armonía modal, lo que hace normalmente es alargar la cadencia con retardos—una práctica que, como hemos podido observar con anterioridad, Bach evita en otros lugares (ver los corales números 10, 16, 56, 81 y 352).
El alumno que se enfrente con la labor de armonización de los corales modales no se extraviará mucho si les da un tratamiento tonal (en la medida en que sea posible) de acuerdo con las siguientes observaciones [tomadas de] la práctica del propio Bach. […]
Los corales frigios son tratados como si estuviesen en La menor (o sus transposiciones equivalentes), terminando en una semicadencia en la Dominante y normalmente con un retardo. […]"

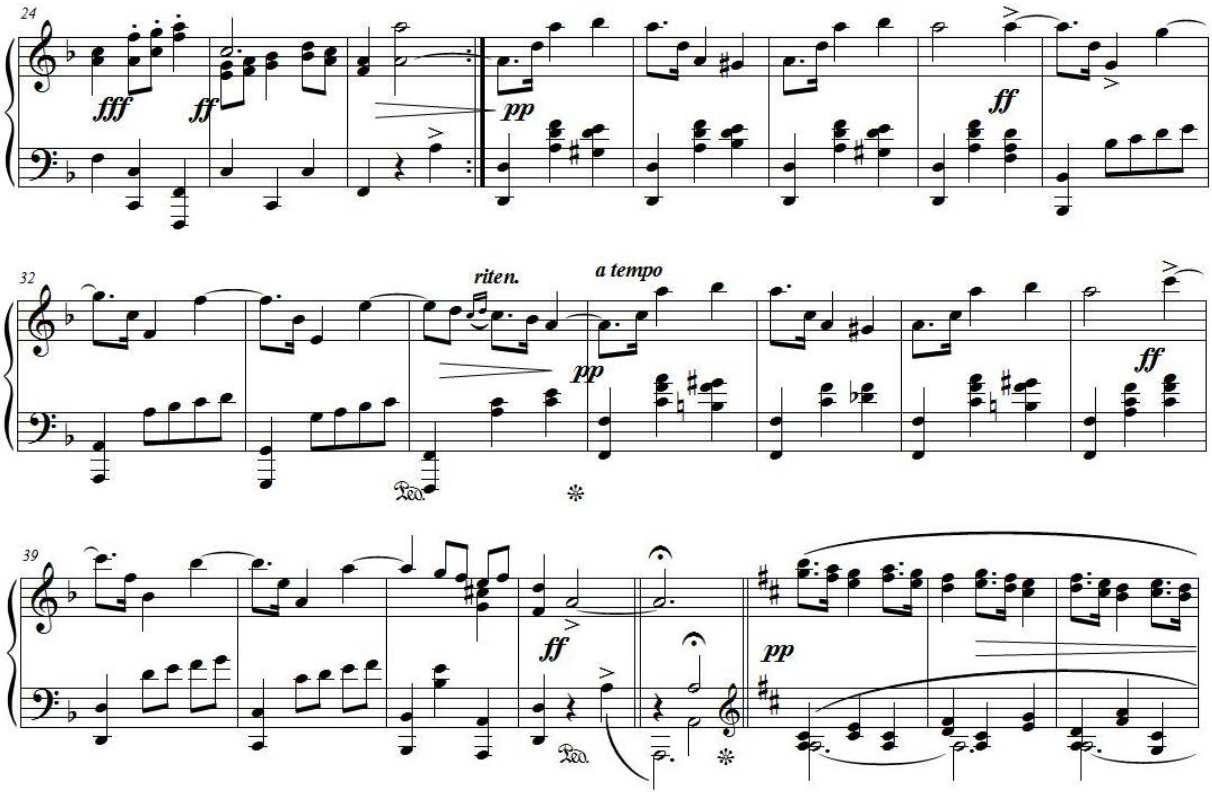


A2 (cc. 18b-26) es una subsección contrastante en la tonalidad de Fa Mayor en la que se anuncia ya la figuración rítmica propia del *Trio* (aunque esa sucesión corchea-corchea-negra del c. 8 se convierta luego en corchea con puntillo-semicorchea-negra en el c. 44) y también su textura en terceras.



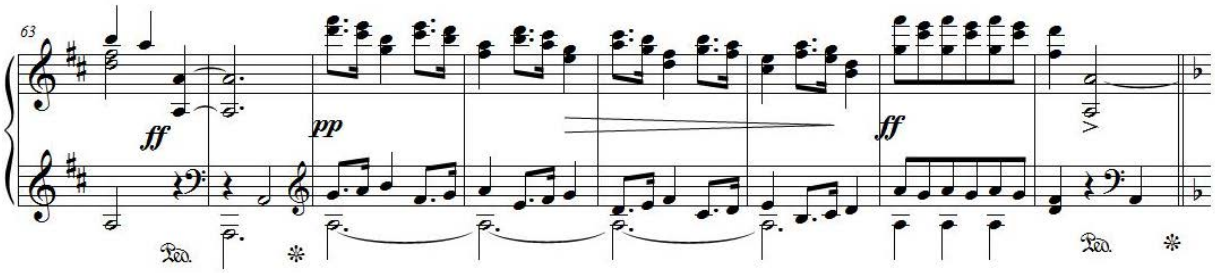
A3 (cc. 27-43) se corresponde con A1 como viene siendo habitual. Consta de dos periodos: en el primero expone el Tema (cc. 27-34) de manera similar, equivale al periodo comprendido entre los cc. 1-8, si bien ahora se produce una intensificación rítmica en el acompañamiento de la mano izquierda (cc. 31-33) que consiste en un cambio de la figuración de negras por corcheas que se desplazan en sentido ascendente por grados conjuntos; en el segundo (cc. 35-43) repite el Tema en la tonalidad paralela con la misma intensificación rítmica en la mano izquierda (cc.

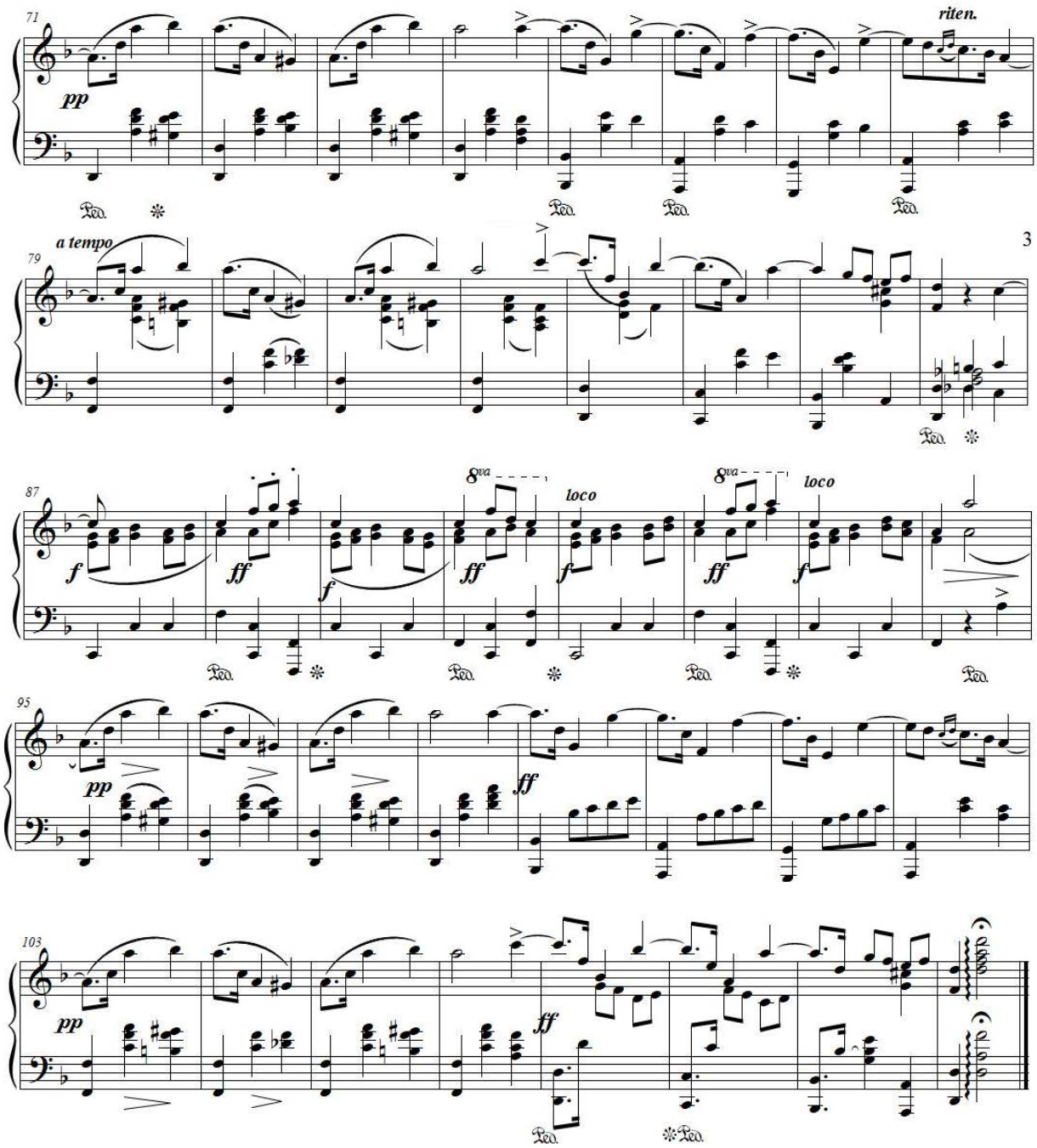
39-40) que el periodo inmediatamente anterior, equivale al periodo de A1 comprendido entre los cc. 9-18a.



B, el *Trio* contrastante (cc. 44-70), está formado por dos mitades cuasi simétricas: B1 y B2 con 14 y 13 compases respectivamente. B1 (cc. 44-57) consta a su vez de dos periodos, el primero entre los cc. 44-50 distribuidos en grupos de 4 + 3 y el segundo entre los cc. 51-57 distribuido de manera semejante. B2 (cc. 58-70a) consta asimismo de dos periodos, el primero entre los cc. 58-64 distribuido en grupos de 4 + 3 y el segundo, mas breve, entre los cc- 65-70a. Emplea en su transcurso terceras que ya utilizó en la subsección contrastante de la *Mazurka*, pero ahora simultáneamente en ambas manos, aquí con una pedal de Dominante y en sentido descendente. La figuración de corchea-corchea-negra durante las terceras de la *Mazurka* es reemplazada por la de corchea con puntillo-semicorchea-negra durante el *Trio*. Dichas terceras configuran el dibujo melódico de una escala completa. El motivo rítmico empleado durante el *ostinato* hace que percibamos la acentuación como binaria a pesar de estar en un compás ternario.

A’, la Reexposición, comienza en la anacrusa del c. 71 y se prolonga hasta el final de la *Rima*. Difiere de A casi exclusivamente en los cuatro últimos compases. En estos aparece de forma amplificada y elaborada. El final es no asertivo.





La *Rima* figura fechada y firmada (en el manuscrito del E-BUadp) en Burgos el 3 de diciembre de 1890, sorprendentemente una fecha anterior a los cuatro precedentes y en concreto cinco meses antes que la *Rima 20*.

2. 3. 5. *Rima 22.*

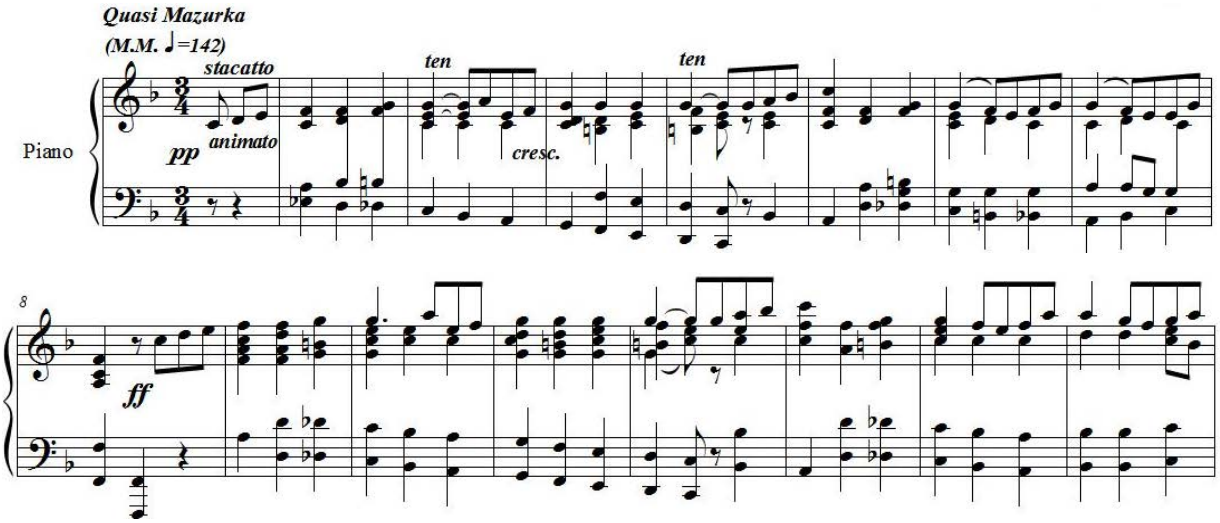
Olmeda, *Rimas, 22*

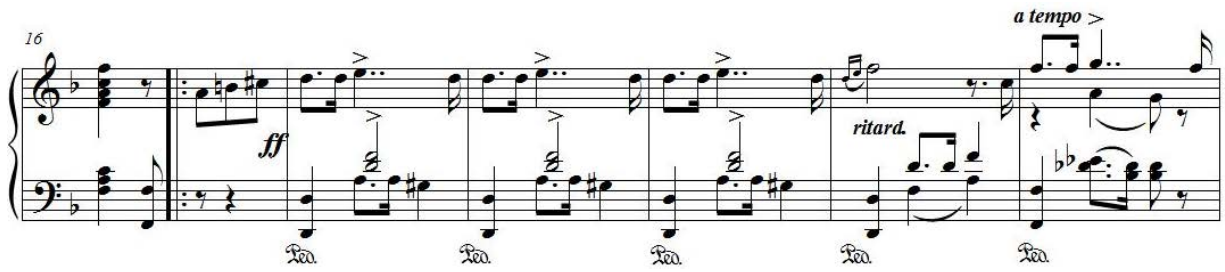
Tras la *Mazurka* de la *Rima* anterior, Olmeda presenta ahora una *quasi Mazurka.* La razón de ese adverbio de aproximación con el que matiza el nombre de danza puede deberse a la brevedad de su *Trio,* así como a la ausencia de puntillos en el Tema. La escritura de la mano izquierda no se corresponde con la típica que encontramos en las *mazurkas*. También se echan de menos los tan característicos acentos en segundos y terceros tiempos que, salvo en la subsección contrastante de A, no aparecen señalados.

Se encuentra en la tonalidad de Fa mayor. Obviamente, está en compás de 3/4. El comienzo es anacrúsico. A pesar de que el inicio se produce en el segundo tiempo del compás, hay que descartar aquí una acefalía por el *tempo* relativamente movido que aparece al inicio, con indicación metronómica incluso, además del propio carácter de *mazurka* apuntado por su autor.

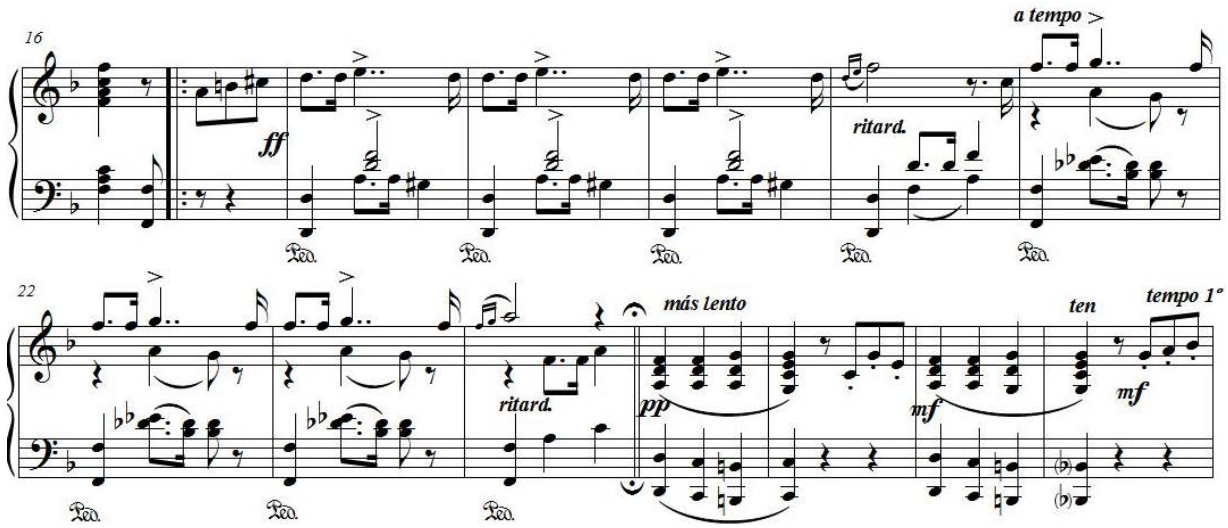
Desde el punto de vista estructural la obra responde a una estructura tripartita, *Mazurka-Trio-Mazurka* en la que las Secciones primera y tercera son idénticas. Entre medias figura un *Trio* y para finalizar, Olmeda agrega una Coda.

La *Mazurka* aparece por primera vez entre los cc. 1-40b, comprende tres subsecciones. A (cc. 1-16b) consta a su vez de dos periodos simétricos de ocho compases cada uno. En el primero presenta el Tema A (cc. 1-8b), que a su vez consta con dos frases de cuatro compases, ambas con un final no asertivo. En el segundo tiene lugar la repetición del Tema A (cc. 8b-16b), pero una octava más alta, con una textura más tupida, en un registro más amplio y con una modificación final. Todo ello, en el tono principal.

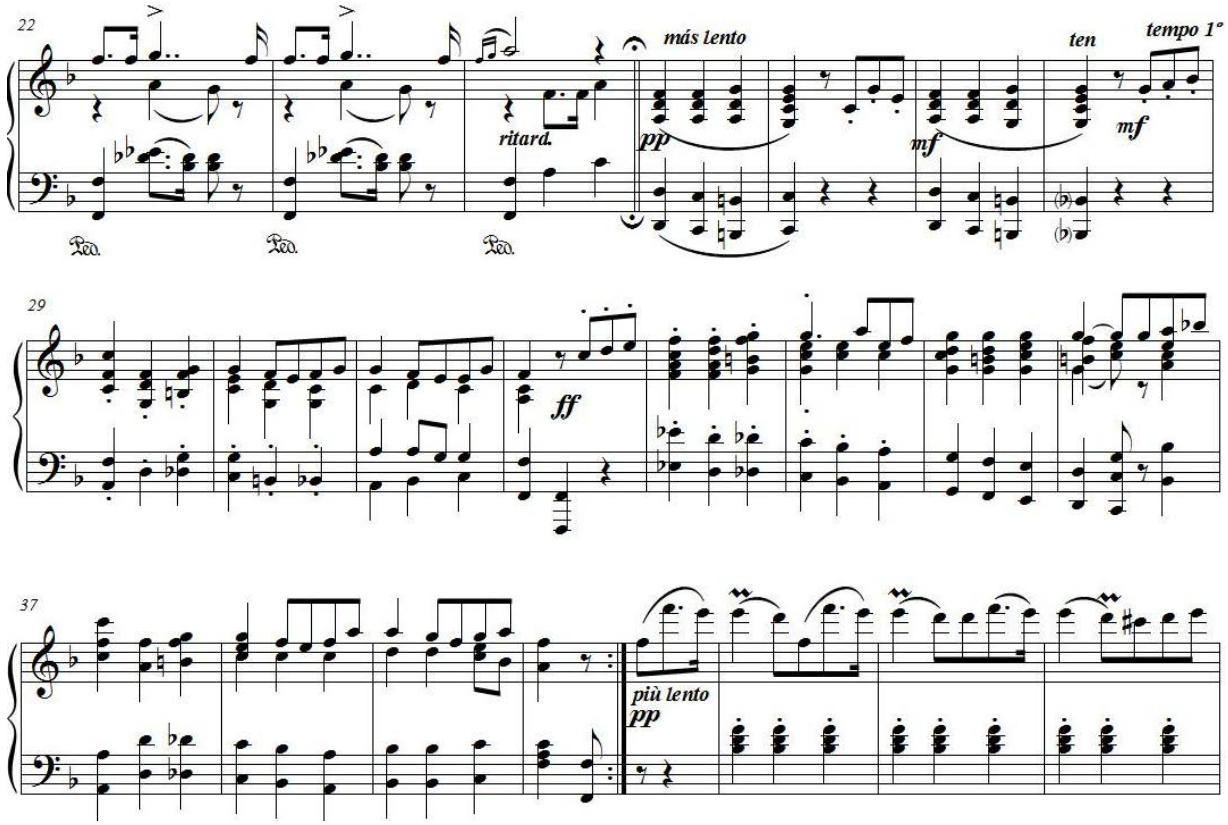




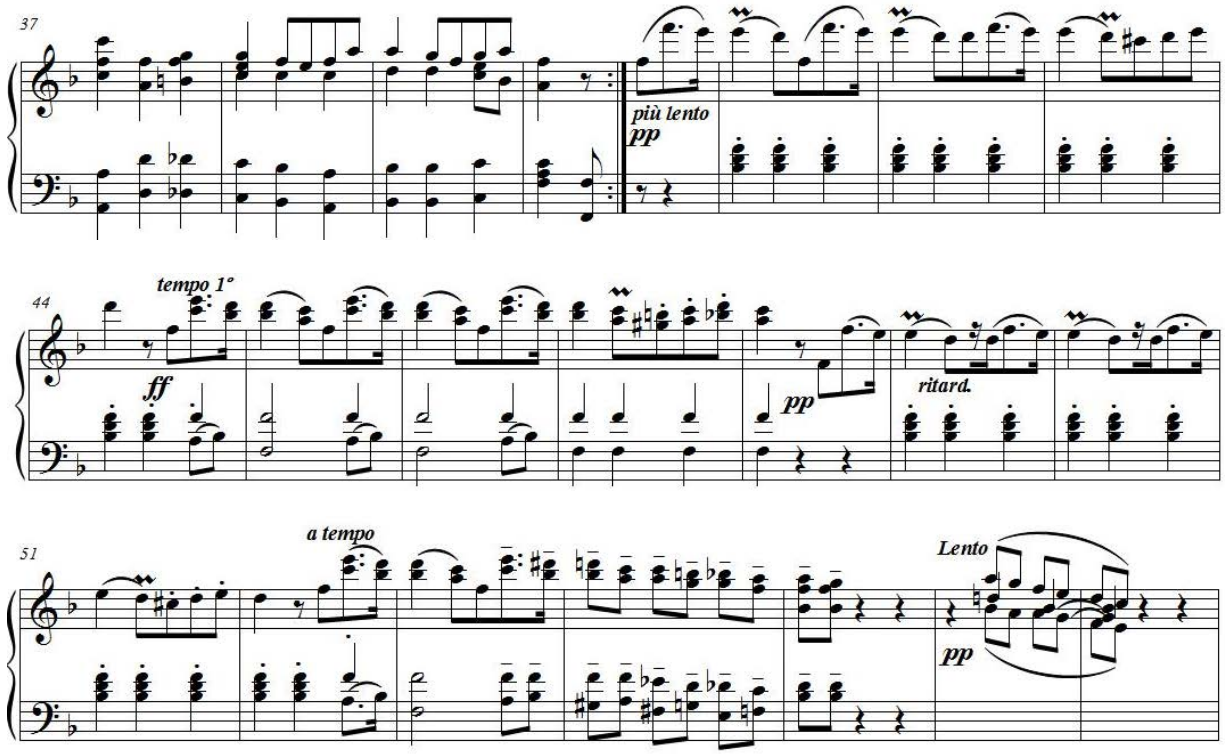
B (16b-28a) está dividido en dos partes. La primera es una Subsección contrastante que consta de dos frases cuasi simétricas en longitud: a (cc. 16b-20) en la tonalidad paralela, Re menor y b (cc. anacrusa 21-24) de nuevo en el tono principal. La segunda subsección (cc. 25-28a) es una soldadura de cuatro compases con la cabeza del Tema A. Me he tomado la libertad, al digitalizar la partitura, de convertir la barra divisoria del compás sobre la que figura el calderón en doble barra a pesar de que en el manuscrito aparezca como sencilla, probablemente por descuido de su autor.



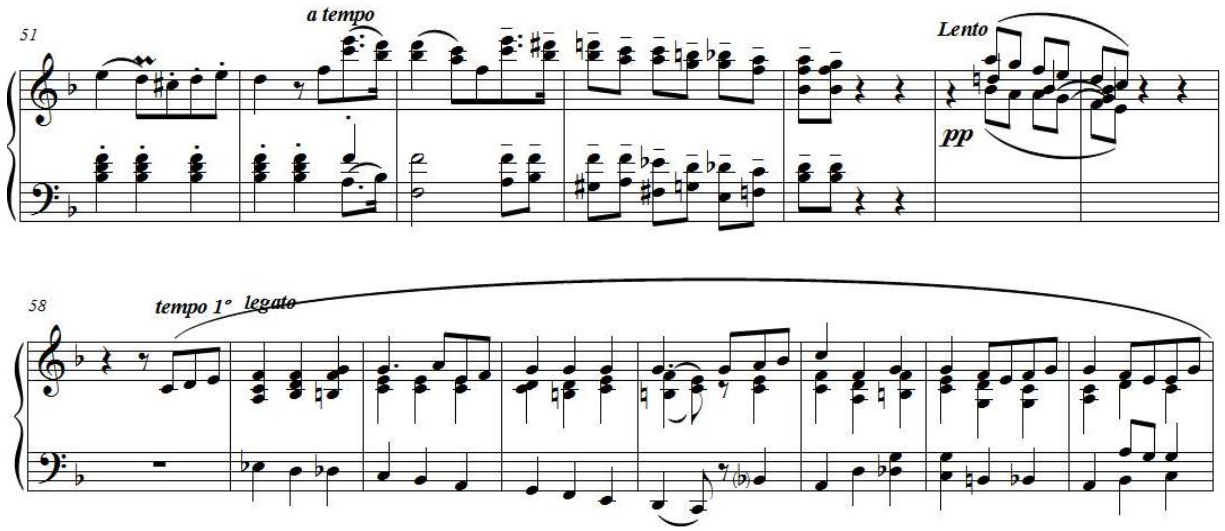
A continuación, A' (cc. 28b-40b), también en dos subsecciones, presenta de nuevo el Tema A, aunque de manera parcial, ya que se trata solo del consecuente (cc. 28b-32b) y luego lo repite una octava superior con modificación final (cc. 32b-40b) de la misma manera que hizo en A salvo ínfimos detalles que podrían deberse a una cierta negligencia, más a olvidos que a intenciones, del autor, ya que no añaden sustancialmente nada. En el tiempo fuerte del c. 16 de A aparece en la mano derecha, por ejemplo, el acorde perfecto mayor en el tono principal mientras que en el tiempo fuerte del c. 40 aparece solo una sexta armónica del mismo acorde.

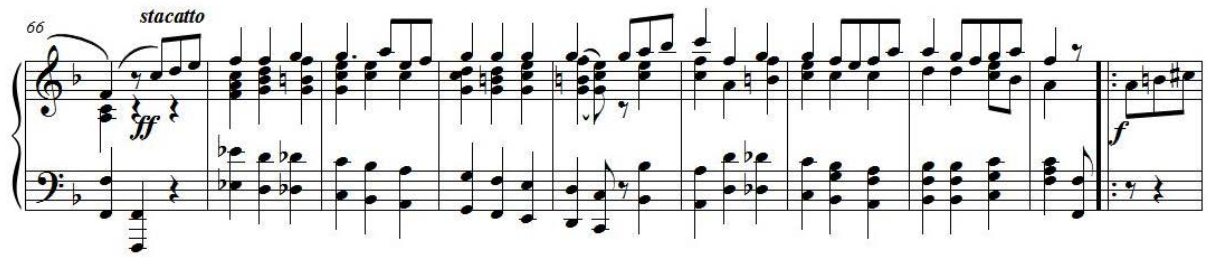


El *Trio* (C) cuya peculiar brevedad ya hemos señalado al principio (cc. 40b-58a) abarca dos subsecciones. En la primera (cc. 40b-48a) presenta el Tema B en dos frases de cuatro compases que responden al modelo de antecedente - consecuente (en *pianissimo* y *fortissimo* respectivamente) y luego lo repite (cc. 48b-55), aunque de forma algo variada dejando el pasaje suspendido en un acorde de Subdominante con 5ª y 6ª en el c. 55. La segunda subsección (cc. 56b-58a) es una transición a A' en la que el compositor indica expresamente *Lento* como resultado del *ritardando* señalado en la repetición del Tema B (c. 49). He encontrado varias erratas al estudiar este pasaje de la *Rima* en el manuscrito: en el c. 47 falta un bemol delante del si para completar el doble floreo, ya que este figura como becuadro dos corcheas antes; en el c. 52 falta una línea adicional debajo de las dos últimas terceras en el sistema superior, por coherencia melódica las notas de las terceras deberían ser do-mi y sib-re; En el c. 54 falta un becuadro tanto en la cuarta como en la sexta corchea de la mano izquierda, sin esa alteración, las Dominantes que las preceden no podrían resolver. Son todos ellos errores que se deben sin duda a olvidos de nuestro protagonista y me he permitido transcribir las notas ya corregidas al digitalizar la partitura en mi trabajo.

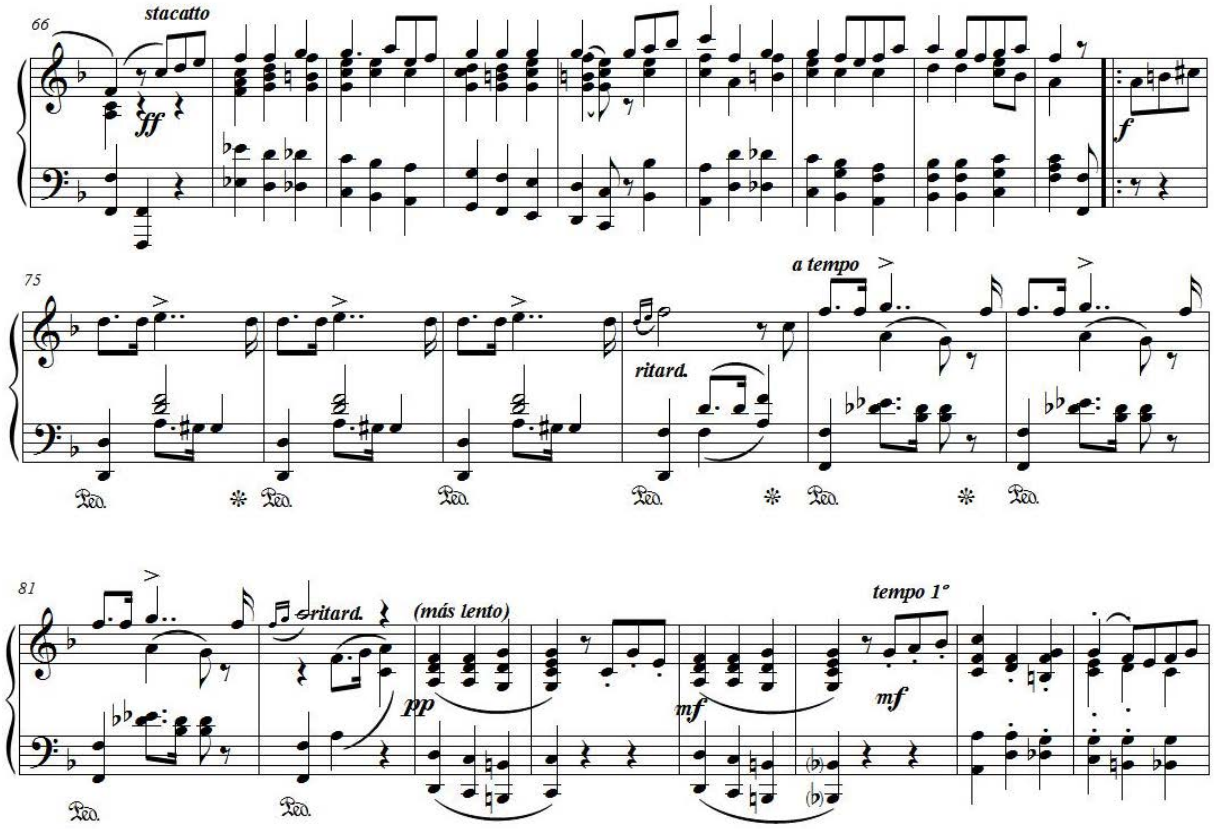


Tras el *Trio* regresa la *Mazurka* de manera idéntica a cuando hizo su primera aparición. A (cc. 59-74b) se corresponde con los cc. 1-16b tanto en la presentación del Tema A como en su repetición una octava más alta con la modificación al final.



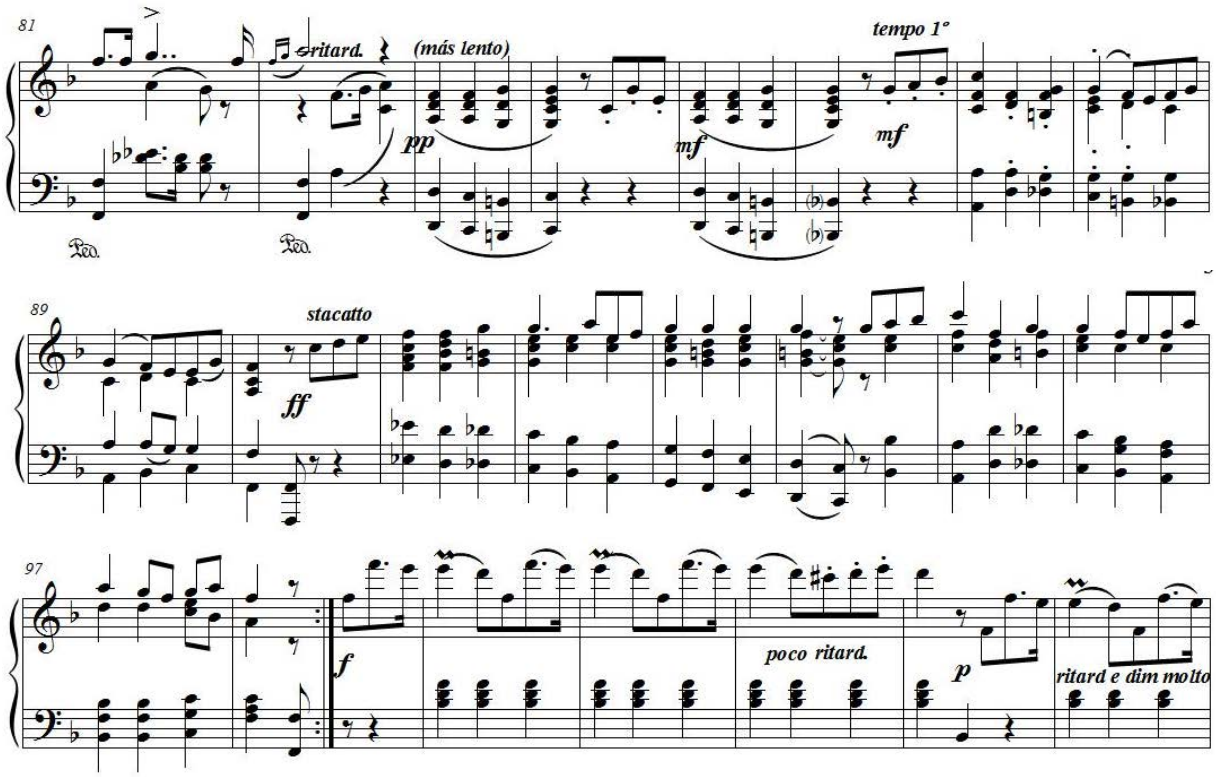


B (cc. 74b-86a) se corresponde con los cc. 16b-28a tanto en la subsección contrastante cuando presenta el Tema B (en la tonalidad paralela y en la principal) como en la soldadura después cuando emplea material con la cabeza del Tema A. Me he permitido incorporar a la partitura la indicación de "más lento" (cc. 83-86) que se echaba en falta en el manuscrito tras el *ritardando* del compás precedente, ya que se corresponde con los cc. 25-28 donde sí aparece.

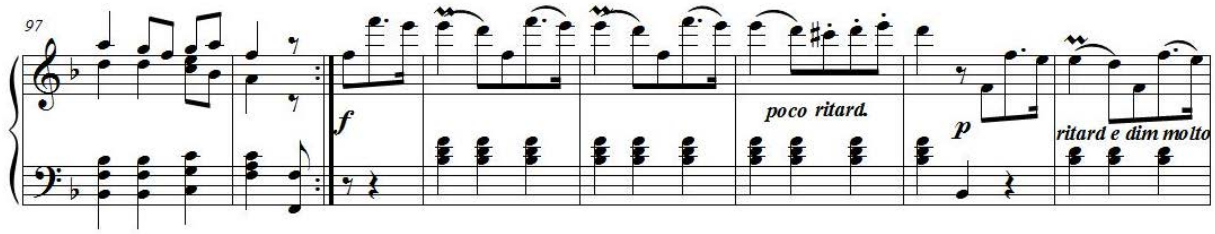


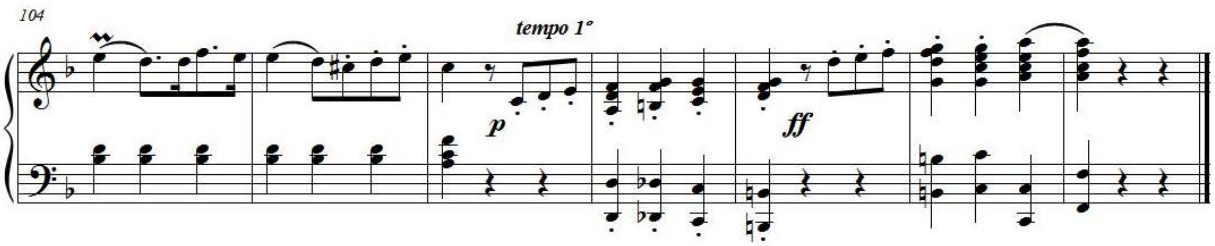
Y tras B, regresa de nuevo A' (cc. 86b-98b) dividida en dos partes claramente asimétricas. A'1, más breve (cc. 86b-90b) presenta el Tema A, pero de manera comprimida, ya que sólo utiliza el consecuente, se corresponde idénticamente con los cc. 28b-32b de la primera Sección.

En A'2 (cc. 90b-98b) tiene lugar de nuevo la repetición en *fortissimo* del Tema A, una octava más alta, reforzado con acordes de cuatro notas en la mano derecha y con una pequeña modificación al final. Se corresponde con los cc. 32b-40b.



La Coda (cc- 98b-110) emplea fundamentalmente un elemento que aparece en el *Trio* (C) y por tanto la denomino C'. Consta de dos partes, la primera (cc. 98b-106a) utiliza el antecedente del Tema B. La segunda (cc. 106b-110), mas breve, emplea como material la cabeza del Tema A. La pieza termina en *fortissimo* con un inhabitual final conclusivo. En el manuscrito conservado en el E-BUadp, la *Rima* aparece fechada y firmada en Burgos, en esta ocasión incluso con rúbrica, el 3 de diciembre de 1891.





2. 3. 6. *Rima 28*.

Olmeda, *Rimas*, 28

La vigésimo octava pieza de la colección es un múltiple conjunto de secciones que se suceden unas a otras sin adscribirse a ninguna forma clásica preestablecida. Más bien responde a una concatenación de fragmentos a modo de Tanda de Valses[128] unidos por la armonía, por su carácter danzante y por el estilo *rubato* de sus transiciones tan propio del baile de salón. No puedo evitar pensar aquí en la *Aufforderung zum Tanz*[129] Op. 65, compuesta en 1819 por el compositor alemán Carl Maria von Weber y publicada como *Rondeau brillant für das Pianoforte*[130]. No me refiero en estas líneas a que recibiera necesariamente una influencia de material concreto sino al simple hecho de conocerla, que doy prácticamente por seguro (fue uno de los primeros ejemplos más difundidos) y cómo ello tuvo que motivarle a emprender el proyecto de esta Tanda de Valses.

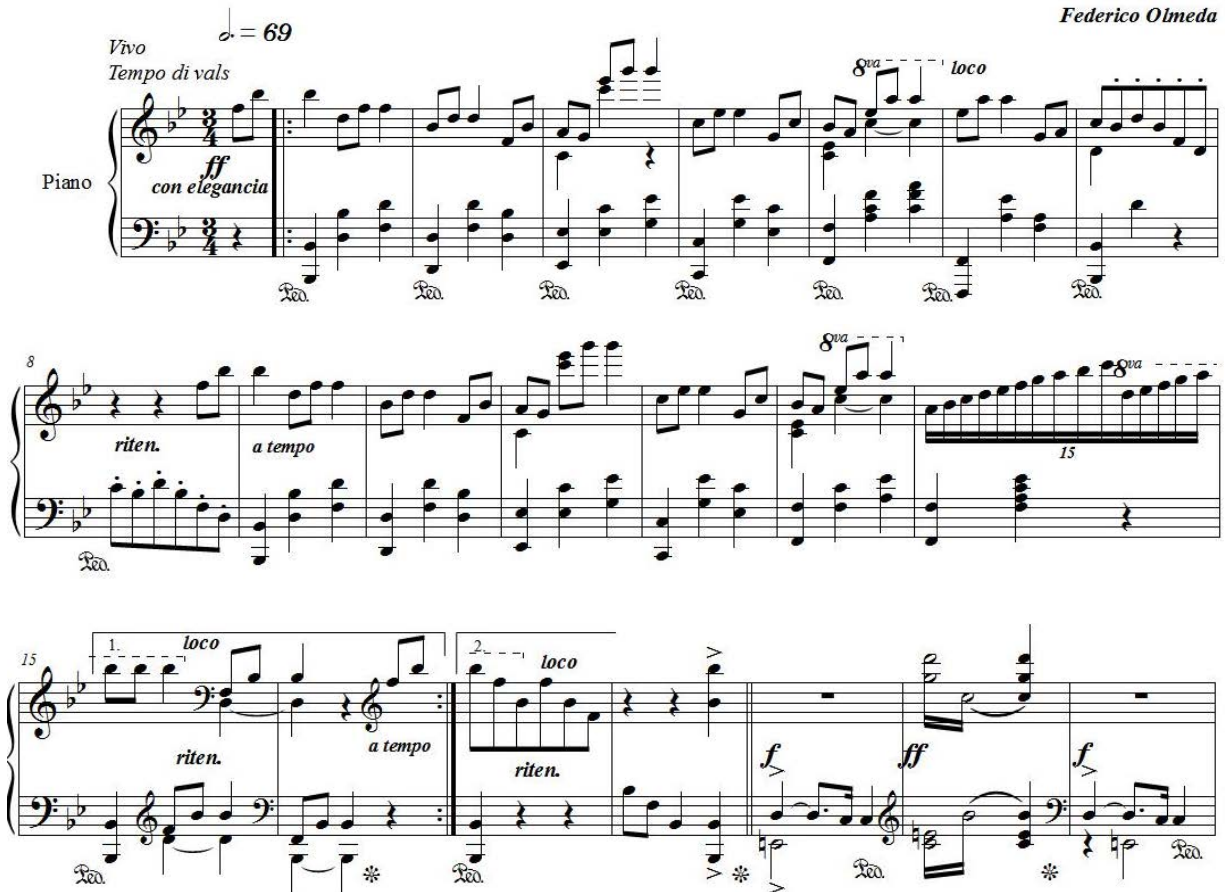
Se diría que Olmeda compone por intuición, probablemente va improvisando al teclado como le surge y tal cual lo plasma sobre el papel. Nuestro protagonista llega a emplear en esta *Rima* hasta cuatro Temas diferentes. El orden por el que cada Sección va apareciendo en escena es el siguiente: A B C B' C B'' A' Coda.

La *Rima* se encuentra en la tonalidad de Si b Mayor. Su autor señala *Tempo di vals* y lo precisa estableciendo una velocidad metronómica de 69 para la blanca con puntillo. La obra, obviamente está en un compás de 3/4. Como indicación de carácter, Olmeda subraya *Vivo.*

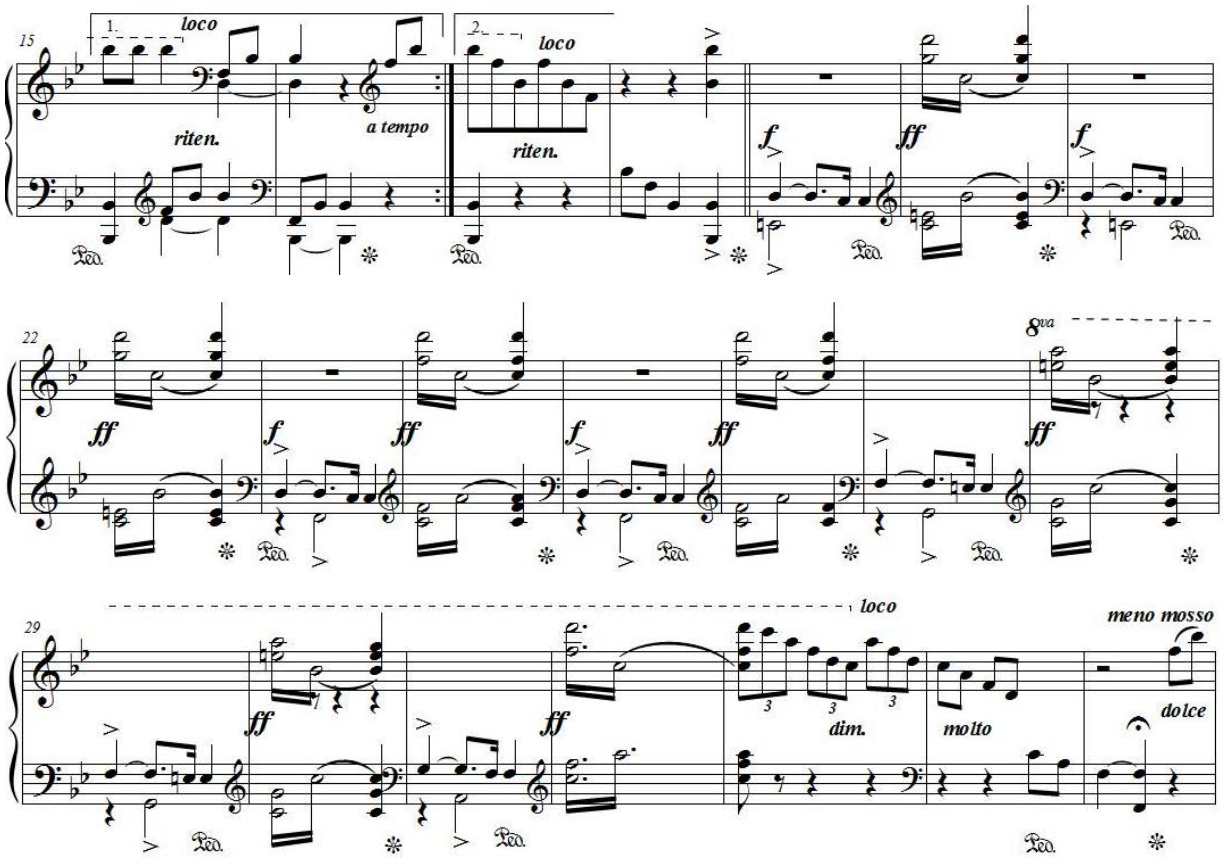
La Sección A (cc. 1-18) abarca dos subsecciones. En la primera presenta el Tema (cc. 1-8b) en el tono principal el cual permanecerá a lo largo de toda la pieza ininterrumpidamente. El Tema A consta de un antecedente (cc. 1-4b) y un consecuente (cc. 4c-8b), ambos anacrúsicos y

[128] En su archivo personal del E-BUadp figura curiosamente una obra de Jahrbach bajo el título de *Frauenliebe* que curiosamente es catalogada por su autor también como *Tanda de valses*.
[129] *Invitación a la danza*.
[130] *Rondo brillante para pianoforte.*

de final no asertivo. Observamos la hemiola que se forma entre los cc. 1-6. En la segunda tiene lugar la repetición del Tema A (cc. 8c-18) en la que el antecedente (cc. 8c-12b) se presenta de manera absolutamente idéntica. Por el contrario, el consecuente (cc. 12c-18) aparece algo variado y nos encontramos con una escala, muy del gusto del compositor, que alcanza dos octavas de extensión en el c. 14. Aquí encontramos otra hemiola entre los cc. 9-13.



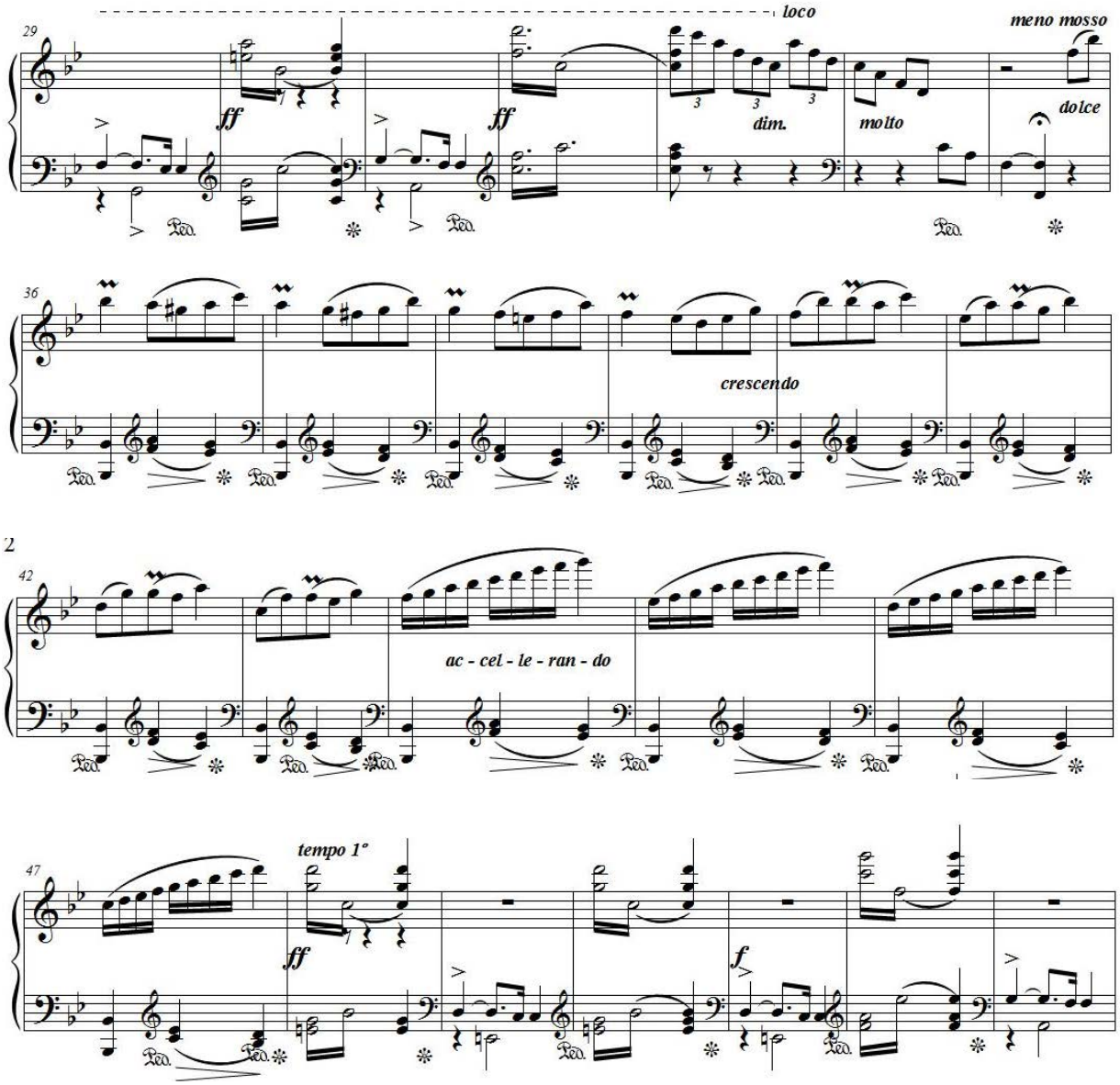
La Sección B (cc. 19-35b) presenta el Tema B (cc. 19-26) que comprende dos frases: la primera (cc. 19-22) con una Dominante de la Dominante con séptima y novena en el c. 20 y la segunda (cc. 23-26) con una Dominante en el c. 24. A continuación, tiene lugar la repetición del Tema B (cc. 27-35b) aunque transportado una 3ª menor hacia arriba. El Tema aquí abarca igualmente dos frases: la primera (cc. 27-30) con una Dominante de la Dominante con séptima en el c. 28 y la segunda (cc. 31-35b) con una Dominante en el c. 32.



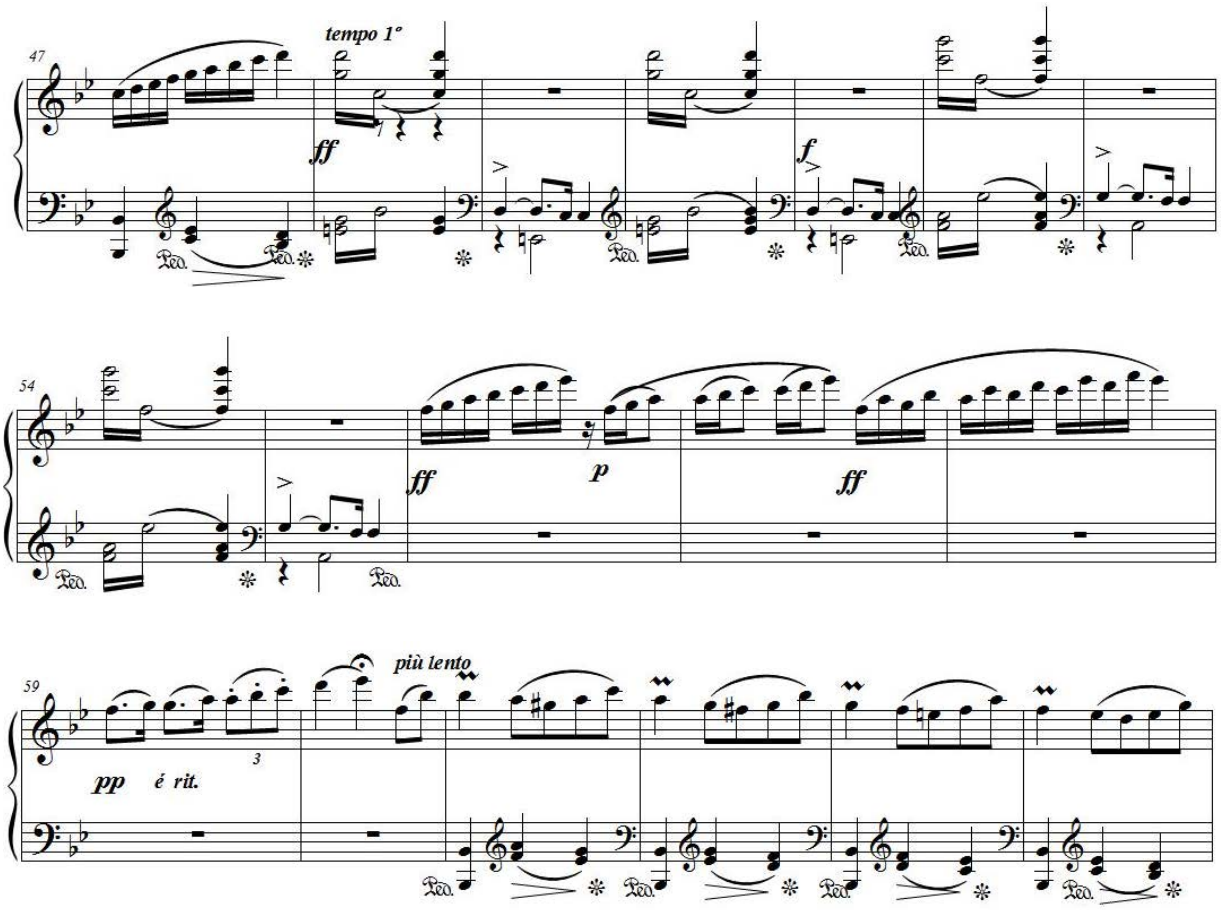
La Sección C (cc. anacrusa 35-47) contiene el Tema C que abarca se extiende hasta el c. 43. Consta de un antecedente (cc. 36-39) y un consecuente (cc. 40-43) tras los cuales aparece una transición entre los cc. 44-47 con escalas (en este caso en sentido ascendente) muy del gusto del compositor.

A mi juicio, el comienzo de este Tema C evoca, por el diseño melódico sobre el mismo ritmo de vals, también al comienzo de uno de los *Lieder* para voz y orquesta de *Des Knaben Wunderhorn*[131] de Gustav Mahler, en concreto a *Rheinlegendchen*[132]. No pretendo decir con ello que Olmeda quisiera imitarlo, ni siquiera podía conocer el *Lied*, ya que este se escribiría tres años más tarde que la *Rima* que nos ocupa. No obstante, es una asociación que me resulta inevitable.

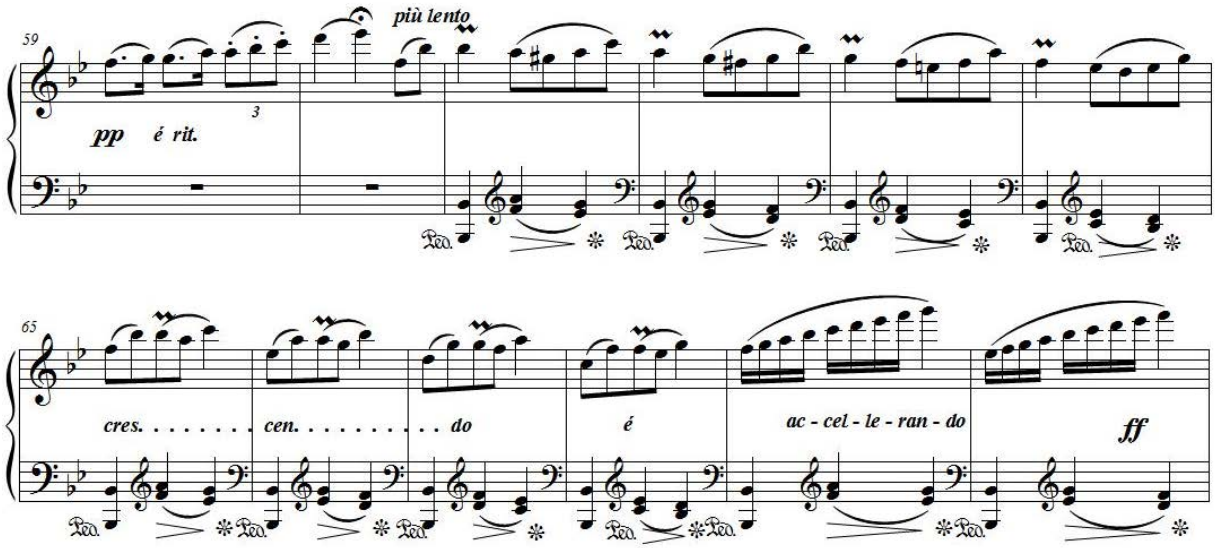
[131] *El muchacho de la trompa mágica*.
[132] *Pequeña leyenda del Rin*.

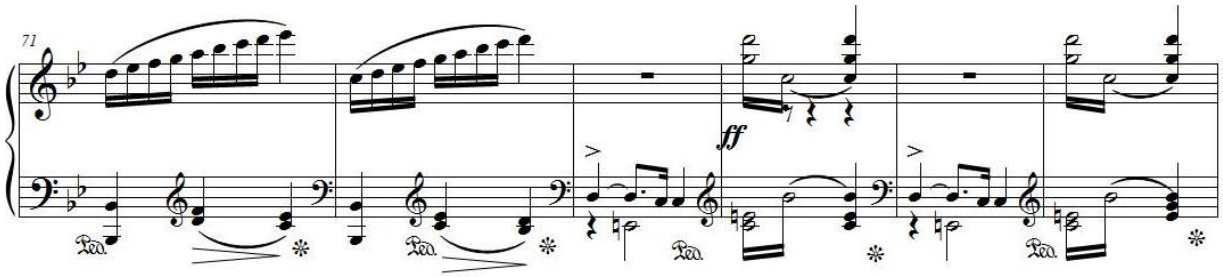


A continuación, aparece la Sección B' (cc. 48-60b) en la que regresa el Tema B (cc. 48-55), de manera similar a como lo hizo en B, con una primera frase entre los cc. 48-51 y una segunda entre los cc. 52-55, si bien ahora invierte el orden y antepone los trémolos al diseño melódico en el bajo. En lugar de la repetición como en B, figura una transición (cc. 56-60b) que ya mencionamos al inicio del análisis de esta *Rima.* Se trata de una *fermata* en el más literal sentido de la palabra, un punto en el que cesa momentáneamente la danza. Es un rasgo estilístico del vals de salón. Tras la transición vuelve C.

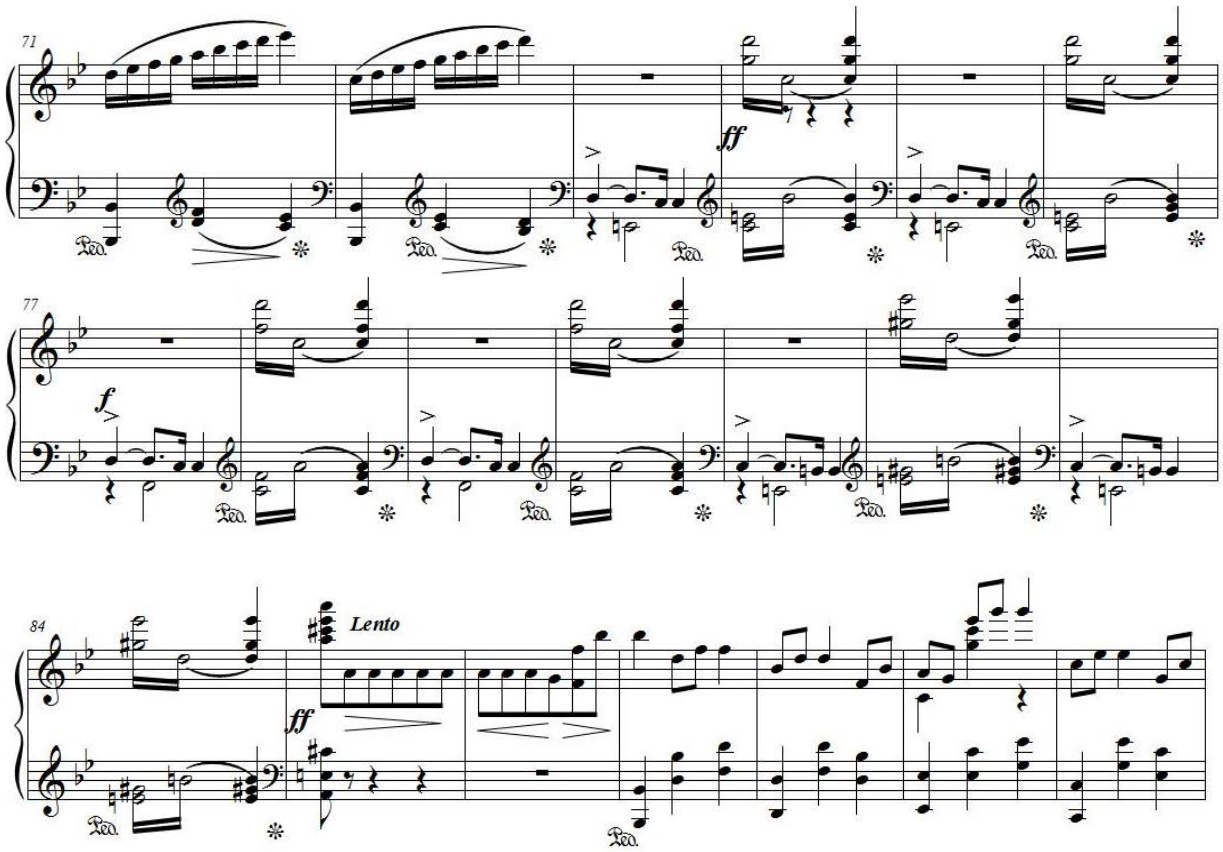


La Sección C (cc. 60c-72) regresa de manera idéntica a la vez anterior y por ello la denomino tal cual y no C'. En ella aparece el Tema C (cc. 60c-68) que contiene un antecedente (cc. 60c-64) y un consecuente (cc. 65-68) tras los cuales reaparece el Tema también como una copia entre los cc. 69-72.



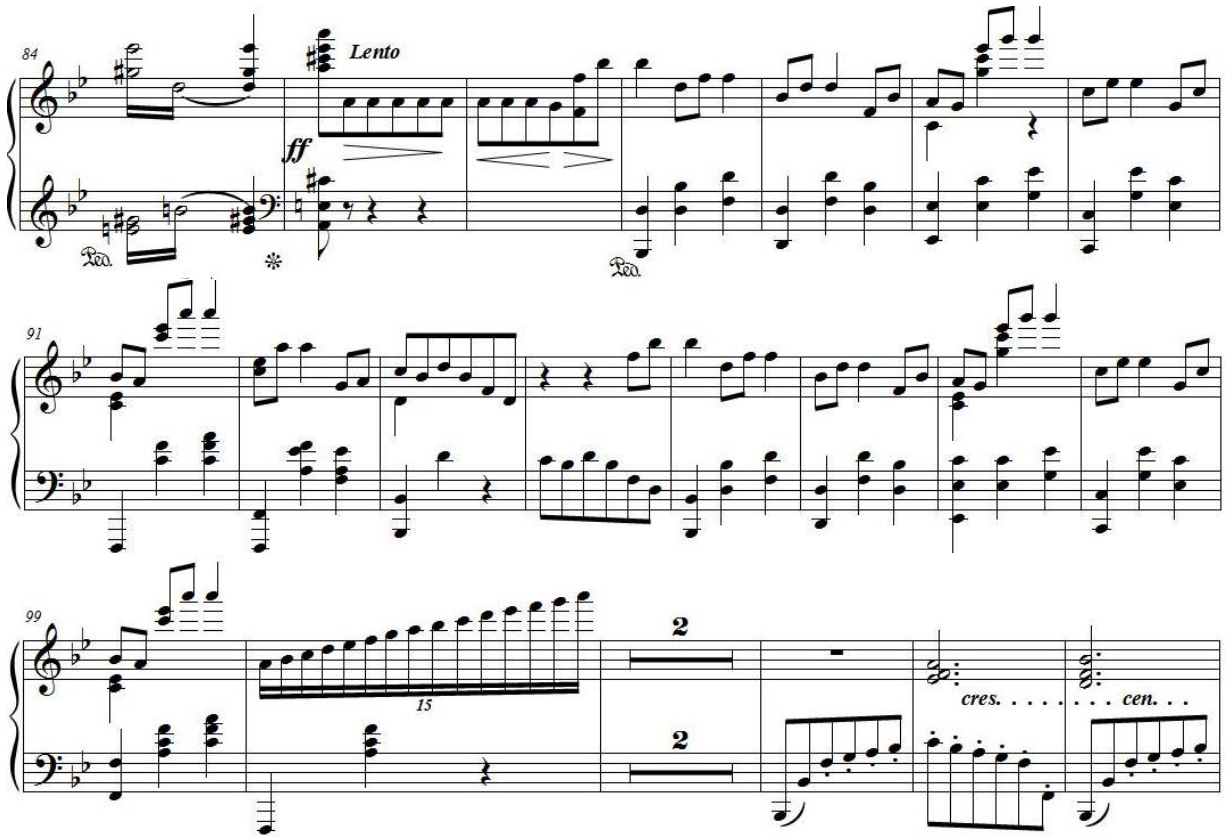


B'' (cc. 73-86b) contiene el Tema B (cc. 73-84) que a su vez se divide en tres frases de cuatro compases. En la 1ª de ellas (cc. 73-76) observamos una Dominante de la Dominante con 7ª y 9ª, en la 2ª (cc. 77-80) una Dominante con 5ª y 6ª y en la 3ª (cc. 81-84) una Dominante secundaria del VIIº. Tras el Tema, en lugar de proceder a su repetición como en la Sección B o de tener lugar una transición como en la Sección B', nos encontramos una soldadura, más breve, en los cc. 85-86b, pero que cumple una función análoga a la *fermata* de los cc. 56-60b y, como aquella, lleva esa impronta inequívoca del vals de salón.

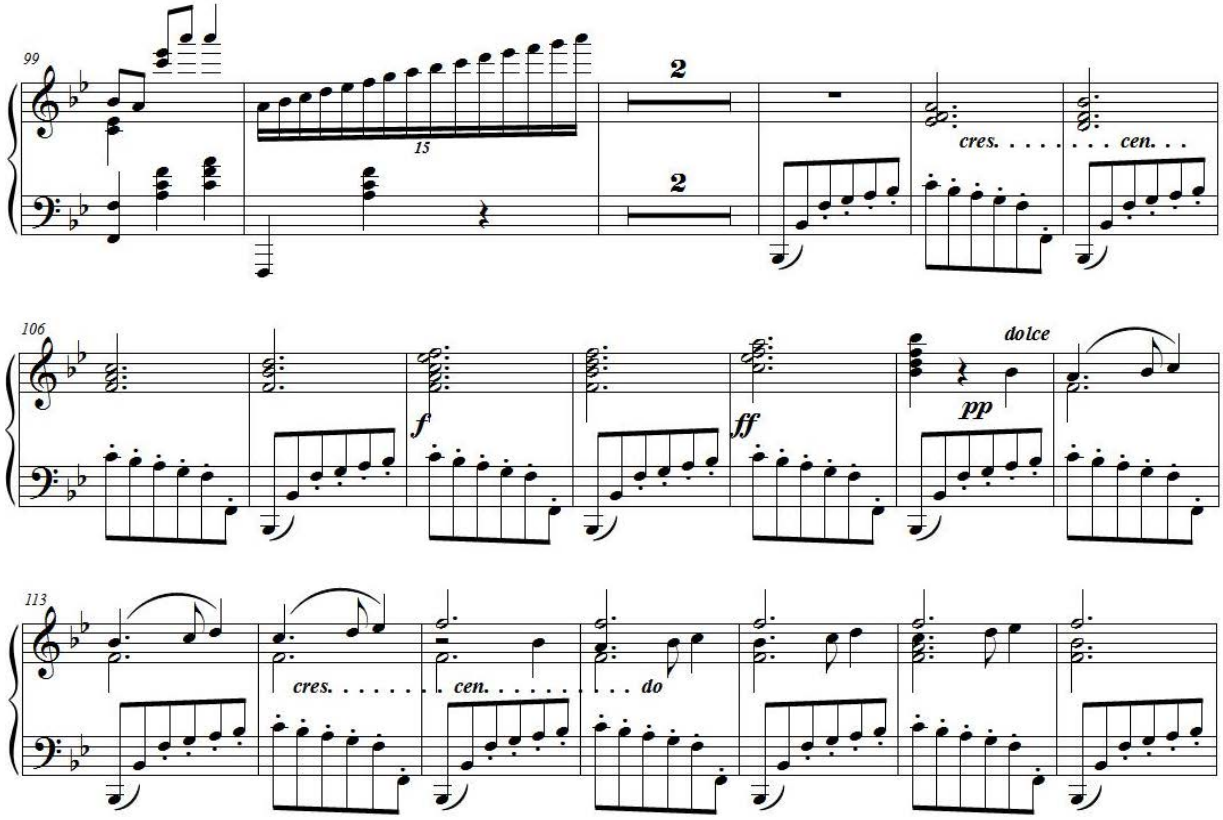


La Sección A' se extiende entre los cc. 86c y 102. En ella se reexpone el Tema A (cc. 86c-94b) de forma idéntica al inicio con un antecedente (cc. 86c-90b) y un consecuente (cc. 90c-

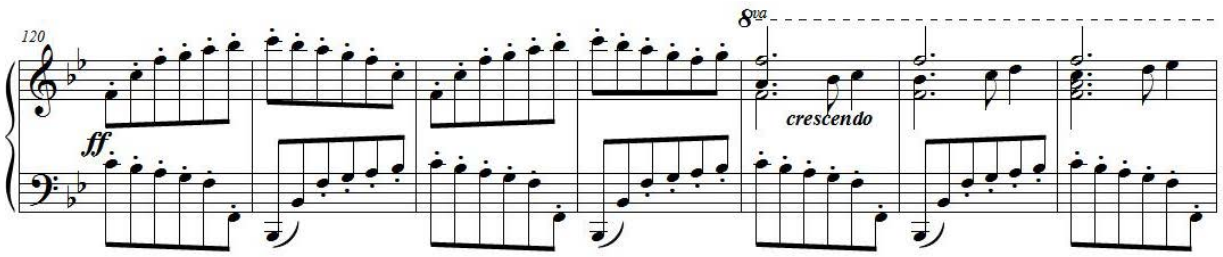
94b). Acto seguido tiene lugar la repetición (cc. 94c-102) con el antecedente correspondiente (cc. 94c-98b) y el consecuente (cc. 98c-102) que aparece variado también con respecto a la repetición del Tema en la Sección A. Ahora la escala de dos octavas de extensión queda sin resolver, suspendida en una semicadencia a la que le suceden dos compases enteros en silencio que darán paso a un nuevo material.

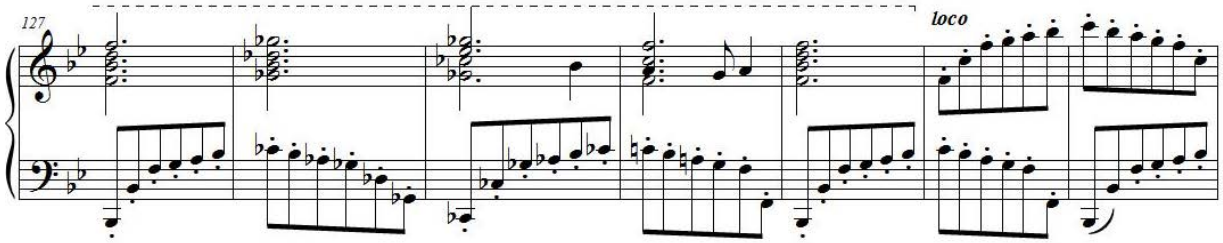


La expectación creada por el inesperado final de la Reexposición se resuelve en una brillante y extensa Coda (cc. 103-145). Tras los dos compases de silencio citados aparece un nuevo material temático, D, caracterizado por un *ostinato* en la mano izquierda que permanece incesante hasta el final de la *Rima*. La Coda consta de tres subsecciones: D, D' y D''. D (cc. 103-111b) se divide a su vez en dos partes: D1 presenta primeramente el Tema comprimido en acordes y D2 (cc. 111c-119), una versión desglosada y melódica del mismo. Este consta de un antecedente (111c-115b) y un consecuente (cc. 115c-119) que apenas se diferencian.

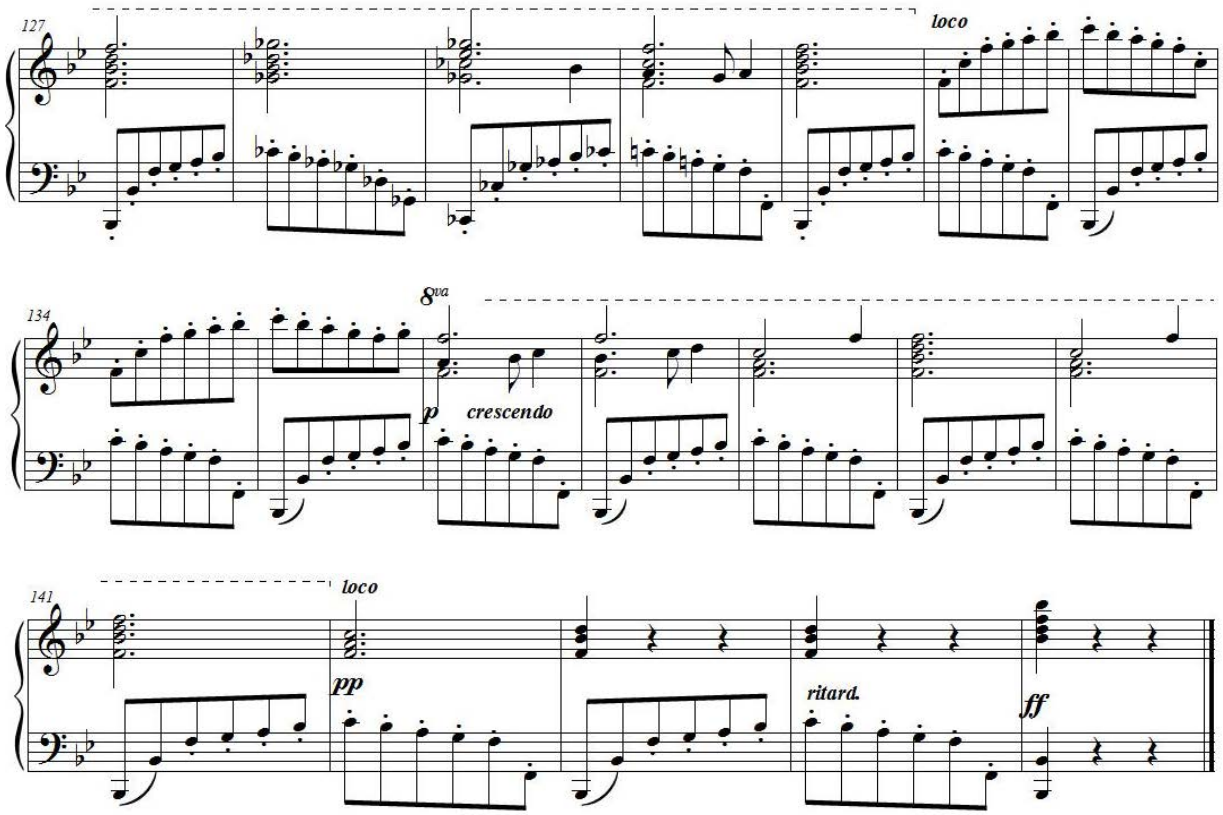


D' (cc. 120-131) se divide asimismo en dos partes. D'1(cc. 120-123) muestra únicamente el *ostinato*, pero ahora con un diseño independiente, simultáneamente en ambos sistemas y con un desplazamiento de las manos en movimiento contrario. En D'2 (cc. 124-131) vuelve el Tema, aunque con el consecuente variado. Considero muy reseñable la Dominante secundaria de la sexta napolitana en los cc. 128-129 como inesperada interrupción del insistente diseño armónico.





D'' (cc. 132-145) consta igualmente de dos partes. D''1 (cc. 132-135) equivale a los cc. 120-123 en los que aparece solamente el *ostinato*. En D''2 (cc. 136-145) escuchamos por última vez el Tema cuyo consecuente aparece ligeramente variado también con respecto a D' seguido de una *Codetta* que termina la *Rima* en súbito *fortissimo* y en un final conclusivo. El manuscrito conservado en el E-PAL está firmado (incluso con rúbrica) y fechado en Burgos el 3 y 4 de diciembre de 1890.



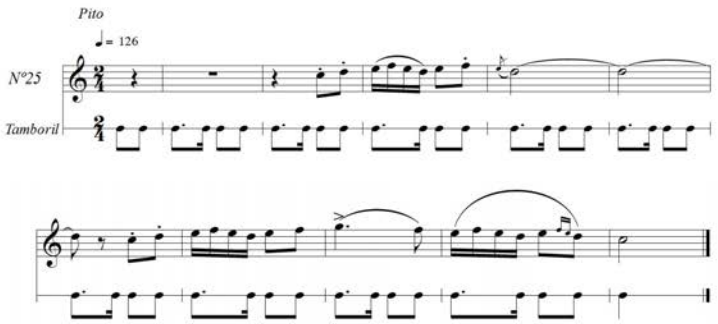
2. 4. *RIMAS* CON ORIGEN DE FOLCLORE CASTELLANO.

2. 4. 1. *Rima 24.*

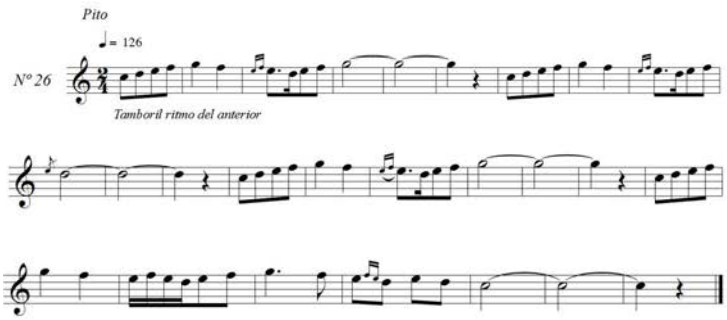
Olmeda, *Rimas*, 24

Pieza de inspiración eminentemente popular, el ritmo ubicado en el bajo evoca un tambor que marca un ritmo (corchea con puntillo-semicorchea-4 corcheas) de manera casi ininterrumpida de principio a fin y el diseño melódico de las voces superiores evoca instrumentos de viento madera en un equilibrio modélico de registración. Olmeda utiliza el acompañamiento rítmico del tamboril (corchea con puntillo-semicorchea-dos corcheas) en compás de 2/4, que recoge en su *Folk-lore de Castilla,* empleado en las *Danzas de Gigantones*[133] para los *pasacalles* (nn. 25-27) *y mochadas*[134] (n. 31), lo prolonga un tiempo añadiéndole dos corcheas a las ya existentes con lo que lo convierte en un compás de 3/4. Lo veremos más adelante en el análisis de la *Rima*.

Pasacalle



OTRO PASACALLE



[133] Personajes populares de cartón piedra, representantes de las distintas razas del mundo, que desfilan durante las fiestas de la ciudad de Burgos.

[134] Danza ancestral, autóctona de la ciudad de Burgos, en la que la pareja (el gigantillo y la gigantilla) bailaba con las cabezas juntas y aprovechaba para mochar con sus cabezas de cartón a toda clase de sujetos, especialmente a los aldeanos que encontrasen descuidados o distraídos.

"Mucho mayor interés ofrecen los toques instrumentales que en la sección especial titulada *Danzas de los gigantones y danzantes de Burgos* recoge Olmeda al comienzo del siglo XX y también el compositor burgalés Antonio José por la década de 1930. Se tocan para acompañar bailes y danzas de las fiestas del Corpus y del Curpillos[135], unas veces como agasajo y obsequio a las Autoridades, y sobre todo durante la procesión solemne festiva de esos días señalados. Son interpretados, los primeros por una flauta denominada *pito*, y los de los danzantes por dulzainas, antiguamente denominadas gaitas que en algunos de los toques suenan en dúo a la tercera. Constituyen uno de los repertorios más singulares y mejor conservados, como puede comprobarse comparando las transcripciones de Olmeda con los toques como hoy se interpretan un siglo después." (Manzano, 2006: 872-873).

"En las fiestas más solemnes y tradicionales de la ciudad de Burgos, -Fiestas Patronales, Solemnidad del Corpus Christi, Fiesta del "Curpillos", etc.- salen a la calle acompañando al Ayuntamiento de la ciudad, en procesiones, los tradicionales Gigantones[136], Gigantillos[137], Danzantes[138] y Tetines[139], Maceros[140], Timbaleros y Clarineros, además de los Gaiteros o Piteros que acompañan con su música a los Danzantes. Todos ellos, durante siglos, han participado en las fiestas populares contribuyendo a la alegría festiva y han aportado su colaboración en la conservación del rico folklore de la ciudad en sus danzas, bailes, costumbres, ritos y fiestas." (Valdivielso, 1993: 17).

Nuestro protagonista describe las citadas *Danzas de Gigantones* en su *Cancionero* dentro del apartado Bailables instrumentales de la siguiente manera:

"En la[141]mediodía de la víspera del *Corpus* salen también los Gigantones á visitar y danzar á los señores Capitulares del Ayuntamiento: para esta visita, paseo-baile, tocan con el pito y tamboril los pasacalles y bailes de los números 25 al 31.

El día del Señor van también los Gigantones en la procesión con sus propios instrumentos

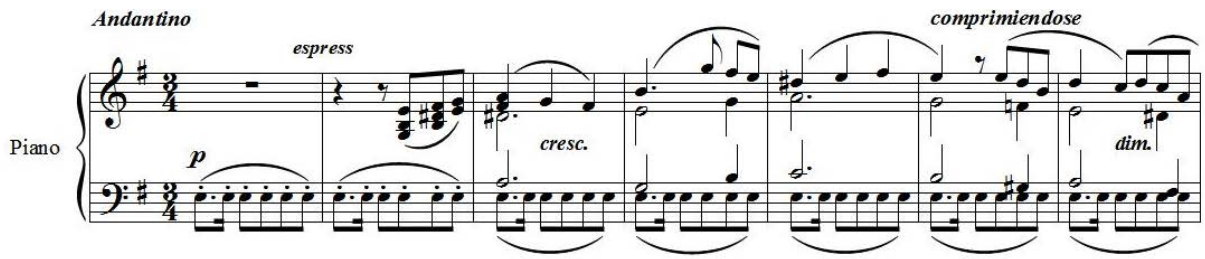
[135] Al igual que en algunos lugares se dice, por ejemplo, fiesta del Cristo para el día grande y fiesta del Cristico para el segundo día festivo, o bien fiesta de [La virgen de] La Encina y [La virgen de] La Encinina, en Burgos se dice *Corpus* para el día principal, mientras que para el segundo en solemnidad se ha inventado el gracioso nombre *Curpillos*, diminutivo imposible del término latino *Corpus*. (Manzano, 2006: 872).
[136] Cinco parejas de figuras enormes (en torno a los cuatro metros), que salen a bailar en las fiestas populares de Burgos y en las procesiones del *Corpus* en la ciudad. Representan las diferentes razas del mundo. Sus orígenes datan del s. XIII. Mayoritariamente has estado construidas en cartón piedra, aunque también en otros materiales.
[137] Figuras no tan grandes, (poco más de dos metros) también mayoritariamente en cartón piedra, con una imagen de gente corriente de la serranía burgalesa que desfilaban en representación del alcalde y la alcaldesa.
[138] Grupo de doce niños menores de catorce años.
[139] Adultos que los acompañan y los dirigen. Su origen está en una figura grotesca que representaba al diablo y espantaba a las gentes que lanzaban burlas e insultos.
[140] Personajes simbólicos que representan el poder y la autoridad.
[141] *Sic*.

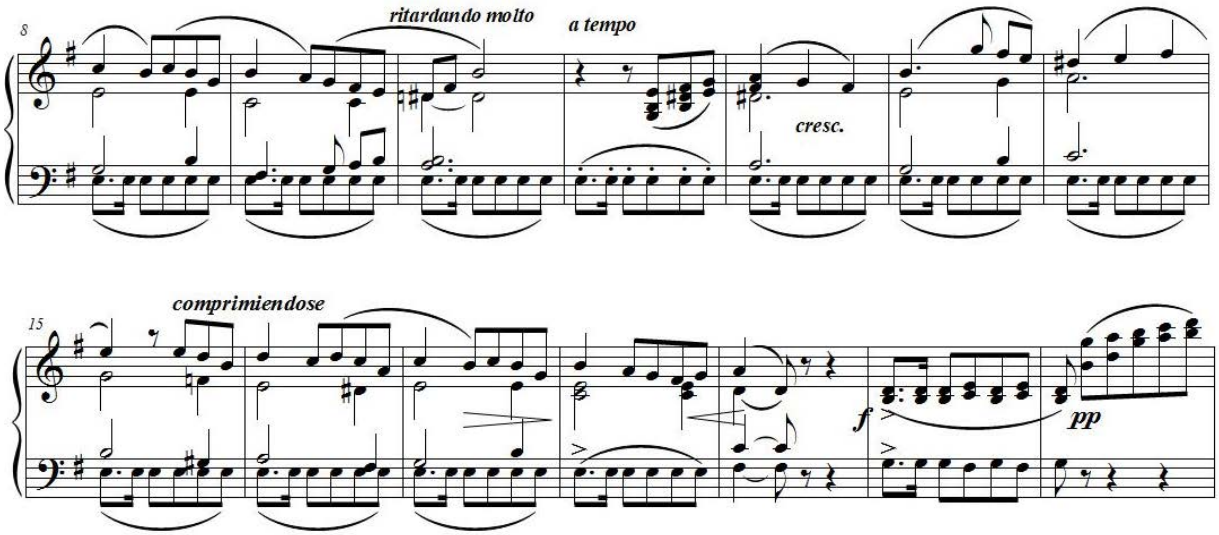
músicos (pito y tamboril) y en otro grupo distinto van los danzantes con todo su personal.

Después de la procesión los danzantes y gigantones obsequian al Ayuntamiento en pleno, delante de las Casas Consistoriales, con sus bailes, danzas y *mochadas*, á las cuales, si el tiempo lo permite, asiste un gentío inmenso de todas las clases; pues los pueblos circunvecinos descienden á su ciudad para visitar a sus gigantones y a su pitero, el Chirola, y entonces se desarrolla en la Plaza Mayor uno de los cuadros más espontáneos, animados y agradables que se pueden presenciar en Burgos, por la viveza, colorido y carácter propio de la fiesta." (Olmeda, 1903: 157).

La *Rima 24* es tan breve como inspirada, se encuentra en la tonalidad de Mi menor, está en un compás de 3/4 y como indicación de *tempo*, su autor señala *Andantino*. En la copia de Fidel Santamaría de 1906 aparece *Andante,* pero dudo mucho que se deba al deseo expreso del compositor, sino más bien a que el copista simplemente no descifra correctamente la abreviatura apuntada por Olmeda. Es llamativo cómo españoliza la expresión "comprimiéndose", probablemente de *stringendo*, *affrettando* o más exactamente *ristringendo.*

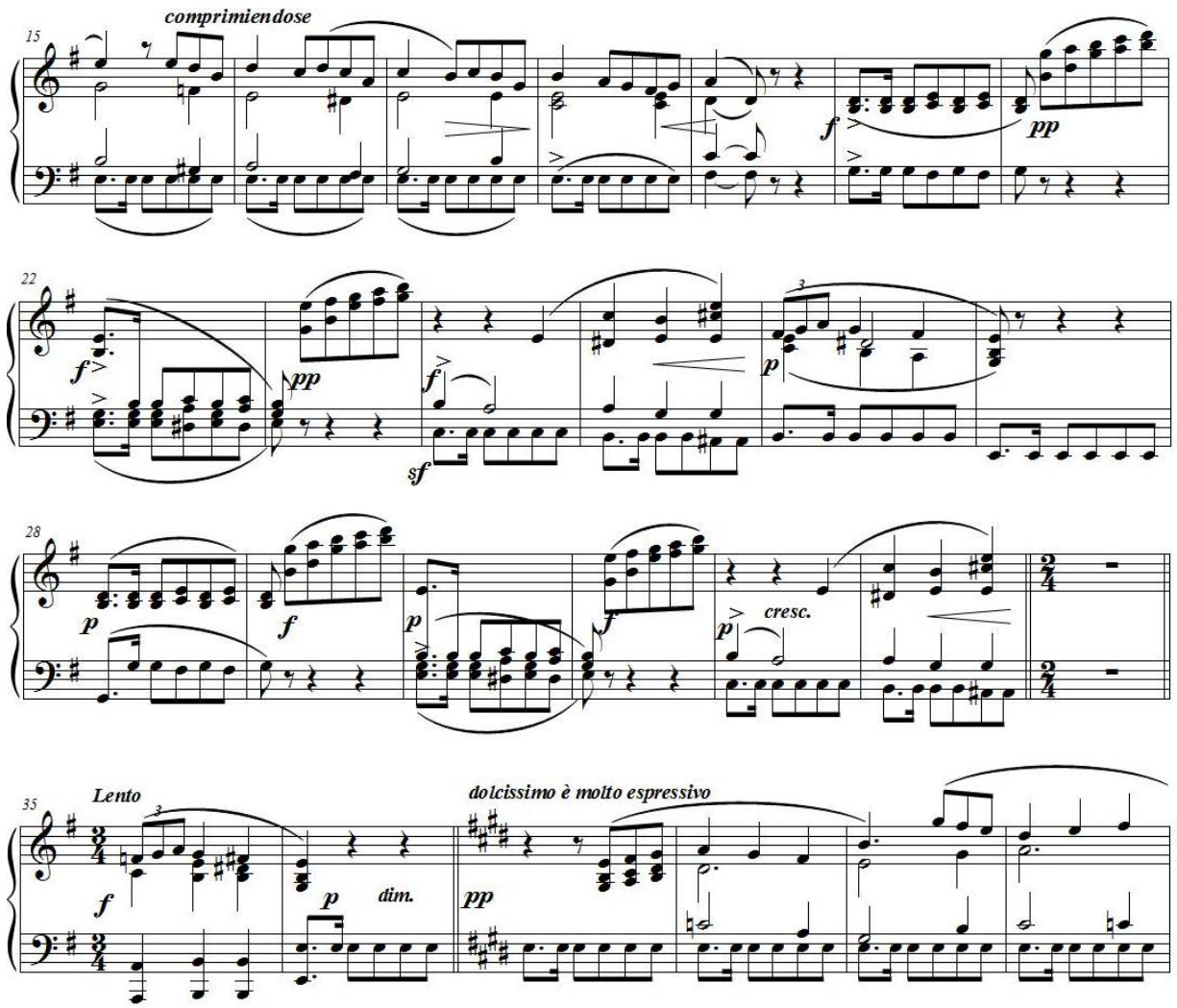
Desde un punto de vista estructural, es una pieza monotemática que responde a una forma tripartita A B A' en la que A es la Exposición, B el Desarrollo y A' la Reexposición variada. A (cc. 1-19) está en la tonalidad principal, aparece con una pedal de Tónica en el bajo que se prolonga durante toda la Sección. Consta de dos periodos simétricos en los que, tras un primer compás de Introducción, presenta el Tema (cc. 2-10). Este a su vez se divide en un antecedente (cc. 2-6a) y un consecuente (cc. 6b-10) realizando una semicadencia en el c. 10. A continuación, el compositor repite el Tema (cc. 11-19) como ya nos tiene acostumbrados, aunque con una modificación en el reposo final. El antecedente figura entre los cc. 11-15a. El consecuente efectúa una semicadencia en la Dominante del tono paralelo, Sol Mayor (c. 19).



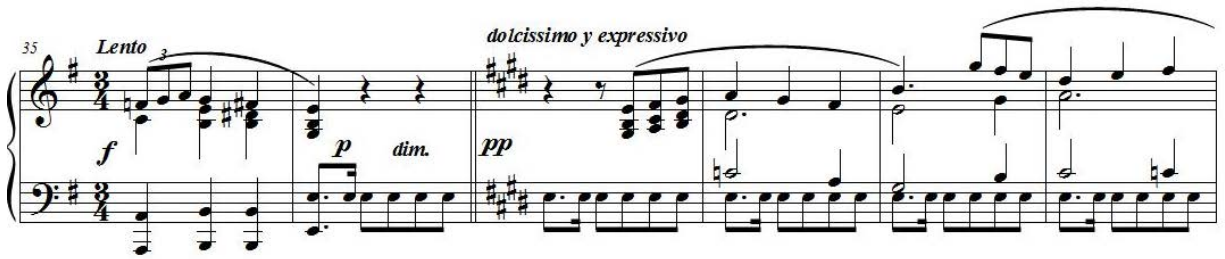


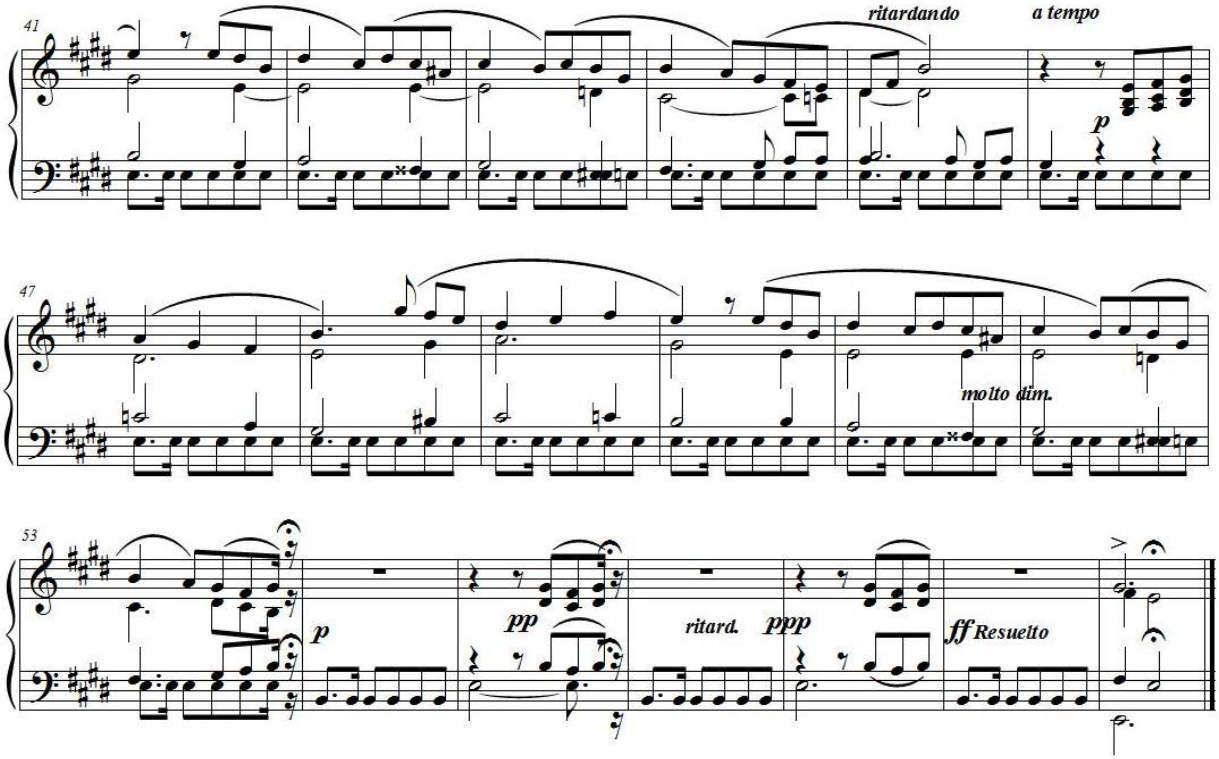
B, el Desarrollo (cc. 20-36), consta de dos periodos simétricos de ocho compases, ambos periodos se dividen en dos frases de cuatro compases y estas, a su vez, en dos semifrases de dos. B1 (cc. 20-27) consta de una primera frase (cc. 20-23) en la que desarrolla el material que aparece en la Exposición en el c. 2 (notas que ascienden por grados conjuntos), pasa por la tonalidad paralela, Sol Mayor (cc. 20-21) y luego vuelve al tono principal, Mi menor (cc. 22-23). La segunda frase (cc. 24-27) desarrolla el material que aparece en el c. 4 (un intervalo de 6ª menor ascendente seguida de notas que descienden por grados conjuntos), continúa en el tono principal de Mi menor. B2 (cc. 28-36a) es básicamente una repetición de los cc. 20-27. Del c. 28 al 31 desarrolla al igual que en la primera frase de B1 el material que aparece en la Exposición en el c. 2, pasa por las tonalidades de Sol Mayor en el c. 28 y Mi menor en el c. 30b. No obstante, en la segunda frase (cc. 32-36a) se produce al final una variante: tras una Dominante de la Dominante en forma de Séptima disminuida, la música se detiene un instante por medio de un compás en silencio (c. 34 que curiosamente es binario), al que sucede en un *tempo* indicado expresamente *Lento* el cierre del Desarrollo. A mi juicio, es el momento más expresivo de toda la *Rima*.

Debo señalar que en el manuscrito falta un sostenido delante del fa en la voz superior del tercer tiempo (c. 35), ya que el fa del primero aparece becuadro al ser rebajado por el empleo de la sexta napolitana. Lo he corregido al digitalizar la partitura. De otro modo, el acorde de 5ª disminuida no encajaría en una cadencia conclusiva. Esta errata figura también en la copia de F. Santamaría y en la copia editada del libro de Palacios Garoz.

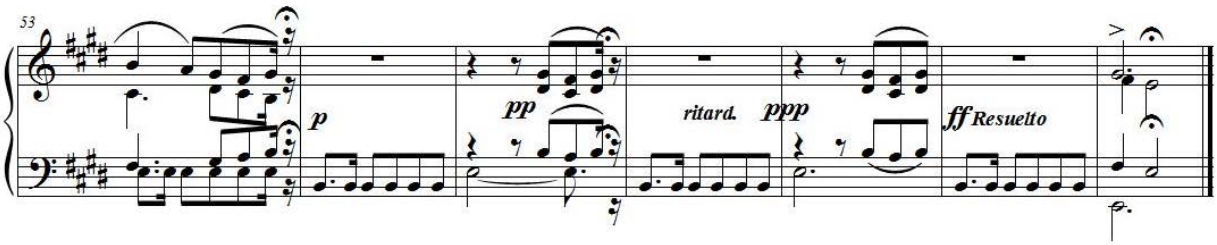


Tras el Desarrollo da comienzo la Reexposición variada (cc. 36-53) transcurre en la tonalidad de Mi Mayor, el homónimo mayor del tono principal. Así como la Exposición, consta de dos periodos. En el primero reexpone tras un compás de Introducción el Tema A (cc. 37-45) que se divide en un antecedente (cc. 37-41a) con final conclusivo y un consecuente (cc. 41b-45) con final no conclusivo. El segundo periodo (cc. 46-53) es prácticamente una repetición del primero, asimismo con un antecedente (cc. 46-50a) de final conclusivo y un consecuente (cc. 50b-53) de final no conclusivo.





Tras la Reexposición, nuestro protagonista agrega una Coda (cc. 54-59) en la que el diseño rítmico se va alejando en un progresivo *diminuendo* y en el que se suceden varios momentos de suspense. En primer lugar, el calderón que precede a la propia Coda, luego, el segundo calderón (c. 55) y después, el triple *pianissimo e ritardando* que se ven a su vez truncados por el súbito *fortissimo* final. Me parece muy reseñable el desenfado popular con el que concluye la *Rima* y el término castellanizado, bastante infrecuente, de resuelto. El final es no asertivo. En el manuscrito del E-BUadp no encontramos de nuevo firma alguna de su autor en esta ocasión. La *Rima* aparece fechada en Burgos el 20 de mayo de 1891.



2. 4. 2. *Rima 31* (*Fiesta en la Aldea*).

Olmeda, *Rimas*, 31

Fiesta en la Aldea[142]

Primera de las tres últimas *Rimas* de la colección cuyos manuscritos se conservan de nuevo en el E-BUadp al igual que las 25 primeras. Pieza de indudable influencia popular, es un ritmo de *rueda*, una danza castellana que en una de sus modalidades consiste en un diseño de cinco corcheas con acento en la primera y la cuarta.

> "He traducido este ritmo en compás de 5/8 porque del canto de esas melodías y del ritmo que siguen al bailar se deduce que hacen fuertes los quintos 1.º y 4.º y los 2.º 3.º y 5.º débiles". (Olmeda, 1903: 138).

El compositor lo utilizará más adelante bajo el título de *Tiempo de Rueda* en el tercer movimiento, *scherzo*, de su *Sinfonía en la*[143] fechada en 1908. Nuestro protagonista nos lo describe en su *Cancionero* de la siguiente manera:

> "[…] Las Ruedas son baile unido y suelto, es decir, de dos especies.
>
> En todos los pueblos de esta provincia, como en casi toda Castilla, se prohíben durante la Cuaresma los bailes públicos. Las mozas (solas), sin embargo, se agrupan y cogidas y unidas entre sí van saltando y bailando de un sitio á otro, formando círculo ó en línea recta, al son de canciones, que ellas mismas cantan sin acompañamiento de ningún instrumento. No son estas las ruedas más interesantes ni el objeto preferente de mi atención en estos cantos. Son de otra especie las que me complazco en ofrecer como cosa popular nueva y desconocida de los aficionados.
>
> Estas las bailan siempre sueltas y consisten en formar un círculo entre todas las parejas compuestas de hombres y mujeres y á ese círculo van todos dando la vuelta y á la vez bailando y marchando.
>
> El ritmo de estos bailes eslo[144] todavía desapercibido de los folk-lóricos, no obstante usarse con mucha frecuencia en Burgos y en toda Castilla y más especialmente en la provincia de Soria.
>
> Emplean para ellas varias clases de compases 2/4 y 3/8 pero los más caracterizados y antiguos son 5/8. […]
>
> El compás 5/8 es irregular, de proporción quíntuple y, por lo tanto, sin simetría igual en la

[142] En el manuscrito figura tras el título una llamada con nota a pie de página en la que puede leerse, no sin gran esfuerzo, lo siguiente: "Este compás tiene simpatías con los compases vascongados en los cuales se escriben los llamados zorcicos."

[143] En el manuscrito de la *Rima* figura, sobre el título de *Fiesta en la Aldea,* Recuerdo de la *Sinfonía en la*. Pienso que Olmeda apuntó esta nota con posterioridad a la fecha de finalización de la *Rima,* ya que la caligrafía que emplea en ella es claramente diferente.

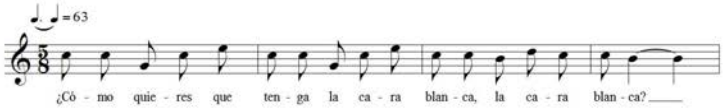
[144] *Sic*.

división de tiempos fuertes y débiles. […]

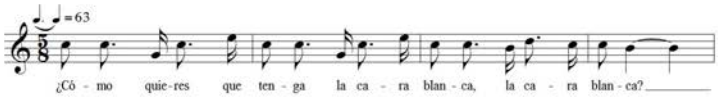
No debe confundirse este ritmo, diametralmente opuesto, con el de los célebres zortzicos vascos, aunque tienen la misma proporción. El zortzico es un tiempo más moderado y además los quintos 2.º y 4.º llevan por lo general un puntillo, que les da el carácter especial que ellos tienen. Resultan en el zortzico fuertes los quintos 1.º, 2.º y 4.º y el 3.º y 5.º débiles. […]" (Olmeda, 1903: 138).

La presente *Rima* que nos ocupa evoca de manera irrefutable la *Rueda Castellana ¿Cómo quieres que tenga la cara blanca?* recogida por primera vez en el *Cancionero popular de Burgos* cuyos ejemplos muestro a continuación (Olmeda, 1903: 139).

RUEDA CASTELLANA



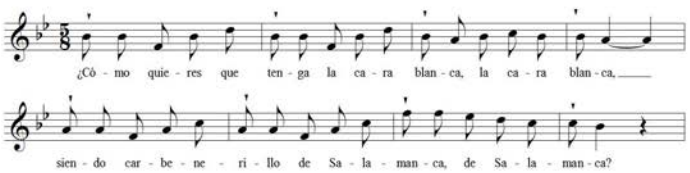
Convertido en zortzico sería:



La pandereta acompaña á la voz en estas ruedas con los siguientes ritmos.

En cuanto a su transcripción quinaria en compás de 5/8, el etnomusicólogo Miguel Manzano sostiene lo siguiente:

Transcripción de F. Olmeda



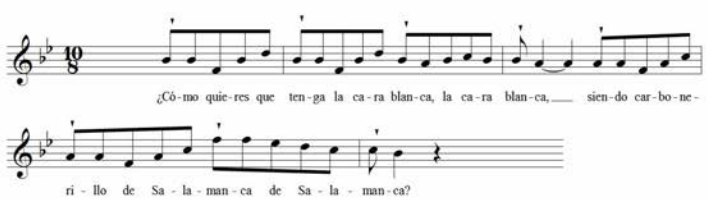
"Esta transcripción no es del todo correcta, porque no respeta la agrupación binaria de dos bloques

sucesivos, uno más acentuado que otro. La transcripción correcta sería […]

> […] en compás de agrupación binaria de dos ritmos quinarios acentuados alternativamente con desigual intensidad […].” (Manzano, 2006: 358).

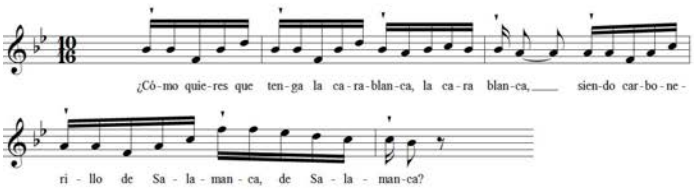
Es decir, Manzano propone un compás de 10/8 cuyo primer grupo empezaría en anacrusa de manera que el segundo al comienzo del compás siguiente reciba un acento mayor. A todo esto, añade:

Transcripción correcta en compás de agrupación binaria de dos ritmos quinarios
Acentuados alternativamente con desigual intensidad.



> “Y más correcta todavía sería la agrupación en valores breves, que indica con mayor exactitud, además de que lo pone más a la vista del lector, la transcripción en valores breves de semicorcheas, con el compás de 10/16 que le corresponde.”[145]

Escritura en 10/16, más acorde con el valor rápido de las figuras.



Más adelante lo precisa de la siguiente manera:

> “[…]La originalidad del ritmo quinario reside en tres elementos. Por una parte, en la irregularidad del conjunto 5, que origina a su vez un compás irregular. En algunos países de Oriente medio se ha denominado ritmos cojos -*aksak*- a este tipo de combinaciones. En segundo lugar, en lo sorprendente de la acentuación, que da lugar a una distribución de tiempos carente de simetría, 2+3 o 3+2. Y en tercer lugar en la posibilidad de combinar u alternar ambas fórmulas, como a veces ocurre en determinados toques instrumentales que pueden contarse

[145] *Ibidem*

entre los más originales de toda la tradición popular.

Los bailes en ritmo quinario documentados en los cancioneros y en la práctica del baile son los siguientes (además del *zortziko*): la *rueda*, muy difundida por tierras de Burgos y Palencia, documentada ya por Federico Olmeda, como hemos dicho; el *baile corrido* de rueda de tierras de Segovia, documentado y transcrito por Agapito Marazuela, quien atestigua una tradición que no se ha interrumpido; el *perantón* del norte de Cáceres, del que transcribió numerosos ejemplos M. García Matos, y la *charrada salmantina*, sin duda una de las realizaciones más singulares del ritmo quinario. […]

Hay que anotar, no obstante, lo dicho, que la mayor parte de los ritmos quinarios se agrupan en bloques binarios, formando compases de 10 fracciones (5+5) o de 15 (5+5+5). Al igual que sucede con los pulsos de agrupación ternaria, éstos de cinco también se agrupan ordinariamente en bloques binarios o ternarios. Es lo que sucede en el ejemplo de Olmeda que hemos trasladado, en el que el compás de 5/8 en que aparece transcrito debe ser sustituido por el de 10/8, que agrupa los bloques en pares, alternativamente acentuados." (Manzano, 2006: 364-365).

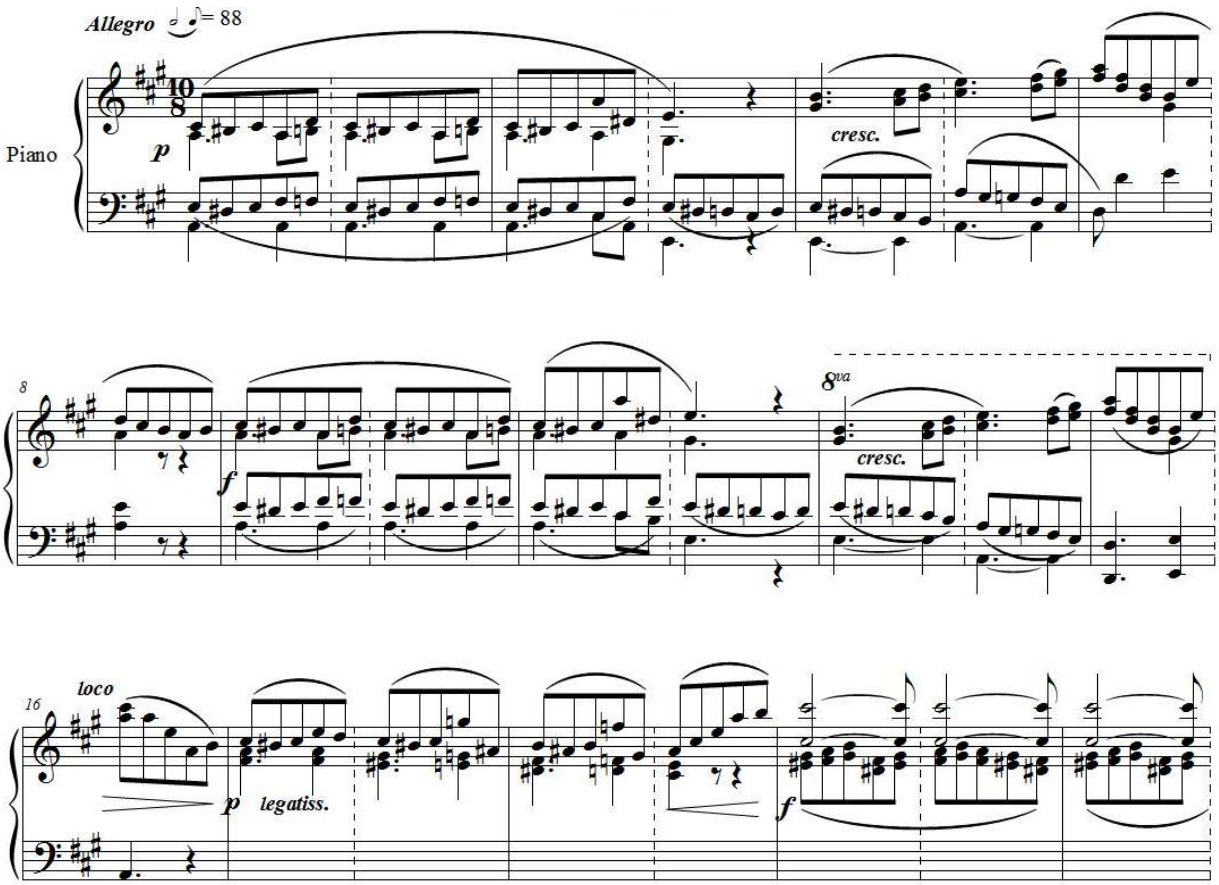
Confío en que estas reseñas previas despierten interés y sirvan de ayuda para una mejor comprensión de la obra cuyo análisis abordo a continuación.

La *Rima 31, Fiesta en la Aldea,* se encuentra en la tonalidad de La Mayor, su autor señala al inicio un compás de 10/8. No obstante, la indicación metronómica reza blanca + corchea igual a 88, es decir, la correspondiente a un compás de 5/8. Durante los cinco primeros pentagramas, los compases, adicionalmente, aparecen barrados en el manuscrito con una línea discontinua que los divide en dos mitades exactas de cinco corcheas cada uno. Sin embargo, a partir del sexto pentagrama, esta subdivisión desaparece y el barrado pasa a ser directamente de 5/8 sin que figure explícitamente un cambio de compás. Por todo lo expuesto, aunque respetando las particularidades citadas, tomé la decisión de numerar los compases como si la pieza estuviera escrita en compás de 5/8 de principio a fin para proceder al análisis sin que ello generara confusión.

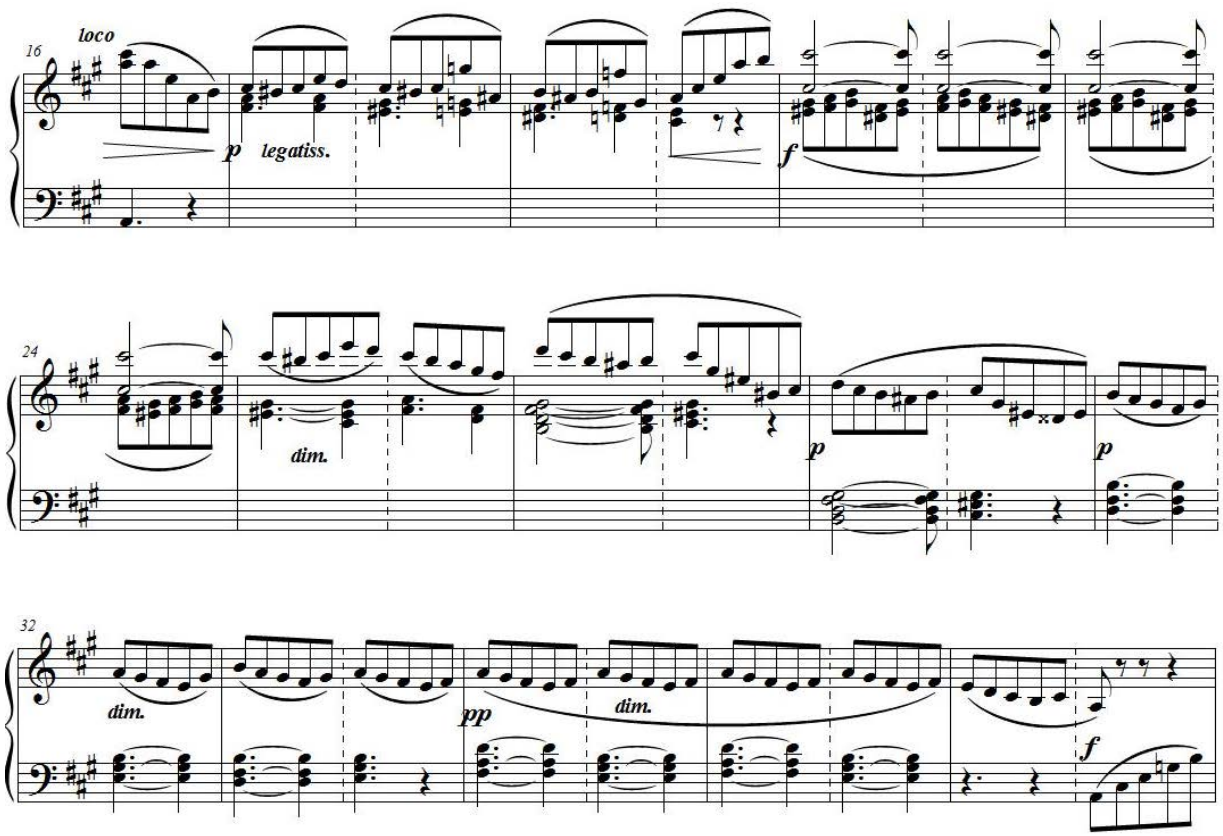
Desde un punto de vista estructural, la *Rima* responde a una forma tripartita A B A en la que las dos primeras (A y B) son grandes secciones bien contrastadas, estructuradas a su vez en formas tripartitas, cada una de ellas con un Tema, un Desarrollo y una Reexposición independientes. Tras las dos grandes Secciones aparece una tercera que repite íntegramente la primera.

A (cc. 1-102) abarca cuatro subsecciones [A1, A2, A3 y A4] y una transición. La primera, A1 (cc. 1-16), presenta, con un comienzo tético, el Tema A (cc. 1-8). Este consta de un

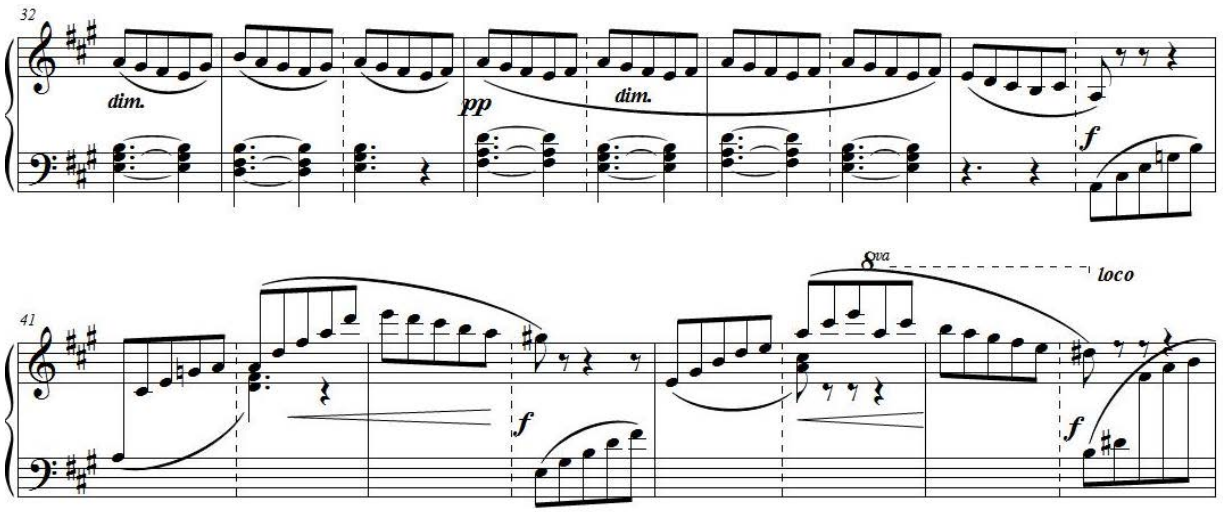
antecedente (cc. 1-4) que consiste en una doble bordadura sobre una pedal de Tónica en la que queda reflejada la imagen gráfica de una rueda girando en torno a un centro y un consecuente (cc. 5-8) que abre la textura de cuatro voces activando el ritmo armónico. A continuación, tiene lugar de manera análoga la repetición del Tema A (cc. 9-16) en la misma tonalidad con el distintivo que su consecuente aparece escrito una octava alta. Por lo demás, de manera cuasi idéntica y en ambas ocasiones en la tonalidad principal de La Mayor.

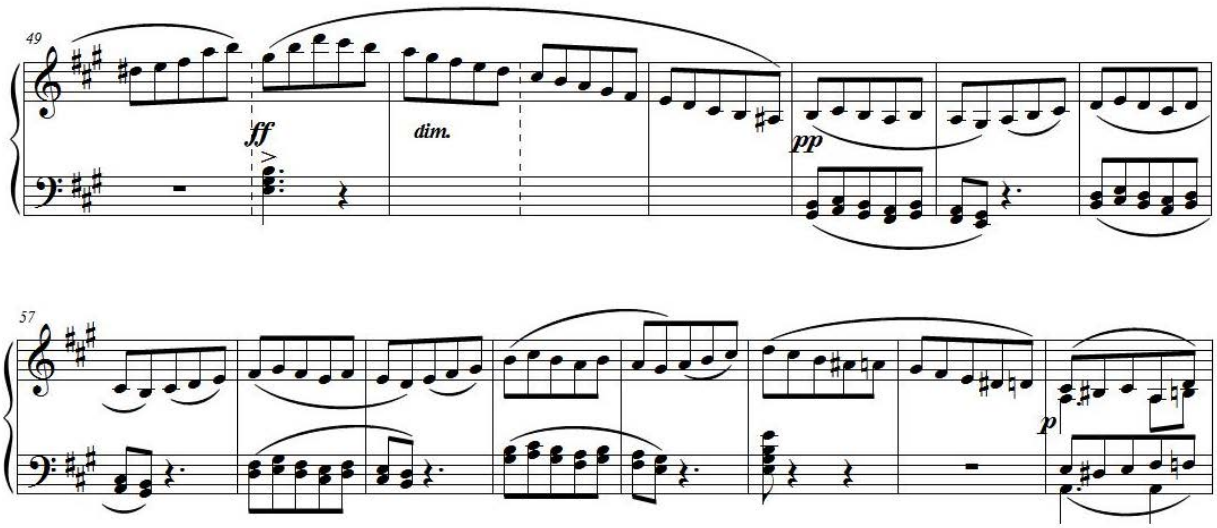


En la segunda subsección, A2 (cc. 17-63), tiene lugar el Desarrollo del Tema A que se divide a su vez dos partes. En I (cc. 17-40a) desarrolla el antecedente a lo largo de dos periodos: entre los cc. 17-24 con una textura de terceras ejecutadas por la mano izquierda (cc. 20-24) en la tonalidad paralela, Fa # menor (a partir del c. 21), y luego entre los cc. 25-40a, regresando al tono de La Mayor (a partir del c. 32).

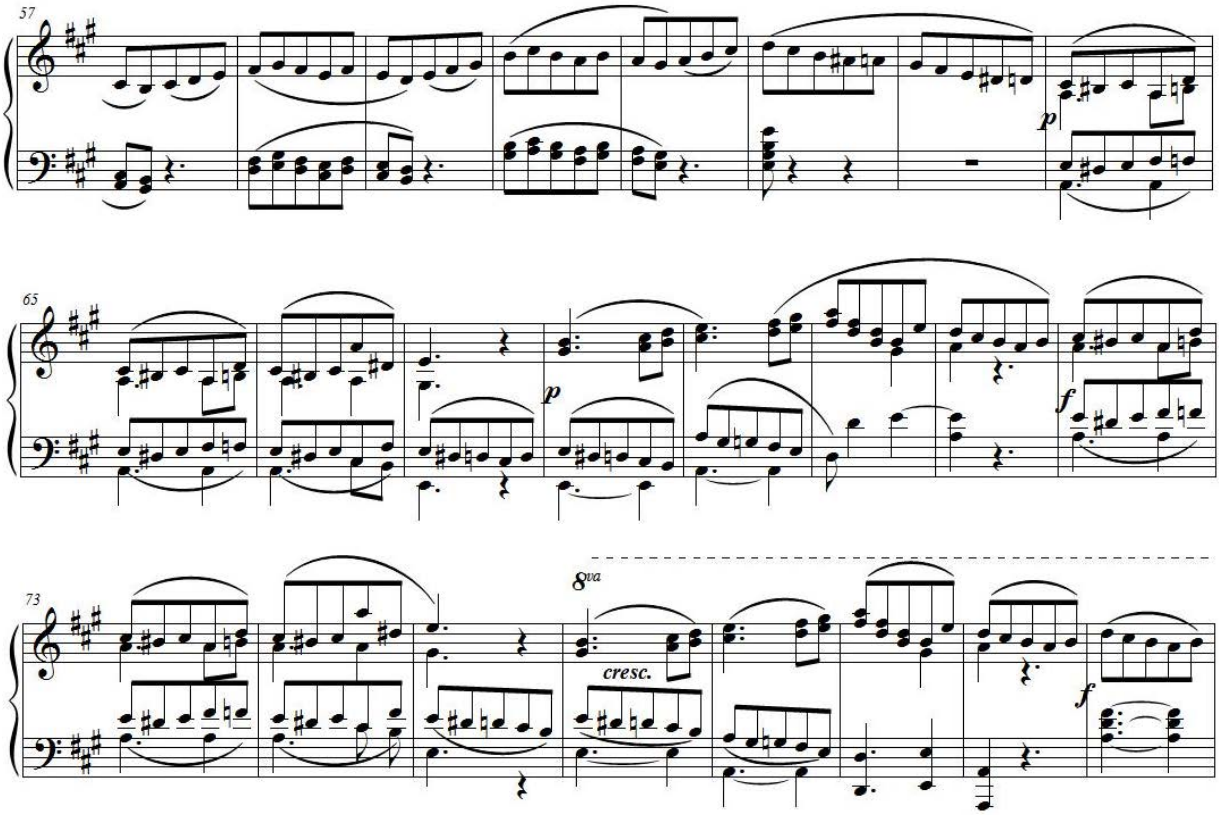


En II (cc. 40-63) observamos dos mitades: la primera (cc. 40-53) desarrolla material afín al Tema A en la que se aligera la textura (que se vuelve casi monódica), se amplía el registro por medio de acordes desplegados y se produce un cambio de dinámica con un súbito *forte*; la segunda (cc. 54-63) es una transición en la que el autor emplea material del antecedente del mismo Tema. Continúa en el tono principal en el cual permanece hasta el final de toda la Sección A.

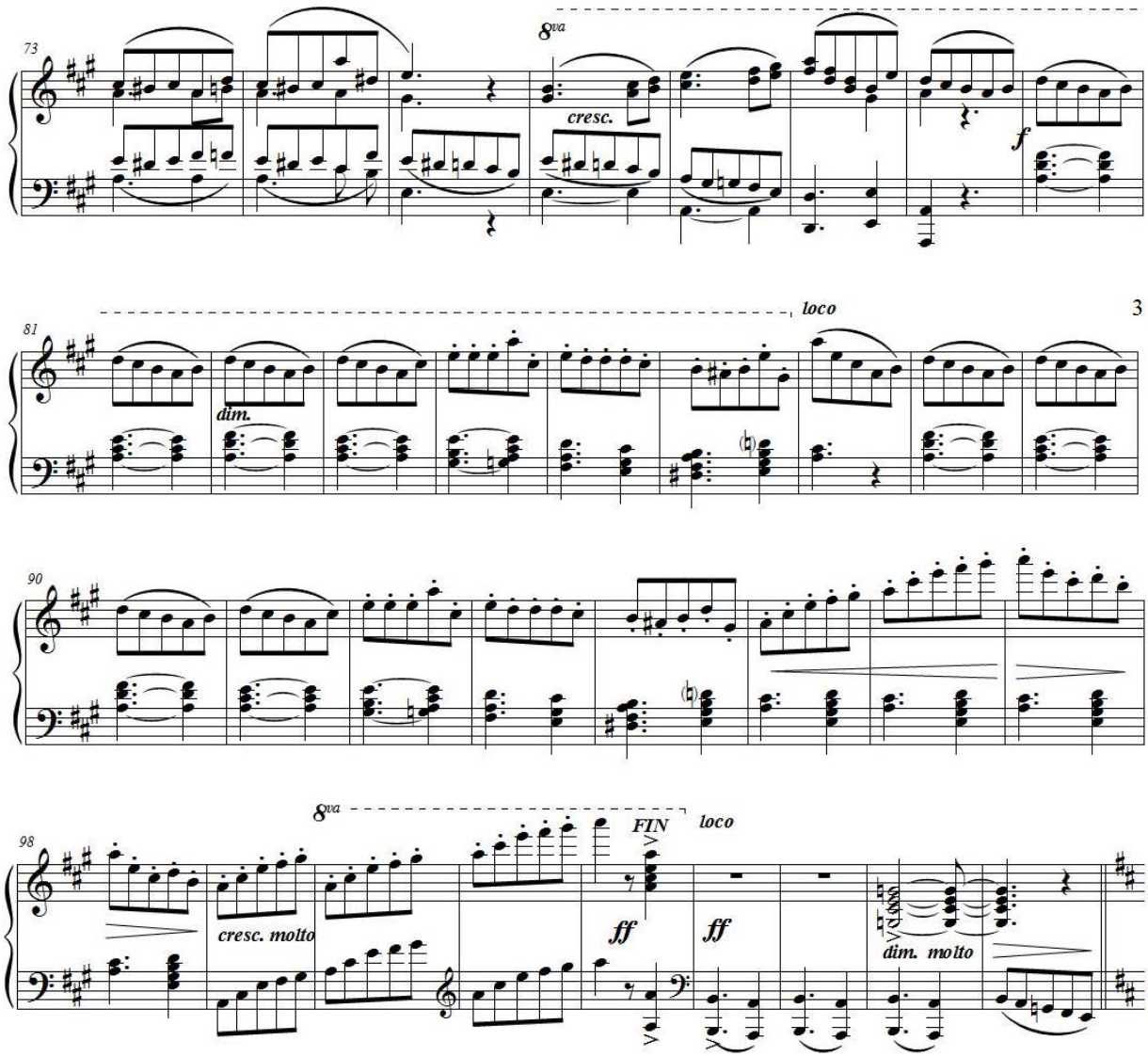




La tercera subsección, A3 (cc. 64-79) nos trae de nuevo el Tema A (cc. 64-71) de forma idéntica a como apareció en A1 con su antecedente (cc. 64-67) y consecuente (cc. 68-71). Inmediatamente después, figura la repetición del mismo (cc. 72-79) con su antecedente (cc. 72-75) y, también como en A1, la pequeña singularidad que su consecuente (cc. 76-79) está escrito una octava más alta.



En la cuarta subsección, A4 (cc. 80-102) tiene lugar un proceso cadencial a modo de Coda de la primera gran Sección que consta de tres periodos, los dos primeros prácticamente idénticos: I (cc. 80-87), II (cc. 88-94) y III (cc. 95-102). En este último, el diseño melódico anuncia ya el Tema B entre los cc. 95-101. Tras A4 figura una breve transición (cc. 103-106) hacia la segunda gran Sección, B.

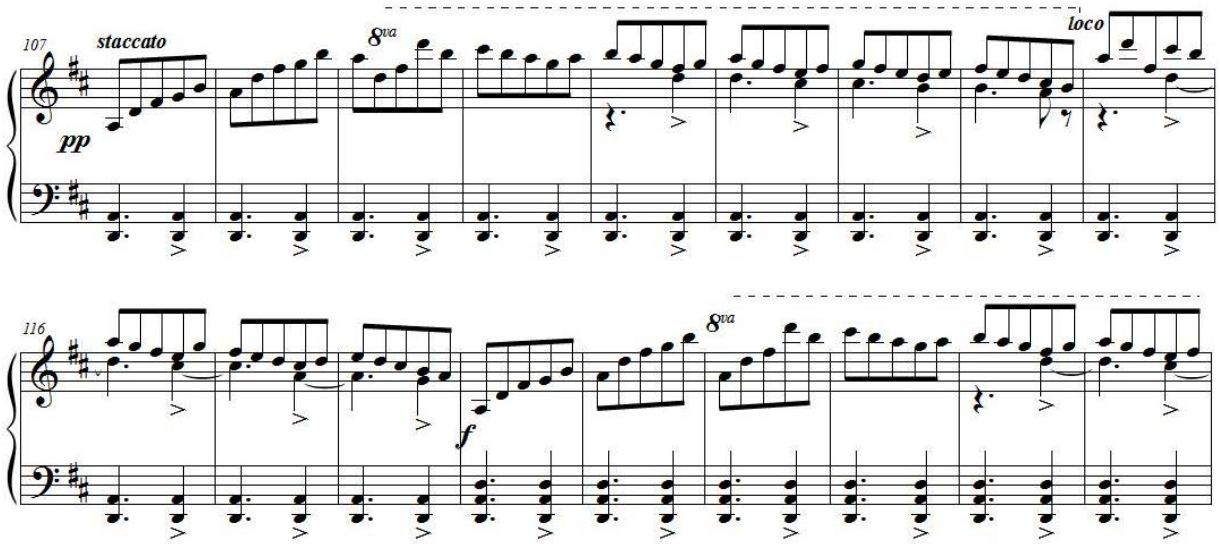


B (cc. 107-205) se caracteriza por la quinta armónica, sin tercera, en el bajo que insistentemente recorre casi toda la Sección. Es un recurso común a danzas de muy distintas procedencias. Ejemplos de ello tenemos en una de las *Lyriske Stykker* de E. Grieg, la n. 6, *Norsk*[146] compuesta en 1867 y (aunque no de manera tan sistemática cono en la anterior) en la

[146] *Melodía noruega.*

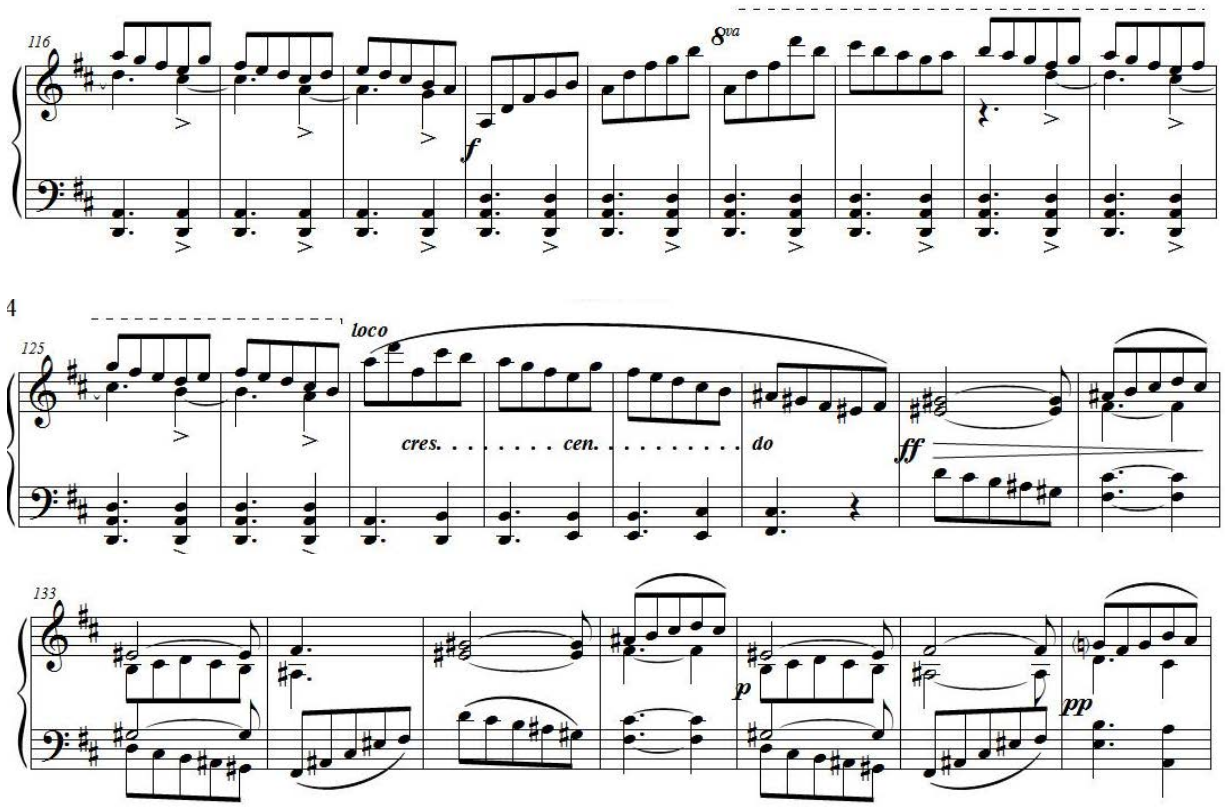
Danza n. 4 para piano dúo Op. 35 escrita en 1880 por el mismo compositor. En ambas se da la circunstancia que utiliza exactamente la misma quinta justa Re-La. También Béla Bartók años más tarde recurre a ello en su *Danza rumana n. 3* Sz. 56[147] para piano y en el primer movimiento de su *Sonatina para piano* Sz. 55*, Dudások*[148]. Volviendo a la *Rima 31* que nos ocupa, es muy reseñable que, en esta Sección, aparte de los característicos tiempos fuertes (primero y cuarto), acentúa el segundo de ellos, el paso corto de baile, con lo que aviva el pasaje aún más.

B abarca tres subsecciones [B1, B2 y B3]. B1 (cc. 107-137) se divide a su vez en tres partes. En I presenta sobre una pedal de Tónica el Tema B (cc. 107-118) en la tonalidad de la Subdominante, Re Mayor. Son doce compases distribuidos en grupos de 4 + 4 + 4.

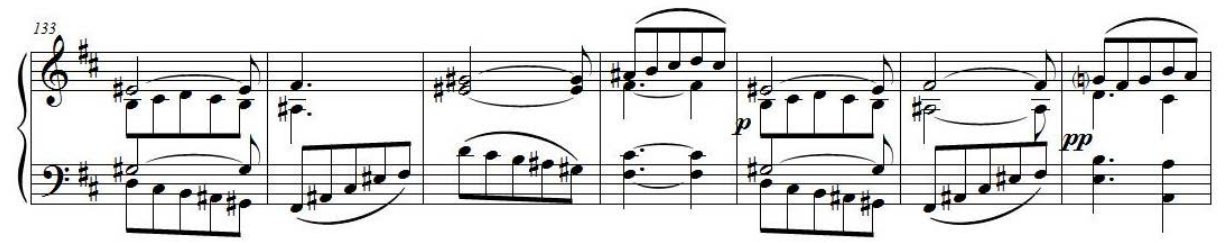


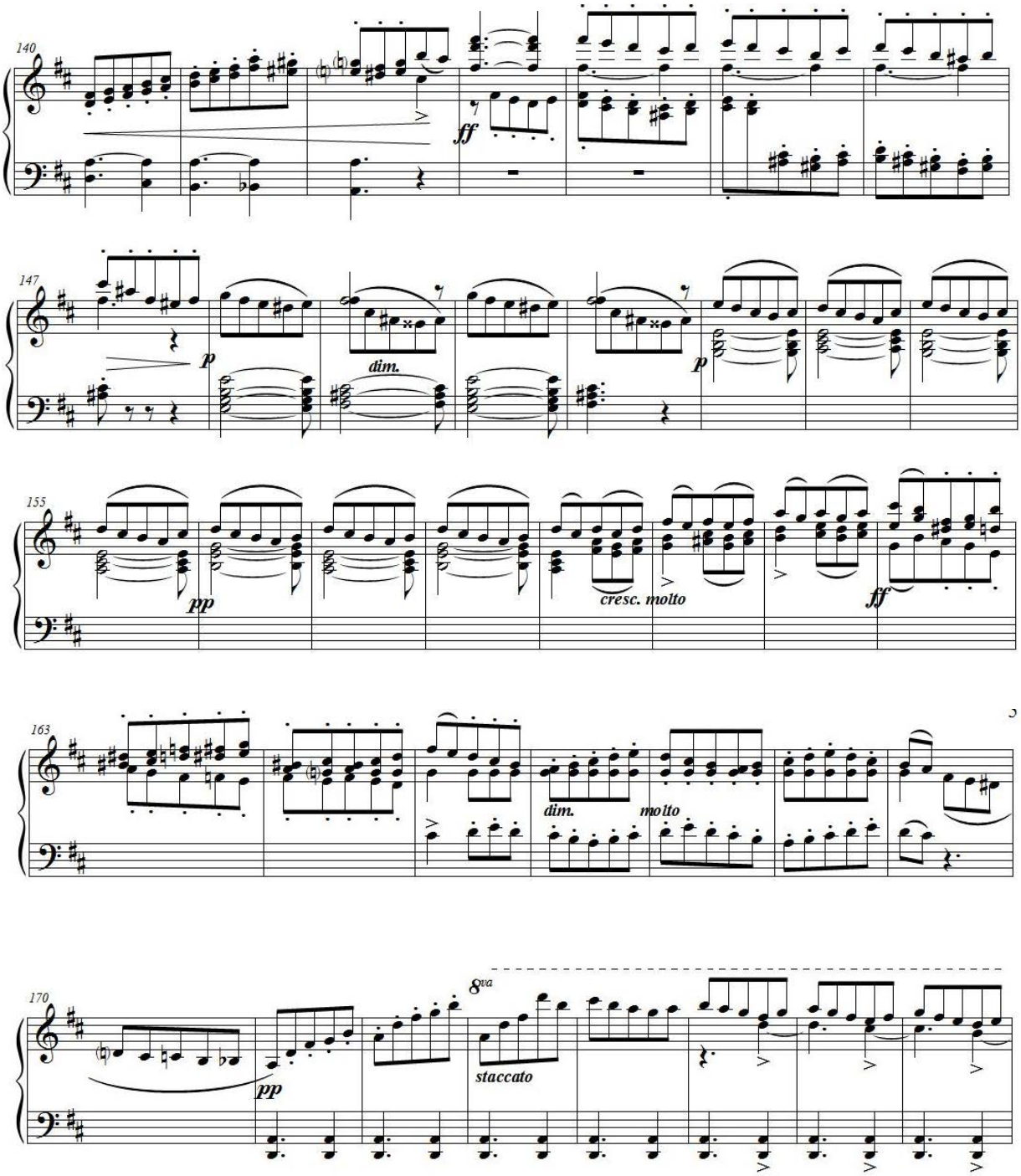
En la parte II (cc. 119-130) tiene lugar de manera análoga la repetición del Tema B reforzando la pedal de Tónica que ahora aparece con la fundamental duplicada. Son asimismo 12 compases distribuidos en grupos de 4 + 4 + 4, si bien el último grupo aparece aquí algo variado y más bien es una transición a III. En la parte III (cc. 131- 138) tiene lugar un proceso cadencial que transcurre en la tonalidad paralela, Si menor, a la que llegó ya en el último compás de la parte anterior (c. 130). El proceso cadencial consta de ocho compases distribuidos en grupos de 4 + 4 con los que finaliza B1, la primera subsección.

[147] Abreviatura que hace referencia al catálogo preparado por el musicólogo András Szöllösy.
[148] *Gaiteros.*

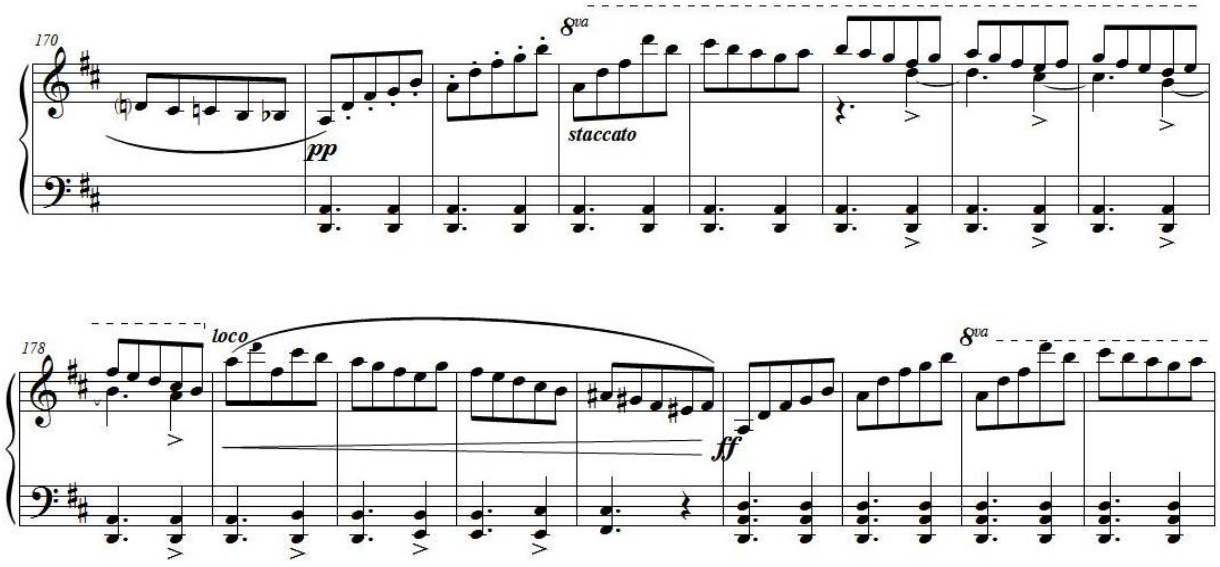


La segunda subsección, B2 (cc. 139-170), constituye el Desarrollo del Tema B que abarca dos periodos tras los cuales figura una transición. En el periodo I (cc. 139-147) emplea una textura de terceras en sentido ascendente en la mano derecha (cc. 140-142) que continúan luego en la mano izquierda en sentido inverso (cc. 144-146). Comienza en el tono de Re Mayor pasando a la tonalidad paralela, Si menor, en el c. 145b. En el II (cc. 148-159a) continúa en el mismo tono volviendo a Re Mayor en el c. 153. La transición (cc. 159b-170), otra vez con una textura de terceras en la mano izquierda y en *pianissimo* nos conduce a la tercera subsección.

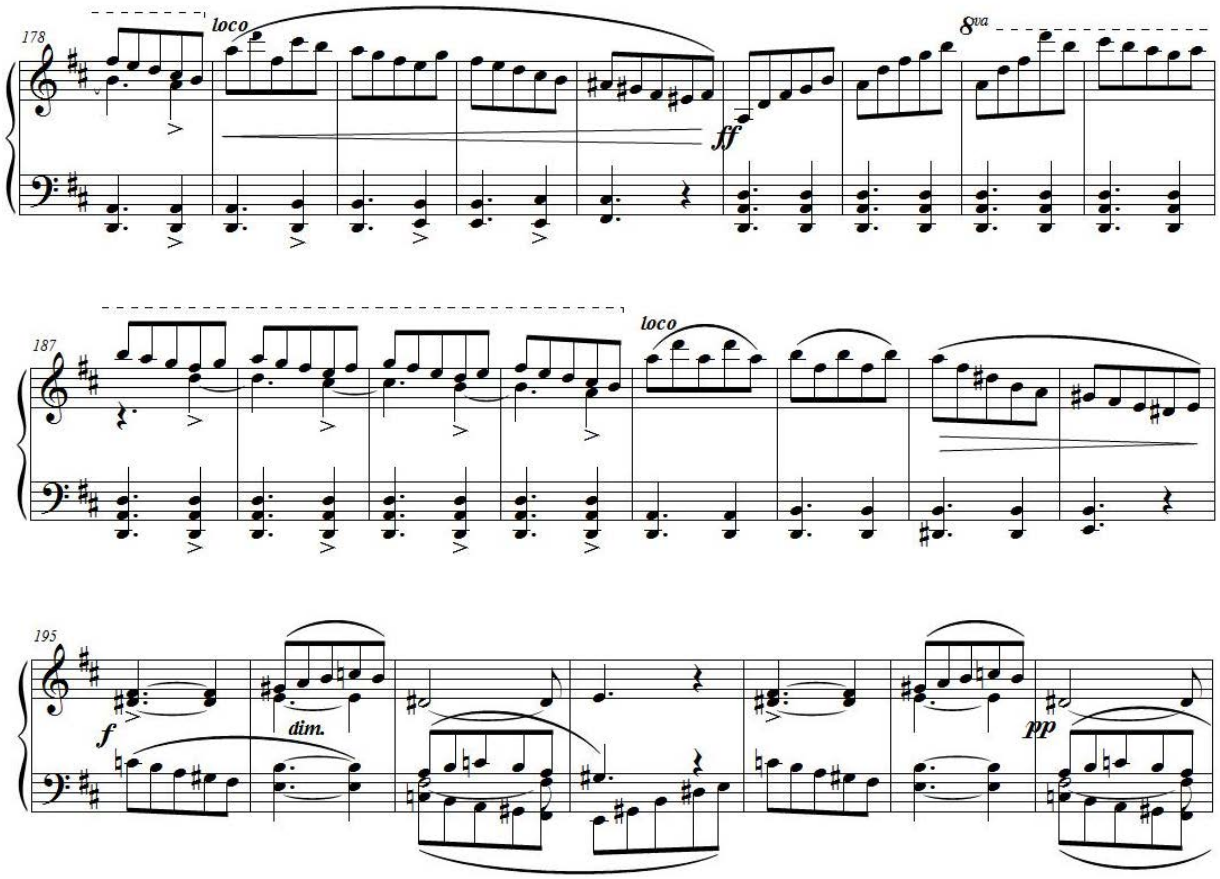


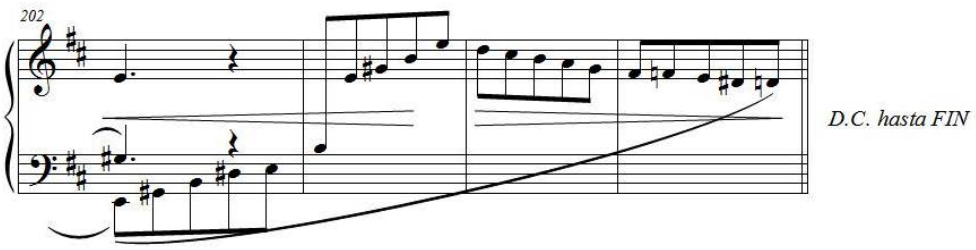


B3 (cc. 171-205) se divide a su vez también en tres partes. En I reexpone el Tema B (cc. 171-182) de manera idéntica a B1. Se observa el mismo número de compases distribuidos de igual forma.



En II oímos la repetición del Tema B (cc. 183-194). En el c. 193 regresa a la tonalidad principal, La Mayor. Al igual que en B1, el último grupo de cuatro compases es una transición al proceso cadencial al que nos acercamos. Este (cc. 195-205) constituye la parte III que alberga once compases distribuidos en grupos de 4 + 4 + 3.





Tras el c. 205 vuelve a repetirse la Sección A íntegramente con lo que la forma A B A queda cerrada. La *Rima* termina en *fortissimo* en un final no conclusivo. En el manuscrito conservado en el E-BUadp no figura fecha ni firma alguna en esta ocasión.

2. 5. *RIMAS* RESTANTES.

2. 5. 1. *Rima 15.*

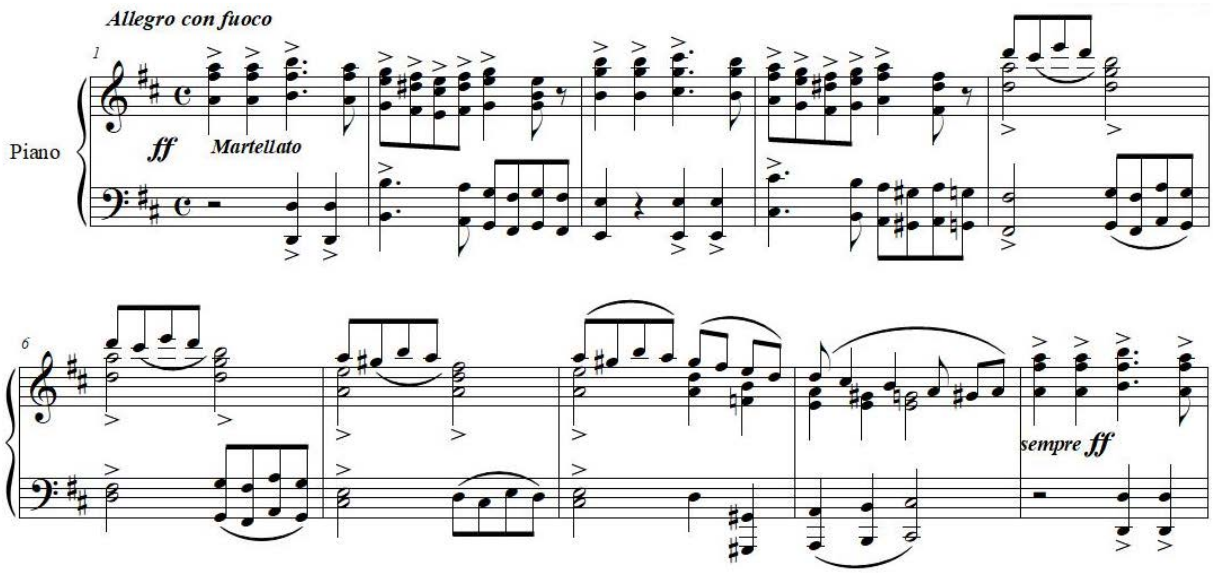
Olmeda, *Rimas*, 15

Esta pieza es la primera de la Colección que carece tanto de asociación con un poema como de título. Tan solo disponemos de un número y de su tonalidad para poder identificarla. Aquí Olmeda se aleja del sentimiento lúgubre, de la melancolía o de suaves y envolventes melodías que caracterizan las *Rimas* inmediatamente anteriores a esta y, en general, una gran mayoría de ellas. Olmeda escribe explícitamente al comienzo de la *Rima 15 Allegro con fuoco* no solo como indicación de *tempo* sino también de carácter y, por si cupieran dudas, añade *martellato*. Es decir, está reclamando implicación, arrojo e incluso bravura por parte del intérprete aparte de grandes dosis de virtuosismo para su ejecución, ya que algunos pasajes alcanzan un nivel de dificultad importante, bastante por encima del nivel general de la colección. Me refiero concretamente a las octavas con terceras en figuración de semicorcheas (c. 23), (c. 83) y (cc. 85-87).

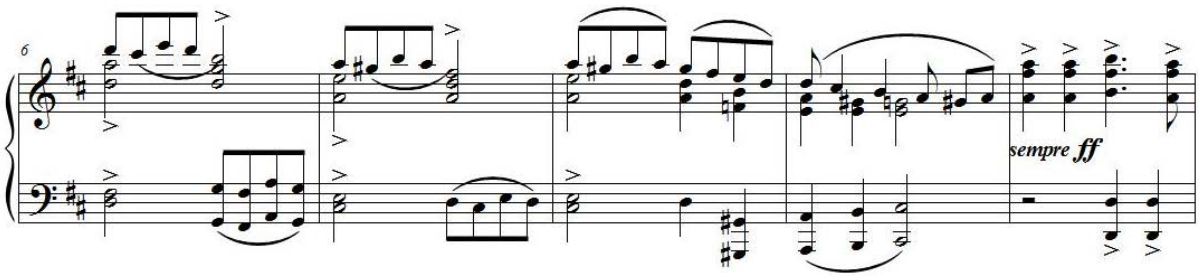
La pieza se encuentra en la tonalidad Re Mayor, está en un compás de 3/4 y su comienzo es tético. En cuanto a la estructura, responde a una forma tripartita que comprende una Exposición, una Sección Central y una Reexposición. La obra tiene un indudable carácter popular como una sencilla canción campesina en la que primero canta un coro mixto (podemos imaginar al pueblo entero) repartido en dos bloques que corresponden respectivamente a la mano derecha y a la izquierda. Esta última efectúa una imitación rítmica e interválica, por lo general, a distancia de

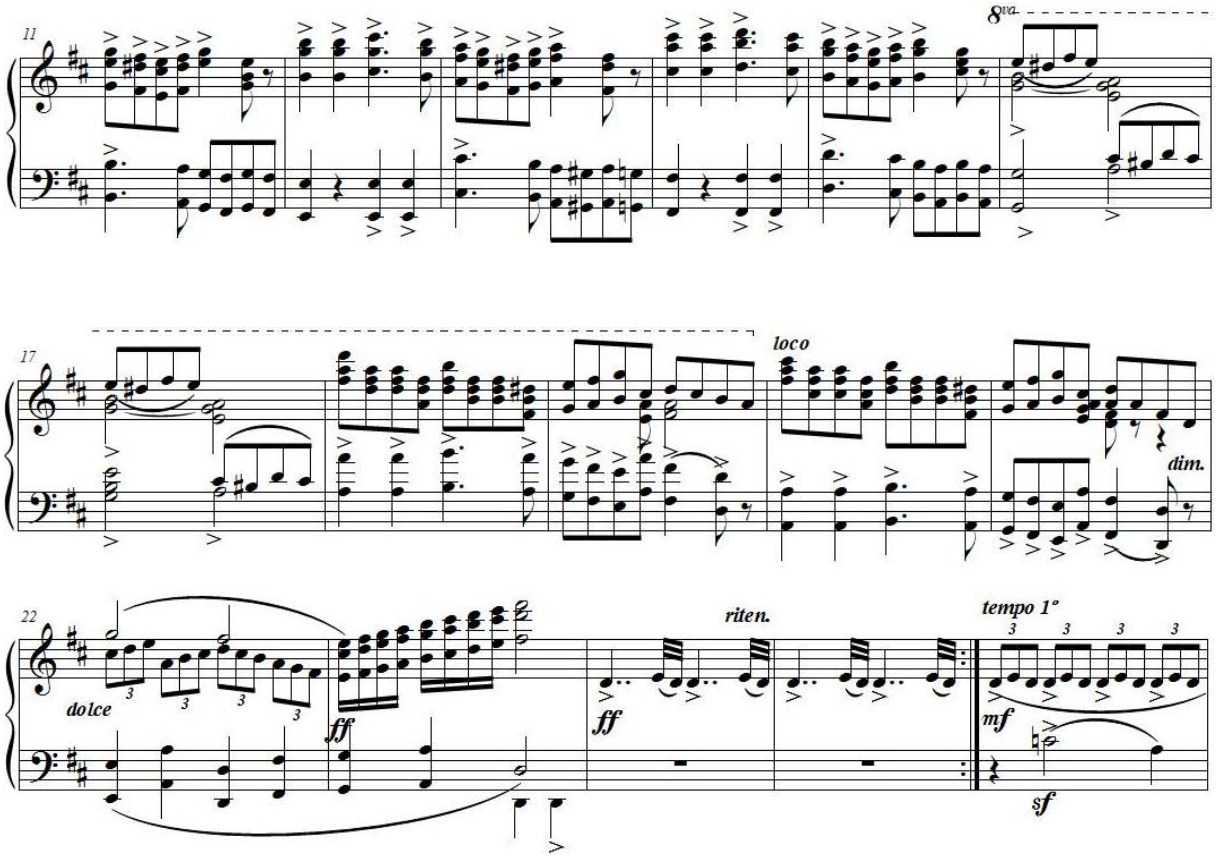
blanca. Después, tras una llamada de trompeta (cc. 24-25) aparece la segunda Sección en la que podría imaginarse cómo un grupo reducido de cantores se separa del conjunto para interpretar el pasaje en terceras y conducirlo hasta el recitativo (c. 36) cantado por un solista a modo de improvisación y por tanto con plena libertad métrica.

La Exposición consta de dos periodos, A y A' en los que aparece el primer tema de la *Rima.* El primero, A (cc. 1-9), está formado por dos frases asimétricas en longitud que responden al modelo de antecedente (cc. 1-4) y consecuente (cc. 5-9). Ambas frases concluyen en un final no asertivo.

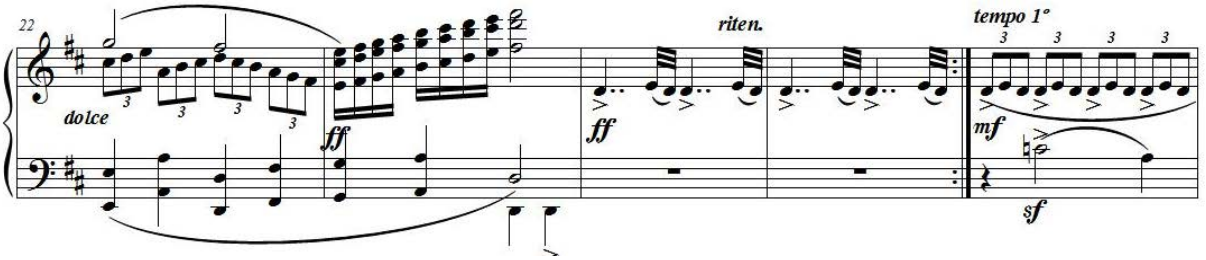


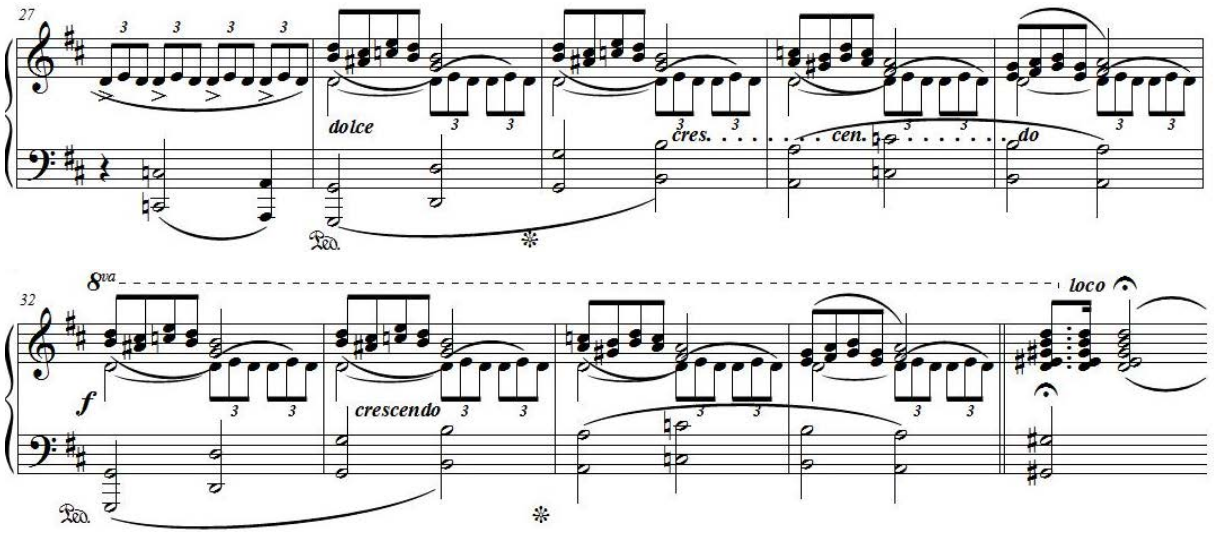
El segundo, A' (cc. 10-25), experimenta una amplificación temática por lo que sus frases son más largas, el antecedente (cc. 10-15) y consecuente (cc. 16-25) de seis y diez compases respectivamente. En este último, distribuidos en grupos de 6 [1 + 1 + 2 + 2] + 2 + 2.



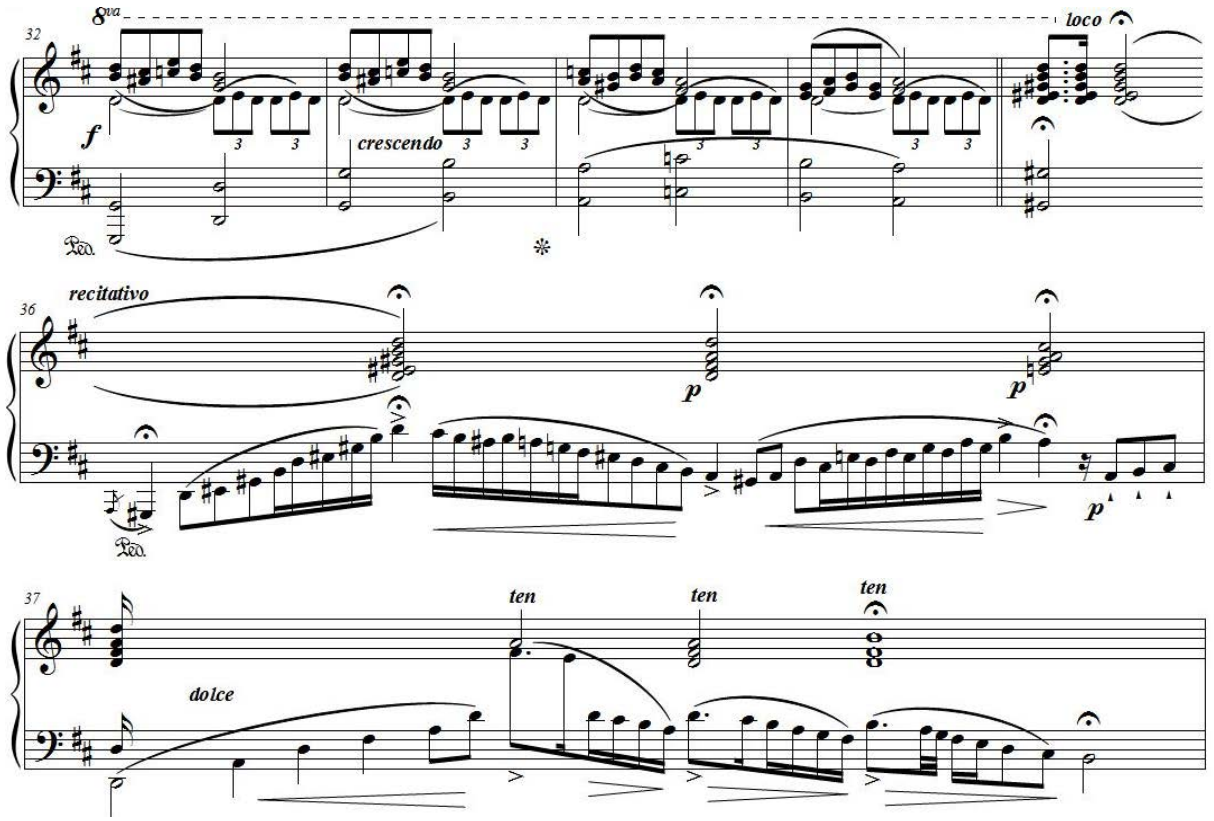


La Sección Central está formada por cuatro subsecciones que abarcan desde el compás 26 al 60. La primera, B (cc. 26-35) presenta el 2º tema de la *Rima* (material recogido del consecuente de A), en la tonalidad de la Subdominante, Sol Mayor. Consta de diez compases distribuidos en grupos de 2 + 4 + 4.





Tras B llega la segunda subsección (cc. 36-42). Esta consiste en una cadencia, como mencionaba al principio, completamente libre. La medida de los compases se dilata, la finalidad es un recitativo como escribe su autor sobre el primer sistema. Empieza en Fa # menor, la contratonalidad del tono principal, Re Mayor, al que luego regresa.



38 ten pp 5 3

39 f 3

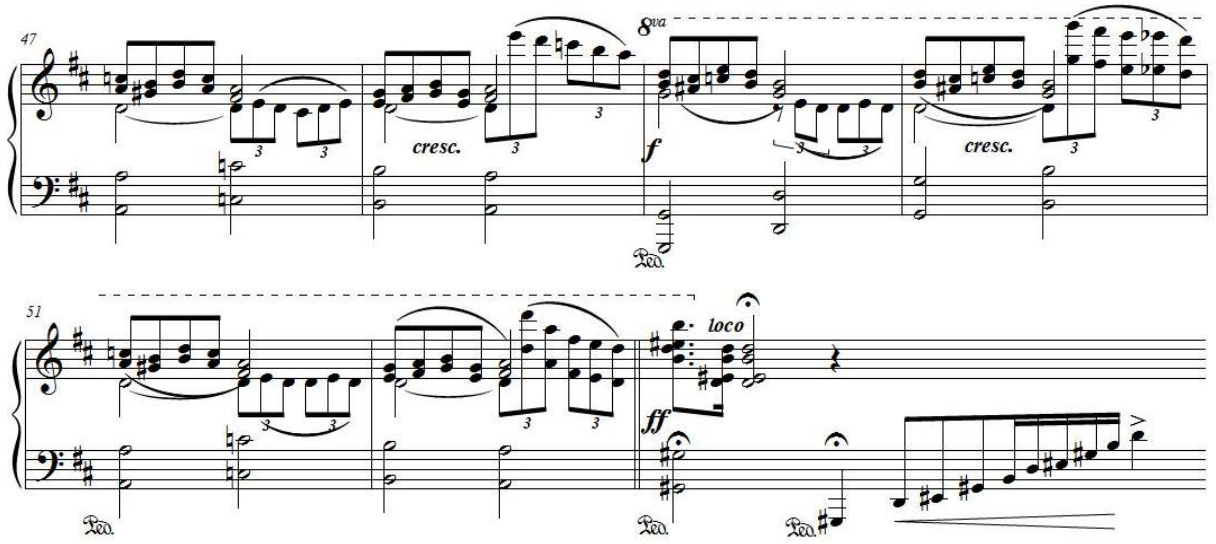
40 pp 3

41 mf 3 dim.

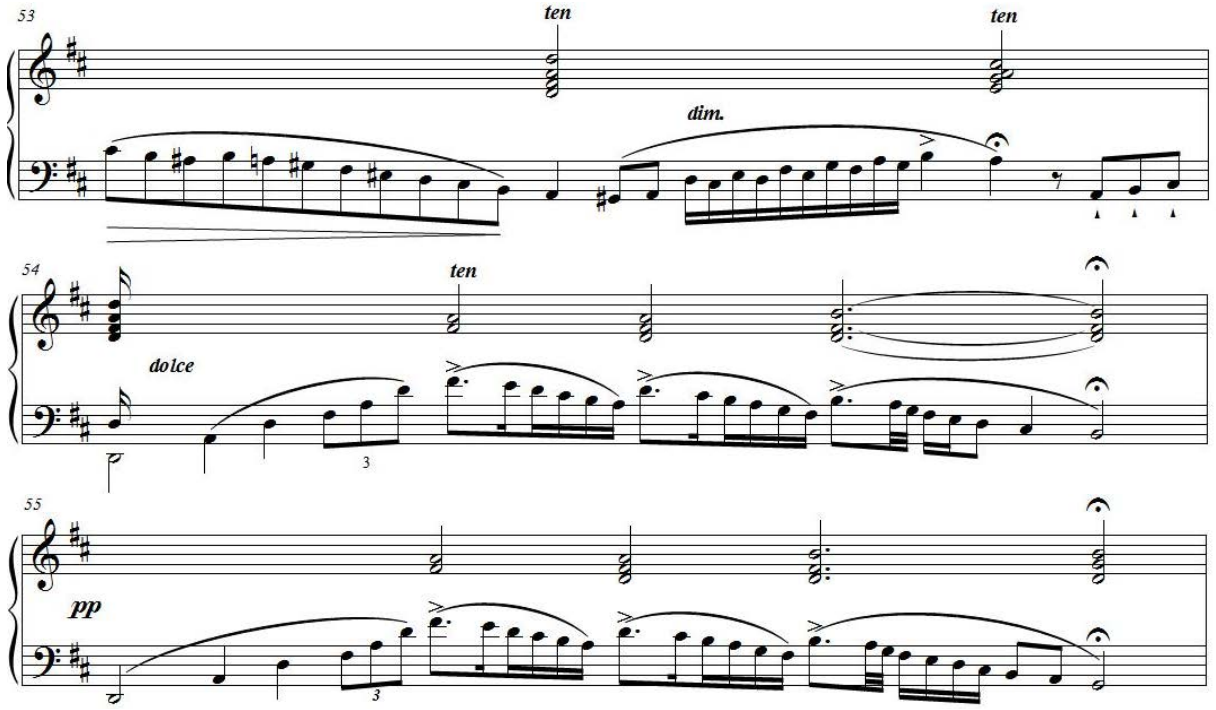
42 ten pp 3 6

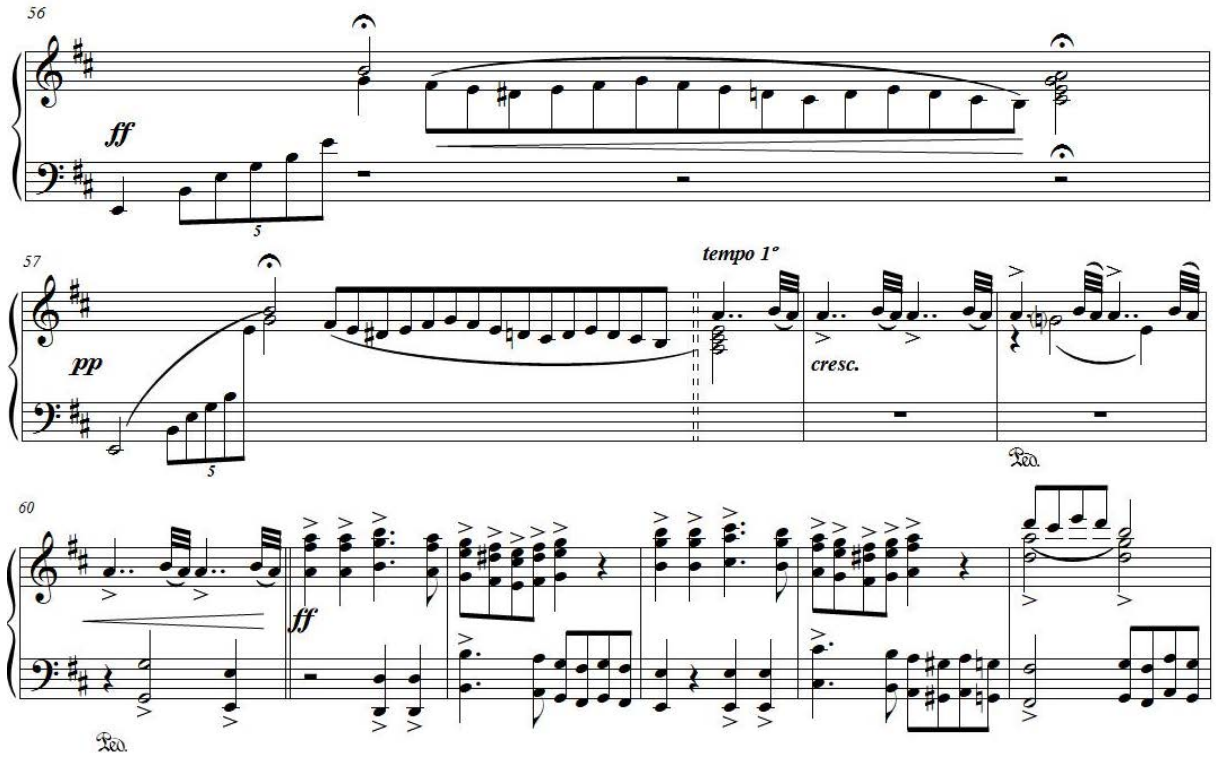
En la tercera subsección (cc. 43-52), de nuevo en la tonalidad de Sol Mayor, regresa B, el segundo Tema. Aunque algo variado en su textura, son nuevamente diez compases distribuidos en grupos de 2 + 4 + 4.

43 tempo 1° p 3 3 3 3 3 3 3 3 ritard. a tempo p 3 3 3 3 3 Ped. Ped.

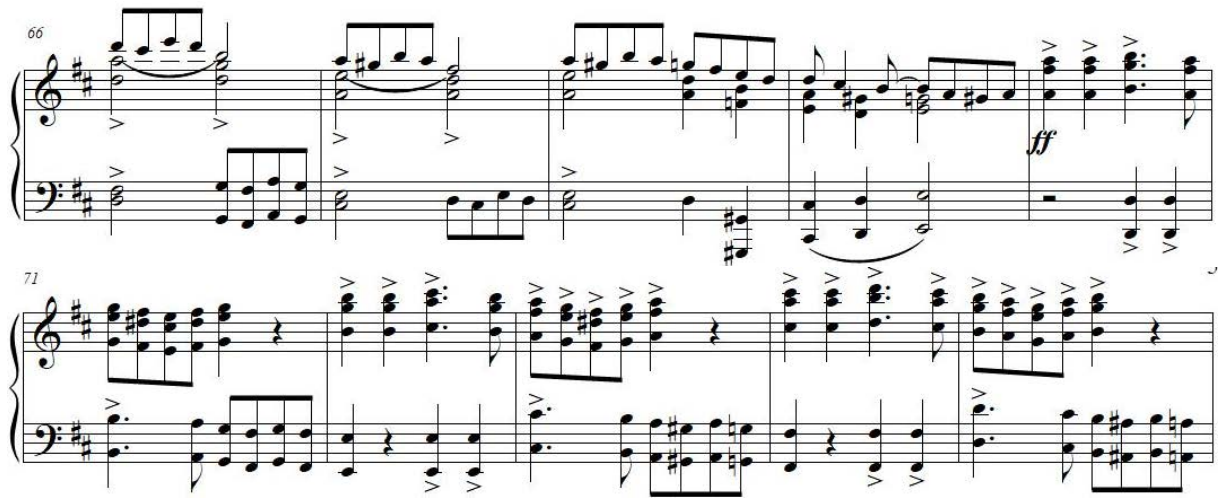


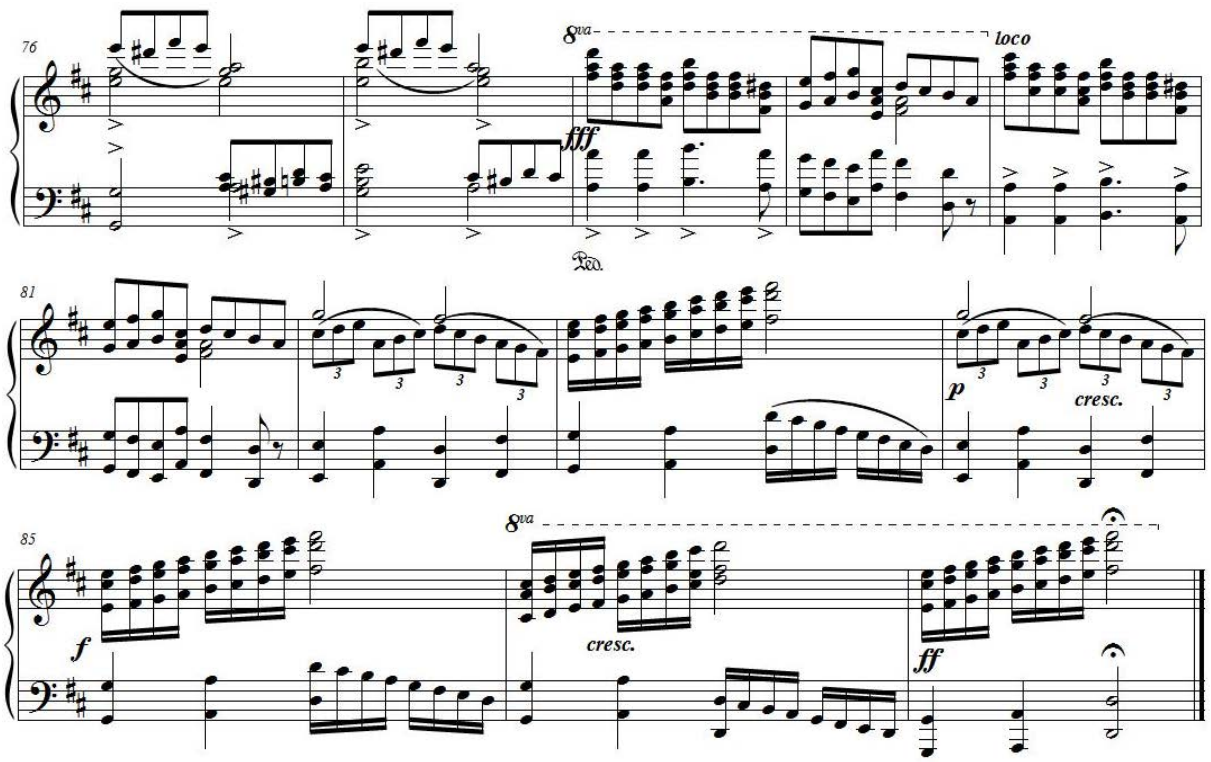
En la cuarta subsección (cc. 53-60) aparece otra vez de manera idéntica al anterior el recitativo acompañado. Nuevamente comienza en el tono de Fa # menor, la contratonalidad, con una Dominante en primera inversión, pero vuelve a Re Mayor, el tono principal, incluso en el mismo compás, ya que el segundo acorde (VIº grado de Fa # menor) es al mismo tiempo la Tónica de Re Mayor, y el siguiente la Dominante del mismo.





La Reexposición irrumpe con fuerza en el compás 61. Al igual que la Exposición, consta de dos periodos que presentan el tema. Su autor los reproduce textualmente y por tanto los denomino de la misma forma, A y A'. En este último periodo es digno de mención el triple *fortissimo* que alcanza en el c. 84 además de que amplía su extensión dos compases a modo de *Codetta* (cc. 93-94) continuando la textura de octavas con terceras del compás precedente. El final es no conclusivo. El manuscrito de la *Rima* nos muestra estar fechada en Burgos en enero de 1891 y, como de costumbre, sin firmar.





2. 5. 2. *Rima 16.*

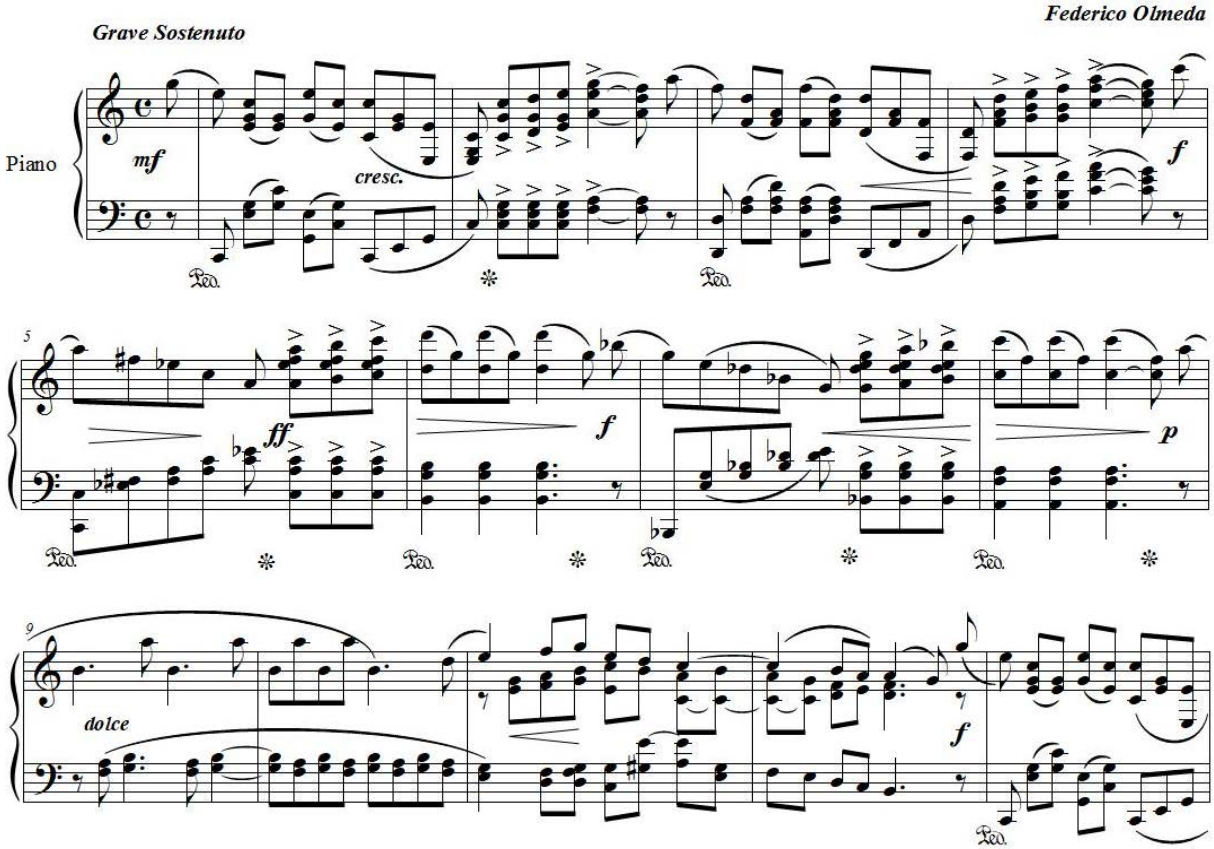
Olmeda, *Rimas*, 16

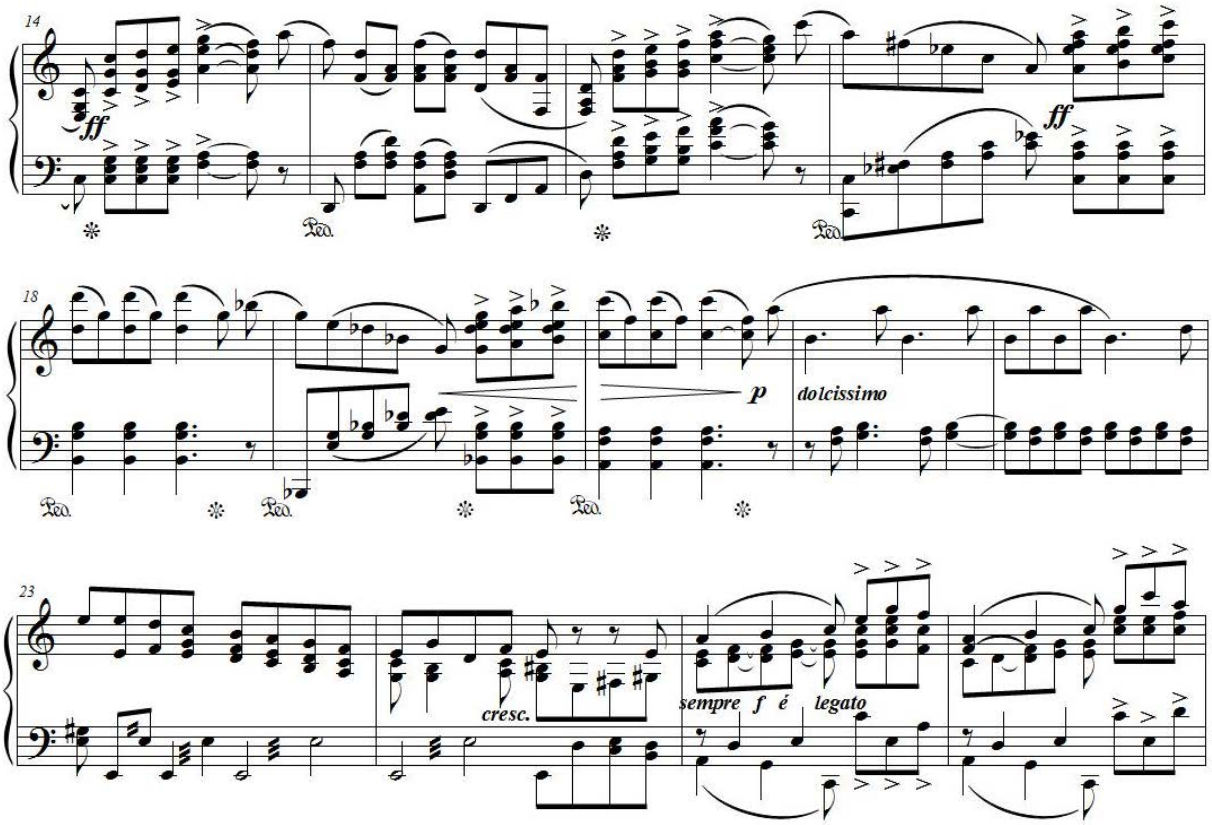
Nuevamente carecemos de referencia literaria asignada por el compositor en forma de título o *Rima* concreta del poeta sevillano. Sobre el primer sistema al comienzo de la pieza figura tan solo una indicación (desafortunada a mi juicio) para el *tempo* y expresión como es la de *Grave sostenuto*. Debo mencionar al respecto que la indicación originaria de *Andante* que aparece tachada (aunque todavía legible) en el manuscrito del E-BUadp me hubiera parecido mucho más apropiada. Me resulta prácticamente imposible imaginarme interpretar esta *Rima* bajo esas pautas. Diría que esta música es muy expresiva, pero no tiene una carga de tristeza ni mucho menos pesadumbre y, por el contrario, reclama avanzar con desenvoltura.

La textura y la métrica son netamente brahmsianas, especialmente en las terceras y en las sextas. Me parecen reseñable cómo las ligaduras aparecen a contratiempo, es decir, de tiempo débil a fuerte, en una sucesión de grupos irregulares en figuración de corcheas de 2 + 2 + 2 + 4. El *pathos* es netamente romántico, el contorno melódico muy ondulante, los contrastes en dinámica muy acusados con frecuentes puntos delicados en *dolce piano* o *pianissimo* que suceden casi de manera inmediata a puntos vehementes a veces en triple *fortissimo*.

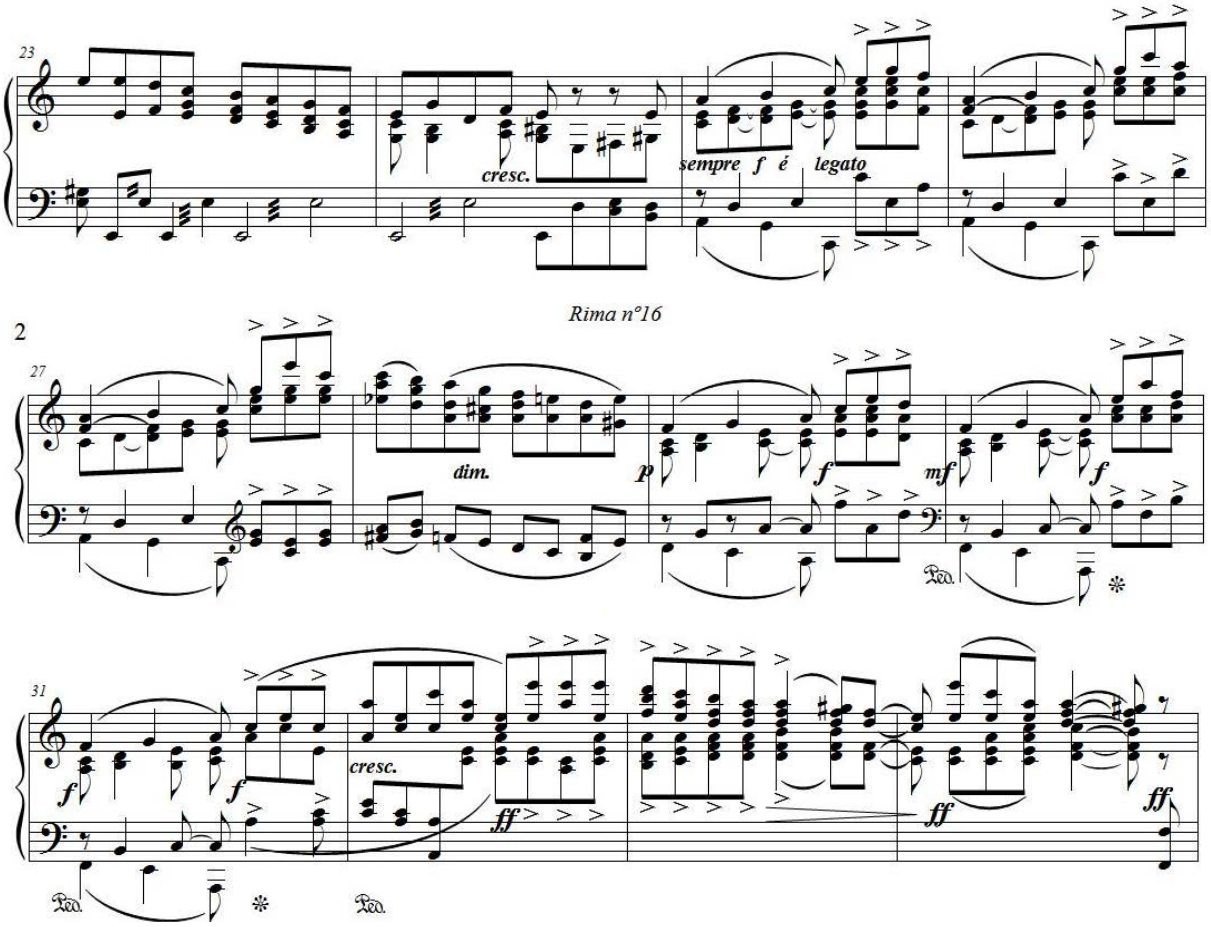
La presente *Rima* se encuentra en la tonalidad de Do Mayor, está en un compás de 4/4 y desde el punto de vista estructural responde a una forma tripartita A B A' acorde a una Exposición, un Desarrollo y, en este caso, una Reexposición variada.

La sección A consta de dos periodos simétricos en los que se presenta en *mezzo forte* el Tema A (cc. 1-12) en la tonalidad principal distribuido en grupos de 4 + 4 + 4 terminando en una semicadencia y a continuación, ya en *forte*, la repetición de este, (cc. 13-24), distribuido en grupos de la misma forma, lógicamente en el mismo tono, terminando en un punto de reposo en el III grado sobre el que construye la Dominante de la Tónica paralela. Cada periodo está formado por tres frases igualmente simétricas de 4 compases. Cada una de ellas contiene, a su vez, dos semifrases de dos que reflejan el modelo antecedente - consecuente. En la primera frase el consecuente imita el diseño melódico del antecedente una 2ª Mayor ascendente. En la segunda frase el consecuente imita el diseño antecedente, pero a la inversa, una 2ª Mayor descendente.

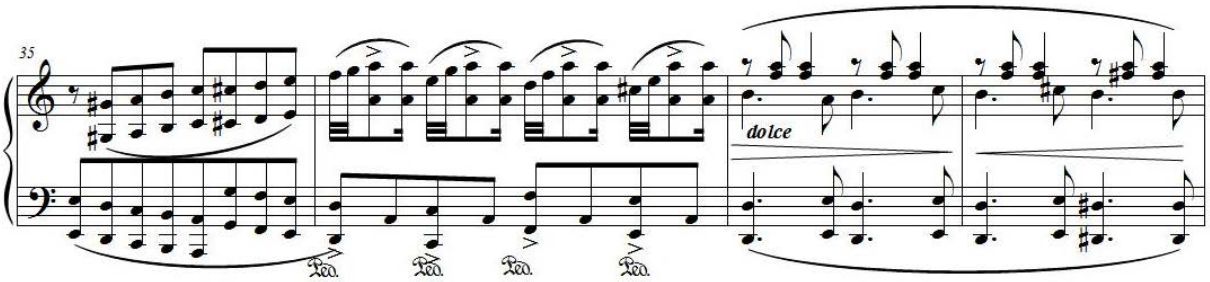


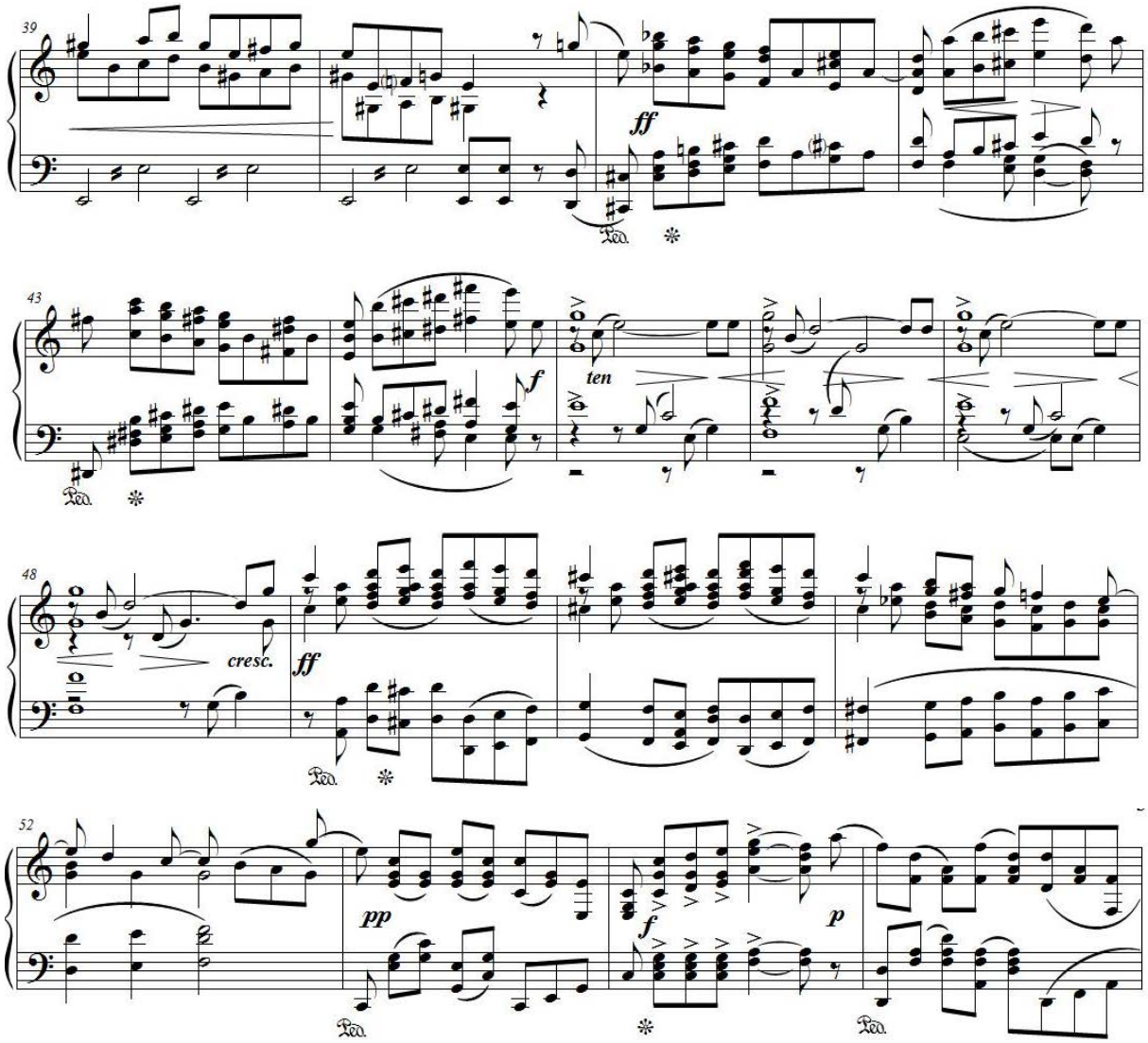


El Desarrollo (cc. 25-52), claramente más vigoroso está jalonado por tres puntos culminantes (cc. 32-34), (cc. 41-44) y (cc. 49-50). Los diseños ascendentes y descendentes se suceden a más velocidad que en la Exposición, hay una sensación de *agitato,* de aceleración de ritmo armónico. Como no hay material nuevo el desarrollo consiste en dotar de movilidad al ya existente. Se aprecian en él tres subsecciones: la primera (cc. 25-34) distribuidos en grupos de 4 + 6 con un desarrollo del Tema A.

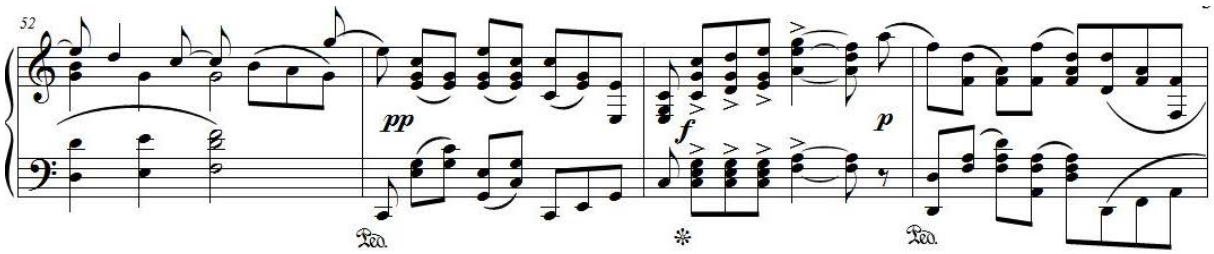


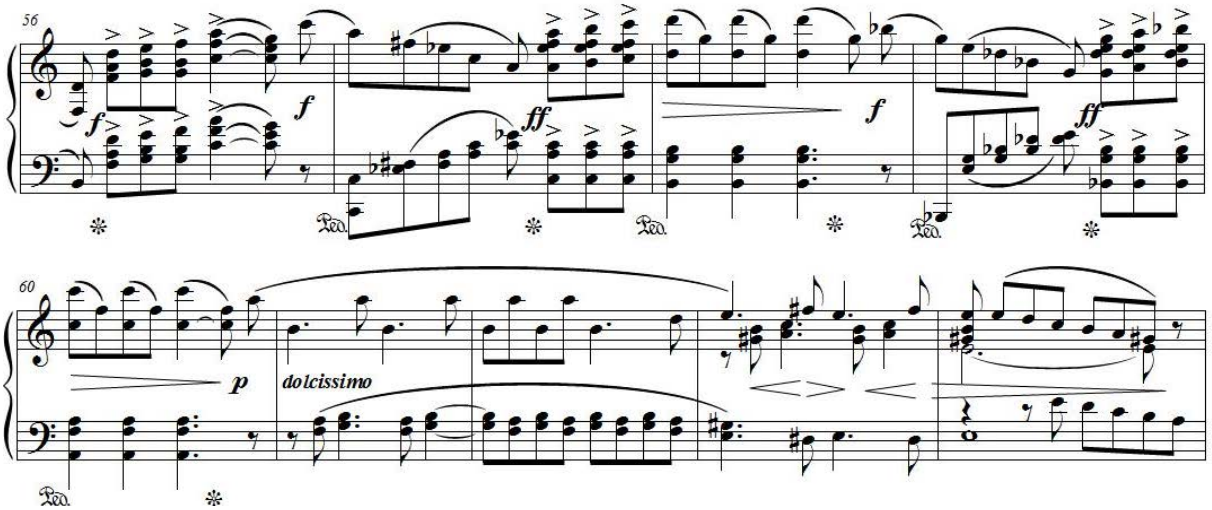
La segunda (cc. 35-40) distribuidos en grupos de 4 [2+2] + 2 con una transición más un reposo en la Dominante de la Tónica paralela. La tercera (cc. 41-52) distribuidos en grupos de 4 [2+2] + 4 [2+2] + 4 con otro desarrollo del Tema A. Resulta muy interesante apreciar la imitación anacrúsica en el juego polifónico a cuatro voces entre los cc. 45-48.



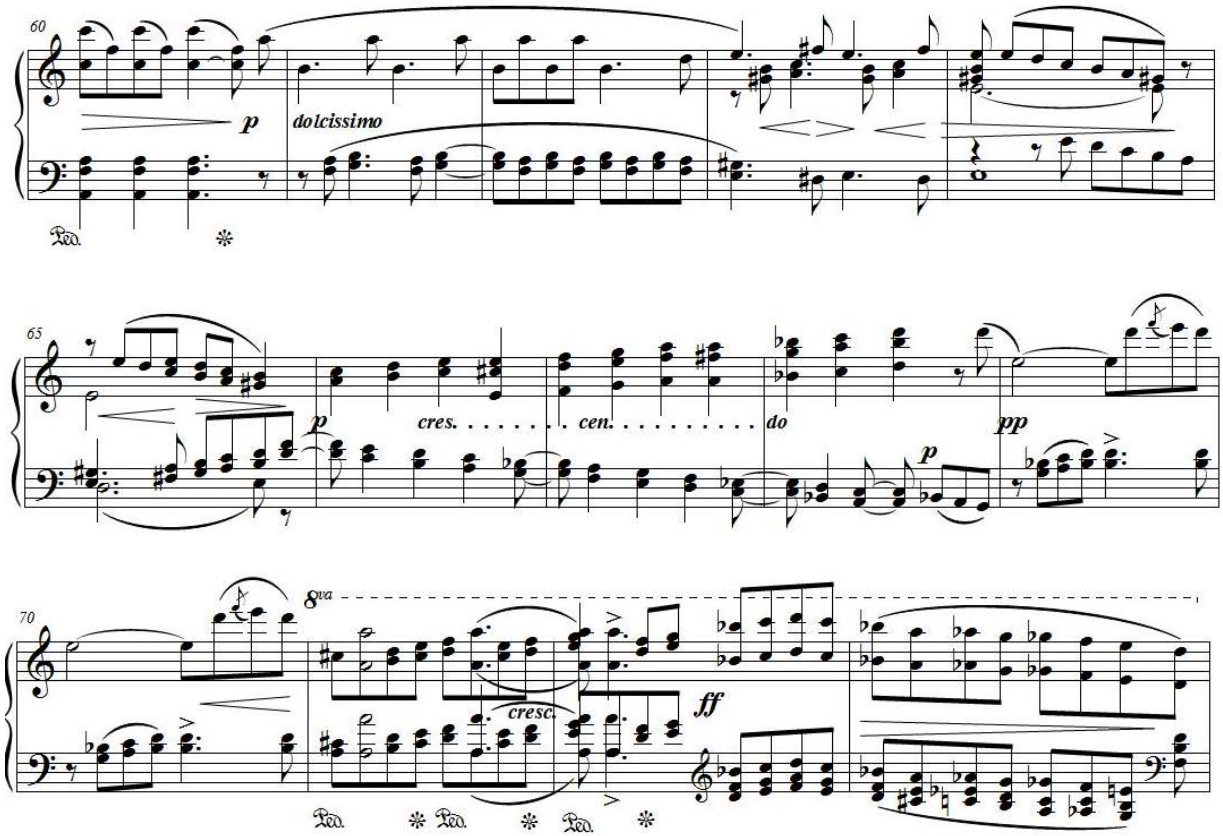


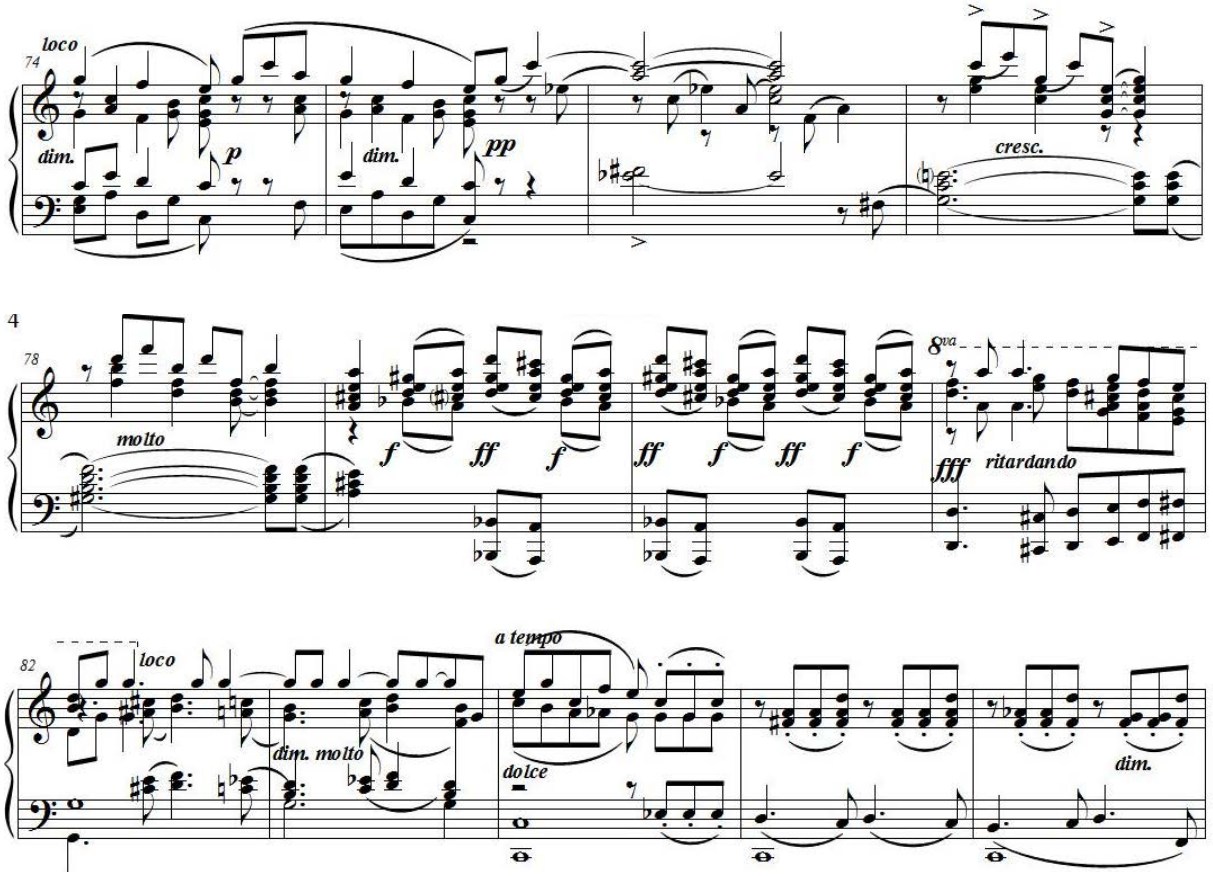
A' aparece en la anacrusa del c. 53, consiste en una Reexposición variada que incluye dos subseciones y una Coda. En la primera regresa en el tono principal y en pianissimo el tema A (cc. 53-64a) con la misma distribución en grupos que en la Exposición.



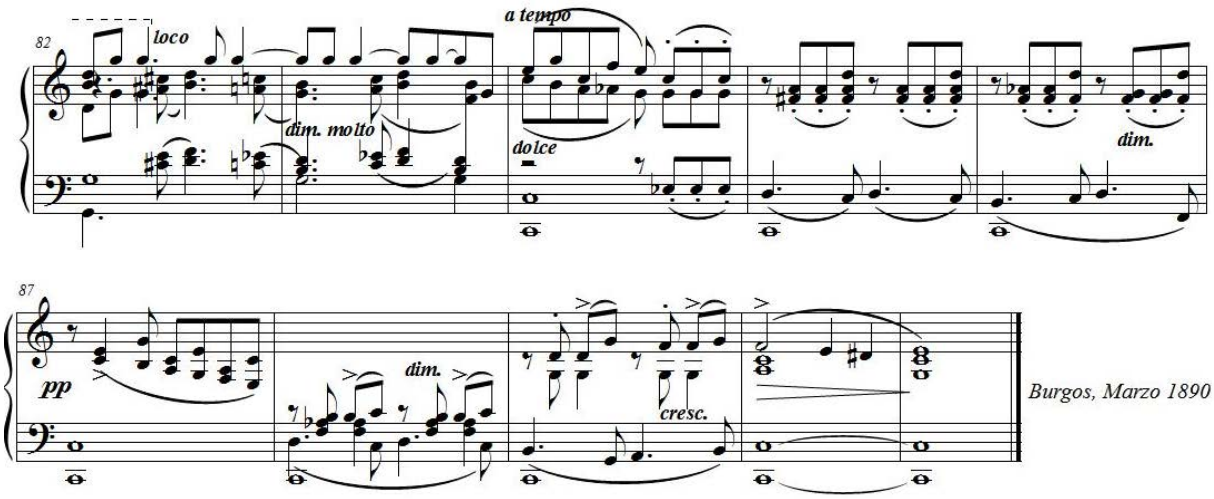


En la segunda (cc. 64-84a) tiene lugar un proceso cadencial que abarca dos periodos: a, distribuido en grupos de 2 + 3 + 2 + 5 con un final no asertivo y b, distribuido en grupos 3 + 5 con un final asertivo. Ambos periodos concluyen en una cadencia perfecta.





Cierra la obra una Coda (cc. 84-91) sobre una pedal de Tónica que se prolonga durante los ocho compases. El final es conclusivo. Sorprende observar en el manuscrito del E-BUadp que la *Rima 16* está fechada en Burgos en marzo de 1890, casi un año más pronto que la inmediatamente anterior. Es probable que su autor empezara a escribir varias de ellas simultáneamente, pero concluyó el proceso de composición antes en algunas cuyo número de orden es paradójicamente posterior.

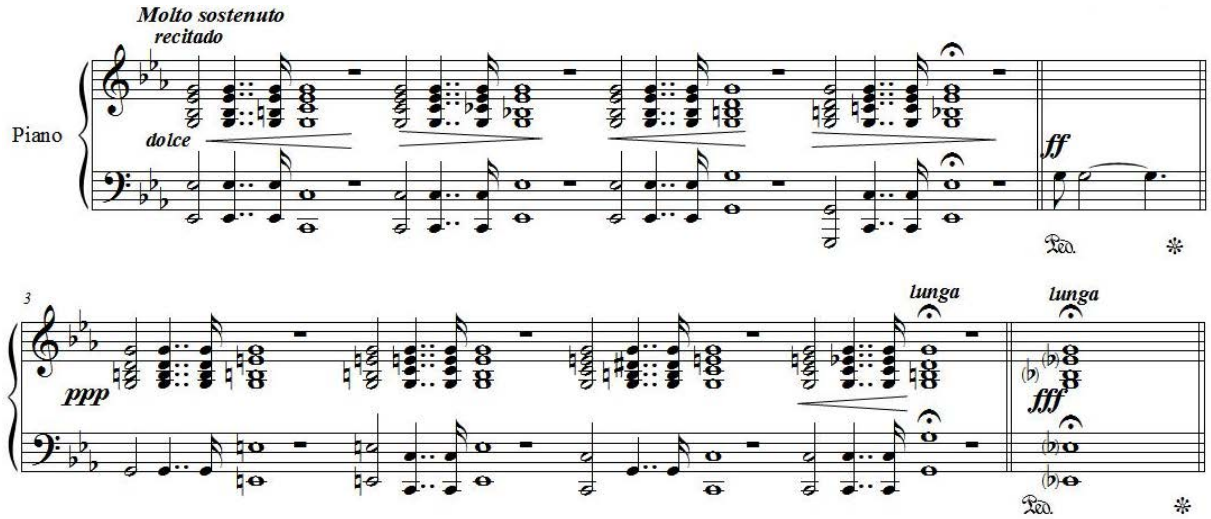


2. 5. 3. *Rima 17.*

Olmeda, *Rimas*, 17

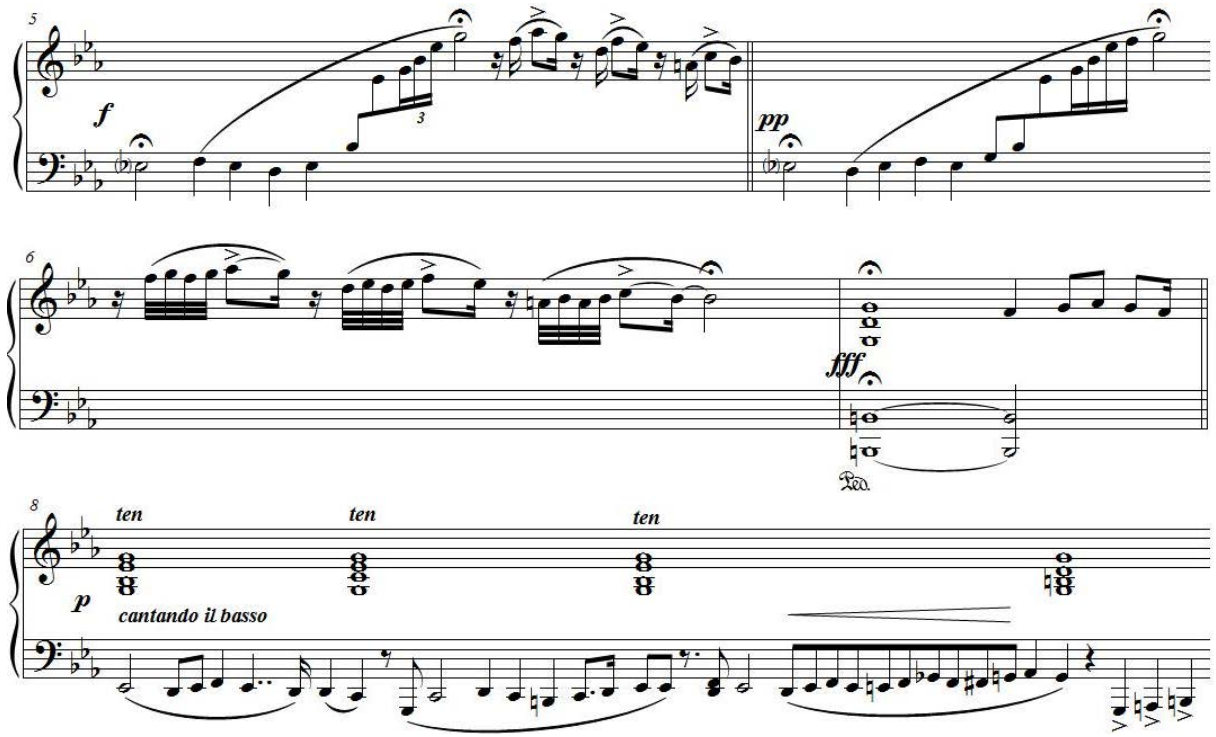
Última de las cuatro *Rimas* consecutivas (14-17) que carecen de título y poema asignado, la n. 17 está en la tonalidad de Mi bemol Mayor. Desde el punto de vista estructural resulta difícil de definir, ya que tiene una forma muy fragmentaria y heterogénea. Básicamente la obra se divide en dos partes asimétricas, la segunda es más larga independientemente de los signos de repetición. En cada una de ellas hay tres secciones: un Recitado, una *Fermata*[149] y un *Vivace* si bien en la segunda parte de la obra Olmeda invierte el orden de las dos últimas secciones además de añadir una transición tras el Recitado. De las cuatro secciones diferentes en total, dos (Recitado y *Fermata*) carecen de compás y en ellas la medida es libre. De las restantes, el *Vivace* está en compás de 2/4, la transición en 4/4.

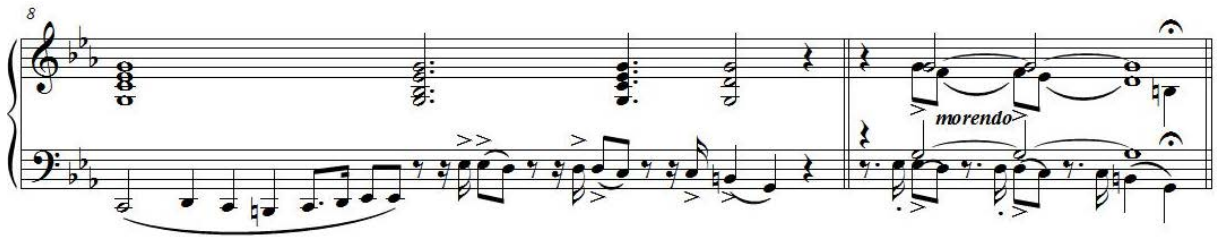
El primer Recitado (cc. 1-4) aparece como un pregón con una textura organística y en un compás dilatado, hay cuatro redondas en él, aparte de otros tipos de figuración. Está armonizando el sol de la voz superior con (salvo Sol menor) todas las posibilidades existentes: Mi b Mayor, Do menor, Sol Mayor, Mi menor y Do Mayor. Va pasando por tonalidades con relaciones por terceras. Me parece digno de mención la repetición del mismo diseño rítmico blanca-negra con doble puntillo-semicorchea-redonda-silencio de redonda.



[149] *Sic.*

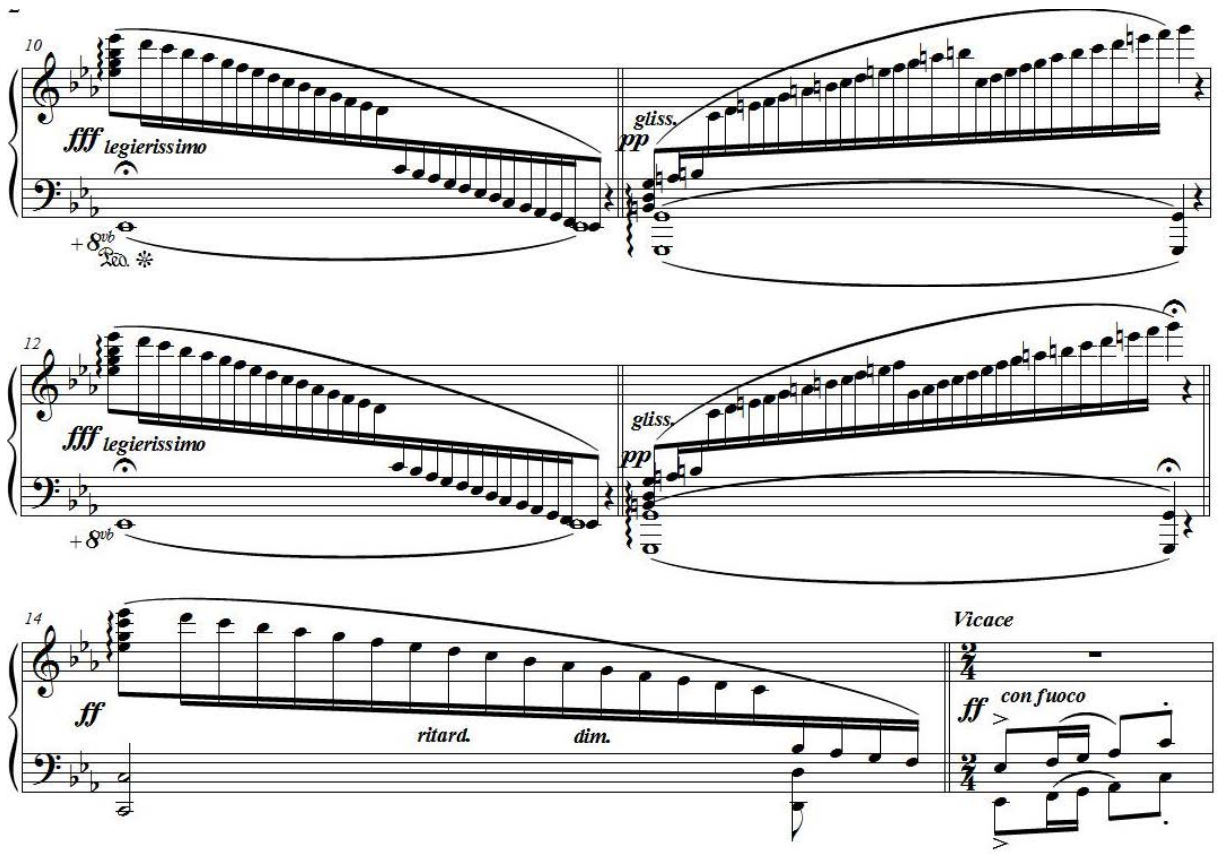
La *Fermata* (cc. 5-14) trabaja a continuación con armonías del Recitado y de por sí tiene un carácter de Recitativo. En los cc. 5, 6 y 7 la línea melódica está ubicada en la voz superior. En los cc. 8 y 9, en la voz inferior. El c. 6 evoca por el diseño melódico y también rítmico, aunque algo variado, a una *fermata* de una *Sonata* L. v. Beethoven, concretamene la del final del Desarrollo del 1. movimiento, *Allegro con brio*, de la *Sonata n. 3 en Do Mayor* Op. 2 para piano solo. Considero personalmente que la influencia del folclore burgalés se deja sentir en ciertos rasgos estilísticos como son los compases sin métrica de toda la Sección en la presente *Rima 17*. Lo editaría el propio Olmeda en su *Cancionero* años más tarde. Pueden encontrarse ejemplos de ello en los *Cantos Romeros* de la Sección Primera, tanto en las *Canciones de Ronda* (las n. 3, 5, 7, 8, 11 y 19) como en las de *Cuna* (n.15). Asimismo podemos observarlo en las *Canciones de Siega*, *Trilla* y *Escabaneo* (de las 19 recopiladas, todas menos las n. 5 y 8) además de en las *Canciones de Esquileo* (las n. 1, 2 y 5). He preferido, no obstante, abordar el análisis de la presente *Rima 17* fuera del grupo VI reservado a aquellas con un origen de musica popular castellana, ya que tanto la *Rima 24* como la *Rima 31* incluídas en él están escritas con un material popular incuestionable que trasciende cualquier apreciación personal.





Al final de la *Fermata*, el autor incluye la escala de Mi bemol Mayor y la escala de Do mayor pero de sol a sol. Repite ambas y termina la Sección con la escala descendente de Do menor.

Me parece reseñable el *glissando* que aparece por primera vez en una de las piezas de esta colección. Sorprende además el contraste dinámico con el *fortissimo* del compás anterior.



El *Vivace* (cc. 15-42) es la tercera Sección de la *Rima* 17, presenta una textura en octavas y está distribuida en grupos de 8 + 8 + 4 + 4 + 4. En el primer grupo de 8 compases el trazo musical está escrito en sentido ascendente. En el segundo, en sentido descendente. Todo el pasaje refleja un baile pastoril que en mi opinión puede tener múltiples referencias. Por un lado, está la propia personalidad creadora de su autor, pero por otro, tenemos la fuente de la tradición popular. La inspiración procedente del folklore de su entorno es para mí bastante obvia. En este

Vivace se emplea entre los cc. 15-34 el denominado ritmo del *agudillo* (corchea-2 semicorcheas tras las que se suceden otras 2 corcheas o 4 semicorcheas) utilizado tradicionalmente como acompañamiento en los *Bailables al Agudo*. Nuestro protagonista lo abordará en los Cantos Coreográficos de la Sección Segunda de su *Cancionero*. Dentro de los Bailables vocales, el Grupo I está íntegramente dedicado al *Agudo*, en él afirma lo siguiente:

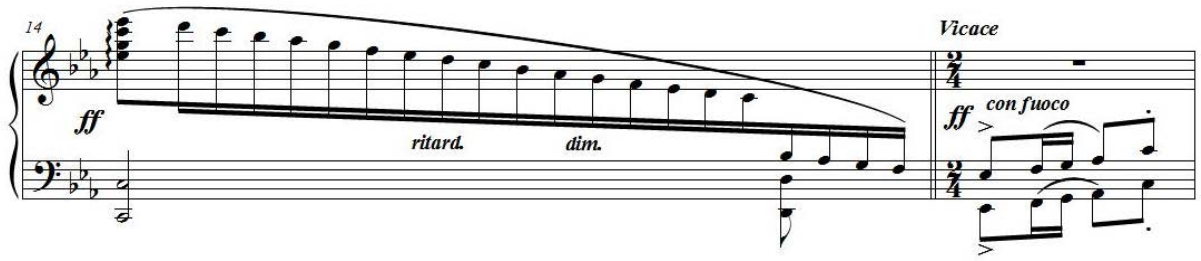
> "Este baile es conocido en todo Burgos y Castilla con los sobrenombres A lo ligero, Agudillo, *Pasan*, Milano, Brincadilos, Arriba, A la Pandera, Al Pandero, A lo Alto y hasta Seguidillas se suelen llamar en algunos sitios.
>
> Es un baile suelto en el que puestos los dos individuos de distinto sexo, que forman la pareja á respetable distancia y frente uno á otro, danzan siguiendo la sucesión y movimiento de la canción. Las parejas forman una línea recta. En algunos sitios lo bailan conservando exactamente el sitio que en al principio conservó la pareja, y altos los brazos, *triscando* los dedos para producir lo que llaman *pito*, menean los pies á compás, con mucha rapidez, algunas veces, vertiginosamente. Es de rigor que la hembra ha de tener siempre, durante el baile, la vista *al suelo.* […]
>
> En cuanto se refiere á la música hay que considerar el acompañamiento distintamente que á la parte musical y en esta hay que abstraer de la parte propiamente musical la literaria.
>
> El acompañamiento lo constituye la pandereta, según se dijo, la cual tocan una o varias jóvenes: generalmente cantan ellas mismas las canciones: pocas veces he visto que unas toquen el pandero y otras canten.
>
> La pandereta la manejan perfectamente y sacan de ella muy variados efectos, ora de ritmo, ora de intensidad […]. El agudillo número 3 lleva puesto su correspondiente acompañamiento para dar en esta colección una idea, en lo posible, de cómo manejar este instrumento […]". (Olmeda, 1903: 100-101).

A este respecto Manzano lleva a cabo en su *Mapa hispano de Bailes y Danzas de Tradición Oral* algunas matizaciones de importante calado:

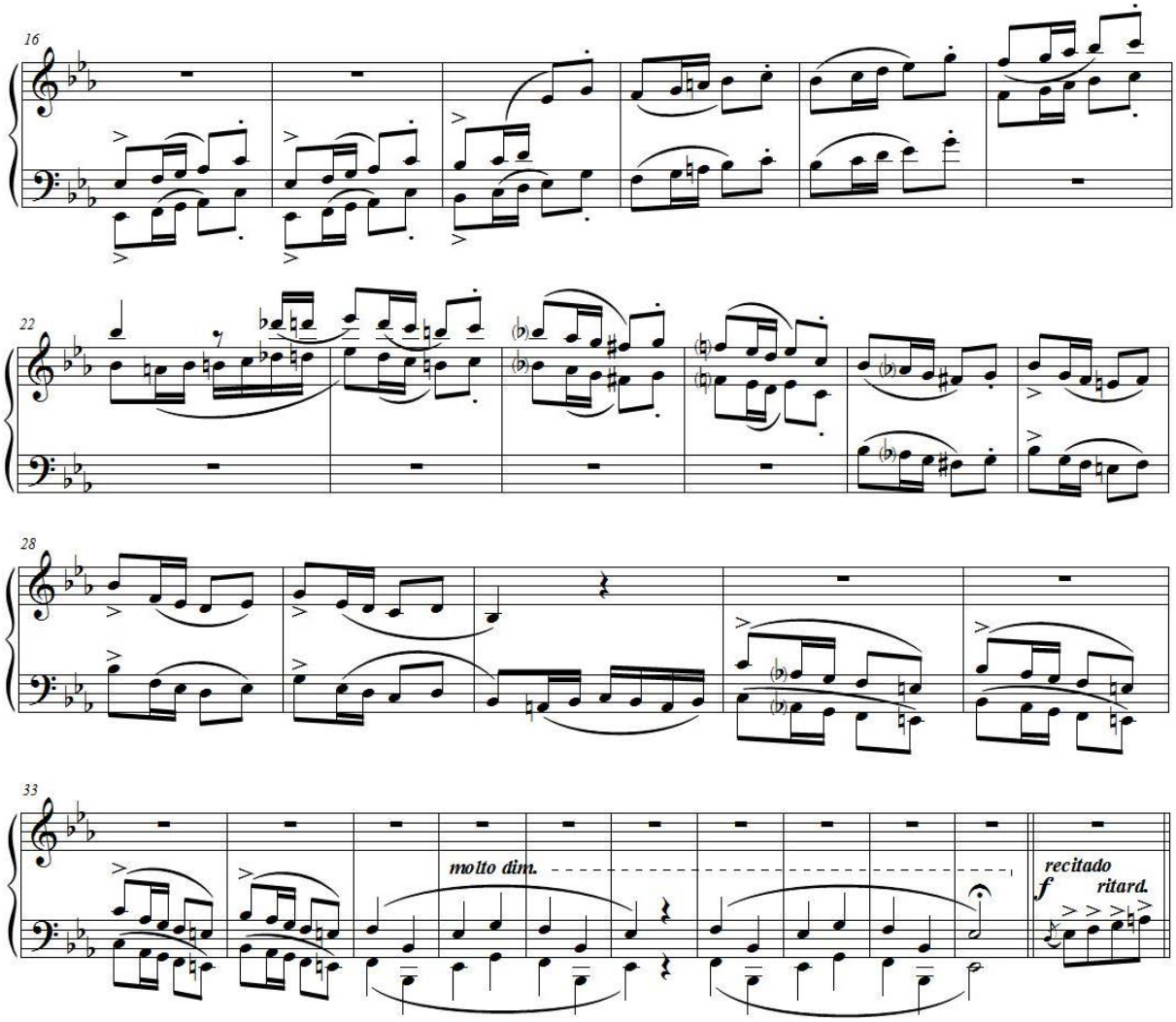
> […]" Cuando Olmeda al principio de la sección en que agrupa los bailes al agudo, enumera todas las denominaciones que este baile recibe en la tradición popular de Burgos, dice estas palabras: "Hasta *Seguidillas* le suelen llamar en algunos sitios." Esta afirmación revela que la fórmula poética de la seguidilla ha originado por tierras de Burgos, no el baile o el canto que recibe este nombre por tierras de

más al sur, y que también ha llegado a Burgos, sino el *baile al agudo*, cuyo ritmo binario y plantilla rítmica bien conocida nada tiene que ver con la seguidilla de las otras tierras, ni tampoco, consecuentemente, con su coreografía. De todo lo que Olmeda dice, en consecuencia, se deduce, que la seguidilla de las tierras limítrofes con el sur de la provincia de Burgos, se canta y se baila bastante en la tierra burgalesa, pero no es el *baile al agudo*, tan propio de la tradición burgalesa, sino el de más abajo, es decir, Castilla la Nueva y La Mancha." (Manzano, 2006: 755).

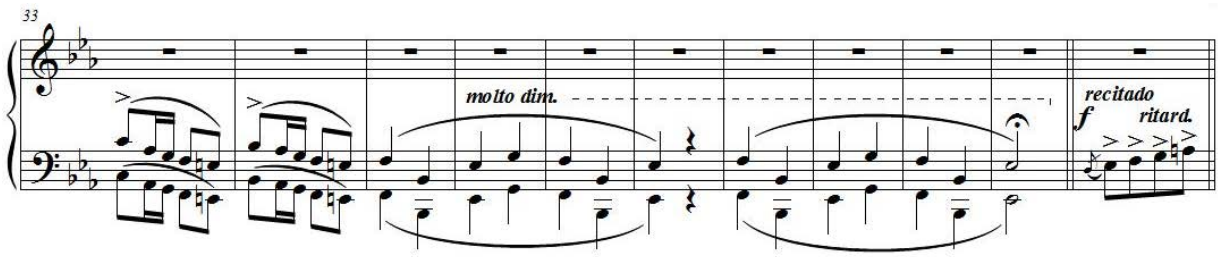
Volviendo a la *Rima 17* y en concreto a la sección del *Vivace*, he de decir por otra parte acerca del citado ritmo que se trata de patrones bastante comunes utilizados desde tiempo atrás en todo tipo de música con carácter de danza y además por los grandes compositores venerados por el MC. Un ejemplo lo tenemos hasta en la *Sinfonía pastoral* de L. v. Beethoven: en el Desarrollo de su primer movimiento aparece el mismo diseño rítmico, tanto en sentido ascendente como descendente. También en la *Humoreske en Si bemol Mayor* Op. 20 de R. Schumann para piano solo (*Sehr rasch und leicht*[150]) tenemos otro ejemplo de este diseño rítmico que aparece de manera casi literal al pasaje de la sección que nos ocupa. Ignoro si nuestro protagonista conocía esta obra del compositor de Zwickau pero hacer una asociación me resulta prácticamente inevitable. Creo personalmente que Olmeda quiso explorar ambos caminos, el clásico y el popular creando en este caso un híbrido con mayor o menor fortuna.

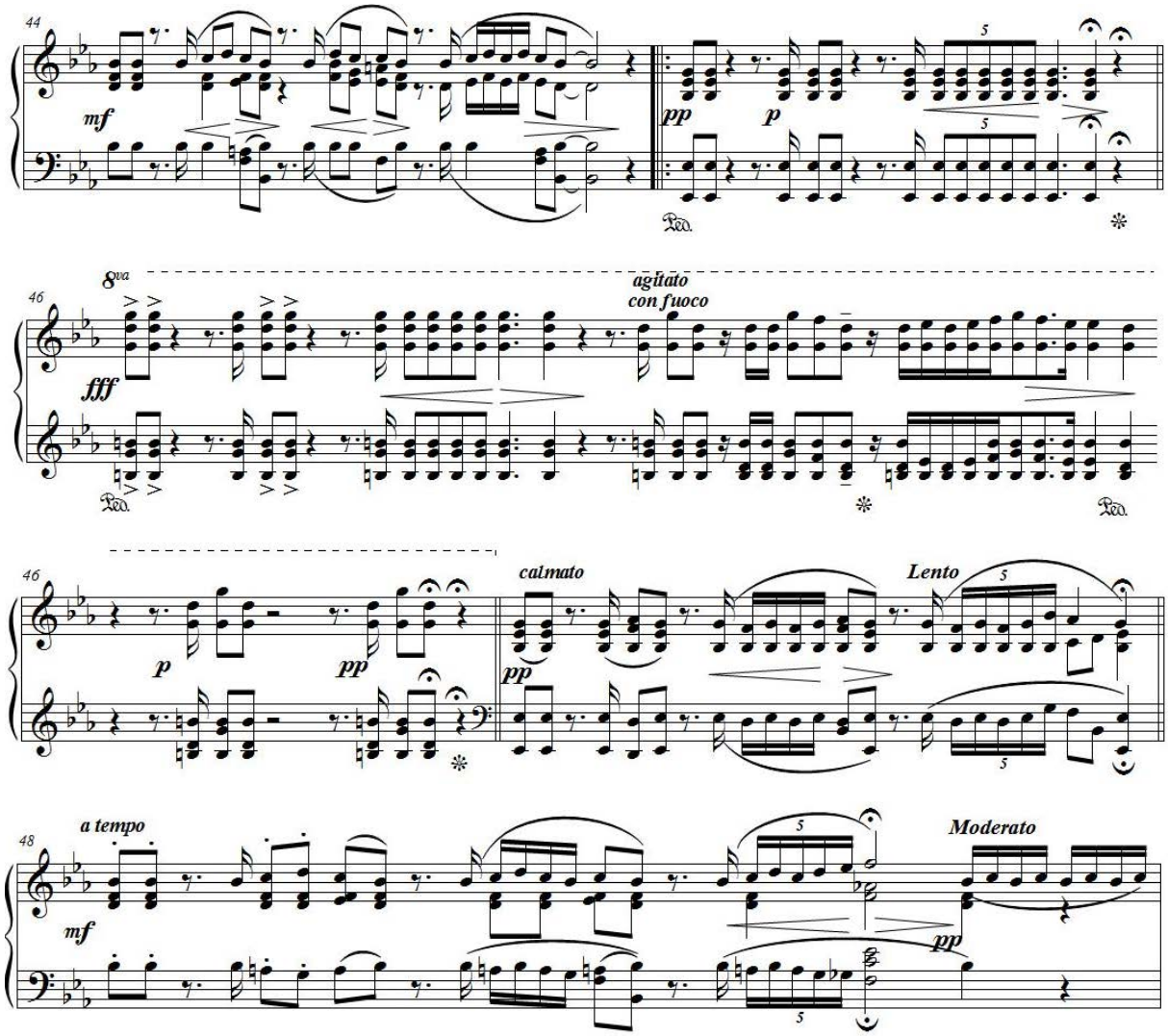


[150] Muy rápido y ligero.

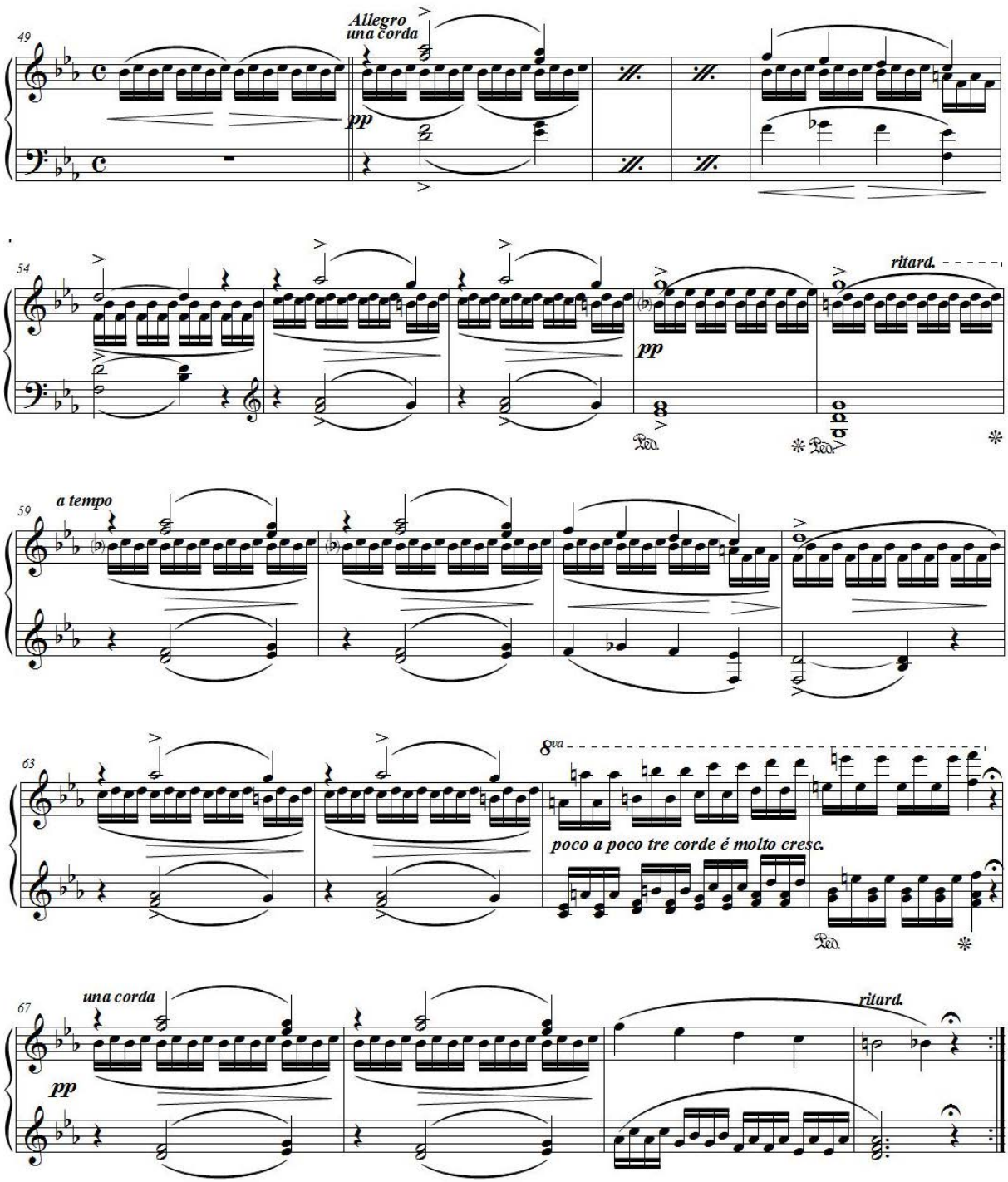


Tras el *Vivace* aparece R' (cc. 43-48), la sección de Recitado nuevamente, aunque aquí algo variada con una figuración comprimida e incorporando elementos de la *Fermata* como son los semitrinos de fusas seguidos de corcheas del c. 6, aquí armonizados y con figuración de semicorcheas.

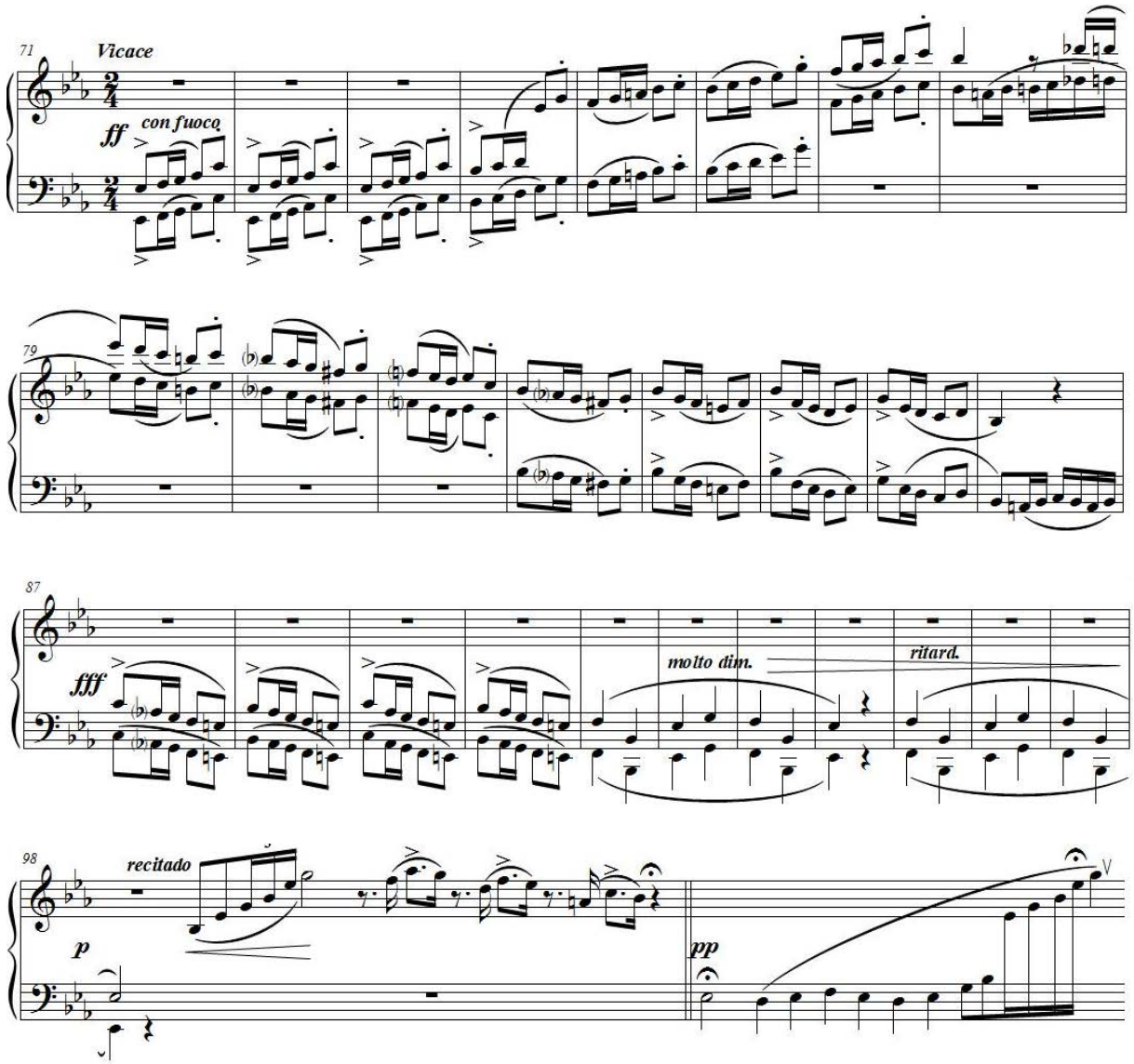




En la anacrusa del c. 49 empieza la transición que se prolonga hasta el c. 70. Emplea como material el diseño de semitrinos del Recitado (cc. 44-48) que a su vez había tomado de la *Fermata*. Observamos dos subsecciones de diez y doce compases respectivamente. La primera (cc. 49-58) se prolonga hasta el *ritardando*. En la segunda habría a su vez dos subdivisiones. La primera (cc. 59-66) llega hasta el calderón. La segunda (cc. 67-70), hasta la doble barra dando paso al *Vivace*. Me parece reseñable cómo desplaza una tercera en sentido ascendente el centro armónico en esta transición en la que ahora oscila entre las tonalidades de Mi b Mayor, Sol Mayor y Si b mayor con relación al Recitado y a la *Fermata*. Se hace inevitable pensar durante esta transición, por la textura y diseño melódico, en el 2. movimiento, *Rondo,* de la *Sonata n. 27 en Mi menor* Op. 90 de L. v. Beethoven.

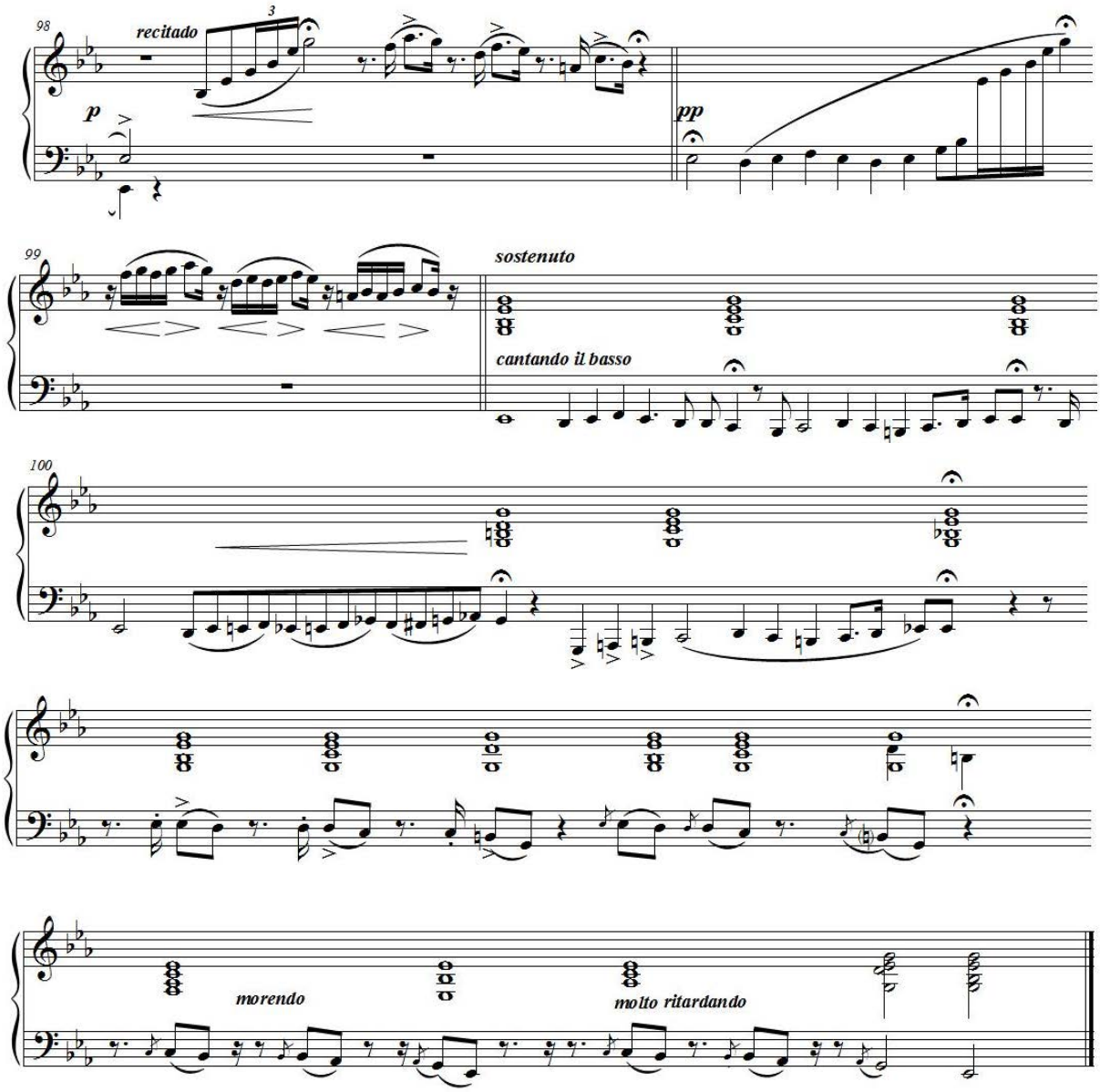


Tras la transición regresa el *Vivace* (cc. 71-98a) y con él, el baile popular. Lo hace de manera idéntica a la primera vez (cc. 15-42) con la misma distribución de grupos en la que los ocho primeros compases presentan un trazo musical ascendente y los ocho siguientes descendente.



La última sección de la presente *Rima* es la *Fermata* (cc. 98-100), paradójicamente encabezada por su autor con la indicación de Recitado, que regresa de manera similar a como lo hace cuando aparece por primera vez (cc. 5-14). Aquí, no obstante, experimenta ciertas modificaciones. Por un lado, una amplificación. Por otro, ve suprimidas las escalas del final.

Durante los dos primeros compases (98-99) la línea melódica se ubica en la voz superior. Por el contrario, en el enormemente dilatado compás 100 (¡contiene un total de 15 redondas y dos blancas!) se ubica en la voz inferior.



La decimoséptima *Rima* aparece fechada (en el manuscrito de la E-BUadp) en Burgos, aunque sin firmar, el 29 de enero de 1891.

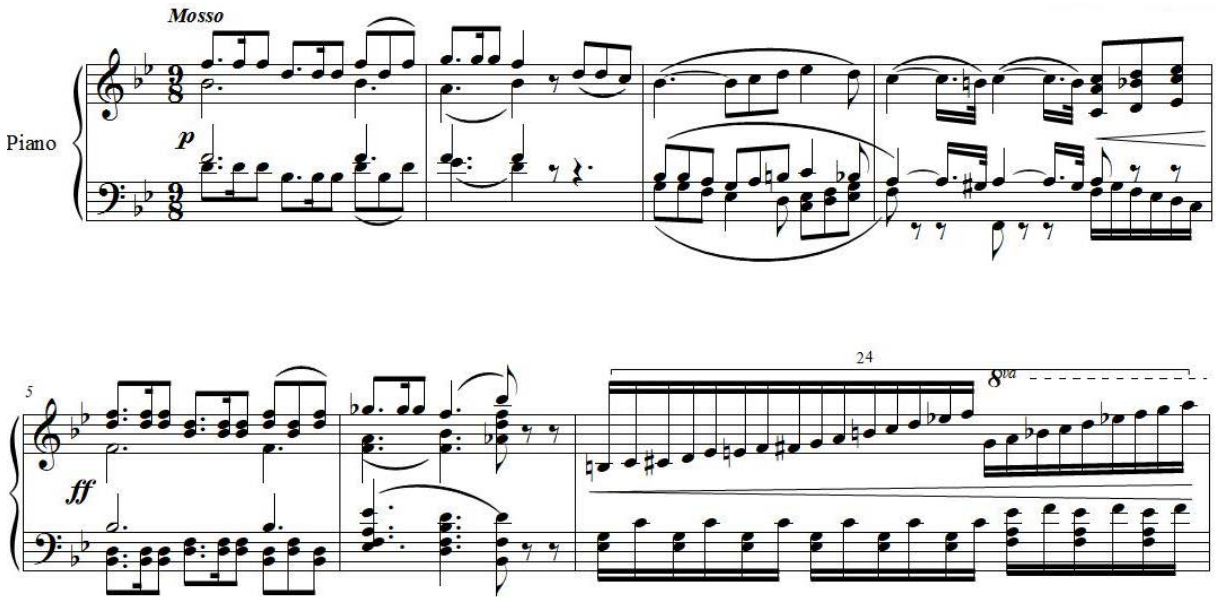
2. 5. 4. *Rima 20*.

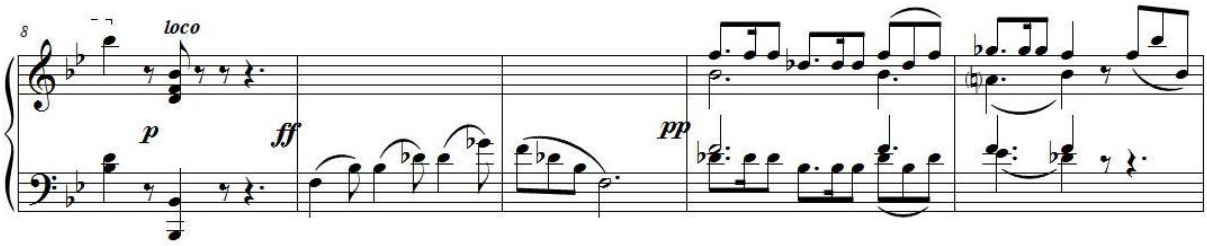
Olmeda, *Rimas*, 20

Aquí asistimos al caso de una muy sencilla y breve pieza de carácter popular. Se encuentra en la tonalidad de Si b Mayor y está en un compás de 9/8. Como indicación de *tempo* su autor apunta *mosso*. Probablemente sea la *Rima* menos ambiciosa desde un punto de vista

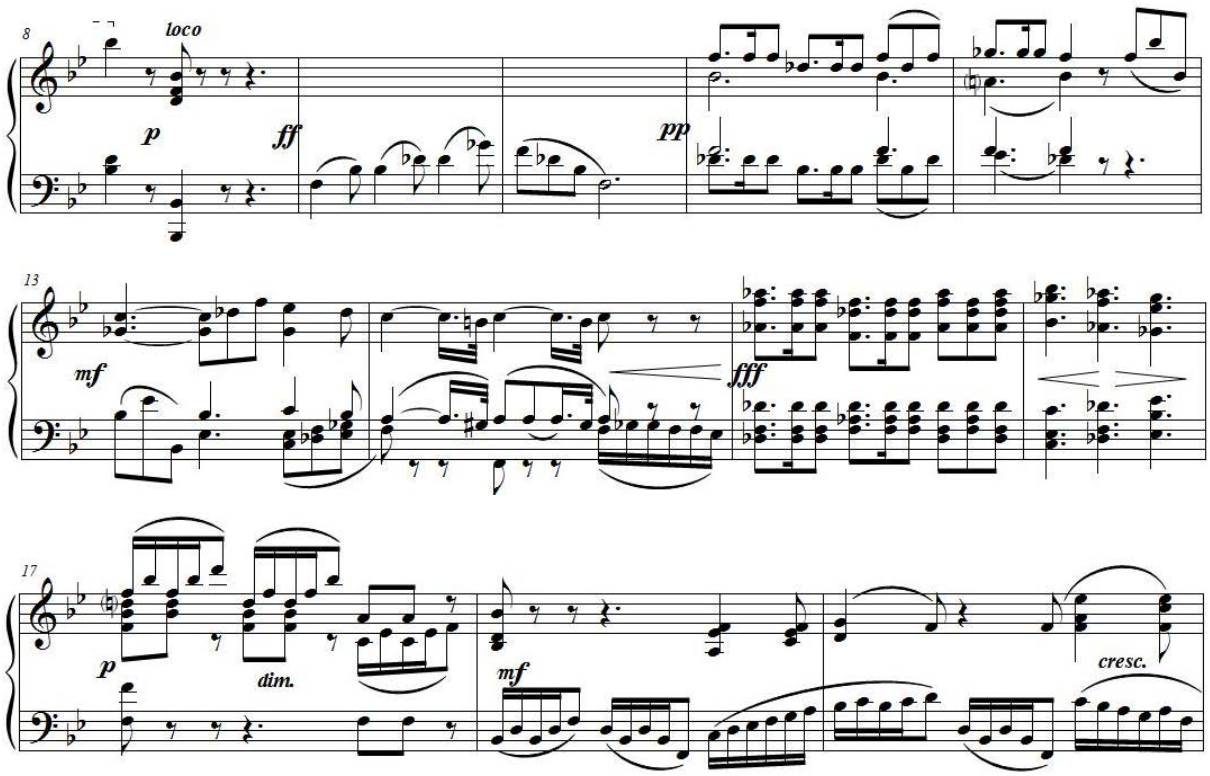
composicional de las analizadas hasta el momento. Formalmente no es fácilmente clasificable, la obra consta de una Exposición y un breve Desarrollo, pero no sabría a qué adscribir lo que viene después, ya que no es una Reexposición. En su lugar Olmeda escribe dos procesos cadenciales que, en mi opinión, resultan poco convincentes. Más bien cabría pensar que puede tratarse de una transcripción de material popular de forma estilizada. Es posible imaginar una representación coral campesina en la que cuatro solistas presentan el antecedente del Tema en *piano* al que un ensamble más numeroso de voces da la réplica con el consecuente en *fortissimo* y luego, tras iniciarse la repetición del Tema en *pianissimo*, la aldea entera lo concluye en un triple *fortissimo.*

La Exposición (cc. 1-18a) presenta el único Tema de la pieza en el tono principal y a continuación, una repetición algo variada de este, pero en la misma tonalidad. Entre medias sitúa una beve soldadura. El Tema (cc. 1-8) responde al modelo de antecedente – consecuente, en este caso, asimétricos. El primero (cc. 1-4a), en *piano*, tiene un comienzo tético y final asertivo. El segundo (cc. 5-8) tiene un comienzo igualmente tético pero, en contraste, en *fortissimo* y con final no asertivo. La citada soldadura figura como nexo en el c. 4. En el comienzo del antecedente Olmeda emplea insistentemente la figuración corchea con puntillo-semicorchea con una dinámica en *piano*. En el comienzo del consecuente observamos la misma medida rítmica, pero reforzada con terceras en ambas manos y en *fortissimo.* Una soldadura (cc. 9-10) en el homónimo menor del tono principal precede la repetición variada en un acorde desplegado que evoca una trompeta de pregonero.



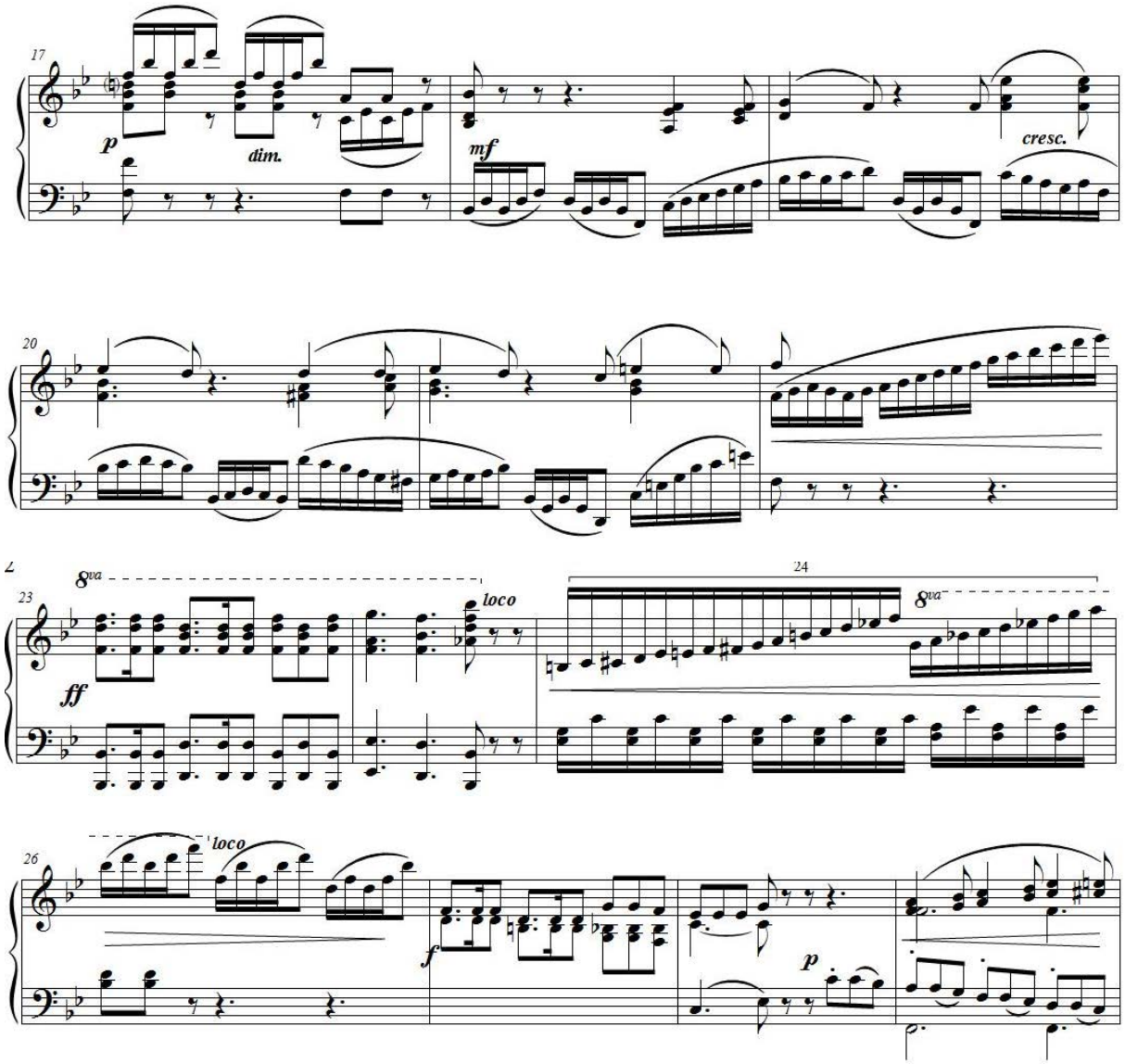


El Tema aparece por segunda vez entre los cc. 11-18a, se produce con alguna modificación en el consecuente a partir del c. 14. Se inicia en *pianissimo* y a través de un gran *crescendo* alcanza el clímax de la *Rima,* en un triple *fortissimo*, hecho que sorprende, pues aún nos encontramos en la Exposición y no en el Desarrollo. Continúa primero en el tono precedente que apareció con la soldadura, Si b menor (c. 11), pasa luego a la tonalidad paralela de Re b Mayor (c. 15) y vuelve finalmente a Si b Mayor (c. 17a).

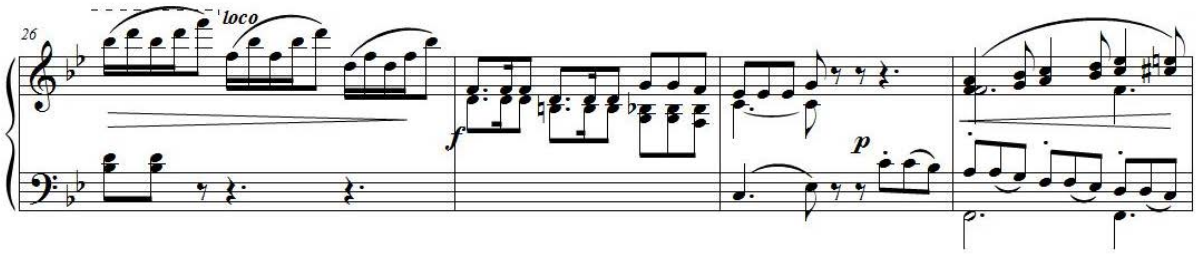


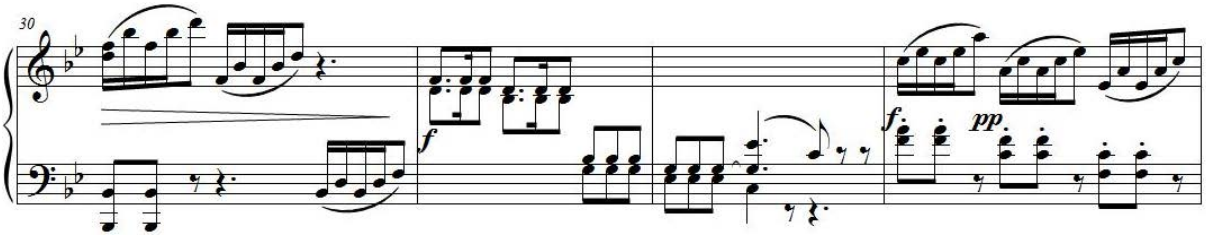
El Desarrollo tiene lugar entre los cc. 18-26 en el tono principal con un diseño rítmico de cuatro semicorcheas-corchea (generalmente en acordes desplegados) similar al final de la repetición del Tema. Es ahora entre los cc. 18-22 cuando empieza a desarrollar un perfil melódico que desafortunadamente, a mi juicio, no tiene continuidad, ya que trunca el proceso

con las escalas a las que nos tiene acostumbrados y de nuevo con material del consecuente del Tema.

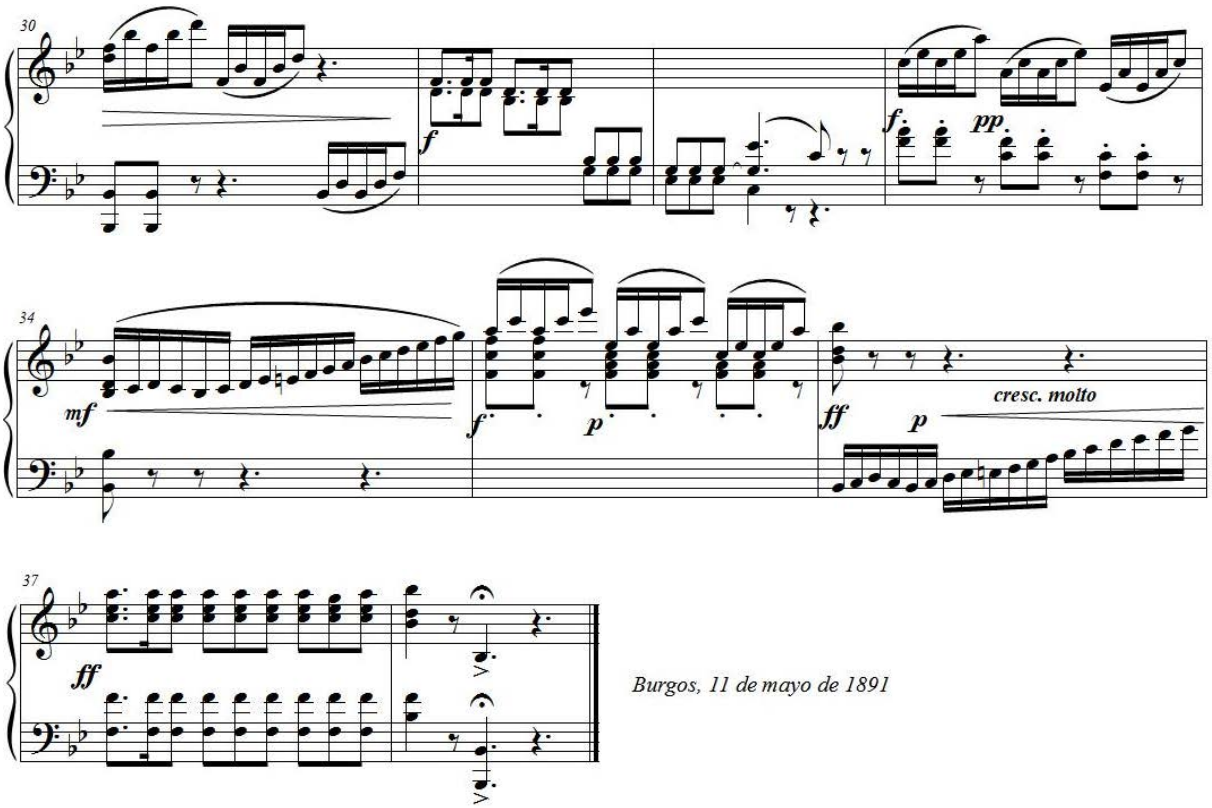


Tras el breve Desarrollo encontramos una transición (cc. 26-28b) a un proceso cadencial I (cc. 28c-30a) en el tono principal.





Y a continuación, otra transición que empieza en el primer tiempo del c. 30 en una imbricación con el final del proceso cadencial I y llega hasta el c. 32. Precede al proceso cadencial II y final que se extiende entre los cc. 33-38 también en la tonalidad de Si b Mayor. La *Rima* concluye en un final no asertivo. Está fechada en Burgos el 11 de marzo de 1891.



2. 5. 5. *Rima 23.*

Olmeda, *Rimas*, 23

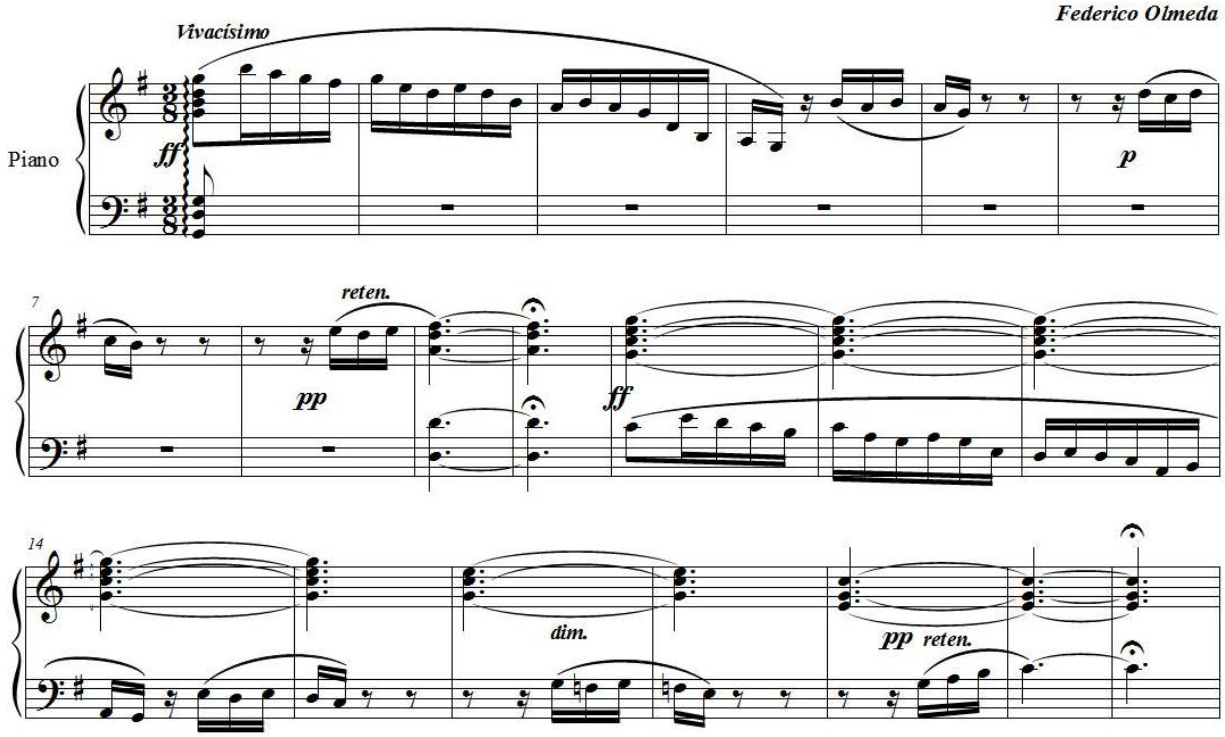
En esta ocasión nos encontramos ante un caso en el que, a mi juicio, no es posible adscribir la pieza a una forma preestablecida. Se trata de una forma mosaico[151] al igual que en la *Rima 12*, aunque en esta ocasión contamos con un tema más, tres en total, que se van sucediendo

[151] *Ibid.*

aleatoriamente y de forma fragmentaria sin que se pueda hablar de un Rondó propiamente dicho.

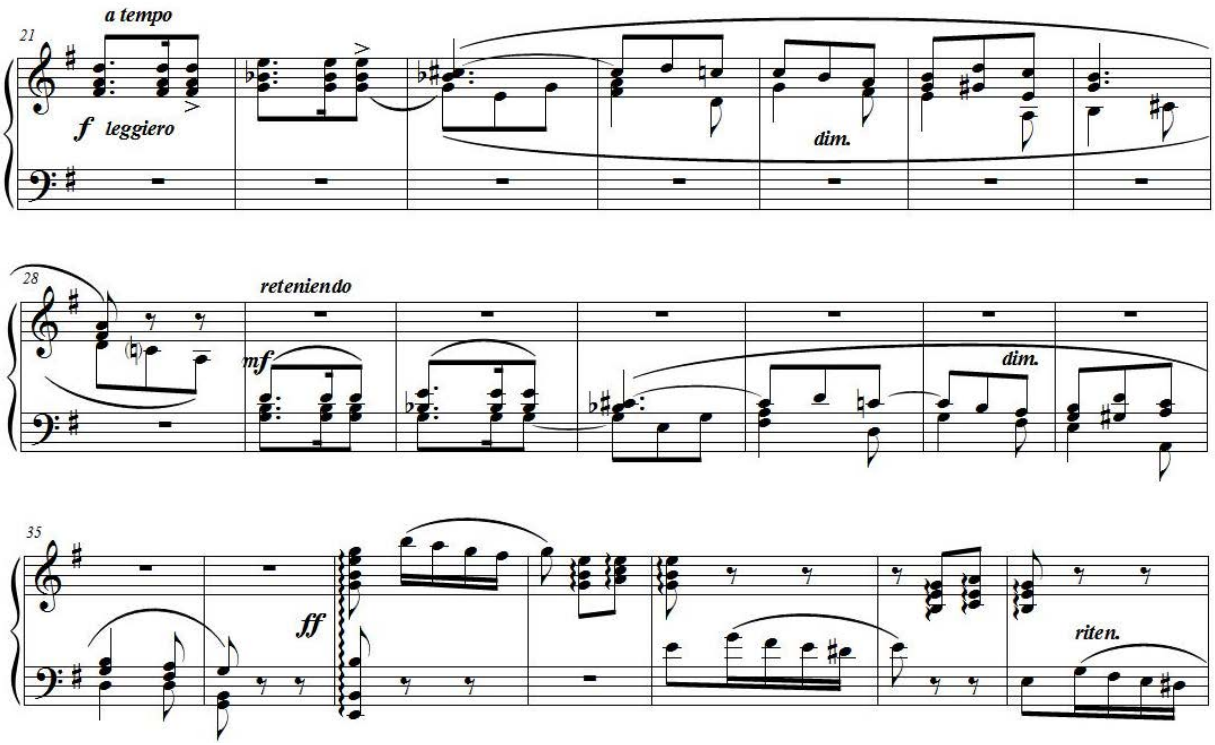
La *Rima* se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor, está en compás de 3/8 y su indicación de tempo es *Vivacísimo*, escrito tal cual, en español. En la copia de Fidel Santamaría, en cambio, la indicación que figura es *Vivace espressivo.* Cabe pensar, obviamente, que esta modificación fue indicada por el compositor, ya que, personalmente resulta más apropiada.

El Tema A (cc. 1-10) tiene un comienzo tético en *fortissimo* y un final asertivo en *pianissimo*, está en el tono principal y termina en una semicadencia realizando un reposo en la Dominante. A continuación, tiene lugar la repetición del mismo Tema (cc. 11-20) con un comienzo y final de las mismas características, pero un intervalo de 5ª justa por debajo, en la tonalidad de la Subdominante. Se produce también un cambio en la ubicación melódica que ahora se encuentra en la voz del tenor y es asumida por la mano izquierda. Considero que estos veinte compases tienen un carácter de recitativo rápido que preludia el segundo Tema, el cual funcionaría como un consecuente del primero.



El Tema B, (cc. 21-28) tiene también un comienzo tético, se encuentra en la tonalidad principal de Sol Mayor y a su término realiza igualmente un reposo en la Dominante. El final, en cambio, es no asertivo. A continuación, tiene lugar la repetición del mismo Tema (cc. 29-36)

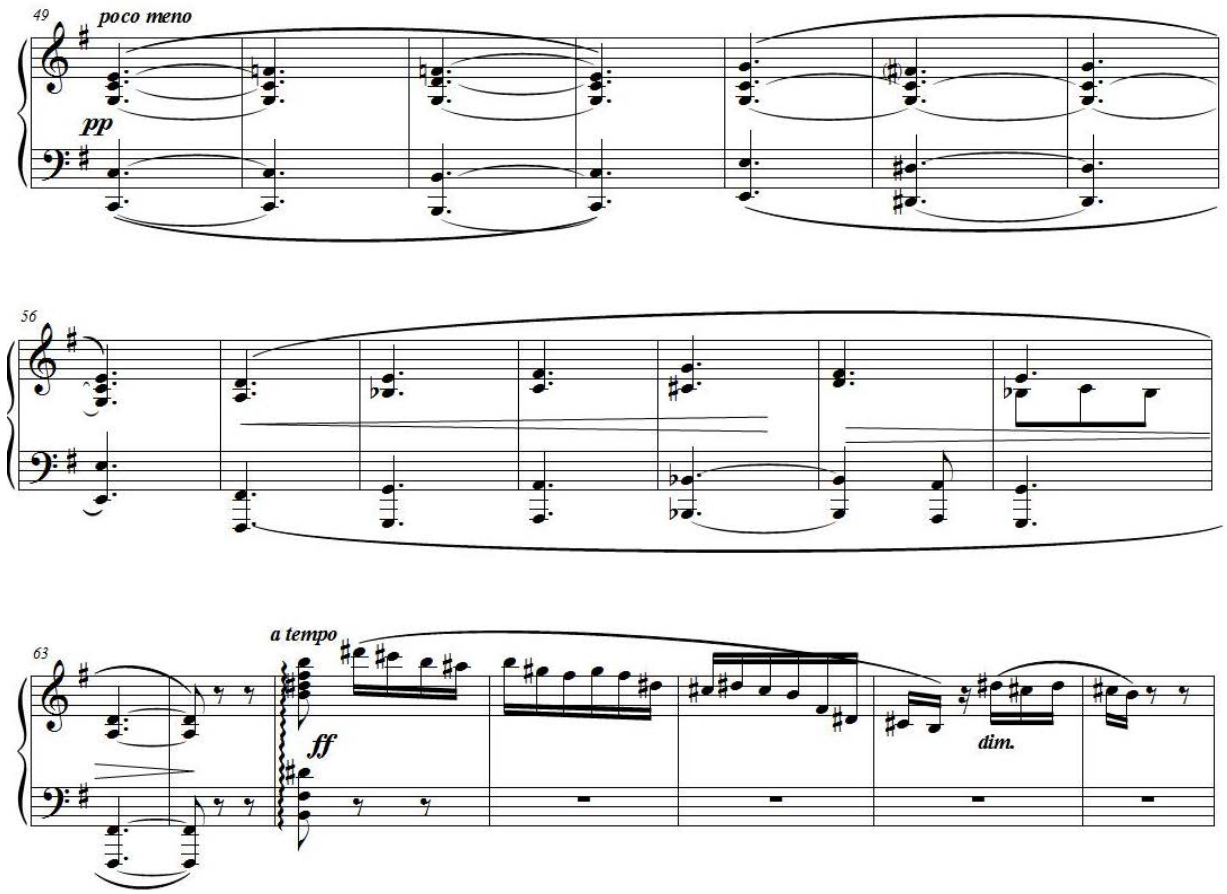
en el mismo tono, pero en otro registro más grave a imitación de la segunda parte de A. El comienzo es tético y el final conclusivo realizando una cadencia perfecta en el c. 36.



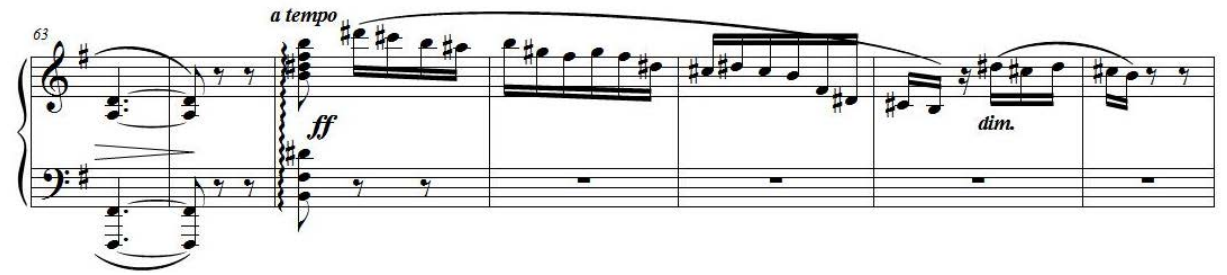
Tras la Sección con el material del Tema B, tiene lugar una transición (cc. 37-49) construida con la cabeza del Tema A, consta de dos periodos simétricos en longitud de seis compases respectivamente, el primero de ellos (cc. 37-42) en la tonalidad paralela; el segundo (cc. 43-49) en el tono principal.

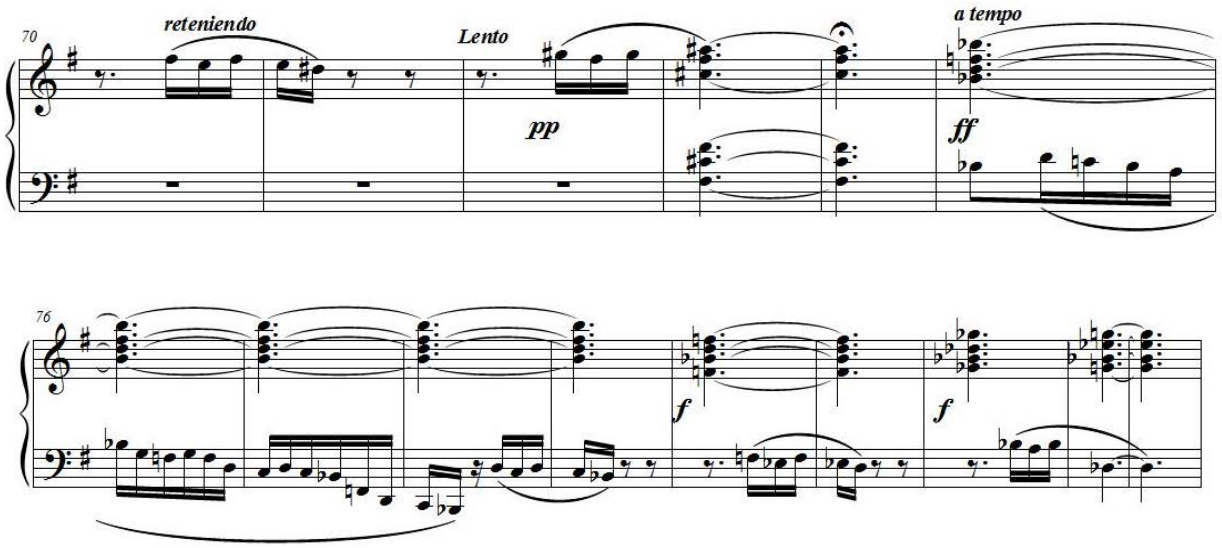
La transición desemboca en el Tema C (cc. 49-64), tercero de esta *Rima*, que abarca dos

periodos simétricos que responden al modelo de antecedente - consecuente. Ambos, antecedente (cc. 49-56) y consecuente (cc. 57-64) tienen un comienzo tético y un final asertivo. Este último, que adolece de una conducción de voces poco afortunada, pasa al tono de Sol menor en el c. 58 terminando en una semicadencia con un reposo en la Dominante (c. 63).

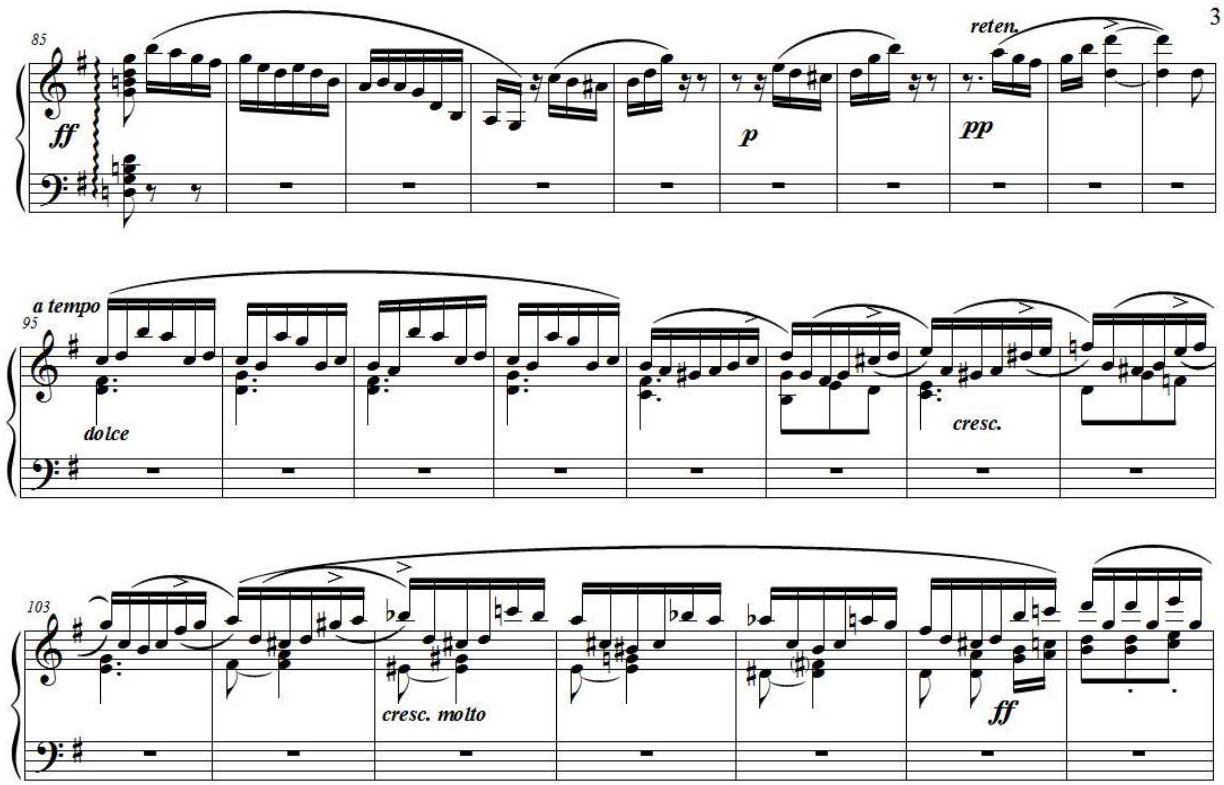


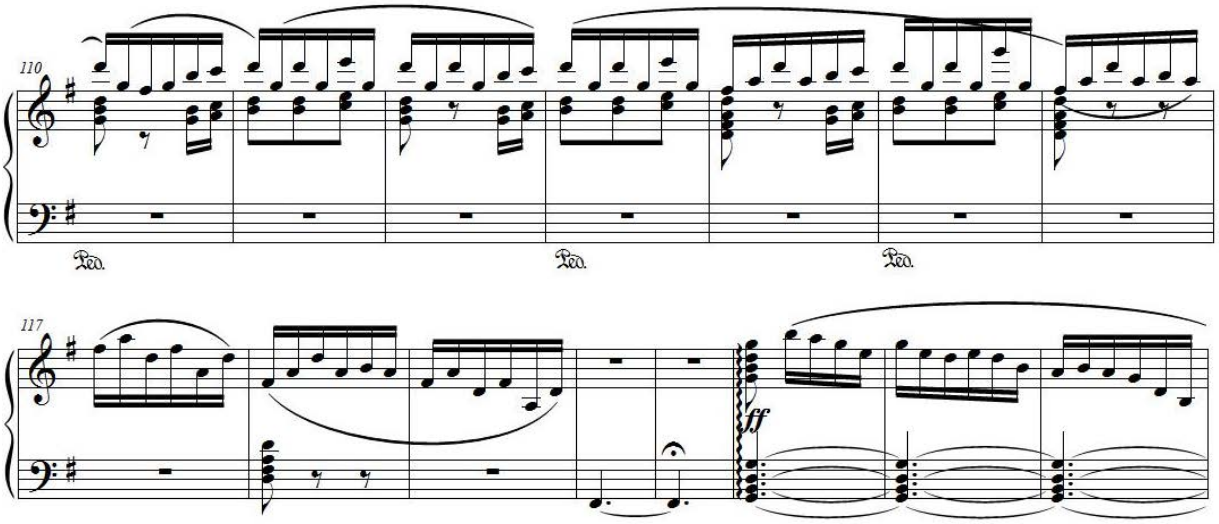
Tras el Tema C regresa el Tema A (cc. 65-74) situado ahora una 3ª Mayor por arriba en el tono de Si Mayor y a continuación, como habitualmente, lo repite (cc. 75-83) pero una 3ª menor por arriba en el tono de Si b Mayor.



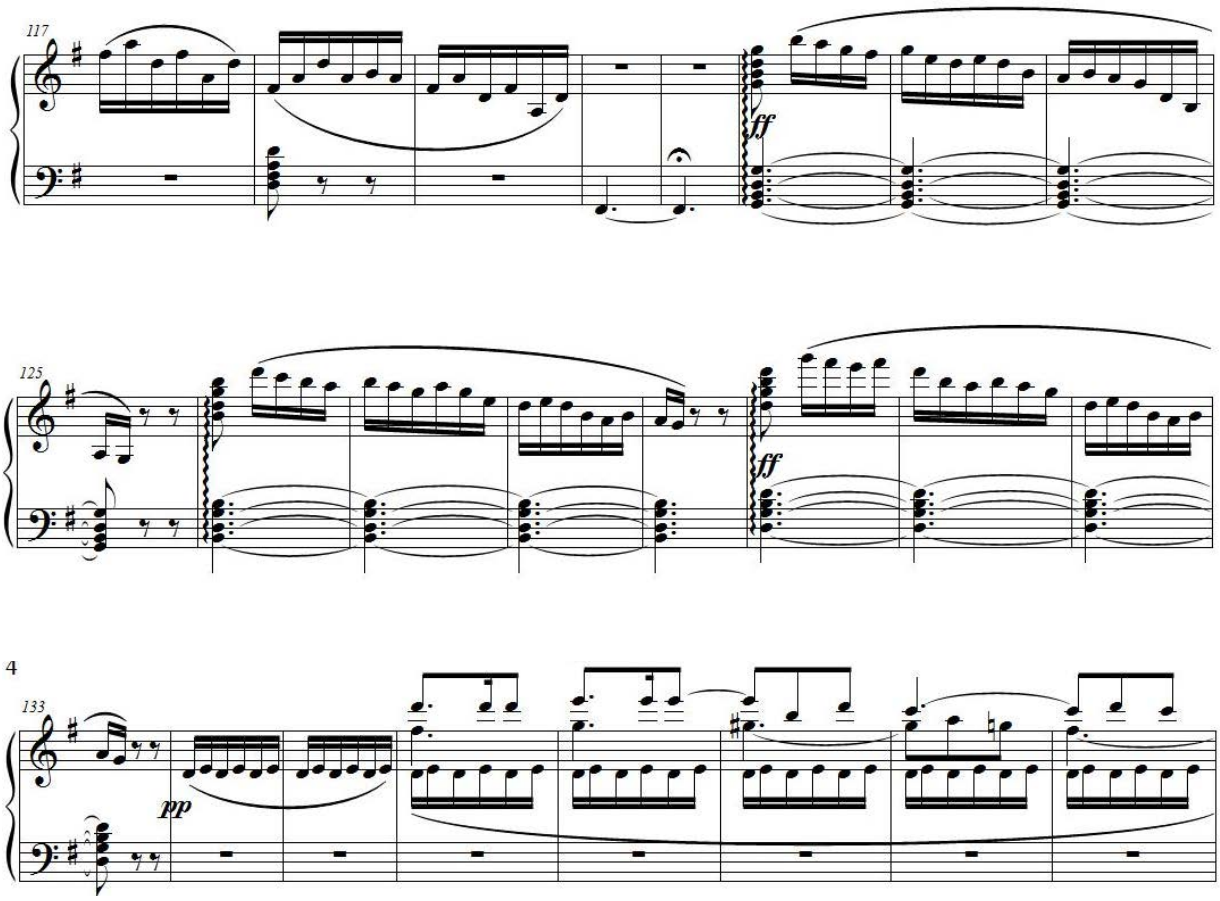


Tras el regreso del Tema A en dos diferentes tonalidades, comienza un Desarrollo de este (cc. 85-121) de nuevo en el tono principal en el que permanecerá hasta el final de la obra.

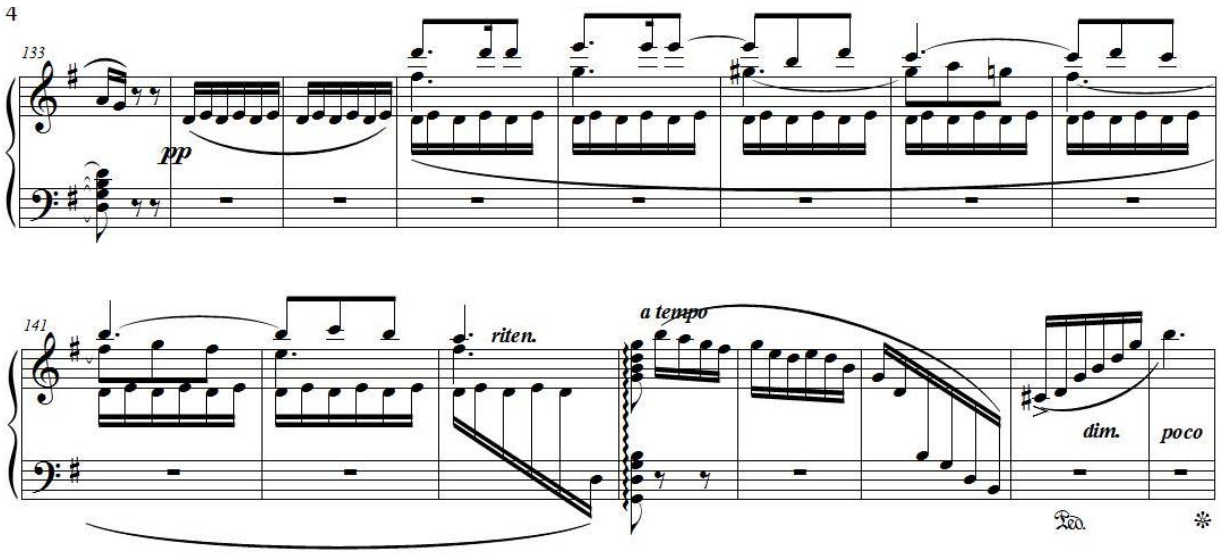




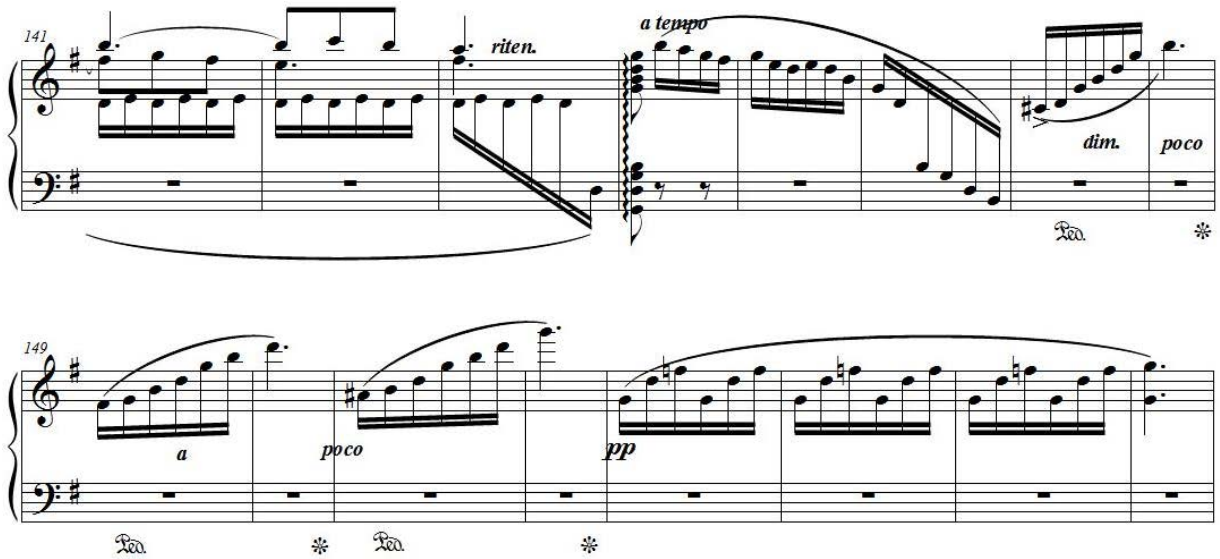
Tras el Desarrollo del Tema A, continúa insistiendo aún más en este material y nos encontramos con una Sección (cc. 122-133) en la que emplea la cabeza de este en tres ocasiones consecutivas: (cc. 122-125), (cc. 126-129) y (cc. 130-133). Cada una de ellas arranca de las tres notas del acorde perfecto de Sol mayor como en una exaltación creciente. Volverá a utilizar este material aun en dos ocasiones más adelante.



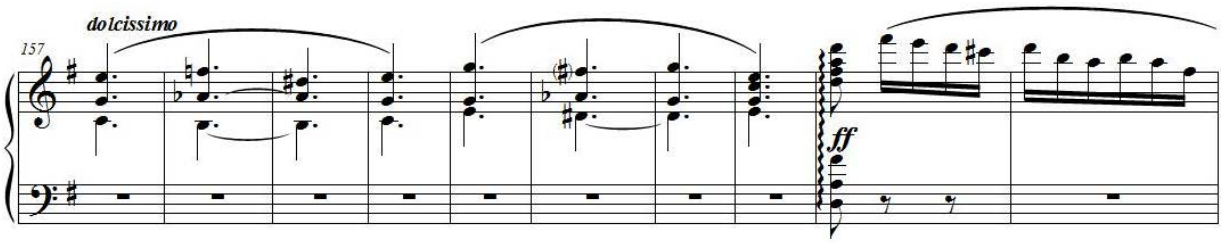
A continuación, regresa el Tema B (cc. 134-143) algo variado en una textura de melodía acompañada y sin repetición en este caso.



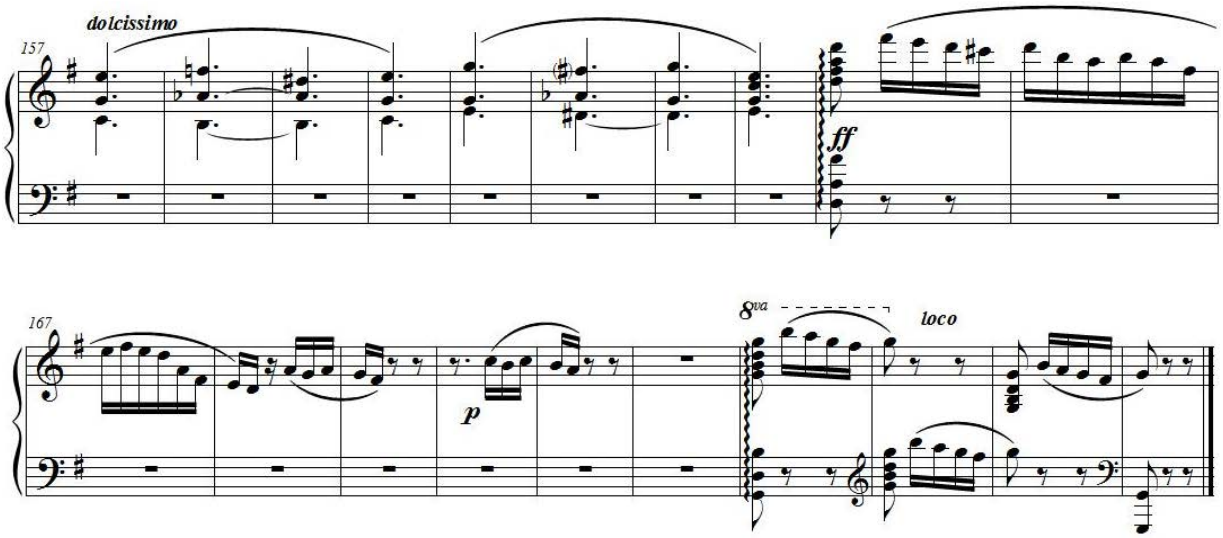
Tras el Tema B variado aparece por penúltima vez el Tema A (cc. 144-156), aunque solo la cabeza de este.



Casi en el último momento, reaparece fugazmente el Tema C del que el compositor emplea como material únicamente la cabeza del Tema ligeramente modificada.



Y, para terminar, el Tema A (cc. 165-176) por última vez. El final es conclusivo. La *Rima* está fechada en Burgos, sin firma, el 20 de mayo de 1891.



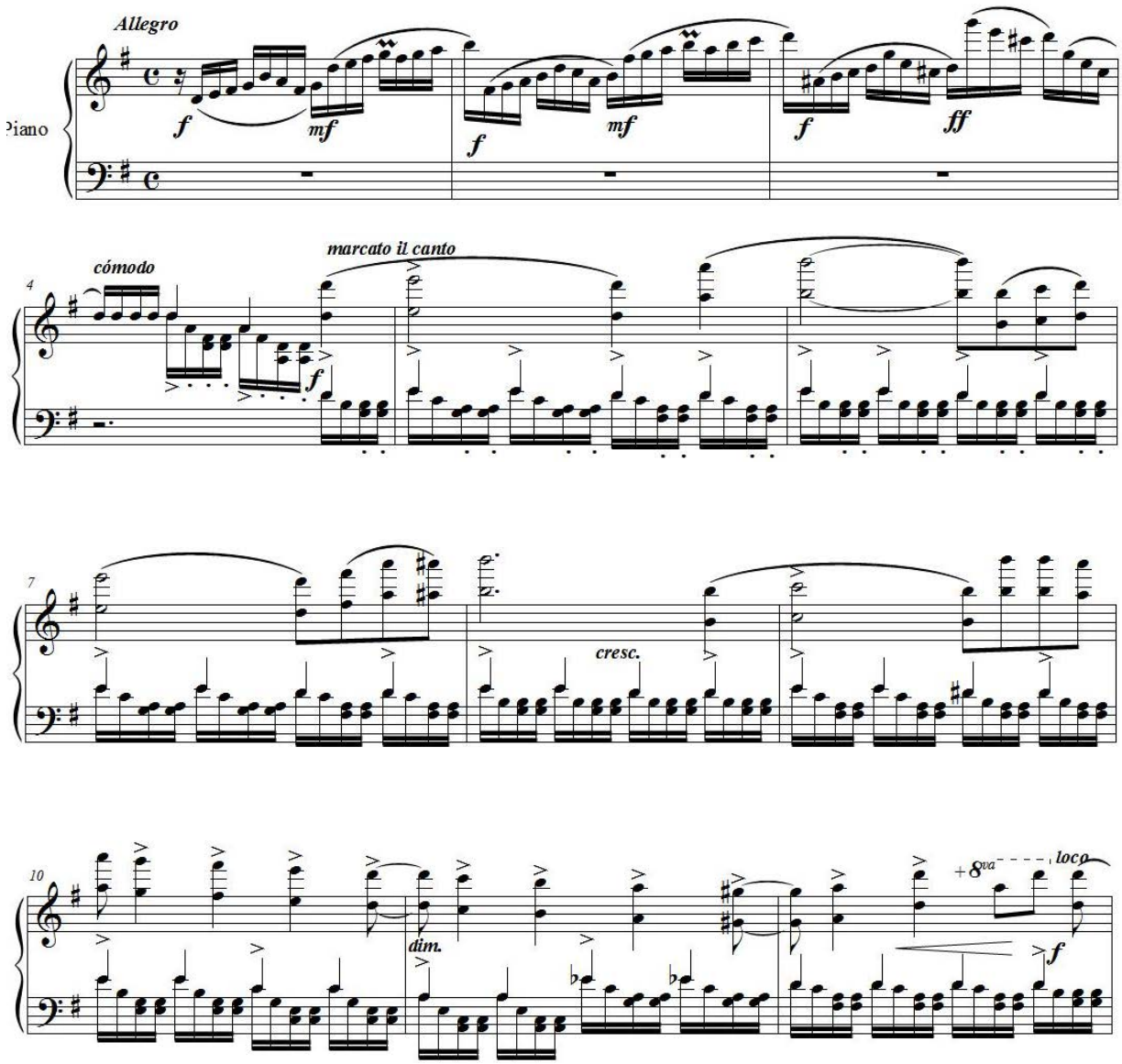
2. 5. 6. *Rima 25*

Olmeda, *Rimas*, 25

Última del primer bloque (*Rimas* 1-25) de la colección que se conserva en el E-BUadp. La pieza se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor, está en un compás de 4/4 y su indicación de *tempo* es *Allegro.* Desde un punto de vista estructural, responde a una forma tripartita A B A' en la que A es la Exposición, B el Desarrollo y A' la Reexposición variada.

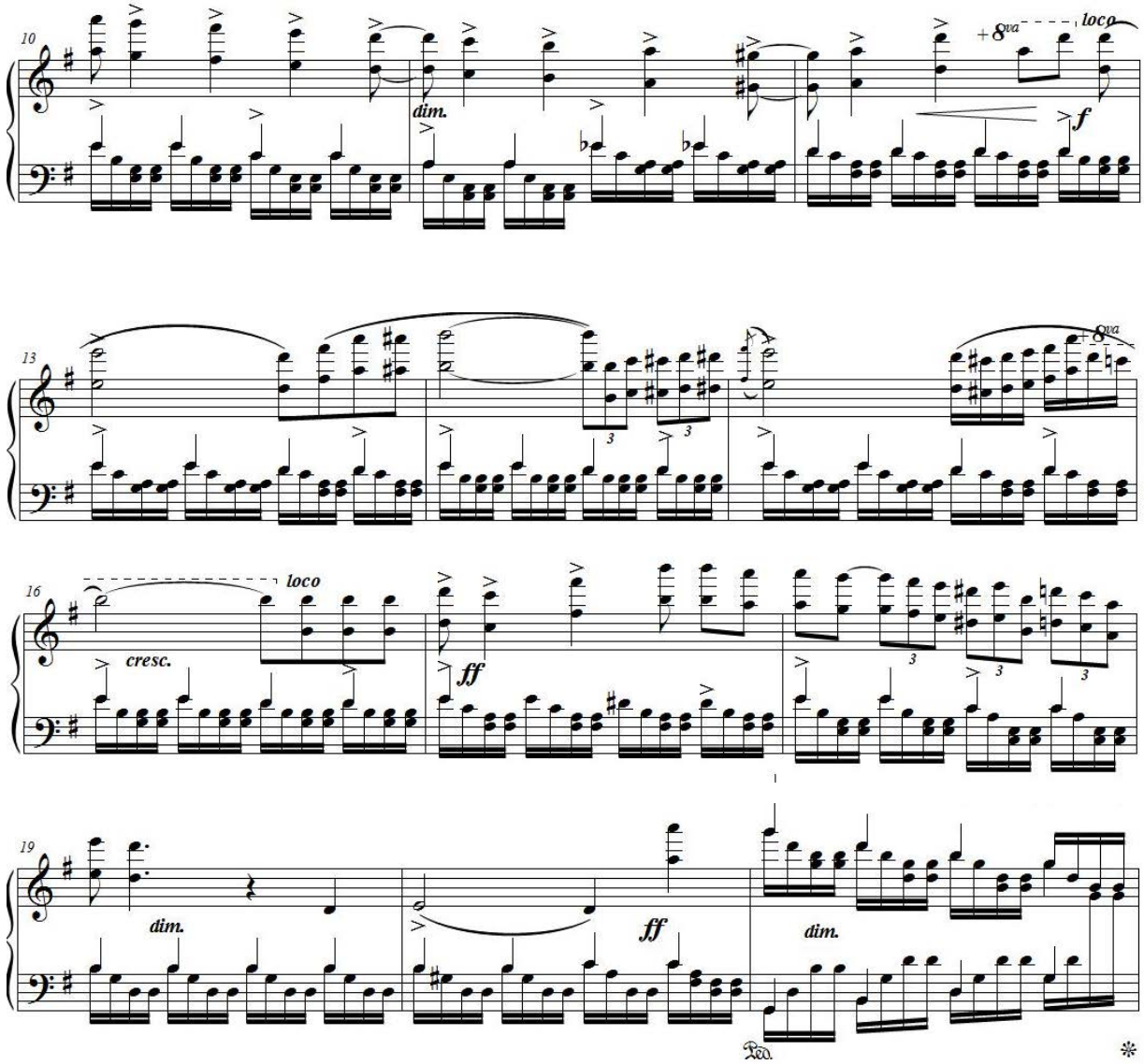
A (cc. 1-20c) consta de una Introducción, la presentación del Tema y la repetición de este, aunque con una ornamentación de su línea melódica. La Introducción (cc. 1-4c), de comienzo

acéfalo, consiste en un pasaje de semicorcheas en torno a las notas sol-si-re que configuran el acorde perfecto mayor del tono principal. El diseño se ajusta a una forma de pregunta-respuesta, en diferentes tesituras y dinámicas contrastadas. El Tema (cc. 4d-12d), muy expresivo, tiene un comienzo anacrúsico, consta de dos periodos que responden, como habitualmente, al modelo de antecedente (cc. 4d-8c) y consecuente (cc. 8d-12d). En este último me parece reseñable el carácter más inquieto que se genera por el ritmo sincopado y que responde a los retardos armónicos en el dibujo melódico entre los cc. 10-12.

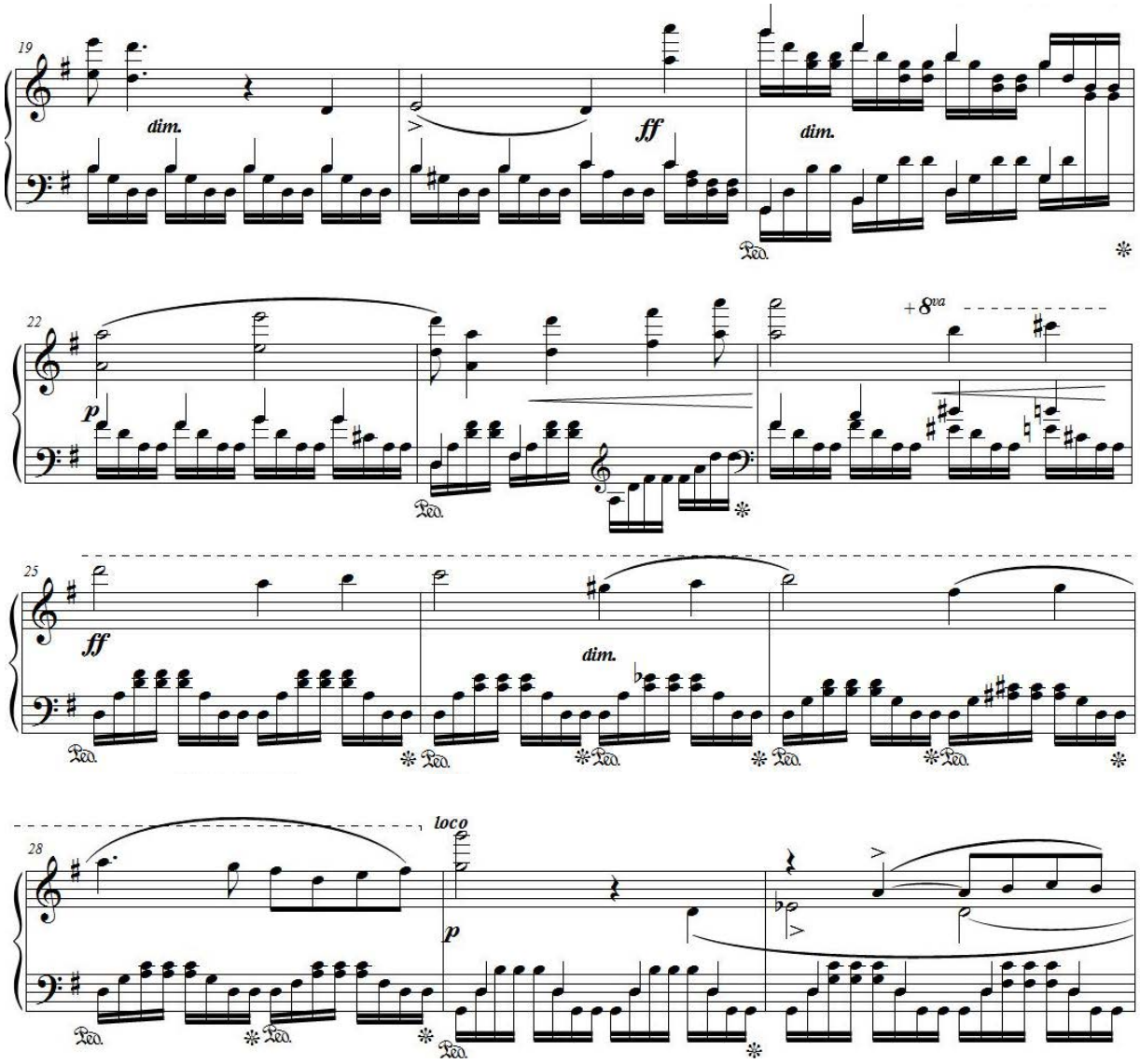


A continuación, tiene lugar la repetición del Tema (cc. 12d-20c) con una estructura similar de antecedente (cc. 12d-16c) - consecuente (cc. 16c- 20d). Como signo distintivo ahora

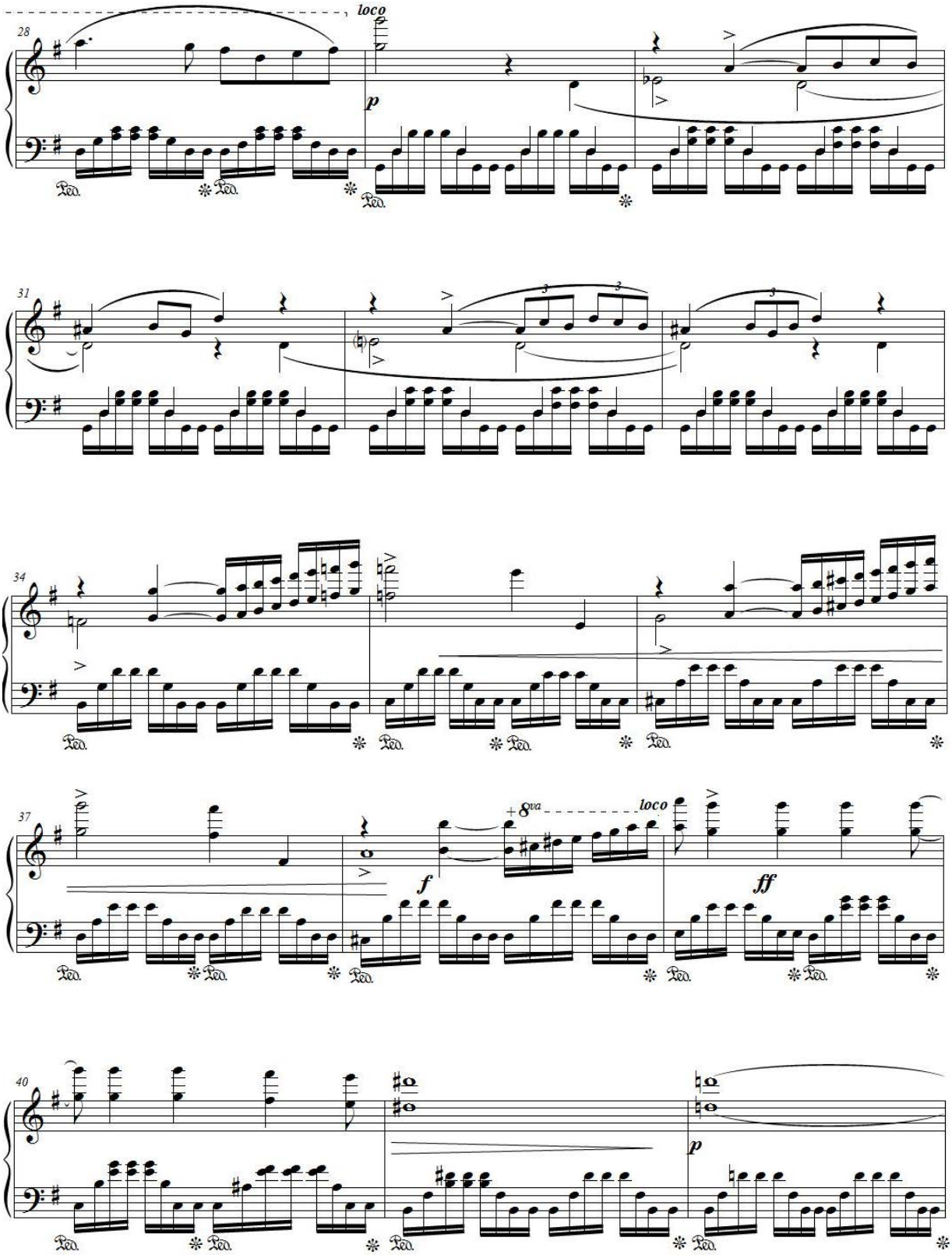
apreciamos una ornamentación de su línea melódica, un incremento dinámico y una aceleración rítmica que el autor introduce para llevar la Sección a su punto culminante.

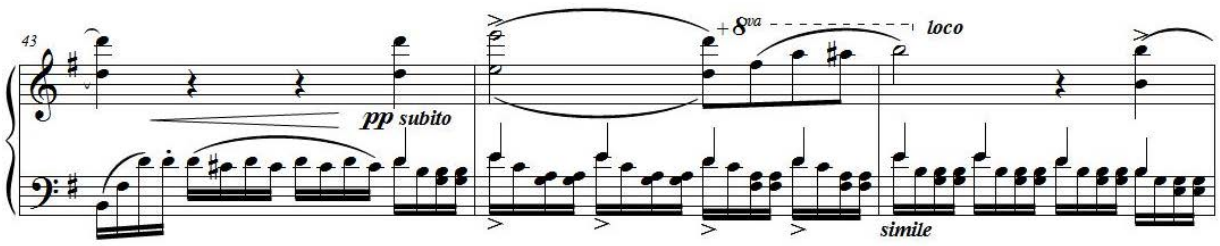


B, el Desarrollo (cc. 20d-43c) abarca dos periodos. B1(cc. 20d-29c) está en la tonalidad principal. Es llamativo que el comienzo se produzca en súbito *fortissimo* tras el *diminuendo* que cierra la Exposición.

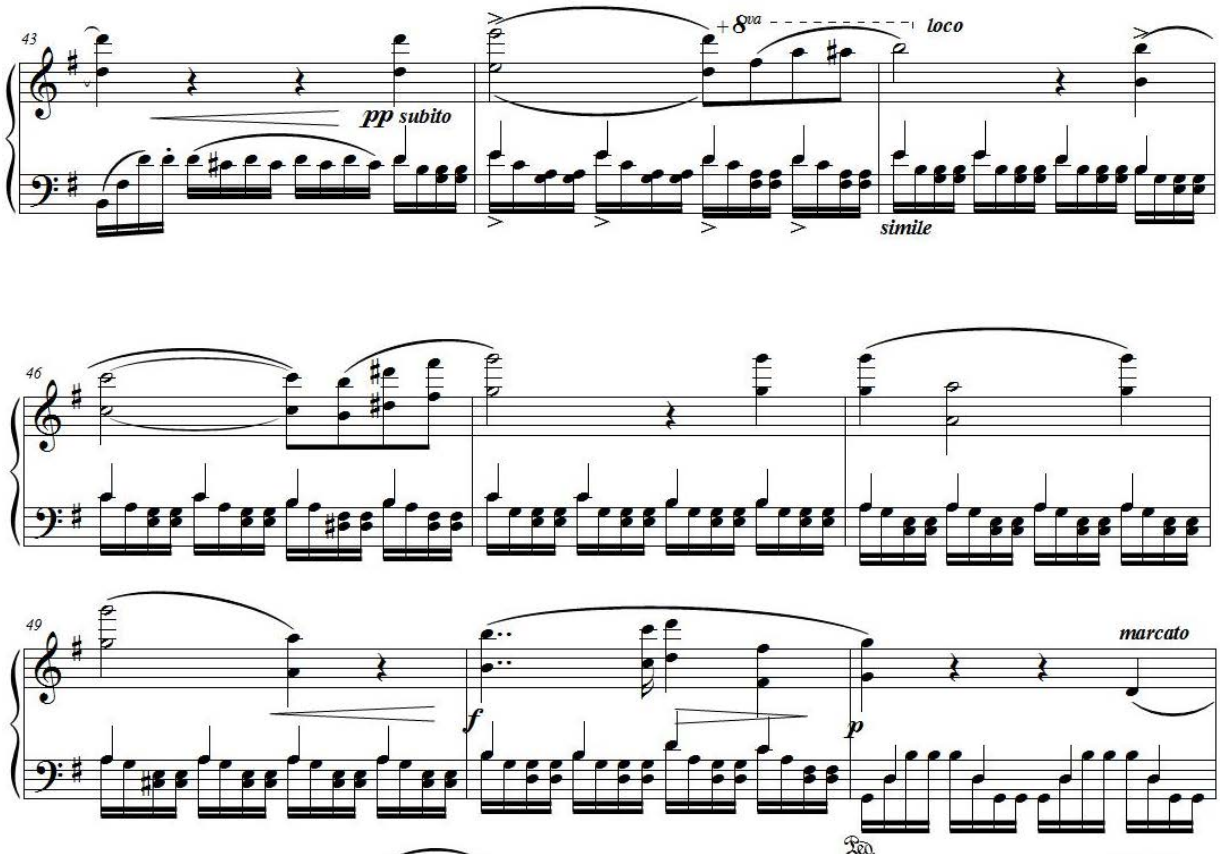


B2 (cc. 29d-43c), en contraste con la estabilidad armónica de B1, es modulante y pasa por las tonalidades de Do Mayor (c. 34a), Re Mayor (c. 36a), Mi menor (c. 38a) y finalmente Sol Mayor (c. 42a). Es decir, la Subdominante, la Dominante, la tonalidad paralela y, de nuevo, la principal. El ritmo sincopado se encuentra ahora en los cc. 39-40 y, contrastando con la Exposición, en *fortissimo* sin ningún *diminuendo* hasta la aparición de la redonda en el c. 41.


28
loco
p
31
34
37
8va
loco
f
ff
40
p

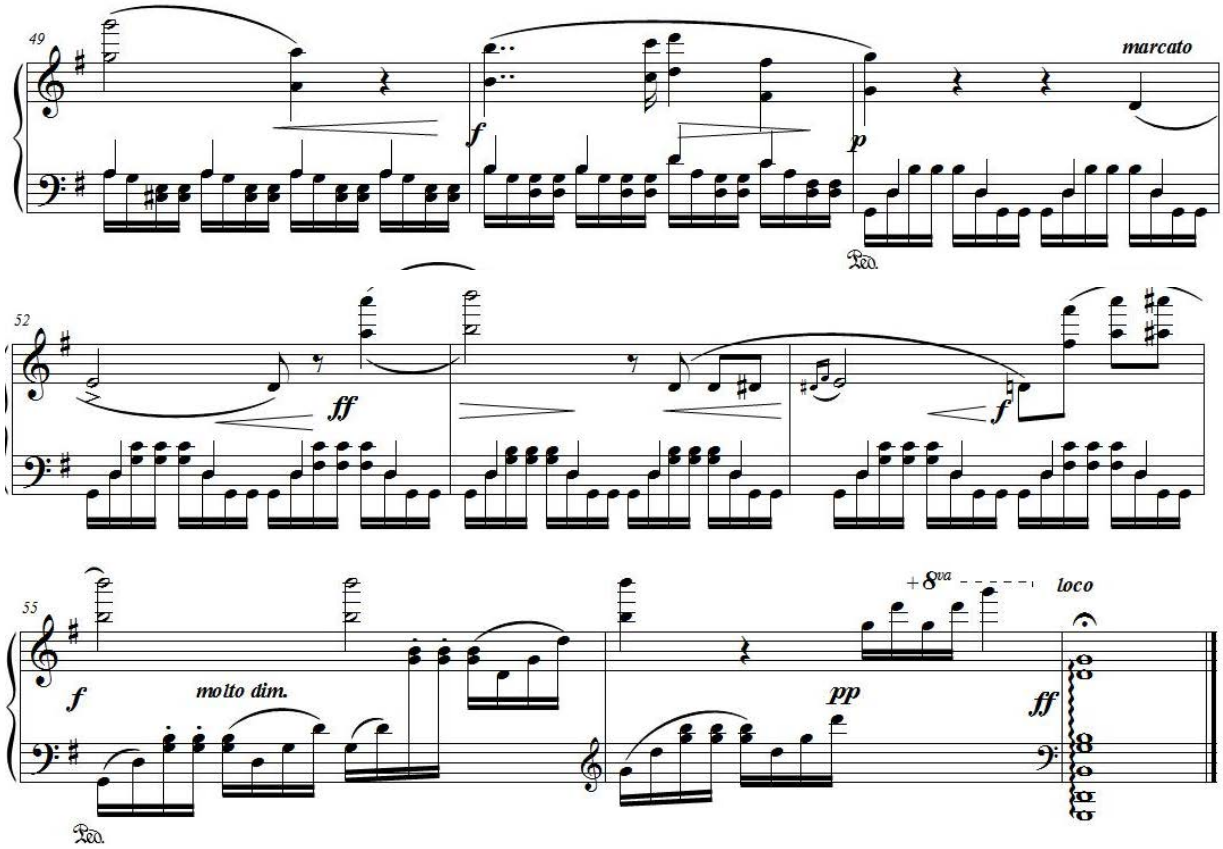


A’ (cc. 43d-51c) consiste en Reexposición del Tema, aunque algo variado, comprimiendo su contenido que queda de alguna manera resumido. Continúa en el tono principal de Sol Mayor al que regresó al final del Desarrollo. Consta asimismo de un antecedente (cc. 43d-47c) y de un consecuente (cc. 47d-51c).



A continuación, el autor agrega una Coda empleando para ello material que aparece en la Exposición entre los cc. 19c-20c y que aquí ligeramente amplía y ornamenta. Es llamativo cómo Olmeda toma un patrón de acompañamiento en el inicio y lo mantiene imperturbable hasta el final, aunque entre medias pase por un Desarrollo. Es algo que produce un empobrecimiento y

provoca en consecuencia, desafortunadamente, que las diferentes secciones pierdan interés. La *Rima* está fechada en Burgos el 22 de mayo de 1891.



2. 5. 7. *Rima 26.*

Olmeda, *Rimas*, 26

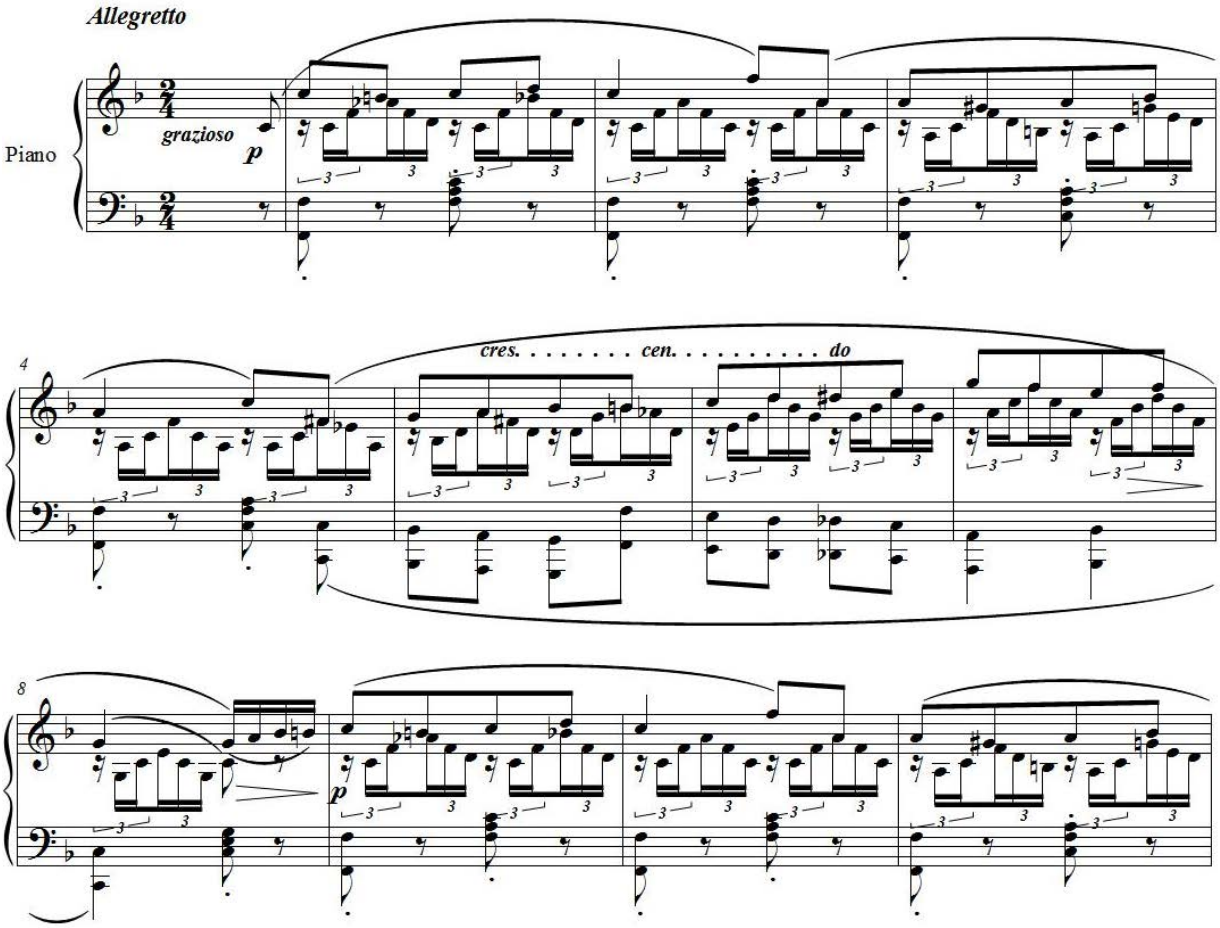
Primera de un grupo de cinco *Rimas* consecutivas (26-30) que, a diferencia del resto, se conservan en el E-PAL. Desconozco la causa de cómo fueron a parar allí. Debo precisar que los manuscritos depositados en la catedral de Palencia no figuran catalogados bajo el nombre de su autor (como habría cabido esperar) sino, sorprendentemente bajo el nombre del musicólogo José López Calo.

La pieza se encuentra en la tonalidad de Fa Mayor, está en un compás de 2/4 y la indicación de *tempo* señalada por su autor es *Allegretto.* La escritura pianística evoca por el lirismo de la melodía y la riqueza de la textura estratificada en tres niveles, algunos de los *Lieder ohne*

Worte[152] de Mendelssohn-Bartholdy, especialmente el Op. 38 n. 6 en La b Mayor, aunque también el Op. 53 n. 1 en la misma tonalidad de La b Mayor, así como el Op. 30 n. 1 en Mi b Mayor.

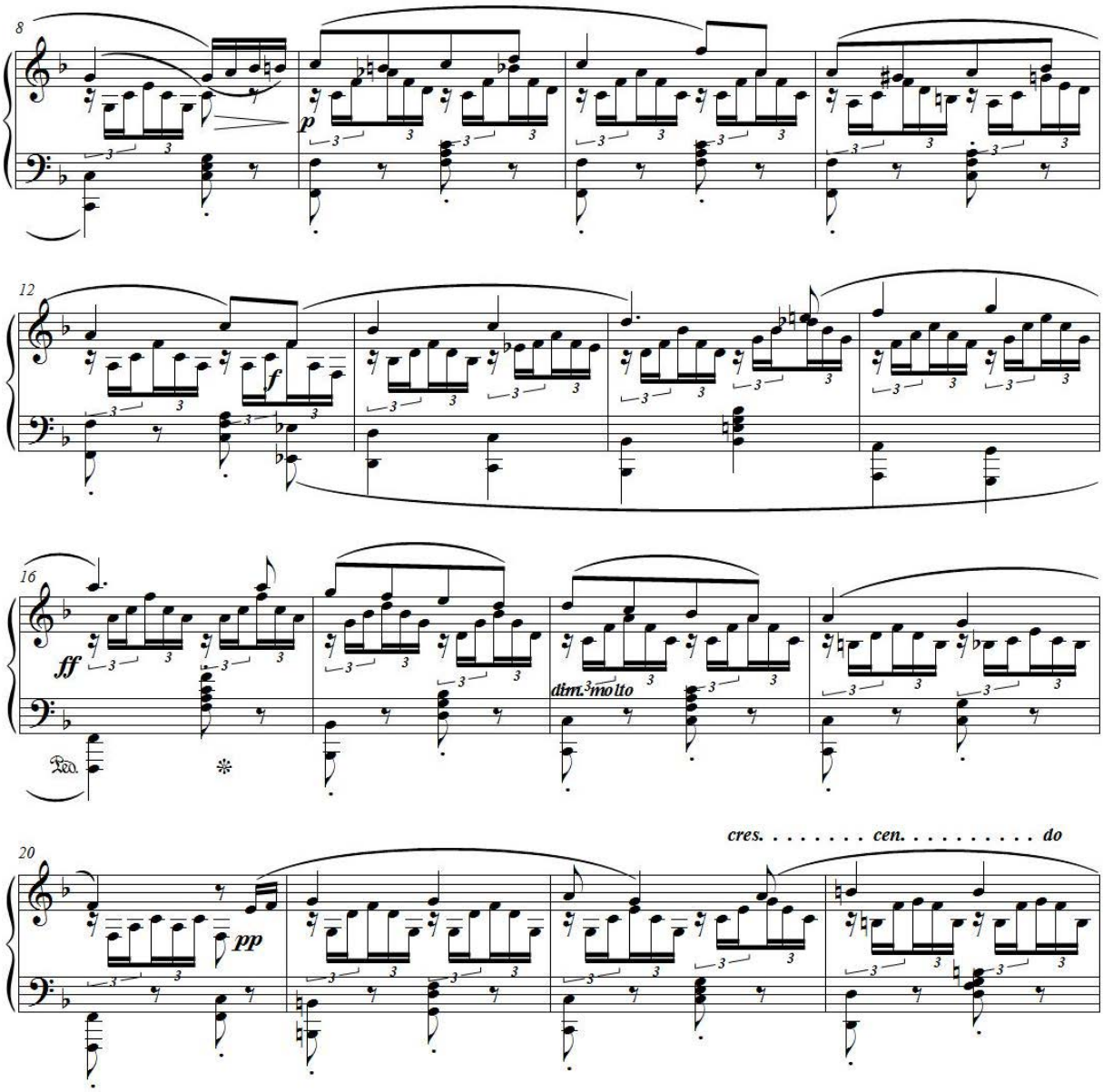
A nivel formal queda patente una vez más la heterodoxia del compositor soriano probablemente fruto de la falta de dominio de la estructura. La obra responde a una forma Rondó sui generis A B A' C A'', si bien es llamativa la desproporción de A' con respecto a A y A''. Con ligeras modificaciones, A, A' y A'' son el Estribillo, sin embargo, B y C son Desarrollos de A en lugar de Estrofas con material nuevo contrastante.

A (cc. 1-20b) presenta el Tema (cc. 1-8b) en la tonalidad principal. Consta de un antecedente (cc. 1-4b) y un consecuente (cc. 4b-8b).

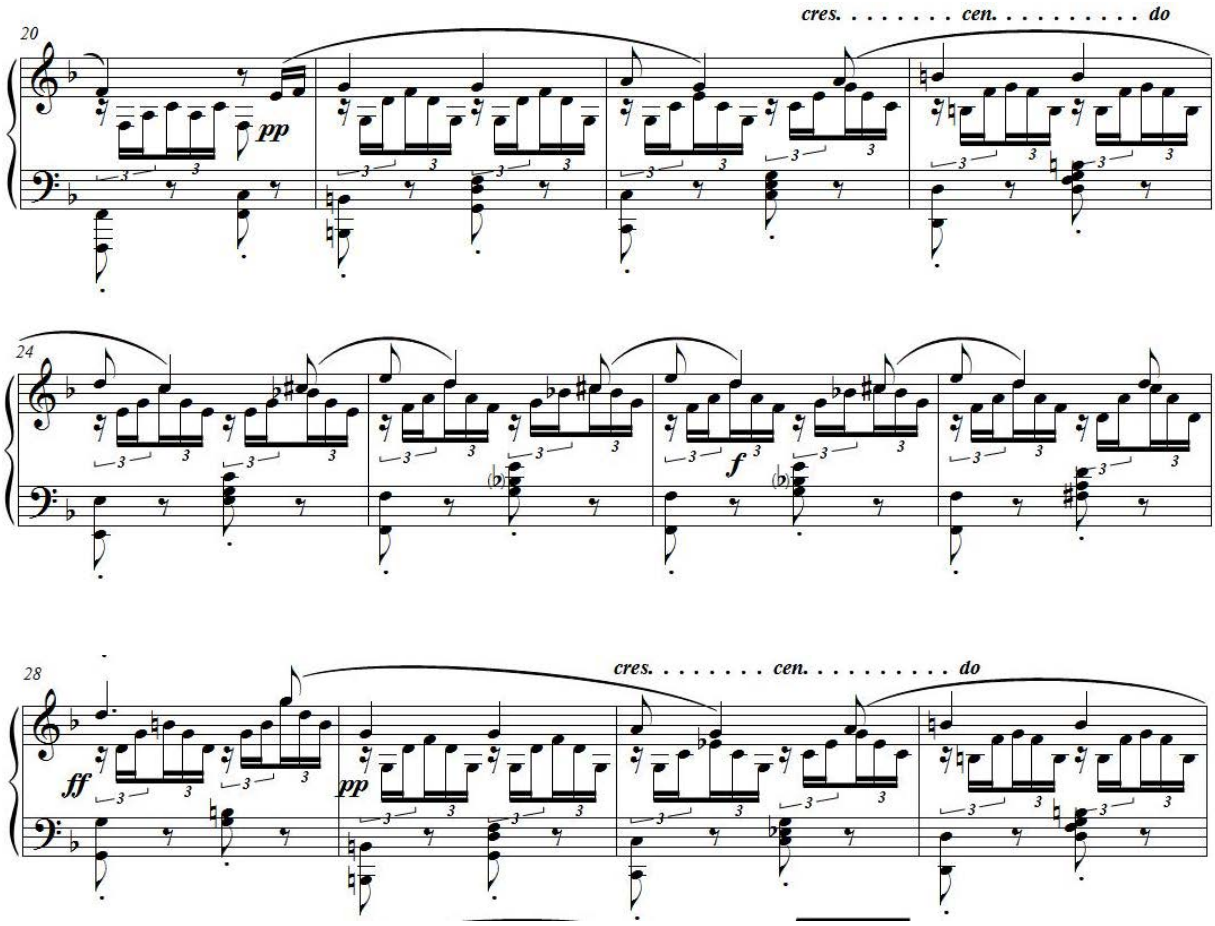


[152] *Ibidem.*

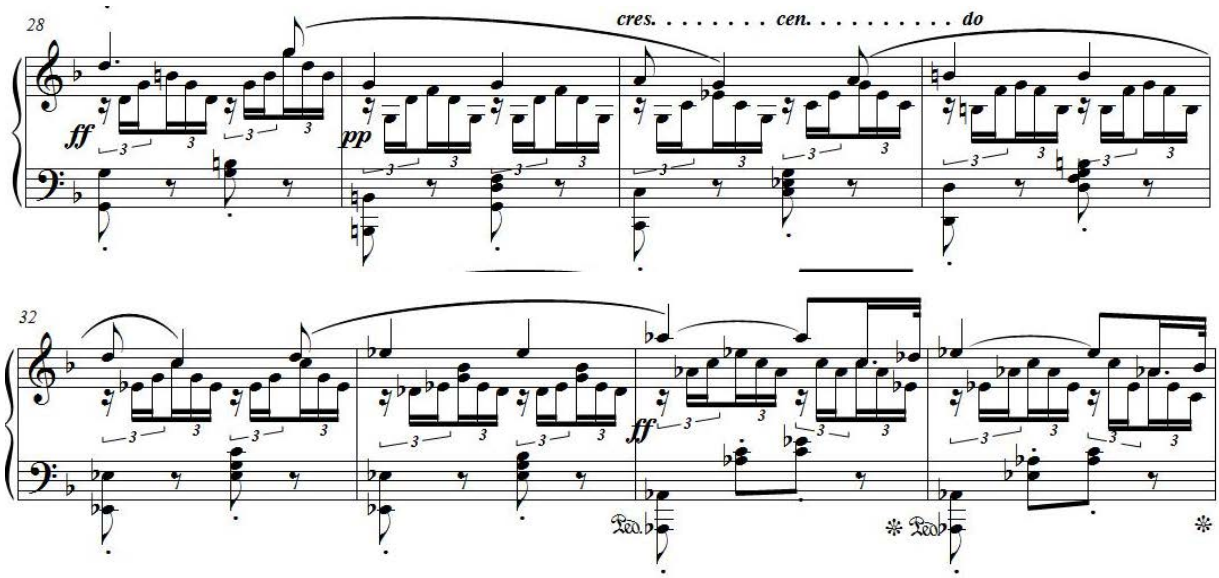
A continuación, tiene lugar la consabida repetición del Tema (cc. 8b-20b) en la que el antecedente (cc. 8b-12b) aparece de manera similar y el consecuente (cc. 8b-20b) lo hace algo variado y con una amplificación temática.

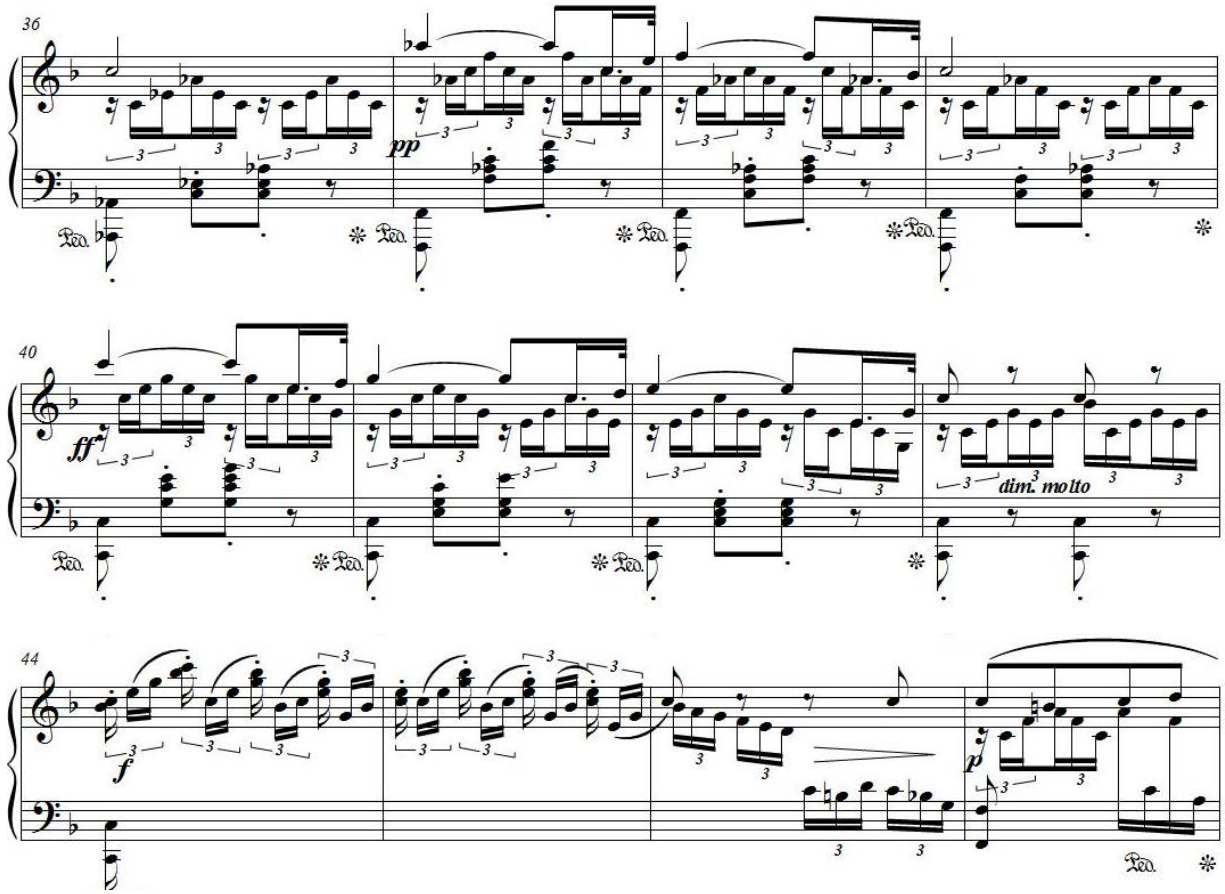


B (cc. 20b-46b), como ya mencioné, no es una Estrofa con nuevo material temático sino un Desarrollo dotado de mayor inestabilidad armónica. Consta de dos periodos, B1 (cc. 20b-28b) pasa por las tonalidades de Do Mayor (c. 21a), Re menor (c. 24b) y brevemente Sol Mayor (c. 27b).

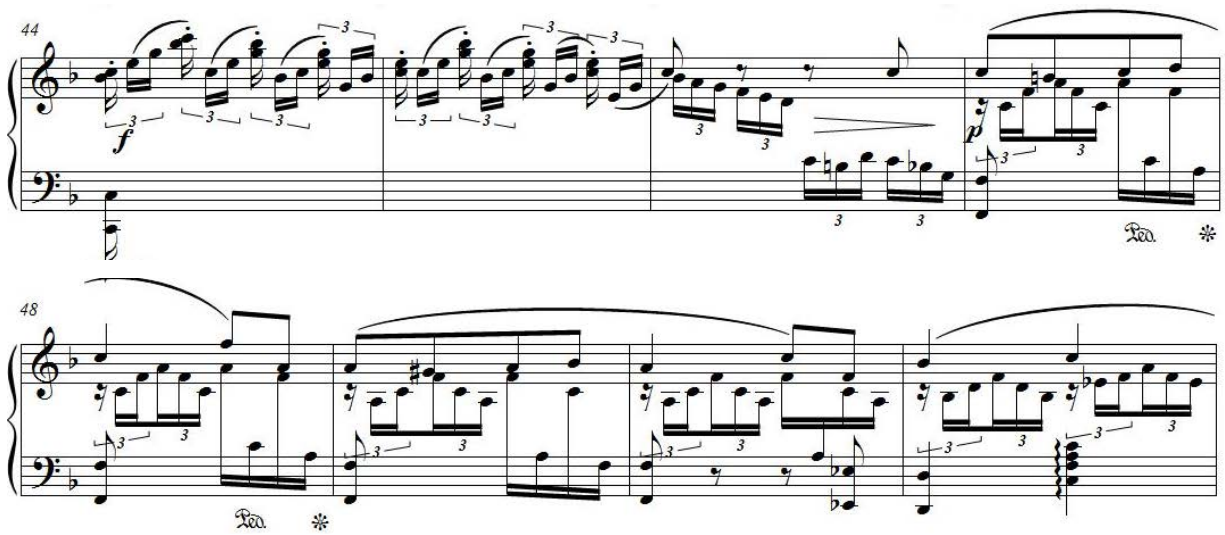


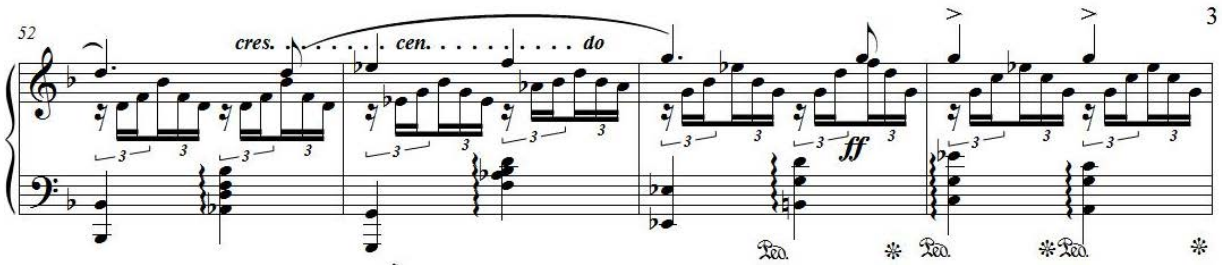
B2 (cc. 28b-46b) pasa por las tonalidades de Do menor (c. 29a), La b Mayor (c. 33a), Fa menor (cc. 37a) y finalmente el tono principal de Fa Mayor (c. 40a).





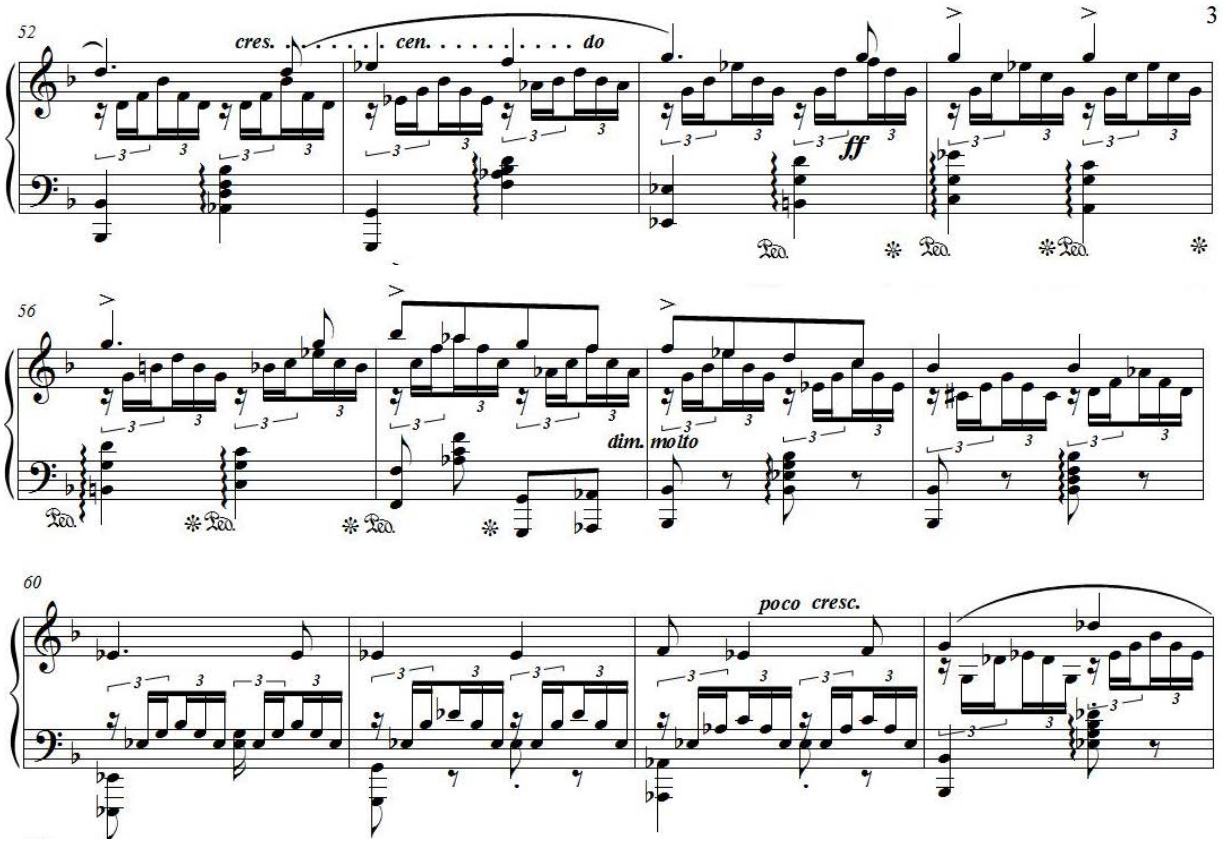
Después de B regresa A' (cc. 46b-52b). Aquí oímos el antecedente del Estribillo (cc. 46b-50b) seguido por el comienzo del consecuente (cc. 50b-52b) que apareció en los cc. 12b-20b.



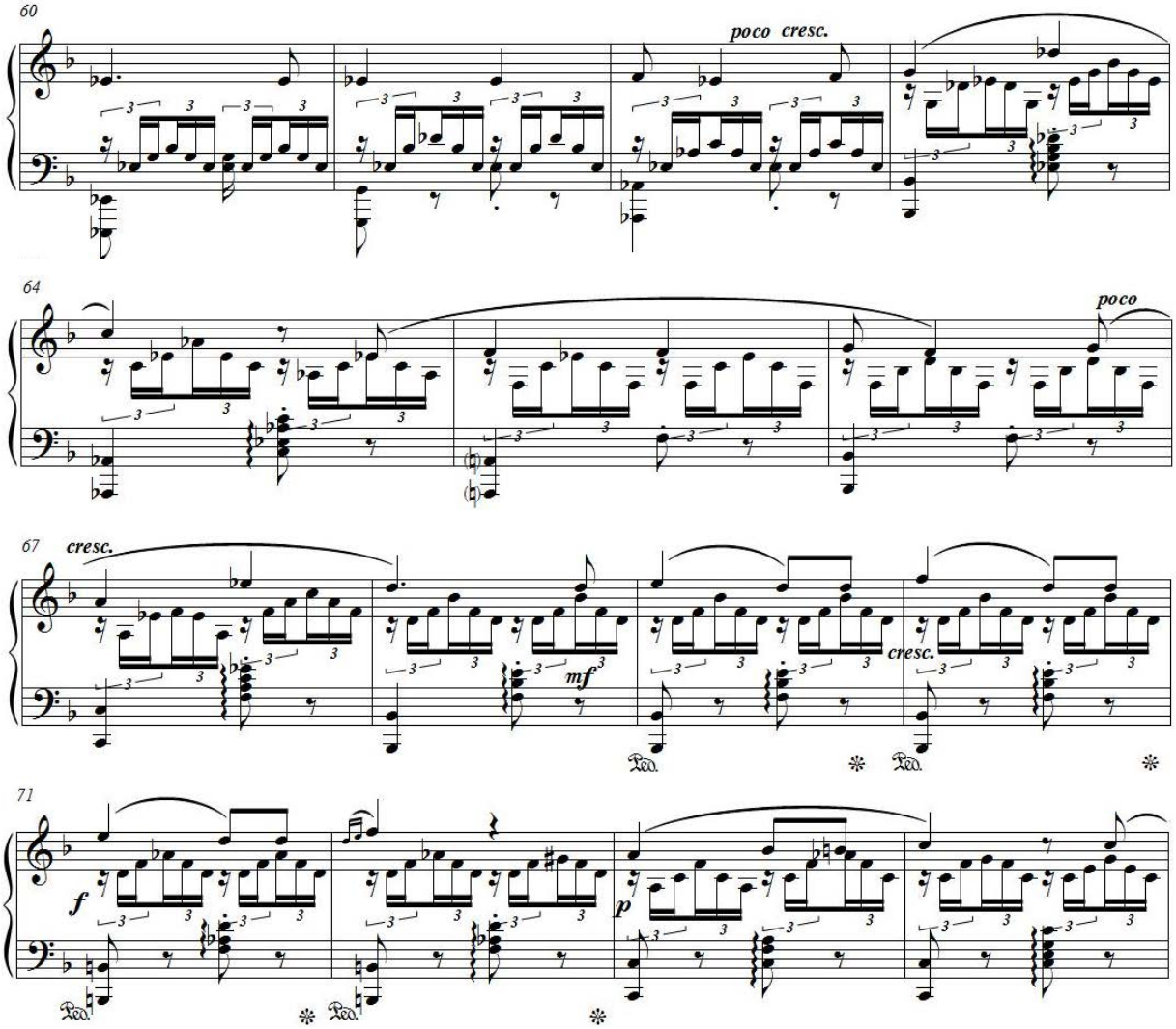


C (cc. 52b-74b) hace su aparición truncando el transcurso del Estribillo por medio de una progresión. Como ya mencioné al principio del análisis de esta *Rima,* es un Desarrollo. En realidad, esto encajaría perfectamente en la forma de Rondó Sonata siempre y cuando B hubiera sido una Estrofa con un segundo material temático contrastante, que no fue el caso, y nos encontramos con que es un segundo Desarrollo de A.

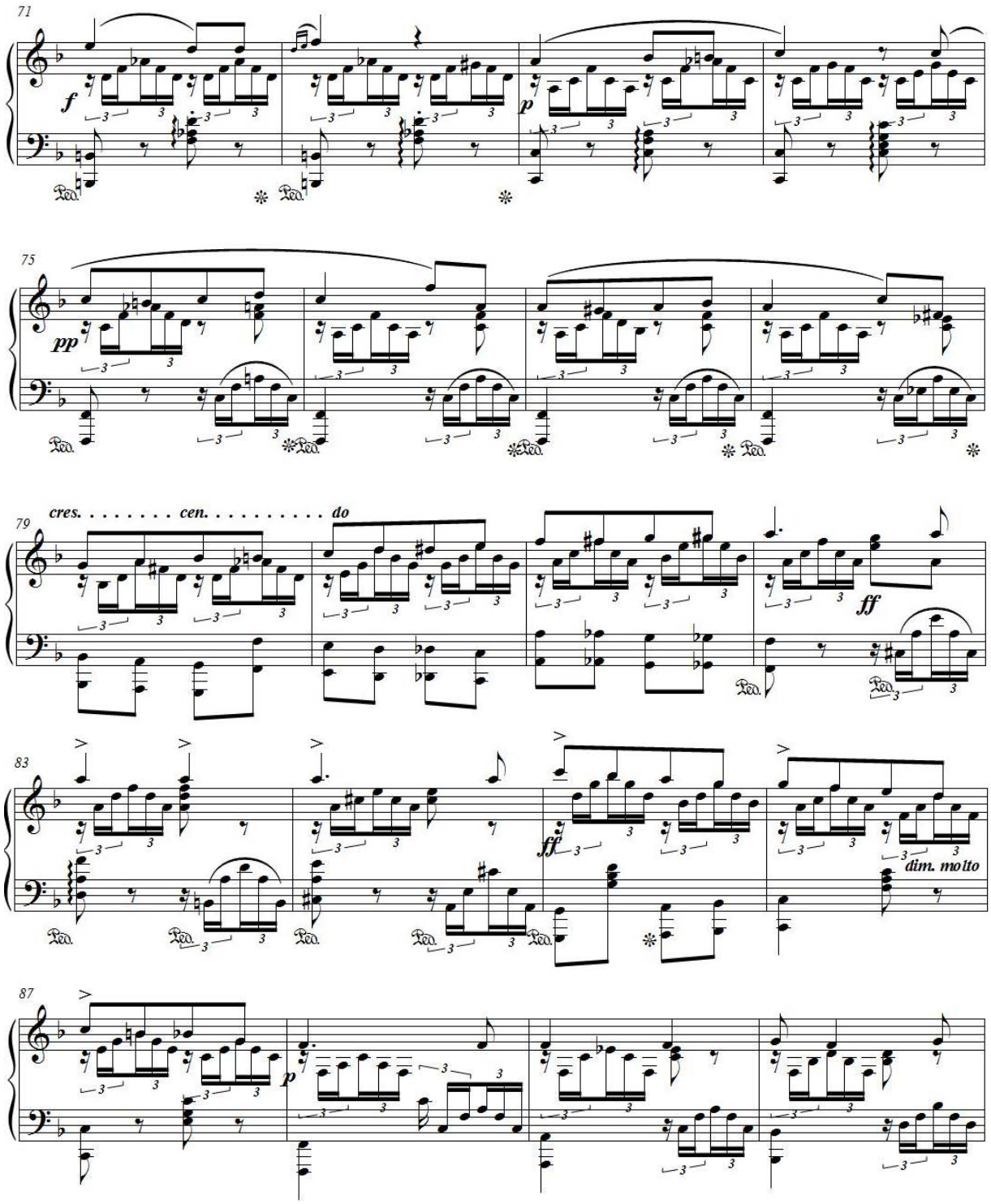
C consta asimismo de dos periodos: C1 (cc. 52b-62b) desarrolla únicamente el consecuente del Tema, pasa por las tonalidades de Mi b Mayor (c. 52b), Do menor (c. 54b), Mi b Mayor (c. 58a), realizando una cadencia conclusiva en el c. 60a, y La b Mayor (c. 61a).



C2 continúa primeramente en el tono precedente de La b Mayor y luego pasa por Si b Mayor (c. 65a), Do menor (c. 71a) y finalmente el tono principal de Fa Mayor antes de la vuelta del Estribillo (73a).

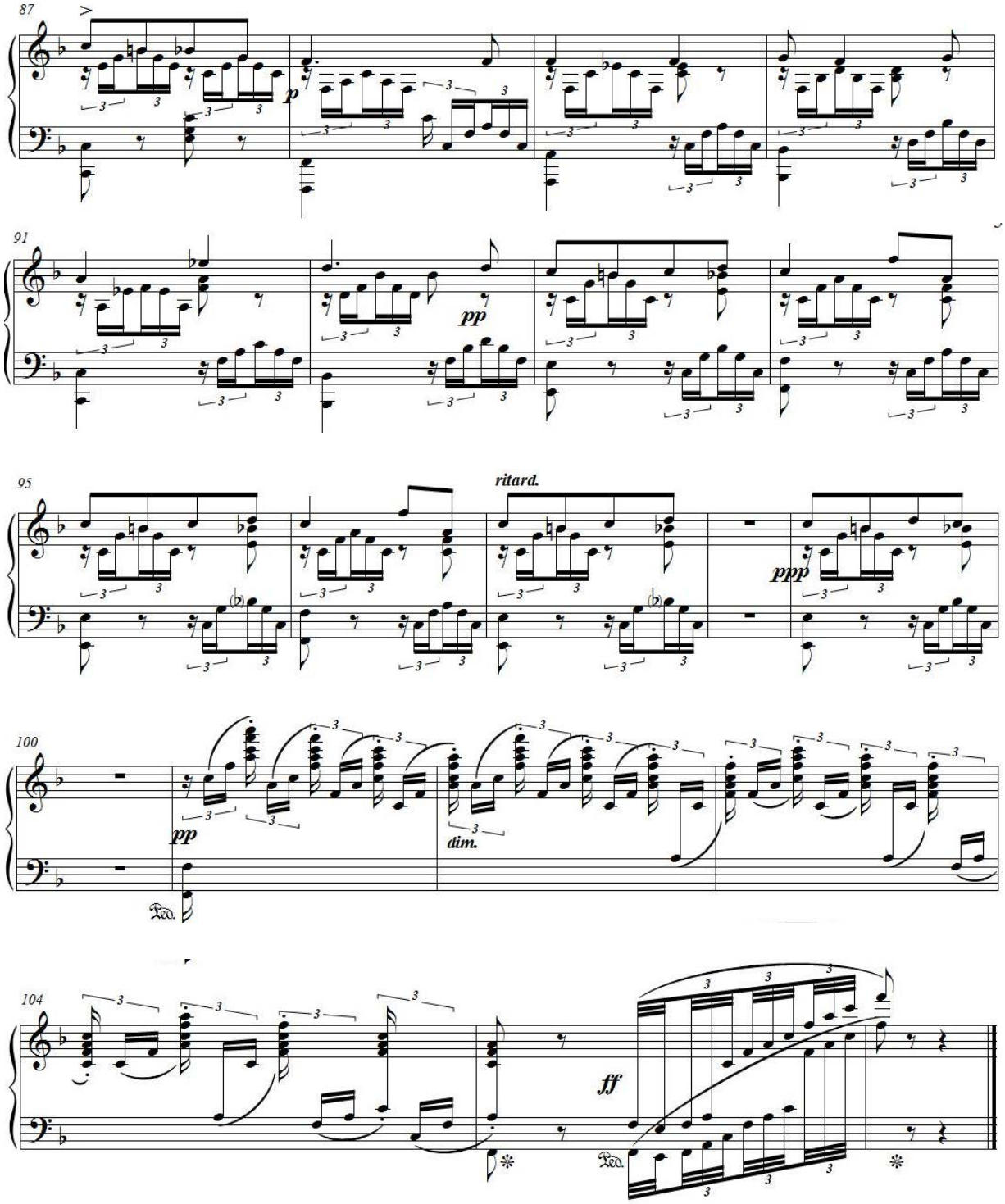


A" (cc. 74b-106) presenta por tercera y última vez el Estribillo (cc. 74b-88b) y seguidamente agrega una Coda. El antecedente del Tema se oye durante los cc. 74b-78b. A continuación, el consecuente (cc. 78b-88b) algo variado.



La Coda (cc. 88b-106) realiza una flexión modulante hacia el tono de la Subdominante, Si b Mayor (c. 89a), para regresar cuatro compases más tarde al tono principal. Son reseñables los cc. 98 y 100 en completo silencio, así como el prolongado *diminuendo* desde el final del Estribillo hasta el c. 105, penúltimo de la obra, en el que irrumpe en *fortissimo* el acorde desplegado de Fa Mayor. El final es conclusivo. En el manuscrito del E-PAL la *Rima* no está

firmada por su autor, pero sí fechada en Burgos el 24[153] de mayo de 1891.



2. 5. 8. *Rima 29.*

[153] En el libro de M. A. Palacios figura, sorprendentemente por error, estar fechada un día más tarde.

Olmeda, *Rimas*, 29[154]

Personalmente considero que la *Rima 29* es una auténtica joya de expresividad. Tiene una textura de cuarteto de cuerda sobre una pedal de Tónica que se prolonga durante toda la Sección del Tema A. En el Tema B nos encontramos en las voces inferiores un diseño escalístico y en la voz superior un diseño de corchea con puntillo-semicorchea. Albert Schweitzer, aborda esta figuración en en la cuarta parte de su libro *BACH, EL MÚSICO-POETA*, en la que analiza "El lenguaje musical de Bach" y lo denomina *El ritmo solemne*.

> "[…]El ritmo:
>
> 
>
> está asociado en el espíritu de todo músico a la idea de lo solemne […] así en la cantata coral de pascuas "Christ lag in Todesbanden[155]" (Nº 4) para ilustrar la sexta estrofa […]La primera de las dos cantatas compuestas sobre el coral "O Ewigkeit, du Donnerwort" (*¡Eternidad, terrible palabra!*) (Nº 20), representa el vocablo "Eternidad" por medio de un ritmo solemne sobre el que planean los angustiados acordes de tres oboes mientras que la segunda (Nº 60) únicamente presenta la palabra "terror" con un motivo de semicorcheas repetidas. Esta doble manera de concebir el mismo texto es sumamente interesante. […]". (Schweitzer, 2000: 310).

Esto se ajusta perfectamente en una música tan honda y afligida como la que nos ocupa, pero que adquiere un significado más trascendente al estar escrita por un presbítero. Schweitzer apunta más adelante lo siguiente:

> "El ritmo de solemne carácter está empleado en particular para simbolizar la divinidad del Cristo en su humilde aparición sobre la tierra.

---

[154] Del Rincón Rubio menciona en su artículo que una de las *Rimas* que se encuentran en el E-PAL llevaba título y este fue tachado posteriormente. Aunque él señala al respecto la n. 27, yo no he podido encontrar nada que lo corrobore en el manuscrito. Pienso que es un error y que quizá se refiere a la nº 29, ya que efectivamente, a la izquierda del primer pentagrama de esta, se observan algunas anotaciones en torno a la fecha. No obstante, no creo que dichas anotaciones se refirieran a un título sino, más bien, a una indicación de *tempo* y/o numeración errónea que luego corrigió. Los títulos en los manuscritos de las *Rimas* de Olmeda están situados siempre en la parte superior del manuscrito por encima de los pentagramas.

[155] *Cristo yacía amortajado.*

El maestro ilustró el texto "La pobreza que Dios toma sobre sí de la cantata de Navidad "Gelobet seist du, Jesu Christ[156]" (Nº 91) con este motivo:

Que volvemos a hallar en la cantata "Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott[157] (Nº 127)". (Schweitzer, 2000: 311).

El puntillo utilizado de forma incesante, como en la *Rima* de Olmeda, ha sido desde el barroco una figura retórica que reflejaba el deseo de abandonar terrenalmente el mundo para unirse a Dios. Citaré para ilustrarlo diferentes *Arias* del Oratorio *Matthäus-Passion*[158] BWV 244 de Johann Sebastian Bach en las que podemos apreciar dicha figuración en la parte instrumental. En la nº 35 para tenor, viola de gamba, órgano y continuo, *Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen*[159], podemos reconocerlo especialmente a través de la viola de gamba. En la nº 52 para contralto, violines I/II, órgano y continuo, *Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen, o, so nehmt mein Herz hinein!*[160], queda patente sobre todo a través de los violines. En la nº 57 para bajo, viola de gamba, órgano y continuo, *Komm, süsses Kreuz, so will ich sagen, mein Jesu, gib es immer her!*[161], de nuevo se percibe principalmente a través de la viola de gamba.

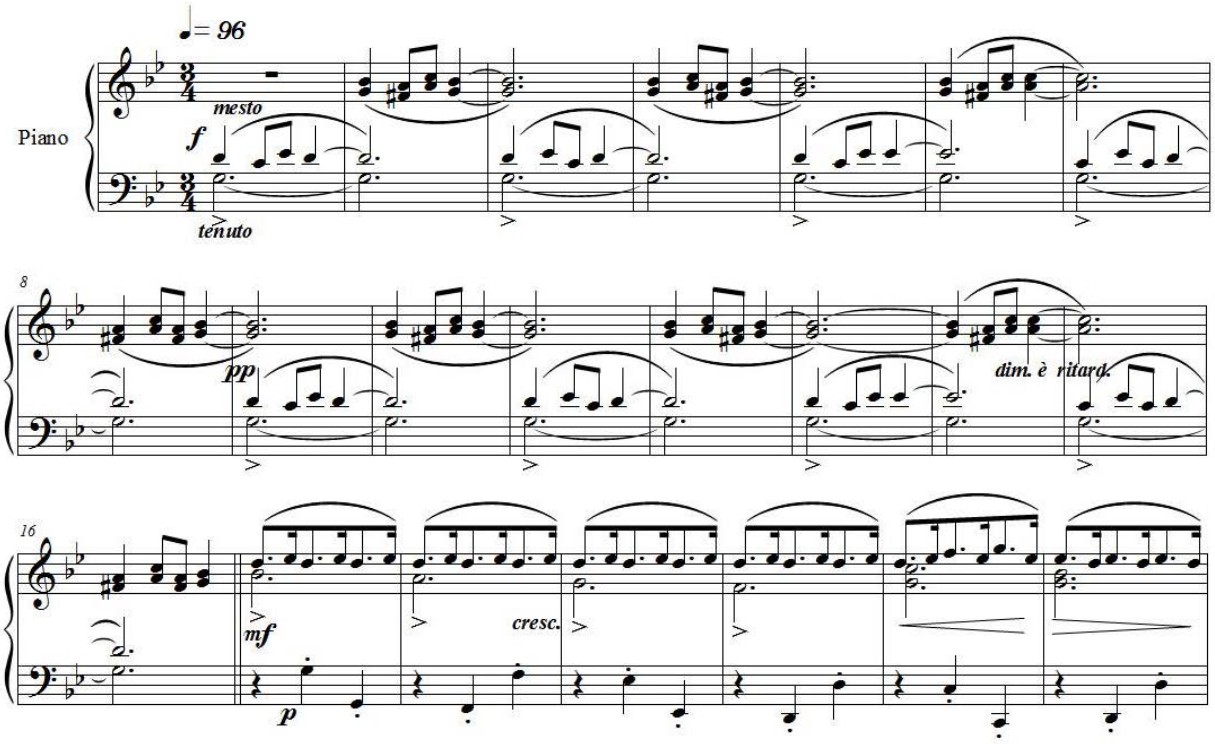
La *Rima 29* de nuestro compositor se encuentra en la tonalidad de Sol menor, está en un compás de 3/4. Olmeda señala como indicación metronómica (M.M.[162]) la de negra igual a 96. Como indicación de carácter, al inicio apunta *Mesto*[163]. Desde un punto de vista estructural, la pieza responde a una forma tripartita en la que las Secciones de la Reexposición están invertidas. De esta manera, I estaría formado por las Secciones A y B, II por A' y B' y III por B y A (en este orden).

En I, la Sección A (cc. 1-16) basado en un juego de imitaciones, consta a su vez de dos subsecciones: en la primera expone en *forte* el Tema A (cc. 1-8) en la tonalidad principal de Sol menor con un antecedente (cc. 1-4) y un consecuente (cc. 5-8); en la segunda tiene lugar en

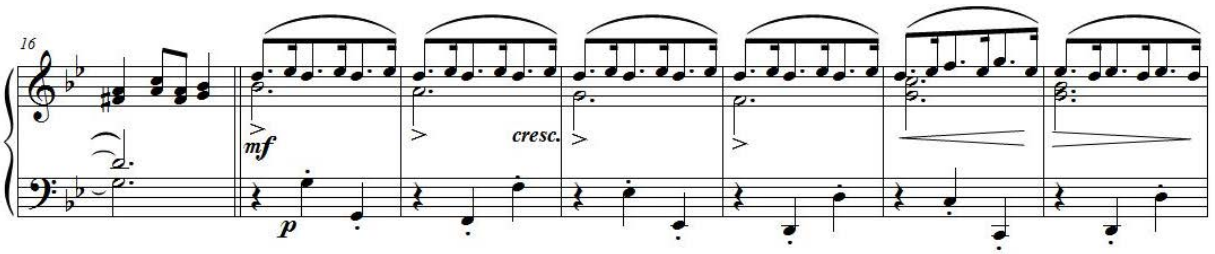
---

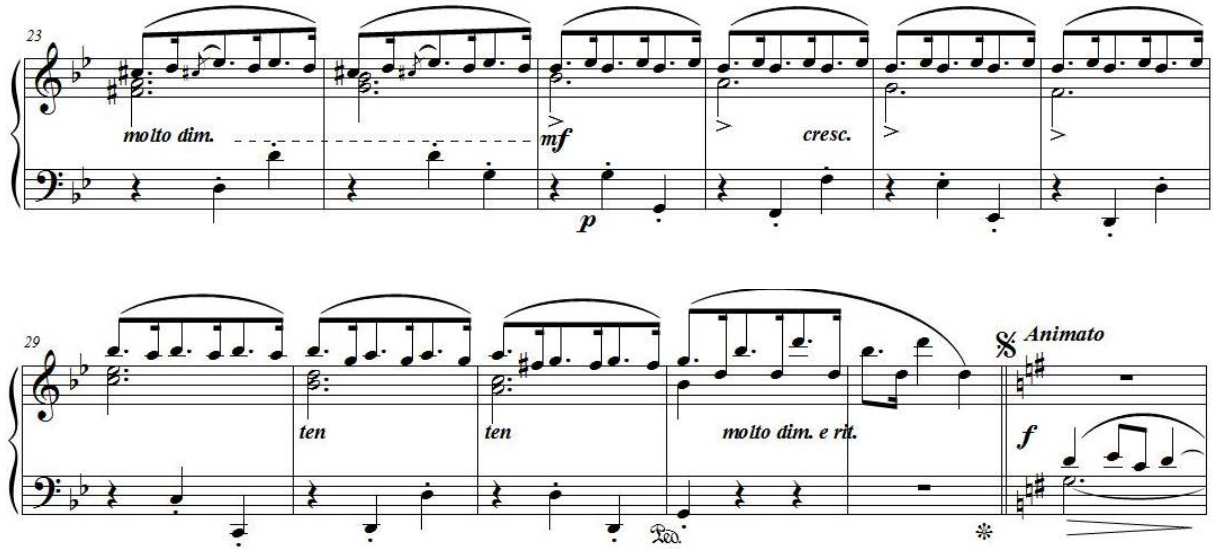
156 *Alabado seas Jesucristo.*
157 *Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios.*
158 *Pasión según San Mateo.*
159 *¡Paciencia! cuando las falsas lenguas me hieran.*
160 *Si las lágrimas de mis mejillas nada pueden obtener, ¡Oh tomad mi corazón!*
161 *¡Ven, dulce cruz, así quiero decir, dámela siempre, Jesús mío!*
162 Metrónomo Maelzel.
163 Triste.

pianissimo como un eco la repetición del Tema (cc. 9-16) en el mismo tono con su correspondiente antecedente (cc. 9-12) y consecuente (cc. 13-16).

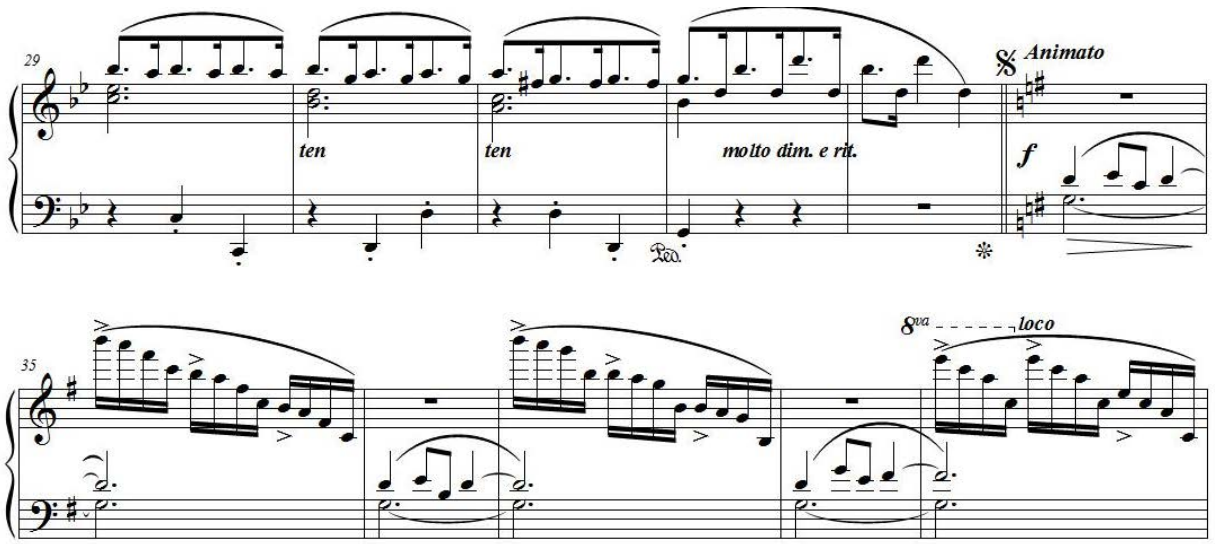


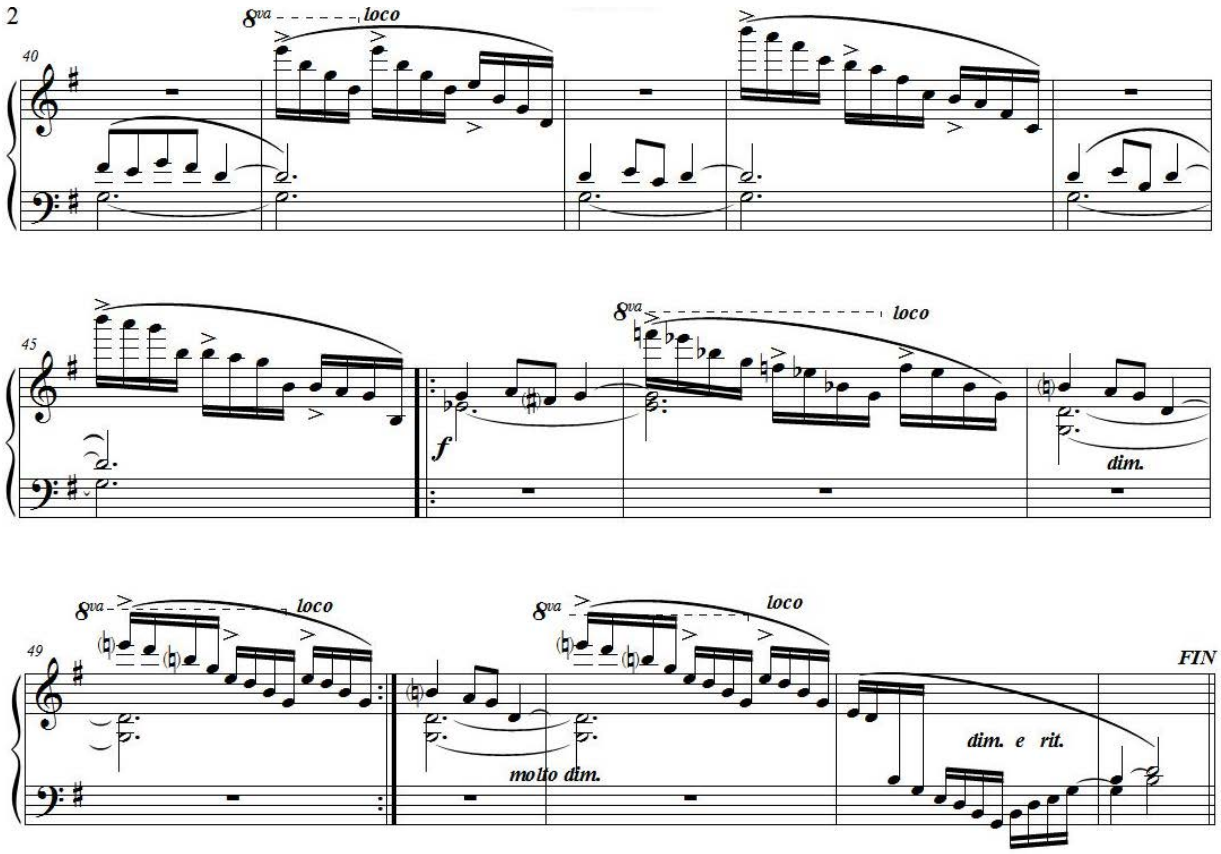
La Sección B (cc. 17-33) presenta el Tema B (cc. 17-24) con el diseño, ya citado en el primer párrafo del análisis de esta *Rima,* en el que el puntillo se convierte en un elemento esencial del pasaje. Consta de un antecedente (cc. 17-20) y un consecuente (cc. 21-24). Acto seguido oímos la repetición del Tema B (cc. 25-33) con dos particularidades, tras el antecedente (cc. 25-28) encontramos el consecuente (29-32a) algo variado y a este le sucede una soldadura final (cc. 32b-33) que cierra la Sección B y la parte I de la pieza.



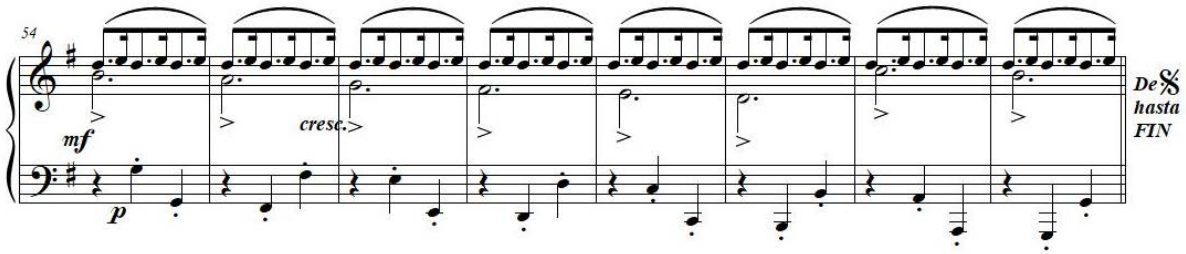


A continuación, en II, asistimos a un cambio de expresión muy acusado, la pieza pasa del modo menor al mayor y con él, de las sombras a las luces. A' (cc. 34-53) presenta el Tema A variado en el homónimo mayor del tono principal. Olmeda cambia también el *tempo*, que ahora es *Animato* y con ello se refuerza aún más el contraste. En el pasaje se aprecian ciertas modificaciones en el diseño melódico y en el acompañamiento, las terceras de las voces superiores dan paso a acordes desplegados en sentido descendente. Todo la Sección desprende júbilo, es como la antítesis de A. El Tema A, aquí, consta de un antecedente (cc. 34-37) y un consecuente (cc. 38-41). Siguiendo el mismo planteamiento, tras el Tema, oímos la repetición (cc. 42-53) en la que observamos un antecedente (cc. 42-45), un consecuente modificado y repetido (cc. 46-49) y una *Codetta* final (cc. 50-53).

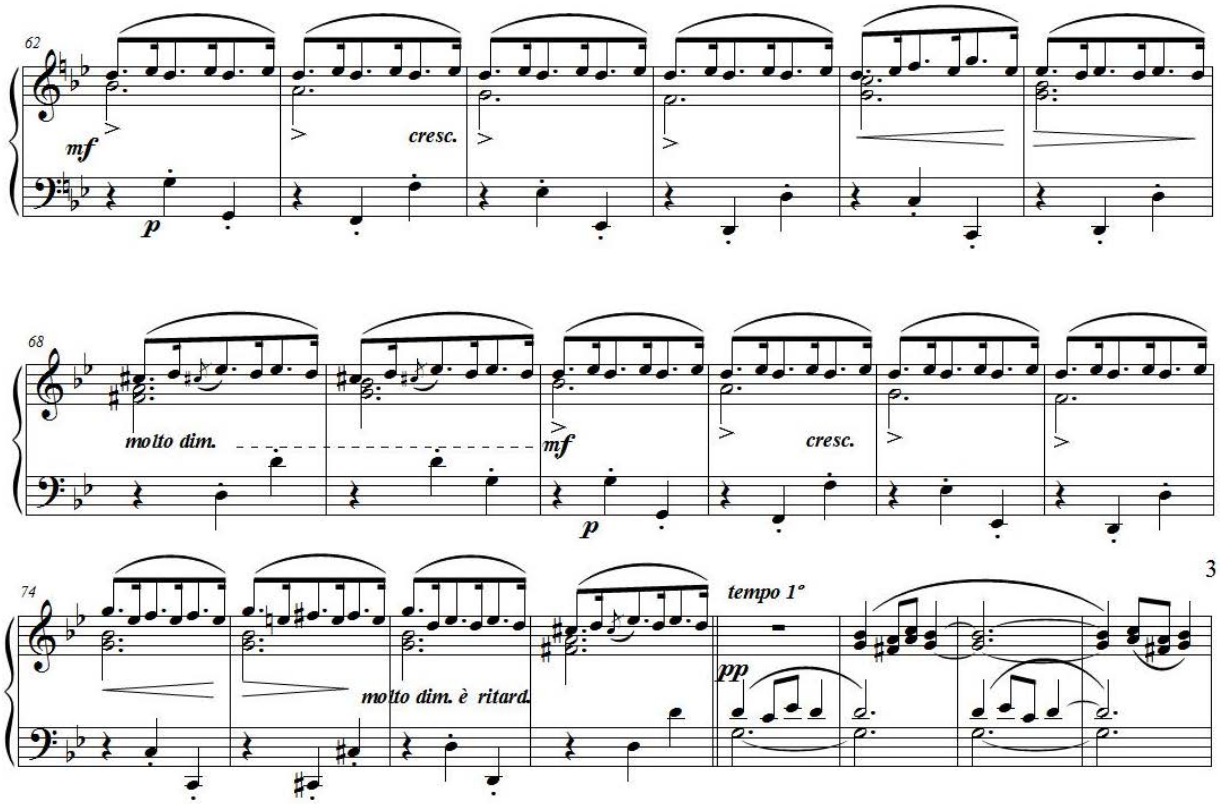




B' (cc. 54-61) contiene el Tema B que aquí aparece variado y, como A', continúa en el tono de Sol Mayor en esta parte II de la *Rima*. Consta de un antecedente (cc. 54-57) y un consecuente (cc. 58-61).

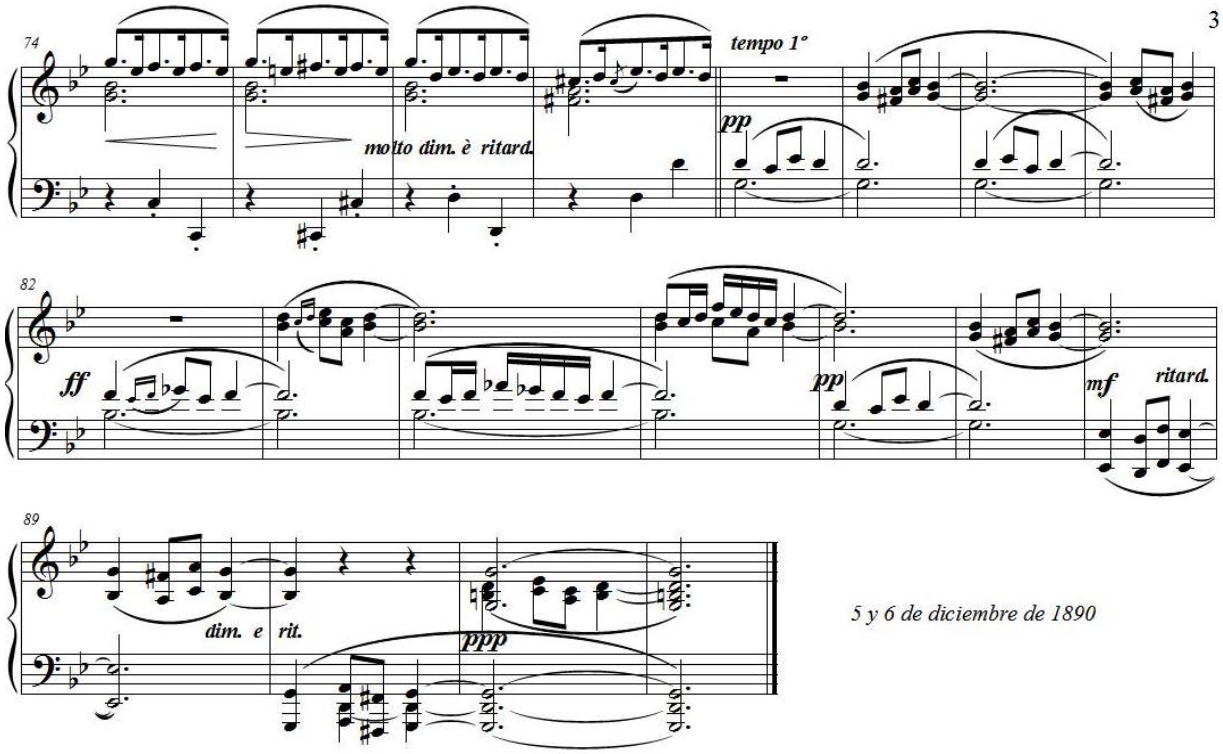


Con la Reexposición (cc. 62-85) se invierte el orden de aparición de las Secciones A y B. Primero reaparece esta última y lo hace, como al inicio, en Sol menor con el consiguiente cambio anímico en la expresión, durante toda esta parte III se desprende aflicción y pesadumbre. B (cc. 62-77) abarca el Tema B y la repetición de este. El Tema B (cc. 62-69) se divide a su vez en un antecedente (cc. 62-65) y un consecuente (cc. 66-69). La repetición del Tema B (cc. 70-77) consta asimismo de un antecedente (cc. 70-73) y un consecuente que aquí aparece variado (cc. 74-77).



III A (cc. 78-92) abarca dos subsecciones. En la primera presenta el Tema A (cc. 78-85) en el que el antecedente (cc. 78-81), esta vez en *pianissimo*, permanece invariable, pero el consecuente (cc. 82-85), como en la repetición de B, aparece variado y en *fortissimo* como una intensificación dramática. En la segunda el autor agrega una Coda en la que, tras comenzar con la cabeza del Tema A, aparecen unas octavas en el bajo que evocan la sonoridad del órgano. La música encuentra finalmente consuelo en los cc. 91-92 en los que regresa el tono de Sol Mayor en el que termina la pieza. Esta tercera de picardía es un recurso típico del barroco y de la música litúrgica.

Debo decir que al comienzo de la Coda (c. 86) faltaba una ligadura en el manuscrito que prolonga la nota sol del bajo (blanca con puntillo) durante todo el compás siguiente. En toda lógica el sol del bajo (c. 87) debería estar tenido. Me he permitido corregirlo en mi trabajo. En el manuscrito conservado en el E-PAL, la *Rima* figura fechada, firmada y con rúbrica el 5 y 6 de diciembre de 1890.



5 y 6 de diciembre de 1890

CAPÍTULO 3. EDICIÓN CRÍTICA DE LAS RIMAS: ANÁLISIS DEL TEXTO MUSICAL, ARMÓNICO ESQUEMÁTICO Y PROPUESTA DE DIGITALIZACIÓN.

3. 1. La labor del editor. Metodología empleada.

Para cualquier labor de edición será preciso una metodología adaptada a las necesidades del trabajo a realizar. La presente investigación es de tipo descriptivo con un enfoque deductivo y analítico que propone una edición crítica de las 33 *Rimas* para piano de Federico Olmeda a partir de las fuentes primarias existentes. He abordado su estudio de acuerdo con las fases siguientes:

- Naturaleza de las fuentes documentales de las *Rimas*.
- Contexto compositivo de las *Rimas*. Circunstancias sociales, culturales e históricas para la edición.
- Comprensión crítica del estilo musical de Olmeda en sus *Rimas*.
- Propuesta de edición crítica e interpretativa. Digitalización: cuestiones musicales y estilísticas: grafías, alteraciones, melodía, figuración, etc.
- Análisis del texto musical según la serie de quintas. Identificación de problemas, detección de errores o ambigüedades clasificándolos para encontrar posibles soluciones a la hora de tomar decisiones editoriales.

He tratado de abordar la presente edición crítica teniendo en cuenta la naturaleza de las fuentes y sus coordenadas históricas; la relación entre aquellas y las posibles conclusiones a extraer para, finalmente, encontrar el modo más eficaz de presentar el texto editado.

Una edición es crítica por naturaleza y uno de sus pilares fundamentales es la investigación histórica. Una parte esencial de esta es la evaluación de la semiótica del texto musical y de todos sus elementos. Es imprescindible comprender previamente el significado del texto que editamos.

De igual modo, he tratado de observar en todo momento las circunstancias sociales y culturales que rodean a las fuentes, siendo consciente de que el significado surge del contexto y no a la inversa. En esta investigación he seguido los pasos que recomendaba James Grier en

La edición crítica de la música. Historia, método y práctica (2008): reunir las evidencias, clasificar las fuentes y evaluar las lecciones para fijar el nuevo texto. Todo ello siempre de acuerdo con mi criterio inicial como músico y como intérprete que busca recrear la obra de repertorio, pero al mismo tiempo ahondar en la investigación aportando su propia experiencia.

Esta no es solo una edición crítica sino también interpretativa, es un híbrido que permite, adicionalmente, interpretar el texto musical. Presenta anotaciones realizadas con el objetivo de facilitar la praxis al intérprete riguroso, proporcionándole herramientas que le permitan sacar el mayor partido del texto y ofreciéndole alternativas que en algún caso simplifican el texto para hacerlo más accesible.

En la elaboración de esta edición crítica, se ha empleado el sistema *Finale 2014* para la informatización de partituras tomando como base los manuscritos hológrafos fechados entre 1890-91 depositados en su mayoría en el E-BUadp, salvo cinco de ellos que se encuentran en el E-PAL. Se han consultado asimismo manuscritos de copista firmados por Fidel Santamaría en 1906. Asimismo, se ha consultado la primera y única impresión de tres *Rimas* para piano de la colección publicadas en el libro de Palacios Garoz, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico* (2003).

Se ha intentado en todo momento respetar escrupulosamente las anotaciones e intenciones musicales del autor. Tan solo se ha optado por modificar aquello que se considera erróneo en cuanto a normas en el barrado de compases, alineación de plicas o incluso de voces, simetría en el posicionamiento de tiempos de compás entre ambos sistemas (superior e inferior), alteraciones accidentales olvidadas o incluso también en la armadura, acentos, ubicación de estos (encima o debajo de la cabeza de la nota y no del corchete) y un largo etcétera que Olmeda con frecuencia descuidaba en los manuscritos bien porque no lo consideraba necesario, para él sus objetivos eran obvios y no necesitaban aclaración alguna, bien porque nunca pensó que algún día las *Rimas* fueran a publicarse.

3. 2. Análisis del texto musical e interpretación de las *Rimas*.

El análisis que tendrá lugar en el presente capítulo es importante, ya que nos permitirá detectar en nuestro protagonista rasgos compositivos con los que poder adscribirlo a un estilo determinado.

Olmeda llega a utilizar en sus *Rimas* para piano solo 14 de las 24 tonalidades posibles.

Nuestro MC rehúye el empleo de más de cuatro sostenidos o cuatro bemoles en la armadura como tonalidad principal, aunque por supuesto sí que llega a utilizarlas ocasionalmente como flexión modulante en el transcurso de algunas de las piezas. Presentaré las 33 piezas de la colección siguiendo el modelo de F. Chopin en sus *Préludes Op. 28*[164] es decir, agrupadas según el círculo de quintas, por los lazos (notas comunes) que crea la polaridad Vº - Iº entre las tonalidades que distan entre sí una quinta. En el concreto caso de las *Rimas*, ello tiene aún más consistencia, ya que de adoptar un orden cromático como J. S. Bach en su *Wohltemperiertes Klavier*[165], habría muchas ausencias. Sin embargo, las *Rimas* de la presente colección recorren todo el arco que va de La b Mayor a Mi Mayor. Y de esta forma se constata más fácilmente la preferencia del compositor por determinadas tonalidades que comentaré a continuación. Por las razones expuestas, el círculo de quintas me parece el criterio más coherente.

Siempre es interesante observar cómo cada autor cultiva sus preferencias y Olmeda no es en este caso una excepción. Fa Mayor y La Mayor aparecen en primer lugar como sus favoritas con cinco *Rimas* escritas respectivamente en dichas tonalidades. En segundo lugar, aparece Mi b Mayor con cuatro *Rimas* en su haber y en tercer lugar Si b Mayor y Sol Mayor con tres. El resto de las tonalidades empleadas por el MC aparecen únicamente en una o máximo dos piezas y no he considerado que tenga relevancia alguna en su obra compositiva como para mencionarlas en este apartado.

Por ello, en lugar de con Do mayor, empezaré con la tonalidad de La b Mayor y avanzando por quintas pasaré por Mi b Mayor y su paralela, Do menor; Si b Mayor y su paralela, Sol menor; Fa Mayor y su paralela, Re menor; Do Mayor y su paralela La menor; Sol Mayor y su paralela, Mi menor; Re Mayor; La Mayor y su paralela Fa # menor hasta llegar a Mi Mayor. Habremos trazado un arco desde la primera tonalidad con cuatro bemoles hasta la última con cuatro sostenidos. De esta manera no habrá sido necesario omitir ninguna de las tonalidades mayores. No obstante, sí se habrán echado de menos los cuatro tonos relativos menores en los que, incluso dentro de este ámbito, tampoco nos dejara Olmeda escrita ninguna *Rima*. Se trata de las tonalidades de Fa menor, Do menor, Si menor y Do # menor.

Sobre la expresión propia de cada tonalidad se ha especulado mucho y considero que no se puede sistematizar, ya que luego cada compositor personaliza en su obra. John Neubauer aborda esta problemática en su libro *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en*

[164] *Ibid.*
[165] *Ibid.*

la estética del siglo XVII. En él afirma lo siguiente:

> "Los teóricos de las pasiones intentaron asignar un valor emocional a los materiales y formas básicos de la música, incluidos los intervalos, tonalidades, estilos, compases y ritmos, pero no llegaron a ponerse de acuerdo en las definiciones y categorizaciones más fundamentales, y sus esfuerzos no tuvieron normalmente un entusiasmo excesivo." (Neubauer, 1992: 86).

Y más adelante prosigue de la siguiente manera:

> "[…]Mientras que Gaultier construyó cada canción de su *La Réthorique des Dieux* (1672) en un modo diferente para exitar una pasión diferente, J. S. Bach, al escribir un preludio y fuga para cada tonalidad en *Das wohltemperierte Klavier*, probablemente no tenía la intención de asignar un carácter emotivo a cada una de ellas. Sus transcripciones frecuentes sugieren que no creía mucho en el carácter emotivo de las tonalidades, y seguramente estaría de acuerdo con Heinichen en que todos los tonos o modos musicales sin distinción son capaces de expresar muchas y opuestas pasiones." (Neubauer, 1992: 90).

Dejo al lector sacar sus propias conclusiones, pero al margen de la diversidad de opiniones al respecto, considero significativa la correspondencia siguiente: las dos tonalidades más frecuentes en la colección de *Rimas* de Olmeda, La Mayor y Fa Mayor han sido tradicionalmente empleadas en piezas brillantes, luminosas y danzantes para expresar sentimientos generosos y así resultan ser las que nos encontramos aquí presentes. En el otro extremo, Mi menor ha sido utilizada por tradición para expresar melancolía o duelo y eso es precisamente lo que desprenden las dos *Rimas* escritas por Olmeda en esa tonalidad.

3. 2. 1. Tonalidad de La bemol Mayor: *Rima 5*.

***Rima 5* ("Te vi un punto").**

En el manuscrito hológrafo, el único del que disponemos para la presente *Rima 5* ("Te vi un punto"), depositado en el E-BUadp, aparecen los característicos puntos de *staccato* (c. 1) encima del corchete de las tres últimas corcheas. Los he presentado, como corresponde, debajo de la cabeza en mi edición.

El Tema B presenta un diseño paralelo de semicorcheas a distancia de octava en ambas manos. Aparece en el manuscrito con una disposición (c. 14) según la cual, para respetar la polifonía (tercera menor en el bajo con figuración de blanca), se deberían tocar, supuestamente, las tres primeras semicorcheas del segundo tiempo con la mano derecha y así mantener la duración del bajo con la mano izquierda. Considero demasiado rígida esta solución y creo que, para su interpretación, en aras de un trazado mas homogéneo de las semicorcheas, sería preferible asumir las tres primeras con la mano izquierda y mantener la duración del bajo sutilmente con el pedal de resonancia.

Por las mismas razones expuestas en el párrafo anterior, sería preferible asumir también algunas semicorcheas con la mano derecha en el c. 16. En el segundo tiempo, las tres últimas y en el cuarto, de nuevo las tres primeras.

En el c. 29 del manuscrito, las dos primeras semicorcheas de la mano izquierda (2º tiempo) figuran desplazadas coincidiendo en línea vertical con el tercer tiempo. Es sin ninguna duda un despiste del autor que he transcrito ya corregido en mi edición.

Considero importante para la correcta interpretación de la *Codetta*, coincidiendo con el cambio de figuración (de semicorcheas a fusas), empezar poco a poco, no de manera metronómica y solo alcanzar la medida señalada a partir de la indicación de octava alta con el pedal *una corda*.

En cuanto a pedalización, encontramos indicaciones en el manuscrito únicamente en los cc. 22, 24, 29-33, 37, 49 y 53-54 que suscribo por completo como intérprete. Es evidente que Olmeda no señaló más por descuido y no por intencionalidad. Personalmente considero imprescindible su uso para una adecuada proyección de la melodía y además desde el inicio. Sugiero con carácter general emplear el pedal de resonancia en cada compás cambiándolo por blanca salvo excepciones como en los cc. 2, 5, 8, 11, 17-21, 36 y 40-41 en los que aconsejo cambiarlo por negra y en el c. 50 en el que sería necesario cambiarlo en cada corchea.

(cc. 3-12).	Tema A	10 cc.	La b Mayor.
(cc. 1-2).	Introducción.	2cc.	La b Mayor (c. 1). La b menor (c. 2).
(cc. 3-6c).	Tema A	4cc.	La b Mayor.

(cc. 6d-8)	Amplificación Tema A	2cc.	La b Mayor.
(cc. 9-12)	Tema A	2 cc.	La b Mayor.

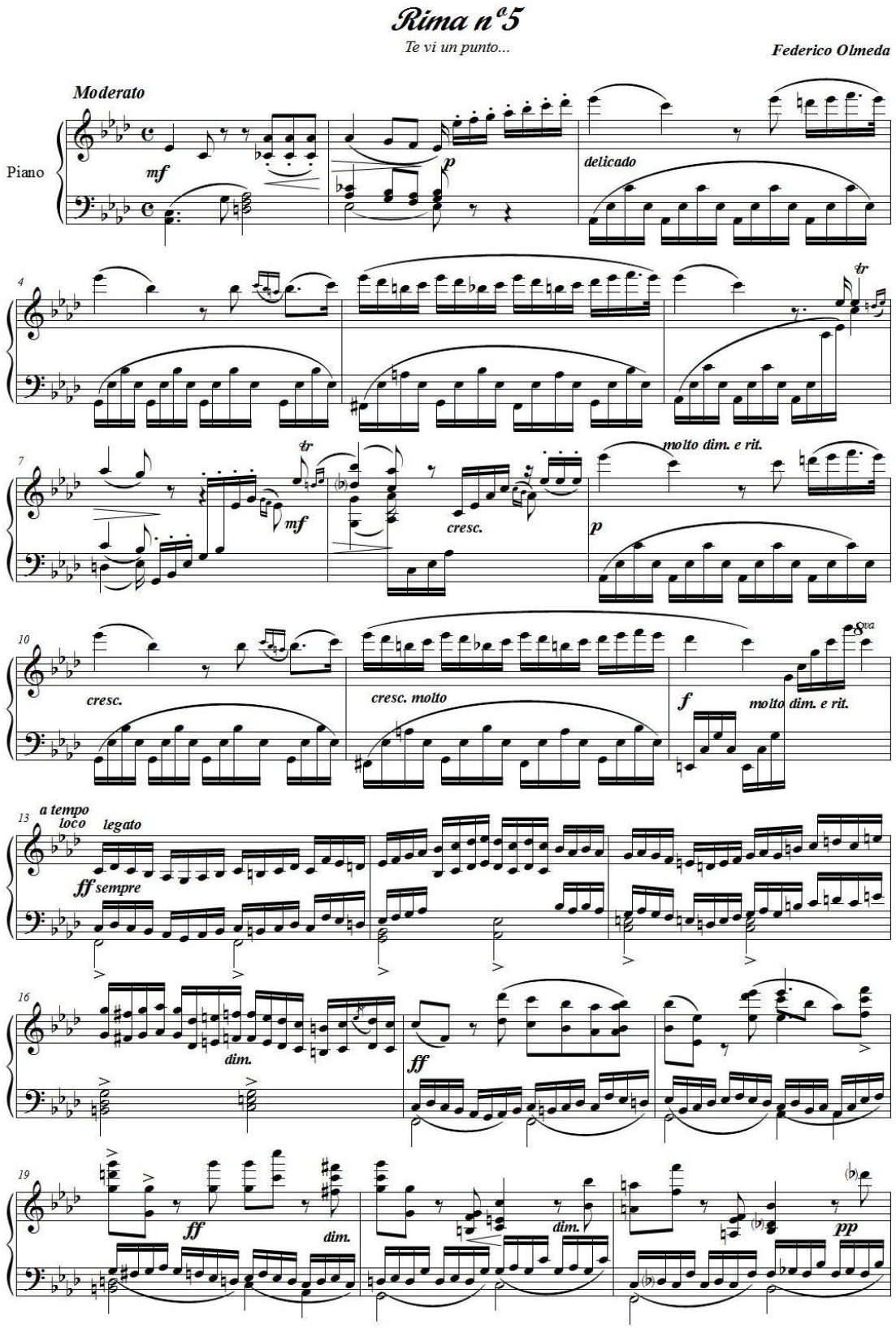
(cc. 13-33).	Tema B + Desarrollo.	21 cc.	
(cc. 13-16).	Tema B.	4cc.	La b Mayor; Fa menor (c. 15).
(cc. 17-21).	Desarrollo.	5 cc.	Fa menor (cc. 15-17); La b Mayor (c.18); Do menor (cc.19-20). [Sexta aumentada alemana en el c. 19d]. Si b menor (c. 21);
(cc. 22-33)	Desarrollo. 2 + 2 + 2 + 2 + 4	12 cc.	12 cc. Fa # menor (cc. 23-25); Fa # Mayor (c. 26); Sol # menor (cc. 27-28); La # Mayor (cc. 29-33).

Progresión de acordes por quintas descendentes en el Desarrollo:

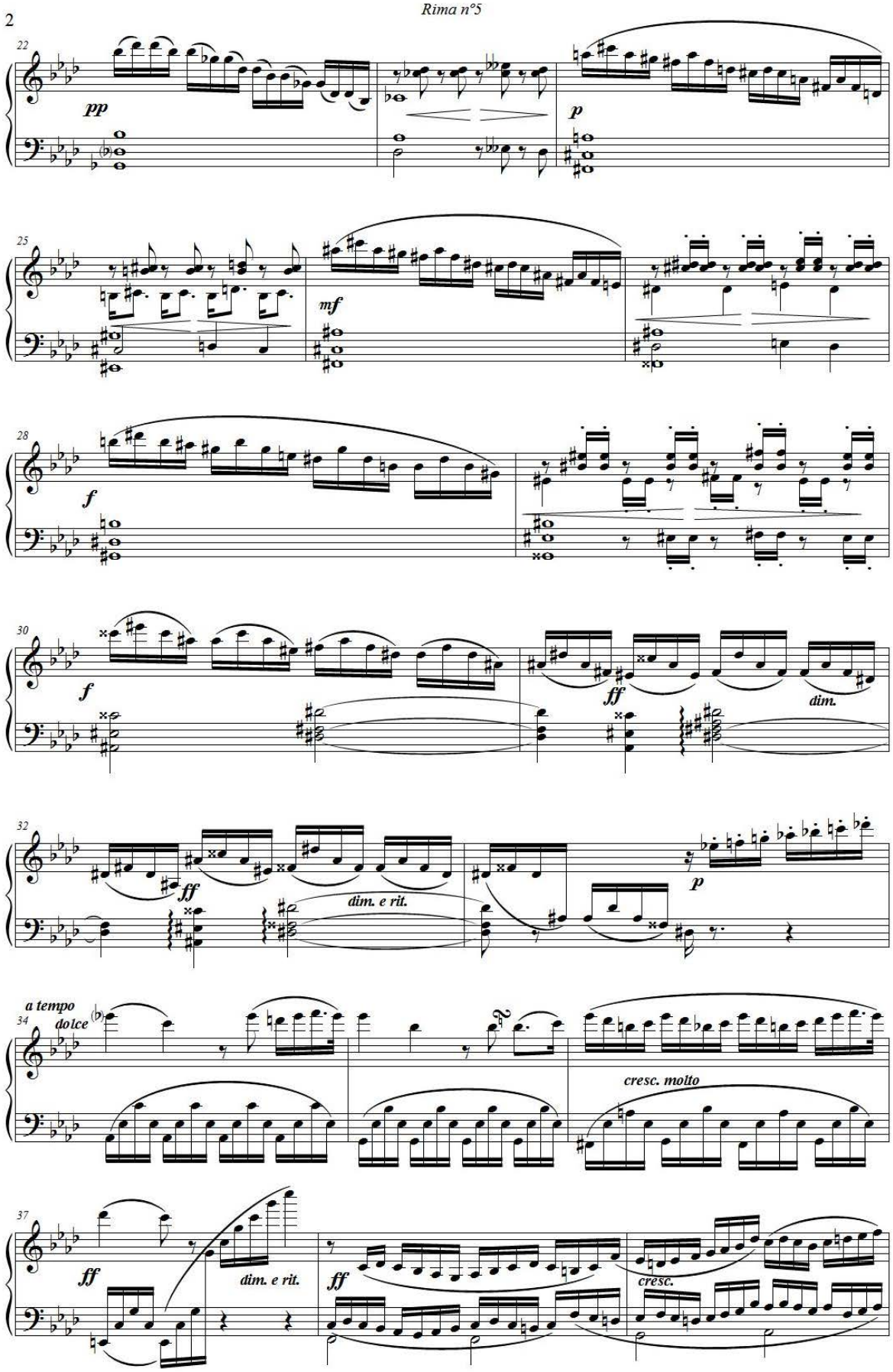
Sol Mayor (cc. 20 a, b). 5ª Justa.
Do Mayor (cc. 20 c, d). 5ª Justa.
Fa Mayor (cc. 21 a, b). 5ª Justa.
Si b menor (cc. 21 c, d). 3ª Mayor.
Sol b Mayor (c. 22).

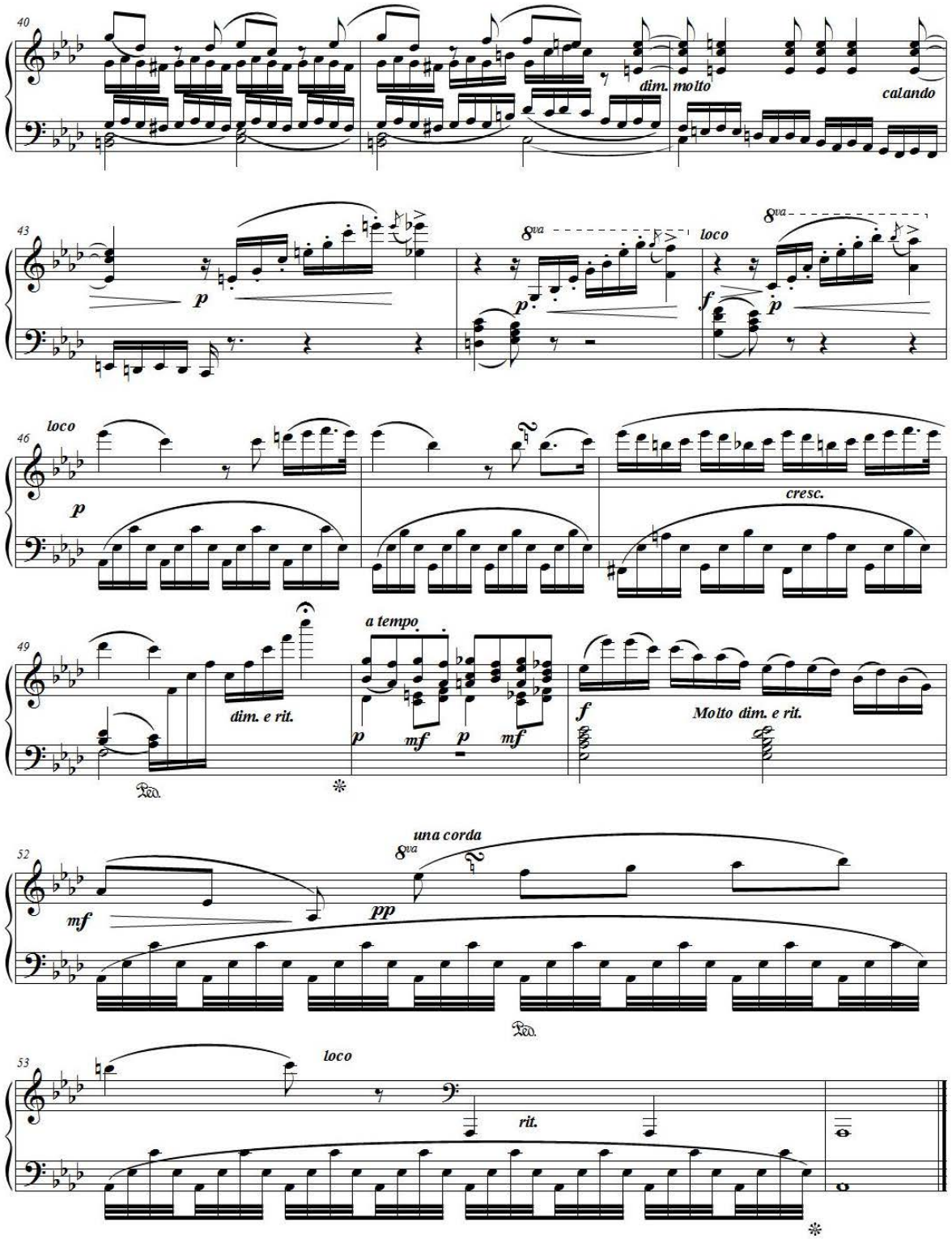
(cc. 34-52a).	Reexposición.	19 cc.	La b Mayor.
(cc. 34- 37).	Tema A.	4 cc.	La b Mayor.
(cc. 38-45).	Tema B. [2 + 2 + 1] + 3 (Transición).	8 cc.	Do menor/ Do Mayor, desviación tonal (cc. 39d-43).
(cc. 46-52a).	Tema A.	6 cc.	La b Mayor [Cadencia rota en el c. 49]; Fa menor [Cadencia rota en el c. 50b]; La b menor (c. 50d).
(cc. 52-54).	*Codetta.*	3 cc.	La b Mayor.

La propuesta de transcripción que presento, con las sugerencias expuestas, es la siguiente:



Rima n°5


22
pp
p
25
mf
28
f
30
f
ff
dim.
32
ff
dim. e rit.
p
a tempo
dolce
34
cresc. molto
37
ff
dim. e rit.
ff
cresc.



Burgos, febrero de 1890

3. 2. 2. Tonalidad de Mi bemol Mayor: *Rima 8*, 9, 11 y 17.

***Rima 8* (“Yo me he asomado”).**

Se han respetado escrupulosamente en la presente edición todas las indicaciones dinámicas del autor encontradas en el manuscrito del E-BUadp a pesar del carácter tan acusadamente exagerado de los matices de esta *Rima*. En la presente pieza la intensidad pasa de un extremo a otro constantemente llegando a producirse el contraste máximo de triple *pianissimo* y triple *fortissimo* incluso entre dos compases consecutivos. Es precisamente en la región de este último (*fff*) cuando mayores dificultades de realización encontramos, ya que Olmeda opta en la *Rima 8* por la sencillez y su textura carece de la densidad necesaria como para alcanzar un volumen semejante. Se trata en definitiva de una dinámica figurada que se corresponde con el lenguaje figurado del poema en el que se inspira.

Por las razones editoriales expuestas, se han conservado en la partitura de la edición grafías muy difíciles de llevar a cabo como, por ejemplo, los característicos puntos de *staccato* del c. 8 en el que varios intervalos armónicos consecutivos aparecen, paradójicamente, con la indicación de *legato* al mismo tiempo. Es posible tocar picado-ligado un intervalo armónico gracias a un sutil uso del pedal de resonancia, pero si una de las voces escritas *legato* se desplaza (un semitono ascendente en el citado compás) todo se complica aún más y, personalmente, dudo mucho de que Olmeda tuviera esos recursos. Creo que escribió esos compases con ideas muy diversas en su cabeza que quedaron pendientes de revisión y que esta nunca llegó a producirse. Mi sugerencia, pues, sería la de obviar la indicación de *staccato* en el primer tiempo y tratar de aplicarla únicamente en el segundo.

En el c. 48 nos encontramos con la dificultad técnica de abordar los tres trinos que aparecen en el sistema superior con la mano derecha e igualmente tres mordentes rectos, ascendentes entre ellos y entre el primer tiempo del compás siguiente. Sugiero un reparto de manos y, en aras de una mayor fluidez en su interpretación, abordar los mordentes con la mano izquierda. El resultado será por añadidura más brillante y acorde a la dinámica de *forte* que figura ya en la anacrusa del citado compás.

En cuanto a pedalización, sugiero el empleo del pedal de resonancia en los cc. 3-6, uno en cada compás. Considero que, al señalar el autor su uso en los cc. 30-33, debería señalarlo también en los cc. 7-10 y 60-61, si bien, como intérprete, discrepo y sugeriría rebajarlo levemente en los citados compases cuando los intervalos melódicos sean por grados conjuntos como ocurre entre el primer y segundo tiempo (cc. 8-9, 31-32 y 61-62) o entre el segundo y

tercer tiempo (cc. 7, 30 y 60). Sorprendentemente el primer tiempo de los cc. 72 y 74 aparece sin pedal en el manuscrito y considero que debería emplearse en cada uno de ellos, independientemente del que figura para los dos tiempos restantes de ambos compases.

FUNCIONES PRINCIPALES

(cc. 1-18)	Tema A	2 + [4 + 4] + [4 + 4]	18cc.	Mi b Mayor
		Dominante de la Dominante (c. 9b)		
		Dominante (c. 10).		
		Dominante (c. 12a) Tónica paralela (c. 12b)		
		Dominante (c. 14a) Tónica paralela (c. 14b)		

(cc. 19-25)	Transición	2 + 5	7 cc.	Mi b Mayor
		Séptima disminuida (c. 21).		
		Subdominante de la Subdominante (c. 24).		

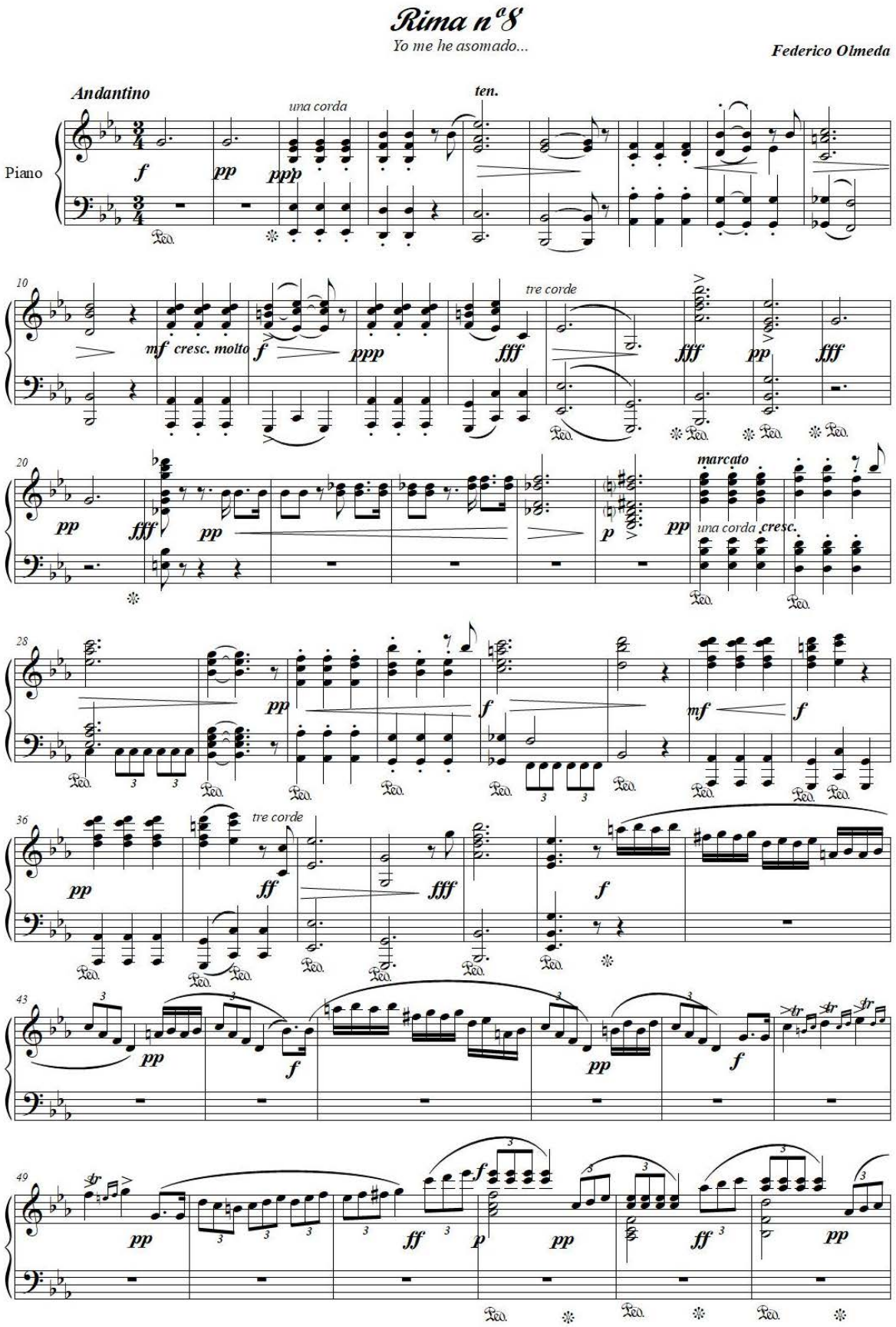
(cc. 26-41b)	Tema A.	[4 + 4] + [4 + 4]	16 cc.	Mi b Mayor.
		Subdominante paralela (c. 30).		
		Dominante de la Dominante (c. 32).		
		Dominante (c. 35a); Tónica paralela (c. 35b).		
		Dominante (c. 37a); Tónica paralela (c. 37b)		

(cc. 41c-55)	*Fermata.*	Subdominante (c. 52).	15 cc.	Mi b Mayor.
		Dominante (c. 54).		
		Dominante con séptima y novena (c. 55).		

(cc. 56-71a)	Tema A	[4 + 4] + [4 + 4]	15 cc.	Mi b Mayor
		Dominante de la Dominante (c. 62).		
		Dominante (c. 65a); Tónica paralela (c. 65b)		
		Dominante (c. 67a); Tónica paralela (c. 67b)		

(cc. 71b-77)	Coda	1 + 2 + 2 + 2	7 cc.	Mi b Mayor

La propuesta de transcripción que presento, con las sugerencias expuestas, es la siguiente:



Rima n°8

55 ff simile dim. e poco

61 ritard a tempo ff cresc.

66 pp riten. fff 8va fff

71 una corda pp pp

76 mf ppp

Burgos
Febrero 1890

***Rima 9* (“Dejé la luz a un lado”).**

Como ya indiqué en el capítulo 2 en el apartado correspondiente a la presente *Rima*, hay un posible error en el manuscrito del E-BUadp. Se trata del c. 33 al final de la transición entre la Exposición (A) y el Desarrollo (B). La última corchea de la mano izquierda presenta un sol natural que bien podría ser una bordadura, pero me inclino a pensar que su autor olvidó añadir un bemol con lo que encajaría mejor en el acorde de Dominante con séptima. Siguiendo la práctica imperante en las ediciones críticas actuales de referencia[166], decidí transcribirlo en mi trabajo tal cual figuraba del puño y letra de su autor y comentarlo aparte después. Mi sugerencia para su interpretación, pues, por razones armónicas, sería la de sol bemol.

Ya en el Desarrollo, debo mencionar que continúan igualmente apareciendo erratas en el manuscrito. He modificado dos notas en el primer periodo de la subsección *a* al digitalizar la partitura para la edición. La primera se encuentra en el c. 38, estamos en la tonalidad de Re b Mayor y he tenido que añadir un bemol al último sol situado en la voz superior de la mano derecha. En el manuscrito aparece curiosamente un sol bemol al principio del citado compás en la voz interior del mismo sistema. Para Olmeda era tan obvio que probablemente no quiso gastar tinta para algo innecesario, ocurre habitualmente en muchos compositores. Precisamente por ello se hace necesario mencionarlo en la edición. Asimismo, he tenido que añadir un bemol en el c. 41 delante de la primera corchea (re) también en el sistema superior.

Se han respetado en todo momento las indicaciones dinámicas consultadas en las fuentes primarias por muy exageradas que pudieran parecer. Al comienzo de esta *Rima* aparece *una corda sempre* para el conjunto de la pieza a pesar de figurar en ese primer compás solo una *p* de *piano*. Este matiz permanece hasta el *forte* del c. 19 donde figura expresamente *tre corde*. El c. 21 nos recuerda la indicación de *f* y a partir del c. 22 vuelven las *pp* e incluso las *ppp*. A pesar de no figurar apuntada nuevamente ninguna indicación de pedal considero que la *una corda sempre* del inicio sigue vigente y debe ser atendida.

Se han respetado escrupulosamente también todas las ligaduras por la importancia que daba Olmeda a la articulación. De esta manera, vemos que en los cc. 34-35 la ligadura en el sistema superior abarca los dos compases completos, mientras que en el c. 37 la ligadura finaliza con la tercera corchea (re bemol). Con la cuarta corchea empieza una nueva ligadura que enlaza el fraseo con el compás siguiente. En los cc. 44-45 ocurre lo mismo, la ligadura del sistema superior abarca solo hasta la tercera corchea del c. 45 (re bemol) y en la cuarta se inicia una nueva ligadura que enlaza con el c. 46. Durante los dos siguientes (cc. 47-48) las notas de la

[166] Bärenreiter Urtext o Wiener Urtext.

voz interior aparecen articuladas de dos en dos, de tiempo débil a tiempo fuerte.

(cc. 1-33).	Sección A.	33 cc.	Mi b Mayor.
(cc. 1-10).	Tema A.	10 cc.	Mi b Mayor.
(cc. 11-18).	Repetición Tema A variado.	8 cc.	Mi b Mayor.
(cc. 19-33).	Transición.	15 cc.	Sol menor (Contratonalidad). Dominante con séptima (c. 19); Tónica (c. 20); Subdominante (c. 21a); Dominante (c. 21c); Tónica (c. 22). Dominante con séptima (c. 33).

(cc. 34-99).	Sección B (Desarrollo).	66 cc.	Inestabilidad armónica.
(cc. 34-41).	subsección a - 1. periodo.	8 cc.	Re b Mayor. Tónica (c. 34).
(cc. 42-56a).	subsección a - 2. periodo.	14 cc.	Re b Mayor - Do menor.
(cc. 56-66a).	subsección b - 1. periodo.	10 cc.	Mi b Mayor.
(cc. 66-76a).	subsección b - 2. periodo.	10 cc.	Mi b menor.
(cc. 76-83a).	subsección c - 1. periodo.	7 cc.	Mi b Mayor; Fa menor a partir del c. 80).
(cc. 83-89).	subsección c - 2. periodo.	7 cc.	Fa menor; dominante de la dominante de Do menor. Séptima disminuida (c. 87).
(cc. 90-99).	transición.	10 cc.	Pedal de dominante de Do menor; dominante de Mi b Mayor (c. 95).

(cc. 100-141).	Sección A’	42 cc.	Mi b Mayor.
(cc. 100-117).	Tema.	18 cc.	Mi b Mayor.
(cc. 118-132a).	Transición hacia la repetición del Tema.	14 cc.	Dominante con séptima (c. 122); Subdominante (c. 124); Tónica (c. 125). Dominante con séptima (c. 130); Tónica (132a).
(cc. 132-141).	Tema.	10 cc.	Mi b Mayor.

La propuesta de transcripción que presento, con las sugerencias expuestas, es la siguiente:

Rima nº9

Dejé la luz a un lado...

Federico Olmeda

Andantino

Una corda sempre

Piano

melancólico

sempre legato

ritardando

a tempo

molto express.

sempre legato

mf

tre corde

f

pp

ppp

riten.

dim. e morendo

p

cresc.

Rima nº9

48

p cresc.

54

p cresc. mf p cresc.

61

molto dim. pp

67

cresc. p cresc.

73

dim. p

80

cresc. dim. p

87

cresc. mf legatissimo cresc.

93 dim. cresc. p cresc.

99 dim. p

106 ritardando a tempo

113 p

120 sf p

127 mf dim.

134 molto dim. ritard

***Rima 11* (“Yo sé un himno gigante”).**

En el manuscrito hológrafo, el único disponible para esta *Rima*, depositado en el E- BUadp nos encontramos con una errata en el Desarrollo, Sección B, concretamente en el c. 18. Al informatizar la partitura he tenido que añadir un bemol al último re del sistema superior unificándolo con el re en el mismo compás, pero en el tiempo anterior y una octava más alta, ya que se echaba en falta. Probablemente Olmeda no consideró necesario anotarlo por parecerle una obviedad.

Es importante prestar atención a la octava alta indicada por el autor en el c. 16 y que se prolonga (a pesar de no escribirlo con una línea discontinua) hasta la segunda mitad del c. 20 con la aparición del término *loco*[167].

Asimismo, es importante leer con atención el c. 47, justo antes de la Coda, en el que la línea melódica queda duplicada en octavas hasta el final de la *Rima*. No debe confundirse con la habitual indicación de octava alta como en el c. 16.

Vuelvo a hacer hincapié en la importancia de la articulación al interpretar estas piezas. En el c. 16 encontramos unas notas en descenso por grados conjuntos con los característicos puntos de *staccato* sobre las cabezas de sus notas que contrastan con breves ligaduras que unen otras notas por pares justo cuando estas cambian el sentido de la marcha. Me refiero a los intervalos melódicos de tercera ascendente en los dos últimos tiempos del citado compás.

A partir de la segunda mitad del compás siguiente la alternancia entre *staccato* y *legato* se interrumpe y el autor señala sencillamente *staccato* para el conjunto del diseño melódico hasta los compases 21-22. En ellos aparecen de nuevo ligaduras más amplias que abarcan en este caso los cuatro tiempos de cada compás respectivamente.

En el manuscrito figuran indicaciones acerca del pedal de resonancia solo a partir de la segunda mitad del c. 7. No obstante, sería muy necesario su empleo desde el c. 1 y, con carácter general, cambiarlo en cada negra. El pedal señalado por el autor en el citado c. 7 carece de duración precisa en el manuscrito. Considero que debería levantarse en la última corchea coincidiendo con el silencio del sistema superior para no distorsionar la escucha de la articulación al final del c. 7 y al comienzo del c. 8.

(cc. 1-16a).	Sección A.	15	Mi b Mayor.
(cc. 1-8).	1. Tema.	8 cc.	

[167] En su lugar.

(cc. anacrusa 9-16a).	2. Tema.	7 cc.	
(cc. 16-31).	Sección B - Desarrollo.	15 cc.	Do menor; Mi b Mayor; Do menor.
(cc. 32-41+ (cc. 11-16a) por signos de repetición.	Sección A' (idéntica a Sección A).		Mi b Mayor.
(cc. 32-39).	1. Tema.	15 cc.	
(cc. anacrusa 40-41) + (cc. 11-16a) por signos de repetición.	2. Tema.	8 cc.	
(cc. 16-31).	Sección B' (idéntica a B) - Desarrollo	15 cc.	
(cc. anacrusa 42-48a).	Sección C. [2 + 3 + 1]	6 cc.	
(cc. 48-52).	Coda	5 cc.	Mi b Mayor.

FUNCIONES PRINCIPALES

Sección A - 2. Tema.	Quinta aumentada (c. 9).
	Dominante con 7ª (c. 13).
	Subdominante (c. 14).
	Dominante con 7ª (c. 15c).

Sección B.	Dominante de la Tónica paralela (c. 16).
	Tónica paralela (c. 17).
	Subdominante paralela (19a); Séptima disminuida (c. 19c).
	Tónica (c. 20).
	Dominante con 7ª (c. 22).
	Tónica paralela con 9ª (c. 24a).
	Dominante con 7ª (c. 30).
	Tónica paralela (c. 31a); Séptima de sensible (c. 31c).

Sección C.	Dominante con 7ª (c. 42a); Subdominante (c. 42c).
	Tónica paralela (c. 43c).
	Dominante con 7ª (c. 44).
	Subdominante (c. 45).
	Sexta aumentada alemana (c. 46).

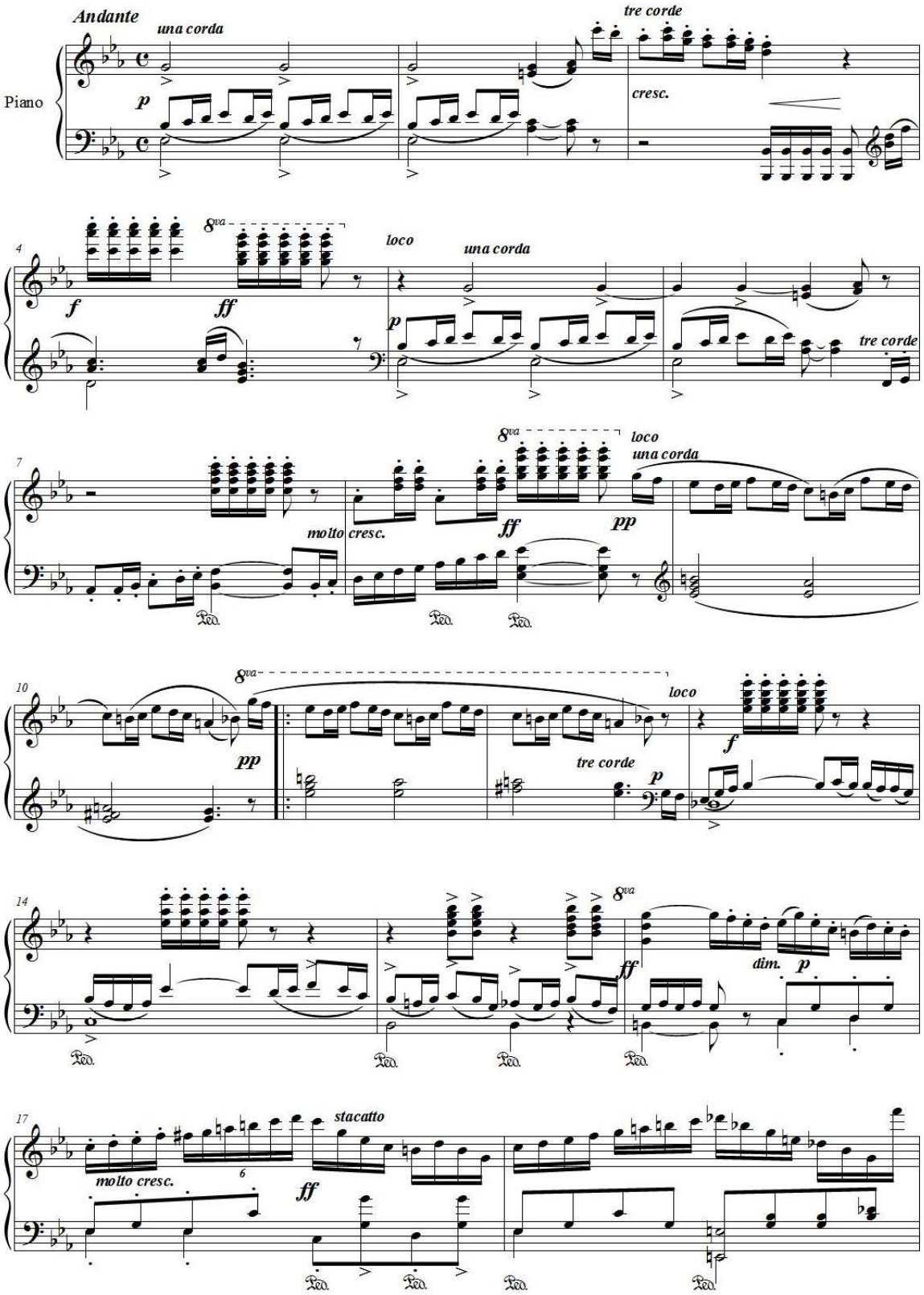
Coda	Tónica, tonalidad principal (c. 48).

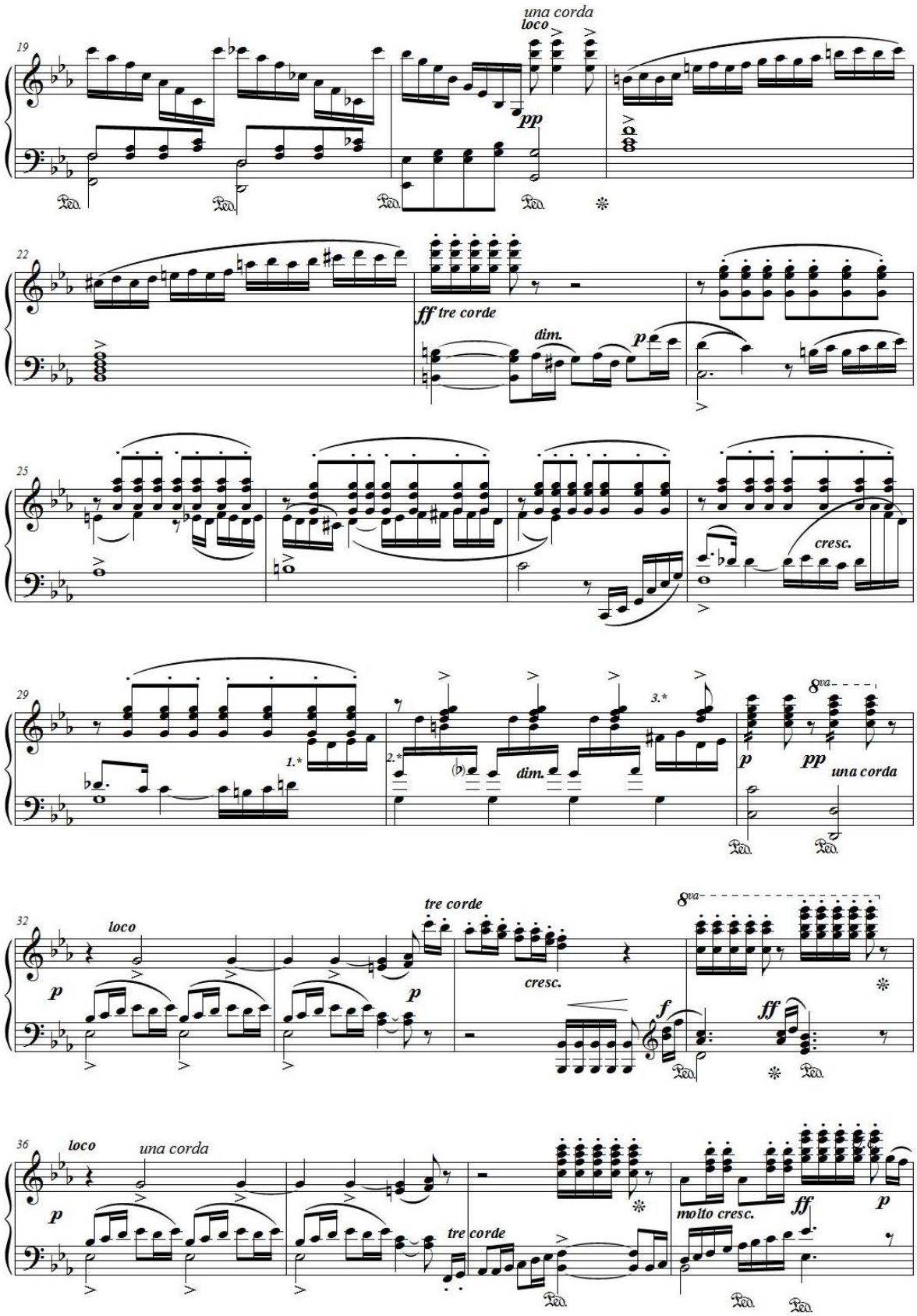
La propuesta de transcripción que presento, con las sugerencias expuestas, es la siguiente:

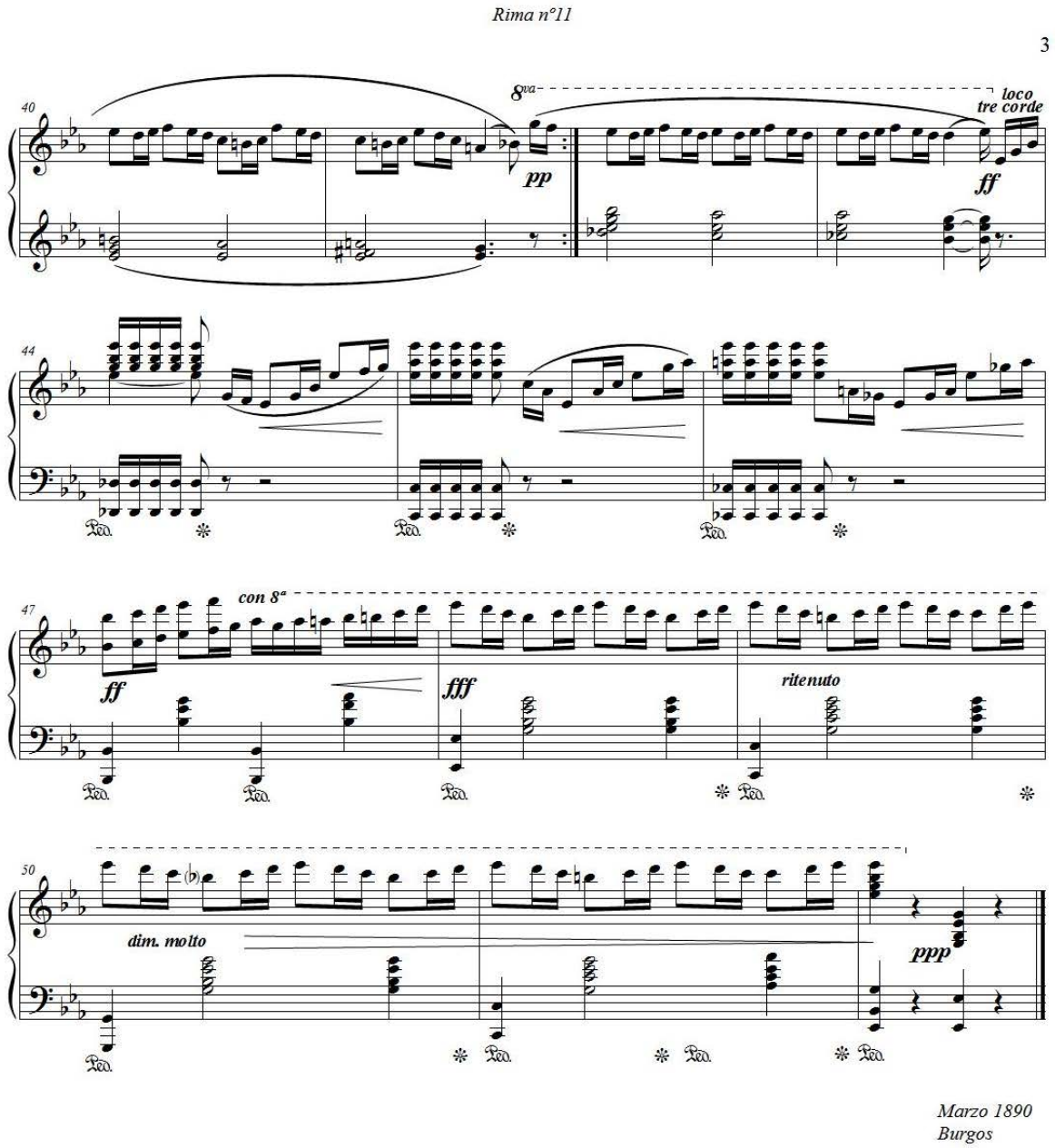
Rima nº11

Yo sé un himno gigante

Federico Olmeda




una corda
loco
pp
ff tre corde
dim.
p
cresc.
1.*
2.*
3.*
8va
una corda
loco
tre corde
cresc.
f
ff
molto cresc.


Rima n°11
3
40
8va
pp
loco
tre corde
ff
44
47
con 8a
ff
fff
ritenuto
50
dim. molto
ppp
Marzo 1890
Burgos

Rima 17.

Como ya se dijo en el capítulo 2 en su apartado correspondiente, la *Rima 17* se divide en dos partes asimétricas. La segunda es más larga que la primera independientemente de los signos de repetición. En cada una de ellas encontramos tres secciones: un Recitado, una *Fermata* y un *Vivace* si bien en la segunda parte de la obra, Olmeda invierte el orden de las dos últimas secciones además de añadir una transición tras el Recitado.

De las cuatro secciones diferentes en esta *Rima*, dos (Recitado y *Fermata*) carecen de compás y en ellas la medida es libre, es una reminiscencia del canto llano de su formación, pero también el resultado de una influencia de la música tradicional a la que dedicó buena parte de su vida.

Como no podía ser de otra manera, se ha respetado escrupulosamente la escritura original del autor sin caer en el craso error que hubiera sido barrar los compases de otra manera para que encajaran en una medida simétrica.

En el primer Recitado (cc. 1-4) ya observamos los primeros casos de medida libre. En los cc. 1 y 3 , aparte de otros tipo de figuración, contabilizamos cuatro redondas. En el compás 8, ya en la *Fermata* (cc- 5-14), además de contener otras figuras, el numero de redondas asciende a cinco. Pero el caso más extremo no lo encontraremos hasta el final de la *Rima* en el c. 100 que alberga 15 redondas y dos blancas.

Solo dos de las cuatro diferentes secciones de la presente obra se ajustan a un compás: el *Vivace* y la transición. El *Vivace* está en compás de 2/4, aparece de manera idéntica en dos ocasiones, una en cada parte de la *Rima*, si bien en la segunda Olmeda anota *Vivo* en lugar de *Vivace* encima del pentagrama. Me he permitido unificarlas al informatizar la partitura en mi trabajo por cuestiones de unidad formal y presentarlas bajo el término de *Vivace*. No obstante, el término de *Vivo* es aplicable a ambas por igual.

En la segunda parte de la *Rima*, concretamente en el c. 87, observamos en el manuscrito del E-BUadp la indicación dinámica de un triple *fff*, que no figura en la misma Sección de la primera parte. Considero que, por coherencia interpretativa, debe aplicarse tanto en una como en otra.

La transición aparece solo una vez en la segunda parte de la *Rima*, está en compás de 4/4, la oímos justo antes de la segunda aparición del *Vivace* como preparación a este. Resulta interesante observar en el manuscrito cómo el autor concibió inicialmente esta transición con un final diferente (hay un compás como segunda casilla tachado tras los signos de repetición) pero finalmente lo descartó.

Las indicaciones de pedal que aparecen en el manuscrito son muy parcas y, sin embargo, considero muy necesario su uso para una adecuada proyección del sonido, especialmente en la

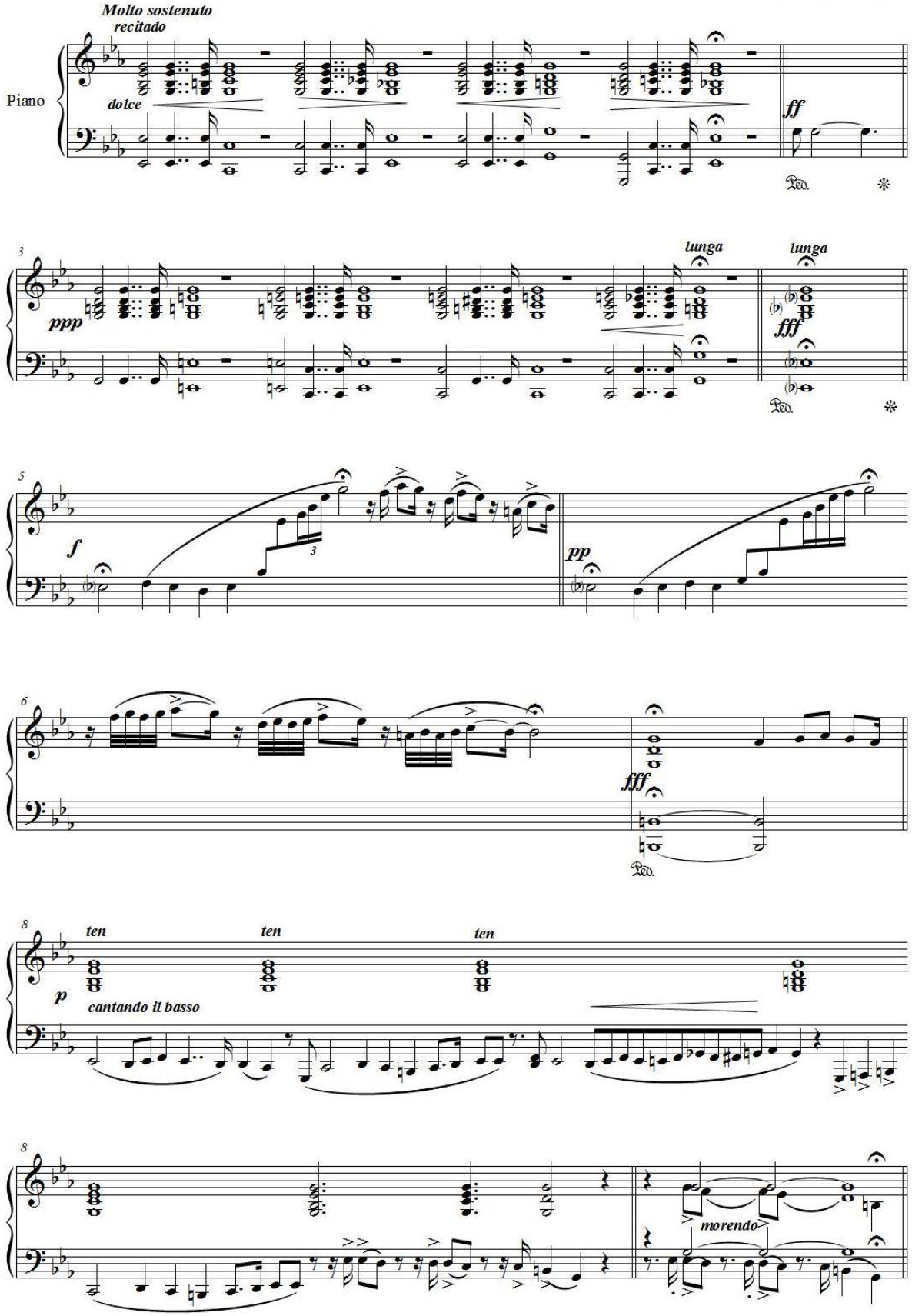
transición (cc. an. 49-70) que aparece tras el Recitado en la segunda parte de la *Rima*. Sugiero en los citados compases el empleo de un pedal de resonancia cambiándolo en cada negra.

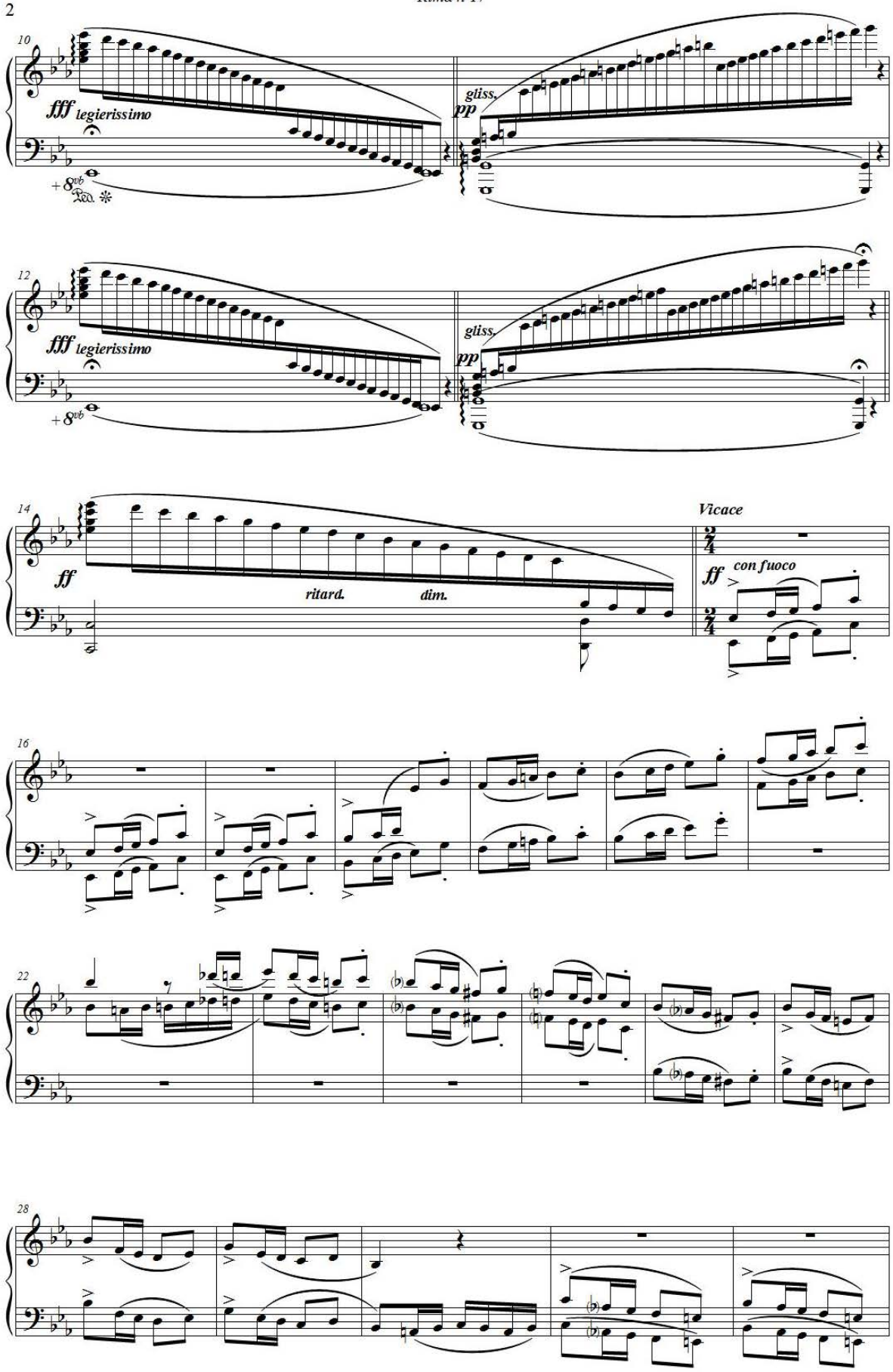
(cc. 1-4).	Sección Recitado.	4 cc.	Mi b Mayor / Do Mayor. Armoniza el sol de la voz superior con todas las opciones posibles salvo Sol menor: Mi b Mayor-Do menor-Sol Mayor-Mi menor y Do Mayor. Va pasando por tonalidades con relación por terceras.
(cc. 5-14).	Sección *fermata*. (cc. 5-7) – la línea melódica en voz sup. (cc. 8-9) en voz inf. y la armonización en las voces superiores.	9 cc.	Mi b Mayor / Do menor. Trabaja con armonías del Recitado. De hecho, la *fermata* tiene un carácter de recitativo. El *glissando* es una escala de Do Mayor, pero de sol a sol.
(cc. 15-42).	Sección *Vivace*, en octavas. 8 + 8 + 4 + 4 + 4. El trazo del 1. grupo de 8 cc. va en sentido ascendente. El 2º, en sentido descendente.	28 cc.	Mi b Mayor.
(cc. 43-48).	R' (Recitado variado). Los semitrinos de fusas están ahora armonizados y figuran en corcheas o semicorcheas.	6 cc.	Mi b Mayor. Dominante de la Dominante en c. 44 (7ª corchea); Dominante (8ª corchea); Dominante de la Dominante (13ª corchea); Dominante (14ª corchea). *Idem* en el c. 48. Subdominante (IIº con séptima) en el c. 48 (blanca con calderón).
(cc. an. 49-70).	Transición.	22 cc.	Mi b Mayor. Desplazamiento
(cc. 71-98a).	*Vivace*. Idéntico al *Vivace* anterior (cc. 15-42).	28 cc.	Mi b Mayor.
(cc. 98-100).	*Fermata*. Similar a *fermata* (cc. 5-14).		Mi b Mayor/ Do menor.

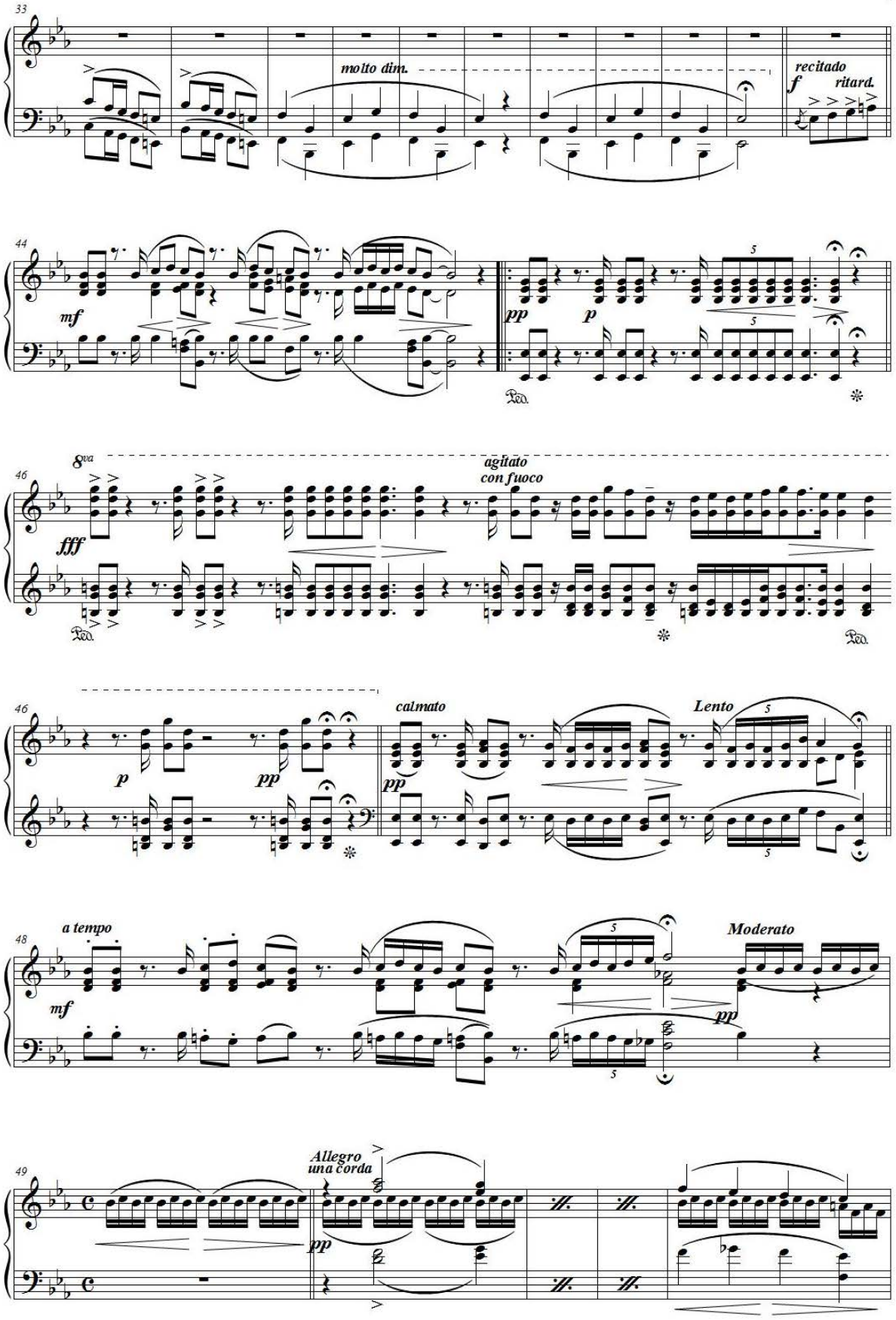
Tras las necesarias consideraciones, mi propuesta de digitalización para esta *Rima* quedaría como sigue:

Rima n°17

Federico Olmeda




10
fff legierissimo
+8vb
Ped.
gliss.
pp
12
fff legierissimo
+8vb
gliss.
pp
14
ff
ritard.
dim.
Vicace
ff con fuoco
16
22
28


33
molto dim.
recitado
f
ritard.
44
mf
pp
p
46
8va
fff
agitato
con fuoco
46
p
pp
calmato
pp
Lento
48
a tempo
mf
Moderato
pp
49
Allegro
una corda
pp

Rima n°17

54 ritard. pp

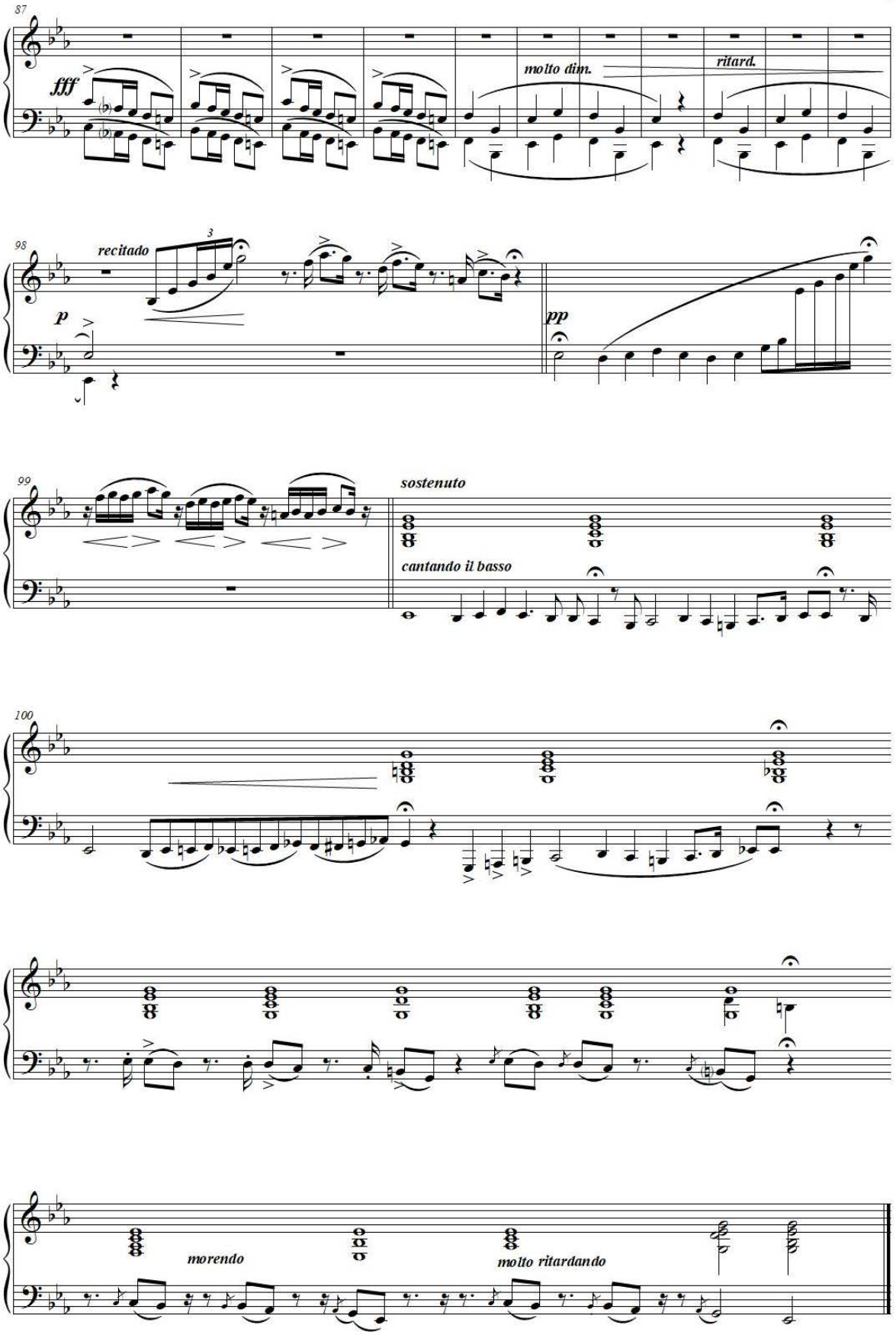
59 a tempo

63 8va poco a poco tre corde é molto cresc.

67 una corda pp ritard.

71 Vicace ff con fuoco

79


87
fff
molto dim.
ritard.
98
recitado
3
p
pp
99
sostenuto
cantando il basso
100
morendo
molto ritardando

3. 2. 3. Tonalidad de Si bemol Mayor: *Rima 2*, 20 y 28.

***Rima 2* (“Yo soy un sueño”).**

En el caso de la presente *Rima* disponemos no solamente del manuscrito hológrafo sino también del de su copista Fidel Santamaría que, excepcionalmente, ha resultado muy útil, ya que el primero encontramos una profusión de correcciones poco claras y otras tantas tachaduras. El segundo incluye además algunas digitaciones que comentaré más adelante. Ambos se encuentran en el E-BUadp.

Resulta interesante observar en el manuscrito de Olmeda cómo este planificaba inicialmente repetir determinados compases del Estribillo, concretamente los nn. 5, 15, 59, 99 y 108. En realidad, la idea de las repeticiones se adaptaba muy bien al texto, ya que reflejaba este como una obsesión en espiral. El poema de Bécquer fue seleccionado sin duda por razones autobiográficas, Olmeda se reconoció en él, pero finalmente descartó repetir los compases probablemente para proporcionar mayor fluidez al pasaje en cada una de sus apariciones.

También la Sección B’, el Desarrollo II, tenía según anotaciones autógrafas en el manuscrito una mayor longitud. Concretamente la tercera subsección que, en la versión definitiva de la edición, abarca los cc. 87-94, constaba de cuatro compases más. Yo, personalmente, aplaudo la reducción efectuada por nuestro protagonista.

En cuanto a las digitaciones que figuran en los primeros compases del manuscrito del copista, tengo que decir, independientemente de la autoría de estas (Olmeda, Collet, Laparra), que discrepo. En ellas se emplean fórmulas alternas que empiezan indistintamente por índice o pulgar (2-4-3-2; 2-4-3-1) con resultados poco satisfactorios. Sugiero abordar los grupos de cuatro semicorcheas en los cc. 1 y 3 siempre con la misma fórmula: 2-4-3-1. Al enlazar cada grupo con el siguiente siempre con pulgar se autogeneran automáticamente nuevos impulsos.

En el c. 5 figura en el citado manuscrito la digitación 4-2-1 y 3-2-1 para el 1. y 3. grupo respectivamente. Esa fórmula provoca tensiones. Sugiero utilizar en los cc. 5-6 la propia de la escala de Fa Mayor con el paso de pulgar entre el si b-do.

Disiento también de la digitación que aparece en los cc. 14 y 15, prefiero la propia de la escala de Re mayor con pasos de pulgar entre el fa #-sol y do #-re, es eficaz y evita crispaciones.

En cuanto a pedalización, encontramos anotaciones tanto en el manuscrito hológrafo como en el de copista a partir del Desarrollo del Tema B (c. 23). No obstante, considero que debería aparecer, por coherencia, una indicación de empleo del pedal de resonancia también al comienzo del citado Tema (c. 19) cambiándolo en cada blanca como figura en los pasajes

paralelos (cc. 63-66 y cc. 112-115). Tomé, por consiguiente, la decisión de incluirlos de esa manera en mi edición y así aparecen en los cc. 19-22.

(cc. 1-28).	Sección A	28 cc.	Si b Mayor
(cc. 1-18).	Tema A1	18 cc.	Si b Mayor (cc. 1-19); Re Mayor, homónimo mayor de la contratonalidad (cc. 10-18).
(cc. 19-28).	Tema A2	10 cc.	Si b Mayor.

(cc. 29-32).	Sección B (Desarrollo I).	25 cc.	Inestabilidad armónica.
(cc. 29-32).	B1 - Material de Tema A2.	4 cc.	Si b Mayor.
(cc. 33-40).	B2 - Material nuevo con claras referencias al Tema 2.	8 cc.	Si b Mayor; Do menor (Subdominante paralela); Re Mayor.
(cc. 41-44).	B3 - Material de Tema 2.	4 cc.	Re Mayor.
(cc. 45-54).	B4 - Material nuevo.	10 cc.	Si b Mayor; Do menor; Si b Mayor.

(cc. 55-62b).	Sección A' Tema 1.	8 cc.	Si b Mayor; Do menor.
(cc. 62c-72b).	Sección A' Tema 2.	10 cc.	Si b Mayor.

(cc. 72c-94).	Sección B' (Desarrollo II).	22 cc.	Inestabilidad armónica.
(cc. 72c-80).	B'1 - Material del Tema A2, pero desarrollado.	8 cc.	Do menor.
(cc. 81-86).	B'2 - Material nuevo.	6 cc.	Do menor; Fa menor - Dominante con séptima (c. 83) Mi b Mayor. Sexta napolitana (c. 85). Dominante con séptima (c. 86).
(cc. 87-94).	B'3 - Material del Tema 2, pero desarrollado.	8 cc.	Mi b Mayor.

(cc. 95-121).	Sección A''	17 cc.	Se sigue moviendo a tonos cercanos.
(cc. 95-111b).	Tema A1, pero desarrollado.	7 cc.	Continua en el primer círculo de quintas.
(cc. 111c-121).	Tema A2.	10 cc.	Pedal de Dominante (cc 112-113).

Tras haber expuesto mis sugerencias para la presente *Rima*, la partitura ya informatizada quedaría como expongo a continuación:

Rima nº2

Yo soy un sueño...

Federico Olmeda

Allegro animato

Piano

ff *mf* *ff* *mf*

5 *p* *ff* *ritard.* *p*

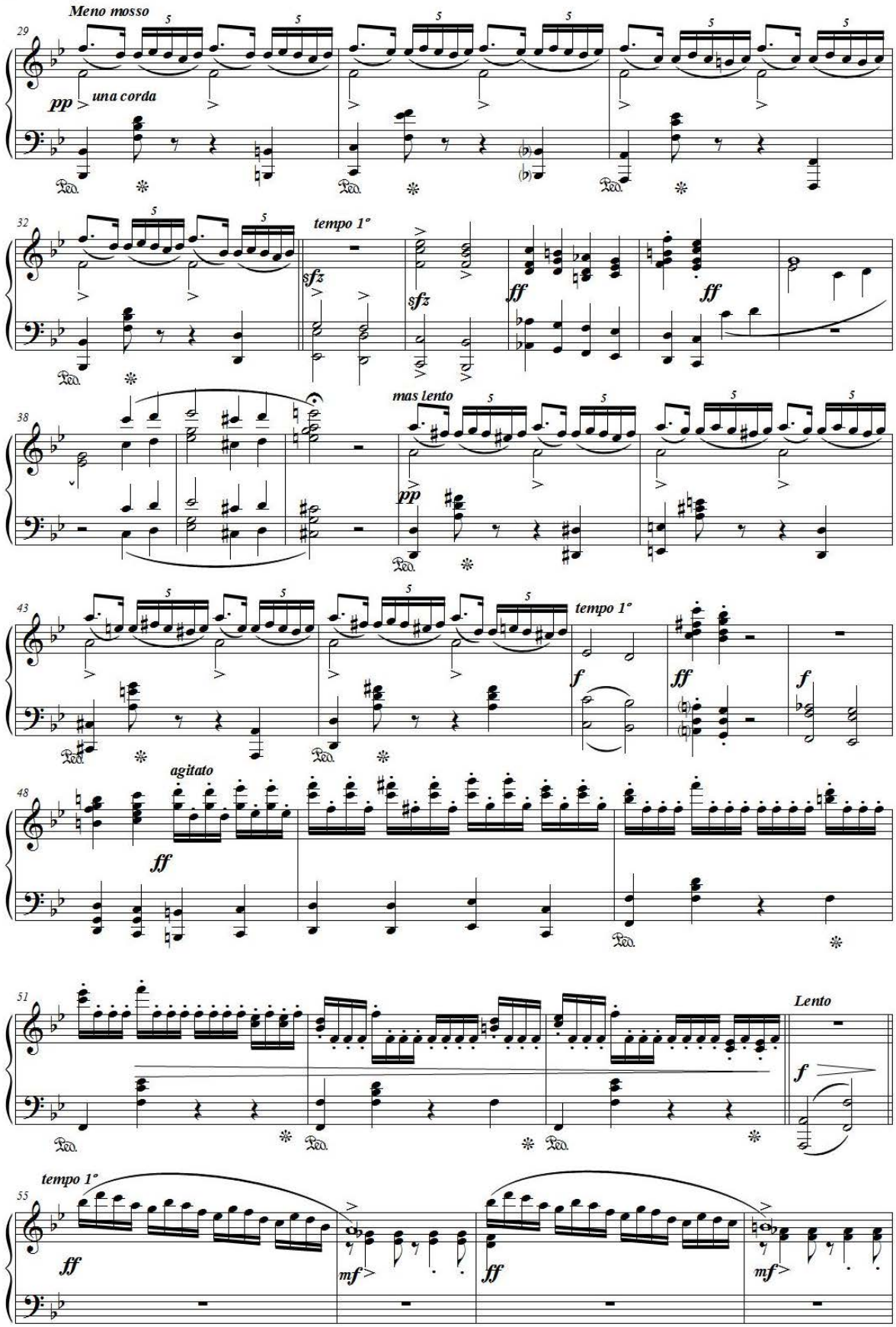
9 *pp* *sfz*

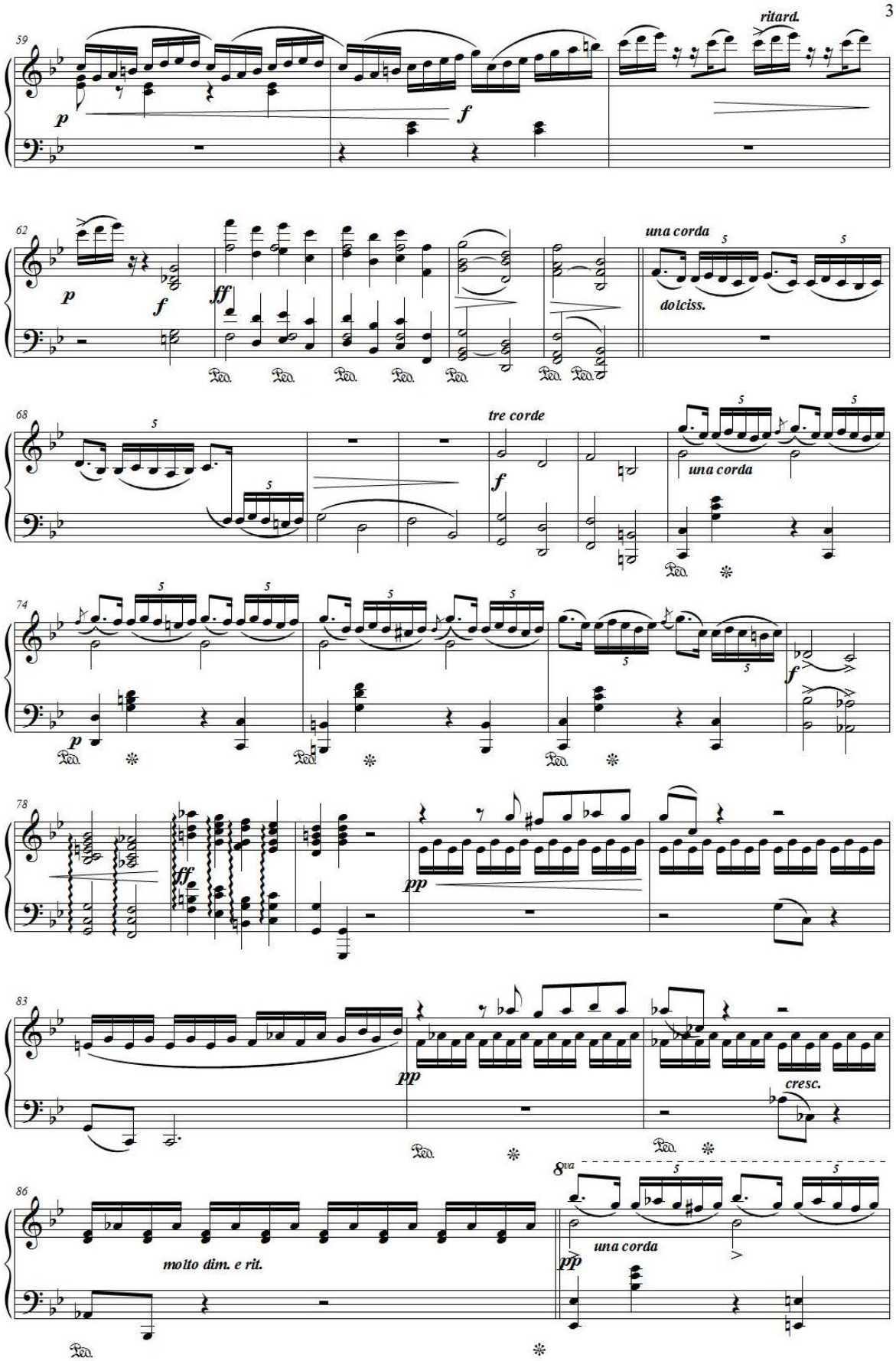
12

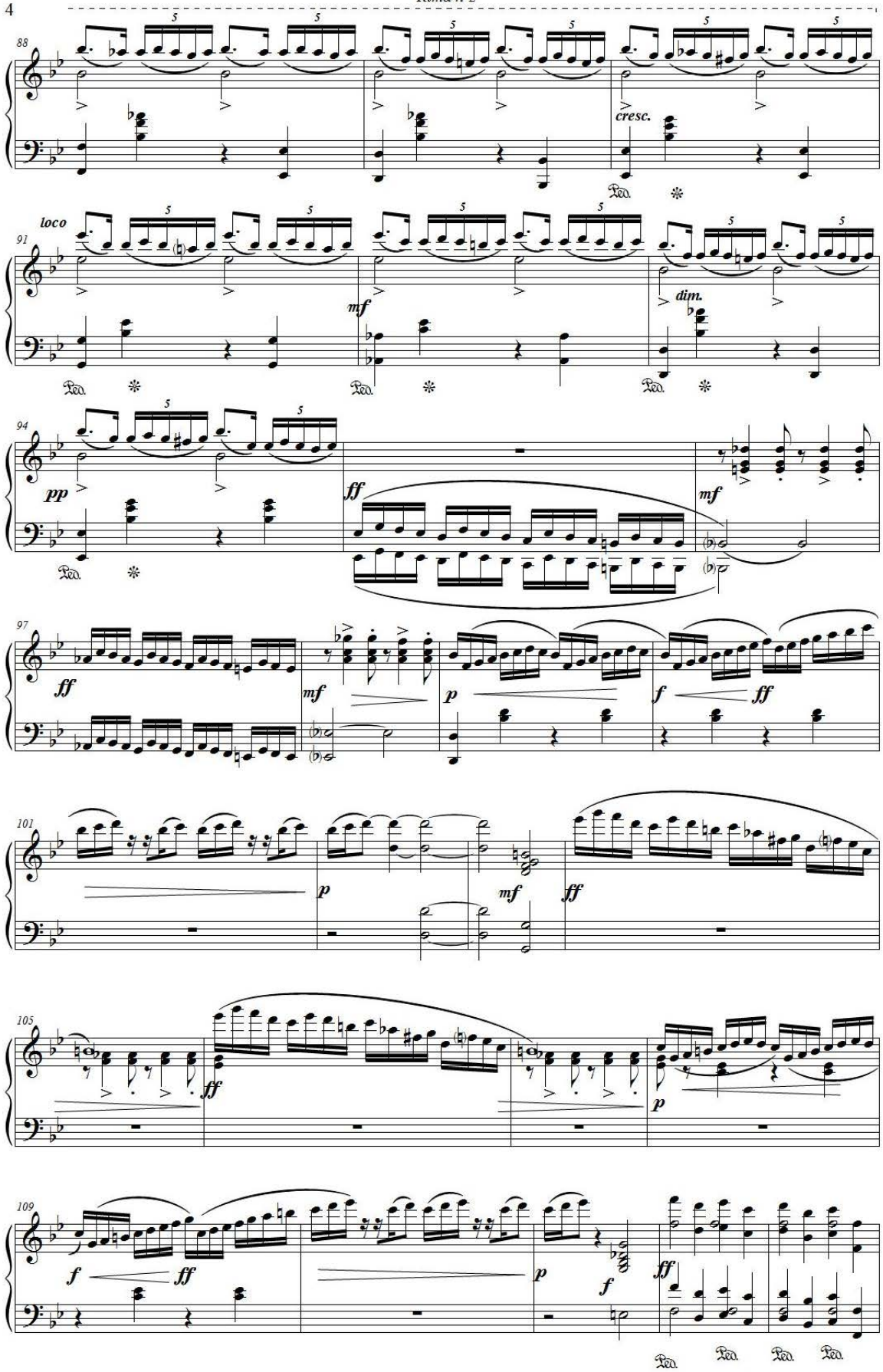
15 *ff* *ritard.* *molto dim.* *p*

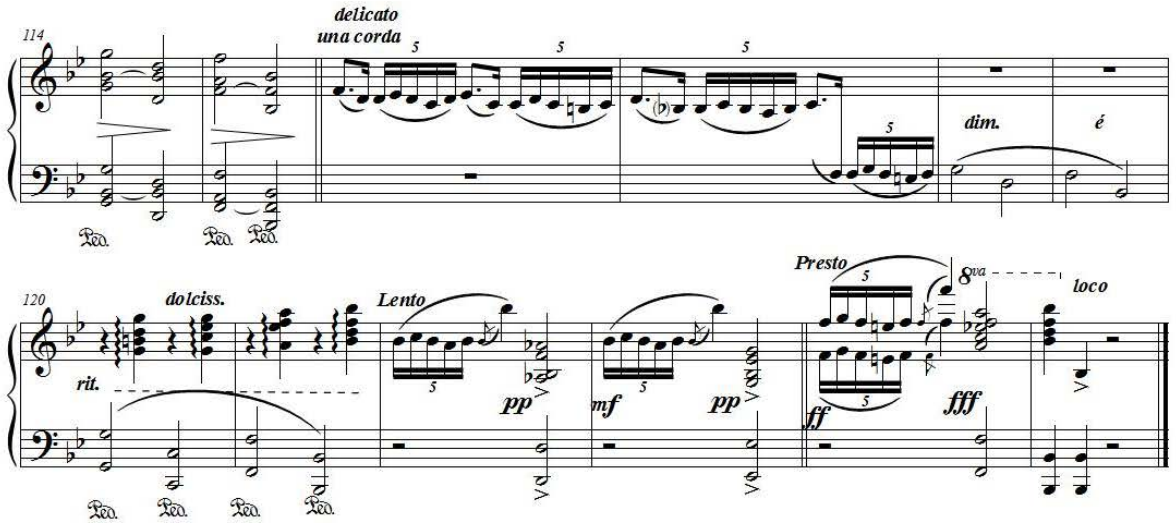
19 *f ben tenuto* *una corda* *p dolcissimo*

24


Meno mosso
pp
una corda
tempo 1°
sfz
ff
mas lento
pp
tempo 1°
f
ff
f
agitato
ff
Lento
f
tempo 1°
ff
mf
ff
mf


59
ritard.
p
f
62
p
f
ff
una corda
dolciss.
68
tre corde
f
una corda
74
p
f
78
ff
pp
83
pp
cresc.
86
molto dim. e rit.
8va
pp
una corda


88
cresc.
loco
91
mf
dim.
94
pp
ff
mf
97
ff
mf
p
f
ff
101
p
mf
ff
105
ff
p
109
f
ff
p
f
ff



Burgos, febrero de 1890.

Rima 20.

A pesar de la falta de ambición de esta *Rima* que ya comentaba en el capítulo 2 en su apartado correspondiente, desde el punto de vista compositivo, las proporciones dinámicas de la pieza, en cambio, sí están cuidadas y se corresponden con la textura empleada.

Así, nos encontramos con el c. 5 en *fortissimo* que repite el dibujo melódico del c. 1 en *piano* para lo que el autor densifica la escritura con dos terceras que reparte entre los sistemas superior e inferior. Esto se refleja de manera aún más acusada en el c. 15, que figura con un triple *fff*, para lo que Olmeda convierte las blancas y negras con puntillo anteriores en figuras más breves que lógicamente se percuten con más frecuencia produciendo el consiguiente aumento de volumen sonoro.

No figuran, por el contrario, indicaciones agógicas de ningún tipo en el manuscrito de Olmeda depositado en el E-BUadp. Creo que para la interpretación adecuada de esta obra, resultado de una comprensión musical de su contenido, sería necesario emplear un cierto *rubato* tanto para el c. 7 como para el c. 25. El pasaje ascendente de semicorcheas debería interpretarse con un pequeño *sostenuto* al inicio seguido del correspondiente *animando* justo después.

En cuanto a digitaciones, en el c. 4 sugiero el empleo del pulgar en la mano izquierda para el sol # en su primera aparición y, en cambio, el índice para los dos sol # siguientes durante el mismo compás tanto con figuración de fusa como de semicorchea.

En el c. 14 actuaría de diferente modo por la pequeña variante que se produce en el último tercio del compás. Sugiero el empleo del pulgar en los dos sol # que aparecen como fusas y un índice en los dos sol b que aparecen como semicorcheas justo después.

En los cc. 9-10 recomiendo utilizar la digitación correspondiente a una sola posición de mano abierta (5321-1235) que abarque el acorde desplegado tanto en sentido ascendente como descendente.

En los cc. 18, 19 y 21 sugiero también el empleo del pulgar para la primera nota del segundo grupo, aunque el grupo anterior termine con el mismo dedo.

El manuscrito hológrafo, el único que tenemos a disposición en el E-BUadp para la presente *Rima* no contiene una sola indicación de pedal de ningún tipo. No obstante, considero absolutamente imprescindible hacer uso de un pedal de resonancia desde el inicio. Sugiero con carácter general bajarlo en la primera, cuarta y séptima corchea de cada compás y cortarlo en la tercera sexta y novena excepto en los cc. 7 y 25 en los que, por causa de escala ascendente, sería preferible cambiarlo cada negra con puntillo en lugar de cortarlo. Asimismo, sugiero el empleo del pedal *una corda* en los cc. 11-12.

(cc.1-18a).	Sección A. Exposición.	18 cc.	Si b Mayor.
(cc. 1-8).	Tema.	8 cc.	Si b Mayor.
(cc. 1-4a).	Antecedente.	3 cc.	
(c. 4).	Soldadura.	1 c.	
(cc. 5-8).	Consecuente.	4	
(cc. 9-10).	Soldadura.	2 cc.	Si b menor. Trompeta de pregonero - Acorde desplegado.
(cc. 11-18a).	Repetición del Tema. Consecuente variado a partir del c. 14.	8 cc.	Si b menor (c. 11); Tonalidad paralela - Re b Mayor (c. 15); Si b menor (c. 17a).

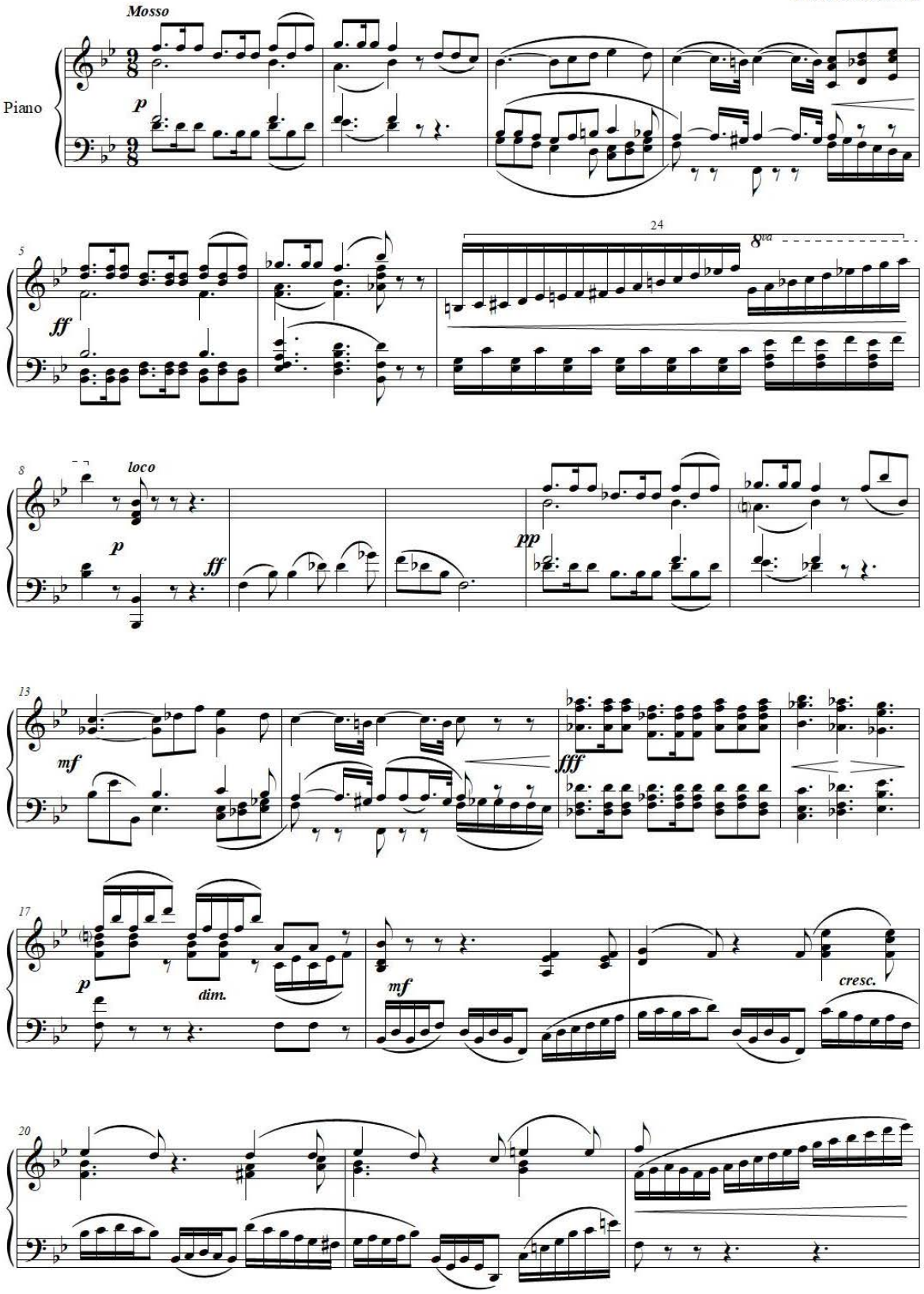
(cc. 18-26a).	Sección B (Desarrollo). Aparición de un perfil melódico entre los cc. 18-22, pero sin continuación.	8 cc.	Si b Mayor. Dominante (c. 20c); Tónica paralela (c. 21a). Dominante de la Dominante (c. 21c); Dominante (c. 22a); Dominante (c. 24a); Tónica 1ª inversión (c. 24b); Subdominante con sexta añadida (c. 25a); Dominante (c. 25b); Tónica (c. 26a).

(cc. 26-28b).	Transición - Material del consecuente de la Exposición.	2 cc.	Si b Mayor.
(cc. 28c-30a).	Proceso cadencial I.	2 cc.	Dominante (c. 29); Tónica (c. 30);
(cc. 30-32).	Transición.	2 cc.	Si b Mayor.
(cc. 33-38).	Proceso cadencial II.	6 cc.	Si b Mayor. Dominante (c. 33). Tónica (c. 34). Dominante (c. 35). Tónica (c. 36). Dominante (c.37). Tónica (c. 38).

La propuesta de digitalización, tras las necesarias sugerencias expuestas, resultado de mi trabajo como intérprete, sería la siguiente:

Rima nº20

Federico Olmeda



Rima n°20

23 8va loco ff 24 8va

26 loco f p

30 f f pp

34 mf f p ff p cresc. molto

37 ff

Burgos, 11 de mayo de 1891

Rima 28.

En el manuscrito del E-BUadp figura *Tempo di vals*, lógicamente está en compás de 3/4, aunque como bien subraya Miguel Manzano, el verdadero compás de un vals debería constar siempre de 6 tiempos, ya que el ritmo característico de este solo se percibe con la escucha consecutiva de dos compases. Olmeda añade *con elegancia*, a pesar de que se da por descontado al pensar en este baile. La razón es, probablemente, para evitar confusiones resultantes de la indicación de *Vivo* anotada al principio y la velocidad metronómica que la acompaña: 69 (M. M.) para la blanca con puntillo. Es decir, se trata de un vals rápido, pero su autor no quiere renunciar por ello a cierto refinamiento en la interpretación.

Se ha mantenido en la partitura informatizada, la escritura original empleada por el autor manteniendo la línea editorial de respeto que observa este proyecto desde su inicio. En algunos casos, habría sido quizá más práctico el uso generalizado de 8ª alta en lugar de la profusión de líneas adicionales que Olmeda utiliza indiscriminadamente, pero he preferido primero transcribirlas tal cual aparecen en las fuentes primarias y después comentarlo en estas notas.

Se echan en falta por momentos, quizá por descuido del autor o cierta urgencia en la finalización de la pieza, algunas grafías de subrayado en determinadas notas, pero no he querido caer en el error que consiste en tratar de "mejorar" el texto. En este caso no he añadido nada.

En cuanto a digitación, para el pasaje ascendente de semicorcheas en el c. 14 sugiero la propia de la escala de Si b Mayor, pero dado que empieza una nota antes (a partir de la) comenzaría por 2-3-1 continuando de manera convencional con pulgares en las notas do y fa.

En el c. 33 sugiero un reparto de manos y tocar el último tresillo de corcheas con la mano izquierda.

Para los pasajes ascendentes de semicorcheas de los cc. 44-47 y cc. 69-72 emplearía la digitación de la escala de Si b Mayor, salvo en los cc. 47 y 72 en los que excepcionalmente propongo 1234-12345, esta fórmula reduce un paso de pulgar y aborda la escala con brillantez.

Para las corcheas de la mano izquierda en el *ostinato* de la Coda (cc. 103-104 y ss.) sugiero la digitación 51-21-32(1)234-15 siendo el primero (entre paréntesis) el final del trazo ascendente y al mismo tiempo el comienzo del descendente.

De manera similar, para las corcheas de la mano derecha en el *ostinato* de la Coda (c. 120-121 y ss.) sugiero 125-123(5)321-52.

Suscribo las indicaciones del autor que aparecen en el manuscrito del E-PAL para esta *Rima* acerca del pedal, característico de vals, comenzando en el primer tiempo y terminando en el

tercero. En el *ostinato* de la Coda, en cambio, las indicaciones se echan en falta. Ahí considero que sería preferible prolongar el pedal y cambiarlo en el primer tiempo del compás siguiente.

(cc. 1-18).	Sección A.	18 cc.	Si b Mayor.
(cc. 1-4b).	Tema A - Antecedente.	8 cc.	Si b Mayor.
(cc. 4c-8b).	Tema A - Consecuente.		
(cc. 8c-12b).	Repetición Tema A - Antecedente.	10 cc.	Si b Mayor.
(cc. 12c-18).	Repetición Tema A - Consecuente.		

(cc. 19-26).	Sección B - Tema B.	8 cc.	Dominante de la Dominante con séptima y novena (cc. 19-22); Dominante (cc. 23-26).
(cc. 27-35b).	Tema B transportado una 3ª menor hacia arriba.	9 cc.	Dominante de la Dominante con séptima (cc. 27-30); Dominante (cc. 31-35b).

(cc. anacrusa 36-43).	Tema C - Antecedente	4 cc.	Pedal de Tónica durante toda la sección.
	Tema C - Consecuente	4 cc.	
(cc. 44-47).	Transición.		Pedal de Tónica.

(cc.48-55).	Sección B' - Tema B.	8 cc	Dominante de la Dominante con séptima y novena (cc. 48-51); Dominante (cc. 52-55).
(cc. 56-60b).	Transición	5 cc.	Melodía sin armonizar.

(cc. an. 61-68).	Sección C - Tema C, idéntico a cc. 36-43.	8 cc.	Pedal de Tónica.
(cc. 69-72).	Transición, idéntica a los cc. 44-47.	4 cc.	Pedal de Tónica.

(cc. 73-84).	Sección B'' - Tema B.	12 cc.	Dominante de la Dominante con séptima y novena (cc. 73-76); Dominante con sexta añadida (cc. 77-80).
(cc. 85-86b).	Soldadura.	2 cc.	

(cc. anacrusa 87-94b).	A' - Reexposición solo del Tema A	16 cc.	Si b Mayor.
(cc. anacrusa 95-102).	Repetición Tema A	8 cc.	

(cc. 103-131).	Coda - D y D'.	19 cc.	Si b Mayor. *Ostinato*. Dominante secundaria de la sexta napolitana (cc. 128-129).
(cc. 132-145).	Coda D''.	14 cc.	Si b Mayor. *Ostinato*.

Tras todo lo expuesto, la informatización propuesta para esta *Rima* sería la siguiente:

Rima nº28

Federico Olmeda

Vivo
Tempo di vals
♩. = 69

Piano

ff
con elegancia

8va
loco

riten.
a tempo

15

1.
2.
loco
riten.
a tempo
riten.
loco

f
ff

22

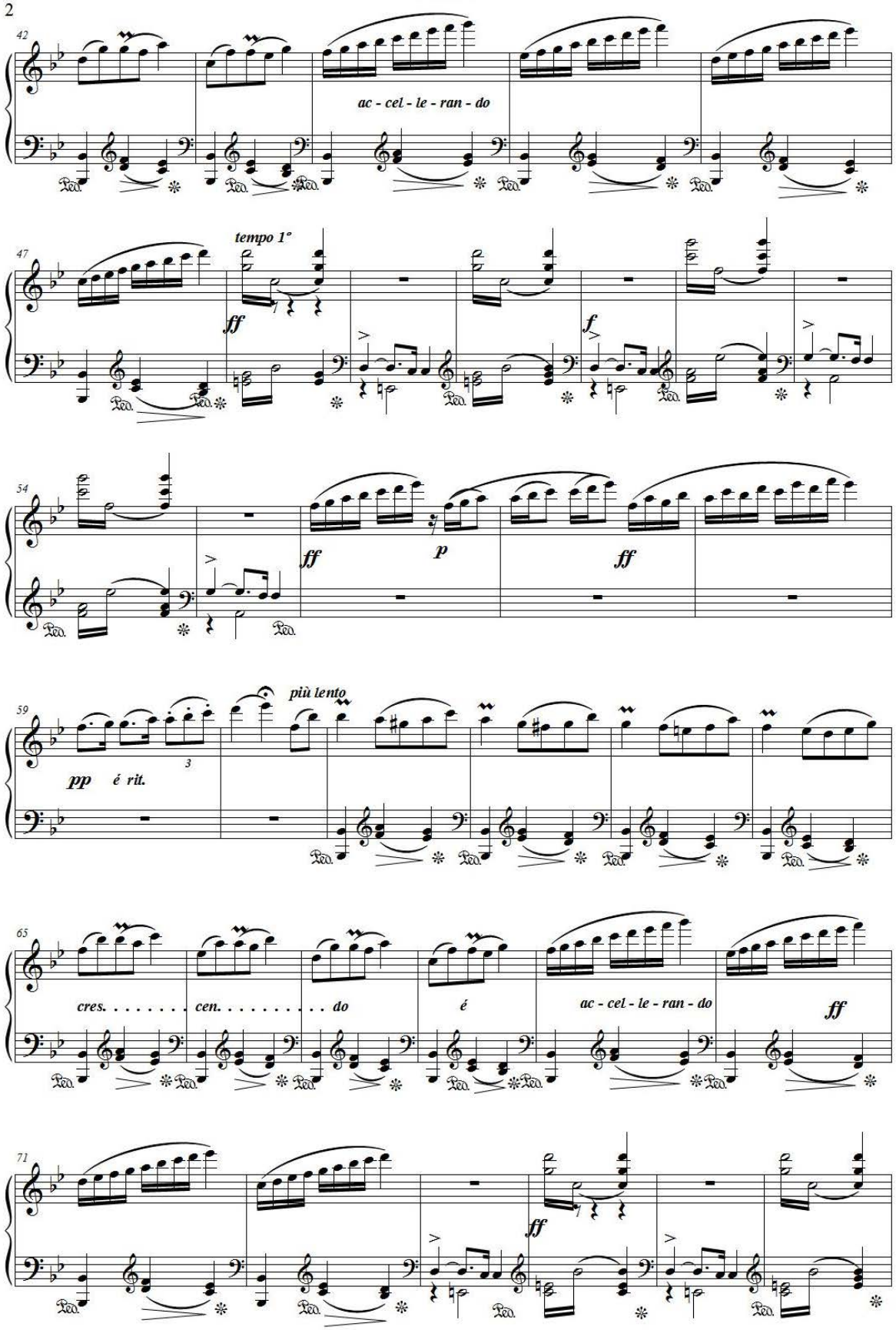
ff
f
ff
f
ff
ff
8va

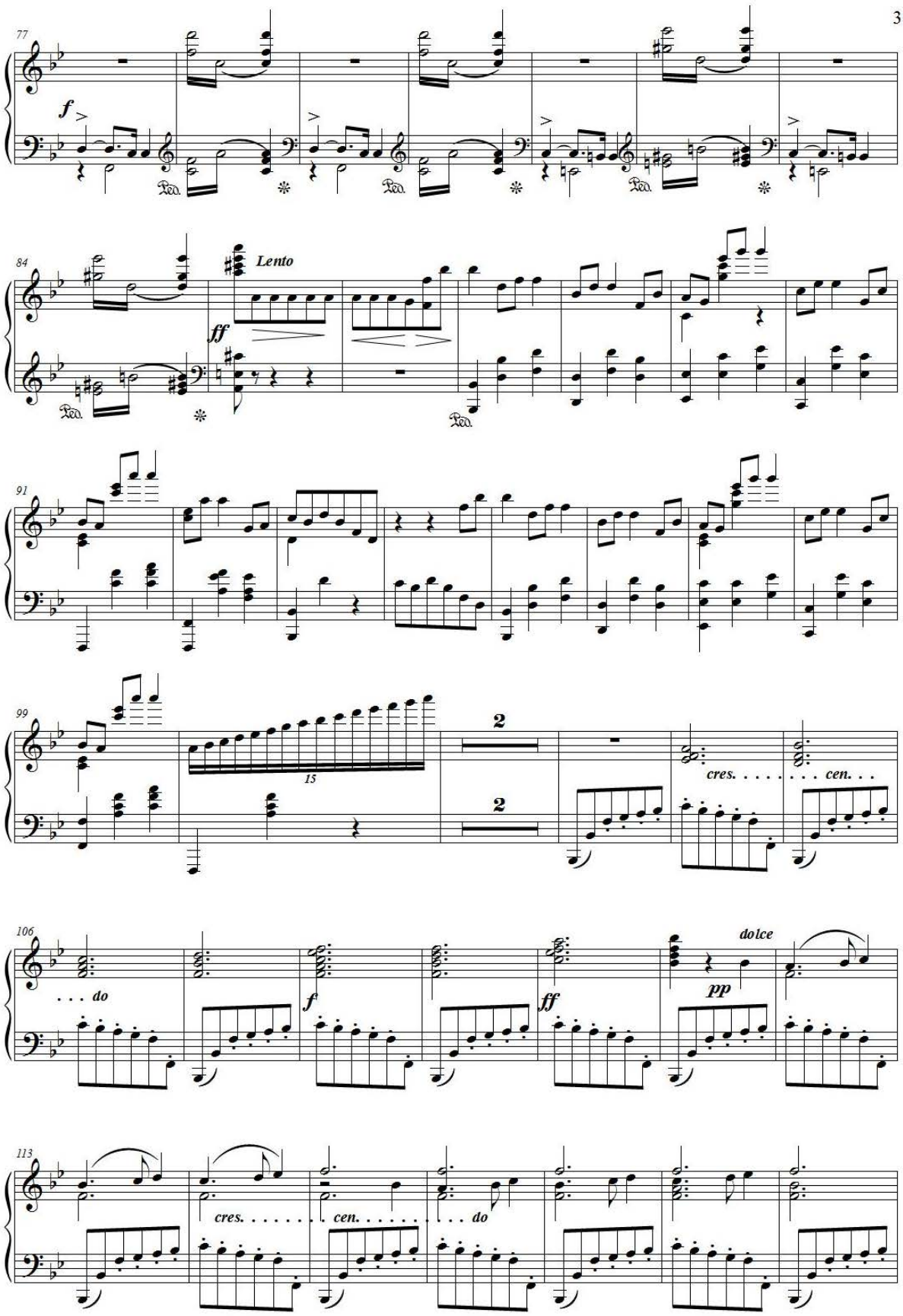
29

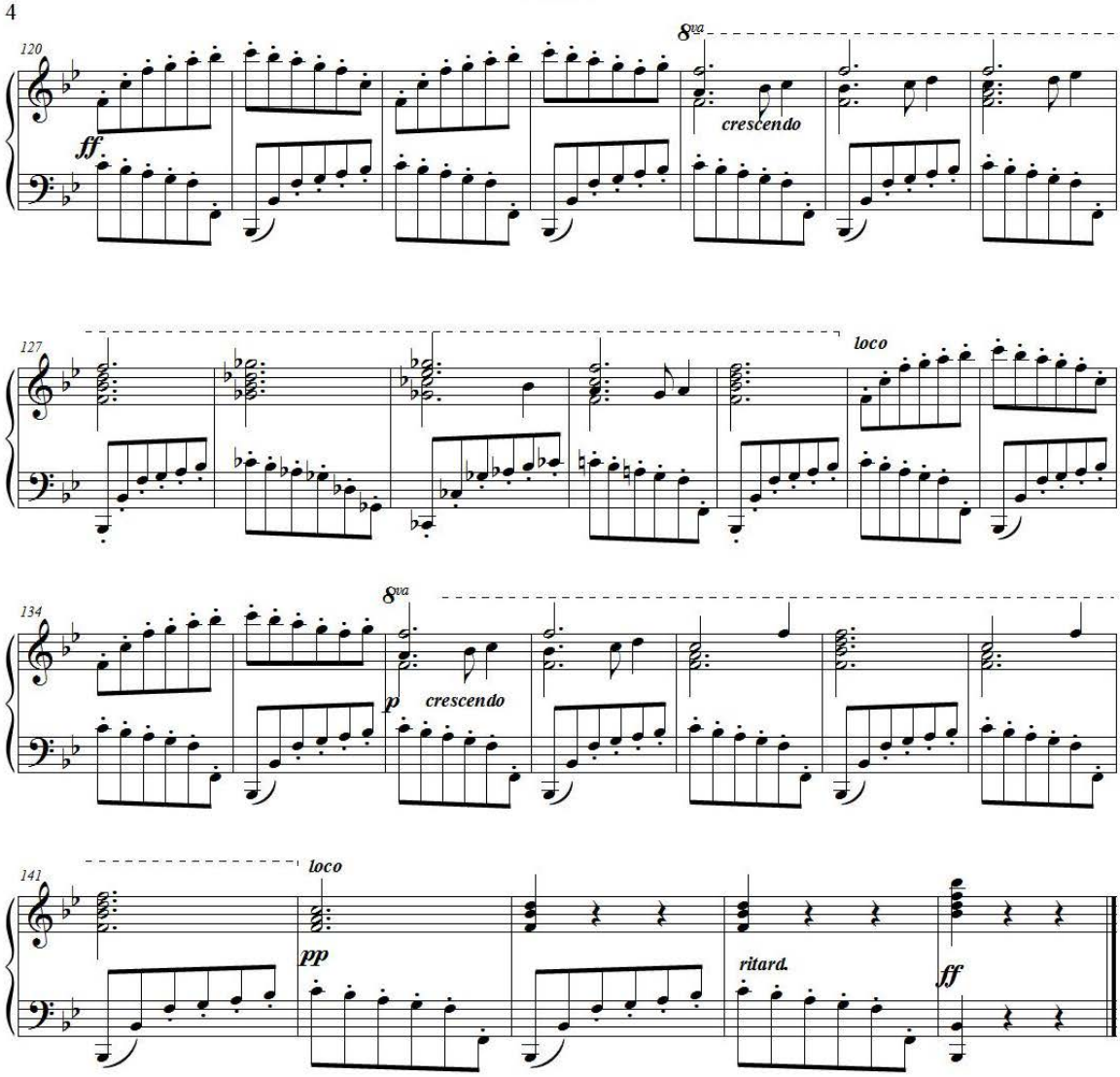
loco
ff
ff
dim.
molto
meno mosso
dolce

36

crescendo


42
ac - cel - le - ran - do
47
tempo 1°
ff
f
54
ff
p
ff
59
pp
é rit.
più lento
65
cres. . . . . cen. . . . . do
é
ac - cel - le - ran - do
ff
71
ff


77
f
84
Lento
ff
91
99
15
2
2
cres. . . . . cen. . .
106
. . . do
f
ff
dolce
pp
113
cres. . . . . cen. . . . . do



Burgos, 3 y 4 de dicimebre de 1890

3. 2. 4. Tonalidad de Sol menor: *Rima 1* y 29.

***Rima 1* (“Saeta que voladora”).**

Nuestro MC tenía sin duda unas manos grandes que le permitían abarcar sobradamente intervalos armónicos de décima. Solo así se entiende que escribiera semejantes distancias sin indicar ningún tipo de arpegio. Es el caso del c. 41 en el que aparece en la mano izquierda un si bemol en el bajo y un re natural en la voz del tenor. Para otro tipo de pianistas con manos de tamaño más reducido sugiero hacer un reparto diferente y tocar el re con la mano derecha.

Como apuntaba en el capítulo 2, en el apartado correspondiente al estudio de la presente *Rima 1*, el compás 48 aparece incompleto en el manuscrito. Se debe probablemente a un pequeño lapsus de su autor. El trémolo entre las notas que configuran una tercera menor melódica (notas sol-sib) tiene una figuración de blanca a la que sucede una sexta menor armónica (notas sol-mib) con figuración de corchea. Es decir, faltaría otra figura de corchea para completar el compás. Es por ello por lo que me he tomado la libertad de prolongar la duración del trémolo proporcionalmente al digitalizar la *Rima* en mi trabajo.

De manera inversa, en el c. 54 del manuscrito, aparece en el sistema superior una octava de la con figuración de blanca con puntillo a la que sucede una corchea, la anacrusa del c. 55. Con la figura de blanca con puntillo estaría el compás ya completo, pero como de la corchea que viene a continuación no puede prescindirse, ya que es el enlace con el discurso musical posterior, me he permitido reducir la duración de dicha octava al informatizar la partitura y transcribirlo simplemente como negra con puntillo ligada a negra. De esta manera el compás queda ajustado.

Además del manuscrito hológrafo, en la presente *Rima* disponemos de otro de copista, realizado en 1906 y firmado por Fidel Santamaría, que se encuentra depositado asimismo en el E-BUadp. Desafortunadamente, los errores correspondientes a los citados cc. 48 y 54 permanecen sin corregir. En cambio, en la selección de piezas de Olmeda editadas por Palacios Garoz, entre las que se encuentra esta *Rima*, la medida sí aparece correctamente.

Es curioso el término de “incitante”, por completo inusual, empleado por Olmeda en los cc. 19 y 38 de esta *Rima*. Personalmente debo decir que no lo había encontrado hasta ahora ni en su obra ni en la de ningún otro compositor. Tampoco volverá a utilizarlo nuestro protagonista ni una sola vez más en toda la colección. Considero que esta expresión de carácter debe interpretarse en el sentido tradicional de *animando.* En el manuscrito de Santamaría el término aparece una sola vez y por error en el c. 12. El compositor escribe la indicación agógica encima del sistema superior, como corresponde, pero el copista, al parecer, desconoce esta práctica y se lo atribuye al compás bajo el que se encuentra. En la segunda ocasión (c. 38) el copista ni

siquiera lo transcribe. Como ya comenté en el capítulo introductorio son copias manuscritas, supuestamente en limpio, pero con errores flagrantes.

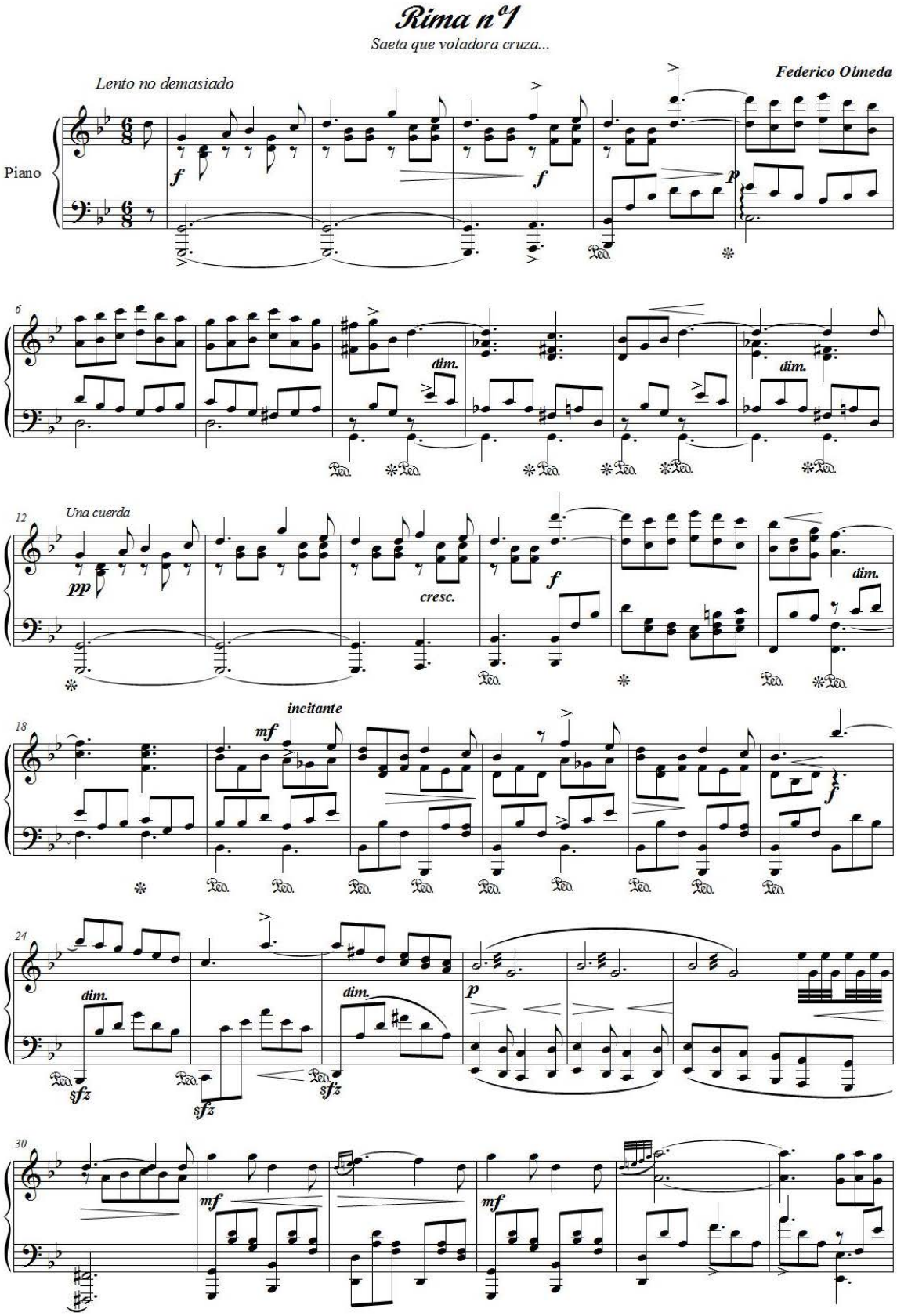
Asimismo, se ha mantenido, por el respeto con el que desde su inicio se ha abordado esta edición, el término "una cuerda" [sic] del c. 12 del manuscrito hológrafo, a pesar de lo inhabitual que resulta, ya que siempre se emplea en italiano.

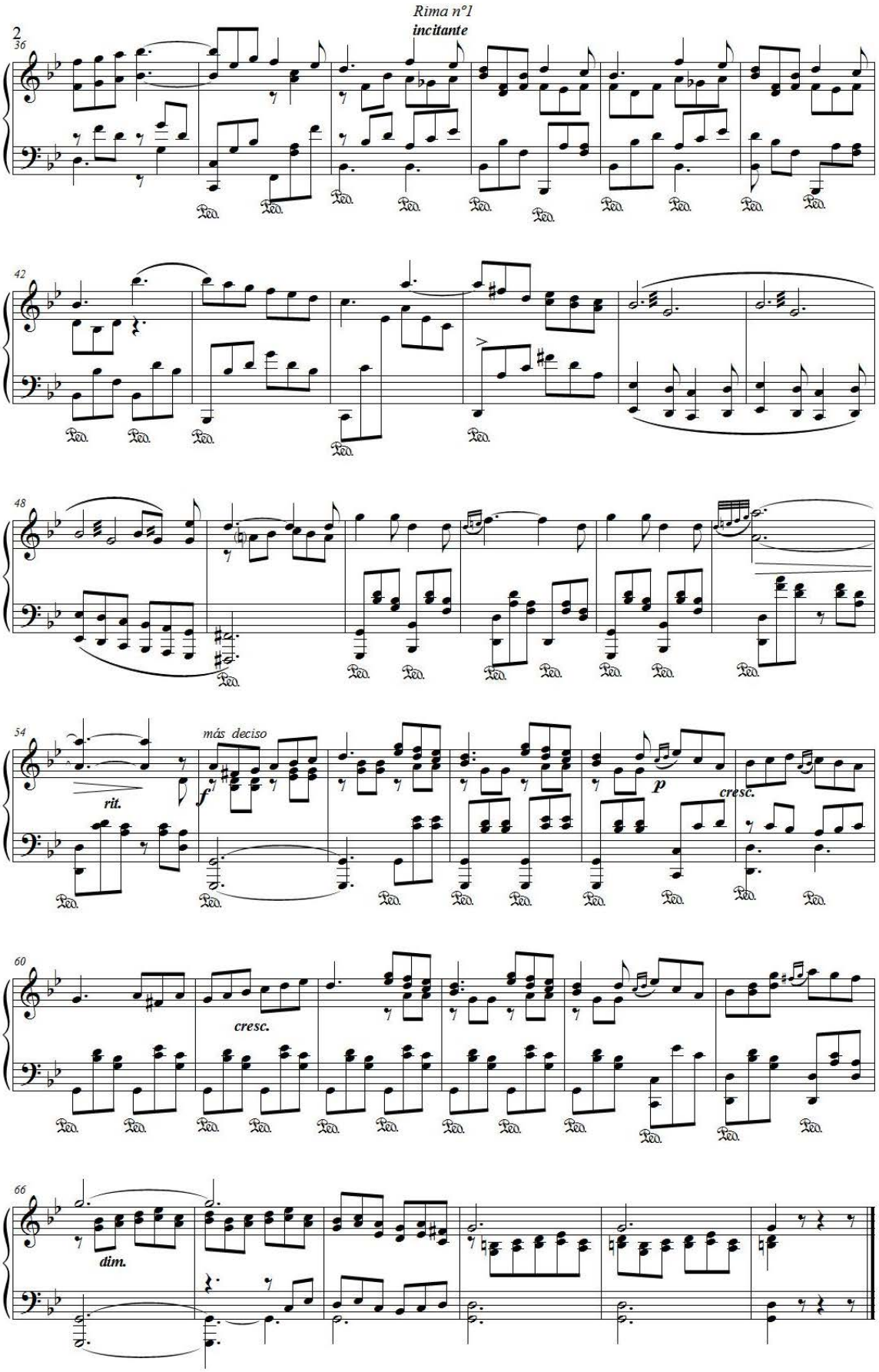
(cc. anacrusa 1-23c).	(cc. an. 1-11).	Sección A. Periodo A1+ transición.	24 cc.	Tonalidad principal. Cierta ambigüedad modal, sensación por momentos de modo eólico en altura sol al evitar la sucesión VIº -VIIº ascendentemente.
	(cc. an.12-23c)	Sección A. Periodo A2+ transición.		
(cc. 1-8b).	(cc. 1-4c)	A1 - Antecedente.	8 cc.	Sol menor/Si b Mayor/Sol menor. La tonalidad se establece en el c. 8b con el VIIº alterado.
	(cc. 4d-8b).	A1 - Consecuente.		
(cc. 8c- 11e).		Transición.	4 cc.	La tonalidad se reafirma (cc. 9 y 11). C. perfecta.
(cc. anacrusa 12-19c).		A2.	8 cc.	Sol menor/ Si b Mayor.
(cc. 19d-23c).		Transición.	4 cc.	Si b Mayor.

(cc. 23d-54).	Sección B.	31 cc.	Tonalidad paralela.
(cc. 23d-31a)	Periodo B1	7 cc.	Si b Mayor.
(cc. anacrusa 31-38c).	Periodo B2	8cc.	Sol menor.
(cc. 38d-42c).	Transición idéntica a cc. 19d-23c de A.	4 cc.	Tonalidad paralela.
(cc. 42d-50).	Periodo B1	7 cc.	Si b Mayor.
(cc. anacrusa 50-54).	B'2 (material de B2, pero solo su antecedente).	5 cc.	Sol menor, semicadencia (c. 54).

(cc. anacrusa 55-71).	Sección A'	18 cc.	Tono principal. El fa # de los cc. 55, 60 y 65 reafirma el carácter tonal, el modal se disipa definitivamente.
(cc. anacrusa 55-60c).	A'1	6 cc.	Sol menor.
(cc. 60d-66a)	A'2	6 cc.	Sol menor.
(cc. 66-71).	*Codetta*	6 cc.	Sol menor/ Sol Mayor.

La partitura informatizada, tras las recomendaciones expuestas, quedaría como sigue:




2
Rima n°1
incitante
36
42
48
54
más deciso
rit.
f
p
cresc.
60
cresc.
66
dim.

Rima 29.

Olmeda escribe *Mesto* al inicio de la *Rima 29* y con ello hace toda una declaración de intenciones. De esta pieza en la tonalidad de Sol menor se desprende una tristeza que solo se verá interrumpida durante la segunda parte en la que la música transcurre en el homónimo mayor del tono principal en el estado anímico opuesto. A pesar de tratar el compositor el mismo diseño en la parte II todo en ella se convierte en alegre y eufórico.

Coincidiendo con el cambio de armadura en el c. 34, en el que Olmeda introduce dos becuadros y un sostenido para pasar al tono de Sol Mayor, se nos señala la expresión de *Animato* más apropiada para este pasaje de júbilo. Se debe pasar de la velocidad metronómica inicial, negra igual a 96, tres oscilaciones (en este caso tres negras) cada dos segundos aproximadamente, a otra más rápida que proporcione una mayor fluidez acorde a la vivacidad de la música.

El diseño escalístico completo ubicado tanto en el bajo como en la voz interior del sistema superior con figuración de blanca con puntillo (cc. 54-61) comienza en el manuscrito con un acento en cada una de las citadas blancas con puntillo. Extrañamente, este acento se echa en falta en otras después, concretamente en las correspondientes a los cc. 59 y 61. Ello se debe sin ninguna duda a un descuido del compositor, en la copia adicional que disponemos de este manuscrito realizada por Fidel Santamaría en 1906 aparece un acento en cada compás. Es uno de los pocos casos en los que erratas de Olmeda fueron corregidas por este copista. He considerado que, por coherencia, el acento debía añadirse a todas las figuras de la voz interior y así lo he presentado en mi trabajo.

Con la Reexposición, que aparece en el c. 62, vuelve el mismo carácter melancólico que al inicio y en la misma tonalidad. Solo cambia el orden de las secciones que la conforman (A y B) que ahora apreciamos justo a la inversa oyendo primero B. Me veo obligado a expresar mi desacuerdo al leer la velocidad apuntada por Olmeda de *Tempo primo* solo en la Sección A que aparece en segundo lugar. Ambas conforman el mismo material en esta tercera parte de la *Rima* que conformaron en la primera y, por tanto, considero que deben interpretarse en el mismo *Tempo*. Una tercera opción sería comenzar B en *Animato* y regresar paulatinamente *ritardando* hasta llegar al *Tempo* del inicio en A. Por respeto a su autor no me he atrevido a modificarlo y he preferido transcribirlo, al digitalizar la partitura, tal cual aparece en el manuscrito. No obstante, veía necesaria esta puntualización.

No hay indicaciones de pedal ni en el manuscrito hológrafo ni en el de copista, pero es indispensable su uso para una interpretación acorde con el contenido de la *Rima.* Sugiero con

carácter general un pedal por blanca con puntillo cambiándolo en el primer tiempo de cada compás tanto en A como A', pero cortándolo en el tercer tiempo tanto en B como en B'.

(cc. 1-16).		I - Sección A.	16 cc.	Sol Menor. Pedal de Tónica (cc. 1-16)
(cc. 1-8).	(cc.1-4).	Tema A - antecedente.	4 cc.	Pedal de Dominante (cc. 1-4).
	(cc. 5-8).	Tema A - consecuente.	4 cc.	Tonalidad principal. Sol Menor
(cc. 9-16).	(cc. 9-12).	Repet. T. A. antecedente.	4 cc.	Pedal de Dominante (cc. 9-12).
	(cc. 13-16)	Repet. T. A. consecuente.	4 cc.	Tonalidad principal. Sol Menor.

(cc. 17-33).	I - Sección B.	17 cc.	Sol menor
(cc. 17-24).	Tema B - antecedente y consecuentes simétricos.	8 cc.	Dominante (c. 23); Tónica (c. 24).
(cc. 25-33).	Repet. T. B. Consecuente algo variado	7 cc.	Tono principal.
(cc. 32b-33).	Soldadura	2 cc.	Sol menor.

(cc. 34-41).	II Sección A' - Tema A variado.	8 cc.	Tono homónimo mayor.
(cc. 42-49).	Repetición Tema A, pero con el consecuente modificado.	8 cc.	Sol Mayor.
(cc. 50-53).	*Codetta*.	4 cc.	Sol Mayor.
(cc. 54-61).	II Sección B' - Tema B variado. Diseño escalístico completo.	8 cc.	Sol Mayor.

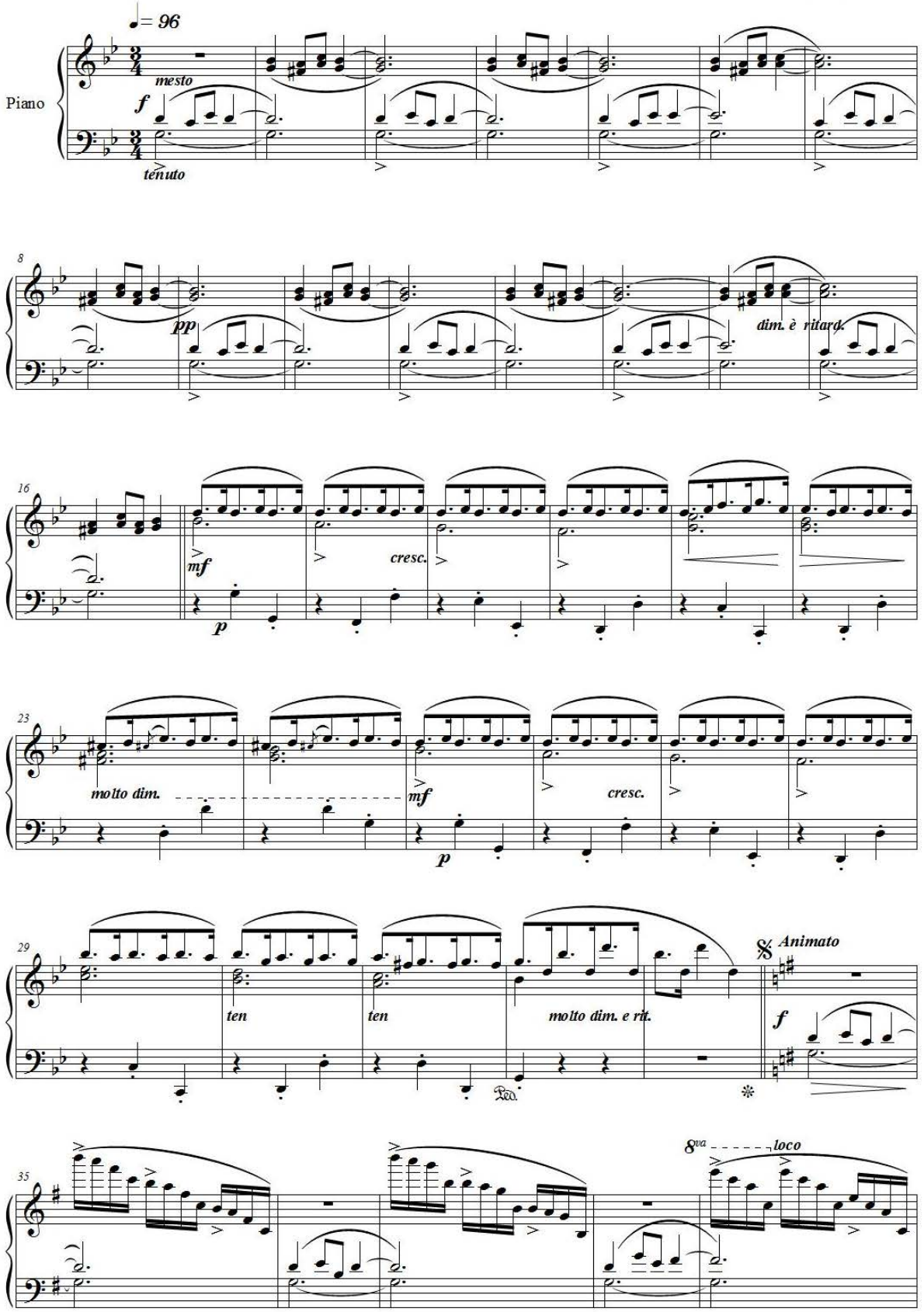
<table>
<tr><td colspan="2">(cc. 62-85)</td><td>III Reexposición (orden invertido). Sección B.</td><td>24 cc.</td><td>Tonalidad principal Sol menor.</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">(cc. 62-69).</td><td>Tema B - antecedente</td><td>4 cc.</td><td rowspan="2">Sol menor.</td></tr>
<tr><td>Tema B - consecuente</td><td>4 cc.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">(cc. 70-77).</td><td>(cc. 71-73).</td><td>Repet. Tema B. Antecedente.</td><td rowspan="2">4 cc.</td><td rowspan="2">Sol menor.</td></tr>
<tr><td>(cc. 74-77).</td><td>Consecuente variado</td></tr>
<tr><td rowspan="2">(cc. 78-92).</td><td>(cc. 78-81)</td><td>III Sección A 1ª parte: Tema A - antecedente.</td><td>15 cc.</td><td rowspan="2">Sol menor</td></tr>
<tr><td>(cc. 82-85)</td><td>Tema A - consecuente variado.</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">(cc. 86-92).</td><td>2ª parte: Coda con la cabeza del Tema.</td><td></td><td>Sol Mayor, 3ª de picardía[168].</td></tr>
</table>

La transcripción propuesta, tras las sugerencias expuestas, es la siguiente:

[168] Recurso armónico utilizado en la música popular de la antigua región francesa, hoy fusionada con Norte-Paso de Calais en Alta Francia.

Rima n°29

Federico Olmeda



Rima n°29

40 8va loco

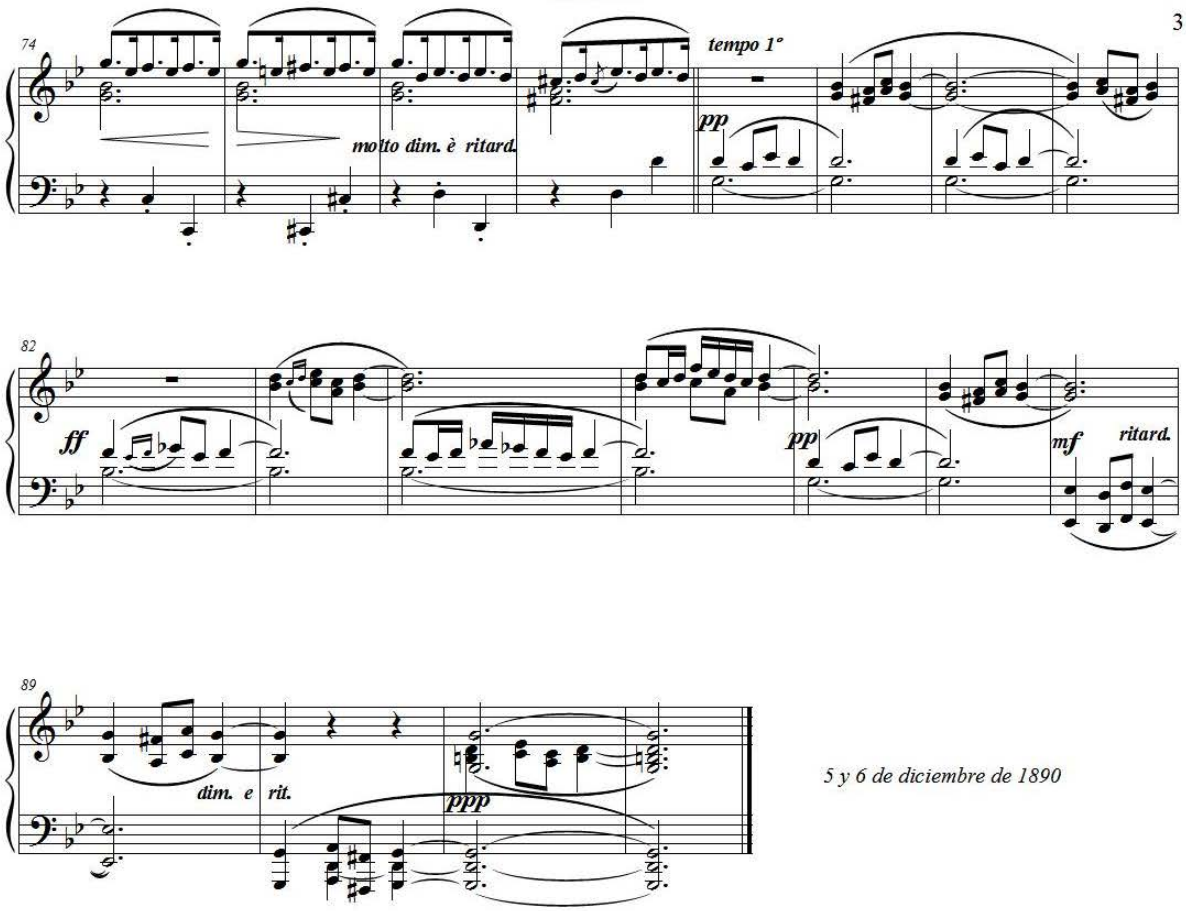
45 8va loco f dim.

49 8va loco 8va loco FIN molto dim. dim. e rit.

54 mf cresc. p De 𝄋 hasta FIN

62 mf cresc. p

68 molto dim. mf p cresc.



5 y 6 de diciembre de 1890

3. 2. 5. Tonalidad de Fa Mayor: *Rima 4*, 6, 22, 26 y 30.

***Rima 4* (“Besa el aura que gime”).**

La presente *Rima 4* carece de indicación expresa de carácter por el compositor. No obstante, como mencionaba en el capítulo 2, la pieza refleja explícitamente una bucólica placidez. Podría adjudicársele el término de “contemplativo” a pesar de B1y B3, subsecciones contrastantes (en las que su autor escribe “brillante”) que bien podrían llevar el término de “exaltado” o “con ardor” estableciendo un paralelismo con los correspondientes versos de la *Rima IX* de Bécquer. Probablemente esto habría resultado demasiado explícito y su condición de presbítero se lo impidió. Prefirió prudentemente inclinarse por indicaciones más discretas.

En los cc. 21 y 23 se echaba en falta el término de *loco* en el manuscrito del E-BUadp. Olmeda utiliza un corchete de octava alta en el sistema superior que termina justo antes de la clave de Fa en cuarta en ambos compases y he tomado la decisión editorial de añadirlo en mi trabajo. Ocurría lo mismo en los cc. 30 y 32 y he actuado en consecuencia.

En el c. 27 se echa en falta un sostenido en el manuscrito delante del do de la voz interior en el sistema superior. Estamos en la tonalidad de La Mayor y Olmeda escribe do # en la voz superior del mismo acorde, así como para la mano izquierda en el sistema inferior. Es un descuido evidente del autor, aunque ni siquiera puede considerarse descuido. Para él estaba sobreentendido, era innecesario y simplemente no pensó que fuera a ser publicado. He añadido el sostenido sin más.

En los cc. 42-43 también habría sido necesario escribir el término de *loco*. No hay un cambio de clave como ocurre en el caso de los cc. 21y 23 o en los cc. 30 y 32 pero sí de registro. Se deduce que deben interpretarse en su altura habitual (más baja) porque justo después, en los cc. 44-45, aparece de nuevo la indicación de octava alta. Asimismo, por coherencia en el diseño, se deduce que hay que descender una octava en los cc. 46-47 por lo que se decidió añadir en la edición el término de *loco* en el último tiempo del c. 45.

En el c. 47 Olmeda utiliza un becuadro de precaución, aunque no hubiera sido necesario, delante del primer mi del sistema inferior. Se ha mantenido en la edición siguiendo los criterios de respeto que han regido mi trabajo en todo momento.

En cuanto a pedalización, no son numerosas las indicaciones del autor que encontramos en el manuscrito y la primera no aparece hasta el c. 18. Sin embargo, sería muy necesario hacer uso de un pedal de resonancia desde el principio, especialmente en esta *Rima*, para proyectar el estatismo generado por el *ostinato* rítmico y que tan bien refleja las ondas del agua del poema en que se inspira. Sugiero con carácter general un pedal por blanca en cada compás excepto

durante los cc. 37-38 en los que, a causa de los grados conjuntos, será necesario cambiar por negra. En cambio, en los cc. 1, 2, 24, 33, 39, 49, 59 y 61, al no haber ningún desplazamiento, el pedal se puede prolongar durante todo el compás.

(cc. 1-19).	Sección A.	19 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 1-10).	Introducción. 3[1+2]+2+2+3.	10 cc.	Fa Mayor. En el c. 8 aparece un la b que avanza la tonalidad del siguiente periodo.
(cc. 11-19).	Tema. 2+2+2+2.	9 cc.	Modo eólico en altura fa o escala natural de Fa menor sin alterar el VIº y VIIº en sentido ascendente con lo que las notas re y mi permanecen bemoles. Sucesión particular de grados Iº - VIº - III (cc. 17-19) característica de Olmeda. Se mueve con frecuencia por mediantes.

(cc. 20-23).	B1, subsección contrastante.	4 cc.	Fa Mayor. Los cc. 20-21 ejercen una función de Dominante sobre los cc. 22-23 que tienen una función de Tónica.
(cc. 24-28).	B2. Empleo de material de la cabeza del Tema (c. 11) y del final de la Introducción (cc. 8 y 9).	5 cc.	
(cc. 29-32).	B3, subsección contrastante.	4 cc.	Tonalidad principal. Dominante (cc. 29-30); Tónica (cc. 31-32).
(cc. 33-38).	B4. Empleo de la cabeza del Tema.	6 cc.	Modo eólico altura fa (escala natural de Fa menor).

(cc. 39-48).	Tema. 3[1+2]+2+2+3.	10 cc.	Tonalidad paralela del homónimo del tono principal. La b Mayor.
(cc. 49-62).	Tema. 3[1+2] +2+2+2+2+3.	13 cc.	Tonalidad principal, de nuevo, de Fa Mayor. Inversión de voces a partir del c. 49, el Tema aparece en el bajo. Quintas paralelas en el bajo (cc. 58 y 60) recuerdan a C. Debussy en *La Cathédrale engloutie*[169].

Tras las sugerencias expuestas, la propuesta de transcripción sería la siguiente:

[169] *Op. cit.*

Rima nº4

Besa el aura...

Federico Olmeda

Piano

f *legato*

dim. *cresc.*

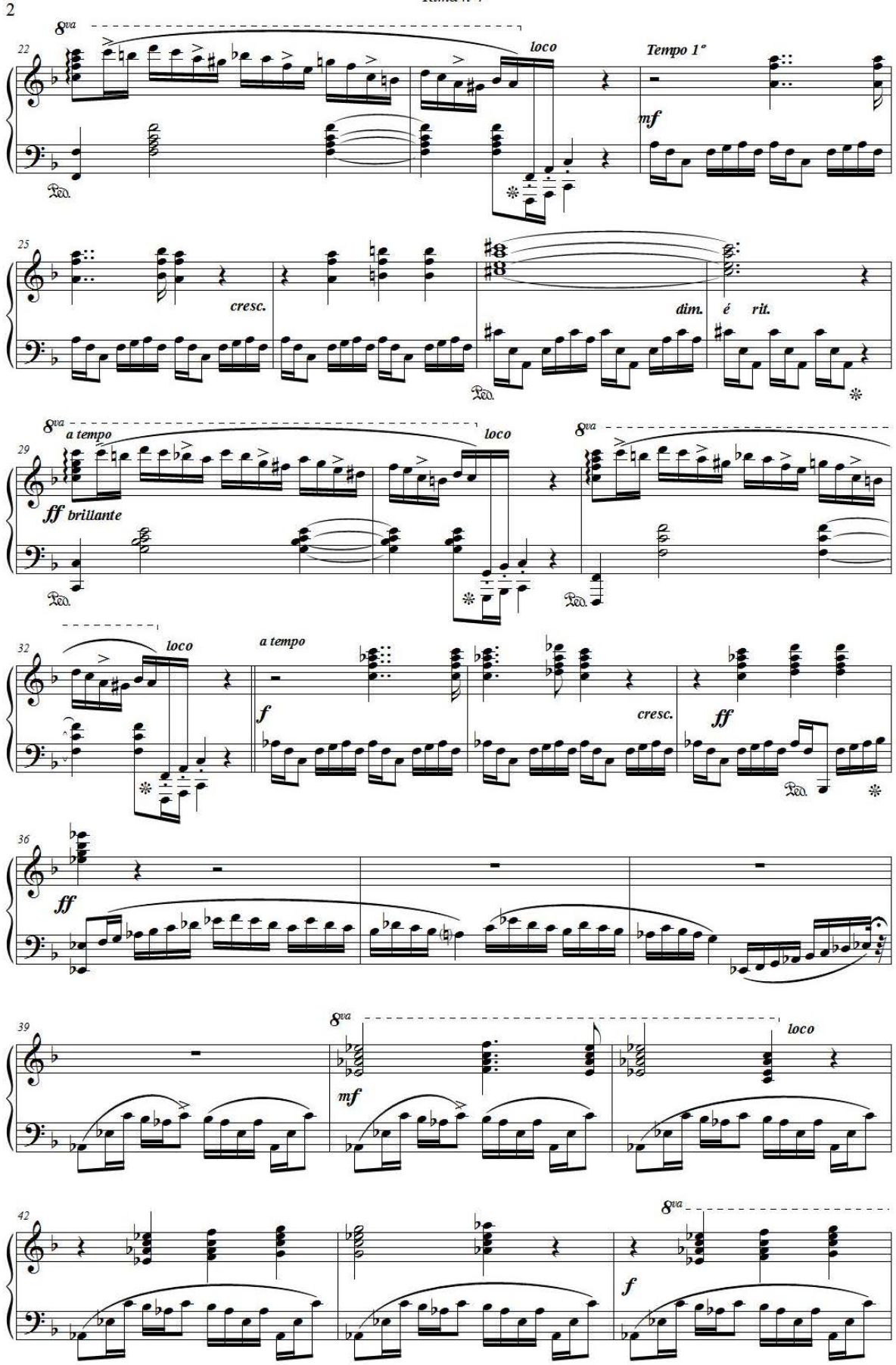
f *dim.* *é rit.* *a tempo* *mf*

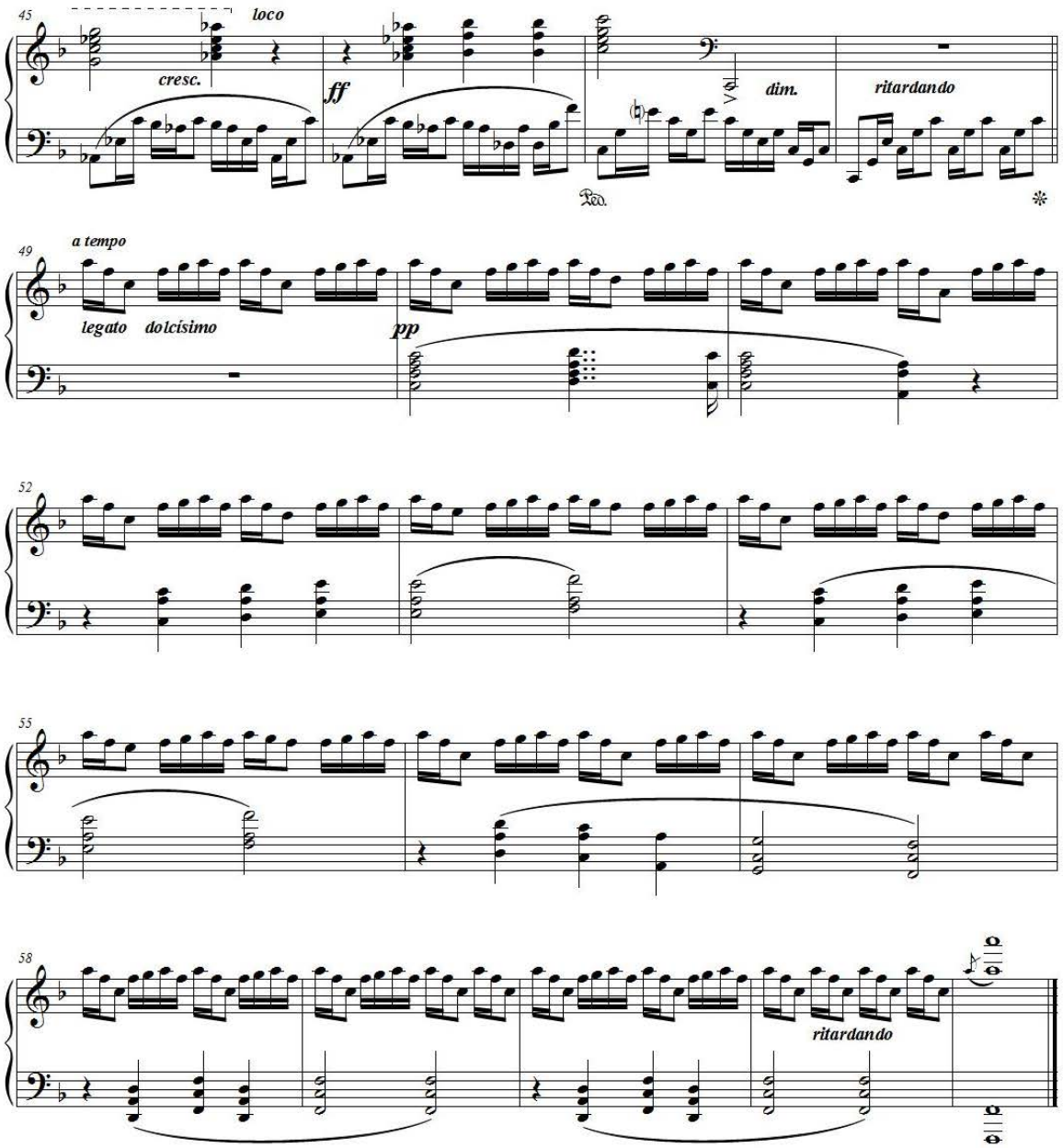
pp

cresc. *ff* *cresc.* *dim. é rit.*

a tempo *brillante* *ff* *loco*

Rima n°4




45
loco
cresc.
ff
dim.
ritardando
Ped.
*
49
a tempo
legato dolcísimo
pp
52
55
58
ritardando

***Rima 6* (*Idilio*).**

Se trata de una de las *Rimas* cuyas fuentes primarias resultaron más difíciles de desentrañar. El manuscrito hológrafo, el único disponible para la presente *Rima* depositado en el E-BUadp, está lleno de tachaduras, manchas de tinta y notas a medio borrar sobre las que Olmeda escribió de nuevo otras muy poco legibles por otra parte y el trabajo en algunos pasajes ha sido prácticamente casi de reconstrucción.

Como apuntaba en el capítulo 2, la pieza comienza con una Introducción de carácter improvisatorio. Resulta interesante observar, por el esbozo tachado que aparece al final del manuscrito, cómo el autor se planteó terminar la *Rima* de manera similar a su inicio, aunque luego lo descartara decantándose por otra opción.

Resulta interesante observar también en el manuscrito cómo la figuración de fusas a modo de semitrinos (cc. 64-65) fue inicialmente concebida de forma diferente. Se ve claramente que Olmeda escribió primero solo semicorcheas y después quiso ir aumentando progresivamente las filigranas, añadió un corchete a las plicas, escribió dos notas más convirtiendo las 2 semicorcheas en 4 fusas y más adelante en tresillos de fusas cc. 73-75. Esto confirma la impresión recibida por el oyente de que la pieza fue escrita con una intención de Tema con variaciones en la que tiene lugar un aumento sistemático de la figuración como función ornamental y parte esencial de su textura. En el capítulo 2 ya mencioné que la *Rima 6* tiene algo de *Canción de cuna* y, aunque por supuesto haya que salvar las enormes distancias, no puedo evitar pensar en la *Berceuse Op. 57 en Re b Mayor* de F. Chopin en la que también se produce un aumento progresivo de la figuración a lo largo de la pieza.

Considero importante escoger una digitación adecuada que permita interpretar el pasaje con figuración de fusas en la Introducción con la naturalidad propia del citado carácter improvisatorio. Sugiero la fórmula 1-4-2-3 repetida sucesivamente (cinco veces) desde el primer sol (c. 1) hasta llegar al primer do (c. 2) con figuración de semicorchea. El empleo del pulgar al principio de cada grupo genera los impulsos necesarios para realizar el trazo musical con un brazo libre de crispación. Asimismo, sugiero la fórmula 2-3-4-5-3-2-1 para todos los grupos de fusas en los cc. 73-74 y 75 por la rapidez y ligereza que proporciona.

En cuanto a pedalización, Olmeda nos indica un pedal de resonancia por primera vez en el c. 11, pero el mismo diseño del Tema de esos compases que aparecen con pedal en el manuscrito comienza en el c. 4 en el que, por coherencia, debería figurar igualmente. Sugiero con carácter general, un pedal desde el inicio (Introducción incluida) para una adecuada proyección del sonido y cambiarlo cada negra con puntillo.

(cc. 1-3).	Introducción	3 cc.	Tonalidad principal a partir del primer do del c. 2.
(cc. 4-10).	A1. Sección Expositiva.	6 cc.	Fa Mayor. Dominante con séptima, quinta rebajada en el c. 7 (2ª negra con puntillo); Tónica (c. 8a).
(cc. 11-18).	A2.	8 cc.	Dominante con séptima (c. 18b).
(cc. 19-28).	A3.	10 cc.	Re menor (relativo menor) / Fa Mayor. Dominante paralela en el c. 19a (1ª negra); Tónica paralela (c. 20); Dominante paralela (c. 21); Dominante (cc. 22-23); Dominante con séptima y novena (c. 24); Dominante con séptima (c. 26.); Tónica (c. 27). Progresión de acordes que descienden por intervalos de 2ª Mayor (cc. 24-26).
(cc. 29-34).	A4.	16 cc.	Séptima disminuida (cc. 32b); Tónica (c. 33a); Séptima disminuida (c. 33b); Tónica de La b Mayor (c. 34a); Dominante (c. 34b).

(cc. 35-44).	B1. Desarrollo.	10 cc.	Inestabilidad tonal. Va descendiendo por terceras menores: La b Mayor (cc. 35-36); Fa menor (cc. 37-39); Re b Mayor (cc. 40-43); Si b Mayor (c. 44).
(cc. 45-54).	B2.	10 cc.	Sigue descendiendo por terceras menores salvo cuando a través de una Dominante secundaria vuelve a la tonalidad principal: Si b Mayor (cc. 45-46); Sol menor (cc. 47-49); Mi b Mayor (cc. 50-53); Fa M (c. 54).

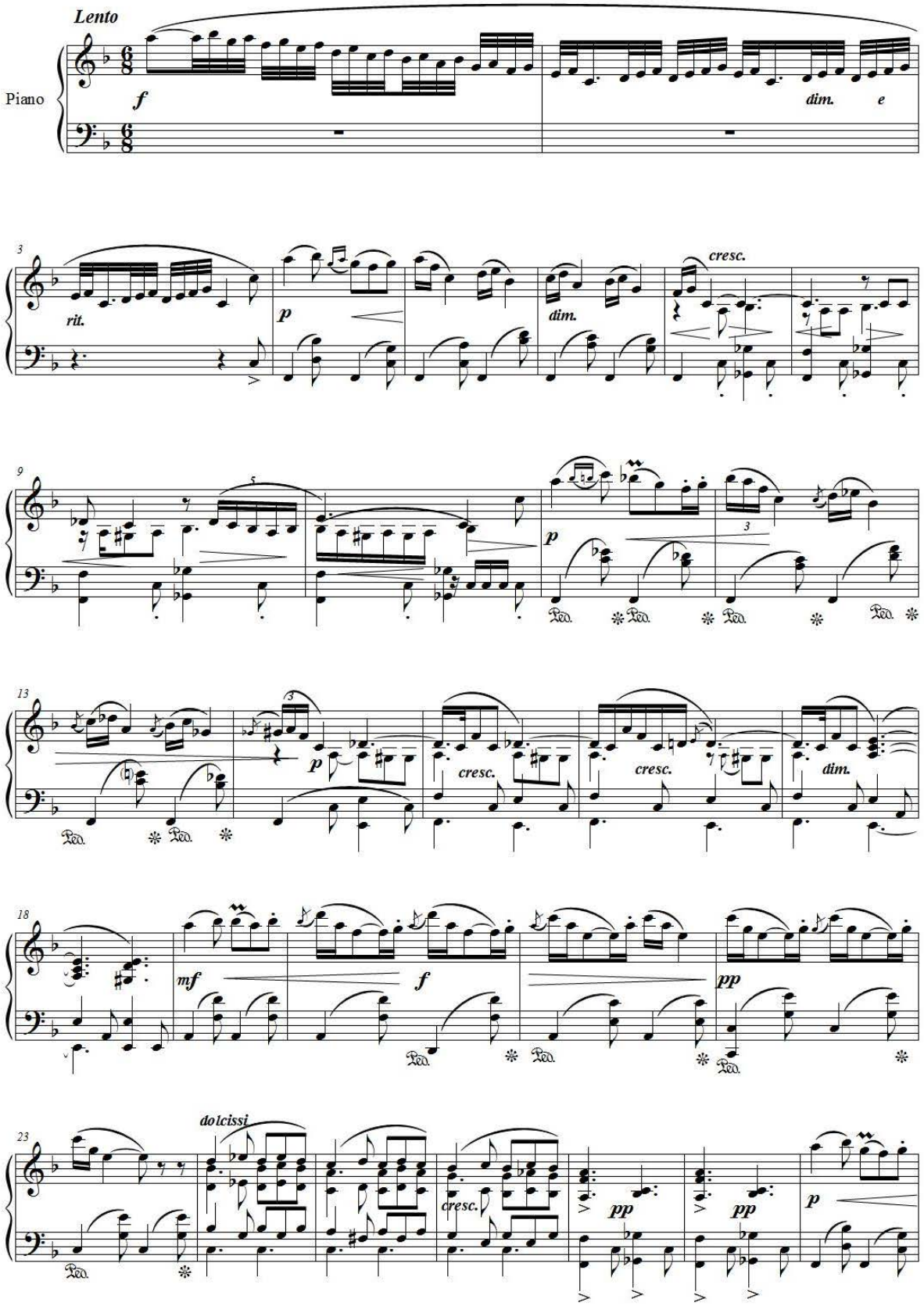
(cc. 56-62).	A'1. Reexposición variada.	7 cc.	Fa mayor. Tónica (c. 56); Dominante con séptima (c. 59b).
(cc. 63-70).	A'2.	8 cc.	Fa mayor.
(cc. 71-76).	A'3.	6 cc.	Variación decorada sobre un bajo ostinato.
(cc. 77-86).	A''3.	10 cc.	Fa Mayor
(cc. 87-92a).	A'4.	5 cc.	Fa mayor.
(c. 92)	*Codetta.*	1 c.	Tonalidad principal.

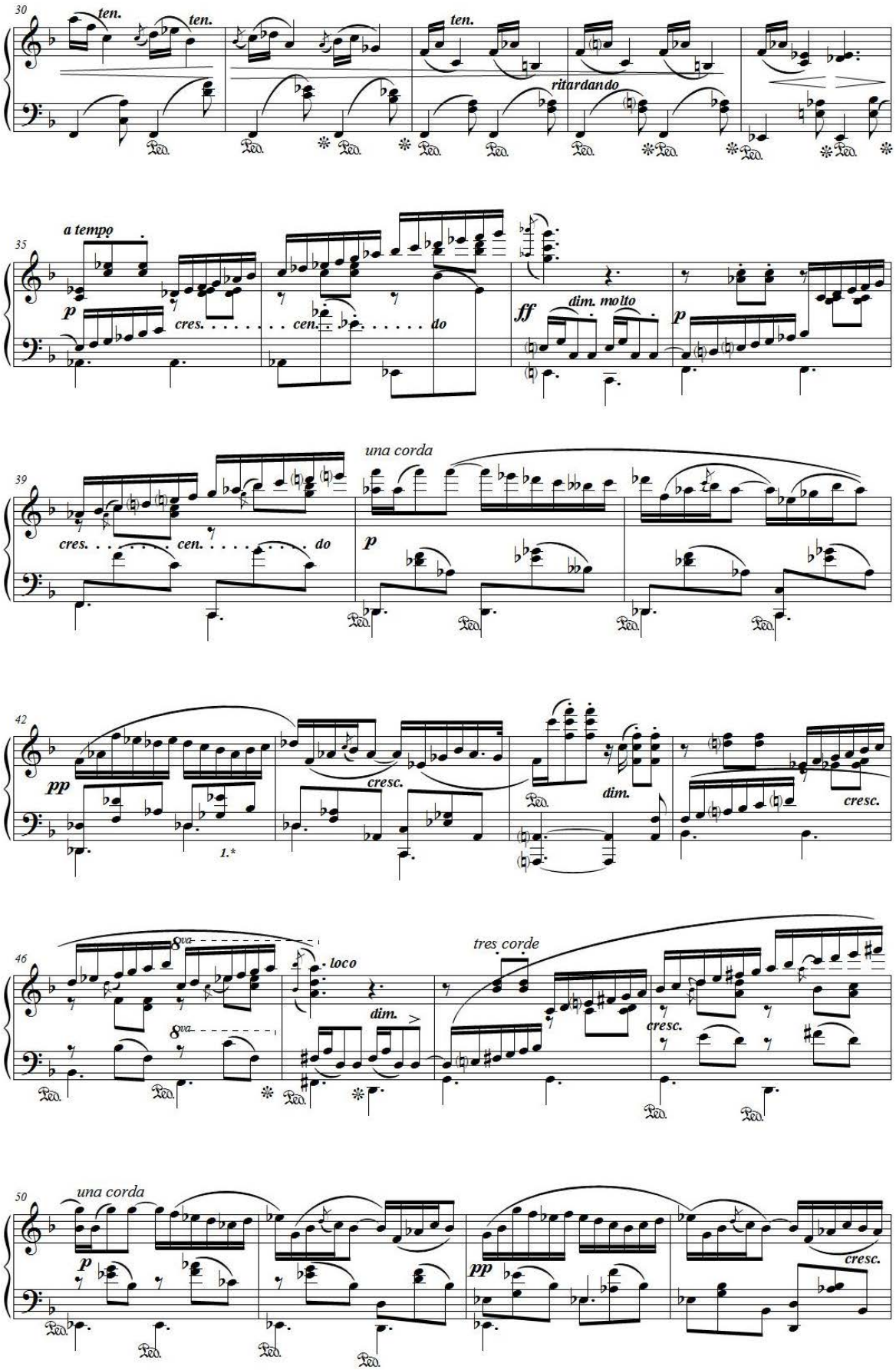
La digitalización propuesta para esta *Rima*, tras las sugerencias expuestas, quedaría como sigue a continuación:

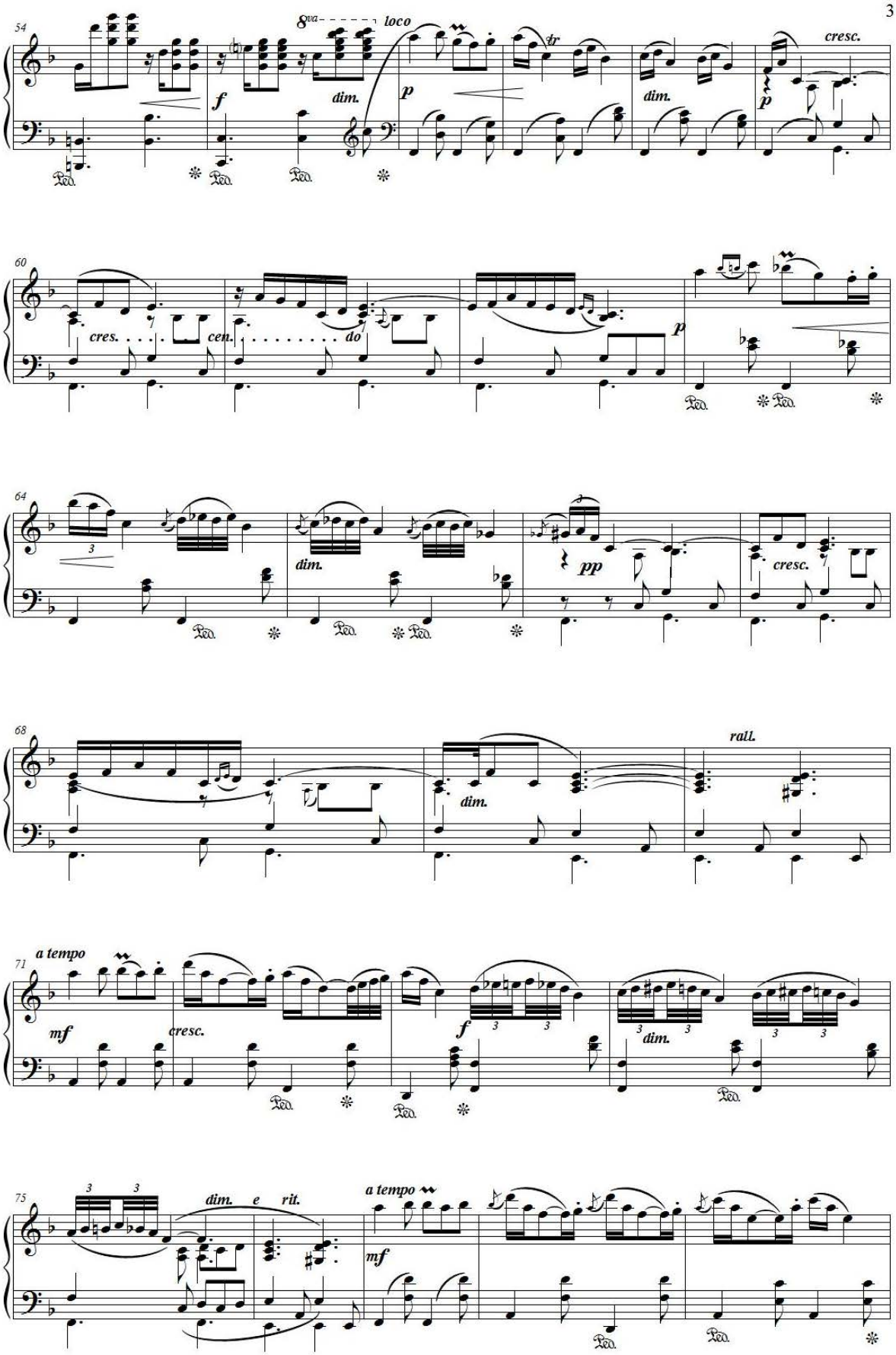
Rima nº6

Idilio

Federico Olmeda




30
ten.
ten.
ten.
ritardando
35
a tempo
p
cres. . . . . cen. . . . . do
ff
dim. molto
p
39
cres. . . . . cen. . . . . do
una corda
p
42
pp
cresc.
1.*
dim.
cresc.
46
8va
8va
loco
dim.
tres corde
cresc.
50
una corda
p
pp
cresc.


54
8va
loco
f
dim.
p
tr
dim.
p
cresc.
60
cres.
cen.
do
p
64
3
dim.
pp
cresc.
68
dim.
rall.
71
a tempo
mf
cresc.
f
3
3
3
3
dim.
3
3
75
3
3
dim.
e
rit.
a tempo
mf

Rima n°6

80 pp ten. p

86 p cresc. dim. f ritardando

92 8va pp dim.

Abril, 1890. Burgos.

Rima 22.

Lo primero que sorprende en el manuscrito de esta *Rima 22* es la velocidad metronómica de 142 para la negra, ya que es una opción que, aunque existe en los actuales metrónomos electrónicos, el Metrónomo Maelzel no ofrecía en tiempos de Olmeda. Es sin duda un despiste de nuestro protagonista que, siguiendo la línea editorial expuesta, he querido conservar con escrupuloso respeto en mi trabajo. No obstante, creo que el MC se refería en este caso a negra igual a 144 y considero que ese debería ser el *tempo*.

Según figura en las fuentes primarias, toda la *Rima 22*, salvo el *Trio*, debe interpretarse *staccato.* En el manuscrito hológrafo, el único disponible para esta *Rima* depositado en el E-BUadp, observamos adicionalmente al principio de la obra el característico punto encima y debajo de algunos de los acordes. Para evitar confusión y que solo se tocaran determinados acordes "picados" he prescindido de los citados puntos en mi trabajo. Es muy probable que así ocurriera en el proceso de composición de su autor. Escribió los primeros acordes picados, luego añadió *staccato* y continuó escribiendo el resto de los acordes sin más. He preferido aclarar como señalaba más arriba que el término *staccato* debe interpretarse de manera general salvo cuando el compositor señala "más lento" (cc. 26-29a y 83-86a), cuando indica expresamente *legato* o ya en el *Trio.*

La barra bajo el calderón entre los cc. 24-25 era sencilla en el manuscrito y me he permitido escribirla doble en mi trabajo.

Encontré varios errores más por olvidos de su autor en el manuscrito que presento ya corregidos en mi edición: en el c. 47 faltaba un bemol delante del último si (sistema superior) para completar el doble floreo, ya que este figura como becuadro dos corcheas antes; en el c. 52 faltaba una línea adicional debajo de las dos últimas terceras (sistema superior). Por coherencia melódica, las notas de dichas terceras deberían ser do-mi y sib-re, no la-do y sol - sib; En el c. 54 faltaba un becuadro tanto en el sol del bajo (4ª corchea) como en el fa del bajo (6ª corchea) de la mano izquierda, sin esa alteración, las Dominantes que las preceden no podrían resolver.

Como indicaba en el capítulo 2, he añadido en la partitura de mi trabajo la indicación de "más lento" (cc. 83-86) que se echaba en falta en el manuscrito tras el *ritardando* del compás precedente, ya que se corresponde con los cc. 25-28 donde sí aparece.

No figuran indicaciones de pedal del autor. Sugiero con carácter general una punta de pedal en cada tiempo para una adecuada proyección del sonido salvo en los cc. 16b-24 y cc. 76b-82 en los que sería necesario un pedal del primer al tercer tiempo manteniendo el bajo y enfatizando así el ritmo de *mazurka.*

(cc. 1-8b).	A1. *Mazurka*. Tema A.	8 cc.	Fa Mayor; 6ª aumentada francesa (3ª Mayor-4ª aumentada-6ª aumentada) en los cc. 1c y 5c.
(cc. 8b-16b).	A2. Repetición Tema A octava alta con modificación final.	8 cc.	Fa Mayor; 6ª aumentada francesa (cc. 9c y 13c.).
(cc. 16b-20).	B1. Subsección contrastante.	4 cc.	Re menor.
(cc. anacrusa 21-24).	B2. Subsección contrastante.	4 cc.	Fa Mayor.
(cc. 25-28b).	Soldadura con la cabeza del Tema A.	4 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 28b-32b)	A'1. Tema A comprimido.	4 cc.	Fa Mayor; 6ª aumentada francesa (c. 29c).
(cc. 32b-40b).	A'2. Repetición Tema A octava alta con modificación final.	8 cc.	Fa Mayor; 6ª aumentada francesa (cc. 33c y 37c).

(cc. 40b-48a).	C1. *Trio.*	8 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 48b-55).	C2. *Trio.*	7 cc.	IIº mayorizado (con la tercera Mayor) en c. 54b (4ª corchea). Séptima disminuida en el c. 54b (5ª corchea). Subdominante con 5ª y 6ª en el c. 55.
(cc. 56b-58a).	Transición.	2 cc.	Semicadencia c. 57.

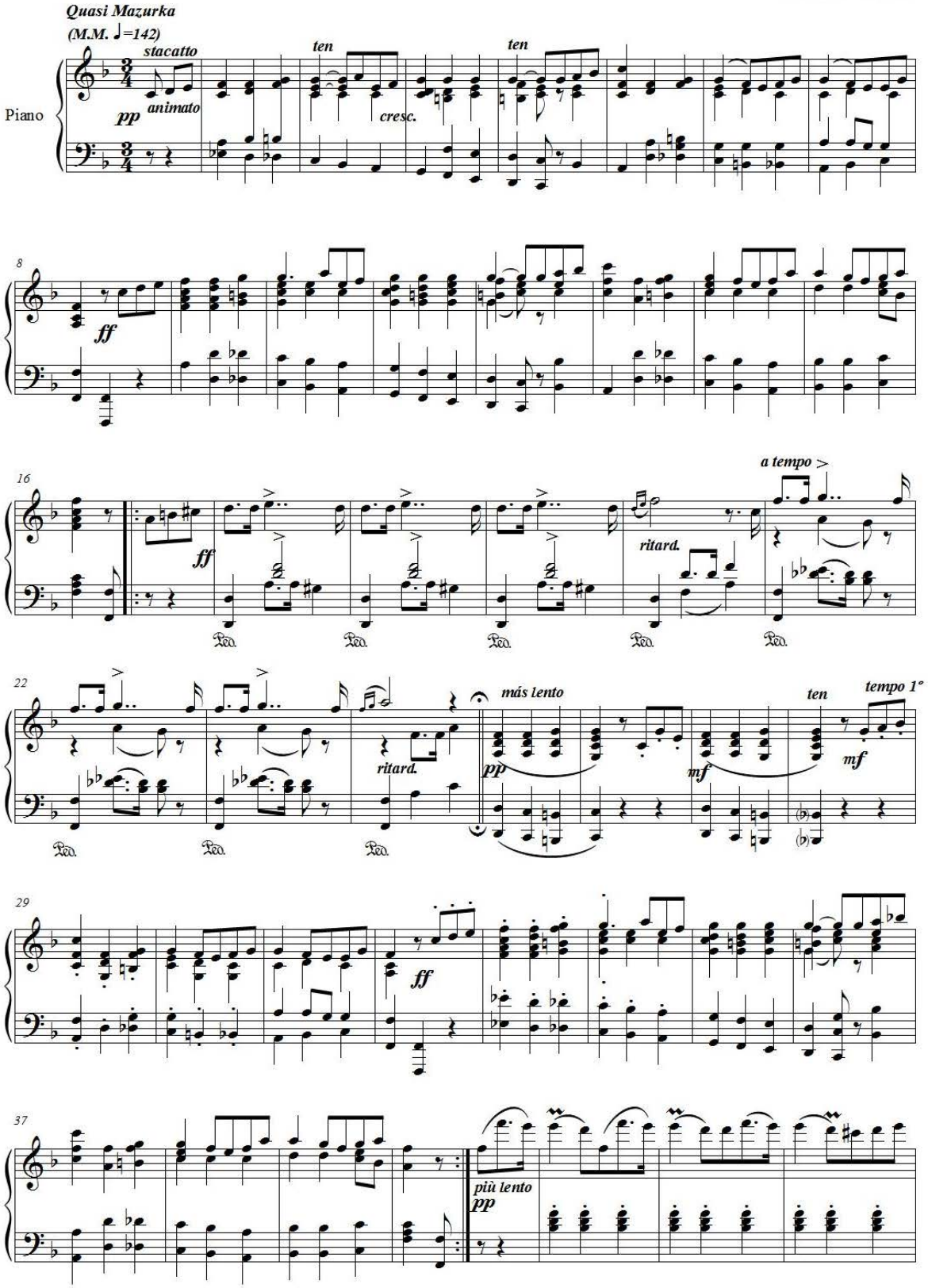
(cc. 58b-74b).	A. *Mazurka*.	16 cc.	Se corresponden con los cc. 1-16b. Dominante de la Dominante con la 5ª rebajada situada en el bajo. Sexta aumentada francesa en el c. 59 c.
(cc. 74b-86a).	B. *Mazurka*.	13 cc.	Se corresponden con los cc. 16b-28a. Tonalidad paralela y principal.
(cc. 86b-90b).	A'1.	4 cc.	Se corresponden con los cc. 28b-32b. Sexta aumentada francesa en el c. 87c.
(cc. 90b-98b).	A'2	8 cc.	Se corresponden con los cc. 32b-40b. Sexta aumentada francesa (c. 95c).

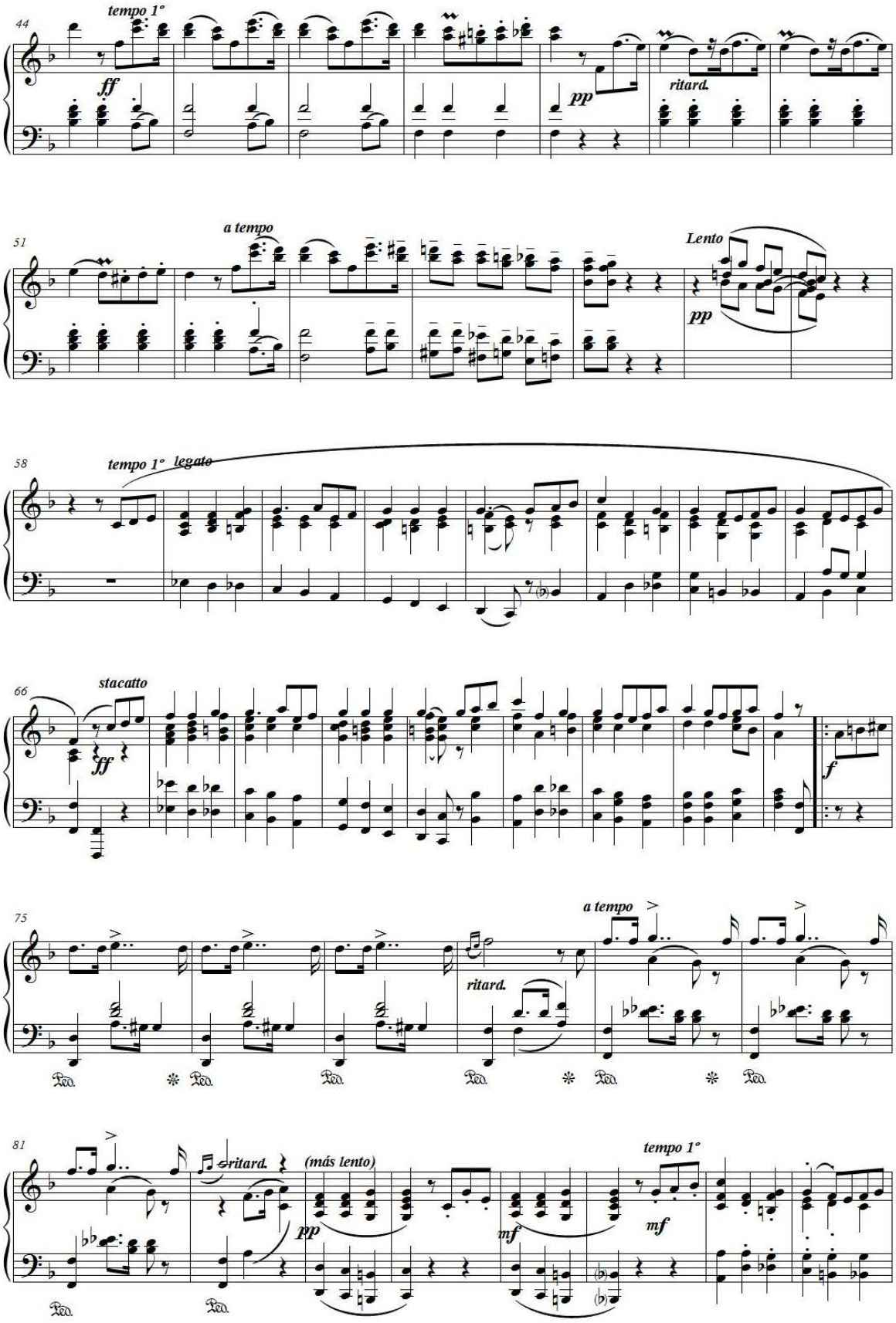
(cc. 98b-110).	C'. Coda.	12 cc.	Tonalidad principal
(cc. 98b-106a).	C1. Antecedente Tema B.	8 cc.	Fa Mayor.
(cc. 106b-110).	C2. Cabeza Tema A.	4 cc.	Fa Mayor.

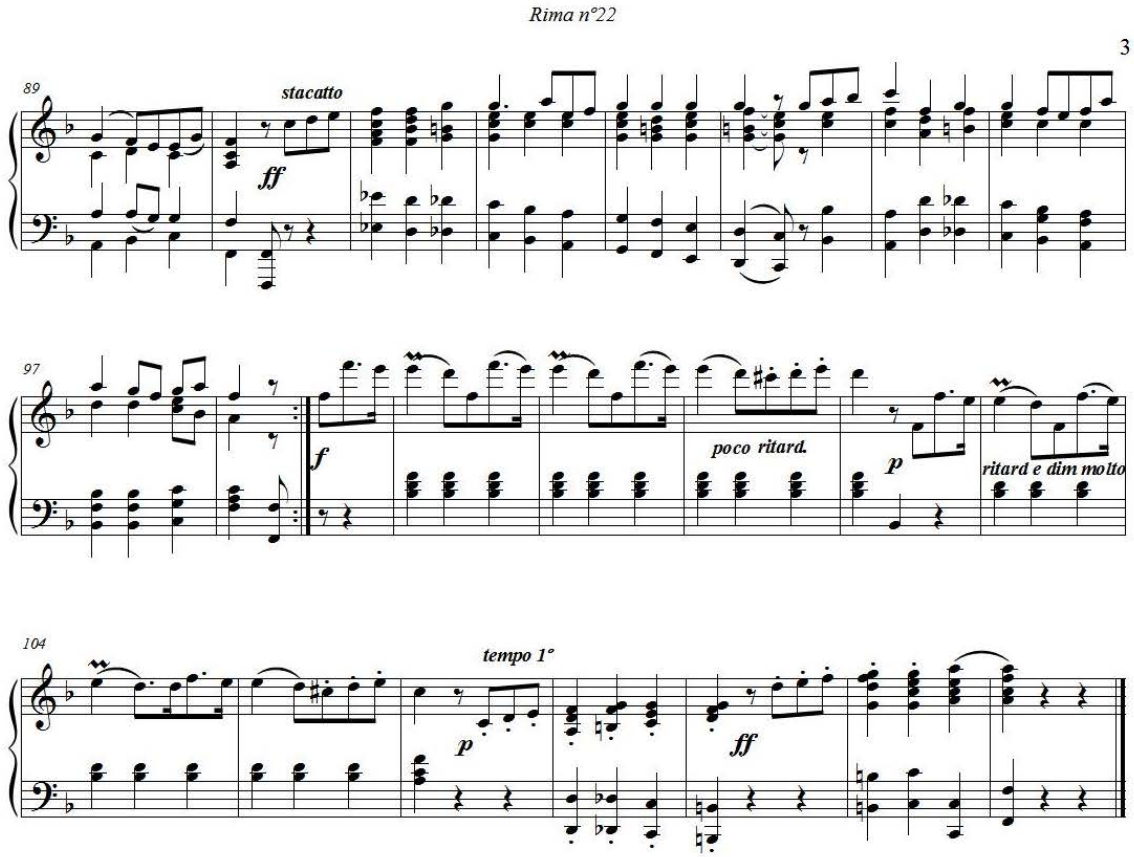
La propuesta de digitalización, tras las recomendaciones expuestas, sería la siguiente:

Rima nº22

Federico Olmeda




44
tempo 1°
ff
pp
ritard.
51
a tempo
Lento
pp
58
tempo 1°
legato
66
stacatto
ff
f
75
a tempo
ritard.
81
ritard.
(más lento)
pp
mf
tempo 1°
mf


Rima n°22
3
89
stacatto
ff
97
f
poco ritard.
p
ritard e dim molto
104
tempo 1°
p
ff

Rima 26.

Mi trabajo por desentrañar el texto musical escrito por su autor en la presente *Rima* ha sido aún más difícil que en la *Rima 4*. Como ya apunté en el capítulo 2, la *Rima 26* es una de las cinco piezas consecutivas de la colección (la primera, más concretamente) que, de manera excepcional, a diferencia de las 28 restantes no se encuentra en el E-BUadp sino en el E-PAL. Desconozco la causa de cómo fueron a parar allí. Debo precisar, y esto no lo mencioné en el anterior capítulo, que las *Rimas* depositadas en el archivo de la catedral de Palencia no figuran catalogadas bajo el nombre de su autor (como sería lo lógico) sino, sorprendentemente bajo el nombre del musicólogo José López Calo.

En la partitura manuscrita aparecen infinidad de notas tachadas y de nuevo escritas al lado, ya corregidas, aunque un intervalo de segunda menor o mayor según el caso, por arriba o por abajo. A veces este intervalo (entre la primera y segunda opción) es de tercera o incluso mayor. Por momentos el texto se vuelve ilegible y solo se puede deducir qué es lo que escribió el MC por tratarse de compases con un diseño simétrico en los que la segunda parte sí puede descifrarse. Podría pensarse que Olmeda estaba indeciso en el proceso de composición de la pieza.

Todo lo anteriormente expuesto parecería normal (ocurre con frecuencia en muchos compositores) si no fuera porque descubrí con auténtico estupor cómo un investigador anónimo, en lugar de hacer una copia en limpio, había incurrido en la desconsideración de escribir en la primera página del manuscrito, con tinta roja y una estilizada grafía que delata tiempos relativamente recientes (último tercio del s. XX me atrevería a decir), sus conclusivas apreciaciones. A saber: la altura exacta de ciertas notas dudosas, alguna alteración accidental no muy clara o incluso el nombre con letra de las notas de determinados acordes para así poder despejar dudas. Tamaño agravio ante una pieza de patrimonio histórico material he podido contabilizarla, desafortunadamente, hasta en diecinueve ocasiones[170] en esta *Rima*.

No encontramos indicaciones de digitación del autor en el manuscrito. Sugiero la alternancia sucesiva del 4º y 5º dedo para timbrar la voz superior siempre que sea posible como es el caso de los cc. 5-8, cc. 57-58, cc. 79-82 y cc. 84-87.

En cuanto a pedalización, Olmeda solo nos dejó escritos aquellos pedales de resonancia que pueden mantenerse durante todo el compás. Sin embargo, para una adecuada proyección del sonido que favorezca el *cantabile*, serán necesarios también otrosdesde el inicio, aunque más breves. Sugiero con carácter general una punta de pedal en las corcheas impares de cada

[170] Véase el manuscrito en el Apéndice, pág 542 y ss.

compás, así como el uso del pedal *una corda* desde la anacrusa del c. 93 hasta el primer tiempo del c. 105.

(cc. 1-20b).	Estribillo.	20 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 1-8b).	Sección A. Tema. Antecedente y consecuente son simétricos en longitud.	8 cc.	Fa Mayor.
(cc. 8b-20b).	Repetición Tema con consecuente variado y amplificación temática.	12 cc.	Fa mayor.

(cc. 20b-46b).	Desarrollo - I.	26 cc.	Inestabilidad tonal.
(cc. 20b-28b).	B1.	8 cc.	Pasa por las tonalidades de Do Mayor (c. 21); Re menor (c. 24b); Sol Mayor.
(cc. 28b-46b).	B2.	18 cc.	Do menor 29a; La b Mayor (c. 33a) y Fa Mayor (c. 40a).

(cc. 46b-50b).	A'.	4 cc.	Antecedente del Tema en el tono original de Fa Mayor.
(cc. 50b-52b).	A'	2 cc.	Consecuente del Tema, pero solo el principio. Pasa al tono de Si b Mayor (c. 50b).

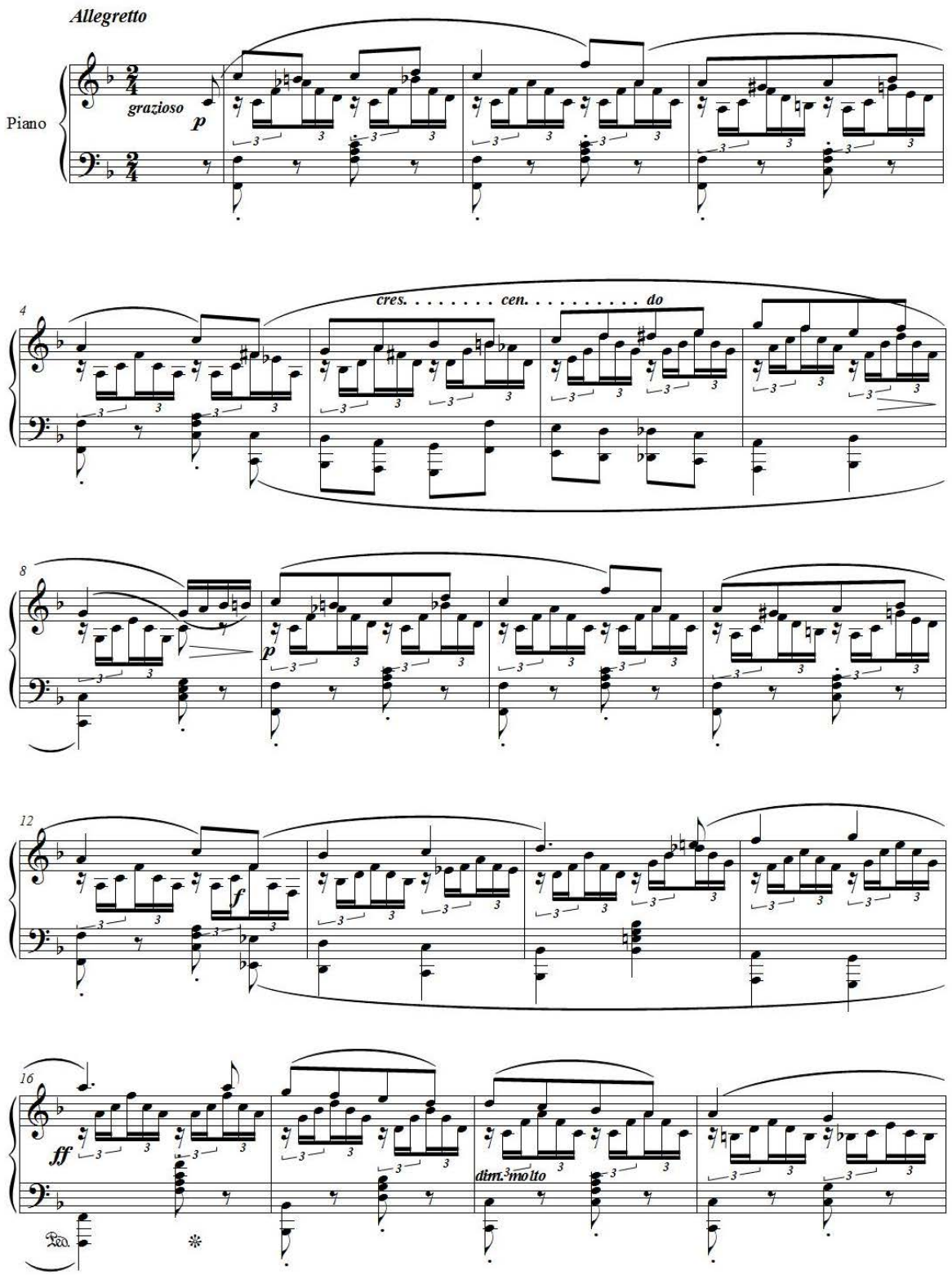
(cc. 52b-74b).	Desarrollo II.	22 cc.	Inestabilidad tonal.
(cc. 52b-62b).	C1.	10 cc.	Material del consecuente del Tema. Mi b Mayor (c. 52b); Do menor (c. 54b); Mi b Mayor (c. 58a); La b Mayor (c. 61a).
(cc. 62b-74b).	C2.	12 cc.	La b Mayor (61a); Si b Mayor (65a); Do menor (c. 71a). Fa Mayor (c. 73a).

(cc. 74b-106).	Estribillo	32 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 74b-88b).	Tema. Consecuente variado.	14 cc.	Fa Mayor.
(cc. 88b-106).	Coda.	18 cc.	Desviación tonal hacia la Subdominante, Si b Mayor (c. 89a). Regresa al tono original en el c. 93.

La propuesta de transcripción, tras las sugerencias expuestas, queda como sigue:

Rima n°26

Federico Olmeda



Rima n°26

20 *pp* cres. . . . . cen. . . . . do

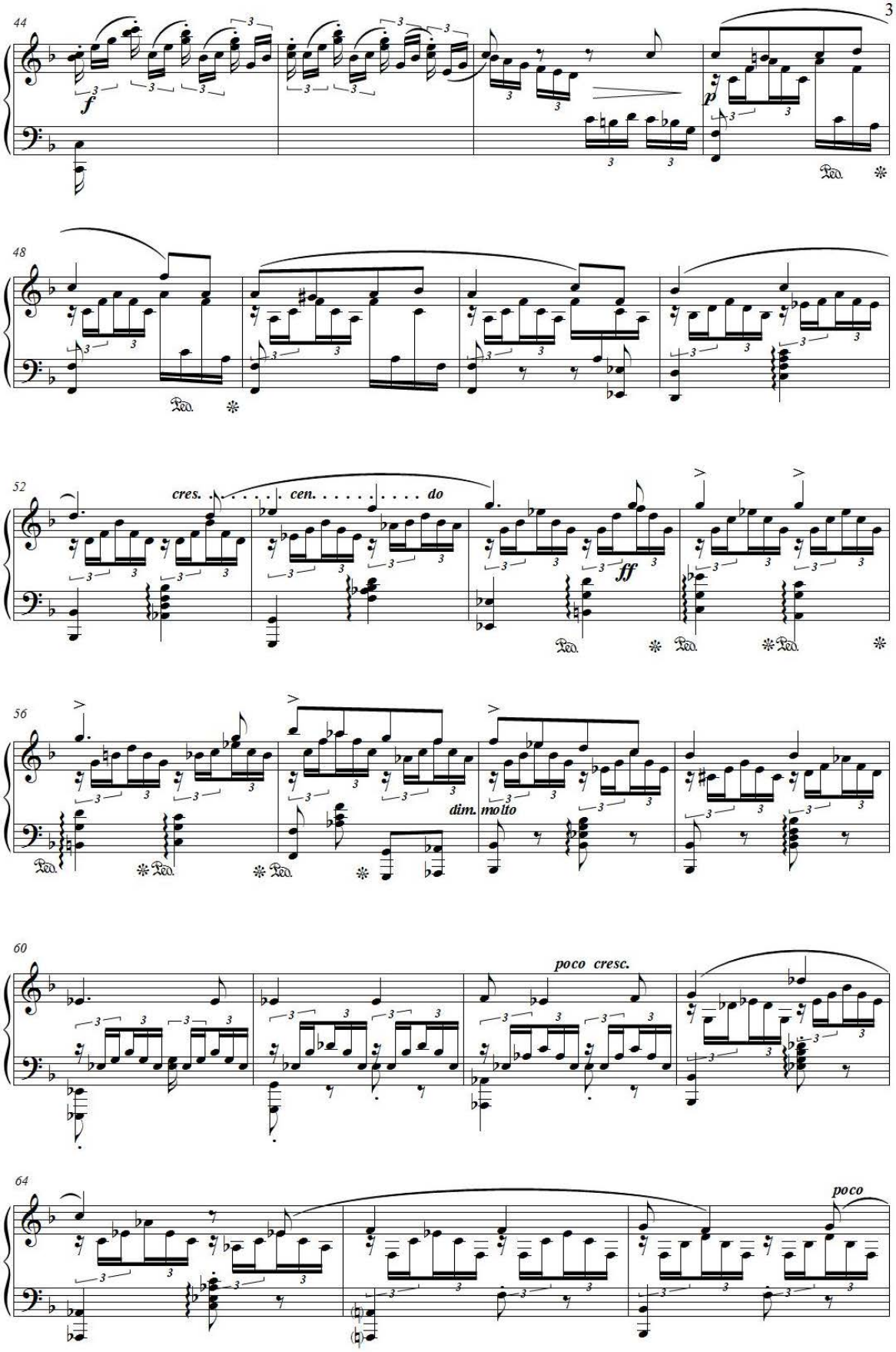
24 *f*

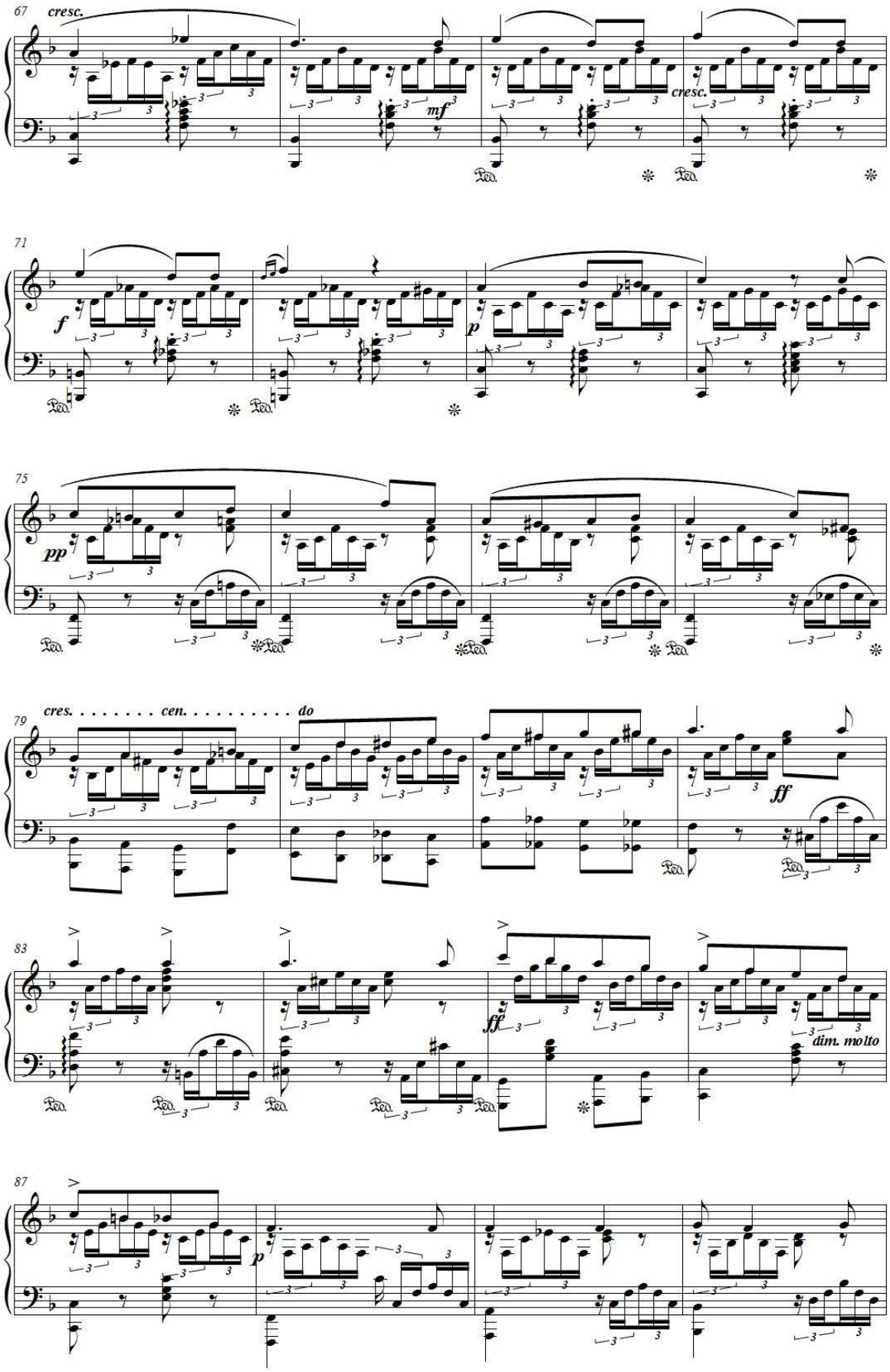
28 *ff* *pp* cres. . . . . cen. . . . . do

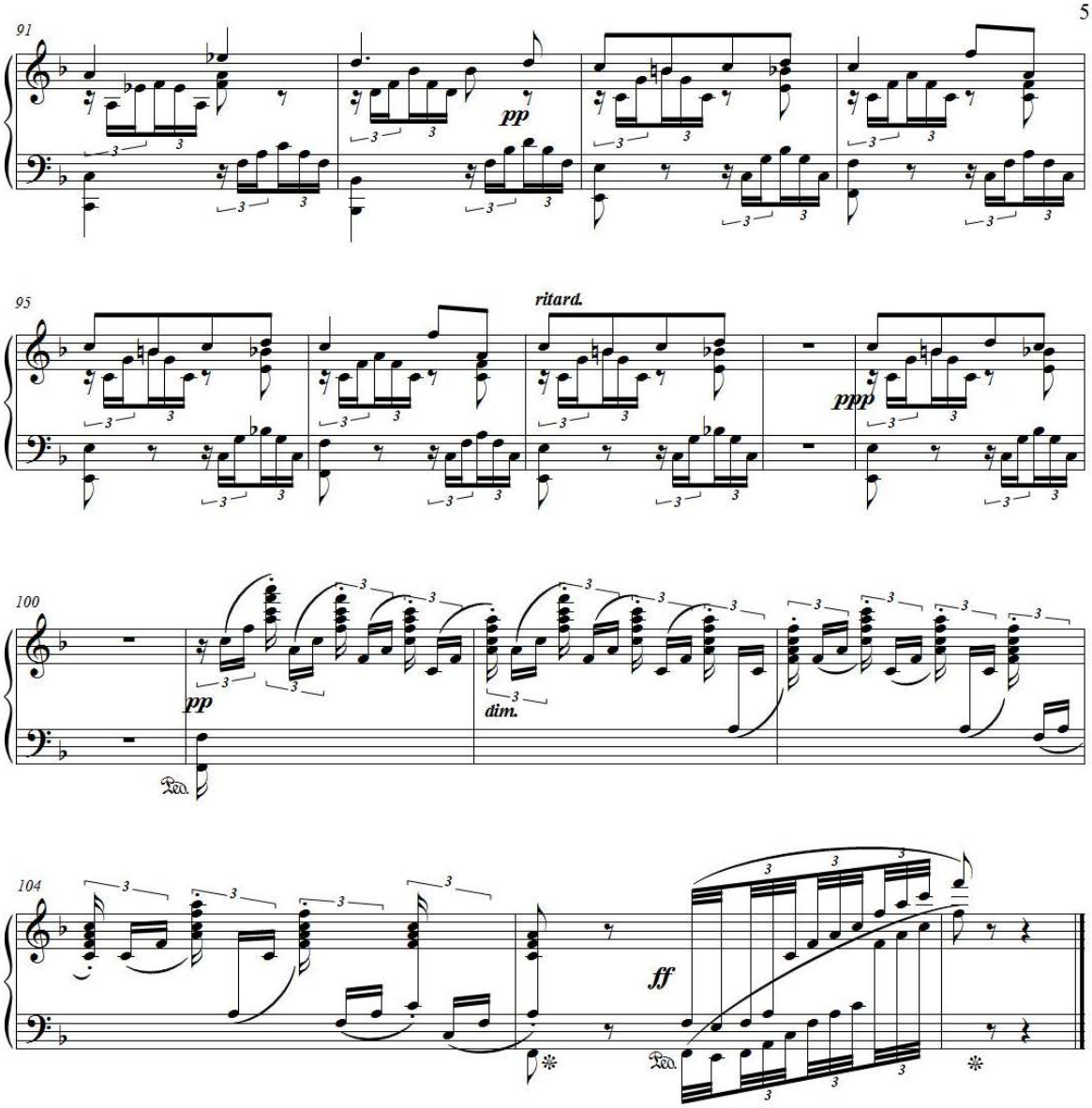
32 *ff*

36 *pp*

40 *ff* *dim. molto*


3
44
f
p
48
52
cres. . . . . cen. . . . . do
ff
56
dim. molto
60
poco cresc.
64
poco


67
cresc.
mf
cresc.
71
f
p
75
pp
79
cres. . . . . cen. . . . . do
ff
83
ff
dim. molto
87
p


91
pp
95
ritard.
ppp
100
pp
dim.
Ped.
104
ff
Ped.

***Rima 30* (*Escenas nocturnas - A la luz de la luna n. 2*).**

La mayor dificultad en el trabajo de edición de esta *Rima 30* no ha radicado en la música sino en el texto que, a modo de argumento descriptivo, escribió el propio compositor para esta y para la n. 19. Como ya indiqué en el capítulo 2, las *Rimas 19 y 30* carecen de un poema específico de referencia en el *Libro de los Gorriones* del poeta sevillano, pero mantienen un lazo estrecho con él a través del tan becqueriano título, arriba citado, que ambas comparten en sus correspondientes versiones (nn. 1 y 2) respectivamente.

Descifrar la descripción apuntada por Olmeda en el manuscrito custodiado en el E-PAL ha requerido no solo una cierta dosis de pericia y por supuesto disciplina, volviendo con la lupa al texto una y otra vez, sino también el conocimiento de su personal "imaginería", conocimiento basado en la experiencia de haber descifrado otras anotaciones musicales de Olmeda para sus *Rimas* a lo largo de la colección.

> "La luna luce claramente iluminando con sus melancólicos rayos a la tierra; todo el firmamento parece bañado en su luz. La noche es de estío muy tranquila y serena, solo se ve atendiendo con fijeza a manera de una escala en la que muchos seres fantásticos e ideales parece que se entretienen en ascender y descender entre el firmamento y la tierra: cual otra cara [ilegible] lo he visto, el que no quiera creer que no lo crea".

Al final tuve que claudicar dejando por imposible descifrar la totalidad del texto, qué palabras exactamente había escrito Olmeda de su puño y letra justo antes de "lo he visto", en el penúltimo renglón del párrafo ubicado en la primera página del manuscrito de esta *Rima*. Se trata únicamente de dos o tres palabras más a lo sumo. A la propia dificultad de desentrañar su caligrafía, personalísima, se une el abombado por la encuadernación en el margen derecho que deforma el ángulo de visión y, por si fuera poco, el hecho de que nuestro protagonista haya anotado su descripción encima de los pentagramas entremezclándose con las notas de los acordes ubicados en el sistema superior de los cc. 4-5.

En otro orden de cosas, es interesante observar cómo transcribe los acordes desplegados en los cc. 3 y 5 manteniendo *tenuto* la nota superior de cada intervalo armónico (sea de tercera o de cuarta) como voz inferior en el intervalo siguiente. Es una particularidad que aparece solo aquí. No he podido observar que se repita en ninguna otra *Rima* de entre toda la colección. Es una manera de suplir el pedal, de hecho, es un pedal de dedo. Pienso que Olmeda estaba en

pleno proceso compositivo de búsqueda y la atmósfera inspiradora del título, *Escenas nocturnas - A la luz de la luna*, se prestaba para experimentar procurando un sonido más envolvente.

(cc. 1-18).	A. Exposición del Tema.	18 cc.	Tonalidad principal.
(cc.1-4).	a). 2 + 2.	4 cc.	Fa mayor.
(cc. 5-8).	a-1). 2 + 2.	4 cc.	Fa Mayor.
(cc. 9-12).	b. 2 + 2.	4 cc.	Fa Mayor.
(cc. 13-14).	Transición. 1 + 1.	2 cc.	Fa Mayor.
(cc. 15-18).	a-2). 2 + 2.	4 cc.	Fa Mayor.

(cc. 19-59).	B. Desarrollo.	41 cc.	Inestabilidad armónica.
(cc. 19-28).	B1. 6[3+3]+4.	10 cc.	Re menor (cc. 20-21).
(cc. 29-38).	B2. 6[3+3]+4.	10 cc.	Fa Mayor (cc. 32-33).
(cc. 39-46).	B3. 4+4.	8 cc.	Fa menor (cc. 41-42).
(cc. 47-59).	B4. 6[3+3]+7[3+4].	13 cc.	Re b Mayor (c. 50b); Fa Mayor (55c).

(cc. 60-79).	A'. Reexposición variada del Tema.	19 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 60-63).	a. 2+2.	4 cc.	Fa Mayor.
(cc. 64-67).	c. 2+2.	4 cc.	
(cc. 68-73).	a-3). 2+4.	6 cc.	
(cc. 74-79).	a-4). 2+3.	5 cc.	

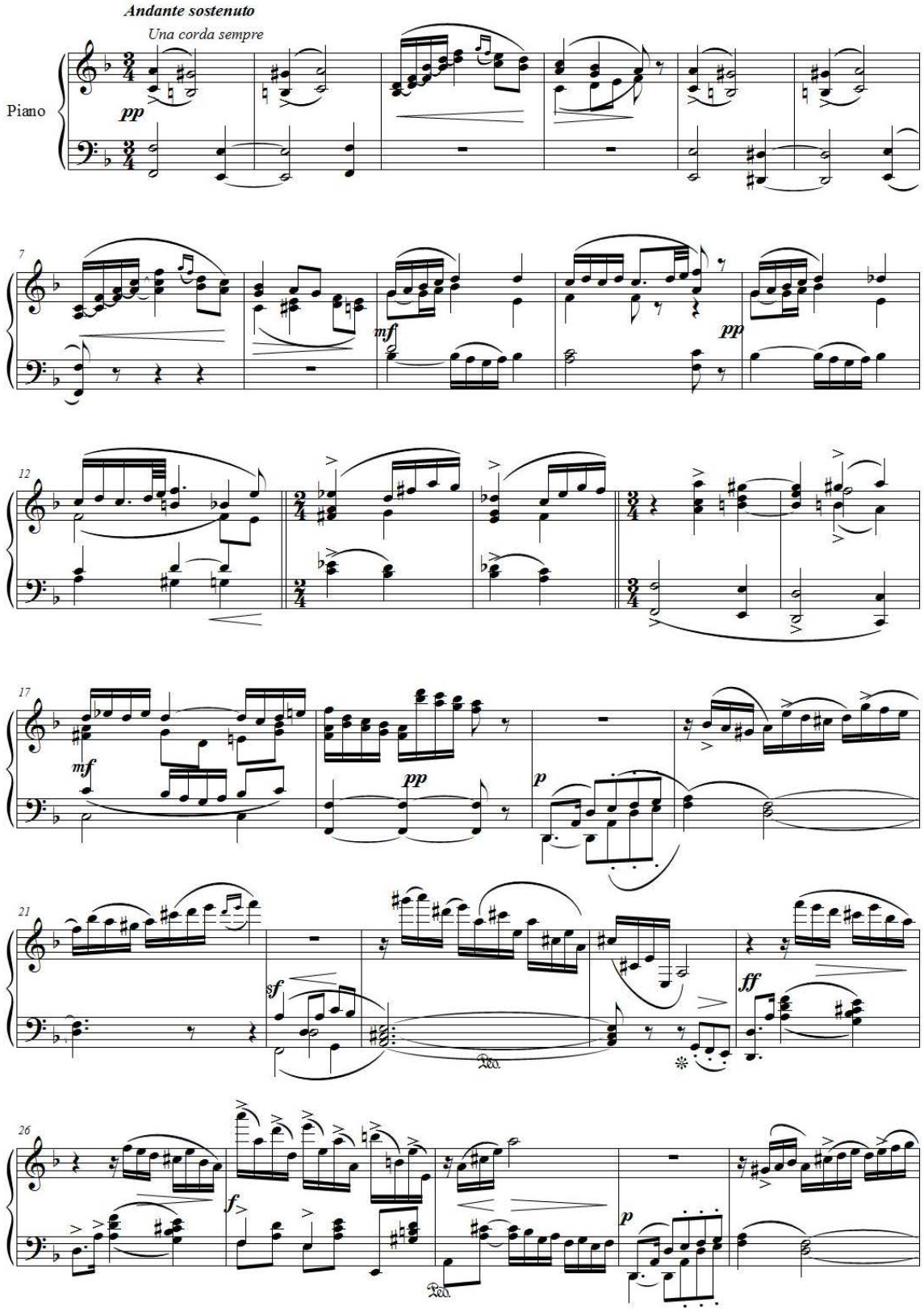
(cc. 80-84).	Emplea elementos de a/4 y del comienzo del Desarrollo. 2+1+3.	6 cc.	Fa Mayor.

La informatización de la partitura correspondiente a esta *Rima*, tras las indicaciones expuestas, es la que presento a continuación:

Rima nº30

Escenas nocturnas - A la luz de la luna... nº2.

Federico Olmeda



Rima nº30

31

f

Ped.

35

f

mf

40

p

cresc.

44

p

49

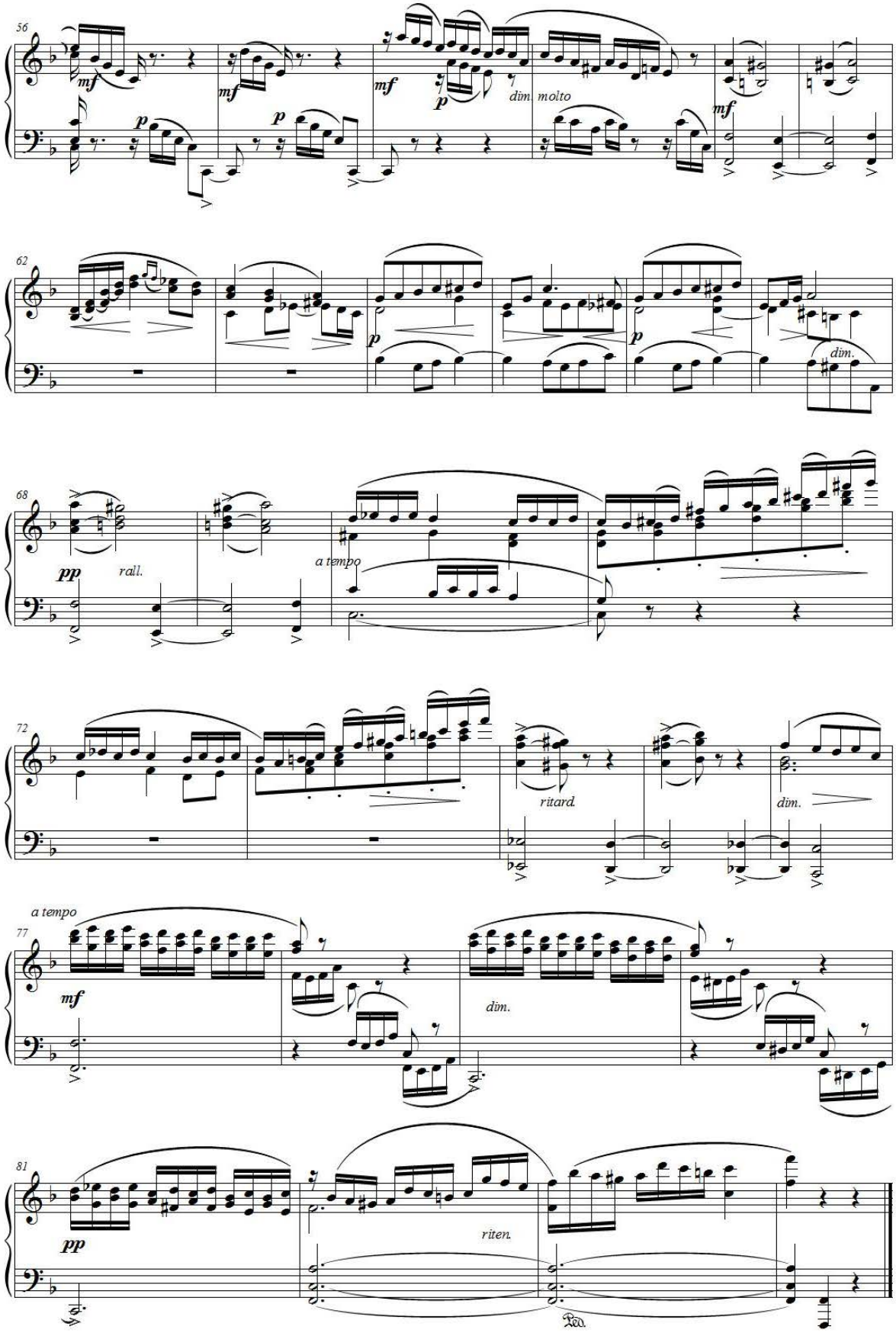
mf

52

p

p

p


56
mf
p
mf
p
mf
p
dim. molto
mf
62
p
p
dim.
68
pp
rall.
a tempo
72
ritard.
dim.
a tempo
77
mf
dim.
81
pp
riten.

3. 2. 6. Tonalidad de Re menor: *Rima 21.*

Rima 21.

En el cc. 4 del manuscrito depositado en el E-BUadp aparece un acento en el tercer tiempo que no figura en los compases siguientes a pesar de tener estos el mismo diseño. Considero que ese acento debe interpretarse igualmente, por coherencia interpretativa, en el tercer tiempo de los tres compases siguientes. Esta decisión queda avalada, a mi juicio, por el hecho de que en la Reexposición el acento sí aparezca en el tercer tiempo de los cuatro compases 82-85.

En los cc. 38-40; cc. 82-84 y cc. 106-108 pertenecientes tanto a la Exposición como a la Reexposición, encontramos en el manuscrito un acento en el tercer tiempo del primer compás que tampoco figura en los siguientes. Mi criterio es el mismo, el acento debe interpretarse en cada uno de ellos. Asimismo, debe incluirse en el tercer tiempo de los cc. 12-14 en los que no figura ningún acento, es indudablemente un descuido del compositor.

Como vengo repitiendo insistentemente en esta edición, las indicaciones dinámicas del autor se han respetado siempre con el máximo respeto. En mi opinión resultan por momentos exageradamente fuertes. En el c. 24 se llega incluso a un triple *fff*. Creo que Olmeda buscaba en esta subsección contrastante simplemente un *crescendo* en terrazas por pares de compases. Dado que en los cc. 19-20 y 21-22 la gradación va del *f* al *ff*, siente la necesidad de aumentar la intensidad en los siguientes. Es por lo que adicionalmente escribe *ff* de nuevo en el c. 23 (no hacía falta, ya figuraba en el anterior), para explicitar al posible intérprete que con este comienza otro nivel que alcanza el *fff* en el siguiente. De esta manera, el pasaje queda estructurado en tres pares de compases consecutivos.

Creo, no obstante, que esta dinámica se hubiera podido transcribir de manera más implícita buscando matices cercanos al "amplio" o "brioso", más acordes al carácter de esta *Rima* en concreto sin necesidad de llegar a esos extremos.

En cuanto a la digitación de los compases 20, 24, 88 y 92, sugiero el empleo del pulgar para las corcheas de la voz interior en la mano derecha, tanto para el la como para el do ya que proporciona al brazo la libertad necesaria para acometer el trazo musical con determinación

En el sistema superior tanto de los cc. 19, 21, 23, 25 de la Exposición como de los cc. 87, 89, 91 y 93 de la Reexposición, sugiero emplear (para la voz superior de las terceras de la mano derecha en sentido ascendente) la digitación siguiente: 2-3-4-3-4. Permite controlar la simultaneidad de las notas dobles.

(cc. 1-43).	A. Mazurka.	43 cc.	Re menor.

(cc. 1-8).	Tema.	8 cc.	Melodía en modo frigio en altura la, pero armonizada una quinta por debajo en el tono de Re menor.
(cc. 9-18a).	Repetición del Tema.	8 cc. 2 de las casillas de repetición son idénticos y no se cuentan.	Aparecen ligeras modificaciones interválicas en la melodía para adaptarlo a la tonalidad paralela (Fa Mayor), pero con Cadencia perfecta en el tono original, Re menor (c. 18).
(cc. 18b-26).	Subsección contrastante.	9 cc.	Tono relativo, Fa Mayor.
(cc. 27-34).	Tema con intensificación rítmica en el acompañamiento (cc. 31-33).	8 cc.	Melodía en modo frigio en altura la, pero armonizada una quinta por debajo en Re menor. Se corresponde con los cc. 1-8.
(cc. 35-43).	Repetición del Tema. Intensificación rítmica (c. 39).	9 cc. Prolonga un compás la primera repetición.	Fa Mayor, pero con Cadencia perfecta en Re menor en el c. 42. Equivale a los cc. 9-18a.

(cc. 44-70).	*Trio* contrastante. B.	27 cc.	Homónimo mayor de la tonalidad principal. Aparece la figuración de corchea con puntillo semicorchea- negra. Pedal de Dominante.
(cc. 44-57).	4 + 3 + 4 + 3.	14 cc.	Re Mayor.
(cc. 58-70a).	4 + 3 + 4 +3.	14 cc.	Re Mayor.

(cc. 70b-110).	Mazurka. A.	41 cc. Equivale a los cc. 1-43).	Modo frigio altura la armonizado una quinta por debajo.
(cc. 70b-86a).	Tema y su repetición.	16 cc. Son 2 cc. menos que la 1ª vez, no hay casillas de repetición.	Re menor; Fa Mayor; Re menor.
(cc. 86b-94a).	Subsección contrastante.	9 cc.	Fa Mayor.
(cc. 94b-110).	Tema y su repetición con intensificación rítmica.	16 cc.	Re menor; Fa Mayor; Re menor.

La propuesta de informatización de partitura para la presente *Rima* sería la siguiente:

Rima nº21

Federico Olmeda

Mazurka

Piano

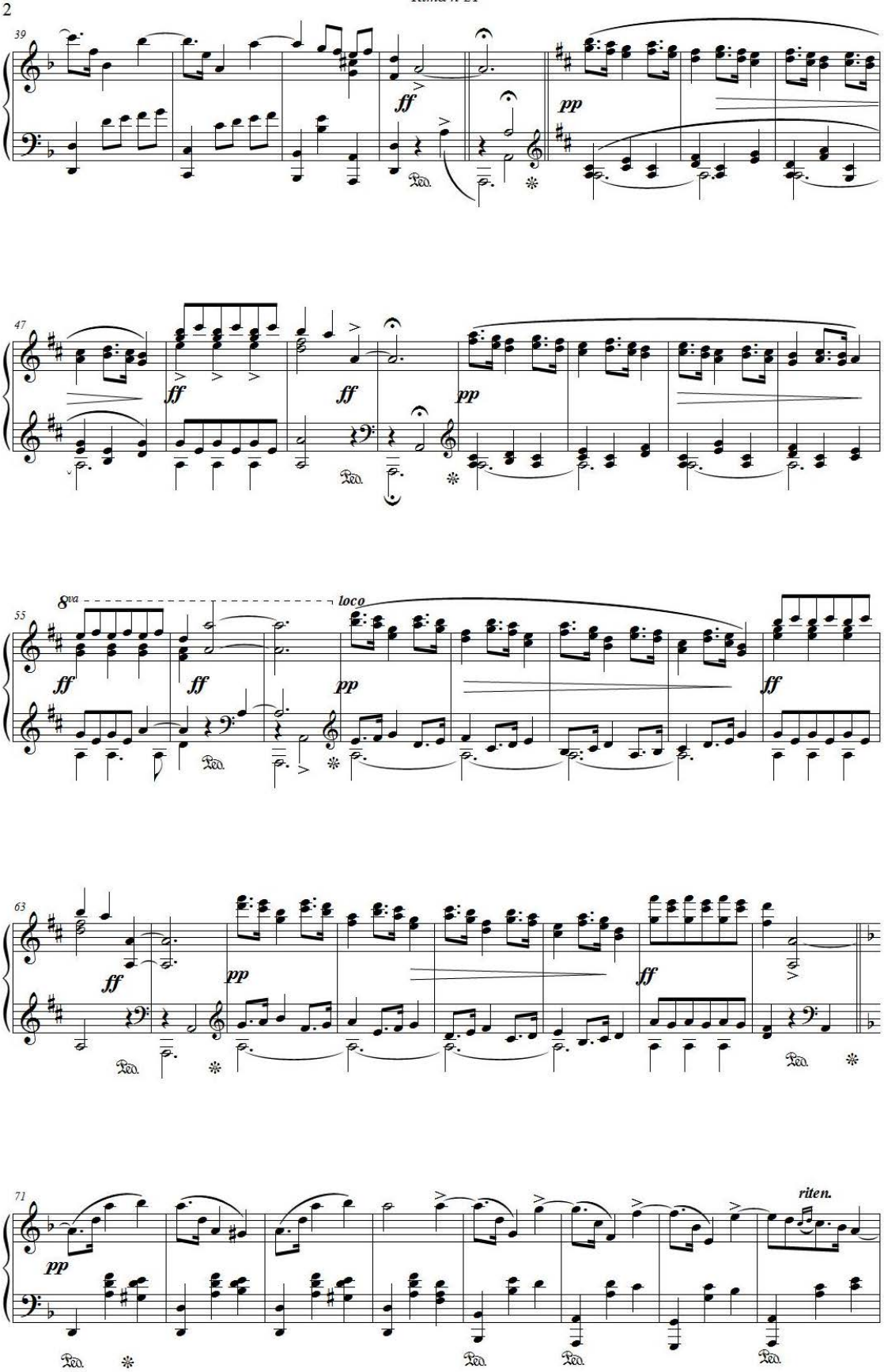
pp *ff*

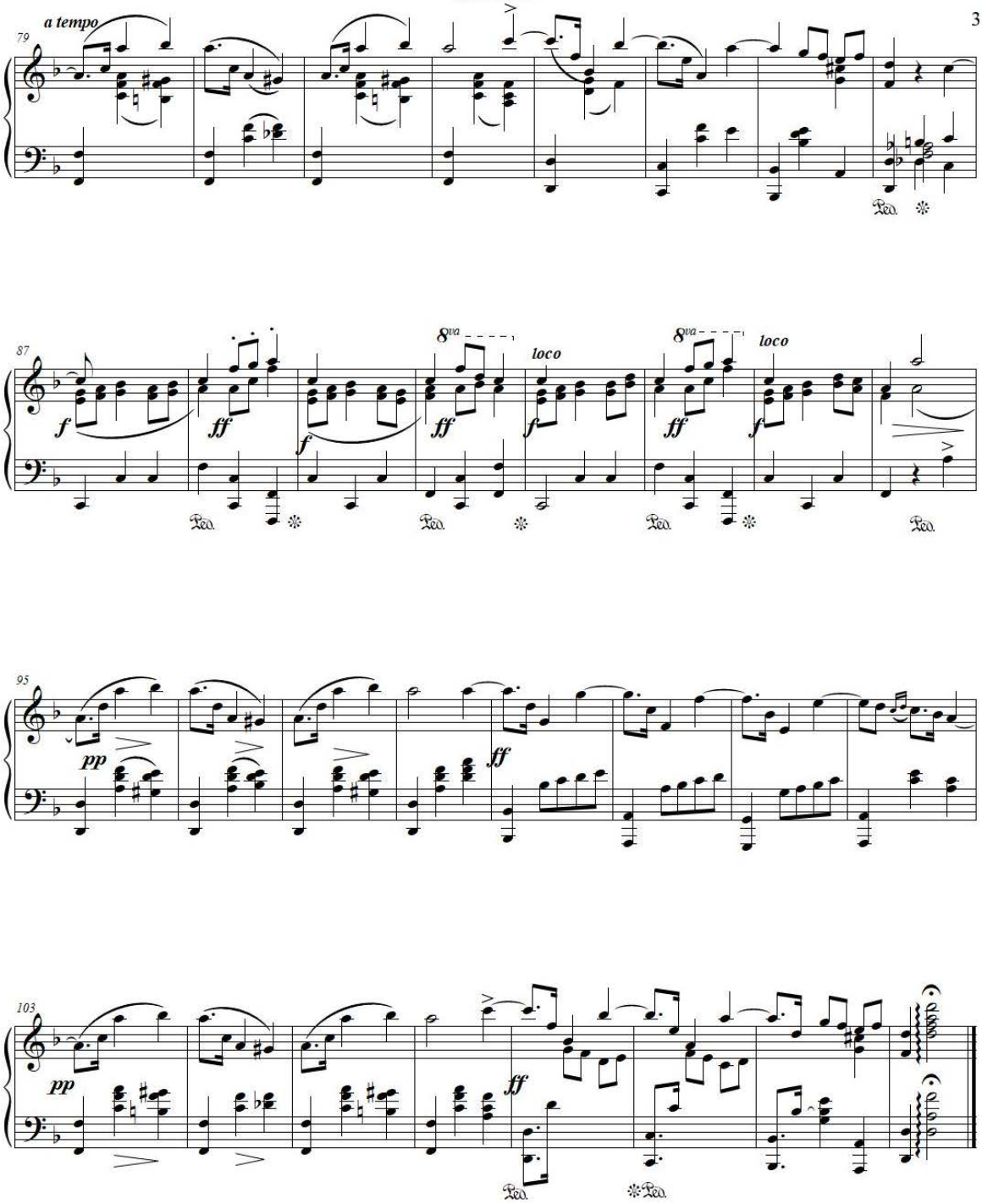
8 *riten.* *a tempo* *dim.* *pp* *ff* *riten.*

16 1 *a tempo* 2 *f* *ff* *f* *ff* *ff*

24 *fff* *ff* *pp* *ff*

32 *riten.* *a tempo* *pp* *ff*


39
ff
pp
47
ff
ff
pp
55
8va
loco
ff
ff
pp
ff
63
ff
pp
ff
71
pp
riten.


a tempo
79
87
8va
loco
8va
loco
95
pp
ff
103
pp
ff

3. 2. 7. Tonalidad de Do Mayor: *Rima 16.*

Rima 16.

Como ya mencioné en el capítulo 2 en su apartado correspondiente, hay una indicación de *tempo* en el manuscrito del E-BUadp que aparece tachada, pero que afortunadamente resulta aún legible y arroja algo de luz sobre cómo concibió originariamente el autor esta obra. Dicha indicación de *tempo* resulta muy reveladora en la medida en que ayuda al intérprete actual a una comprensión más rigurosa de la pieza.

El término tachado es *Andante* y resulta interesante, ya que, a mi juicio, se acerca más en esencia al espíritu de la *Rima* que aquella por la que se reemplazó, *Grave sostenuto*, aunque luego sorprendentemente quedara como definitiva. La pieza es enormemente expresiva pero no hay nada en ella que denote tristeza ni mucho menos esa pesadumbre a la que necesariamente se asocia *Grave*. Es una elección que, en mi humilde opinión, no se justifica. Pienso más bien que Olmeda proyectó componer una obra más pesarosa, pero la inspiración, que no acepta órdenes, no quiso *participar* en ello. Algo similar ocurrió anteriormente, aunque de manera mucho más acusada en la *Rima 9*.

Lo que sí encierra la expresión de la presente obra es un componente muy emocional, característica netamente romántica. Hay unos contrastes dinámicos en ella pasando de *dolce*, *dolcissimo* - *piano dolce*, *pianissimo*, al extremo opuesto con puntos vehementes en *fortissimo* o incluso triple *fff* y que, a mi juicio, deberían reflejarse con autenticidad en la interpretación.

El contorno melódico es muy ondulante. Me parece reseñable cómo las ligaduras aparecen a contratiempo, es decir, de tiempo débil a fuerte, lo cual acentúa el carácter vibrante de la pieza. Considero que deben ponerse de relieve y no pasar inadvertidas al elaborar una versión personal.

En los cc. 5, 7, 17, 57 y 59 propongo utilizar en la voz del tenor del sistema inferior la digitación 1-2-1-2-1 para las cinco primeras corcheas de la mano izquierda. Asimismo, en la voz de la soprano del sistema superior de los citados compases, propongo utilizar la digitación 2-5-3-2-1 para las cinco primeras corcheas de la mano derecha. De esta manera se consigue una simetría en espejo entre ambas manos que favorece la resolución del pasaje.

En los cc. 69-70 aparecen en el manuscrito exactamente las mismas notas, pero en el primero de ellos escritas en clave de sol con la indicación de octava baja y en el segundo en clave de fa. Tomé la decisión de unificar y ambas aparecen ahora en clave de fa en la edición.

En cuanto a pedalización, suscribo las indicaciones de Olmeda que aparecen en el manuscrito, aunque en determinados pasajes se echan en falta por lo que sugiero con carácter

general el empleo de un pedal de resonancia en los tiempos fuertes de los compases que carezcan de pedal en la partitura.

(cc. 1-24).	Exposición. A. 4[2+2] + 4[2+2] + 4[2+2]. 4[2+2] + 4[2+2] + 4[2+2].	24 cc.	Tonalidad principal. En la 1ª frase de 4 cc. del Tema A el consecuente imita el antecedente una 2ª Mayor ascendente.
(cc. 1-12).	Tema A. En la 2ª frase de 4 cc. (por el contrario) el consecuente imita el antecedente una 2ª Mayor descendente.	12 cc.	Tono de Do Mayor. Dominante de la Dominante en forma de Séptima disminuida (cc. 5 y 17). Dominante (c. 6 y 18). Semicadencia (c. 12).
(cc. an.13-24).	Repetición Tema A.	12 cc.	Dominante de la Subdominante (cc. 7 y 19). Subdominante (cc. 8 y 20). Reposo en el III grado (cc. 23-24) sobre el que construye la Dominante de la Tónica paralela.

(cc. 25-52).	Desarrollo. B.	28 cc.	Tónica de La menor (c. 25).
(cc. 25-34).	Desarrollo Tema A. 4 + 6.	9 cc.	Punto de reposo en la Dominante (cc. 39-40).
(cc. 35-40).	Transición y reposo. 2 + 2 + 2.	6 cc.	Cadencia perfecta en el c. 84a.
(cc. 41-52).	Desarrollo Tema A. 4[2+2] + 4[2+2] + 4.	12 cc.	Imitación anacrúsica juego polifónico a 4 voces (cc. 45-48).

(cc. anacrusa 53-84a).	Reexposición variada. A’	39 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 53-64a).	4 +4 + 4. Misma distribución que en la Exposición.	12 cc.	Do Mayor.
(cc. 64-84a)	a: 2 + 3 + 2 + 5.	21 cc.	Cadencia perfecta en los cc. 75 y 84.
	b: 3 + 5.		

(cc. 84-91).	Final conclusivo.	8 cc.	Pedal de Tónica a lo largo de toda su extensión.

La propuesta de transcripción que presento para esta *Rima*, tras las indicaciones y sugerencias expuestas, es la siguiente:

Rima nº16

Federico Olmeda

Grave Sostenuto

Piano

mf cresc. f

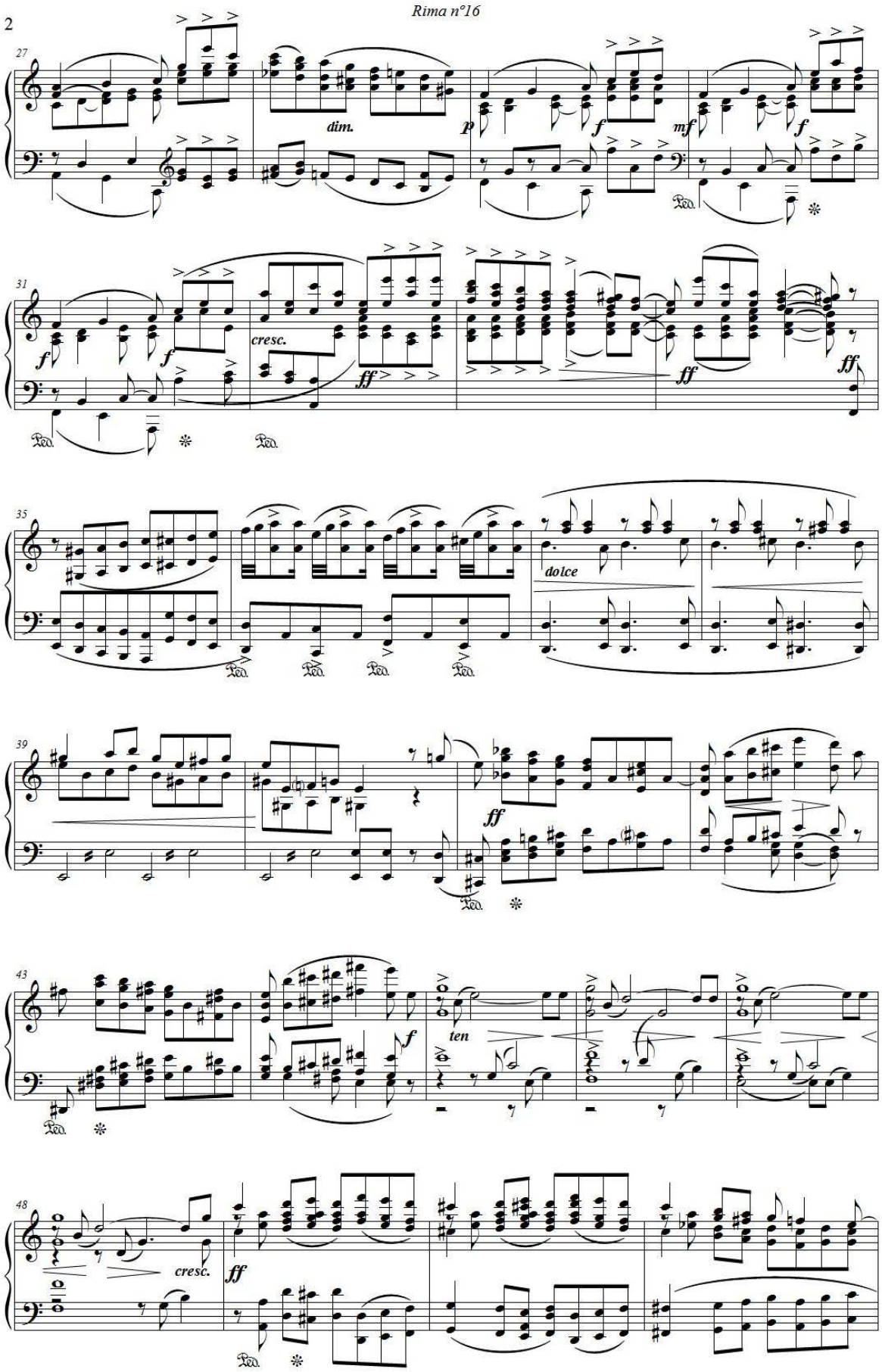
5 ff f p

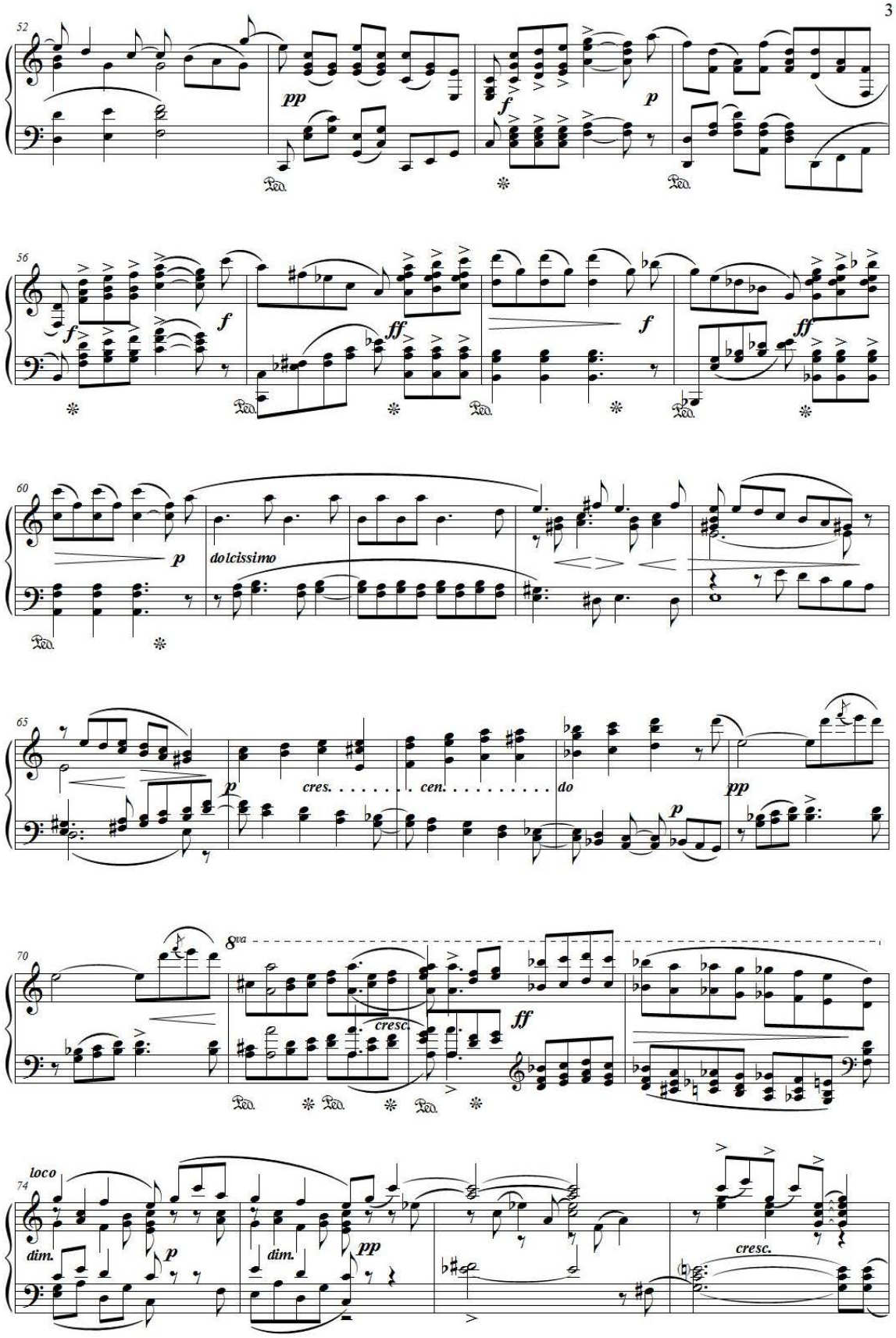
9 dolce f

14 ff ff

18 p dolcissimo

23 cresc. sempre f é legato


27
dim.
p
f
mf
f
31
f
f
cresc.
ff
ff
ff
35
dolce
39
ff
43
f
ten
48
cresc.
ff


52
pp
f
p
56
f
ff
f
ff
60
p
dolcissimo
65
p
cres.
cen.
do
p
pp
70
8va
cresc.
ff
loco
74
dim.
p
dim.
pp
cresc.

Rima n°16

78 molto f ff f ff f ff f 8va fff ritardando

82 loco dim. molto a tempo dolce dim.

87 pp dim. cresc.

Burgos, Marzo 1890

3. 2. 8. Tonalidad de La menor: *Rima 3* y 12.

***Rima 3* (*¡Ay, Andalucía!*).**

En el manuscrito hológrafo, el único que tenemos a disposición para la presente *Rima* depositado en el E-BUadp, encontramos indicaciones muy precisas en cuanto a acentuación se refiere. Así, observamos acentos en todas las semicorcheas impares del sistema superior y en todas las del sistema inferior que aparecen a partir del c. 3, como puede deducirse del término *simile*. Por el contrario, en los cc. 2 y 52 de la Sección A, dado que los batimientos se encuentran en pleno *crescendo*, el compositor no reclama el uso de acentos hasta el final cuando el regulador alcanza ya el *fortissimo* en la anacrusa el c. 3.

Es importante el empleo de una digitación adecuada que permita una interpretación brillante y refleje esa deliberada imitación tan percutiva de las castañuelas.

En el inicio de la *Rima* (cc. 1-5) recomiendo el empleo del 5º dedo para abordar la voz superior de la octava de los batimientos con la mano derecha.

En los cc. 6-7 y 56-57, en cambio, sugiero alternar la sucesión de 4º-5º en cada uno de los grupos salvo en los últimos de los cc. 7 y 57 en los que aconsejo emplear solo el 5º.

En los cc. 15-16 y 65-66 propongo el empleo del 4º dedo en la primera octava de los batimientos de cada uno de los compases y 5º en todas las restantes.

En cuanto a pedalización, suscribo como intérprete las indicaciones acerca del pedal de resonancia que aparecen de puño y letra de su autor en el manuscrito. No obstante, en los cc. 2, 11, 52, 61, 69 y 70 las indicaciones de Olmeda se echan en falta. Considero que su empleo, para una adecuada proyección del sonido, sería igualmente necesario en ellos y además en los cuatro tiempos de cada compás. En el caso de los cc. 69-70, el pedal debería prolongarse y ser mantenido incluso durante los dos compases.

(cc. 1-20).	Sección A. Consta de 2 periodos asimétricos.	20 cc.	Modal. Modo eólico en altura la. Equivale a la tonalidad de La menor, pero en su escala natural, ya que sus grados VIº y VIIº no aparecen alterados en sentido ascendente.
1. periodo.	2 + 3 + 2 + 2.	9 cc.	

2. periodo.	2 + 3 + 2 + 4[2 + 2].	11 cc.	Ambos periodos comienzan con una pedal de Dominante (cc. 1-2 y 10-11). Dominante paralela (cc. 19-20).

(cc. 21-50).	Sección contrastante. B.	30 cc.	Se percibe la sensación tonal por 1ª vez en el c. 29 con el sol # en el bajo. La menor.
(cc. 21-35a).	4 + 4 + 6 [2 + 2 + 2].	14 cc.	Tónica paralela, Do Mayor (c. 21). Dominante con séptima (cc. 29-30 y 33-34). Tónica de La menor (c. 31). Tónica del homónimo mayor (c. 35).
(cc. 35-50).	2 + 4 + 4 + 6 [2 + 2 + 2].	16 cc.	Tónica de La Mayor (cc. 35-40). Subdominante (c. 41). Dominante (c. 45). Tónica La menor 47, modalizándose de nuevo a partir del c. 49 con el sol natural en el bajo.

(cc. 51-68).	Sección A'. Es casi idéntica a A, pero aquí los dos periodos son simétricos en longitud.	18 cc.	Modo eólico en altura la.
(cc. 51-59).	1. periodo.	9 cc.	Pedal de Dominante (cc. 51-52).
(cc. 60-68).	2. periodo. Ahora no aparece, como en A, la Dominante paralela que conduce a Do Mayor al comienzo de B.	9 cc.	Pedal de Dominante (cc. 60-61). Cadencia Vº - Iº modal (sol natural) en el c. 68.

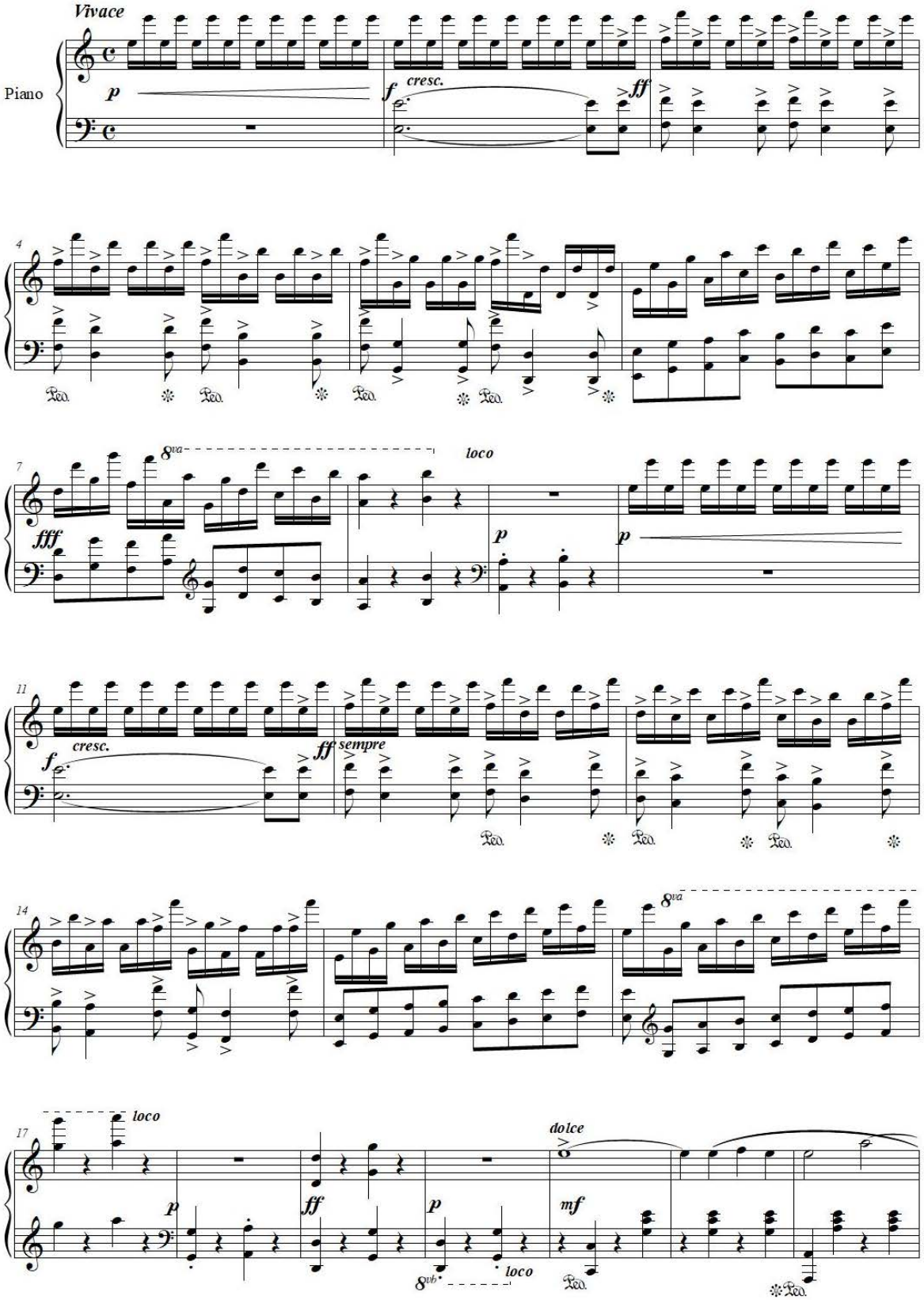
(cc. 69- 71).	*Codetta*.	3 cc.	Cadencia IVº - Iº modal (fa natural).

Tras las indicaciones expuestas, resultado de mi trabajo como interprete, la digitalización para esta *Rima* sería la siguiente:

Rima nº3

¡Ay, Andalucía!

Federico Olmeda



Rima n°3

24 *cresc.*

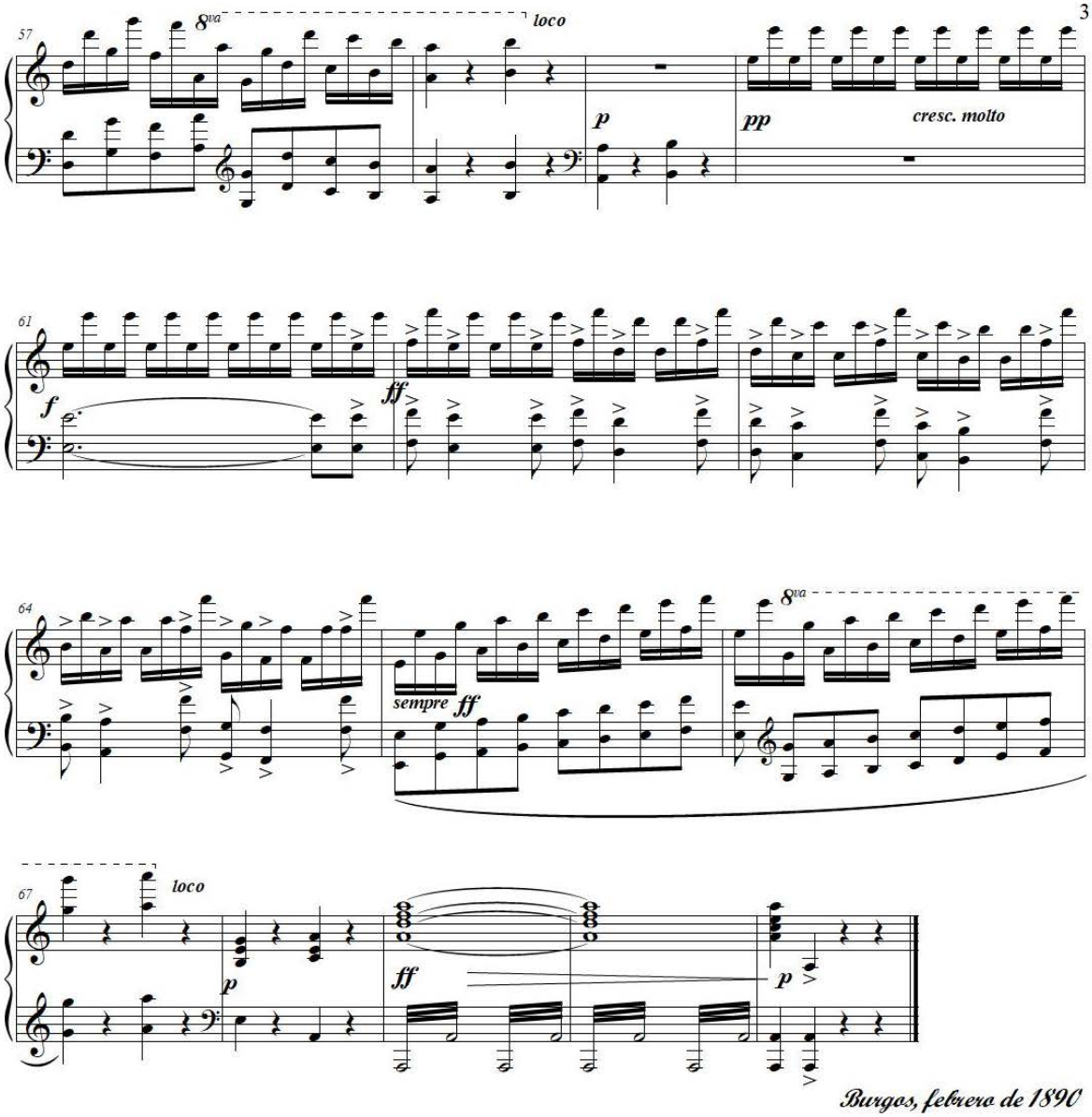
31 *cresc.* *f* *dim. molto* *p* 8va *pp* *u. corda*

38 *cresc.*

45 *f* *poco a poco tre corde* *cresc. molto* *ff* *molto dim. e rit.*

51 *loco* *p* *cresc. molto* *f* *ff sempre*

54



Burgos, febrero de 1890

***Rima 12* (“Al ver mis horas de fiebre”).**

Hay una conexión entre la presente *Rima 12* en La menor y la *Rima 10* en La Mayor asociada a la *Rima XV*, “Cendal flotante”, del *Libro de los gorriones* de Bécquer, es una conexión motívica por la similitud en el inicio, pero que luego su autor elabora de manera diferente, puesto que refleja dos situaciones antagónicas.

La *Rima 10* representa el amor exaltado, ideal, la *Rima 12* es una obra de duelo que representa la soledad y la muerte, de hecho, comienza con un ritmo que imita el paso de un cortejo. Es por ello por lo que Olmeda emplea un cambio de modo, aunque ambas mantengan ese material común que las une y separa al mismo tiempo: el c. 3 de la *Rima 12* es en realidad una variación del c. 2 de la *Rima 10* por el desplazamiento de grados. El movimiento esencial radica en las segundas descendentes.

El Tema B aparece en tres ocasiones. En las dos primeras, cc. 9 y 22 Olmeda indica *staccato* en el manuscrito. En la tercera no señala nada. Considero que debe interpretarse como en las anteriores.

Es muy importante tener en cuenta las indicaciones dinámicas anotadas en la partitura para elaborar con honestidad una convincente interpretación musical de esta obra. Todas ellas han sido extraídas fielmente del manuscrito hológrafo, el único del que disponemos, depositado en el E-BUadp.

Como ya comenté en el capítulo 2, dentro de cada estrofa del poema en el que está inspirada, la *Rima LXI* del poeta sevillano, hay dos partes con una expresión bien diferenciada y ello se corresponde con la música de Olmeda. La *Rima 12* refleja ambas partes del texto por igual. Los matices tienen un significado cualitativo, un *crescendo* va parejo a un aumento del dramatismo. Un *diminuendo*, por el contrario, deja el pasaje en interrogación. Ambos reguladores siguen el mismo patrón rítmico.

En cuanto a digitación, en los cc. 5, 18 y 37 sugiero un reparto de manos alternativo en aras de una resolución más eficaz. De los cuatro grupos de fusas en los citados compases, asumiría las notas sib-re del tercero de ellos con la mano izquierda.

En el c. 48 sugiero también un reparto alternativo, asumiría dos de las 13 semifusas del acorde desplegado de La mayor, las que aparecen en 9º y 10º lugar (notas la-do #) con la mano izquierda.

(cc. 1-8).	Tema I (A). Antecedente y consecuente son simétricos.	8 cc.	Tonalidad principal, La menor. Séptima disminuida (c. 2A). Dominante de la Dominante con séptima, Dominante (c. 4); Sexta napolitana (c. 5a); Dominante (c. 7b); Tónica (La menor), Tónica de la contratonalidad (Fa Mayor), Tónica (La menor) en el c. 8.
(cc. 9-13).	Tema II (B).	5 cc.	Pedal de Tónica (c. 9). Dominante, Tónica paralela (c. 11). Dominante de la Dominante (c. 12). Tónica del homónimo mayor (c. 13). Subdominante (c. 13b).

(cc. 14-21).	A. Tema I levemente variado, casi idéntico. Antedecente y consecuente siguen siendo simétricos.	8 cc.	La menor. Dominante, Tónica de la contratonalidad (c. 14). Séptima disminuida (c. 15); Dominante de la Dominante con séptima, Dominante (c. 17); Sexta napolitana (c. 18a). Dominante (c. 20b); Tónica (La menor), Tónica de la contratonalidad (Fa Mayor), Tónica (La menor) en el c. 21.
(cc. 22-26).	B. Tema II idéntico a los cc. 9-13.	5 cc.	Pedal de Tónica en la voz soprano (c. 22). Quintas descendentes (cc. 23-24). Tónica paralela (c. 25a); Subdominante (. 27b).
(cc. 27-32).	Transición. El acorde de Subdominante con el que termina B se despliega en 3 cc.	6 cc.	Dominante de la Dominante en forma de Séptima disminuida (c. 32a); Séptima disminuida (c. 32b).

(cc. 33-39).	A. Tema I variado, su consecuente tiene 1 c. menos.	7 cc.	La Dominante del c. 39 en lugar de resolver en la Tónica, como las dos veces anteriores, enlaza directamente con B.
(cc. 40-43).	B. Tema II variado, tiene también 1 c. menos.	4 cc.	Dominante de la Dominante con séptima (c. 42); Dominante con séptima que resuelve directamente en la Coda.

(cc. 44-48).	Coda. Pedal de Tónica figurada adornada melódicamente.	5 cc.	Tono del homónimo mayor del principal, La Mayor. Subdominante (c. 45a); Subdominante con 5ª y 6ª (c. 45b); Tónica (c. 46); Subdominante (c. 47a); Subdominante con 5ª y 6ª (c. 47b); Tónica (c. 48).

La propuesta de digitalización, tras las sugerencias expuestas queda como sigue a continuación:

Rima nº12

A M. Giménez Rico

Al ver mis horas de fiebre...

Federico Olmeda

Lento

Piano

legato pp cres. . . . . cen. . . . . do

ff pp mf pp

tre corde

pp staccato

cres. . . . . cen. . . . . do molto

8va

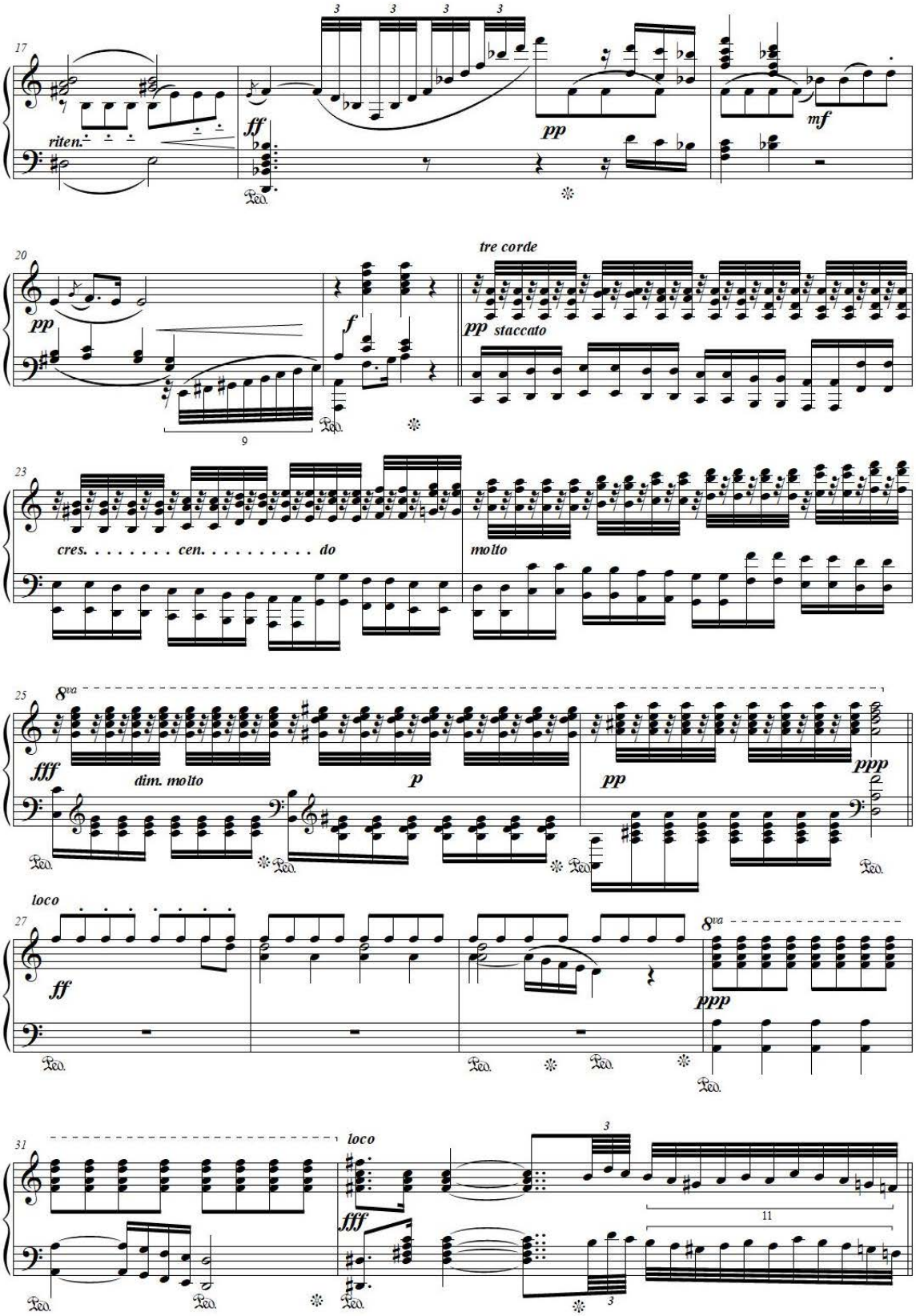
dim. molto p pp ppp

loco

tre corde

p molto legato

cres. . . . . cen. . . . . do


17
riten.
ff
pp
mf
20
pp
f
tre corde
pp staccato
23
cres. . . . . cen. . . . . do
molto
25
8va
fff
dim. molto
p
pp
ppp
27
loco
ff
8va
ppp
31
loco
fff

33 *ff* *è ben tenuto* *dim. poco a poco* *pp* *mf*

36 *ff* *pp* *mf*

39 *p* *tres cuerdas* *p* *cresc.*

41 *p* *cresc.* *p* *cresc. molto* 8va

43 *loco* *p* *cresc. molto* 8va *loco* *p* *cresc.*

46 8va *dim.* *pp* *riten.* 8va

Burgos, Junio de 1890

3. 2. 9. Tonalidad de Sol Mayor: *Rima 23*, 25 y 27.

Rima 23.

En el caso de la presente *Rima* fueron consultados los dos manuscritos de que disponemos en el E-BUadp, tanto el hológrafo de 1891 como el de su copista Fidel Santamaría de 1906 y que difieren entre sí en cuanto al *tempo* indicado. En el primero aparece Vivacísimo [sic] y en el segundo *Vivace*: espresivo [sic]. Es interesante apreciar el pequeño matiz en la disensión, ya que, a mi juicio, el segundo *tempo* resulta mucho más acorde con el contenido de la *Rima*. Creo que podemos dar por fiable la autenticidad del cambio, no veo ninguna otra razón que la del encargo expreso del propio compositor.

He mantenido el *tempo* del manuscrito hológrafo al informatizar la partitura por las razones de respeto hacia las fuentes primarias que han guiado mis pasos desde el inicio de la investigación, pero creo que el intérprete actual que se acerque a la partitura deberá tener muy en cuenta ambos.

En cuanto a digitación, suscribo la que aparece en el manuscrito de Santamaría. Independientemente de su autoría (Olmeda, Collet u otro) me parece muy acertada para esta *Rima*. En el c. 2 empieza las semicorcheas con 3-2-1 y emplea un 4º en la última del compás (si). En el c. 3 emplea un 3º en la última semicorchea (nota: si).

En los cc. 11 a 13 utiliza el pulgar de la mano izquierda en las primeras semicorcheas de cada grupo que desciende. Así, en el mi del c. 11, en el do y la (1ª y 4ª semicorcheas) del c. 12 y en el mi del c. 13. Yo sugeriría a título personal emplear el pulgar también en la última semicorchea del c. 13 (nota: si), ya que es la primera nota del último grupo que desciende y consecuentemente sería continuar con la misma fórmula. Estoy seguro, quien quiera que fuera el autor de las digitaciones también lo haría.

En los cc. 21 y ss., durante todo el Tema B y su repetición aconsejo un reparto de manos para tratar de obtener el ataque *leggiero* indicado en ambos manuscritos. Sugiero por la polifonía asumir dos notas con la mano derecha y una con la izquierda.

Suscribo la digitación del manuscrito de Santamaría en el c. 130, según la cual empieza las semicorcheas con 5-3. En el c. 131 emplea un 3º en la segunda semicorchea (si).

Asimismo, suscribo la digitación del mismo manuscrito en los cc. 165 a 167, es muy eficaz. Empieza las semicorcheas con 3º en el c. 165 y emplea también el 3º en la última del compás (nota: do #). En el c. 166 empieza las semicorcheas con 4-2-1 y emplea 3º en la última del compás (nota: fa #). En el c. 167 emplea un 5º en la penúltima semicorchea (la).

En cuanto a pedalización, considero insuficientes las indicaciones que aparecen en el manuscrito hológrafo. En cambio, suscribo con carácter general aquellas (más numerosas) que encontramos en el manuscrito de Santamaría y por ello son las que he incluido en la edición.

(cc. 1-10).	Tema A.	10 cc.	Tonalidad principal. Finaliza en una Semicadencia (cc. 9-10).
(cc. 11-20).	Repetición Tema A, pero una quinta por debajo.	10 cc.	Tonalidad de la Subdominante, Do Mayor.
(cc. 21-28).	Tema B.	8 cc.	Sol Mayor. Finaliza también en una Semicadencia (c. 28).
(cc. 29-36).	Repetición Tema B.	8 cc.	Mismo tono. Cadencia perfecta final (c. 36).
(cc. 37-48).	Transición construida con material de la Cabeza del Tema A. Dos periodos simétricos en longitud.	12 cc.	Sol Mayor.
(cc. 37-42).	T.1, primer periodo.	6 cc.	Tono paralelo de Mi menor.
(cc. 43-49).	T.2, segundo periodo.	6 cc.	Tono principal, de nuevo en Sol Mayor.

(cc. 65-74).	Tema A, pero una 3ª Mayor por arriba.	10 cc.	Tonalidad de Si Mayor.
(cc. 75-84).	Repetición del Tema A pero una 3ª menor por arriba.	10 cc.	Si b Mayor.
(cc. 85-121).	Tema A y su correspondiente Desarrollo.	37 cc.	Tono principal. Tónica de Sol Mayor (c. 85).
(cc. 122-133).	Material del Tema A.	12 cc.	Misma tonalidad precedente.
(cc. 122-125).	Cabeza del Tema A.	4 cc.	Tres subsecciones que se inician, cada una de ellas, con el acorde perfecto mayor del tono principal en estado fundamental, primera inversión y segunda inversión respectivamente.
(cc. 126-129).	Cabeza del Tema A.	4 cc.	
(cc. 130-133).	Cabeza del Tema A.	4 cc.	
(cc. 134-143).	Tema B variado.	10 cc.	Sol Mayor. Textura de melodía acompañada y sin repetición.
(cc. 144-156).	Cabeza del Tema A.	13 cc.	Sol Mayor.
(cc. 157-164).	Cabeza del Tema C.	8 cc.	Sol Mayor.
(cc. 165-176).	Tema A.	12 cc.	Sol Mayor.

La propuesta de transcripción que presento, tras las sugerencias expuestas, es la siguiente:

Rima nº23

Federico Olmeda

Vivacísimo

Piano

ff

p

7

reten.

pp

ff

14

dim.

pp reten.

21

a tempo

f leggiero

dim.

28

reteniendo

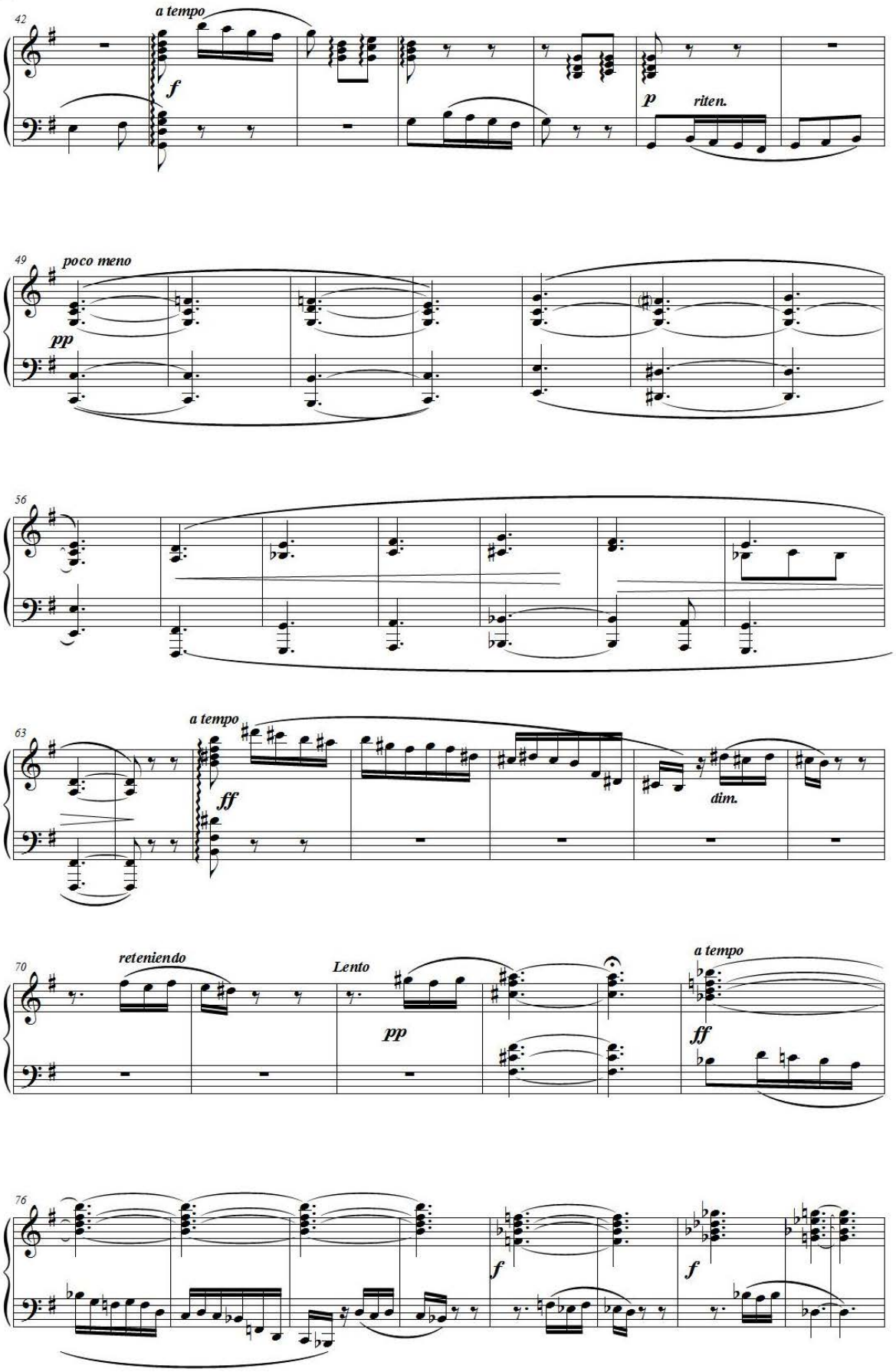
mf

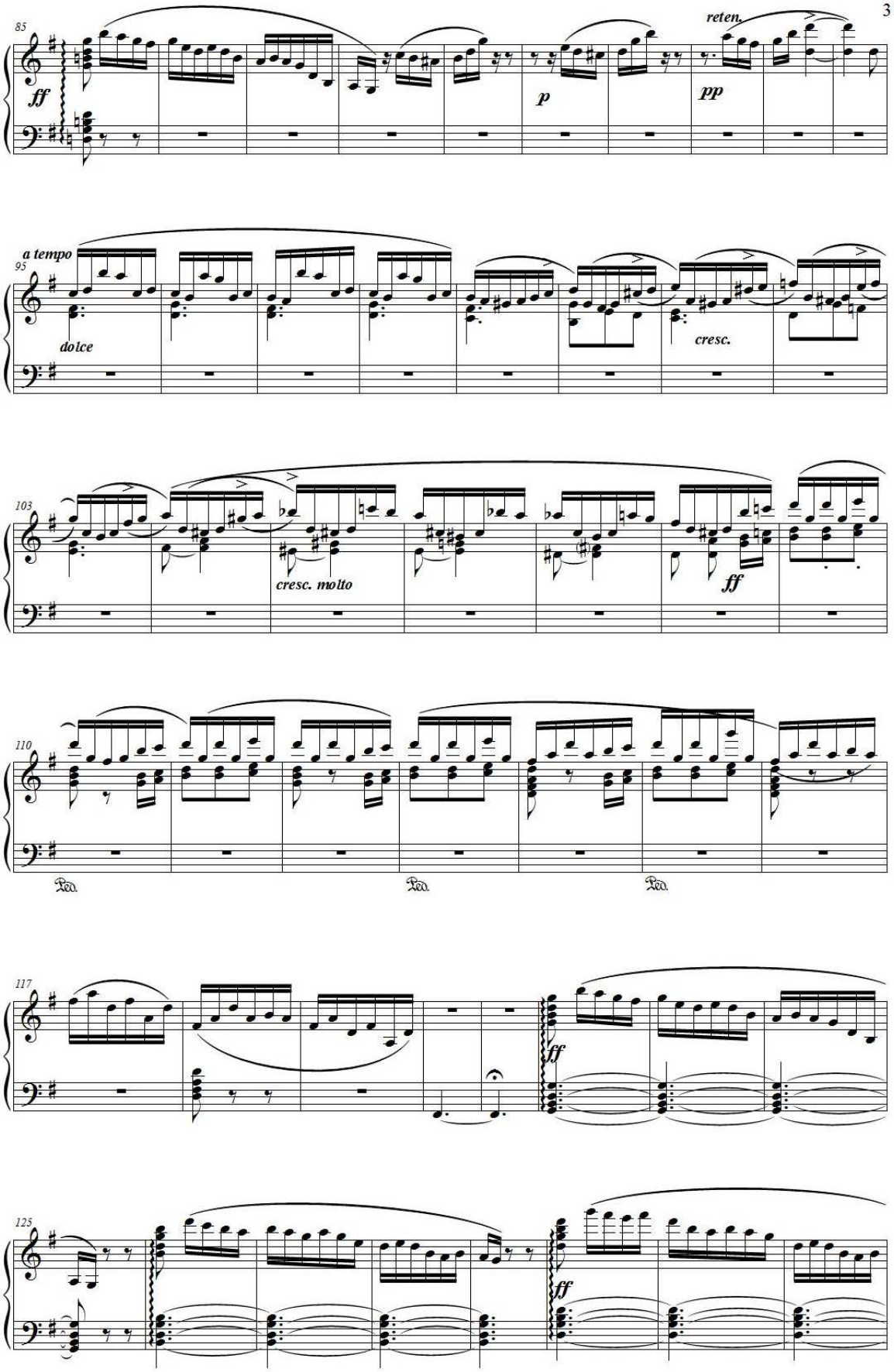
dim.

35

ff

riten.


42
a tempo
f
p
riten.
49
poco meno
pp
56
63
a tempo
ff
dim.
70
reteniendo
Lento
pp
a tempo
ff
76
f
f


85
ff
p
reten.
pp
a tempo
95
dolce
cresc.
103
cresc. molto
ff
110
Ped.
Ped.
Ped.
117
ff
125
ff

Rima n°23

133 pp

141 riten. a tempo dim. poco

149 a poco pp

157 dolcissimo ff

167 p 8va loco

Burgos, 20 de Mayo de 1891

Rima 25.

Como en la pieza anterior en la misma tonalidad de Sol Mayor, también contamos en la presente *Rima* con dos manuscritos disponibles en el E-BUadp, uno hológrafo y otro de copista. Ambos coinciden básicamente en el texto musical, así como en sus indicaciones de *tempo* y de carácter. Los únicos puntos de discrepancia que he encontrado entre ellos estriban en los acentos del acompañamiento del Tema, aspecto que comento en detalle más adelante, y en el arpegio final

Sorprende que, en el manuscrito del copista, supuestamente encargado para facilitar la lectura, no se cuide siempre la simetría vertical en cada tiempo de compás entre los sistemas superior e inferior (para la mano derecha e izquierda respectivamente). En el c. 5 aparece el tercer tiempo del sistema superior coincidiendo con el segundo tiempo del sistema inferior.

Se han respetado escrupulosamente al informatizar la partitura, todas las indicaciones dinámicas anotadas, a veces muy precisas: *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *ff* en rápida sucesión, como ocurre al inicio de la obra en los cuatro primeros compases.

He transcrito el diseño del acompañamiento rítmico del Tema en mi trabajo, tanto en la Exposición como en la Reexposición, con acentos en todos los tiempos como, según mi criterio, era la intención del compositor. Eso es lo que se desprende del manuscrito hológrafo, aunque probablemente por descuido de nuestro protagonista aparezcan solo de manera aleatoria. Tengo que decir que este detalle sí está mucho más cuidado en la copia manuscrita de Santamaría.

El arpegio final (c. 57) contiene, por el contrario, una nota más en el manuscrito de Olmeda que en el de su copista. Considero más acertado terminar con un arpegio más amplio tras un acompañamiento tan tupido durante toda la obra, máxime cuando este se acomete en *subito fortissimo* tras un *diminuendo* y es el que he escogido para la edición. Se trata de un sol en la primera línea del pentagrama del sistema inferior. No veo otras razones para explicar su ausencia en el manuscrito de Santamaría que la de un despiste.

En cuanto a digitación, no aparece indicación alguna en las fuentes. Personalmente sugiero comenzar cada grupo de semicorcheas ascendentes por grados conjuntos re-mi-fa#-sol (c. 1), fa#-sol-la-si (c. 2) y la#-si-do-re (c. 3) siempre con 1-2-3-1 independientemente de que la primera tecla de cada grupo sea blanca o negra. El empleo del pulgar genera los impulsos necesarios para resolver el pasaje con fluidez.

En el c. 57 sugiero el reparto siguiente: la mano izquierda asume las tres primeras notas, la mano derecha las tres siguientes, por último, la mano izquierda, de nuevo, las dos restantes.

En cuanto a pedalización, encontramos en ambos manuscritos indicaciones solo a partir del c. 21, pero es imprescindible su uso desde el inicio. Sugiero el empleo de un pedal de resonancia en los tiempos impares de la Introducción y después, con carácter general, en cada blanca.

(cc. 1-19c).	Exposición, A.		19 cc.	Estabilidad tonal.
(cc. 1-4c).	Introducción. Diseño de semicorcheas en torno a las notas sol-si-re que configuran el acorde perfecto mayor del tono principal.		4 cc.	Sol Mayor.
(cc. 4d-12d).	Tema.	Antecedente (4d-8c).	8 cc.	Tonalidad principal. Retardos armónicos en el diseño melódico de las síncopas para generar un cambio de carácter (inquieto).
		Consecuente (8d-12d).		
(cc. 12d-20c)	Repetición del Tema con ornamentación de su línea melódica. Esta, junto a la aceleración rítmica y al incremento dinámico, llevan la Sección a su punto culminante.		8 cc.	Mismo tono precedente.
(cc. 12d-16c).	Antecedente.		4 cc.	Sol Mayor.
(cc. 16c-20c).	Consecuente.		4 cc.	Sol Mayor.

(cc. 20d-43c).	Desarrollo. B.	23 cc.	Modulante.
(cc. 20d-29c).	Desarrollo B1.	9 cc.	Sol Mayor.
(cc. 29d-43c).	Desarrollo. B2.	14 cc.	Do Mayor (c. 34a); Re Mayor (36a); Mi menor (c. 38a); Sol Mayor (42a).

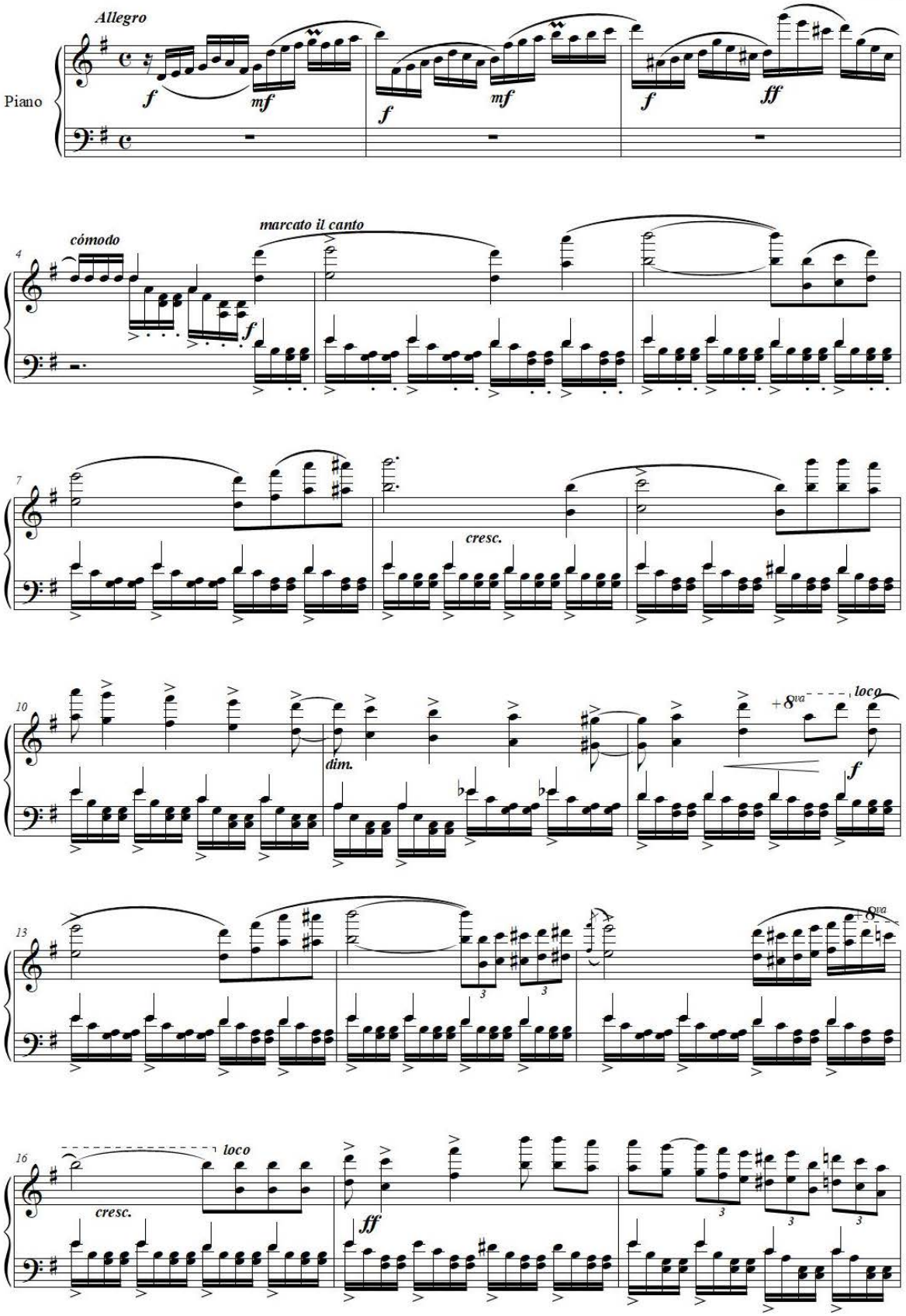
(cc. 43d-51c).	Reexposición del Tema variado. A'.	8 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 43d-47c).	Antecedente.	4 cc.	Sol Mayor.
(cc. 47d-51c).	Consecuente.	4 cc.	Mismo tono precedente.

(cc. 51d-57).	Coda. Ampliación del material aparecido en los cc. 19c-20c.	6 cc.	Sol Mayor.

La propuesta de informatización, tras las apreciaciones expuestas, queda como sigue:

Rima nº25

Federico Olmeda



Rima n°25

19 dim. ff dim.

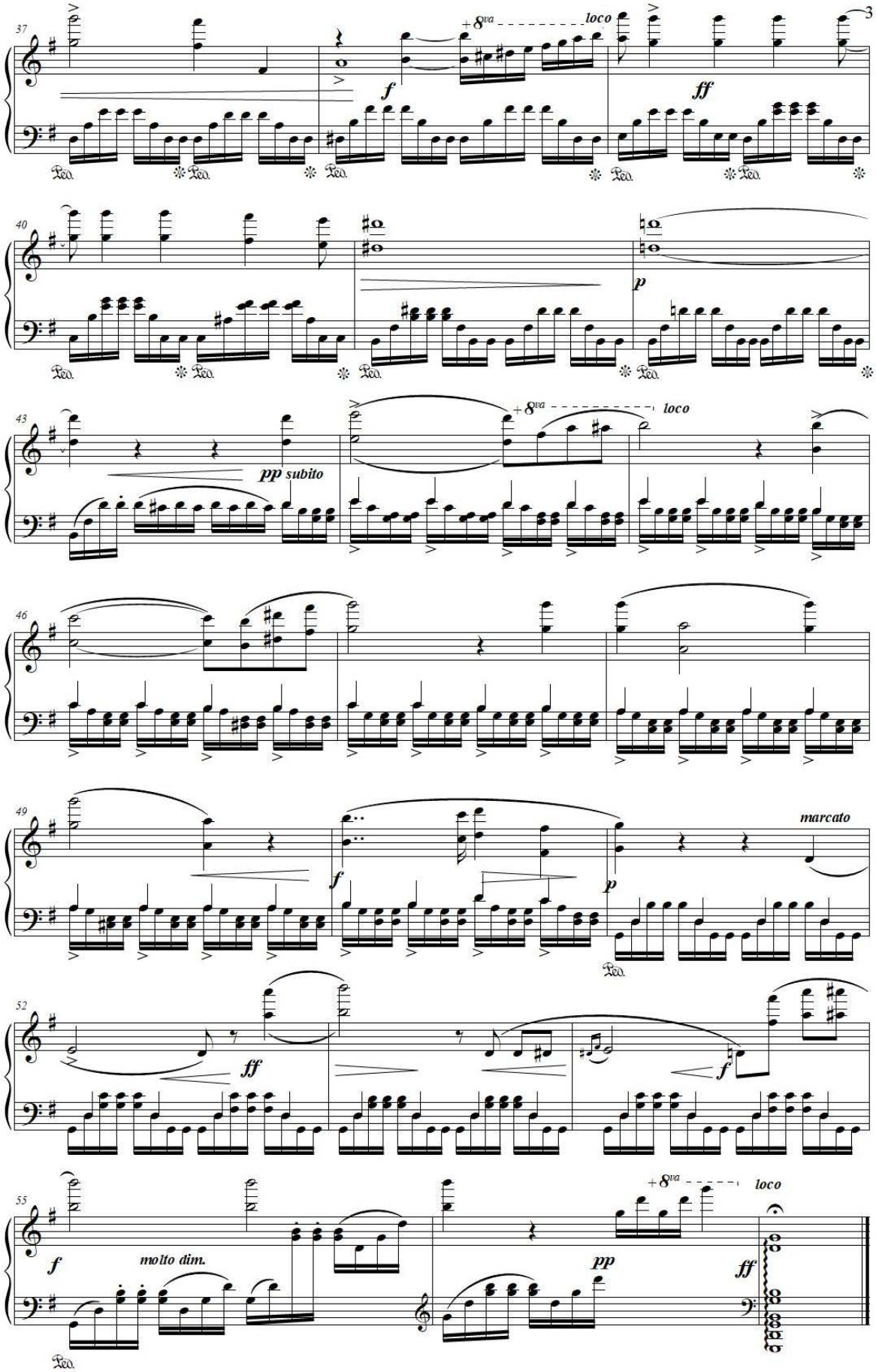
22 p +8va

25 ff dim.

28 loco p

31

34


37
+8va
loco
f
ff
40
p
43
pp subito
+8va
loco
46
49
f
p
marcato
52
ff
f
55
f
molto dim.
pp
+8va
loco
ff

***Rima 27* (*Algazara*).**

A diferencia de lo que ocurre con las dos anteriores *Rimas* en Sol Mayor presentadas en este apartado (nn. 23 y 25), para la n. 27 disponemos de un único manuscrito, el de Olmeda, como fuente primaria. Este se encuentra depositado (junto a otros cuatro) en el E-PAL.

Como ya indiqué en el capítulo 2, en esta obra se deja sentir claramente la influencia de Czerny con sus estudios de los que, como mencioné en el capítulo 1, nos consta que figuran en su archivo personal varios opus. El origen de esta *Rima*, pues, fue probablemente pedagógico y esa es sin duda la razón de tal dificultad pianística, fue una dificultad buscada como resultado de un proceso. Esta se manifiesta sobre todo en la velocidad, en los saltos, la polifonía y las dobles notas como en el pasaje de cuartas del c. 55.

Los criterios de carácter y expresión para interpretar la pieza quedan explicitados en un título que Olmeda adjudica a la presente *Rima*. Es algo de lo que nuestro compositor había prescindido en las siete anteriores de la lista, no lo hacía desde de la *Rima 19*. *Algazara* reclama euforia, motivación y un espíritu de jarana de principio a fin por parte del intérprete.

Considero que la presente *Rima* solo debe ser abordada por pianistas que hayan alcanzado una gran solvencia técnica. Sugeriría, de manera absolutamente excepcional, animar a aquellos estudiantes potencialmente interesados en esta obra pero que todavía se encuentran en un proceso de formación no muy avanzado, a facilitar su ejecución prescindiendo de algunas notas. De lo contrario, las considerables dificultades pianísticas privarían a muchos de adentrarse en su estudio.

En el capítulo 2 mencioné que, en mi humilde opinión, la obra se habría visto beneficiada por una revisión. No seré yo quien caiga en el error de querer mejorarla, pero sí, quizá, simplificar algunas dificultades técnicas. De ese modo, propondría reducir las triadas a quintas o incluso solo el bajo y en los pasajes de cuartas y terceras (c. 55) tocar solo la voz superior. Con carácter general, prescindiría en esta *Rima* del tresillo de semicorcheas como base motora tocando solo la primera nota de cada uno de ellos excepto en los cc. 28-30 y cc. 60-65. En estos últimos sugiero precisamente tocar solo los tresillos.

En cuanto a pedalización, tampoco encontramos en el manuscrito indicaciones del autor en este caso. Propongo, de manera general, bajar el pedal de resonancia en las corcheas impares de cada compás y subirlo en las pares, ya que ello favorece el carácter *scherzando* apuntado por Olmeda y propicia la fluidez requerida por el *Vivace.*

(cc. 1-8b).	Sección I. Tema.		8 cc.	Tonalidad principal, Sol Mayor. Antecedente y consecuente son simétricos en longitud.
	Antecedente (cc. 1-4b).			
	Consecuente (cc. 4b-8b).			
(cc. 8b-16b).	Episodio transicional.		8 cc.	Contiene elementos del Tema. Tono de La menor a partir del c. 9a. Tono de Si Mayor a partir del c. 13a.
	a) (cc. 8b-12b).			
	b) (cc.12b-16b).			
(cc. 16b-28b).	Proceso cadencial asociado al Tema.	Antecedente (cc. 16b-20b).	12 cc.	Emplea también elementos del Tema. Tono de La menor (paralela del tono de la Subdominante) a partir del c. 17a. Tono de Sol Mayor a partir del c. 20a. Tono principal minorizado, Sol menor, a partir del c. 25a.
		Consecuente (cc. 20b-24b).		
		Repet. consecuente (cc. 24b-28b).		
(cc. 28b-31).	Transición. Es la única subsección en la que no se utilizan elementos del Tema.		3	Sucesión de quintas descendentes: Mi - La - Re - Sol (cc. 29-32a).

(cc. 32-40a).	Sección II. Tema variado (1ª variación).	Antecedente (cc. 32-36a).	8 cc.	Tonalidad principal, Sol Mayor.
		Consecuente (cc. 36a-40a).		
(cc. 40-58a).	Desarrollo.	a) (cc. 40-48a).	18 cc.	Mi menor (cc. 40-41); Sol Mayor (cc. 42-43); Re Mayor (c. 44a); Mi menor (cc. 48-49); Sol Mayor (c. 50a).
		b) (cc. 48-58a).		
(cc. 58-61b).	Transición.		4 cc.	Continúa en la misma tonalidad precedente, Sol Mayor.

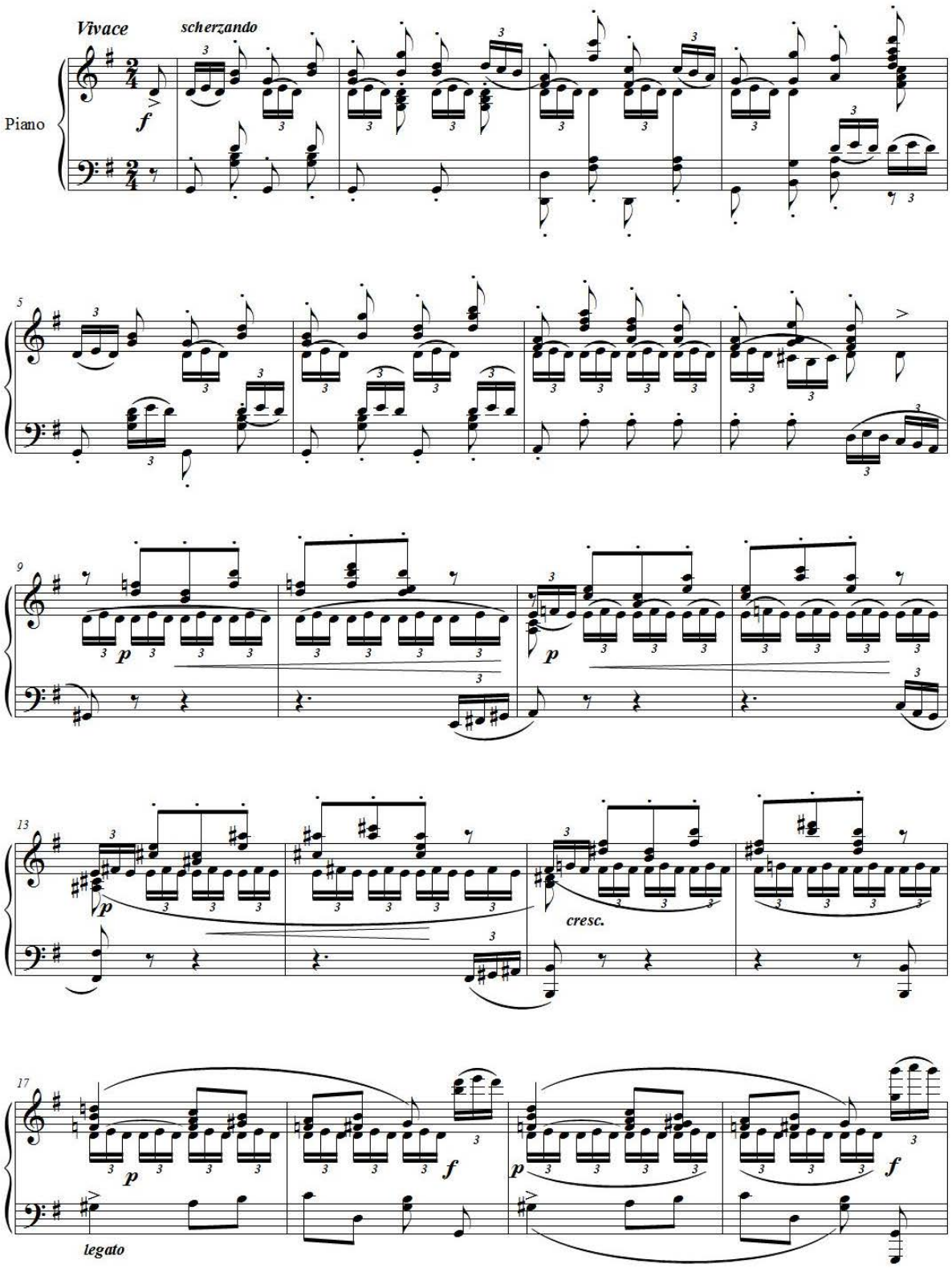
(cc. 61b -78).	Sección III. Tema variado (2ª variación).	Antecedente (cc. 61b-65).	17 cc.	Sol Mayor.
		Consecuente (cc. 66-69a).		
(cc. 69-78).	Coda.	Profusión de acordes desplegados.	10 cc.	Tonalidad principal, Sol Mayor.

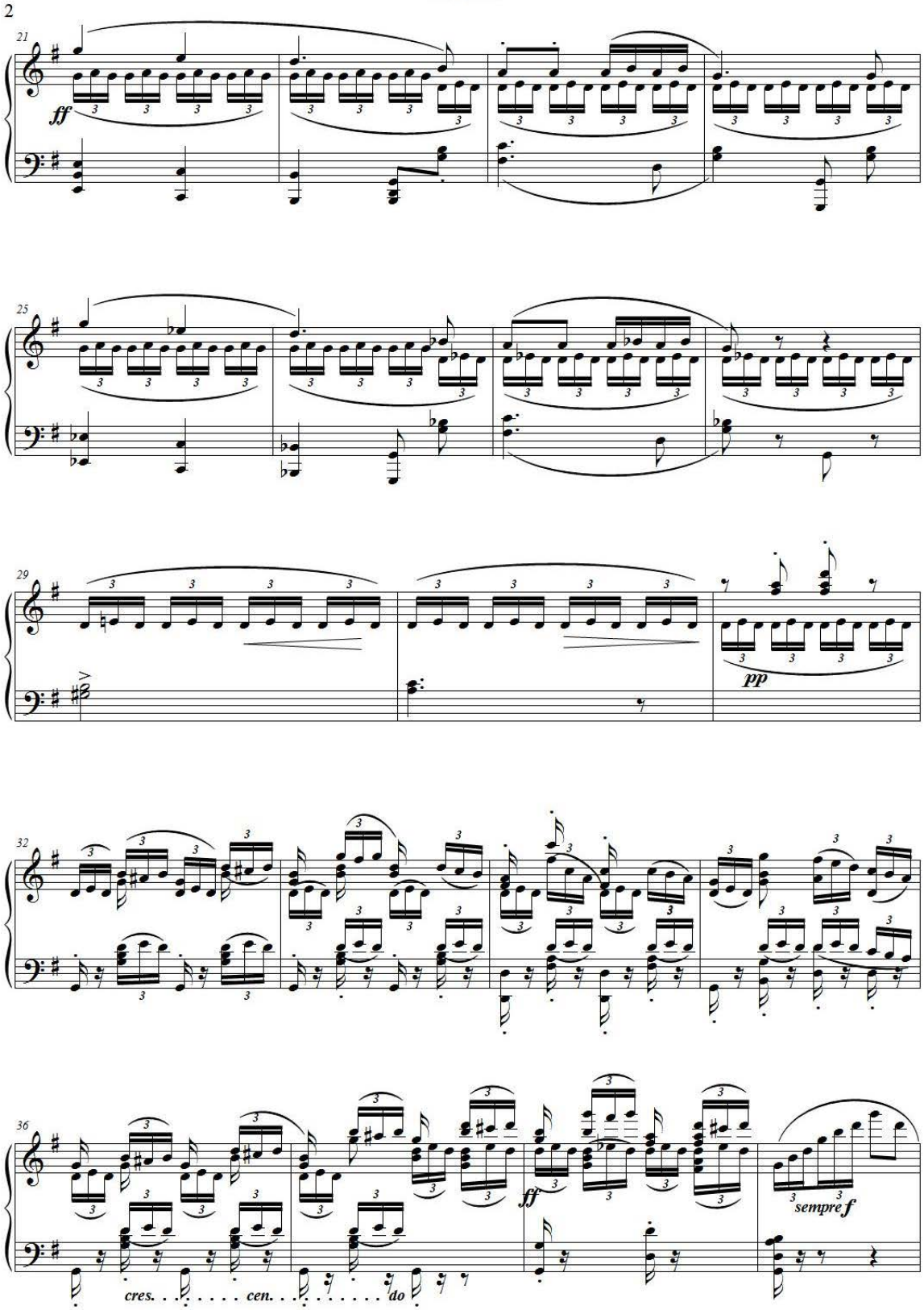
Tras todo lo expuesto, la informatización que presento de esta *Rima* quedaría como sigue:

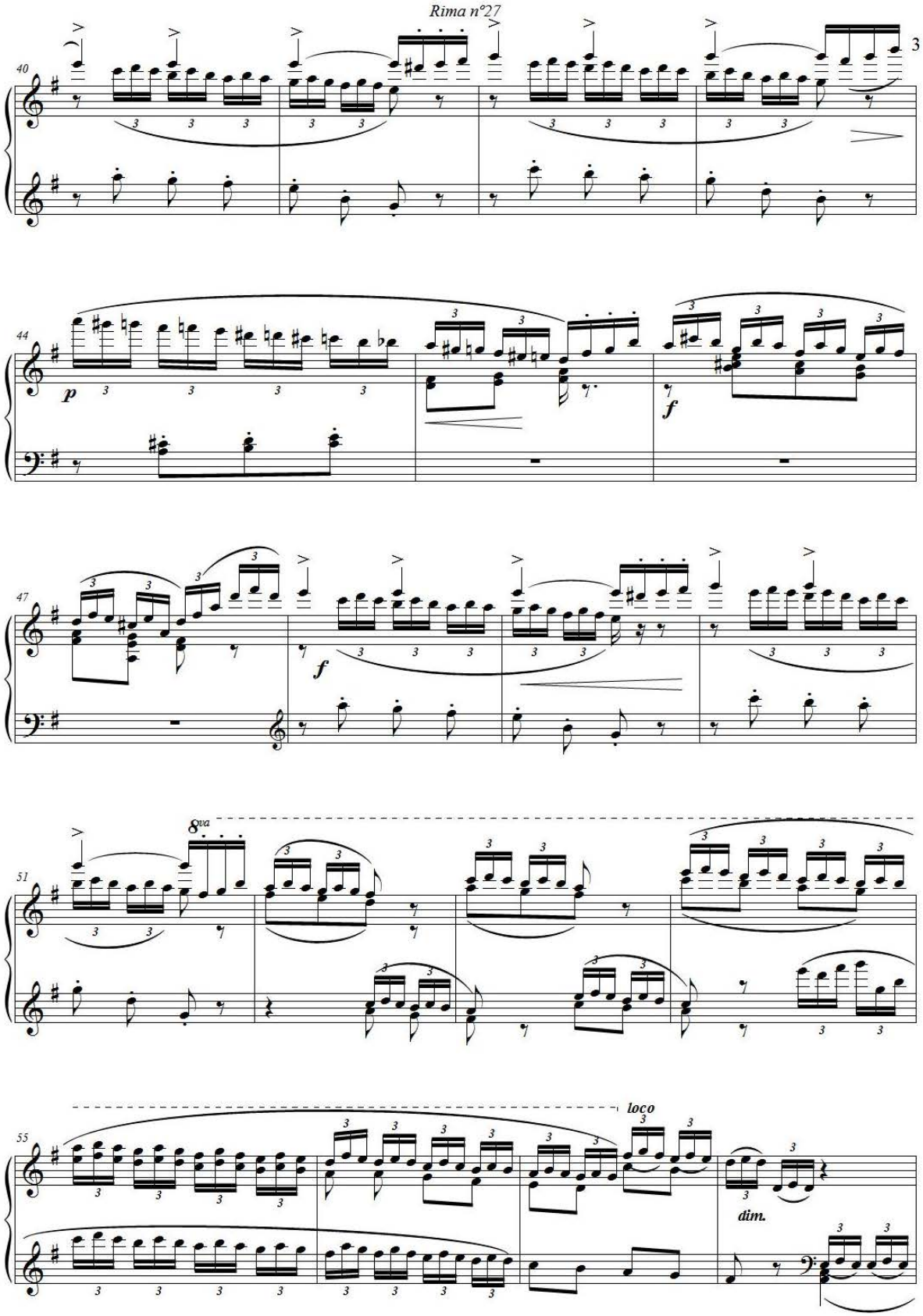
Rima nº27

Algazara

Federico Olmeda




21
ff
25
29
pp
32
36
ff
cres. . . . . cen. . . . . do
sempre f


Rima n°27
40
44
p
f
47
f
51
8va
55
loco
dim.

59 cresc. 8va loco p

64 cresc. ff

68 8va

72 loco f

76

3. 2. 10. Tonalidad de Mi menor: *Rima 13* y 24.

***Rima 13* (*Un ángel más*).**

El trabajo de investigación de las fuentes primarias, en el caso de la presente *Rima,* ha resultado arduo de nuevo. Tratar de descifrar determinados compases a través de tachaduras de su autor además de otras notas escritas al lado ha sido un trabajo, por momentos, prácticamente de reconstrucción.

En el manuscrito hológrafo depositado en el E-BUadp se observa una clara errata en los cc. 43-44. Las notas de la octava situadas en el sistema inferior (mano izquierda) aparecen como sol natural. Para corresponderse con la voz superior, deberían llevar un sostenido delante de cada sol. Es a todas luces un descuido sin trascendencia del compositor y por ello me he permitido transcribirlo correctamente al informatizar la partitura en mi trabajo.

En los cc. 65-66 Olmeda pone especial esmero y añade un becuadro de precaución al do en el sistema inferior para la mano izquierda. En principio, no habría sido necesario, ya que tampoco figura sostenido en la armadura, la pieza está en la tonalidad de Mi menor, pero Olmeda temió sin duda que no hacerlo se malinterpretara como un olvido por su parte. Más adelante escribe el mismo acorde, pero con el do # en los cc. 73-74, con lo que dejaba claro que quería dos acordes diferentes.

En el manuscrito se echa en falta al final del Desarrollo (c. 91) la clave de Fa en cuarta para el sistema inferior que aparece escrito en clave de Sol en segunda desde el c. 84. Es un obvio descuido de su autor: de otro modo sería imposible su realización, ya que coincidirían las notas del sistema superior en las mismas teclas. Además, en el compás siguiente aparece la Reexposición con el Tema del Inicio en su tesitura habitual y tampoco figura el cambio de clave correspondiente.

Como ya comenté en el capítulo 2 en el apartado correspondiente, nos encontramos con un acorde de Séptima disminuida, pero que en los cc. 65-66 aparece con la tercera rebajada. Resulta muy sugerente poder apreciar dicho acorde en sus dos variantes de manera consecutiva. En la primera escuchamos una sonoridad oscura, acorde con el contenido desolado del poema. En la segunda se produce un cambio de luz y la sonoridad adquiere otra dimensión en la que cabe la esperanza. Esto se corresponde con el sentimiento religioso tanto del autor del texto como del propio Olmeda.

Considero muy necesario un sutil empleo del pedal de resonancia, es probablemente lo más difícil a tener en cuenta para la interpretación de esta *Rima*. Los cambios han de hacerse suavemente para lograr el empaste adecuado y no que una eventual brusquedad produzca una fragmentación en el trazo musical.

En los cc. 84-91 no figura indicación alguna en el manuscrito, pero considero muy necesario utilizar el pedal de resonancia en cada negra entre los cc. 84-87 (al ser descendente, la escala cromática lo admite, va de menor a mayor producción de armónicos), un solo pedal continuado para todo el c. 88 (es el mismo acorde desplegado durante los cuatro tiempos), otro para todo el c. 89 (escala cromática descendente) y un pedal en cada corchea en los cc. 90-91(al ser ascendente, la escala cromática requiere un cambio más frecuente, mismas razones a la inversa).

En cuanto a digitación, sugiero utilizar 5-4-3-2-1 en las cinco primeras semicorcheas del c. 89 y a continuación 3-2-1 = 3-2-1 = 4-3-2-1 = 3-1. El hecho de realizar un desplazamiento hacia el centro (aunque este sea el de una escala cromática) permite posiciones de mano más amplias (5-1), (4-1) y aun así tenerlas bajo control.

En los cc. 90-91 recomiendo, por razones polifónicas, el uso de pulgar en las primeras semicorcheas de cada grupo, ya que cada primera nota forma una voz independiente aparte de que con cada pulgar se genera un nuevo impulso que mantiene el brazo libre de tensiones innecesarias. En el último de ellos sugiero emplear la digitación 1-2-3-5 para abarcar el final del pasaje con la mano en toda su extensión.

En el último grupo citado del c. 91 se han añadido dos sostenidos de precaución delante del fa y del sol, aunque en principio no habría hecho falta para así descartar posibles malas interpretaciones.

(cc. 1-10).	Sección A. Exposición. A1. Introducción +	2 cc.	Tonalidad principal, Mi menor.
	Tema.	8 cc.	
(cc. 11-18).	A2. Repetición 1ª del Tema +	8 cc.	Tono paralelo, Sol Mayor.
(cc. 19-26).	Transición 2 + 2 + 2 + 2.	8 cc.	Sexta napolitana (cc. 19-20). Tono de Mi menor (c. 21a); Homónimo mayor, Mi Mayor (c. 25a).

(cc. 27-36).	A3. Repetición 2ª. Introducción +	2 cc.	Tono principal, Mi Mayor.
	Tema.	8 cc.	

(cc. 37-44).	Sección B. Desarrollo. B1. 2 + 2 + 2 + 2.	8 cc.	Mi Mayor; Do # menor (c. 39a); Sol # Mayor (8 sostenidos) a partir del c. 42b;
(cc. 45-60).	B2. 2 + 2 + 2 + 2.	8 cc.	Tonalidades de Fa # menor a partir del c. 45a y Mi menor/Mayor a partir del c. 53.
(cc. 61-76a).	B3. 8 + 8.	16 cc.	Tonalidad de Si Mayor a partir del c. 61. Séptima disminuida (c. 61); Tónica (c. 63); Séptima disminuida con la tercera rebajada (cc. 65-66); Tónica (c. 67); Séptima disminuida (cc. 69-70, 73-74, 76 y 78); Tónica (cc. 71, 75, 77 y 79).
(cc. 76b-91).	B4. 8 + 4 + 3.	15 cc.	Tonalidad de Si Mayor (c. 76b). Subdominante de la Subdominante menor (cc. 80a, 81a, 82a, 83a y 84a); Tónica (cc. 80b, 81b, 82b, 83b y 84b); Dominante con séptima (c. 89a); Tono original de Mi menor.

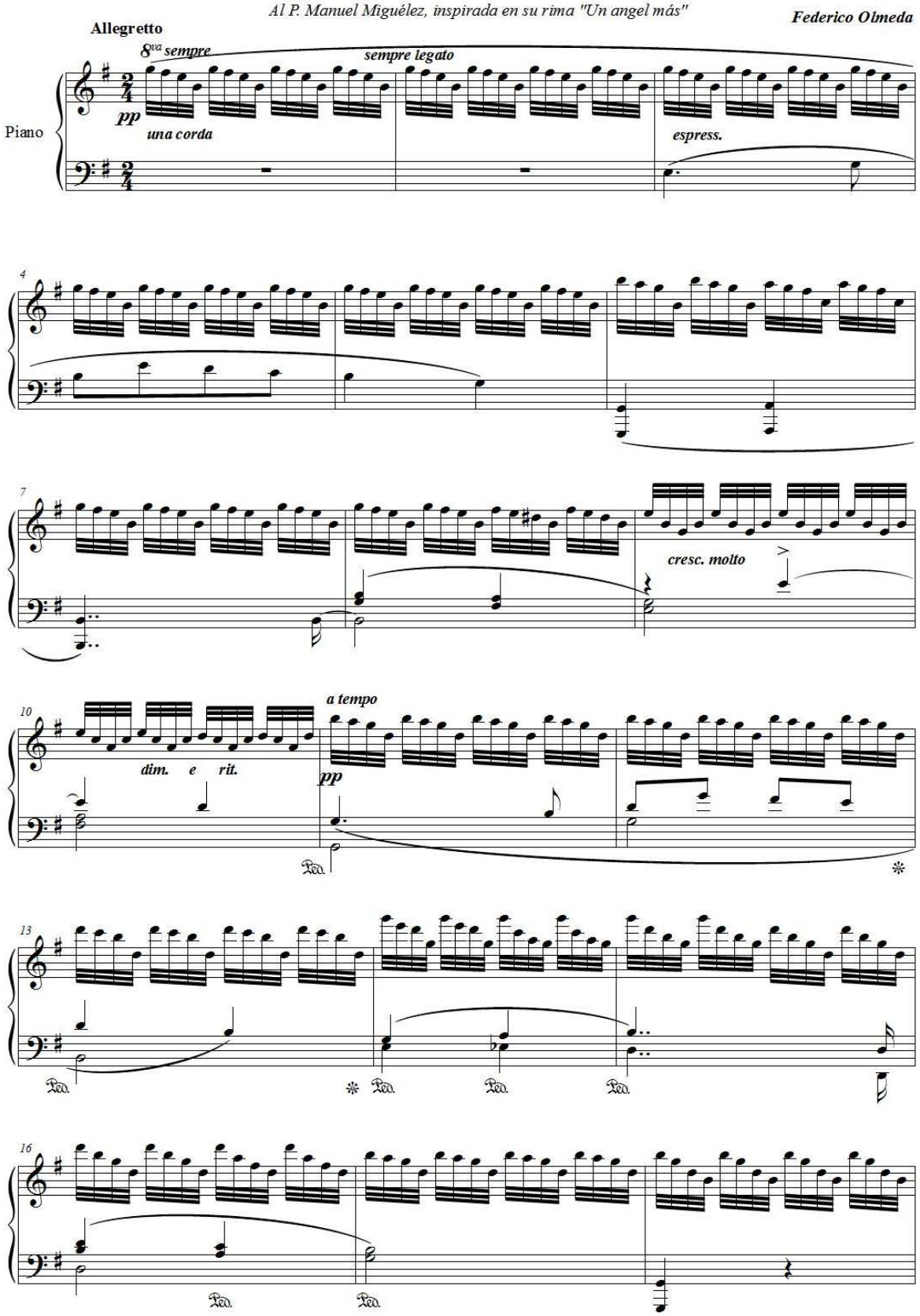
(cc. 92-99).	Seeción A'. Reexposición. Tema. 3 + 5.	8 cc.	Misma tonalidad precedente, Mi menor como al inicio.
(cc. 100-122).	Coda. 8 + 8 + 5.	23 cc.	Homónimo mayor del tono principal. Mi Mayor. Subdominante de la subdominante menor (c. 102).
(cc. 100-107)	a) Periodo 1º.	8 cc.	2 frases idénticas.
(cc. 108-118a)	b) Periodo 2º.	8 cc.	2 frases cuasi idénticas. La 1ª concluye en Mi menor, la segunda en Mi Mayor.
(cc. 118-122).	c) Periodo 3º.	8 cc.	Acorde desplegado del tono principal mayorizado.

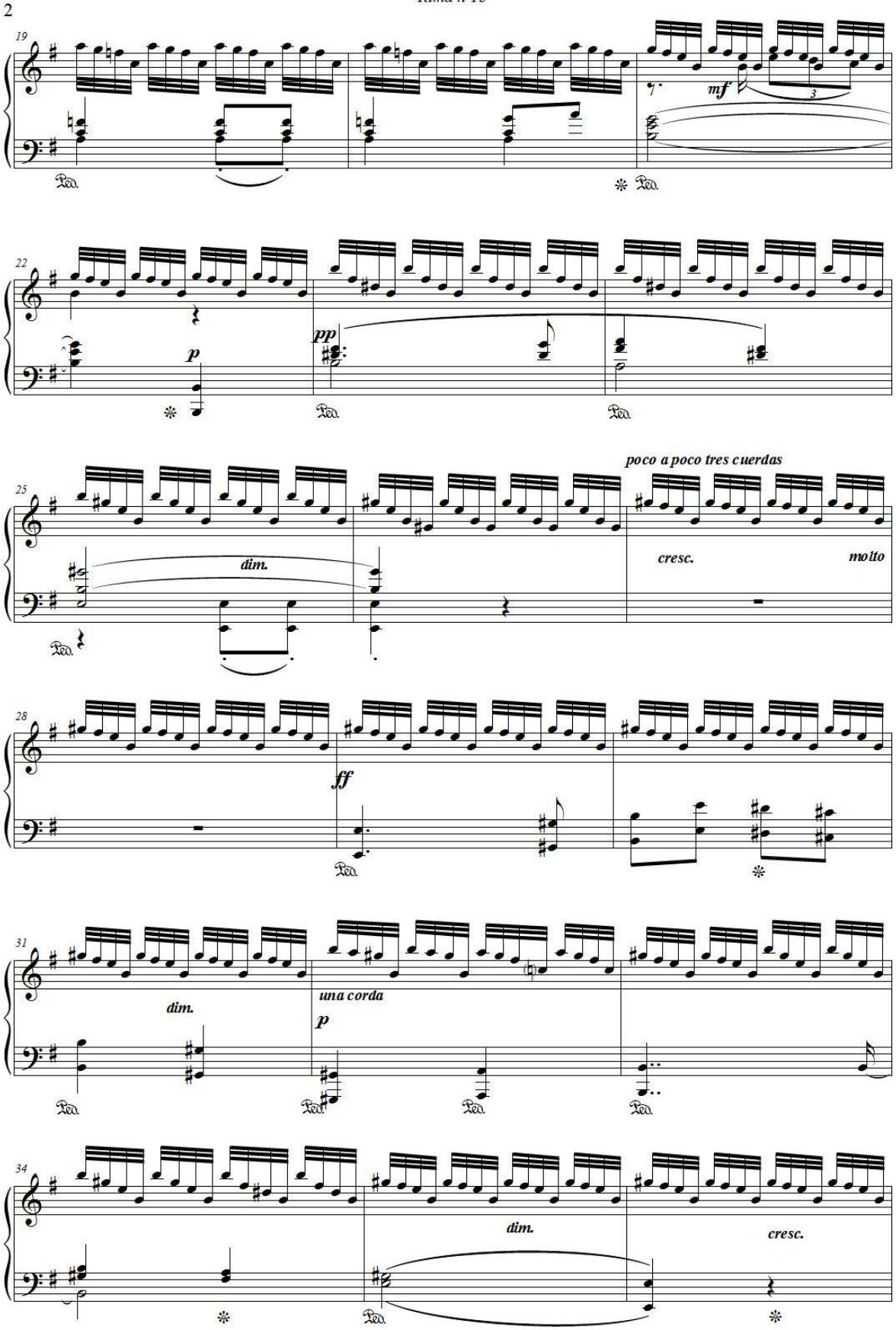
Tras todas las indicaciones y sugerencias expuestas para el trabajo de la presente *Rima*, fruto de mi experiencia como intérprete, la partitura digitalizada queda como sigue a continuación:

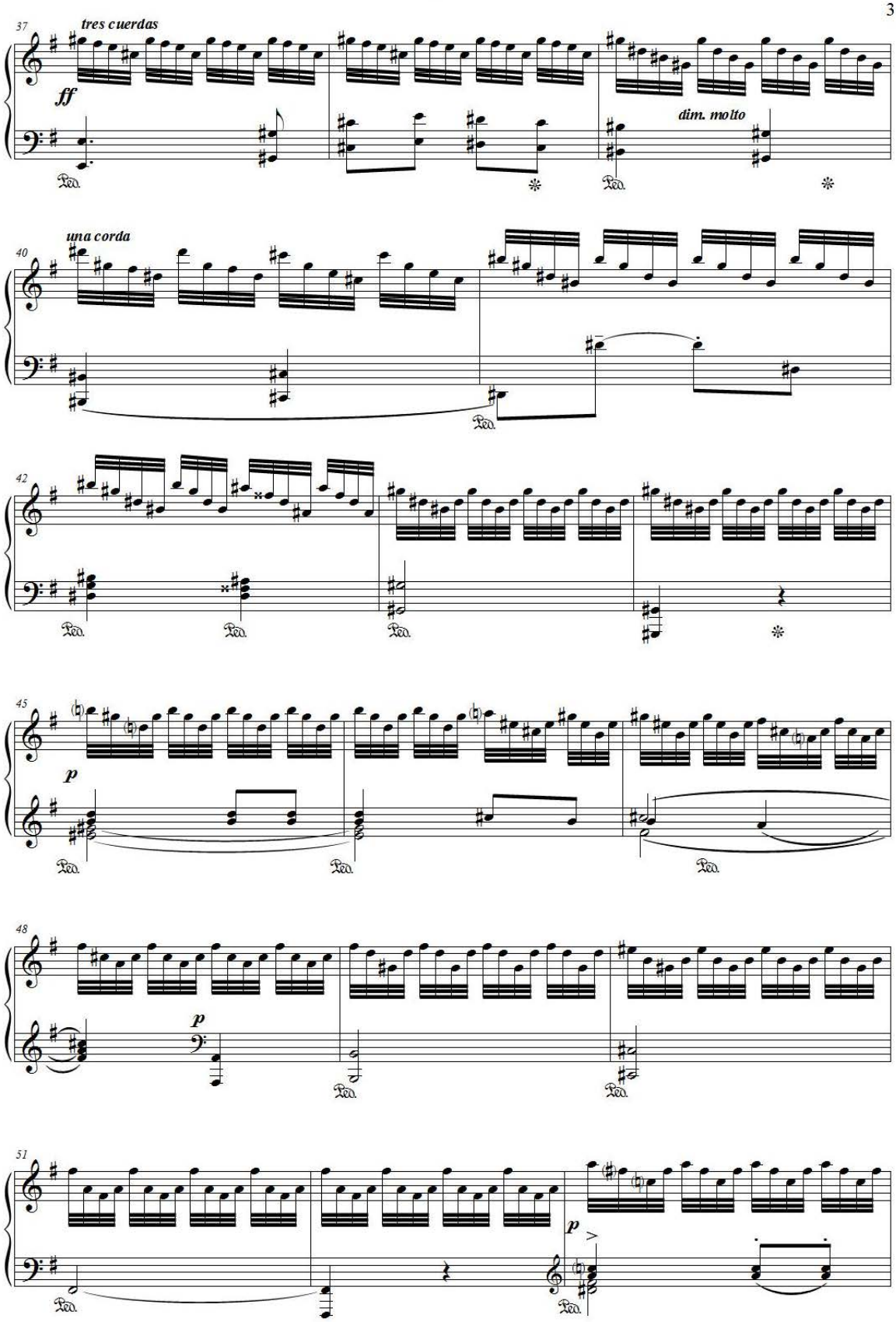
Rima nº13

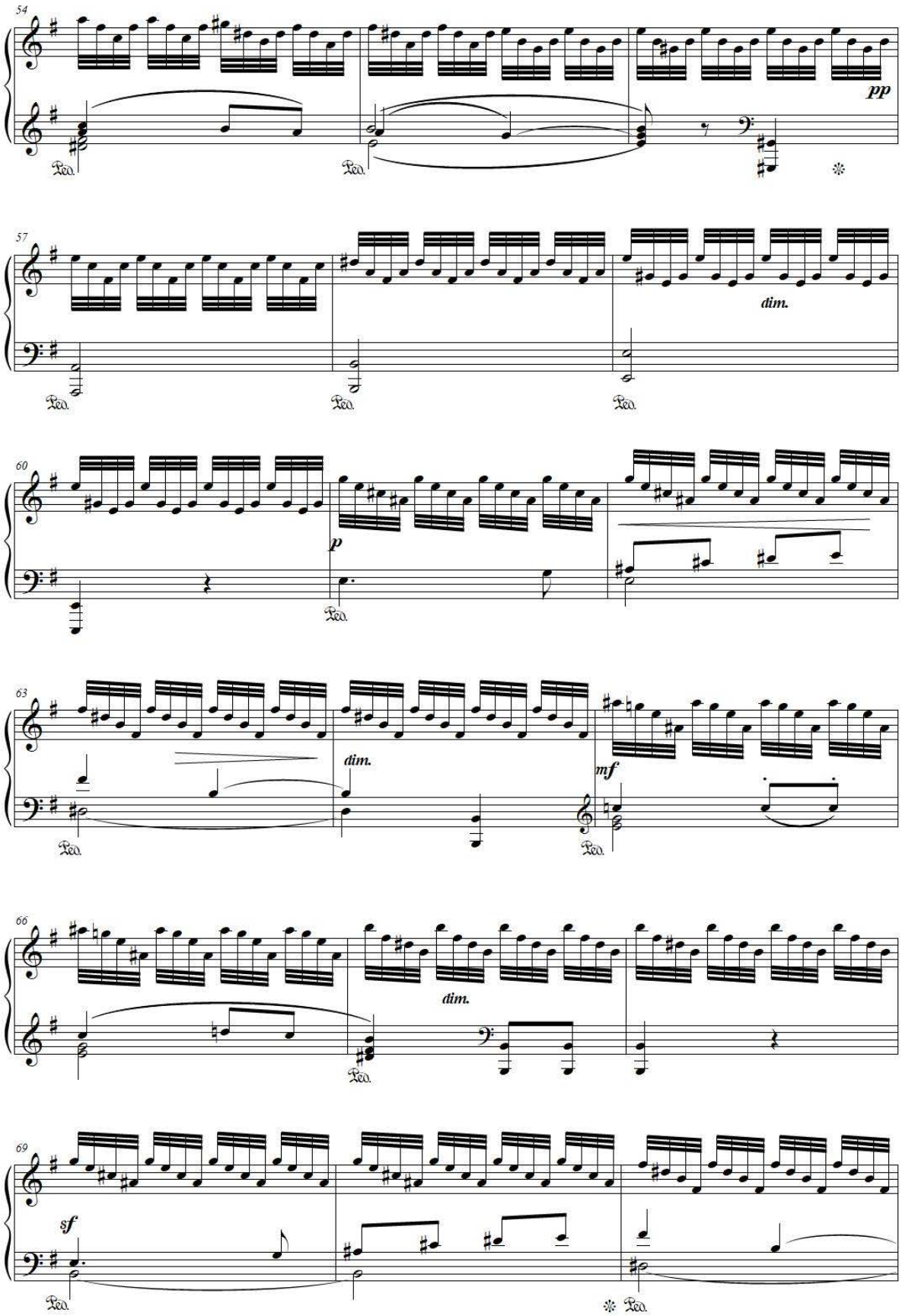
Al P. Manuel Miguélez, inspirada en su rima "Un angel más"

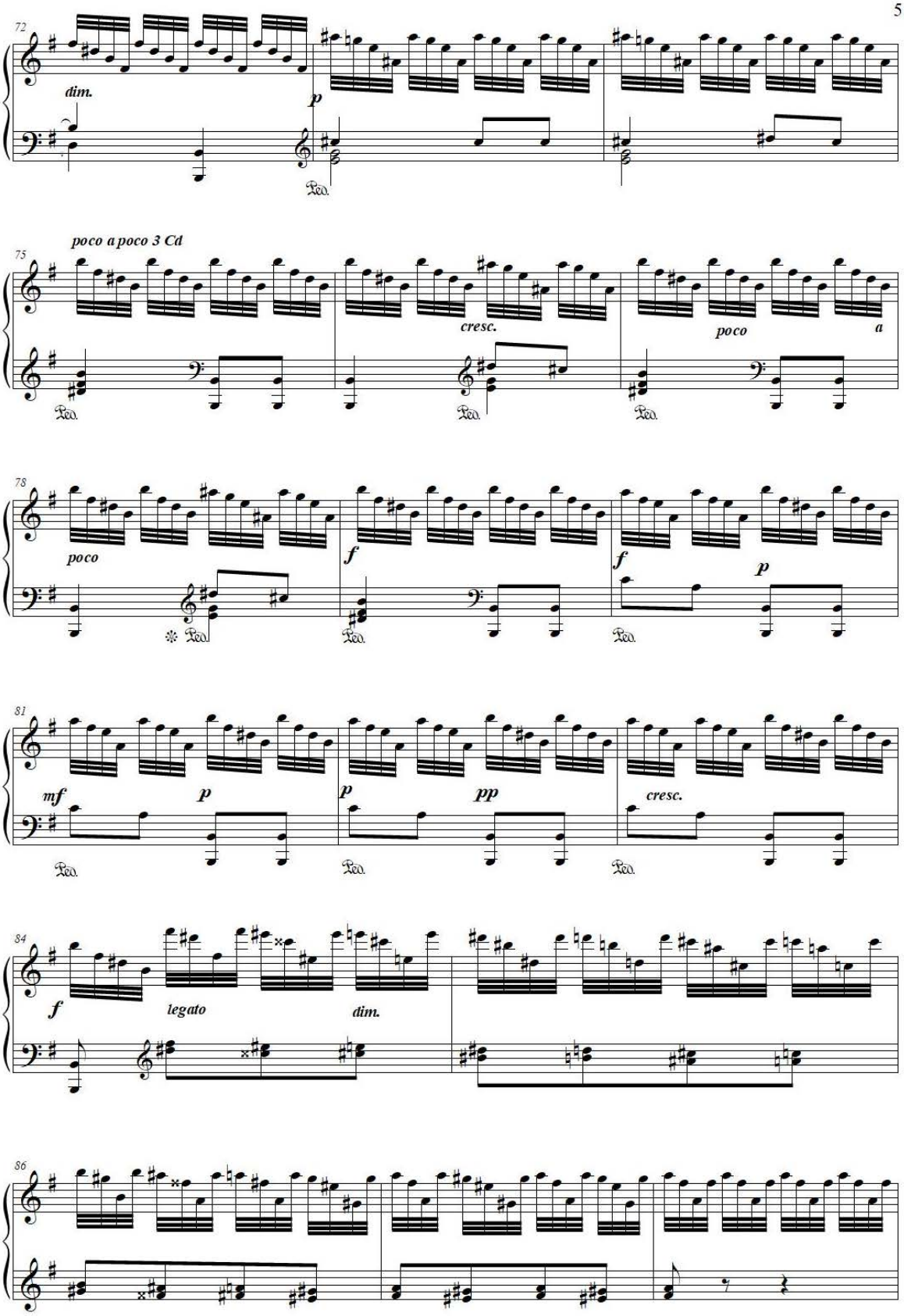
Federico Olmeda

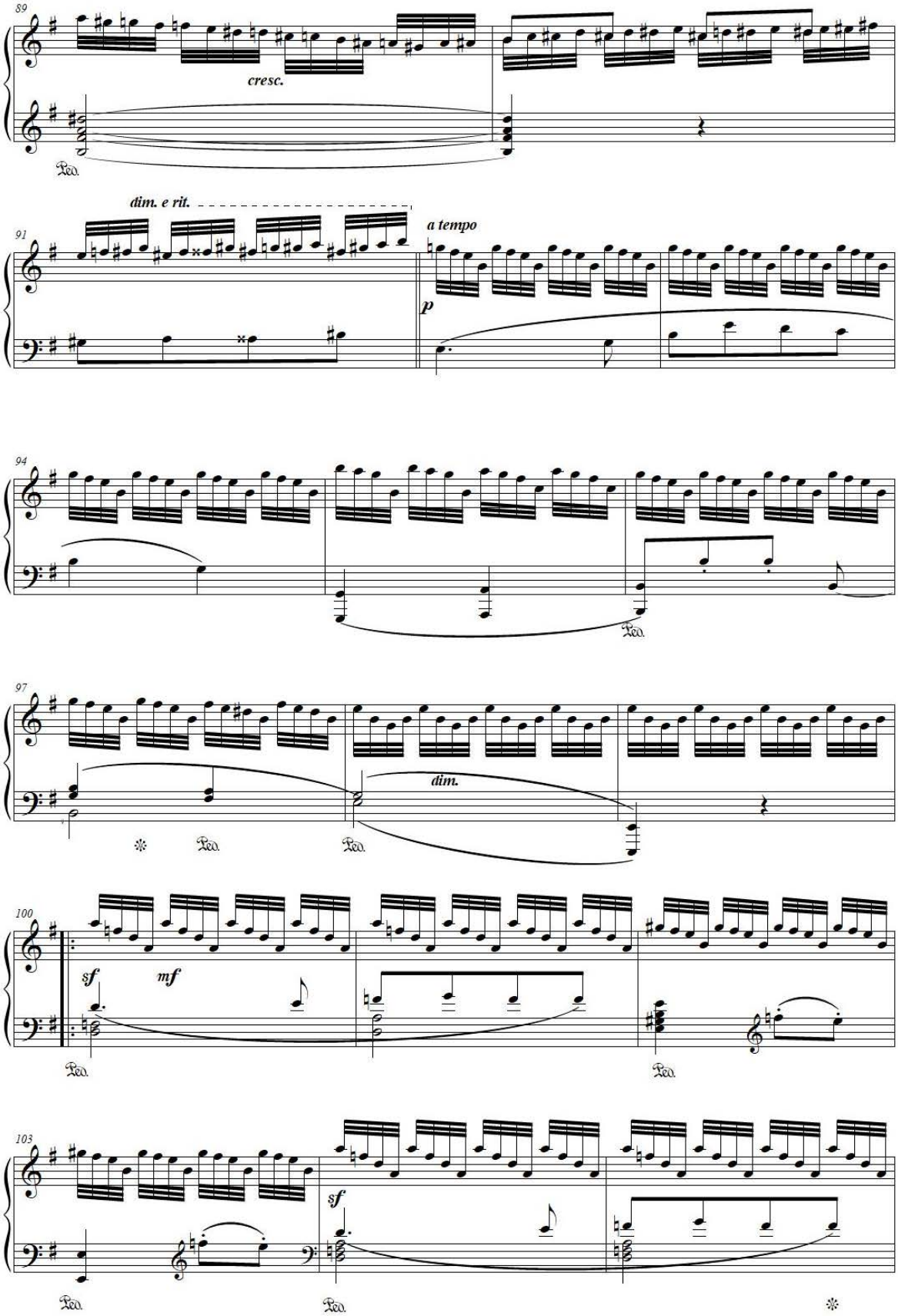


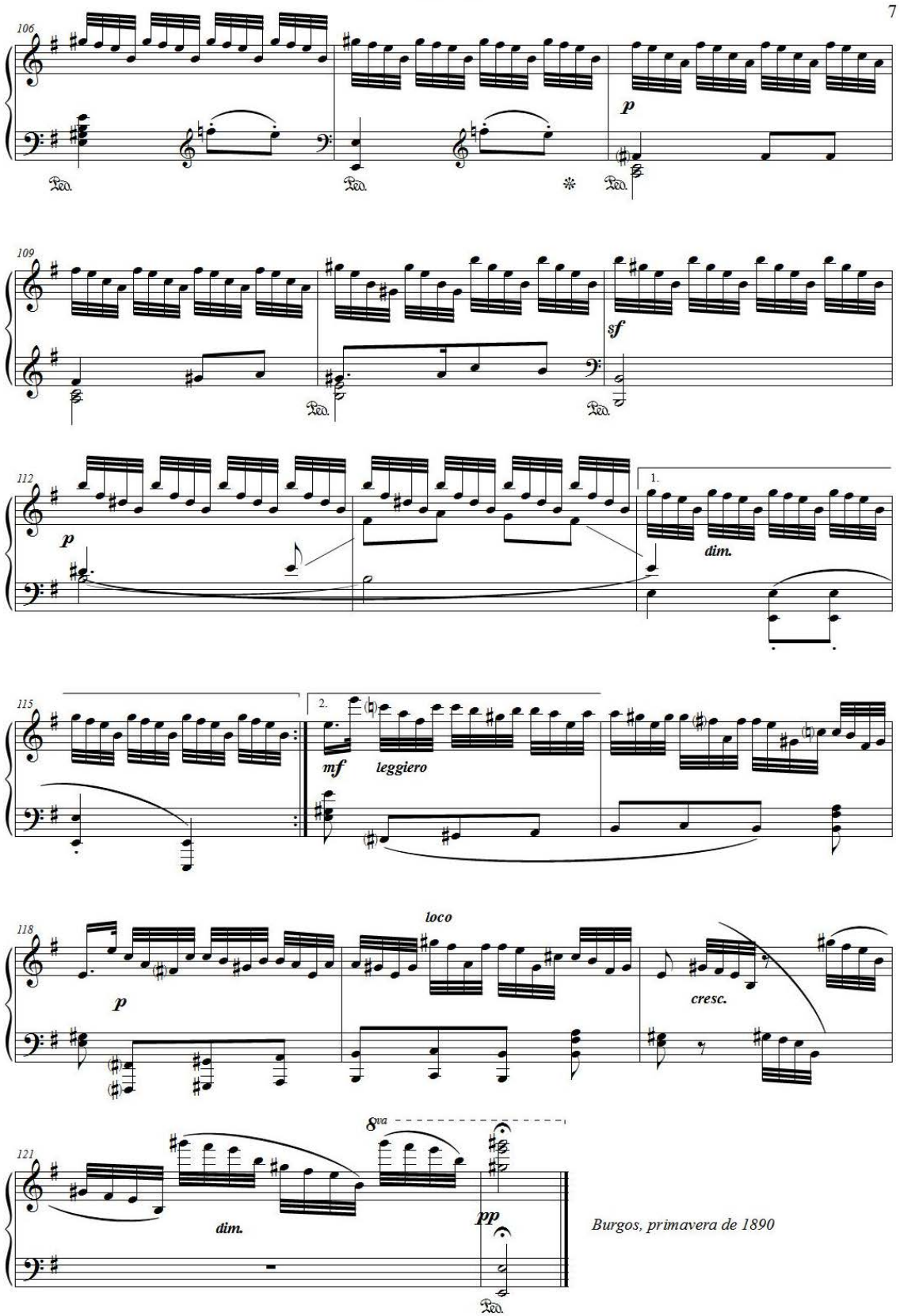

19
mf
22
p
pp
25
dim.
poco a poco tres cuerdas
cresc.
molto
28
ff
31
dim.
una corda
p
34
dim.
cresc.


37
tres cuerdas
ff
dim. molto
40
una corda
42
45
p
48
p
51
p


54
pp
57
dim.
60
p
63
dim.
mf
66
dim.
69
sf


72
dim.
p
75
poco a poco 3 Cd
cresc.
poco
a
78
poco
f
f
p
81
mf
p
p
pp
cresc.
84
f
legato
dim.
86


89
cresc.
Ped.
91
dim. e rit.
a tempo
p
94
Ped.
97
dim.
Ped.
Ped.
100
sf
mf
Ped.
Ped.
103
sf
Ped.
Ped.



Burgos, primavera de 1890

Rima 24.

Encontramos un punto de disensión entre los dos manuscritos de los que disponemos para esta *Rima* como fuentes primarias. Ambos se encuentran en el E-BUadp. El punto en el que divergen estriba en la indicación de *tempo*.

En el manuscrito hológrafo de 1891 figura *Andantino*, en el de Fidel Santamaría de 1906 figura *Andante.* Personalmente no creo que el compositor encargara expresamente un cambio de *tempo* a su copista. Este hecho no tendría mucha trascendencia en sí. *Andante moderato*, en principio, significa un poco más animado que *Andante*, pero en realidad el término genera controversia y hay quien piensa que significa justamente lo contrario como recoge Roberto Braccini en su *Vocabulario Internacional de Términos Musicales*. De manera que decantarse por uno u otro no esclarecería nada esencial para su interpretación en términos absolutos. Pienso, por otro lado, que se trata simple y llanamente de un error de lectura del copista, ya que el término apuntado por Olmeda está escrito en abreviatura y si no se presta la atención adecuada puede confundirse fácilmente.

Sorprende, por inusual, leer en el c. 6 el término de "comprimiéndose" que emplea nuestro protagonista. Como ocurre en la *Rima 1* con "incitante", yo no lo había leído anteriormente en ninguna otra pieza ni de este ni de ningún otro compositor. Tampoco volverá a emplearlo Olmeda de nuevo en el resto de la colección. Es en realidad una españolización de las expresiones italianas *stringendo*, *affrettando* o más exactamente *ristringendo* que son las más habituales en la música clásica.

Debo señalar que en el manuscrito falta un sostenido delante del fa en la voz superior del tercer tiempo del c. 35. El anterior fa del primer tiempo aparece expresamente becuadro al ser rebajado por el empleo de la sexta napolitana. No colocar el citado sostenido fue un olvido evidente del compositor y por esa razón me he permitido corregirlo sin más al digitalizar la partitura. De otro modo, el acorde de 5ª disminuida no encajaría en una cadencia conclusiva. Esta errata figura también en la copia de F. Santamaría e incluso en la copia editada del libro de Palacios Garoz.

En cuanto a digitación, para las corcheas del acompañamiento de tamboril que aparece desde el c. 1 y se mantiene durante casi toda la *Rima*, sugiero utilizar con carácter general el mismo dedo, el 3º. La excepción sería la semicorchea de cada compás, tras el puntillo. Al ser esta más breve, sería preferible un cambio de dedo que propicie el tan característico ataque percutido en el que se inspira. Así, para la sucesión semicorchea - corchea, la sucesión 4º-3º.

No figuran indicaciones de pedal en las fuentes consultadas y por ello me he resistido a

imprimirlas, pero considero muy necesario su empleo para una correcta proyección del sonido, especialmente en los pasajes polifónicos en los que las distancias interválicas impiden a la mano mantener la duración de las notas.

(cc. 1-19).	Sección A. Exposición		19 cc.	Tono principal de Mi menor.
(cc. 1-10)	Introducción + Tema	Antecedente (cc. 1-6a).	10 cc.	Semicadencia (c. 10).
		Consecuente (cc. 6b-10).		
(cc. 11-19).	Repetición del Tema con modificación del reposo final.		9 cc.	Semicadencia en la Dominante del tono paralelo (c. 19).

(cc. 20-36a).	Sección B. Desarrollo.	16 cc.	Desarrollo del material del c. 2 (notas que ascienden por grados conjuntos) y del c. 4 (intervalo de 6ª menor ascendente y notas que descienden por grados conjuntos.
(cc. 20-27).	B1.	8 cc.	Tonos de Sol Mayor (c. 19) Mi menor (c. 22b); Séptima disminuida (c. 25c).
(cc. 28-36a).	B2. Repet. de los cc. 20-27.	8 cc.	Tonos de Sol Mayor (c. 28) y Mi menor a partir del c. 30b. Séptima disminuida (c. 33c). Acorde de Sexta napolitana (c. 35a). Dominante (c. 33c); Tónica (c. 34).

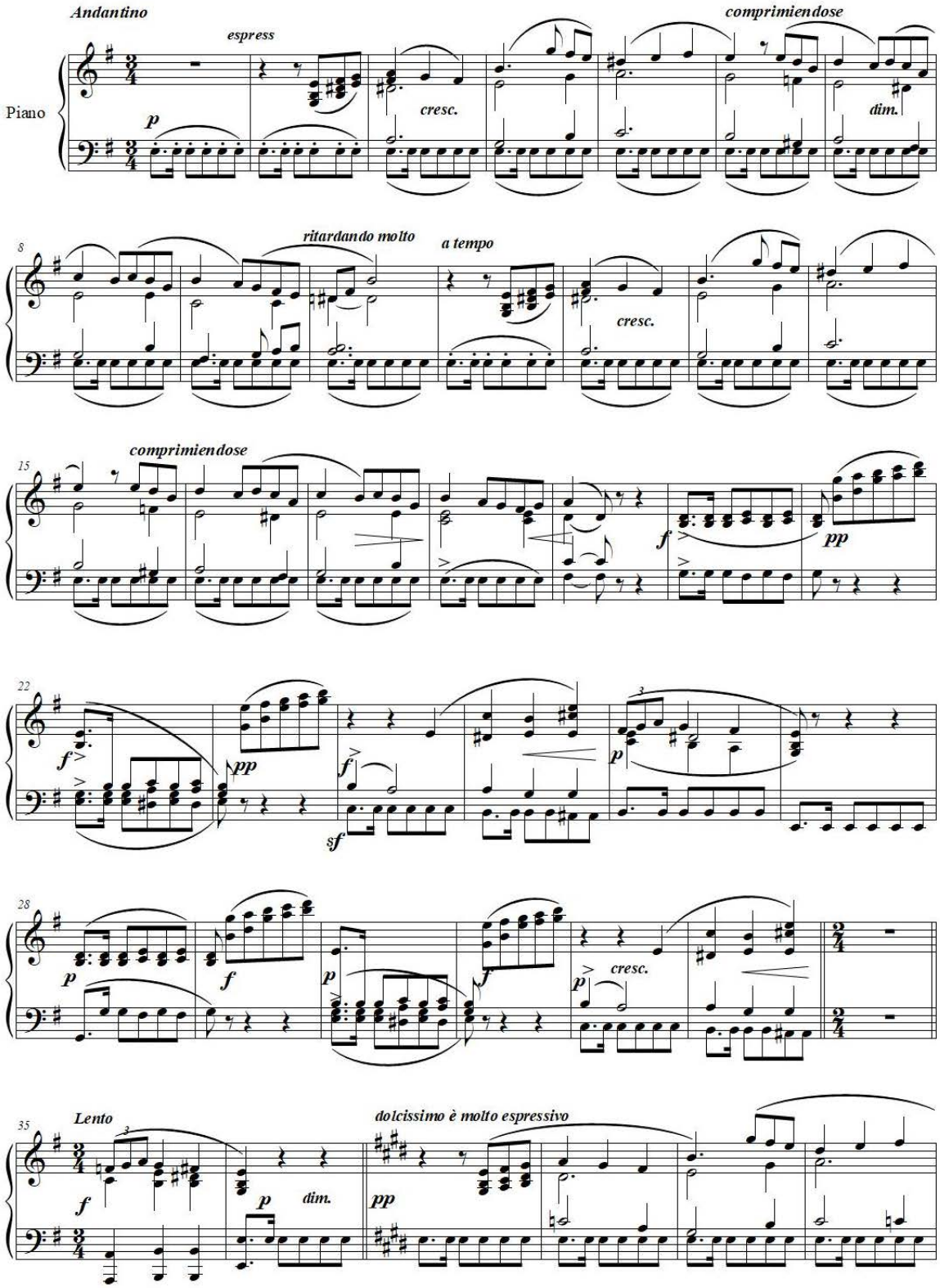
(cc.36-53).	Sección A'. Reexposición del Tema variado.		18 cc.	Mi Mayor.
(cc. 36-45).	Tema	Antecedente (cc. 36-41a).	10 cc.	Tema reexpuesto en el homónimo mayor del tono principal.
		Consecuente (cc. 41b 45).		
(cc. 46-53).	Tema	Antecedente (cc. 46-50a).	8 cc.	Misma tonalidad precedente.
		Consecuente (cc. 50b-53).		

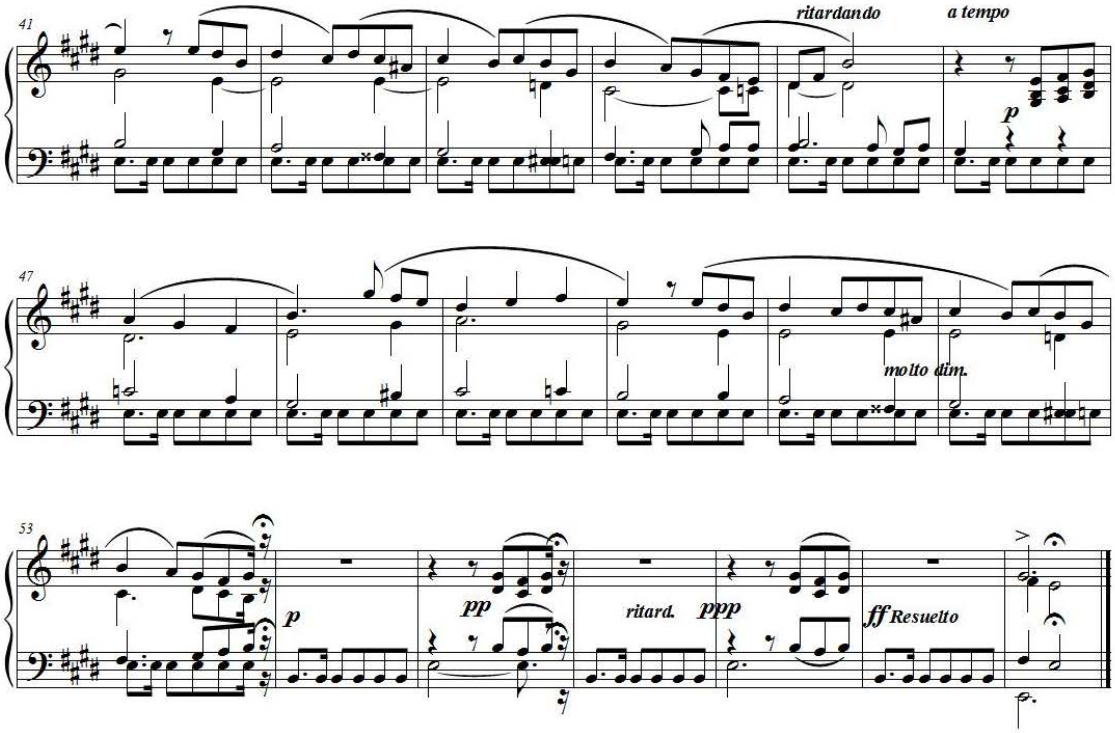
(cc. 54-59).	Coda. 2 + 4 [2 + 2]. Dos calderones dividen la Coda en dos partes asimétricas. El 1º la precede (c. 53c); el 2º se ubica en el c. 55c. Ambos añaden un suspense al pasaje y acentúan el carácter de *perdendosi* al final de la *Rima.*	6 cc.	Tono de Mi Mayor.

La propuesta de transcripción que presento, tras las indicaciones y sugerencias expuestas, es la siguiente:

Rima n°24

Federico Olmeda





Burgos, 20 de Mayo de 1891

3. 2. 11. Tonalidad de Re Mayor: *Rima 15.*

Rima 15.

Para la presente *Rima* disponemos de un único manuscrito, el hológrafo, depositado en el E-BUadp. En él encontramos acentos en la Exposición repartidos de forma, me veo obligado a decir, bastante negligente. Así, en el c. 1 aparecen los tres primeros acordes de la mano derecha con acento y, sin embargo, el cuarto aparece sin él. En la Reexposición, en cambio, encontramos los cuatro acordes del inicio del Tema (c. 61) con el acento correspondiente. Me he permitido unificar ambos compases por coherencia, ya que fue, a todas luces, un descuido de su autor, ambas Secciones están escritas en *fortissimo*.

En el c. 2 del manuscrito aparece en el sistema superior la primera parte del compás con acentos y la segunda sin ellos. Si todos los acordes del c. 1 y los cuatro primeros del c. 2 figuran con acento, consecuentemente, los dos siguientes deben llevarlo también, es decir, la primera semifrase completa. E igualmente, por las razones expuestas, todos los acordes de la segunda semifrase. Lo he transcrito ya corregido en mi trabajo.

En el sistema inferior de la segunda semifrase se echan en falta acentos en las dos últimas negras de la mano izquierda (c. 3) así como en la negra con puntillo del c. 4, anacrusa y caída respectivamente. Este último error aparece de manera exacta en el manuscrito en los cc. 10-11, 12-13 y 14-15 de la Exposición, así como en los cc. 62-63 y 70-75 de la Reexposición.

Los acentos en los cc. 16-17 deberían corresponderse con los de los cc. 5-6, 65-66 y 75-76. En todos ellos aparece el mismo dibujo melódico y la misma dinámica en fortísimo sin indicación interpretativa alguna que los diferencie. Los he incluido ya unificados en la edición.

Olmeda no nos dejó apenas indicaciones en cuanto a pedal se refiere para esta *Rima* y las que dejó son muy imprecisas. No obstante, considero muy necesario su empleo para una adecuada proyección del sonido, así como para obtener el carácter brillante señalado en el manuscrito. Sugiero su uso, con carácter general, desde el primer compás, cambiándolo en cada negra tanto en la Exposición como en la Reexposición.

En la Sección Central, el compositor nos indica pedales, a mi juicio, demasiado "generosos". En el c. 28 escribe un pedal de resonancia mantenido durante todo el compás, pero en otros casos, como en los cc. 32-33, 43-44 y 51-52, va más allá y escribe uno mantenido durante los dos compases. Dudo si ello se debe a un descuido o, por el contrario, responde a un deseo de su autor, pero, en cualquier caso, quiero expresar mi desacuerdo como intérprete. Sugiero, con carácter general, un cambio de pedal por blanca para esta Sección.

Sorprende la escritura del recitativo que figura en la Sección Central (cc. 36-42 y 53-60) con una medida libre como una cadencia. Evoca a la *fermata* de la *Rima 17* con la línea melódica ubicada en el bajo y la armonía en la mano derecha que a su final estaba encabezada por el autor como recitado. La influencia del canto llano y la música tradicional siguen presentes.

(cc. 1-26).	Sección I. Exposición.		26 cc.	Tonalidad principal
(cc. 1-9).	1. Tema, A. Frases asimétricas	Antecedente (cc. 1-4).	9 cc.	Re Mayor.
		Consecuente (cc. 5-9).		
(cc. 10-25).	A'. Repetición del 1. Tema que experimenta una amplificación temática por lo que sus frases son más largas. 6 + 10 [6 + 2 + 2].		16 cc.	Misma tonalidad.

(cc. 26-66).	Sección Central. II.	41 cc.	Inestabilidad tonal.
(cc. 26-35).	2º Tema, B. Emplea material del consecuente de A. 2 + 4 + 4.	10 cc.	Tono de la Subdominante, Sol Mayor.
(cc. 36-42).	Recitativo.	7 cc.	Fa# menor (la contratonalidad); Re Mayor.
(cc. 43-52).	2º Tema, B, algo variado en su textura. 2 + 4 + 4.	10 cc.	Tono de la Subdominante, Sol Mayor.
(cc. 53-60).	Recitativo.	8 cc.	Tono de Fa # menor (la contratonalidad del tono principal) y de nuevo Re Mayor.

(cc. 61-69).	1. Tema, A. Frases asimétricas. 4 + 5.	9 cc.	Tono original, Re Mayor.
(cc. 70-87).	A'. Repetición del 1. Tema algo variado, también con respecto a A' en la Exposición. Ahora experimenta una amplificación temática aún mayor y sus frases tienen dos cc. más. Están distribuidos en grupos de 6 + 10 [6 + 2 + 2] + 2.	18 cc.	Misma tonalidad precedente.

Tras las indicaciones y sugerencias expuestas, la propuesta de digitalización que presento para esta *Rima* es la siguiente:

Rima n°15

Federico Olmeda

Allegro con fuoco

Piano

ff Martellato

sempre ff

8va

loco

dim.

dolce

ff

riten.

tempo 1°

mf

sf

dolce

cres. cen. do

Rima n°15

32 8va loco f crescendo

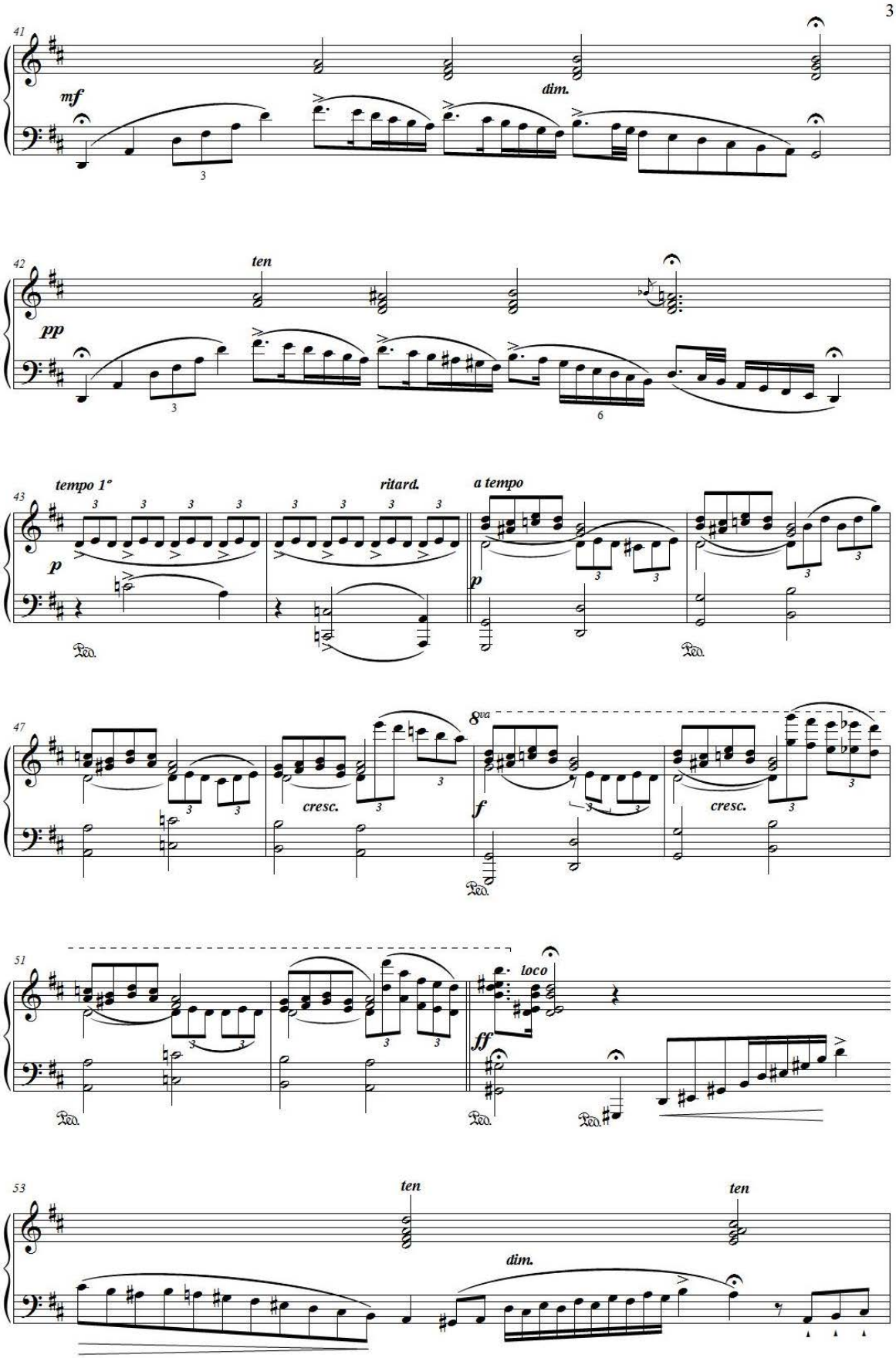
36 recitativo p p p

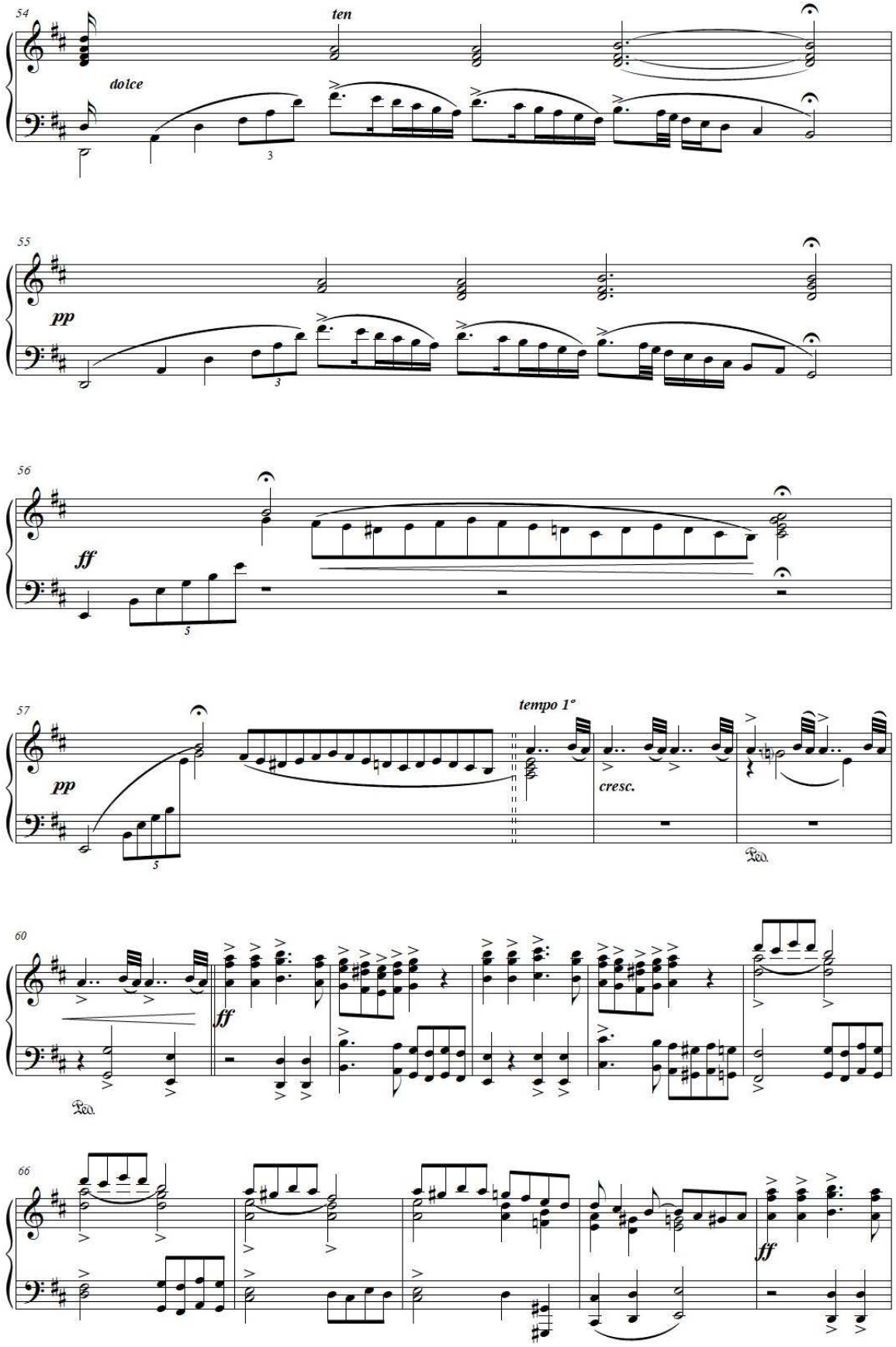
37 dolce ten ten ten

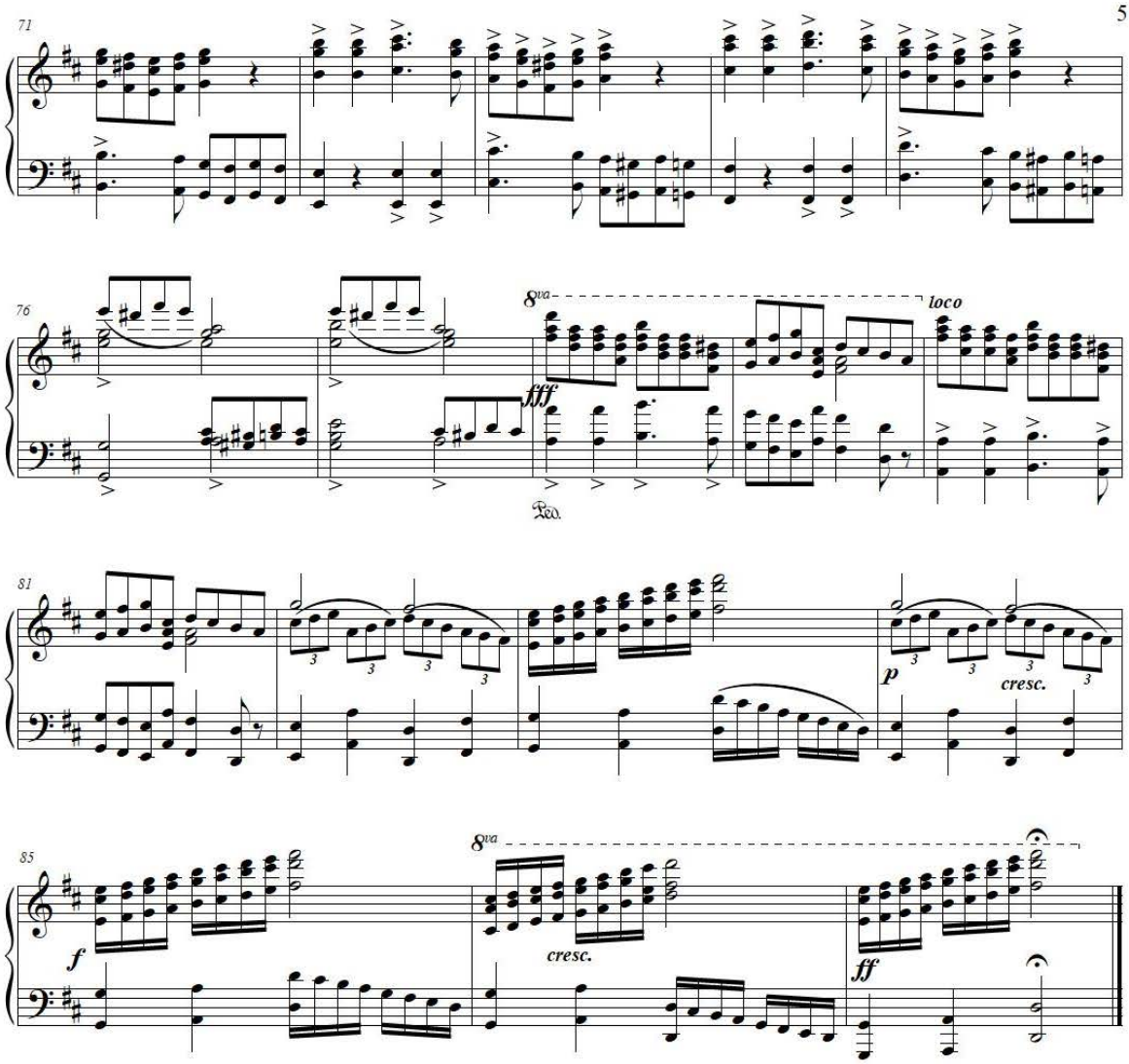
38 pp ten

39 f

40 pp


41
mf
dim.
42
ten
pp
43
tempo 1°
p
ritard.
a tempo
p
47
cresc.
8va
f
cresc.
51
loco
ff
53
ten
ten
dim.


54
ten
dolce
55
pp
56
ff
57
pp
tempo 1°
cresc.
60
ff
66
ff


71
76
8va
loco
fff
Ped.
81
p
cresc.
85
f
8va
cresc.
ff

3. 2. 12. Tonalidad de La Mayor: *Rima 7*, 10, 18, 19 y 31.

***Rima 7* (*Idilio*).**

La obra comienza con una Introducción de cuatro compases que son un claro guiño al inicio de la *Balada n. 3 en La b Mayor Op. 47* de Chopin. La similitud con el inicio del primer Tema de esta resulta tan evidente que no pudo ser fruto de la casualidad sino buscada por nuestro protagonista. La pieza llegó a ser muy popular desde su publicación en 1841. A partir de la Introducción, Olmeda tiene otras intenciones y la *Rima* transcurre por otros derroteros que en nada recuerdan al compositor polaco.

Como ya mencioné en el capítulo 2 en el apartado correspondiente, la pieza tiene un ritmo de danza popular, concretamente una jota. En el citado capítulo abordaba su estructura. Tras el Estribillo aparecían diferentes Estrofas y en la primera de ellas, dividida a su vez en varias subsecciones, se daba una alternancia modal - tonal muy del gusto de nuestro protagonista.

Entre los cc. 12b-26 la pieza se encuentra en modo eólico en altura la, es decir, escala natural de La menor (sin alteraciones), después se tonaliza pasando a Mi Mayor (cuatro sostenidos) en los cc. 27-28 regresando en los cc. 29-32b al tono principal de La Mayor (tres sostenidos). Es por estos cambios por los que Olmeda siente la necesidad de escribir determinadas alteraciones de precaución. Así, aunque en principio no habría sido necesario, añade un sostenido en el sistema superior delante del do en los cc. 27, y 29 y de esta manera descarta posibles malas interpretaciones de un potencial lector. Además de respetarlos al informatizar la partitura, me he permitido añadir el sostenido delante del do también en el c. 28. Asimismo, añade un sostenido de precaución delante del sol del acorde para la mano izquierda en los cc. 27-29.

En cuanto a digitación pianística, es importante en una pieza como esta que requiere un alto nivel técnico por parte del intérprete, emplear la más eficaz para resolver las dificultades con brillantez. Sugiero un reparto de manos izquierda-derecha-izquierda-derecha (por ese orden) para las semicorcheas repetidas de los cc. 5-6 y cc. 9-10. Del mismo modo, para las semicorcheas de los cc. 33-34, cc. 37-38 y cc. 67-68.

Dado que este reparto no es posible más adelante, propongo para los sucesivos mi de los cc. 80 y 84 utilizar la digitación 2-3-2-1-2-3. Para los sucesivos fa de los cc. 82 y 86 la digitación 2-1-2-3-2-1 y para los sucesivos mi del c. 87 la digitación 3-2-1-2-3.

En cuanto al empleo del pedal *una corda*, Olmeda es muy preciso en esta *Rima* indicando cuándo finaliza cada uno de ellos, señala *tre corde*, salvo en la última ocasión en la que (tras el c. 71) se olvida de escribirlo. Considero que en el c. 76 deben utilizarse las tres cuerdas, ya que a través de un breve crescendo el pasaje pasa directamente al *forte* un compás después.

(cc. 1-4b).	Introducción armónica.		4 cc.	Dominante del tono principal.
(cc. 4b-12b).	Tema. Estribillo.	Antecedente (cc. 4b-8b).	8 cc.	Tonalidad de La Mayor.
		Consecuente (cc. 8b-12b).		
(cc. 12b-32b).	Estrofa 1ª. Distribuida en grupos de: 14 [4 + 4 + 4 + 2] + 4 + 2.		20 cc.	Modo eólico en altura la (cc.12b-26). Tonos de Mi Mayor (cc. 27-28) y La Mayor (cc. 29-32). Dominante con 7ª (cc. 29-30). Semicadencia (cc. 31-32).

(cc. 32b-42b).	Tema. Estribillo.	Consecuente (cc. 32b-36b)	4 cc.	Tonalidad principal de La Mayor.
		Antecedente variado (cc. 36b-42b).	6 cc.	
(cc. 42b-62b).	Estrofa 2ª. Distribuida en grupos de: 14 [4 + 4 + 4 +2] + 4 + 2.		20 cc.	Modo eólico en altura la (cc.42b-56). Tono de La Mayor (cc. 57-62b). Dominante (cc. 57-58). Dominante con 7ª (cc. 59-60). Semicadencia (cc. 61-62).

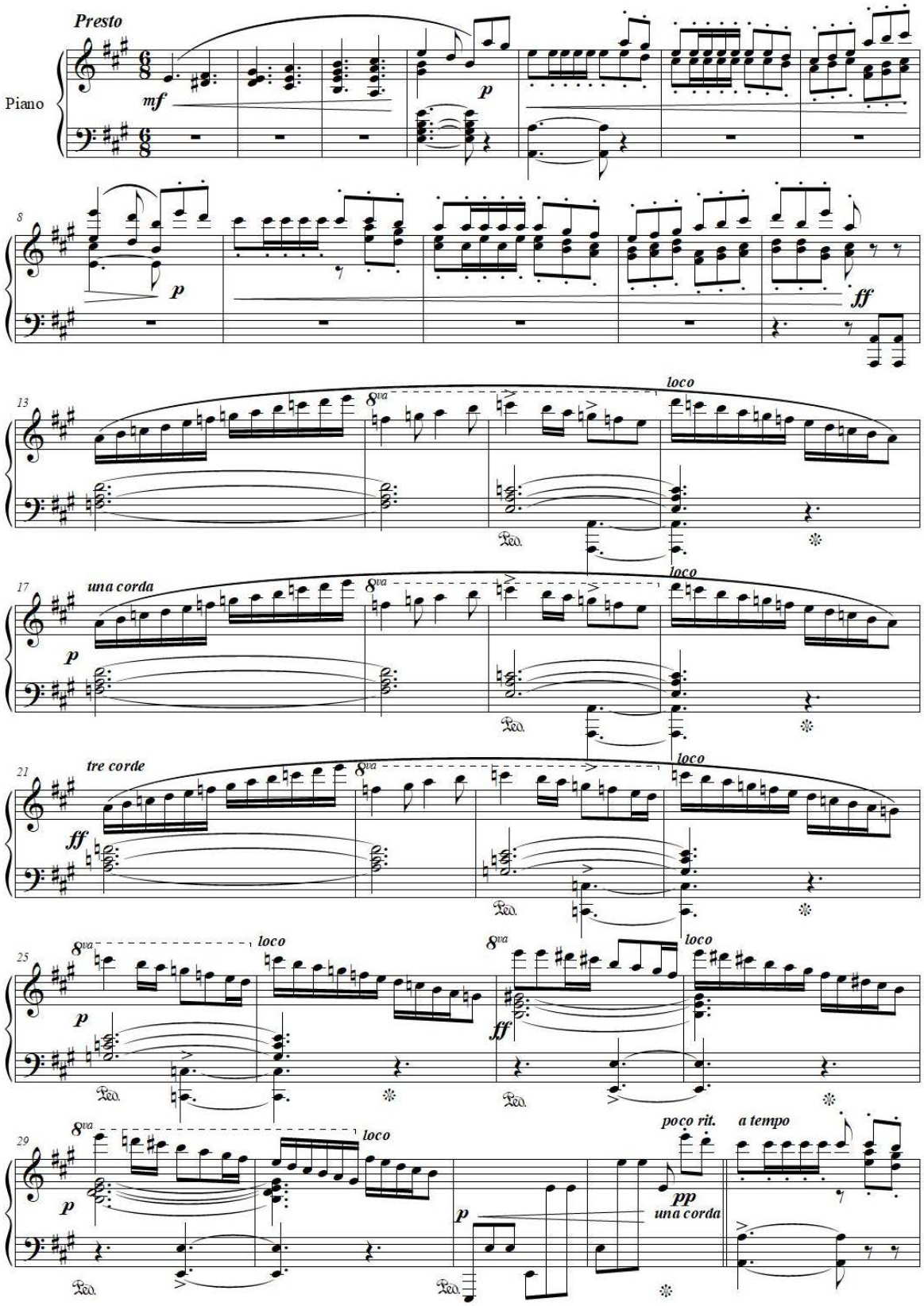
(cc. 62b-70a).	Tema. Estribillo	Consecuente (cc. 62b-66).	4 cc.	Tonalidad principal de La Mayor.
		Antcedente variado (cc. 66b-70a).	4 cc.	
(cc. 70b-79b).	Estrofa 3ª. Distribuida en grupos de: 1 + 2 + 2 + 4.		9 cc.	Dominante de la Dominante en forma de acorde de Séptima disminuida. Pedal de Dominante (cc. 72-79).
(cc. 79b-90).	Tema. Estribillo.	Antecedente (cc. 79b-83b).	4 cc.	Tono de La Mayor. Pedal de Tónica (cc. 80-90).
		Antecedente (cc. 83b-88a).	4 cc.	
		Codetta (cc. 88a-90).	4 cc.	

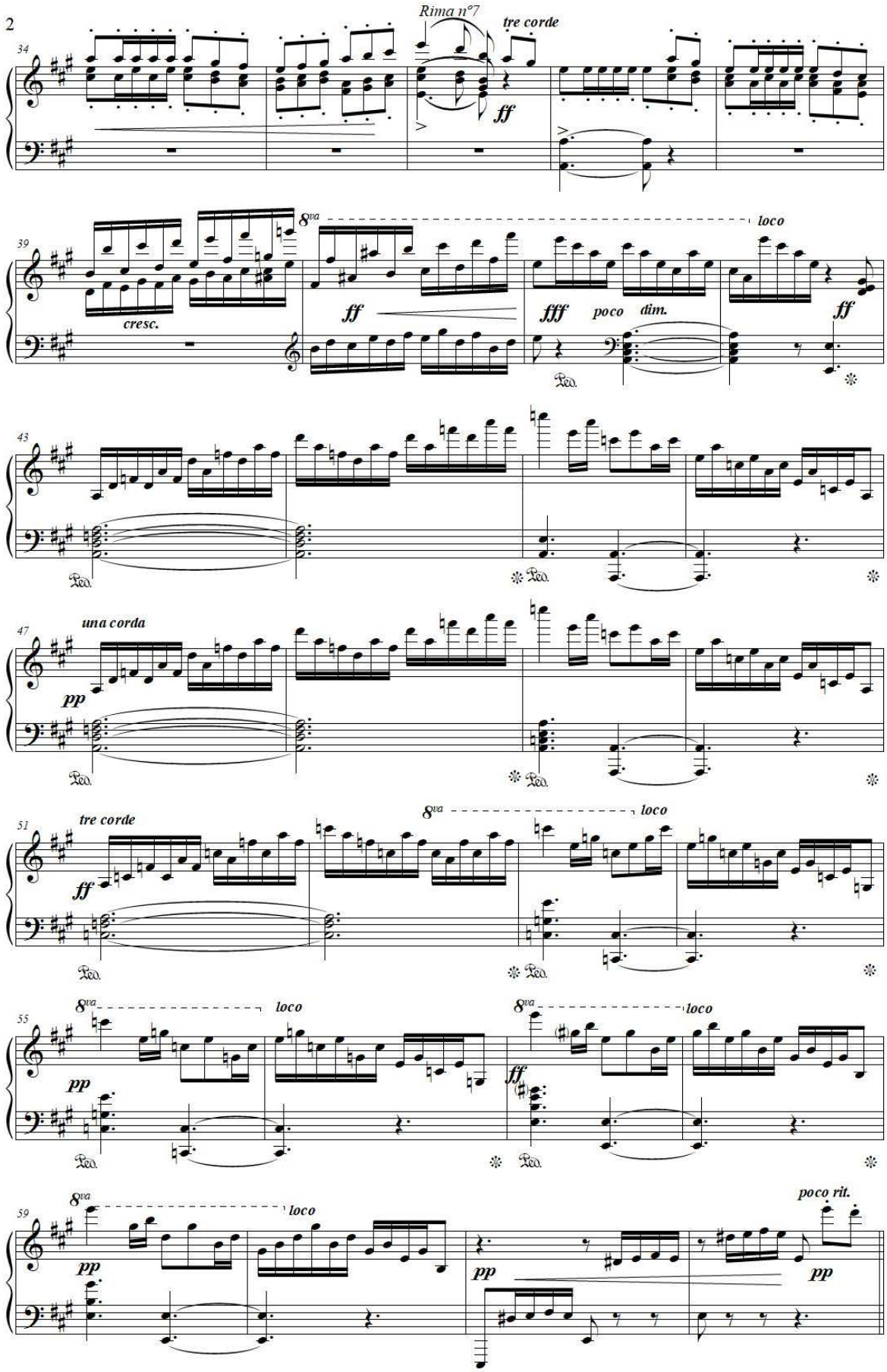
La propuesta de transcripción que presento, con las indicaciones y sugerencias expuestas, es la que aparece a continuación:

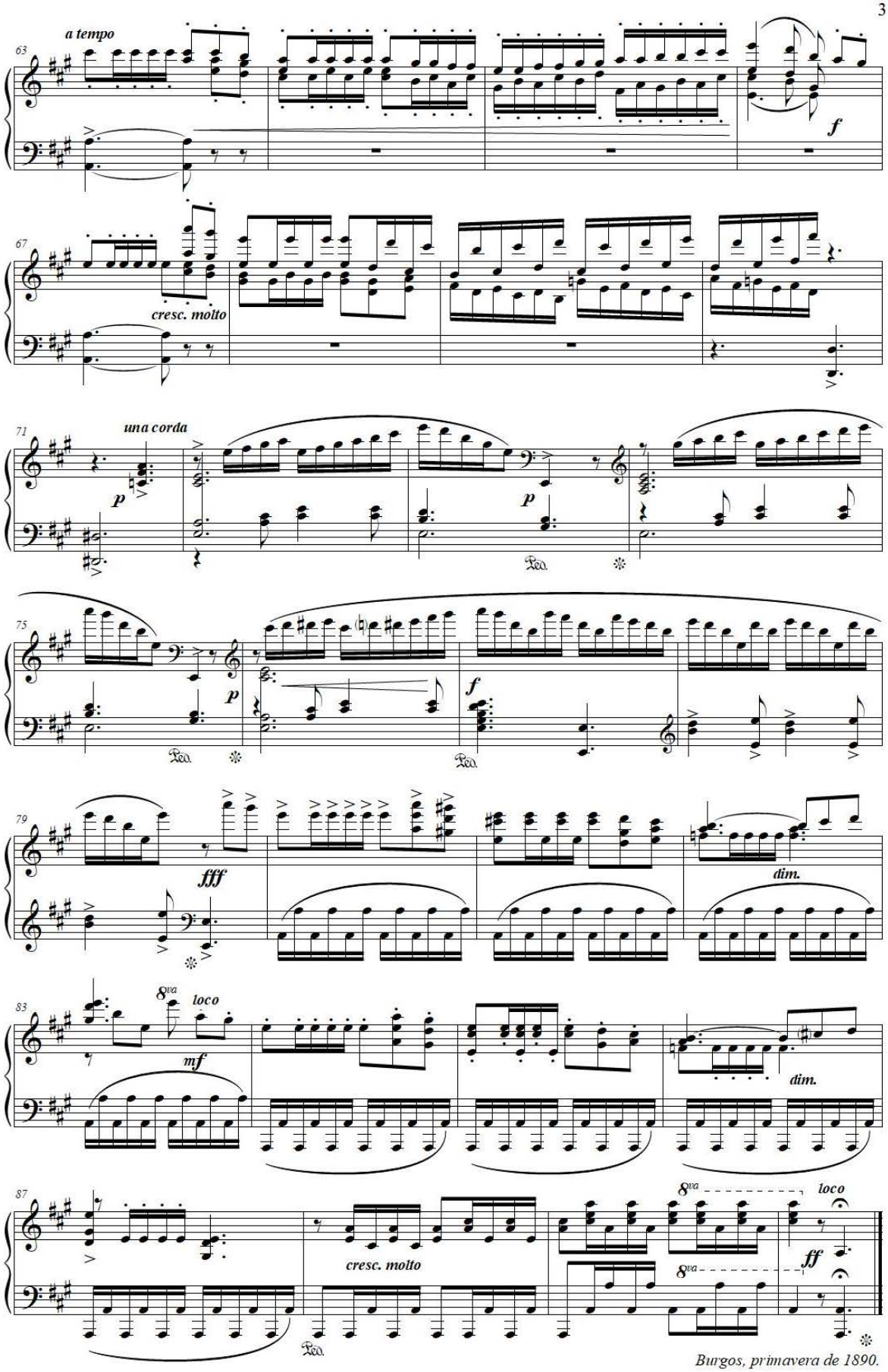
Rima nº7

Idilio

Federico Olmeda




2
Rima n°7
tre corde
ff
8va
loco
cresc.
ff
fff
poco
dim.
ff
una corda
pp
tre corde
ff
8va
loco
pp
8va
loco
ff
8va
loco
pp
8va
loco
pp
pp
poco rit.
pp



Burgos, primavera de 1890.

***Rima 10* (“Cendal flotante”).**

Como ya mencioné anteriormente en el presente capítulo, en el apartado correspondiente a la *Rima 12* (“Al ver mis horas de fiebre”), se observa un vínculo entre aquella en el tono de La menor y esta que nos ocupa en La Mayor. Dos situaciones diferentes ante una idea parecida por la similitud en el inicio de los motivos y en la tonalidad, una mayor y otra menor. El punto en común radica en el desplazamiento por segundas descendentes.

En la presente *Rima* comprobamos una vez más que nuestro protagonista tenía manos grandes. La mayor dificultad de la pieza para su interpretación consiste en conseguir una sonoridad particularmente ligera en la mano izquierda (a pesar de las considerables distancias que debe abordar el pianista en el acompañamiento) que permita cantar la melodía con la mano derecha sin abandonar esa atmósfera idílica de ensoñación. Conviene observar que la indicación dinámica más voluminosa no pasa del *mf* que alcanza en un solo par de ocasiones y, en cambio, se mueve la mayor parte del tiempo en *pp* llegando hasta *ppp.*

Estas dificultades pianísticas siguen la línea marcada por Chopin para el desarrollo de la mano izquierda en su *Étude n. 9 en Fa menor Op. 10* o cualquiera de los *Deux Nocturnes* Op. *27*, el primero en Do # menor y el segundo en Re b Mayor. Se trata de pivotar en torno a un punto de apoyo que actúa a modo de bisagra.

El citado punto de apoyo de la mano izquierda sobre el que pivotar sería el mi de la voz interior. Sugiero emplear, con carácter general, en los primeros cinco compases un 4º dedo para ese mi, salvo cuando se dirija a un sol # en el bajo o venga de él, en cuyo caso, recomiendo emplear un 3º.

Cuando las distancias interválicas se reducen, como ocurre en el c. 9, aconsejo utilizar en la mano izquierda un 2º dedo para el mi de la voz interior.

En cuanto a pedalización, estoy de acuerdo como intérprete en aquellas indicaciones que propone Olmeda como compositor y precisamente pienso que se echan en falta cuando en la Sección Central las omite. Creo que en esta debería continuar empleándose un pedal de resonancia entre los cc. 18-32, como durante la Exposición, en cada uno de los compases y cambiarlo cada negra con puntillo. En el c. 32, excepcionalmente, se debe prolongar el pedal de la segunda mitad del c. 31 para así mantener el acorde de la mano izquierda que de otra manera se perdería.

(cc. 1-2).	Sección A. Introducción.		1 c.	Tono principal.
(cc. anacrusa 2-9b).	Tema.	Antecedente (cc. anacrusa 2-5).	8 cc.	Tonalidad de La Mayor. Pedal de Dominante a lo largo de la Introducción y todo el antecedente (cc. 1-5). Séptima disminuida (c. 7a); Dominante de la Dominante con 7ª (c. 7b); Dominante con 7ª (c. 8b); Tónica (c. 9).
		Consecuente (cc. 6-9b).		
(cc. anacrusa 10-17).	Repetición del Tema variado.		8 cc.	Mismo tono precedente. Enriquecimiento de la polifonía en la mano derecha.

(cc. 18-32).	Sección Central. B. Escalas ascendentes y descendentes	25 cc.	Dominante (c. 19a); Tónica de la Contratonalidad, Do # menor (c. 19b); Dominante (c. 21a); Tónica paralela, Fa # menor (c. 21b); Dominante (c. 24a); Subdominante (c. 24b); Dominante (c. 25a); Subdominante (c. 25b); Dominante 26a); Subdominante (c. 26b); Dominante (c. 27a); Tónica del relativo menor, Fa # menor (c. 27b).

(cc. 33-53).	Sección A’	20 cc.	Homónimo menor del tono principal. Búsqueda de una sonoridad ensombrecida.
(cc. 33-34).	Introducción.	1 c.	Tono de La menor.
(cc. anacrusa 34-53a).	Tema.	19 cc.	Acorde de Séptima disminuida (c. 39a); Dominante de la Dominante (c. 39b); Dominante (c. 40); Tónica de La menor (c. 41).

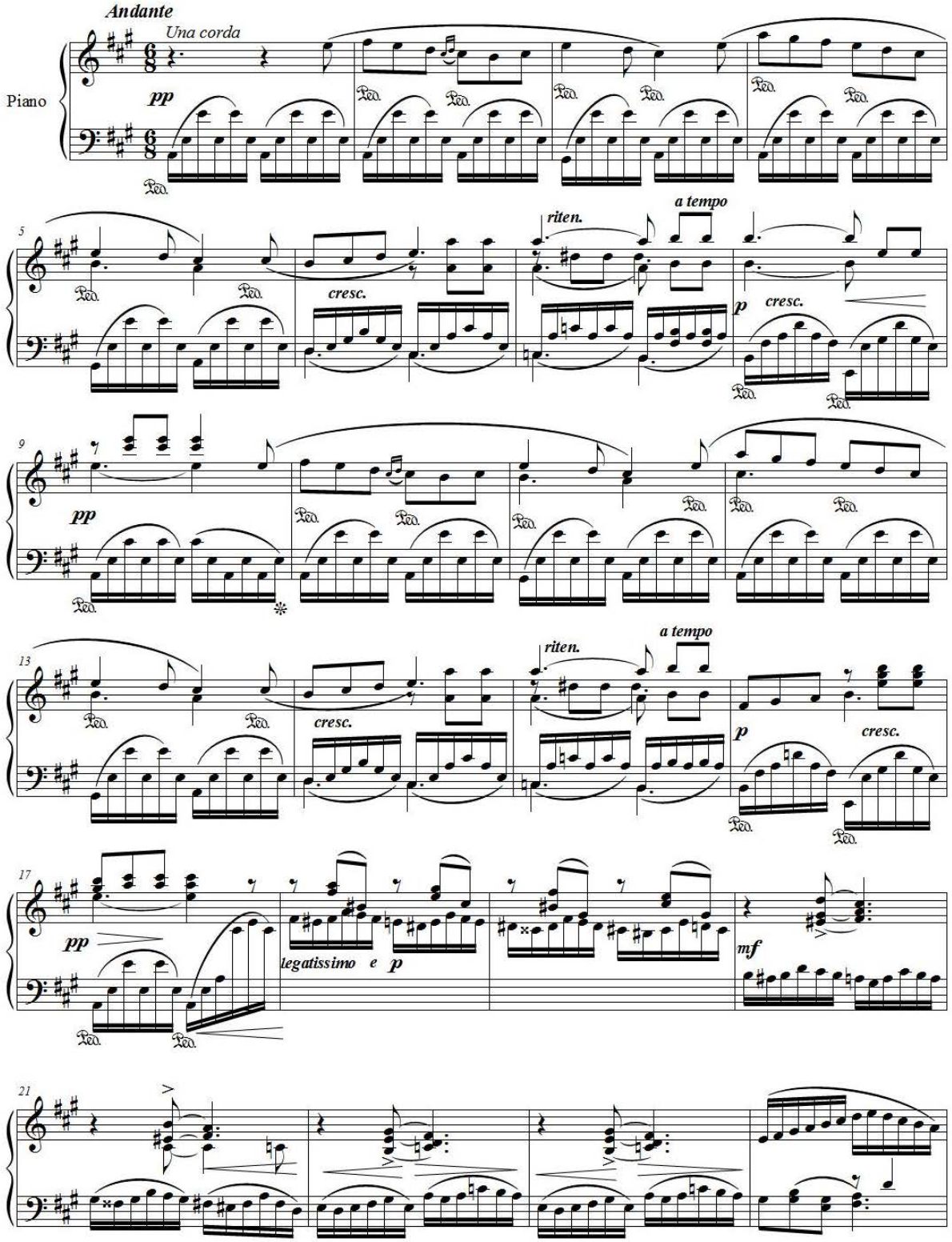
(cc. anacrusa 53-63).	Coda.	10 cc.	Tonalidad de La menor. Pedal de Dominante a lo largo de casi toda la Coda (cc. 53-61).

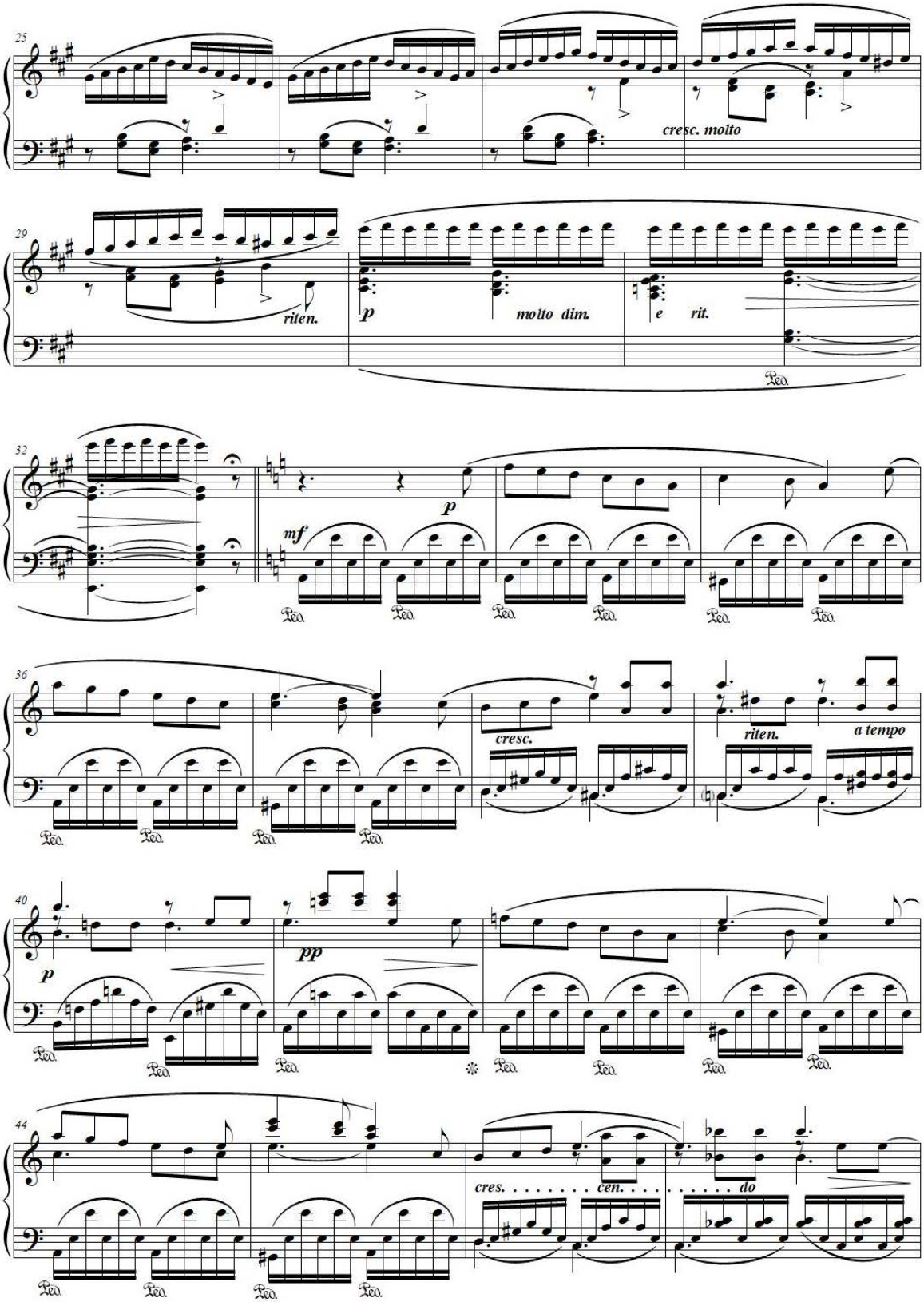
Tras haber expuesto todas las necesarias indicaciones y recomendaciones, la digitalización que propongo es la siguiente:

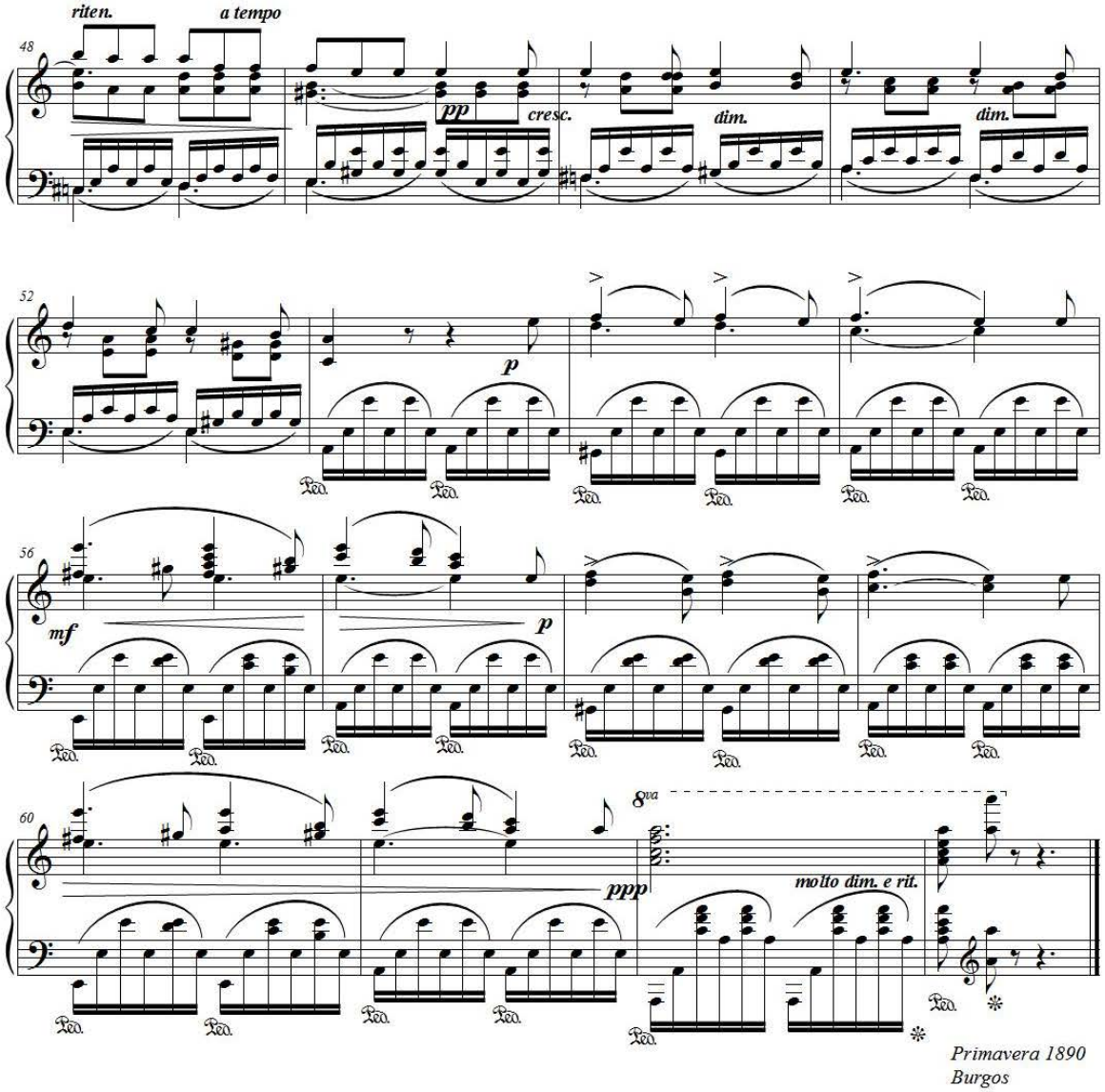
Rima nº10

Cendal flotante

Federico Olmeda




25
cresc. molto
29
riten.
p
molto dim.
e rit.
32
mf
p
36
cresc.
riten.
a tempo
40
p
pp
44
cres. . . . . cen. . . . . do



***Rima 18* (*Brisas del mar*).**

Es la única pieza de la colección escrita en 2/2. Hay cinco tipos de compases que Olmeda trata solo una vez en su colección y es el caso de la n. 18. No hay una razón específica para explicarlo. Por otro lado, nuestro compositor escribe en compás de 4/4 hasta un total de nueve *Rimas* y ocurre con frecuencia que pensamos en un 2/2 para medirlas, especialmente cuando la velocidad indicada es de *tempo* rápido. En el manuscrito hológrafo depositado en el E-BUadp, el único del que disponemos en este caso, la *Rima* figura fechada en Bilbao el 18 de abril de 1891, tres meses después de la anterior.

Como ya comenté en el capítulo 2 en su apartado correspondiente, la obra es profusa en material, demasiado prolija. La Exposición consta de tres temas que dificultan su Desarrollo y la comprensión del conjunto como un todo unitario.

En el c. 11 Olmeda cree necesario colocar un sostenido de precaución delante del primer sol del y, aunque no habría hecho falta, se ha mantenido por respeto en la edición.

En la presente *Rima* encontramos algunas particularidades de escritura, en cuanto a polifonía y articulación se refiere, que no aparecen en ninguna otra. Lo observamos primeramente en la Sección B, durante el Desarrollo de material A1, concretamente en los cc. 59-61. Se trata de la última corchea de cada grupo de 4 (en el acompañamiento de la mano izquierda) que a su vez forma una voz independiente y se prolonga durante el tiempo o compás siguiente. Podría pensarse en un principio que es una errata, pero no lo es. A pesar de caer en parte débil, aparece adicionalmente con acento en el manuscrito. Olmeda lo quería expresamente.

Observamos también particularidades en la Reexposición, en la fermata que el autor introduce entre A'2 y A'3. Entre los cc. 146-154 aparecen grupos de seis corcheas en sentido descendente en los que la primera nota es, a su vez, una voz independiente y tiene figuración de blanca, excepto en los cc. 150-152 en los que, curiosamente, esa voz independiente con figuración de blanca no aparece en la primera nota de cada grupo sino en la segunda. También podría pensarse que es una errata, pero se ha respetado escrupulosamente al informatizar la partitura siguiendo la línea habitual de esta edición.

Debo señalar que durante 8 cc de la *fermata* (cc.146b-154a) la escritura se concentra en el sistema superior en un diseño de corcheas descendentes en el que ambas manos se alternan sucesivamente. Es por ello por lo que no aparecen silencios en el sistema inferior.

En cuanto a la interpretación, una de sus mayores dificultades radica en resolver brillantemente el pasaje de tresillos del segundo Tema. Para ello es fundamental disponer de una digitación adecuada que propicie la fluidez. Sugiero el empleo de pocos cambios de posición de mano en este caso: para las corcheas de la voz superior (cc. 10-13 y 132-135) aconsejo utilizar 5432-313-535-34231-5213-523-132; para las corcheas de la voz superior (cc.

15-18 y 137-140) aconsejo utilizar 541-353-2321-313-532-321-312-431 y para los grupos de seis corcheas (cc. 146b-154a), como decía, un reparto sucesivo de manos derecha-izquierda.

(cc. 1-10a).	Sección A. Exposición. A1. Elemento temático principal.	10 cc.	Tonalidad principal, La Mayor.
(cc. 10b-19).	A2. Elemento temático n. 2.	10 cc.	Do Mayor, tonalidad paralela del homónimo menor del tono principal (cc. 10b-15a) y Mi Mayor, Dominante del tono principal (cc. 15b-19).
(cc. 20-29).	A3. Elemento temático transicional.	10 cc.	Sol # menor, la contratonalidad del tono precedente (c. 20) y La Mayor (c. 29b).
(cc. 30-46a)	Repetición A1 + soldadura (cc. 45-46a). Amplificación temática, empleo de procedimientos canónicos (cc. 35-45a).	15 cc.	La Mayor.

(cc. 46-122).	Sección B. Desarrollo.		77 cc.	Inestabilidad tonal.
(cc. 46-70b).	B1	Desarrollo de A1 (cc. 46-54a). Repetición variada (cc. 54b-61). Final de la subsección (cc. 62-70b).	25 cc.	Tono de la Subdominante, Re Mayor a partir del c. 45; su contratonalidad, Fa # menor (c. 62) y su tonalidad paralela, Si menor (c. 69b).
(cc. 70b-85).	B2.		15 cc.	Continúa en Si menor y pasa a Fa # menor en el c. 77.
(cc. 86-111).	B3.	Desarrollo de los cc. 35-45a de la Repetición de A1 (cc. 86-95a). Los cc. 95b-103a equivalen al Desarrollo de A1 (cc. 46-54a). Los cc. 103-111 equivalen a los cc. 54b-61.	26 cc.	Continúa en Fa # menor, pasa a Re Mayor a partir del c. 96 y regresa a la tonalidad principal, La Mayor, a partir del c. 110.
(cc. 112-122)	B4.	Desarrollo de A1 y A3 (cc. 112-121a) + una soldadura (cc. 121-122).	11 cc.	Pedal de Dominante, tonalidad principal.

(cc. 123-132a).	A'. Reexposición variada. A'1	10 cc.	La Mayor.
(cc. 132b-141).	A'2.	10 cc.	Do Mayor (c. 132b); Mi Mayor (c. 137).
(cc. 142-161).	*Fermata*.	20 cc.	Sol # menor (c. 142); Do # menor (c. 157b).
(cc. 162-171).	A'3.	10 cc.	Sol # menor (c. 162) La Mayor (c. 171b).
(cc. 172-192).	Coda.	21 cc.	La Mayor.

La propuesta de transcripción que presento, tras las sugerencias expuestas es la siguiente:

Rima nº18

Brisas del mar

Federico Olmeda

Allegro

Piano

p

7 cresc. ff

12 p f ff

17 p dolce

23 dim. pp poco rit. p cresc.

30 a tempo mf cresc. ff f p

Rima n°18

36

42

dim. *pp* *f* *p*

48

cresc. *pp*

54

f *p* *cresc.* *pp*

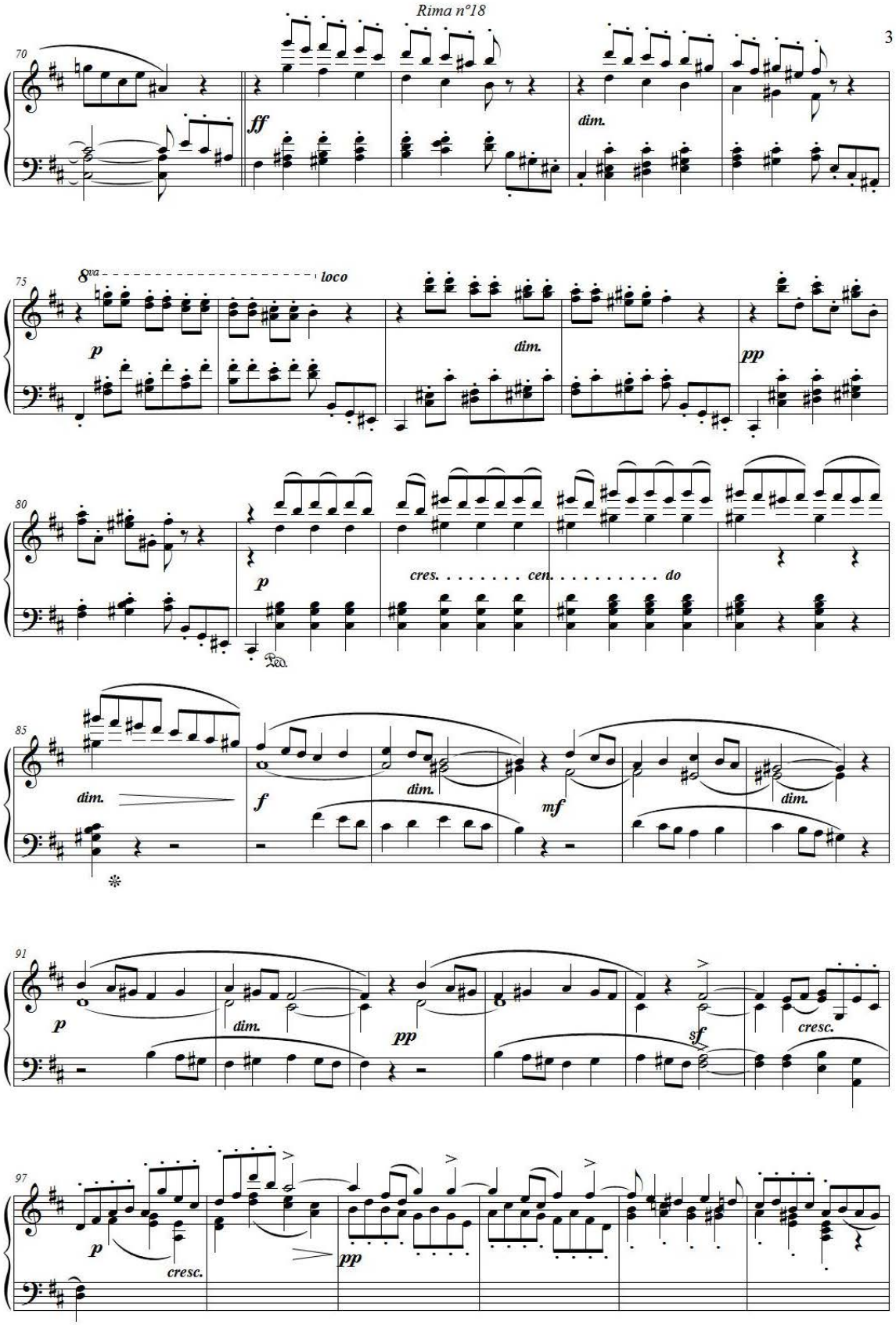
60

ritardando *a tempo*

pp *ff* *dim.*

65

p *pp* *f* *p* *f* *ff*


70
ff
dim.
75
8va
loco
p
dim.
pp
80
p
cres. . . . . cen. . . . . do
Ped.
85
dim.
f
dim.
mf
dim.
91
p
dim.
pp
sf
cresc.
97
p
cresc.
pp

Rima n°18

103 p cresc. pp cresc.

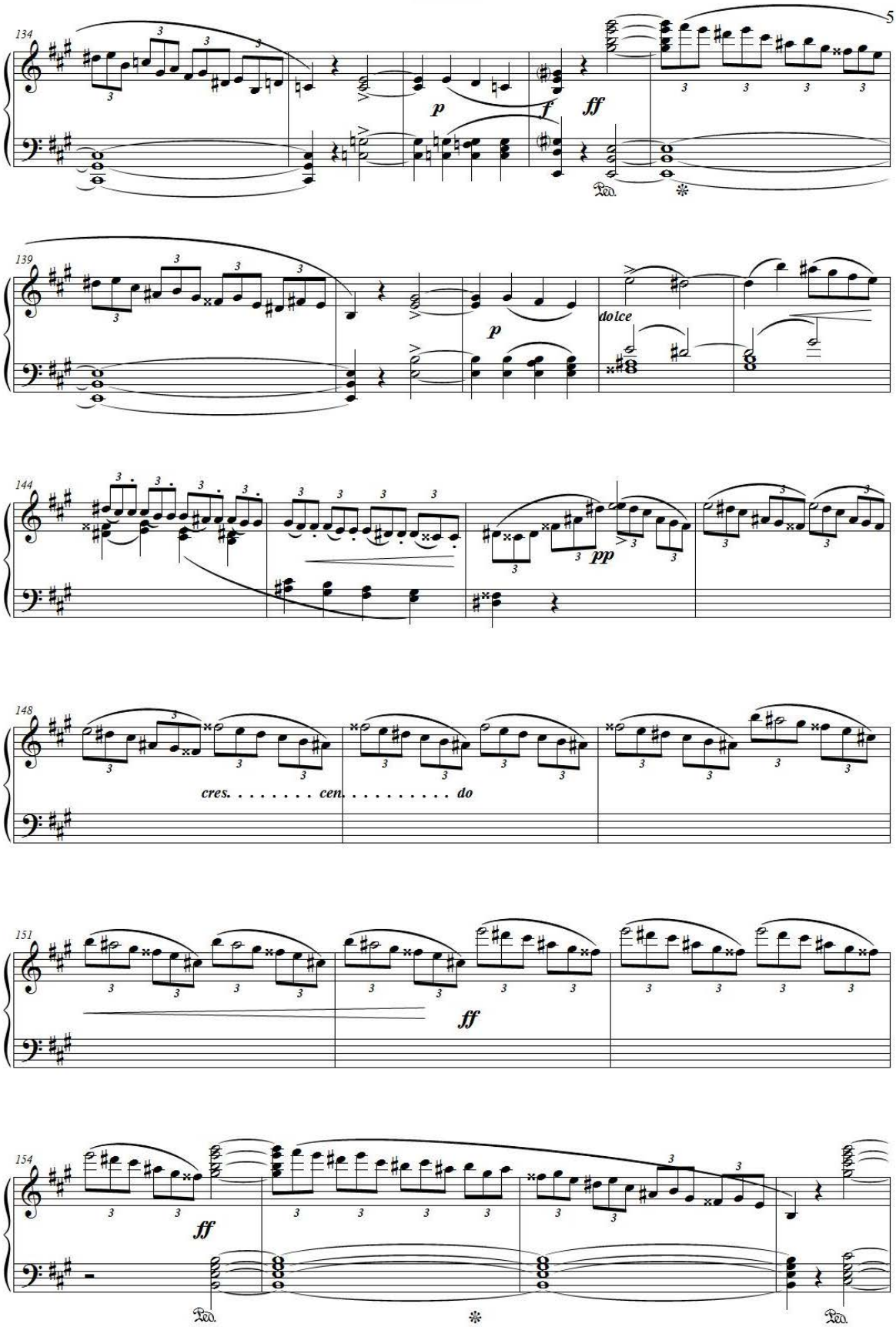
109 dim. mf

114 pp cres. . . . . cen. . . . . do

119 ff f

124 p ff sf

129 dim. sf p f ff


134
p
f
ff
139
p
dolce
144
pp
148
cres. . . . . cen. . . . . do
151
ff
154
ff

Rima n°18

158 con express p

163 dim. pp

169 ritardando p staccato pp 3 corde cresc. molto

175 ff p legato ff p

180 ff Vivo fff

186 ff

Bilbao, 18 de abril de 1891

***Rima 19* (*Escenas nocturnas -A la luz de la luna n. 1*).**

En la primera página del manuscrito, en el margen superior derecho, debajo del título, figura la siguiente anotación del puño y letra de su autor: Véase el argumento de la *Rima n. 30*. No voy a detenerme en la descripción de este, puesto que ya lo hago en el apartado correspondiente, pero no quería dejar aquí de mencionarlo, solo de pasada, para recordar que ambas *Rimas* fueron concebidas conjuntamente.

El manuscrito citado, el único del que disponemos para esta obra, es el hológrafo y se encuentra depositado, a diferencia del de *Escenas nocturnas - A la luz de l luna n. 2*, en el E-BUadp. En él la *Rima 19* figura estar fechada en abril de 1891 justo una semana después que la inmediatamente anterior. En este caso la cronología se corresponde con el orden de presentación de las piezas en la colección, cosa que no ocurre más adelante con las *Rimas 21*, 22, 27 y 28 que sorprendentemente aparecen fechadas un año antes.

La indicación de *tempo* que establece el compositor en ambas es cercana, *Larghetto* para la primera y *Andante sostenuto* para la segunda. No obstante, establece una diferencia entre ellas. Considero importante tenerlo en cuenta, sobre todo si se planifica incluir en programa la una y la otra de manera consecutiva. Puesto que ambas forman un todo, su interpretación debe reflejar un equilibrio contrastado.

No encontramos anotaciones de pedal en el manuscrito y, sin embargo, considero su empleo, muy necesario en esta *Rima* para la creación de una sonoridad acorde con su contenido, especialmente en los pasajes en los que se desprende ese estatismo propio del claro de luna (cc. 8-11 y 48-50) que, como apuntaba en el capítulo 2, nos evoca a Schumann.

En la presentación del Tema (cc.1-8) y similares sugiero utilizar el pedal de resonancia en la primera parte de cada compás quitándolo en la segunda.

En los cc. 8-12, cc. 48-50 y cc. 105-120 recomiendo el uso del pedal en toda la duración de cada compás, cambiándolo en cada negra.

En la *Codetta* (cc. 121-124) el pedal debe cambiarse por corchea menos en el último (c. 124) que solo hay una blanca.

En cuanto a digitación, sugiero utilizar en la mano izquierda para las semicorcheas del c. 1 y la primera negra del c. 2 (anacrusa y caída) la siguiente: 2-3-2-1-3, proporciona una simetría entre las manos al utilizar la derecha también el 3. dedo en el c. 2. La misma solución sería válida para los cc. 91-92. En los cc. 67-69 recomiendo hacer un reparto de manos con las terceras de las voces interiores, propicia una escucha más transparente. Serían digitaciones

inversas: con la mano derecha, 1-2-1-2-1-1; con la mano izquierda, 2-1-2-1-2-2. El c. 70 es más sencillo y se puede tocar satisfactoriamente la triada completa con la mano izquierda.

(cc. 1-11).	Sección A. Exposición. Tema (cc. 1-8a) + ampliación de la desinencia final (cc. 8-11).	Antecedente (cc. 1-4). Consecuente (cc. 5-8a).	11 cc.	Tono principal de La Mayor. Semicadencia en la Dominante.
(cc. anacrusa 12-31).	Repetición del antecedente del Tema con consecuente alternativo y dos repeticiones. La primera una 2ª mayor ascendente, la segunda una 3ª menor ascendente. 4 + 4 + 4 + 8.		20 cc.	Tonos de La Mayor, Mi Mayor (c. 16b); Fa #menor (c. 19); La Mayor (c. 24); Reposo en la Dominante (cc. 27-31).
(cc. 32-40).	Transición al Desarrollo	9 cc.	Re b Mayor (c. 32); La Mayor (c. 36). Dominante del segundo grado (Dominante de la Dominante de la Dominante) en forma de Séptima disminuida (cc. 39-40).	

(cc. 41-77).	Sección B. Desarrollo.	B1. (cc. 41-56). B2. (cc. 57-70). B3. (cc. 71-77). Transición.	37 cc.	Tonalidades de Re Mayor (c. 41); Do Mayor (c. 48); Do menor (c. 57) y La Mayor (c. 67). Dominante (c. 67); Dominante de la Dominante (cc. 68-69); Dominante paralela o Tónica de la contratonalidad (c. 70).

(cc. 78-90).	Sección A' Reexposición variada. Tema con algunas modificaciones.	13 cc.	Tono principal de La Mayor.
(cc. anacrusa 91-110).	Repetición del antecedente del Tema A. Consecuente alternativo que se convierte en un diseño modelo para una serie de progresiones. La primera repetición aparece una 2ª mayor ascendente, la segunda una 3ª menor ascendente.	20 cc.	Tonos de La Mayor, antecedente del Tema A (cc. 91-94); Mi Mayor (c. 95b); Fa # menor (c. 99); La Mayor (c. 103).

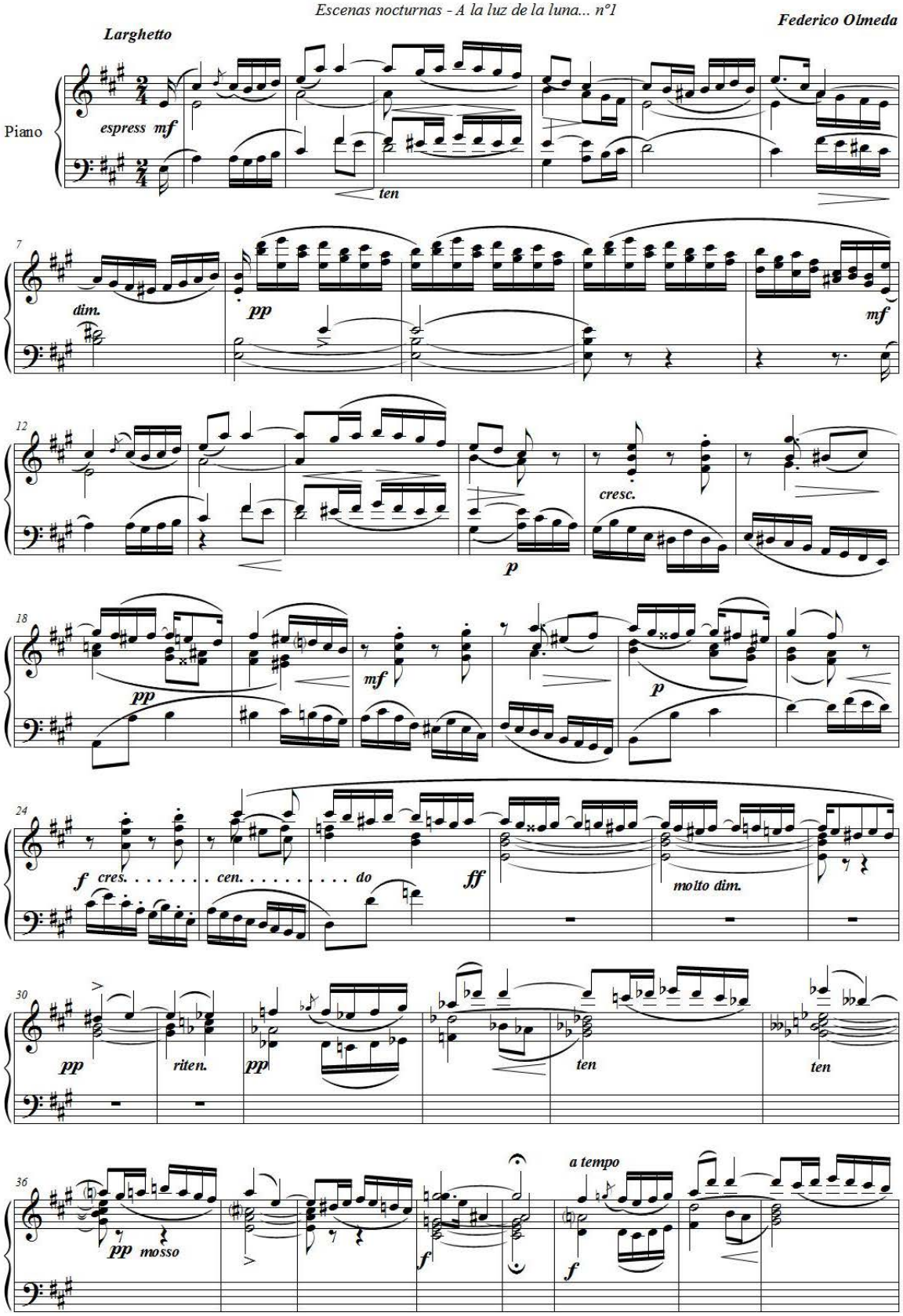
(cc. 111-124).	Coda.	*Codetta* (cc. 121-124).	14 cc.	Empleo de la Tónica de la tonalidad principal con la Subdominante de su homónimo menor (Tónica de La Mayor con la escala armónica de La menor). Pedal de Tónica. Imitación en canon a distancia interválica de octava.

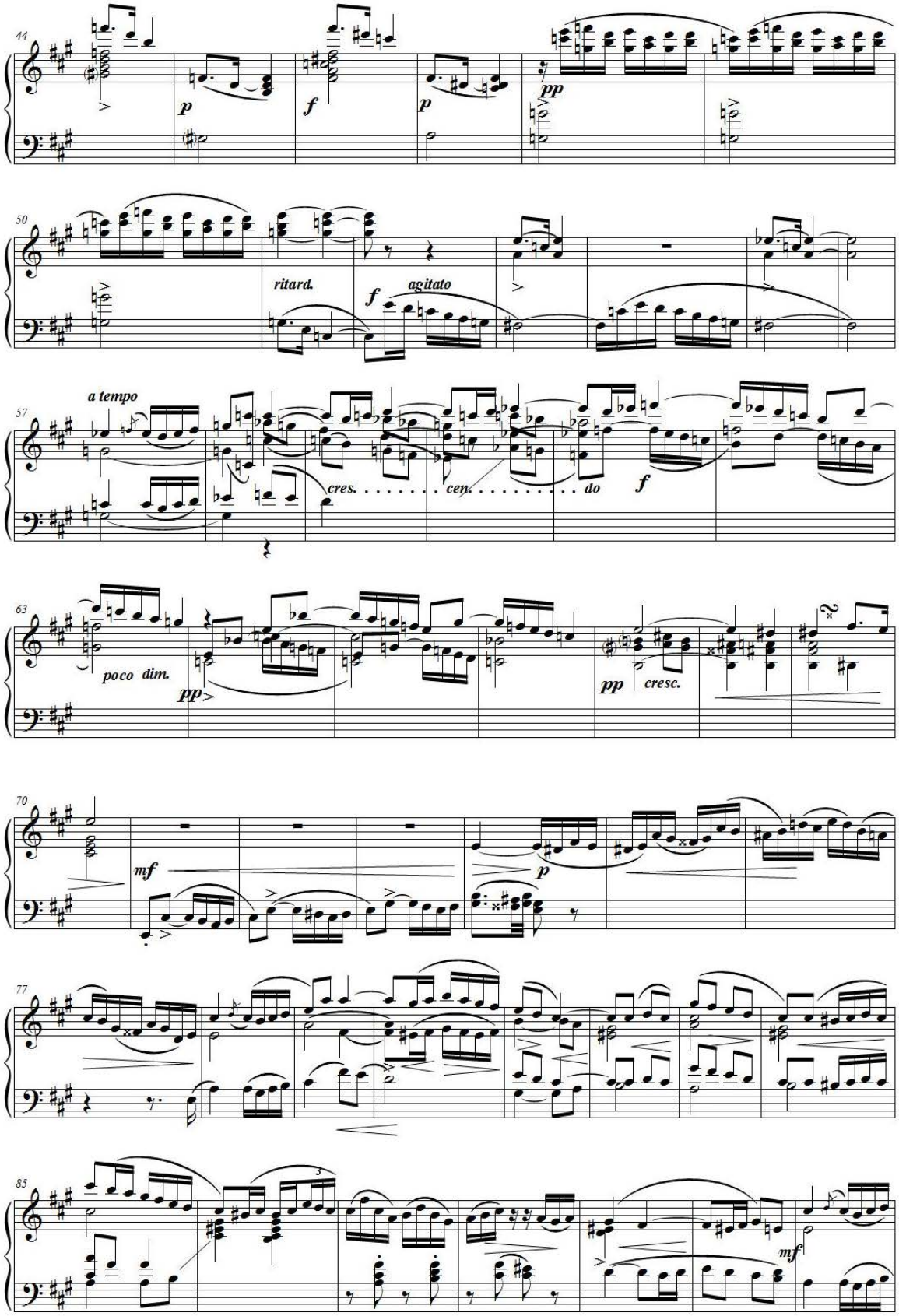
Tras las indicaciones y sugerencias expuestas, propongo la siguiente transcripción:

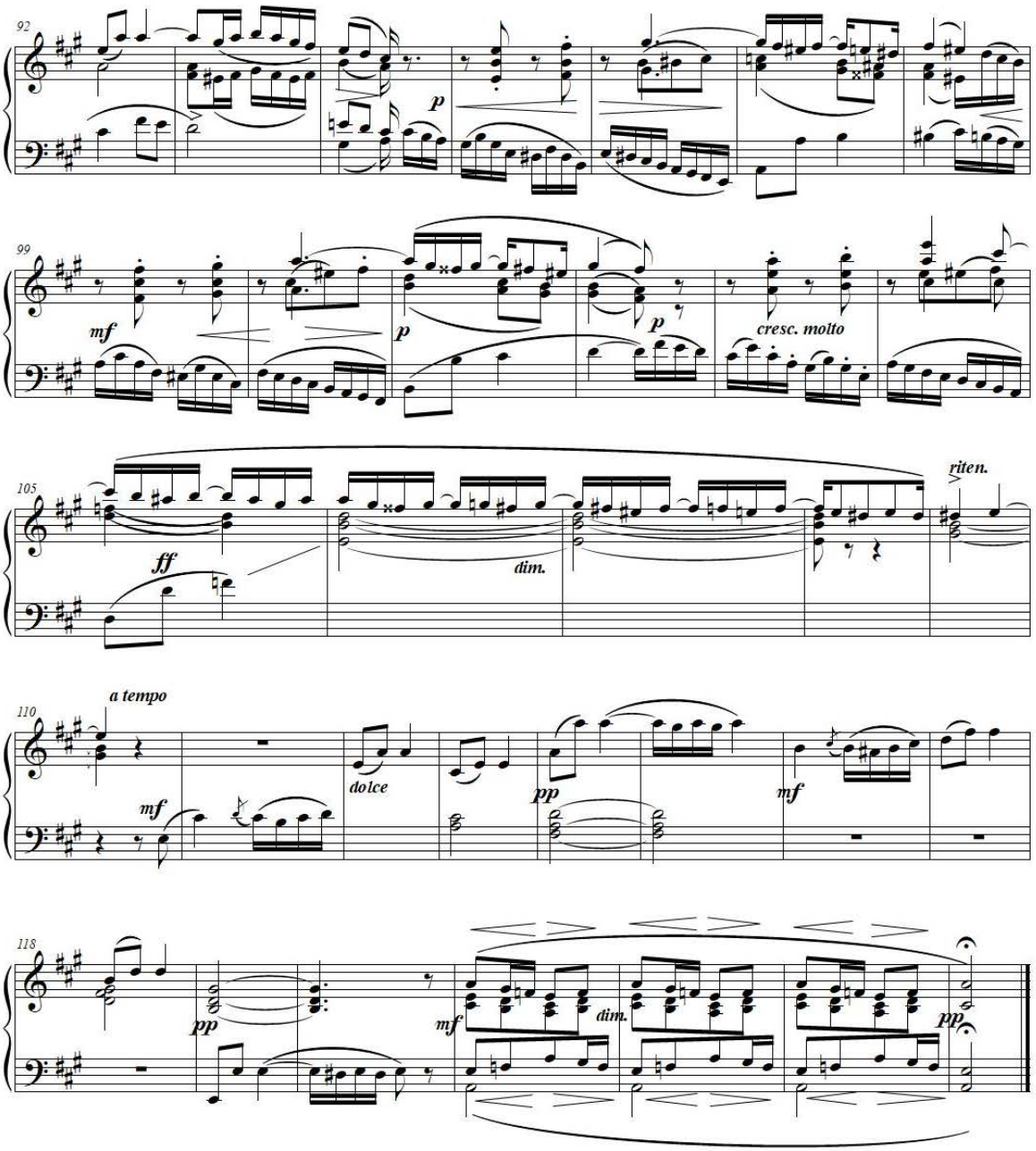
Rima n°19

Escenas nocturnas - A la luz de la luna... n°1

Federico Olmeda




44
p
f
p
pp
50
ritard.
f
agitato
57
a tempo
cres.
cen.
do
f
63
poco dim.
pp
pp
cresc.
70
mf
p
77
85
mf



Burgos, 25 de Abril de 1891

***Rima 31* (*Fiesta en la Aldea*).**

En el manuscrito de esta *Rima* fue detectado un problema para el que era necesario tomar una decisión editorial. El compositor señala al inicio de la pieza compás de 10/8. No obstante, la velocidad metronómica indica 88 para la blanca + corchea, es decir, la correspondiente a un compás de cinco partes.

Durante los cinco primeros pentagramas, los compases aparecen barrados en el manuscrito, adicionalmente, con una línea discontinua que los divide en dos mitades iguales de cinco corcheas cada una. Sin embargo, a partir del sexto pentagrama (siempre del manuscrito), esta subdivisión desaparece y el barrado pasa a ser directamente de 5/8 sin que figure explícitamente ningún cambio de compás.

El manuscrito citado es el hológrafo, el único del que disponemos para esta *Rima*, custodiado en el E-BUadp.

Por todo lo expuesto, respetando las particularidades citadas en todo momento, tomé la decisión de numerar los compases como si la pieza estuviera escrita en compás de 5/8 de principio a fin al informatizar la partitura en mi trabajo. Me pareció que era la única manera de proceder si queríamos evitar posibles confusiones de ubicación al comentar tal o cual pasaje en el análisis.

Como ya comenté en el apartado correspondiente del capítulo 2, la medida utilizada es una danza castellana, un ritmo de *rueda*, que en una de sus modalidades consiste en un diseño de cinco corcheas con acento en la primera y la cuarta.

No figuran indicaciones de pedal en el manuscrito, pero es imprescindible su empleo en toda la Rima, tanto en la Sección A como en la Sección B. Con carácter general, aconsejo utilizar uno en cada primer tiempo de compás y levantarlo en el cuarto para enfatizar los característicos acentos del ritmo de *rueda*.

En los cc. 55, 57, 59, 61 y 62 sugiero utilizarlo únicamente en las dos primeras corcheas para respetar la articulación determinada en las ligaduras.

En los cc. 43 y 47 lo mantendría, excepcionalmente, durante todo el compás para contribuir a la construcción del *crescendo*. En los cc. 50-51, durante los dos compases, ayuda a la proyección del *fortissimo* y al mismo tiempo genera mayor fluidez en el trazo musical.

Por el contrario, recomiendo tocar sin pedal los cc. 52, 53 y 63, ya que favorece la transparencia en el *diminuendo*.

En cuanto a digitación pianística, considero importante escoger una eficaz especialmente en las corcheas de la voz interior, sistema inferior (cc. 1-3), (cc. 9-11), (cc. 64-66) y (cc. 72-74). En todos ellos recomiendo utilizar con la mano izquierda 2-1-3-2-1.

En las terceras de la mano derecha (c. 7 y 70) recomiendo para la voz superior: 5-4-3-2 y para la voz inferior: 3-2-1-1.

En las terceras de la mano izquierda (cc. 21-22) y (cc. 23-24) recomiendo para la voz superior: 3-2-1-2-1 = 2-1-2-1-2 y para la voz inferior: 5-4-3-4-3 = 4-3-4-3-4.

En las terceras de la mano izquierda (cc. 54-55), (cc. 56-57), (cc. 58-59) y (cc. 60-61) aconsejo para la voz superior: 1-2-1-2-1 =2-3 y para la voz inferior: 5-3-5-4-3 = 4-5.

<table>
<tr><td>(cc. 1-8).</td><td>A1, Tema A.</td><td>Antecedente (cc. 1-4).
Consecuente (cc. 1-8).</td><td>8 cc.</td><td>Tono principal.</td></tr>
<tr><td>(cc. 9-16).</td><td>A1. Repetición del Tema A (consecuente en octava alta).</td><td>Antecedente (cc. 9-12).
Consecuente (cc. 13-16).</td><td>8 cc.</td><td>La Mayor</td></tr>
<tr><td>(cc. 17-40a).</td><td>A2, Desarrollo del antecedente del Tema A.</td><td>23 cc.</td><td>Tonalidad paralela del tono principal, Fa # menor a partir del c. 21; Tono de La Mayor a partir del c. 32.</td></tr>
<tr><td>(cc. 40-63).</td><td>A2, Desarrollo del consecuente del Tema A (cc. 40-53) + Transición (cc. 54-63). Empleo en ella de material del antecedente del Tema A.</td><td>23 cc.</td><td>Tono de La Mayor.</td></tr>
<tr><td>(cc. 64-71).</td><td>A’1, Tema A.</td><td>Antecedente (cc. 64-67).
Consecuente (cc. 68-71).</td><td>8 cc.</td><td>Misma tonalidad precedente.</td></tr>
<tr><td>(cc. 72-79).</td><td>A’1, Repetición del Tema A (consecuente en octava alta).</td><td>Antecedente (cc. 72-75).
Consecuente (cc. 76-79).</td><td>8 cc.</td><td></td></tr>
<tr><td>(cc. 80-102).</td><td>A’1
Proceso cadencial.</td><td>(cc. 80-87).
(cc. 88-94).
(cc. 95-102). Anuncia el Tema B (cc. 95-101).</td><td>23 cc.</td><td>Tonalidad principal.</td></tr>
</table>

(cc. 103-106).	Transición hacia la segunda gran Sección.	4 cc.	Tono de la Subdominante del tono principal, Re Mayor.

(cc. 107-118).	B1, Tema B. 4 + 4 + 4.	12 cc.	Re Mayor (c. 107). Peculiaridad en los intervalos armónicos de 5ª justa en el bajo. Aparecen siempre sin tercera.
(cc. 119-130).	B1, Repetición Tema B. 4 + 4 + 4 (transición).	12 cc.	Tonalidad paralela de Si menor a partir del c. 130.
(cc. 131-138).	B1. Proceso cadencial. 4 + 4.	8 cc.	Misma tonalidad precedente.

(cc. 139-147).	B2. Desarrollo del Tema B.	19 cc.	Tono de Re Mayor a partir del c. 139.
(cc. 148-159a).	B2. Desarrollo del Tema B.	11 cc.	Tonalidad paralela, Si menor a partir del c. 145b. Vuelve a Re Mayor a partir del c. 153.
(cc. 159b-170).	B2. Transición.	12 cc.	Misma tonalidad precedente.

(cc. 171-182).	B'1. Tema B. 4 + 4 + 4 (transición).	12 cc.	Continúa en Re Mayor.
(cc. 183-194).	B'1. Repetición Tema B. 4 + 4 + 4 (transición).	12 cc.	Re Mayor; La Mayor a partir del c. 193.
(cc. 195-205).	B'1. Proceso cadencial. 4 + 4 + 3.	11 cc.	La Mayor.

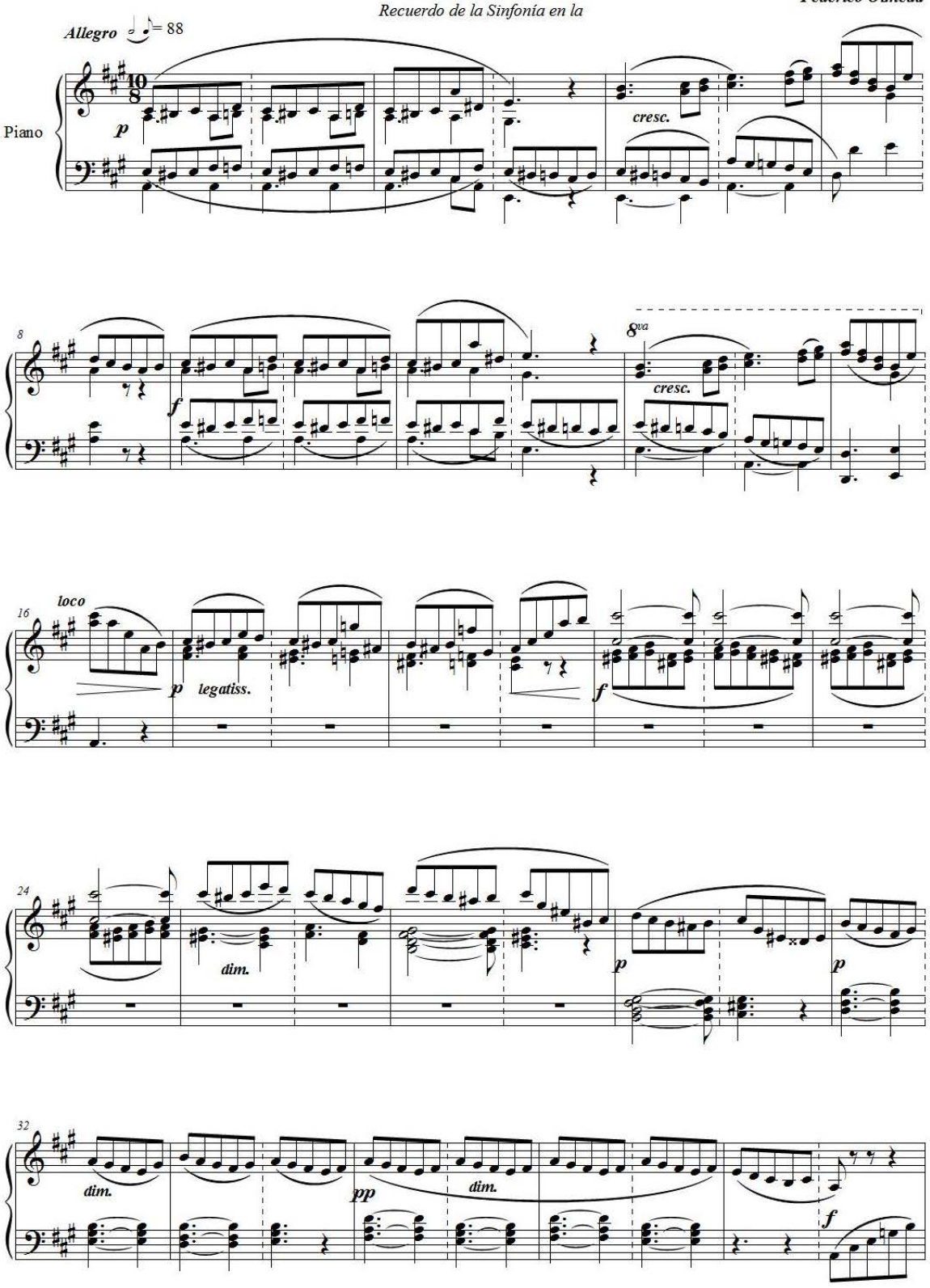
Después del compás 205 vuelve a repetirse la Sección A íntegramente: A B A.

La propuesta de digitalización que presento, con las indicaciones y sugerencias expuestas, es la siguiente:

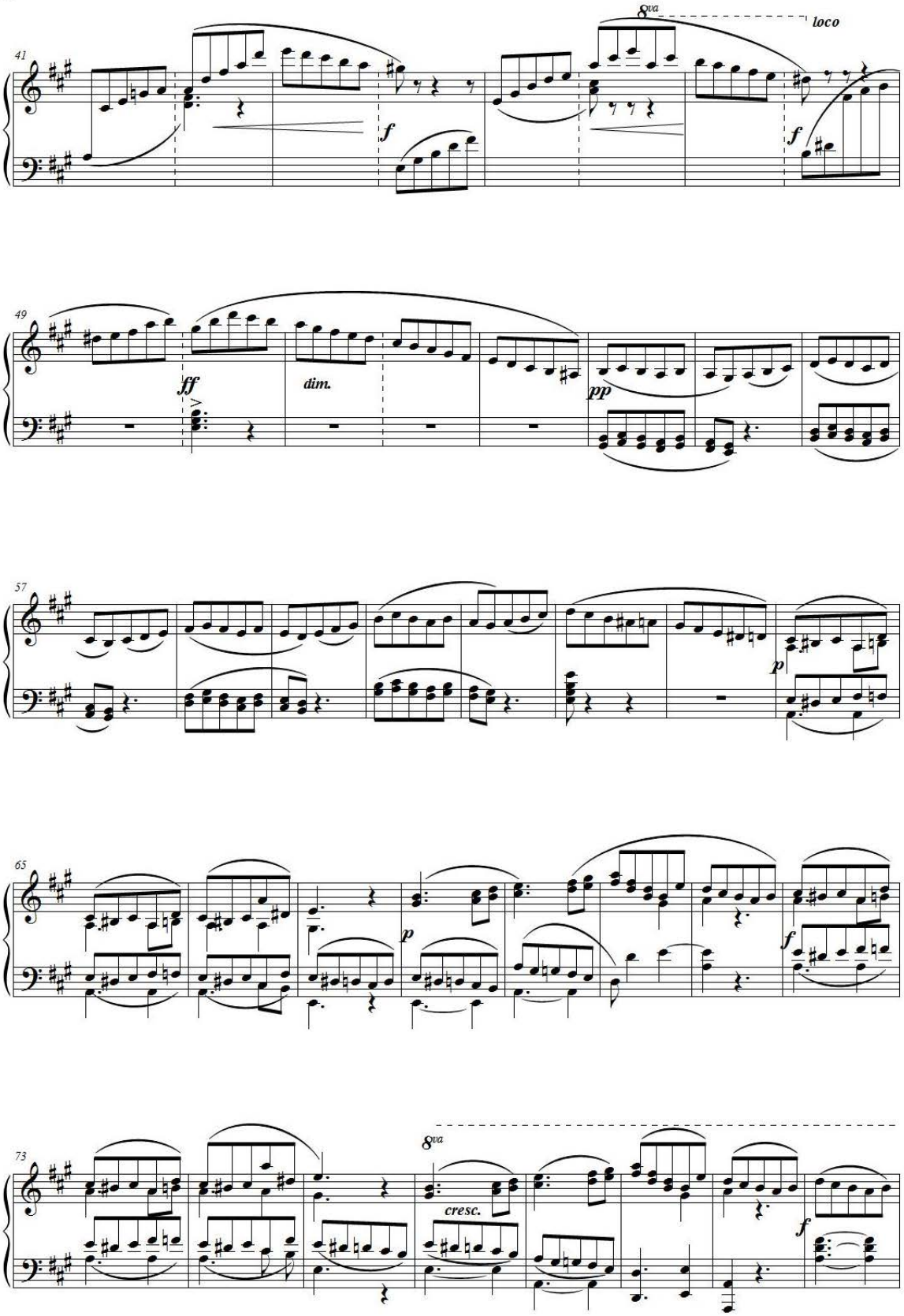
Rima nº31

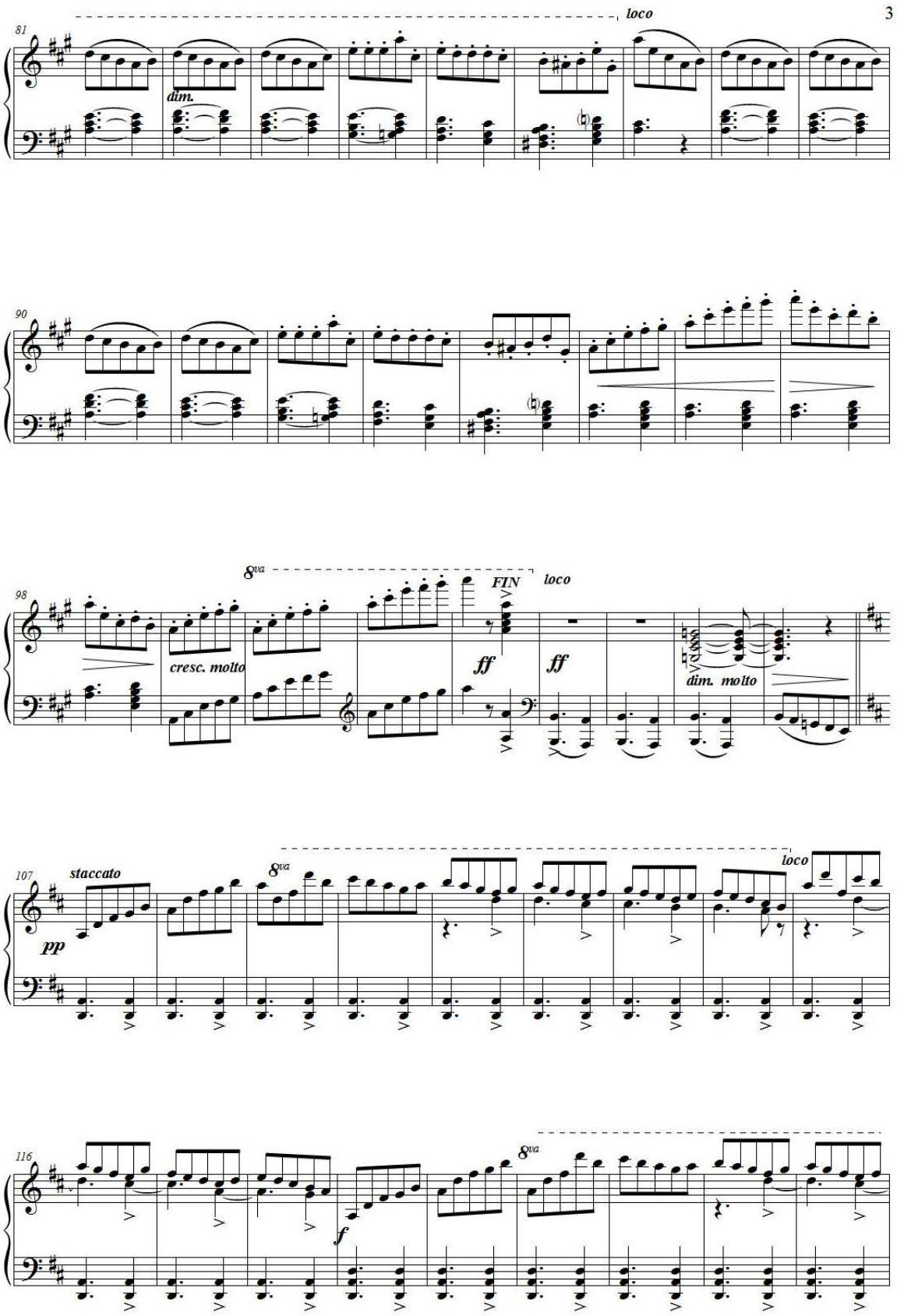
Fiesta en la Aldea
Recuerdo de la Sinfonía en la

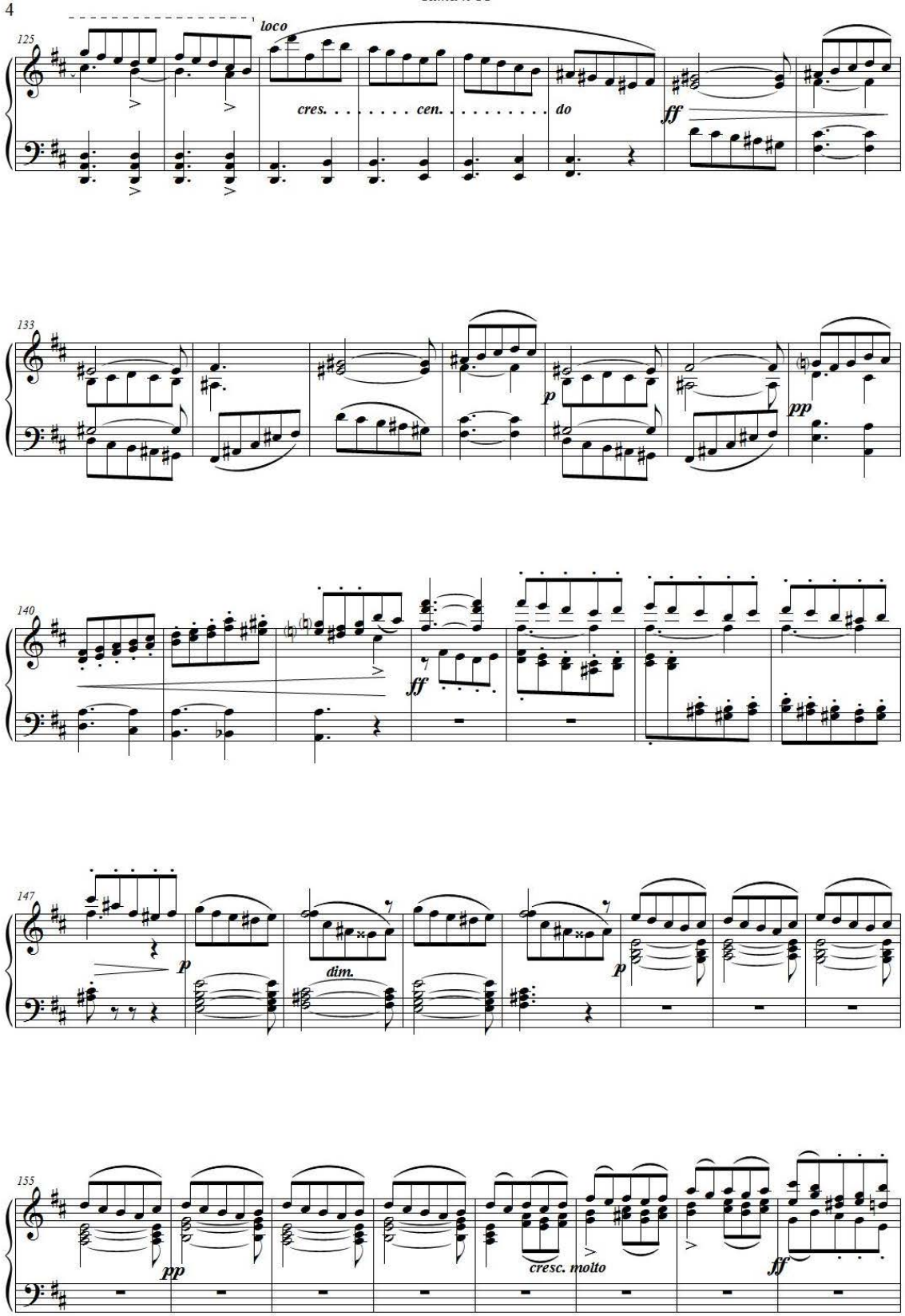
Federico Olmeda

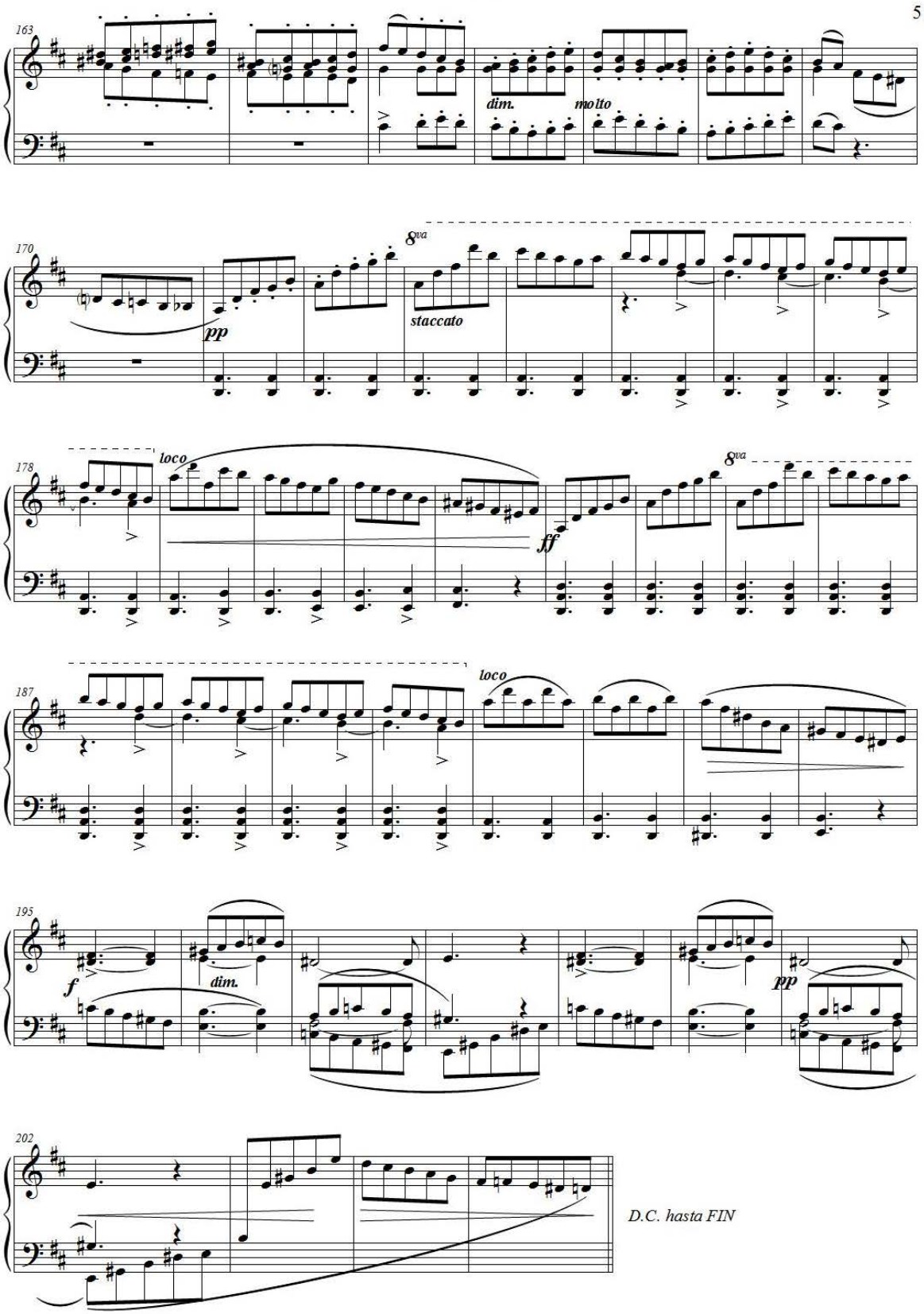


Rima n°31




81
loco
dim.
90
98
8va
FIN
loco
cresc. molto
ff
ff
dim. molto
107
staccato
pp
8va
loco
116
f
8va


125
loco
cres. . . . . cen. . . . . do
ff
133
p
pp
140
ff
147
p
dim.
p
155
pp
cresc. molto
ff


163
dim.
molto
170
pp
8va
staccato
178
loco
ff
8va
187
loco
195
f
dim.
pp
202
D.C. hasta FIN

3. 2. 13. Tonalidad de Fa sostenido menor: *Rima 32*.

***Rima 32* (*Apasionamiento*).**

Como ya comenté en el apartado correspondiente del capítulo 2, la presente *Rima*, penúltima de la colección, presenta en su mano izquierda un material que Olmeda tomó de uno de los *24 Études Op. 29* del compositor francés Henri Jérôme Bertini, en concreto del n. 11 en Fa # menor.

En el archivo personal de nuestro compositor, como ya cité en el capítulo introductorio, figuran los *25 Études pour petites mains Op. 100* del mismo compositor en una edición española bajo el título *25 Estudios digitados para manos pequeñas* Op. 100[171] como puede comprobarse en el E-BUadp. Podría ser que la copia del *Estudio* de referencia Op. 29, arriba citado, se encuentre actualmente en el US-NYhsa o quizá no y desafortunadamente haya sido extraviada, pero es evidente que Olmeda dispuso de la partitura en su momento, ya que la mano izquierda de la presente *Rima* es, en todo, diseño desplegado de acordes, tonalidad, registro y secuencia armónica, idéntica.

El reto para nuestro protagonista era, aparte de componer una melodía que superponer sobre el *Estudio* (como en el caso de Gounod-Bach que abordo en el capítulo anterior) realizar todo el acompañamiento que antes se repartía entre ambas manos ahora únicamente con la izquierda.

En el manuscrito hológrafo, a disposición en el E-BUadp, encontramos determinados acentos en el bajo (primera nota del compás) que solo aparecen en un par de ocasiones (cc. 1 y 3) sin otra aparente explicación que la del descuido. Se ha tomado la decisión editorial de extenderlo a todas las primeras semicorcheas del resto de compases.

También en el manuscrito encontramos sorprendentemente unos silencios de semicorchea al comienzo de cada tiempo en el sistema inferior de los cc. 1-4. Es como si Olmeda quisiera escribir explícitamente dos voces, por un lado, el bajo y por otro los dos tresillos del acompañamiento.

A partir del c. 5 los silencios desaparecen y en cada tiempo figuran simplemente seis semicorcheas. La explicación es, sin ninguna duda, que la idea primigenia de Olmeda era escribir una negra para la octava del bajo y luego cambió de opinión añadiendo a la plica los corchetes correspondientes a una semicorchea como puede observarse en el c. 4 del manuscrito.

Se ha tomado la decisión editorial de no transcribir los silencios en los cc. 1-4, de manera que en el sistema inferior figuran dos tresillos de semicorcheas de principio a fin.

En cuanto a pedalización, no hay indicaciones en el manuscrito, pero considero

[171] *Ibid.*

imprescindible el uso del pedal de resonancia continuado a lo largo de toda la *Rima* cambiando en la primera nota de cada compás y el uso del pedal *una corda* entre los cc. 10-13.

(cc. 1-9).	Exposición. Tema.	9 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 1-4).	Antecedente (a).	4 cc.	Fa # menor. Pedal de Tónica.
(cc. 5-9).	Consecuente (b).	4 cc.	Misma tonalidad. Pedal de Tónica (cc. 5-6).

(cc. 10-20).	Desarrollo del Tema. Emplea material del antecedente + la célula [semicorchea con puntillo-fusa] del consecuente.		21 cc.	Fa # menor.
(cc. 10-14).	1ª parte.	5 cc.	Pedal de Dominante (cc. 11-14). Sexta aumentada francesa c. 12.	
(cc. 15-20).	2ª parte.	6 cc.	Pedal de Dominante (cc. 15-20). Sexta aumentada francesa (c. 16).	

(cc. 21-28).	Reexposición del Tema.	8 cc.	Fa # menor.
(cc. 21-24).	Antecedente.	4 cc.	Pedal de Tónica.
(cc. anacrusa 25-29a).	Consecuente variado.	4 cc.	Fa # menor.

(cc. 29-36).	Repetición del Tema. Comienzo acéfalo.	8 cc.	Misma tonalidad.
(cc. 29-32).	Antecedente variado.	4 cc.	Pedal de Tónica.
(cc. an. 33-37a).	Consecuente variado.	4 cc.	Pedal de Dominante (cc. 35-36).

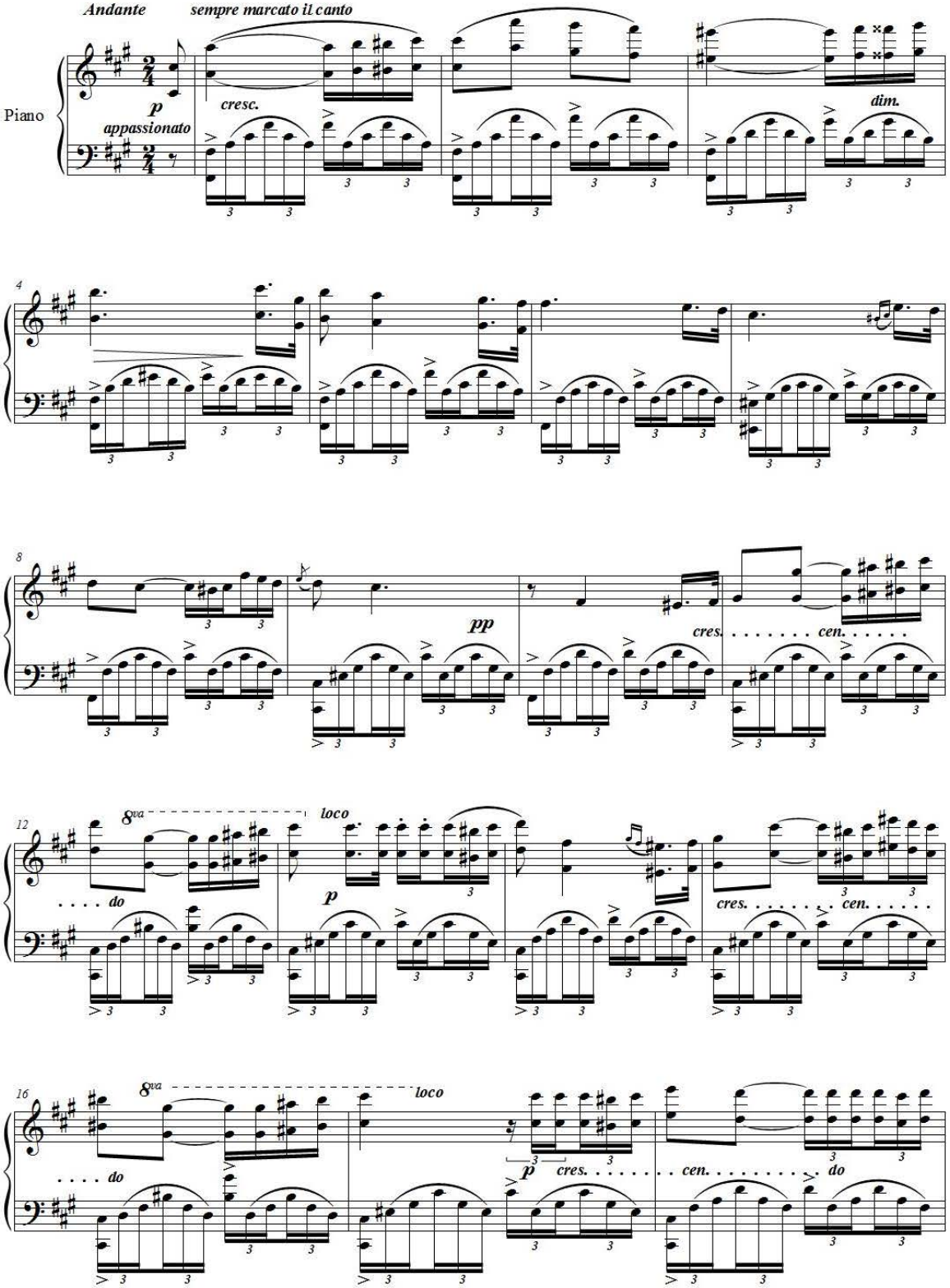
(cc. 37-41).	Coda basada en la cabeza del Tema. Comienzo acéfalo.	5 cc.	Fa # menor. Pedal de Tónica

Tras las indicaciones y sugerencias expuestas, la propuesta de transcripción es la siguiene:

Rima nº32

Apasionamiento...

Federico Olmeda



Rima n°31

19 con 8va molto ff ff

22 dim.

26 loco p cres. cen. do 8va

30

33 loco

37 8va dim. pp pp

3. 2. 14. Tonalidad de Mi Mayor: *Rima 14* y 33.

***Rima 14* (*Idilio*).**

La obra está en compás de 3/4 y su indicación de *tempo*, la que figura sobre el pentagrama es *Mosso e animato*. Paradójicamente, en el manuscrito hológrafo depositado en el E-BUadp también puede leerse *Lento no demasiado* a la izquierda del primer compás, justo debajo de la numeración de *Rima* correspondiente. Creo que esta debió de ser la idea primigenia del compositor, pero he llegado a la conclusión que después cambió de opinión y decidió cambiarla por aquella, aunque olvidándose de tacharla. Ya nos hemos familiarizado con los descuidos de Olmeda. Esto vendría a explicar por qué en la Sección Central contrastante aparece de nuevo *Lento*, que de otra forma no sería necesario.

Solo aceptando *Mosso e animato* de manera general adquieren también sentido las indicaciones de *scherzando* a lo largo de la Sección primera y última. Por las razones expuestas he tomado la decisión editorial de suprimir en el inicio *Lento no demasiado* al digitalizar la partitura en mi trabajo.

Asimismo, he encontrado una errata en el c. 38. Del mismo modo que el la aparece sostenido en la voz superior del tercer tiempo del compás 36 debería hacerlo también en el c. 38. No hay razones que sostengan lo contrario. El la sostenido es una simple apoyatura del si a distancia de semitono, aunque en el manuscrito aparezca (seguramente por olvido) como la natural. Además, mi sospecha se confirma más adelante en la propia partitura, ya que el mismo pasaje aparece una 2ª vez y en el c. 49 comprobamos que el la sí es sostenido. Tomé la decisión editorial de homogeneizar coherentemente los cuatro compases al digitalizar la partitura del presente trabajo.

Por el contrario, en el c. 50, Olmeda coloca un sostenido de precaución delante del re tanto del sistema superior como del inferior, lo mismo hace en el compás siguiente con el re del sistema superior y, sin embargo, no me ha parecido necesario transcribirlos, ya que estamos en la tonalidad de Mi Mayor, hay cuatro sostenidos en la armadura. En mi opinión, no había ningún peligro de que pudiera realizarse una lectura errónea de manera que suprimí las alteraciones accidentales de precaución en ambos compases para la presente edición.

(cc. 1-4b).	Introducción.	4 cc.	Tono principal.

(cc. 4c-8b).	Tema A.	4 cc	Mi Mayor.
(cc. 8c-12b).	Repetición del Tema A.	4 cc.	Misma tonalidad precedente.
(cc. 12c-18).	Amplificación temática + transición. 4 + 2. Imitación en canon (cc. 13-16).	6 cc.	Desviación tonal a Sol # menor. Séptima disminuida de Mi Mayor (c. 18a-b); Dominante con séptima (c. 18c).
(cc. 19-22b).	Repetición Tema A. Imitación en canon (cc. 16-19).	4 cc.	Tono principal.
(cc. 22b-23b).	Soldadura.	1 c.	Acorde desplegado de Mi Mayor.

(cc.35c-39b).	Sección Central contrastante. B1.	4 cc.	Tono de la Subdominante, La Mayor.
(cc. 39c-44).	B2.	5 cc.	La Mayor; Mi Mayor (c. 41).
(cc. 45-50b).	B3. 2 + 4.	6 cc.	La Mayor (c. 44c).
(cc. 50c.65).	B4.	15 cc.	Tonalidad paralela, Do # menor (c. 51c); La Mayor (c. 53); Do # menor (c. 55); La Mayor (c. 56c); Mi Mayor (c. 64b).

(cc. 66-69b).	Reexposición del Tema A.	4 cc.	Tonalidad principal.
(cc.69c-73b).	Repetición de la reexposición del Tema A.	4 cc.	Mi Mayor
(cc. 73c-79).	Amplificación temática + transición. 4 + 2. Imitación en canon (cc. 74-77).	6 cc.	Flexión modulante a Sol # menor. Séptima disminuida de Mi Mayor (c. 79a-b); Dominante con séptima (c. 79c).
(cc. 80-83b).	Repetición del Tema. Imitación en canon (cc. 80-81(.	4 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 83b-84b).	Soldadura.	1 c.	Mi Mayor.
(cc. 84c-94).	Proceso cadencial. Variación ornamental (c. 94).	10 cc.	Misma tonalidad precedente.
(cc. 95-98).	*Codetta*.	4 cc.	Acorde desplegado de Mi Mayor.

La propuesta de transcripción que presento, con las sugerencias expuestas, es la siguiente:

Rima nº14

Idilio

Federico Olmeda

Mosso é animato

Piano

p cresc. molto f dim. ritard. p

5 legato f lusingando pp

10 f

14 una corda pp tre corde mf ritard.

19 f molto dim. p ritard. a tempo accel.

23 8va mosso scherzando e cresc. a tempo f cresc. dim. e rit. a tempo

Rima n°14

28 cresc. f dim.

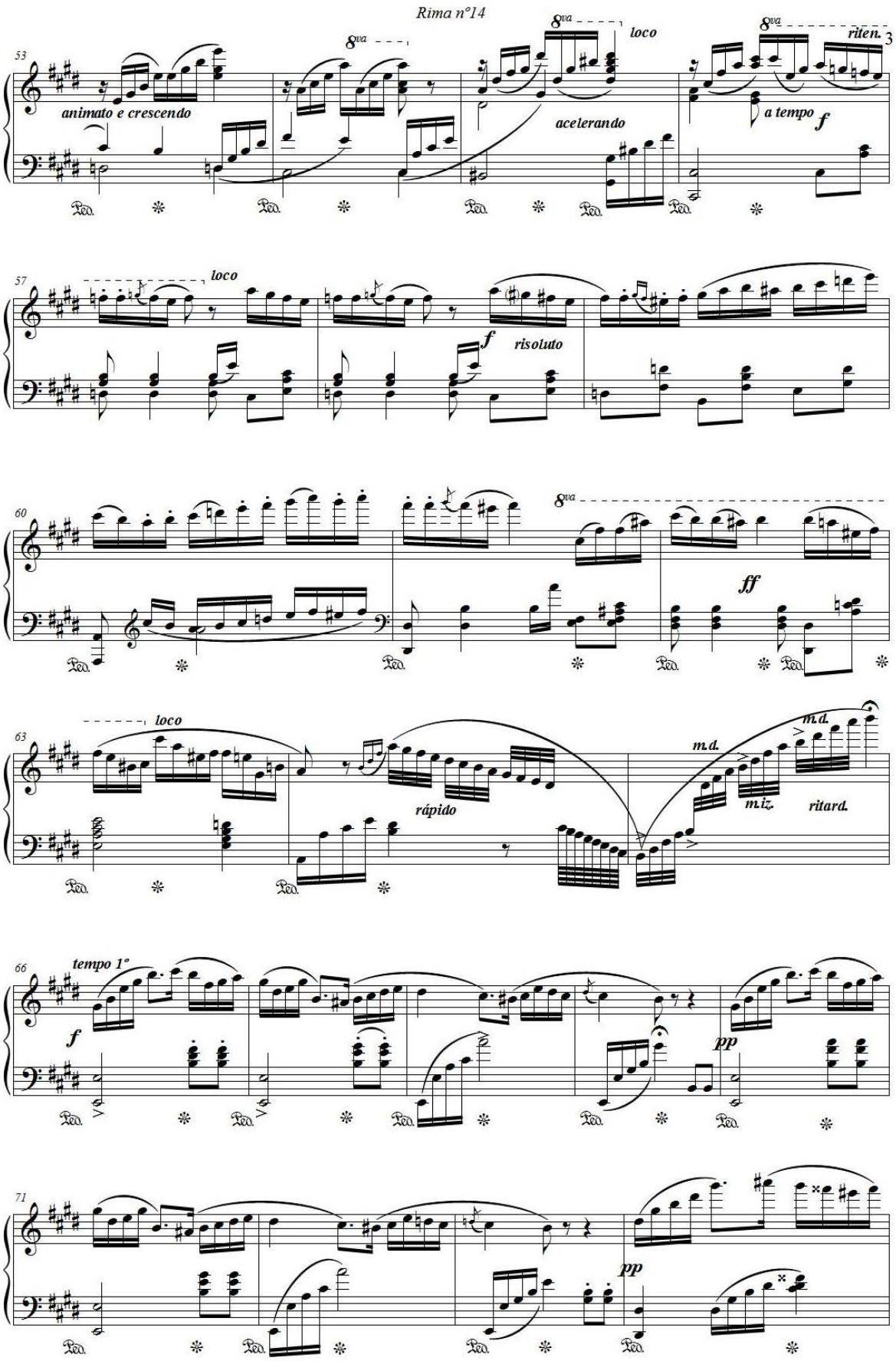
32 molto dim. ritard. pp una corda Lento mezza voce p

37 tre corde mf

41 cresc.

44 f ritard. a tempo una corda pp media voz p

49 tre corde mf cresc.


Rima n°14
53
animato e crescendo
8va
8va
loco
acelerando
8va
riten.
a tempo
f
57
loco
f
risoluto
60
8va
ff
63
loco
rápido
m.d.
m.d.
m.iz.
ritard.
66
tempo 1°
f
pp
71
pp

Rima n°14

75 tre corde mf ritard.

80 f molto dim. ritard. a tempo cresc.

84 più mosso scherzando é accel. f cresc. a tempo dim. e rit.

89 cresc. dim.

93 ritard. dim. e rit. cresc. a - cel - le - ran -

97 - do - - - - mf

Verano de 1890. Burgos.

***Rima 33* (*Melodía*).**

Es la última *Rima* de la colección que aquí, por el orden de series de quintas escogido para la presentación coincide en ocupar el último lugar. Lleva el título de *Melodía*. Como ya mencioné en el apartado correspondiente del capítulo 2, Palacios Garoz afirma en su biografía que la *Rima* figura bajo el título de *Himno* o *Melodía*, pero, el primero de ellos aparece únicamente en una especie de borrador de índice que incluye Olmeda al principio del cuaderno de manuscritos. En él también encontramos numeradas hasta 50 *Rimas* que, sin embargo, nuestro protagonista nunca llegó a componer. Ese índice no es una garantía de referencia.

Puede decirse que Olmeda ideó en un momento dado escribir un himno, pero luego en la partitura manuscrita no se refiere a él en modo alguno. También en el citado índice titula las *Rimas 28* y 29 como *Algazara* y después en la partitura manuscrita de cada una de ellas por separado lo omite. Además, el contenido de ambas no se corresponde con el significado de tal denominación. Insisto, ese índice no es una referencia inequívoca. Debo decir, no obstante, que en el caso de la n. 33, el título de *Himno* sí mantendría una relación con el carácter de la obra.

En el manuscrito hológrafo, el único del que disponemos para esta *Rima*, depositado en el E-BUadp, encontramos interesantes anotaciones a lápiz para diversos instrumentos de viento: oboe, trompeta, corneta… Se diría que hubo una clara intención manifiesta de transcribir esta *Rima* pianística para banda. No obstante, quedaría aún por dilucidar si esas anotaciones pertenecen al propio Olmeda o a alguien que con posterioridad accedió al manuscrito. La caligrafía de esas anotaciones a lápiz difiere de aquella a la que el Maestro de Capilla nos tiene acostumbrados.

Lo más sorprendente desde el punto de vista de este apartado como edición es lo siguiente: se trata de una pieza en la tonalidad de Mi Mayor y resulta chocante cómo en el manuscrito figuran paradójicamente solo tres sostenidos en la armadura. Es evidente que se trata de un insólito descuido de su autor, solo así adquieren sentido todos los re-becuadro que aparecen cuando se produce una modulación al tono de La Mayor. Es un error que sorprende, puesto que no ocurre en ninguna de las 32 piezas anteriores de la colección, pero que tampoco tiene mayor trascendencia. Por las razones expuestas, se tomó la decisión editorial de añadir el re # a la armadura, que ahora cuenta con cuatro sostenidos.

Encontramos exiguas indicaciones de pedal de resonancia en el manuscrito, tan solo en los cc. 32-33. Más adelante encontramos un pasaje similar y, en cambio echamos en falta esa indicación. Considero, sin embargo, muy necesario su empleo y, además, de principio a fin. Sugiero utilizarlo en cada compás, cambiándolo por blanca con carácter general, aunque en

algunos casos sería preferible su empleo solo en la segunda mitad de cada una debido a los grados conjuntos.

(cc. 1-8).	Tema.	8 cc.	Tonalidad principal.
(cc. 1-4).	Antecedente.	4 cc.	Mi Mayor.
(cc. 5-8).	Consecuente transicional.	4 cc.	Mi Mayor.

(cc. 9-16).	Repetición del Tema.	Antecedente (cc. 9-12). Consecuente (cc. 13-16).	8 cc.	Tonalidad paralela, Do # menor (c. 12a); Regresa Mi Mayor a partir del c. 13b.

(cc. 17-24).	Desarrollo del Tema, 1ª parte.	Antecedente (cc. 17-20). Consecuente (cc. 21-24).	8 cc.	Tono relativo menor, (c. 18b); Vuelve Mi Mayor (c. 23 a).

(cc. 25-32a).	Desarrollo del Tema, 2ª parte.	Antecedente (cc. 25-28). Empleo del material entre los cc. 17-20, pero un intervalo armónico de 4ª justa hacia arriba. Consecuente (cc. 29-32a).	16 cc.	Tonalidad de la Subdominante, La Mayor a partir del c. 25c.

(cc. 32-43).	Coda basada en el material de la soldadura (cc. 4-5a).	a (cc. 32-37a). b (cc. 37-42a). c (cc. 42-43).	12 cc.	Continúa en el tono de La Mayor. Pedal de Tónica (cc. 32-33) y (cc. 37-38).

(cc. 44-55a).	Reexposición con acompañamiento variado del Tema.	Antecedente del Tema (cc. 44-47). Repetición del antecedente del Tema en octavas ((cc. 48-51). Consecuente del Tema (cc. 52-55a). Se corresponden con los cc. 13-16.	10 cc.	Tonalidad principal, mi Mayor a partir del c. 44c; Tono del relativo menor, Do # menor a partir del c. 51a; Mi Mayor a partir del c. 54c.

(cc. 55-74a).	Coda basada en el material de la soldadura (cc. 4-5a).	a (cc. 55-60a). b (cc. 60-67). c (cc. 67-74).	20 cc.	Tono principal.

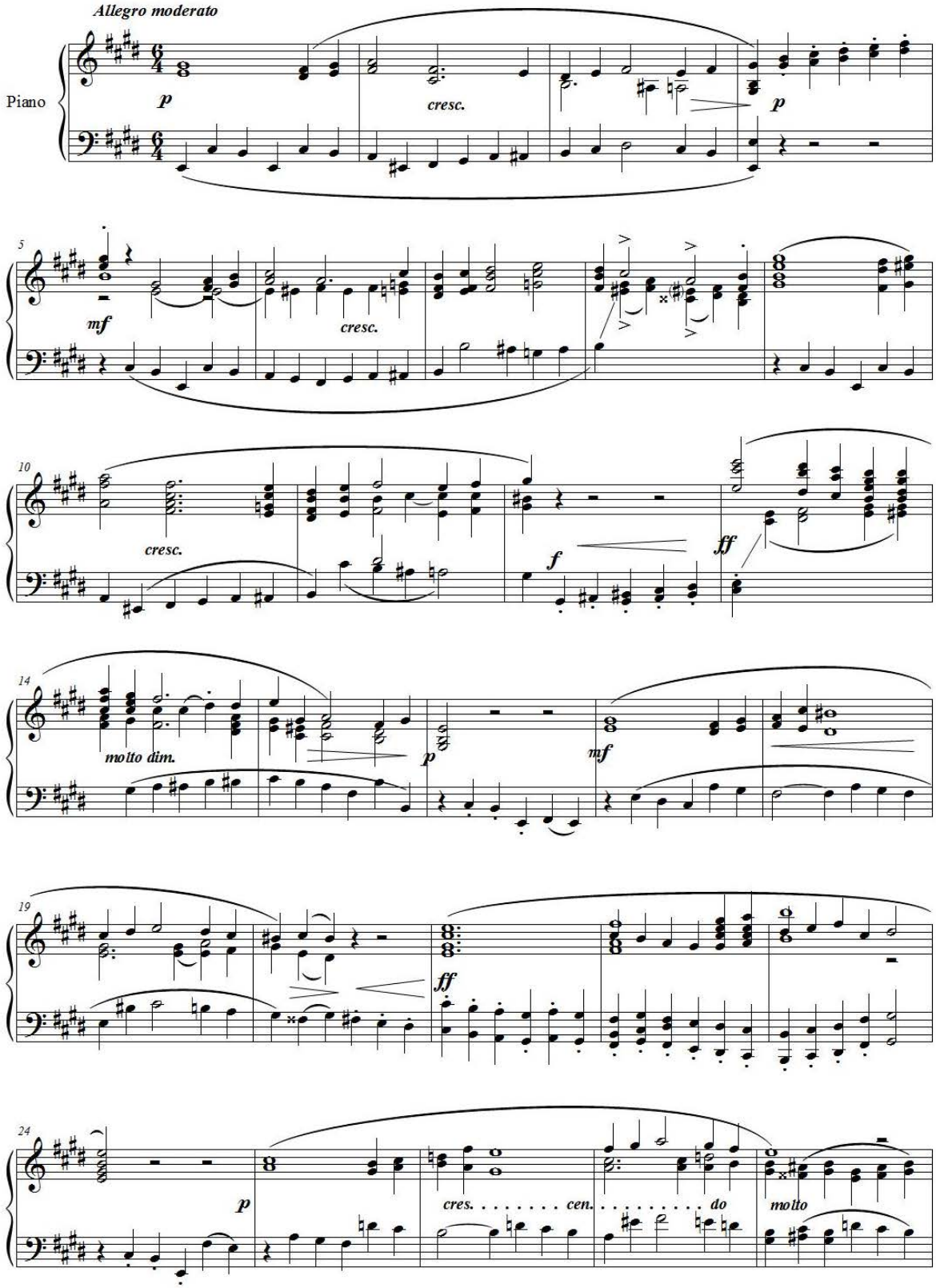
(cc. 74-81).	Coda de toda la obra.	a (cc. 74-76a). b (cc. 76-78a). c (cc. 78-81).	8 cc.	Mi Mayor. Pedal de Tónica.

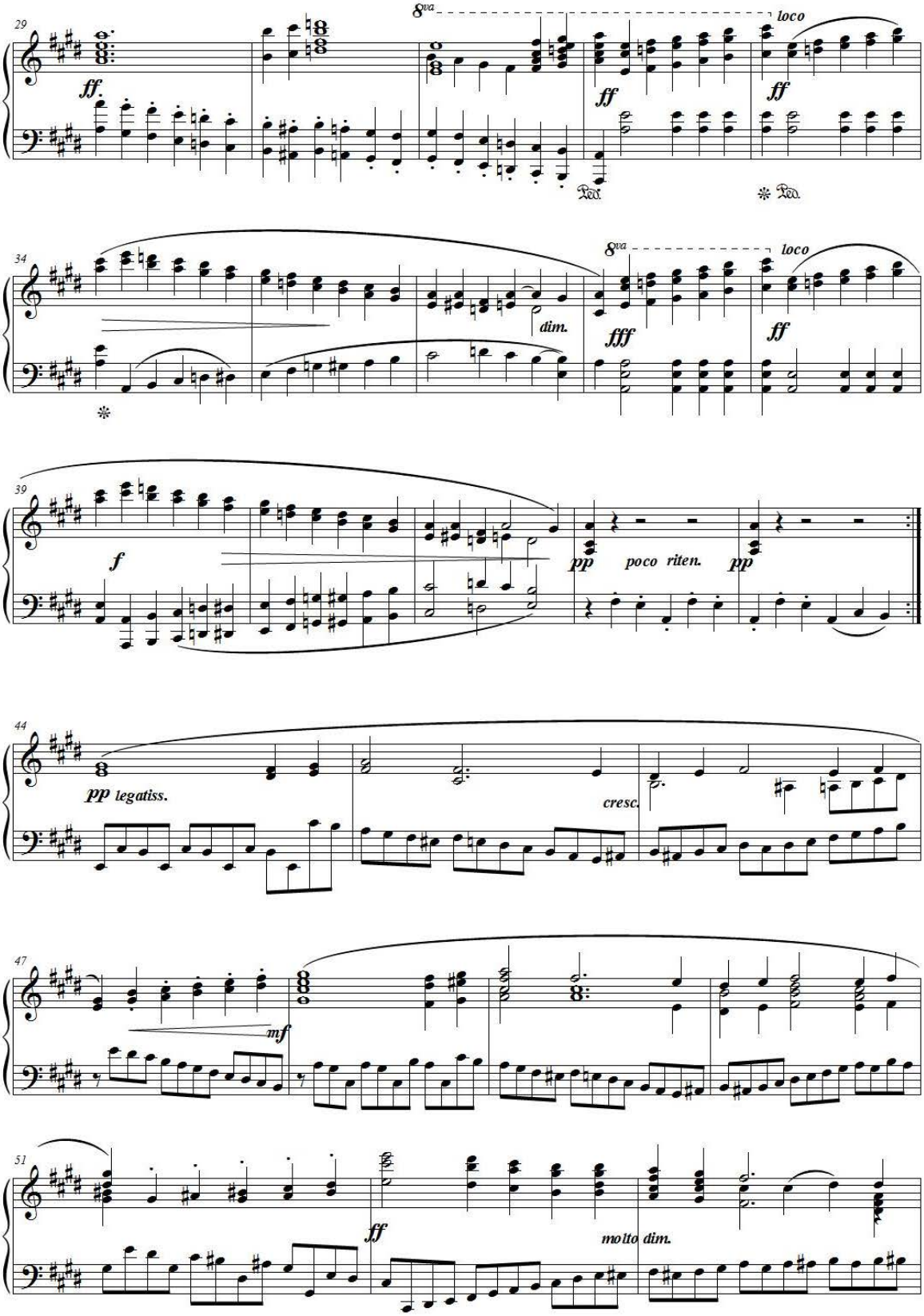
Tras las necesarias indicaciones y sugerencias expuestas, la partitura informatizada que presento para esta *Rima* es la siguiente:

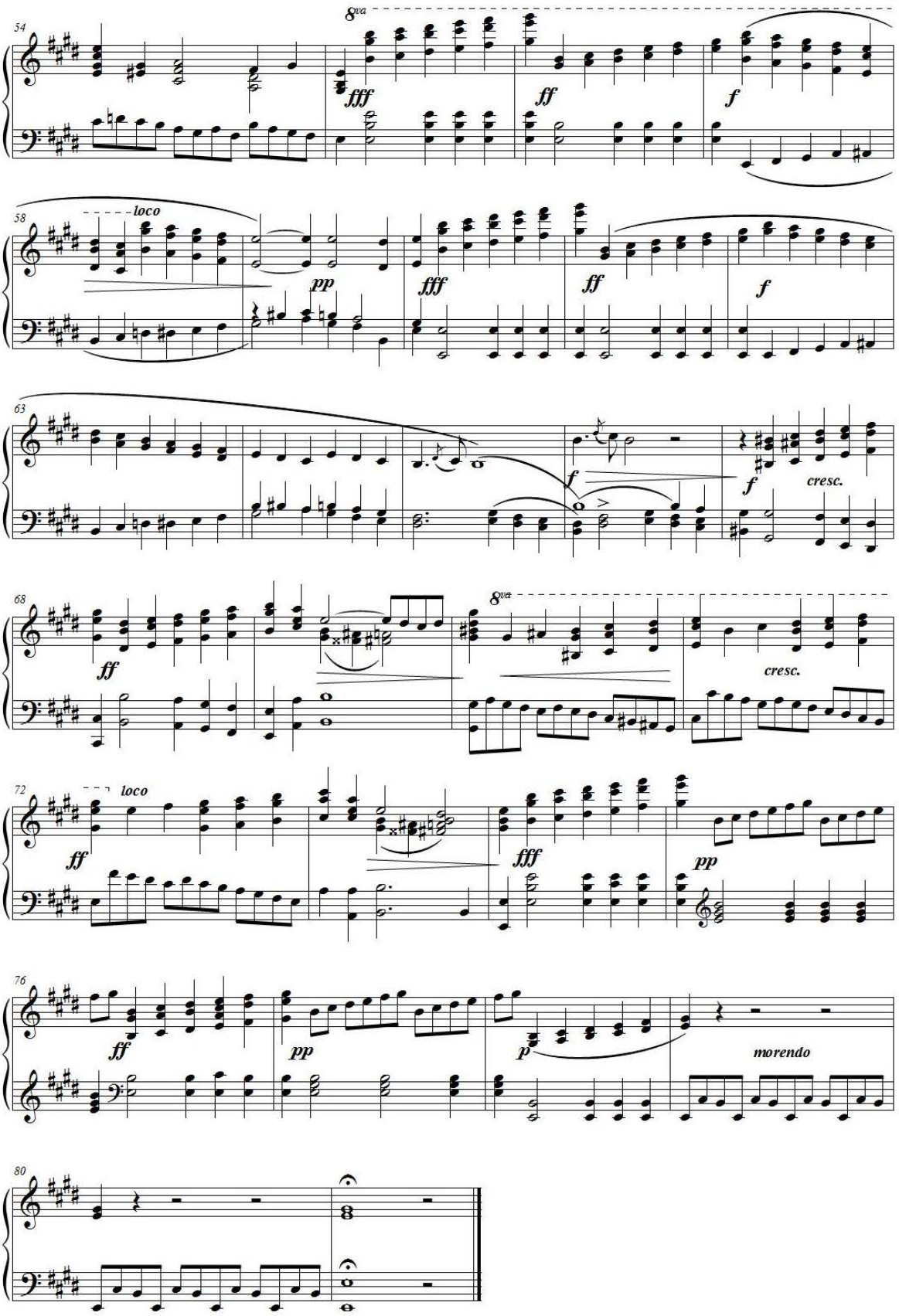
Rima nº33

Melodía

Federico Olmeda




29
ff
8va
loco
ff
ff
34
dim.
8va
fff
loco
ff
39
f
pp
poco riten.
pp
44
pp legatiss.
cresc.
47
mf
51
ff
molto dim.


54
8va
fff
ff
f
58
loco
pp
fff
ff
f
63
f
f
cresc.
68
ff
8va
cresc.
72
loco
ff
fff
pp
76
ff
pp
p
morendo
80

3. 3. La recepción de la obra, el *Zeitgeist*[172].

Tras el largo y arduo (por momentos extenuante) periodo de trabajo sobre los manuscritos de las *Rimas* de Olmeda que he estado realizando durante años y que confío haber llevado a buen puerto, he podido finalmente realizar algunas deducciones. Nuestro protagonista recibió numerosas influencias y además de diversa índole en las *33 Rimas para piano*. No obstante, el grado de influencia en ellas va desde lo impreciso e inconsciente (como parte de un lenguaje forjado por una tradición musical de gran peso, un lenguaje que Olmeda absorbió durante su formación sin tener en cuenta determinados modelos) a lo concreto y consciente como es el caso del primero de los compositores que citaré a continuación o del resultado de sus propias investigaciones etnomusicológicas.

En primer lugar, situaría al compositor Felix Mendelssohn por ser este, sobre todo con sus *Lieder ohne Worte*[173], pero también con sus *Variations sérieuses*[174] Op. 54, el autor que dejó su impronta en un mayor número de piezas de la colección. Son cinco las *Rimas* que nos remiten al compositor alemán: las n. 1, 12, 18, 26 y 32. En la primera de las *Rimas*, la referencia se encuentra en dos de los tres ampliamente difundidos *Venezianische Gondellieder*[175]. Me refiero en concreto al Op. 19 n. 6 en Sol menor y al Op. 62 n. 5 en La menor por el dibujo melódico y ámbito que abarcan además de por la similitud con la que el segundo *Gondellied* citado cambia armónicamente de menor a mayor en la Coda. En la *Rima* n. 12 así como en la n. 18 son los batimientos de la Coda de las *Variaciones serias* los que Olmeda tiene indudablemente presentes al componer. En la n. 32 tiene como ejemplo el *Lied ohne Worte* Op. 53 en Sol menor por la similitud en la textura que emplea, por su agitato y por la añoranza que desprende. En la *Rima* n. 26 he encontrado referencias incluso de tres, son los Op. 38 n 6 en La b Mayor, Op. 53 n. 1 en la misma tonalidad y Op. 30 n. 1 en Mi b Mayor por el lirismo de su línea melódica y por la riqueza polifónica que presenta estratificada en tres niveles.

Aparte de todo lo mencionado anteriormente, encontré en los manuscritos del E-BUadp un dato sin duda interesante y muy significativo que paso a explicar. Aunque Olmeda escribió nada más (y nada menos) que *33 Rimas*, tenía previsto (como puede comprobarse en una lista numerada de su puño y letra y que incluyo en el Anexo I) componer hasta un total de 50, aunque luego el proyecto no llegara nunca a realizarse. Se da la circunstancia, y esto es lo significativo,

[172] Espíritu de la época.
[173] *Ibid.*
[174] *Ibid.*
[175] *Ibid.*

que 50 fueron también los *Lieder ohne Worte* que compuso Mendelssohn, ocho cuadernos de seis piezas cada uno más otras dos fuera del gran bloque: *Albumblatt*[176] Op. 117 (subtitulada *Lied ohne Worte*) y un cuarto *Gondellied*, sin Opus, pero con número de catálogo WoO.10. Es evidente que F. Mendelssohn-Bartholdy fue un modelo de referencia para el compositor soriano y su influencia inequívoca queda demostrada.

En segundo lugar, aparece la influencia de la música litúrgica que, en mayor o menor medida, se deja sentir en una parte de las *Rimas*. La n. 21 se encuentra en modo frigio en altura la, pero armonizada una quinta por debajo en el tono de Re menor. Esto era una práctica natural y tradicional en el barroco cuando se hacía coincidir lo tonal y lo modal. Tenemos ejemplos de ello en los *371 Vierstimmige Choralgesänge*[177] de J. S. Bach: el Coral n. 10 *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*[178] está en modo frigio en altura mi, pero armonizado una quinta por debajo en el tono de La menor; entre los Corales de Navidad, el n. 56 *Christum, wir sollen loben schon*[179] está en modo frigio en altura fa #, pero armonizado una quinta por debajo en el tono de Si menor; entre los Corales de Pasión, *Christus der uns selig macht*[180] tiene varias versiones, la correspondiente al n. 81 está en modo frigio en altura mi, pero armonizado una quinta por debajo en el tono de La menor; el Coral *Es woll genädig sein*[181] tiene varias versiones, la correspondiente al n. 16 está en modo frigio en altura fa #, pero armonizado una quinta por debajo en el tono de Si menor; la versión correspondiente al n. 352 está en modo frigio en altura mi, pero armonizado una quinta por debajo en el tono de La menor. Resumiendo, en la *Rima 21* conviven lo tonal con lo modal, el tono de Re menor con su homónimo mayor (o con su tonalidad paralela) y el modo frigio en altura *la* para la melodía. Hay otras *Rimas* como las nn. 1, 3, 4 y 7 en las que también tiene lugar esta convivencia como una reminiscencia de la música litúrgica y esto se convierte en un sello de su autor.

La *Rima 1* alterna el tono de Sol menor con su paralela Si b Mayor y con el modo eólico en altura sol. En la *Rima 3* se suceden el modo eólico en altura la con el tono de La menor, su homónimo mayor y su paralela, Do Mayor. La *Rima 4* alterna la tonalidad de La Mayor con el modo eólico en altura la.

Hay otro aspecto que considero relevante y que refleja la influencia de la música litúrgica

[176] *Hoja de Album.*
[177] *Ibid.*
[178] *Ibid.*
[179] *Ibid.*
[180] *Ibid.*
[181] *Ibid.*

en la obra que nos ocupa, aparece en la *Rima 29*. En ella encontramos una insistente figuración de corchea con puntillo-semicorchea que trasciende la medida rítmica y planea sobre buena parte de la *Rima* como elemento simbólico pleno de significado. Es también una reminiscencia de la música litúrgica desde el barroco con la música de J. S. Bach que abordo en el capítulo 2 en su apartado correspondiente. Hay ejemplos en diferentes *Arias* del Oratorio *Matthäus-Passion*[182] BWV 244 del compositor de Eisenach en las que podemos apreciar dicha figuración en la parte instrumental. En la nº 35 para tenor, viola de gamba, órgano y continuo, *Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen*[183] podemos reconocerlo especialmente a través de la viola de gamba. En la nº 52 para contralto, violines I/II, órgano y continuo, *Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen, o, so nehmt mein Herz hinein*[184] queda patente sobre todo a través de los violines. En la nº 57 para bajo, viola de gamba, órgano y continuo, *Komm, süsses Kreuz, so will ich sagen, mein Jesu, gib es immer her*[185] de nuevo se percibe principalmente a través de la viola de gamba.

En tercer lugar, aparece presente en las *Rimas* la influencia de la música popular de la que tenemos constancia gracias a los ejemplos que transcribiría Olmeda como etnomusicólogo años después en su célebre *Cancionero*. He podido percibirlo en un total de tres *Rimas*, las n. 17, 24 y 31. En la primera de ellas, la n. 17, se aprecia al reconocer el denominado *ritmo del agudillo* en su *Vivace*, concretamente entre los compases 15 a 34. El citado ritmo (corchea-dos semicorcheas seguidas de otras dos corcheas o cuatro semicorcheas) era utilizado como acompañamiento en los Bailables al agudo y Olmeda lo abordaría en los Cantos Coreográficos de la Sección Segunda de su *Folk-lore de Burgos*. La influencia de lo popular en la *Rima 17* se aprecia también en los compases sin métrica. Encontramos de nuevo ejemplos de ello en los Cantos Romeros de la Sección Primera del *Cancionero* tanto en las Canciones de Ronda como en las de Cuna. También en las de Siega, Trilla y Escabaneo. Asimismo, aparece en las de Esquileo. En la *Rima 24* la presencia del folklore castellano radica en el acompañamiento rítmico de tamboril que emplea Olmeda como buen conocedor de las ancestrales *Danzas de Gigantones y Danzantes* de Burgos que también aparecen en el *Cancionero* para los *pasacalles* (nn. 25-27) y mochadas (n. 31). Este acompañamiento rítmico consistía en la figuración de corchea con puntillo-semicorchea seguida de otras dos corcheas a las que el compositor añade

[182] *Ibid.*
[183] *Ibid.*
[184] *Ibid.*
[185] *Ibid.*

en su *Rima* dos corcheas más proporcionándole una mayor fluidez. En la n. 31 es donde la influencia de lo popular adquiere su presencia más ostensible en la colección de *Rimas* y donde adquiere también su mayor trascendencia. Podríamos hablar de que asistimos a una castellanización de la música de concierto. Olmeda emplea en ella como material una *rueda castellana* que consiste en un ritmo de 5/8 o de 10/8 que abordo en el capítulo 2 en su apartado correspondiente, con acentos en los tiempos 1º y 4º o, en su caso, 1º, 4º, 6º y 9º.

En cuarto lugar y dentro del grupo de compositores europeos que ejercieron una influencia en el MC quiero citar a R. Schumann. Son cuatro las *Rimas* en las que he podido apreciar su huella, las n. 8, 14, 17 y 19. En la primera de ellas, la n. 8, encontramos una referencia en la colección *Album für die Jugend*[186] Op. 68, en concreto en la pieza n. 41, titulada *Nordisches Lied*[187], en la reiteración de una sola frase a lo largo de toda la pieza y cómo esta refleja el estatismo, así como en la insistente repetición de acordes. En la *Rima* n. 14 se aprecian procedimientos schumannianos en la cambiante ubicación de elementos rítmicos (en un compás de 3/4) del tercer tiempo al primero y por ello renunciando a la anacrusa. En la *Rima 17*, en la Sección de *Vivace*, encontramos el mismo diseño rítmico que en la *Humoreske en Si b Mayor* Op. 20 (*sehr rasch und leicht*)[188]. En la *Rima 19* la referencia del compositor de Zwickau la encontramos en su *Liederkreis* Op. 39, concretamente en el n. 5, *Mondnacht*[189], por la utilización del registro agudo y por el tratamiento rítmico, así como por el estatismo reflejado del claro de luna.

En quinto lugar, tengo que citar a F. Schubert. Las *Rimas* n. 2, n. 5 y n. 13 son una prueba inequívoca de la influencia que recibió de él. En el Tema A de la primera de ellas, la n. 2, está presente el dibujo melódico del *Impromptu n. 4 en La b Mayor* Op. 90, D. 899. Hay una reminiscencia schubertiana en la *Rima 5* y procede precisamente de este mismo *Impromptu* por el cambio armónico que se produce de mayor a menor entre la Introducción y el Tema A. En la *Rima 13*, el *perpetuum mobile* de la mano derecha y la melodía en la izquierda recuerdan al compositor vienés en *Schwanengesang* D. 957 y más concretamente en *Liebesbotschaft*[190]. El diseño de acordes desplegados evoca también a *Fünf Lieder Op. 5*, en concreto a la n. 1,

[186] *Ibid.*
[187] *Ibid.*
[188] *Ibid.*
[189] *Ibid.*
[190] *Ibid.*

Rastloseliebe[191].

En sexto lugar, he encontrado influencias del compositor noruego Edvard Grieg, fundamentalmente, de su colección *Lyriske Stykker*[192] Op. 12, pero también en una de sus *Danzas para piano dúo*. Las *Rimas* en las que están presentes rasgos de ellas son las n. 8 y la n. 31. En la primera, la n. 8, está presente *Vektersang*[193], la n. 3 del libro I, por la repetición de acordes. En la *Rima 31*, además del material castellano citado anteriormente, aparece presente Norsk[194] y la *Danza n. 4 para piano a cuatro manos*. En esta última encontramos el mismo intervalo armónico de quinta justa Re-La de la Sección B de la *Rima*.

En séptimo lugar, debo citar a J. Brahms. Son dos las *Rimas* de Olmeda, las nn. 12 y 14 en las que he detectado influencias del compositor hamburgués. En la primera, la n. 12, está presente el estatismo de la Coda en la *Rima*, muy similar al de una de las *15 Romanzas* del *Liederzyklus Die Schöne Magelone*[195], concretamente la n. 3, *Sind es Schmerzen, sind es Freuden*[196] sobre textos de J. L. Tieck inspirados a su vez en un poema provenzal del s. XII. En la *Rima 14* la similitud del diseño melódico nos retrotrae a los *Liebesliederwalzer*[197]Op 52, en concreto a *Wenn so lind deine Augen mir…*[198] para coro mixto y piano a cuatro manos.

En octavo lugar, no podía faltar el nombre de Franz Liszt. He podido detectar característicos rasgos lisztianos en la *Rima 2* que nos remiten a *Sposalizio*[199] de los *Années de Pelerinage - deuxième année, Italie* S. 161, n.1 por el empleo de octavas desplazándose por terceras, cuartas y quintas. En la *Rima 4*, está presente *Au lac de Wallenstein*[200] de los *Années de Pèlerinage* - première Année: Suisse, S. 160 n. 2, por el tratamiento del ritmo de la mano izquierda imitando las ondas del agua.

En noveno lugar, también está presente la huella del compositor y organista belga Cesar Franck en la colección. He encontrado muestras de ello en la textura similar de la Coda de la

[191] *Ibid.*
[192] *Ibid.*
[193] *Ibid.*
[194] *Ibid.*
[195] *Ibid.*
[196] *Ibid.*
[197] *Ibid.*
[198] *Ibid.*
[199] *Ibid.*
[200] *Ibid.*

Rima 12 (por los batimientos del 2º Tema) con su *Prélude, Choral et Fugue* Op. 21. También en la *Rima 14*, en su Sección Central contrastante, he podido detectar rasgos característicos del compositor de Lieja por la similitud existente en el diseño melódico del canon desplegado en la *Rima* (cc. 41-43) con su *Sonata para violín y piano en La Mayor*.

En décimo lugar, L. v. Beethoven hace acto de presencia en la *Rima 2*, concretamente en el Desarrollo II encontramos un material que nos remite al primer movimiento de la "*Sturm" Sonate*[201] *en Re menor* Op. 31, 2. También está presente en la *Rima 17* de Olmeda que, en su Sección de *Fermata*, emplea un elemento rítmico inequívoco de una *fermata* del primer movimiento de la *Sonata n. 3 en Do mayor* Op. 2 del compositor alemán. En la transición entre el Recitado variado y el *Vivace* de la misma *Rima* se deja sentir el 2º movimiento, *Rondo*, de la *Sonata n. 27 en Mi menor* Op. 90 por su textura y el diseño melódico. Asimismo, en le Sección de *Vivace* de esta misma *Rima* aparece un diseño rítmico que utiliza Beethoven en el Desarrollo del primer movimiento de su *Sinfonía Pastoral* tanto en sentido ascendente como descendente.

El resto de las influencias detectadas afectan únicamente a una sola *Rima*, y no veo suficiente relevancia en ellas como para abordarlas en un apartado separadamente. Es el caso de F. Chopin en uno de sus *Préludes*, el n. 20 en Do menor, que evoca la *Rima 8* de Olmeda por la reiteración de una sola frase; es el caso de J. Offenbach con su *Barcarola de Hoffmanns Erzählungen*[202] en la que detecté la cabeza del Tema de la *Rima 6*; también el caso de C. Czerny con sus Etüden que se aprecian en el virtuosismo que contiene la *Rima 27* con dobles e incluso triples notas en ambas manos; y, por último, el caso de H. Bertini con su *Étude n. 11 en Fa # menor* Op. 29 que, a pesar de que afecta solo a una *Rima*, la 32, lo hace muy significativamente. La secuencia armónica de esta es idéntica a la del estudio (como ya indiqué en el capítulo 2 en su apartado correspondiente) de manera similar a la que hizo Ch. Gounod con su *Ave Maria*[203] sobre el Präludium in C-Dur[204] BWV 846 con el que J. S. Bach abre el primer cuaderno de su *Wohltemperiertes Klavier*[205].

Volviendo al epígrafe con el que abro esta última sección del capítulo, considero que es importante valorar el clima intelectual y cultural de una era, el denominado *Zeitgeist*, con las

[201] *Sonata "La Tempestad"*.
[202] *Ibid.*
[203] *Ibid*
[204] *Ibid.*
[205] *Ibid.*

intenciones, tendencias e ideales que todas las generaciones de autores y lectores-espectadores-oyentes que a conformarlo. Al hablar de influencias no quiero mencionar únicamente las de otros autores europeos sino también la del propio género *Charakterstück*[206] (basado en un programa) sobre todo para las *Rimas* que no tienen poema asociado, pero sí un título. Este es un género que se distingue por la idea que evocan sus obras y por esa razón es frecuente encontrarnos con títulos especialmente sugerentes. La música de salón, en la que se enmarcan las obras objeto de mi estudio, es en realidad una derivación (y a veces una banalización) del término.

[206] Pieza de carácter.

CONCLUSIONES.

Por todo lo expuesto anteriormente, puede concluirse que Federico Olmeda fue un músico de su tiempo. A pesar de haber recibido su formación académica en un ambiente tan cerrado como la catedral de El Burgo de Osma tuvo la oportunidad de acceder a la nueva forma de interpretar el canto gregoriano fruto de las ultimas investigaciones del monasterio de Solesmes. Se vio atraído, como los músicos de su generación [y de las inmediatamente anteriores a él], por la composición de valses, nocturnos, mazurcas y romanzas sin palabras cultivando también como sus contemporáneos la forma sonata a la que dedicó esfuerzos, prueba de ello son las cinco que nos dejó en legado [aparte de otros movimientos sueltos] y que demostró un afán por la pedagogía pianística o la documentación e investigación musicológica como podemos comprobar en su propio *Método de los cimientos mecánicos del pianista* así como en su escrito "¿Qué es música?" publicado en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1890.

Las *Rimas para piano inspiradas en Bécquer* que reza parte del título de la tesis, tuvieron varias y diversas fuentes de inspiración. Indudablemente el grupo más numeroso está formado por aquellas que van asociadas a un texto poético [diez de ellas] de las cuales nueve llevan una *Rima* específica asignada del *Libro de los gorriones*. La que completa el grupo lleva asignada una *Rima* de otro poeta, el padre Fr. Miguélez. En realidad, no es ni siquiera un tercio de la colección, pero, en los otros grupos de *Rimas* como música programática, *Rimas* con origen de danza popular o en el grupo de *Rimas* sueltas analizados aparecen títulos tan becquerianos como *Escenas nocturnas - A la luz de la luna*, *Idilio* o *Apasionamiento* hasta un total de diez y nueve *Rimas* que es más de la mitad de las 33 de la colección con lo que el título queda justificado.

Los manuscritos hológrafos no siempre coinciden con los de copista firmados por Fidel Santamaría, años después. La caligrafía de este es más legible que la del compositor, pero he comprobado que no es más fiable. Hay una sola excepción, se trata de las indicaciones de pedal que aparecen en la *Rima 23* que son mucho más completas en la copia de Santamaría.

La hipótesis que planteaba al comienzo de mi trabajo se ha resuelto afirmativamente casi en su totalidad en los capítulos 2 y 3. Puedo concluir que Olmeda recibió influencias al escribir sus *Rimas* de los compositores contemporáneos europeos siguientes: F. Mendelssohn-Bartholdi, R. Schumann, F. Schubert, E. Grieg, J. Brahms, F. Liszt y C. Franck. Únicamente se quedan fuera P. I. Tchaikovsky y L. Janacek de cuyas obras no he encontrado ningún rasgo de

similitud. En cambio, la lista de compositores contemporáneos de referencia planteada en mi hipótesis se ha ampliado y en ella aparecen los ya citados C. Czerny y H. Bertini con sus *Études* que antes de mi análisis no había siquiera imaginado, así como Ch. Gounod que le influyó para componer una melodía sobre la secuencia armónica del *Étude n. 11 en Fa # menor* Op. 29 de H. Bertini de manera similar a la que hizo Ch. Gounod con su *Ave Maria*[207] sobre el Präludium in C-Dur[208] BWV 846 con el que se inicia el primer cuaderno del *Wohltemperiertes Klavier*[209] de J. S. Bach. La obra de nuestro protagonista no puede ser encuadrada de ninguna manera en la de un mero Maestro de Capilla.

El objetivo general consistía en adquirir una comprensión musical de las treinta y tres *Rimas* de la colección, parcialmente inspiradas en Bécquer, tras una comparativa analítica de sus diferentes perfiles, en un estudio especulativo que explora relación Poesía-Música de las piezas que la integran. Puedo concluir que el objetivo se ha cumplido gracias al alcance de la investigación en los capítulos 2 y 3.

Todas aquellas *Rimas* que van asociadas a un texto reflejan muy bien, salvo la n. 9, el contenido programático. Las n. 10 y 12 lo hacen de manera idónea, las n. 1 y 2 tienen incluso una estructura similar a la del poema. Gracias al análisis he descubierto que Olmeda muestra originalidad formal en la colección. Aunque la mayoría de las piezas responden a una estructura tripartita, ya sea con una Sección Central contrastante o con un Desarrollo, hay otras en las que se sale de la norma y emplea un Rondó sui generis como la n. 2 (A B A' B' A'') y n. 25 (A B A' C A'') en las que B y C son un Desarrollo en lugar de una Estrofa con material nuevo. En la n. 7 (A B A C A) B y C emplean material común a A en lugar de contrastante. La n. 8 es solo una frase, la n. 20 es inclasificable. Las nn. 12 y 23 responden a una forma mosaico[210]. La n. 9 tiene una forma A B A, pero B no es ni un Desarrollo ni una Sección contrastante sino una Transición y A' una repetición de A en modo menor. Armónicamente, Olmeda tiende a las modulaciones por mediantes propia del primer romanticismo.

De los objetivos específicos, el primero de ellos consistente en contribuir a la difusión de las piezas para piano de la colección gracias a una edición crítica digitalizada[211] de los manuscritos,

[207] *Ibid.*
[208] *Ibid.*
[209] *Ibid.*
[210] *Ibid.*
[211] Según el diccionario de la RAE, digitalizar significa convertir o codificar en números dígitos datos o informaciones de carácter continuo como una imagen fotográfica, un documento o un libro.

transcribiendo las composiciones, se cumplió tras un trabajo ingente y prolongado durante muchísimo más tiempo del previsto dadas las numerosas correcciones y sucesivas correcciones de las correcciones que tuvieron que realizarse *a posteriori*. Ello ha permitido disponer de un material adecuado sin el cual el trabajo siguiente no hubiera podido llevarse a cabo [la caligrafía de Olmeda en los manuscritos de las *Rimas* es, salvo raras excepciones, muy poco legible] y facilitará la lectura al intérprete interesado que se acerque a estas piezas. Espero poder comprobar personalmente en un futuro cercano haber contribuido positivamente a su difusión.

El segundo objetivo específico consistente en contextualizar la trayectoria vital del compositor para comprobar si se aleja del molde preestablecido por el que o bien se pertenecía al grupo de músicos llamados laicos o al de músicos eclesiásticos se ha alcanzado a lo largo de los capítulos 1, 2 y 3. Olmeda se aleja por completo del molde preestablecido.

No puedo menos que disentir de Pilar Ramos López en su artículo[212] de 2013. En él hace esta división entre músicos de tradición eclesiástica y músicos de tradición laica en el siglo XIX. No pienso que Olmeda encaje en ninguno de los dos grupos. Transcribo a continuación las consecuencias que, según la citada autora tuvo el hecho de que la formación de estos músicos eclesiásticos se realizara exclusivamente en seminarios de provincia:

> a) La formación musical solía reducirse a la armonía básica y a la práctica del gregoriano y de la música religiosa de Palestrina, Victoria y los maestros de capilla locales.
>
> b) La continuidad en la interpretación del repertorio religioso renacentista en las iglesias y en los seminarios, y el hecho de que estas instituciones fueran las propietarias de los archivos musicales religiosos facilitó la ignorancia del estado de la cuestión en las investigaciones sobre la edición y la interpretación de la música antigua. Desde su punto de vista, ellos sabían cómo cantar su música puesto que la habían estado cantando siempre.
>
> c) El aislamiento intelectual, ya que no eran habituales los contactos de los seminarios con el mundo académico, artístico, científico o intelectual.
>
> d) El pensamiento extremadamente conservador. Los partidos políticos españoles más conservadores estaban vinculados a la Iglesia Católica (los carlistas, los nacionalcatólicos y después los franquistas). Por el contrario, la mayoría de los partidos de izquierda, los socialistas y los anarquistas eran anticlericales. Según el historiador Norman Cantor, el papa

[212] "Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)" *Resonancias* 33, 53-70.

> Pío X condenó el modernismo católico como herejía en 1907 y promovió una "reacción conservadora, un giro cuasi represivo en la política cultural de Roma que no se corrigió del todo hasta el Concilio Vaticano II a principios de la década de los 60" (Cantor 1991, 289- 290). Un estudio de las consecuencias de esta corriente en la historiografía musical escrita por sacerdotes está todavía por hacer. Para empezar, siendo su campo preferido la música religiosa ibérica del siglo XVI, no sorprende la ausencia de temas como la Inquisición, los conversos (los cristianos de origen judío), las ideas protestantes, las herejías, el humanismo flamenco, o la utilización política de la música religiosa. Son cuestiones inconcebibles si se acepta la idea oficial de la nación: una España eternamente católica.

El apartado *a* no se ajusta al caso de Olmeda, ya que este recibió además clases de piano, violín y violoncello. El apartado *b,* tampoco, ya cité en la breve reseña de su biografía que todavía durante sus años de formación en Burgo de Osma entró en contacto con unos monjes agustinos a su paso por la localidad de los que aprendió la nueva forma de interpretar el gregoriano gracias a las entonces recientes investigaciones de Solesmes. El apartado *c* no se corresponde con nuestro protagonista como demuestra su epistolario en el que, por ejemplo, aparecen cartas a Felipe Pedrell. El apartado d tampoco se sostiene. A poco que se investigue en la trayectoria de Olmeda se descubre lo lejos que estaba de la encíclica *Motu proprio* y de los problemas que precisamente llegó a tener por ello.

El tercer objetivo consistente en analizar musicalmente estas composiciones para demostrar si existe un paralelismo con sus contemporáneos europeos que pusieron música a los grandes poetas de su tiempo se ha alcanzado demostrándolo afirmativamente. El caso más destacado se da en la *Rima 12* en la que el paralelismo se observa en la relación establecida entre la música de Olmeda y la *Rima* de Bécquer como entre el *Lied Kennst du das Land*[213] de Wolf y el texto del mismo nombre de Goethe.

El cuarto objetivo consistente en contextualizar las influencias de la música popular explorando posibles influencias de sus contemporáneos españoles como fuente de inspiración se ha alcanzado también. La primera parte de este objetivo ha sido uno de los puntos más sorprendentes de la investigación, se cumple en el capítulo 2. Puede percibirse en un total de tres *Rimas*, las n. 17, 24 y 31(*Fiesta en la aldea*). En la primera de ellas, la n. 17, se acusa al reconocer el denominado *ritmo del agudillo* en su *Vivace*, concretamente entre los compases 15 a 34. Este ritmo (corchea-dos semicorcheas seguidas de otras dos corcheas o cuatro

[213] *Ibid*.

semicorcheas) era utilizado como acompañamiento en los Bailables al agudo y Olmeda lo abordaría en los Cantos Coreográficos de la Sección Segunda de su *Folk-lore de Burgos*. La influencia de lo popular en la *Rima 17* se hace presente también en los compases sin métrica. Encontramos de nuevo ejemplos de ello en los Cantos Romeros de la Sección Primera del *Cancionero* tanto en las Canciones de Ronda como en las de Cuna. También en las de Siega, Trilla y Escabaneo. Asimismo, la encontramos en las de Esquileo. En la segunda de ellas, la n. 24, Olmeda emplea material de procedencia incontestablemente popular como también puede comprobarse en el *Cancionero* que publicaría años más tarde. Se trata del acompañamiento rítmico [corchea con puntillo semicorchea seguida de dos corcheas más que Olmeda amplía a cuatro] de las ancestrales Danzas de Gigantones de Burgos. En la tercera de ellas, la n. 31 (*Fiesta en la aldea*) se trata de una *rueda castellana*. Esta consiste en un ritmo de 5/8 o de 10/8 con acentos en los tiempos 1º y 4º o, en su caso, 1º, 4º, 6º y 9º.

En cuanto a la segunda parte del objetivo, se cumple en el capítulo 1. Como influencias de sus contemporáneos, resultado de confrontar su biblioteca personal en el E-BUadp, puedo concluir que hay una *Tanda de Valses* de Jahrbach con la que no tiene rasgos comunes, pero que sin duda le motivó a escribir una de sus *Rimas*. Esto mismo ocurre con la *Mazurca* de A. Mateos, el *Nocturno* de P. A. Goria y el *Zortzico* de B. de Ercilla. Desde el punto de vista didáctico el *Método fácil* de J. Valero y el *Estudio-cantabile* de P. A. Goria.

El quinto objetivo, consistente en contextualizar las posibles influencias de la música litúrgica se alcanza en el capítulo 2. La *Rima* n. 21 se encuentra en modo frigio en altura la, pero armonizada una quinta por debajo en el tono de Re menor. Esto era una práctica natural y tradicional en el barroco cuando se hacía coincidir lo tonal y lo modal. En ella conviven el tono de Re menor con el de su homónimo mayor (o con su tonalidad paralela) y el modo frigio en altura *la* para la melodía. Hay otras *Rimas* como las nn. 1, 3, 4 y 7 en las que también tiene lugar esta convivencia como una reminiscencia de la música litúrgica y esto se convierte en un sello de su autor.

La *Rima 1* alterna el tono de Sol menor con su paralela Si b Mayor y con el modo eólico en altura sol. En la *Rima 3* se suceden el modo eólico en altura la con el tono de La menor, su homónimo mayor y su paralela, Do Mayor. La *Rima 4* alterna la tonalidad de La Mayor con el modo eólico en altura la.

Hay otro aspecto que considero relevante y que refleja la influencia de la música litúrgica en el análisis correspondiente a la *Rima 29*. En ella encontramos una insistente figuración de corchea con puntillo-semicorchea que trasciende la medida rítmica y planea sobre buena parte

de la *Rima* como elemento simbólico pleno de significado.

El sexto y último objetivo se alcanza como resultado de la investigación en el capítulo 2, la colección es desigual y creo que alguna de sus piezas no está completamente acabada desde un punto de vista composicional. Hay determinadas *Rimas* que hubieran necesitado una revisión.

Finalmente, este trabajo deja una puerta abierta a futuras líneas de investigación que permitan seguir trabajando en la obra de este compositor, musicólogo y etnomusicólogo. Sus borradores sobre Estética custodiados en el FFO del E-BUadp bien podrían ser una prometedora opción.

Esperamos que no se dilate demasiado el acceso al fondo documental completo de Olmeda en la Hispanic Society of America y podamos conocer en un futuro cercano el contenido del segundo catálogo, comprobar cómo fue su biblioteca musical en su integridad y cuáles fueron sus fondos personales que permanecen, a fecha de hoy, inéditos, y que atrajeron a Archer M. Huntington que pujó por ellos para formar parte de su colección particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Bibliografía.

Alonso González, C. (1995). "La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina". En C. Alonso y E. Casares (eds.), *La música española en el siglo XIX* (pp. 245-277). Oviedo: Universidad de Oviedo.

Alonso González, C. (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.

Alonso González, C. (2000). "La poesía prebecqueriana y becqueriana: el fermento de un *lied* español". *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, vol. 2, pp. 41-62. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Alonso González, C. (ed.). (2005). *Cien años de canción lírica española II*. Madrid: ICCMU.

Alonso Vicario, Y. (2019). *La primera sonata para piano de Federico Olmeda (1865-1909). Una aproximación analítica.* Salamanca T. F. M. USAL.

Archaga Martínez, C. A. (1997). *Actividades Dramáticas en el Teatro Principal de Burgos 1858-1946*. Burgos: Excmo. Ayuntamiento.

Asensio, J. C. (2004). "La recepción del "Motu proprio" en España: Federico Olmeda y su opúsculo *Pio X y el canto romano*". *Revista de Musicología* 27, 77-88.

Barrio, Adelino. (1981). *Tratado moderno de la teoría y práctica del solfeo*. Vol. I. Madrid: Real Musical.

Barrio, Adelino. (1984). *Tratado moderno de la teoría y práctica del solfeo*. Vol. II (1ª y 2ª parte). Madrid: Editorial Tres.

Bécquer, Gustavo Adolfo. (2020). *Rimas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Benavides, A. (2011). *El piano en España*. Madrid: Bassus Ediciones.

Boyd, M. (1999). *Chorale Harmonization and Instrumental Counterpoint.* London: Kahn & Averill.

Braccini, Roberto. (1994). *Vocabulario internacional de términos musicales*. Madrid: Emec.

Carreras, J. J. (ed.) (2018). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. *La música en España en el siglo XIX*, vol. 5. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Casares Rodicio, E. (2001). "*Federico Olmeda San José"* En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta y J. López Calo (eds.), *Diccionario de la música española y e hispanoamericana*, vol. 8 (pp. 67-70). Madrid: SGAE/ICCMU.

Casares Rodicio, E. y Alonso, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Collet, H. (1929). *L'Essor de la Musique Espagnole au XXème siècle.* Paris: Max Eschig.

Dahlhaus, C. (1981). *Analyse und Werturteil (Musikpädagogik / Forschung und Lehre).* Berlin: Schott.

Dahlhaus, C. (1996). *Estética de la música*. Kassel: Reichenberger Edition.

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música.* Barcelona: Gedisa.

Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.

Eco, U. (1980). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
Eco, U. (1990). *Semiótica y Filología del Lenguaje.* Barcelona: Lumen.

Einstein, A. (1986). *La música en la era romántica*. Madrid: Alianza Música.

Feder, G. (1992). *La filologia musicale*. Bologna: Il Mulino

Fernández Cid, A. (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March.

Fuente Ibáñez, A. de la (2015). *Federico Olmeda. 1865-2015. Cuarteto de Cuerda en Mi bemol Mayor. Burgos, 189.* Burgos: Excma. Diputación Provincial.

Goméz Amat, C. (1984). *Historia de la música española*, vol. 5. *Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música.

Grier, J. (2008). *La Edición Crítica de la Música. Historia, Método y Práctica*. Madrid: Ediciones Akal.

Guillén, J. (1972). "Bécquer o lo inefable soñado" en *Lenguaje y Poesía*. *Algunos casos españoles* (pp. 111-41). Madrid: Alianza Editorial.

Kühn, Cl. (1994). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor.

Le Bordays, C. (1977). *La musique espagnole.* Vendôme: Presses Universitaires de France.

Manzano Alonso, M. (1992). "Introducción", *Folklore de Burgos por el maestro Federico Olmeda* (=edición facsímil de Olmeda: Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos), (pp. V-XI). Burgos: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial.

Manzano Alonso, M. (2006). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. Tomo I: Aspectos Musicales. Asociación Española de Organizaciones de Festivales de Folklore (CIOFF España).

Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Música.

Michels, Ulrich. (1992). Atlas de música, I y II. Madrid: Alianza Música.

Mitjana, R. [1920]. *Historia de la música en España* (1993). Madrid: Centro de Documentación

Musical. INAEM.

Motte, D. de la (1989). *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor.

Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVII.* Madrid: Ed. Visor.

Olmeda, F. (1902). "La música de nuestro boletín". *Liga Orgánica*, 1, 4-5.

Olmeda, F. (1903). *Folk-lore de Burgos.* Sevilla: Librería Editorial de María Auxiliadora.

Palacios Garoz, M. A. (1999). *El hispanismo musical de Raoul Laparra y Henri Collet. Dos discípulos franceses de Federico Olmeda*. Burgos: Institución Fernán González.
Palacios Garoz, M. A. (2003). *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico.* Burgos: Instituto Municipal de Cultura.

Palacios Sanz, J. I. (1991). *Tres siglos de música en la catedral de El Burgo de Osma (1780-1924).* Soria: Centro de Estudios Sorianos.

Ramos, P. (2013). "Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)". *Resonancias* 33, 53-70.

Rincón Rubio, J. Del (1997) "Las Rimas para piano y el Cuarteto en Mi bemol de Federico Olmeda". En T. Portillo Capilla (coord.), *Semana de estudios históricos de la Diócesis de Osma-Soria*: *15-17 de septiembre de 1997*, 365-370.

Ros Fábregas, E. (1997). "La biblioteca de Federico Olmeda (1865-1909) en la Hispanic Society of America en Nueva York". *Revista de Musicología* 20, 553-570.

Rubio, J. (1955). *Federico Olmeda (1865-1909)*. Soria: Centro de Estudios Sorianos.

Ruiz Tarazona, A. (2009). "Federico Olmeda, músico castellano: el primer centenario de su muerte". *Scherzo* 246, 142-146.

Ruiz Tarazona, A. (2018). *España en los grandes músicos*. Madrid: Siruela.

Salas, G. (1999). *Piano romántico español*. Madrid: ICCMU, Serie Antologías vol. 6.

Salazar, A. (1930). *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave.

Schneider, M. (2002). *Músicas nocturnas. El lado oculto del lenguaje musical*. Barcelona: Paidós de música.

Schweitzer, A. (1955). *J. S. Bach, el músico-poeta.* Buenos Aires: Ricordi.

Sopeña, F. (1976). *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp.

Subirá, J. (1947). *Historia de la música*, Tomo II. Barcelona: Salvat Editores.

Tormo Valpuesta, C. (2019). “Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836 – Madrid, 1870) en la canción lírica: una revisión bibliográfica”. *Música Oral del Sur*, 16, 193-208.

Turina de Santos J. L. (2001) “Introducción a la versión española” *Emotion and Meaning in Music* de Leonard B. Meyer (pp. 11-18). Madrid: Alianza Música.

Valdivielso Arce, J. L. (1993) “Los Gigantones, Gigantillos, Tetines y Danzantes y otros personajes del folklore burgalés. (Breve reseña histórica).” *Revista de Folklore*. Tomo 13b. N. 151, 17-24. URI: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s9g6.

Valdivielso Arce, J. L. (2004). “Federico Olmeda San José, uno de los más importantes folkloristas burgaleses”, *Revista de Folklore* 282, 201-212.

Villalba L. (1909). “Federico Olmeda” *Ciudad de Dios* 78, 574-583.

Villalba Muñoz, L. (1914). Últimos músicos españoles del siglo XIX. Madrid: Ildefonso Alier.

Webgrafía.

Biblioteca Nacional de España, Cartas de Barbieri a Olmeda, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000181029&page=1. [Disponible 01/10/2018].

Díaz Martínez, F. J. (2019). La Stanza Antiqva, Fuente: Revista Diapasón [https://revistadiapason.com/la-edicion-critica-como-medio-para-profundizar-sobre-el repertorio-violinistico-con-criterios-historicistas/?fbclid=IwAR3kF9GW-4Vhe5sLWz1lwpBVtm-HiZkHlVNMvOeNaOjGdWnJuoduf0JSuvs].

Fernández de la Cuesta, I. (2016). “Institución Fernán González”, Ismael Fernández-Legado musical de Federico Olmeda” http://www.youtube.com/watch?v=PO-XG87UT8.. [Disponible 01/10/2018].

Ruiz Tarazona, A. (2013). Federico Olmeda. Rimas para piano (inspiradas en G. A. Bécquer) http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=63021[Disponible 01/10/2018]

Grabaciones.

Benavides, A. (2010). Piano inédito español del siglo XIX. Obras de L. L. Mariani, J. M. Guervós, J. M. Usandizaga, V. Costa y Nogueras, M. del Adalid, J. Miró, J. Vallejos, A. Saco del Valle, F. Máximo López, F. Olmeda: *Andante religioso*, R. Cebreros y M. Rodríguez de Ledesma. [CD]. Madrid: Bassus.

Camerata del Prado. (2009). Tomás Garrido, director. Delicias españolas II (s. XIX-XX). Obras de Federico Olmeda: *Andante religioso* (quinteto imitado de Beethoven) *Oda-Fuga* y *Lamentación*. [CD]. Madrid: Verso.

Cuarteto Leonor. (2015). *Cuarteto de cuerda en Mi bemol Mayor* de Federico Olmeda. [CD]. Burgos: Fundación Caja de Burgos.

Gonzalo López, J. (2018). *El órgano Hermenegildo Gómez-1860 de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca*. Obras de Federico Olmeda: *Melodía y Pieza para órgano*. [CD]. Huesca: Publicación del Cabildo de la Catedral de Jaca (Huesca).

Lacárcel, E. & Lagarra, A. (2020). *Olvidadas: canciones becquerianas andaluzas del XIX y principios del XX.* Obras de G. A. Bécquer, R. Cebreros, I. Hernández, J. M. Casares y J. M. Guervós. [CD]. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

Orquesta Sinfónica del Conservatorio "Antonio de Cabezón" (2003). *Cien años de música sinfónica en Burgos* [CD]. Burgos: Igrafonic.

Ponce, E. (2012). *Federico Olmeda. Rimas para piano* (inspiradas en G. A. Bécquer). [CD]. Madrid: Verso.

Periódicos y Publicaciones periódicas.

Collet, H. (1/1-31/1/1903). "Don Federico Olmeda". España y América. Disponible en hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005037347&page=388&search=Federico+Olmeda&lang=es.

Encarnación, D. de la (15/3/1909). "Federico Olmeda" *El Monte Carmelo*, nº 209. pp. 223-228.

Ferrándiz, J. (15/3/1909). "El músico Olmeda. Por los fueros de la justicia". *El País*, p. 4.

García Sanchíz, F. (24/2/1909). "Olmeda". *Diario de Burgos*, p.1.

Guerra, A. (14/5/1908). ¿Quién es Olmeda?. *La correspondencia de España (Madrid),* p.1. Disponible en htto://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000583608&page=1&search=Quien+es+Olmeda&lang=es.

Otaño, N. (1910). "Una gloria burgalesa". *Música Sacro-Hispana* (Bilbao), nº 13, pp. 131-135.

Villalba Muñoz, L. (1909). "Federico Olmeda". *El Buen Consejo* (El Escorial), vol. 115.

ABREVIATURAS Y SIGLAS[214].

accel.: accelerando.

an.: Anacrusa.

c.: Compás.

ca.: Circa.

cc.: Compases.

CD: Compact Disc.

con espress.: con espressione.

cresc.: crescendo.

D.C.: Da capo.

dim.: diminuendo.

dolciss.: dolcissimo.

E-BUadp: Archivo de la Diputación Provincial de Burgos.

E-BUa: Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral de Burgos.

E-CA: Archivo Capitular de la Catedral de Calahorra (La Rioja).

Ed.: Editorial.

E-Mc: Archivo de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

E-Mdr: Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

E-OS: Archivo de la Catedral de El Burgo de Osma (Soria).

E-PAL: Catedral de San Antolín, Archivo de Música, Palencia.

E-SC: Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral de Santiago de Compostela (A Coruña).

E-VAc: Archivo Musical de la Catedral de Valencia.

Excma.: Excelentísima.

FFO.: Fondo Federico Olmeda.

f.: forte.

ff: fortissimo.

fff.: fortississimo.

gliss.: glissando.

ICCMU: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

legatiss.: legatissimo.

MC: Maestro de Capilla.

[214] Las siglas de los archivos son las asignadas por el RISM.

mf: mezzo forte.

M.M.: Metrónomo Maelzel.

n.: Número.

nº.: Número.

nn.: Números.

Op.: Opus.

p: piano.

p.: Página.

Ped: Pedal.

pp: pianissimo.

pp.: Páginas.

ppp: pianississimo.

Repet.: Repetición.

reten.: reteniendo.

RISM.: Répertoire International des Sources Musicales.

rit.: ritardando.

riten.: ritenuto.

s.: Siglo.

s.f.: Sin fecha.

s/f: Sin fecha.

ss.: siguientes.

sf: sforzando.

ten.: tenuto.

TFM: Trabajo fin de máster.

u.: una.

US-NYhsa.: Hispanic Society of America, Biblioteca, New York (Estados Unidos).

v.m.: Voces mixtas.

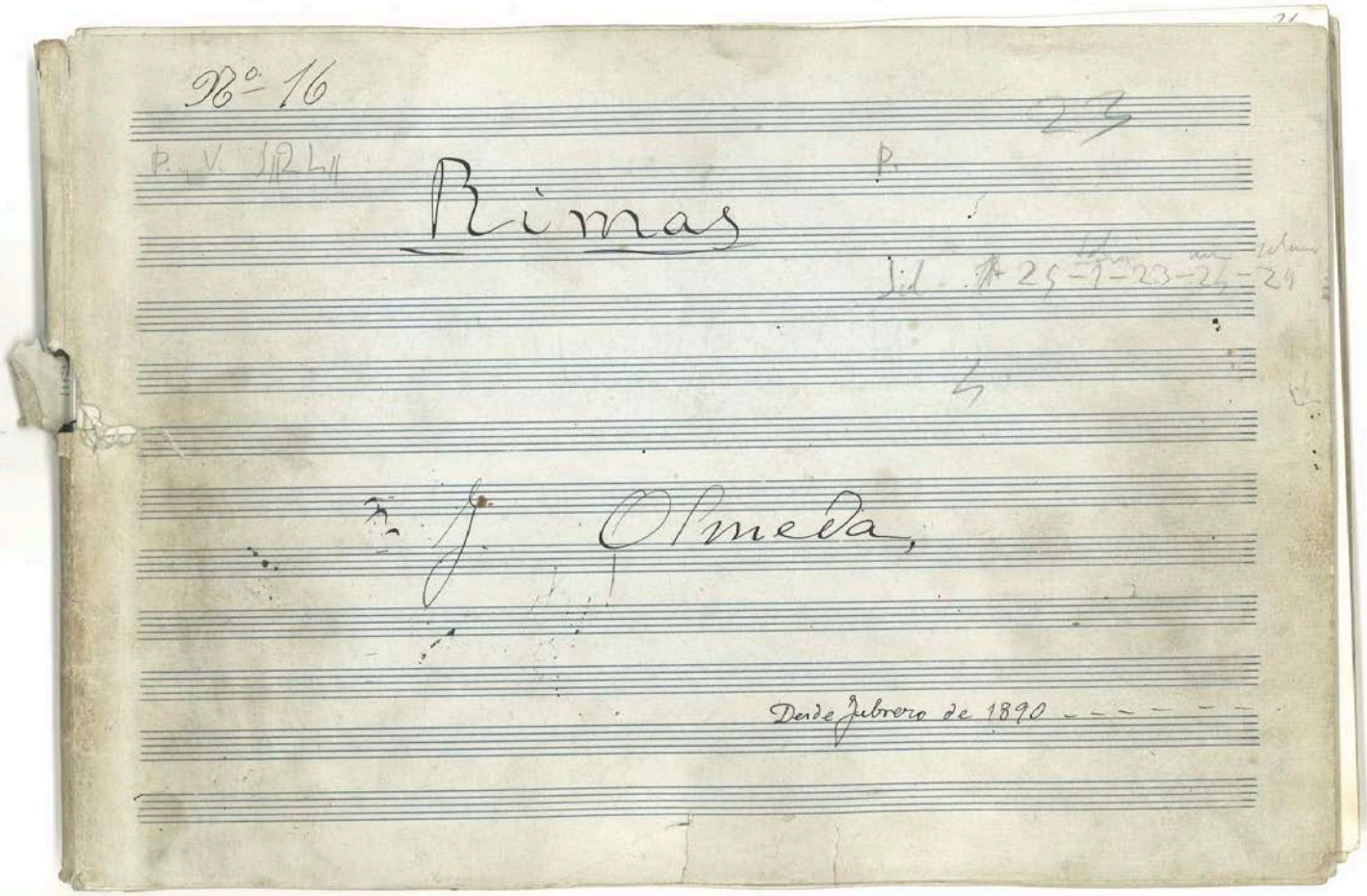
vol.: Volumen.

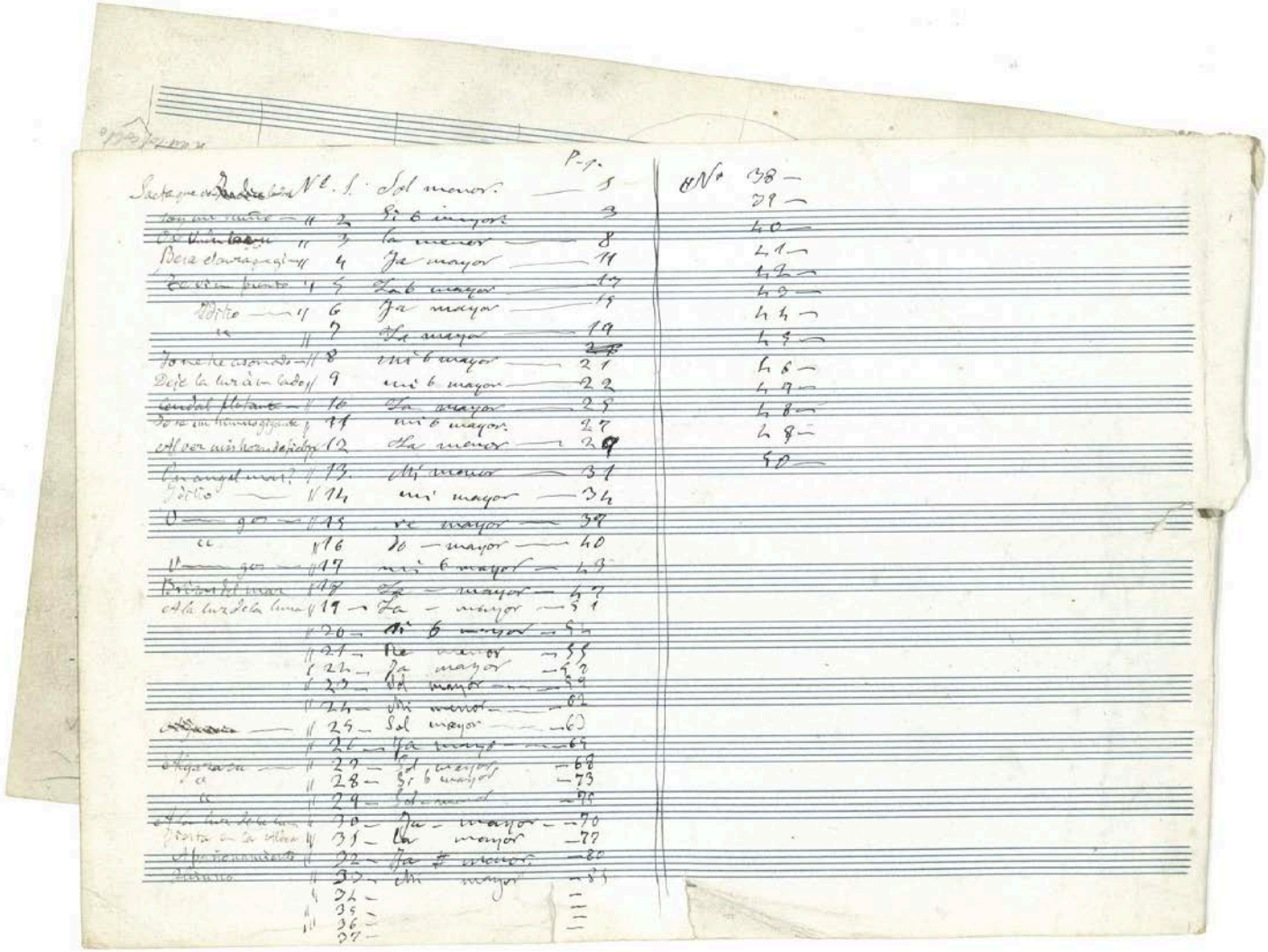
8va.: Octava.

APÉNDICES.

I. Manuscritos de las *Rimas*: hológrafos y de copista.

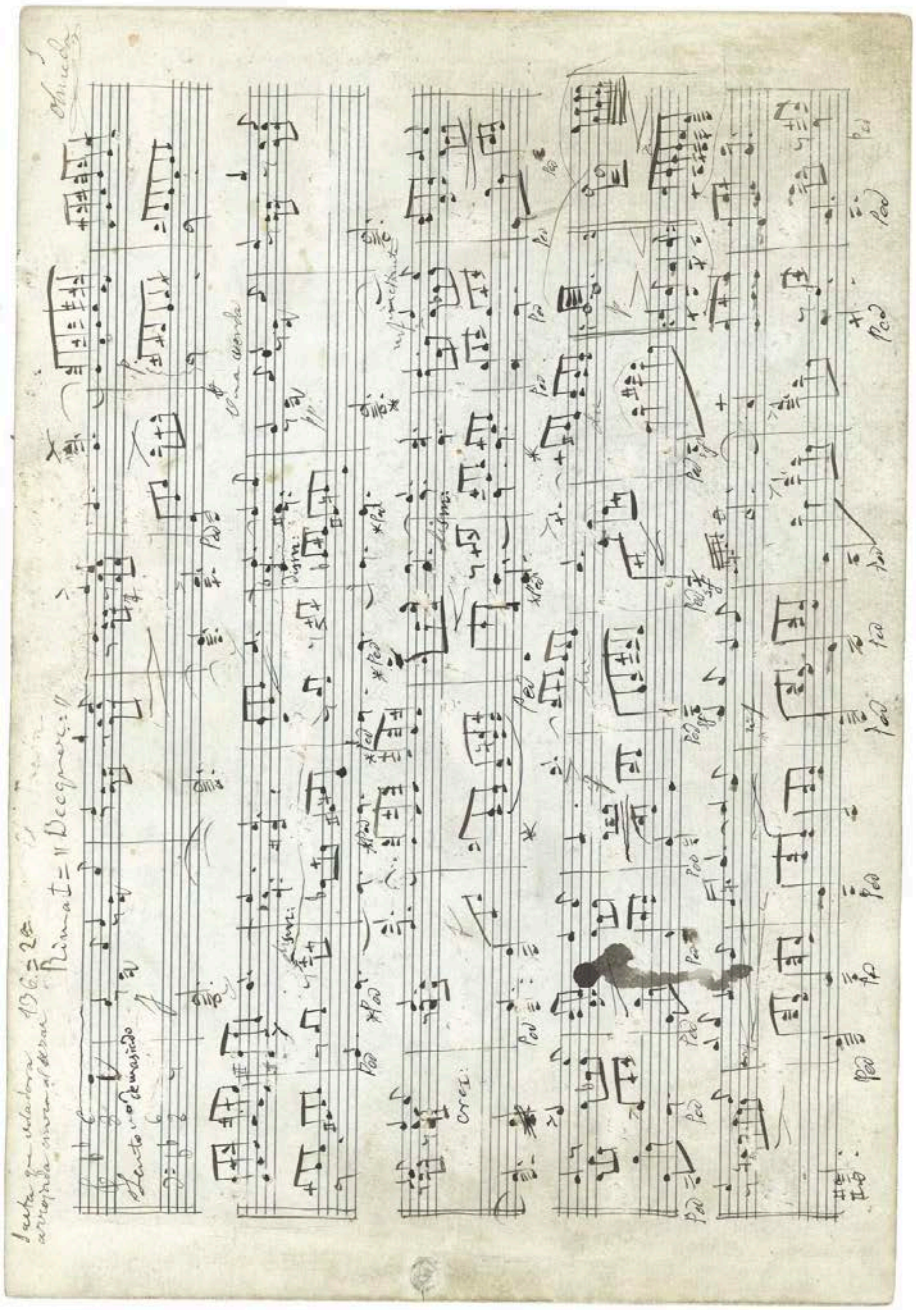
Manuscritos hológrafos: *Rima 1* a 33.

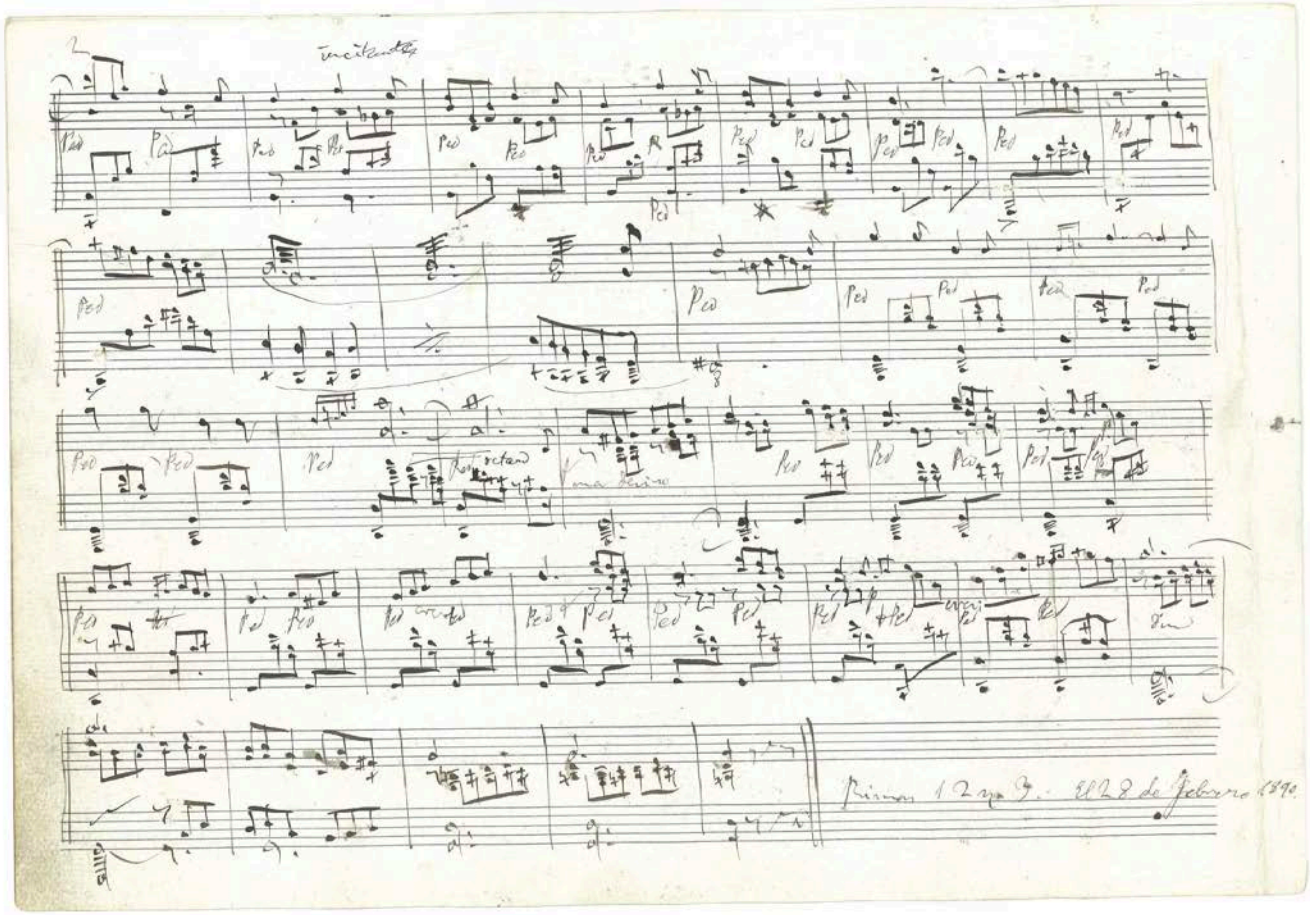

Nº 16
Rimas
J. Olmeda,
Desde febrero de 1890

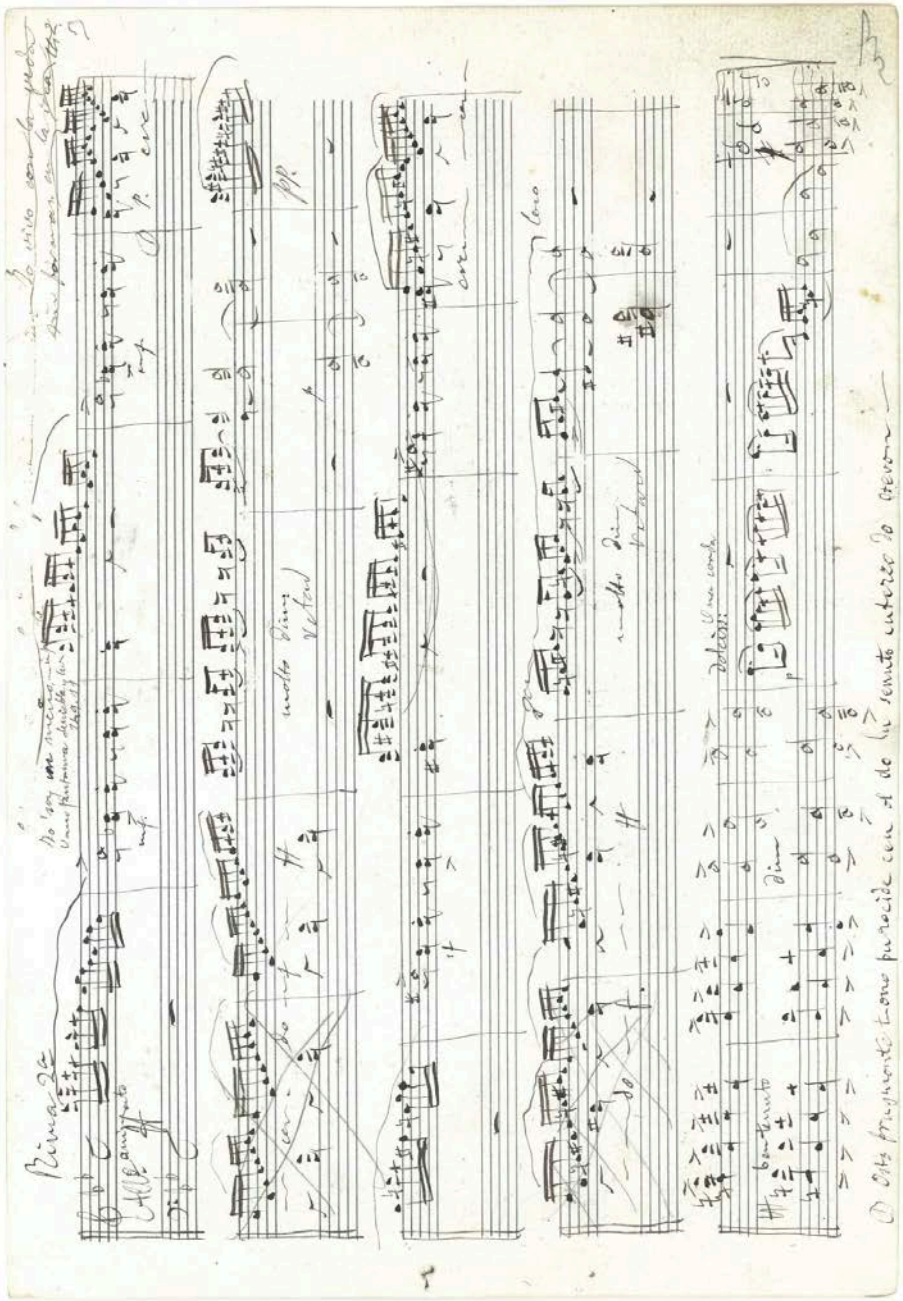


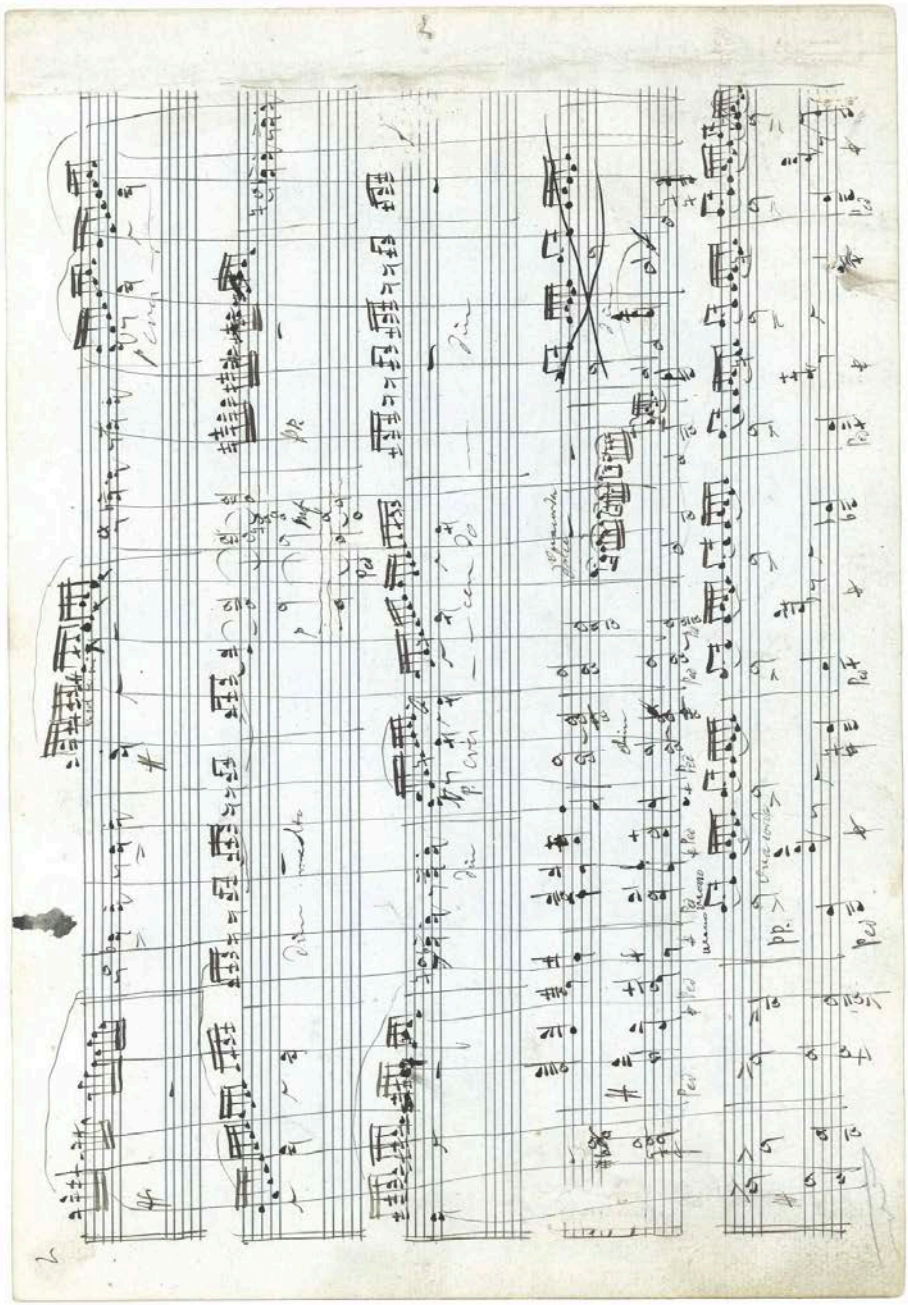
			P.P.
Sacrilegio de [illegible]	Nº. 1.	Sol menor.	5
Soy un niño	2	Si b mayor	3
[illegible]	3	La menor	8
Bera dourageu	4	Fa mayor	11
Escrito en fuego	5	Sol b mayor	14
Idem	6	Fa mayor	19
"	7	Re mayor	19
Torre de [illegible]	8	Mi b mayor	21
Deje la luz á un lado	9	Mi b mayor	22
Cuidad flotante	10	Re mayor	25
Soy un hombre grande	11	Mi b mayor	27
Oh! ver mis horas de ciego	12	Re menor	29
Por angel mentir	13	Mi menor	31
Idem	14	Mi mayor	34
O — go —	15	Re mayor	39
"	16	Do mayor	40
O — go —	17	Mi b mayor	43
Brisas del mar	18	Re mayor	47
Oh la luz de la luna	19	Fa mayor	51
	20	Mi b mayor	54
	21	Re menor	55
	22	Fa mayor	57
	23	Re menor	59
	24	Mi menor	62
[illegible]	25	Sol mayor	63
	26	Fa mayor	65
Alegraos	27	Re mayor	68
"	28	Si b mayor	73
"	29	Sol menor	75
Oh la luz de la luna	30	Fa mayor	76
Pinta en la [illegible]	31	Do mayor	77
Apaciguamiento	32	Fa # menor	80
Idem	33	Mi menor	81
	34		
	35		
	36		
	37		

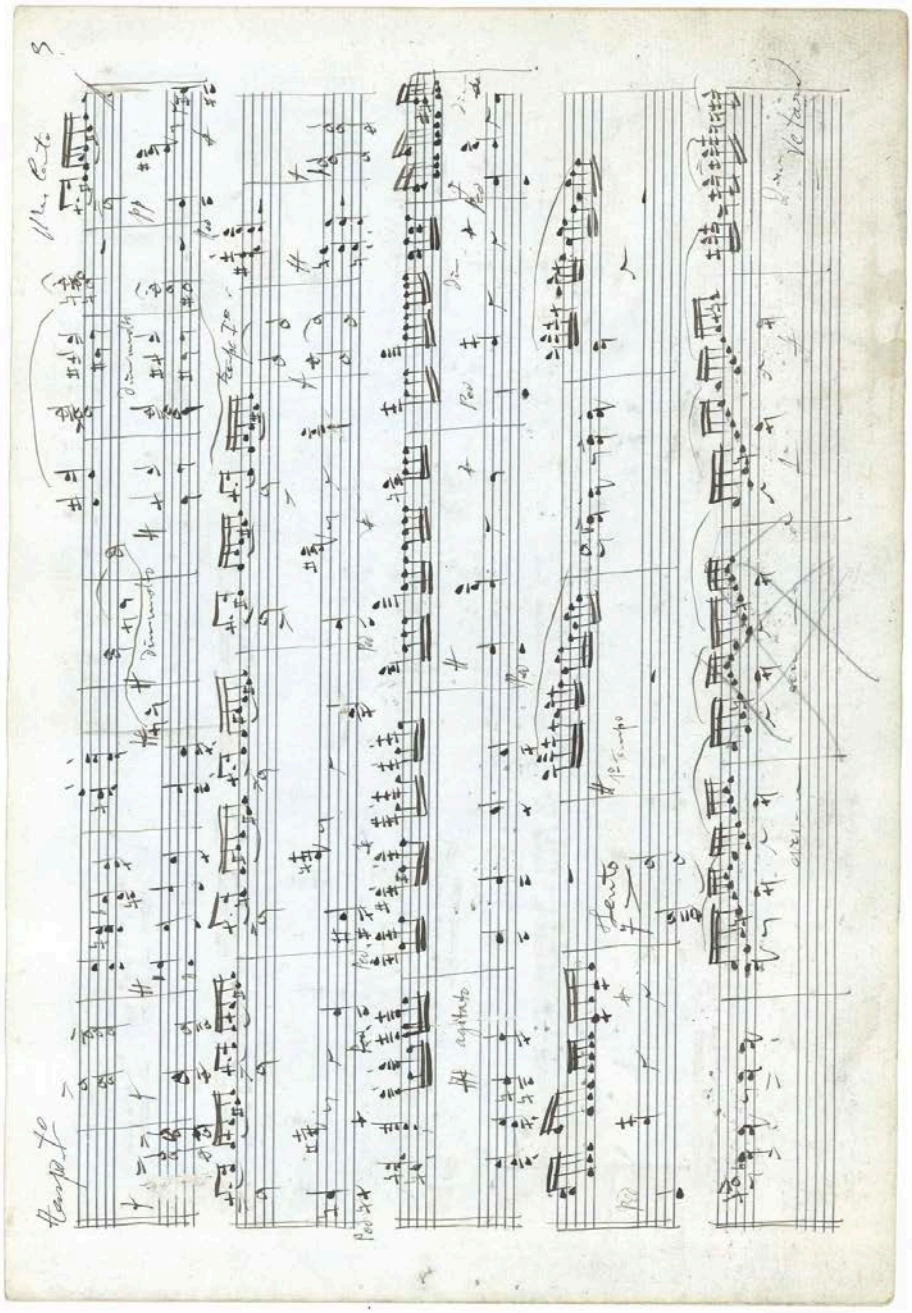
Nº 38 —
39 —
40 —
41 —
42 —
43 —
44 —
45 —
46 —
47 —
48 —
49 —
50 —

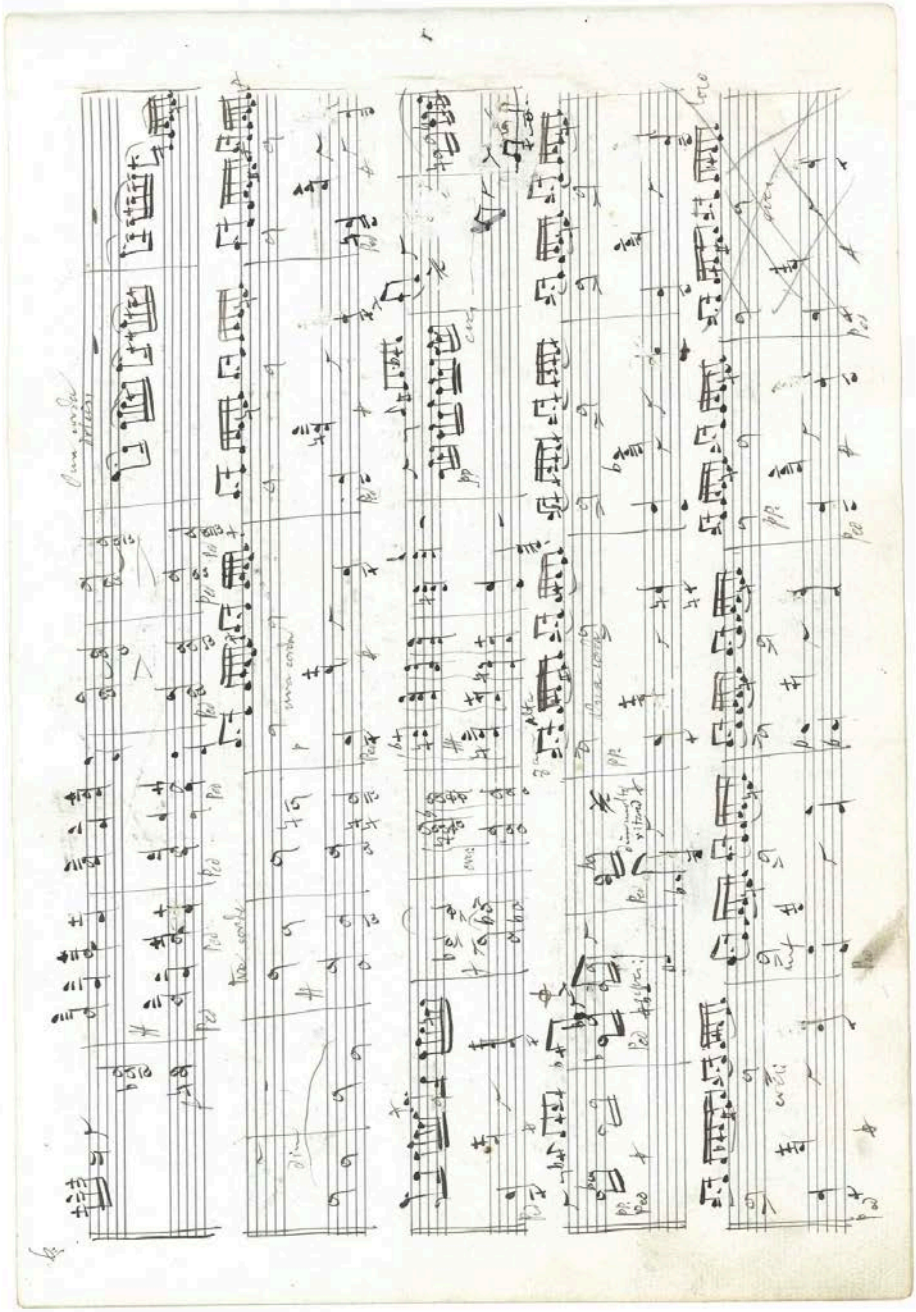


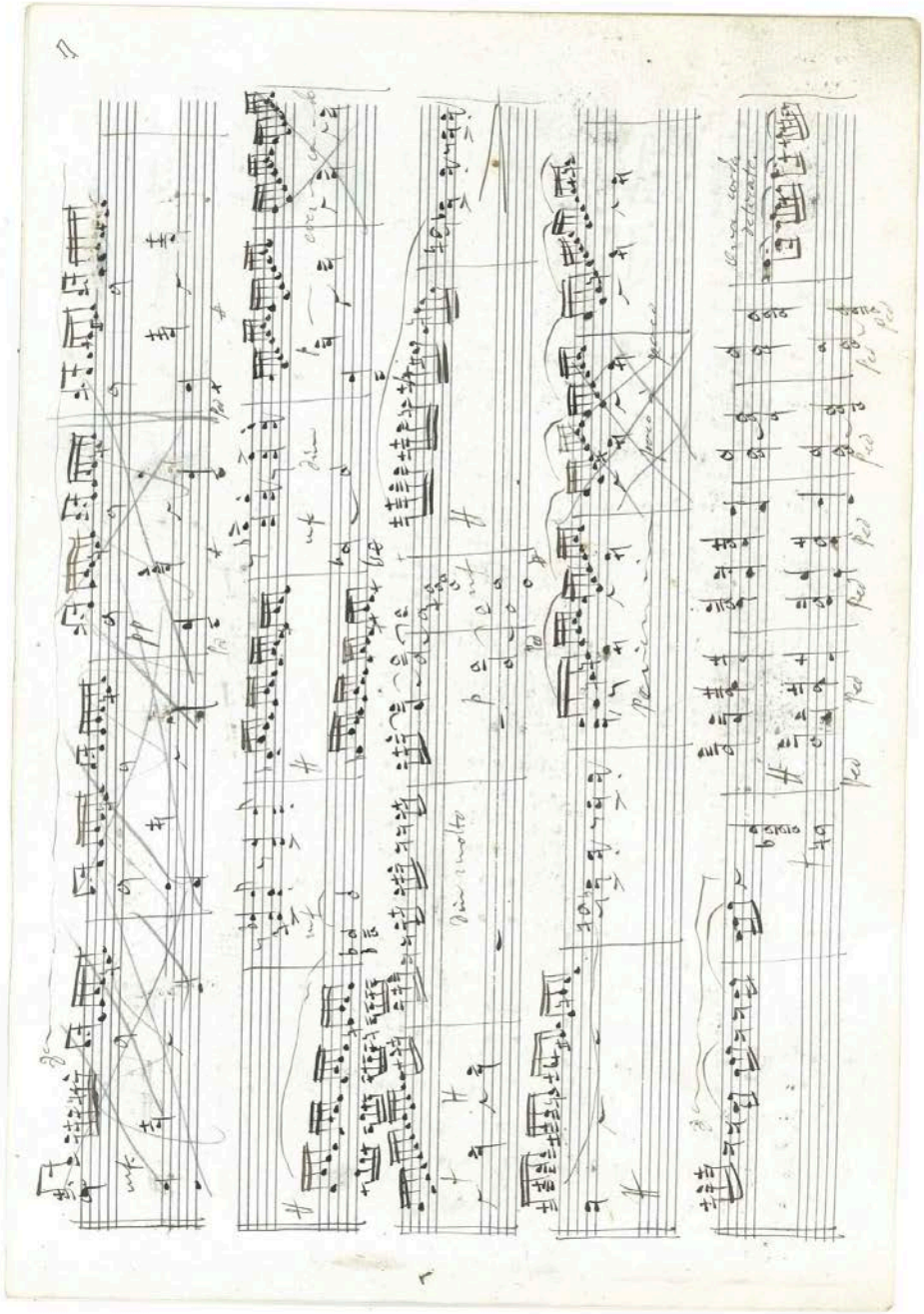
 incitando
Ped
ritard
Pinar 12 y 9. El 28 de Febrero 1890.

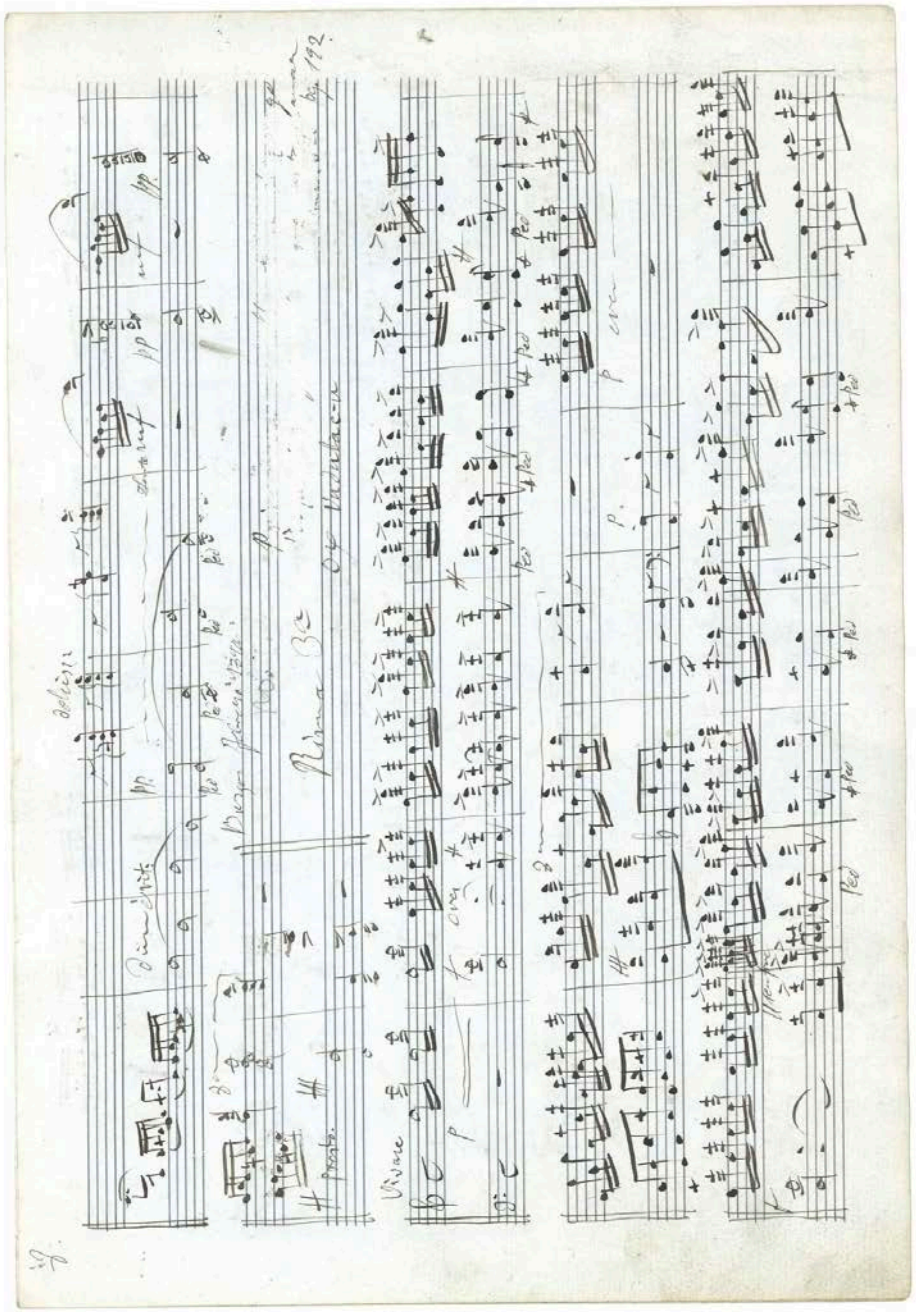


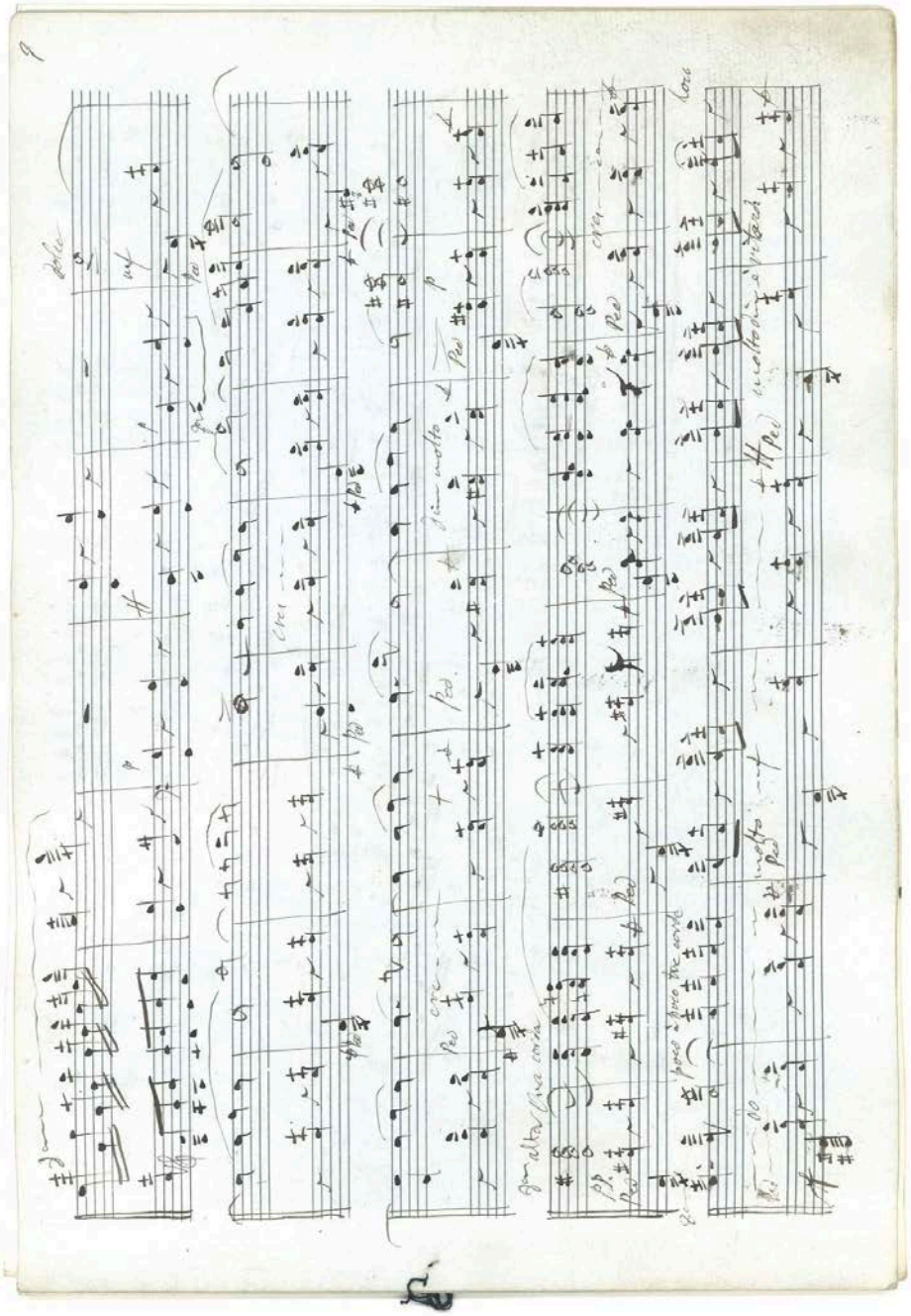


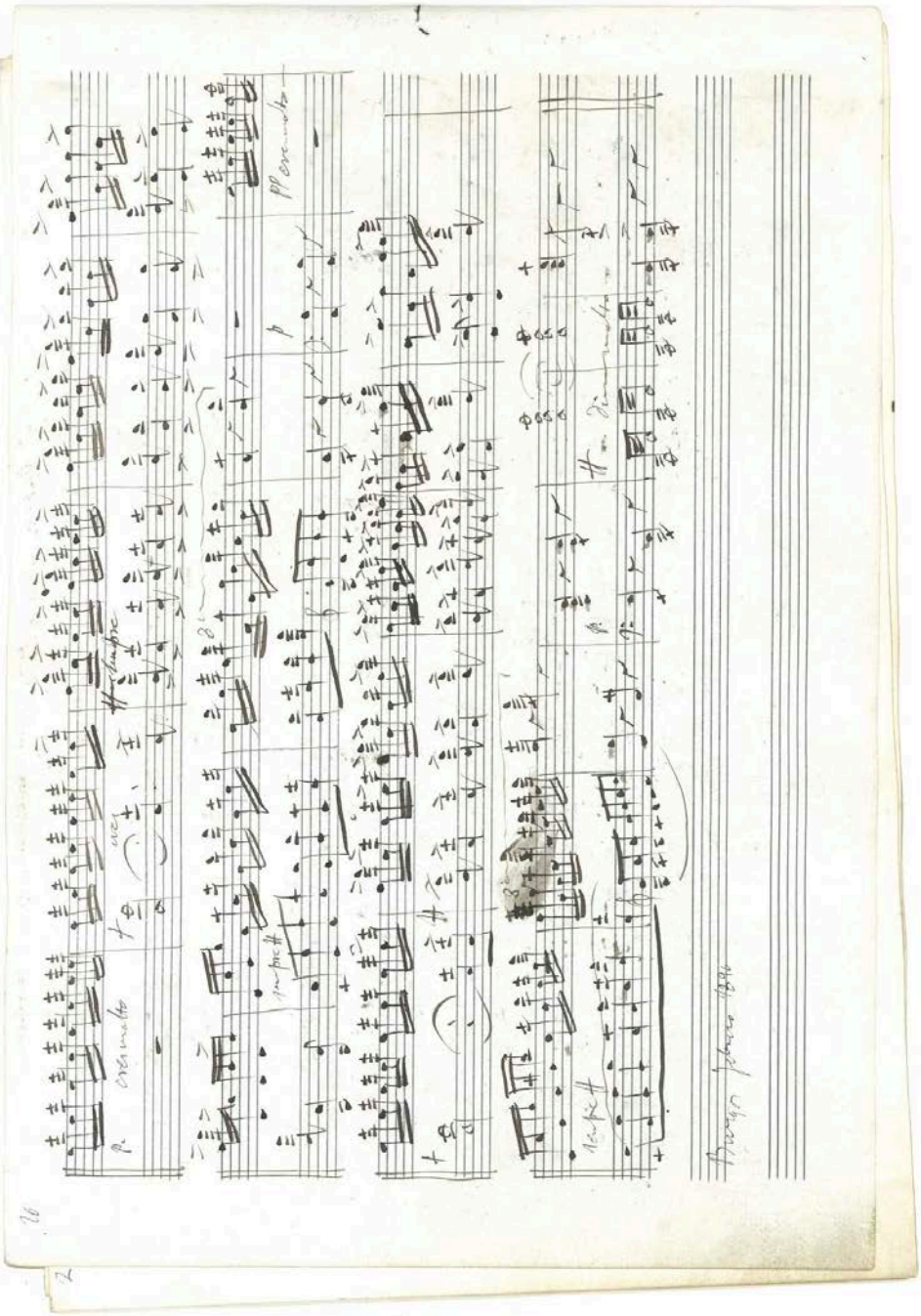


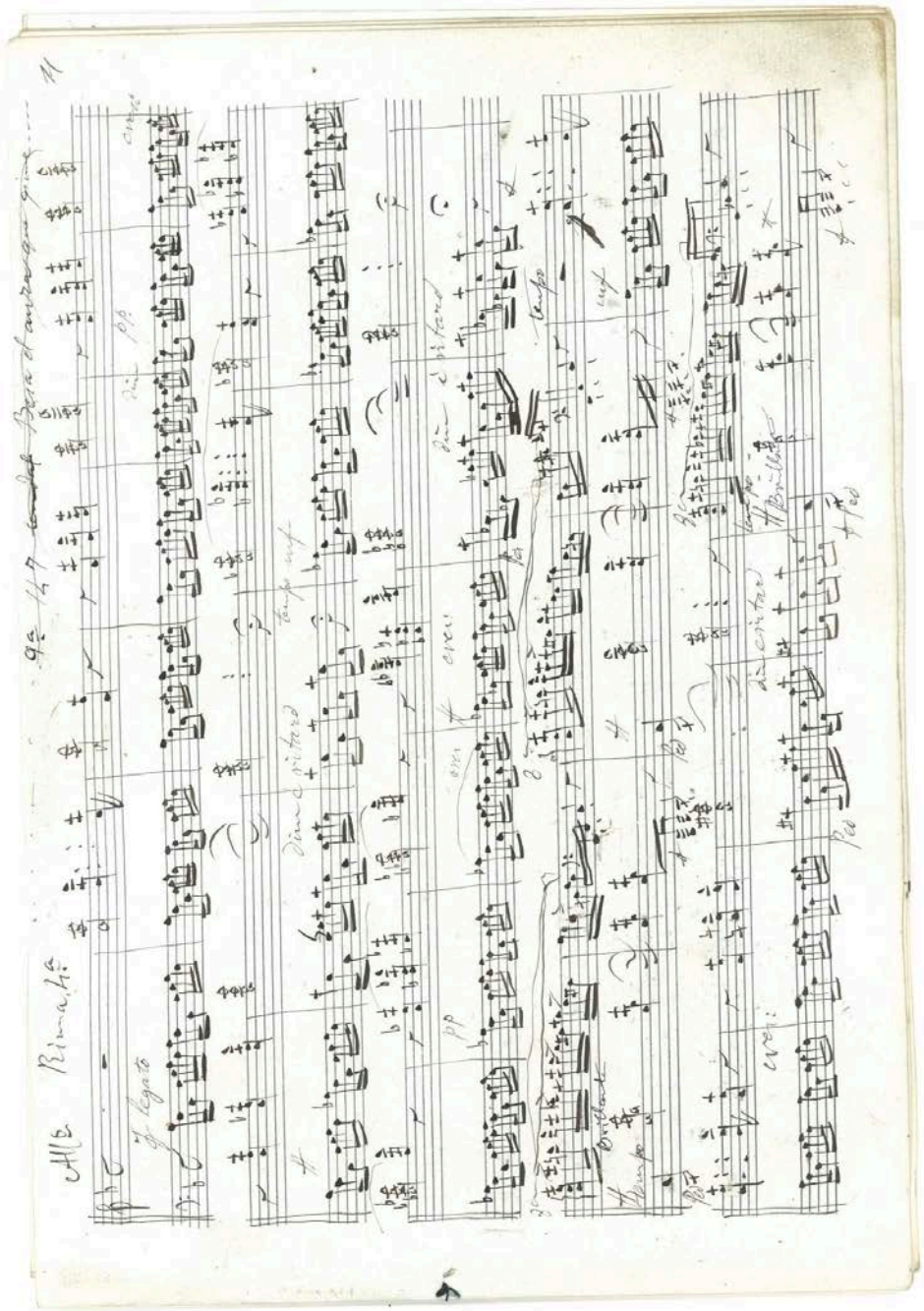


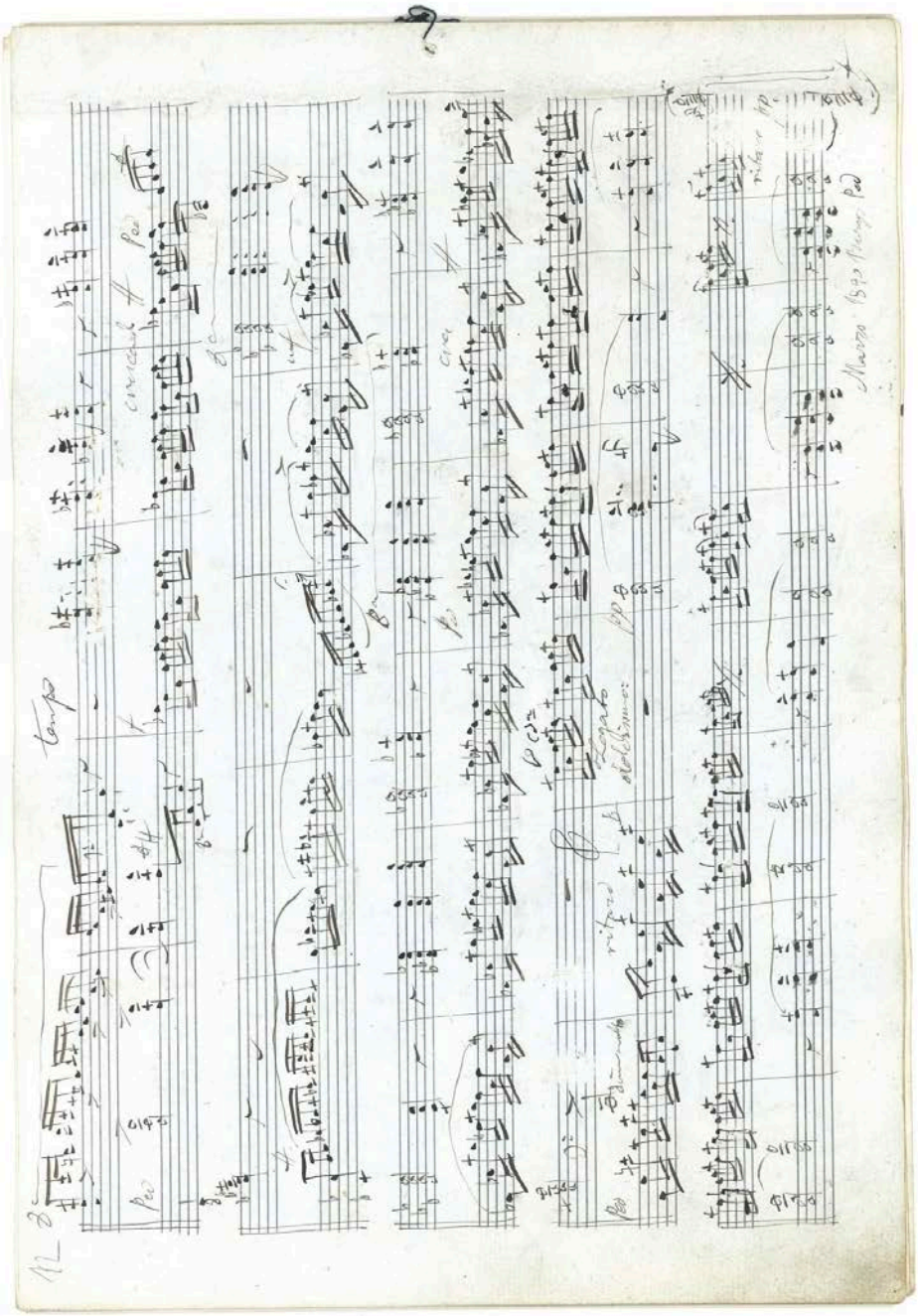


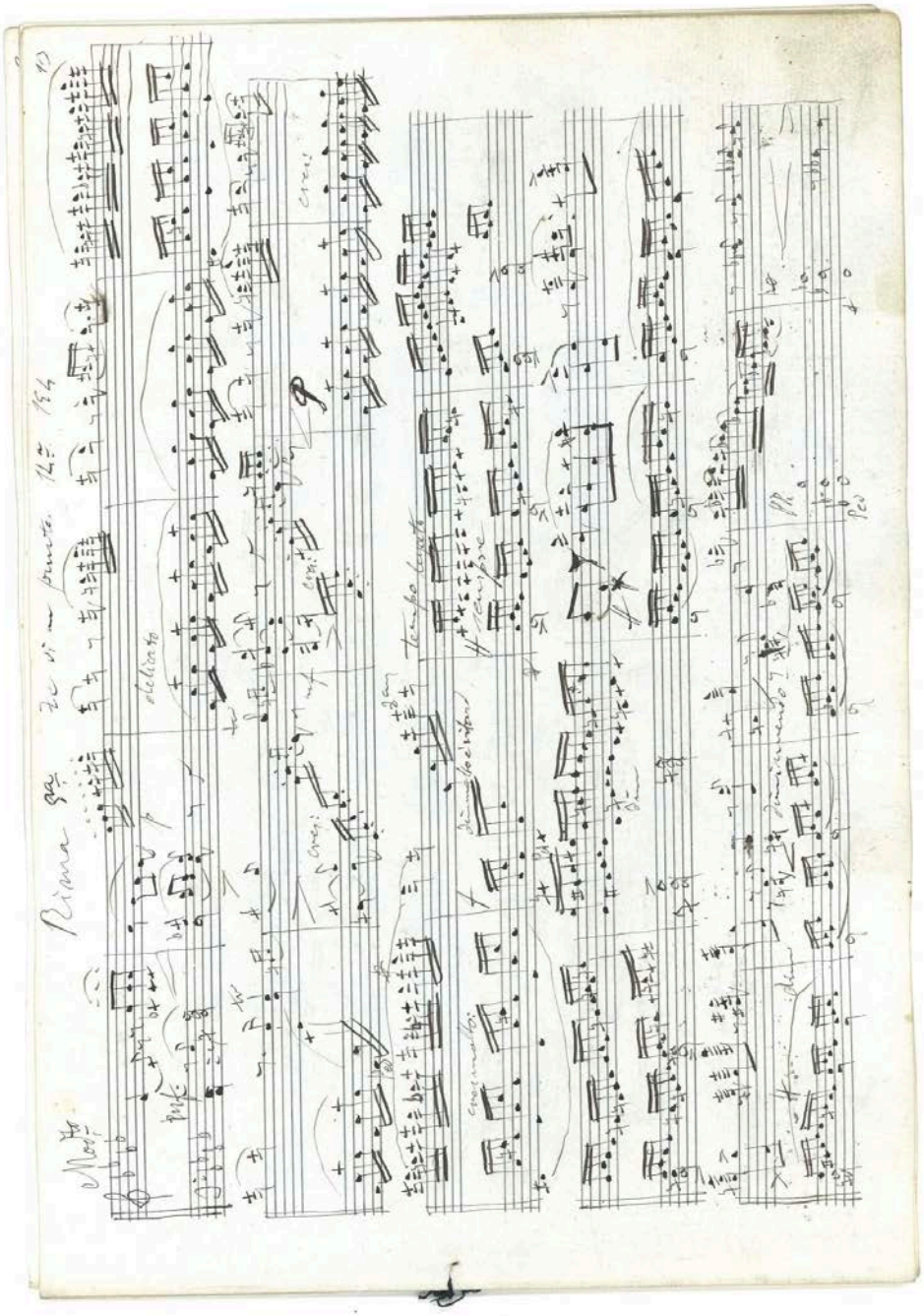


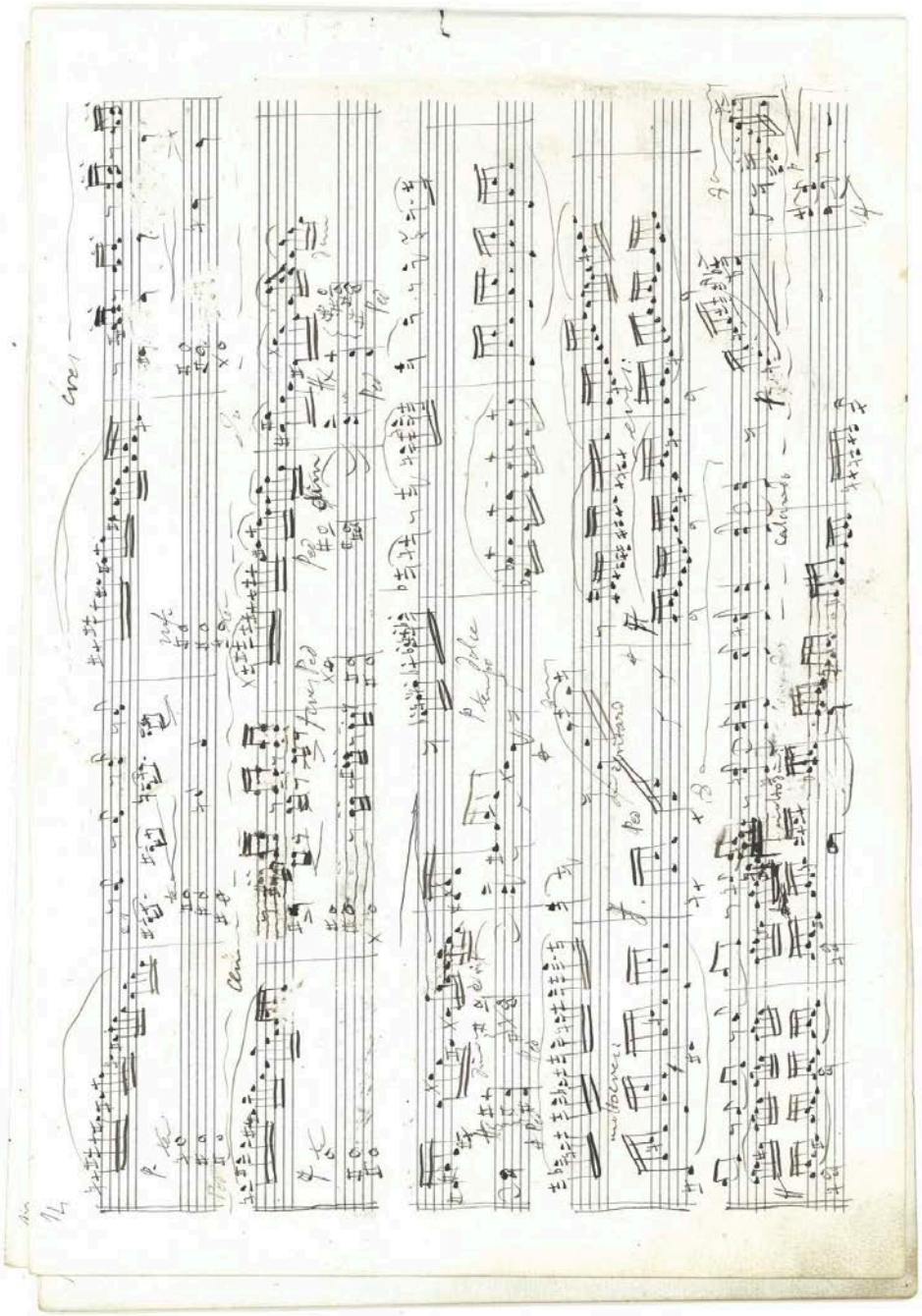


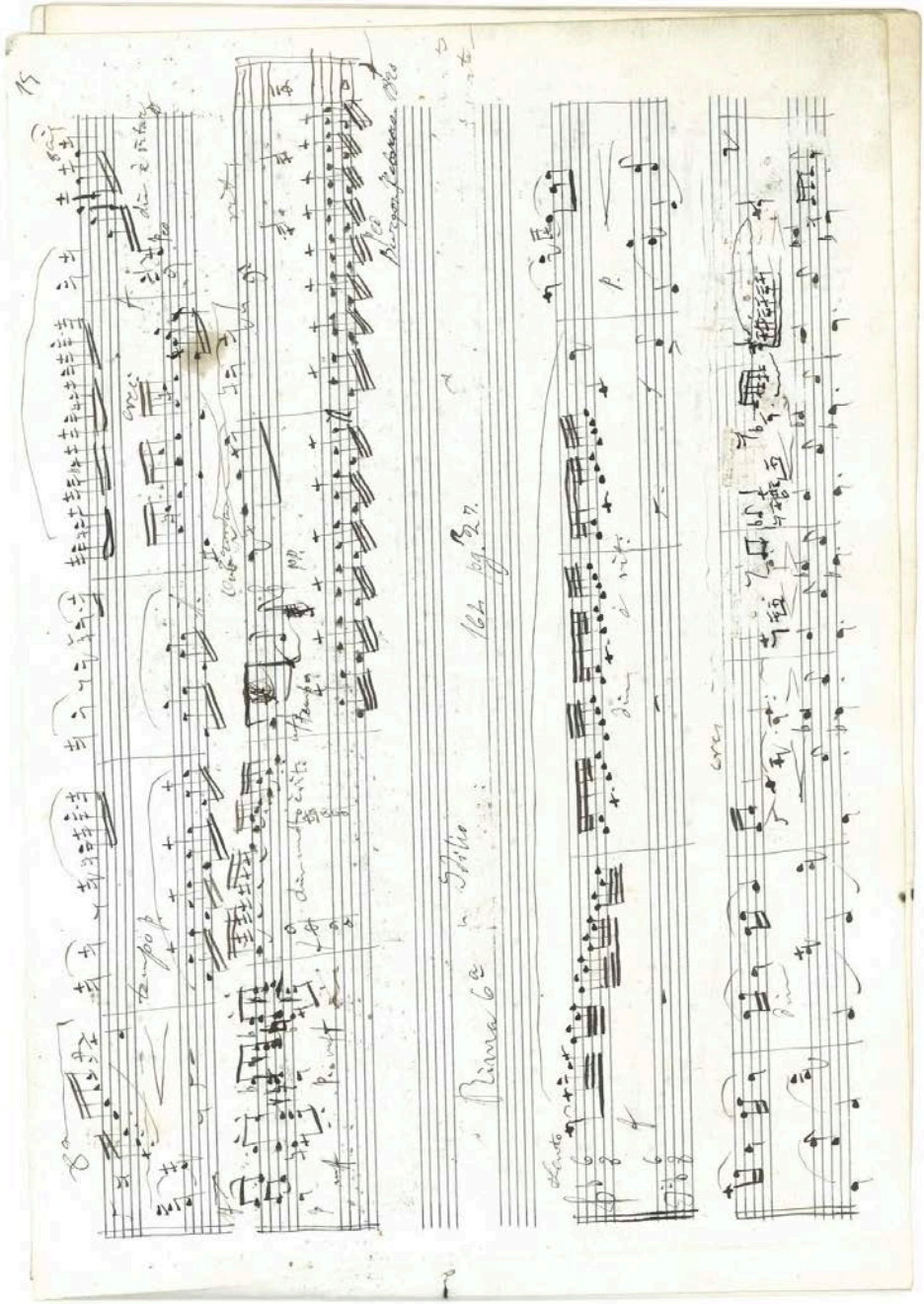


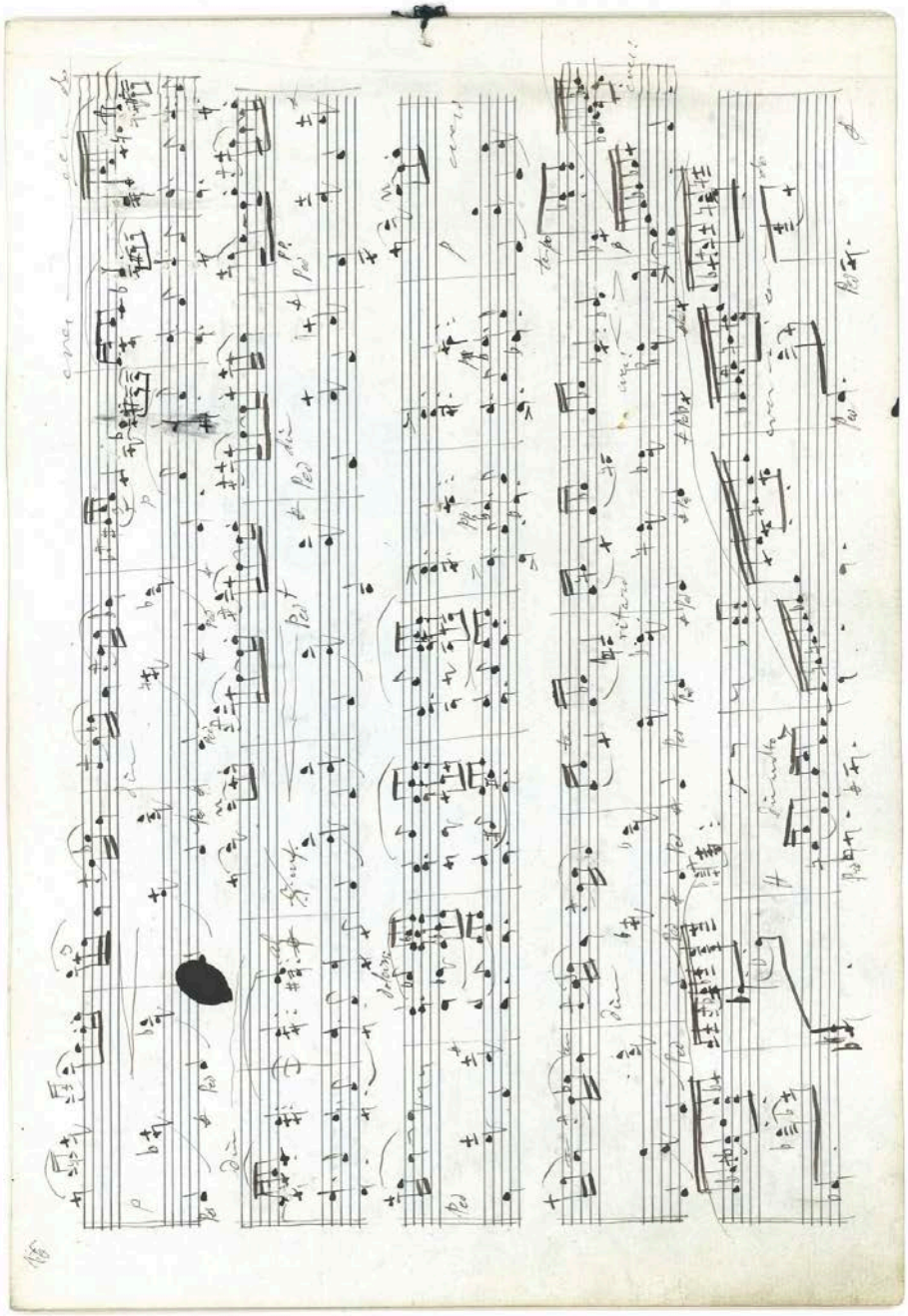


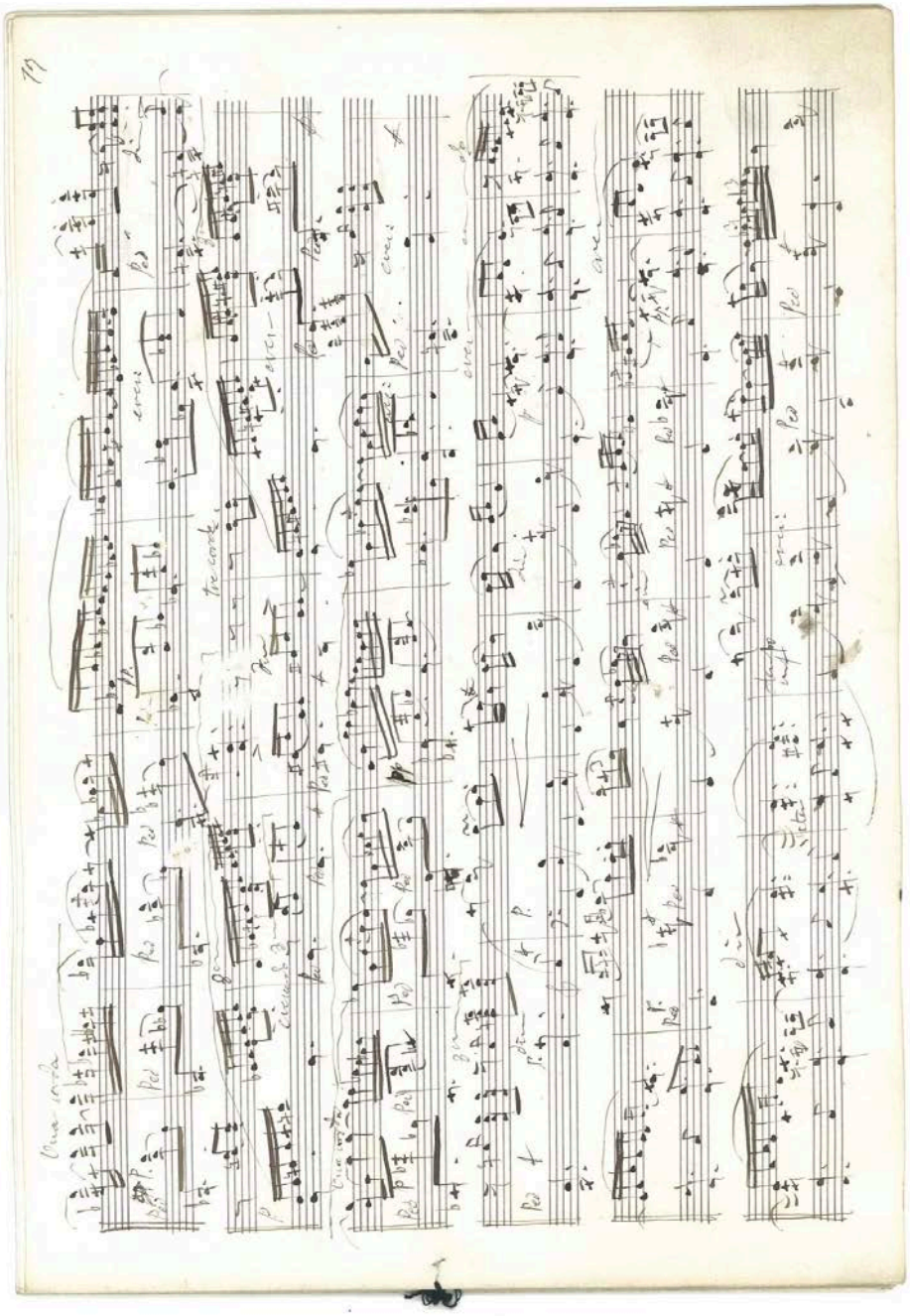


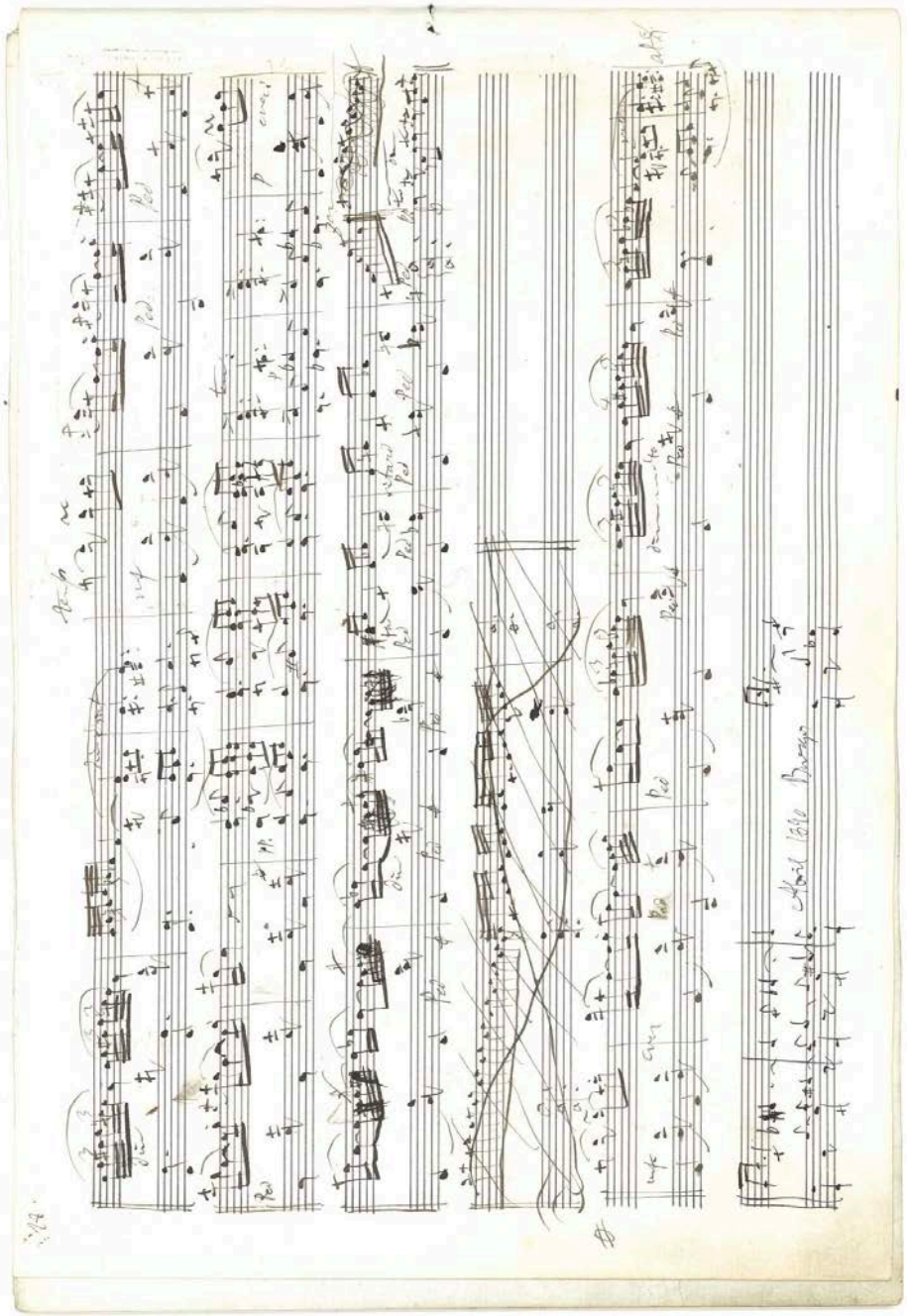


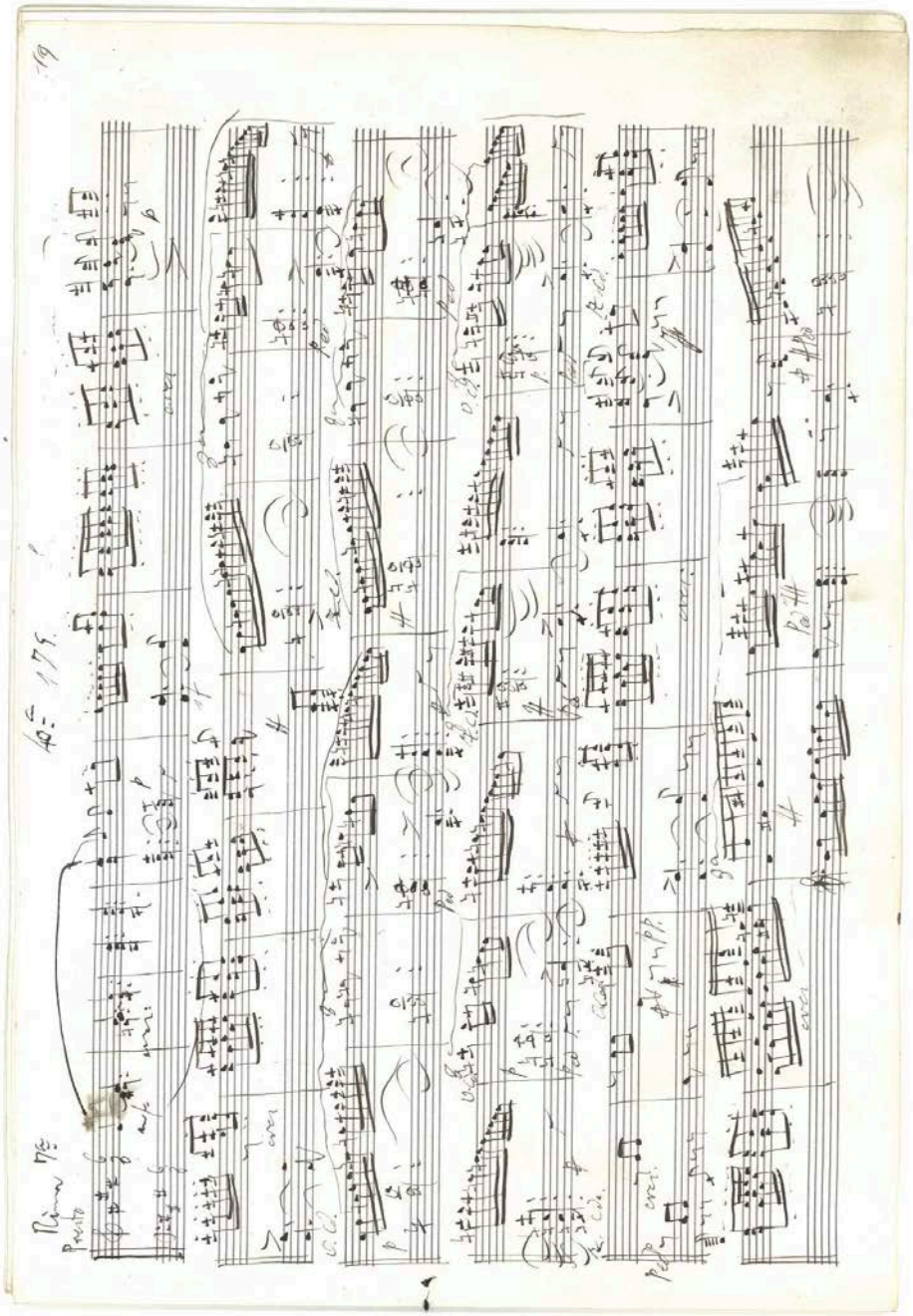


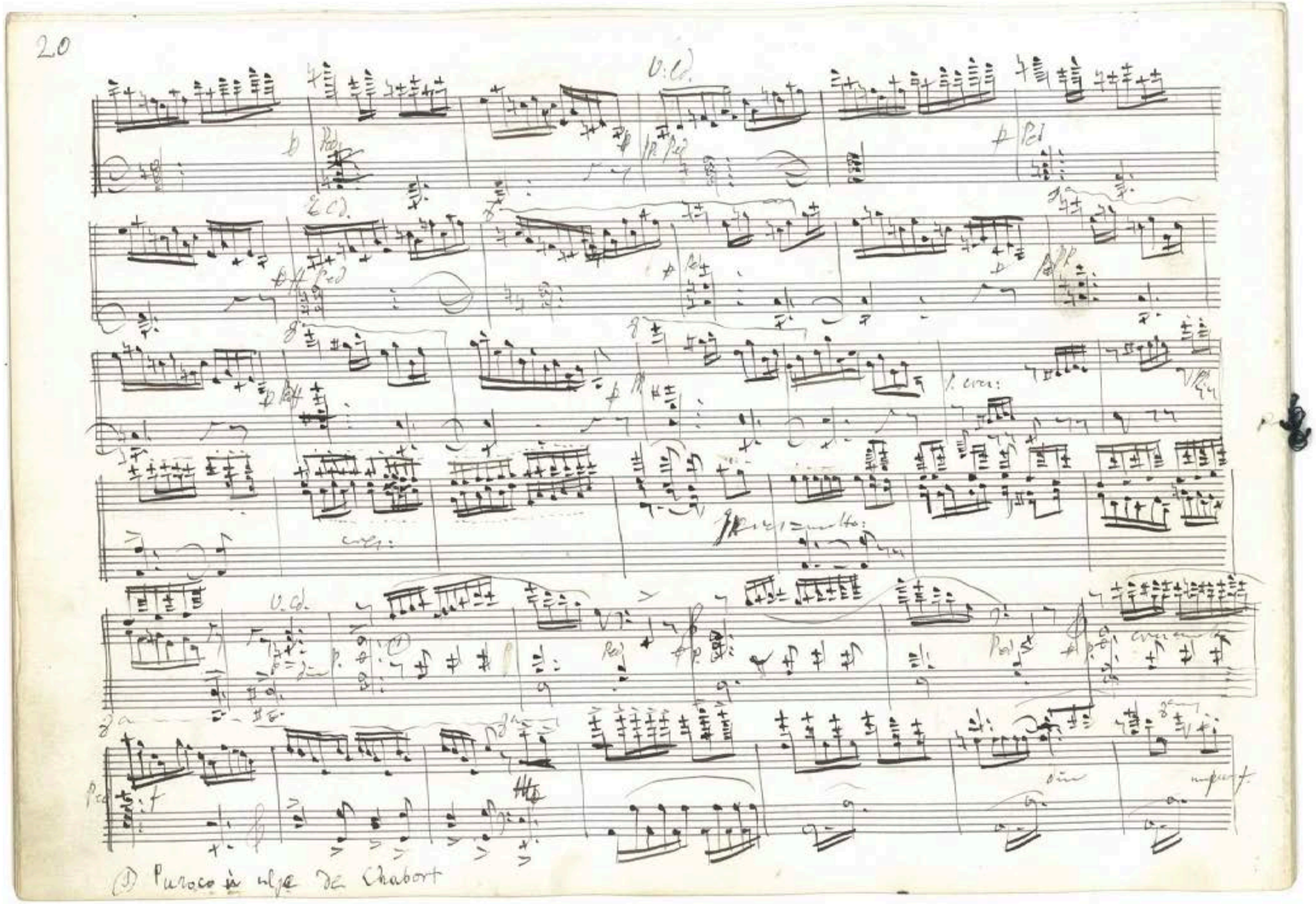


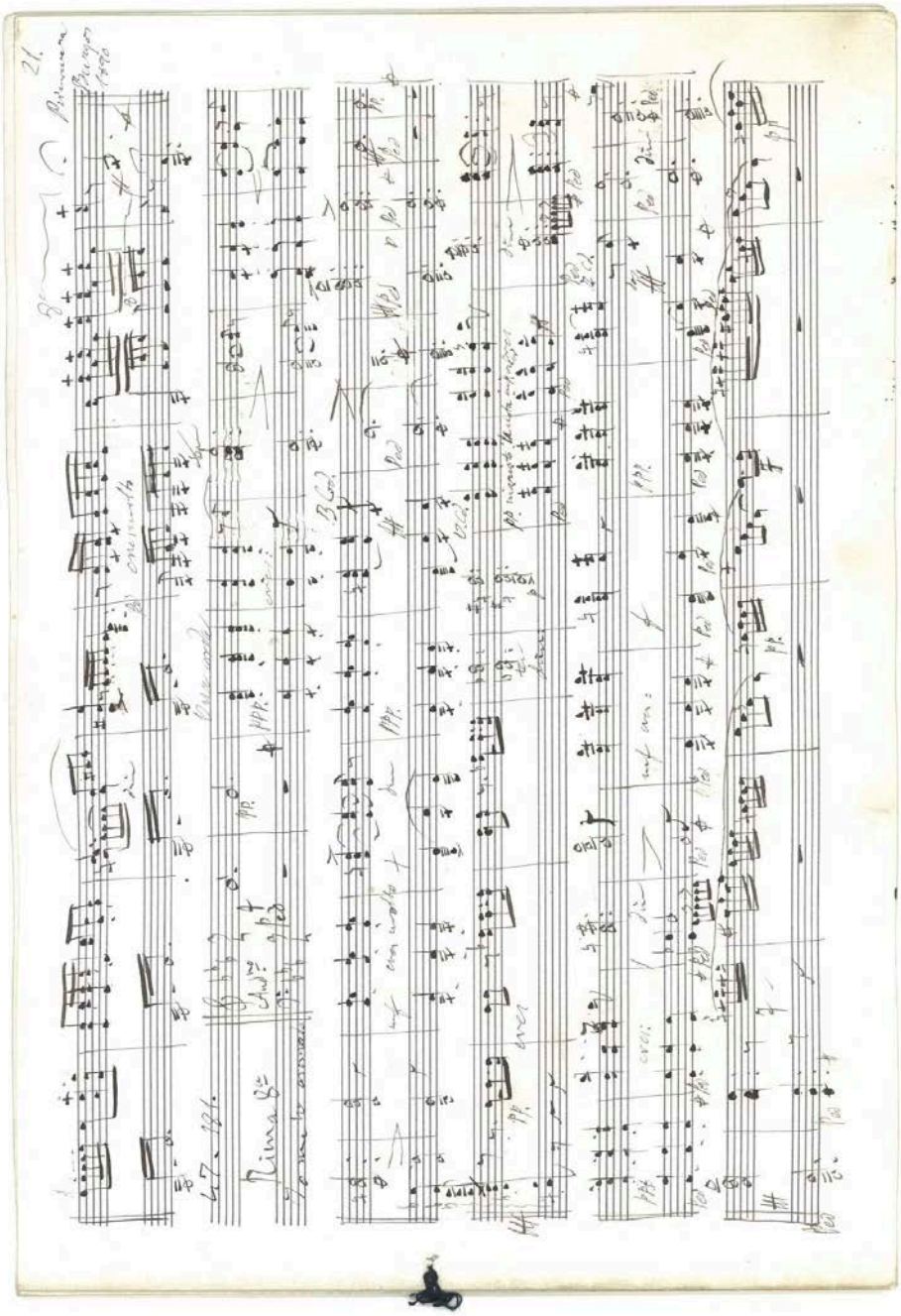


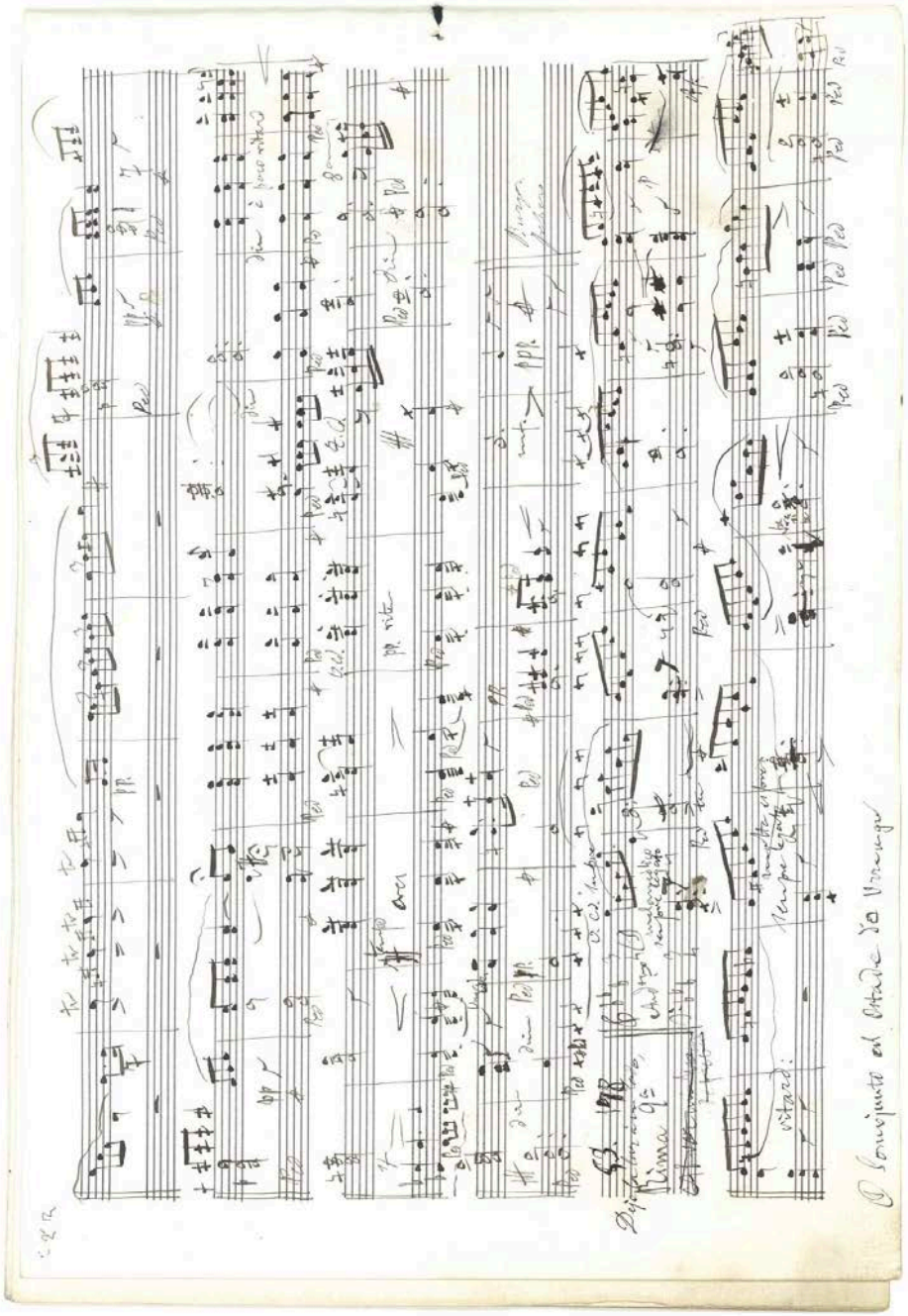


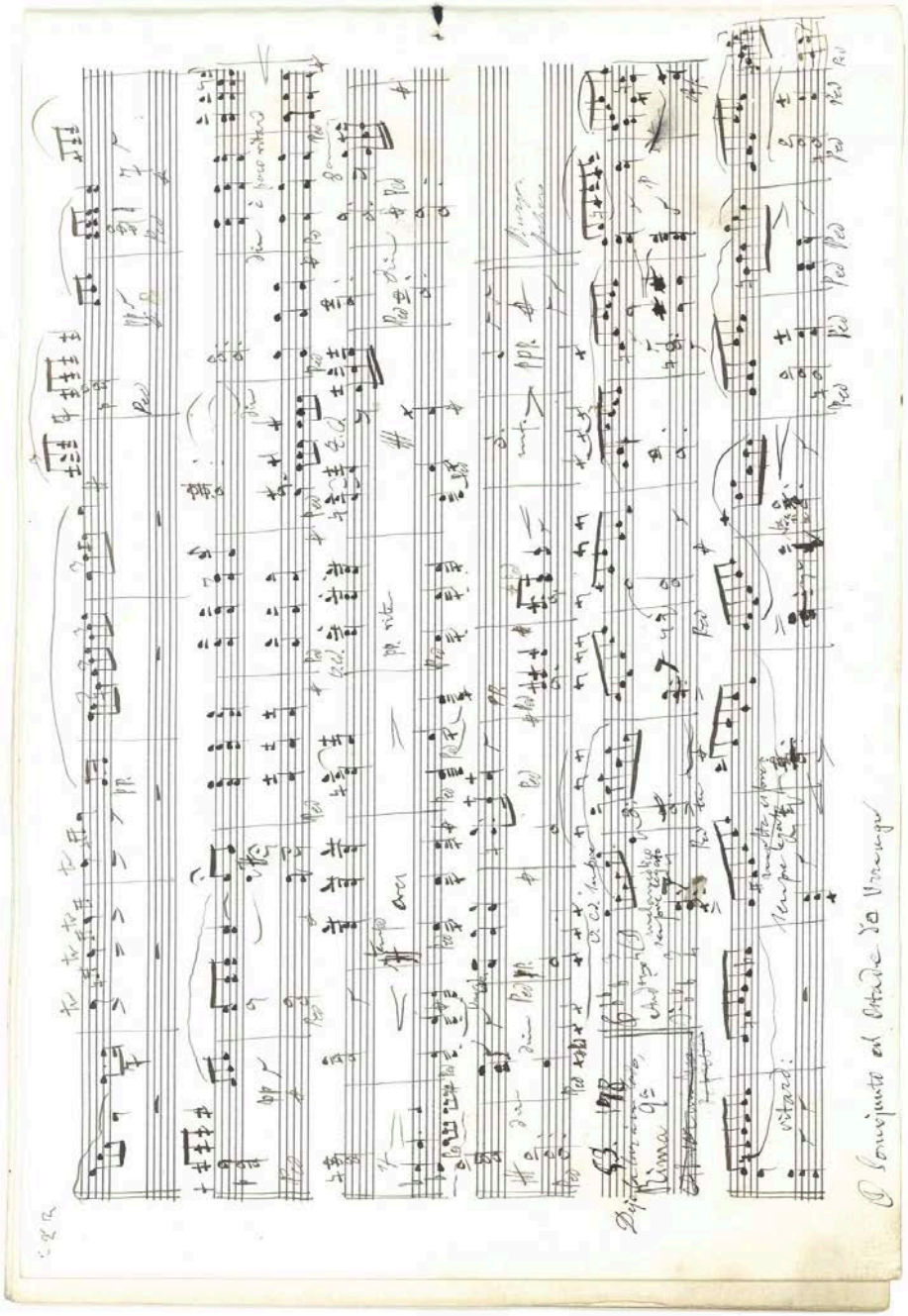


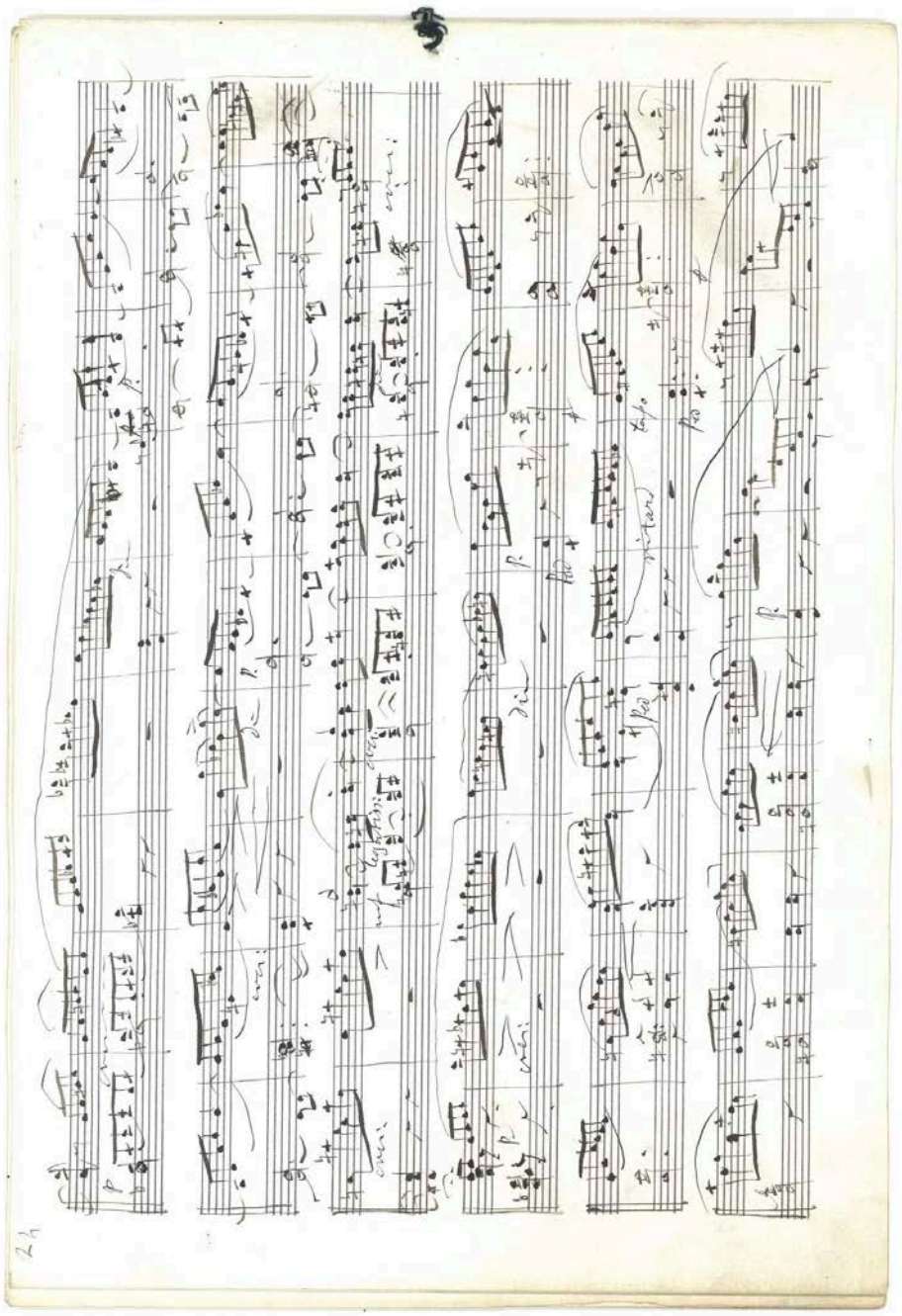


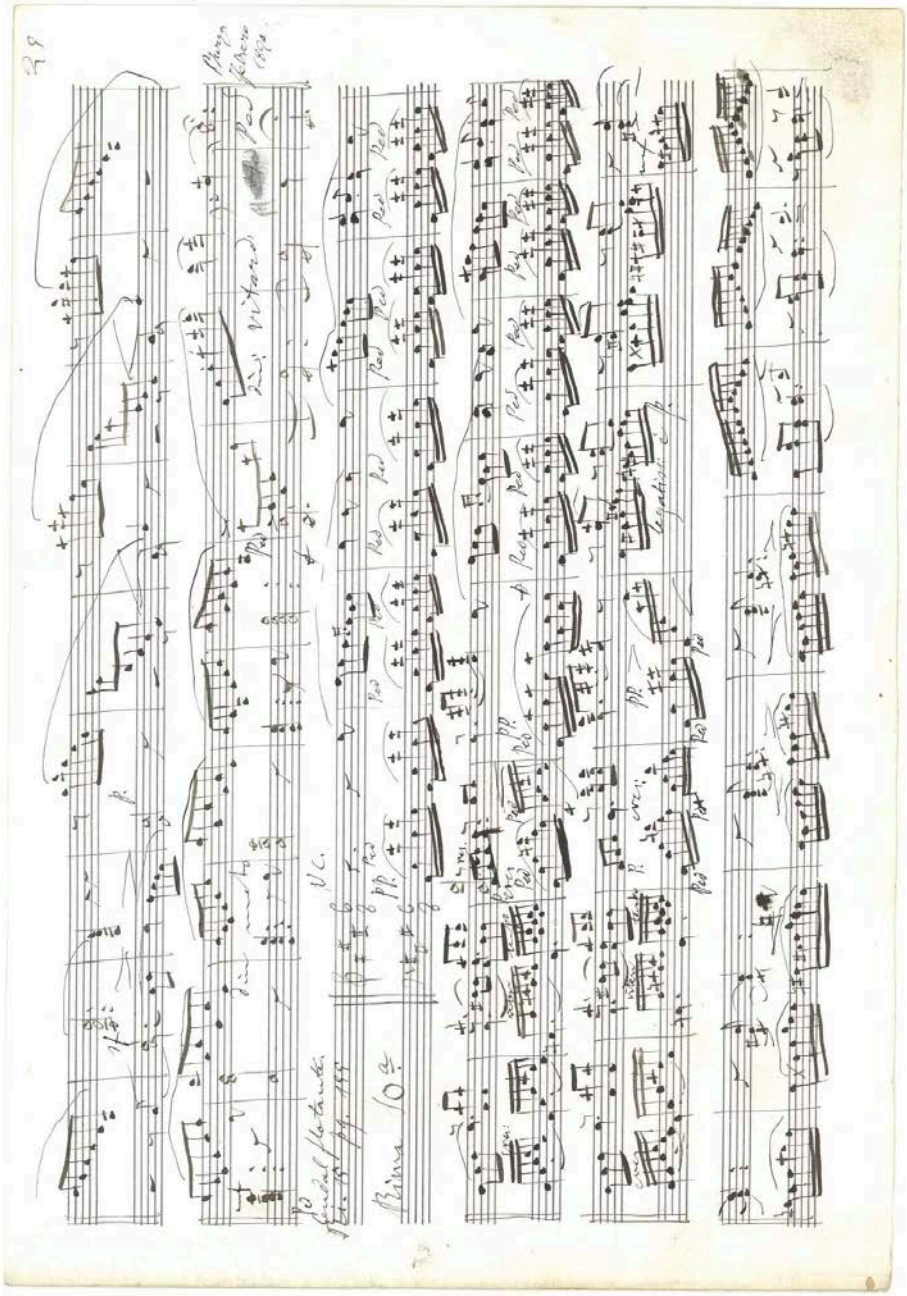

20
V.Cl.
Ped
2 Cl.
1. cresc.
cresc.
V.Cl.
dim
un poco f
(1) Puroco în alge de Chabort

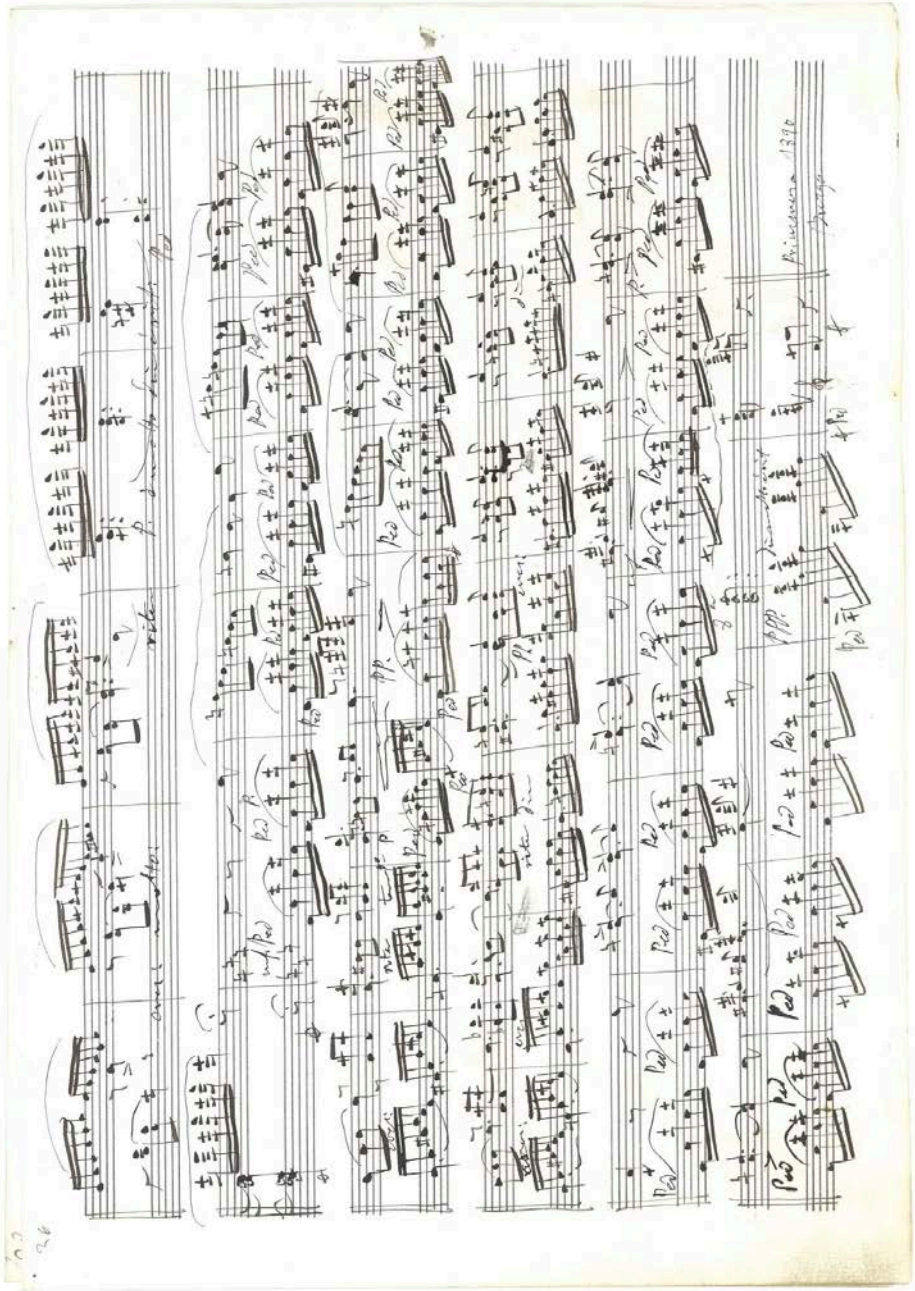


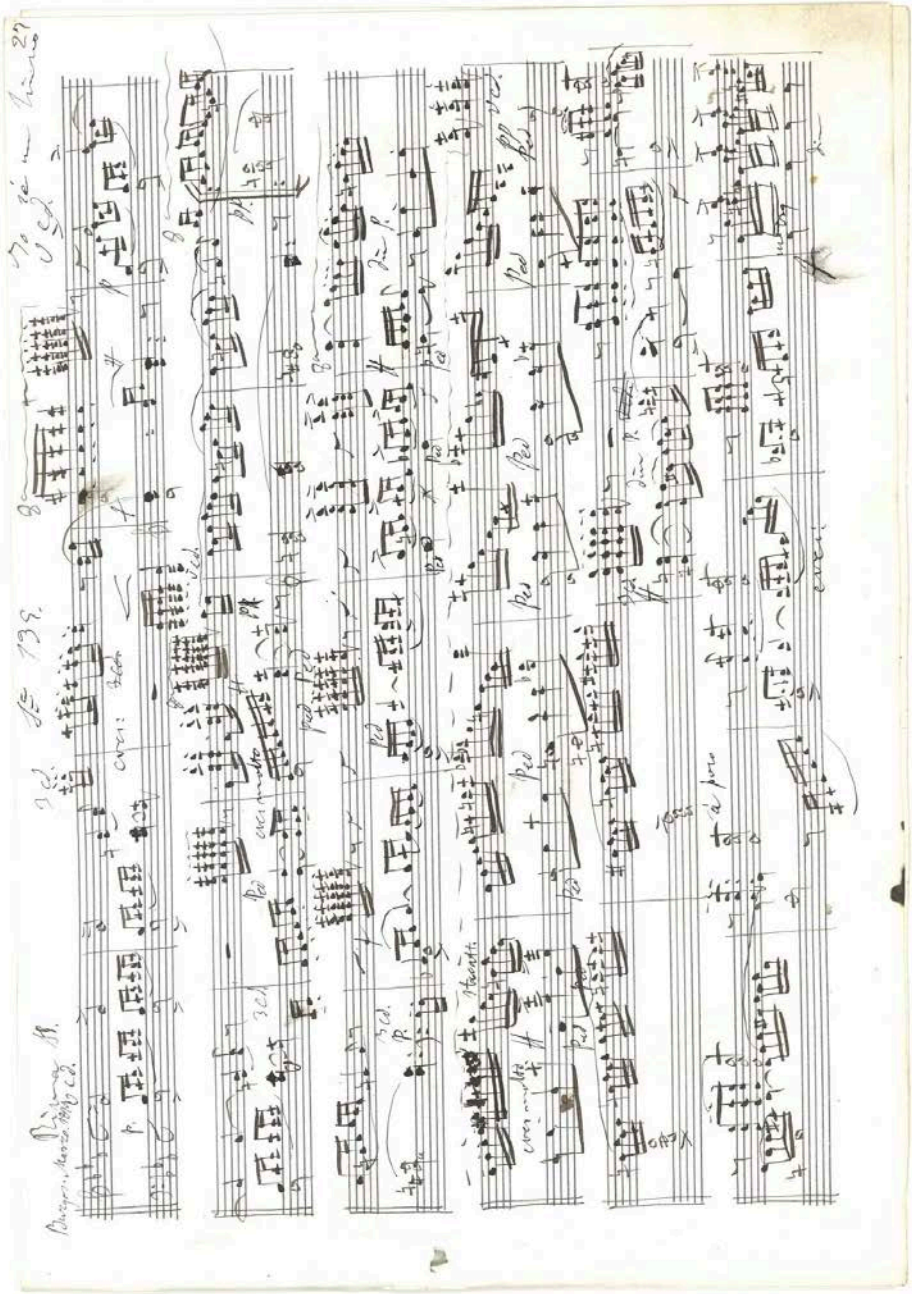


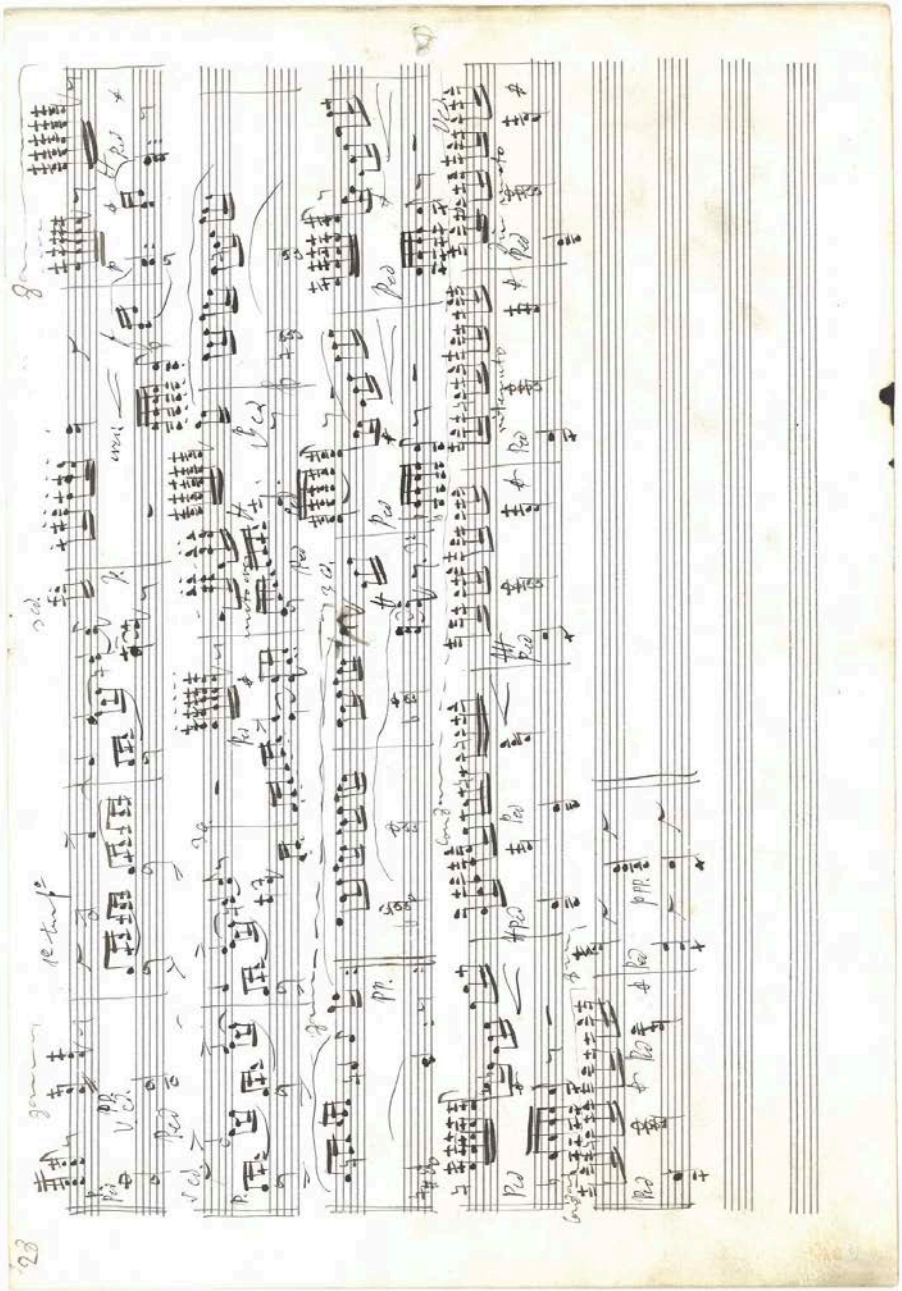


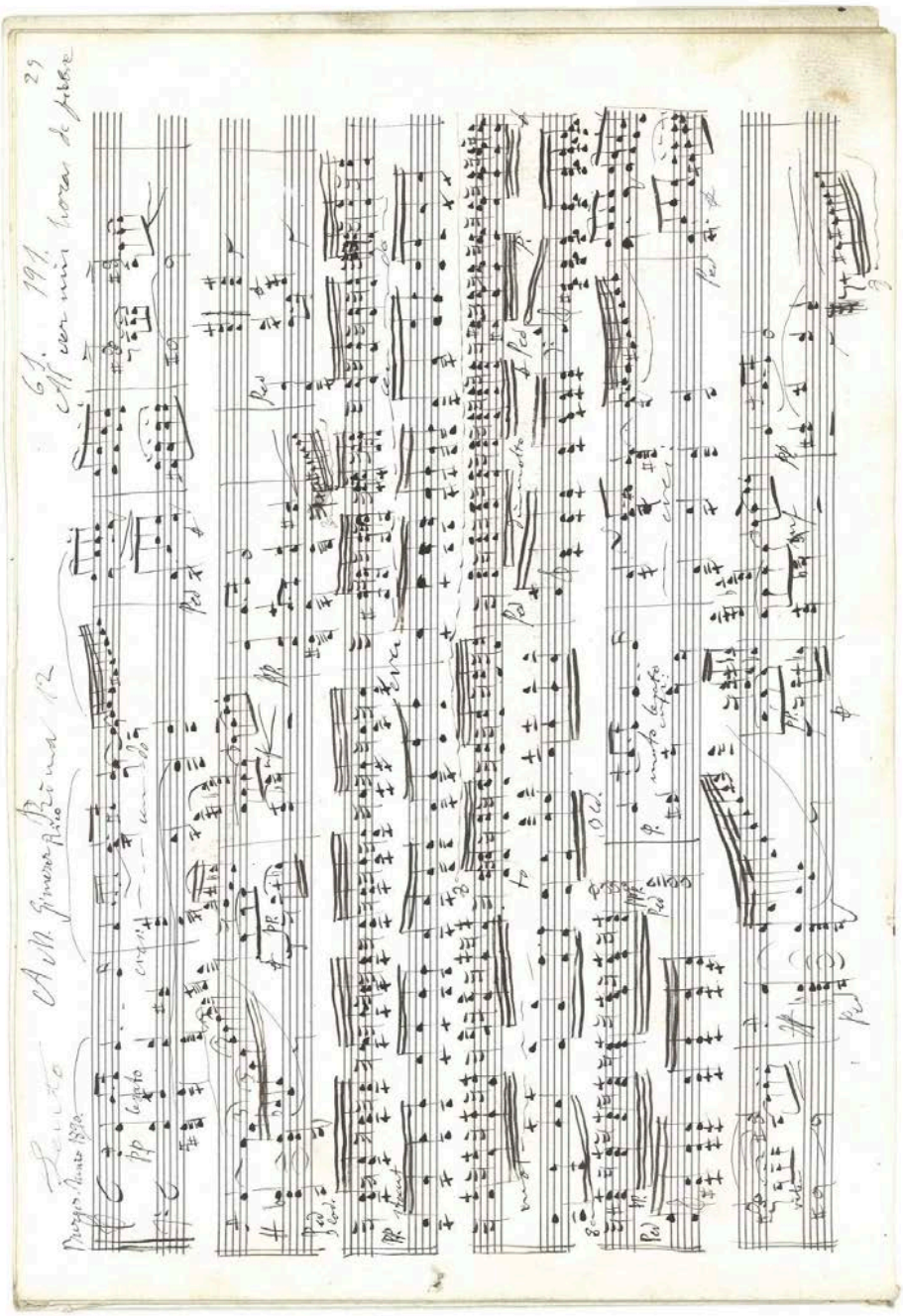


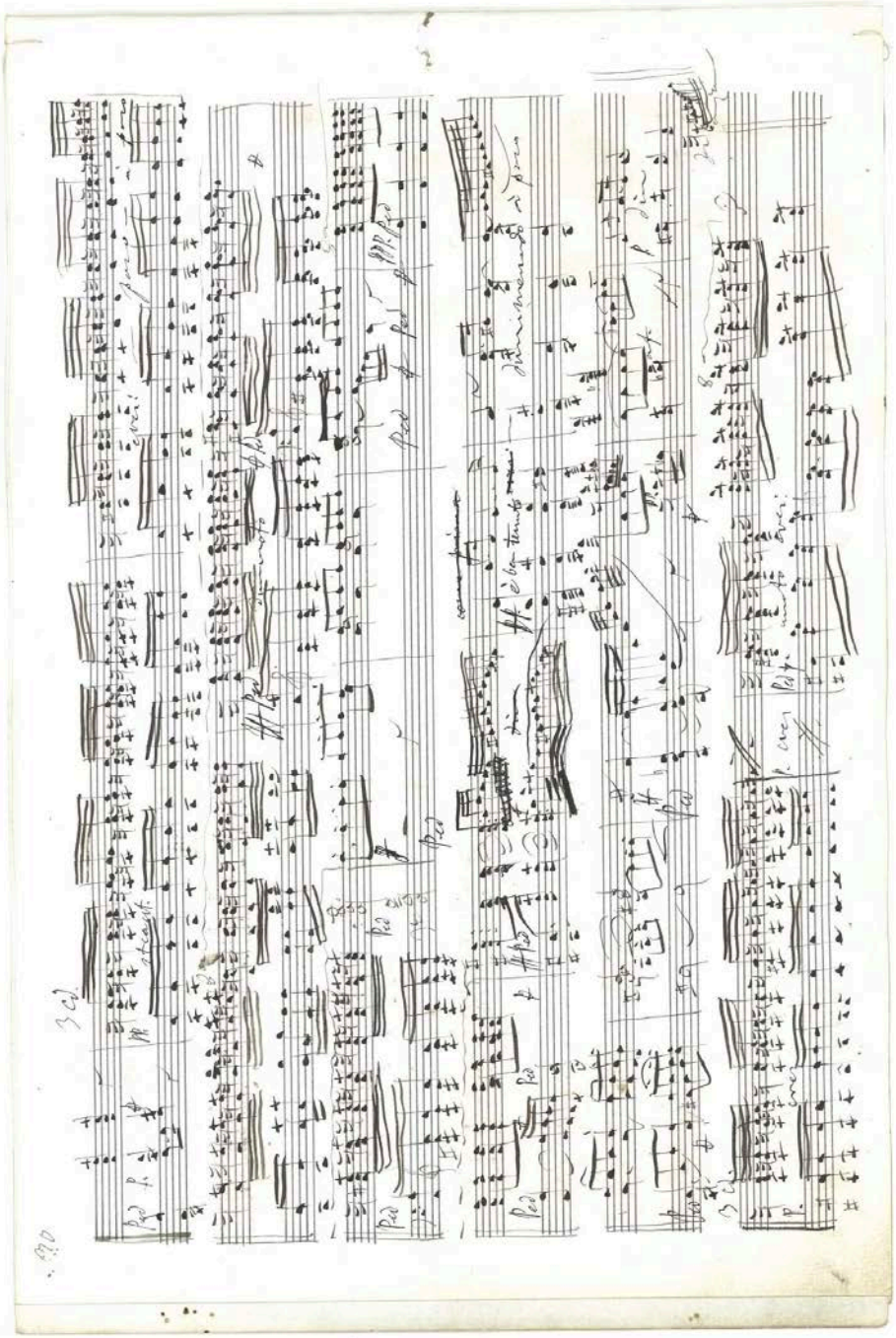


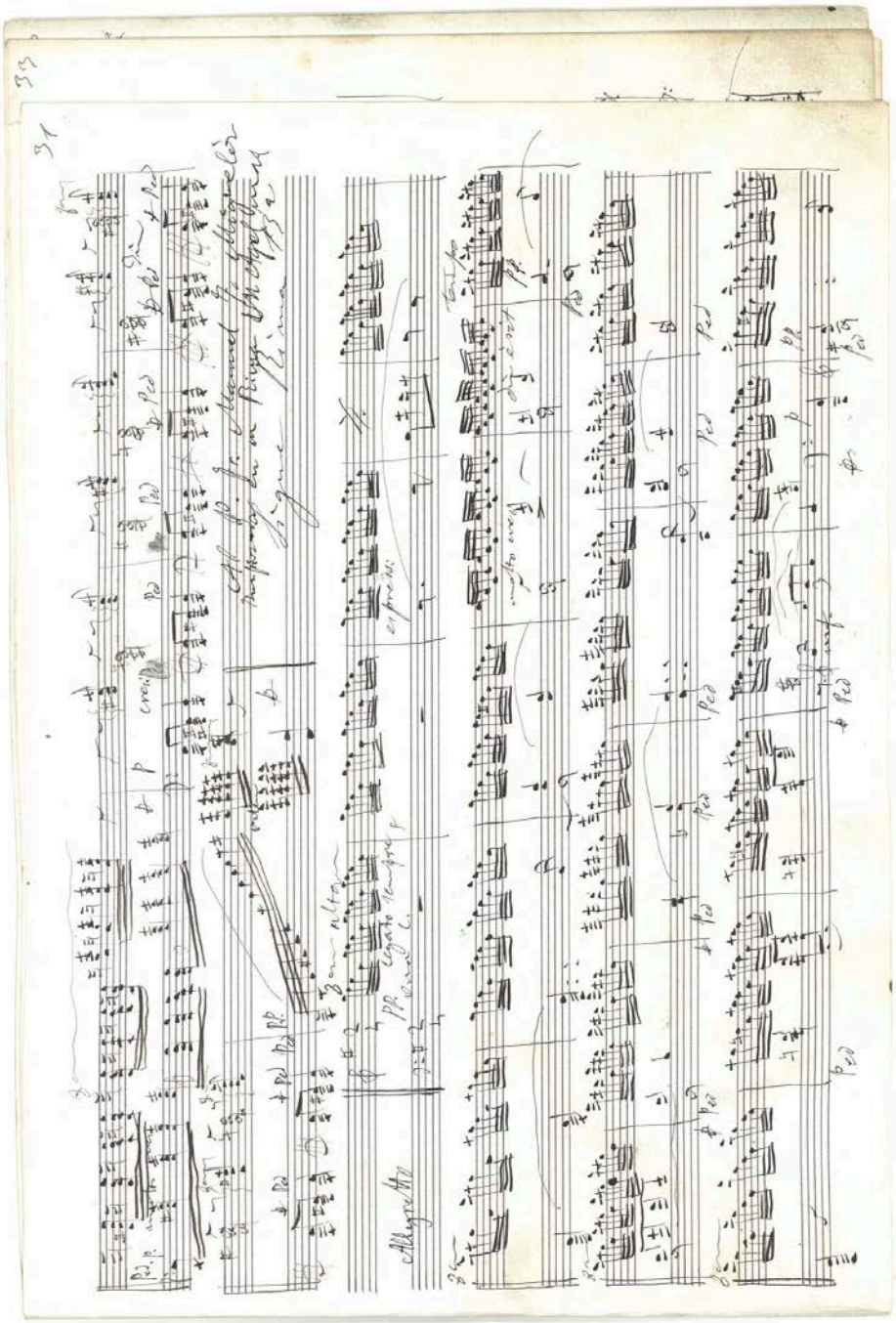


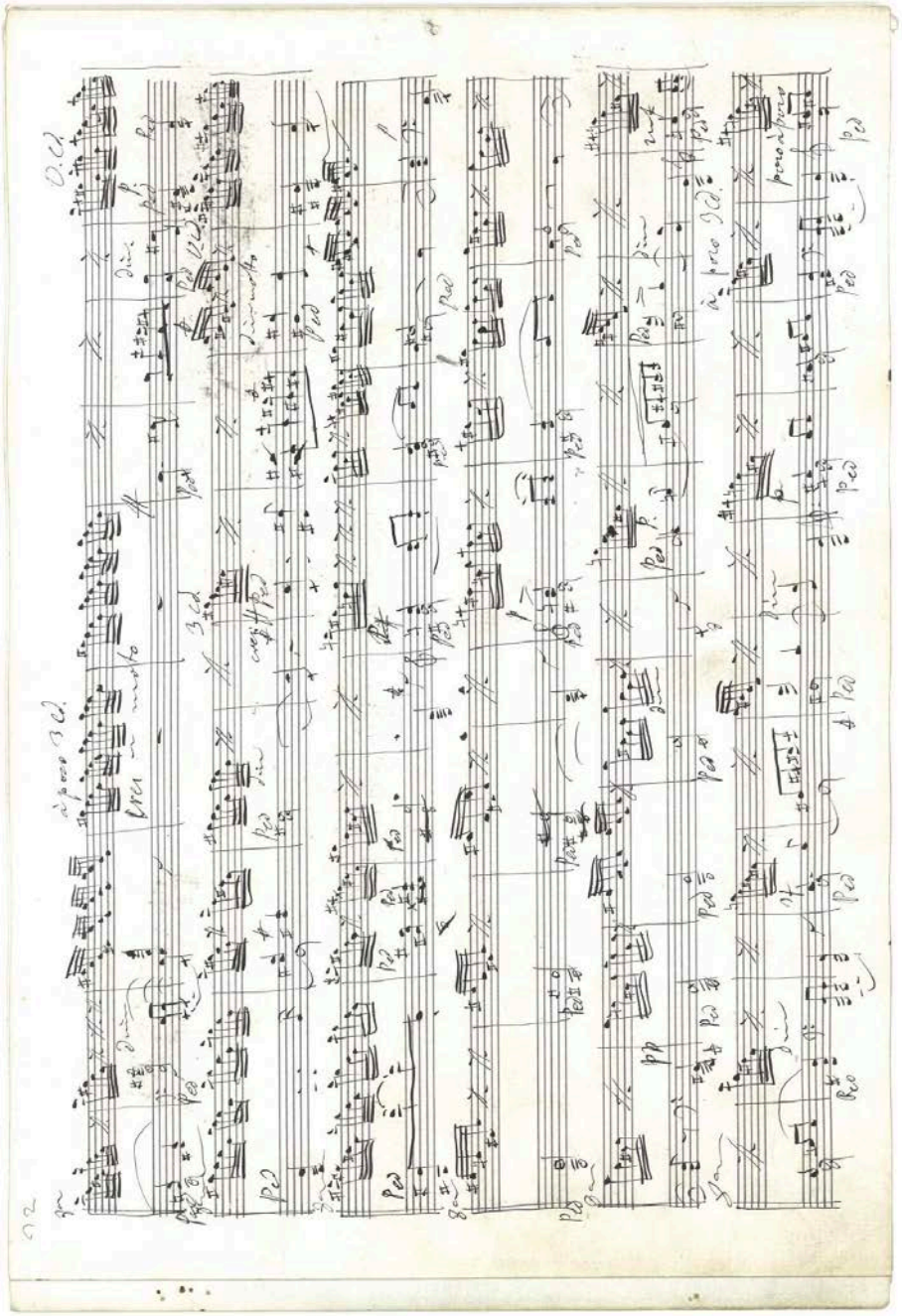


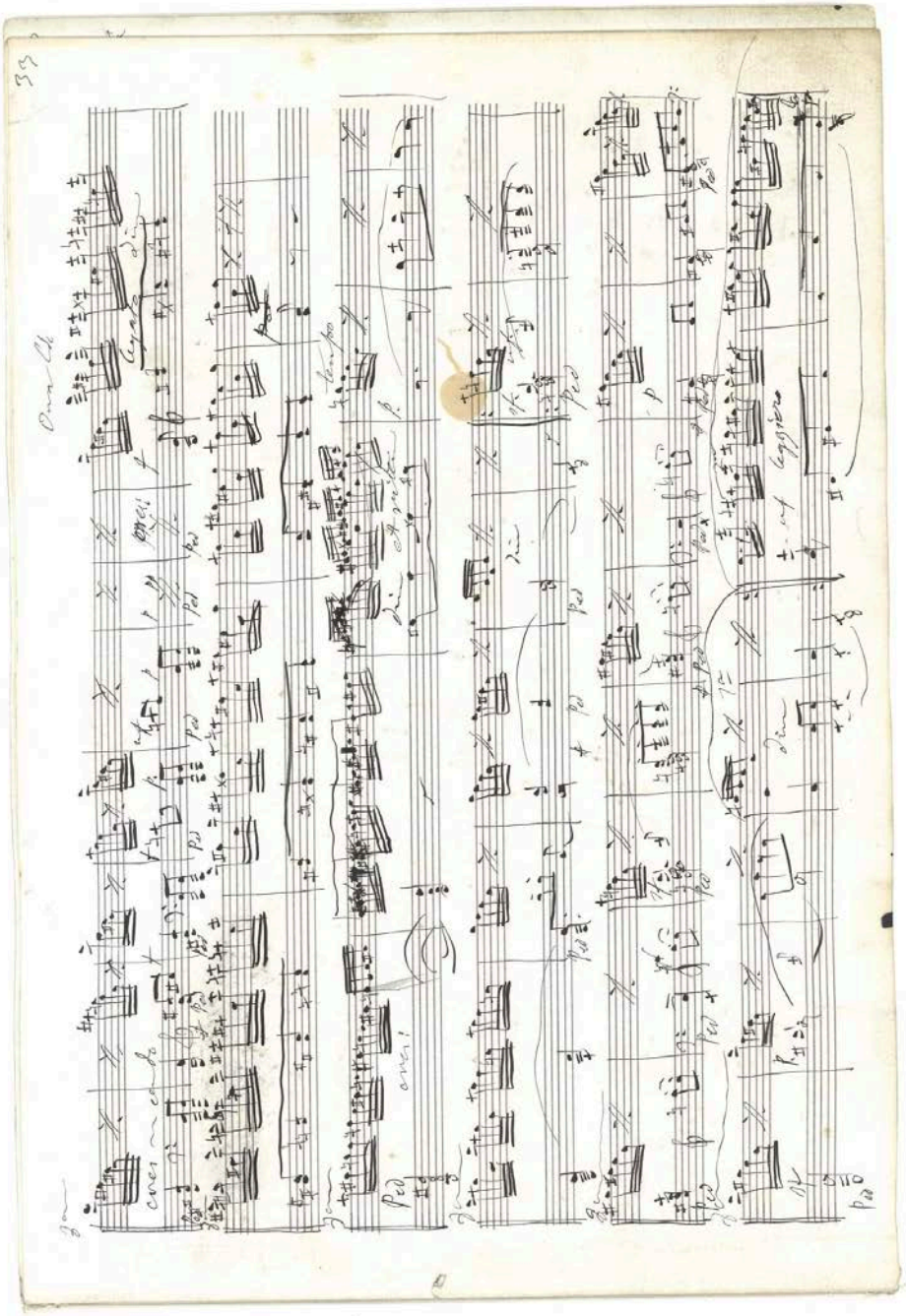


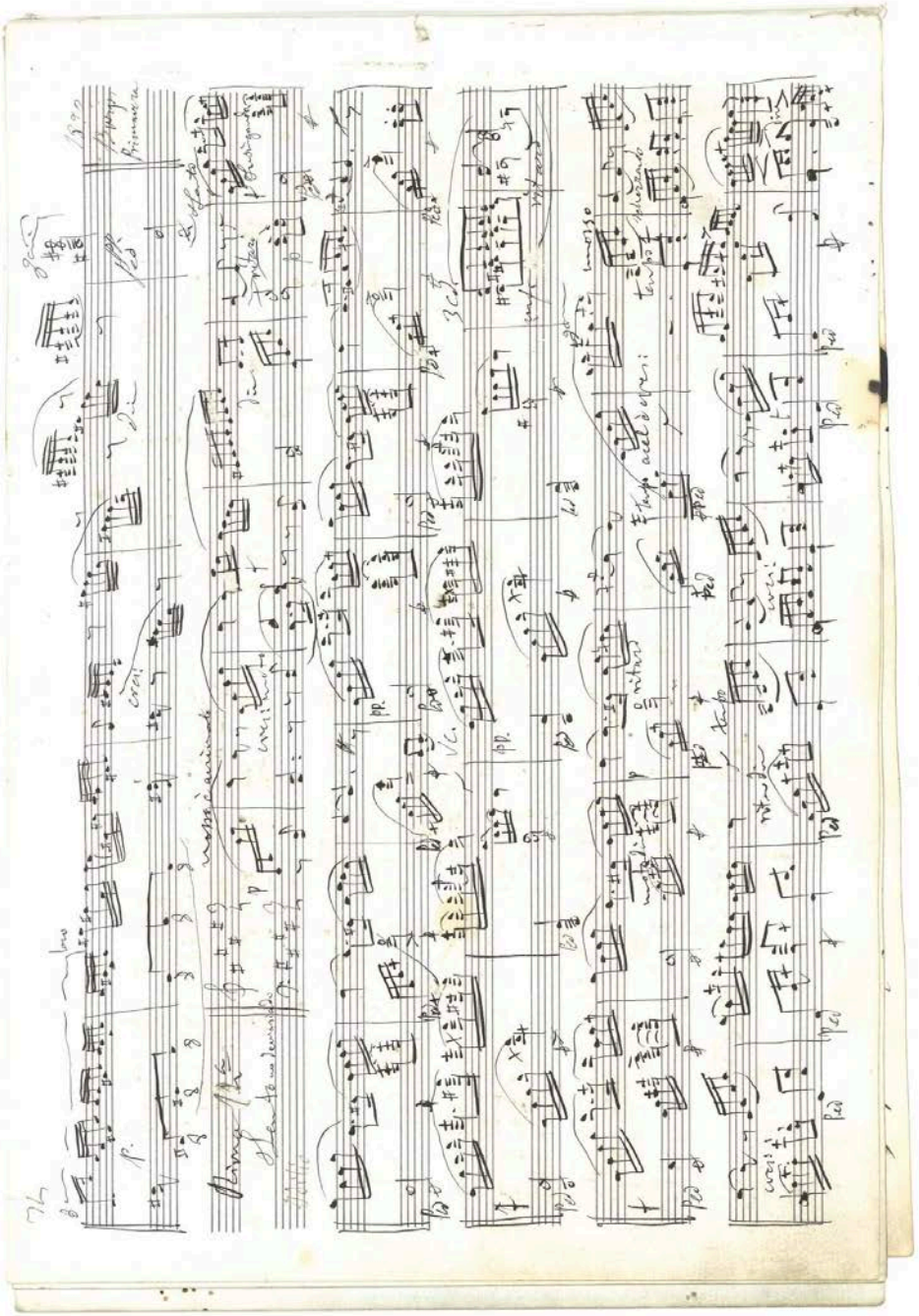


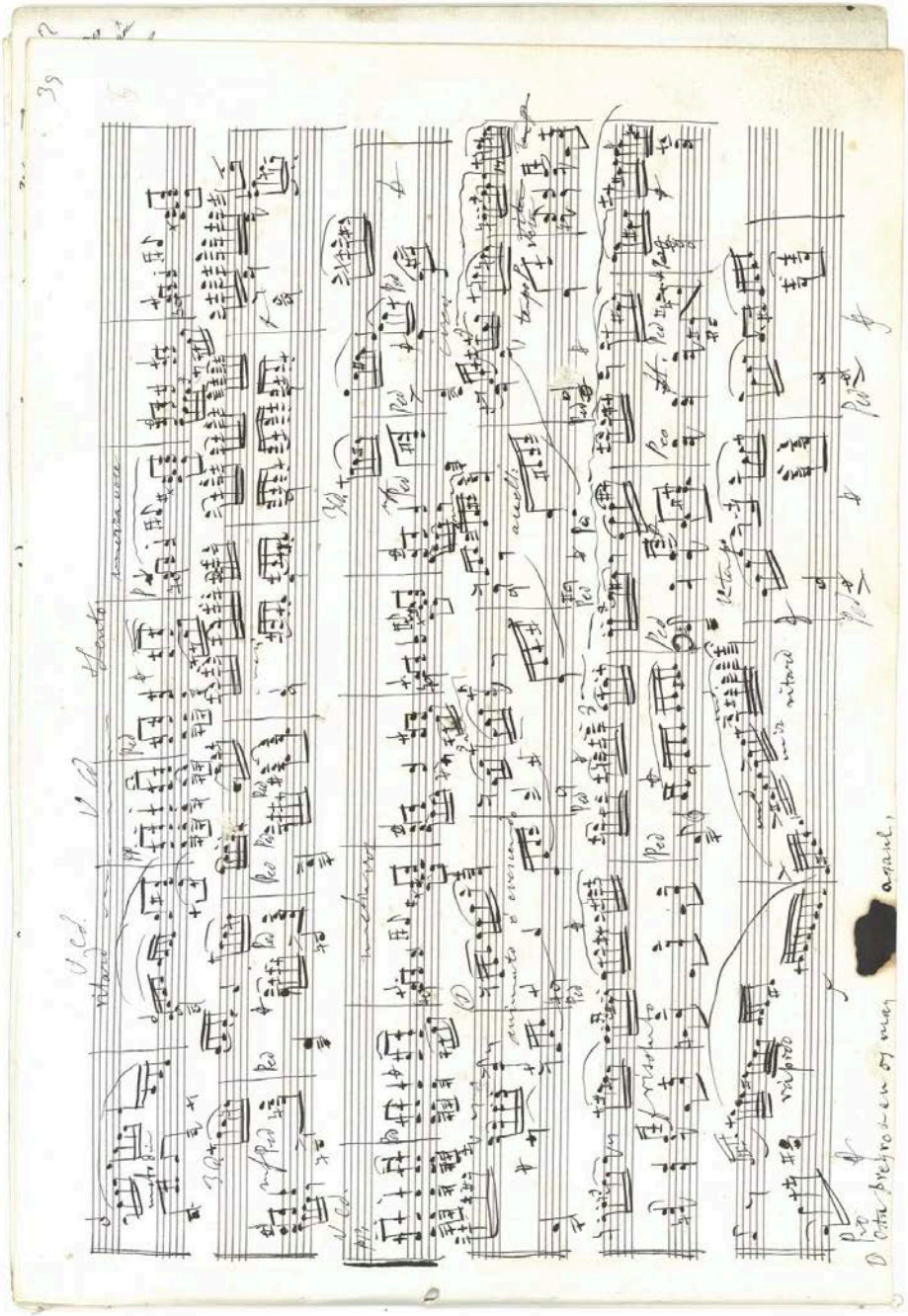


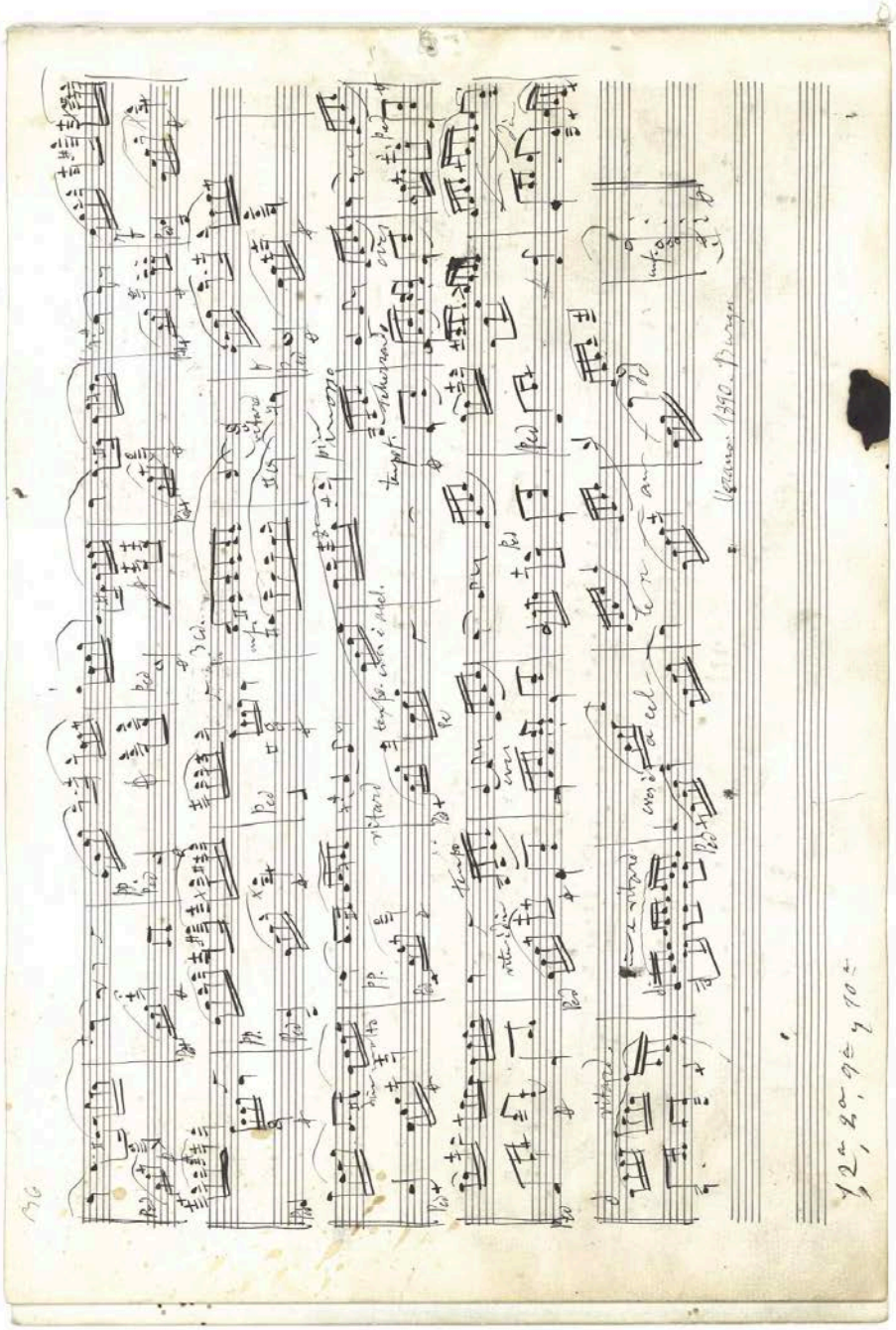


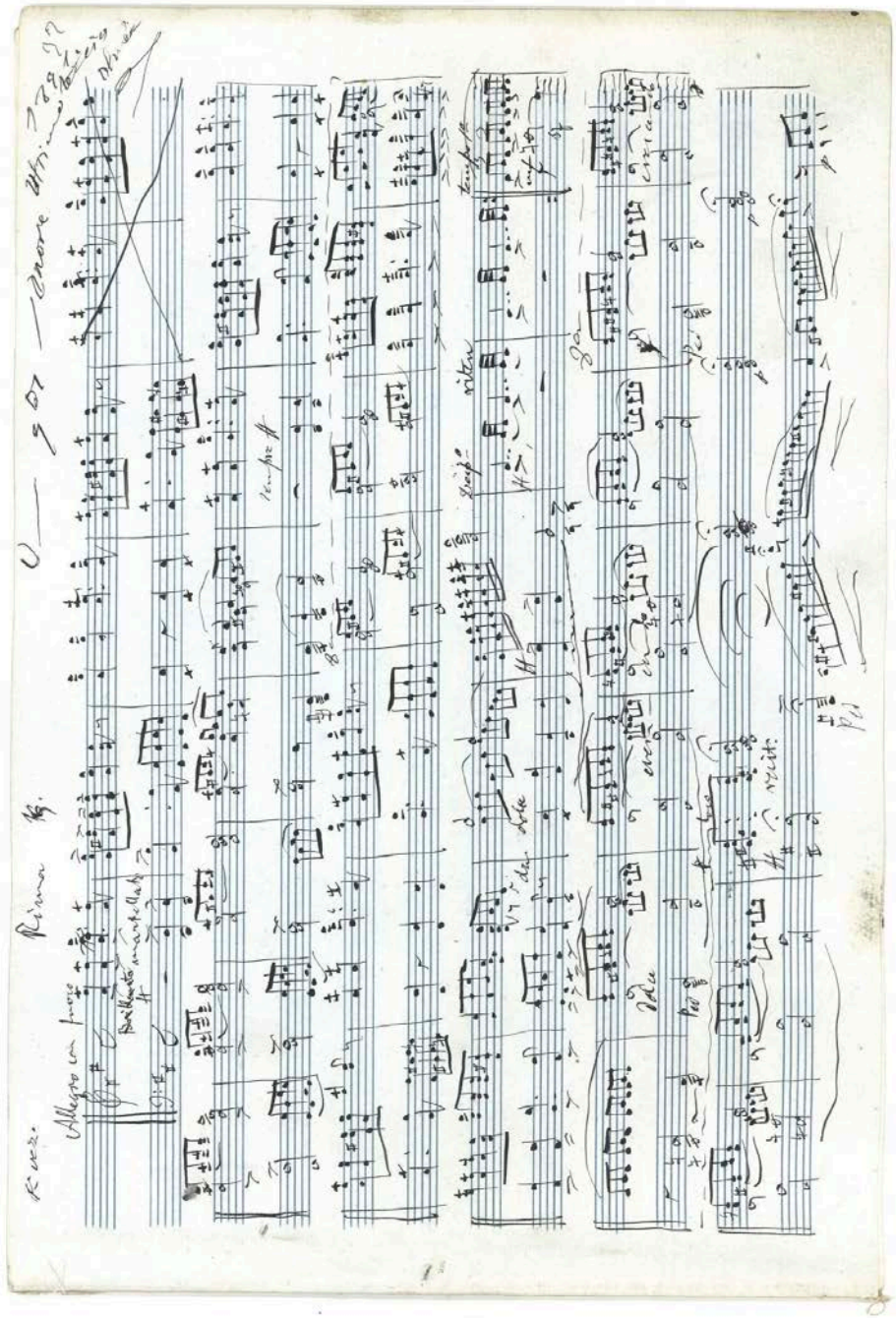


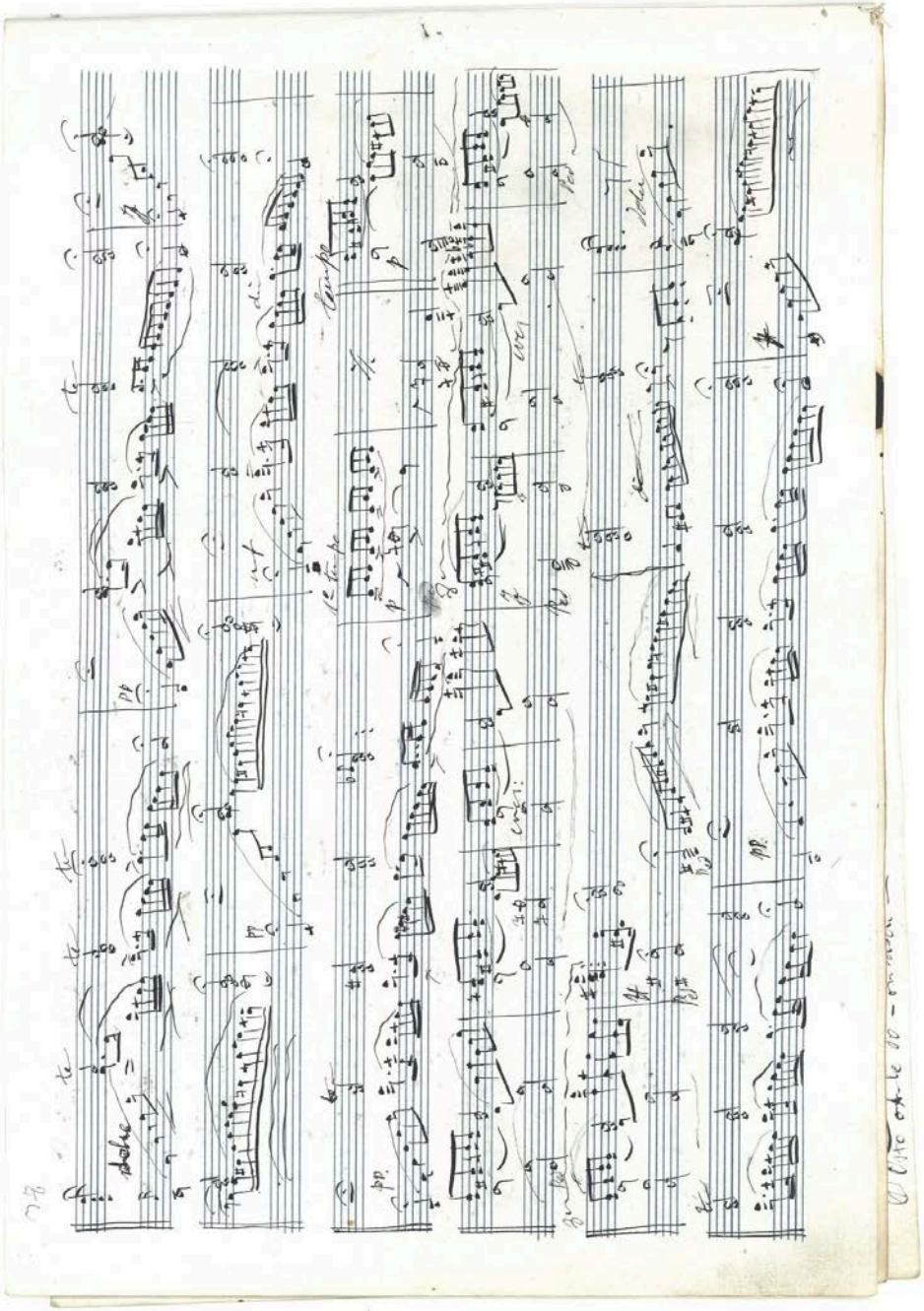


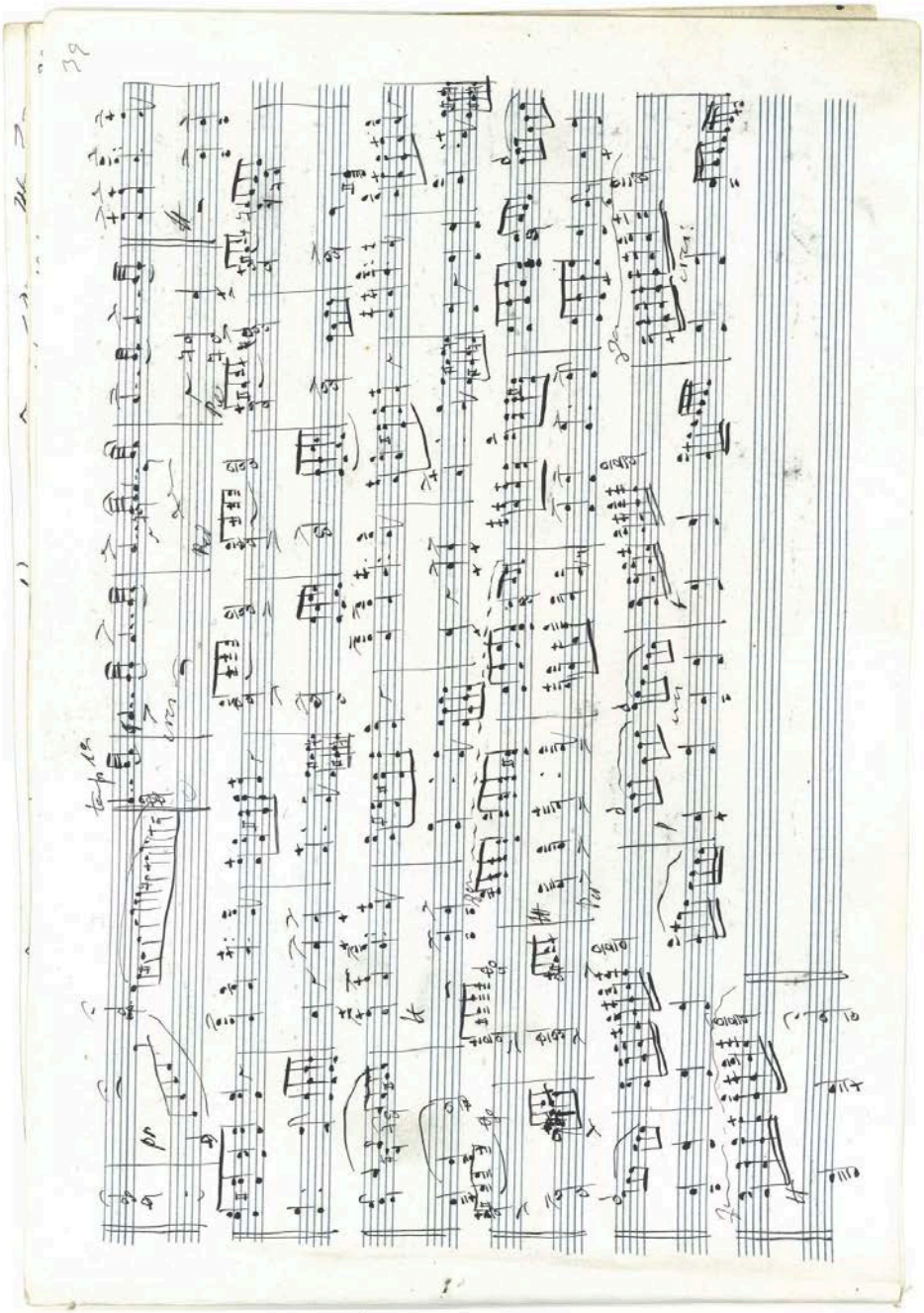


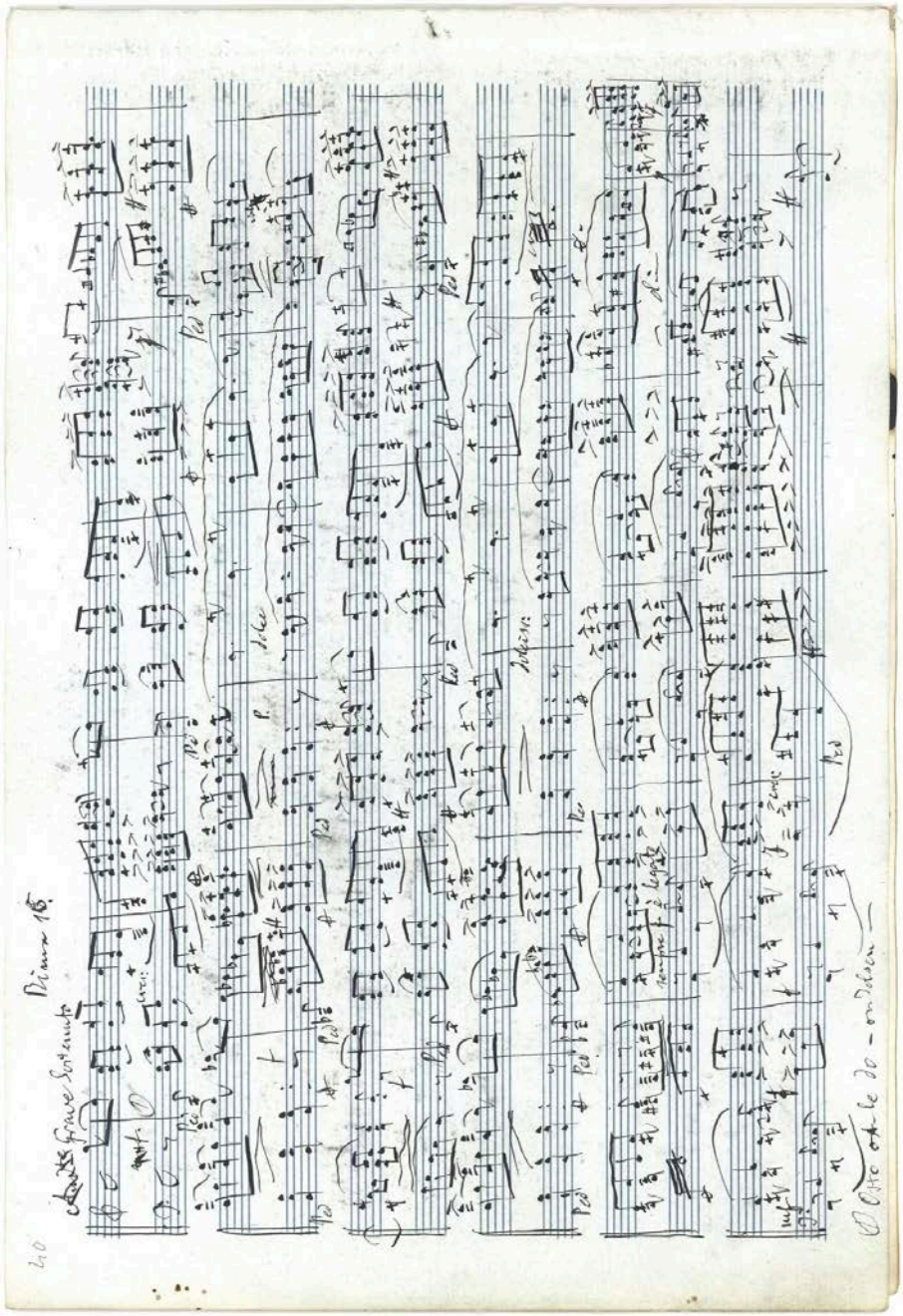


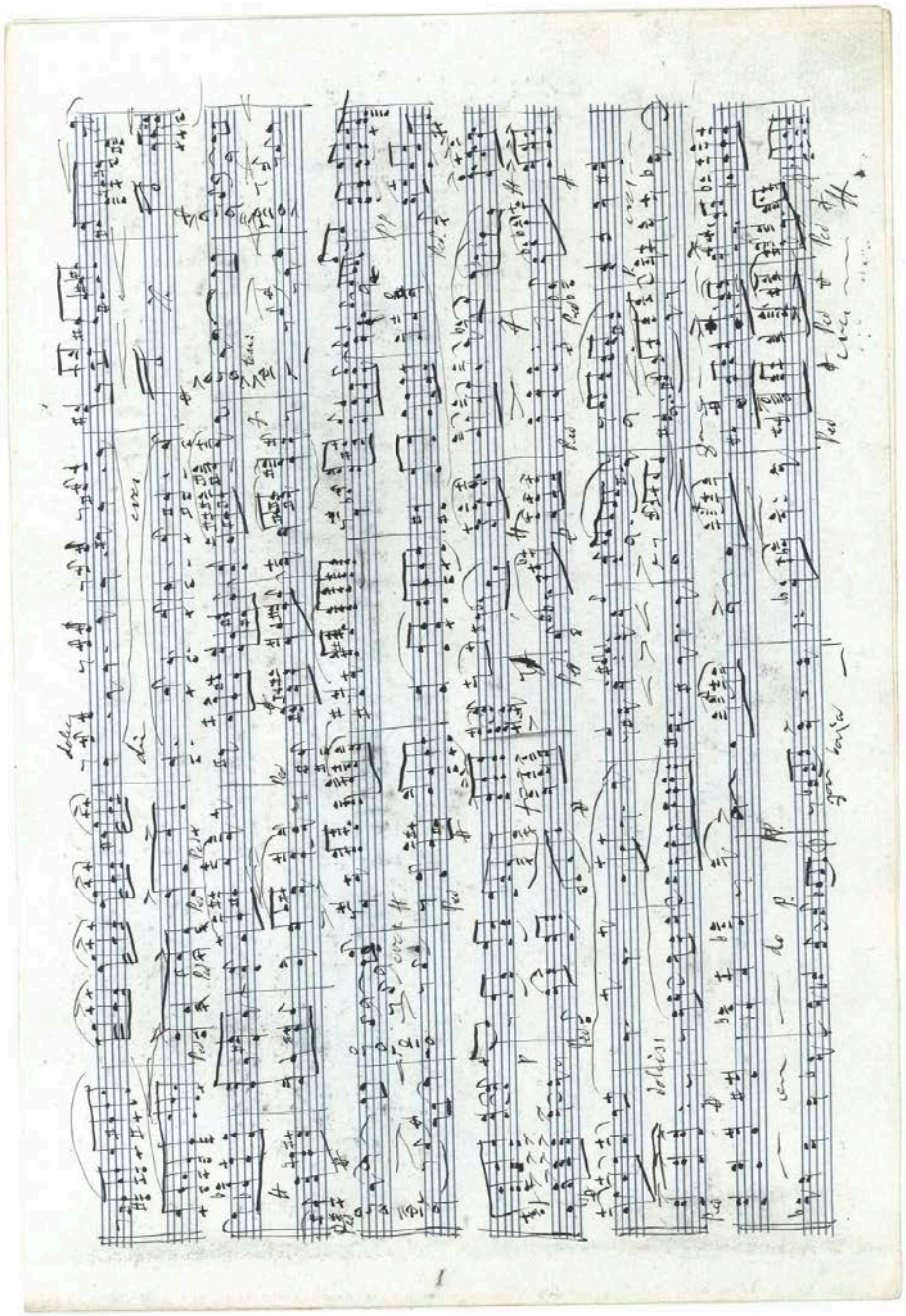


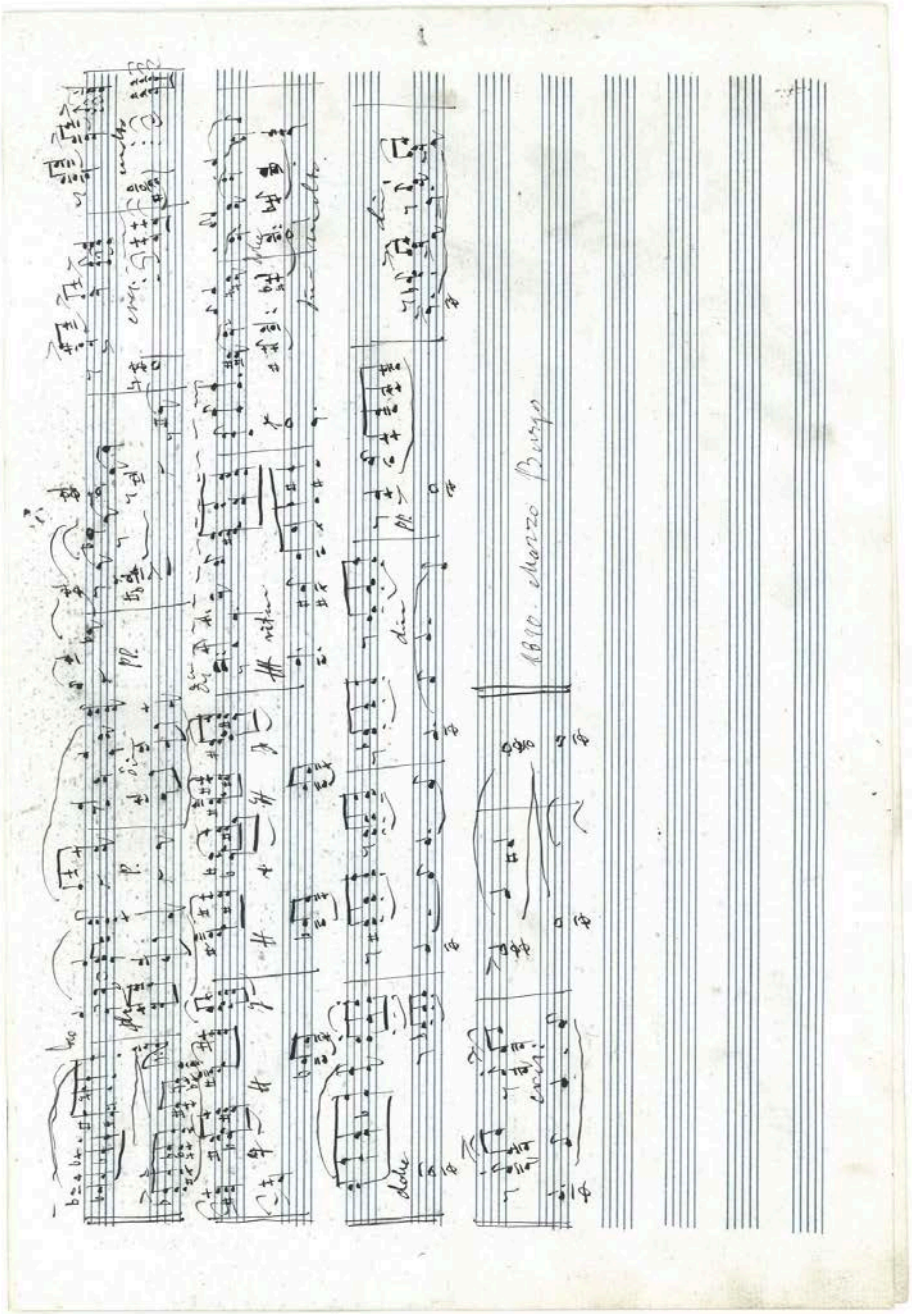


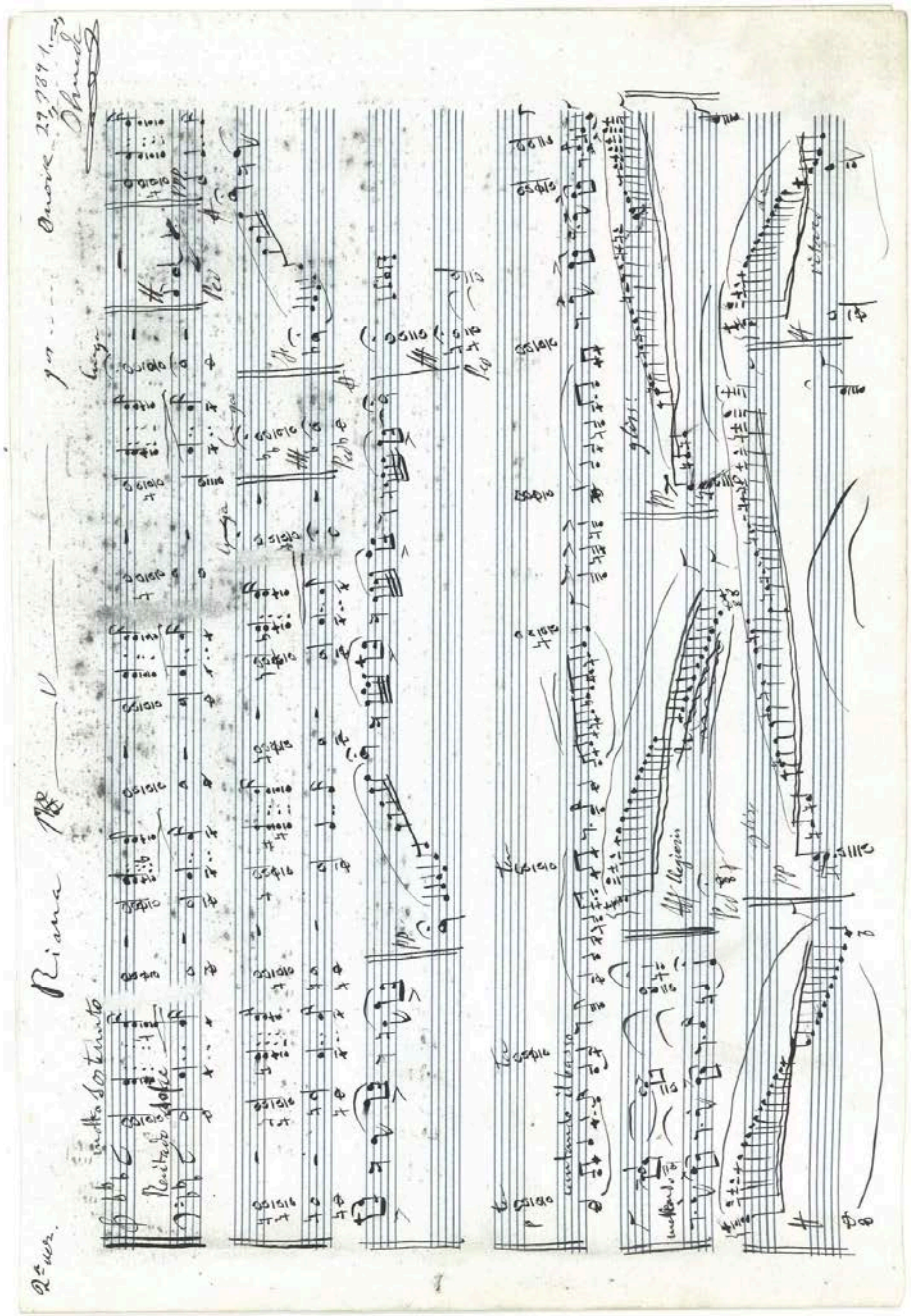


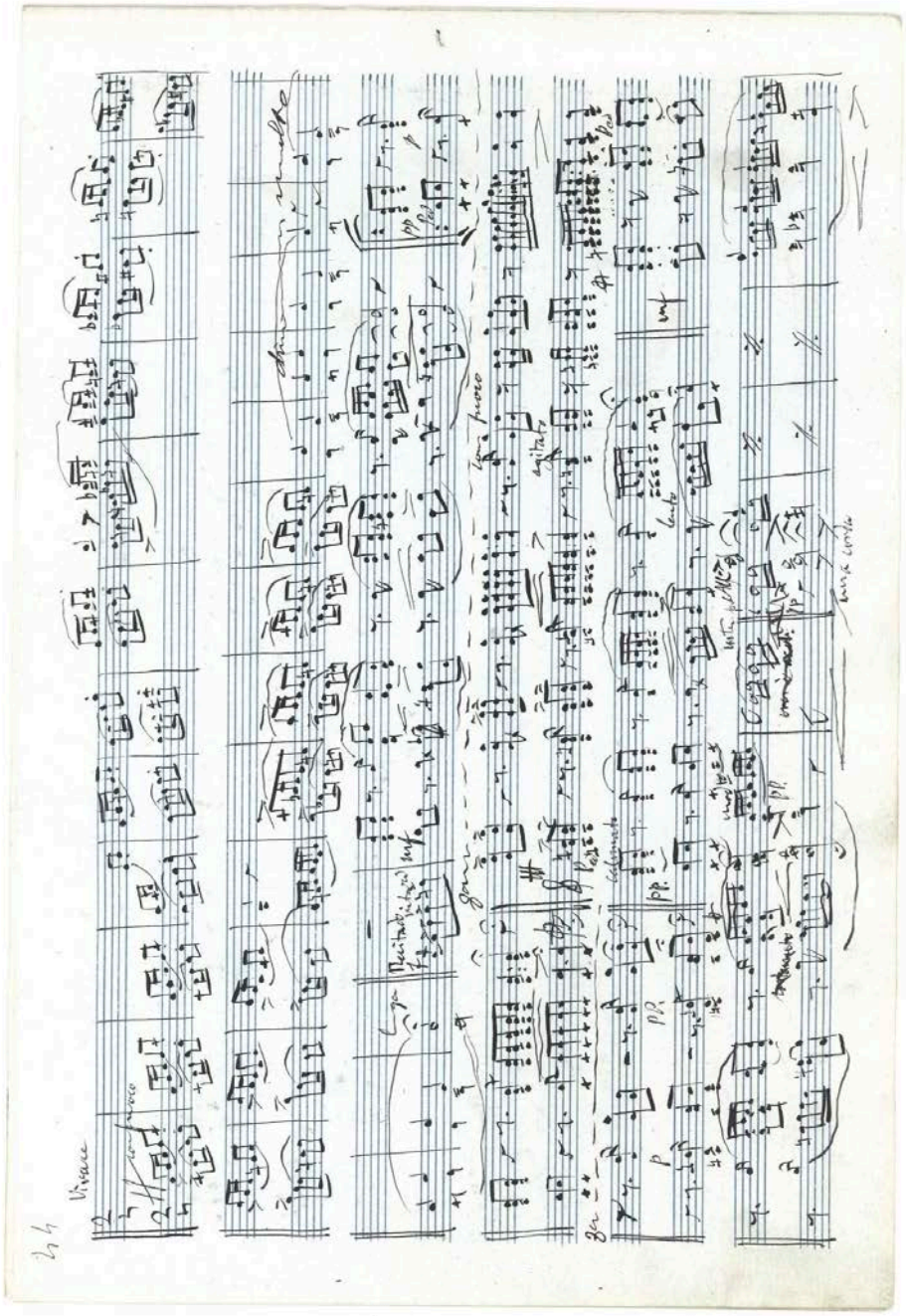


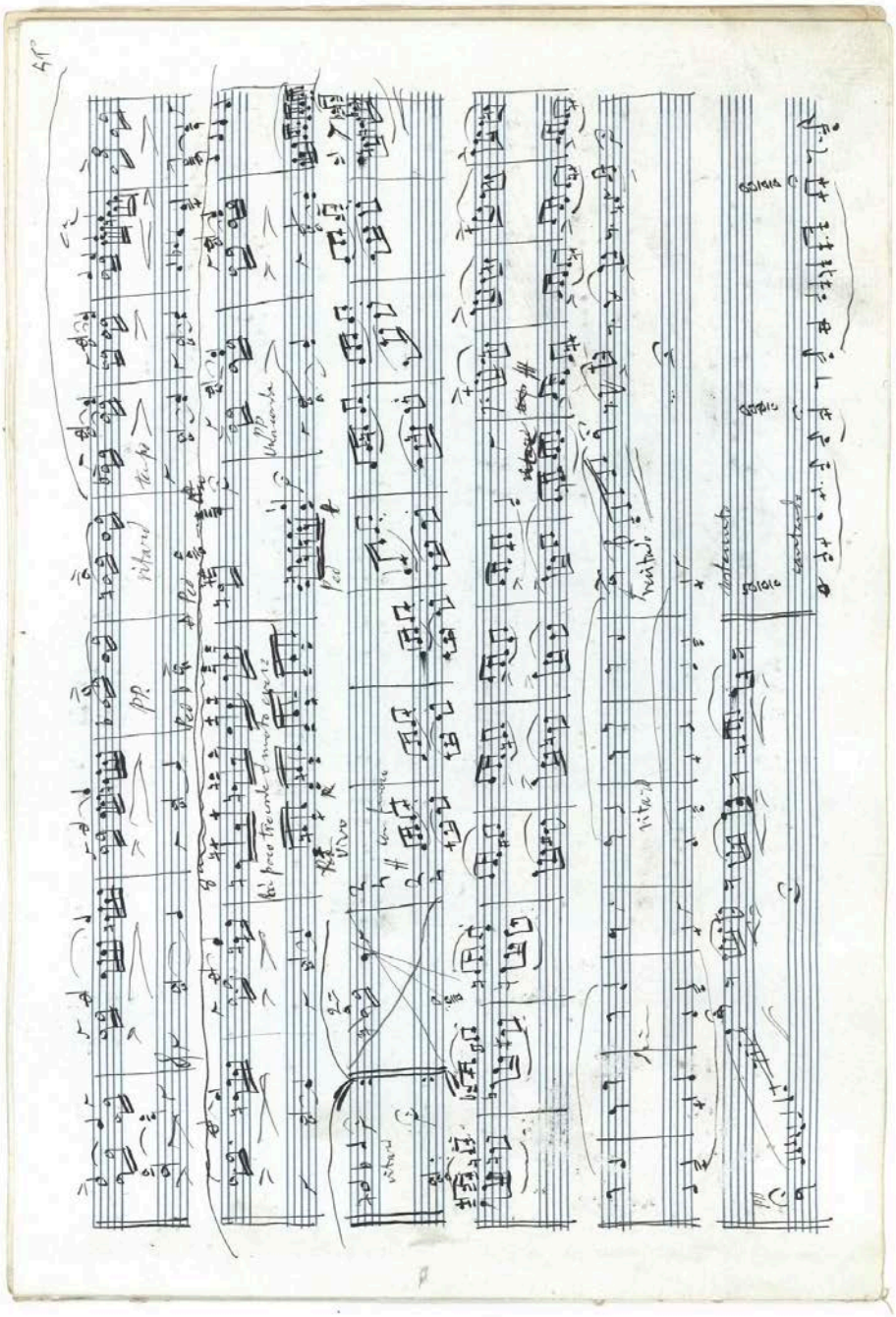


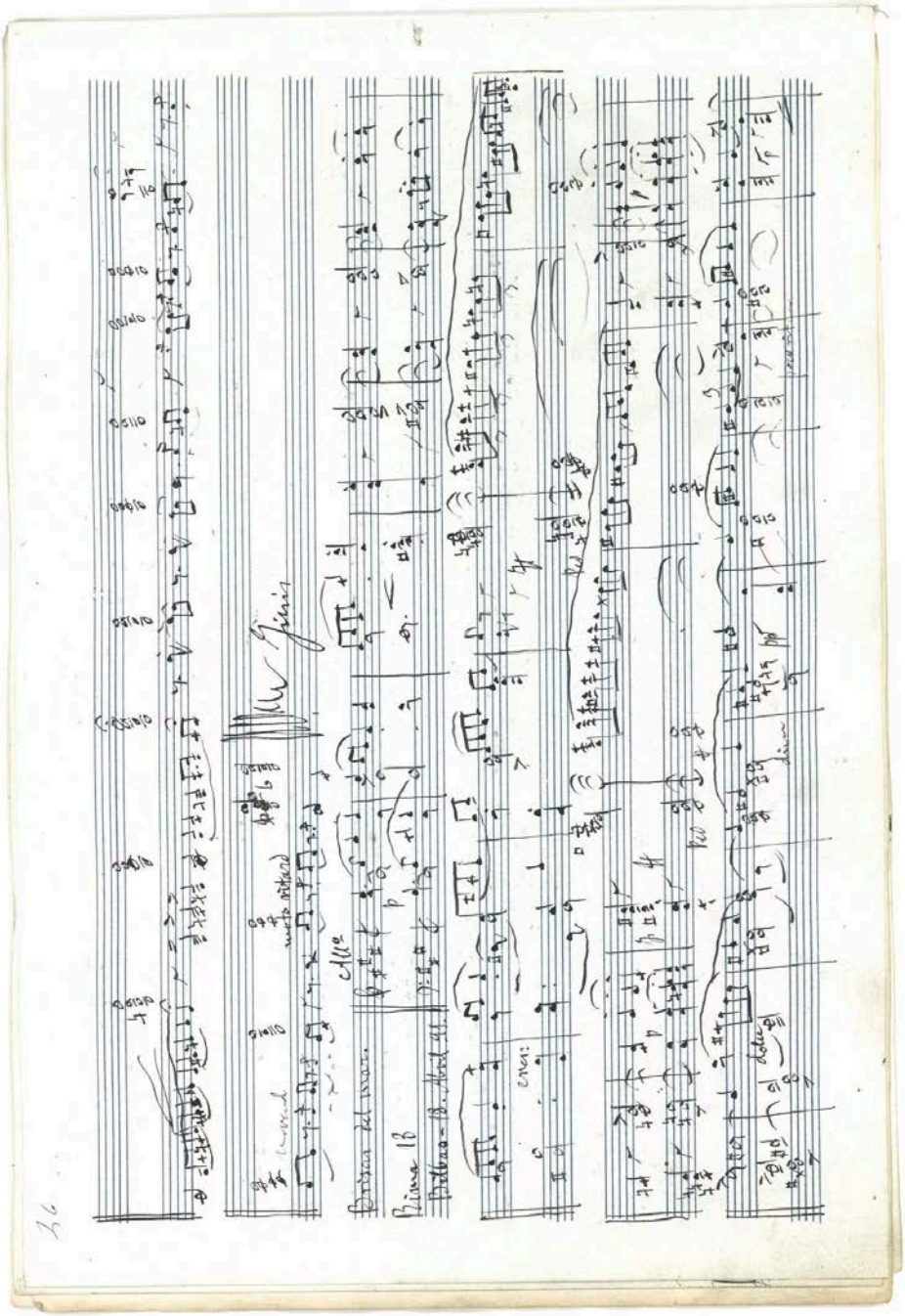


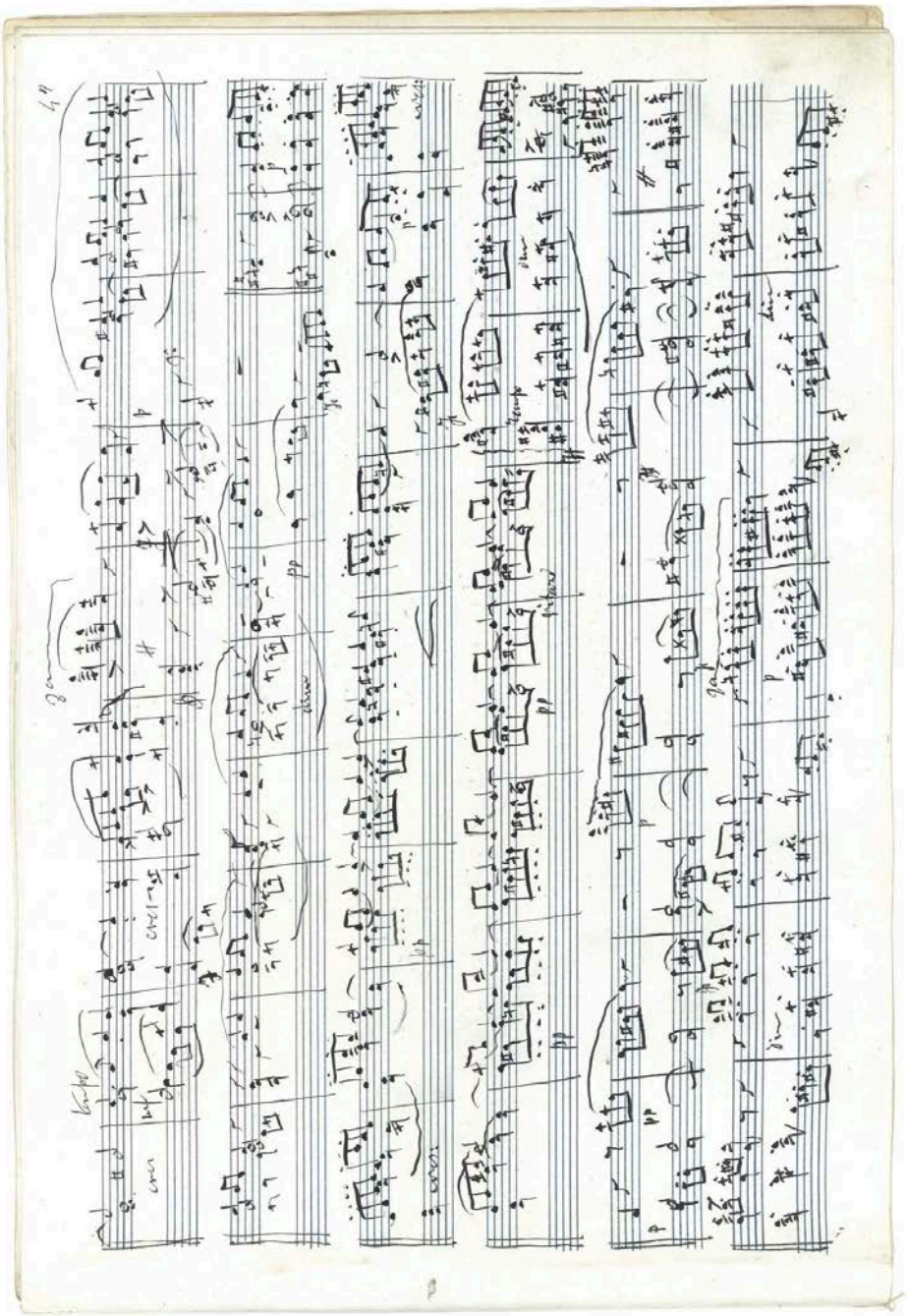


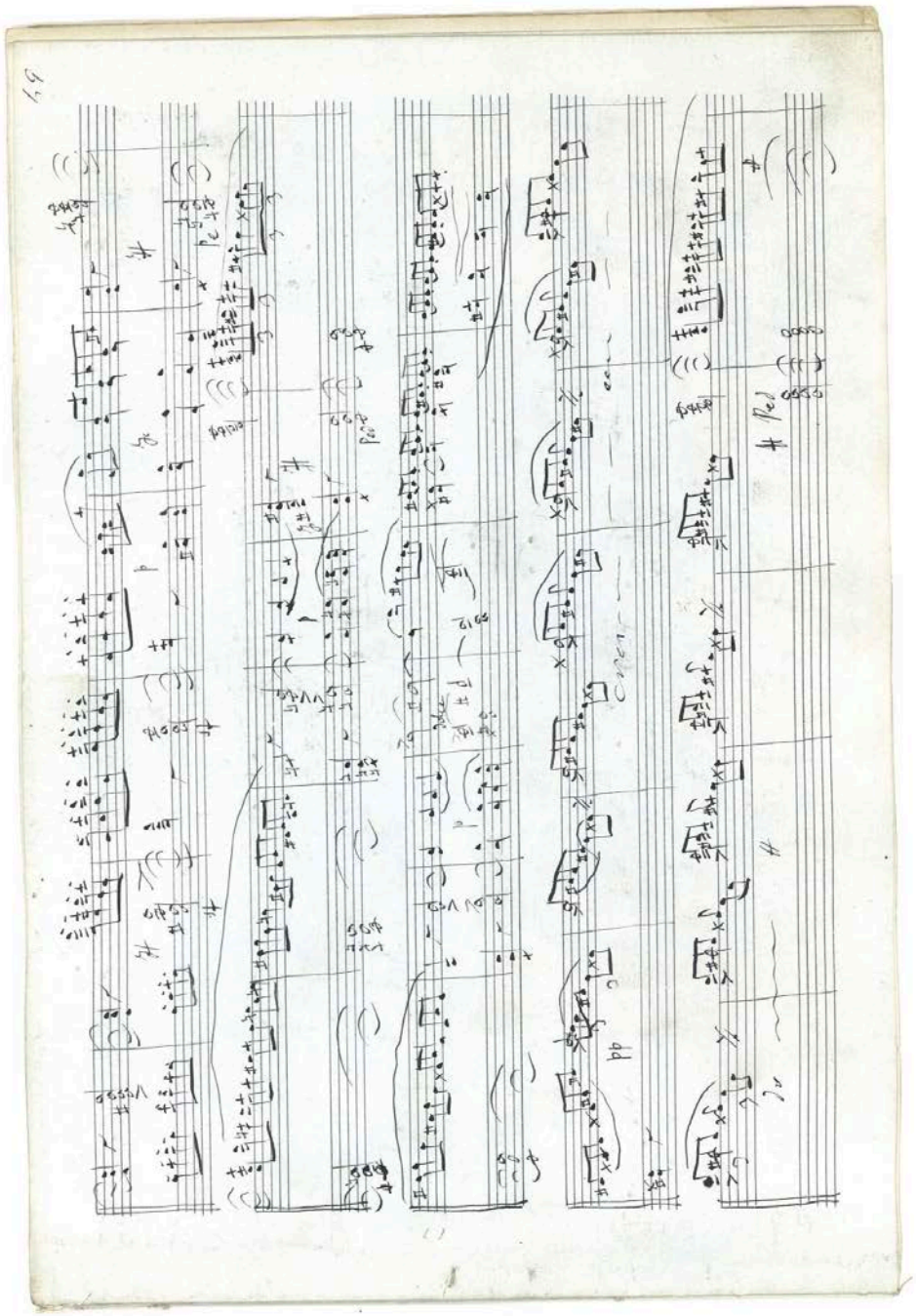


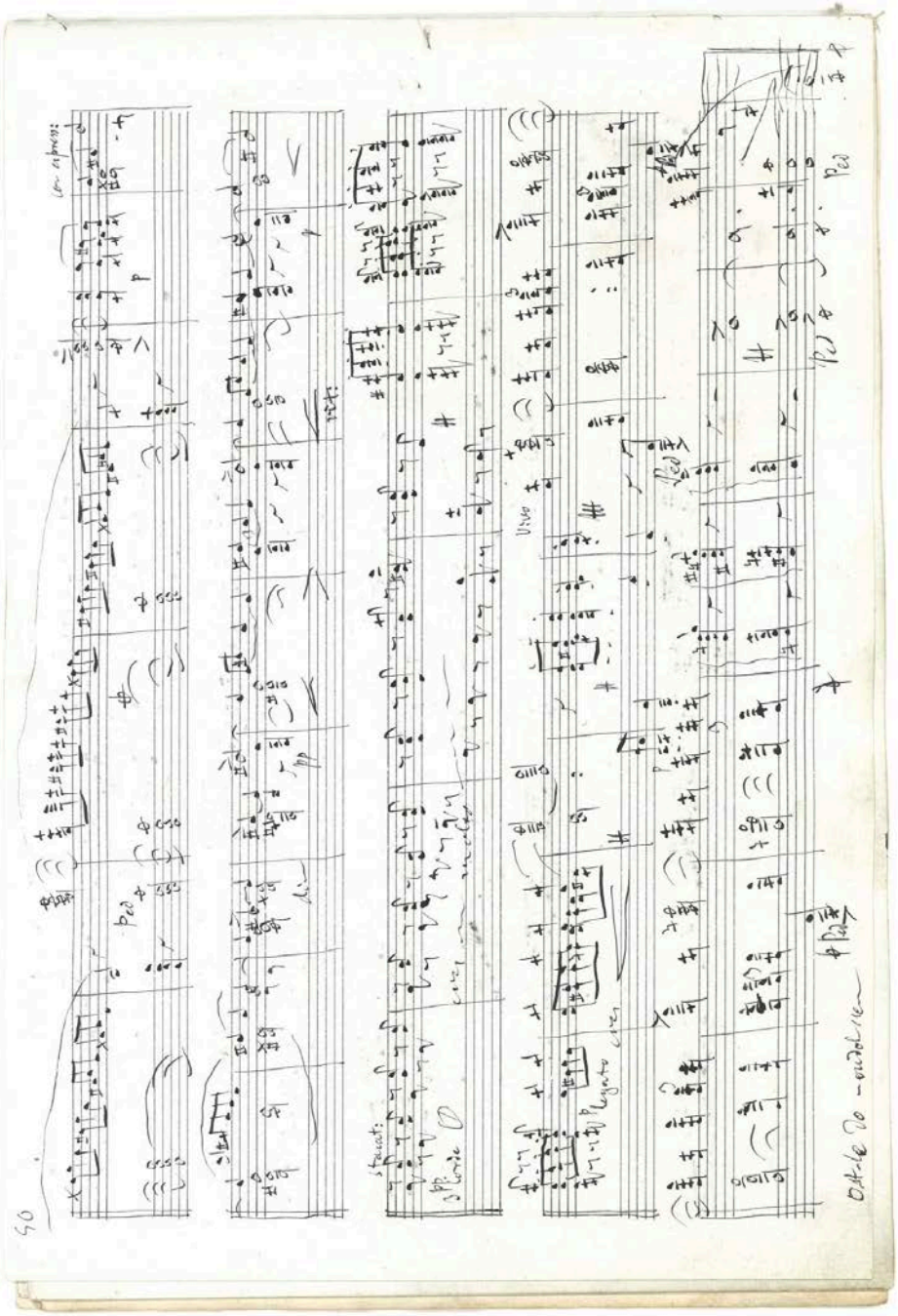

44
Vivace
con fuoco

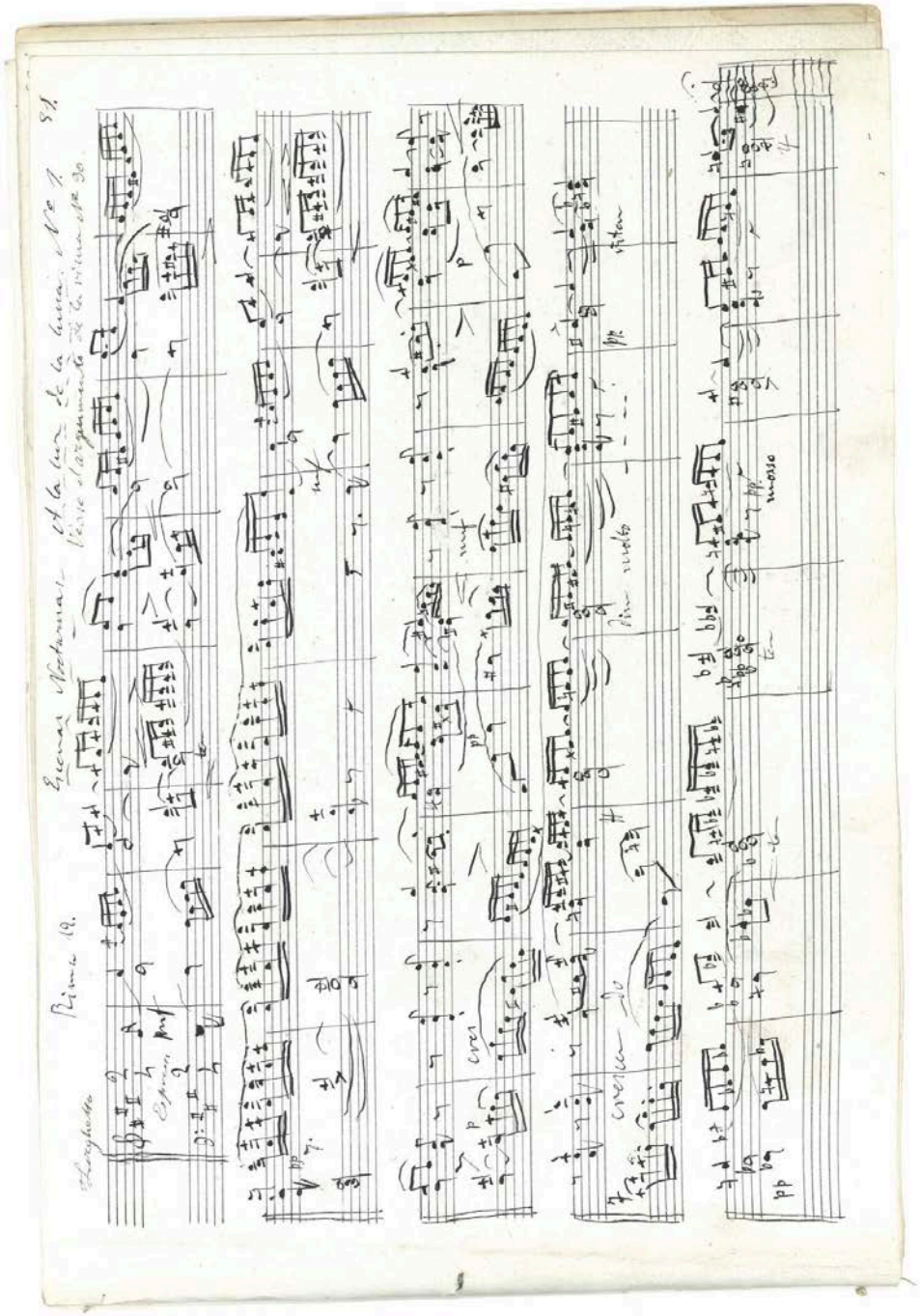


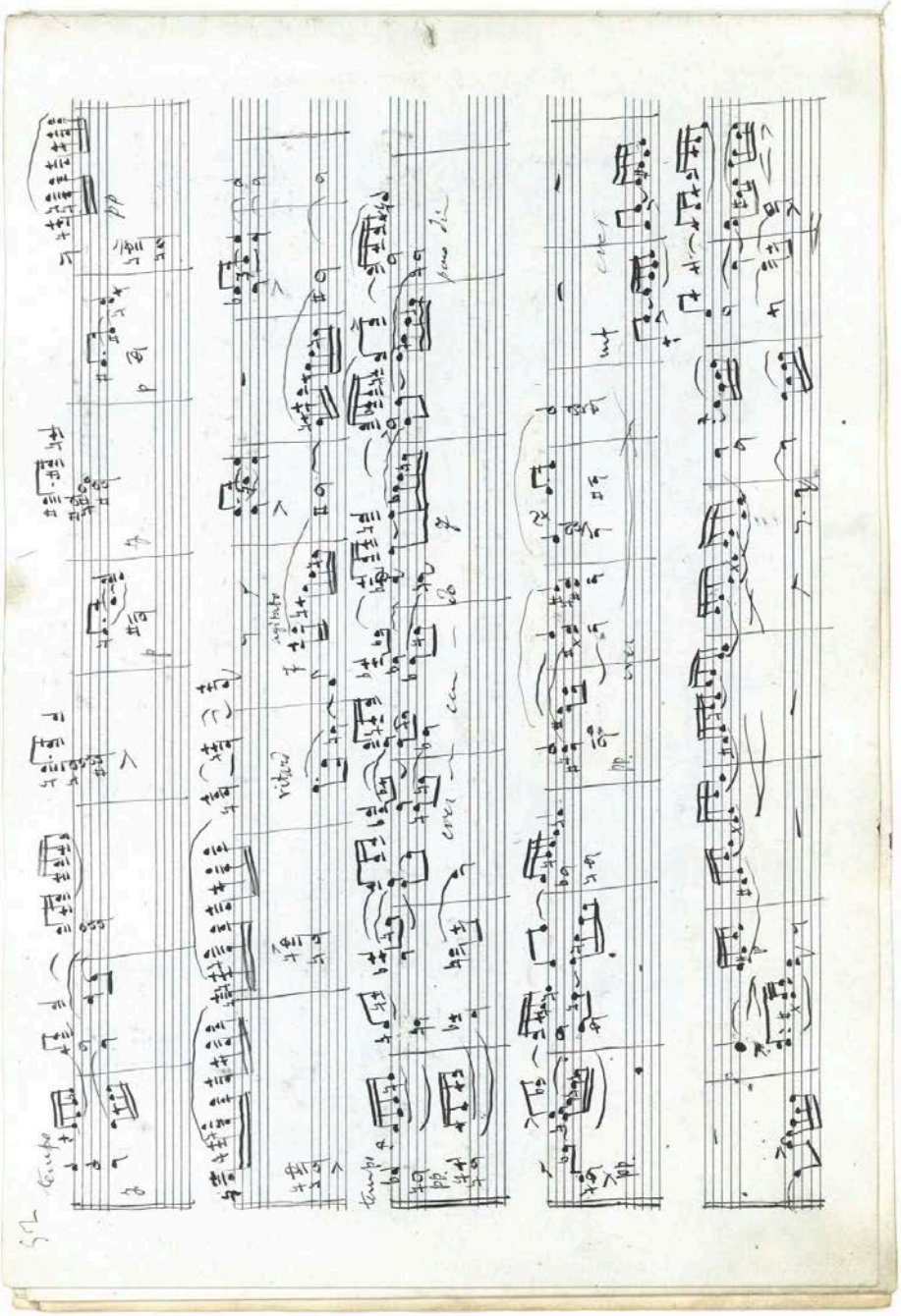


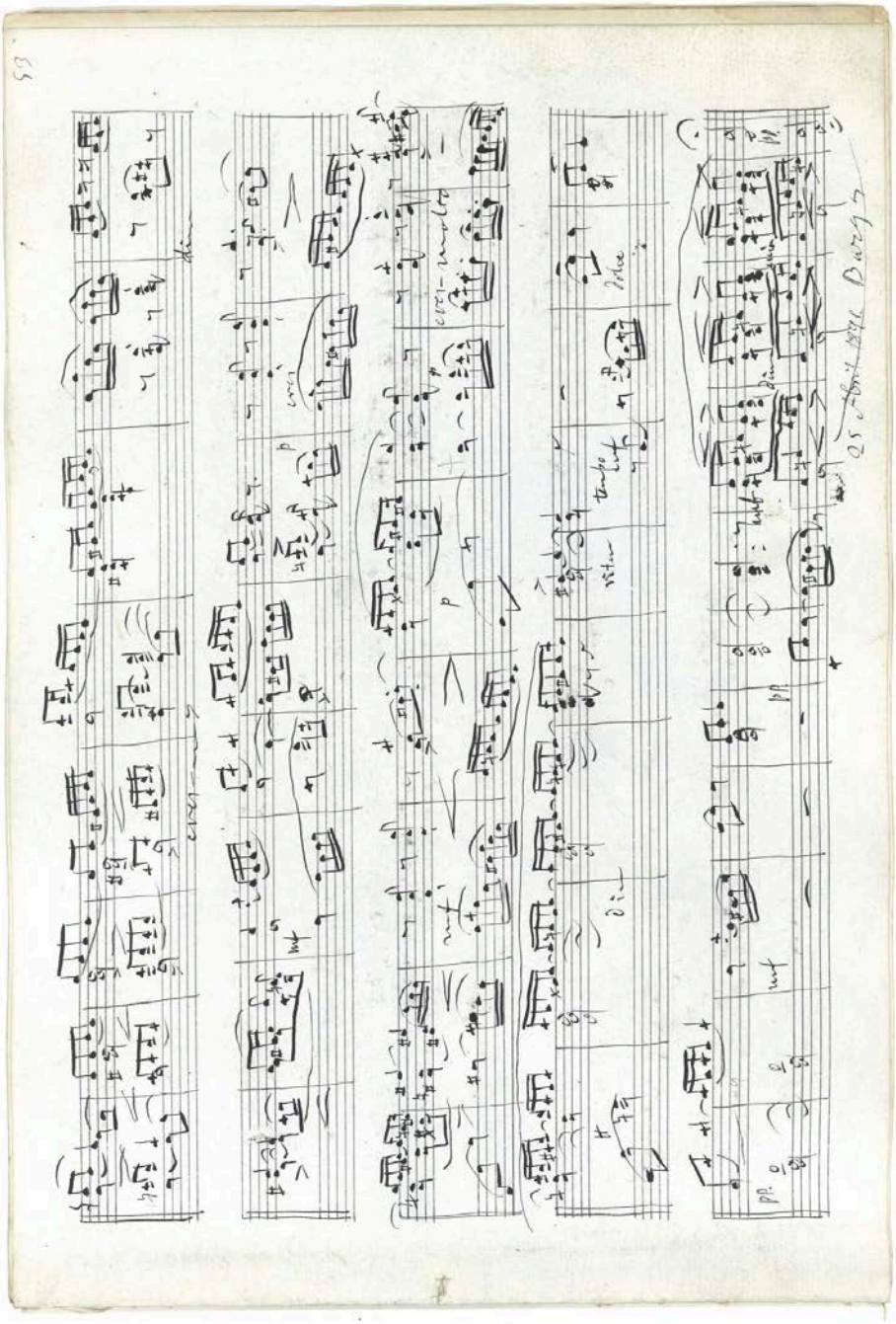


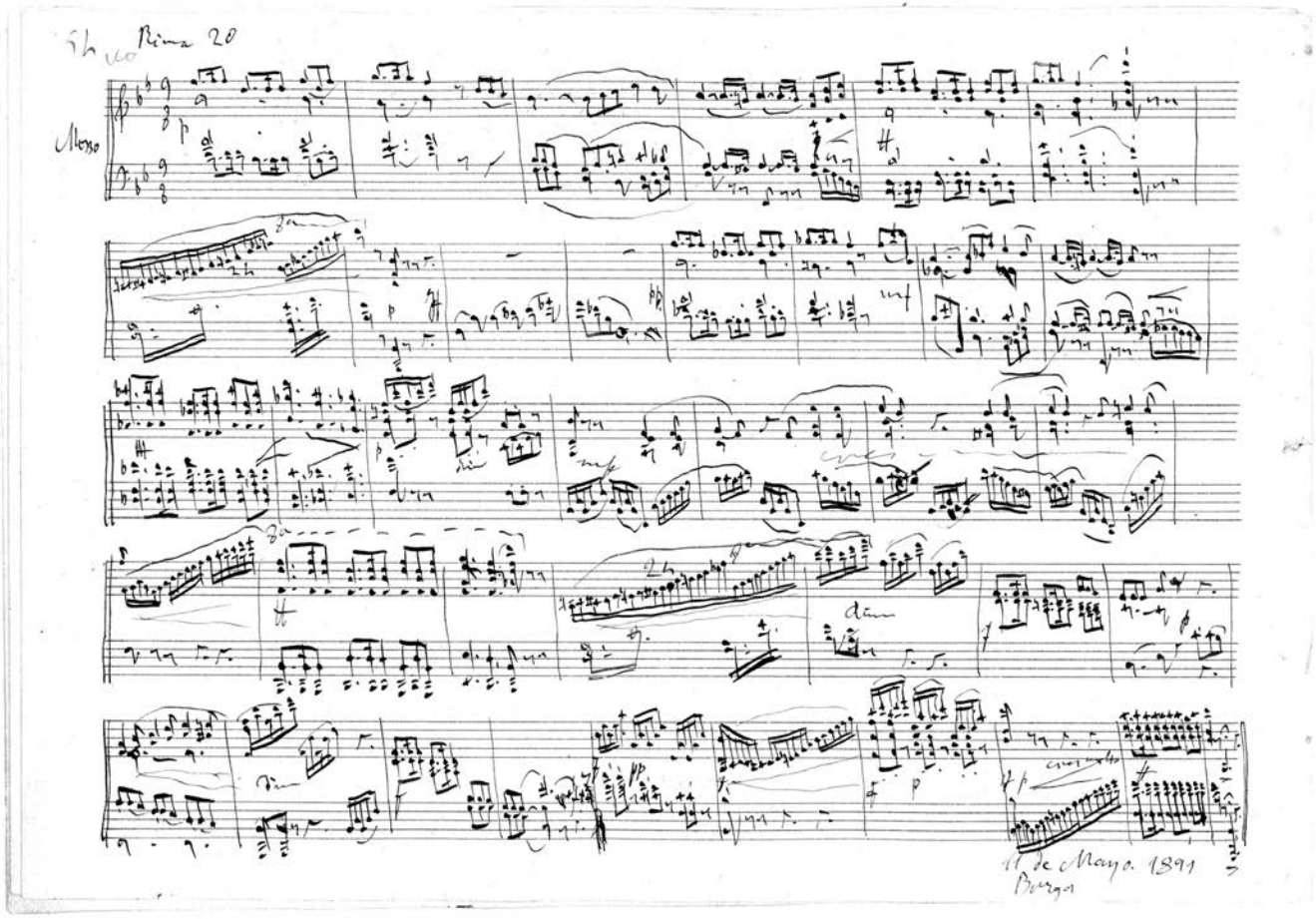


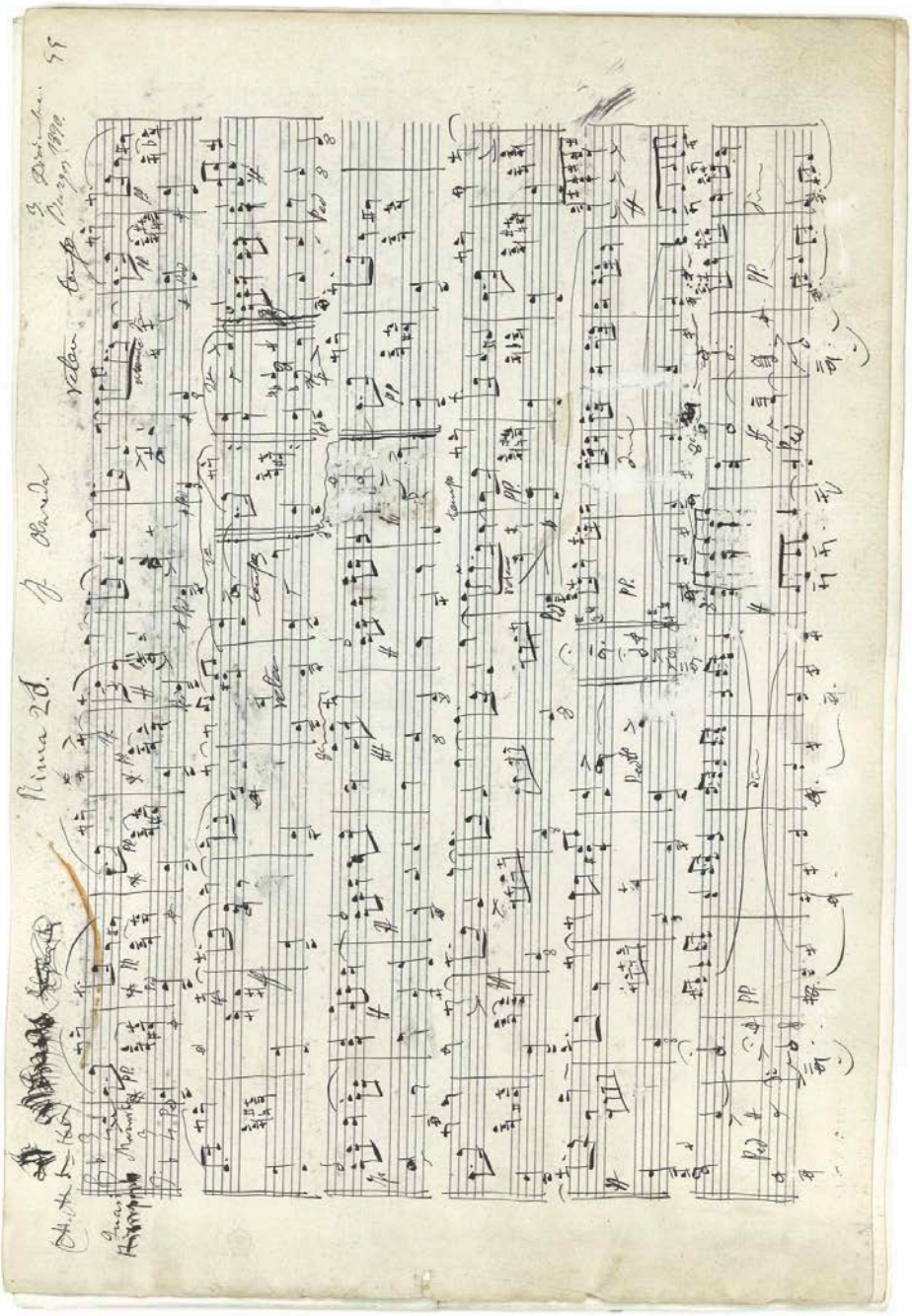


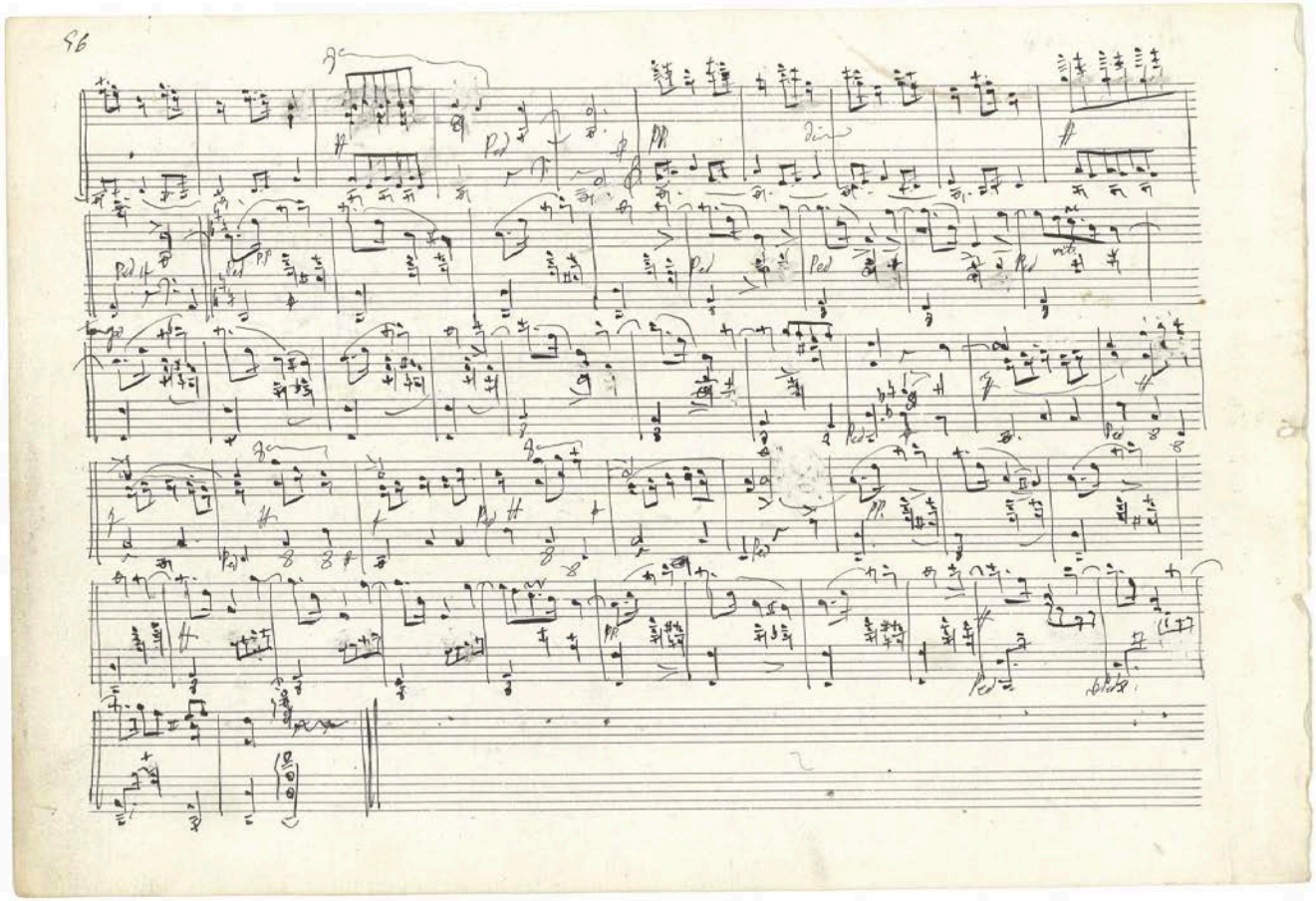


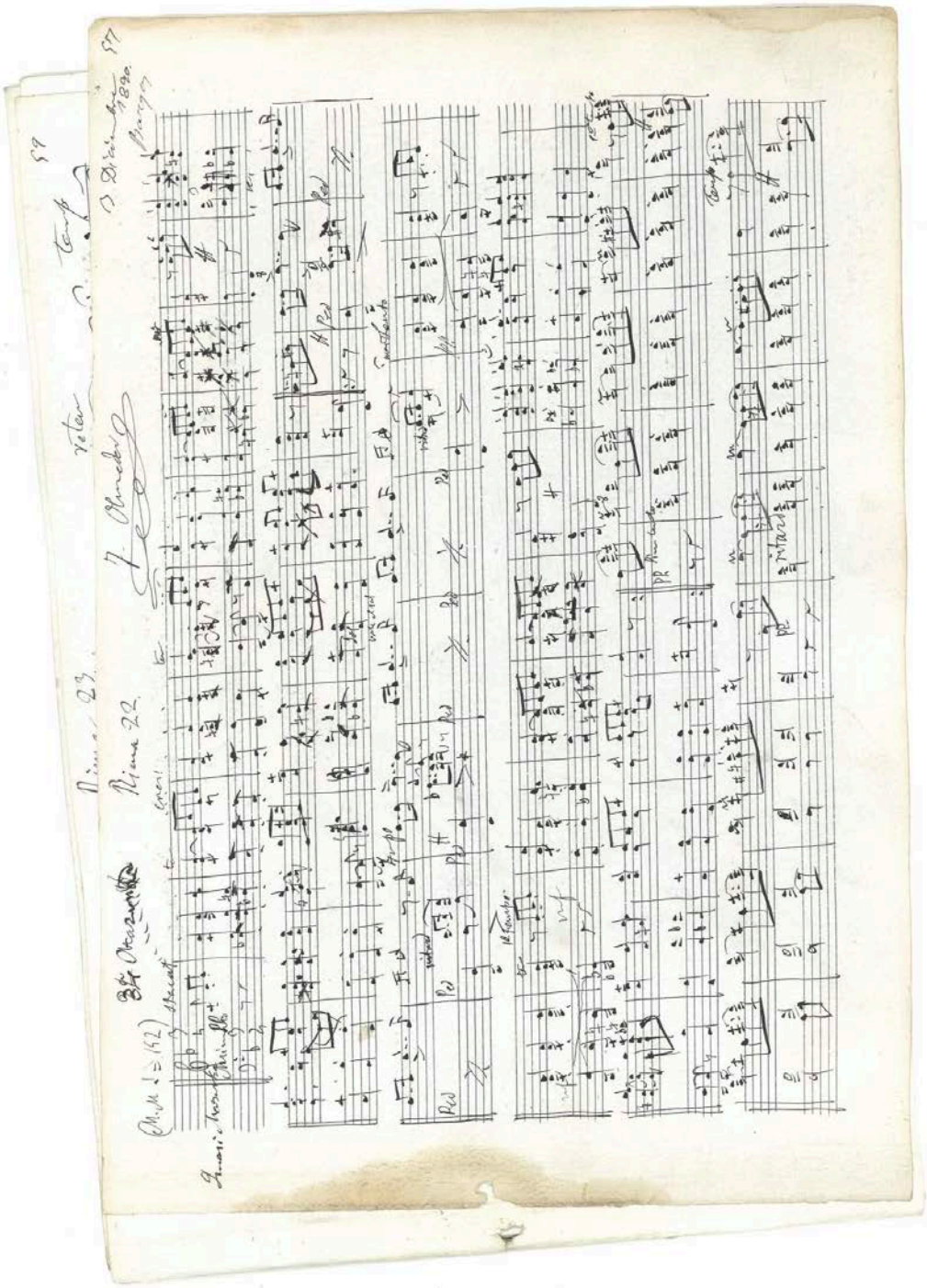


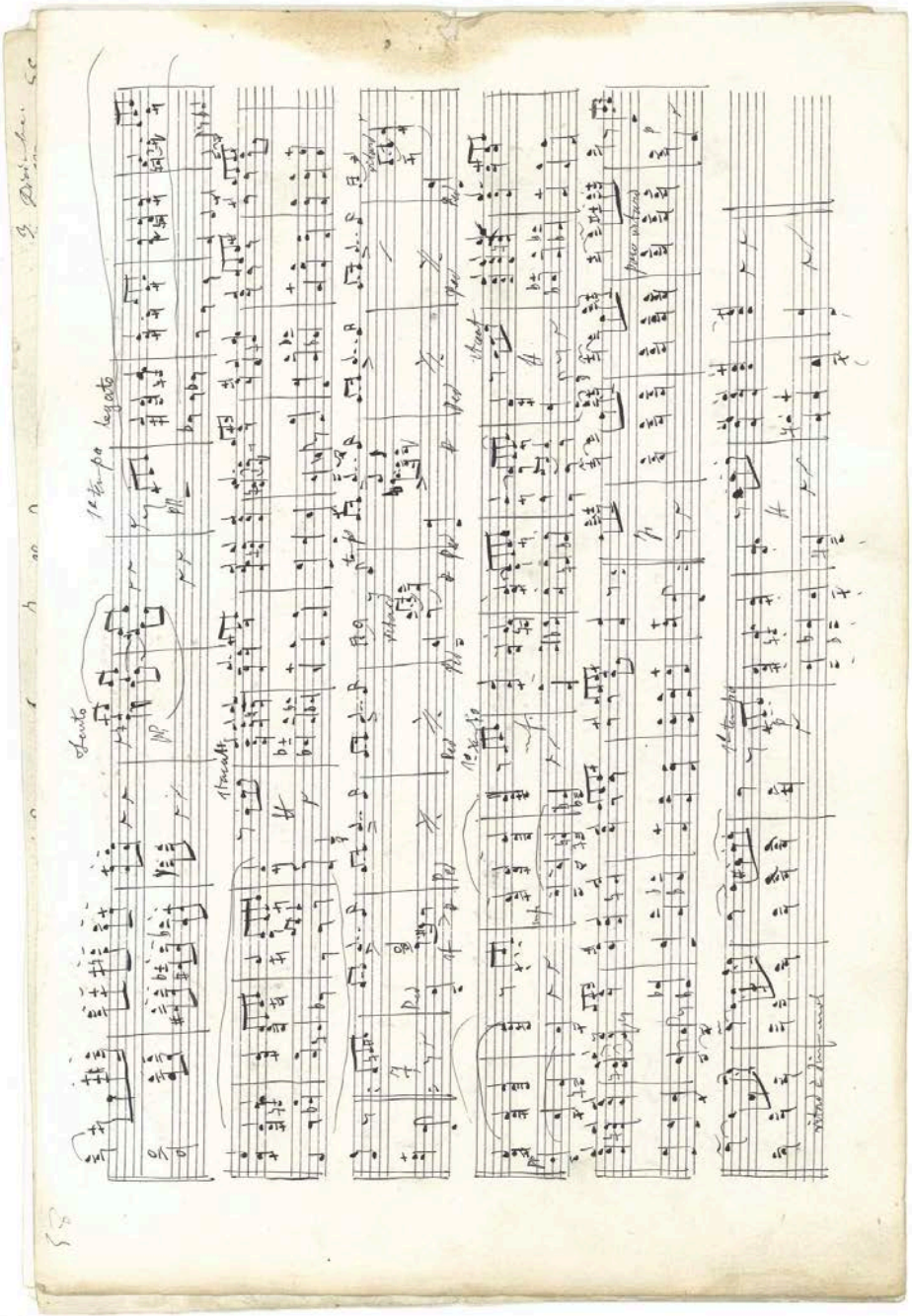


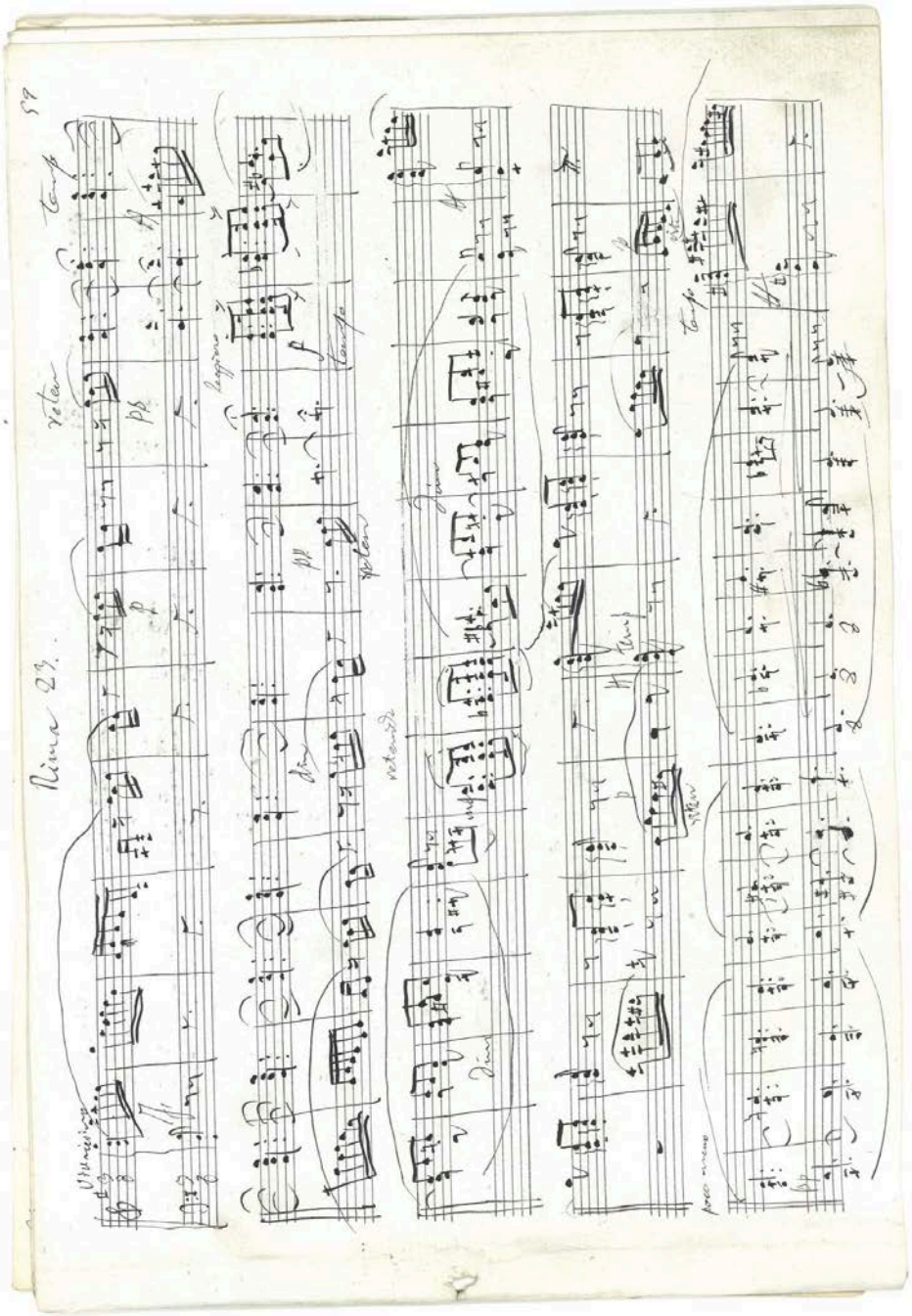

Rima 20
Mosso
11 de Mayo. 1891
Burgos

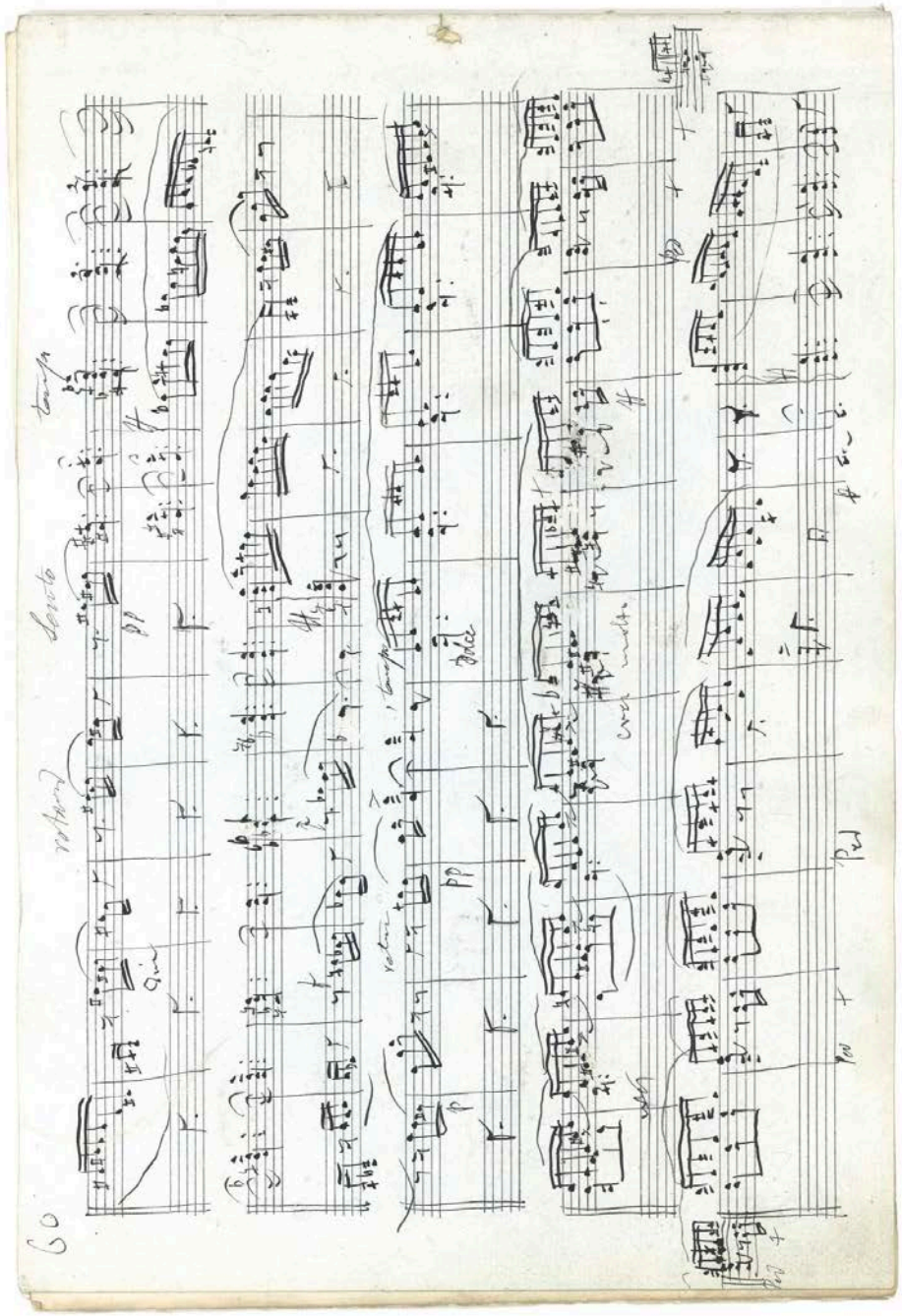


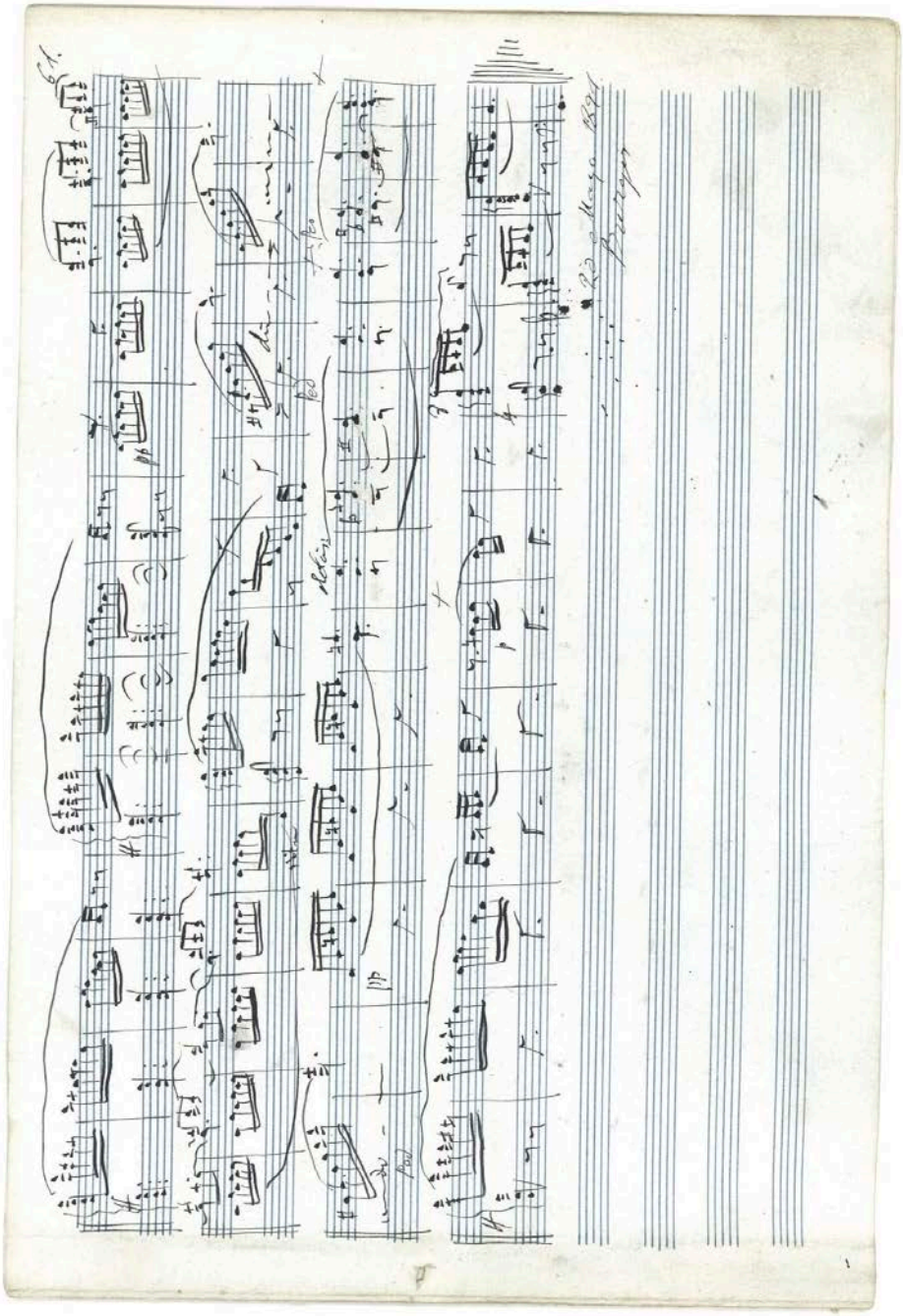

86

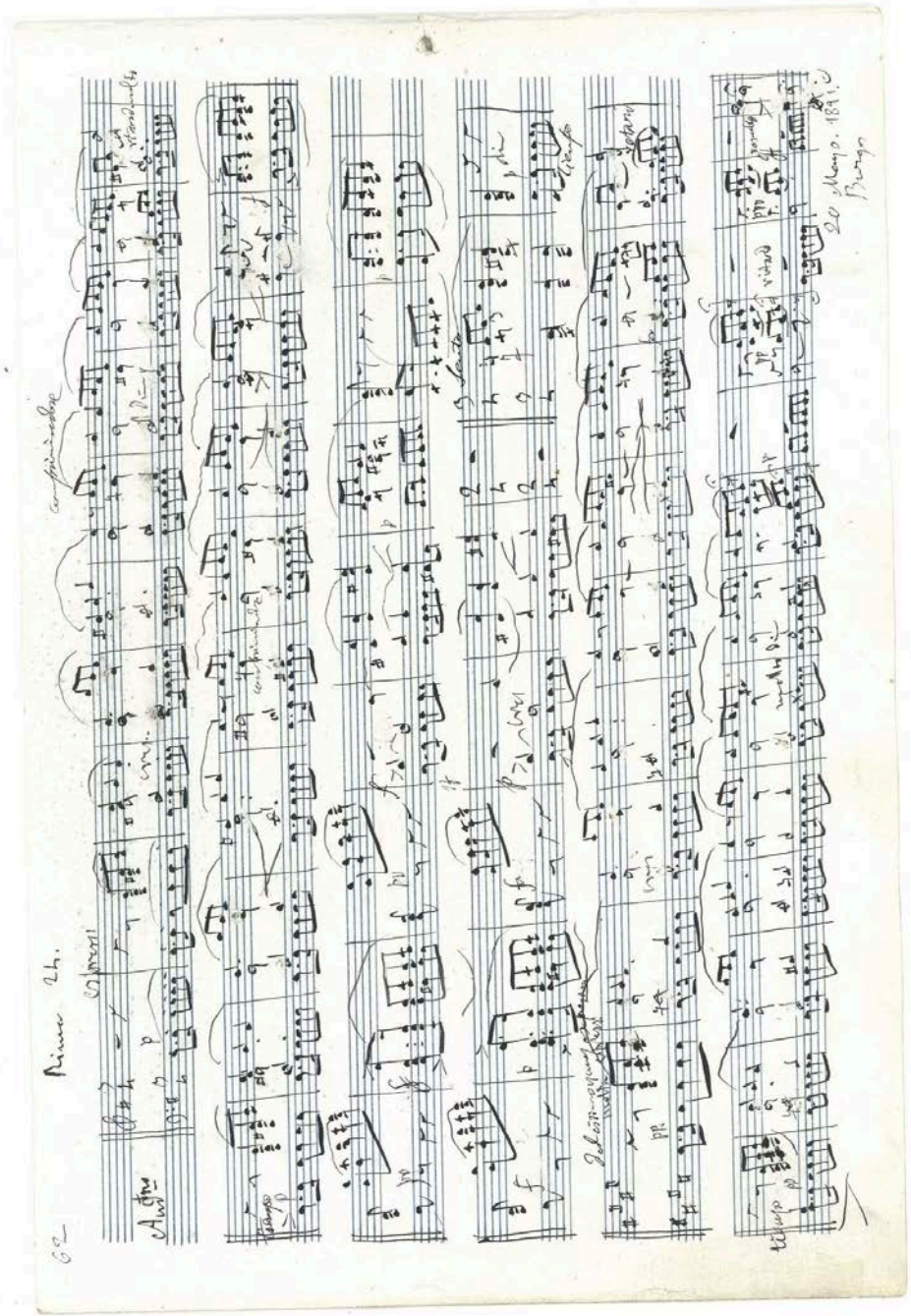


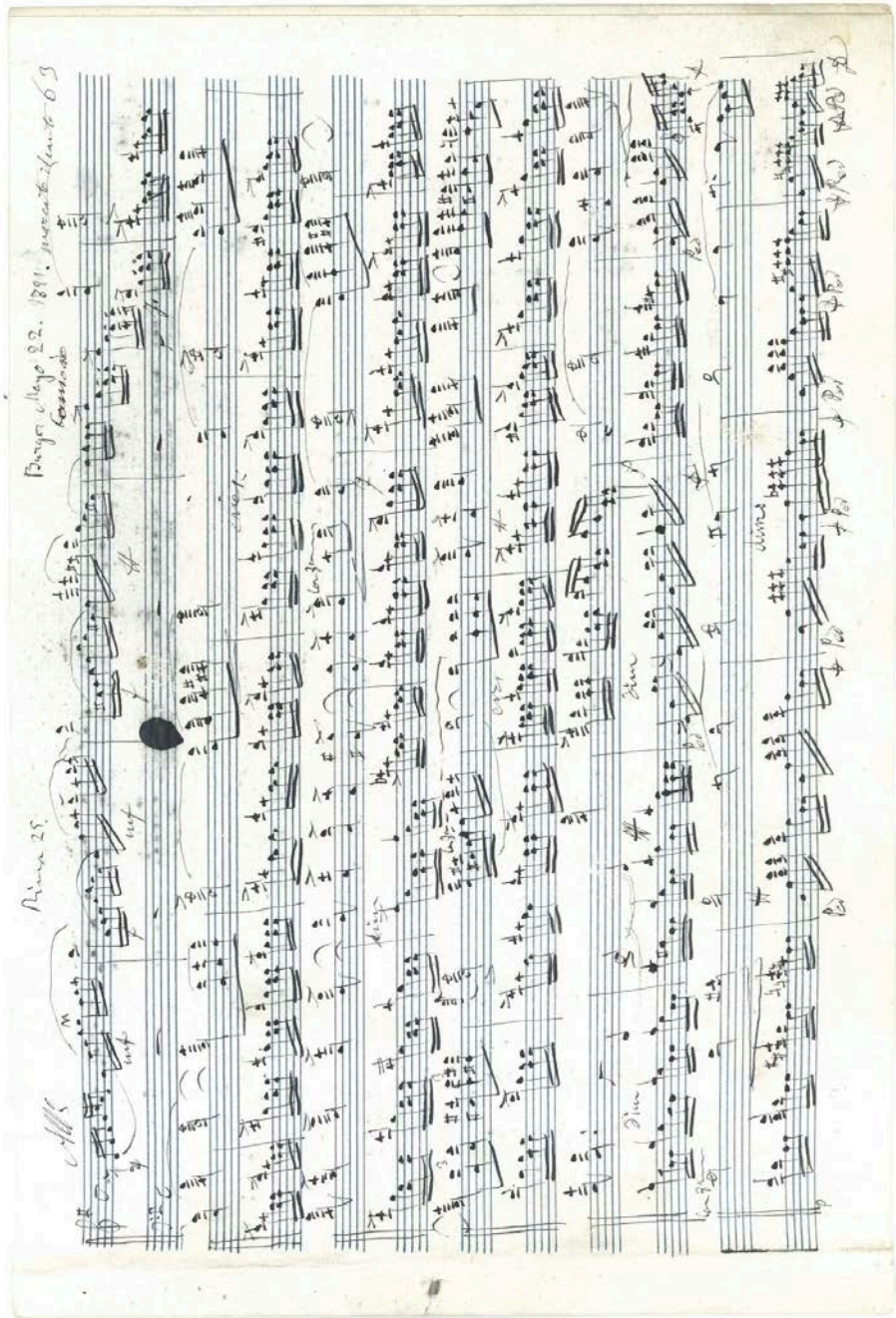


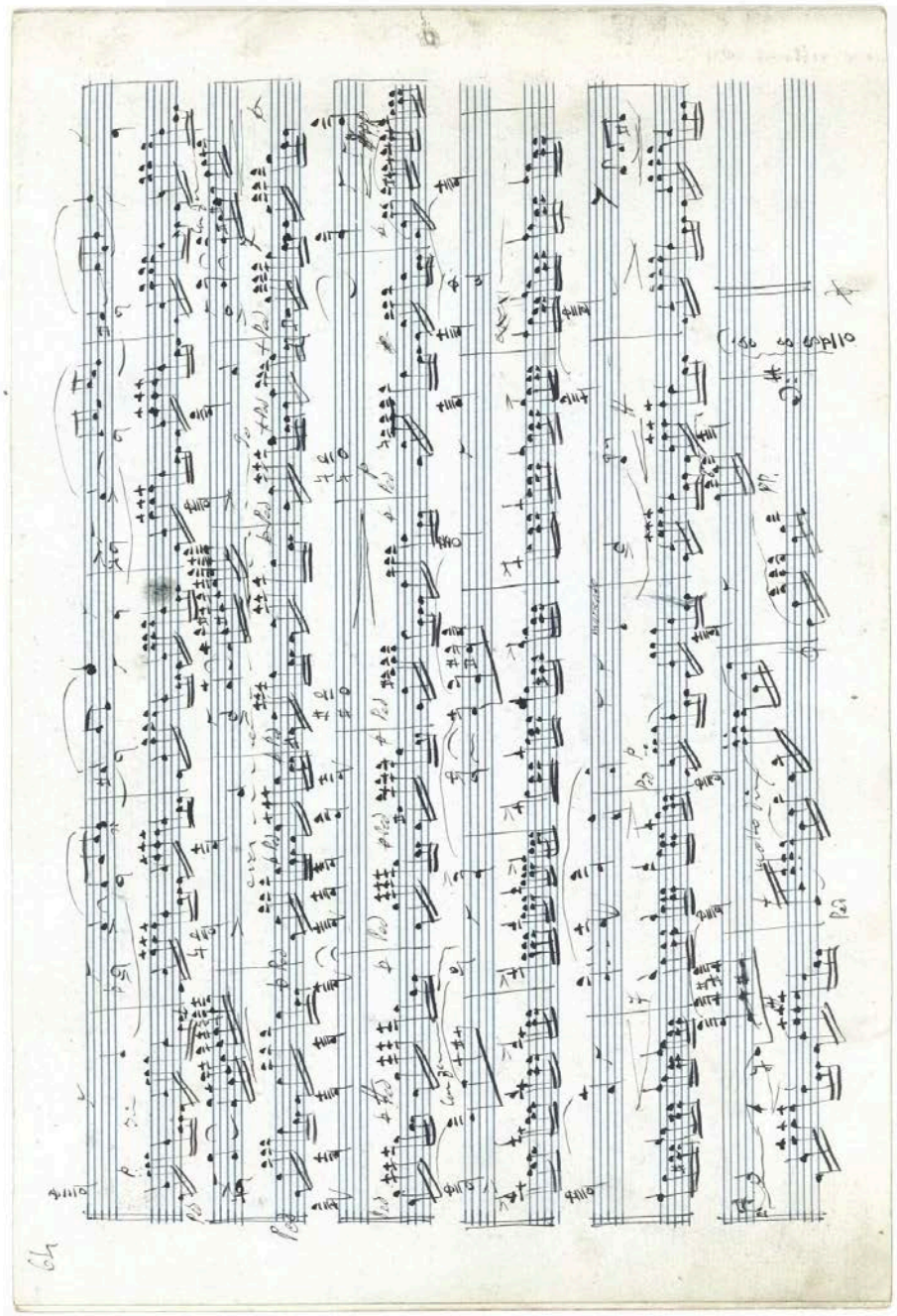


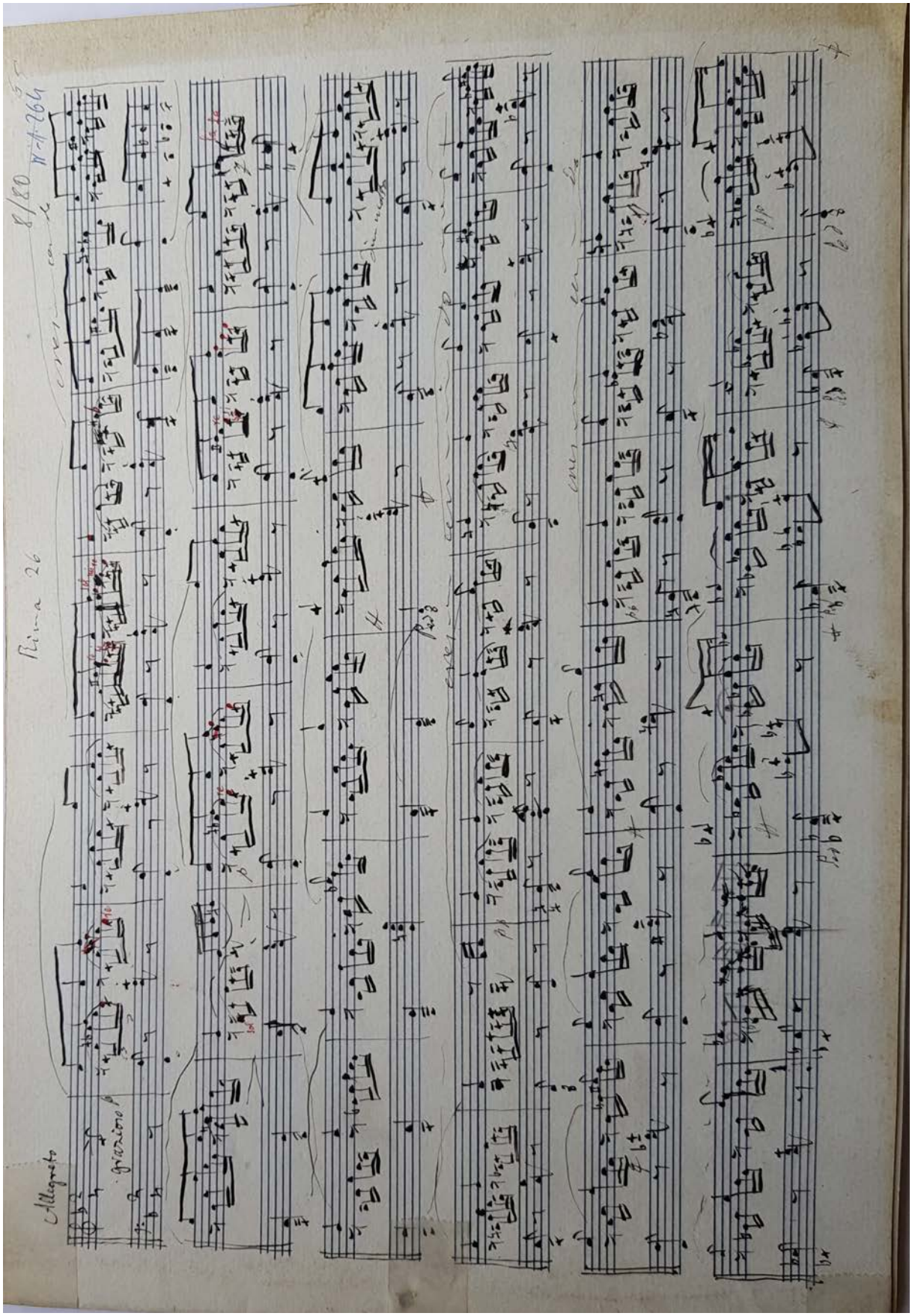


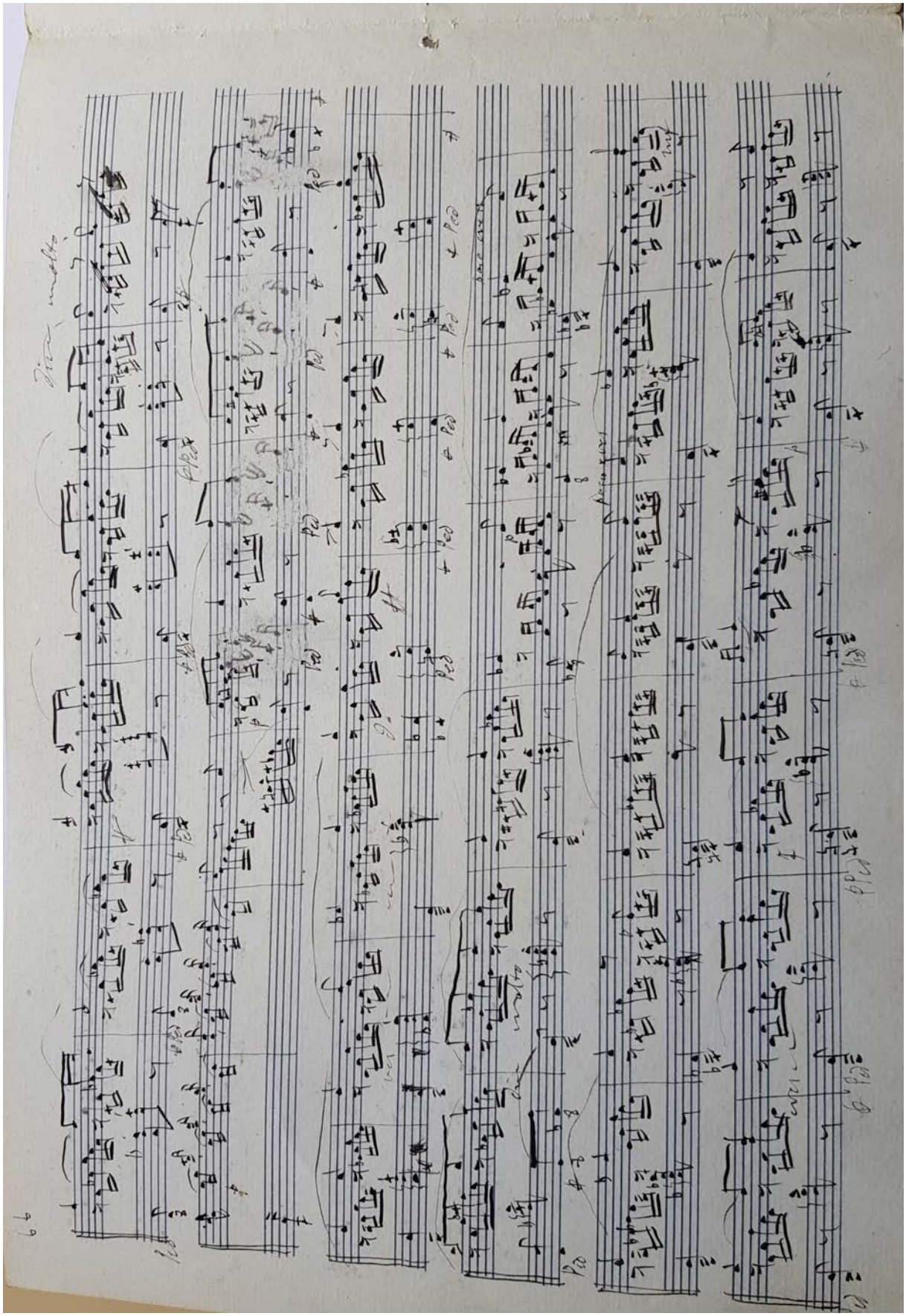


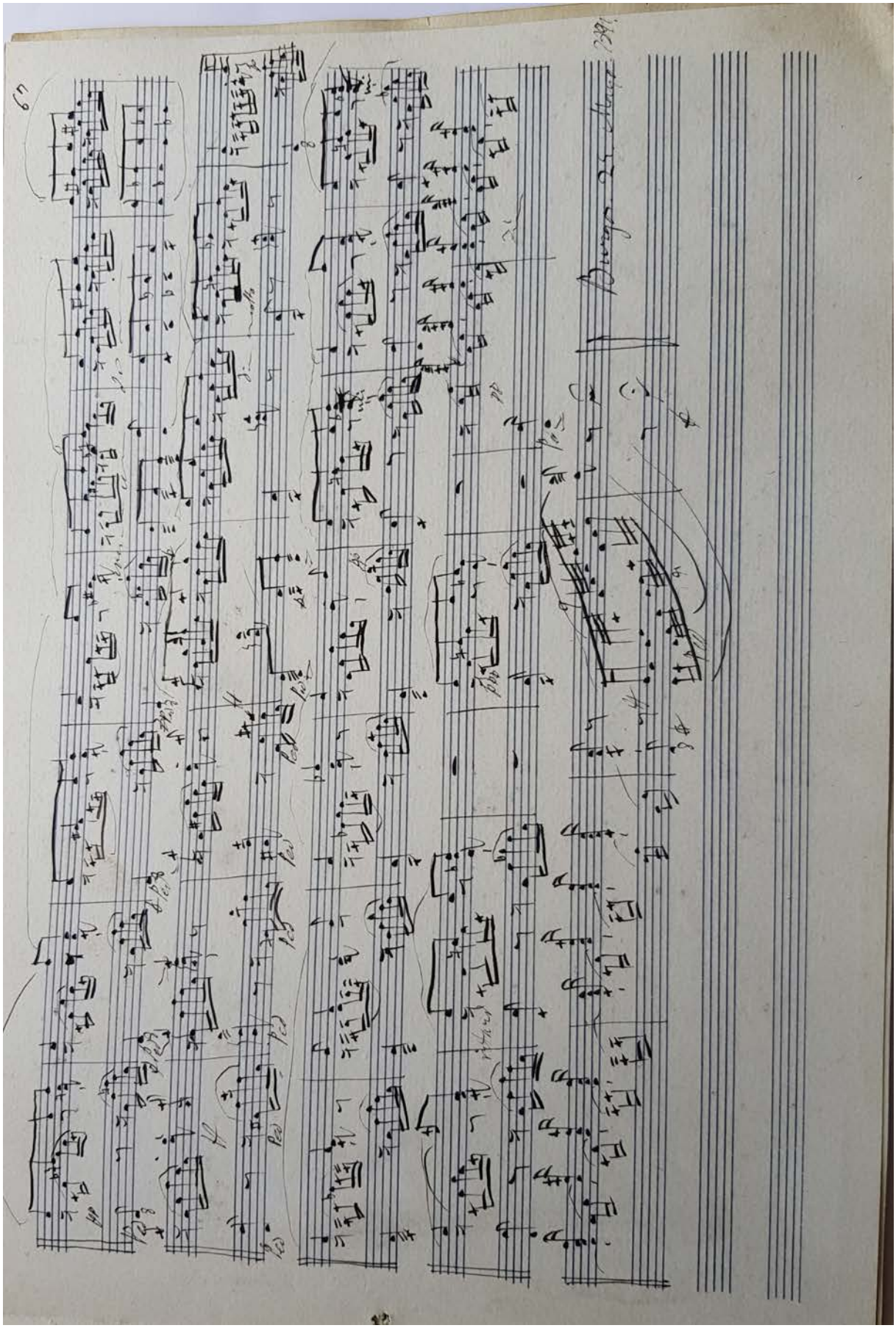


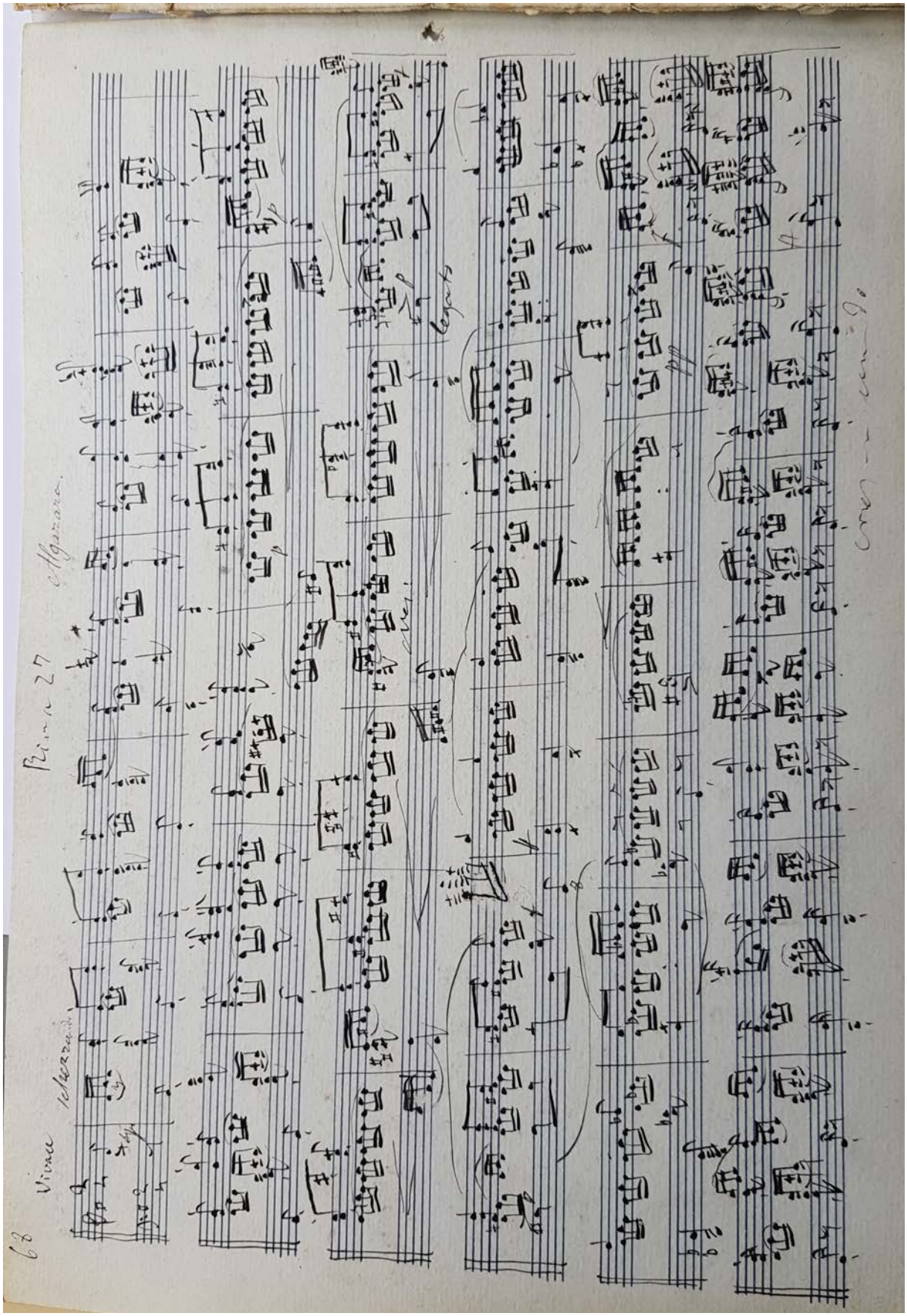


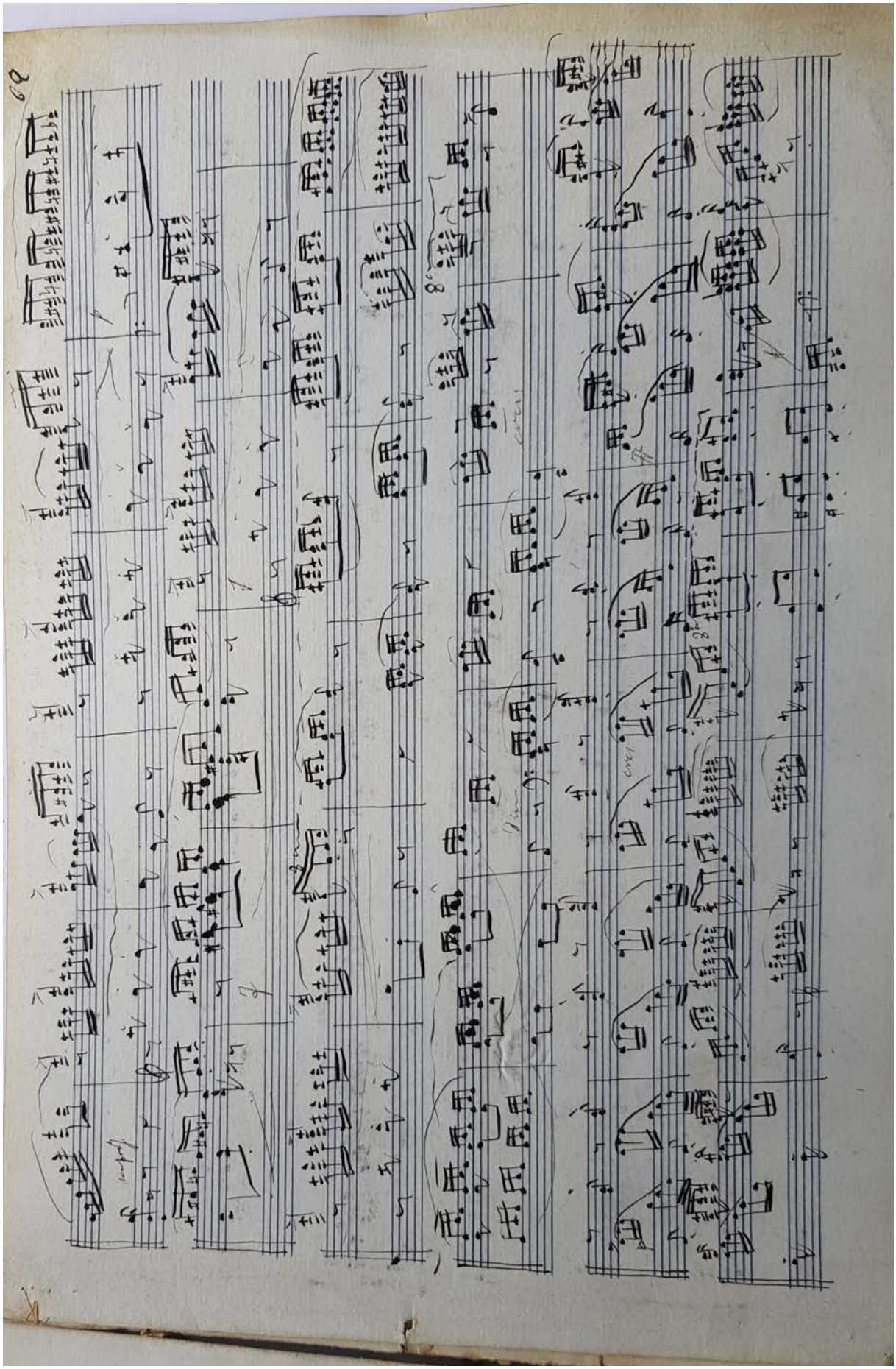


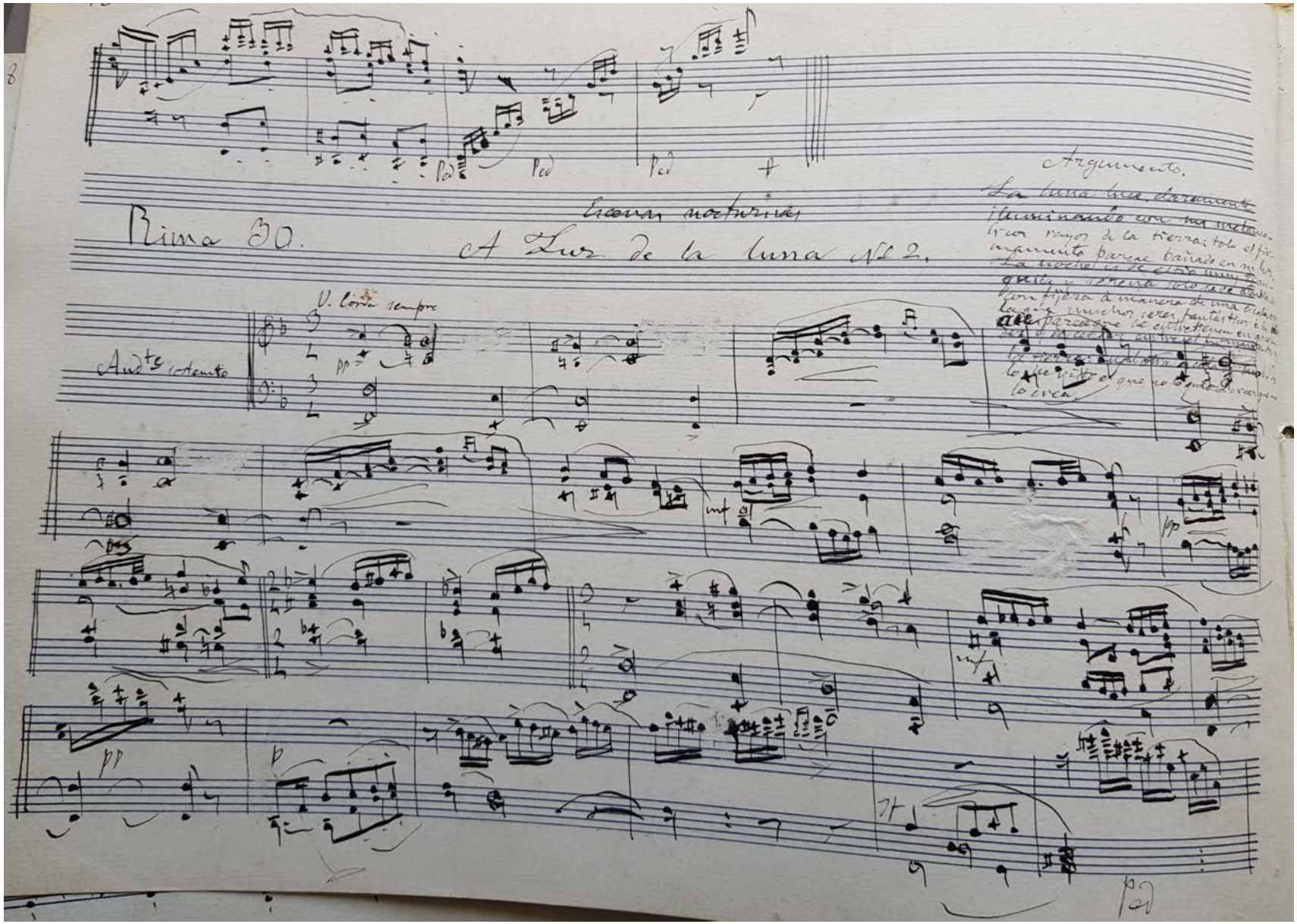

Allegretto
Grazioso
Piano 26
8/80
N-A-264

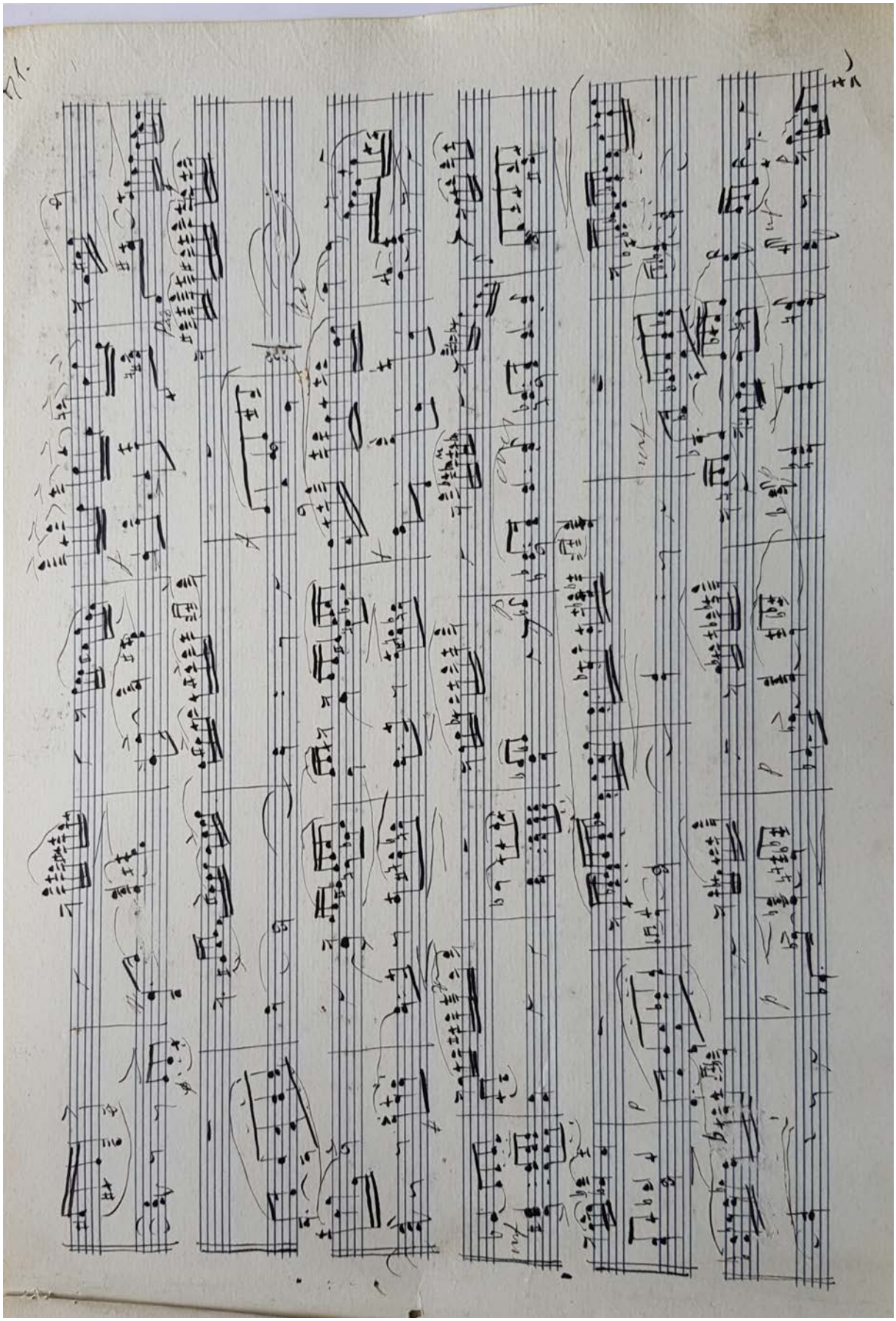


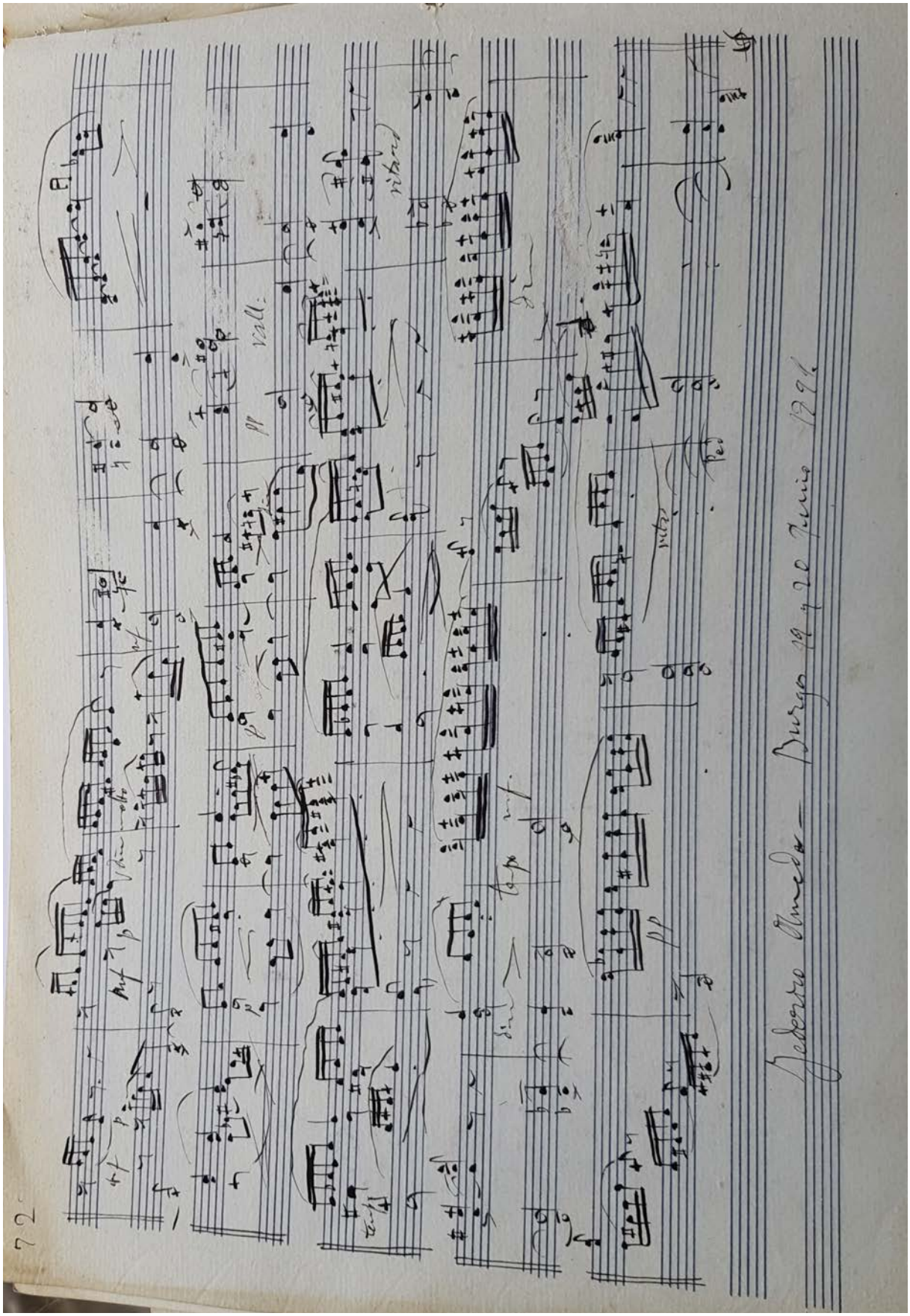


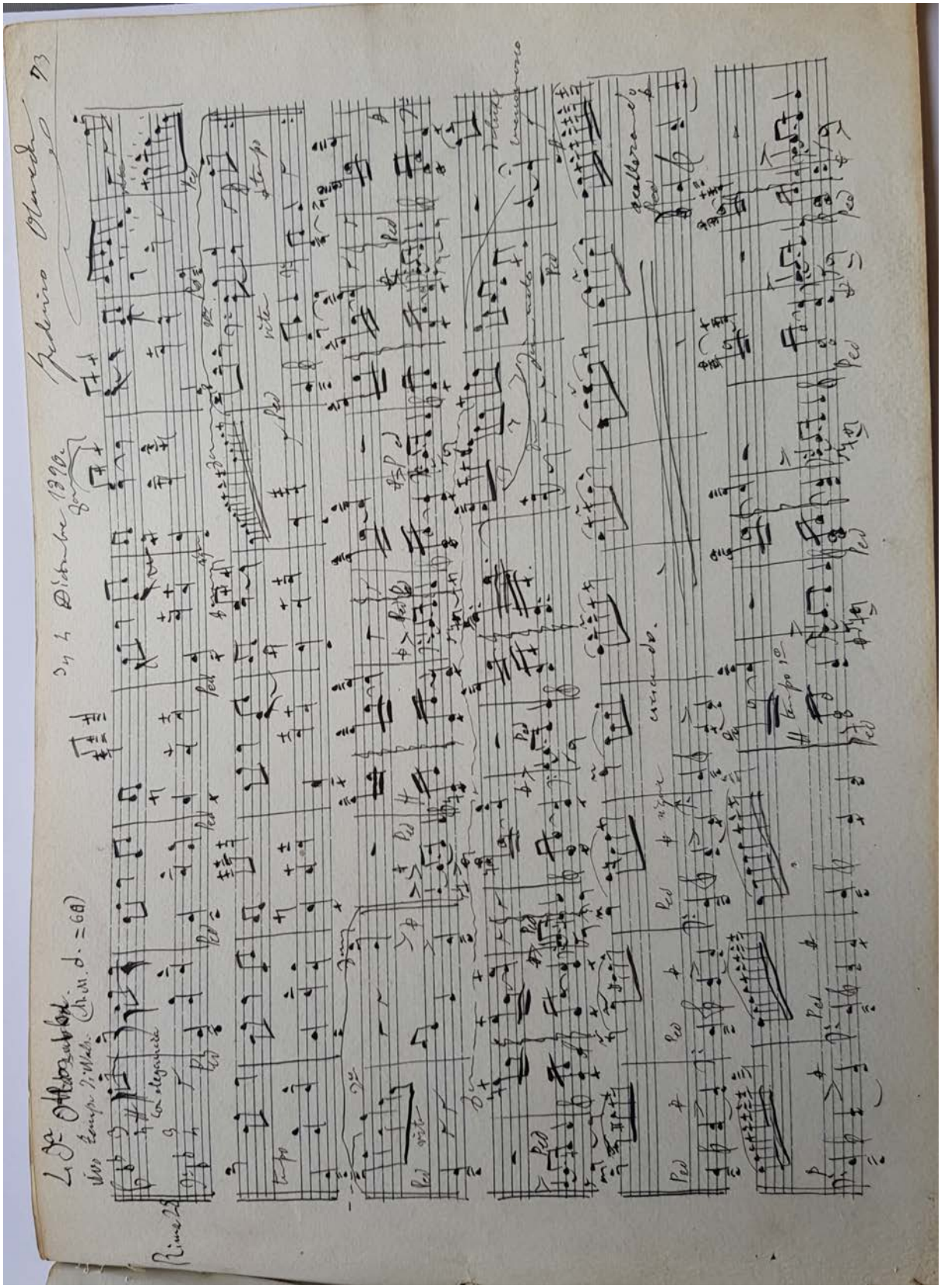

68
Vivace
Scherzando
Piano 27
allgazzara
legato
cresc. molto

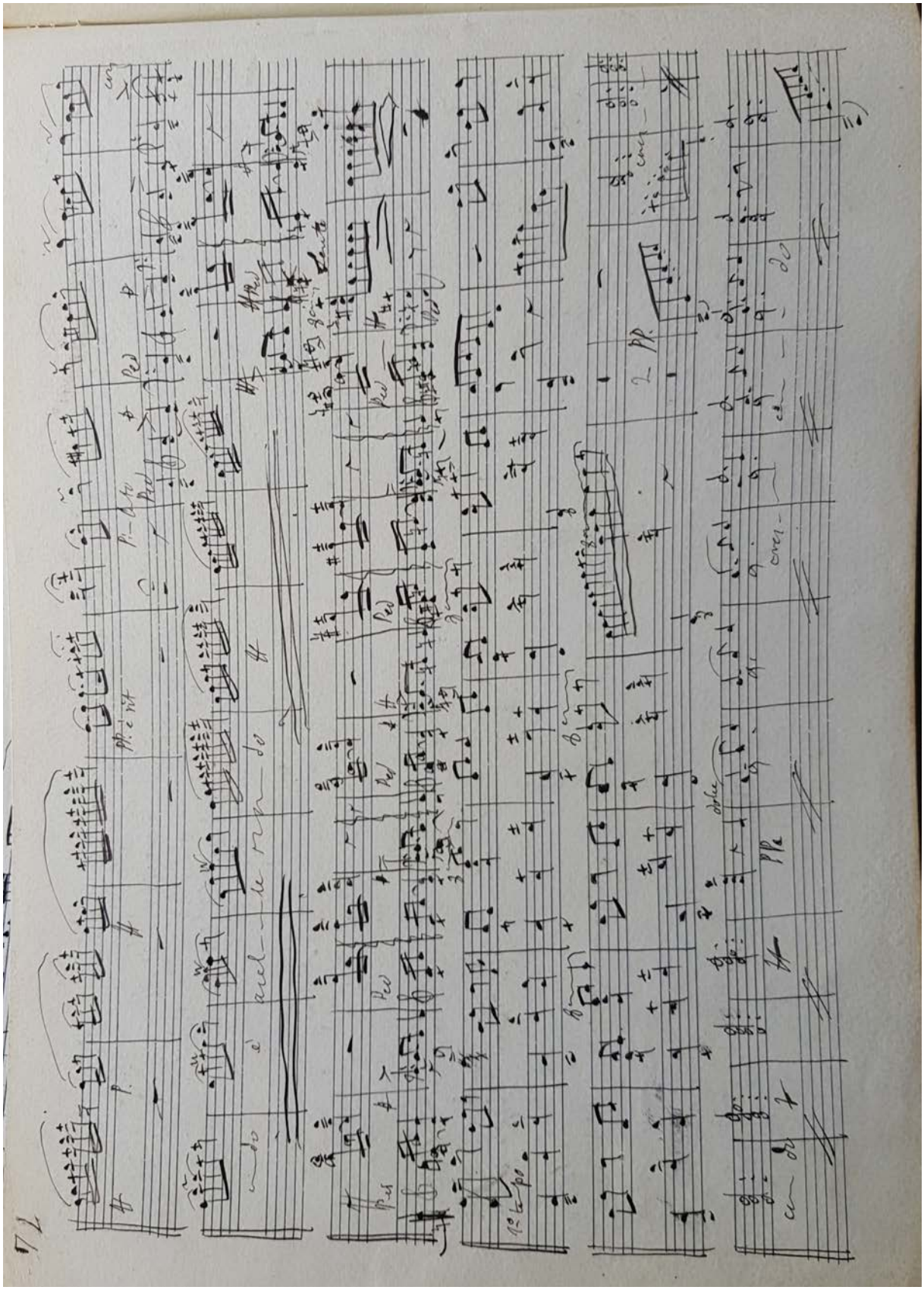


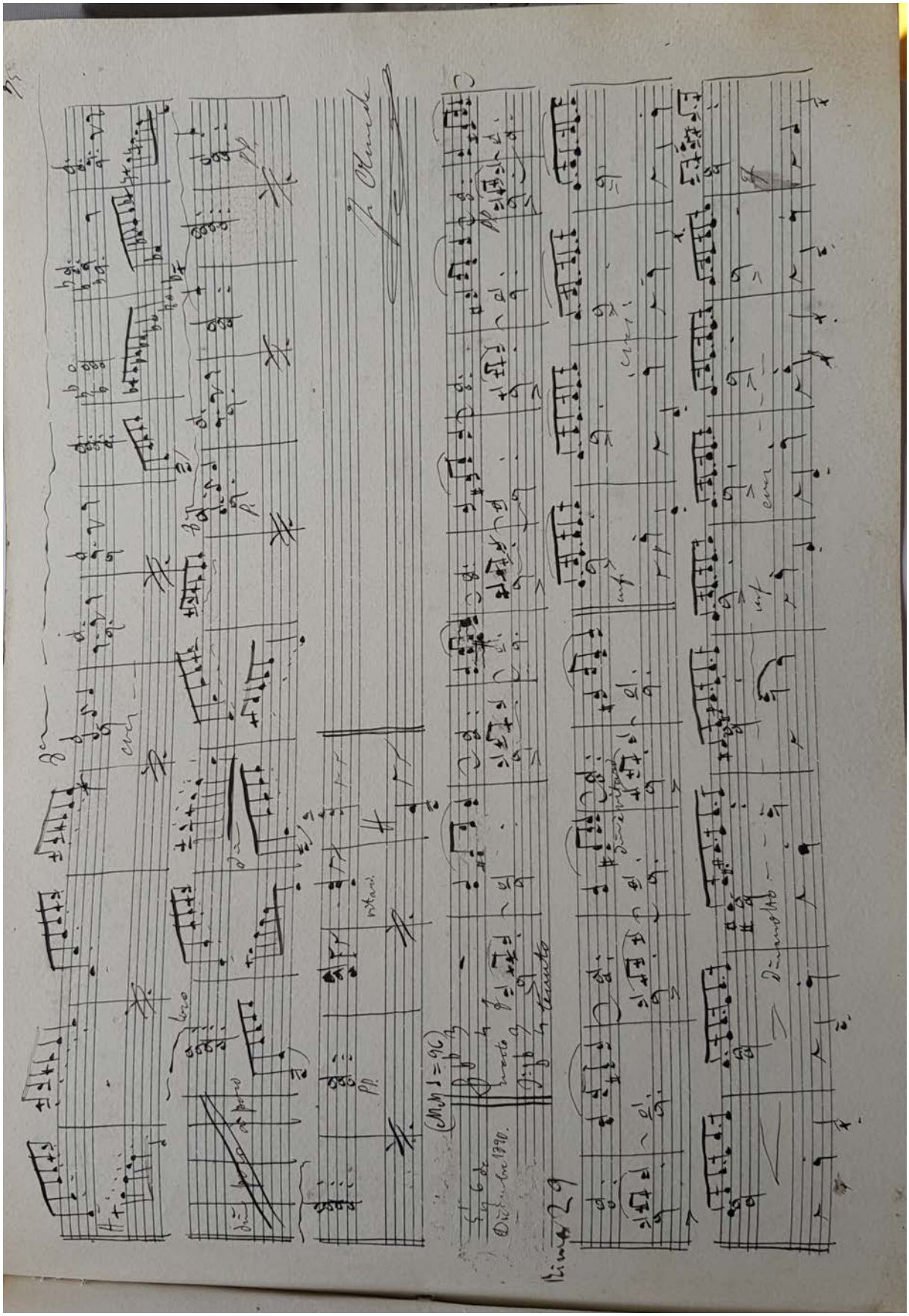

Rima 30.
Escena nocturna.
A Luz de la luna Nº 2.
Argumento.
Andte sostenuto
V. Coda sempre

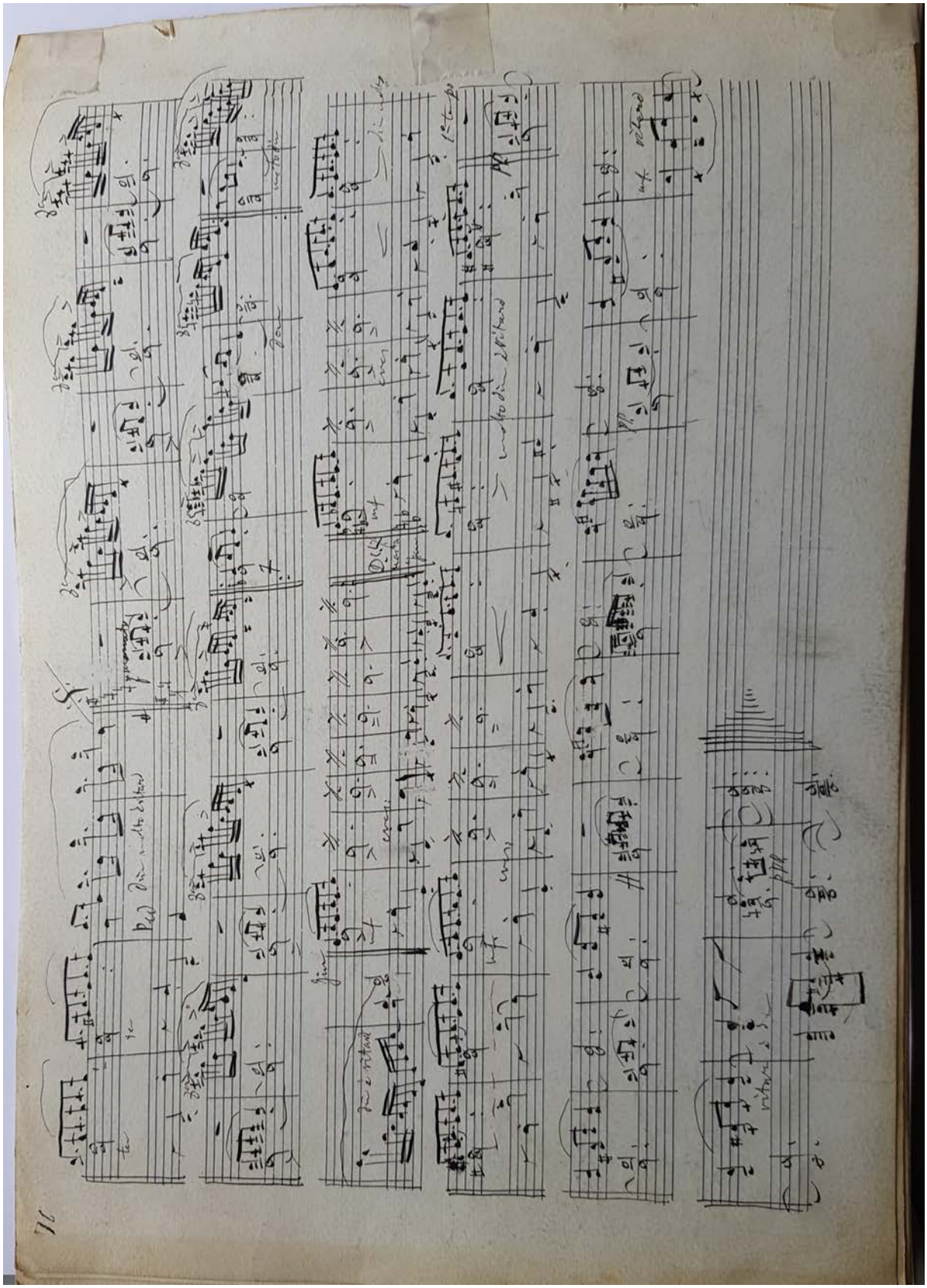


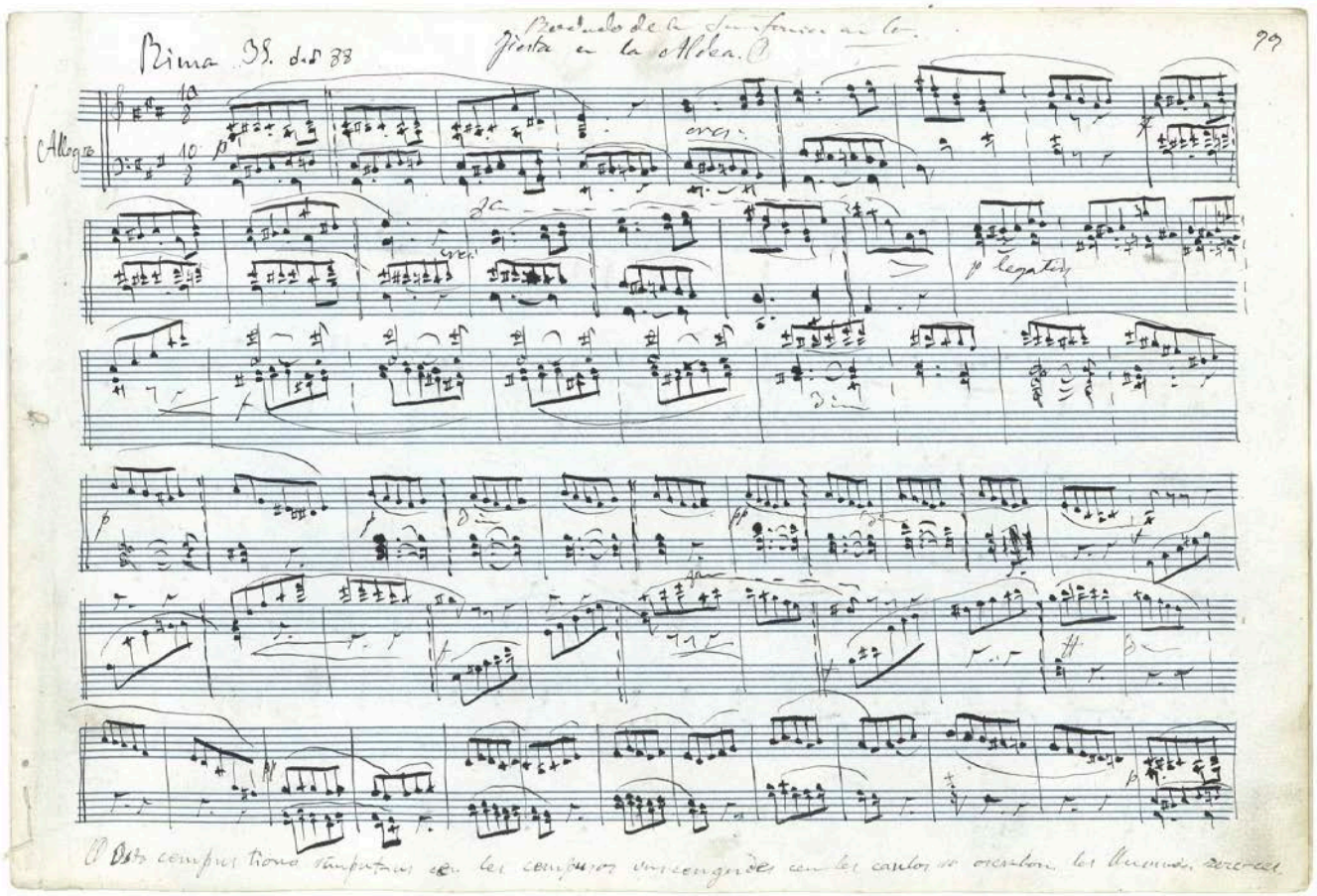

Federico Mendez — Burgos 19 y 20 Junio 1894

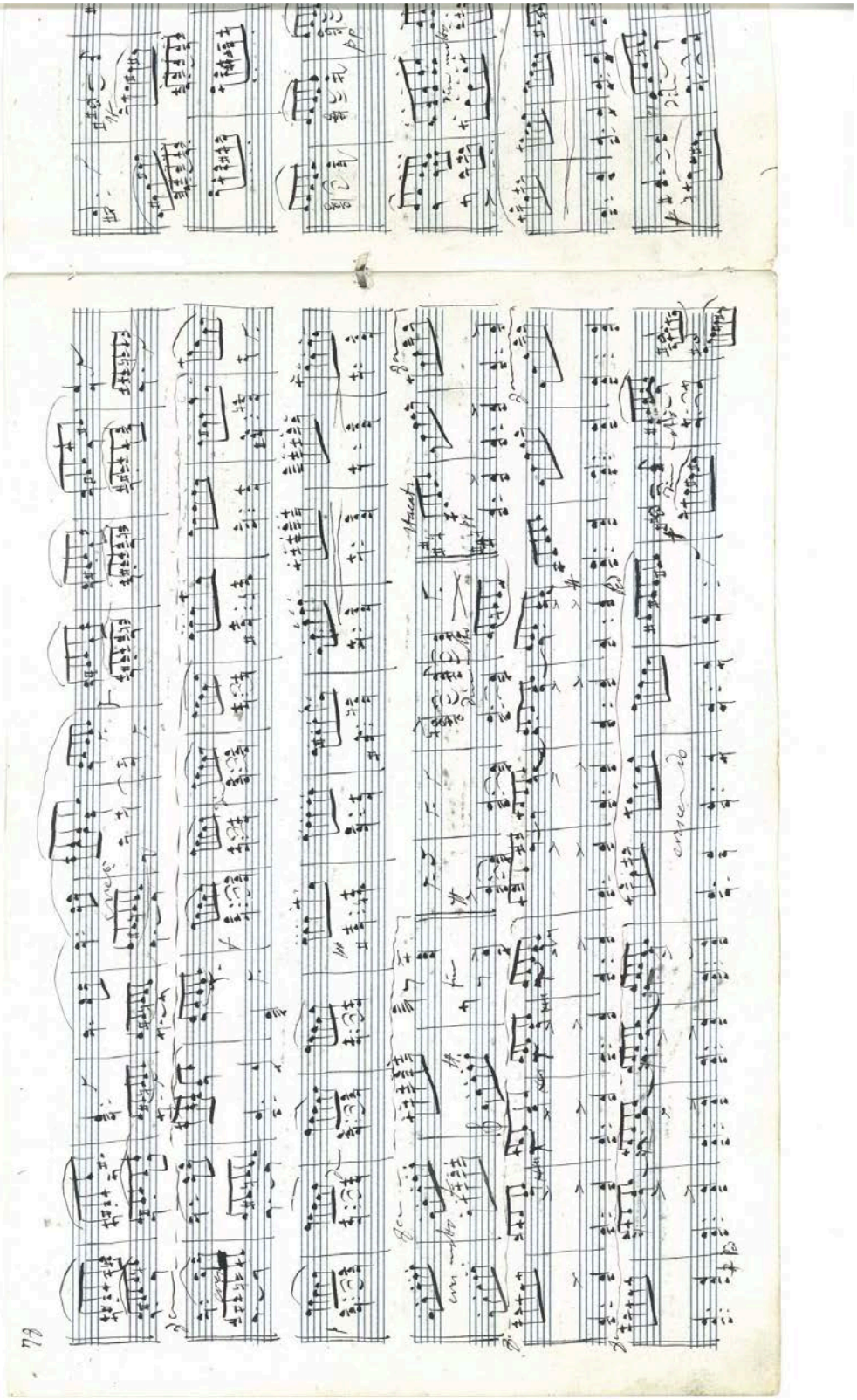


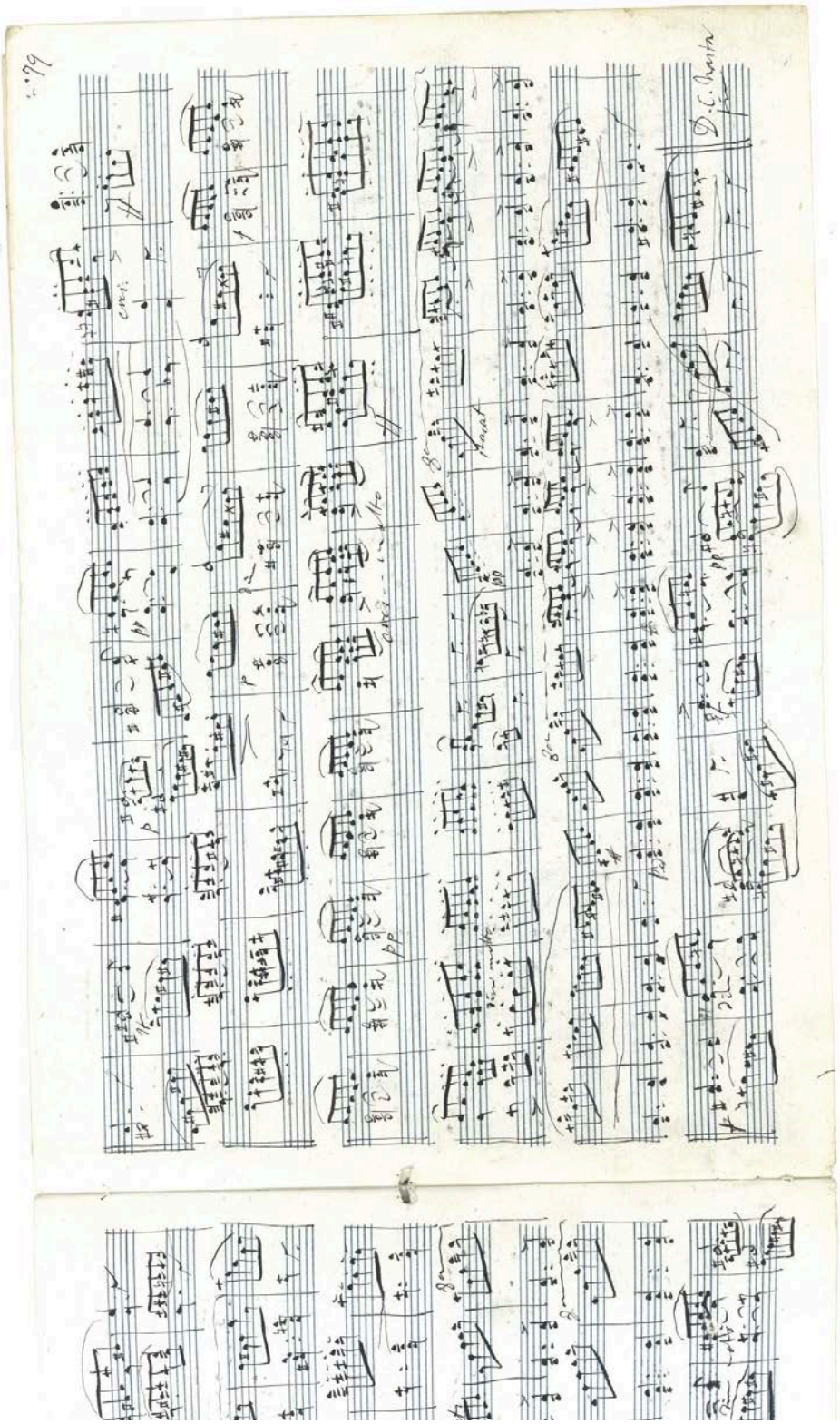


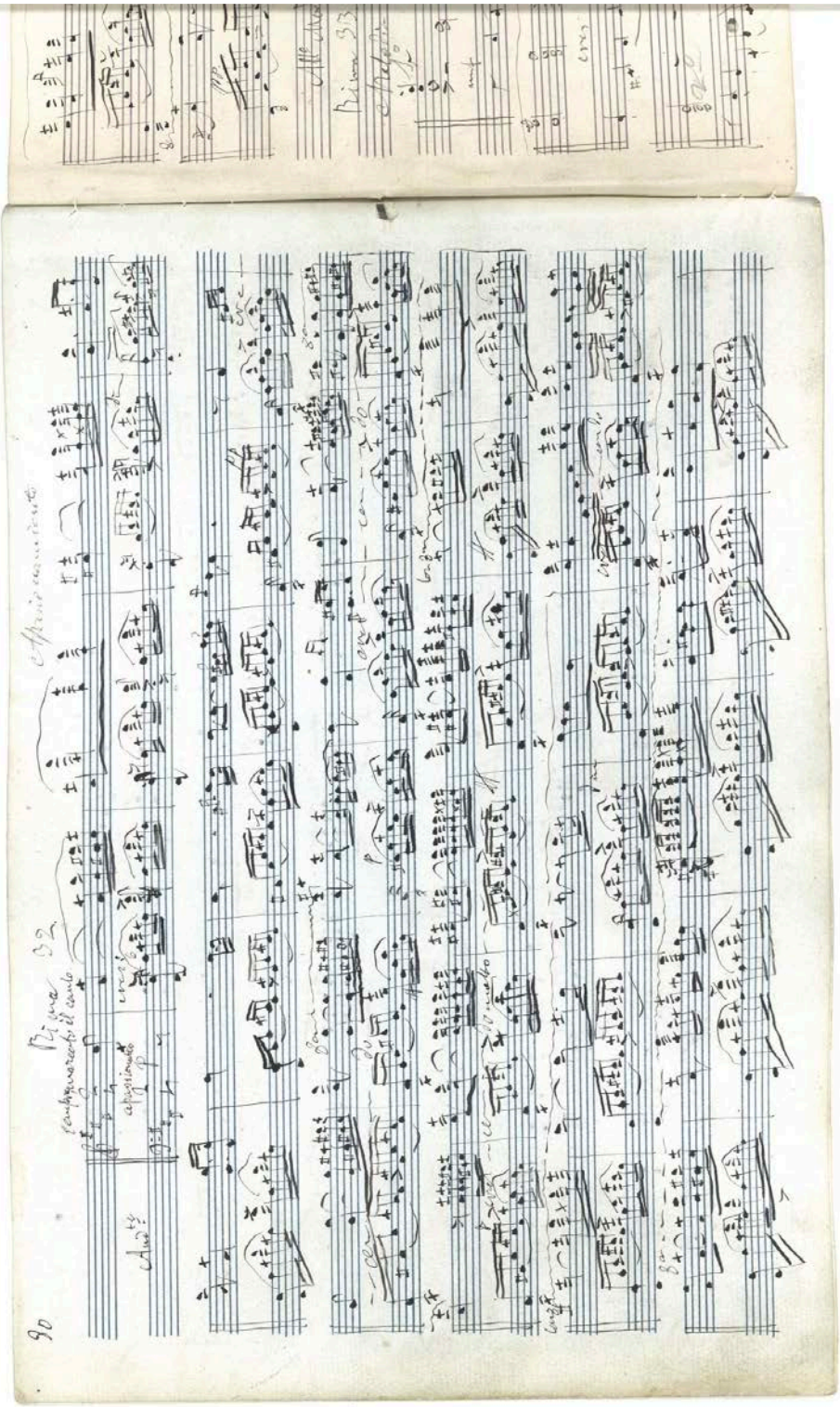


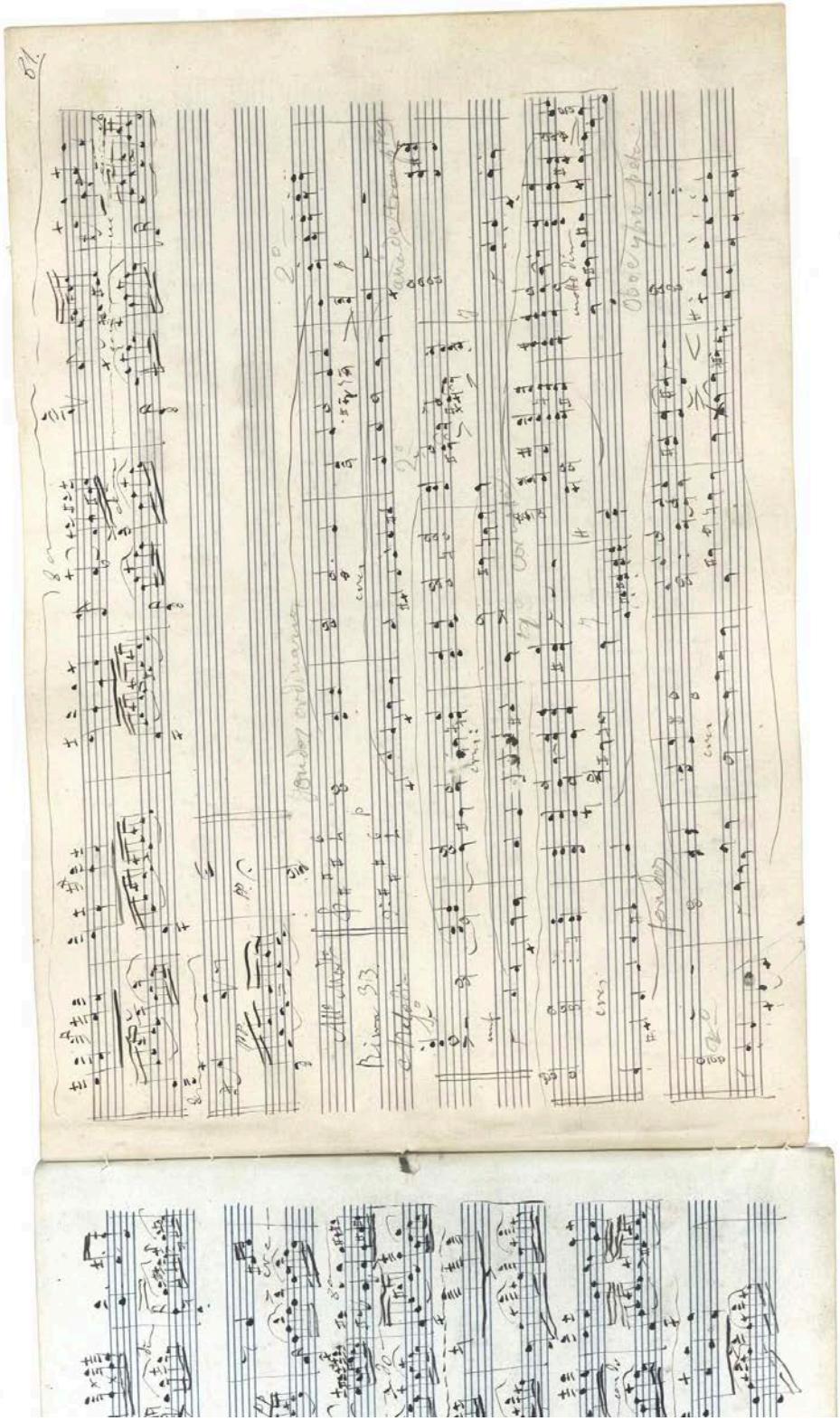


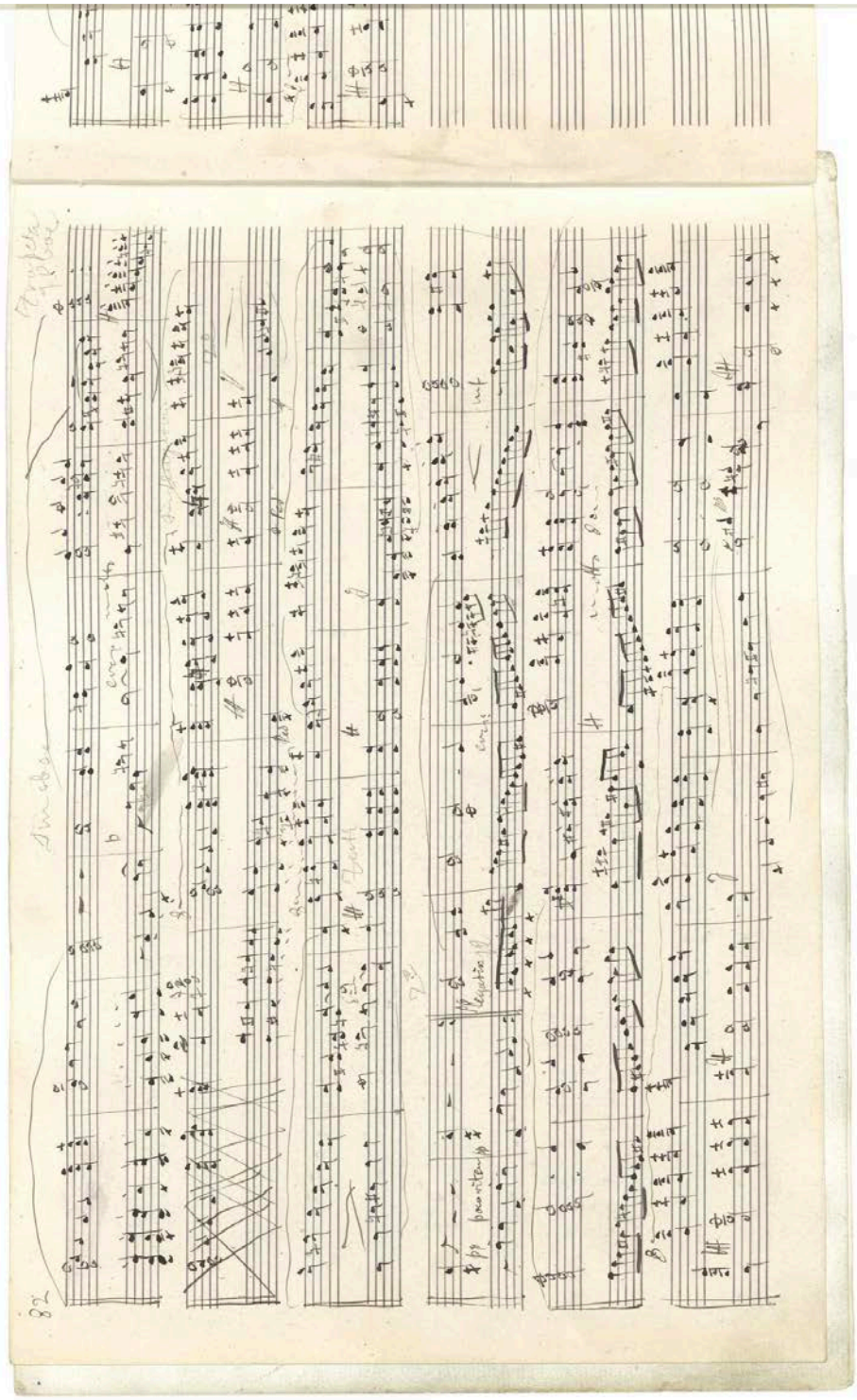

Rima 38. d.d 88
Preludio de la Sinfonía en la
fiesta en la Alhea.
99
Allegro
legato

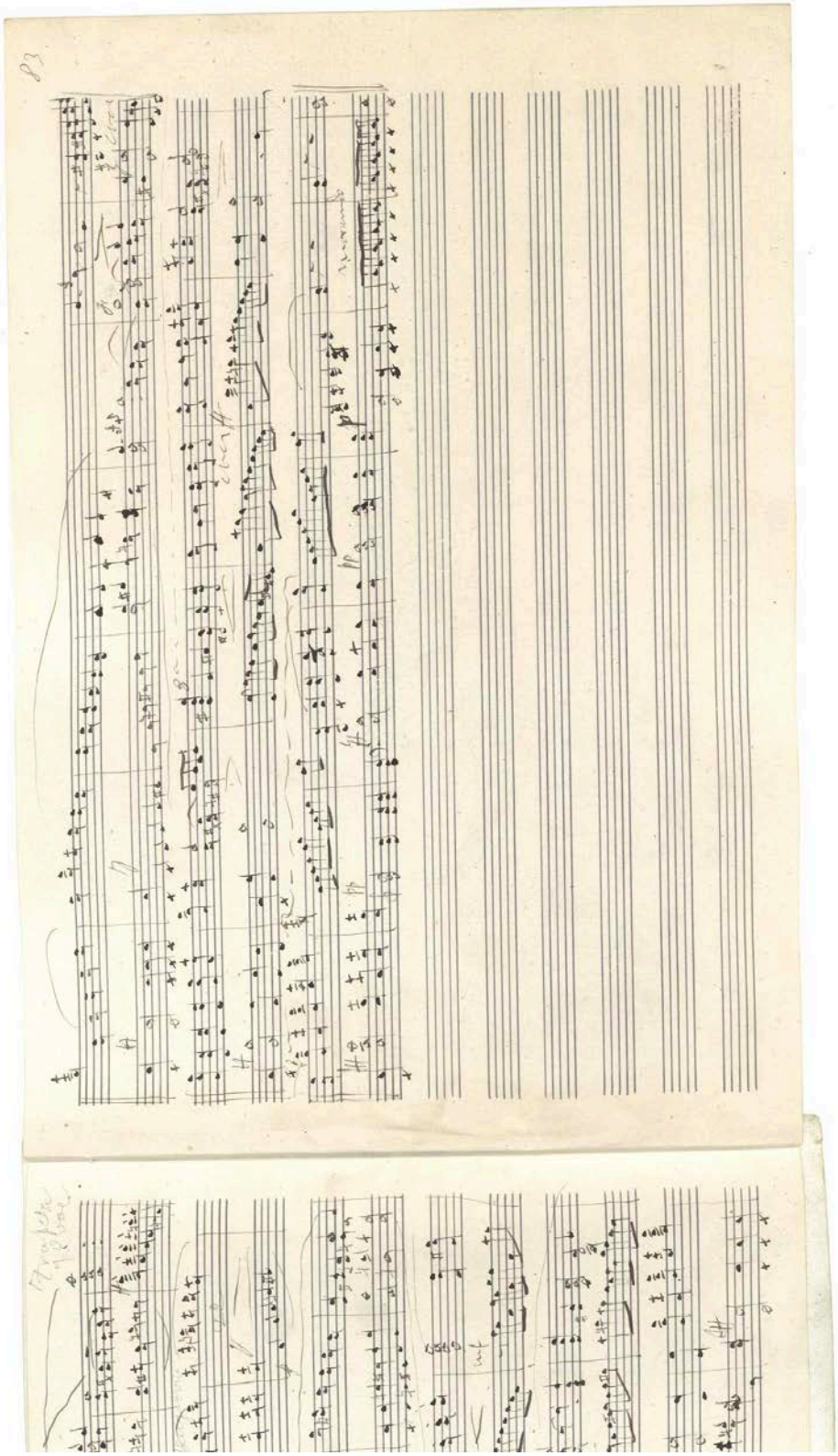

79
pp
espressivo





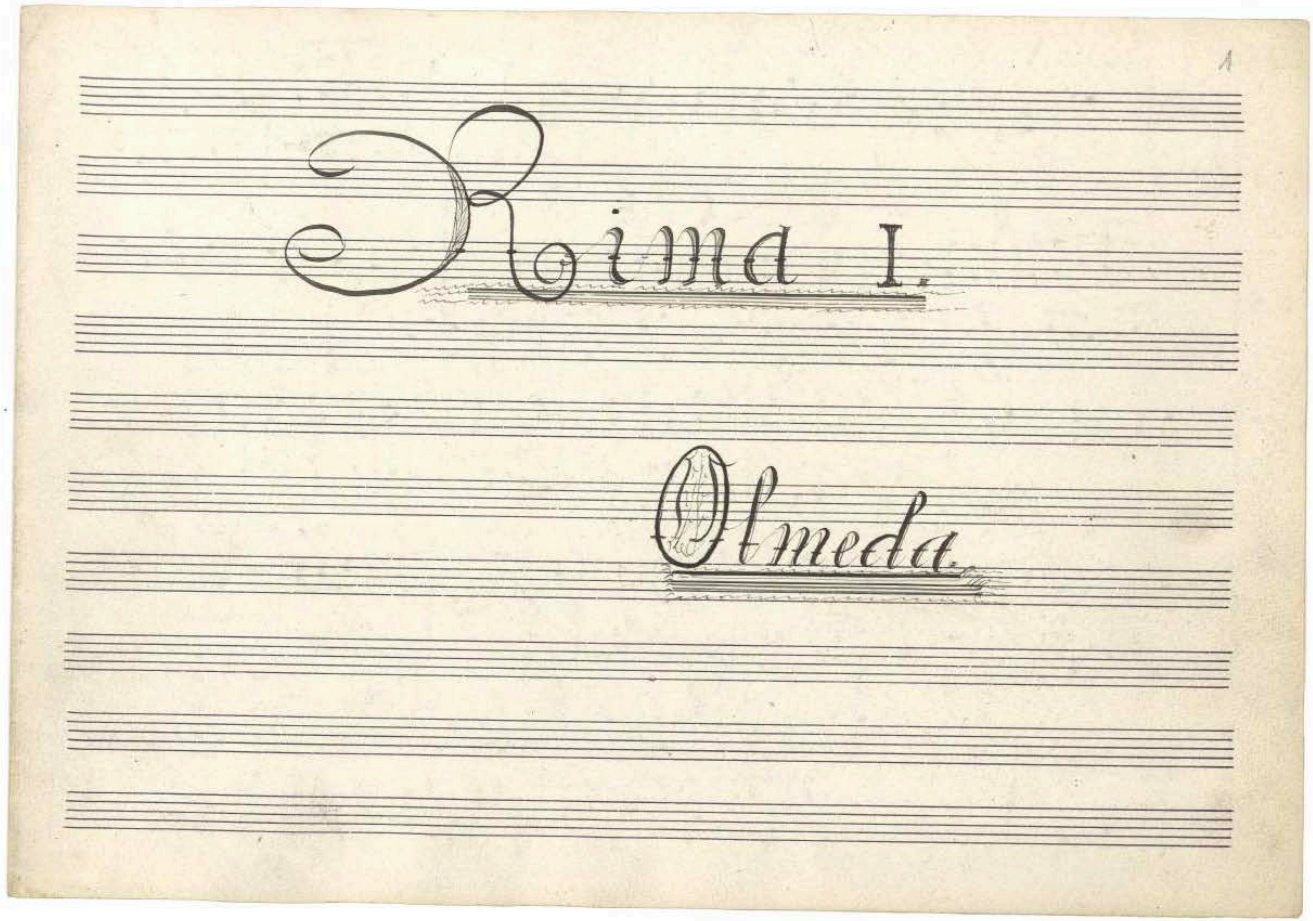


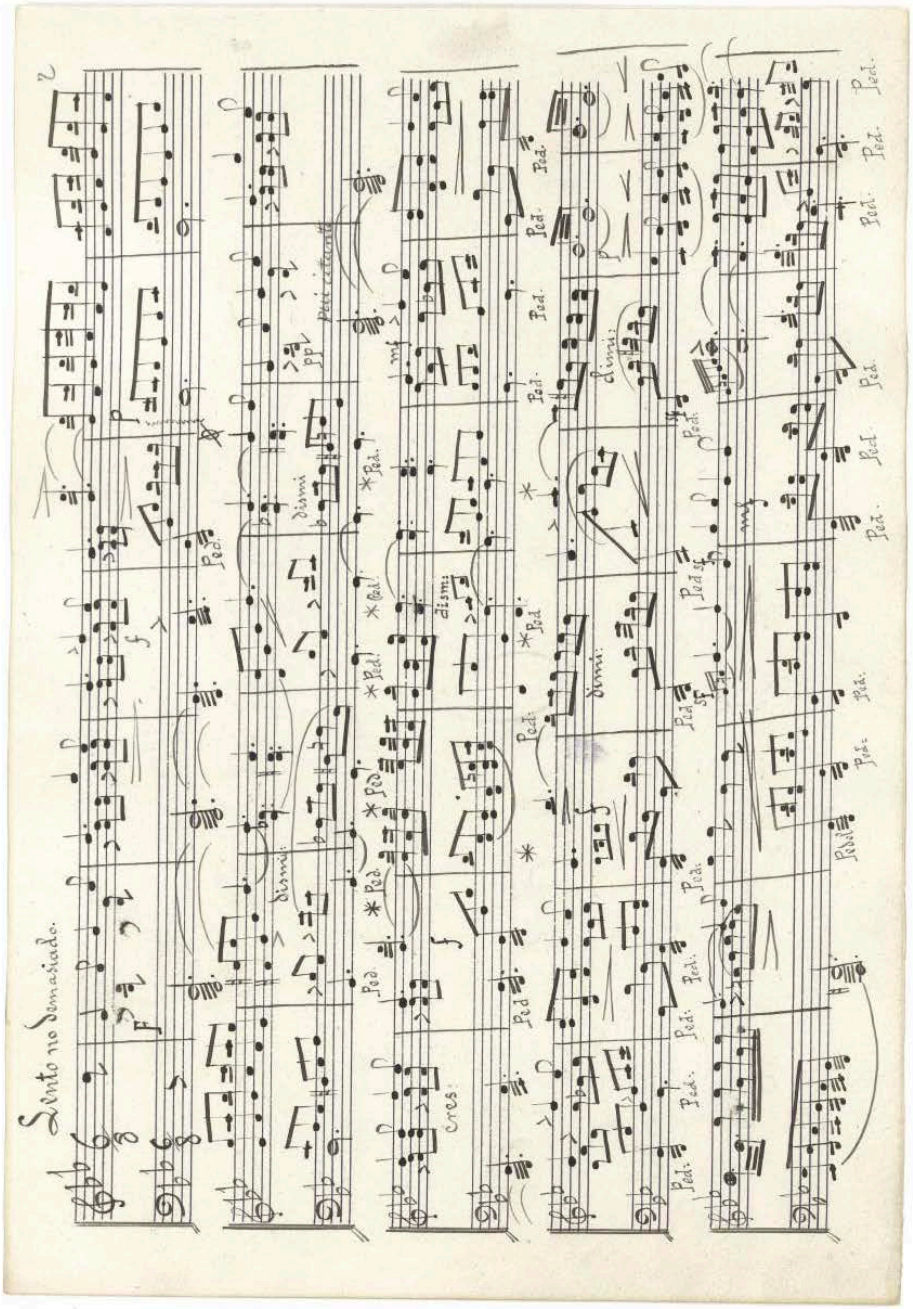


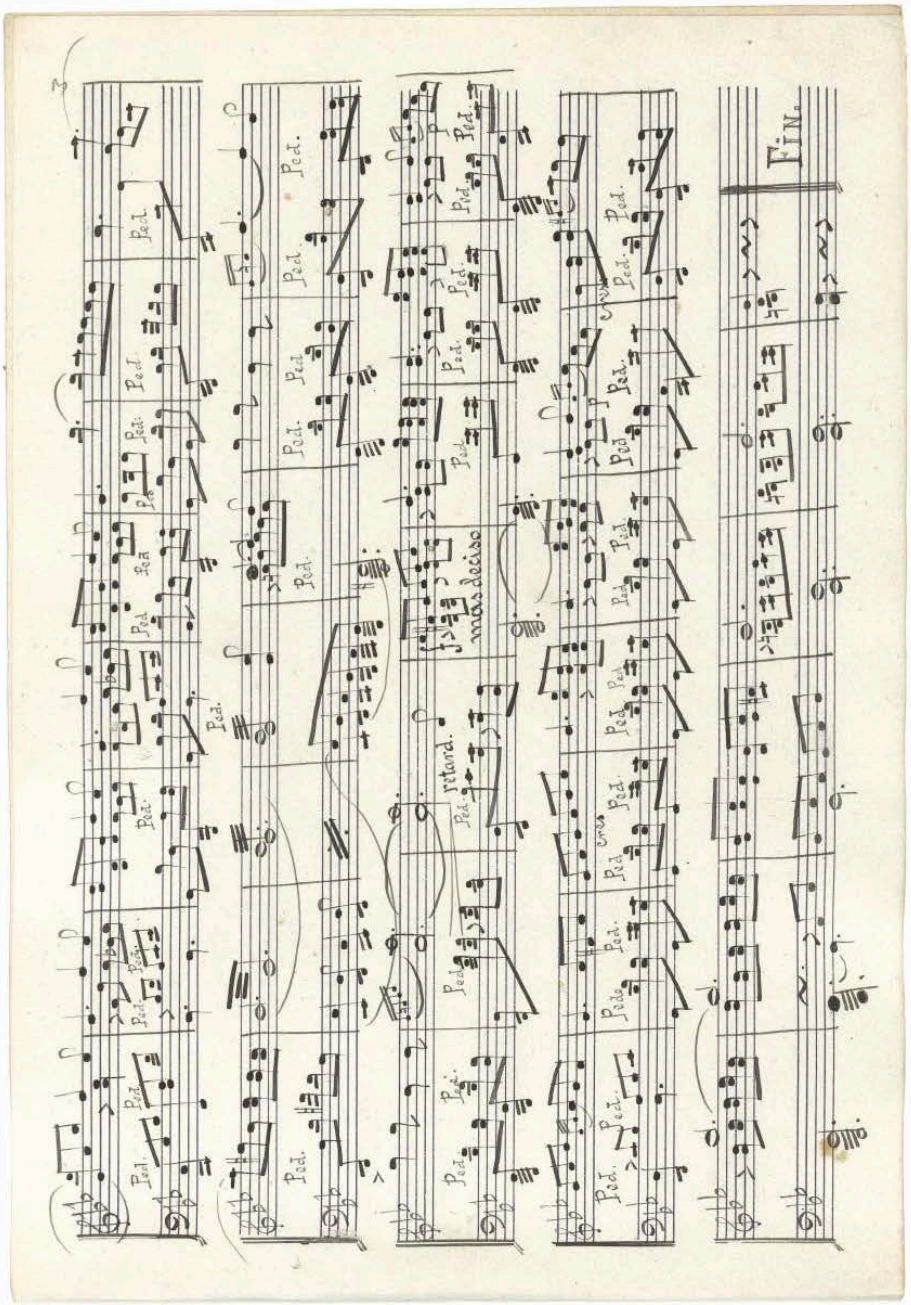


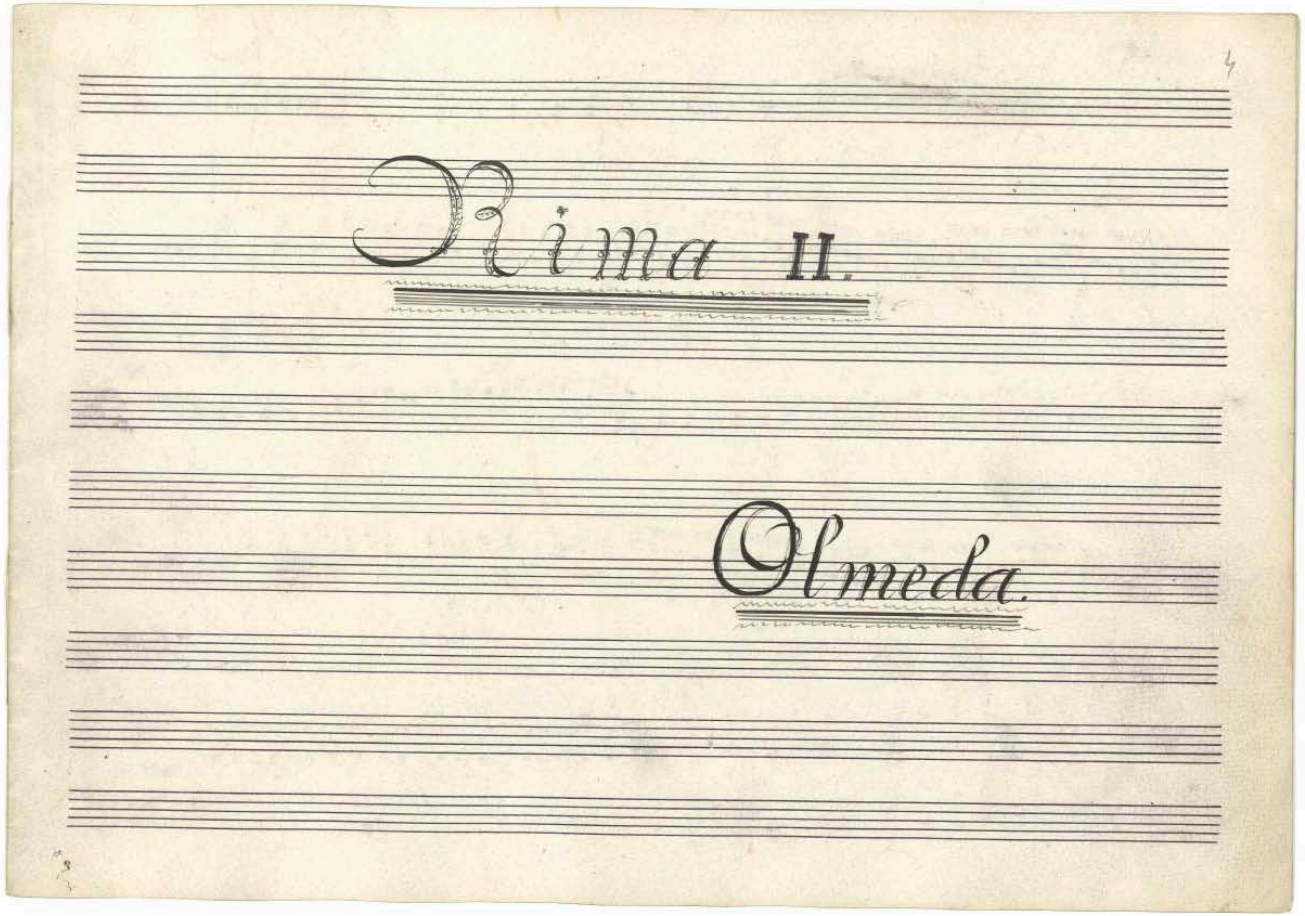
Manuscritos de copista por Fidel Santamaría:

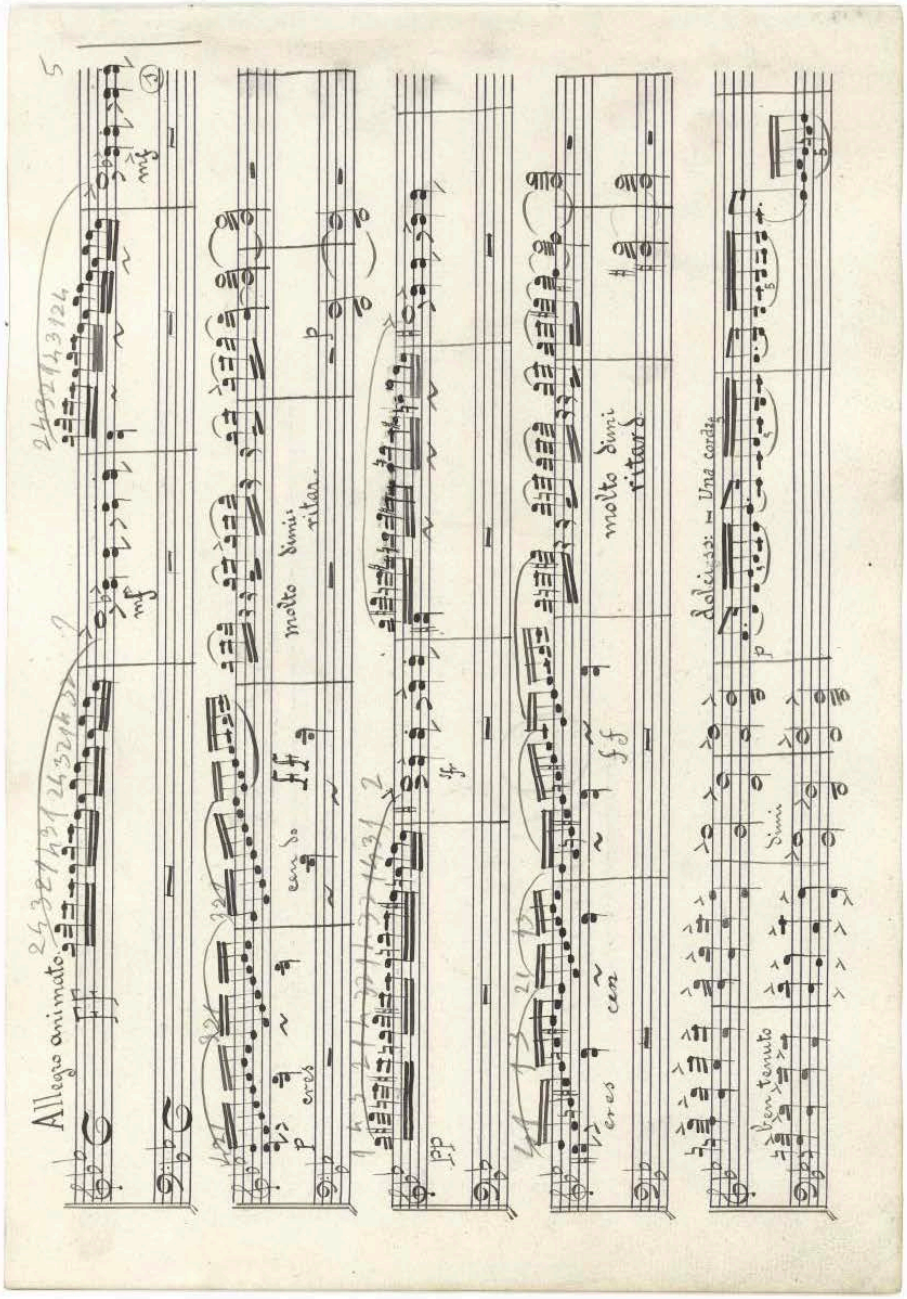
Rima 1, 2, 14, 23, 24, 25 y 29.

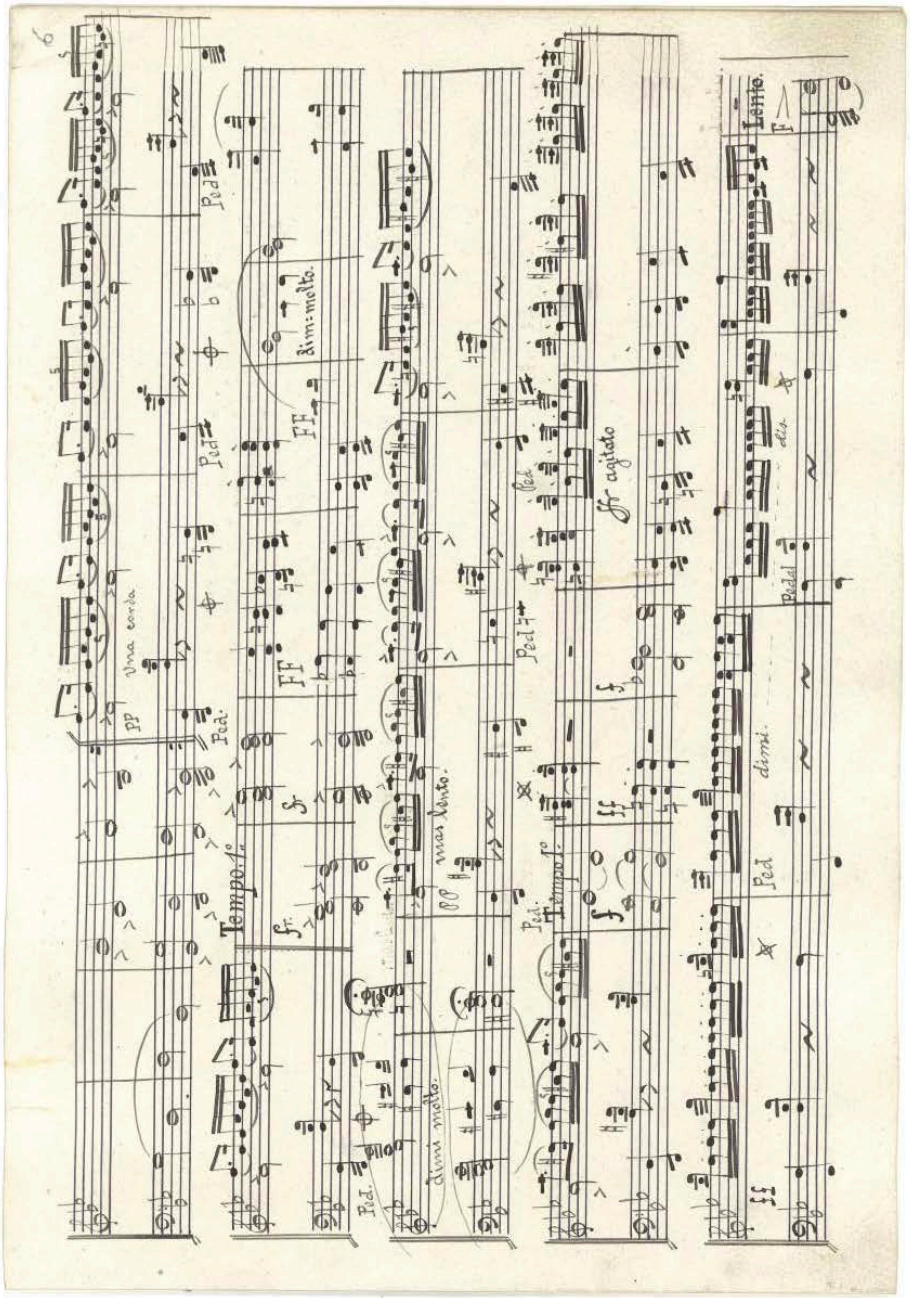

1
Rima I.
Olmeda.

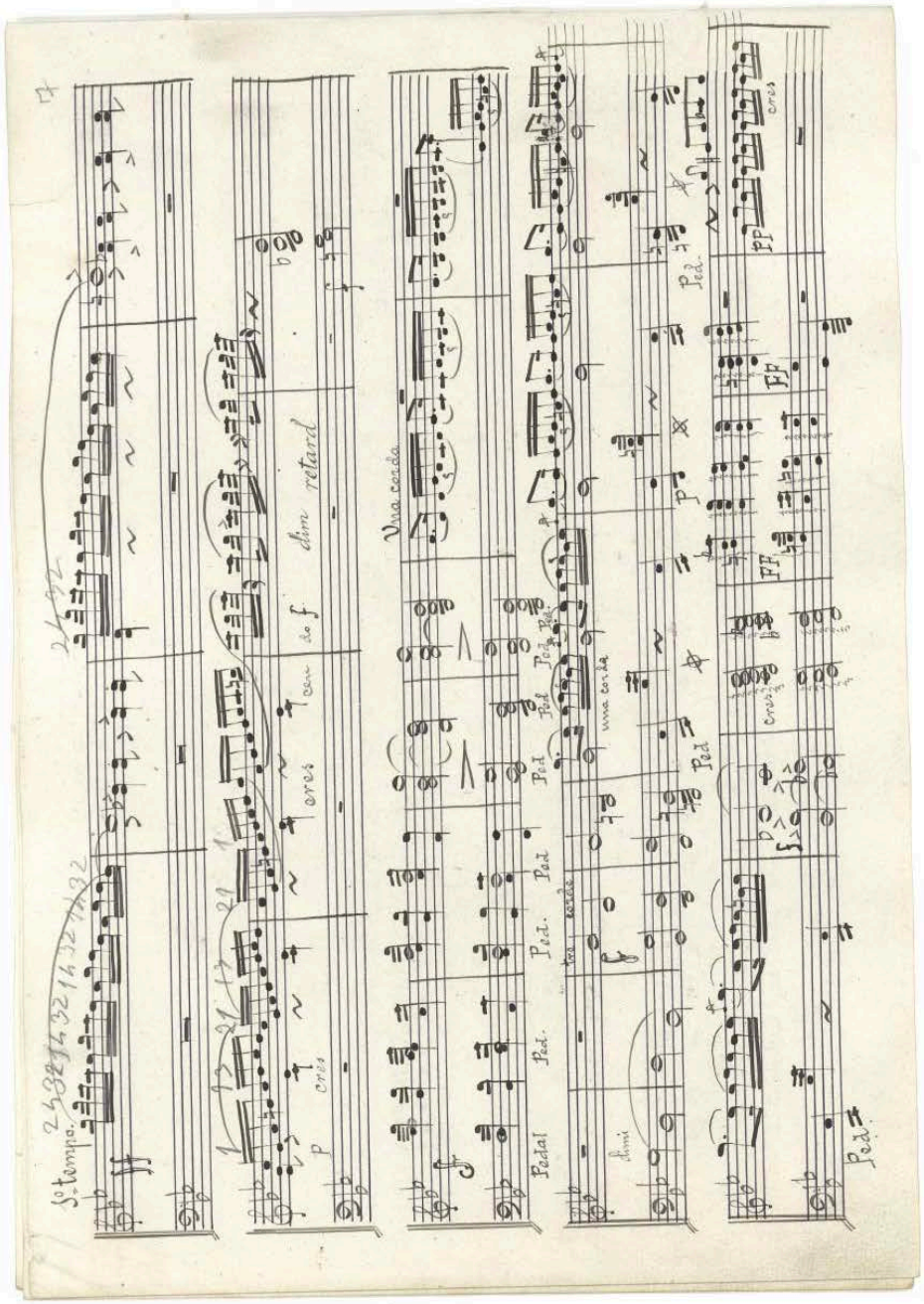

Lento ne Semaiado.
2
dimi
cres.
dim.
Ped.

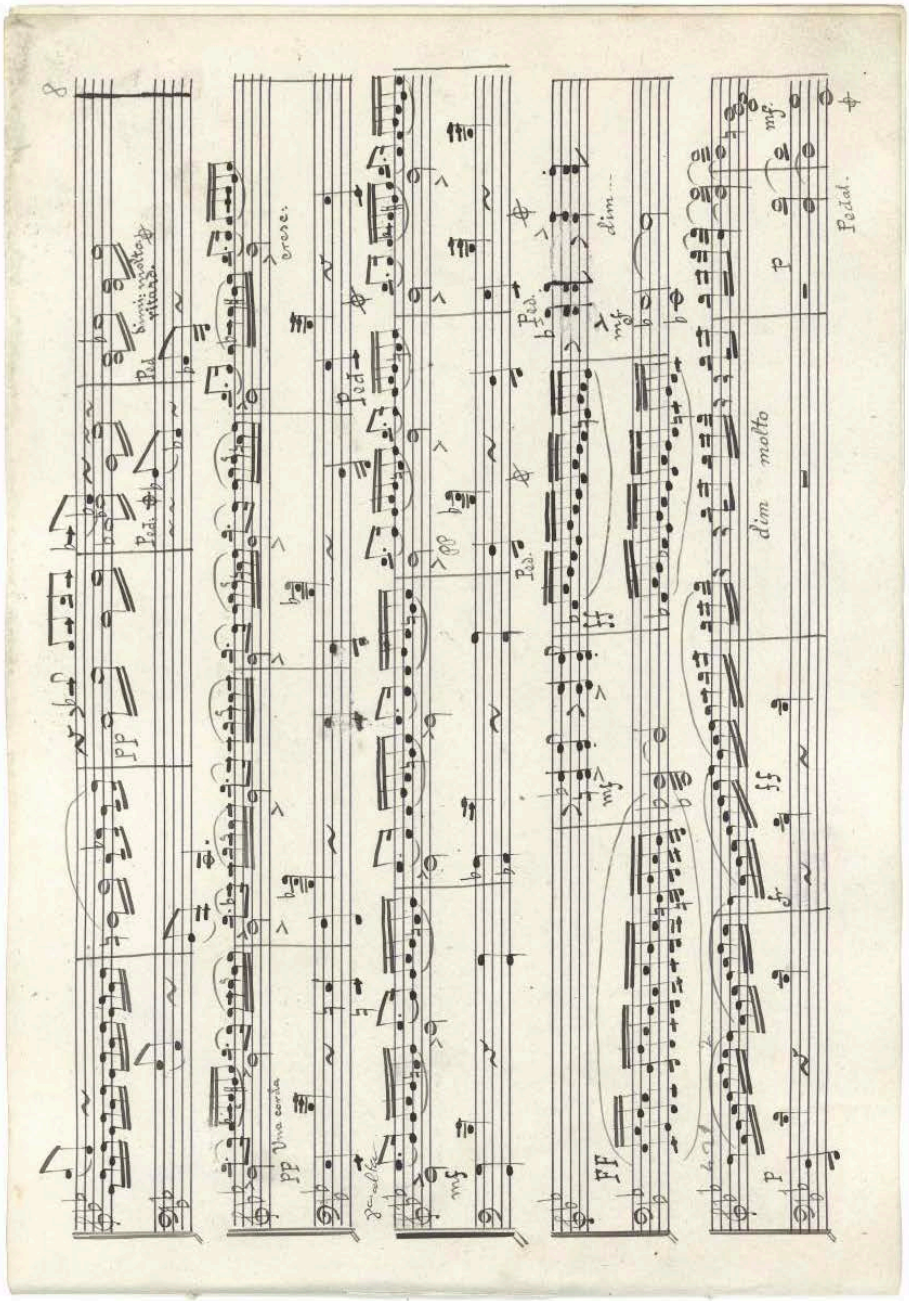

Ped.
rit. and
molto decrescendo
FIN.

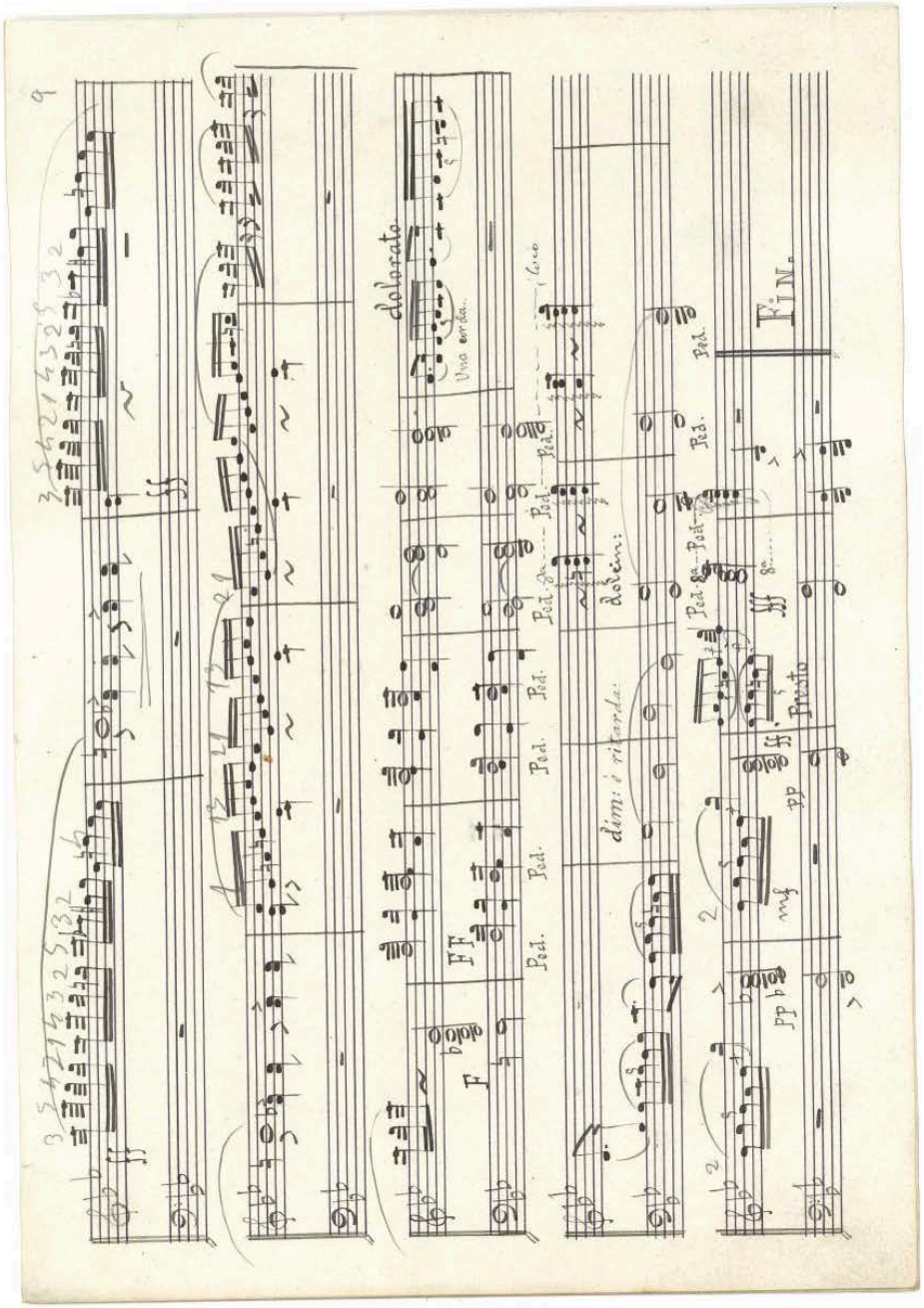

Rima II.
Olmeda.


Allegro animato
mf
p
cresc
molto dimi
ritard
ff
molto dimi
ritard
dolcissimo
Una corda
p
dimi
ben tenuto


6
pp
Una corda
Ped.
Tempo 1º
FF
dim: molto
mas lento
Tempo 1º
ff agitato
Lento
dim.
Pedal

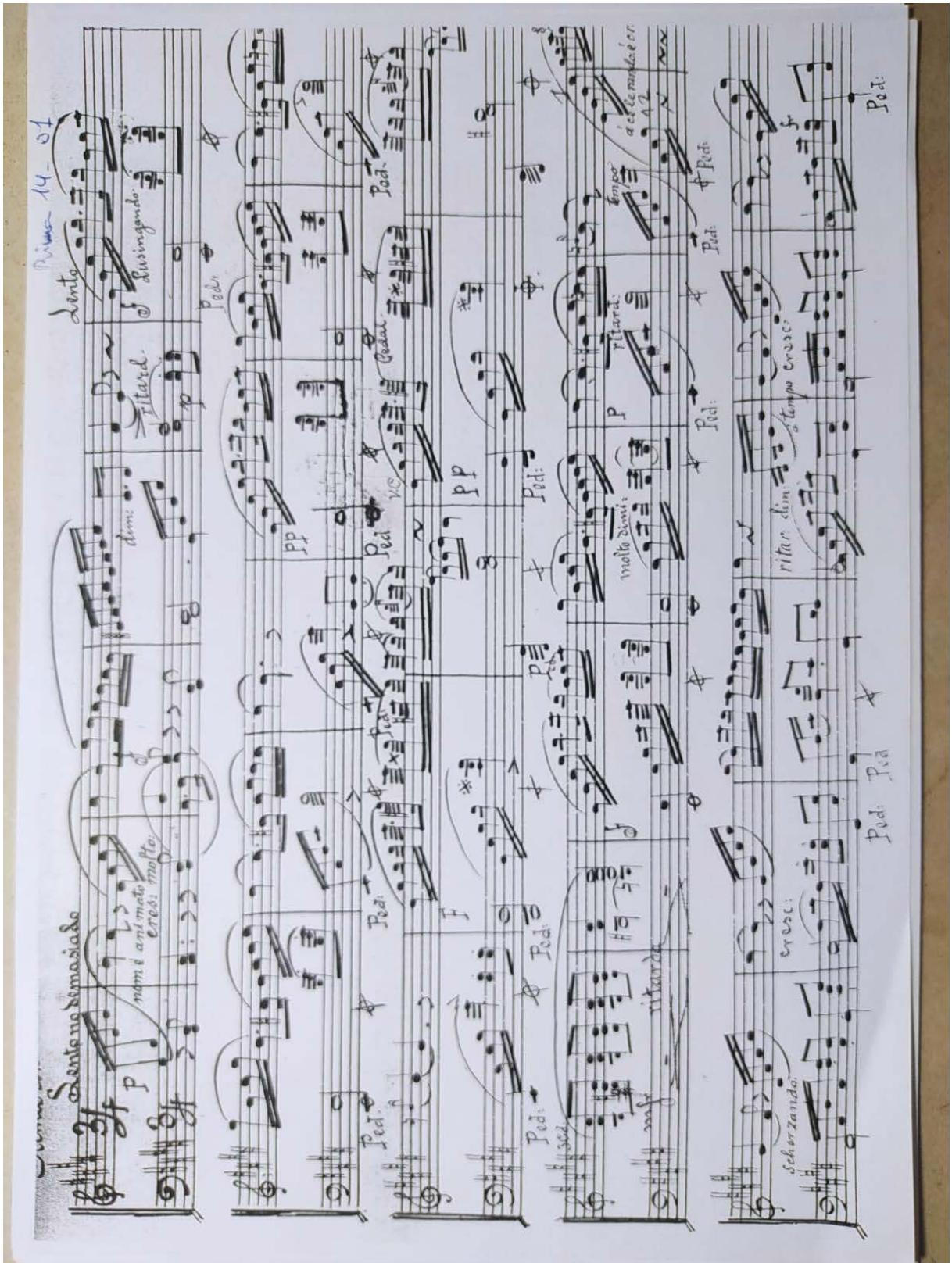

5.tempo
cres
dim retard
Una corda
Ped.
dimi

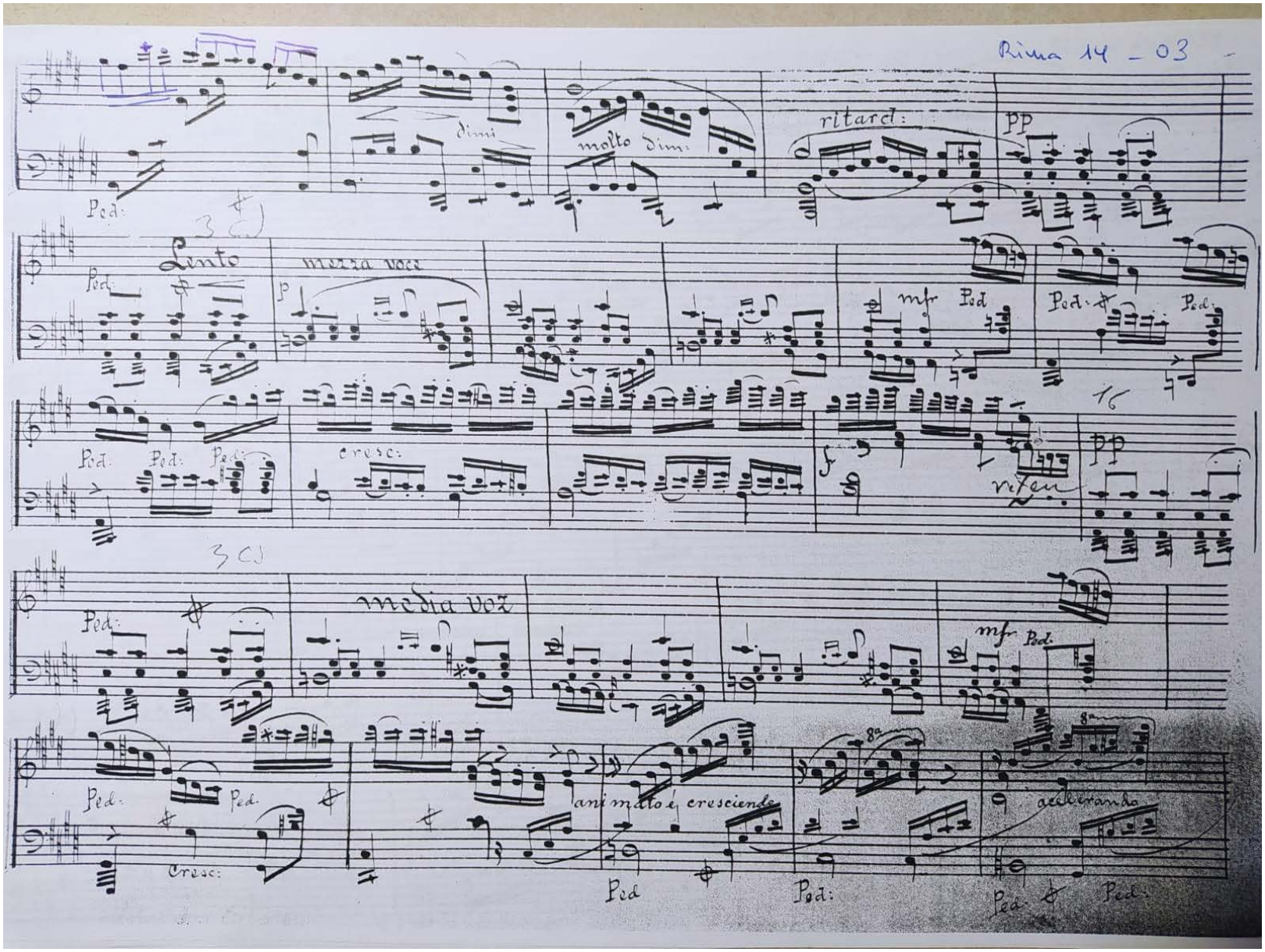

Ped. bimi molto vibrato
pp
Una corda
ff
cresc.
Ped.
Ped.
mf
Ped.
dim...
mf
FF
dim molto
ff
mf
p
Pedal.

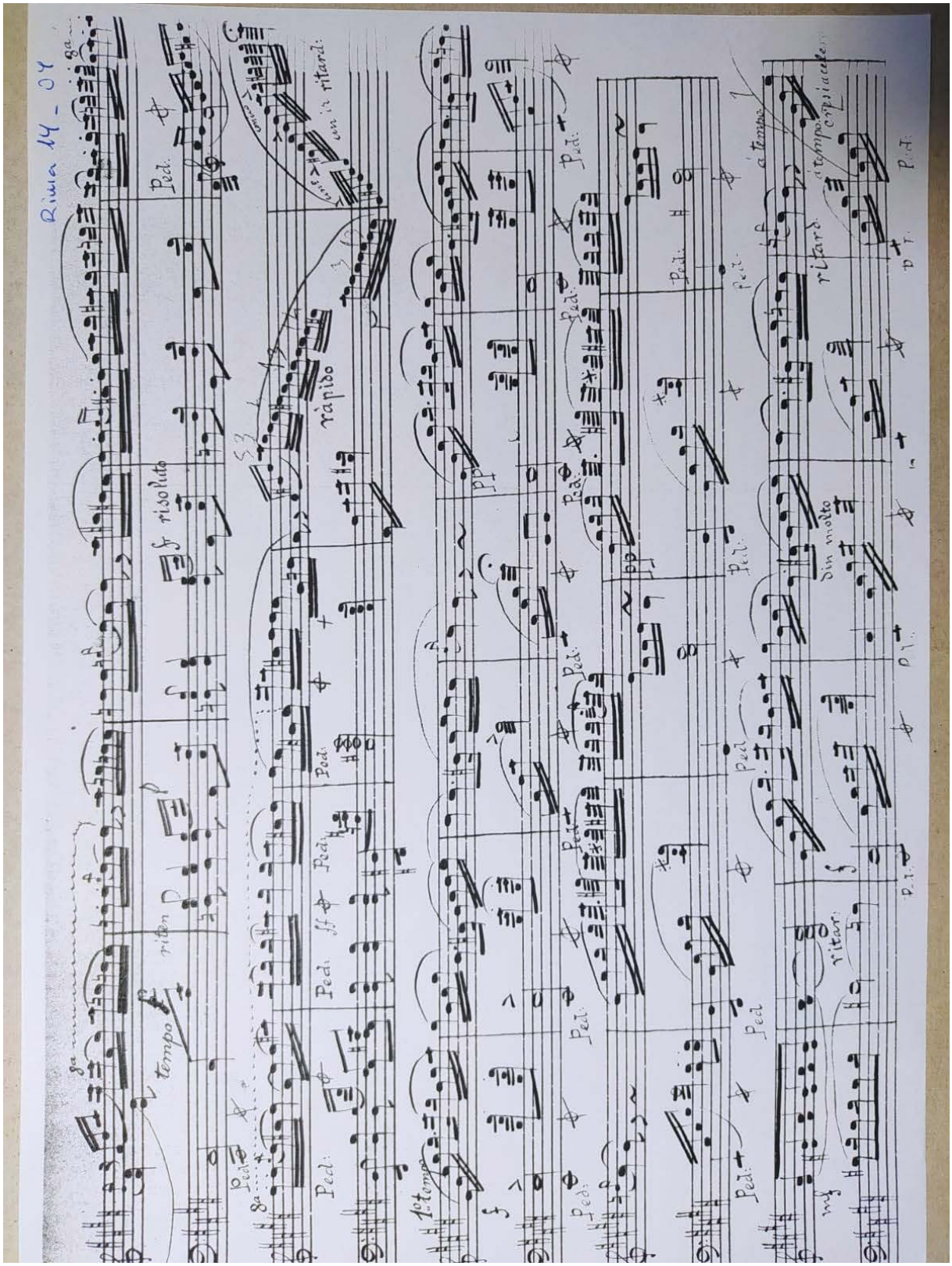

dolorato
Una corda
FF
F
Ped.
dim: e ritarda:
dolcem:
Presto
ff
mf
pp
FIN.

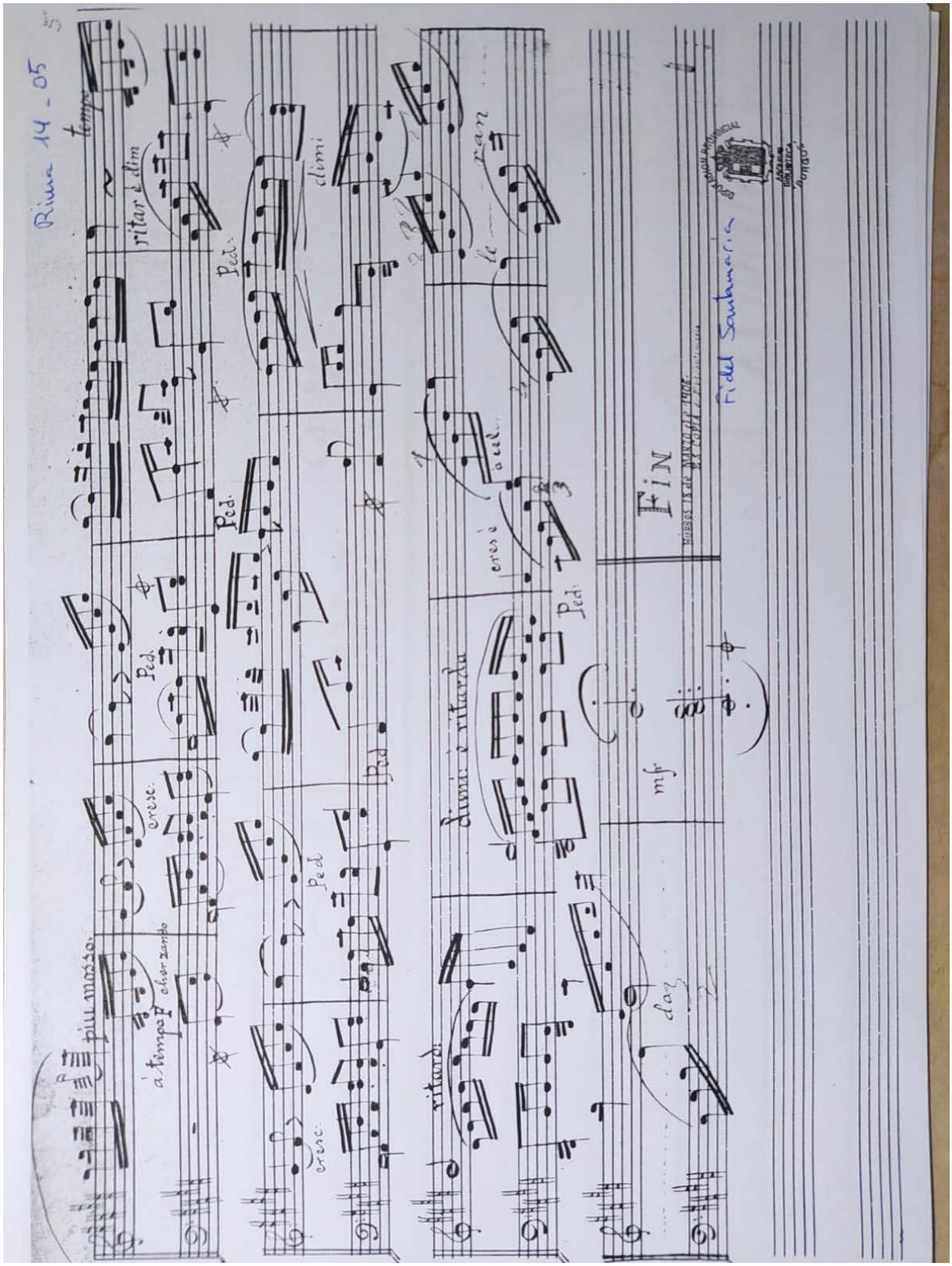
Rima 14.

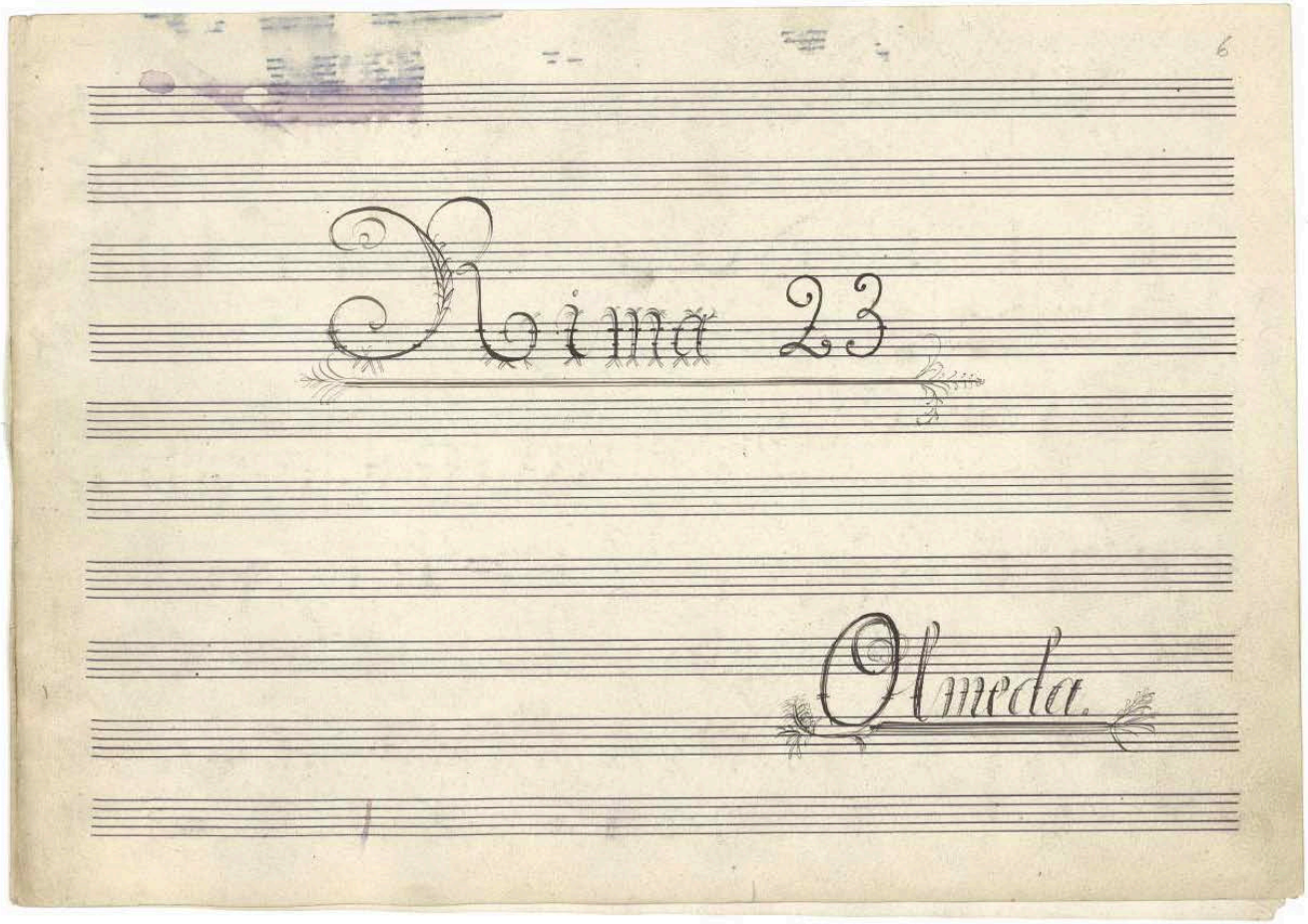
Olmeda.

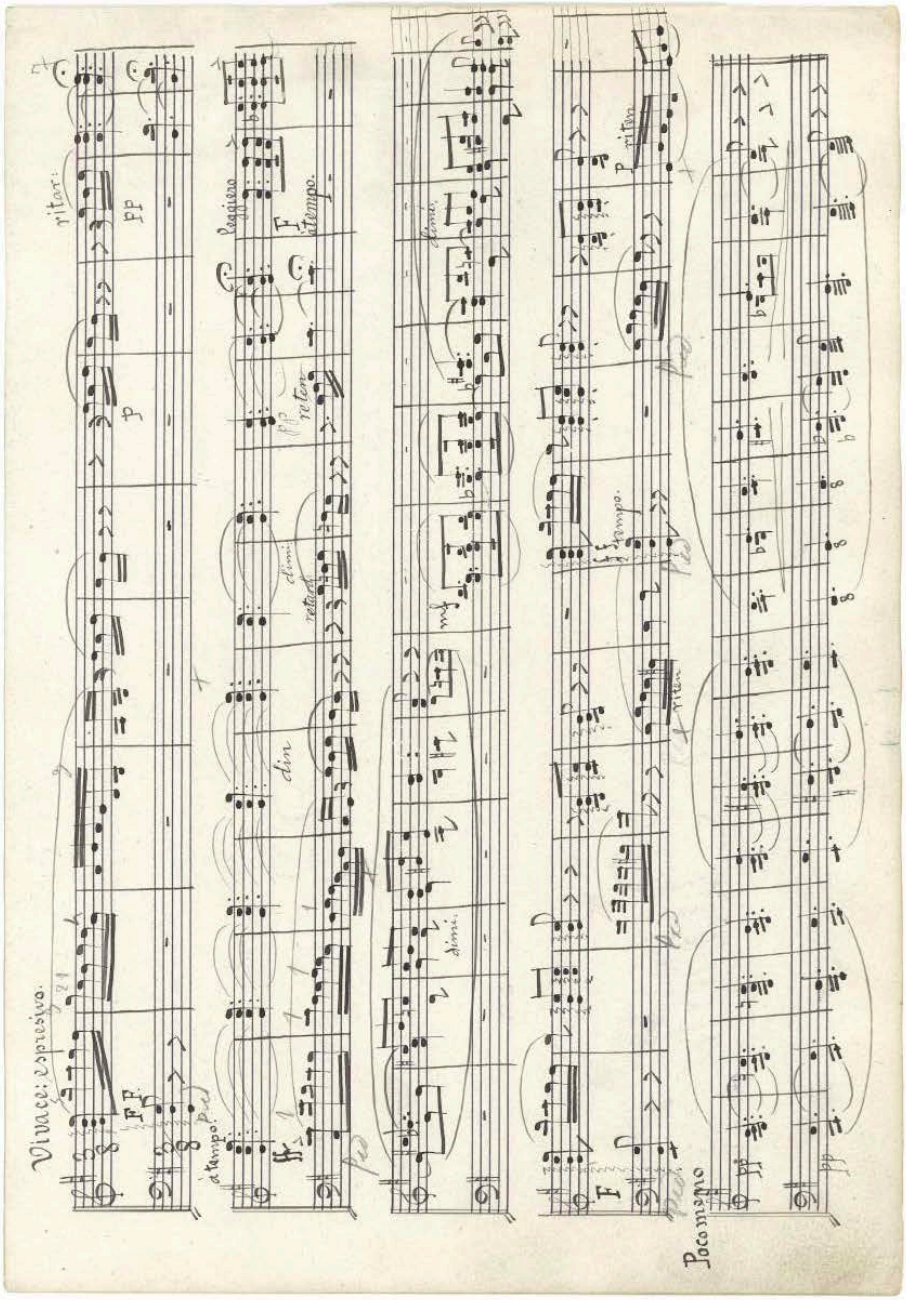

Lento
Sussurrando
rit.
dim.
Sentendo demasiado
non è animato
cresc. molto
pp
Ped.
ritardando
molto dim.
tempo
accelerando
ritardando
ritardando
cresc.
tempo cresc.
Scherzando

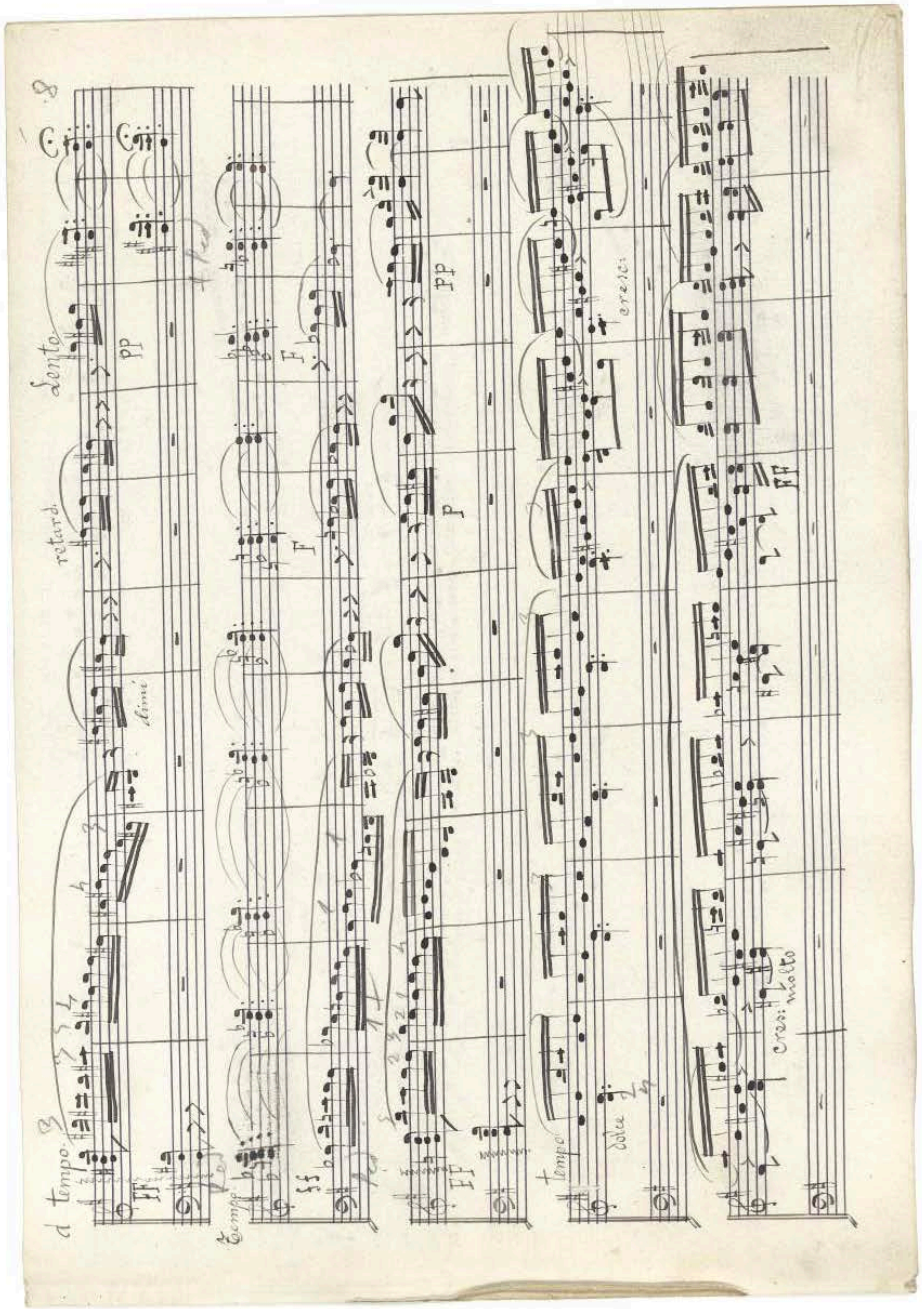

Rima 14 - 03
dimi
molto dim:
ritard:
pp
Lento
mezza voce
mfr
cresc:
f
rallen
pp
media voz
mfr
animato e cresciendo
accelerando
Cresc:

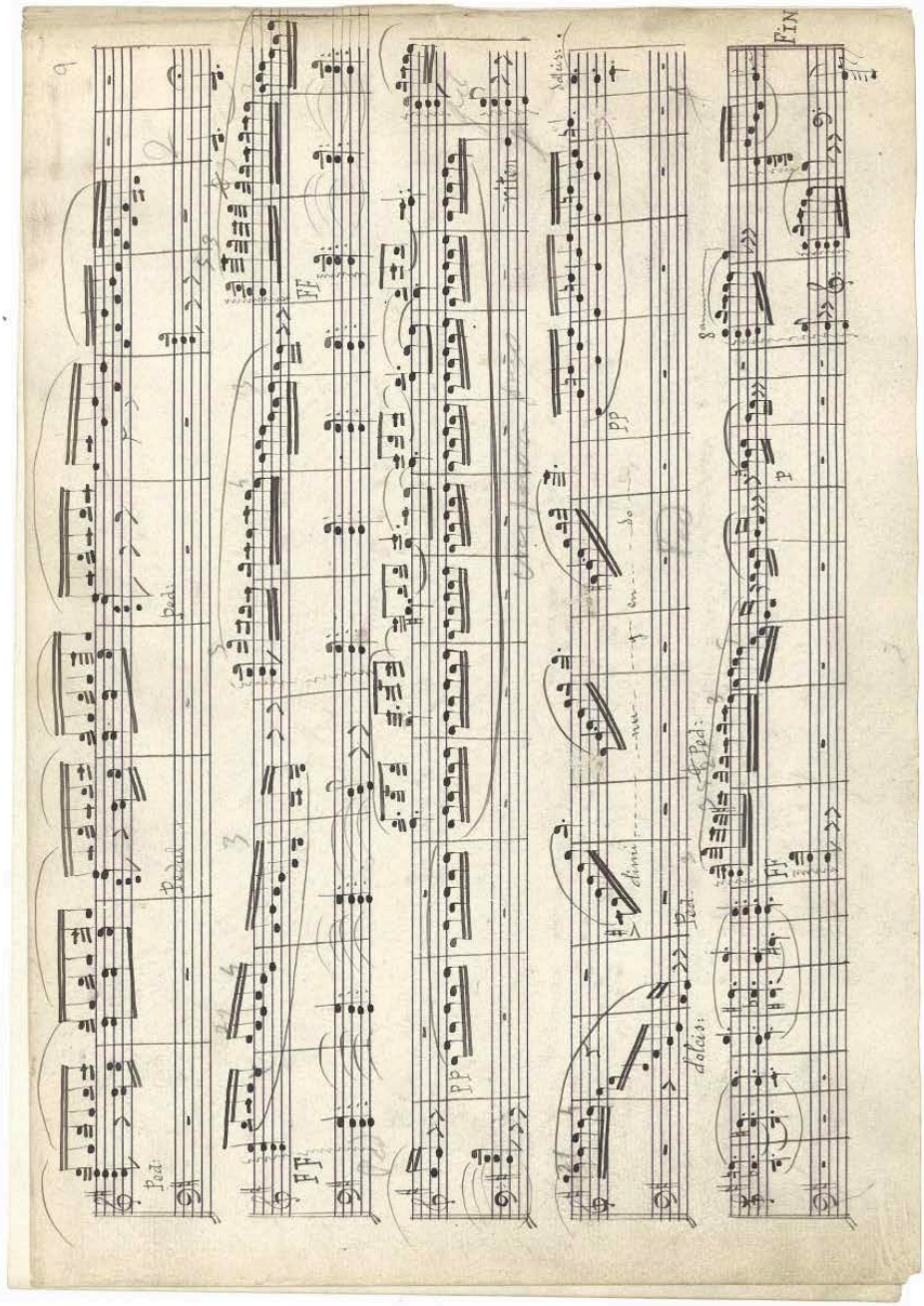

Rima 14 - 04
tempo
riten
fr risoluto
Ped.
rapido
con in ritard.
1ot tempo
pp
a tempo
ritard.
espiacate
Sin molto
mf
ritard.

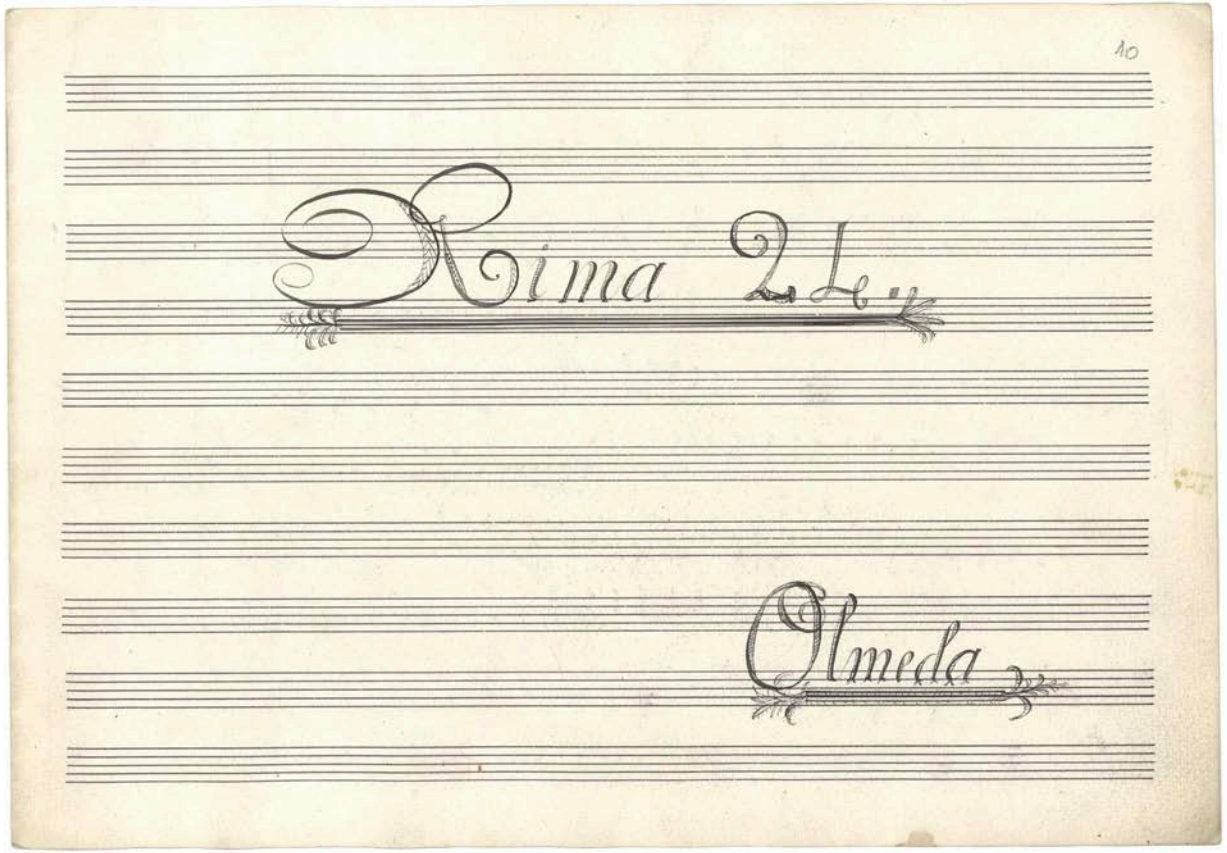

Rima 14 - 05
tempo
ritar e dim
Ped.
più mosso
a tempo
cresc.
dimi
ritard.
dimi e ritarda
cresc.
FIN
mf
Fidel Santuario

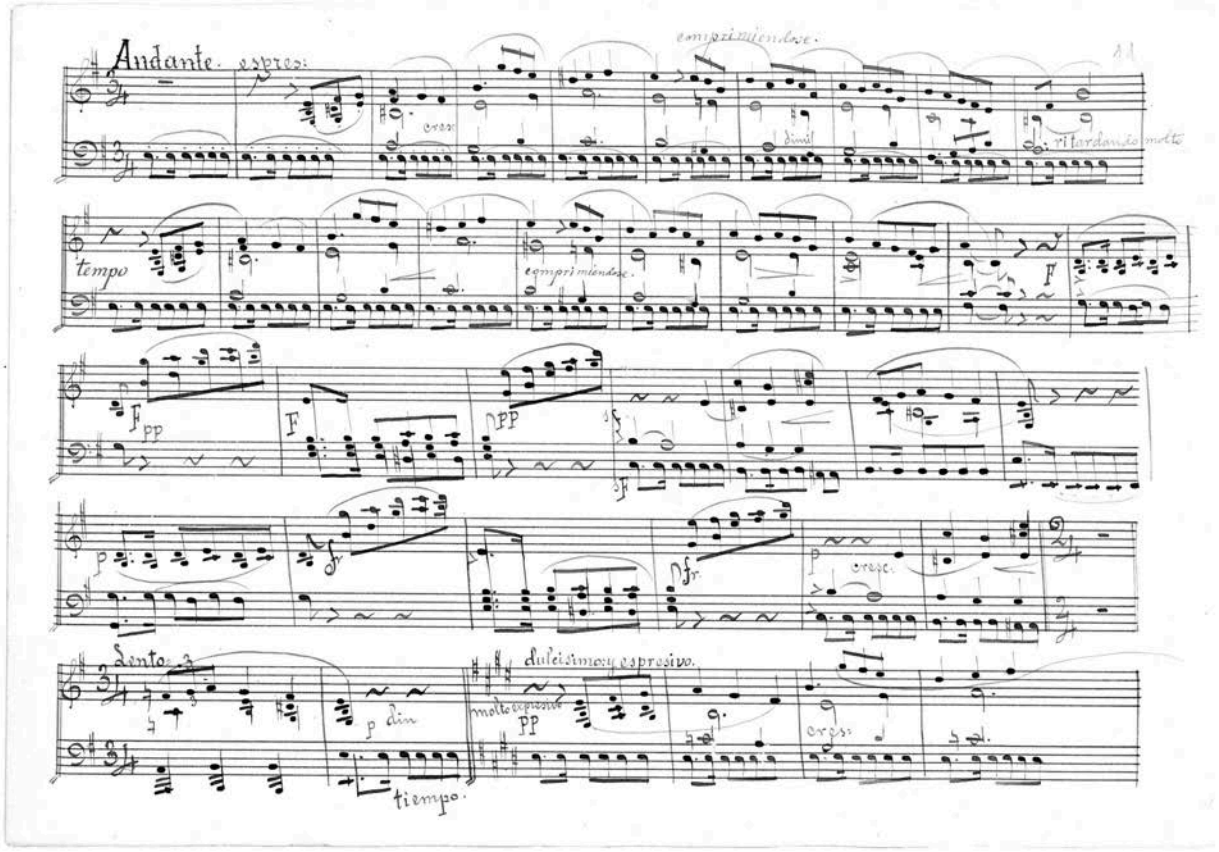

6
Noima 23
Olmeda

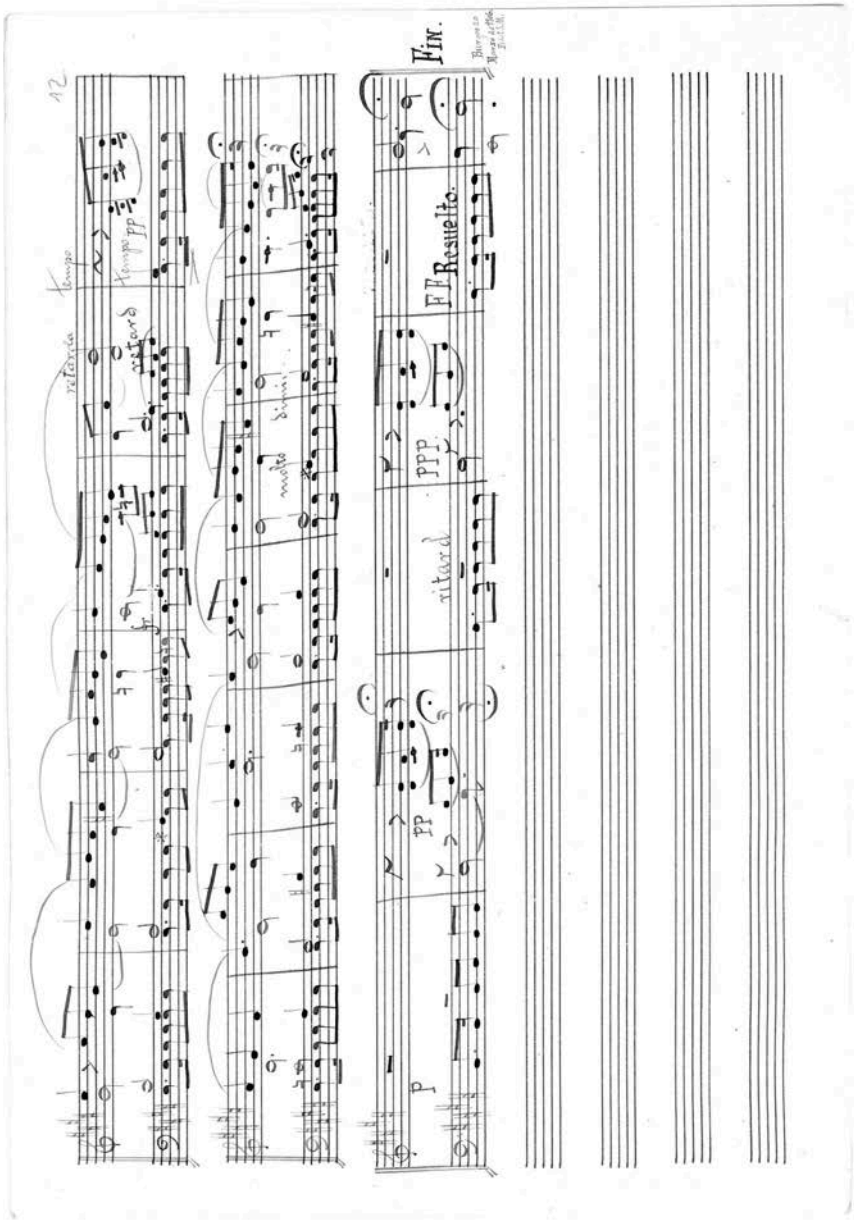

Vivace: espressivo.
ritard.
a tempo.
Leggiero
a tempo.
dim.
rit.
a tempo.
Pocomosso

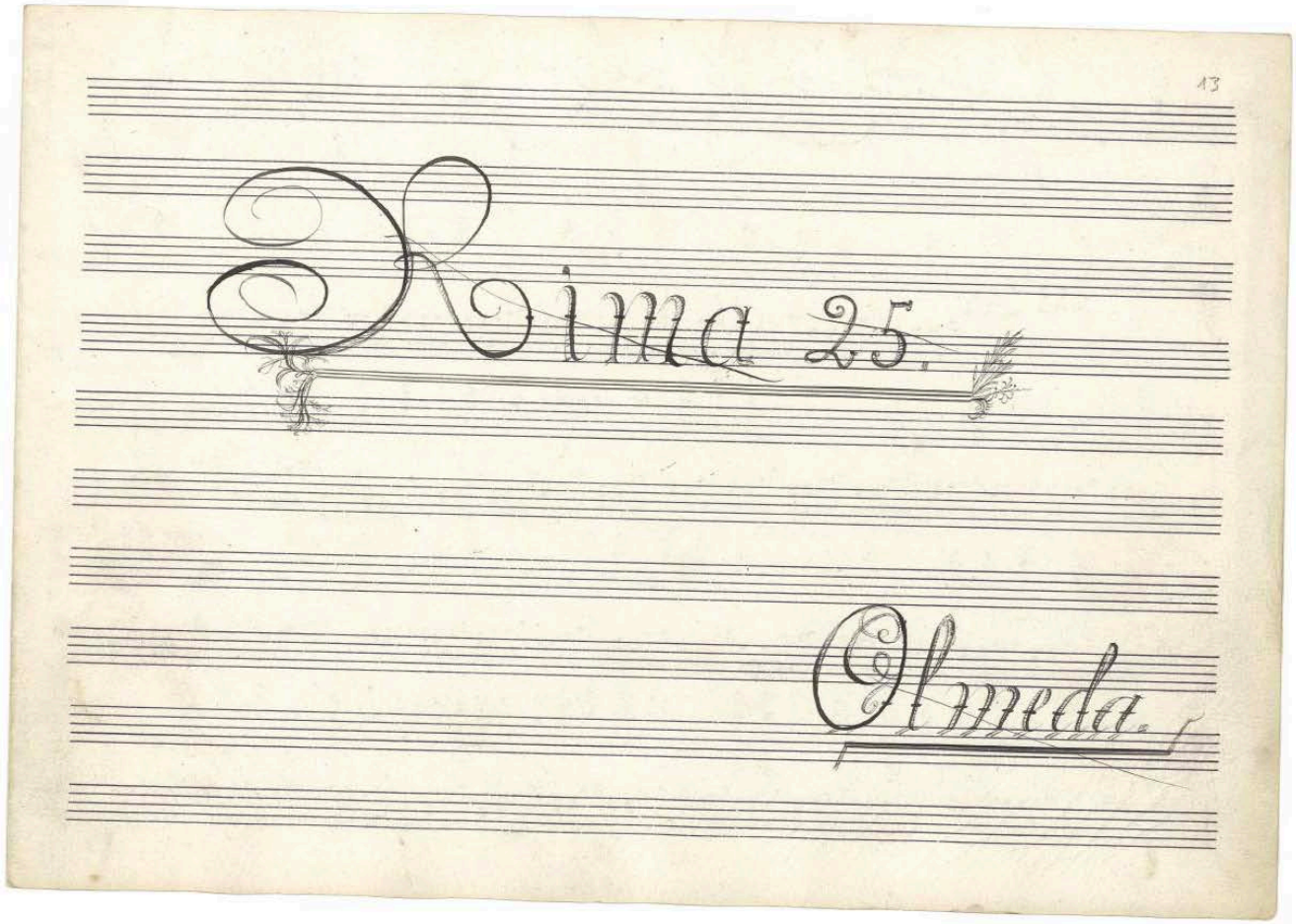

8
lento
retard.
pp
dim.
a tempo
ff
tempo
ff
pp
f
f
ff
tempo
cresc.
cresc. molto
ff

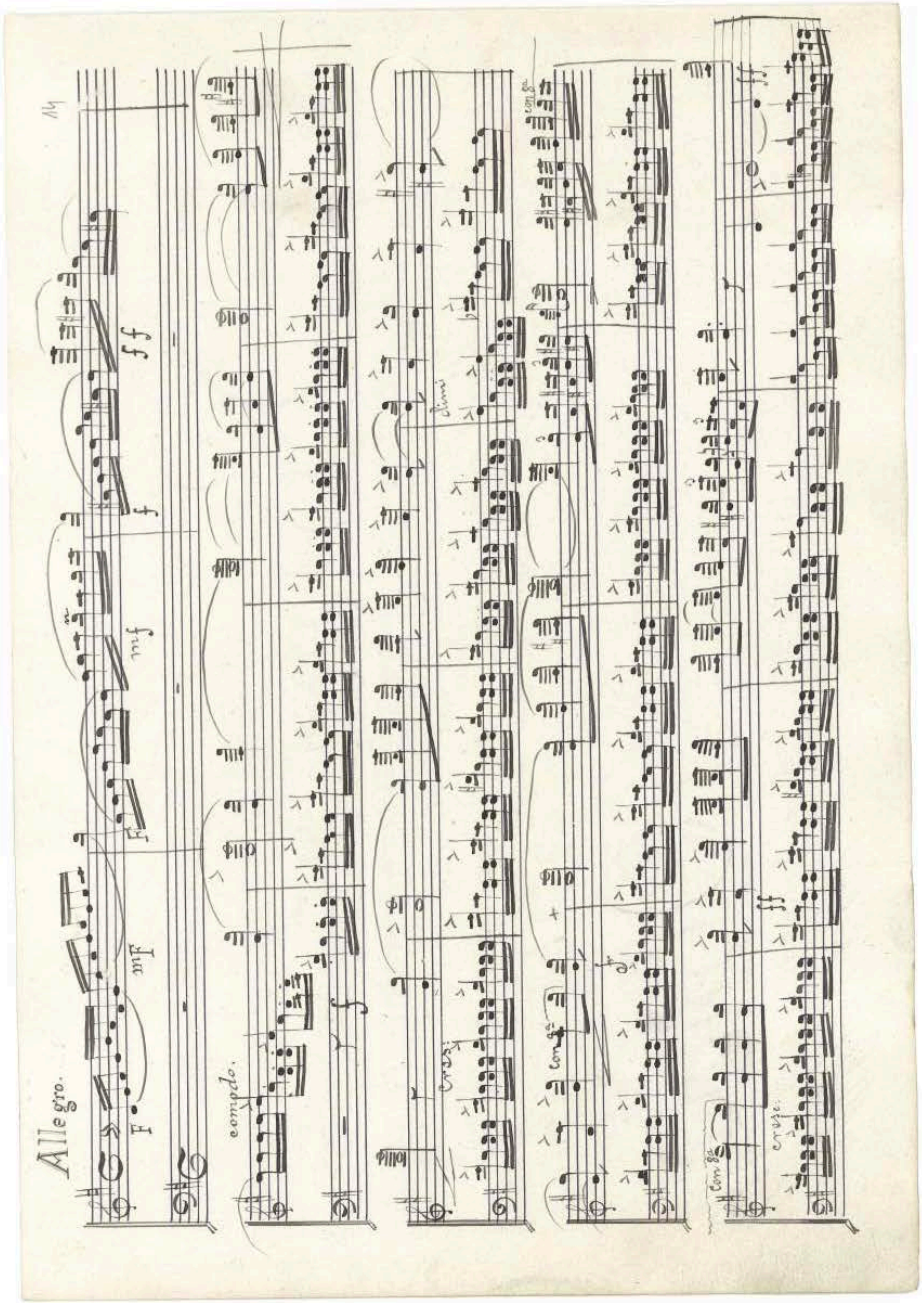

Ped.
ff
pp
dolciss.
FIN

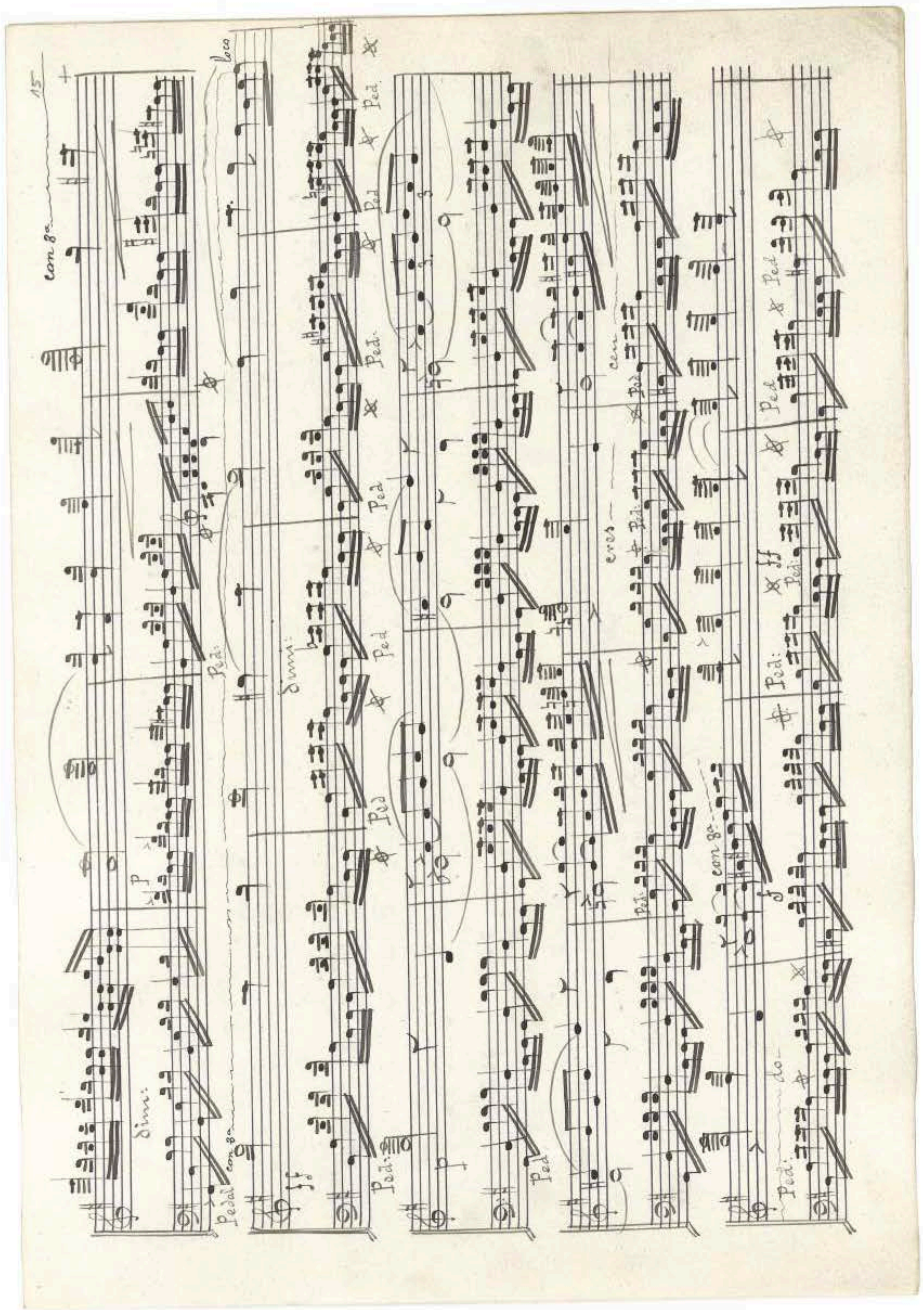

10
Rima 2.ª
Olmeda

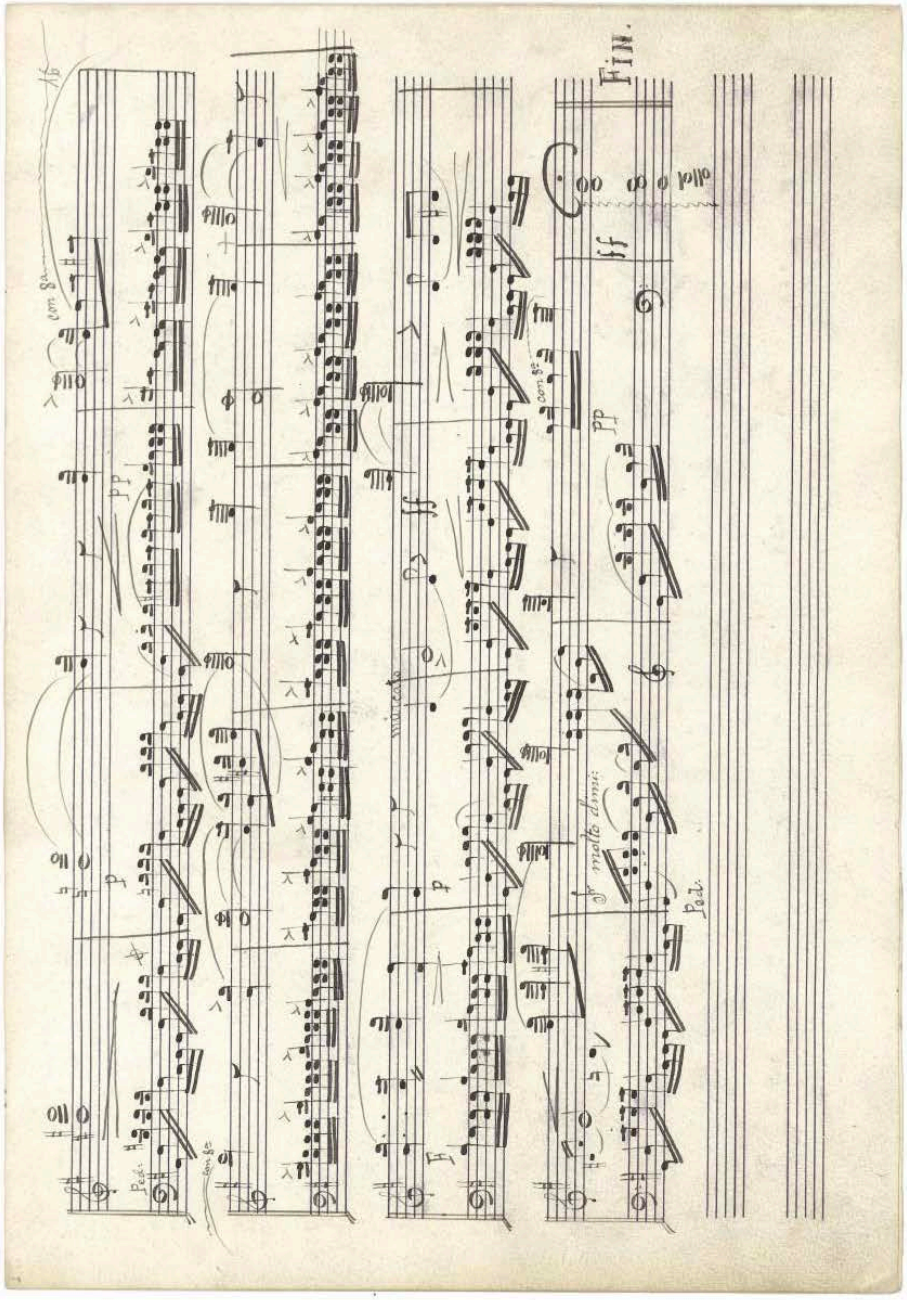

Andante. espres:
cresc
temporizándose.
dimi
ritardando molto
tempo
temporizándose.
F
pp
F
pp
p
cresc.
Lento.
p dim
tiempo.
molto espressivo
pp
dulcissimo y espresivo.
cresc:

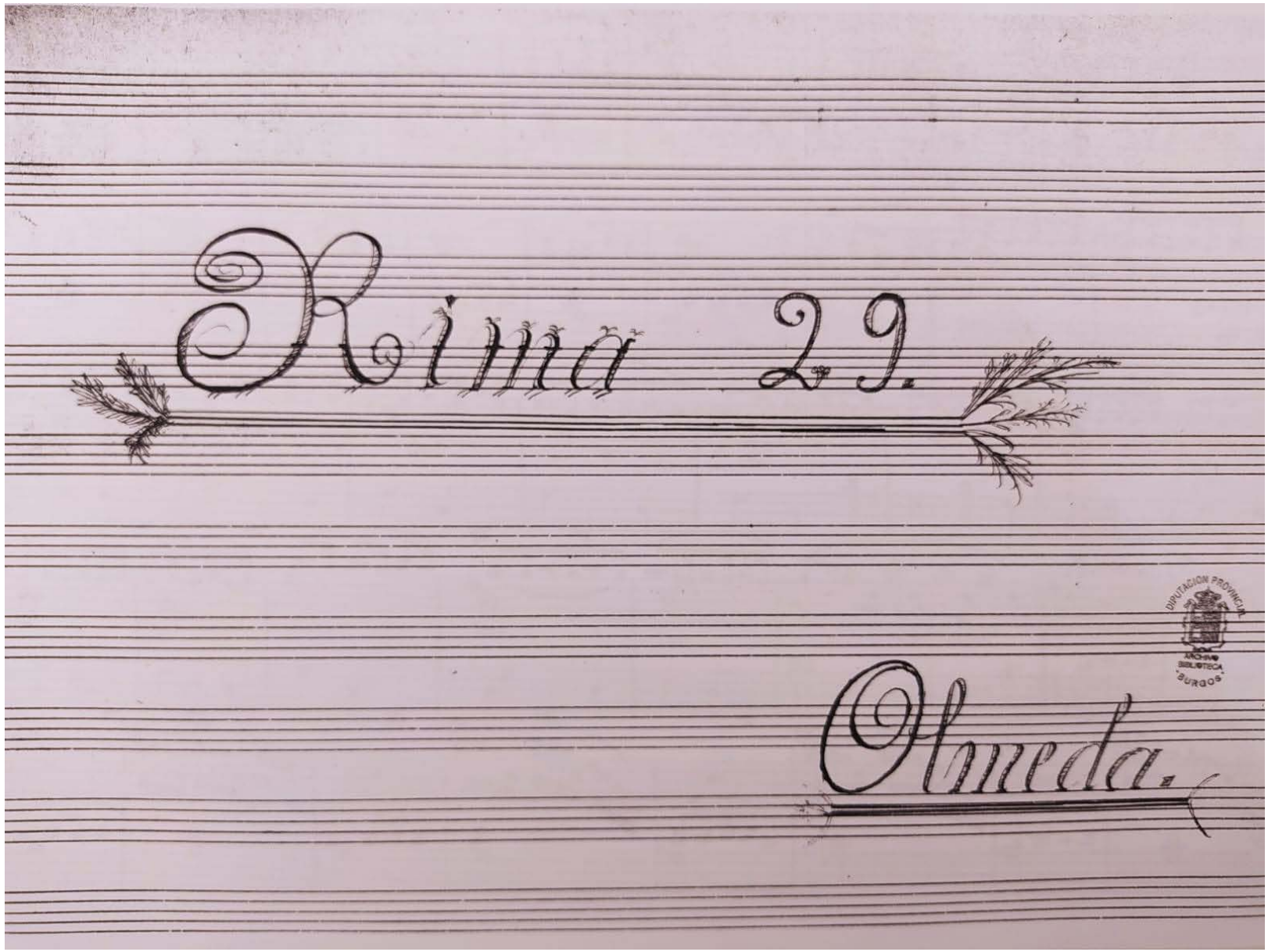

12
Tempo
ritenuto
Tempo
pp
ritard
molto
pp
ppp
ritard
pp
FIN.
FF Resuelto.

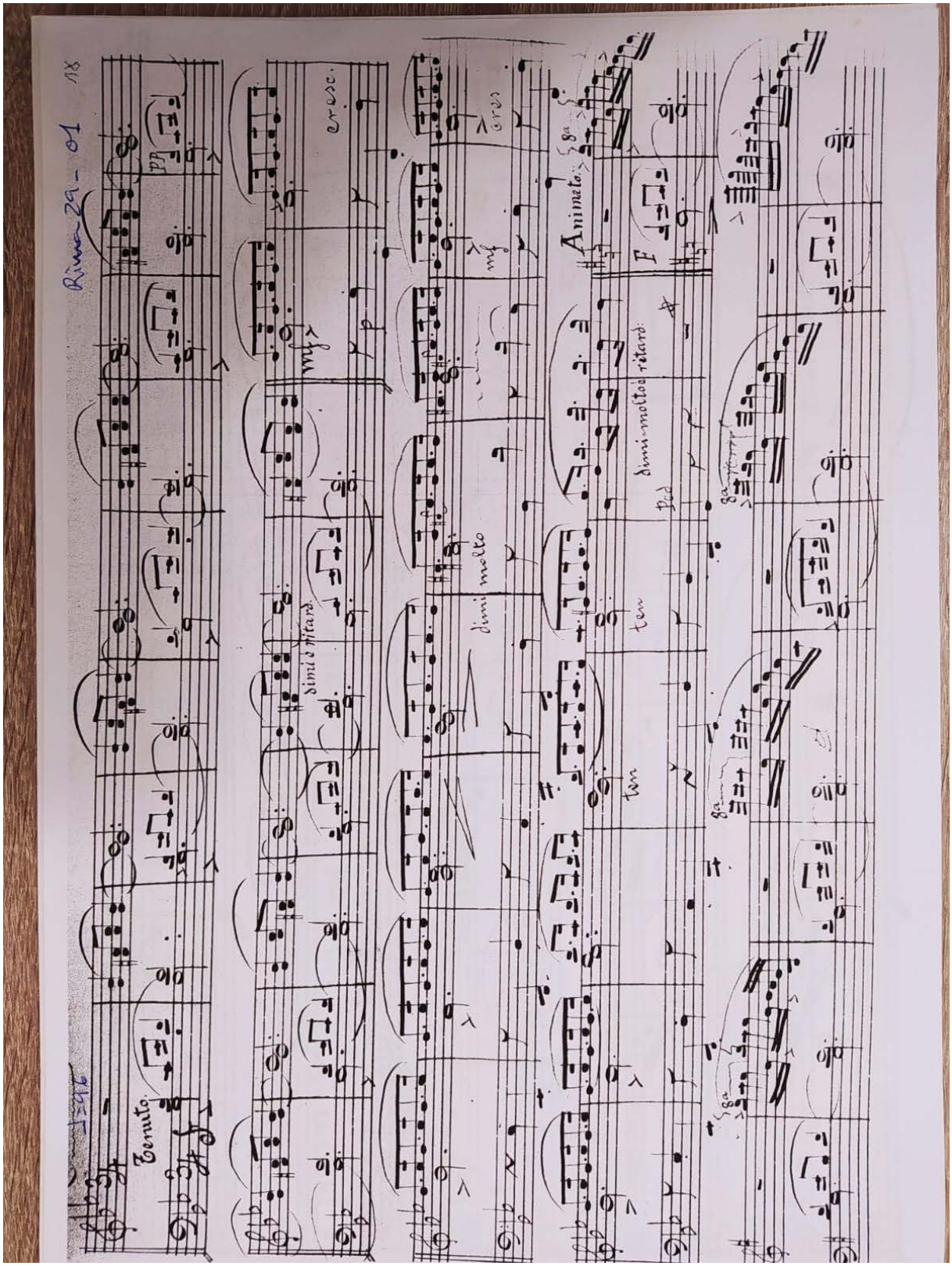

13
Rima 25.
Olmeda.

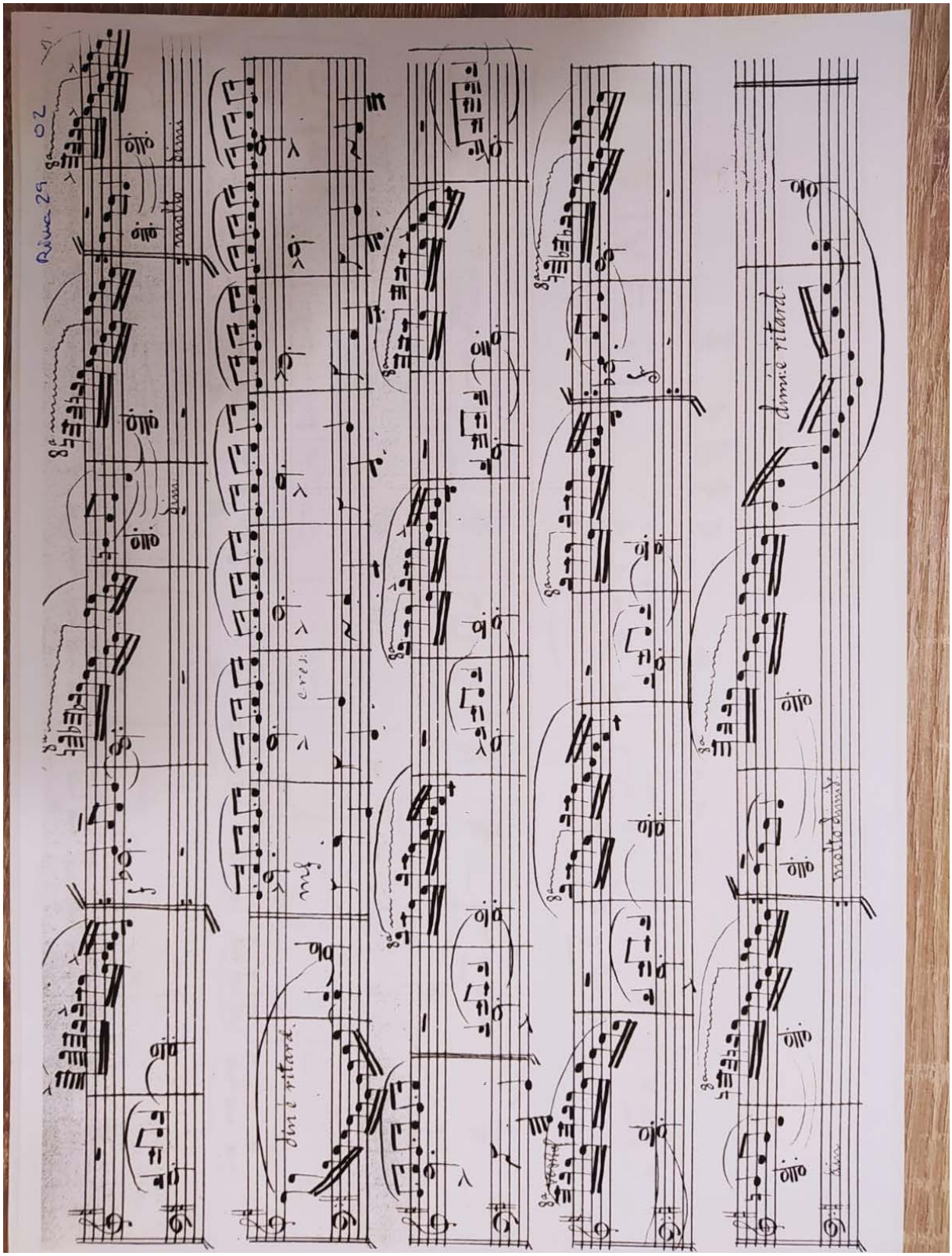

Allegro.
ff
f
fm
f
fm
compdo.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

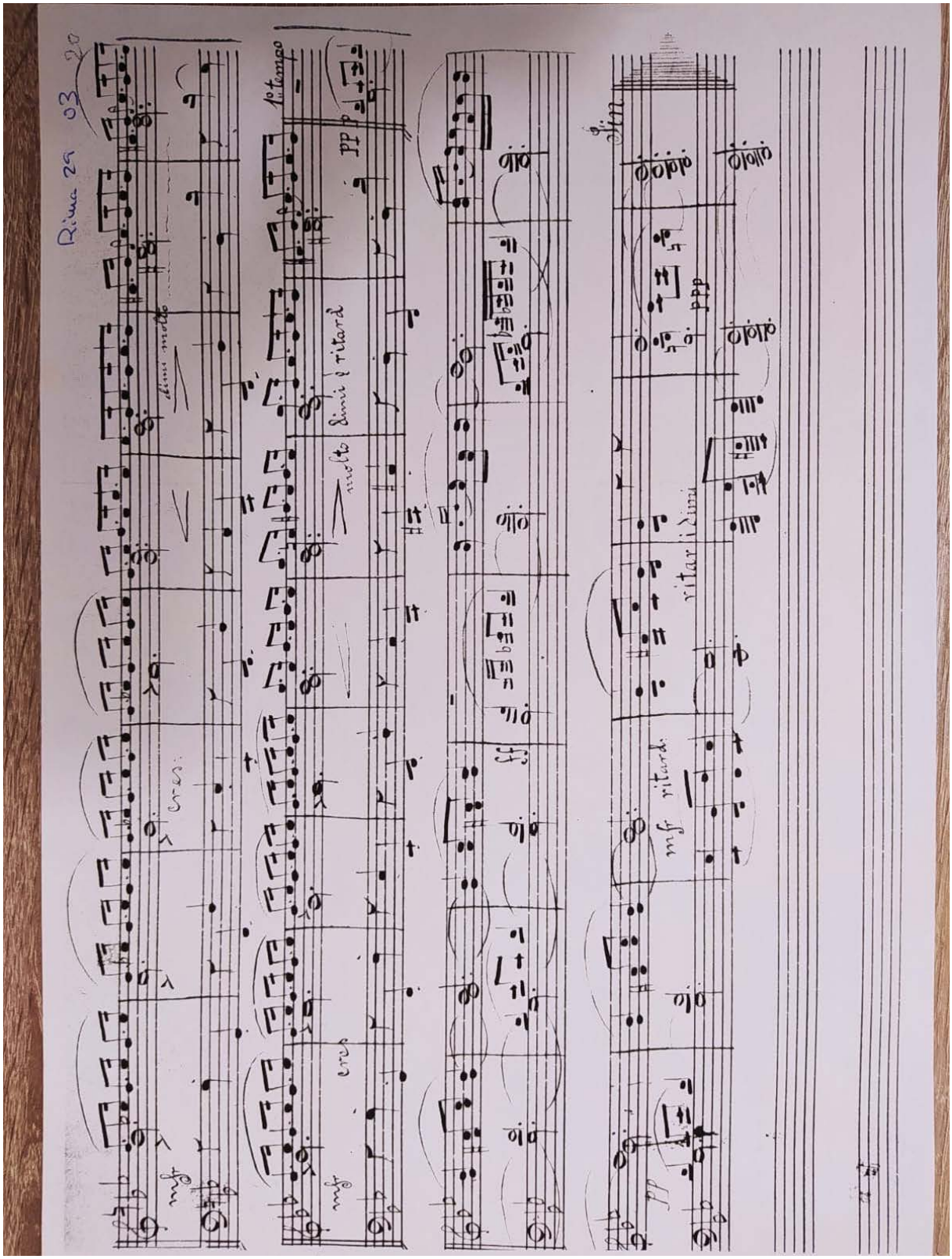

15
con 8va
loco
Ped.
dim.
p
Pedal con 8va
f
ff
cresc
con 8va
Pedal
do


Fin.
con 8va
pp
ff
p
molto dim.
Ped.


Rima 29.
Olmeda.
DIPUTACION PROVINCIAL
ARCHIVO
BIBLIOTECA
BURGOS


Rima 29 - 01
18
Tenuto
cresc.
dimi molto
Animato
dimi-molto ritard.
ten
ped


Rima 29 02
fin
dernier ritard.


Rima 29 03 20
mf
cresc.
mf
cresc.
1° tempo
pp
molto lento e ritard
ff
mf
ritard.
ritardando
pp
fin

II. Inventario del FFO en el E-BUadp.

DIPUTACION PROVINCIAL DE BURGOS. FONDO FEDERICO OLMEDA. INVENTARIO:

CAJA Nº 1:
Manuscritos y diversos documentos personales de Olmeda

- Cartas,
- certificados médicos,
- derechos inscritos en el Registro de la Propiedad Intelectual,
- certificado de buena conducta expedido por el párroco de Burgo de Osma,
- letras testimoniales del arzobispo de Burgos,
- nombramientos,
- permisos para celebrar misa y para confesar en diversas diócesis (Orense, Jaca, Palencia, Tenerife),
- partida de bautismo,
- certificado de estudios del Seminario Conciliar de Santo Domingo de Osma, etc.
- Intervención en el Congreso de Música Sagrada celebrado en Estrasburgo (19 cuartillas manuales; falta la 1ª). Borradores diversos de un Tratado de Canto Gregoriano. Algunos borradores sobre acompañamiento del Canto Gregoriano.
- Borradores con el proyecto (elaborado en 1889) de un 3er tomo del "Museo **orgánico** español" (1853) de Hilarión Eslava. Borradores de un "estudio de los monumentos arqueológicos musicales". Borrador incompleto (solo 3 pp. cuartillas) de un programa de Música para un Colegio de Ciegos, mudos y sordos (¿de Madrid? ¿Última oposición de Olmeda 1908-9?)
- Manuscrito (15 cuartillas) del discurso leído en la apertura de curso de la Academia Salinas. Borrador de un ensayo titulado "Por la música española" (53 cuartillas numeradas; no concluye). Índice: /polémica con "Por nuestra música" de Pedrell)/

  Capítulos:

  - 1º. El siglo XIX a vuela pluma
  - 2º. Tentativas hechas en nuestros días por la formación del arte patrio.
  - 3º. Refutación de El **sistema** actual (de Pedrell)
  - 4º. Sigue el mismo asunto.

- 5º. La música convencida de Pedrell.
- 6º. (Sigue)
- 7º. Arte Nacional
- 8º, 9º y 10º. (Sigue)
- 11º. Escuela Nacional de Música

/ ¿escrito hacia 1894, por la época de la ruptura con Pedrell?/

Borradores de "Reformas sobre los derechos de composición de la Escuela Nacional de Música y Declamación" (30 abril de 1894; al director Jesús de Monasterio)

- Borradores sobre "Estética". Borradores sobre "Escuela de Composición"
- Borradores del Método de Solfeo.
- Borradores de "Armonía"

CAJA Nº. 2:

Métodos Originales de Olmeda e Inéditos de Piano, Solfeo y Cantollano.

- "Método de Solfeo: Dividido en tres partes y un complemento". (Incompleto: solo 1ª parte (51 pp.) y algo de la 2ª, además de prólogo y plan general)
- "Método completo de los cimientos mecánicos del pianista" (Burgos, enero y febrero, 1893). 66 pp.; 83 estudios.
- Otro ejemplar del mismo método (70 pp.; 82 estudios)
- "Método de Cantollano: Compuesto por la primera enseñanza de los que se dedican a este canto y fundado en los Cantorales antiguos y modernos que se usan en las Catedrales". (s/f; 106 pp.; incluye prefacio y plan de la obra; Sección 1ª: Cantollano; Sección 2ª. Canto de los himnos; Sección 3ª. Cantollano popular; Complemento: régimen coral).

- CAJA Nº. 3:

Obras musicales de Olmeda (bastantes borradores)

Número[215]	**Título de la obra**
R. 2	La Virgen de Lourdes (zarzuela en tres actos). Hay diez números de música: - Nº 1. "Su faz asoma risueña al alba" - Nº 2. "Allá en los cielos sonó su acento" (coro) - Nº 3. "Salve, oh Virgen graciosa de Lourdes" (dueto) - Nº 4. "Obra prodigiosa la fe divina" (cavatina) - Nº 5. "Llevada en alas de los querubes" (solo y coro) - Nº 6. "Un himno a María festivos cantemos" (coro de ángeles) - Nº 7. "Siempre que el claustro, puerto tranquilo" (arieta) - Nº 8. "Venid a las bodas del Dios verdadero" (coro) - Nº 9. "Ya viene la esposa de ver a su amado" (coro) - N º10. "Un Dios recompensa".
R. 9	Himno "Pange lingua", a 6 voces el coro y 4 la estrofa (Retocado y copiado el 22 de octubre de 1887)
R. 24	Misa de Gloria [sobre temas de la Misa De Angelis gregoriana. Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus] (1908) "Misa de Gloria" a 4 v.m. (¿y órgano ad lib?), sobre temas de la Misa de Angelis (s/f):.Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus.
R. 31	Dos motetes para el alzar en las misas de difuntos ("Domine, quando veneris" y "Mmento mei") [20-21-X-1887]
R. 36	"Canciones populares montañesas para Orfeón" (s/f). ca. X-1901 (22 p.)

[215] **Número:** se mantiene el número de identificación establecido por Miguel Ángel Palacios Garoz en su catálogo publicado en la obra: Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico, IMC, Ayuntamiento de Burgos, 2003.

	Contiene: nº 1. Nocturno. nº 2 Melodía. nº 3 Canto de cuna. nº 4 Serenata. nº 5 Barcarola. nº 6 Danza.
R. 37	"Christus factus est" (Gradual de la misa de Jueves Santo y para las Tinieblas). (Burgos 20 a 2 - 3- 1904) a 4 v.m. (4 p.)
R. 45	Motete a Santa Cecilia ("Cantantibus organis"). Barítono y piano.
R. 46	Motete al Santísimo ("Anima Christi"). Barítono y piano. (VI-1885)
R. 59	"Himno infantil" compuesto para la fiesta de la Enseñanza de Burgos (Madrid, 1908) (1 p.)
R. 81	Laudate Dominum omnes gentes (A mi querido amigo D. Francisco Benito). [Obra compuesta en la oposición al magisterio de capilla de Valladolid]
R. 131	Himno de la peregrinación burgalesa a Roma en el 50º aniversario de la definición dogmática de la Inmaculada (Poesía: C. Abad, S. J.). [También Himno de Castilla a la Inmaculada)]. (Enero 1904). Voz y órgano (3 pp.). 2 copias.
R. 156 R. 157	Dos "Nocturnos" para violín y piano (1888): - 1º dedicado a D. Nicolás Márquez - 2º al Excmo. Sr. Conde de Berberana (12 p.)
R. 165	"Sonata 1ª" para piano: [3 tiempos: Allegro /Andante / Finale Allegro brillante; en Re mayor, re menor y fa menor]. (1883)
R. 171	Impromptu [en do sostenido menor]. (4 p). (27-II-al 1-II-1888)
R. 177	Sonata en fa menor [sólo Andante y Tempo di Minueto quasi Allegro. El Andante es el Andante religioso, publicado en Barcelona en 1889]. (4p). [ca. 1888]
R. 179	2º Impromptu [en La bemol mayor]. Primer Capricho. (6 p). (I-1890)

R. 223	"Sonata" (en Do menor) para piano (s/f): Allegro con brío (8 p.). Solo 1º tipo. Nº 19
R. 224.	Vals nº 3 para piano y vals nº 4 para piano. Estudio imitativo de Chopin. [s. f.]
S.n.	"Sonata": Allegro brillante (13 p). Andante de la Sonata en Re Propietarias: Francisca Olmeda y Mercedes Escudero.
S.n.	Sonata para piano en Do menor. Allegro con brío (4 p).
	"Himno Nacional Español" (s/f): tres versiones: voz y piano (4 pp.); voces y pequeña banda (8 pp.); voz y orquesta (9 pp.).
	Ofertorio en Fa Gran Coro. 9 de noviembre de 1887
	Ofertorio en Mi. Diciembre 1887
	Intermedium
	Salve Dolorosa a 3 voces y piano.
	▪ A la Santísima Virgen del Rosario, patrona de Coruña. Plegaria para Orfeón, después del Santísimo Rosario" (Burgos, 5 de junio de 1890). Presentado a concurso bajo el lema: ¡Ay! Os pobriños gallegos Moito querem a sua terra... E van morrer sin consolo, Sempre lonxe ... lonxe d'ela¡ (Espiñas, follas e flores - Carvajal A miña aldea, pág. 52) El texto de la plegaria, premiado, es "Sub tuum praesidium" (6 pp.)
	"3 Motetes para los Dominicos de **C** "(febrero-marzo, 1898). "Compuestos expresamente para los PP. Carmelitas de Burgos. A mi querido P. Fr. Bernardino de la Visitación". Para voces de hombre (7 pp.).
	Ofertorio solemne en Si menor

	Motete al Santísimo en La Mayor. Contralto, piano y órgano concebido en el Convento de Carmelitas de Burgos. MAPG: nº 72. Pág. 329
	Aria de tiple a Nuestra Señora. Primavera 1883: tiple y piano. MAPG: nº 43. Pág. 327
	Gozos a la Inmaculada Concepción (XI-1885). 4 voces mixtas y piano (reducción de orquesta) con tres estrofas: 1ª bajo solo, 2ª dúo de tiple y bajo, y 3ª 3 voces mixtas. MAPG: nº 49. Pág. 327
	Marcha para gran orquesta a S.M. el Rey don Alfonso XIII" en Do Mayor (Burgos, mitad abril, 1902). Flautas y flautín, 2 oboes, 2 clarinetes en do, 2 fagotes, 2 clarines en do, 8 trompas en do, 2 cornetines en si bemol, 3 trombones y bajo, tambor, platillos y bombo, timbales (do-sol), cuerda. Partitura 28 pp. y algunas particelas.

- Sonata [3 tiempos: Allegro, Andante, Finale Allegro brillante; en Re mayor, re menor y fa menor]. (13 p.).
- "Sonata" (en Re mayor) para piano (s/f): Allegro brillante /Andante. (¿Copia de Fidel Santamaría? 13 pp.). Faltas dos tipos: en la CAJA Nº. 5 está completa.
- "Laudate Dominum Omnes Gentes". Salmo a 4 voces mixtas y órgano (Valladolid, Septiembre. 1890). Dedicado a mi querido amigo D. Francisco Benito. Oposiciones (13 pp.)

CAJA Nº. 4:

Obras musicales de Olmeda (bastantes borradores)

R. 8	Salve (dedicada a mi maestro D. Damián Sanz) 4 voces mixtas, flautín, flauta, clarinete… [III-1885]
R. 12	Bendita sea tu pureza Tenor solo, violoncello ad libitum y arpa o piano I-1889
R. 26	Invitatorium [del oficio de difuntos]. ("Regen cui omnia vivunt"). Incluye 8 números. 4 voces mixtas, fagot y contrabajo.
R. 60	Adiós a Galicia (Balada. Poesía de Salvador Galpe. Barítono y piano. Obras para órgano: 8 páginas en total.
R. 61	Canción [en Mi mayor] [s. f.]
R. 62	"Cantos burgaleses" (7 pp. voz y piano; 14 pp. piano solo)
R. 158	"Quinteto" (Andante religioso, imitado de Beethoven; 2 violines, 2 violas y violón). Solo particelas.
R. 169	"Fantasía en do menor" (piano); al Sr. Kingsley ; 11 pp. [Burgos 25-26-XI-1887]
R. 170	Nocturno 2º (Romanza sin palabras) [en do menor]; 25 p. [28-XI-1887]
R. 172	El adiós (Balada para piano) [en sol menor]; 4 p. [5-IV-1888]
R. 173	Mazurka de concierto [en la mayor]; 4 p. [30-X-1888]
R. 174	Scherzo [en Si bemol mayor]; 4 p. [XII-1888]
R. 178	Pavana [en la menor]; 4 p. [30-X-1889]
R. 231	Ofertorio en Re mayor

	[26-X-1887]
R. 242 R. 243	- Ofertorio Solemne: (Incensum istui á te benedictum), Burgos Marzo, 1891. 5 páginas. - Consagración. Burgos 15 diciembre 1891. 1 página. - Plegaria. 15 Diciembre 1889. 2 páginas

- "Miserere" (coro a 4 v.m., órgano /y violín/; abril 1882) 20 pp.

- "Motete in honorem B.M.V. de Columna /del Pilar/" a 4 v.m. y órgano (abril-mayo 1896), 6 pp. (duplicado). 2ª oposiciones Zaragoza.

- "Nocturno en si menor" (piano, 1885; 4 pp.; duplicado)

- "Rima (73) de Bécquer para canto y piano ("Cerraron sus ojos" ...)

- Bastantes obras para órgano. Hay manuscritos de algunas publicadas: "Lamentación" (Burgos, 2 - 9 - 1897); "**Comunión**" (Dic. 1889); "Intermedio" (Burgos, 30 agosto 1900); "Oda in **ferzo** Septem Dolorem"; "Seis **versitos para el Magnificat** e Introducción"; etc.

- Marcha fúnebre

Obra para órgano:

- Comunión y Ofertorio Solemne (Incensum istui á te benedictum). Burgos, marzo 1891. 4 páginas.

CAJA Nº. 5:

Originales de obras musicales de Olmeda inéditas

- "Himno a la Academia de Música de Burgos". Poesía: J.M. de C. /? / A 3 v. /S.A.B./ y acompañamiento de piano. 2 pp.

- "Himno a la Patria. Gloria a España. Coro a tres voces de tiple compuesto expresamente para los principiantes de la Academia Salinas de Música de Burgos". Burgos. Mayo 1894. 3 pp. de música. También hay 2 pp. con acompañamiento de piano y 3 particelas.

- "Nocturno descriptivo. En la Isla. A 3 voces **ñññ** "(5 pp.). También hay 4 pp. con acompañamiento de piano y 3 particelas.

- "Obras para Canto religioso". Volumen encuadernado de 146 pp. con 16 obras religiosas de Olmeda. Entre ellas, "Antífona Sub tuum praesidium" (1890) a 4 v. fr., premiada (9 pp. de música) e "Invocación /o Deprecación/ a la Virgen del Carmen" (Septiembre 1891), para solo de tenor y acompañamiento de órgano o piano, con texto de Fr. Nicanor de Jesús, carmelita descalzo /O.C.D.?/ (4 pp. de música)

- "Canto religioso". Volumen encuadernado de 154 pp. con 11 obras religiosas de Olmeda. Entre ellas, "Ave María" a solo de tenor y órgano (Burgos, 9 y 10 de julio, 1894), "a mi querido amigo D. Felipe Pedrell" (3 pp.) y "Antiphona B.M. Virginis" para voz (tiple o tenor) y órgano (Agosto, 29-30 de 1892), sobre textos del Cantar de los Cantares (2, 13-14: "Surje, amice mea"....), 4 pp.

- "Obras orgánicas": Volumen encuadernado con solo 7 pp. de música (73-79) que incluyen los "Ocho intermedios sobre el modo dórico" (28-9-1898) y un "índice de obras" (3 pp.) según el cual faltan 25 obras más (pp. 1-72) que han sido arrancadas y están /¿todas?/ en la CAJA Nº 4.

- "Sonatas para piano": volumen encuadernado de 108 páginas que incluye 5 sonatas de Olmeda.

  - Sonata 1-º. (s/f) /en La Mayor/: 3 tiempos: Moderato (tema con 8 variaciones), Minueto, Rondó.

  - Sonata 2ª (Burgos, 1895, editada, salvo el 1º tiempo; en la menor). 4 tiempos: Allegro, Canción, Zortzico, Final. Hay otra copia de los 3 últimos tiempos recitados por Olmeda en 1906: publicados.

  - Sonata 3ª. (s/f) /en Si b Mayor/ 4 tiempos: Allegro, Adagio, Zortzico, Final.

  - Sonata 4ª (s/f) /en RE Mayor/ 4 tiempos: Allegro, Andante (Poema "Cor Amoris"), Zortzico, Final.

  - Sonata 5ª. "Alborada" (s/f) /en SI Mayor/. 3 tiempos: Andante, Allegro, Andante magestato, Final. /

  Hay otras 2 Sonatas, una de ellas incompleta en la CAJA Nº 3)

- "Poema sinfónico" inspirado en el libro 6º del "Paraíso Perdido" de Milton, traducido en prosa por D. Cayetano Rosell: "Al acabar de decir esto se revistió su faz de un aire tan sombrío" /.../ (págs. 124 ss.). Obra laureada con el 1º Premio Burgos 1889. Piano, armonium, violín 1º y 2º, viola, violoncello y contrabajo. 42 pp. de música. Volumen encuadernado.

- "Sinfonía en La" (s/f). Volumen encuadernado 126 pp. 4 tiempos:1. Lento no demasiado - Aprisa y brillante - Lento. 2. Moderado y Sostenido. 3. Tiempo de rueda. 4. Aprisa y con Spiritu /numerados 1 - 42: 1º tiempo; 1 - 84: 2º, 3º 4º tiempos/ Orquestación: 2 Flautas y Flautín, 2 Oboes, Corno inglés, 2 Clarinetes en la, clarinete bajo en la, 2 fagotes, 2 cornetines en la, 4 Trompas en mi, trombones y tuba, timbales (la, mi, re, la) y cuerda, caja, triángulo, platillos y bombo.

CAJA Nº. 6:

Originales de obras musicales de Olmeda inéditas.

- "Canto religioso y cuatro tocatas" Volumen encuadernado de 101 pp. de música con 20 obras religiosas de Olmeda (en el índice figuran 23 obras, pero faltan 3 y la paginación no es consecutiva).

- "Misa solemne a la Sagrada Eucaristía", para 4 voces mixtas con acompañamiento de cuerda, órgano, flauta, clarinetes en Si bemol, fagot y trompas en mi bemol. Sobre motivos del "Tantum ergo" Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus. Burgos, Septiembre, 1893. Partitura de 107 pp. de música y particelas.

- "Miserere" a voces mixtas (8-9) orquesta (1900): 2 flautas, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 2 cornetines en si bemol, 2 trompas en mi bemol, 2 trombones y 1 bajo, timbales mi bemol/si bemol, cuerda y órgano expresivo (armonium). Solo hay dos páginas de la partitura completa. En la primera, escribe Olmeda:

  "Lleva, Señor, la aflicción de mi alma. Las aguas de la tribulación han penetrado hasta lo más hondo de ella. Consuela mi amagura en la dulce esperanza del Jesús que nos diste."

  Todo lo demás son particelas completas de voces e instrumentos.

  11 números; el 1º ("Miserere") en mi bemol menor /Ver hoja aparte sobre

CAJA Nº 7:

Obras musicales y didácticas de otros autores.

- "Tratado de composición" de Hilarión Eslava. Copiados por Olmeda en 1885, dos volúmenes: 1º.) "Contrapunto y fuga", 2º.) de "Melodía y discurso musical." Encadenado.
- "Método de contrapunto" de Secanilla (manuscrito, no de Olmeda). En el mismo volumen encuadernado está la "Armonía de A. Garaud" copiada por Olmeda en 1885, la parte del texto, y por un amigo suyo (Dionisio Rodrigo Macarrón) los ejemplos musicales.

CAJA Nº 8:

- **Obras musicales y literarias de Olmeda editadas**:
-

Obras musicales y literarias de Olmeda editadas. (De algunas obras hay varios ejemplares).

Revistas musicales:
"Voz de la música: revista bimestral de música sagrada": (Madrid) Año II, septiembre de 1908, nº 11. (Duplicada). Año III, Enero de 1909, nº 13".
"Voz de la música: periódico de música sagrada": (Burgos: Imp. Monte Carmelo) Año I, noviembre de 1907, nº 6.
"Musical Emporium" Año II. Marzo-abril de 1909, nºs 12 y 13.

* In Festo Septem Dolorum B.V.M. ODA para órgano. Publicado en París: M. Senart Graveur, 20 rue du Dragon.

CAJA Nº 9:

- "Himno para la fiesta del Árbol. Coro de niños y acompañamiento de banda. Burgos, 3 de noviembre de 1900". Partitura completa, 9 pp. (duplicada). Reducción para voz y piano, 4 pp. Particelas completas.
- " Poema sinfónico, inspirado en el libro 6º del "Paraíso Perdido" de Milton, 1º tercio (de) octubre (de) 1889". Partitura incompleta. Particelas de violín 1º, 2º, violonchelo y contrabajo. Partes de piano y armonium incompletas.
- "Por espías" Opereta cómica (o zarzuela) en dos actos. Partitura **XXXX** del 1º acto (62 pp.) y del 2º acto (76 pp.). Reducción para voz y piano (73 pp.; algunas partes tienen partitura repetida).

Acto 1º:	nº 1 (Introducción) Adagio. Tempo di **Rodado**
	nº 2 vivo
	nº 3 vivo
Acto 2º.	nº 1 vivo
	nº 2 Allegreto
	nº 3 Presto e agitado

Originales de obras musicales de Olmeda inéditas

- "Rimas"[216] para piano (desde febrero de 1890): 83 pp. de música con 33 Rimas
- "Rimas" para piano (nn. 1, 2, 14, 23, 24, 25 y 29 están copiadas en limpio, en marzo de 1906, por Fidel Santamaría). Ver relación aparte.
- "Cuarteto en mi" (Burgos, agosto, 1891). Partitura con 22 pp. de música (escrito en mi bemol) y particelas (en Mi). 3 tiempos: 1º.) Moderado contenido y con exposición. 2º.) Lento ("En la Concepción de Murillo"); 3º.) Final (Presto).
- "Psalmos y Miserere" a 4 voces y orquesta (62 páginas de música)
- "Ave María" (Burgos, 9 y 10 julio 1894): Solo de tenor y quinteto de cuerda. Partitura de 3 pp. y particelas. Es la misma que la de la CAJA Nº 5.
- "Deprecación a María" a solo de tenor con acompañamiento de orquesta (flautas y flautín, oboes, clarinetes en la, fagotes, **clarines** en mi, trompos en mi, 3 trombones y tiple, timbales /mi, si/, cuerda, arpa y órgano). 1891. Partitura (10 pp.) Reducción

[216] Faltan Rimas nº. 26 a 30 (pp. 65-76): están en el Archivo de la Catedral de Palencia.

a órgano o piano (3 pp.: igualmente con ligeros cambios que la de la CAJA Nº 5) y particelas.

- "O Salutaris" (2 coros a 3 voces mixtas y pequeña orquesta; 19-2-1888, Burgos, Convento de Carmelitas. Dedicado al Excmo. Sr. Arzobispo de Burgos D. Manuel Salazar, presidente del Círculo de Obreros establecido en dicha ciudad). Partitura 11 pp., y algunas particelas.
- "Misa de Difuntos en Si Menor" a 4 voces mixtas y orquesta (flautas, oboes, clarinetes en la, fagotes, trompos en re, trombones y cuerda). Abril 1904. Partitura 43 pp. y particelas.
- "Misa" /a 9 v.m./ en La Mayor. Partitura de 44 pp. /incompletos el Gloria y el Credo: faltan cuadernillos/.
- "Salve a 4 /v.m./ con violines y Bajo" /y órgano/. Otoño 1881. Partitura 12 pp. y particelas.
- "Colección de cuatro melodías para violín con acompañamiento de piano" (1884-1888).
- "Improperios" (2 coros a 4 voces mixtas, **XXXX** y contrabajo). Partituras 7 pp. y particelas. /Es el mismo que el del Monasterio de las Descalzas).

CAJA Nº 10:

Borradores de escritos musicales y de documentos personales de F. Olmeda.

- Borradores sobre la restauración del canto llano (o del arte musical religioso).
- Borradores sobre "La música contemporánea en orden al este nacional" (polémica con el folleto Por nuestra música, de Felipe Pedrell). En la caja núm. 1 hay más borradores sobre este asunto.
- Borradores sobre un "Tratado de Armonía"
- Citas a F. Olmeda y otros documentos.
- Un ejemplar encuadernado de su obra Memorias de un viaje a Santiago de Galicia…… (1895)".
- Dos números del Buletín Français de la SIM. (París 1908).
- Dos volúmenes encuadernados con obras para piano de diversos autores, algunos españoles y con obras dedicadas a Olmeda (Rogelio Villar, Juan Montes, etc.).
- Aparte hay 6 placas fotográficas y 7 diplomas (cuatro de ellos son de premios conseguidos por Federico Olmeda).

III. Obras de Federico Olmeda en el US-NYhsa.

Emilio Ros-Fábregas

LA BIBLIOTECA MUSICAL DE FEDERICO DE OLMEDA (1865-1909) EN LA "HISPANIC SOCIETY OF AMÉRICA" DE NUEVA YORK

Separata de la

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

Volumen XX, n.º 1 Enero-Diciembre de 1997

MADRID

1998

LA BIBLIOTECA MUSICAL DE FEDERICO OLMEDA (1865-1909) EN LA 'HISPANIC SOCIETY OF AMERICA' DE NUEVA YORK

Revista de Musicología XX, 1

Emilio ROS-FÁBREGAS

La Hispanic Society of America en Nueva York es una de las instituciones más importantes dedicadas a la cultura de habla española y portuguesa. Su biblioteca contiene unos 150.000 volúmenes (de ellos más de 15.000 se imprimieron antes de 1700) y unos 200.000 manuscritos[1]. Aunque relativamente pequeña, su colección musical es importante, pero la falta de un catálogo específico ha propiciado que no se conozca suficientemente. El RISM cita unos 200 volúmenes de la Hispanic Society, pero, según el directorio de bibliotecas de esa publicación, en realidad puede haber unos 1000 volúmenes de interés musical[2]. El propósito de esta comunicación es dar a conocer un catálogo de venta del librero alemán Karl Hiersemann cuyo contenido fue adquirido a principios de siglo por Mr. Archer M. Hungtington, fundador de la Hispanic Society. Este

[1] Sobre las colecciones de esta institución, vid.: *The Hispanic Society of America Handbook: Museum and Library collections*, New York, The Trusteess of the Hispanic Society, 1938. *A History of the Hispanic Society of America, Museum and Library, 1904-1954, with a Survey of the Collections*, New York, Trustees of the Hispanic Society of America, 1954. PENNEY, C. L.: *Printed Books, 1468-1700 in The Hispanic Society of America*, New York, Trustees, 1965. *Catalogue of the Library*, Boston, G. K. Hall, 1962, 10 vols.; *First Supplement*, 1970, 4 vols. RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. y BREY MARIÑO, M.: *Catálogo de los Manuscritos Poéticos Castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI, y XVII)*, 3 vols., New York, The Hispanic Society of America, 1965). FAULHABER, C. B.: *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America*, 2 vols., New York, The Hispanic Society of America, 1983. Vid. también la reciente descripción de unos libros de coro de la Hispanic Society en NOONE, M.: «Manuscript Polyphonic Choirbooks from El Escorial: Physical Descriptions and Inventories», *RSEdeM*, XVII/1-2, 1994, pp. 285-310.

[2] *RISM, Series C, Directory of Music Research Libraries*, Vol. I: Canada and the United States, 2ª ed. rev., Kassel, Bärenreiter, 1983, p. 174.

catálogo no solamente es importante por ser una pieza bibliográfica rarísima, sino por contener el inventario detallado de la biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909).

Tal como nos informa José López-Caló en el artículo del *TNG*, Olmeda fue elegido organista de la Catedral de Burgos en 1887 y ejerció de asistente del maestro de capilla desde 1903, hasta que en 1907 ganó la plaza de maestro de capilla en las Descalzas Reales de Madrid. Organista, compositor y escritor, Federico Olmeda llevó una vida muy activa, y sus publicaciones incluyen *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia* (1895), *Discurso sobre la orquesta religiosa* (Burgos, 1896) y *Folklore de Castilla* (Burgos, 1902)[3]. Entre sus composiciones, López-Calo destaca, aparte de la música religiosa que escribió para la Catedral, su cuarteto en Mi bemol y su música para piano. La *International Cyclopedia of Music and Musicians* le atribuye unas 350 composiciones entre las que incluye cuatro sinfonías, el poema sinfónico *Paraíso Perdido* y una *Oda* para orquesta de cuerda[4].

El polifacético Olmeda llegó a tener una magnífica biblioteca musical que a su muerte fue vendida al librero Hiersemann de Leipzig. Éste publicó en 1911 el detallado catálogo de venta número 380 titulado *Biblioteca Ibérica* en el que, como reza su título completo, incluye entre otras bibliotecas la de Olmeda y la del cura castrense Antonio de la Peña y Guillén[5]. Hiersemann anotó cuidadosamente su catálogo con extensos comentarios en alemán, inglés y español acerca de la importancia de cada libro o pieza musical que ponía en venta. Evidentemente estaba muy bien informado y sabía lo que tenía entre manos. El catálogo contiene dos prólogos: un «Preface» en inglés y un «Prólogo» en español;

---

[3] LÓPEZ-CALO, J.: «Olmeda, Federico», *TNG*, 20 vols., Ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, XIII, p. 536. López-Calo cita en su bibliografía: VILLALBA, L.: *Últimos Músicos Españoles del Siglo XIX*, Madrid, Alier, 1914, p. 147; COLLET, H.: *L'Essor de la Musique Espagnole au XXe Siècle*, Paris, Eschig, 1929, pp. 22 y 36; LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, 1972, 284 y su otro estudio *El Archivo de Música de la Catedral de Burgos*, 2 vols., Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995.

[4] THOMPSON, O., ed.: *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, 11ª edición New York, Dodd Mead, 1985.

[5] En la portada del catálogo 380 de Hiersemann se lee: BIBLIOTHECA IBERICA / BEING A CHOICE COLLECTION OF SCARCE / AND VALUABLE BOOKS AND MANUSCRIPTS / ON / SPAIN AND PORTUGAL / THEIR LITERATURE, HISTORY, ART, / COLONIAL DOMINIONS, OR OTHERWISE OF / SPANISH AND PORTUGUESE INTEREST / CONTAINING PARTLY THE LIBRARIES OF / D. ANTONIO DE LA PEÑA Y GUILLEN / CURA CASTRENSE DE LA PLAZA DE MADRID / D. FEDERICO OLMEDA, PBRO. / MAESTRO DE LA CAPILLA DE BURGOS / AND OTHER COLLECTIONS / KARL W. HIERSEMANN, LEIPZIG [ca. 1911]. BOOKSELLER AND PUBLISHER, KÖNIGSTR. 29 TELEPHONE 1172 AND 1572, CATALOGUE 380 TELEGRAMS: BUCHHIERSEMANN LEIPZIG.

ambos tienen un contenido similar, aunque el segundo es más completo. En ellos se explica el origen de lo que se pone en venta, dando una idea general de su importancia. Hiersemann nos informa, por ejemplo, sobre las aficiones de Antonio de la Peña y Guillén por la historia y literatura, de sus actividades en Toledo y Madrid, y de sus estudios de las lenguas hebraica y árabe a raíz de su destino en los presidios españoles de Tetuán[6]. Por su interés, cito lo que Hiersemann nos dice de Federico Olmeda:

> La segunda biblioteca, que perteneció también a un presbítero, es aquella de Don Federico Olmeda, maestro de capilla de la catedral de Burgos. Olmeda es bien conocido a todos los que se ocupan de la historia de la música, por ser el autor de unas obras muy apreciables sobre la historia del canto llano en España y la música popular castellana, y más se esperaba todavia de su pluma, porque él solo poseía el saber y los materiales necesarios para escribir la tan deseada historia crítica de la música en España. Antes de empezar esta tarea colosal, intentó publicar composiciones antiguas inéditas, escogidas de su rica colección y trabajos sobre la música española en un nuevo periódico: *La voz de la música*. Pero falleció apenas después de haber preparado el primer número, legando a los aficionados de la música antigua como única herencia su biblioteca preciosísima. En todo país los libros antiguos de música son raros, pero en España, patria de compositores tan célebres, es la tarea la más difícil buscar obras musicales de antaño. Bajo este punto de vista la biblioteca Olmeda abraza libros impresos de teórica, obras litúrgicas, composiciones para varios instrumentos y la voz, obras de canto a diferentes voces, enormes libros manuscritos de atril, otra música eclesiástica y profana, casi el todo inédito, es una colección de una importancia excepcional. Además de la música el Sr. Olmeda coleccionó incunables españoles y extranjeros, entre ellos algunos de mucha rareza[7].

Los libros de música aparecen en el catálogo de Hiersemann a partir de la página 185, en la sección titulada «XIII. Music, Liturgy» [Música y liturgia]. La ordenación es alfabética por autores, o en ocasiones por títulos, y las entradas van numeradas desde el 812 al 925. Se da la circunstancia de que la signatura que utiliza la biblioteca de la Hispanic Society para estos libros está constituída por las iniciales HC (Hiersemann Catalogue), el número de este catálogo (380) y el número de orden que corresponde a cada libro. La Tabla 1 presenta los libros de esta sección del catálogo ordenados cronológicamente para facilitar su consulta. Me he limitado a presentar la información básica con la signatura correspondiente, ya que por razones prácticas y de espacio no es posible poner

[6] Vid. el texto completo del «Prólogo» en el Apéndice 1.
[7] HIERSEMANN: *Bibliotheca Iberica*, p. 4.

al día los eruditos comentarios que Hiersemann dedica a cada libro. La Tabla 2 presenta un grupo de obras de los siglos XVII y XVIII en papeles sueltos. No las he incluido en la Tabla 1 porque todas se encuentran en una caja con un solo número de catálogo, el 824a, y dispersarlas cronológicamente habría alterado la unidad de esta colección. Curiosamente, la ficha de la Hispanic Society correspondiente a estas obras simplemente dice: «Composiciones vocales». Me llevé una grata sorpresa al descubrir el número, antigüedad y autoría de unas obras que, dada la rareza del catálogo de Hiersemann, eran desconocidas para los musicólogos. Antes de la descripción de estos papeles sueltos, Hiersemann nos dice que esta colección era de Federico Olmeda, por lo que en principio uno podría creer que solamente este grupo de piezas constituían su biblioteca musical. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, el Prólogo deja claro que su biblioteca era mucho más extensa, aunque no es posible asegurar si todas las obras de interés musical de este catálogo procedían de la biblioteca de Olmeda.

Hiersemann puso un énfasis especial en esta colección de papeles sueltos que cito en la Tabla 2. Su descripción en el catálogo va precedida de un extenso comentario en inglés y alemán que sirve no solamente para destacar la importancia intrínseca de estas obras, sino también para señalar los méritos de Olmeda como historiador y la finalidad con la que coleccionó su biblioteca. Aparte del posible interés comercial que Hiersemann como librero pudiera tener, no cabe duda de que él, o más bien su asesor, conocía de cerca a Olmeda, había leído sus obras y estaba al corriente de la realidad musical en nuestro país. Resulta sorprendente que un librero alemán estuviera tan bien informado. Por su interés historiográfico traduzco del inglés dos párrafos de Hiersemann, o su asesor, que van más allá de lo que uno podría esperar encontrarse en un catálogo de venta de libros:

> ...Aunque en su *Memoria de un Viaje a Santiago de Galicia* Olmeda simplemente quería presentar un estudio crítico del Codex Calixtinus que se guarda en aquella Catedral, no pudo evitar escribir una excelente síntesis del desarrollo de la música religiosa antigua. También encontramos el mismo conocimiento de la música española y de la poesía popular castellana en su *Folklore de Burgos* [sic]. Su colección de manuscritos musicales no se recopiló con el fin de amontonar curiosidades musicales, sino con el objeto de recoger materiales para el estudio de la historia musical de su país. Desgraciadamente la muerte le impidió llevar a cabo esos estudios. El propósito de su vida, que el director musical de la famosa Catedral de Burgos quiso conseguir como compositor y escritor, fue rescatar los ricos tesoros de la antigua música nacional española.
>
> [4]

> En este esfuerzo coincidía con el otro famoso connoisseur español de la música, el catalán Felipe Pedrell, y por supuesto con Eslava, Barbieri, Morphy, Saldoni, Soriano Fuertes y otros. Mientras Pedrell cultivó particularmente la música profana, Olmeda —en calidad de sacerdote y con su posición como director de un coro catedralicio— buscando tesoros escondidos, encontró manuscritos olvidados de música religiosa en las sacristías y archivos hasta entonces inaccesibles a los estudiosos. No solamente se contentó con encontrar, sino que era un experto en seleccionar aquellas obras de verdadedo valor. No hay composiciones exentas de interés en esta colección, la cual constituye una serie típica de obras pensada para ilustrar una historia completa de la historia musical nacional española...[8].

Por razones de espacio no es posible comentar detenidamente el contenido musical del catálogo de Hiersemann. En él hay muchas obras conocidas, pero también otras que no han aparecido en la literatura musicológica[9]. Por ejemplo, el manuscrito de 1556 de Juan Rincón Romero, titulado *El Ceremonial de la Sancta Iglesia de Toledo*, es un ejemplar único cuya edición nos ayudaría a comprender mucho mejor el funcionamiento litúrgico de nuestra catedral primada en el siglo XVI. En ocasiones, los musicólogos no han podido sacar provecho de ejemplares conocidos de la Hispanic Society. Cuando Higini Anglés editó los Magníficats de Morales indicó que no pudo incorporar a su estudio aspectos relacionados con la «musica ficta» que aparece solamente en uno de los libros de coro de la Hispanic Society por no haberle llegado a tiempo el microfilm; se trata de uno de los libros de coro que probablemente se copió en El Escorial a principios del siglo XVII. En la colección de papeles sueltos encontramos obras y algún compositor hasta ahora desconocidos. Así, por ejemplo, del historiador de ópera del siglo XVIII Esteban Arteaga (1747-1799) encontramos la que parece ser su única obra conocida hasta el momento, el villancico *El Alcalde de Belem* para duo de soprano y alto, con coro y acompañamiento de arpa. Del siglo XIX destacan, aparte de las numerosas obras didácticas, dos libros curiosos como son el de Manuel Albiac, *Arte de escribir libros de coro* —manuscrito fechado en Zaragoza en 1835— y el de Martí, *Taquigrafía de la música o arte de escribirla sin usar del pentagrama* (Madrid, 1833); éste último, sin duda un simpático predecesor hispánico del método «Plaine and Easie Code» diseñado por Barry Brook y actualmente usado por RISM.

---

[8] *Ibid.*, pp. 186-187. Vid. en el Apéndice, el original inglés íntegro.

[9] Vid., por ejemplo, las referencias de Robert Stevenson a la Hispanic Society of America en *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 102, 104, 151.269, 151.270, 152.290, 204, 269.367, 300, 316, 330, 345.26, 391.35, 399.134; y en *Spanish Music in The Age of Columbus*, The Hague, Nijhoff, 1960, pp. 103-104, 109, 116.35.

Evidentemente la biblioteca de la Hispanic Society posee muchos otros libros de música y partituras de interés que no están en este catálogo. Puesto que ésta es una sesión dedicada al siglo XIX, querría dar noticia, por ejemplo, de una partitura única desconocida hasta el presente del compositor Pedro Tintorer (1814-1891). Se trata de una Misa para gran orquesta y coro que, tal como indica la portada, se interpretó por primera vez el 15 de Agosto de 1853 en la Iglesia de San Felipe Neri de Barcelona bajo los auspicios del Cónsul General de Francia; la obra está dedicada a la Emperatriz Eugenia[10]. Se trata de una lujosa partitura de director cuidadosamente copiada a mano y con encuadernación de tapas verdes. Qué duda cabe que su futura edición e interpretación nos ayudará a conocer mejor a este destacado compositor del siglo pasado.

En resumen, creo que la figura de Federico Olmeda a la luz de su impresionante biblioteca y de los comentarios de Hiersemann cobra una nueva dimensión y espero que este trabajo ayude a despertar más interés por su obra histórica y musical. Asímismo confío en que este catálogo de Hiersemann les anime a investigar los ricos fondos musicales de la Hispanic Society of America de Nueva York[11].

TABLA 1:

LIBROS DE LA SECCIÓN «XIII. MUSIC, LITURGY» DEL CATÁLOGO 380 DE HIERSEMANN ORDENADOS CRONOLÓGICAMENTE

EDAD MEDIA

Canones concilii Tricassini et concilii Nicaeni. Decretale papae Hormisdae de divinis scripturis, Vita Hilarii episc. Pictavensis, cum missa et hymnis, etc. [de origen catalán, siglo X; los fols. 100-102 contienen «himnus matutinalis» con neumas]. [HC380/819].

[10] En la primera página de esta partitura se lee: Messe a grand Orchestre et Choeurs, chantée pour la première fois à l'Eglise de S. Philippe Neri le 15 Août 1853, et dediée a S.M.E. EUGENIE sous les auspices de Mr. Baradère, Consul General par Pedro Tintorer.

[11] En un futuro estudio espero tratar de unos manuscritos medievales de la Hispanic Society que incluyen notación musical, ya que a pesar de que han sido catalogados por Faulhaber, *Medieval Manuscripts*, han pasado desapercibidos a los musicólogos.

SIGLOS XV Y XVI

Missale Carthusianum ad usum monasterii Stae. Mariae de Paulari, in prov. Matritensi. (Ms. de mediados del siglo XV, según Hiersemann). [HC380/863].

Missale secundum consuetudinem ecclesiae Caesaraugustensis (Con las armas del obispo de Huesca y Jaca, 1488; conocido como «Missale Oscense»). [HC380/862].

Processionarium ordinis S. Benedicti. Montserrat, 1500. [HC380/885].

— (ejemplar en vitela). Montserrat, 1500. [HC380/886].

Manuale Burgense. *De mandato reuerendissimi fratris Paschalis episcopi Burgensis subscripta opuscula: que i suis ecclesiis per annum cantantur... per Fredericum Alemanum Burgis sunt impressa* (1501?). [HC380/851] .

Manuale processionale ord. fratrum Minorum. Salamanca, 1506. [HC380/853].

CIRUELUS, P.: *Cursus quattuor mathematicarum....* Alcalá de Henares, 1516. [HC380/821].

Processionarium. *Liber processionum secundum ordinem praedicatorum.* Sevilla, 1519. [HC380/889].

Processionarius ord. eremit. H. Hieronymi. Alcalá de Henares, 1526. [HC380/894].

Manuale chori ord. fratrum Minorum... Fuit psens manuale chori in opido Uallisoleti (Valladolid)... 1533. [HC380/854].

Processionarium secundum ordinem fratrum Praedicatorum. Salamanca, ca. 1540. [HC380/890].

Processionarium monasticum...congregationis cenobij S. B. Vallisoletani (Convento de S. Facundo y Primitivo). Valladolid, 1543. [HC380/887].

VALDERRÁBANO, E.: *Silva de sirenas.* Valladolid, 1547. [HC380/922].

Missale Mozarabicum. *Missale mixtum secundum ordinem almae primatis ecclesiae Toletanae...* (1550 en el texto, pero en la portada que reproduce Hiersemann la fecha es MDLI). [HC380/864].

GUERRERO, F.: *Sacre cantiones vulgo moteta.* (1555). [HC380/838].

Enchiridion sive manuale chori, quo divinum officium, sanctae solennitates, annuae processiones... congesta habentur. Salamanca, 1557. [HC380/856].

Processionarium secundum morum almi ordinis Praedicatorum. Salamanca, 1563 (impresa para el uso del convento de San Esteban de Salamanca). [HC380/891].

RINCÓN ROMERO, JUAN y PEDRO RUIZ ALCOHOLADO: *El Ceremonial de la Sancta Iglesia de Toledo* (Ms. escrito en Toledo entre 1559 y 1585). [HC380/897].

Copilacion de los despachos tocantes a la translacion del bendicto cuerpo de sant Eugenio martyr primer arçobispo de Toledo, hecha de la abbadia de Sandonis en Francia a esta sancta yglesia. Y la relacion del... viaje que hizo... D. Pedro Manrrique canonigo.... Toledo, 1566. [HC380/828].

Passionarium secundum ritum sanctae ecclesiae Toletanae... recognitum per Joannem Rincon. Toledo, 1567. [HC380/880].

Liber processionarius regularis observantiae ordinis Cisterciensis, in Hispaniarum regnis iussu capituli prouincialis nuper correctus. Salamanca, 1569. [HC380/846].

GUERRERO, F.: *Motetta* (1570) [sólo S y T] . [HC380/839].

TAPIA, MARTÍN DE: *Vergel de música.* Burgo de Osma, 1570. [HC380/915].

Passionarium... Cum cantu sancte Ecclesie Toletane. Toledo, 1576 (impreso con las armas del Duque de Lerma) . [HC380/881].

SALINAS, F.: *De musica libri septem*. Salamanca, 1577. [HC380/904].
TESSIERI, G.: (Tenore). *Il primo libro dell'arie Franzesi, Italiche & Spagniuole à Quattro & Cinque voci*. Paris, 1582. [HC380/917].
VICTORIA, T. L. DE.: *Missarum liber primus*. Roma, 1583. [HC380/924].
— *Thomae Ludovici a Victoria Abulensis modecta* [sic] *festorum*... Roma, 1585. [HC380/925].
Manuale chori secund. usum. ord. fratr. Minorum... nunc denuo correctum... per F. Petr. Navarro. Salamanca, 1586. [HC380/855].
Manuale chori secundum usum ordinis fratrum Eremitarum D. Augustini. Salamanca, 1591. [HC380/852].

SIGLO XVII (vid. también TABLA 2)

Missale Romanum ad usum ecclesiae collegialis et abbatialis Lermensis (Ms. de principios del siglo XVII con el escudo del Duque de Lerma). [HC380/867].
Officium hebdomadae sanctae. (Libro de coro de principios del siglo XVII procedente del convento de monjas de S. José de Burgos). [HC380/877].
— (Libro de coro de principios del siglo XVII procedente de Burgos). [HC380/878] .
MORALES, C.: *Canticum B. Mariae Christophori morales Hyspalensis* (16 magnificats). (Ms. de principios del XVII). [HC380/869]
— Diez y seis Magnificat... Con seis composiciones menores de F. Ceballos y Felipe Rogier (copiado en 1608). [HC380/870].
MORALES, C. y PALESTRINA: Missa L'home armé, missa Mille regretz y Palestrina, missa de ut, re, mi, fa, sol, la. (Ms. de principios del siglo XVII). [HC380/871].
Missae secundum ritum Toletanum cum aliis missis variorum auctorum. (Ms. con la fecha 1604 en el fol. 50 verso; lleva las armas del Duque de Lerma). [HC380/861].
Processionarium secundum morem ordinis Praedicatorum S.P.V. Dominici aux D. Artufel. Con una adición por el p. Fr. Toribio Vélez de las Cuevas. Madrid, 1609. [HC380/892].
FLACCOMIO, J. P.: *Cantus liber primus concentus, in duos distincti choros, in quibus vespere missa, sacreque cantiones in nativitate, B.M.V. aliarumque virginum festivitatibus decantandi continentur*. (S,A,T,B del segundo coro; dedicado al Duque de Lerma). Venecia, 1611. [HC380/834].
CERONE, P.: *El melopeo y maestro*. Nápoles, 1613. [HC380/820].
ARTUFEL, D.: *Arte de canto llano*. Valladolid, 1614. [HC380/813].
FLACCOMIO, J. P.: *Melistephania, in qua 40 sacrae cantiones per anni circulum in sanctorum memoriis praecipue celebrandis tribus distincte choris continentur. Liber primus* (5 cuadernos manuscritos dedicados al Duque de Lerma; 1614). [HC380/835].
MONSERRATE, A.: *Arte breve y compendioso de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*. Valencia, 1614. [HC380/868].
Processionarium Carmelitanum. Sevilla, 1615. [HC380/888].
Officium intriduo ante Pascha ad Carmelitarum breviarii reformationem. Sevilla, 1616. [HC380/879].
Processionario. Pergamino. Madrid, 1621 (?). [HC380/884].
CORREA DE ARAUXO, F.: *Libro de tientos y discursos de música practica y theorica de organo intitulado Facultad organica*. Alcalá de Henares, 1626. [HC380/825].

Processionarium ordinis Praedicatorum. Impreso ca. 1650. [HC380/893].

LORENTE, A.: *El porqué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, y en cada uno de ellos nuevas reglas... en las cosas más difíciles tocantes a la harmonia música*. Alcalá de Henares, 1672. [HC380/849].

SANZ, G.: *Instrucción de música sobre la guitarra española, con arte nuevo para aprender a tañerla sin maestro*. Zaragoza, 1674. [HC380/906]. Vid. más abajo la edición de 1697.

RUIZ DE RIBAYAZ, L.: *Luz y norte musical*. Madrid, 1677. [HC380/902].

NASSARRE, P.: *Fragmentos músicos. Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Zaragoza, 1683. [HC380/874]. Segunda edición (Madrid, 1700). [HC380/875].

SANZ, G.: *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Zaragoza, 1697. [HC380/907].

SIGLO XVIII (vid. también TABLA 2)

Laudae dicendae et canendae secundum consuetudinem Misti Arabum huius civitatis Toletanae. Manuscrito caligráfico de música, F. Matheus Diaz de Grazia et Peco fatiebat Toleti, IX. kal. oct. 1706. [HC380/844].

MARTÍN y COLL, o. S. F.: *El arte de canto llano y resumen de sus reglas para cantores de choro... y las entonaciones de los psalmos con el órgano*. Madrid, 1714. [HC380/859] . A la segunda edición edición va añadido el arte de canto de órgano. Madrid, 1719. [HC380/859a].

ULLOA, P. de: *Música universal o principios universales de la música*. Madrid, 1717. [HC380/919].

NASSARRE, P.: *Escuela música, según la práctica moderna*, 2 vols. Zaragoza, 1723-24. [HC380/873].

PERGOLESE, G. B.: *Sequencia de la fiesta de los Siete Dolores...* [Stabat mater] (Alto a duo; tiple a duo; acompañamiento; acompañamiento clavicordio; viola obligada; violin primero y segundo. Ms., fechado en 1736 y adornado en los bordes con los colores rojo y gualda de la bandera nacional; tal vez para uso de la Capilla Real de Madrid). [HC380/883] .

FERRIOL Y BOXERAUS, B.: *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Málaga, 1745. [HC380/832].

Missale mixtum secundum regulam B. Isidori dictum Mozarabes. Roma, 1755. [HC380/865 y HC380/866]. El primer ejemplar es una copia posterior de 1880.

RODRIGUEZ DE HITA, A.: *Diapasón instructivo. Documentos a los professores de música. Carta sobre... nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid, 1757. [HC380/899].

SAYAS, J. Fr. DE: *Música canónica, motética y sagrada*. Pamplona, 1760. [HC380/908].

ROMERO DE AVILA, G. (racionero de la igl. de Toledo): *Arte de canto llano y órgano, o promptuario músico*. Madrid, 1761. [HC380/900]. Otro ejemplar más tardío (3a ed. 1830) de lo mismo [HC380/900a].

SOLER, A.: *Llave de la modulación*. Madrid, 1762. [HC380/912]. Hay otro ejemplar al que le falta la hoja pleg. 208. [HC380/912a].

BAILS, B.: *Lecciones de clave y principios de harmonia*. Madrid, 1775. [HC380/815].

MARCOS y NAVAS, F.: *Arte de canto llano y figurado... refundido y aumentado por D. manuel de Moya y Pérez.* Madrid, 1777. [HC380/857].

RAMONEDA, I. (corrector mayor de canto en el Real Monasterio de El Escorial): *Arte de canto llano.* Madrid, 1778 (pergamino). [HC380/896].

SANTA MARIA (DE FUENTES), F. de, o S. G.: *Dialectos músicos en que se manifiestan los más principales elementos de la harmonía.* Madrid, 1778. [HC380/905].

PÉREZ CALDERÓN, M.: *Explicación de sólo el canto-llano.* Madrid, 1779. [HC380/882].

Quaderno de las festividades y aniversarios con dotación que se celebran an la Sta. Yglesia de Toledo.... Sacado de varios exemplares, compuesto y corregido en el año de 1782 (Ms.). [HC380/895].

IRIARTE, T. de: *La Música, poema.* Madrid, 1784. [HC380/842].

Ritual Carmelitano de los religiosos y religiosas de la Orden de los Descalzos. Madrid, 1789 (pergamino y piel). [HC380/898].

TRAVERIA, D.: (capellán en las Descalzas Reales de Madrid) *Ensayo gregoriano o estudio práctico del canto-llano y figurado en método fácil.* Madrid, 1794. [HC380/918].

EXIMENO, A.: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso,* traducido al castellano por F. A. Gutiérrez, 3 vols. Madrid, 1796. [HC380/830].

EXIMENO, A.: *Duda sobre el ensayo de contrapunto de J. B. Martini* (Sobre la naturaleza de cantollano, las reglas antig. de contrapunto y el contrapunto de los antiguos.) Traducido por F. A. Gutiérrez. Madrid, 1797. [HC380/829].

FERANDIERE, F.: *Arte de tocar la guitarra española por música.* Madrid, 1799. [HC380/831].

LÓPEZ REMACHA, M.: *Arte de cantar y compendio de documentos mus. resp. al canto.* Madrid, 1799. [HC380/848].

ANÓNIMO: *Disertación teológica presentada a la universidad de Manila por un fraile filipino* (Ms. de finales del siglo XVIII). [HC380/826].

SIGLO XIX

IRANZO Y HERRERO, A.: *Defensa del arte de la música... Impugnación al «origen... de la música» escrita por A. Eximeno.* Murcia, 1802. [HC380/841].

TEIXIDOR, J.: *Discurso sobre la historia universal de la música.* Madrid, 1804. [HC380/916].

NONÓ, J.: *Escuela completa de música.* Madrid, 1814. [HC380/876].

SOLANO, F. J.: *Examen instruct. sobre la música en el cual se da razón de cosas necesarias para el contrapunto y composición,* traducido por J. P. Almeyda y Motta. Madrid, 1818. [HC380/911].

MORETTI, F.: *Gramática razonada musical, comp. para los principiantes.* Madrid, 1821. [HC380/872].

GARCÍA CASTAÑER, J. E.: *Elementos prácticos de canto-llano y figurado con noticias históricas.* Madrid, 1827. [HC380/837].

MARTI, A. R.: *Taquigrafía de la música o arte de escribirla sin usar del pentagrama.* Madrid, 1833. [HC380/858].

ALBIAC, M., o S. AUG.: *Arte de escribir libros de coro* (Ms.). Zaragoza, 1835. [HC380/812].

AZNAR, J.: *Principios de canto llano y mixto.* Zaragoza, 1843. [HC380/814].

ELWART, M. A.: *Manual de harmonía útil a los pianistas*, traducido por F. de Valldemosa. Madrid, 1845. [HC380/827].
MADELAINE, St. de la: *Fisiología del canto*, puesta en castellano por E. Domínguez. Barcelona, 1845. [HC380/850].
SORIANO FUERTES, M.: *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*. Barcelona, 1853. [HC380/913].
BOUCHERON, R.: *Filosofía de la música o estética aplicada a este arte*. Madrid,1856. [HC380/817].
MELCIOR, C. J.: *Diccionario enciclopédico de la música*. Lérida, 1859. [HC380/860].
SALDONI, B.: *Efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1860. [HC380/903].
FLORES LAGUNA, J.: *Cuadro sinóptico-histórico-musical*. Madrid, 1862. [HC380/836].
TAFALL y MIGUEL, M.: *Arte completo del constructor de órganos o guia manual del organero*, 4 tomos en 2 vols. Santiago, 1872-76. [HC380/914].
FÉTIS, F. J.: *La Música puesta al alcance de todos*, 2a ed., traducida por A. Fargas y Soler. Barcelona, 1873. [HC380/833].
CLEMENT, F.: *Músicos célebres*, versión española de A. Blanco Prieto. Barcelona, 1884. [HC380/823].
COLOMB, C.: *La Música*, versión española de C. Navarro. Barcelona, 1885. [HC380/824].
CLARET, ARZOB.: *Arte de canto eclesiástico y cantoral para uso de los seminar.*, 3a ed. Barcelona, 1886. [HC380/822].
JOU y VIDAL, P.: *Método de canto llano y mixto*, 2ª ed. Lérida, 1890. [HC380/840].
URIARTE, E. de: *Tratado teór.-práct. de canto Gregoriano*. Madrid, 1890. [HC380/921].
SILVARI, V.: *Manual de harmonía*, 2a ed. Madrid, 1891. [HC380/910].
LAVOIX, H.: *Historia de la música*, versión castellana. Madrid, 1892. [HC380/845].
BLASCO, F. J.: *La Música en Valencia*. Alicante, 1896. [HC380/816].
Liber usualis (Solesmis, 1896). [HC380/847].
VALMAR, MARQUÉS de: *Estudio sobre las canticas del rey Alonso el sabio*, 2ª ed. Madrid, 1897. [HC380/923].
LACÁL, L.: *Diccionario de la música técnico, histórico, bio-bibliográphico*. Madrid, 1899. [HC380/843].

SIGLO XX

RUÉ y RUBIÓ, M.: *La reforma de la música religiosa*, 2a ed. Gerona, 1901. [HC380/901].
URIARTE, E. de: *Estética y crítica musical*. Barcelona, 1904. [HC380/920].
BRETECHER: *Manual del cantor gregoriano*, traducido por un monje benedictino de Silos (1905). [HC380/818].
SERRANO, L., o. S. B.: *Música religiosa*. Barcelona, 1906. [HC380/909].

TABLA 2

Composiciones vocales copiadas durante los siglos XVII y XVIII en papeles sueltos que según Hiersemann fueron propiedad de Federico Olmeda. No las he

incluido en la Tabla 1 porque todas se encuentran en una caja con un solo número de catálogo (el 824a); dispersarlas cronológicamente habría alterado la unidad de esta colección. Esta lista tiene la misma organización y numeración del catálogo de Hiersemann; dicha organización se corresponde con el orden en que las partituras están situadas en la caja.

«I. CHURCH-SONGS WITH LATIN TEXT» [OBRAS EN LATÍN].

1. Olague, Bartolomé.	Missa para tres coros a cuatro voces y dos órganos.
2. Anónimo.	Magnificat, a ocho voces (dos coros y continuo)
3. Anónimo.	Magnificat, a ocho voces (dos coros y continuo)
4. Aguilera de Heredia, Sebastián.	Magnificat, a ocho voces (dos coros y continuo)
5. Gómez Camargo, Miguel.	Magnificat, a ocho voces (dos coros y continuo)
6. Madrid, Juan de.	Magnificat, a ocho voces (dos coros y continuo)
7. Veana, Matías Juan de.	Magnificat, a ocho voces (dos coros y continuo)
8. Vicente y Cervera, Francisco.	Magnificat, a ocho voces (dos coros, 2vln, 2ob, 2tr, organo y continuo)
9. Bastida, Antonio.	Salve regina, a 10 voces (dos coros de 3 voces y otro de 4 con organo y continuo)
10. Romero «Capitan», Mateo.	Salve regina, a ocho voces con acompañamiento.
11. Madrid, Juan de.	Cum invocarem, a 10 (Solista con bajo y dos coro a 4 con arpa y continuo)
12. Madrid, Juan de.	Litania de sanctissimo sacramento (Kyrie eleison creator audi nos, a ocho voces en dos coros, con arpa y continuo)
13. Peralta, Baltasar de.	Peccantem me quotidie, a seis voces con arpa.
14. Ruiz, Matías.	Salve regina, a seis voces con continuo.
15. Victoria, Tomás Luis.	Regina coeli, a ocho voces (con chirimia, bajo y continuo)
16. Zameza y Clesalde, Joseph.	Laudate dominum, a ocho voces con acomp.
17. Alvarez, Acevo Bernardo	Salve regina, esperanza del premio (Bellísima María) a ocho voces con bajo y arpa
18. Caseda, Diego.	Saludad a l'aurora divina (Solista vocal alternando con coro a cuatro voces, Salve regina, con violín y continuo)

«II. VILLANCICOS»

1. Arizo, Miguel de.	Por coronar a Maria (estribillo: Vengan las flores) a ocho voces con violines y bajo.
2. Arteaga, Esteban.	El Alcalde de Belem (S y A solistas y coro a cuatro voces con arpa y cont.)
3. Bargas, Urban.	La Nave Santa María, tres voces y acomp.
4. Borxa y Aragón, Carlos	Villancico a la Purísima Concepción, Sol y aurora (2 S, A, T con violín, continuo y arpa)
5. Cobaleda.	Villancico In honorem Smae Trinitatis Virginis Mariae, Yo soy una labradora (S solo y continuo; «Anno 1711»)

[12]

6. Duruelo, Francisco.	Villancico al sanctissimo sacramento, Basta pensamiento (2 S, A, T y acomp.)
7. Egüés, Manuel de.	Salve del mar estrella, a siete voces con bajoncillos y chrimías.
8. García, Carlos.	Villancico per la Conception de nostra Señora. estribillo: Ha de la esphera del sol (en dos coros. I: S solo; II: A y acomp. de bajo, dos instrumentos altos y arpa)
9. Madrid, Juan de.	En el cielo y la tierra (tres coros. I: S, A, T y cont.; II: S y bajo; III: 2 S, A, T y arpa)
10. Martínez, Joaquín.	Regia corte de Belen a trece voces, en dos coros. I: S, A, T, continuo; II: S, A, T, B (clave de tenor) y continuo; con clarino, oboe, bajón y órgano.
11. Mizieces, Thomas.	La mariposita sagrada, a cuatro voces (2S, A, T)
12. Torres y Villavieja, Joseph.	Cantada al nacimiento del Señor, Pues a nacido, a seis voces en dos coros. I: S y T solistas; II: 2S, A, violón y arpa.
13. Anónimo.	Angélicas tropas, a 11 con chirimías.
14. _____.	El ayre y el fuego, a 10 con chirimías
15. _____.	Villancico Salve en romance a nuestra Señora, Emperatriz hermosa de los cielos (A solo, con tres partes instrumentales)
16. _____.	Pastores de los montes, a diez voces con clarín («Venid pues llegad»)
17. _____.	Villancico a la Navidad de nuestro Señor. Estribillo: Todo es amor, a 8 con arpa
18. _____.	Vaya de placer (3 S, A, violin y continuo)

«III. PROFANE MUSIC. A) SOLO SONGS AND DUOS» [MÚSICA PROFANA. A) SOLOS Y DUOS].

1. Egüés, Manuel.	Cupidillo niño con acompañamiento.
2. Galán, Cristóbal.	Pajarillo que cantas (S con acomp.)
	Oygamos retratos (S, A y continuo)
	Déjame morenilla (duo, pero sólo hay S y acomp.)
3. Hidalgo, Juan.	Ay desdichado (S con Acomp.)
	Quién son aquellos villanos (S con acomp.)
	Ay que me río de amor (S con acomp.)
	No querais dormir mis ojos (S con acomp.)
4. Hidalgo	Ay que fineza (2 S con acomp.)
	Viva más mil abriles (2 S con acomp.)
	Quien significa mejor (4 S —con la indicación La tierra, El agua, El ayre y El Fuego— y continuo. [Esta composición mencionada por Hiersemann probablemente se ha perdido, ya que no estaba en la caja cuando la quise consultar].
5. Marín, José.	Viuda tórtola del Tajo (S con voces acompañantes).
6. Navarro, Andrés.	Cómo podré (S y continuo)
7. Navas, Juan de.	Ay que dolor (2 S y continuo)
	En qué estado. Estribillo: Filis créeme. (S y continuo)

8. Ruiz, Matías.	Présteme el instrumento (A y contínuo)
	Hay dulce sentimiento (S y acomp.) Faltan las coplas.
9. Vado, Juan del.	No te embargues, pensamiento (S con acomp.)
	Para qué es amor (S, A sin acomp.)
10. Anónimo	A Pascual Tileta quiere (S con acomp.)
11. _____	Al sarao que el amor (S con acomp.)
12. _____	Desde la cumbre (S, A)
13. _____	Oye tirana Brigida (S con acomp.)
14. _____	Qué bien canta un ruiseñor (S con acomp.)
15. _____	Quieres estarte quieto (S, violin, violoncello, contínuo)
16. _____	Recitativo: Rompa el ayre en suspiros (S y continuo)
17. _____	Son los ojos de Tileta. Estribillo: Mas ay que crudeldad (S y acomp.)

«IV. PROFANE MUSIC. B) PART-SONGS» [MÚSICA PROFANA. B) OBRAS POLIFÓNICAS].

1. Arze.	Dos días há que te quiero (2 S, A, T y acomp.)
	Por tu respeto y el mío (2 S, A, T y acomp.)
2. Correa, Fray Manuel.	Ojos divinos («romance») (3 S, A y acomp.)
3. _____.	Qué linda, qué sola y triste (2 S, A, B sin acomp.)
4. Egüés, Manuel de.	Qué tierno aquel ruiseñor (2 S, A, T y continuo)
	Nunca más bizarra Filis (2 S, A, T y continuo)
5. Guerrero, García.	En una prisión oscura («Romance») (2 S, A, continuo)
6. García, Vicente.	Jigante de perlas y naca[r]. (3 S, B sin acomp.) «1636»
7. Patiño, Carlos.	De qué sirve (estribillo) (3 S, T y continuo)
8. Torre, Jerónimo la.	Al puerto pensamiento (S, T y continuo)
9. Anónimo.	Altos penachos de escarcha (3 S, T sin acomp.)
10. _____.	Caduca la tiranía (3 S y T; incompleto)
11. _____.	De los montes de Castilla (2 S, A, T y acomp.)
12. _____.	Son tus desdenes, Marica (S, A y continuo) «9 Julio 1632»
13. _____.	Vaya, vaya enseguido (2 S, A, B, arpa y continuo)
[14. Casseda, Diego.].	[Muera la noche, solo a la Purísima Concepción; esta obra no la menciona Hiersemann, pero está en la caja junto con las demás].

APÉNDICES

Apéndice I:

Prólogo en español del catálogo 380 de Karl Hiersemann [1911].

El catálogo 380 de Hiersemann (*Bibliotheca Iberica*) contiene dos prólogos: un «Preface» en inglés y un «Prólogo» en español. El contenido de ambos es similar, pero el segundo es más completo.

[14]

Prólogo

El presente catálogo, enteramente dedicado a la literatura e historia española, abraza además de unas colecciones escogidas de menor extensión, dos bibliotecas españolas de importancia.

La primera, una biblioteca de estudio, fue propiedad de un cura castrense de la plaza de Madrid, Don Antonio de la Peña y Guillén, quien, desde joven aficionándose a la historia y a la literatura, supo unir una biblioteca considerable sobre todas las disciplinas que lo interesaban. Y éstas no eran pocas. Toledo, la ciudad imperial, donde principió sus estudios, lo inspiró del amor de los recuerdos patrios y le dio motivo de adquirir una cantidad de crónicas e historias especiales, no solamente de Toledo, sino de todos los lugares que visitó en sus viages y en las campañas carlistas. Muchos de los libros, sobre materias históricas y políticas, son manuscritos. Es sabido que antaño en España y en sus colonias la imprenta había de luchar con grandes dificultades: necesitábanse para cada librito, y aun para cada escuela o membrete una infinidad de aprobaciones, licencias, la tassa, etc. Por eso, los escritores, que no estaban bien ciertos de obtener todos los permisos necesarios, se servían de las manos de los copistas para dar sus obras al público. Muchos manuscritos de la biblioteca de la Peña, de este género, colecciones de cartas históricas y políticas, deben calificarse como documentos de gran rareza, y algunos pueden decirse únicos. Siendo cura en los Presidios españoles de Africa, Don Antonio empezó a estudiar la lengua y las costumbres de los Judíos de Tetuán, sentando por escrito sus observaciones (véase el Manuscrito inédito no. 333-334). De aquí nacieron sus estudios hebraicos y arábigos. Además de libros sobre Marruecos y los Arabes, su biblioteca se enriqueció de obras raras y antiguas sobre las «Indias», el América latina y las islas Filipinas, en primer lugar relaciones de prisioneros, algunas cartas y relaciones manuscritas, incluyendo los papeles originales e inéditos del célebre político y militar Eugenio Aviraneta. De especial interés están los periódicos literarios y políticos del siglo XVIII y de principios del XIX, muchos de una existencia efímera, pero hoy día rarísimos. Sin ser un coleccionista sistemático, solamente aprovechando de lances, logró adquirir buen número de impresiones antiguas de mérito literario, artístico o poligráfico.

La segunda biblioteca, que perteneció también a un presbítero, es aquella de Don Federico Olmeda, maestro de capilla de la catedral de Burgos. Olmeda es bien conocido a todos los que se ocupan de la historia de la música, por ser el autor de unas obras muy apreciables sobre la historia del canto llano en España y la música popular castellana, y más se esperaba todavía de su pluma, porque él solo poseía el saber y los materiales necesarios para escribir la tan deseada historia crítica de la

música en España. Antes de empezar esta tarea colosal, intentó publicar composiciones antiguas inéditas, escogidas de su rica colección y trabajos sobre la música española en un nuevo periódico: *La voz de la música*. Pero falleció apenas después de haber preparado el primer número, legando a los aficionados de la música antigua como única herencia su biblioteca preciosísima. En todo país los libros antiguos de música son raros, pero en España, patria de compositores tan célebres, es la tarea la más difícil buscar obras musicales de antaño. Bajo este punto de vista la biblioteca Olmeda abraza libros impresos de teórica, obras litúrgicas, composiciones para varios instrumentos y la voz, obras de canto a diferentes voces, enormes libros manuscritos de atril, otra música eclesiástica y profana, casi el todo inédito, es una colección de una importancia excepcional. Además de la música el Sr. Olmeda coleccionó incunables españoles y extranjeros, entre ellos algunos de mucha rareza.

De una otra colección proviene el espléndido *Derrotero del Mediterráneo y del Atlántico*, obra del genovés Bautista Agnese, hacia 1545. Sus 18 mapas muestran la perfección de la cartografía en la época de la dominación marítima de España. No menos notables se presentan las Cartas ejecutorias que contiene este catálogo. Cuarenta y tres de estos documentos, todos señalados por sus ornamentos artísticos, abrazan el largo período desde 1488 hasta 1808, es decir desde los reyes católicos hasta la invasión francesa. Otros documentos de este período y aún de la edad media hay en las cartas originales con firmas de los reyes, en los despachos diplomáticos de los embajadores españoles, y en muchos papeles y legajos que se refieren a las colonias de America y Filipinas, su gobierno, comercio, historia civil y eclesiástica. La parte del catálogo dedicada a Portugal, su historia y literatura, incluye también unas obras importantísimas sobre sus colonias asiáticas, africanas y americanas.

Apéndice II:

Comentario de Hiersemann, antes y después de la descripción de obras en papeles sueltos [HC380/824a] copiadas en los siglos XVII y XVIII; pp. 186-188; 196-197.

Federico de Olmeda has rendered a great service to the history of Spanish music not only by some valuable publications, but also by making up a fine collection of Spanish musical manuscripts of litugical and vocal music composed by authors of the XVIth, XVIIth and XVIIIth century. The present collection gives evidence of his serious researches.

Although Olmeda in his «Journey to Santiago de Galicia» merely intended to give a critical study of the Codex of Calixtus, preserved in

that cathedral, he could not help but to write an excellent summary of the development of the ancient church music. The same connoisseurship of Spanish music, together with a profound knowledge of Castilian popular poetry is to be found in his «Folk-lore of Burgos». Also his collection of musical manuscripts was not made up with the view to amass some musical curiosities, but to collect materials for the study of the musical history of his country. Unfortunately he was prevented by death from conducting these studies to an end. For the aim of his life, which the musical conductor at the famous cathedral of Burgos wished to attain as a composer and by his literary work, was to revive the rich treasures of the ancient Spanish national music.

In these endeavors he agreed with another famous Spanish connoisseur of music, the Catalan Felipe Pedrell, not to mention the names of Eslava, Barbieri, Morphy, Saldoni, Soriano Fuertes and others. While Pedrell cultivated particularly the profane music, Olmeda in his quality as a priest and his position as the director of a cathedral chorus, looking out for undiscovered treasures, drew from the sacristies and archives long neglected manuscripts of churchmusic, hitherto unaccessible to other scholars. And he was not only happy in finding, but also thoroughly skilled in selecting those pieces which might be of real value. There are no compositions devoid of interest in this collection, which perhaps constitutes the series of typical compositions intended to illustrate a comprehensive history of the Spanish national music. At all events we have before us important works of music up until now quite unknown to all scholars, and it is an unquestionable merit of Olmeda's to have drawn them to day-light.

The collection consists of detached manuscript voices, well readable and in a perfect state of conservation. Some slight faults have been mentioned in the description. Certain traces of use show that the manuscripts were in the hands of singers at performances, a circumstance which proves the correctness of the notation. The songs are throughout noted with their accompaniment. Where more instruments, besides de usual Continuo and Arpa, are required, the names of the instruments are added. The manuscripts are by different hands, but the paper is rather the same, at least in shape, being oblong 4°, some 13 inches broad and folded in the middle. When whole sheets are used, the inner sides are usually left blank. (pp. 186-188)

It may be said, that a similar collection of ancient Spanish musical manuscripts like this one has never been offered for sale. A collection like Olmeda cannot have piled up pieces of music without regard to their intrinsic value. As the dates and the handwritings prove, the parts were written in the XVIIth and XVIIIth century, destined for and used in musical performances of that period, most of them surely still at the lifetime

of the composers or hardly some decenniums afterwards, when the style of the compositions was quite familiar to the musicians. By these circumstances they surpass by far the value of mere copies with their frequent inexactnesses and arbitrary alterations, so that they may be regarded as original materials of high importance for the study of ancient Spanish music. (pp. 196-197).