



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

CAMPUS OF INTERNATIONAL EXCELLENCE



Universidad de Salamanca. Departamento de Didáctica de la  
Expresión Musical, Plástica y Corporal.  
Máster en Música Hispana.

***La primera Sonata para piano de Federico Olmeda  
(1865-1909). Una aproximación analítica***

**Autora:** Yolanda Alonso Vicario

**Tutora:** Matilde María Olarte Martínez

OLARTE MARTINEZ  
MATILDE MARIA -  
09750082Z

Firmado digitalmente por OLARTE MARTINEZ  
MATILDE MARIA - 09750082Z.  
Nombre de reconocimiento (DN): c=ES,  
serialNumber=09750082Z, sn=OLARTE  
MARTINEZ, givenName=MATILDE MARIA,  
cn=OLARTE MARTINEZ MATILDE MARIA -  
09750082Z.  
Fecha: 2019.09.02 23:28:29 +02'00'

Salamanca, septiembre 2019

## ÍNDICE

### **Introducción**

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| -Justificación .....            | 1  |
| -Objetivos .....                | 2  |
| -Estado de la cuestión .....    | 3  |
| -Revisión historiográfica ..... | 6  |
| -Metodología y fuentes .....    | 9  |
| -Estructura del trabajo .....   | 11 |

### **1. Contexto de la *Sonata 1* de Federico de Olmeda**

|   |    |
|---|----|
| 1.1. El autor .....                                       | 12 |
| 1.2. Referentes musicales de Olmeda .....                 | 16 |
| 1.3. La obra compositiva de Federico Olmeda .....         | 25 |
| 1.4. La música para piano en España en el siglo XIX ..... | 38 |

### **2. Análisis de la *Sonata 1* de Federico de Olmeda**

|   |    |
|---|----|
| 2.1. Primer movimiento. <i>Tema y variaciones</i> ..... | 42 |
| 2.2. Minuetto-Trío-Minuetto .....                       | 64 |
| 2.3. Rondó .....  | 73 |

|                           |    |
|---------------------------|----|
| <b>Conclusiones</b> ..... | 94 |
|---------------------------|----|

|                           |    |
|---------------------------|----|
| <b>Bibliografía</b> ..... | 97 |
|---------------------------|----|

### **Anexos**

- I. Partitura de la Sonata
- II. Inventario del Fondo Federico Olmeda del Archivo de la Diputación de Burgos
- III. Obras de la Biblioteca de Olmeda en la Hispanic Society of New York



## Introducción

### JUSTIFICACIÓN

Federico Olmeda (1865-1909) es un músico de prestigio reconocido en el campo de la musicología y la etnomusicología españolas. Sus facetas más estudiadas son las relativas al folclore y al tema de la reforma de la música religiosa en su periodo. En su archivo personal, desde 1994 custodiado por la Diputación Provincial de Burgos, podemos atisbar otras dimensiones de nuestro protagonista. El alcance de sus trabajos como musicógrafo y el de su numerosísimo catálogo como compositor requerirán de numerosos estudios de investigación como el presente, que los rescaten y los valoren. Al estudio de lo contenido en las cajas del Archivo de la Diputación de Burgos (ADB) debe añadirse el del Fondo Olmeda de la Hispanic Society of America (HSA), aún por catalogar. Su colección de libros y alguna obra suya de mayor formato fueron compradas por la HSA a un librero alemán, Karl Hiersemann. Éste las compró a Francisca Olmeda, hermana y única heredera de nuestro protagonista. En la actualidad hay un equipo de investigadores auspiciados por la Institución Fernán González de Burgos<sup>1</sup> y la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, conformado entre otros por Ismael Fernández de la Cuesta y por Miguel Ángel Palacios Garoz, que planea abordar su catalogación y su estudio.

En su archivo personal se encuentra lo que suponemos su gran corpus compositivo, que comprende unas 350 obras, inéditas en su mayor parte. El Fondo Federico Olmeda del ADB ocupa diez cajas y no se encuentra digitalizado.

A raíz del centenario de su fallecimiento, en 2009, tuvieron lugar una serie de conciertos que permitieron difundir algunas de las obras de Olmeda. Publicaciones y grabaciones recientes han rescatado su *Cuarteto en Mib*, su *Sinfonía en la*, su *Andante religioso* y sus *Rimas* para piano, así como alguna obra de órgano y de música de cámara.

Las cinco *Sonatas* para piano que se encuentran en el ADB en una cuidada encuadernación, esperan aún el momento de su recuperación. Una de ellas, la número dos, fue editada en tres de sus movimientos en 1906 por la editorial Henry Lemoine como

---

<sup>1</sup>  
<https://www.youtube.com/watch?v=PO-XG87oUT8> y  
<https://www.youtube.com/watch?v=OTqO3ZzISzw>, min 13:05.

*Deuxième Sonata Espagnole*. Esta edición fue auspiciada por Henri Collet. El resto permanecen inéditas y, hasta donde sabemos, sin estrenar.

Por mi origen y mi vinculación con Burgos, ciudad donde vivió Olmeda la mayor parte de su vida, y mi condición de pianista, me dispongo a realizar este trabajo con la ilusión de dar un primer paso en la recuperación de esta primera *Sonata* y contribuir con ello a un mayor conocimiento de su autor, de su obra compositiva y de la sonata para piano en España en aquel momento.

## OBJETIVOS

Los objetivos que planteo para este trabajo de análisis de la *Sonata I* de Olmeda, se pueden dividir en dos bloques.

Por una parte, cuatro objetivos generales, que son:

- 1) Contribuir a un mejor conocimiento de la faceta compositiva de Olmeda.
- 2) Realizar un análisis formal y armónico de esta primera Sonata.
- 3) Estudiar el contexto de la composición de esta obra en la vida, obra y referentes musicales de su autor, así como en el entorno musical de su momento.
- 4) Promover el conocimiento de esta obra y fundamentar su recuperación por medio de un estudio analítico de sus características compositivas.

Por otra parte, los objetivos específicos se pueden resumir en cinco enunciados.

El primero, determinar por medio del análisis musical qué modelos formales adopta Olmeda en cada uno de los movimientos de esta Sonata.

El segundo, concluir de su análisis rasgos estilísticos que determinen a qué tipo de corrientes musicales puede adscribirse.

El tercero, buscar rasgos que podamos considerar característicos del autor en esta composición.

El cuarto es establecer una cronología aproximada de esta primera Sonata.

El quinto, tratar de dilucidar gracias a su análisis si se trata o no de una obra acabada desde el punto de vista compositivo.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

No hay ningún estudio sobre esta Sonata. Tras una búsqueda exhaustiva, puedo afirmar que no hay noticia de su estreno ni de la existencia de otra copia más allá del manuscrito que se encuentra en el Fondo Federico Olmeda del ADB. La obra para piano de Olmeda conservada en dicho fondo alcanza las 61 obras. Casi todas (56) permanecen inéditas. Hasta donde se sabe, el grueso de su corpus compositivo inédito se encuentra en este archivo. Hay alguna obra más en los Archivos catedralicios de Calahorra, El Burgo de Osma, Palencia y Santiago de Compostela, en el Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales y en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid. Todas ellas se incluyen en el catálogo de Miguel Ángel Palacios (2003).

Existe otro fondo documental que contiene la Biblioteca de Federico Olmeda en la Hispanic Society de Nueva York. Dicho fondo se encuentra sin catalogar y aún no se conoce con precisión su contenido ya que no está disponible su inventario.

En la voz Olmeda del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (2001) firmada por su coordinador, Emilio Casares, se presenta una biografía del músico y un breve estudio de las distintas facetas del mismo. La relación de obras que presenta muestra una parte muy pequeña de su catálogo. Las sonatas para piano se citan, pero sin indicar su número.

El estudio más completo sobre Federico Olmeda es el libro de Miguel Ángel Palacios Garoz, titulado *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico* (2003). Además de constituir un estudio biográfico en profundidad, incluye el catálogo de las composiciones de Olmeda conocidas hasta el momento y la edición de un total de 30 de ellas en su antología. Este trabajo no incluye un estudio del Fondo Olmeda de la HSA.

Sobre los contenidos de la Biblioteca de Olmeda allí conservada tenemos el artículo de Emilio Ros-Fábregas “La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la Hispanic Society of America” (1997). La relación de obras recogidas en el artículo de Ros-Fábregas enumera las piezas contenidas en el primero de los dos catálogos elaborados por Hiersemann.<sup>2</sup> No incluye ninguna obra de Olmeda. Declaraciones recientes de Ismael Fernández de la Cuesta, en el marco de las investigaciones realizadas

---

2

Es posible que la compra del lote por parte de Huntington (fundador de la HSA) a Hiersemann se debiera al asesoramiento del investigador Kurt Schindler.

por un equipo de especialistas promovido desde la Institución Fernán González de Burgos, nos desvelan que hay obra de Olmeda en la HSA.<sup>3</sup>

El artículo de José del Rincón Rubio titulado “Las Rimas para piano y el Cuarteto en Mi bemol de Federico Olmeda” (1997) constituye un importante trabajo sobre estas obras, de las que realiza una contextualización y análisis. Su estudio de las *Rimas* es el primer trabajo realizado hasta la fecha sobre la obra de piano de nuestro músico.

Respecto a la recuperación de la música de Olmeda en conciertos y grabaciones, tiene especial relevancia la grabación de su *Sinfonía en la* por parte de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Municipal de Música “Antonio de Cabezón” de Burgos en el año 2002.

Con motivo del centenario de la muerte de Federico Olmeda, en 2009 tuvieron lugar una serie de conciertos en Burgos, promovidos por el Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento. Supusieron el estreno de algunas de sus obras y, sobre todo, un primer impulso hacia la difusión de la obra de nuestro autor.

La agrupación musical La Camerata del Prado, dirigida por Tomás Garrido, incluye en su programación obras de cámara de Olmeda<sup>4</sup>. También se incluye una obra suya en el CD titulado *Delicias españolas II* (Verso, 2009).

El organista Jesús Gonzalo López ha incluido obra de Olmeda en su CD titulado *La escuela romántica española para órgano (1853-1909)*, publicado por el Cabildo de la Catedral de Jaca en 2018.

La edición del CD con las *Rimas* de Federico Olmeda (2013) constituye otro hito en la recuperación de la música de nuestro protagonista, esta vez para piano. Lo grabó el pianista Eduardo Ponce y se incluye en el mismo un librito con el texto de las rimas y un estudio introductorio de Andrés Ruiz Tarazona. La partitura de las *Rimas* continúa inédita.

---

3 <https://www.youtube.com/watch?v=OTqO3ZzlSzw>, minuto 36:30, (consultado el 2 de septiembre de 2019).

4 [www.cameratadelprado.es/www.cameratadelprado.es/programas.html](http://www.cameratadelprado.es/www.cameratadelprado.es/programas.html)

Respecto al trabajo sobre su obra compositiva destaca la edición conjunta de Partitura+CD del *Cuarteto en Mib* de Olmeda. Se trata de una edición crítica realizada por Antonio de la Fuente Ibáñez y la grabación de la obra de Olmeda por el Cuarteto Leonor. Está editado por la Excma. Diputación de Burgos en el año 2015.

La pianista y doctora en humanidades Ana Benavides ha dedicado numerosas publicaciones al piano español del silo XIX. Entre ellas la colección de CDs en seis volúmenes titulada *Piano Inédito Español*, en cuyo quinto volumen incluye el *Andante religioso* de Olmeda. Esa colección recoge obras de más de cincuenta compositores del momento. La editorial Bassus, fundada por Benavides junto a su marido, el clarinetista Pedro Rubio, contribuye al estudio y difusión del repertorio español para piano del siglo XIX con grabaciones, partituras y monografías. Su libro *El Piano en España* (2011) es la única monografía dedicada a la historia de este instrumento en nuestro país, abarca de una manera escueta y divulgativa desde la llegada de ese instrumento a nuestro país hasta Joaquín Turina. Incluye a Olmeda entre los autores referenciados.

Actualmente, tengo constancia de cuatro iniciativas que supondrán avances significativos en el conocimiento de la figura y la obra de Olmeda. Por una parte, el proyecto conjunto de la Institución Fernán González de Burgos y la Academia de Bellas Artes de San Fernando de catalogar el contenido de la Biblioteca de Olmeda que posee la HSA. Por otra, los trabajos de investigación que están actualmente desarrollando la organista palentina Ana Aguado y el director de coro y musicólogo Rodrigo Calzada sobre diferentes aspectos de nuestro protagonista. También hay un proyecto de edición crítica de su *Método de Cantollano*, cuya versión manuscrita se encuentra en el ADB, por parte de Alejandro García.

Respecto a la Sonata para piano en España en el siglo XIX, contamos únicamente con las aportaciones de la musicóloga Christiane Heine. Se trata del artículo titulado “La idea de Sonata en la música de piano de Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid”. (*Revista de Musicología*, 1997) y sus estudios en torno a la obra de Joaquín Turina: “La variación en las Sonatas para piano de Joaquín Turina” (París-Sorbonne 2003) y el incluido en el libro *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (2010) titulado “La enseñanza de Vincent d’Indy, del análisis musical



a la práctica compositiva: Las Sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908).

## REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

A continuación, paso a comentar los trabajos de historiografía musical que han tratan sobre los temas del presente estudio. Dichos temas son los relativos a Federico Olmeda como músico español de finales del XIX y principios del XX, y a su sonata para piano dentro de este contexto español.

La figura de Federico Olmeda está presente en la historiografía española desde la muerte del autor. Los primeros estudios y valoraciones de su figura son los artículos publicados por Luis Villalba, Nemesio Otaño, Fray Daniel de la Encarnación y Henri Collet en diferentes revistas musicales. Se trata de artículos que rondan las cinco páginas y en los que se hace una revisión de la trayectoria de Olmeda, una descripción de su obra como musicógrafo y como compositor y una valoración de su trascendencia.

En 1920 se publica la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, dirigida por Albert Lavignac y Lionel de Laurencie. El capítulo IV se dedica a España y lo escribe Rafael Mitjana, se titula “La musique en Espagne: art religieux et art profane”. Su redacción data de 1914, la traducción española no llegaría hasta 1992 (*Historia de la música española*). Menciona a Olmeda brevemente en dos ocasiones. La primera por su estudio del Codex Calixtino, al hilo de lo cual le presenta como un “destacado musicólogo y organista de la Catedral de Burgos”. La segunda por una referencia a las obras de Vivanco que Olmeda poseía y que compró el librero alemán Hiersemann. Otros capítulos de esta enciclopedia francesa mencionan a nuestro protagonista de forma más extensa, son los escritos por sus colaboradores Henri Collet (“La renaissance musicale en Espagne au XXème siècle”) y Raoul Laparra (“La musique et la danse populaire en Espagne”). La línea de estos estudios es la contenida en la obra de Collet de 1929 *L’essor de la musique espagnole au XXème siècle*, en la que Olmeda tiene un papel destacado en los capítulos dedicado a los precursores (junto a Barbieri y Pedrell) y a los maestros. En este último, hay un apartado titulado “El tradicionalismo de Pedrell y Olmeda” en el que Collet expone un análisis detallado de la *Sinfonía en la*.

*La música contemporánea en España* de Adolfo Salazar, publicada en 1930, fue escrita en su primera versión en 1927, con motivo del concurso del Instituto de Estudios Hispánicos de París para la futura publicación de *L’essor de la musique espagnole au*

*XXème siècle*, que evidentemente ganó Collet. La publicación española del estudio de Salazar supuso pequeños cambios respecto a su primera versión, como él mismo indica en el prólogo. En esta obra, Olmeda ocupa un puesto más discreto. Aquí el capítulo de los predecesores lo encabezan Barbieri, Pedrell y un tercer grupo de compositores con Arrieta, Bretón y Chapí. Encontramos a Olmeda en el último capítulo, *La época actual: Nacionalismo*. Salazar nos habla en él de su castellanismo entusiasta, de su admirable Cancionero, de su condición de admirable erudito y del paralelismo notabilísimo entre sus ideas e investigaciones con las de Pedrell.

José Subirá muestra en sus escritos un mayor conocimiento de las diferentes facetas de Olmeda, a la vez que introduce una voz crítica acerca del papel de la propaganda y no tanto de la calidad en el “éxito” de un autor. En ese sentido menciona la faceta compositiva de un Olmeda ya fallecido en el capítulo titulado “Lo novísimo y lo renovador en el siglo XIX” de su *Historia de la música* (1947). Encontramos otras alusiones a Olmeda en esta obra. Es el caso del capítulo dedicado a la música religiosa en el siglo XIX, en el es mencionado como uno de “los promotores para sanear el ambiente de mediocridad musical en la iglesia desde lugares alejadísimos” (Subirá 1947: 516). En el apartado de la riqueza folklórica de España que se incluye en el capítulo titulado “Lo tradicional y lo arcaico en el siglo XX”, Subirá menciona a Olmeda junto a Antonio José hablando de la bibliografía folklórica. Olmeda vuelve a aparecer en el capítulo “La musicología española e hispanista” por sus estudios en este terreno junto a un elenco de autores que “con mayor o menor intensidad han abonado el terreno musicológico o lo han cultivado, recogiendo excelentes frutos...” (Subirá 1947: 673).

Federico Sopena, en su *Historia de la música española contemporánea* (1958), refleja su desconocimiento de los autores y sus obras del periodo de nuestro músico, y en primer capítulo titulado “Un pobre legado” afirma: “Pero el siglo XIX musicalmente, no tiene defensa posible...” (Sopena 1958: 19). Después nos presenta un panorama más alentador en los primeros años del siglo XX y la proliferación de conciertos. Hay numerosas menciones al repertorio de piano y a sus compositores. No aparece en esta obra ni una sola mención de nuestro protagonista. El otro musicógrafo contemporáneo, Antonio Fernández-Cid, tampoco incluye alguna mención a Olmeda en su obra *La música española en el siglo XX* (1973); su tratamiento de los primeros años del siglo es muy

escueto y reproduce la valoración de Pedrell que ya se había instaurado en nuestra historiografía.

En cambio, Christiane Le Bordays, en su librito titulado *La musique espagnole* (1977) incluye una pequeña mención a Olmeda en el capítulo dos, titulado “Les expressions du mysticisme”. Allí lo menciona en un apartado dedicado a Pedrell, junto a otro conjunto de músicos de las provincias que se adhieren a sus ideas y participan de su difusión. Acto seguido le dedica unas líneas elogiando la calidad de sus aportaciones como musicógrafo, de los que cita su estudio del Codex Calixtino y su *Discurso sobre la orquesta religiosa*.

Llegamos a los años 80, con la publicación de la primera monografía sobre la música española del siglo XIX, en la colección de Alianza Música, encargada a Carlos Gómez Amat y publicada en 1984. Encontramos en esta obra un capítulo dedicado al piano y al órgano en el que figura un breve estudio de los principales compositores y obras. Hay tres párrafos sobre Olmeda en el capítulo dedicado a la música religiosa. Amat menciona el papel relevante del mismo en la obra de Collet. Recoge, de los artículos de Collet, las referencias a las composiciones y escritos de Olmeda y añade apuntes biográficos y la mención a la compra de su biblioteca por un librero de Lepizig. Volvemos a encontrar mencionado a Olmeda en el capítulo titulado “El folklore. Músicos en las regiones” refiriéndose a su Cancionero.

*La música española en el siglo XIX* (1995) incluye el trabajo de diferentes musicólogos bajo la coordinación de Emilio Casares y Celsa Alonso. Hay un breve estudio del piano español del XIX en el capítulo introductorio de Casares. Como él mismo reconoce “Queda aún por penetrar en dos mundos importantes, la música de cámara y el piano...” (Casares y Alonso 1995: 14). Respecto a Olmeda, no encontramos nada salvo una brevísima alusión en el capítulo de Virgili Blanquet sobre la música religiosa. Llama la atención su ausencia en el capítulo destinado al órgano en la prensa musical.

La monografía más reciente sobre el XIX español es la que le dedica la colección de *Historia de la música en España e Hispanoamérica* en su quinto volumen (2018). Bajo la coordinación de Juan José Carreras, encontramos estudios del propio Carreras y de los musicólogos José Máximo Leza, Cristina Bordas, Celsa Alonso y Teresa Cascudo. Aporta nuevas perspectivas muy enriquecedoras sobre el panorama musical español del XIX, a

la vez que revisa la visión de la historiografía anterior. Bordas y Cascudo aportan con sus trabajos sobre el piano romántico una buena visión de conjunto.

El libro de Ana Benavides titulado *El piano en España* (2011) representa un primer abordaje del tema, hasta entonces poco tratado por la musicología española. Ofrece un panorama general con diferentes aspectos de la historia de este instrumento en nuestro país (constructores, espacios musicales y edición, corrientes, repertorio) y un breve estudio de los principales compositores, que se amplía en los casos de Albéniz, granados, Falla y Turina.

Los únicos estudios sobre la sonata para piano en España en el XIX son los artículos de Christiane Heine mencionados en el estado de la cuestión

Otros artículos de diversos autores que tratan aspectos relacionados con el entorno de Olmeda y que lo citan son:

- Carreras, Juan José (2001). “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980). *Il Saggiatore Musicale* 8, 121-170.

- Ramos, Pilar (2013). “Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)”. *Resonancias* 33, 53-70.

- Samuel Llano (2008). “Dos Españas y una sola música: Henry Collet, entre el federalismo y el centralismo”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 15, 75-97.

- Asensio, Juan Carlos (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.

- Virgili Blanquet, María Antonia (2004). “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Revista Catalana de Musicología* 2, 181-202.

## METODOLOGÍA Y FUENTES

La metodología que he aplicado a la realización de este estudio se puede dividir en tres apartados:

### 1) Trabajo en el Fondo Olmeda del ADB.

En un primer momento consulté todo su repertorio pianístico para seleccionar mi objeto de estudio. Puesto que no está digitalizado, lo fotografié en el ADB y lo imprimí para proceder a su lectura al piano. Una vez seleccionada la obra de estudio, mi trabajo en el ADB se dirigió a conocer todo su contenido, al menos de una manera somera. Posteriormente, decidí centrar mi interés en lo que podría contribuir al estudio de la sonata. Realicé un inventario de las partituras de otros autores y de los tratados de armonía, contrapunto y composición que Olmeda poseía y que, como se podía comprobar por las anotaciones, él había consultado y estudiado. También fui tomando nota de datos que me parecieran relevantes para mi objeto de estudio. Conforme avanzaba la investigación, he regresado en numerosas ocasiones al ADB con diferentes objetivos.

### 2) Selección y estudio de la bibliografía.

Partiendo de la información relativa al compositor recogida en *el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, fui ampliando mi conocimiento sobre el autor. Mi libro de referencia ha sido el libro de Miguel Ángel Palacios *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. La selección bibliografía de ambos trabajos me ha servido de orientación en las lecturas preliminares.

Para comprender la sonata en su contexto, realicé una revisión de la bibliografía existente en torno a la música española del siglo XIX, sobre el propio Federico Olmeda, sobre sus composiciones, sobre la forma sonata y sobre análisis musical. El estudio de esta bibliografía me hizo ampliar esa selección incluyendo otros libros, escritos del propio Olmeda, fuentes hemerográficas, numerosas ediciones musicales y grabaciones.

### 3) Análisis musical

Mi decisión ha sido la de aplicar un análisis armónico y estructural a esta sonata. En primer lugar, porque es el que me ha parecido más conveniente para comprender y valorar los aspectos compositivos que me interesaban. En segundo lugar, porque es el más habitual en este tipo de repertorio y ello facilitará el diálogo de este trabajo con otros similares. Como metodología analítica elegí la utilizada por Clemens Kühn en su *Tratado de la forma musical*. Tras la valoración de otros métodos, como el de LaRue del estilo

musical y el utilizado por la profesora Ana Lombardía para las sonatas del XVIII, me he decidido por el de Kühn por parecerme el más adecuado para esta sonata y el que propone una representación gráfica más clara y directa. También he utilizado el libro *Formas de Sonata* de Charles Rosen para comentar mi análisis. Su mirada a esta forma y a su devenir han contribuido a enriquecer el análisis de este trabajo. He complementado mi metodología analítica con aspectos armónicos de Diether de la Motte, aunque no he incorporado el cifrado funcional a mi análisis. Paralelamente, en el aspecto formal he manejado el libro *Curso de Formas Musicales* de Joaquín Zamacois.

En cuanto a las fuentes empleadas, gracias a mi trabajo en el ADB, he podido utilizar como fuente primaria el manuscrito original de las sonatas de Olmeda. Las fuentes secundarias son las de mi selección bibliográfica.

## ESTRUCTURA DEL TRABAJO

### Estructura del trabajo

He planteado el estudio de esta obra en base a su análisis. Dicho análisis ocupa el papel preponderante en mi trabajo. No obstante, presento un primer capítulo relativo al contexto de la primera Sonata de Olmeda.

En este contexto incluyo cuatro grandes apartados:

- El primero dedicado al autor, Federico Olmeda. Incluyo aspectos biográficos junto a un análisis de las principales facetas de su vida profesional.
- Las referencias musicales de Olmeda. En este apartado propongo una aproximación al horizonte musical de Olmeda. Para ello tomo como base tres referencias: las obras musicales y tratados teóricos del Fondo Olmeda de la HSA, las partituras de otros compositores y los tratados de armonía, contrapunto y composición de su archivo personal (ADB) y el repertorio que programó y dirigió con el Orfeón Santa Cecilia en Burgos entre los años 1900 y 1902. Además de presentar un listado de autores y obras, que en el caso de los materiales del ADB supone el inventariado de las obras pianísticas de otros autores que se conservan en su archivo personal, trato de analizar este repertorio con el fin de analizar las motivaciones, intereses, conocimientos y propósitos de su propietario.

- La obra compositiva de Federico Olmeda. Contiene una descripción de su producción musical, con referencias a sus circunstancias, características y a la historia de su recepción. Dedico una especial atención a la obra para piano y al corpus de sonatas.
- Un tercer apartado dedicado al piano en el siglo XIX en el contexto español. Incluyo un breve apartado sobre la sonata para piano en este contexto.

Como señalé, el segundo capítulo, dedicado al Análisis de la sonata, constituye el núcleo de este trabajo. Incluyo en él un detallado análisis de cada movimiento. Complemento dicho estudio con un apartado sobre las características estilísticas derivadas del mismo. Finalmente realizo un análisis global de la obra, atendiendo a las relaciones entre sus temas y a su estructura general. Dicha visión global deriva en un apartado sobre la sonata cíclica, de la que esta obra es un acabado ejemplo.

Del análisis de la Sonata y del estudio de su contexto, conforme a los objetivos planteados, extraigo las conclusiones que cierran este trabajo.

## **1. CONTEXTO DE LA SONATA I DE FEDERICO OLMEDA**

### **1.1. El autor. Federico Olmeda (1865-1909)**

El conocimiento de su figura en el terreno de la musicología actual se centra en su labor como folclorista y como musicógrafo por sus escritos en torno a la reforma de la música religiosa en su tiempo, que son los años en torno al Motu Proprio de Pio X (1903). Revisando la historiografía de la música española desde principios del siglo XX, encontramos grandes discrepancias en torno a la figura de este músico. Desde la completa omisión del mismo hasta la situación predominante que ocupa en *L'Essor de la musique espagnole au XXème siècle* de Collet. Encontramos una mayor valoración de su figura y obra en fuentes extranjeras. Este párrafo figura en el catálogo del librero alemán que adquirió su valiosa biblioteca:

“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. (...). Pero falleció apenas después de haber preparado el primer número, legando a los

aficionados de la música antigua como única herencia su biblioteca preciosísima” (Ros-Fábregas 1998: 4).

La valoración póstuma que se hace de nuestro protagonista en periódicos y revistas a raíz de su fallecimiento no está exenta de controversias, si bien hay un elogio general de la figura y la obra del finado. En este terreno nos movemos entre el homenaje exacerbado que envía desde Francia su discípulo y amigo Henri Collet, del que se hacen eco numerosas publicaciones en nuestro país, los extensos artículos de Luis Villalba y Nemesio Otaño sobre la vida y obra de Olmeda y el artículo de José Ferrandiz en *El País*, donde cuestiona el relato de Collet. Esta falta de consenso nos abre numerosos interrogantes. Únicamente un conocimiento de su obra, en las múltiples facetas que esta abarca, podrá dilucidar la cuestión del alcance de la misma. La complejidad de esta labor es grande, debido a la dispersión de su legado y a que su obra compositiva y musicológica se halla casi toda inédita.

Resulta curioso que hoy, más de cien años después del artículo de Ángel Guerra en *La Correspondencia de Madrid* (Guerra 1908: 1) no tengamos aún una respuesta a la pregunta con la que lo encabezaba: ¿Quién es Olmeda? Nuestra visión es incompleta necesariamente al no conocer la mayor parte de su legado. Aquel cronista hacía “acto de contrición” por desconocer a Olmeda, compositor eminente según la revista francesa *Mercure Musical*. Nada hacía intuir que aquel desconocido Olmeda, al que había que colocar en el lugar que sus méritos merecían, moriría un año después, en 1909. De aquella contrición pasamos a observar el temor de sus coetáneos por el peligro eminente de silenciamiento de una obra valiosa, como reflejan numerosos artículos (García Sanchiz 1909: 1):

Ayer, ayer mismo, el maestro Amadeo Vives me disparó a boca de jarro:

-Se ha muerto Olmeda. Una pulmonía...

¿Y ahora? Olmeda muere desconocido, pero señalado. ¿Asistiremos impasibles a la desaparición de un hombre acusado de genial? Si lo resucitan los años, ¿no nos avergonzará nuestra ignorancia y abandono? ¿No debían los técnicos examinar el archivo que lega Olmeda, y sacarlo a la luz, y mostrarlo a las gentes, y consagrarlo para siempre? ¿Y ahora?

Sin lugar a dudas, tenemos ante nosotros a un personaje interesante. Un hombre de múltiples inquietudes, las cuales fue desarrollando en sus 43 años de vida con constancia y laboriosidad. Quizás demasiadas empresas para simultanear con una exigente función en la Catedral de Burgos. Su origen humilde y las posibilidades formativas en el Burgo de Osma de su momento le conducen al marco catedralicio, marco que acabaría siendo



su modo de vida. Por su crisis religiosa, de la que tenemos constancia en su etapa de formación, y por sus denodados intentos de conseguir un trabajo fuera del marco eclesiástico, podemos aventurar su preferencia por un ambiente más laico en su vida y en su profesión. La imagen que hoy tenemos de él pasa necesariamente por el contexto religioso en el que vivió. Olmeda vivió una época de precariedad en el marco de las capillas musicales catedralicias, tanto en lo económico como en lo musical.

No se pueden negar ni su fe ni su implicación con el marco en el que le tocó vivir, pero también encontramos en su vida y obra numerosas muestras de otras inquietudes más profanas. De su compromiso social con la realidad que le tocó vivir en su etapa de Burgos (1888-1907) dan muestra sus iniciativas con la Academia Salinas y el Orfeón Santa Cecilia. Ambos proyectos se dieron al margen del ámbito eclesiástico y Olmeda se empeñó también en mantenerlos fuera de las instituciones politizadas de la ciudad. Encontramos en él un talante liberal, que parece más afín a las ideas de un Joaquín Costa y a las teorías del krausismo que al conservadurismo propio del ambiente eclesiástico en el que vivió. Su mirada iba más allá del ámbito burgalés donde residía, sin menospreciar en ningún momento a éste, como constatamos en sus trabajos sobre la recuperación del folclore y tradiciones. En sintonía con los movimientos de su época, mostró su regionalismo nacionalista y un afán regeneracionista. Desde su llegada a Burgos en 1878 tenemos constancia de su relación epistolar con Pedrell. Esta conexión con los músicos de su tiempo (Pedrell, Barbieri, Jesús de Monasterio, Collet, Laparra, D'Indy, Otaño, Bretón, etc.) y con otros personajes de la cultura española, la cultivó durante toda su vida. En 1895 fue nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue socio también de otras corporaciones científicas y literarias. De su sentimiento de pertenencia a una actualidad musical más allá del ámbito español nos hablan sus contactos franceses y las ediciones extranjeras de sus obras. Olmeda fue un músico de grandes aspiraciones. El estudio de su impresionante colección de libros de música le iba a permitir una comprensión de la trayectoria de nuestra música sobre la que fundamentar la necesaria regeneración de la misma. Con ese fin trabajaba en numerosos proyectos que encontramos en su archivo personal: una continuación de los Monumentos musicales de Eslava, numerosos tratados pedagógicos, una historia de la música española, composiciones, etc.

La conciencia de una falta de formación la percibe primero en sí mismo, pero también en el entorno español. Él emprende con decisión y empeño la labor de paliar esa deficiencia con el conocimiento del gran legado musical español de tiempos pasados y

con el estudio de las corrientes extranjeras. El canonizado clasicismo alemán le serviría para sus propósitos, además de las corrientes francesas de su momento. Como músico del ámbito eclesiástico, profundamente implicado en la reforma de la música religiosa, compone principalmente para este marco. Sin embargo, su conciencia de músico le hace rebasar el ámbito religioso para producir una obra profana en línea con las corrientes de su tiempo. Quizás es en esta vertiente donde deje fluir de una forma más directa su inspiración.

Su trabajo sobre la música popular castellana comenzó hacia 1897 y se plasma en su *Cancionero popular de Burgos*, publicado en 1903: “El Cancionero de Federico Olmeda surge y se sitúa en medio de tres coordenadas que lo explican y motivan: el *nacionalismo musical*, el *regionalismo castellano* y el *regeneracionismo español*” (Palacios 2003: 116). La empresa para el propio Olmeda iría más allá que esta recogida, clasificación, análisis y presentación del material popular. Será la fuente en la que enraizar su composición musical, planteamiento que compartía con Pedrell. Con anterioridad a esos trabajos de campo, ya observamos rasgos populares en sus obras de piano hacia 1890, caso de las *Rimas* y el segundo *Impromptu*.

Otro asunto al que Olmeda dedicó su vida es la reforma de la música religiosa. Por su espíritu inconformista y luchador, no se resignó ante la decadencia que veía en su entorno profesional. Antes del Motu propio, publicó su *Discurso sobre la Orquesta Religiosa* (1896). En él arremete contra el canon musical religioso de su momento, contra la precariedad de los recursos y contra la indisciplina de los músicos consecuencia de esa precariedad, proponiendo soluciones a dicha situación. El Motu propio de 1903 no cumplía con sus expectativas, pero trabajó para aplicarlo de la manera que creyó más apropiada. Olmeda fue, en este y en otros sentidos, un hombre de convicciones y de altas miras. No compartió la sumisión a las directrices papales de otros colegas, sino que trató con honestidad de defender sus ideas. Estas ideas las manifestó y defendió en congresos (Congresos de Música Sagrada de Estrasburgo en 1905, Valladolid en 1907 y Sevilla en 1908), en la prensa y por medio de sus revistas: *La Liga Orgánica* y *La Voz de la Música*.

Su prematuro fallecimiento en 1909, dos años después de su traslado a Madrid, truncan el desarrollo de una nueva etapa. El ambiente musical madrileño le ofrecía mayores alicientes que el burgalés. Allí podría con su presencia favorecer la difusión de

su numerosa obra musical. También esperaba disponer de más tiempo para llevar a cabo sus numerosos proyectos.

### **1.1.Referencias musicales de Olmeda**

A la pregunta de qué repertorio configuraba la mente de nuestro protagonista y sobre cómo accedía Olmeda al repertorio musical que circulaba por España en ese momento, tanto español como extranjero, no hay respuestas concluyentes. El futuro conocimiento y análisis de sus composiciones nos aportará nuevas pistas que hoy desconocemos. Las principales fuentes para conocer las obras que configuraban su repertorio conocido son las obras que se conservaron de su archivo personal, las de su colección en la HSA y las referencias de hemeroteca a la actividad musical de los coros, solistas y orquesta del Orfeón Santa Cecilia bajo su dirección. El análisis recogido en este trabajo nos muestra que el horizonte musical de Olmeda abarcaba el conocimiento de más obras. A continuación, detallo el contenido de los dos fondos principales.

#### A) Obras en el Fondo Olmeda de la Hispanic Society of America (HSA)

El inventario de lo custodiado en la HSA no está completo, ya que Ros-Fábregas recoge únicamente uno de los dos catálogos del librero Hiersemann, según me comunicó el profesor Miguel Ángel Palacios Garoz en una conversación el día 6 de agosto de este año. Debido al estado de ese fondo, aún sin catalogar, no disponemos de más información sobre su contenido. Como señalan tanto Hiersemann como Ros-Fábregas, el contenido de su Biblioteca da idea de la amplia cultura musical de su propietario. La biblioteca que fue conformando a lo largo de su vida no responde a un afán coleccionista. Su principal fin era posibilitar el estudio de su contenido. Ésa es la razón aducida por él mismo cuando propone intercambio de libros o alguna venta a otros músicos. Incluyo el catálogo publicado por Ros-Fábregas en su artículo (1998) como Anexo II. No obstante, quiero hacer un breve análisis de lo contenido en el mismo en cuanto a los materiales que considero relevantes para este trabajo.

El núcleo de su Biblioteca lo configura el repertorio musical español de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII. Con autores como Fr. Guerrero, Enríquez de Valderrábano, Juan

Hidalgo, Juan de Navas, Manuel de Egües, Martín de Tapia, T. L. de Victoria, C. Morales, Correa de Arauxo y Pergolese entre otros.

Una segunda sección sería la de libros teóricos. Están las obras principales de la teoría musical renacentista (Salinas, Cerone), referencias de la composición para tecla del XVII como son las obras de Correa de Arauxo y de Martín y Coll. De la teoría del XVIII encontramos las obras de Nasarre *Fragmentos músicos* y *Escuela música*, el *Diapasón instructivo* de Antonio Rodríguez de Hita, *Llave de la modulación* de A. Soler, *Lecciones de clave y principios de armonía* de Benito Bails y *Dialectos músicos en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía* de Fr. de Santa María y Fuentes. Hay numerosos tratados de canto llano, tanto del XVII (Artufel, Monserrate), como del XVIII (Martín y Coll, Romero de Ávila, Marcos y Navas, Ramoneda, Pérez-Calderón o Travería). Hay otros tratados de temas que parecen guardar menos relación con las inquietudes del Olmeda compositor o intérprete de instrumentos de tecla, pero que nos dan muestra de la variedad de sus intereses. Es el caso de los tratados de guitarra de Gaspar Sanz (1640-1710) y el libro del burgalés Lucas Ruiz de Ribayaz (1626-1677) titulado *Luz y norte musical*, con obras en tablatura para guitarra y arpa, además de indicaciones de ornamentación y técnica de interpretación y el *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799) de F. Ferandiere. También encontramos el *Arte de cantar y compendio de documentos musicales respecto al canto* (1799) de López Remacha y un libro sobre la danza, *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (1754), de Ferriol y Boxeraus.

La historiografía musical está representada por las obras de Iriarte y Eximeno, está última rebatida en el libro de Iranzo y Herrero de 1802 *Defensa del arte de la música...Impugnación al "origen...de la música" escrita por A. Eximeno*.

Me detendré con más detalle en su colección del siglo XIX, puesto que es la que nos da el contexto de la relación de Olmeda con su tiempo. En el listado de Hiersemann no aparece ninguna obra musical entre los libros del XIX y el XX. Como dije anteriormente, este inventario no es completo. Puede ser que las obras musicales más modernas estaran fuera de los intereses de esta compra y por ello quedaron entre los libros que conservó su hermana Francisca y que ahora están en el ADB. Como veremos en el siguiente apartado, hay numerosas partituras del XIX. Según declaraciones de Ismael Fernández de la Cuesta (2016: 03'20"), hay obra de Olmeda y de sus contemporáneos en los fondos de la HSA. Quizás se trata de obras de gran formato del XIX que se vendieron, quedando las de piano en su archivo personal. Reproduzco a continuación un fragmento

de una carta a Barbieri del 18/08/1893 en la que Olmeda le solicita obras del siglo XIX: “Yo por ahora necesito alguna obra, sea impresa sea manuscrita del siglo XIX y de música homofónica ya sea didáctica ya puramente teórica o práctica. La necesito porque nada tengo de este siglo sino es algún procesionario impreso y de música por lo tanto de cantollano”.

El catálogo recoge 28 libros del siglo XIX y cuatro del XX. Encabeza la lista el ya mencionado de Iranzo y Herrero. Siguiendo el tema historiográfico encontramos la obra de Teixidor *Discurso sobre la historia universal de la música* y el libro de Soriano Fuertes *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y agricultura*. Sabemos que Olmeda proyectaba una historia de la música española, hay numerosos borradores en el ADB y en el Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales. Además de los tres libros mencionados hay otros que servirían a Olmeda para estar al día de los estudios musicológicos de su época. Son el *Diccionario enciclopédico de la música* de Carlos José Melcior, el primer volumen de la obra de Baltasar Saldoni *Efemérides de músicos españoles*, *Cuadro sinóptico-histórico-musical* de José Flores Laguna, el *Diccionario de la música técnico, histórico, bio-bibliográfico* de la pianista y escritora Luisa Lacál, *La Música en Valencia* de F. J. Blasco, el *Estudio sobre las cantigas del rey Alfonso el sabio* de Lepoldo Augusto de Cueto (Marqués de Valmar) y las traducciones de libros franceses y belgas como *Músicos célebres* de Feliz-Jacques-Alfred Clement, *La Música puesta al alcance de todos* de Fétis, *La Música* del historiador Louis Casimir Colomb y la *Historia de la música* de Henri Lavoix. Junto a estos libros, pioneros de la moderna musicología, encontramos numerosos manuales de armonía y composición, es el caso de los de José Nonó, F. J. Solano, Federico Moretti y José María Varela Silvari y de las traducciones de las obras pedagógicas de los autores franceses Antoine Elwart y F. J. Solano. Se completa la colección con los tratados de canto llano (Aznar, Claret, Jou y Vidal, Uriarte), de canto (*Fisiología del canto*, traducción de la obra francesa de St. De la Madeleine), un libro sobre Filosofía de la música del italiano Raimondo Boucheron y otro sobre organería. La lista del catálogo se completa con los cuatro volúmenes del siglo

XX. Son dos libros sobre la música religiosa (Rué y Rubió, Serrano), un manual de gregoriano (Bretecher) y *Estética y crítica musical* del Padre Eustaquio Uriarte.

B) Obras en su archivo personal (ADB)

Hay obras para piano y para voz y piano de otros autores encuadradas sin un criterio aparente en tres volúmenes. Estas son las piezas y autores que encontramos en estos libros, las he distribuido por la nacionalidad de sus compositores para facilitar su descripción

a) Obras de compositores españoles

- José Padilla. *La bien amada* (voz y piano)

- Ruperto Chapí. *La patria chica* (voz y piano). *Serenata de la Fantasía morisca.*

*Meditación de la Fantasía morisca*

- Rogelio Villar. *Valses, Páginas poéticas, Serenata andaluza, Hoja de Album, 25 Canciones leonesas. A mi querida madre, no te olvido.* (Zortzico para canto y piano)

- Juan Montes. *Alborada gallega. Balada gallega. Aires*

- Rafael Campos. *Cantos populares del frente*

- José Balart. *Ideal* (Vals Boston) manuscrito

- Nicolás Ledesma. *Elevación N°11, Adagio y Ofertorio N°12*

- Víctor Sáenz. *Carmen* (Polka de salón), *Cristina* (Capricho brillante en forma de Mazurca)

- D. D. Sanz. *Capricho N°3. Serenata española*

- P. A. Goría. *Capricho* (Nocturno para piano) y *Día de primavera.*

- F. de Benito. *La Sultana* (Mazurka). Dedicada a Olmeda

- Enrique Campano. *Impromptu para piano. Aria de Chiesa de Stradella*

- B. de Ercilla. *Tavira* (Zortzico) Op.8 (guía para dirigir)

- Antonio Mateos. *Una lágrima* (Mazurka)

- M. Brull. *Flores y mariposas*

- Eduardo Ayúcar. *Pensando en ti*

- A. S. Arista. *Carmen* (Sevillanas)

- José Valero. *Método fácil para piano*

b) Obras de compositores extranjeros

- F. Godefroid. *Canción criolla* (Capricho para piano)

- Jahrbach. *Amor de mujeres* (Tanda de vals)

- P. Adam. *Allegro maestoso N°2* (Sonata en si menor)
- Octave Crémieux. *Canto de amor y Canción veneciana*
- Emile Waldteufel. *Muy linda. Gozos y penas* (Tanda de valeses)
- Autor desconocido. *Une page d'amour. Sans toi!*
- B. J. Missier. *Gorgeo de pájaros* (Mazurka de salón)
- Album musica N°8. Autores: J. Mulder, C. Decreus, Paul Lacombe, P. L.

Hillemacher. E. Guillet, Cl Terrasse, J. P. Sousa

- Alfred Guidant. *Marche triomphale*
- Cantos y marchas nacionales del Universo. Marcha nacional prusiana.
- Himno heroico alemán “Victoria o muerte” de Kucken (piano I. A. Diez)
- Walterillt. *Les Cloches* (Waltz) y *Madeleine Waltz*
- Th. Dohler. *Variations brillantes sur la Sonnambula Op.9. Dos Fantasías*

*brillantes sobre El Elixir de amor*

- F. Bonamici. *Semiramide de Rossini Op.176*
- A. Humagalli. *Estudio para la mano izquierda sobre motivos de la Norma.*
- Moscheles. *Estudios Op.70*
- Bertini. *Estudios Op.100*
- Cramer. *Etúdes* (cuatro cuadernos)
- Czerny. *100 Ejercicios Op.139. Escuela de la velocidad Op.299*
- F. Schubert. *Célebre Serenata* (transcripción muy fácil de Luis G. Jordá)
- L. v. Beethoven. *Six valeses et une marche fúnebre*
- F. Chopin. *Valeses for the pianoforte.*
- S. Thalberg. *Fantasía sobre dos motivos de la ópera La straniera de Bellini*
- Henrique Herz. *Air de Ballet de Guillaume Tell de Rossini*
- Pleyel. *Scherzo*

Se trata, como vemos de autores españoles y extranjeros del XIX (Beethoven nació en 1770 y sería el compositor más antiguo de la lista).

Encontramos entre los españoles a compositores conocidos en el entorno pianístico y musical español de la época. Es el caso de Nicolás Ledesma (1791-1883), Rogelio Villar (1873-1937), Apolinar Brull (1845-1905), José Padilla (1889-1960) y el reconocido Ruperto Chapí (1851-1909). Hay otros autores de los que no he encontrado ninguna información, pero cuyas ediciones hablan de su relevancia en aquel momento tan ávido de música para piano. Es el caso de José Balart (probablemente emparentado con el

pianista y compositor Gabriel Balart), P. A. Gorla, Rafael Campos, F. de Benito, Antonio Mateos, Eduardo Ayúcar, A. S. Arista, y José Valero. Es probable que alguno de ellos fuera, como el propio Olmeda, músico catedralicio. Ese es el caso de otros autores menos conocidos y cuyas obras aparecen en ocasiones dedicadas a nuestro autor, como el organista de la Catedral de Oviedo Víctor Sáenz (1841-1932), B. de Ercilla y el que fuera su maestro en El Burgo de Osma, Damián Sanz Balsa (1808-1886).

Entre los compositores extranjeros encontramos a compositores reconocidos. Es el caso de Beethoven, Schubert, Chopin, Thalberg, Moscheles, Bertini, Czerny, Cramer y Herz. Encontramos junto a ellos otros compositores de moda en el momento. Del alemán Theodor Dohler (1814-1856) hay un par de variaciones virtuosísticas sobre temas de óperas italianas, en la línea de la *Fantasía* de Thalberg que también se encuentra en esta colección y las obras de los italianos F. Bonamici y A. Humagalli.

Predominan los autores franceses, de ellos encontramos numerosos ejemplos de música de salón para piano. Son los siguientes autores: Émile Waldteufel (1837-1915), Octave Crémieux (1872-1949), Félix Godefroid (belga afincado en París), Ignaz Joseph Pleyel (austriaco afincado en París), Adam, B. J. Missier y los autores representados en el Album Musica (J. Mulder, C. Decreus, Paul Joseph Lacombe, Ernest Guillet, Claude Terrasse y el americano especialista en marchas John Philip Sousa).

En cuanto al estilo de este repertorio, aplicaré la clasificación que presenta Ana Benavides en su libro *El piano en España: repertorio para pianista profesional, repertorio para el dilentante y repertorio didáctico* (Benavides 2011: 75-76). Se observa un predominio absoluto de la música de salón que configuraría el repertorio para el dilentante. Con obras de “fácil escucha y dificultad accesible”. Olmeda tiene alguna obra de este estilo y muestra estar al corriente de lo compuesto en ese ámbito. También es probable que las usara como repertorio de sus alumnos de piano. Entre el repertorio didáctico pedagógico se encuentra su colección de estudios de Czerny, Cramer, Bertini y Moschelles, además del *Método fácil para piano* de José Valero. Estas obras pedagógicas le servirían asimismo para mejorar su propia técnica pianística. Tenemos constancia de sus actuaciones como pianista en el Ateneo de Madrid y seguramente se prodigaría como tal en los círculos musicales de Burgos. Su interés por la técnica del instrumento le llevo a escribir su *Método completo de los cimientos mecánicos del pianista* (1893), método aprobado por el Conservatorio de Madrid. En el apartado de repertorio para el pianista profesional se encuentran las obras virtuosísticas de Thalberg, Herz, Pleyel, Dohler, Bonamici y Humagalli. Propongo un grupo aparte para las obras de Beethoven, Schubert



y Chopin. Si bien la facilitación de la *Serenata* de Schubert nos llevaría a incluirla en el repertorio del diletante, creo que Olmeda debió buscar en ellas sobre todos modelos compositivos, además de repertorio de concierto para él y para sus alumnos.

Señalaré también la presencia en este archivo de unos métodos de armonía, contrapunto y composición que constituyeron los cimientos de la formación autodidacta de Olmeda como compositor. Es el caso de la copia manuscrita de dos volúmenes de *Tratado de composición* de Hilarión Eslava realizada por el propio Olmeda en 1885. Hay otra copia manuscrita, esta vez por su amigo Dionisio Rodrigo Macarrón, del *Método de contrapunto* de Francisco Secanilla (1775-1871). Dos libros copiados por Olmeda en sus versiones traducidas: *Armonía reducida a facilidad o teoría de la Armonía o de esta ciencia* de A. de Garaud (copiada en 1889) y *Manual de compositores* de François Joseph Fétis (1784-1871).

#### c) Repertorio del Orfeón Santa Cecilia

Por último, mencionaré las obras que figuran entre el repertorio interpretado por las agrupaciones y solistas del Orfeón Santa Cecilia entre los años 1900 y 1902. Como

director, Olmeda era responsable de la programación del repertorio de dichos conciertos. Nos consta su intervención arreglando partituras para adaptarlas a los medios disponibles.

Estas son las obras que se mencionan en programas y críticas del *Diario de Burgos* (Palacios 2003: 94-106):

- Rossini. *Tancredo. Stabat Mater. Esperanza. Obertura de La italiana en Argel*
- Durand. *Remembranza*
- Montes. *Nocturno*
- Stradella. *Pietà, Signore*
- Auber. *Obertura*
- Eslava. *Amanecer*
- Gounod. *Jesús de Nazaret. Misa de Santa Cecilia*
- Marchetti. *Ave Maria*
- Schubert. *Momento musical*
- Chopin. *Baladas Nº1 y Nº3*
- Flotow. *Melodía irlandesa* (de la ópera *Marta*)
- Rafael Calleja. *La eterna derrota*
- Deneffe. *Himno triunfal*
- Rillé. *Fa, la, do, re*
- José Espí Ulrich. *Misa en sol*
- José Nicolás Quesada. *Viva Castilla* (jota)
- Saint-Saëns. *Saltarelle*
- Jiménez. *La caza* (de la zarzuela *La tempranica*)
- Vidal. *El crepúsculo*
- Viennes. *Los remeros del Volga*
- Obras de Lully y de Donizetti sin especificar
- Obras de cámara (viloín/piano, voz/piano) sin especificar

Nos sirve este listado como muestra de la música que se escuchaba en Burgos en los albores del siglo XX gracias a las iniciativas de nuestro protagonista. El repertorio comprende piezas y autores populares en el entorno de la música culta europea, sobre todo del ámbito francés. La mayoría de ellos del siglo XIX. Es el caso de los franceses Charles Gounod (1818-1878), Auguste Durand (1830-1909), Daniel-François Auber (1782-1878), Camille Saint-Saëns (1835-1923), François Anatole Laurent de Rillé, del belga Jules Deneffe (1814-1877) y del alemán Friedrich Flotow, además de Schubert

(1797-1828) y Chopin (1810-1849). La presencia de una obra de un autor anterior, como es el francés Lully (1632-1687), y del arreglo de Viennes (supuestamente autor francés) de la canción folclórica rusa *Los remeros del Volga*, nos habla asimismo de la entrada de este repertorio mayoritariamente francés que se debe sin duda a la influencia que la música francesa ejerce en ese momento en España, así como la adopción del canon establecido por el Conservatorio de París. Influencia a la que no es ajeno Olmeda, cuyos contactos con músicos franceses son conocidos. La presencia de Raoul Laparra en Burgos esos años pudo influir en la programación, él mismo participó en los conciertos tocando las *Baladas* de Chopin. Encontramos también obras que entroncan con la tradición operística italiana tan presente en nuestro país durante el reinado de Isabel II y que aún goza del gusto del público. Sería el caso de las obras de Donizetti (1797-1848) y Filippo Marchetti (1831-1902). En este sentido podemos interpretar la presencia de la obra atribuida a Alessandro Stradella (1639-1682) *Pietà, Signore*, muy del gusto romántico del momento. Junto a estas obras de autores extranjeros, Olmeda programa también música española e incluso burgalesa. Es el caso del fragmento de la zarzuela de Gerónimo Jiménez (1852-1943), de la *Misa* del valenciano José Espí i Ulrich (1849-1905), del *Nocturno* de Juan Montes (1840-1899) y *Amanecer* de Miguel Hilarión Eslava (1807-1878) y de los autores burgaleses Rafael Calleja (1870-1938) y José Nicolás Quesada (padre del compositor Ángel Juan Quesada). Como vemos, una programación muy variada en la que confluye el repertorio culto europeo con el español y el local, además de un formato muy heterogéneo, desde el piano solista, pasando por la música de cámara, repertorio coral (*Saltarelle* de Saint Saëns es para coro de hombres) y orquestal.

Este horizonte musical se vería enriquecido por el repertorio que pudo escuchar en conciertos. Sus obligaciones en Burgos dificultaban su asistencia a estos eventos. Se sabe que salió al menos una vez de España, fue en el año 1905 con motivo del Congreso de Música sagrada que se celebró en Estrasburgo. Por España tenemos constancia de sus viajes a Madrid, Santiago de Compostela, Zaragoza, Palencia, Valladolid, Teruel y sus recorridos por las provincias de Burgos, Santander y La Rioja. Los motivos de estos viajes eran oposiciones, giras de conciertos con su Orfeón, Congresos religiosos y trabajo de

campo de recogida de material folclórico. En su etapa madrileña fue un asiduo de los conciertos del Ateneo y del Teatro Real.

### 1.3 . La obra compositiva de Federico Olmeda

El primer y único catálogo existente de las obras musicales de Federico Olmeda es el contenido en el libro de Miguel Ángel Palacios Garoz (2003). Como el autor reconoce, no es un catálogo completo. Hay obras de las que se tiene constancia y que no se han encontrado. El estado de la cuestión respecto al catálogo de Olmeda no ha variado desde dicha publicación

La obra musical de Olmeda debe rondar las 350 obras, el catálogo elaborado por Garoz recoge las 337 composiciones localizadas hasta el momento. La mayoría se encuentran en las cajas de su archivo personal en el ADB, también hay obras suyas en los archivos catedralicios de Calahorra, El Burgo de Osma, Palencia y Santiago de Compostela, en el Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales y en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La presencia de obra suya en dichos archivos, más allá de los casos de El Burgo de Osma, Burgos y el Monasterio de las Descalzas Reales, donde residió, se debe a viajes del autor y a sus contactos con los músicos de dichas catedrales. Se debe tener en cuenta, que Palencia y Calahorra pertenecen a la extensión que abarca el Arzobispado de Burgos, como se puede leer en el saludo a la prensa de la revista *Liga Orgánica*, dirigida por el propio Olmeda:

Se dirige también todos los compañeros en la prensa profesional y no profesional, y de estos especialmente a los de Burgos y a los que militan en la extensión que abarca nuestro Arzobispado, a saber: Vitoria, Bilbao, San Sebastián, Calahorra, Haro, Logroño, Santander, Palencia, León y Soria (Olmeda 1902:1).

Consta al menos una visita de Olmeda a Palencia con su Orfeón Santa Cecilia en 1902 y su fluida relación con los músicos de su Catedral. En Calahorra estuvo en 1896, cuando se dirigió a Zaragoza con motivo de una oposición a Maestro de Capilla en La Seo.

El caso de Santiago de Compostela se debe a que es la obra que presentó a la oposición a su capilla, el *Laudate Dominum*, en 1892.

La presencia de una versión de su *Oda-Fuga* para cuartero de cuerda, de 1893, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, despierta más incógnitas. Tenemos noticia de al menos dos contactos con este Conservatorio. Olmeda

opositó allí sin éxito a la cátedra de solfeo en 1890. En 1893 envía su *Método completo de los cimientos mecánicos del pianista* a dicha institución. Un informe con la aprobación del mismo por los profesores Dámaso Zabala, José Tragó y Valentín de Arín es enviado a Olmeda por su director Emilio Arrieta en 1894. La presencia en la Biblioteca de esta obra de cámara pudo deberse asimismo al envío del propio autor. Esta obra se publicaría en su versión para órgano en París en 1903.

La mayoría de su obra permanece inédita, con las 13 editadas en el libro de Palacios Garoz y gracias a la edición crítica del *Cuarteto* en Mi bemol en 2015, se alcanza el número de 104 obras publicadas, lo que supone menos de un tercio del total. La mayoría de las cuales están en el ABD en versión manuscrita de la mano del propio autor. Encontramos una segunda copia de alguna sus *Rimas* y de la *Sonata N° 2* para piano de mano de Fidel Santamaría en 1906, según consta en la descripción del Archivo.

A continuación, reproduzco la lista de obras del catálogo elaborado por Palacios Garoz y distribuido por géneros:

- I. Género lírico: 2 obras.
- II. Orquesta sinfónica: dos obras.
- III. Voz y orquesta: 23 obras.
- IV. Voz y banda: tres obras.
- V. Coro: 12 obras (una editada).
- VI. Voz y piano: 22 obras (una editada).
- VII. Voz y órgano: 89 obras (52 editadas).
- VIII. Música de cámara: 11 obras.
- IX. Piano: 61 obras (cinco editadas).
- X. Órgano: 95 obras (15 editadas).
- XI. Transcripciones: 17 obras (16 editadas).

Las ediciones de sus obras tienen lugar, en su mayor parte, en el marco de los suplementos que acompañan las revistas musicales. Es el caso de *La Voz de la Música*, revista creada y dirigida por el propio Olmeda y que se editó entre los años 1907 y 1908 entre Burgos y Madrid. En sus suplementos se editaron, entre otras obras de otros compositores, 48 obras de Olmeda. Lo publicado en su revista incluye obras para voz y órgano (28), para órgano sólo (cuatro), transcripciones (16) tanto para órgano como para coro mixto de obras de Antonio de Cabezón, Juan Navarro y Francisco Correa de Araujo y una obra para coro mixto. En la *Ilustración Musical Hispano Americana*, revista dirigida por Felipe Pedrell y editada en Barcelona, se publican dos obras. Una de ellas

para piano (*Andante religioso* en 1889) y una para órgano (*Dos versos sobre la antigua modalidad*, 1894).

En editoriales extranjeras encontramos publicaciones de dos obras para órgano y una para piano. Es el caso de la *Oda para órgano* publicada en París en 1903 por M. Senart Graveur y la *Fuga a Quattro parti* publicada en Milán por A. Bertarelli e C. en 1904. La obra para piano es la *Segunda Sonata*, publicación póstuma de 1910 por la editorial Henri Lemoine en París.

Entre las editoriales españolas que publican obras de Olmeda encontramos la conocida Casa Dotesio, que edita la *Tanda de rigodones compuesta sobre canciones populares castellanas de la provincia de Burgos* en 1906. La *Antología moderna orgánica española* del Padre Otaño publica su obra para órgano *Dos interludios breves* en la editorial Lazcano y Mar (Bilbao, 1909).

Es de suponer que sería el propio Olmeda quien financiara otras ediciones, probablemente con la ayuda de los destinatarios a los que iba dedicada la obra. Sería el caso de los dos libros de *Obras religiosas para órgano*: uno de ellos con tres obras dedicadas al Ilmo. Sr. Obispo de Jaén, publicadas hacia 1897 y otro con cuatro obras dedicadas a D. José Orueta y Nenin, publicadas hacia 1901. La Imprenta de Gutiérrez, Líte y Herrero de Palencia publica dos obras de Olmeda en 1902 y 1904, ambas para voz y órgano. Su transcripción de la obra de Francisco Correa de Araujo *Canto antiguo de la Inmaculada Concepción de María y tres glosas de la misma* se publica en 1907 en la Litografía de P. Requivila en Santander. Otras dos obras de nuestro autor se incluyen en dos libros suyos. Es el caso de una obrita para voz y piano incluida en su libro *Solfeo Elemental* (Madrid, 1984) y otra para voz y órgano que figura en su *Cancionero Popular de Burgos* (Librería editorial de María Auxiliadora, Sevilla, 1903). Entre las piezas para piano de otros compositores que Olmeda encuadernó en dos volúmenes, aparecen otras dos obras suyas impresas. Es el caso de la *Melodía para piano* y del *Vals de salón n.º3*. Este *Vals* es la única obra de Olmeda que encontramos en la web dentro del Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales (IMSLP). Esta edición digital se la

debemos a Alejandro García <sup>5</sup>. Esta iniciativa en formato digital, las piezas incluidas en el libro de Palacios Garoz y la publicación de Andrés de la Fuente del Cuarteto son las

---

<sup>5</sup> Alejandro García conoció la figura de Olmeda en su estancia en Burgos durante sus estudios universitarios. Gracias a su participación en el coro Universitario entró en contacto con Miguel Ángel Palacios, quien le inició en el conocimiento de Olmeda y de Antonio José. Actualmente, Alejandro tiene el proyecto de editar el *Método de cantollano* de Olmeda, cuya versión manuscrita se encuentra en el ADB.

ediciones modernas que están comenzando a recuperar este patrimonio, casi inaccesible por más de 100 años.

Se observa en este corpus compositivo la predominancia de las obras religiosas, con casi tres cuartas partes del total. En cuanto a géneros, predominan las obras para órgano, seguidas por las de voz y órgano. Las obras para piano ocupan el tercer lugar. Los géneros de música de cámara, voz y piano y música para piano son los que contienen más cantidad de obras inéditas, aparte de las obras de gran formato cuya edición sería muy costosa. Sus transcripciones son el género más publicado. Observamos una mayor publicación de su obra religiosa, adscribiendo a la misma su obra para órgano que debió integrarse en la misma demanda. En el campo de su música profana observamos la participación de una editorial de renombre en España, como es Casa Dotesio, en la publicación de la *Tanda de rigodones* (1906). Se trata de una obra que aúna los intereses del momento por la música popular y por una música sencilla de consumo burgués. Otras obras de mayor calidad, como las *Sonatas* o las *Rimas*, no comparten estas características. Quizás sería esa una de las razones que dificultaban su publicación.

Sus composiciones para voz y orquesta se extienden a lo largo de toda su trayectoria compositiva, conjuntando voces con una plantilla orquestal muy variada. Su obra para voz y banda se circunscribe a los años 1900 y 1908, con la composición de tres Himnos para coro y bandas de diferente formato. Son el *Himno Nacional Español* (ca. 1900), el *Himno para la Fiesta del Árbol* (1900) y el *Himno a La Virgen del Milagro* (ca.1908). Su música de cámara incluye obras para violín y piano, para quinteto de cuerda y culmina con sus dos grandes obras de este género: el *Poema sinfónico “El Paraíso perdido”* de 1889 y el *Cuarteto* de cuerda del que hay dos versiones (1889 y 1891). El *Poema sinfónico* se encuentra en la Caja N°5 del ADB en un volumen encuadernado de 42 páginas, también existen particelas del mismo. Está inspirado en el libro sexto del *Paraíso perdido* de John Milton (1608-1674) y compuesto para piano, armonio y quinteto de cuerda. Esta obra fue premiada en el Gran Certamen Internacional del Conservatorio de Música de Valencia. Su *Cuarteto en Mi bemol* ha sido objeto de una edición crítica y de una grabación en 2016. Su estreno tuvo lugar en Burdeos en 1909, gracias a la iniciativa de Henri Collet. Se trata de una obra de cuatro movimientos: Moderato sostenido y con expresión-Juguete (Scherzo en su primera versión)-En la Concepción de Murillo (Lento)-Final (Presto).

Sobre esta obra leemos la siguiente apreciación en el estudio de Antonio de la Fuente Ibáñez (2015:16):

El *Cuarteto* de Olmeda es representativo de la última década del siglo XIX, junto con los de Pedro Martínez Larrazábal (nº2, 1983, inédito) y Manuel Manrique de Lara (1895, edición 2015), completando el puente que une los prolíficos XVIII y XX. Cierran así, la serie de escasísimos cuartetos de cuerda compuestos por músicos españoles en el diecinueve, con posterioridad a las tres aportaciones de Juan Crisóstomo de Arriaga (compuestos y editados en París [1824]), cuyo rasgo principal es la ausencia de un nacionalismo llamativo que marcaría la música de cámara española posterior. En el caso de Olmeda, parece que no incluyó el folklore en sus obras cultas sino después de la publicación de su Cancionero (p. ej. en su *Sinfonía en La* de 1908).

Sus obras de gran formato permaneces inéditas. Es el caso de sus dos zarzuelas, una sinfonía, sus 23 obras para voz y orquesta<sup>6</sup>, una marcha para gran orquesta y tres himnos para voz y banda. Las partituras de estas obras se encuentran en el ADB en copias manuscritas de mano del autor. Se trata de copias en limpio, muchas de ellas encuadradas y con particelas de las partes aparte.

Su zarzuela *Por espías* (1898), fue estrenada en el Teatro Principal de Burgos en ese mismo año, consiguiendo críticas muy favorables en el Diario de Burgos por su inspiración, originalidad, maestría en el desarrollo de sus motivos musicales y su concienzuda estructura. De su otra zarzuela, titulada *La Virgen de Lourdes* (sin fechar) únicamente se encuentra una versión para voz y piano en el ADB. Hasta donde sabemos, no fue estrenada.

La *Marcha para gran orquesta* es de 1902, está dedicada a S.M. el Rey Don Alfonso XIII y es su primera obra para orquesta sinfónica. El motivo de la composición fue la visita del monarca a Burgos en agosto de 1902, tres meses después de su subida al trono.

Dentro de su obra para voz y orquesta encontramos también obras de gran formato. De 1888 es *O Salutaris*, para coro a tres voces mixtas, 3 solistas y pequeña orquesta. En 1992 compone *Laudate Dominum* para las oposiciones al magisterio de capilla de Santiago de Compostela, obra escrita para dos coros a cuatro voces mixtas y orquesta. *Psalmus L. Miserere*, del año 1900, requiere 9 voces mixtas y orquesta. La *Misa de*

---

<sup>6</sup> Esta clasificación de género es la que ofrece el catálogo de Miguel Ángel Palacios. Incluye un abanico muy amplio de formaciones. Como “voz” encontramos desde un tenor solista a diferentes agrupaciones corales, incluyendo dobles coros. Como “orquesta” se incluyen diferentes agrupaciones, desde tres instrumentos, pasando por cuarteto de cuerda o armónium, hasta orquesta sinfónica.



*difuntos* data de 1904 y está compuesta para coro a cuatro voces, cuatro solistas y orquesta. Otras obras de este grupo podrían pertenecer más bien al género camerístico. Es el caso de *Bendita sea tu pureza* (1889), para tenor solo, violoncello ad libitum y arpa o piano o de *Ave Maria* (1894) y *Fervorín* (1905) para tenor solo y quinteto de cuerda.

La *Sinfonía en la* es la obra más ambiciosa de Olmeda. Está dedicada a su amigo, el organista francés Joseph Bonet (1884-1944). Su composición data de 1908, en su etapa madrileña. Olmeda se decide con ella a abordar este género sinfónico por el que pocos coetáneos se aventuraron. Entre ellos encontramos los casos de Miguel Marqués, Bretón y Chapí. Así se describe esta situación en la última monografía sobre la música española del XIX editada por Juan José Carreras (Carreras 2018: 505-506):

Cierto es que los compositores españoles activos en la segunda mitad de siglo se interesaron poco por escribir sinfonías: ni el marco institucional de las sociedades de conciertos, ni el público favorecieron su desarrollo. Así, la composición orquestal tendría en España recorridos al margen de los modelos clasicistas de la sinfonía.

Olmeda aborda este género en su nueva etapa de Madrid. Con 42 años, posee un bagaje musical amplio y una técnica compositiva sólida, adquirida con un tenaz estudio y con su incesante labor compositiva. Se dirige al género sinfónico con el conocimiento formal que ha desarrollado con sus *Sonatas* para piano y su *Cuarteto* de cuerdas. Su bagaje como director de la orquesta y diferentes agrupaciones de su Orfeón Santa Cecilia y como eventual arreglista del repertorio programado, le hacen conocedor del medio orquestal. Como se recoge líneas atrás, ya ha abordado la escritura orquestal en numerosas composiciones. Su conocimiento del canon sinfónico alemán nos la describe el Padre Otaño en su artículo necrológico sobre Olmeda (Otaño 1909: 58): “Conocía él admirablemente, es cierto, la literatura clásica de la “música di cámara” y toda la sorprendente evolución sinfónica desde Haydn a Ricardo Strauss; era asiduo a los conciertos de Madrid y su afán por seguir el movimiento musical moderno no tenía límites”.

Sin duda, debemos atribuir al hecho de que Olmeda falleciera al año siguiente de su composición el que esta obra no haya gozado de un mayor recorrido. Luis Villalba y Henri Collet elogian esta obra en los artículos publicados a la muerte del artista. Estas son las palabras del agustino Luis Villalba (Villalba 1909: 581):

En su última época la evolución de Olmeda se dirige ya francamente a la nota popular, a aprovechar en beneficio de la obra artística las frescas melodías del pueblo; en este terreno ofrece su *Sinfonía en la* una muestra excelente, que no quiero comparar a ninguna de las

obras realizadas en estos últimos años por otros compositores que se han decidido a utilizar los cantares españoles como motivos de sus composiciones; la construcción de Olmeda es clásica, y el desarrollo natural y variado.

Collet incluirá un análisis detallado de esta Sinfonía ocupando cinco páginas dentro del capítulo titulado *Le traditionalisme de Pedrell et Olmeda* en su obra *L'Essor de la musique espagnole au deuxième siècle*. Se trata de un análisis en el que se entrelazan cuestiones formales, armónicas y estilísticas con la descripción del material popular y la interpretación poética de la narrativa musical. Valga como ejemplo el siguiente párrafo (Collet 1929: 75):

Et c'est le premier temps *allegro brillante*. Des deux idées qui s'y développent, la première originale quant aux mélodies empruntée quant au rythme originale au bal populaire basque nommé *l'Aurresku*; la seconde idée est tirée du folk-lore de Castrojeriz, dans la province de Burgos. La première idée se présente immédiatement au quatuor, harmonisée de la façon la plus sobre et exacte, puis reparait au petit orchestre (cors et bois) avec plus d'intensité expressive qu'accentuent encore divers dessins contrapontiques du plus heureux effect. Suit alors une grande période en *tutti* qui nous conduit à l'exposition au quatuor de

7

la deuxième idée principale, ornée de souples détails de contrepoint .

La defensa de Collet de una Sinfonía española en una obra destinada, en principio, a un lector francés, contrasta con la opinión manifestada años antes en la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac. Así expresa la opinión de Collet Juan José Carreras en su capítulo *La invención de la música española* (Carreras 2018: 156): “Un hispanista como el francés Henri Collet, por ejemplo, no dudaba en aconsejar al compositor español que ni se le ocurriera inspirarse en el sinfonismo francés o alemán, principalmente por un problema de formación.”

Collet intentó que esta obra se estrenara en España a través de los artículos que enviaba a la prensa española, pero su llamada no surtió efecto. En París presentó la obra al director Camille Chevillard, quien la aceptó para su estreno en el marco de los Conciertos Lamoreaux en 1923. Pero este estreno no se llegó a producir por la muerte de Chevillard (1859-1923). Únicamente en tiempos recientes se ha producido su estreno.

---

7 “Estamos en el primer tiempo *allegro brillante*. La primera de las dos ideas que en él se desarrollan, melódicamente original en cuanto al ritmo, está inspirada en el baile popular denominado *aurresku*; la segunda procede del folclore de Castrojeriz, en la provincia de Burgos. La primera idea se presenta inmediatamente en la cuerda, armonizada de la manera más sobria y exacta, para después reaparecer en trompas y madera con mayor intensidad expresiva, que acentúan aún más diseños contrapuntísticos del más acertado efecto. Sigue luego un gran periodo en *tutti* que nos conduce a la exposición, por parte de la cuerda, de la segunda idea principal, adornada con sueltos detalles de contrapunto”. Trad. M.A. Palacios

Tuvo lugar en Burgos en 2002, por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Municipal de Música “Antonio de Cabezón” de Burgos, bajo la dirección de Pedro María de la Iglesia. El Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos editaría ese mismo año la grabación en CD.

### **La obra para piano**

Constituye un corpus abundante, 65 obras, repartido a lo largo de toda la vida del autor. Hay muchas obras sin fecha, las primeras fechadas datan de 1883, cuando aún vivía en El Burgo de Osma. Su *Tanda de rigodones* será la obra más tardía de la que conocemos fecha, 1906. Se observa un foco de producción pianística entre los años 1888 y 1895. Serían estos los comprendidos entre su llegada a Burgos y los años de sus proyectos pedagógicos y culturales de la Academia Salinas y el Orfeón Santa Cecilia. Fueron años de copiosa creatividad, fomento profesional y necesidades de repertorio pedagógico y de concierto.

Por géneros observamos un predominio del pequeño formato. El que correspondería a la vertiente de lirismo intimista según la clasificación que nos da Ana Benavides en su libro sobre *El piano en España* (Benavides 2011: 79):

La estética romántica se manifiesta en una doble vertiente:

I. Lirismo intimista: bajo nuevas formas creadas al amparo del romanticismo: baladas, romanzas sin palabras, impromptus, meditaciones...Es el caso de: *Dolora* de F. Pedrell; *Nostalgia* de M. Capllonc, *Amalia* de A. Nicolau; *Seis romanzas sin palabras* de M. del Adalid o *Lamentos del alma* de R. Aceves.

II. Virtuosismo brillante: obras destinadas a la gran sala de concierto y de gran complejidad técnica para ser interpretadas en manos de pianistas profesionales. Es el caso de *Rheinfahrt*. *Estudio fantástico* de E. Ocón; *Variaciones brillantes* de P. Albéniz, *Tema y variaciones* de M. Capllonc, *Cinco valsés brillantes* de J. Miró o *Impromptu-Fantástico* de J. Larregla.

Es el caso de los tres *Nocturnos* (de los años 1885, 1887 y 1890), dos *Melodías* (1885 y 1888), dos *Impromptus* (1888 y 1890), una *Fantasía* (de 1887), una *Balada* titulada *El Adiós* (1888), dos *Zortzicos* (1886 y sin fechar), una *Pavana* (1889), dos *Scherzos* (1888 y sin fechar), dos *Adagios* (sin fechar) y su *Andante religioso* (de 1888). Su *Mazurka de concierto* (de 1888) se encontraría en el apartado de virtuosismo brillante, si bien los límites de esta división serían complicados de establecer. En este sentido, podríamos considerar destinadas a pianistas más virtuosos tanto su 2º *Impromptu*, la *Fantasía* y la *Balada*. Las 33 *Rimas* sobre poemas de Gustavo Adolfo Becquer,

compuestas entre 1890 y 1891 corresponderían también a este lirismo intimista, si bien algunas contienen unas dificultades técnicas considerables. No tenemos constancia del motivo concreto de composición de estas piezas, pero podemos aventurar por sus fechas de composición el propósito de Olmeda de concursar en la convocatoria abierta en la revista *Notas Musicales y Literarias*. Sobre este tema escribe Celsa Alonso en su capítulo *Música de salón y música de baile* (Carreras 2018: 598):

Si se tiene en cuenta que la edición póstuma de las *Rimas* [se refiere al original de Becquer] es de 1871, resulta interesante la atención prestada por los compositores de la Restauración a los versos del sevillano en los años ochenta, así como los esfuerzos realizados desde algunas revistas filarmónicas, como *Notas Musicales y Literarias*, dirigida por Pedrell, para fomentar la musicalización de las *Rimas* a través de la convocatoria de varios concursos de composición de melodías para voz y piano, en 1883. Tras las primeras colecciones de los años setenta, Tomás Bretón publicó una muy interesante en 1887; Isaac Albéniz, una serie de recitados de influencia schumanniana en 1888, ejemplos secundados por Gabriel Rodríguez entre 1890 y 1891 y por José María Benaigues en los años noventa.

Fuera o no este el motivo de su composición, lo que nos evidencia es la conciencia de Olmeda de sentirse parte de las corrientes compositivas españolas del momento. Un perfil no tan común en un músico del ámbito eclesiástico. Respecto a su adscripción a la música de salón, citaré un párrafo del mejor estudio hasta el momento de estas piezas, el artículo de José del Rincón Rubio (Rincón 1997: 365-370):

Por el título y la fecha de composición (1890-1891) uno se podría esperar que las *Rimas* fueran ejemplos de la llamada música de salón, estilo un tanto intrascendente en cuyas garras cayó, en sus inicios, el mismísimo Manuel de Falla.

Nada de eso sucede, Olmeda, cuya rara inclinación por la música profana ya hemos señalado, vuelve su mirada al pasado -algo típico, y por otra parte, de la música eclesiástica española del XIX- y consigue unas piezas conservadoras ancladas en la estética del primer romanticismo pero con una calidad sorprendente y del todo ajenas a la liviandad de la música de salón, tan en boga en aquellos años. La escritura pianística de Olmeda es idiomática, rigurosa y, en ocasiones, compleja: era un hombre que dominaba plenamente su oficio.

No hay evidencias en fuentes hemerográficas de la interpretación de estas *Rimas*. Su interpretación en tiempos recientes ha tenido como marco la celebración del centenario de la muerte de su compositor, que motivó la recuperación de 16 de las *Rimas* y su posterior grabación para el sello Verso en 2012. Gracias a este estupendo CD, grabado por el pianista Eduardo Ponce, llega este importante legado a los oídos contemporáneos.

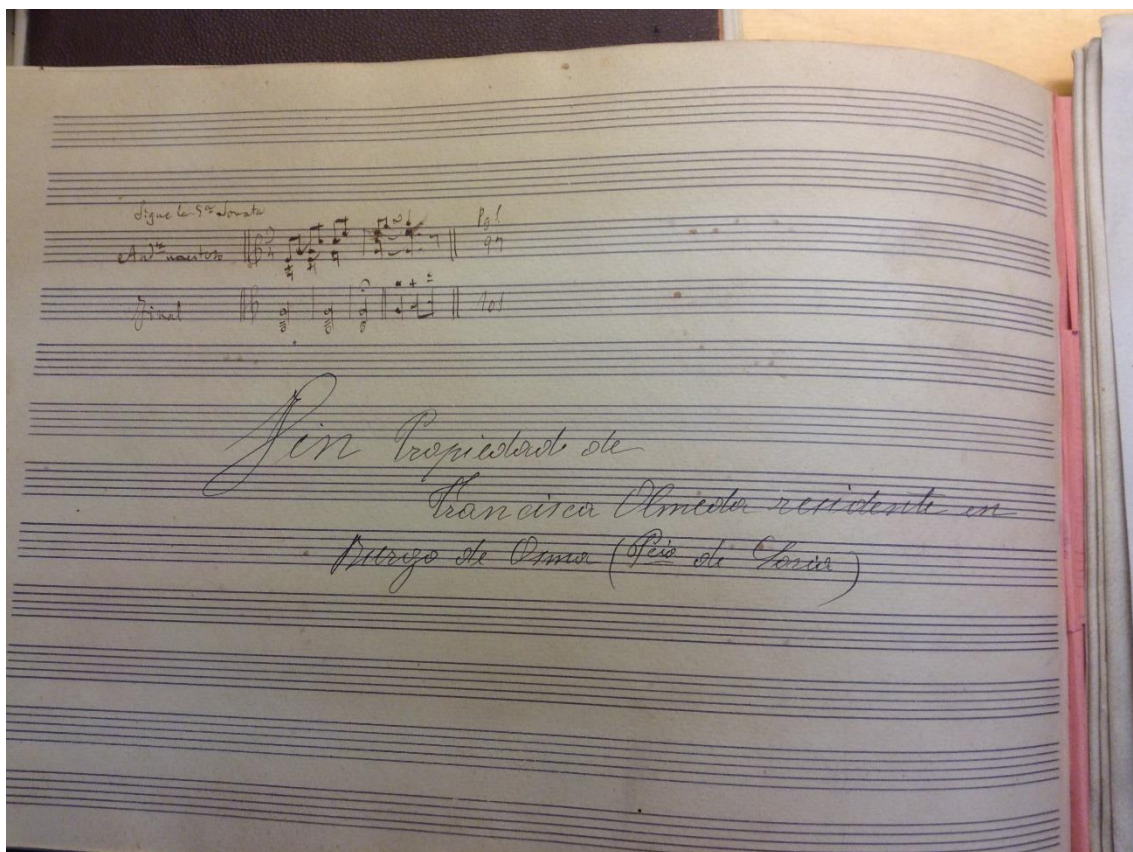
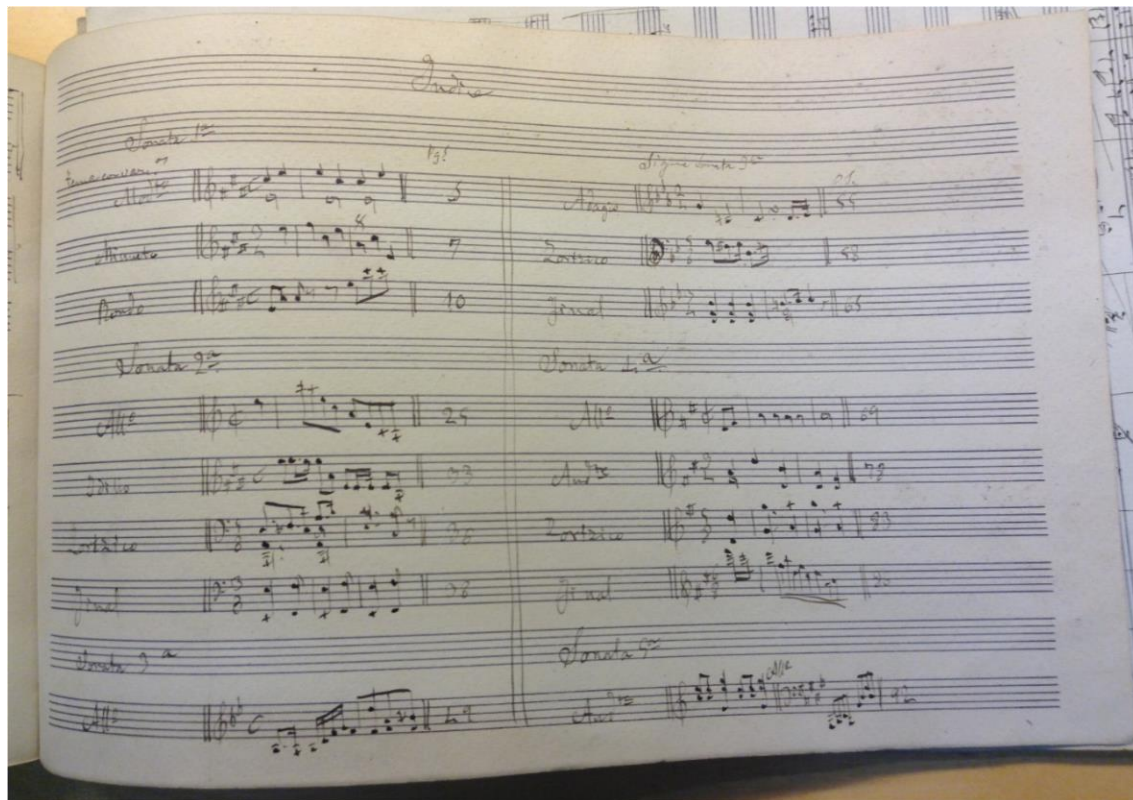
Además de las *Rimas*, esta grabación incluye el maravilloso Nocturno en do# menor (de 1890) y el 2º Impromptu (también de 1890). En estas obras se escucha la influencia del pianismo romántico de Chopin, Schumann, Mendelssohn y Liszt. Esta es también la apreciación de Andrés Ruiz Tarazona, como leemos en el texto del CD. Citaré, además, este párrafo de dicho texto:

En efecto, en los últimos años del siglo XIX las “Rimas” de Bécquer habían alcanzado una popularidad asombrosa en España y han seguido publicándose hasta nuestros días. El mismo Olmeda publicó en 1901 la canción “Cerraron sus ojos” (también lo haría Falla por entonces) sobre la ”Rima” núm.73. La originalidad de Olmeda es que, al igual que hicieron en Europa Mendelssohn, Schuman, Brahms y otros, se basó en los versos de un poeta favorito para componer obras para piano, algo que ya había intentado Isidoro Hernández, aunque es su caso, como también en el de Albéniz, la parte de piano era un fondo para recitar el poema (Ruiz Tarazona 2013).

También hay evocaciones de música popular en alguna de estas *Rimas*. Su factura compositiva, originalidad, variedad en las texturas pianísticas e inspiración las hacen dignas de una edición que contribuya a su difusión. Sin duda, otras de estas obras de pequeño formato también lo merecen.

El resto de su obra pianística entraría dentro de la clasificación de Ana Benavides “según la forma empleada: I) Obras que siguen determinados esquemas formales” (Benavides 2011: 65). Es el caso de las *Sonatas*, también es el caso de las danzas populares de la *Tanda de Rigodones*, el *Vals* y las *Mazurcas*. Estas últimas formas “de procedencia europea y casi siempre con forma ternaria con introducción, desarrollo y reexposición” (*Ibidem*). El caso de las *Sonatas* seguiría esos “esquemas ya vigentes en el clasicismo como sonatas o temas con variaciones” (*Ibidem*) y que encontramos en otros compositores españoles contemporáneos. Es el caso de Nicolás Ledesma (1791-1883), autor del que encontramos obras en el archivo personal de Olmeda (cajas 7 y 10). El corpus de *Sonatas* para piano de Olmeda se encuentra en la Caja 5 del ADB, cuidadosamente encuadernado con pasta dura. Se trata de su copia en limpio manuscrita de la mano del compositor, con una hoja que precede a cada sonata que señala su carácter

inédito. Al final se incluye un índice de las cinco *Sonatas* con un íncipit de cada uno de sus movimientos y la paginación.



Como se observa en este índice, las *Sonatas* 2, 3 y 4 se componen de cuatro movimientos en la común sucesión de rápido-lento-scherzo (*Zortzico* en estos casos)-rápido. Las *Sonatas* 1 y 5 constan de tres movimientos. La *Sonata* 1 renuncia a su movimiento lento, como veremos en su análisis pormenorizado, esto se debe a la magnitud de su primer movimiento, *Tema y variaciones*, que incluye dos variaciones lentas que cumplirían esa función. El caso de la *Sonata* 5 es diferente, aquí encontramos un extenso primer movimiento que comienza con una introducción *Andante* que precede al *Allegro* de este primer movimiento. Le siguen un movimiento lento, *Andante maestoso*, y concluye con un *Final* de grandes dimensiones.

Encontramos una alusión a las *Sonatas* de Olmeda en el artículo de Ángel Sagardía (1953: 478): “Dedicando Olmeda durante la etapa mentada [1889-1900] en Burgos buena parte de su actividad a la enseñanza del piano, ella le dio ocasión para escribir *Sonatas* para dicho instrumento. En alguna de ellas -todas de corte clásico- sustituyó el minueto por el *zortzico*”.

Una lectura al piano nos evidencia una gran evolución estilística en estas obras. Desde un clasicismo de corte beethoveniano y schubertiano, pasando por un estilo que se acerca en algún momento a autores como Faure, hasta un lenguaje armónico que nos evoca a Richard Strauss y a Wagner. Estas intuiciones deben ser desarrolladas con un estudio detallado de cada una de las *Sonatas*. Aparte de este volumen encuadernado, hay en el ADB otras sonatas entre sus composiciones. Es el caso de la temprana *Sonata* de 1883, la *Sonata* en fa menor (ca. 1888) que incluye el *Andante religioso* publicado en Barcelona en 1889 y otra *Sonata* en do menor sin fecha de la que únicamente encontramos un *Allegro con brio*. También hay movimientos sueltos que podrían haber sido compuestos con la idea de formar parte de *Sonatas*. Hay dos *Adagios* sin fecha y dos *Scherzos*, uno de 1888 y otro sin fecha. Únicamente con la visión completa de todas estas obras, incluyendo el estudio de los bocetos en borrador que encontramos en la Caja nº3 del ADB, podremos sacar unas conclusiones pertinentes del estilo y concepto de estas *Sonatas*.

Las *Sonatas* permanecen inéditas, a excepción de tres de los movimientos de la *Segunda Sonata*. Su discípulo y amigo Henri Collet consiguió editarlos al año de la muerte de Olmeda en París. Desconocemos el motivo de dejar fuera de la edición el primer movimiento. La descripción del mismo consta en su comentario sobre esta *Sonata* en su obra de 1929, *L'Essor de la Musique Espagnole au XXème siècle*, pero lo obvió en su artículo de *La correspondencia de España* de 1920. También desconocemos el motivo

por el que Collet no hace referencia en sus escritos al resto de las *Sonatas* de Olmeda. Es poco probable que no las conociera, debido a la estrecha amistad y confianza que le unía a nuestro compositor. Me atrevo a aventurar que seleccionó la Sonata 2 por ser la que contiene alusiones más explícitas a la música popular española, tan del gusto francés del momento. De ahí el título con el que Collet la entrega a la imprenta Henri Lenoire, *Deuxième Sonate Espagnole pour piano*.

Con esta descripción de la *Segunda Sonata* de Olmeda se detiene Collet al referirse a su música para piano en su obra *L'Essor de la Musique Espagnole au XXème siècle* (Collet 1929: 43ss):

Numerosas obras para piano: *Rimas* inspiradas en el poeta Becquer, *Escenas nocturnas* schubertianas, *Zortzicos* de un ritmo incomparable, *Valses* ingenuos y rústicos, finalmente una *Sonata* ya clásica compuesta por un primer tiempo de exposición cálida, de un andante que evoca los cantos de la montaña, de un scherzo en forma de zortzico y de un final que desarrolla el ritmo de “petenera” hasta transformarlo en un profundo llanto casi tristanesco. (...) La Segunda Sonata Española para piano se impone a la atención de los pianistas. Con el *Andante-Canción* aparece el sentimiento personal del músico. Esta suave *reverse* en La mayor se expone muy melódica y acompañada por ella misma en disminución. El *Scherzo-Zortzico* es una danza española muy interesante de tonalidad y de ritmo. Olmeda armoniza la espléndida frase del *Scherzo* maravillosamente.

El final es una admirable obra maestra de fuga, en la que la melancolía inquietante está obtenida por los medios más sencillos. Es el desarrollo del ritmo de petenera cortado por una estrofa de acento oriental y transformada por último en una larga frase de una emoción indecible, bajo las pulsaciones descendentes de un “murmullo” de acompañamiento. Parece

8

que el autor quiere cantar su *Requiem* .

La atención prestada por Olmeda a la técnica pianística se muestra en su *Método completo de los cimientos mecánicos del pianista* de 1893. Obra que seguramente utilizó con sus alumnos y con la que quiso contribuir a la formación pianística española, como

---

8 Trad. propia.



deducimos de su presentación al Conservatorio de Madrid. Este método no se llegó a editar, su copia en limpio de mano del autor se encuentra en la caja nº2 del ADB.

#### **1.4 . La música para piano en España en el siglo XIX**

La época de Olmeda fue la de la hegemonía del piano en la sociedad burguesa. Una burguesía que prospera en el marco de una estabilidad política que llegó con la Restauración.

La llegada del auge del piano a nuestro país nos vincula a las tendencias centroeuropeas del momento. Así lo expresa Teresa Cascudo (Carreras 2018: 423):

El proceso histórico que se inició con la introducción en los salones aristocráticos de mediados del siglo XVIII de instrumentos de cuerda dotados de un teclado -como, por ejemplo, el clave- y que llegó a la transformación del piano en el instrumento musical por excelencia de la burguesía, fue común a todo Occidente. España, en el grado y en la forma que le permitieron su tejido comercial e industrial y la estructura de su sociedad, formó parte del mismo, replicando las prácticas sociales y el desarrollo tecnológico que irradiaban desde los principales centros de producción musical europeos.

Con el “negocio del piano” como instrumento de consideración social para esa burguesía emergente, llega la necesidad de un repertorio apropiado. Comienzan a circular ediciones musicales importadas y se une a ellas la actividad editorial española. Las obras más solicitadas son los métodos para piano y las obras de salón. Encontramos pocas sonatas de compositores españoles en estas ediciones. La influencia francesa es patente en todos los aspectos, desde los instrumentos (Pleyel, Erard) pasando por la metodología pedagógica (Jean Luis Adam, Cramer, Viguerie) hasta la adopción del repertorio canonizado desde el Conservatorio de París. Muchos de nuestros músicos tienen la posibilidad de estudiar fuera y viajan a París o a Londres (Pedro Albéniz, José Tragó, Ricardo Viñes, Enrique Granados, Sixto Pérez, Santiago de Masarnau, Marcial del Adalid, etc.). La influencia inglesa también es evidente por la difusión en España de repertorio editado allí por músicos de formación inglesa (Cramer, Hummel, Moscheles, Clementi, etc.). Asistimos a la paulatina creación de una moderna escuela pianística en línea con la de los países de nuestro entorno debido a la formación inglesa y francesa de algunos de nuestros músicos. A su regreso a España publicaran sus métodos y antologías. Es el caso de *Método completo de piano* de Pedro Albéniz (1840) y la antología *Tesoro*

*del pianista* (1844) editada por Masarnau, que fue un impulsor de la difusión del repertorio clásico alemán en nuestro país. Repertorio éste que, además, ya formaba parte del canon asumido por el Conservatorio de París. Con la creación del Real Conservatorio de Música y Declamación en Madrid en 1830 se abre un nuevo cauce de desarrollo musical en España, la base de la formación pianística del centro será el *Método* de P. Albéniz y el repertorio base el de los géneros clásicos (Mozart, Clementi, Dussek, Crmaner, Hummel, Beethoven, Mendelssohn, Weber, etc.). De otro carácter es la música para piano más frecuente en los catálogos editoriales, donde reina la “música de salón”. Este gran auge del piano se ve fomentado también por las giras de virtuosos extranjeros por España. Tal fue el caso las de Liszt (1844-1845), Thalberg (1848), Gottschalk (1851-1852) y Herz (1857).

La composición para piano en España había comenzado ya en el siglo XVIII con aquellas obras destinadas al clavicordio o pianoforte de Sebastián de Albero (1722-1756) y el Padre Soler (1729-1783), herederas de las de D. Scarlatti (1685-1757) y que iban adaptándose a la evolución del nuevo instrumento emergente que convivía por entonces con el clave. Compositores como Félix Máximo López (1742-1821), Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847) y Ramón Carnicer (1789-1855) entre otros van creando un lenguaje más específico para el piano. En el caso de estos dos últimos, sus experiencias en países extranjeros enriquecen sus aportaciones. Tras estos pioneros llega una generación que ya compone para piano y que va creando un estilo compositivo tomando distintos referentes. En el caso de Nicolás Ledesma (1791-1883), su estilo lo enmarca en el clasicismo de Mozart y Haydn. Su composición se centró en las sonatas, que adoptan un modelo tripartito. También compuso algunos valeses y 24 preludios. Pedro Albéniz (1795-1855) fue el responsable del *Método* antes citado, además de componer numerosas obras para piano (valeses, nocturnos, variaciones brillantes, estudios, fantasías, etc.). Santiago de Masarnau (1805-1882) contribuyó en gran medida a introducir el canon alemán en España con la publicación de obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn en su antología *El tesoro del pianista*. También escribió para piano (*Tres Scherzini*, *Variaciones*, etc.), sus obras vieron la luz en publicaciones de Francia e Inglaterra antes de llegar a ser publicadas en España. Manuel Mendizábal (1817-1896) Francisco González de la Riva (1816-1876), Juan María Guelbenzu (1819-1886), Martín Sánchez Allú (1823-1858), Marcial del Adalid (1826-1881) y José Inzenga (1828-1891) son algunos de los compositores que muestran ya un lenguaje más cercano al romanticismo, con obras cuyos títulos dan idea de la libre inspiración que las motiva,

ajenas en su mayor parte a modelos clásicos. El desarrollo de la técnica pianística en España se refleja en unas mayores complejidades en la escritura de este repertorio. Instrumentos, nivel medio de los intérpretes y escritura pianística avanzan de la mano a lo largo de nuestro siglo XIX. La mayor parte de los compositores mencionados tuvo la oportunidad de asimilar las corrientes europeas al estudiar en Francia o Inglaterra. Inzenga y del Adalid son a su vez recopiladores de material popular, son los pioneros de una búsqueda deliberada de fuentes de inspiración autóctonas y de una puesta en valor del folclore. Llegamos a la generación de compositores anterior a la de Olmeda, son los compositores de los años 30. Son compositores-pianistas como Adolfo Quesada (1830-1888), Eduardo Ocón (1833-1901), Dámaso Zabalza (1835-1894), Eduardo Compta (1835-1882), José Antonio Santesteban (1835-1906) o Rafael de Aceves (1837-1876), entre otros. La gran demanda social de música para piano y las nuevas facilidades de acceso a una formación en el marco de las numerosas academias que se crean en muchas ciudades, junto a la creación del Conservatorio de Música de Madrid en 1930, hace que proliferen los autores de música para piano, todos ellos pianistas en mayor o menor medida. Todo el engranaje comienza a rodar y se observa un crecimiento exponencial de la edición musical entre la primera y la segunda mitad del siglo.

Tan sólo Antonio Romero vendía con su firma 9.200 partituras en 1888. El comercio editorial es muy competitivo, sobre todo en Madrid y Barcelona, y con frecuencia los propios editores publican sus revistas filarmónicas, abren almacenes de distribución y fabricación de instrumentos, y promueven la difusión de sus partituras a través de sus propios salones de conciertos (Benavides 2011: 49).

El repertorio pianístico, incluyendo las transcripciones, es el mayoritario. En esto se observa una evolución paralela a la del resto de Europa. Sin embargo, aquí se da una casi total ausencia del repertorio sinfónico o camerístico. Este hecho se debía a unos altos costos y a una menor demanda. También es el siglo en el que aparece la crítica musical.

Entre los numerosísimos compositores de obras para piano activos en esta segunda mitad de siglo, encontramos nombres como Claudio María Imbert (1845-1919), Felipe Pedrell (1841-1922), Apolinar Brull (1845-1905), Federico Chueca (1846-1908), Teobaldo Power (1848-1884), Tomás Bretón (1850-1923), José Tragó (1857-1934), Issac Albéniz (1860-1909), Joaquín Larregla (1865-1945), el propio Federico Olmeda (1865-1909), Enrique Granados (1867-1916), Rogelio del Villar (1873-1937) y un largo etc. de

nombres que comienzan a conocerse en tiempos recientes gracias a un nuevo interés por nuestra música del XIX.

### La sonata para piano en España el siglo XIX

No se puede negar la subsistencia del género sonata en el siglo XIX, aunque no sea el mayoritario. Los compositores siguen viendo esta forma como un reto que los mide a la vez que los entronca con sus antecesores. Así lo expresa Rosen:

Después de Beethoven, la sonata fue el vehículo de lo sublime. Desempeñó en la música el mismo papel que la épica en la poesía, y el gran fresco histórico dentro de la pintura. La prueba de la artesanía musical fue la fuga, pero la de la grandiosidad fue la sonata. Daba la impresión de que sólo a través de la sonata podían realizarse las ambiciones musicales más excelsas. La ópera, debido a sus aspectos extramusicales, fue sólo la segunda mejor opción. La música pura en su estado más aquilatado fue la sonata (Rosen 1980: 322).

El novedoso marco burgués en el que se desarrolla el pianismo español, hace a este más proclive a las pequeñas formas, además de a un tipo de música más vistosa que profunda. La sonata no florece en este ambiente, al menos en el marco editorial. Sin embargo, algunos compositores más ambiciosos siguen volcando en ella sus aspiraciones. Así, centrándonos en el siglo XIX, encontramos sonatas o sonatinas (una opción menos ambiciosa) al menos en la producción de Ramón Carnicer, Nicolás Ledesma, Martín Sánchez Allú, Manuel Mendizábal, Marcial del Adalid, Dámaso Zabalza, Federico Olmeda, Teobaldo Power, Luis Leandro Mariani e Isaac Albéniz. Las dificultades de acceso a algunas de estas obras, así como la falta de estudios sobre las mismas que ello conlleva hace difícil hoy por hoy tener una visión de conjunto. El único estudio sobre sonatas españolas del XIX es el de la musicóloga Christiane Heine (1997: 535-551).

## 2. ANÁLISIS DE LA SONATA I DE FEDERICO OLMEDA

El análisis de esta obra lo estructuraré en tres apartados, siguiendo los tres movimientos de que consta.

### 2.1. Primer movimiento. Tema y variaciones

#### TEMA

En la tonalidad de La mayor, en compás de 4/4 y con la indicación Moderato. Consta de dos periodos de ocho compases. Esta es la configuración estructural del tema, señalo las divisiones en la melodía como guía de la descripción que sigue:

**1er PERIODO** ⇒ 1+1+2 + 1+1+2

**Frase 1: ANTECEDENTE**

Inciso

**Frase 2: CONSECUENTE**

**2º PERIODO** ⇒ 2+2 + 1+1+2

**Frase 1: ANTECEDENTE**

**Frase 2: CONSECUENTE**

Cada periodo se repite una segunda vez, indicado por una doble barra de repetición al final de cada uno de ellos. Ambos periodos concluyen en la tónica por medio de una

cadencia perfecta. Dichas cadencias concluyen en el primer pulso en la melodía principal que lleva la mano derecha, la mano izquierda añade aún una octava en el bajo en el segundo pulso, convirtiendo en femenino este final y rellenando así la omnipresente articulación en negras, que no cesa ni en los enlaces con las repeticiones. Respecto a la última nota melódica de cada periodo, cabe señalar que el primero es menos conclusivo al acabar en do# (tercera del acorde), mientras el segundo periodo concluye con la nota la en la melodía. Cada uno de los periodos está dividido en dos frases de cuatro compases. Las frases de cada periodo responden al planteamiento de antecedente y consecuente.

En el primer periodo, la primera frase o antecedente concluye con una semicadencia en la dominante, la segunda frase o consecuente resuelve en la tónica. El segundo periodo comienza con un patrón de flexión modulante por grupos de dos compases, que constituyen las dos semifrases de este antecedente del segundo periodo. La primera flexión nos lleva al II o subdominante paralela (Sp) y la segunda nos devuelve a la tonalidad de La mayor. Esta primera frase o antecedente concluye con una cadencia perfecta de final femenino en el segundo pulso tras un retardo de la novena (si). Los cuatro compases que siguen constituyen la segunda frase o consecuente del segundo periodo y suponen una vuelta al tema del primer periodo algo variado. Repite el primer inciso del tema y después lo desplaza una tercera hacia abajo acompañándolo con un VI (la tónica paralela, Tp o relativo menor). La segunda semifrase parte de la nota melódica más grave que aparece en la melodía del tema, un fa#, armonizado con un II en primera inversión, que asciende una tercera por grados conjuntos y salta una cuarta para descender a la por grados conjuntos. Este consecuente del segundo periodo supone una repetición del perfil melódico del consecuente del primer periodo, con una mutación en su segundo inciso que desplaza la melodía restante una tercera más grave (exceptuando el fa# del compás 14 que supone una cuarta más grave que el si del compás 6). Este transporte posibilita la finalización melódica en la de este segundo periodo (posición de octava). Además, aporta interés armónico al posibilitar la introducción de un VI en su segundo inciso.

La forma de este tema es la de lied ternario dentro de una división binaria. Esta forma proporciona un tema clásico y equilibrado que lo hacen idóneo para ser variado. Como escribe Clemens Kühn respecto a la forma Lied:

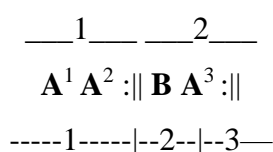
Sin embargo, la forma Lied no alude por lo general a la factura formal de los Lieder [canciones], sino a una determinada construcción de composiciones instrumentales del clasicismo y del romanticismo, principalmente. El concepto apunta, por tanto, a la mera sencillez, orden y unidad de las características formales, y no a un prototipo vocal. (...).

Está bien claro que no nos hallamos antes una fórmula problemática. Y es justo por ello por lo que, en el período clásico, los temas de rondó y de las series de variaciones se suelen componer en forma de Lied; ese es también el motivo por el que el romanticismo la prefiere para las piezas de piano de carácter lírico. Porque tanto un tema de rondó, cuya reaparición espera el oyente, como un tema con variaciones, en tanto que punto de partida de las mismas, deben ser comprensibles y pegadizos; y la pieza lírica para piano pretende no distraer de su cualidad intrínseca -aquello que propaga la poesía- con complicaciones formales (Kühn, C. (1994: 82-83).

A la ambigüedad existente entre la forma ternaria dentro de una estructura binaria hace referencia Kühn en su *Tratado* unas líneas más adelante:

Con todo, la forma, no es, en modo alguno, tan claramente ternaria como acabamos de indicar. Si no se resalta el carácter distinto de la “sección central”, sino sus elementos de relación, la forma puede interpretarse como binaria. (...). Por tanto, con el esquema 8 (=4+4) + 4 + 4, se debe atribuir importancia a si se trata de una división en tres o, más bien, en dos secciones. Cuanto más destacado sea el contraste de una sección B, tanto más se erguirá ésta como sección formal singularizada. Dicho a la inversa: cuanto más clara resulte la dependencia de la sección B respecto al comienzo, tanto menor será su resistencia a fundirse con la reexposición en una única sección homogénea (Kühn, Cl. (1994: 84).

En el caso de **B** de nuestro tema, que correspondería con el antecedente del segundo periodo, encontramos unas diferencias palpables que justifican tal denominación, aunque también se reconoce su derivación de **A**. La ambigüedad formal ternaria-binaria antes referida puede reflejarse de la manera siguiente:



El tema es anacrúsico, ese planteamiento anacrúsico se mantiene en cada inciso y por lo tanto configura los periodos, frases y semifrases. En ese sentido, la numeración de los compases se inicia con la primera parte fuerte que encontramos. El inciso melódico, que ocupa cuatro pulsos, se encuentra encabalgado entre dos compases, ocupando las dos últimas negras de uno y las dos primeras del siguiente. Mi numeración hace referencia al compás donde se halla su parte fuerte. La melodía transcurre con un ritmo homogéneo de negras, sólo detenido al final de cada periodo y en el antecedente del primer periodo. El ritmo del bajo mantiene siempre este pulso de negra, como señalé anteriormente. La

ausencia de detención melódica tras la primera frase del segundo periodo contribuye a la continuidad con la segunda frase y al énfasis de la misma como conclusión del tema. El ritmo armónico conforma la dirección de la música, es de armonía por compás en el comienzo del tema y se va acelerando, presentando una mayor actividad en la proximidad de la cadencia final de cada periodo. En el comienzo del segundo periodo sigue casi una armonía por negra, acentuando la sensación de movimiento.

La textura polifónica se plantea sobre una base de tres líneas o voces. Hay una melodía principal que aparece en la voz superior. Aparece otra melodía en el bajo que pasaré a denominar melodía secundaria. Una tercera voz intermedia hace la función de relleno armónico, la caracteriza su insistencia sobre la nota repetida de mi en el primer periodo. Una cuarta voz aparece como refuerzo en las cadencias y en la flexión modulante del segundo periodo. La duplicación en octava de la melodía secundaria en la última frase también nos lleva a una textura de cuatro voces, que serán cinco en los momentos de refuerzo.

Conforme al modelo clásico de antecedente consecuente, cada frase del primer periodo comienza de un modo análogo, repitiendo sus dos primeros incisos y varía únicamente en su segunda parte (segunda semifrase) para dirigirse a la cadencia. La voz secundaria en el bajo discurre paralela a la principal a distancia de décima excepto en los momentos cadenciales, en lo que debe adoptar un papel armónico determinado.

El segundo periodo presenta en su comienzo el patrón de flexión modulante antes mencionado en su primera frase. Se establece un patrón con la unión de sus dos primeros incisos (dos compases) que es repetido una segunda más abajo en la segunda semifrase. Aquí el bajo no aparece hasta que se consolida la flexión por medio de la cadencia en el segundo inciso de cada flexión. Se da, pues, un cambio de textura que se corresponde con el cambio armónico en esta zona **B**. Este cambio armónico aporta la sonoridad menor de si, que produce un cambio de color significativo. La segunda frase recoge el tema principal enfatizado con octavas en la mano izquierda. Tras la cuatro primeras notas que son su encabezamiento, el tema desciende una tercera para presentarse en el VI y continúa hacia la cadencia adaptando la melodía que servía de cierre a la primera frase a las armonías de esta cadencia y a su llegada a la nota la en la melodía.

Un análisis motivico nos muestra la importancia del intervalo de tercera en la caracterización de este tema. La célula inicial comprende las notas do-mi, que se repiten en sentido descendente en la célula siguiente. Esto conforma el primer inciso, una célula de tercera de ida y vuelta que se trunca con una segunda al final del segundo inciso. El



conjunto de estos dos incisos forma la primera semifrase. La melodía secundaria del bajo fundamenta esta célula con su paralelismo a la décima inferior. La composición de las frases del primer periodo está articulada en la fórmula de 1+1+2. El antecedente del segundo periodo (parte **B**) se articula de modo distinto, 2+2, debido a su patrón modulante. La última frase vuelve a articularse como las del primer periodo, 1+1+2. En los dos compases que cierran cada frase, que son las segundas semifrases, la célula de tercera cede protagonismo a los grados conjuntos, que configuran el sentido de apertura o de cierre de la cadencia por su sentido ascendente (abre) o descendente (cierra). Hay relaciones motívicas que avalan el carácter clásico y perfecto de este tema como sustento de este primer movimiento. Aparte de las evidentes entre las frases denominadas **A**, está la derivación de **B** de aquellas. En este sentido, se aprecia que cada semifrase de **B** parte del truncamiento del intervalo de tercera que se produce en el segundo inciso del primer periodo y que prosigue con el descenso por grados conjuntos de su cierre, esta vez ablandado con las apoyaturas que lo escalonan. También resultan destacables las fórmulas melódicas de cierre de cada periodo (compases 6 y 15), que parten de una tercera inferior de la nota anterior (nota final de la primera semifrase) para mostrar un cambio de dirección en su mitad separado por un intervalo de cuarta. Por último, señalaré el papel del II, la subdominante paralela (Sp), como acorde menor que presenta el contraste tonal necesario en todo tema. Es también sobre la nota si (II) sobre la que se produce el único cromatismo que encontramos en la melodía y constituye el segundo pilar melódico después de la nota mi. Todas estas características y relaciones motívicas existentes en este tema contribuyen a su redondez, el tema aúna las características de sencillez y a la vez robustez que lo hacen óptimo para ser variado.

## VARIACIÓN 1ª



Se trata de una variación de textura rítmica, la melodía principal de la mano derecha y su correspondiente línea en el bajo permanecen iguales. La sensación de crecimiento y desarrollo respecto al *Tema* se da por el ostinato rítmico de tres corcheas por tiempo que realiza la tercera voz y que es asumida por la línea del bajo en los compases finales de cada periodo. La repetición de las dos últimas corcheas del tresillo caracteriza este ostinato, a la vez que incorpora este elemento de la nota repetida que ya apareció en el *Tema* y que será recurrente en toda la Sonata, como explicaré al describir su forma cíclica. De la escritura y distribución de estas corcheas se deduce que son tresillos. La enfatización de la última frase en el segundo periodo se refuerza por una duplicación de la nota repetida en la segunda y tercera corchea del acompañamiento, incluso aparece otra voz de refuerzo en los últimos compases.

## VARIACIÓN 2ª

The image shows a handwritten musical score for Variation 2. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, with the top two staves containing a melodic line and the bottom two containing an arpeggiated accompaniment. The second system also has four staves, with the top two containing a melodic line and the bottom two containing an arpeggiated accompaniment. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is labeled 'Var. n.º 2ª' at the beginning and 'Var. n.º 3ª' at the end. There are some handwritten annotations in blue and green ink, including the numbers 1, 3, 5, 10, and 15, and a green box around a measure in the second system.

Se trata de una variación melódico-rítmica. Presenta una melodía derivada del tema principal, que respetando sus notas clave va articulándose en un ritmo de negra, dos corcheas y blanca. La respuesta a esta melodía en la otra mano durante la blanca en la que reposa en cada compás es un arpeggio que desarrolla su contenido armónico. El tema se presenta en la mano izquierda en el antecedente del primer periodo, para intercambiar los roles de las manos en el consecuente. También cambia la dirección del arpeggio que lo comenta, descendente en la mano derecha en el antecedente y ascendente en la mano izquierda en el consecuente, aunque esta dirección la iniciara la derecha tras la semicadencia en la dominante. En el segundo periodo retoma la izquierda la melodía principal al comienzo, aquí el cambio de manos se produce a los dos compases, que corresponden a cada flexión modulante y que responden a la estructura 2+2 de esta parte **B**. La dirección del arpeggio se alterna en cada compás. La última frase refuerza el tema exponiendo su cabeza con ambas manos y desarrollando el arpeggio en el espacio que ocupaba la blanca con arpeggios en ambas manos por movimiento contrario. Todo este desarrollo de texturas realza y destaca la estructura fraseológica del tema: primer cambio entre el antecedente (primera frase) y el consecuente (segunda frase), cambio entre cada grupo modulante en la primera frase del segundo periodo y síntesis de elementos en la última semifrase como conclusión.

Armónicamente sigue el patrón del *Tema* en sus líneas generales, sin embargo, hay acordes diferentes que enriquecen la armonización del mismo. La mayoría suponen otras opciones armónicas que respetan las funciones armónicas del tema, como es el caso del segundo acorde del compás 9 y tercer acorde del compás 11. Otros las modifican, es el

caso del segundo acorde del tercer compás, que introduce una séptima disminuida como dominante de la dominante y del segundo acorde del compás 13 y acordes del compás 14, en los que no aparece aquel VI del *Tema*.

### VARIACIÓN 3ª

The image shows a handwritten musical score for Variation 3. It consists of three staves of music. The top staff is the melody, starting at measure 15. The middle and bottom staves provide accompaniment. The score is written in a system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in blue and green ink, including the number '15' at the start, '3' and '9' in the middle staff, and 'Var. 3ª' written in the middle of the top staff. The bottom staff has some green markings, including a 'V' and a 'W'.

Es una variación melódico-rítmica que desarrolla en un fluir constante de corcheas las líneas principales del tema por medio de notas de adorno (bordadura inferior a distancia de semitono y nota de paso). Mantiene en su mayor parte una escritura a tres voces que corresponde a su distribución original en el *Tema*. En el segundo periodo se reproduce la melodía original, excepto por un pequeño floreo en la dominante, mientras el acompañamiento de corcheas se desarrolla en las otras dos voces, a veces incluyendo una cuarta voz como refuerzo en la zona cadencial. La última frase mantiene su carácter enfático subiendo una octava la mano derecha y doblando la melodía con octavas. En la última semifrase, la mano izquierda refuerza la dirección melódica ascendente por grados conjuntos de la melodía principal del primer inciso con un movimiento paralelo de sus octavas a distancia de décima (ampliación de la tercera).

Armónicamente mantiene el planteamiento del *Tema*. Incorpora pequeñas variantes que no modifican las funciones tonales del original, como pueden ser IV en lugar de II o inversiones diferentes en algunos grados. La variante más significativa es la que se da en la segunda mitad del tercer compás, que sustituye un I en primera inversión por el acorde de Si7, que es dominante de la dominante previo a la semicadencia en Mi. Esta variante se incluyó también en la variación 2ª y Olmeda la volverá a usar en las variaciones siguientes.

## VARIACIÓN 4ª

The image shows a handwritten musical score for Variation 4. It consists of several systems of staves. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The tempo marking is 'Poco piu mosso'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in blue and green ink, including numbers like 3, 6, 11, 15, 20, and 26, which likely refer to measure numbers. The notation is dense and detailed, showing a complex melodic and rhythmic structure.

Tiene una indicación propia de tempo, *Poco piu mosso*. Se trata de una variación melódico-rítmica. Presenta la peculiaridad de no repetir cada periodo de ocho compases de modo idéntico, como sucedía en las anteriores. Olmeda repite el esquema armónico general de cada periodo con unas ideas de melodía y de textura diferentes. Respecto a la armonización original del *Tema*, Olmeda introduce variantes interesantes en algún compás. Sin embargo, no incorpora algún detalle que ya llevaba utilizando en las dos variaciones anteriores, como es esa dominante de la dominante antes de la primera semicadencia en la dominante en el primer antecedente. Las dos exposiciones de cada periodo presentan también estas pequeñas variaciones que le añaden interés. Como ejemplo se puede observar la armonización de la repetición del primer periodo, que denomino primer periodo 2, con diferencias en su armonía respecto al primer periodo 1, que se mantiene fiel al modelo del *Tema*. Aquí se pueden apreciar los recursos del compositor, que consigue mantener una unidad no exenta de matices y detalles imaginativos. La melodía secundaria, que en esta variación cobra el papel de melodía

principal en la primera exposición de cada uno de sus periodos (primer periodo 1 y segundo periodo 1), es similar a la del *Tema*, mantiene sus notas clave y es igual en los finales de cada semifrase del primer periodo1 (compases 3 y 7) y en los finales del segundo periodo 1 (compás 23) y segundo periodo 2 (compás 31). La melodía principal del *Tema* la encontramos perfilada en sus notas clave en las diferentes texturas que la desarrollan en la mano derecha.

En el primer periodo 1 se desarrolla el discurso armónico del *Tema* con pequeñas variaciones, conforme a un patrón de melodía en octavas en el bajo y acordes en la mano derecha, dichos acordes se disponen en un ritmo de tresillo de corcheas y negra, que se convierte en acordes en negra en la segunda mitad de cada frase. En el caso del primer periodo 2, la textura se articula en un ostinato de semicorcheas. En el caso de esta segunda vuelta del primer periodo, Olmeda presenta la melodía principal del *Tema* en la voz superior, únicamente variada en el compás que precede a cada cadencia. El segundo periodo 1 sigue el esquema del primer periodo 1 en cuanto a planteamiento melódico y de textura, pero incorporando las adaptaciones necesarias que respetan sus características fraseológicas, que marcan su estructura 2+2 en su primera frase. En el segundo periodo 2 se retoma el modelo melódico y textural de primer periodo 2. En este caso no se da una presentación tan literal de la melodía del *Tema*, más bien nos la deja intuir rodeada de una ornamentación más fantasiosa. Resulta destacable la textura que Olmeda utiliza en los tres últimos compases de esta variación, con la melodía original del *Tema* dibujada por el mantenimiento de las notas superiores del diseño de semicorcheas en el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea, acompañado de bajo y acorde con saltos en la izquierda añadiendo agitación y brillantez a este final.

Por las dimensiones que cobra esta variación, por su variedad de elementos y por sus contrastes, supone una especie de síntesis de lo hasta aquí acontecido. Nuestro *Tema* está ya muy enriquecido por los matices que han ido apareciendo y podemos tomar esta *Variación 4ª* como final brillante de este primer conjunto de derivaciones del tema que nos han avalado su coherencia formal, motivica y armónica y sus posibilidades de desarrollo melódico.

## VARIACIÓN 5ª

The image shows a handwritten musical score for Variation 5. It consists of five staves of music. The first staff is marked 'Largo' and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and slurs. There are several measures with a 'ritard.' (ritardando) marking, and one measure with 'ritard. molto'. The score is written in black ink on white paper, with some green and yellow highlights. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Variación melódico-rítmica. Con la indicación de tempo Largo, es la variación más virtuosística. Podemos considerar que su característica rítmica queda anunciada por los puntillos del final de la semifrase precedente. Aquí se extrema la vehemencia de ese puntillo, convertido en doble puntillo y desarrollando una variación al estilo de una obertura francesa. Una anacrusa de fusa inicia la variación, nos lleva a una negra que desemboca en el siguiente pulso en un brillante arpeggio que sigue diferentes direcciones, en las que podemos ver de nuevo la planificación formal de Olmeda reflejada en su estructura fraseológica. La melodía se va esbozando con las octavas y los acordes de las anacrusas y la nota que las sigue. Esta melodía supone una estilización de la del *Tema* original, si bien aún encontramos entre sus notas algunos de los pilares que la conformaban en origen. Resalta su carácter expansivo, con tesituras muy agudas y con un diseño que enfatiza la nota repetida en las primeras semifrases y que describe una línea ascendente en las segundas. Las dos frases del primer periodo siguen un mismo patrón en cuanto a la dirección de sus arpeggios. El primer arpeggio de cada frase del primer periodo ocupa dos pulsos y sigue una línea que comienza descendiendo para después ascender, el siguiente compás contiene un arpeggio en un pulso de dirección descendente, el tercer

compás contiene dos arpegios ascendentes y el cuarto también añade un arpegio ascendente tras la nota final. La segunda frase presenta interesantes novedades. Aquí no repite el modelo previo ni desde el punto de vista armónico ni melódico, introduce un II y su propia dominante (lo que supone una desviación tonal hacia esta Subdominante paralela) y después lo dirige a la cadencia perfecta que corresponde como final de periodo. Estos cambios no hacen sino realzar la estructura fraseológica periódica del *Tema*.

La primera frase del segundo periodo renuncia al ritmo apuntillado por una anacrusa de dos semicorcheas cuya voz superior reproduce el tema original, a este motivo complementa un arpegio ascendente en un pulso tras el que continúa la melodía en octavas. La siguiente flexión sigue este patrón, señalaré como detalle armónico la utilización de una sexta aumentada francesa en la vuelta a La en el acorde previo a su dominante en el compás 10-11. Respecto a la última frase, supone una recuperación del ritmo apuntillado, ahora con mayor énfasis al presentar anacrusa de fusa a cada parte fuerte del compás. Los arpegios, todos ascendentes sirven de anacrusa a las notas melódicas en las partes débiles del compás. Para enfatizar el virtuosismo y vistosidad de este final, Olmeda introduce algunas variantes en la armonía que le permiten acoplar el ritmo armónico a los elementos virtuosísticos empleados. En ese sentido, introduce un IV en el compás 14, este le conduce a un trino sobre el la agudo que aún tensa en el siguiente compás con un acorde de séptima disminuida y que le lleva al cuarta y sexta cadencial sobre el que desciende aquel trino en el agudo con unos arabescos descendentes hasta la dominante. Tras el acorde final se incluyen dos arpegios ascendentes que culminan con brillantez esta variación.

Curiosamente, la primera parte no tiene signos de repetición, parece que no se trata de un olvido por parte del compositor debido a que la escritura de los silencios en la anacrusa de la variación no corresponde a tal repetición. Esto nos daría una variación que se extiende por un total de 24 compases en lugar de los 32 hasta ahora habituales. En las variaciones siguientes se dan números distintos de compases de los 32 que presenta el *Tema* y las cuatro primeras variaciones.



## VARIACIÓN 6ª



Tal como reza su título, es un *Tempo di Zortzico*. Está en el compás de 5/8 característico y sigue el patrón rítmico del zortzico, Se trata de una variación melódico-rítmica. Olmeda adapta el tema a este nuevo contexto. Para ello encuentra la naturalidad del zortzico en adaptar cada blanca del 4/4 en un compás de 5/8, la primera negra será una negra con puntillo. La equivalencia sería: negra + negra = negra con puntillo + negra. Con esta adaptación desaparece la anacrusa y el tema se transforma en tético. El número de compases se duplica y tenemos un total de ocho para la primera frase y ocho para la segunda, lo mismo ocurre con el segundo periodo. Cada periodo pasa a tener 16 compases, los dos periodos ocupan 32 compases que con la repetición de cada frase son un total de 64.

Tanto la melodía principal en la voz superior como la secundaria en el bajo reproducen el esquema base del *Tema* tanto en el primer periodo como en el segundo. La armonía presenta pequeñas variaciones, pero sigue ajustada a las funciones tonales del tema y mantiene sus cadencias, excepto en la primera frase del segundo periodo, que concluye con una semicadencia en la dominante en lugar de con la cadencia perfecta en La. Las demás discrepancias armónicas respecto al tema se deben a la adaptación a un nuevo ritmo armónico y vienen condicionadas por el sostén melódico que Olmeda quiere mantener. El compositor consigue en esta variación un gran equilibrio entre la evidente novedad que aporta al *Tema* y su fidelidad a las características melódicas (tanto de la melodía principal como de la secundaria) y armónicas del mismo.

En cuanto a la textura, Olmeda nos presenta la melodía manteniendo en la mano derecha las notas que caen en los pulsos que dividen el compás, lo que da una negra con

puntillo y una negra en cada compás. Este ritmo se interrumpe muy excepcionalmente, dicha interrupción se da en las proximidades de las cadencias y en dos fórmulas de enlace entre cada una de las frases de los dos periodos (compases 8 y 24), por medio de una escala descendente. El ritmo que subyace a esta melodía y que reproduce una segunda voz que hace cinco notas por compás es el de:



El zortzico es una danza típica del país vasco que comprende una unidad melódica de ocho compases y cuyo compás corresponde a un 5/8. En la época de Olmeda se compusieron muchos zortzicos para piano, como los de Manuel Mendizábal y José Tragó. Olmeda los incorporará a las demás sonatas en sustitución del Minuetto.

### VARIACIÓN 7ª

Se trata de una variación armónica en la que su modalidad menor y su tempo cambian sustancialmente el discurso anterior. Consta en el manuscrito como variación 6ª, a pesar de llevar este número también la anterior y seguir a esta la 8ª. Lleva la indicación

de Lento y es la única variación en modo menor, en el homónimo menor (la menor). Su compás es 12/8. Al igual que la *Variación 5ª*, la primera parte no incluye signos de repetición. Nos corrobora la intencionalidad del autor en la supresión de esta repetición el hecho de haber completado el compás de inicio. A pesar de comenzar la variación con un compás completo, se mantiene el carácter anacrúsico de la música. El añadido de ese compás plantea una asimetría en cuanto al número de compases general. También contribuye a esa irregularidad la inclusión de una coda de dos compases, con medio compás más que completa el final de la última frase. Esto hace que la variación se extienda por un total de 27 compases, número inusual en un esquema tan regular. También nos muestra la adaptación que hace su autor al incluir una variación no anacrúsica como es la anterior. Este detalle da muestra de la concepción subyacente del compositor respecto a la unión entre las variaciones, que requeriría una interpretación *attacca* entre al menos algunas de ellas. Un final con el compás completo, como es el de la *Variación 6ª*, compromete un principio en anacrusa a continuación. La transición entre ambas es más lógica y fluida con un principio tético en esta 7ª variación. En ese sentido, también se justifica un compás de subdivisión ternaria que mantenga una mayor semejanza con el de 5/8, al menos en su primer pulso.

Melódicamente, la variación reproduce casi por igual la melodía principal del *Tema*. Únicamente se modifica en los finales de cada periodo, en la primera frase del segundo periodo y en la última frase. Esta última frase reproduce de manera idéntica el consecuente del primer periodo, excepto por el si bemol que sustituye al si natural en la penúltima nota. Olmeda trata de mantener el perfil melódico original, aunque tenga que adaptarlo a un contexto armónico diferente. Logra con ello un bello equilibrio entre contraste y fidelidad con el *Tema*, como ya hizo en la *Variación 6ª*. Melodía y bajo dialogan en un hermoso contrapunto a dos voces mientras una textura de relleno en semicorcheas se distribuye entre ambas manos en el registro central.

Armónicamente mantiene los puntos referenciales de las cadencias y las funciones básicas del *Tema*. Sin embargo, su adaptación a una modalidad menor y a un tempo lento en 12/8, hace necesarios ciertos cambios. En general, se observa un incremento del ritmo armónico. En el *Tema* era de redonda y aquí encontramos nuevos acordes cada negra con puntillo. El segundo periodo comienza en el relativo mayor, Do mayor, para devolernos a la menor tres compases después por medio de una cadencia imperfecta (con el acorde de tónica en primera inversión). La segunda parte de esta frase se dirige a una semicadencia en la dominante (compás 13), que sirve de preparación enfática de la última

frase, como hizo en la variación anterior. Esta última frase (compases 14 a 17) es igual a la segunda (consecuente) del primer periodo (compases 6 a 9), salvo por el cambio que introduce Olmeda en su penúltimo acorde, en el que sustituye el acorde disminuido que es el II de la menor por una sexta napolitana. Una *Coda* de dos compases sobre un pedal de tónica se queda repitiendo la cadencia de la última frase, desde la sexta napolitana. Tras la dominante que sigue a esta napolitana encontramos una resolución en La mayor por una *tercera de picarda*. La cadencia se repite una segunda vez, esta vez con un II disminuido propio de la menor como en la última frase del primer periodo. La variación concluye en La mayor.

### VARIACIÓN 8ª

The image displays a handwritten musical score for Variation 8. The score is written on multiple staves, with a tempo marking of 'Allegro' at the top left. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal structures. There are several measures marked with numbers (e.g., 1, 5, 8, 12, 15, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in green and blue ink, including the word 'pedal' and some numerical markings. The overall appearance is that of a detailed and complex musical composition.

En La mayor. Tiene la indicación Allegro y retorna al compás de 4/4. Es la última variación y pretende cerrar de un modo brillante este *Tema y variaciones* que constituye el primer movimiento de la *Sonata*. Es la variación que contiene más variedad de elementos en cuanto a la textura de su composición y exige del pianista una amplia gama de recursos técnicos como son: agilidad en la mano izquierda, saltos en los acompañamientos de bajo y acorde, octavas en la mano derecha, escalas ágiles y diferenciación de voces en una misma mano. Si la *Variación 5ª* parece la más virtuosística de todas, se trata de una dificultad más aparente que real. Todos sus arpeggios están distribuidos de tal manera que no resulta tan difícil tocarlos como el efecto que producen. En esta *Variación 8ª*, el pianista se encuentra ante un reto de mayor magnitud. La densidad de las texturas y las dificultades técnicas de cada pasaje no pueden empañar la transparencia y la frescura de un *Tema* que el oyente ya ha asimilado y del que se espera una despedida brillante.

Al igual que ocurría con la *Variación 4ª*, no se repite el primer periodo de manera idéntica con la colocación de una doble barra de repetición. Para contribuir más a darle redondez a la forma general de este movimiento, Olmeda otorga a esta última variación una variabilidad aún mayor que la que contenía la aquella variación. Si allí escribía una variación para cada periodo, haciéndolos contrastar entre sí y estableciendo paralelismos entre cada una de las partes, en esta última variación decide mantener ese contraste entre el primer periodo 1 y primer periodo 2 y aplicar este contraste a una escala más pequeña en el segundo periodo, entre su antecedente y su consecuente. Este recurso le brinda la oportunidad de crear una mayor tensión de cara a la finalización del movimiento por la aceleración en los cambios. También hace innecesario un segundo periodo 2, el contraste queda condensado en la primera aparición del segundo periodo y su repetición resulta ahora más interesante. Hay otro cambio interesante en esta variación. Olmeda plantea un contraste extra, si bien de menor envergadura que el anteriormente referido, entre las frases del primero periodo 1 (compases 1-4 y 5-8) y entre las dos semifrases del antecedente del segundo periodo (compases 17-18 y 19-20). Este recurso quedó esbozado en la *Variación 2ª*, con el intercambio de los elementos que la configuraban en esos mismos puntos.

El primer periodo 1 comienza con la melodía principal en la voz superior, acompañada de unos acordes en la misma mano derecha. La izquierda sigue un *fluir* continuo de *semicorcheas* hasta el inicio de la segunda frase. La segunda frase o consecuente invierte los papeles de las manos, la izquierda reproduce la melodía

secundaria mientras la derecha continúa el fluir de semicorcheas que inició la mano izquierda. Podemos reconocer los puntos clave de la melodía del *Tema* en esta segunda frase entre las semicorcheas que la ornamentan. El primer periodo 1, no se repite tal cual, sino que Olmeda escribe otros ocho compases (primer periodo 2) que desarrollan otra variación a esta primera propuesta, a la vez que la intensifican. Para ello dobla la melodía en la derecha con octavas, dando una mayor amplitud a los intervalos para llegar a los registros más agudos del piano, mientras la misma mano derecha rellena el ostinato de semicorcheas con acordes dentro de esas octavas. La mano izquierda hace sonar los bajos de la melodía secundaria y salta a incorporar dos acordes al acompañamiento con el ritmo de corchea con puntillo, semicorchea y negra. En el penúltimo compás de esta primera parte (compás 15) se estrecha el ritmo armónico a acorde por negra y el acompañamiento deja el puntillo para hacer los saltos a distancia de corchea, la melodía en ese compás es la que adopta los puntillos con las octavas presentando grandes saltos. Estas dos versiones del primer periodo recuperan la armonía del *Tema*, sin introducir matices como en las demás variaciones. Únicamente varía en el empleo de la dominante de la dominante previo a la semicadencia del antecedente del primer periodo, que Olmeda ya ha usado en otras variaciones (2ª, 3ª y 5ª).

El segundo periodo comienza de modo similar al primer periodo 1, con la melodía principal en la mano derecha y las semicorcheas en la izquierda. En esta ocasión, el acompañamiento que hace la propia derecha incluye contratiempos. Aquí el cambio de manos se produce en cada semifrase del antecedente, con la entrada de la siguiente flexión. Constituye este otro ejemplo de la correspondencia de textura con el planteamiento fraseológico de esta frase (2+2). En la segunda semifrase, la derecha adopta las semicorcheas y la izquierda salta del bajo al acorde de acompañamiento. Este bajo ya no es la melodía secundaria en este punto, Olmeda nos devuelve a La después de la desviación tonal a si menor, pero decide llevar la cadencia de esta frase antecedente a la dominante para llevar la tensión a la frase consecuente final, recurso que ha incorporado desde la *Variación 6ª*. Tras la aceleración de la mano derecha sobre la dominante en esta cadencia, en la que aparecen fusas, se inicia la última frase o consecuente con la textura del primer periodo 2. Unas octavas doblan la melodía en la derecha y los saltos apuntillados en la izquierda las acompañan. El ritmo apuntillado pasa a la derecha en el penúltimo compás. Se mantiene de este modo el usual paralelismo entre el consecuente del primer periodo 2 y este del segundo periodo.

Este segundo periodo desemboca tras su repetición en un último pulso de compás alternativo (casilla 2ª en el compás 24) que da paso a la *Coda*. Olmeda nos ofrece siete compases más que cierran este gran primer movimiento. Se desarrollan sobre un pedal de tónica y siguen la fórmula cadencial de V/IV-IV-V-I que se repite dos veces y lleva al V-I repetido en los dos penúltimos compases. Cabe señalar una última alusión al arranque del *Tema* en esta coda, con un pequeño cambio en su cabeza, en una voz interior en el registro central del piano. Son las notas si-mi-mi-do que Olmeda nos señala con ligaduras de expresión.

A continuación incluyo una tabla comparativa con las ocho variaciones. He establecido una serie de parámetros para facilitar una visión general de las mismas. Junto a parámetros más neutros y objetivos, he añadido dos específicos que hacen referencia a su grado de variabilidad respecto del *Tema*. Esta variabilidad la refiero a sus características melódicas y armónicas. Para cuantificarlo he creado una escala en la que a mayor número corresponde una mayor variabilidad. Paso a definir cada grado en esa escala:

- Grado de variabilidad melódica

0 melodía idéntica a la del Tema

1 melodía muy similar

2 melodía distinta pero que mantiene sus puntos de referencia

3 melodía distinta

- Grado de variabilidad armónica

0 ningún cambio armónico

1 cambios armónicos en detalles no relevantes para la estructura fraseológica (concentrados en el antecedente del segundo periodo y en la proximidad de las cadencias)

2 cambio en la última semifrase (el consecuente del segundo periodo), en la que el VI° se sustituye por un I°

3 cambio armónico en el penúltimo acorde del antecedente del primer periodo, en el que al I° le sustituye una dominante de la dominante

4 cambio en zonas estructurales, cadencias y principios de frase

5 cambios sustanciales en la armonía general

|              | Tonalidad | Compás          | Indicación de tempo | Nº de compases | Tipo de variación | Variabilidad melódica | Variabilidad armónica | Características   |
|--------------|-----------|-----------------|---------------------|----------------|-------------------|-----------------------|-----------------------|---|
| Variación 1ª | La mayor  | 4/4             | Ninguna (Moderato)  | 32             | Rítmica           | Grado 1               | 0                     | Tresillos<br>Mi ostinato  |
| Variación 2ª | La mayor  | No consta (4/4) | Ninguna (Moderato)  | 32             | Melódico-rítmica  | Grado 4               | 1, 2 y 3              | Contraste en cada inciso<br>Arpeggios   |
| Variación 3ª | La mayor  | 4/4             | Ninguna (Moderato)  | 32             | Melódico-rítmica  | Grado 3               | 1 y 3                 | Corcheas constantes   |
| Variación 4ª | La mayor  | 4/4             | Poco più mosso      | 32             | Melódico-rítmica  | Grado 2/1             | 1                     | Ornamentación melódica  |
| Variación 5ª | La mayor  | No consta (4/4) | Largo               | 24             | Melódico-rítmica  | Grado 4               | 1, 2 y 3              | Compendio de las variaciones 1ª, 2ª y 3ª<br>Puntillos a la francesa               |
| Variación 6ª | La mayor  | 5/8             | Tempo di Zortzico   | 64             | Melódico-rítmica  | Grado 3               | 1 y 4                 | Melodía aguda y ascendente<br>Ritmo de Zortzico apuntillado                       |
| Variación 7ª | la menor  | 12/8            | Lento               | 26             | Armónica          | Grado 2               | 4 y 5                 | Enlaces con escalas descendentes<br>Modo menor<br>Acompañamiento en mano derecha. |
| Variación 8ª | La mayor  | 4/4             | Allegro             | 38             | Melódico-rítmica  | Grado 2/3             | 3 y 4                 | Añade coda<br>Compendio de todas las variaciones                                  |



Por último, añadiré una visión de conjunto de todo este gran primer movimiento. Por las características ya descritas de las variaciones 4ª y 8ª, me llevan a considerarlas como puntos de referencia dentro del conjunto. Así, tendríamos tres pilares en la construcción de este movimiento: el *Tema*, la *Variación 4ª* y la *Variación 8ª*. Lo que nos lleva a una división del grupo de variaciones en dos partes o bloques, dejando el *Tema* como punto de partida.

Primer bloque: formado por las variaciones 1ª, 2ª, 3ª y 4ª.

Se observa en él un avance progresivo del grado de variabilidad melódica y armónica general, así como una aceleración progresiva en la figuración rítmica que caracteriza cada variación (tresillos de la 1ª, grupos de semicorcheas en la 2ª, ostinato de corcheas en la 3ª y síntesis de estos ritmos en la 4ª). Las dimensiones de cada variación respetan las de su modelo, el *Tema*. Todas tienen 32 compases. También mantienen su compás de 4/4. Únicamente la 4ª incluye una indicación propia de tempo, dándonos con ello idea de la entidad de la misma y de que, con esa indicación de “poco piu mosso”, va a ser el pistoletazo de salida de las novedades del segundo bloque.

Respecto a la síntesis que supone la *Variación 4ª* de lo hasta entonces sucedido, me baso en los siguientes aspectos: contiene los tresillos de la 1ª y la alternancia de elementos rítmicos en cada compás de la 2ª en sus periodos 1. En sus periodos 2 reproduce la isometría rítmica de la *Variación 3ª*, además de la ornamentación de aquella en torno a las notas de la melodía en el segundo periodo 2. En los últimos compases, como vimos en su descripción, incluye el ritmo irregular del puntillo al final, anticipando este elemento que caracterizará el segundo bloque.

Segundo bloque: formado por las variaciones 5ª, 6ª, 7ª y 8ª.

Variaciones más audaces en muchos sentidos. Encontramos en ellas una gran variedad de compases (4/4, 5/8 y 12/8), el número de compases de cada variación también presenta esta diversidad (24, 64, 27 y 38). La irregularidad rítmica que aporta el puntillo está presente en todas, quizás exceptuando la 7ª. Esta *Variación 7ª* presenta un ritmo muy regular, si bien es cierto que lleva el puntillo en la prolongación de cada negra que supone el 12/8 respecto al 4/4. En cualquier caso, la irregularidad de esta 7ª variación la da su modalidad menor, única en todo el ciclo. La entidad de cada variación es manifiesta por sus características, Olmeda despliega en ellas una mayor creatividad que en el primer

bloque y da a cada cual una indicación propia de tempo (Largo, Tempo di Zortzico, Lento, Allegro).

La *Variación 8ª* cumple la misión de cerrar este segundo bloque y también el movimiento completo, de ahí su diversidad de elementos y su brillantez virtuosística. Su peculiaridad estructural ya quedó descrita anteriormente. Dentro de esta estructura encontramos un compendio de cada uno de los bloques y del ciclo completo. La estructura grande del ciclo la vemos reflejada en esta última variación. El primer periodo 1 y primera frase del segundo periodo actúan como compendio del primer bloque de variaciones, el primer periodo 2 y la segunda frase del segundo periodo reúnen los elementos del segundo bloque. A continuación justifico estas afirmaciones.

En los elementos del antecedente del primer periodo 1 y de la primera semifrase del segundo periodo encontramos las siguientes referencias a cada variación del primer bloque:

- De la *Variación 1ª* utiliza la repetición insistente del mi en la voz media.
- De la *Variación 2ª* son deudoras las semicorcheas y el arpeggio ascendente que enlaza este antecedente con su consecuente.
- De la *Variación 3ª* toma la regularidad de su ostinato rítmico (semicorcheas en este caso) y los adornos que describe dicho ostinato respecto a las notas clave melódicas.
- De la *Variación 4ª* adopta los elementos que aparecieron en el segundo periodo 2 (compás 25 y ss.) en el consecuente del primer periodo 1 (compás 5 y ss.) y la segunda semifrase del antecedente del segundo periodo (compás 19-20). El final (anacrusa del compás 31 y 31) de la *Variación 4ª* es imitado en esta *Variación 8ª* en los finales de cada periodo (compases 15 y 23).

Las referencias a las variaciones del segundo bloque las encontramos en el primer periodo 2 y en la segunda frase del segundo periodo:

- De la *Variación 5ª* toma la melodía apuntillada y su evolución hacia los registros más agudos del piano.
- De la *Variación 6ª* son deudores los saltos de la melodía por las notas del acorde y muchos giros melódicos que estaban en aquel Zortzico. También toma la veloz escala descendente que enlazaba antecedente y consecuente en este segundo periodo (compás 20).

- De la *Variación 7ª* toma el acompañamiento tocado con la misma mano que hace la melodía principal y que rellena todos los huecos dejados por esta. También toma de aquella la idea de añadir una *Coda*.

La presencia tan explícita del *Tema* en los comienzos de cada periodo nos recuerda a aquellas variaciones que hacían aparecer de nuevo el tema como conclusión de todo el ciclo. Recurso utilizado en las *Variaciones Goldberg* de Bach y que encontramos también en Beethoven, Schubert, Brahms, etc.

#### Características estilísticas de este primer movimiento

Las características del tema creado por Olmeda y el propio marco de tema y variaciones para este primer movimiento apuntan a un modelo clásico. La elaborada y compacta estructura del conjunto podrían tener como referente las construcciones beethovenianas. Se observa una diferencia estilística entre las variaciones del primer grupo y las del segundo. En las cuatro primeras se mantiene en unos parámetros más clásicos. Las del segundo grupo podemos adscribirlas a un estilo más romántico. La sonoridad del tema se aproxima más al del tema del *Impromptu D 935 n°3* de Schubert que a los de las *Sonatas* de Mozart K.331 o del *Op.26* de Beethoven, por citar tres con los que guarda ciertas similitudes.

La originalidad de incluir el *Tempo di Zortzico* entre las variaciones aportan un rasgo personal al ciclo y nos muestran la intención del autor de acercar la tradición española a los modelos compositivos de la europea. Por otra parte, el arte de la variación, glosa o diferencia era algo presente en nuestra cultura desde tiempos remotos.

Como ocurrirá en los demás movimientos, Olmeda incluye algún guiño modal en una de las variaciones. Es el caso del si bemol de la *Variación 7ª* (compás 16), que sugiere un modo frigio.

## 2.2. Minuetto-Trío-Minuetto

Esta usual forma configura el segundo movimiento de esta *Sonata*. Describiré el *Minuetto* y el *Trío* por separado para ahondar en sus características formales, pero no debemos perder de vista la estructura general del movimiento en tres partes con la vuelta al *Minuetto* tras el *Trío* contrastante. Se trata de una una forma de lied ternario: **ABA**.

## Minuetto

The image displays two systems of handwritten musical notation for a piece titled "Minuetto". The top system includes a piano part (piano) and a violin part (Violino). The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The violin part is written in treble clef with the same key signature and time signature. The bottom system continues the piano and violin parts. The score is heavily annotated with blue and green markings, including brackets, arrows, and handwritten notes such as "cresc.", "poco", "rit.", "Sott. #4", "V. #1", "V. #2", "V. #3", "V. #4", "V. #5", "V. #6", "V. #7", "V. #8", "V. #9", "V. #10", "V. #11", "V. #12", "V. #13", "V. #14", "V. #15", "V. #16", "V. #17", "V. #18", "V. #19", "V. #20", "V. #21", "V. #22", "V. #23", "V. #24", "V. #25", "V. #26", "V. #27", "V. #28", "V. #29", "V. #30", "V. #31", "V. #32", "V. #33", "V. #34", "V. #35", "V. #36", "V. #37", "V. #38", "V. #39", "V. #40", "V. #41", "V. #42", "V. #43", "V. #44", "V. #45", "V. #46", "V. #47", "V. #48", "V. #49", "V. #50", "V. #51", "V. #52", "V. #53", "V. #54", "V. #55", "V. #56", "V. #57", "V. #58", "V. #59", "V. #60". The score is written on a white background with black ink.

En la tonalidad de La mayor. Sigue una estructura formal clásica. Consta de dos partes que tienen signos de repetición, lo que constituye un total de 18 compases que se repiten en la primera parte y 56 que se repiten en la segunda. Sigue un planteamiento anacrúsico.

Hay un tema principal que abre el movimiento, comienza a dos voces en octava a las que se suman otra u otras de refuerzo a partir de la anacrusa al tercer compás. Este tema se va presentando con diferentes recorridos melódicos y armónicos a lo largo del movimiento, ocupando diferentes registros, acompañado a veces de un contrapunto o doblando las octavas que se persiguen a distancia de corchea. Los elementos melódicos y rítmicos que lo caracterizan son su trazo melódico quebrado general a través de doce negras, trazo que comienza con un intervalo ascendente y luego va alternando descendente con ascendente. Los ascendentes suelen recorrer menores distancias interválicas que los descendentes. El final de este tema suele articularse en corcheas que rellenan el esqueleto de negras. Este relleno de corcheas resulta característico ya que conforma el motivo cadencial o desinencia, que se repite en múltiples ocasiones. Para una

mejor comprensión de las características de este tema lo dividiré en dos incisos, de dos compases cada uno, abarcando seis negras o pulsos, ambos anacrúsicos. En su primera presentación, el segundo inciso comienza con la inclusión de los acordes.

La primera parte (A) contiene dos exposiciones del tema con sus prolongaciones características, que no hacen sino repetir el segundo inciso hasta que concluye en una cadencia perfecta. En las repeticiones de esta desinencia se producen cadencias rotas que nos hacen anhelar la cadencia perfecta, que llega en último lugar y que cierra la frase. La primera exposición del tema en esta primera parte concluye en el compás seis con una cadencia femenina en el segundo pulso sobre la tónica. A continuación, aparece el tema doblado en octavas en la mano derecha y comentado por un contratema también en octavas en la mano izquierda que se mueve por movimiento contrario al de la derecha en su primera mitad. En su segundo inciso modifica la línea melódica quebrada por una sucesión ascendente de grados conjuntos, incluyendo el cromatismo hacia la dominante. Resaltaré la inclusión del acorde de Sib en el compás 9, añade un color sorprendente previo a la flexión a la dominante, sería el segundo rebajado de La característico del modo frigio. Cumple la doble función tonal de 6ª napolitana de La y nota de paso cromática en parte fuerte entre La y Si como dominante de Mi. Esta segunda exposición del tema se dirige a la dominante y consolida la modulación con la repetición de la cadencia por cuatro veces, tres veces en cadencia rota y una cuarta en cadencia perfecta. Esta última vez hay una modificación melódica (compás 17) del diseño de cierre que incluye un do becuadro (VI del homónimo menor, mi menor) acompañado por un acorde de *sixte ajoutée* en primera inversión en la mano izquierda.

En la segunda parte (**B**) encontramos secciones de transición que conducen a las exposiciones del tema en diferentes tonalidades y texturas pianísticas. La sonoridad peculiar del acorde de la menor con *sixte ajoutée* del compás 17 es el que da comienzo a esta segunda parte. La escucha de dicho acorde presenta cierta ambigüedad entre un IV menor de la tonalidad de Mi (perteneciente a su homónimo menor en realidad) alcanzada antes de la doble barra y la tonalidad del homónimo menor de la tonalidad principal (la menor) que aún sentimos como referencia. Esta ambigüedad lo hacen idóneo para una sección de transición que siempre transmite cierto desasosiego. La fórmula rítmica que Olmeda consigue con las voces que incorpora es negra, dos corcheas y negra, motivo muy danzable y por tanto adecuado a un Minuetto. Esta transición de ocho compases consolida de nuevo la tonalidad de Mi al introducir su cuarta y sexta cadencial en el compás 6 y acabar el proceso cadencial con la séptima de dominante y la tónica Mi. Esta tónica se repite durante otros tres compases, en un cuarto compás llega una nueva armonía a cambiar el carácter del sol agudo que permanece común en la melodía. Se trata de un cuarta y sexta de Sol# mayor y da la entrada con la anacrusa del siguiente compás al tema en esta tonalidad. Aquí lo presenta en el bajo duplicado en octava, la cadencia perfecta que se produce en el segundo inciso del tema (dos últimos compases) se repite tres veces más (cuatro repeticiones en total). Seguidamente a esta redundancia cadencial se prolonga el mismo acorde de tónica tres compases más (cuatro veces en total). Estamos en la anacrusa del compás 44, que introduce una nueva sección de transición con el acorde de séptima de dominante de la tonalidad principal, Mi7, que es V de La mayor y que se presenta en diferentes inversiones hasta llegar al estado fundamental cuatro compases más adelante. Esto prepara la entrada del tema en la tonalidad principal, La mayor. Este punto constituye la reexposición (**A**), con ello se muestra la estructura ternaria del *Minuetto* dentro de la división en dos partes que nos muestran las dobles barras de repetición. Esta vez se muestra el tema con octavas alternando a distancia de corchea entre las dos manos, sin disminuciones en corcheas en su final, que sí aparecerán en las repeticiones del proceso cadencial de su segundo inciso. Estas prolongaciones del tema con la repetición de su segundo inciso, muestran esta vez una armonía algo diferente. Ya no se limita a V-VI o V-I, sino que incluye el VI-IV-VII-I en su primera repetición (compases 52-53) y VI-VII en la segunda (compás 54). Esta última cadencia no concluye en la tónica, un acorde de Do#7 irrumpe adentrándonos en otra sección de transición. Tras cuatro compases de Do#7, como ha sido lo habitual, entra el tema en Do# mayor reproduciendo el mismo patrón que el tema en La que apareció antes, aunque con la mano

derecha en la tesitura más aguda alcanzada hasta el momento en este movimiento. Cuando concluye, entra el tema en La mayor (compás 63), esta vez no duplicado en octavas y en el registro central del piano. En su segundo inciso duplica cada mano en octavas de nuevo y su último pulso hace coincidir las dos manos en la parte fuerte del compás (compás 66). La cadencia del propio tema es en la tónica con una cadencia perfecta, sin embargo, le siguen las típicas repeticiones de la cadencia que reiteran una cadencia rota por tres veces, para concluir en una cuarta vez con la cadencia perfecta que cierra el movimiento. El proceso es idéntico al llevado en la segunda exposición del tema en la primera parte. Allí fue en la dominante que abría el desarrollo armónico posterior y aquí se expone lo mismo en La, a la manera de la vuelta del tema B a la tónica en la reexposición de la forma sonata. En ese paralelismo encontramos también la correspondencia entre el acorde que precede a la dominante de la cadencia final (penúltimo compás), tomando el fa natural de la menor.

Viendo el plan tonal general de este movimiento, resultan significativas las relaciones de mediante entre las tonalidades empleadas. Diether de la Motte las incluye en el capítulo Schubert-Beethoven (1800-1828) de su libro *Armonía*. De la Motte denomina a esta relación correspondencia de tercera y decide hacer una clasificación de las distintas posibilidades que permitan especificar el grado de relación. La correspondencia que utiliza Olmeda en este *Minuetto* es la denominada por De la Motte Variantes de los acordes relativos.

Propongo eludir el término mediante y especificar con precisión el grado de relación. (...).

3. Variantes de los acordes relativos. Una nota en común. Respecto de T (Do mayor) los relativos convertidos en mayor, TP (La mayor) y TG (Mi mayor); y de t (do menor) los relativos convertidos en menor, tp (mi bemol menor) y tg (la bemol menor) (De la Motte 1989: 155).

Este tipo de correspondencia fue muy explorada en el estilo romántico al que podemos adscribir esta obra. Es la relación existente entre Mi y Sol# y entre La y Do#.

#### Características estilísticas del Minuetto

Olmeda se mueve en este marco con una mayor libertad. El sustento formal del Minuetto permite a Olmeda experimentar con otros parámetros, como son los armónicos. Las relaciones de mediante que Olmeda utiliza nos apuntan a las búsquedas de Schubert, de Schumann o de Liszt. Dentro de la estructura ternaria del Minuetto, encontramos un guiño a la forma sonata con la vuelta a la tónica del tema y prolongaciones que

aparecieron en la dominante en la primera parte. Otra peculiaridad de este Minuetto es la intromisión de una nueva sección de transición que separa la reexposición de los dos temas.

Olmeda emplea algún color modal que resulta llamativo. Es el caso del sib del compás 9, que sirve de nota de paso en parte fuerte ante la dominante de Mi, pero que percibimos en un primer momento como un color frigio en el contexto de La. También sería el caso del do becuadro del compás 17, que es VI del homónimo menor de Mi, pero percibimos también su color frigio sobre si. Esto mismo sucede en la reexposición, esta vez en La.

Este Minuetto guarda cierta similitud en sus texturas con el Scherzo de la Sonata 1ª de Albéniz (compuesta y editada en 1884). En su carácter y en sus motivos podría estar inspirado en el Allegro del tercer movimiento de la Sonata Op. 2 nº3 de Beethoven.



## Trío

The image displays a handwritten musical score for a Trio, consisting of five systems of staves. The notation is dense, featuring various note values, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Measure numbers: 12, 36, 51, 64, and 72 are clearly marked in blue ink.
- Section markers: 'A', 'B', and 'C' are written in blue ink above the staves to denote different sections of the music.
- Performance instructions: 'poco' is written in green ink at the bottom of the first system, and 'D.C.' (Da Capo) is written at the end of the fifth system.
- Other markings: There are numerous 'x' marks, possibly indicating fingerings or specific articulations, and various slurs and phrasing marks throughout the score.

En la menor, el homónimo menor, representa un contrapunto oscuro y hasta fúnebre a la frescura del *Minuetto*. No presenta divisiones internas por medio de una doble barra, aunque se puede observar una estructura tripartita **CDC**, ocupando **D** desde la anacrusa del compás 33 hasta el compás 79. La última parte repite el tema de la primera con una prolongación de la cadencia que conduce a una semicadencia en la dominante preparando la repetición del *Minuetto*.

La parte **C** comienza con el tema. Este tema muestra una estructura periódica de dieciséis compases, que son repetidos una segunda vez. Cada periodo consta de dos frases de 8 compases, siendo su planteamiento anacrúsico. Siguen el modelo de antecedente y consecuente, que es como denominaré respectivamente a cada una de las frases. A su vez,

encontramos una subdivisión más pequeña dentro de cada frase, son las semifrases de cuatro compases que las conforman.

The image displays a musical score for a piano piece in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'PERIODO ⇒ 16 compases' and contains 16 measures. A bracket below the first 8 measures is labeled 'ANTECEDENTE: 1ª Frase ⇒ 8 compases'. The second system is labeled 'CONSECUENTE: 2ª Frase ⇒ 8 compases' and contains the remaining 8 measures. The melody in the right hand is characterized by a steady, stepwise ascent in the first phrase, followed by a descent in the second phrase, ending with a cadence. The bass line consists of dotted half notes, providing a rhythmic and harmonic foundation.

El tema presenta una gran inmovilidad melódica en la voz superior, que mantiene un ostinato de mi durante toda la primera semifrase. Este mi comienza a ascender en la segunda semifrase del antecedente por grados conjuntos, este ascenso le lleva a su segunda cota, do, que se mantiene durante la primera semifrase del consecuente hasta que inicia su descenso también por grados conjuntos hasta el ascenso final de sol a la en una cadencia modal. Esta cadencia modal con un V menor contribuye a ilustrar este carácter austero. Tras este periodo se inicia su repetición, esta vez en un registro más agudo en la mano derecha. El bajo progresa con blancas con puntillo en octavas a modo de cantus firmus, aportando interés melódico al estatismo de la voz superior, a la vez que otorgando un sustento armónico estructurado y equilibrado apropiado el sentido clásico de frase. El ritmo es repetitivo, anacrusa de negra que precede a una blanca. Algunas zonas de reposo cadencial prolongan esa blanca y ocurre también que este ostinato cobra un carácter más inquietante al sustituir la blanca por una negra y un silencio. La fórmula rítmica que escuchamos es la propia del troqueo, larga-breve.

La parte **D** (anacrusa del compás 33) comienza recogiendo el ritmo en el que deriva el final de cada periodo, anacrusa de negra, negra y silencio de negra. Su estructura es asimismo periódica, con frases de ocho compases (antecedente y consecuente) y una ampliación de ocho compases más con la repetición del consecuente una octava más arriba (compás 48). Este periodo se presenta una segunda vez con el mismo material compositivo, pero modificando su tesitura. Se produce una enfatización de su carácter

por la propia repetición, por situarse una octava más arriba y por presentar una textura más densa en su consecuente. La primera frase o antecedente parte de un pedal de dominante en el que se alternan los acordes de cuarta y sexta cadencial con la propia dominante en la primera semifrase (compases 32 a 35), la segunda semifrase (compases 36 a 39) continúa con otros cuatro compases que llevan a una semicadencia en la dominante. El ritmo de cada semifrase es un ostinato: negra en anacrusa, negra en el primer pulso y silencio de negra. La segunda frase o consecuente (compás 41 a 44) se cobija bajo notas pedales en la voz superior, un la sobre la primera semifrase, y un mi sobre la segunda. Una voz interna y un bajo descienden desde esta cota melódica por grados conjuntos hasta la quinta inferior siguiendo el ritmo característico de blanca y negra. Esta vez se libera de la anacrusa, que únicamente aparece en la primera aparición de este motivo. El consecuente se repite de nuevo en la octava superior (compás 49) y se añade un pequeño floreo como disminución en la cadencia. Este periodo se repite, como dije, en la octava superior, presentando una mayor densidad de voces por duplicaciones que no aparecían en su primera versión.

La tercera y última parte (C) comienza con la recapitulación del tema de la primera, esta vez con la mano derecha dos octavas más arriba que en su primera presentación, sirviendo así como culmen melódico de la pieza en cuanto a tesitura, lo cual implica también intensidad emocional. A diferencia de la primera parte, el periodo aparece una única vez. El periodo de 16 compases de la primera parte se reproduce aquí fielmente, excepto en los cuatro últimos compases. En ellos continúa siendo el ritmo de blanca y negra, sin interrumpir la blanca con un silencio como había ocurrido hasta ahora. En el antepenúltimo compás de estos 16 (compás 93) la armonía se estanca en el cuarta y sexta cadencial para introducir la dominante de la dominante en el compás siguiente, que durará dos compases aún sobre el pedal de dominante. Aquí Olmeda añade seis compases que sirven de final del *Trío* y de enlace con la vuelta del *Minuetto*. Los cuatro primeros mantienen al comienzo el acorde de séptima de dominante en la dominante de la dominante, esta vez en estado fundamental, resuelven en Mi7 tras dos compases, preparando la vuelta a la menor. Esta dominante de Mi7 aún se repite durante otros dos compases, siempre sobre el ostinato rítmico que caracteriza el *Trio*, blanca y negra.

Así pues, encontramos una estructura de lied ternario tanto en el *Minuetto* como en el *Trío*. Llevando esta estructura general del movimiento completo a cada una de sus partes.

Podríamos esquematizarlo así:

**ABA - CDC - ABA**

**A B A**

Características estilísticas del Trío

Se trata del movimiento más oscuro y podríamos decir “místico” de la Sonata. Su factura es muy clásica en cuanto a texturas y equilibrio en la forma. Como rasgo de autor podemos señalar el uso de la modalidad eólica en las cadencias con el V menor y el color peculiar que le otorga la apoyatura del sol# del segundo compás. Así como las sonoridades organísticas de las notas pedales de la parte B (c.41 y ss.).

Respecto a las posibles inspiraciones de Olmeda para este movimiento, señalo dos: Una referencia clásica como es el *Trío* de la *Sonata Op.26* de Beethoven, que presenta el mismo ostinato rítmico del de Olmeda y una tesitura similar. Otra referencia más lejana serían los villancicos renacentistas españoles. Resulta fácil imaginar sus estrofas de octosílabos sobre el ritmo de este Trío. Los compases que van desde la anacrusa del 33 al 39 podrían estar sacados de alguna de estos villancicos. El ritmo subyacente en esos compases podría ser perfectamente el de una jácara (3+3+2+2). Sabemos de la gran cantidad de estas piezas de autores como Guerrero, Valderrábano y Morales entre otros que formaban parte de la colección de Olmeda. Su utilización estaría fundamentada en las ideas regeneracionistas del momento, con la música del Siglo de Oro como referente. Este movimiento mostraría una buena síntesis de este estilo y el modelo beethoveniano, síntesis con la que Olmeda crea una pieza muy original y equilibrada a la vez que expresiva.

### **2.3. Rondó**

Es el tercer y último movimiento de esta *Sonata*. Está en La mayor y en compás de 4/4. Su indicación de tempo es “Movimiento cómodo” y Olmeda añade la indicación de carácter “Gracioso” al comienzo del movimiento. Se trata del movimiento más extenso de la *Sonata*, ocupa diez páginas en el manuscrito del total de 19 que comprende esta obra. También es el movimiento de mayor complejidad formal. La configuración de un movimiento único de esta extensión requiere de un planteamiento estructural y de una elaboración formal más exigente que el bloque de *Tema y variaciones* del primer movimiento o del *Minuetto-Trío* que lo siguen. Nuestro compositor afronta el reto

tomando el Rondó como esquema formal. En concreto, construye un Rondó-Sonata en el que aúna con éxito la fórmula de estribillo recurrente-estrofas contrastantes del Rondó con los recursos dramáticos de la sonata en cuanto a las tonalidades contrastantes de sus temas, que finalmente se aúnan en la tonalidad principal en la reexposición.

La forma general de este *Rondó* es **ABA C ABA C Coda**. Cada letra designa una sección configurada por un grupo temático claramente reconocible y que es introducida siempre por un tema que la encabeza. Hay una serie de temas asociados a este tema de cabecera que pueden aparecer o no en las diferentes partes. A cada tema le he asignado un número que sigue a la letra del grupo temático al que pertenece, dicha numeración atiende al orden de aparición. El primer grupo **ABA C** sería la exposición, tras **C** (en el tono de la dominante) hay una sección de desarrollo tras la cual vuelve la reexposición de **ABA** con **C** en la tónica, La mayor. Tras la citada sección de desarrollo una vez presentado **C**, aparece un pedal de Mi como dominante que abarca doce compases y que nos conduce a la recapitulación. Con el mismo sentido de estructuración y conducción armónica encontramos sendos pedales de Si como dominante de Mi antes de la entrada del bloque **C**, tanto en la exposición como en la reexposición. Aunque en esta última enseguida regresa a La mayor para presentarnos por fin el tema **C** en dicha tonalidad, conforme a lo que exige la forma sonata. Conforme a dichos pilares constructivos, voy a dividir este movimiento en dos secciones grandes más una Coda final para su descripción. Dentro de cada sección cabe una subdivisión que separaría los grupos **ABA** del grupo **C**, entre los que media el pedal de Si mencionado anteriormente.

### Primera sección: **ABA C**

Comienza el movimiento con la entrada del primer tema del grupo **A**, lo denominaré **A1**.

A1: Frase

The image shows a musical score for the first phrase (A1: Frase) in G major, divided into three semiphrases. The first semiphrase (1ª Semifrase) contains two measures: the first measure is labeled 'CÉLULA A' and the second 'GERMEN CÉLULA B'. The second semiphrase (2ª Semifrase) contains two measures, with a fermata over the first. The third semiphrase (3ª Semifrase) contains four measures, with Roman numerals I, VI, V/V, and V indicating the harmonic structure. Brackets labeled 'INCISO' indicate the boundaries between the semiphrases.

Es una frase de seis compases, dividida en tres semifrases de 2 (2+2+2). Sus primeras dos semifrases siguen un esquema paralelo, ambas constan de dos incisos de un compás. El primer inciso de cada semifrase presenta dos veces la misma célula, compuesta por tres corcheas en las que la segunda y la tercera repiten la misma nota. Denominaré a esta *célula a*. La primera aparición de la *célula a* es tética y la segunda anacrúsica al cuarto pulso. El segundo inciso está formado por dieciséis semicorcheas que rellenan los compases pares describiendo una línea ondulante, esta comienza con tres notas que ascienden por grados conjuntos desde la repetición de la última nota de la *célula a* para descender después también por grados conjuntos hasta unirse con la primera nota del siguiente inciso. La primera semifrase despliega una armonía de tónica, la segunda una de dominante. Si bien ambas comienzan por la nota mi, la segunda semifrase amplía los intervalos del primer inciso dando sensación de apertura y avance al comienzo de este movimiento. La tercera semifrase está formada por dos incisos de características homogéneas. Se trata de los incisos iniciales de cada semifrase anterior, pero esta vez siguiendo un desarrollo armónico que pasando por el VI nos conduce a la dominante por medio del acorde de dominante de la dominante en la última blanca del compás 6. En esta última semifrase vuelve a aparecer la *célula a* en la mano derecha cada vez subiendo de registro, el bajo la acompaña con acordes y con un bajo que desciende por grados conjuntos, ambos elementos suponen una expansión armónica y de registro hacia el siguiente tema.

En el compás 7 comienza el tema **A2**, es una frase de cuatro compases que aparece una segunda vez enfatizando su melodía con la duplicación a la octava y colocándola una octava más aguda, al final se añaden dos compases de enlace con el grupo temático **B**.

### A2: Frase

Este tema **A2** presenta unas características que lo contrastan con **A1**. Posee un carácter muy continuo y activo, opuesto a las numerosas interrupciones de **A1** por los silencios. También una mayor densidad de textura, el ostinato del acompañamiento con acordes de hasta cuatro notas le otorgan una mayor sonoridad que la que presentaba la transparente textura de **A1**. Se encuentra sobre un pedal de Mi y supone una zona de desviación tonal a este tono de la dominante, que sin embargo no termina de consolidarse.

Su melodía se encuentra en la voz superior y describe un recorrido general de ida y vuelta entre la nota mi y su dominante, si. El ascenso se produce escalonadamente por medio de la fórmula rítmica corchea-corchea-negra hasta que se sobrepasa el si, entonces aparece la *célula a* (compás 9) sobre fa-si-si que supone el punto de inflexión. El descenso procede por grados conjuntos y en ritmo sincopado. La conclusión de **A2** incluye una entrada de la *célula a* en octavas en la mano izquierda que cierra el tema. El enlace que sigue utiliza también la *célula a*, al igual que haría el enlace de **A1** por medio de su tercera semifrase. Esta vez nos devuelve a la tonalidad de La mayor con la aparición del re natural que completa la séptima de dominante Mi7.

El grupo **B** se inicia en el compás 17 con la entrada del primero de sus temas, **B1**. Un acompañamiento con el acorde de La prepara la entrada de la melodía en la anacrusa al compás 18. El tema **B1** tiene una estructura de periodo y comprende diez compases, que se dividen en dos frases de cinco compases. Estas frases responden al planteamiento de antecedente y consecuente propios del periodo.

**B1: Periodo**

The image shows a musical score for 'B1: Periodo' in G major. It consists of two phrases: '1ª FRASE: ANTECEDENTE' and '2ª FRASE: CONSECUENTE'. The first phrase is divided into 'CÉLULA A' (measures 1-4), 'CÉLULA B' (measures 5-8), and 'ENLACE' (measures 9-10). The second phrase is divided into two 'SEMIFRASE' sections. The score includes a 'LA MAYOR' section with measures 1, 5, and V. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

El antecedente concluye en una semicadencia en la dominante en el compás 21, el consecuente nos devuelve a la tónica con una cadencia femenina en el compás 26. Entre ambos hace su aparición una voz intermedia que introduce la dominante de la dominante por medio del acorde de la# disminuido. La textura de este tema nos presenta una melodía en la mano derecha acompañada por corcheas en la mano izquierda con un planteamiento de doble voz, una melodía en negras dialoga con la mano derecha mientras un mi pedal mantiene el ostinato rítmico de corcheas. Este tema **B1** posee unos elementos que lo caracterizan y que lo harán reconocible en ulteriores elaboraciones. Entre ellos están el ritmo de negra con doble puntillo-semicorchea-negra, la presencia de notas repetidas (compás 18) que resultan insistentes a la vez que hacen anhelar un punto de llegada, y la célula de cuatro (excepcionalmente 5) semicorcheas que dibujan un floreo sobre una nota

central y desembocan en dos corcheas sobre una misma nota repetida, célula que se usará en numerosas ocasiones a lo largo de este movimiento. Esta célula se denominará **célula b**.

Seguidamente aparece el tema **B2**, en la anacrusa del compás 27. Plantea un contraste al plácido tema **B1**. Podríamos afirmar que lo complementa, al igual que ocurría con los temas **A1** y **A2**. Introduce la tonalidad de fa# menor con un aire modal (eólico). Un discurrir continuo de inquietas semicorcheas en la mano derecha contribuye a modificar el carácter anterior. Se trata de un periodo de ocho compases, articulado en dos frases de cuatro que son antecedente y consecuente.

## B2: Periodo

**1ª FRASE: ANTECEDENTE**

FA # MENOR: I IV Vmenor I

**2ª FRASE: CONSECUENTE**

V/V(La) V/V V

Una tímida melodía aparece entre silencios en la mano izquierda, reforzada en terceras. Esta melodía recorre en el antecedente los grados I-IV-Vmenor-I, a la que sigue su consecuente con alguna variante armónica, es el caso del compás 32 con Si mayor como dominante de la dominante para resolver en Mi mayor. Al finalizar este periodo tiene lugar un proceso cadencial de seis compases que devuelve a este Mi el papel de dominante para dejar en semicadencia el final de este grupo **B**. Este proceso cadencial continúa con el diseño de semicorcheas que hizo la mano derecha en el tema **B2**, ahora pasando de una mano a otra y desplegando los acordes de séptima disminuida sobre la# (dominante de la dominante de Mi) y séptima de dominante sobre Mi en la tensa tercera inversión. La mano derecha continúa prolongando este Mi7 dos compases más a modo de fermata que enlaza con la entrada nuevamente de **A1** en el compás 41.

Este nuevo grupo temático **A** mantiene una gran similitud con su primera aparición hasta el compás 55, donde comienzan los cambios en el momento que se debía preparar el enlace con **B**, que aquí no aparece. El tema **A1** presenta ligeras variantes, como son el desplazamiento de la **célula a** en el bajo al segundo pulso, entrando en imitación con la



*célula a* del comienzo del inciso (compás 41). Esta vez el bajo no se dobla en octavas. También incluye un acorde en redondas con la armonía correspondiente en cada compás. El tema **A2** permanece idéntico a su primera presentación. En los dos compases que siguen a **A2** (compases 55 y 56) es donde se produce el cambio. La *célula a* en Mi mayor es seguida por un enlace algo modificado en su forma, que no en su armonía respecto al usado en la primera exposición de este grupo **A**. La mano derecha de este enlace despliega una escala cromática ascendente en el primer compás y descendente en el segundo. Este enlace ha modificado completamente su carácter respecto a la vez anterior. Allí (compases 15 y 16) calmaba la actividad del tema **A2** para dar paso al elegante tema **B**, aquí mantiene e incluso incrementa la agitación conseguida para devolvernos un tema **A1** impregnado de la misma. En el compás 57 entra una variante enriquecida de **A1**, que denominaré **A1+**. Esta variante presenta la *célula a* entrando de modo imitativo en el segundo pulso del primer inciso y en el primer pulso del segundo inciso, la mano derecha del primer inciso sustituye esta *célula a* por un acompañamiento de arpeggios en un diseño quebrado que progresa ascendiendo hasta enlazar con el inciso segundo de cada semifrase. Tras cuatro compases de **A1** entramos en una transición que está guiada por una serie de quintas descendente que desemboca tras seis compases en el acorde de séptima disminuida de la# que prepara la dominante de Mi, Si7. Esta transición de seis compases presenta el mismo ostinato rítmico de acordes en el bajo que vimos en el tema **A2**, mientras la mano derecha alterna un compás de escalas ascendentes y descendentes con otro de despliegue del acorde con una textura de falsa doble voz. La serie de quintas se ve enriquecida con la aparición de las séptimas de los acordes por los que pasa, el último compás rompe la serie al introducir un acorde de séptima disminuida sobre si# que se convierte en Si7 en la segunda mitad del compás. También encontramos un cambio de patrón de textura en la mano derecha en este compás (compás 66), que repite la escala ascendente y descendente del compás anterior. Los seis compases que siguen dibujan la cadencia que conduce a Mi mayor para el tema **C**, se trata de un proceso cadencial que incorpora texturas virtuosísticas propias de las improvisaciones del solista en las cadencias. Tras el acorde de dominante de si con la séptima disminuida sobre la#, que se prolonga dos compases, entramos en un pedal de si con dos compases de cuarta y sexta cadencial y otros dos con la séptima de dominante, Si7. La derecha continúa haciendo semicorcheas y la izquierda alterna ritmo de corchea con puntillo-semicorchea con el ostinato de corcheas de la transición previa. La derecha realiza una larga escala cromática ascendente incrementando su velocidad durante los dos últimos compases. Este aumento

de tensión nos permitirá disfrutar del fluir tranquilo en tresillos de corchea del tema **C** (compás 73), que reposa en la tonalidad alcanzada de Mi mayor. El papel de todo este grupo de transición y proceso cadencial es preparar la entrada de la nueva tonalidad, la de la dominante, Mi mayor. Esta vez se trata de una modulación en toda regla, en comparación con la breve desviación tonal que se produce al final de la primera exposición de **A1** al comienzo del *Rondó* (compases 5 y 6) y en su segunda aparición en este mismo grupo **A** (compases 45 y 46) y que da paso al tema **A2**.

El tema **C** hace su exposición en Mi mayor, dominante de la tonalidad principal. Su perfil melódico de descenso por grados conjuntos nos da sensación de relajación y deceleración en contraste con lo ocurrido inmediatamente antes. Este tema constituye un periodo de tres frases en el que la segunda es repetición de la primera (antecedente que se repite) y la tercera actúa de consecuente con la peculiaridad de que no se cierra en la tónica, sino que nos deja en la dominante.

### C: Periodo

The musical score for 'C: Periodo' consists of three phrases, each marked with an '8' above the staff, indicating an 8-measure phrase. The key signature is G major (one sharp).

- 1ª FRASE:** Melody: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4. Bass: G3-G3 (two measures), D3-D3 (two measures), G3-G3 (two measures), D3-D3 (two measures). Roman numerals: I, V.
- 2ª FRASE:** Identical to the first phrase. Roman numerals: I, V.
- 3ª FRASE:** Melody: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4. Bass: G3-G3 (two measures), D3-D3 (two measures), G3-G3 (two measures), D3-D3 (two measures). Roman numerals: V/VI, VI, V/V, V.

Respecto al tema **C**, encontramos una primera semifrase del antecedente (compases 73 y 74) que presenta una melodía de grados conjuntos descendentes en la voz superior con negras mantenidas dentro un diseño en tresillos de corchea. El bajo lo sustenta con una acorde de tónica que permanece durante dos compases. La segunda semifrase de este antecedente (compases 75 y 76) son otros dos compases iguales entre sí, excepto por un mordente que adorna en el segundo de ellos, que presentan una mayor actividad sobre el acorde de dominante en el que aparece la novena menor. Este antecedente se repite una segunda vez, la repetición incorpora una duplicación a la octava inferior de la melodía de la primera semifrase, el resto del antecedente se repite igual que en la primera frase. El consecuente plantea una progresión que comienza con Sol# mayor en primera inversión,

le sigue una serie de quintas descendentes planteando atracciones dominante-tónica en flexiones al VI y al V (Sol#-do# y Fa#-Si). Dicha progresión perpetúa los tresillos del antecedente sobre una bajo de blanca con puntillo ligada a corchea con puntillo-semicorchea, dura cuatro compases. Con el Si de su último compás (compás 84) comienza un pedal de Si de diez compases que desemboca en una nueva entrada del tema **C** (compás 94). Durante estos compases del proceso cadencial sobre la nota pedal de Si, Olmeda incluye un diálogo por grupos de dos compases de dos elementos o células que ya han aparecido en este movimiento. Son el motivo de tresillos acompañados por un acorde en una redonda y la *célula b* repetida dos veces en un compás. Este patrón se repite cinco veces pasando por los acordes de Si séptima de dominante, cuarta y sexta cadencial sobre Si, acorde de séptima disminuida sobre la# y Si mayor para concluir. Este último acorde, que cubre los dos últimos compases de este proceso cadencial (compases 92 y 93), deja de incorporar la *célula b* y extiende el tresillo de corcheas a su segundo compás tocado por ambas manos en movimiento contrario. La nueva repetición del tema **C** que introduce el pedal de Si muestra únicamente la primera frase y es idéntica a su primera aparición.

En el compás 98 se produce una inesperada entrada del acorde de Do mayor, VI del homónimo menor. La repetición anterior del antecedente en este momento nos haría esperar lo mismo aquí, sin embargo, irrumpe un nuevo tema derivado del tema **B1**, pero acompañado de los tresillos de corchea que caracterizan el tema **C**. Con esta ruptura que se produce en el compás 98 da comienzo una zona de desarrollo que nos muestra el concepto formal de sonata que subyace dentro de este *Rondó*. El desarrollo temático y sus numerosas modulaciones corroboran esta afirmación. Conforme a esta observación y para una mayor claridad en la descripción analítica de sus partes, pasaré a denominar los temas que aquí aparecen con el prefijo des- seguido del nombre del tema del que derivan. En el caso de este primer tema derivado de **B1**, será **des-B1**. La entrada en Do mayor produce una cadencia rota al VI del homónimo menor (Do natural es VI de mi menor). Este tema **des-B1** presenta los mismos elementos rítmicos y melódicos del tema **B1** en los dos compases que siguen a su anacrusa. Aquí sustituye su anacrusa melódica por una redonda ligada a una negra que introduce este tema derivado de **B1**, solo utiliza de este su primera semifrase (compases 17,18 y 19).

El tema **des-B1** ocupa cuatro compases, al continuar el tresillo de corcheas en la mano izquierda por un compás más. Armónicamente también guarda un paralelismo con **B1**, lo que allí era tónica en sus dos primeros compases, aquí es este VI del homónimo menor. Este acorde cumple una doble función tonal; al aparecer tras él un acorde de dominante de lo que será la menor en el compás 102 (primero con séptima disminuida sobre sol# y después con su fundamental real, Mi), lo interpretamos como su relativo mayor (pT, tónica paralela). La siguiente entrada de **des-B1** se produce acto seguido, esta vez en modo menor, la menor, que regresa al acorde de dominante dos compases después. La recapitulación del tema **C** en el compás 94 tras el proceso cadencial que lo prepara y la irrupción de estas dos frases que fusionan los temas **C** y **B1** componen un periodo de tres frases como el que constituía el tema **C** en su presentación. En el compás 106 se introduce un material aparentemente nuevo, que sin embargo está relacionado con el tema **B2**. Lo denominaré **des-B2**. Constituye, al igual que aquel, un periodo de ocho compases formado por dos frases de cuatro. Sin embargo, el consecuente no dispone de su cuarto compás (compás 113) al verse interrumpida su resolución por la entrada del tema **des-C**. La relación se encuentra en su modalidad menor eólica y en su esquema armónico, igual en su antecedente al tema **B2**, pero que aquí se repite en el consecuente o segunda frase en la tonalidad de Do mayor. Característico de esta armonización en el modo menor es el empleo de la dominante modal o dominante menor que Olmeda utiliza en la cadencia de la primera frase.

**B2: Antecedente**

FA # MENOR:

**Des-B2: Antecedente**

LA MENOR:

**Des-B2: Consecuente**

DO MAYOR:

Este tema **des-B2** se presenta aquí en un constante fluir de tresillos de corchea, en lugar de las semicorcheas que rellenaban su primera aparición. No presenta una melodía identificable más allá de la línea ondulante perfilada por los tresillos. Lo que debería ser su octavo compás, cierre del periodo y en el que resuelve la dominante del séptimo compás, se comparte con la entrada del tema **C** en Do mayor (compás 113). Este tema supone una derivación del tema **C**, de ahí su denominación **des-C**. Toma únicamente su primera frase, el antecedente, el cual presenta en tres ocasiones para hacerlo derivar en el proceso cadencial sobre un pedal de Mi (compás 122) que prepara la vuelta a La de la sección reexpositiva. La primera frase de este tema **des-C** comienza fiel a su modelo **C**, pero introduce un cambio en su segunda semifrase al introducir la *célula b* sobre la armonía de dominante que corresponde, aunque esta vez con un acorde de séptima disminuida. Se produce un acortamiento de la frase al suprimir su último compás. Una segunda frase comienza en el cuarto compás (compás 116). Esta segunda frase supone una repetición de la anterior en sus tres primeros compases (paralelismo que sucedía con la repetición del antecedente del tema **C**). Pero esta vez se presenta completa, ocupando cuatro compases con la repetición de los dos últimos como en el modelo original, aunque con la adaptación de la *célula b* a la dominante de La en el último compás. Acto seguido, en el compás 120, entra la tercera frase de **des-C** en la tonalidad de la menor, continuando con la alternancia entre relativos (Do mayor/la menor) que se lleva produciendo desde el compás 98. Esta vez se incluyen dos variantes respecto a su modelo **C**, los bajos avanzan en blancas en lugar de mantenerse estáticos y el último compás de los cuatro de la frase (compás 123) detiene la *célula b* para realizar un despliegue del acorde quebrado en la mano izquierda. Estas novedades introducen una mayor inquietud en el tranquilo elemento temático **C**, actividad visible en la aceleración del tresillo que deja paso a unas semicorcheas y en el cambio general de la dirección de las líneas, que pasan de descender a ascender. Los dos últimos compases de esta tercera frase se toman como modelo que se repite tres veces más sobre armonías distintas, pero todas bajo un pedal de Mi que comenzó en el compás 122 y que se prolonga durante doce compases hasta el final de esta primera parte. De nuevo entramos en un proceso cadencial, el más largo de los aparecidos hasta el momento, que consolida el papel de Mi como dominante, preparando con ello la resolución en La que llega con la reexposición. Durante estas tres repeticiones de estos dos compases, la *célula b* permanece en la mano derecha en el primero de los compases, en cada segundo compás va alternando el arpeggio quebrado de mano y por lo tanto de

tesitura. Las armonías en estos grupos de dos compases alternan Mi mayor con su dominante en la forma de séptima disminuida sobre re#, ambos sobre un pedal de Mi. Estos grupos conducen al compás 130 donde se estanca la *célula b* en la mano derecha mientras el acorde de séptima de dominante sobre Mi va pasando por todas sus inversiones en una línea descendente. Estos cuatro últimos compases de este proceso cadencial se estructuran de dos en dos en un transporte a la octava inferior. La nota Mi del bajo permanece como pedal durante los dos últimos.

### Segunda sección: **ABA C**

Comienza en el compás 134 y concluye en el 215. Ocupa pues 81 compases frente a los 133 de la primera sección. Como sección reexpositiva que es, no incluye los compases de desarrollo que he descrito en la primera sección asociados al tema **C**. Sin contar este desarrollo, la exposición y la reexposición tienen un número de compases muy similar. La reexposición guarda bastante literalidad con la exposición en lo relativo a los grupos temáticos **A** y **B**, que son los que estaban y se mantienen en la tonalidad de La mayor. El tema **C** y su preparación también guardan esta literalidad hasta la segunda semifrase de su primera frase (compás 197). Allí es donde se introduce su camino de regreso a La, que ya toma posesión de la segunda frase del tema **C** en esta reexposición. Comparando el bloque **ABA** de cada una de las secciones observamos las siguientes diferencias en cuanto a dimensiones y presentación de los temas:

- Este bloque segundo ocupa 73 compases en la sección expositiva frente a los 60 de esta segunda sección.
- Hay una presencia más redundante de los temas en la exposición (sección o bloque primero), sin duda para permitir que se hagan familiares al oyente. Así, en la segunda aparición de **A** en la primera sección se presentan de nuevo los temas de ese grupo, **A1** y **A2**. Por el contrario, en la segunda aparición de **A** en esta sección reexpositiva se presentan únicamente las dos primeras frases de **A1**, pero con el enriquecimiento adquirido en su última aparición en aquella primera sección (**A1+**).
- La única ampliación que se produce en esta sección reexpositiva en cuanto a aparición de los temas es la inclusión de la variante en canon de las dos primeras frases de **A1** que encontramos en el lugar que llegaba el grupo **B** en la exposición. Esta idea se había presentado ya en el segundo grupo **A** de la primera sección (compás 57), lo que denominé **A1+**. Aquí presenta su versión más ampulosa, con

un canon estricto de cada inciso a distancia de un compás, lo que supone su ampliación a un quinto compás.

Abre esta sección reexpositiva el tema **A1**, con una disposición muy similar a su primera aparición al comienzo de este *Rondó*. Se incluyen acordes en redondas en cada compás de las dos primeras frases que refuerzan su armonía, dos compases de tónica y dos de dominante. En su tercera semifrase, que sirve de enlace con **A2**, se divide la primera blanca del compás 5 en negra con puntillo y corchea para mantener la articulación a la corchea de todo el pasaje (compases 138-139). El tema **A2** reproduce de manera idéntica su primera aparición, siendo este el tema más estable del grupo **A** al no incluir ninguna variación en sus tres apariciones. Sus dos compases de enlace también son idénticos a los de su primera aparición, recordemos que sí se introducía un cambio de textura, que no de armonía, en su segunda aparición (compases 55 y 56) pertenecientes al segundo grupo **A** de la primera sección. Aquí, en el compás 150, encontramos de nuevo la mencionada variante canónica de **A1**. La dos primeras frases de **A1** ocupan esta vez cinco compases, debido al desplazamiento de la entrada en canon de cada inciso un compás después. En su compás central, el compás 152 se produce el solapamiento del segundo inciso de la primera semifrase en la voz superior con el primer inciso de la segunda semifrase que introduce el bajo. Este tratamiento de parte de **A1** en imitación canónica está completado con la entrada de la *célula a* por imitación en el segundo pulso de cada primer inciso de semifrase. Todos estos recursos imitativos producen un sentido de plenitud y de profusión desbordada, característica que ha adquirido este en principio esquelético y escueto tema **A1** a lo largo de su recorrido en este *Rondó*.

Con la conclusión en La de este enriquecido tema **A1** se prepara la entrada del tema **B1** con su típico acompañamiento, que se muestra también de manera fiel a como lo hizo en su primera y única aparición. Lo mismo ocurre con el tema que le sigue, **B2**. Este grupo temático **B** se muestra como el de mayor estabilidad de los tres en las secciones expositiva y reexpositiva, no así en la considerada de desarrollo. Son **B1** y **B2** los temas utilizados para configurar dicho desarrollo gracias a su elaboración, de ella surgen los temas **des-B1** y **des-B2** descritos en la sección de desarrollo tras la aparición de **C**. Tras el tema **B2** entramos en el proceso cadencial que lleva a la séptima de dominante de Mi en tercera inversión, de manera idéntica a su aparición en la exposición. Tras los arabescos de la mano derecha sobre dicho acorde vuelve a tener su entrada el tema **A1** (compás 179), una vez más sin su tercera semifrase, puesto que ésta servía de enlace con **A2**. En esta entrada

presenta una variante muy similar a la denominada **A1+** del compás 57. Sus diferencias respecto a aquel son su renuncia a las entradas imitativas de la célula, la duplicación de la *célula a* en octavas en su primera aparición en cada primer inciso de semifrase y la doble línea de semicorcheas a distancia de décima y sexta en cada inciso par. Confirman estos añadidos la pérdida del carácter austero de **A1**. A continuación, en el compás 183, llegan las progresiones por ciclo de quintas descendentes, de la misma manera que ocurría en el compás 61 de la primera sección tras la aparición de **A1+**. Lo que sigue es una reexposición literal de esta parte de la exposición, es una transición a la tonalidad de la dominante, dominante en la que se muestra el tema **C**.

El tema **C** se presenta en el compás 195 en su forma original, pero se produce un cambio en su segunda semifrase debido al re becuadro que configura una séptima de dominante sobre Mi e introduce la modulación a La. La segunda frase de este tema **C** ya se encuentra en la tonalidad principal, a partir de ahí todo queda transportado a La conservando su diseño respecto al de su primera aparición. Así sucede con el resto del periodo, es decir, con las dos frases que quedan por reexponer del tema **C**. En el compás 206 concluye este tema con una semicadencia en la dominante. Sucede a este tema **C** un proceso cadencial sobre una nota pedal, al igual que ocurría en la primera sección. Esta vez son ocho compases sobre un pedal de Mi como dominante. Temáticamente, los seis primeros compases son un derivado de **A1**, con el diseño de arpegios quebrados en la mano derecha que ha aparecido en dos ocasiones, una vez en cada una de las secciones (**A+** en los compases 57 a 60 y 179 a 182), y una pequeña modificación en sus incisos pares (compases 208, 210 y 212). Es un conjunto de tres semifrases que presentan los acordes de séptima de dominante de Mi, cuarta y sexta cadencial y séptima disminuida sobre re#. El último grupo de dos compases presenta el acorde de Mi arpegiado en la mano izquierda al que sigue una escala cromática descendente que rellena estos dos compases y enlaza con la *Coda*.

### *Coda*

Comienza en el compás 215 y completa este movimiento con su finalización en el compás 235. Pone punto final al *Rondó* y a la *Sonata* con una conclusión de cierre que abarca 21 compases. Se trata de una conclusión en la que aparecen derivaciones de los temas **A1** y **C**, que han ganado el papel de temas estructurales en este movimiento, tal como se ha podido apreciar en el análisis descrito. La primera intervención del derivado de **A1**, que denominaré **A1<sup>coda</sup>**, ocupa cuatro compases. La derivación consiste en colocar



la *célula a* que abre cada una de sus tres semifrases una a continuación de otra, seguidas de una escala descendente resumen de los segundos incisos, aunque esta vez cromática y sobre la armonía de dominante. Estos dos compases se repiten de forma idéntica en los dos siguientes. El rimo armónico se acelera respecto al habitual de **A1**, allí permanecía cada armonía durante dos compases en sus dos primeras frases, aquí tenemos una nueva cada negra. Esta armonía es I-V-I-V, mostrando el carácter cadencial propio de una coda. La *célula a* se repite tres veces adaptándose a cada cambio armónico y ascendiendo de tésitura para desembocar en una caída cromática sobre la dominante que concluye la semicadencia en la mitad del segundo compás. Tras estos cuatro compases hace su aparición el derivado de **C**, **C<sup>coda</sup>** (compás 219), que mantiene de su modelo la melodía en la voz superior de un tresillo de corcheas y su austero acompañamiento en la mano izquierda por notas largas. Dicho acompañamiento se modifica aquí por el ritmo de blanca-silencio de blanca en el primer compás y silencio de blanca-blanca en el segundo. Este ritmo en el bajo viene a servir de nexo entre los grupos de dos compases que repiten este tema **C<sup>coda</sup>** con alguna variación en su melodía. Presenta una gran estabilidad armónica al reproducir únicamente la primera semifrase de **C**, que está sobre un pedal de tónica. Hay cuatro grupos de dos compases con este tema, los dos primeros son casi idénticos, exceptuando su primera nota que presenta una tercera en su primera intervención, debido a la convivencia del la del tema con el do de resolución de la escala cromática. El tercer y cuarto grupo de dos compases varían la melodía que se había presentado en línea ascendente por una dirección descendente incorporando pequeños floreos. En el último compás se rompe el pedal de tónica por una dominante que lo enlaza con la entrada de **A1<sup>coda</sup>**. Esta última aparición del tema **A1<sup>coda</sup>** ocupa cuatro compases repetidos dos a dos, como ocurrió al principio de la *Coda*. Tras ellos llega el cierre del movimiento con cinco compases. Encontramos un primer grupo de dos compases, cada uno incluye I-V y presentan una escala que asciende en el primero y desciende en el segundo. Un segundo grupo de dos presenta una escala de La ascendente en semicorcheas con ambas manos a distancia de octava cuyo cierre en el último pulso evoca la *célula c*. Un último compás repite la *célula a* con la que comenzó este *Rondó*.

#### Relaciones temáticas en el Rondó

Un análisis detallado y comparativo de los temas que aparecen en este Rondó nos muestra unas relaciones entre ellos que no resultan evidentes a simple vista. Estas relaciones nos muestran un propósito consciente por parte del compositor de dotar tanto

de unidad como del necesario contraste a un movimiento de esta envergadura. Para ello, Olmeda utiliza una elaboración motívica que lo relaciona con la tradición alemana (lo encontramos en Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, etc.).

Las mayores relaciones las descubrimos entre los temas de los grupos **A** y **B**. El tema **C** constituye un caso aparte, sus características lo definen como un claro contraste con los demás temas. Estas características contrastantes son su homogeneidad rítmica y su dirección descendente.

La relación entre los temas **A1** y **B1** la encontramos en los siguientes elementos:

- En la inversión del intervalo de la *célula a* (si obviamos el do semicorchea del compás 18) que inicia **B1**.
- Aparición de la *célula a* por aumentación en el compás 18, las tres primeras negras.
- Las notas repetidas del compás 18 en **B1**, que inciden hasta la parte fuerte del siguiente compás para después abandonarse guardan relación con la *célula a* del final del compás 1 y el siguiente inciso.
- El comienzo del segundo inciso de **A1** contiene ya la cabeza de la *célula b* en el impulso ascendente que lleva antes de dejarse caer. La segunda semifrase de **B1** utiliza células derivadas de aquella con la inclusión de alguna nota o en modo invertido. La *célula c* guarda a su vez parentesco con la *célula a* por las dos corcheas repetidas que la configuran.
- La relación armónica viene dada por las cadencias de cada división estructural. Tanto en **A1** como en **B1** encontramos una primera parte que va de la tónica a la dominante y una segunda que recorre el camino inverso.

El contraste mayor entre ambos temas se debe a su planteamiento rítmico. En **A1** prima la separación de los elementos que van apareciendo, que se perfilan con nitidez. En **B1** encontramos un discurrir más continuo. Su acompañamiento contribuye también a esta fluidez, pero también la ausencia de silencios dentro de cada semifrase y un perfil melódico menos anguloso contribuyen en gran medida.

La relación entre **A2** y **B2** se manifiesta en los siguientes elementos:

- El perfil melódico general de ambas, describe un semicírculo desde su partida hasta su llegada en el conjunto de cuatro compases.
- Su tímido avance en ese círculo por escalones que unen la nota de partida con la siguiente cota por medio de grados conjuntos.

- Cada cota alcanzada en el ascenso ocupa un pulso fuerte del compás.

Su contraste lo encontramos principalmente en su carácter, contribuye a ello su tonalidad (Mi mayor en **A2** y fa#menor eólico en **B2**), su tesitura y su acompañamiento. En **A2** sentimos la propulsión enérgica de su ostinato de corcheas, mientras en **B2** la melodía es acariciada por los arabescos de semicorcheas en la voz superior. Al contrario de lo que ocurría entre **A1** y **B1** en cuanto a su continuidad rítmica, aquí es **B2** el que nos muestra su melodía entrecortada entre silencios.

Respecto al carácter abierto o cerrado de cada tema, que queda definido por sus acordes de partida y de llegada y la relación de estos con la tonalidad de su contexto, señalaré que sucede lo siguiente:

En el grupo **A** encontramos que **A1** es abierto: comienza en I° y concluye en V°/V°. **A2** es cerrado, comienza y concluye en V°.

En el grupo **B** sucede lo contrario. **B1** es cerrado, comienza y concluye en I°. **B2** es abierto, comienza en VI y concluye con un V.

El tema **C** es abierto, comienza en la tónica de Mi mayor y acabaría en la dominante de esta en un final no tan definido como el del resto de los temas.

Como características comunes a todos estos temas señalaré dos aspectos que nos van a facilitar su comparación con **C**:

- Su dirección melódica general. Claramente ascendente en **A1** y alrededor de la cota de partida en los demás.
- Todos son muy variados en su composición rítmica.

En cuanto a las relaciones del discurso armónico entre **A** y **B**, existen unos paralelismos entre las desviaciones tonales del grupo **B** y el discurso armónico que hay en **A**. Dicha relación nos muestra un grupo **B** como ampliación y desarrollo armónico de lo sugerido en **A**. Así, encontramos una sucesión de los grados I-V-I-VI-V/V-V en **A** que vuelven a sucederse en **B**, a veces con una mayor consistencia debido a su extensión o a una flexión que lo establece.

Todas estas relaciones entre los grupos **A** y **B** y su definido contraste con **C** muestran la oposición propia de los temas **A** y **B** de la forma sonata. En la *Coda*, Olmeda nos confirma el papel de estos temas **A1** y **C** como pilares del *Rondó*. Dada la relación

descrita entre **A1** con el resto de temas, serviría como representante de aquellos. Estas son las principales diferencias de **C** con el resto del temas de este *Rondó*:

- Su tonalidad. Es el único tema que queda fuera del ámbito de la tónica.
- Su final difuso. Se trata de un tema abierto, comienza en la tónica de Mi mayor y acabaría en la dominante de esta en un final no tan definido como el del resto de los temas. Refleja con ello su función de abrir el discurso al desarrollo.
- Su dirección melódica descendente. En **A1** la dirección es claramente ascendente y en los demás se mantiene alrededor de la cota de partida.
- Su homogeneidad y rítmica. Claramente opuesta a la variedad de figuras rítmicas que configuran el resto de temas.

#### Características estilísticas del Rondó

El Rondó representa el mayor reto formal de la Sonata. Olmeda lo plantea según el esquema clásico de rondó-sonata. Volvemos a encontrar aquí la peculiaridad formal ya comentada en el Minuetto respecto a la interrupción la sección reexpositiva. Sucede en este caso con la presentación de nuevo de la transición a Mi mayor que dio entrada al tema C en la primera sección y que ahora resulta un giro innecesario puesto que el destino es La mayor para este tema (cc. 183-199). El resultado de esta intromisión es hacer que la llegada del tema contrastante sea percibida como un punto de relajación, el cual no es posible sin una tensión previa. Esta peculiaridad coincidiría con la característica romántica de situar el clímax de la obra hacia el final, como apunta Rosen: “La generación nacida en torno a 1810 prefería situar el clímax, el punto de extrema tensión, muy cerca del fin de la obra” (Rosen 1980: 350).

Su composición cíclica, como muestra la estrecha relación motivica entre sus temas, nos habla de la influencia de César Franck y de la composición cíclica de las últimas sonatas de Beethoven y de Schubert. Encontramos en él una gran variedad de texturas, a las que unifica la relación existente entre todos sus temas. Esta relación habla de su planteamiento cíclico en el que un motivo genera todo el movimiento. Su variedad reside más en el plano textural y en la apariencia de los temas que en el desarrollo armónico. En este sentido coincide con la descripción hecha por Rosen respecto a la forma sonata después de Beethoven:

La forma cíclica se prestaba especialmente para los estilos del siglo XIX, dado que situaba el centro de gravedad en las relaciones temáticas, que predominaron cada vez más sobre la estructura armónica (Rosen 1980: 350).

Encontramos rasgos modales en la armonización de B2 y de su derivado des-B2, con esa dominante menor que ofrece el modo eólico.

Hay ciertas similitudes entre las texturas pianísticas del Rondó y las del primer movimiento de la *Grand Sonate pour le piano* de Teobaldo Power (1881).

### Sonata cíclica

Como conjunto de tres movimientos, esta *Sonata* presenta una forma unitaria gracias a la relación existente entre ellos. El primer elemento unificador es la tonalidad, La mayor para todos los movimientos, a excepción del trío y de una de las variaciones que están en el homónimo menor. El segundo elemento es la relación motivica que hay entre los temas que aparecen en esta *Sonata*. Esta relación se observa en los siguientes elementos:

- Saltos entre las notas del arpeggio, notas repetidas y sucesiones por grados conjuntos como elementos constructivos de todos los temas de la *Sonata*. Se observa una evolución en el empleo de estos elementos. Los últimos temas en aparecer (**A2**, **B2** y **C** del *Rondó*) presentan únicamente los grados conjuntos, mientras los anteriores comenzaban con los saltos del arpeggio para incorporar los grados conjuntos en su segunda mitad.

- Presencia de la nota mi como referencia en los temas. Todos los temas comienzan por esa nota a excepción de **B2** del *Rondó*. En el *Tema* del primer movimiento lo encontramos como segunda y tercera nota al comienzo y como ostinato en la voz intermedia. Este ostinato se vuelve a mostrar de manera insistente en el resto de variaciones. Lo encontramos también como ostinato en la parte **B** del *Minuetto* y de manera muy insistente en el *Trío*.

- La denominada *célula a* del *Rondó* está ya en las primeras notas del *Tema* que abre la *Sonata* (do-mi-mi). Esta primera vez en negras. La melodía secundaria del *Tema* también reproduce la *célula a*. Volvemos a escuchar esta célula en todas las variaciones, exceptuando la 2ª y la 5ª. La *célula a* abre y cierra la *Sonata*, puesto que la volvemos a escuchar en el último compás del *Rondó*.

- La derivación de los temas de esta *Sonata* de las notas del arpeggio. Casi todos derivan de una forma muy explícita del arpeggio de La mayor o menor (caso del *Trío*), excepto el tema **A2** del *Rondó* que deriva del de Mi por hallarse en un momento de desviación tonal a la dominante. Los únicos temas que no guardan relación con el arpeggio son los denominados **B2** y **C** del *Rondó*.



**RONDÓ A1**

**RONDÓ A2**

**RONDÓ B1**

**RONDÓ B2**

**RONDÓ C**

**NOTA MI**                      **MOTIVO DERIVADO DEL ARPEGGIO**

**CÉLULA A**                      **SUCESIONES DE GRADOS CONJUNTOS**

Las relaciones descritas nos permiten afirmar que se trata de una sonata cíclica. Este propósito formal de obra unitaria vincula a Olmeda con otros compositores románticos, tal como señala Rosen:

La sonata es una estructura cerrada y ordenada. Los compositores de 1825 a 1850 prefirieron las formas abiertas y buscaron el efecto de la improvisación. El intento de abrir la sonata siguió dos direcciones, básicamente relacionadas: 1) La sonata cíclica, en la que cada movimiento se basa en una transformación de los temas de los demás (Rosen 1980: 350).

La Sonata cíclica nos remite a las influencias francesas en Olmeda. El modelo por antonomasia de este tipo de sonata es la *Sonata para violín y piano* de Cesar Franck, compuesta en 1886. Los estudios musicales en ese momento en la Schola Cantorum y en

el Conservatorio de París incluyen este tratamiento formal, como leemos sobre la enseñanza de d'Indy en el artículo de Christiane Heine (Heine 210: 90):

El hecho de que, dentro del segundo libro del *Cours de composition musicale*, un capítulo entero de nada menos que sesenta páginas (que sigue al capítulo sobre la Sonata de Beethoven) esté dedicado a “La Sonate cyclique”, hace pensar asimismo que en la enseñanza real de d'Indy la teoría cíclica hay ocupado un lugar destacado, en conformidad con lo propuesto en el Plan de Estudios de 1900.

Vincent d'Indy (1851-1931) pudo compartir su admiración por Beethoven y por Franck con Olmeda. Los dos compositores y estudiosos tuvieron en común su propósito de engrandecer la música religiosa de su momento. D'Indy fundó a tal fin la Schola Cantorum en 1896. Ese mismo año coincidieron en el Congreso Internacional de Música Sacra en Bilbao.

#### Características de la escritura pianística en esta Sonata

Su escritura denota la mano de un compositor que conoce bien el instrumento y la técnica pianística. Se trata de una escritura propia de un clasicismo avanzado y de un primer romanticismo. Su dificultad, que podríamos considerar media, destina esta obra a un pianista formado y la aleja de las posibilidades de un amateur. En el plano técnico encontramos dos características relevantes: La comodidad de ciertos pasajes que pueden parecer dificultosos y la extrañeza que producen ciertos pasajes que precisan de una técnica más propia del órgano. La primera de ellas se observa en los arpeggios de la variación 5ª y en los pasajes a modo de fermata del último movimiento. La distribución de las manos y la digitación que subyace en la escritura facilitan al pianista su ejecución. Con ello reflejan una posible composición de la obra directamente al piano, además de los recursos de Olmeda como improvisador, propios de todo organista. Por otro lado, hay dos pasajes que causan cierta extrañeza técnica en su ejecución. El más extraño es el caso de los acordes en redondas que acompañan a A1 en el Rondó en algunas ocasiones (A1 que comienza en el compás 41 y A1 del compás 134). Mantener ese acorde supone una rápida sustitución muda entre las manos que no se suele encontrar en obras para piano de este estilo. Otra es el caso de los solapamientos de ambas manos en el comienzo del Minuetto (cc. 3-5) y la dificultad de repetición de la nota del tema en la vuelta del mismo (anacrusa del 48 y ss.). Cuestiones técnicas de este tipo encontramos en compositores que piensan en instrumentos de doble teclado. Los dos órganos principales de la Catedral de Burgos poseen dos teclados.



## CONCLUSIONES

Las siguientes conclusiones pretenden dar respuesta a los objetivos planteados en mi introducción al presente trabajo.

En cuanto al primer objetivo, me detendré en el planteamiento de cada movimiento:

Como primer movimiento presenta un Tema y variaciones. El esquema formal del Tema es clásico y sumamente equilibrado, se trata de dos periodos de dos frases de ocho compases con sus correspondientes subdivisiones. Las variaciones siguen el plan formal y armónico del tema en líneas generales. Observamos una intencionalidad en reflejar la estructura fraseológica con las texturas empleadas. Se trata de variaciones melódico-rítmicas, excepto la 7ª que es variación armónica. Los límites del modelo clásico se amplían partir de la variación 5ª con ciertas asimetrías que se reflejan en el número de compases. Se observa en este segundo grupo de variaciones una mayor experimentación formal, con la adaptación de las irregularidades propias de un zortzico o del añadido de una coda al esquema original. El planteamiento constructivo general del movimiento muestra en la gran estructura el mismo equilibrio que presenta el Tema.

El modelo formal del Minuetto y del Trío es también el propio del clasicismo, que podemos describir con el esquema ABA CDC ABA.

Para el Rondó, Olmeda sigue el modelo de Rondó-sonata.

En cuanto al segundo objetivo, después de analizar con profundidad la primera Sonata para piano de Federico Olmeda, podemos afirmar que presenta en su estilo compositivo la influencia del clasicismo vienés de Mozart, Beethoven y Schubert y de las corrientes compositivas francesas de finales del XIX y principios del XX en torno a la escuela de Vincent D'Indy en Paris. 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 *Grand Sonate pour le piano* de Teobaldo Power (1881) y con la *Sonata n.º1* 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. De la influencia francesa no habla el plan de Sonata

cíclica que hemos visto en esta obra. La utilización del Zortzico y la búsqueda de un lenguaje español por medio del uso de la modalidad y del estilo del villancico renacentista son rasgos del nacionalismo musical.

Respecto al tercer objetivo, encontramos en los movimientos de esta Sonata una serie de características comunes que podríamos considerar como estilo del autor, al menos en la composición de esta obra. Un estudio del resto de su obra para piano y en particular de las otras cuatro sonatas nos podrán dar perspectiva de estas consideraciones. Los rasgos que podríamos considerar idiomáticos que se observan gracias a este análisis son los siguientes:

- Incorporación de elementos propios de la modalidad en el marco tonal en el que se encuentra esta obra.

- Observamos dos tendencias en la configuración de las melodías; melodías creadas en base al arpeggio y las melodías de grados conjuntos. Todas ellas tienden a presentarse sobre un ritmo homogéneo.

- Convivencia de estilos diversos. Encontramos en la obra un curioso equilibrio entre una gran diversidad de elementos, como son: rasgos modales propios de estilos anteriores, giros propios del renacimiento como el mencionado en el Trío, juegos contrapuntísticos como el del tema A+ en el Rondó, ritmos provenientes de la música popular como es el Zortzico, melodías de traza clásica formadas a partir del arpeggio y melodías románticas con líneas configuradas por grados conjuntos.

- Presencia de lo que podemos llamar un “romanticismo comedido”. Se observa un equilibrio en los elementos que modera los impulsos románticos más desenfrenados que apuntan en determinados momentos, como puede ser el caso de las variaciones 5ª y 8ª y de las figuraciones que aparecen sobre el pedal de dominante que precede al tema C en el Rondó.

- Gran variedad de texturas pianísticas. El primer movimiento está destinado a ello al tratarse de unas variaciones, pero Olmeda nos da muestra también de su creatividad en este aspecto compositivo en numerosos pasajes de los demás movimientos.

- Utilización del registro del piano en toda su amplitud, especialmente característico resulta el uso del registro agudo.

- Requerimientos técnicos de ejecución propios de la técnica organística.
- Comodidad técnica en pasajes virtuosísticos, propios de un estilo improvisatorio.
- Peculiaridad formal de interrumpir la reexposición con la inclusión de una nueva zona de tensión entre la aparición de los temas principales.

En cuanto al cuarto objetivo, la cronología aproximada de esta obra debe estar en torno a los años 1893 y 1895. No consta fecha en la partitura ni he encontrado referencias a la misma en ningún documento. La única referencia a una posible datación está en el texto de Ángel Sagardía<sup>9</sup> que sitúa la composición de las sonatas en la época de la Academia Salinas (1893-1896). La segunda sonata es la única del ciclo de sonatas en la que consta su fecha de composición, 1895. Suponiendo que el orden de encuadernación sea el cronológico, esta primera sonata será anterior. Una lectura al piano de estas obras refrenda esta idea por la evolución estilística que se observa en ellas. También corrobora el que sea anterior a las demás la cautela formal de Olmeda de dar sus primeros pasos en la forma sonata con un tema y variaciones. Las sonatas posteriores comienzan con el conocido como “Allegro de sonata”, que requiere de un esquema formal sólido como es la forma sonata. En el caso de la última sonata, este Allegro va introducido por un Andante. Olmeda afronta el reto de un gran movimiento en esta primera Sonata dentro del marco del Rondó, cuya alternancia de estrofas y estribillo facilita la coherencia formal. Tanto el Rondó como el Minuetto le sirven de marco de pruebas para experimentar con la forma sonata, mientras la forma intrínseca de este tipo de movimientos hace de soporte subyacente.

En cuanto al quinto y último objetivo, del análisis y de otros elementos como son su cuidada escritura y su encuadernación en el volumen denominado Sonatas junto a las otras cuatro, podemos concluir que se trata de una obra acabada. Como demuestra el análisis, la factura compositiva de esta obra es muy meditada y elaborada. Se observan en el original algunas correcciones hechas a posteriori, como es el caso de la eliminación

---

<sup>9</sup> Sagardía, A. “En torno a los compositores burgaleses Santamaría, Olmeda, Antonio José y Calleja”. Boletín de la Institución Fernán González (Burgos), febrero 1953, pp.472-482 y 653-662.

de barras de compás en la variación quinta del primer movimiento. Esto indicaría al menos una primera revisión de la obra. Hay otras sonatas completas que el autor no incluyó en el volumen de Sonatas, así como otros movimientos sueltos, como describí al hablar de las obras de Olmeda. La única sonata editada, la segunda, consta también en este volumen. Es esta la única en la que hay indicaciones dinámicas y de pedal, debidas posiblemente a la revisión del autor con motivo de su publicación. Aunque esta se produjo en 1910, una vez muerto Olmeda, consta una revisión de su mano sobre una copia realizada por Fidel Santamaría en 1906. La ausencia de indicaciones interpretativas nos muestra que no se preveía una edición a corto plazo. Sin embargo, por testimonios de sus contemporáneos, el propio autor trataba de difundir sus obras para piano en los ambientes madrileños interpretándolas. Se conoce el interés de Olmeda por propiciar el estreno de otras obras, como la carta que escribió a Jesús de Monasterio para que incluyera su Cuarteto en el ciclo de la Sociedad de Cuartetos<sup>10</sup>. Hasta donde he podido indagar por fuentes de hemeroteca, no hay constancia del estreno de esta Sonata. También parece ser el citado ejemplar del ADB el único de esta obra. Desde la muerte de Olmeda estuvo en manos de sus familiares, hasta el año 1994 en el que lo adquirió la Diputación Provincial de Burgos, pasando a conservarse en el Archivo de dicha institución. Su consulta es pública desde entonces. Desconozco el recorrido de estas Sonatas desde la muerte de Olmeda hasta su depósito actual. El volumen de Sonatas, así como otras obras del compositor, se encuentran con anotaciones escritas sobre quiénes son sus propietarias, Francisca Olmeda y Mercedes Escudero (su hija).

#### Bibliografía utilizada

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.

Benavides, A. (2011). *El piano en España*. Madrid: Bassus Ediciones.

Benavides, A. (ed.) (2014). *Maestros del piano español del siglo XX*. Madrid: Bassus Ediciones.

Carreras, J. J. (2001). HIJOS DE PEDRELL: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980). *Il Saggiatore musicale* 8, 121-169.

---

<sup>10</sup> ADB, Caja nº10.

Carreras, J. J. (ed.) (2018). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XIX*, v. 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 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.

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, 1891)*. Burgos: Diputación.

Disponible en: [https://www.academia.edu/35050047/Federico\\_Olmeda\\_-\\_Cuarteto\\_cuerda\\_Mib\\_M.pdf](https://www.academia.edu/35050047/Federico_Olmeda_-_Cuarteto_cuerda_Mib_M.pdf)

Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española, vol.5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.

Heine, C. (1997). "La idea de sonata en la música de piano de Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid". *Revista de Musicología* 21, 535-551.

Heine, C. (2003) "La variación en las Sonatas para piano de Joaquín Turina". *La musique entre France et Espagne: Interactions stylistiques (1870-1939)*. Paris: Ed. Louis Jambou, pp.269-290.

Heine, C. (2010) "La enseñanza de Vincent d'Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: Las Sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)". En G. Pérez Zalduondo, M. I. Cabrera García, (coords.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Kühn, Cl. (1994). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor.

Le Bordays, C. (1977). *La musique espagnole*. Vendôme: Presses Universitaires de France.

- Llano, S. (2008). “Dos Españas y una sola música: Henry Collet, entre el federalismo y el centralismo”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 15, 75-97.
- 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.
- Olmeda, F. (10/10/1902). “La música de nuestro boletín”. *Liga Orgánica*, 1, 4-5.
- Olmeda, F. (1903). *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular 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.
- Pérez Zalduondo, G. y Cabrera García, I. (coords.) (2010). *Cruces de caminos: Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- 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* (pp. 365-370). Soria: Diputación.
- Ros-Fábregas, E. (1997). «La biblioteca de Federico Olmeda (1865-1909) en la Hispanic Society of América en Nueva York». *Revista de Musicología* 20, 553-570
- Rosen, Ch. [1980] *Formas de Sonata* (1ªed, 1987). Barcelona: Editorial Labor. p.322.
- 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.
- Sagardía, A. (1953). “En torno a los compositores burgaleses Santamaría, Olmeda, Antonio José y Calleja”. *Boletín de la Institución Fernán González* 32, 472-482. Disponible en <http://riubu.ubu.es/handle/10259.4/1102>

- Salas, Gemma (1999). *Piano romántico español*. Madrid: ICCMU, Serie Antologías vol. 6.
- Salazar, A. (1930). *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave.
- Sopeña, F. (1976). *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Subirá, José. (1947). *Historia de la música*, Tomo II. Barcelona: Salvat Editores.
- Vega Toscano, Ana (1997). *Estudios para piano. Antología (siglo XIX)*. Madrid: ICCMU, Serie Antologías vol. 4.
- Villalba, L. (1909). “Federico Olmeda”. *Ciudad de Dios* 78, 574-583.
- Virgili Blanquet, M. A. (2004). “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Revista Catalana de Musicología* 2, 181-202.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor.

#### 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].
- Fernández de la Cuesta, I. (2016). “Institución Fernán Gonzalez, Ismael Fernandez-Legado musical de Federico Olmeda”. <https://www.youtube.com/watch?v=PO-XG87oUT8>. [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].
- Valdivieso Arce, Jaime L. (s.f.). Federico Olmeda San José: Uno de los más importantes folkloristas burgaleses. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-olmeda-san-jose-uno-de-los-mas-importantes-folkloristas-burgaleses/html/>> [Disponible 01/10/2018]

#### Grabaciones

- Cuarteto Leonor. (2015). *Cuarteto de cuerda en Mi bemol Mayor*. Burgos: Caja de Burgos Fundación.

Gonzalo López, J. (2018). *El órgano Hermenegildo Gómez-1860 de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca*. Huesca: Publicación del Cabildo de la Catedral de Jaca (Huesca).

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](http://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.

Ferrandiz, 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 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000583608&page=1&search=Quien+es+Olmeda&lang=es>

Otaño, N. (1909). “Don Federico Olmeda, Pbro”. *Música Sacro-Hispana* (Valladolid, Bilbao), nº22, p.8, pp.227-228.

Otaño, N. (1910). “Una gloria burgalesa”. *Música Sacro-Hispana* (Bilbao), nº13, p.131-135.

Villaba, L. (1909). “F.Olmeda”. *Ciudad de Dios*.(El Escorial), vol.LXVIII, pp.579-583.

Villaba, L. (1909). “Federico Olmeda”. *El Buen Consejo* (El Escorial), vol.I, p.115



## Abreviaturas

ADB: Archivo de la Diputación de Burgos

HSA: Hispanic Society of America

c. : compás

cc: : compases

ss. : siguientes

# ANEXO I

## Partitura de la Sonata



n<sup>o</sup> 12

Sonatas para Piano

Inédita

Proprietor De Francisca Almeida residente en Puerto de Lima  
Calle de Losir }

1 *Mod<sup>to</sup>*

Tema

1 2

I II I V I V I IV

8

I V (III) I I V I II I I

Variacion 5<sup>a</sup>

I I I V

5

I I I V I I

10

I I I V I I

15

I II V I I

1

3

2

Var.<sup>n</sup> 2<sup>a</sup>

5

IV

10

15

1

Var.<sup>n</sup> 3<sup>a</sup>

3

9

IV

Var. 12

Poco piu mosso

1

6

3am

11

15

I V I V

2a

3a

20

I V I V

26

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various note values, rests, and chord symbols. Key features include:

- Staff 1 (Measures 1-5):** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo marking "Poco piu mosso" is written above the staff. Measure numbers 1, 6, 11, 15, 20, and 26 are written in blue ink at the beginning of their respective systems.
- Staff 2 (Measures 6-10):** Continues the piece with complex rhythmic patterns and chordal textures. A marking "3am" is written above measure 7.
- Staff 3 (Measures 11-14):** Features more intricate melodic lines and chordal accompaniment.
- Staff 4 (Measures 15-19):** Includes green handwritten markings "I V I V" above measures 15, 16, 17, and 18, likely indicating chord changes. A "2a" marking is present above measure 18.
- Staff 5 (Measures 20-25):** Continues the development of the piece with similar rhythmic and melodic motifs.
- Staff 6 (Measures 26-30):** The final system on the page, ending with a double bar line.

The score is densely written with many accidentals and dynamic markings, characteristic of a detailed handwritten manuscript.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The music consists of several measures of notes, some with stems pointing upwards. A blue '30+' is written at the beginning of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The word "Largo" is written in the first measure. The notation includes notes and rests. A blue '1' is written above the first measure, and a blue '22' is written above a later measure. A blue '30' is written at the beginning of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The word "Largo" is written at the beginning. The notation features a long, sweeping melodic line with many notes. A blue '3' is written at the beginning. A blue '46' is written above the first measure. A green box containing the Roman numeral "V" is written above the staff. The phrase "ritard. molto" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes notes and rests. A blue '5' is written at the beginning. A green box containing the Roman numeral "IV" is written above the staff. The word "ritard." is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes notes and rests. A blue '8' is written above the first measure. A green box containing the Roman numeral "III" is written above the staff. The phrase "ritard. molto" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes notes and rests. A blue '10' is written at the beginning. A green box containing the Roman numeral "II" is written above the staff. The word "ritard." is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes notes and rests. A green '67c.' is written at the bottom of the page.



514

6

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with some chordal accompaniment. There are some handwritten annotations in green ink, including a box containing the letters 'V' and 'G'.

Tempo di Lortzico  
Var. 6<sup>a</sup>

Handwritten musical notation on a grand staff, continuing the piece. It features a melodic line with many slurs and a bass line with chords. A green box with the letter 'V' is visible above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff, showing further development of the melody and accompaniment. The notation includes various rhythmic values and slurs.

Handwritten musical notation on a grand staff. A large, sweeping slur covers a significant portion of the upper staff. A red dashed vertical line is drawn through the music.

Handwritten musical notation on a grand staff. Two green boxes containing the letters 'V' and 'G' are placed above the staff. The notation continues with melodic and harmonic development.

Lento  
Var. 6<sup>a</sup>

Handwritten musical notation on a grand staff, marked 'Lento'. The tempo is slower, and the notation features a prominent melodic line in the upper staff and a supporting bass line. A blue '1' is written above the staff.

I III V J

3

6

II V VII# I IV V# IV V I III

9

V I IV V VI I VI II V

erob  
melbika

12

I  $\frac{V}{12}$  de la II VII# I VI# V

15

I VII# VII# V I III V I

18

II V VII# I

II<sup>6</sup> napoletane V I II# V

(pedal I =

I pedal I II V I Mayor

All<sup>o</sup>

Var 3<sup>a</sup>

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with some accidentals and a measure marked with a blue '1'.
- Staff 2:** Features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and stems. A blue '5' is written at the beginning.
- Staff 3:** Continues the complex rhythmic pattern. A blue '10' is written at the beginning. A red vertical line is present.
- Staff 4:** Shows a mix of rhythmic patterns and some chordal structures. A blue '14' is written at the beginning. A red vertical line is present.
- Staff 5:** Continues the complex notation. A blue '18' is written at the beginning. A red vertical line is present.
- Staff 6:** The final system, ending with a blue '22'. A red vertical line is present.

Additional annotations include:

- Green boxes containing the Roman numeral  $V/IV$  on the first and fifth staves.
- A green box containing the Roman numeral  $V$  on the third staff.
- A green box containing the Roman numeral  $V/IV$  on the fourth staff.
- A green box containing the Roman numeral  $V$  on the fifth staff.
- A green box containing the Roman numeral  $V/IV$  on the sixth staff.
- The word "pedal I" written in green at the bottom right.
- A red vertical line on the first staff, and red dashed lines on the second, third, fourth, and fifth staves.
- Handwritten notes like "8va" and "8va" with dashed lines indicating octave shifts.

pedal I

$V/IV$

Handwritten musical notation, measures 1-10. Includes notes, rests, and chord symbols such as *IV pedant I* and *IV*. A blue bracket highlights a section of the music.

Handwritten musical notation, measures 11-15. Includes notes, rests, and chord symbols such as *I* and *IV*. A blue bracket highlights a section of the music.

*Minuetto*

Handwritten musical notation, measures 16-20. Includes notes, rests, and chord symbols such as *IV-VI* and *V-VI*. A blue bracket highlights a section of the music.

Handwritten musical notation, measures 21-25. Includes notes, rests, and chord symbols such as *c. f. m.*, *IV*, and *IV*. A blue bracket highlights a section of the music.

Handwritten musical notation, measures 26-30. Includes notes, rests, and chord symbols such as *IV*, *IV*, and *IV*. A blue bracket highlights a section of the music.

Handwritten musical notation, measures 31-35. Includes notes, rests, and chord symbols such as *IV-VI*, *I*, *I*, *IV*, and *I*. A blue bracket highlights a section of the music.

94

50

56 *V de LA*

*IV IV IV I IV*

62

*Trio*

12

24

*Pedal V*

Handwritten musical score with multiple staves. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Key annotations include measure numbers (94, 50, 56, 62, 12, 24), dynamic markings (p, f), and performance instructions like "Trio" and "Pedal V". A blue bracket highlights a section between measures 50 and 62. A green bracket highlights a section at the bottom right. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and accidentals.



# Rondo

Mut. comodo

gracioso

A1

germen célula b

célula a

A2

4

9

8c

VII

VI

14

lento

B1

V7 de LA

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Rondo". The score is written on two systems of staves. The first system starts at measure 1 and includes the tempo marking "Mut. comodo" and the character marking "gracioso". It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first system contains measures 1 through 8. The second system starts at measure 9 and includes the tempo marking "lento". It also features a treble and bass clef with a key signature of one sharp. The second system contains measures 9 through 14. The score is annotated with several handwritten notes and markings: "A1" and "A2" are boxed in blue; "célula a" is written in pink; "germen célula b" is written in orange; "8c", "VII", and "VI" are written in green; and "V7 de LA" is written in green at the bottom. There are also some blue numbers (4, 9, 14) marking the beginning of sections. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

19  $\beta$  H

24  $\beta$  8 IV de SI

29  $\beta$  E menor

33  $\beta$  6#7

37  $\beta$



44 **A1**

Handwritten musical notation for system 1, measures 44-45. The top staff contains a melodic line with a 1/2 time signature. The bottom staff contains a bass line. A pink box highlights a measure in the top staff.

46 **A2**

Handwritten musical notation for system 2, measures 46-47. The top staff contains a melodic line. The bottom staff contains a bass line with dense chordal accompaniment. A pink box highlights a measure in the top staff.

50  
51 *loso*

Handwritten musical notation for system 3, measures 50-51. The top staff contains a melodic line. The bottom staff contains a bass line with dense chordal accompaniment. A dashed line is drawn above the top staff.

56 **A1+**

Handwritten musical notation for system 4, measures 56-57. The top staff contains a melodic line. The bottom staff contains a bass line. A pink box highlights a measure in the top staff.

60

Handwritten musical notation for system 5, measures 60-61. The top staff contains a melodic line. The bottom staff contains a bass line with dense chordal accompaniment. A pink box highlights a measure in the top staff.

64

15

Handwritten musical notation for measures 64-67. The top staff contains a melodic line with various notes and accidentals. The bottom staff contains a bass line with chords and some accidentals. A green arrow points to the bottom staff with the text "III de SI".

68

Handwritten musical notation for measures 68-70. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line. A green arrow points to the bottom staff with the text "Vij pedal de SI (Vij)". A blue square highlights a measure in the bottom staff.

71

Handwritten musical notation for measures 71-74. The top staff features a complex melodic line with many accidentals and some "x" marks. The bottom staff contains a bass line with chords. A green line is drawn across the top staff.

75

Handwritten musical notation for measures 75-78. The top staff contains a melodic line with triplets. The bottom staff contains a bass line with chords. A green line is drawn across the top staff.

78

Handwritten musical notation for measures 78-81. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line. A green arrow points to the bottom staff with the text "SI#". A blue square highlights a measure in the bottom staff.

82

do#

F#

si

pedal de si

86

91

ja

96

des-B1

100

IV de LA

la menor

104 17

des-B2

7

IV

more

109

113

de Mayor I

IV

more

118

I de la

de la

more

123

pedal I

IV

more

8a  
128

133

A1

138

A2

8a  
145

A1 Canon

151

B1

156

19

18

162

132

167

172

176

A1+1

180

185

20

190

194

198

203

208

pedal

212 21 Coda A1 coda 19

216 C coda

220

225

230 celula b

235 celula a



**ANEXO II**  
**Inventario del ADB**



**DIPUTACION PROVINCIAL DE BURGOS. FONDO FEDERICO OLMEDA.  
INVENTARIO:**

**CAJA N° 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 N.º 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 N.º 3:

**Obras musicales de Olmeda (bastantes borradores)**

| Número | Título de la obra  |
|--------|--|
| R. 2   | La Virgen de Lourdes (zarzuela en tres actos). Hay diez números de música:<br>- N.º 1. “Su faz asoma risueña al alba”<br>- N.º 2. “Allá en los cielos sonó su acento” (coro)<br>- N.º 3. “Salve, oh Virgen graciosa de Lourdes” (dueto)<br>- N.º 4. “Obra prodigiosa la fe divina” (cavatina)<br>- N.º 5. “Llevada en alas de los querubes” (solo y coro)<br>- N.º 6. “Un himno a María festivos cantemos” (coro de ángeles)<br>- N.º 7. “Siempre que el claustro, puerto tranquilo” (arieta)<br>- N.º 8. “Venid a las bodas del Dios verdadero” (coro)<br>- N.º 9. “Ya viene la esposa de ver a su amado” (coro)<br>- N.º 10. “Un Dios recompensa”. |
| R. 9   | Himno “Pange lingua”, a 6 voces el coro y 4 la estrofa<br>(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)<br><br>“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 “Memento mei”)<br>[20-21-X-1887]  |
| R. 36  | “Canciones populares montañesas para Orfeón” (s/f). ca. X-1901 (22 p.)<br>Contiene: n.º 1. Nocturno. n.º 2 Melodía. n.º 3 Canto de cuna. n.º 4 Serenata. n.º 5 Barcarola. n.º 6 Danza.   |
| R. 37  | “Christus factus est” (Gradual de la misa de Jueves Santo y para las Tinieblas).<br>(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.<br>(VI-1885)  |
| R. 59  | “Himno infantil” compuesto para la fiesta de la Enseñanza de Burgos<br>(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<br>R. 157 | Dos “Nocturnos” para violín y piano (1888):<br>- 1º dedicado a D. Nicolás Márquez<br>- 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).<br>(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).<br>[ca. 1888]  |
| R. 179           | 2º Impromptu [en La bemol mayor]. Primer Capricho. (6 p).<br>(I-1890)  |
| R. 223           | “Sonata” (en Do menor) para piano (s/f): Allegro con brío (8 p.). Solo 1º tipo.<br>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.  |
|                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ 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:<br/>¡Ay! Os pobriños gallegos<br/>Moito queren a sua terra...<br/>E van morrer sin consolo,<br/>Sempre lonxe ... lonxe d’ela;<br/>(Espiñas, follas e flores - Carvajal<br/>A miña aldea, pág. 52)<br/>El texto de la plegaria, premiado, es “Sub tuum praesidium” (6 pp.)</li> </ul> |
|                  | “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 N°. 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 N°. 4:

**Obras musicales de Olmeda (bastantes borradores)**

|        |   |
|--------|---|
| R. 8   | Salve (dedicada a mi maestro D. Damián Sanz)<br>4 voces mixtas, flautín, flauta, clarinete...<br>[III-1885]               |
| R. 12  | Bendita sea tu pureza<br>Tenor solo, violoncello ad libitum y arpa o piano<br>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.<br>Obras para órgano: 8 páginas en total.            |
| R. 61  | Canción [en Mi mayor]<br>[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.<br>[Burgos 25-26-XI-1887]                                       |
| R. 170 | Nocturno 2º (Romanza sin palabras) [en do menor]; 25 p.<br>[28-XI-1887]   |
| R. 172 | El adiós (Balada para piano) [en sol menor]; 4 p.<br>[5-IV-1888]  |
| R. 173 | Mazurka de concierto [en la mayor]; 4 p.<br>[30-X-1888]   |
| R. 174 | Scherzo [en Si bemol mayor]; 4 p.<br>[XII-1888]   |
| R. 178 | Pavana [en la menor]; 4 p.<br>[30-X-1889]   |
| R. 231 | Ofertorio en Re mayor<br>[26-X-1887]  |
| R. 242 | - Ofertorio Solemne: (Incensum istui á te benedictum), Burgos Marzo, 1891.<br>5 páginas.                                  |
| R. 243 | - Consagración. Burgos 15 diciembre 1891. 1 página.<br>- 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 partituras.
- “Nocturno descriptivo. En la Isla. A 3 voces **ññññ** “ (5 pp.). También hay 4 pp. con acompañamiento de piano y 3 partituras.
- “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 (triple 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 N° 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”), Zartzico, 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 N° 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 N°. 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 N° 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 N° 8:

▪ **Obras musicales y literarias de Olmeda editadas:**

- Obras musicales y literarias de Olmeda editadas. (De algunas obras hay varios ejemplares).

|  |
|--|
| ▪ Revistas musicales:  |
| <p>“<u>Voz de la música: revista bimestral de música sagrada</u>”: (Madrid)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Año II, septiembre de 1908, nº 11. (Duplicada).</li> <li>• Año III, Enero de 1909, nº 13”.</li> </ul> |
| <p>“<u>Voz de la música: periódico de música sagrada</u>”: (Burgos: Imp. Monte Carmelo)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Año I, noviembre de 1907, nº 6.</li> </ul>  |
| <p>“<u>Musical Emporium</u>”</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Año II. Marzo-abril de 1909, nºs 12 y 13.</li> </ul>   |

\* 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” para piano (desde febrero de 1890): 83 pp. de música con 33 Rimas
- “Rimas” para piano (nºs. 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).
- “Psalms 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 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 N° 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).

## ANEXO III

# Biblioteca de Olmeda en la HSA



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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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. Huntington, fundador de la Hispanic Society. Este

<sup>1</sup> Sobre las colecciones de esta institución, vid.: *The Hispanic Society of America Handbook: Museum and Library collections*, New York, The Trustees 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*, XVIII/1-2, 1994, pp. 285-310.

<sup>2</sup> *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)<sup>3</sup>. Entre sus composiciones, López-Caló 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<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>. 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;

<sup>3</sup> LÓPEZ-CALO, J.: «Olmeda, Federico», *TNG*, 20 vols., Ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, XIII, p. 536. López-Caló 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.

<sup>4</sup> THOMPSON, O., ed.: *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, 11ª edición New York, Dodd Mead, 1985.

<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>. 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 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<sup>7</sup>.

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 constituida 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

<sup>6</sup> Vid. el texto completo del «Prólogo» en el Apéndice 1.

<sup>7</sup> 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.

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...<sup>8</sup>.

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<sup>9</sup>. 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 Higiní Inglés editó los Magníficats de Morales indicó que no pudo incorporar a su estudio aspectos relacionados con la «música 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 dúo 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.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 186-187. Vid. en el Apéndice, el original inglés íntegro.

<sup>9</sup> 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<sup>10</sup>. 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. Asimismo confío en que este catálogo de Hiersemann les anime a investigar los ricos fondos musicales de la Hispanic Society of America de Nueva York<sup>11</sup>.

#### 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 Hormisdæ 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].

<sup>10</sup> En la primera página de esta partitura se lee: Messe a grand Orchestre et Chœurs, chantée pour la première fois à l'Eglise de S. Philippe Neri le 15 Août 1853, et dédiée a S.M.E. EUGENIE sous les auspices de Mr. Baradère, Consul General par Pedro Tintorer.

<sup>11</sup> 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 modesta [sic] festorum...* Roma, 1585. [HC380/925].
- Manuale chori secund. usum. ord. frat. 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: *Missae 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, sacraeque cantiones in nativitate, B.M.V. aliarumque virginum festivitatis 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 profesores 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 armonía*. 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 en 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 armonía 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 guía 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 teor.-práct. de canto Gregoriano*. Madrid, 1890. [HC380/921].
- SILVARI, V.: *Manual de armonía*, 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-bibliográfico*. 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») |

- |     |                              |   |
|-----|------------------------------|---|
| 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 chirimías.  |
| 8.  | García, Carlos.              | Villancico per la Conception de nostra Señora. estribillo: Ha de la esfera 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.)<br>Oygameos retratos (S, A y continuo)  |
| 3. | Hidalgo, Juan.    | Déjame morenilla (duo, pero sólo hay S y acomp.)<br>Ay desdichado (S con Acomp.)<br>Quién son aquellos villanos (S con acomp.)<br>Ay que me río de amor (S con acomp.)<br>No queráis dormir mis ojos (S con acomp.)   |
| 4. | Hidalgo           | Ay que fineza (2 S con acomp.)<br>Viva más mil abriles (2 S con acomp.)<br>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)<br>En qué estado. Estribillo: Filis créeme. (S y continuo)  |

- |                    |   |
|--------------------|---|
| 8. Ruiz, Matías.   | Présteme el instrumento (A y continuo)<br>Hay dulce sentimiento (S y acomp.) Faltan las coplas. |
| 9. Vado, Juan del. | No te embargues, pensamiento (S con acomp.)<br>Para qué es amor (S, A sin acomp.)               |
| 10. Anónimo        | A Pascual Tiletta 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, continuo)                                       |
| 16. _____          | Recitativo: Rompa el ayre en suspiros (S y continuo)  |
| 17. _____          | Son los ojos de Tiletta. Estribillo: Mas ay que crueldad (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.)<br>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)<br>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.)<br>«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.

*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 tasa, 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 América 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 liturgical 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).