MÚSICA HISPANA

II

SERIE C: MÚSICA DE CÁMARA, 1

P. ANTONIO SOLER

(1729-1783)

III CONCIERTO PARA DOS INSTRUMENTOS DE TECLA

TRANSCRIPCIÓN POR

SANTIAGO KASTNER

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

BARCELONA, 1952

MÚSICA HISPANA

II

SERIE C: MÚSICA DE CÁMARA, 1

P. ANTONIO SOLER

(1729-1783)

III CONCIERTO PARA DOS INSTRUMENTOS DE TECLA

TRANSCRIPCIÓN POR

SANTIAGO KASTNER

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

BARCELONA, 1952

ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1952
© CSIC
© de esta edición: herederos de Santiago Kastner, 2019
e-NIPO: 694-19-231-1
Catálogo general de publicaciones oficiales: http://publicacionesoficiales.boe.es
Editorial CSIC: http://editorial.csic.es (correo: publ@csic.es)

INTRODUCCIÓN

El presente *Concierto en sol mayor* del Padre Fr. Antonio Soler (1729-1783) para dos instrumentos de tecla, que por primera vez se imprime, es el tercero de los que figuran en el único manuscrito hoy conocido, conservado en el Archivo de Música del Real Monasterio de El Escorial y cuyo título es: *Seis Conciertos de dos Órganos Obligados Compuestos por el P^e. Fr. Antonio Soler / Para la diversión del SS^mo. Infante de España Dn. Gabriel de Borbón, (Quaderno 1.º)*. Es un volumen apaisado, encuadernado en pergamino blanco, de 29,5 × 23,5 cm., de 50 folios de papel. El Concierto tercero ocupa los folios 19 a 26v. En el lomo exterior se lee: *P. Soler Conc^tos. de dos Organ^s*. De la indicación de *1.º* o *cuaderno 1.º* inferimos que este ejemplar serviría al ejecutante de la parte correspondiente al instrumento primero. De no ser así, tampoco sabríamos cómo explicarnos satisfactoriamente el hecho de que, por lo general, la parte de órgano primero contiene más indicaciones y señales alusivas a la interpretación que la del segundo. Asimismo la notación de los adornos está apuntada con más cuidado que en la parte del instrumento segundo. De éstos y de otros indicios todavía deducimos que el Infante Don Gabriel solía tocar las partes destinadas al instrumento primero y que usaría el manuscrito en cuestión. También nos parece la parte destinada al primer instrumento algo más adecuada al lucimiento de un alumno hábil que la otra, pues resulta un poco más brillante y de menos apoyo fundamental que la del segundo instrumento. Por esta causa, en la combinación de clave y órgano, será preferible tocar la parte primera en el clave y la segunda en el órgano, porque así suena mejor, pero no al revés.

A los que en nuestros tiempos recorren las bóvedas del Real Monasterio de El Escorial no les será fácil imaginarse que en aquel ambiente tan austero cuan severo haya sonado una vez la música de dos órganos del Padre Soler. Música galante y despreocupada, mundana y juguetona, zafada de caprichosos rizos rococó y aconchada de minués sonrientes. Desde luego, esta música no es sacra y su ambiente tampoco es de iglesia. Su contexto instrumental y el contenido musical no corresponden a las exigencias del órgano litúrgico. Sumamente leve y transparente, adscrito a la órbita del bajo cifrado y a la homofonización requerida por el estilo galante, que incluso contribuyó a que poco a poco se desvaneciese lo que de polifonía aparente aún quedaba, el tejido musical de los Conciertos pertenece al órgano de cámara de los países latinos cuya técnica del teclado, salvo raras excepciones, es idéntica a la del clave. Tampoco se caracterizan los contextos destinados al órgano de cámara hispánico por una exigencia del uso sistemático del pedalero, puesto que los instrumentos de aquel entonces no lo poseían del todo o sólo disponían, cuando mucho, de media docena de pisas para los pies, correspondientes a los tonos fundamentales y más frecuentes de los bajos. Tales pedaleros, de tamaño muy reducido, tampoco solían disponer de registros y de caños propios. Funcionaban sencillamente por hallarse sus pisas enganchadas a las teclas del único manual, correspondiéndose con los tubos de éste.

El hecho de haber sonado en el templo de El Escorial los Conciertos de dos órganos del Padre Soler, y también podemos decir el motivo de su composición, obedece principalmente a la feliz circunstancia de que en aquellos tiempos esta iglesia brindaba al maestro y a su egregio alumno varios órganos en buen funcionamiento, siendo posible deleitar y ejercitarse, durante las horas libres, en el conjunto y la sincronización de dos instrumentos de tecla. Es obvio que, siguiendo la costumbre de los demás organistas hispánicos de la época, Soler y el infante ensayaron y se concertaron, uno al lado del otro, en dos instrumentos de tecla, y de preferencia con cuerdas, que a la sazón les eran más accesibles, por ejemplo, dos clavecímbanos, dos clavicordios o monacordios, dos espinetas, clavicordio y espineta, clavecímbano y órgano portátil, dos órganos portátiles de cámara, etc., etc. Y siendo, como ya dijimos, la escritura para órgano de cámara y profano tan estrechamente emparentada con la para clavecímbano y clavicordio, resulta como consecuencia lógica que estos Conciertos, aunque su portada a eso no aluda, pueden tocarse perfectamente en los instrumentos de tecla con cuerdas. En este orden de ideas también conviene acordarse del importante detalle que, tanto en España como en Portugal, existen numerosas Sonatas o Tocatas del siglo XVIII para tecla en duplicado, y de modo que una vez se hallan en colecciones destinadas al órgano, mientras que sus réplicas se conservan en cuadernos adscritos al clave. Tal sucede con mucha frecuencia no sólo para demostrarnos que todavía en el siglo XVIII no existía en la Península separación nítida entre música de órgano y de clavecímbano o de clavicordio, sino igualmente para evidenciar hasta qué punto verdaderamente irreconocible confluyen y se confunden las composiciones de música para uno u otros instrumentos de tecla. Ya que la producción musical del Padre Soler coincide con la construcción, en la Península, de los primeros pianofortes y hoy es uso generalizado ejecutar también en esta clase de instrumento de tecla la música de la época del clavecímbano, ocioso será decir que estos Conciertos se acomodan perfectamente a la interpretación en dos pianos.

El título de Concierto de la presente obra es preciso entenderlo como equivalente a diálogo, cuando no a guisa de referencia a algo concertado o combinado entre dos cuerpos sonoros. Aquí en vano buscaríamos los moldes del concierto barroco, tal como se practicaron primero en Italia y poco después en Francia, Alemania y otros países del centro de Europa. Todos los primeros tiempos de los Conciertos del Padre Soler se reducen a la forma y a los principios tectónicos de la sencilla sonata bipartida para clave, que con tanta insistencia y hasta muy avanzada la época se cultivó en España. Las características de los fundamentos de construcción, conocidas de las sonatas del Padre Soler, están aquí patentes; con la sola excepción de que el motivo primero vuelve a ser redicho en la misma tonalidad *(sol mayor)* casi al comienzo de la segunda parte, y que esta reaparición se halla precedida de un nuevo episodio o motivo, que de *mi menor* modula, por *re mayor* a la tónica, cosa que, repartida por ambos instrumentos a manera de imitación, ocupa ocho compases. Apenas si queremos añadir que la preferencia del autor por el enfilamiento de motivos cortos, y la repetición de muchos de ellos a guisa de eco, favorece ventajosamente las posibilidades sonoras de dos instrumentos de tecla. Los registros contrastantes, sobre todo, del órgano y también del clave, encierran colorido suficiente para teñir profusamente de timbres variados a la abundancia de réplicas, imitaciones y ecos contenidos en estos trozos. El Padre Soler se muestra maestro consumado en el engranaje de dos instrumentos de tecla. La distribución del contexto por los cuatro pentagramas está realizada de tal modo feliz que, verdaderamente, ambos cuerpos sonoros cuajan a maravilla, estando ajenos a los temibles desequilibrios harto frecuentes en mucha música posterior para dos pianos.

Todos los segundos tiempos de estos Conciertos consisten en variaciones más o menos libres sobre un minué. Aunque la inclusión del minué signifique una concesión inevitable a la entonces moda francesa y a la danza universalmente en boga, sus variaciones, empero, representan testimonio fehaciente de cuán profundamente el Padre Soler estaba arraigado en las usanzas de la tras-

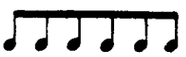
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

añeja y españolísima diferencia. A través de las ingeniosas diferencias de minué reflorece toda la luenga tradición ibérica del arte de glosar y de variar, para convencernos de que los influjos foráneos que, a partir de la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el XVIII, irrumpieron con vigor inusitado en la música hispánica, no consiguieron exterminar ciertas características del arte sonoro ibérico, perceptibles a lo largo de toda su historia.

Dada la costumbre y la idiosincrasia de los instrumentos españoles del siglo XVIII, no sorprende que el presente manuscrito, hijo de la época con todos sus defectos y cualidades inherentes, se atenga también, en parte, a las consabidas características de mucha prisa y poca profundidad; que la indicación y notación de apoyaturas, adornos y otros detalles, resulte escasamente inequívoca; y que mucho de lo sobrentendido por los músicos de los tiempos del Padre Soler no se halle escrito ex profeso en las partituras. Y esto son cosas de cuya presencia y realización sonora no puede prescindir ninguna interpretación integrada de modo absoluto en las exigencias y prácticas de aquel estilo musical.

Reproducimos en nuestra edición el texto original, habiendo enmendado los errores que se observan a la lectura del manuscrito. De estas correcciones damos fe y justificación en nuestra tabla que señala las erratas del original.

Todos los accidentes de que ocasionalmente carece el original y cuya falta en el texto impreso pudiera inducir a dudas o a realizaciones poco correctas de la armonía, los añadimos encima o debajo de la respectiva nota.

Nos esforzamos en reproducir con la mayor fidelidad posible la grafía musical, tal como se encuentra en el manuscrito, por encerrar ésta muchos detalles alusivos al fraseo o a la articulación. Aunque esta escritura revele su buena dosis de discrepancias y de inconsecuencias, la preferimos al afán de unificación de numerosos editores y transcriptores de música antigua, que sólo sirve para turbar o hacer desaparecer completamente las intenciones primitivas en cuanto a dicción musical. Para los compositores de la era del barroco no significaba lo mismo escribir  o ; o . Bien se puede ver en la edición original de un minué de Rameau, cuidada por el mismo autor, cómo para la primera vez de cada parte indica , pero para las repeticiones , mostrando que la articulación no ha de ser siempre la misma a través de la pieza entera. Y, a pesar de algunas incongruencias o faltas evidentes, casi siempre debidas a la precipitación con que escribieron los autores de aquellos tiempos, revelan estas notaciones de articulación distinta que simetría e igualdad en la repetición de frases idénticas o correspondientes no son regla invulnerable en esa música, y que el modo de dicción de una misma frase puede modificarse cada vez que ésta vuelva. Todo ello sirve para demostrar que cualquier interpretación viva y estilísticamente correcta, con el fin de animar el discurso sonoro, requiere variedad de la declamación y plasticidad cambiante de la articulación. La uniformidad simétrica y el equilibrio clásico que, en cuestiones de articulación, fraseo u ornamentación, la mayoría de editores y ejecutantes de los tiempos presentes quieren imprimir a la música barroca y rococó, no corresponden a la autenticidad de estilo ni a las intenciones artísticas de aquellos creadores musicales. Y huelga decir que reproducimos fielmente todos los arcos de fraseo contenidos en el original. Estos arcos y la articulación, tan a menudo inherente a la grafía, constituirán guía suficiente para que aun los intérpretes menos experimentados en esta clase de música puedan proveer, por deducción, a estas piezas del fraseo y de la articulación que exigen.

Modificamos de vez en cuando la postura y escritura en el sentido de lograr una distribución más equitativa de las notas sobre los sendos pentagramas correspondientes a ambos instrumentos.

Bastante superficial y desordenado se presenta el manuscrito en lo que se refiere a la notación de las apoyaturas cortas y largas, y de las *acciaccature*. En secuencias donde todas las notitas pequeñas se refieren a *acciaccature* hallamos indistintamente uns veces y otras ; asimismo puede surgir la señal de *acciaccatura,* siendo la intención una apoyatura. Corregimos o suplimos lo mejor posible esos descuidos, pero puede haber casos en que es posible vacilar entre si resultaría mejor una apoyatura o una *acciaccatura*. En nemerosos pasajes deberá decidir el gusto y criterio de los intérpretes si optan por apoyaturas más detenidas o más tajantes o si por la simple *acciaccatura*. Igualmente influye en esta cuestión el hecho de si se tañe en los órganos, en el pianoforte moderno, en el clavecímbano o en el monacordio, ya que cada tipo de instrumento posee sus propias condiciones sonoras. La *acciaccatura* muy tajante, por ejemplo, resulta mejor en el clave que en el órgano.

En lo que atañe a los adornos, que en el original son otro motivo más de desorden, podemos distinguir, a pesar de todo, entre , y *tr.*, resultando que es una reducción a mala caligrafía apresurada de *tr.* La señal de se referirá principalmente al quiebro o mordente sencillo con la nota superior. No conocemos del Padre Soler ninguna obra en que ocurra una señal especial para quiebros con la nota inferior a la real. Desde luego, en la ornamentación española y portuguesa, asimismo como en gran parte de la italiana, del siglo XVIII, se echa de menos lo explícito de la francesa y alemana. Admitimos que el Padre Soler usara también del mordente con la nota inferior a la real, especialmente en secuencias o líneas ascendentes, de suerte que según la evolución de la línea musical la señal de habrá servido para indicar quiebros sencillos en cualquier de los sentidos. Otrosí avisará dicha señal cuando es preciso aplicar quiebro doble o reiterado. Las señales de o *tr.* se refieren siempre a redobles o trinos con o sin resolución y de duración varia. Salvo algunas excepciones, y cuando no sería repetir la anterior, se comienza con la nota superior.

Fuera de los ya mencionados, existe en la práctica de la música de esa época infinidad de otros adornos que muy bien pueden hallar aplicación en estas páginas del Padre Soler. Otrora se concedía en este campo suma libertad a los intérpretes; conviene acostumbrarse nuevamente a tamaña elasticidad en la aplicación de floreos y ornamentos, que sienta mejor a esta música que cualesquier posturas herméticas.

Los adornos omitidos en el manuscrito y que se sobrentienden fueron añadidos en paréntesis. Los compositores del siglo XVIII, entre ellos J. S. Bach, D. Scarlatti y Häendel, empero, de cuando en cuando se complacían en no someter su aplicación de adornos a una simetría absoluta. Acaece que en frases idénticas o correspondientes omiten los ornamentos del todo o ponen otros. Lo cual hicieron para variar y proveer sus obras de aquella caprichosa libertad creadora y del hálito de repentización elegante que caracteriza su arte. Los compositores de la época del barroco, simultáneamente tañedores e intérpretes sagaces, propendían más a la improvisación que a la pedantería. Sea como fuere, para trozos graves conviene mantener simetría rigurosa, para los jocosos, de más efecto exterior y de exhibición de virtuosidad, es lícito aventurarse a la variación.

Otro problema importante constituye el del relleno armónico. En el siglo XVIII era regla y costumbre suplir con tino y discreción algunas armonías a los contextos delgados para tecla, procedentes de la órbita del bajo cifrado. Aquéllos, alejados de la densa trabazón de polifonía severa y privados de contrapunto horizontal, con poco más de dos voces, sonaban pobremente en el instrumento. Unas veces los autores proveían cifras para indicar el relleno, por ejemplo, Telemann y Seixas, pero otros no. En los Conciertos del Padre Soler tropezamos de vez en cuando con pasajes de hechura excesivamente delgada, los cuales, comportando relleno discreto, ganan mucho. Igualmente quedan mejor muchas cadencias finales después de habérseles añadido algunas armonías para completar los acordes. La tácita adjunción de armonías por parte del ejecutante pertenece, tal como la aña-

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

d'dura de ornamentos y floreos, a la ciencia de la reproducción del estilo en sus mínimos detalles. Por lo tanto recomendamos las agregaciones armónicas a todos cuantos deseen hacer sonar esta música con el ropaje que le es debido.

Insertamos en el texto las indicaciones de los registros de órgano tal como vienen en el original. Por resultar más que incompletas, apenas servirán de guía. Algunos trozos carecen en absoluto de registración. Merced al conocimiento de órganos antiguos, tan divulgado hoy, y de su disposición de juegos, los organistas de buena escuela moderna sabrán cómo proceder en la distribución de las sonoridades. En todo caso prevenimos contra cualquier super-registración. El cambio de registros no se manejaba en los órganos españoles de antaño con la misma facilidad y rapidez que en un órgano moderno. Y siempre aborreció el arte musical español los estruendos de colorido exagerado para atenerse a los senderos de la finura señoril y a la elegancia sencilla. Debido a los ya mencionados límites del micropedal antiguo, la ejecución será por lo tanto de preferencia *manualiter*.

Las aunque parcas indicaciones de registros significan también un punto de referencia pequeño para los tañedores de clave. Que sepamos ya no se conserva ningún clave español o portugués del siglo XVIII provisto del juego de 16 pies. Tal no excluye el uso del 16' en el clave moderno. Incluso pueden usarse otros juegos poco frecuentes en el clavecímbano antiguo. Las revivificaciones de música antigua no pueden efectuarse a manera de museo o de letra muerta; además, la sensibilidad y el oído del público del siglo XX son distintos de los del XVIII, siendo preciso incorporar las sonoridades de los instrumentos de ayer a las exigencias sonoras de hoy. Actitud semejante, autorizando o admitiendo claves de paleta sonora bastante más variada que los de antaño, no implica cualquier abuso de colorido. Dentro de la posibilidad de producir mayor cantidad de timbres sonoros contrastantes, es imperativo atenerse a la austeridad primitiva de los planos cuya unidad de sonido se deriva de la propia estructura musical, sin admitir cambios de registración caprichosos o en pugna con la lógica de la sintaxis de las frases musicales.

En cualquier instrumento, ya sea el órgano, el clave o el piano, es necesario respetar tanto la unidad de timbre dentro de la extensión de cada plano sonoro como los contrastes bien nítidos y súbitos durante la alternancia de los distintos planos. Esta técnica y construcción por oposición tersa de rellanos sonoros, rigurosamente delimitados, no se aviene con manchas de colorido impresionista, ni con efectos de *crescendo* o de *decrescendo* vagos que sólo borran la estricta sucesión de secciones y ablandan los contornos incisivos, fruto de la mentalidad musical de aquel entonces, muy arraigada en principios tectónicos racionales. A la libertad de la ornamentación, a la improvisación de los floreos y a la elasticidad de la agógica, corresponde la inexorable severidad de la dinámica musical.

Las mencionadas indicaciones de registros igualmente pueden contribuir a resolver algunos problemas sonoros inherentes a la ejecución de estos Conciertos en dos pianos modernos. Siendo ciertos registros del órgano y del clave octavizantes, y usándose, en ambos instrumentos, juegos de 16 a 4 pies, lo cual alarga el ámbito sonoro una octava hacia abajo o hacia arriba, será lícito proceder también en los pianos, ocasionalmente, a cambios de posición y trasladar algún trozo a octavas superiores o inferiores, o hasta doblar en octavas lo que está escrito en solfa sencilla. Así se reproducen en este instrumento, aunque de manera menos perfecta que en los órganos y el clave, los efectos resultantes de la combinación de juegos de tesitura diferente.

Por ejemplo, en el compás 41 del Minué de este Concierto, indicó el Padre Soler para el órgano segundo el registro de *flautín*. Como es sabido, éste suele ser un juego de 4; por lo tanto suena una octava más alta de lo que está escrito; pues, transportando en el piano segundo todo lo que está comprendido entre los compases 40 y 56 a la octava superior, se consigue reproducir los efectos del registro de cuatro pies, tal como suena en el órgano o en el clave. De ahí resulta un encadenamiento más racional y lógico entre el diálogo de las frases sostenido por cada instrumento, y contesta el piano segundo en la tesitura imaginada por el autor. Y huelga añadir que las cadencias de este trozo quedan mucho más ricas a través del mismo despliegue del ámbito sonoro. El propio Padre Soler, como se puede ver en este Concierto, desdobló algunos unísonos de ambos instrumentos para proveerlos de mayor amplitud.

El original está exento de indicaciones para la graduación dinámica. Aunque tañendo de modo muy cantable en el pianoforte o en el clavicordio, nunca convendrá olvidar el dinamismo por escalones de los órganos y del clave. Y baste de consejos para la interpretación.

A continuación exponemos la tabla justificante de las correcciones introducidas en nuestro texto:

Fol. 19 CONCIERTO TERCERO:

f. 19 compás 11, órgano 1.º, m. d.: semicorchea y dos fusas.

f 19v. compás 25_2, órgano 2.º, m. d.: cuatro semicorcheas en lugar de una negra y un grupo de tresillos de semicorcheas.

f. 20 compás 29_2, órgano 2.º, m. d.: en orig. cuatro semicorcheas: *fa, mi, re, do* con un 3 encima. Indicación de tresillos, sobrando el *do*.

f. 20 compás 37_1, órgano 1.º, m. d.: tres veces *sol*.

f. 20 compases 43-47, órgano 2.º: en orig. sin solfa, llevando el pautado en blanco la indicación de *unísono*. En la parte del órgano 1.º faltan algunas ligaduras para la segunda voz.

f. 21v. compás 72, órgano 2.º, m. d.: tres veces *do* y *fa*.

f. 22 compás 82_1, órgano 1.º, m. d.: tresillos de semicorcheas.

f. 22 compás 91 y f. 22v. compases 92-95, órgano 2.º: en blanco, llevando la indicación de *unísono*. En la parte del órgano 1.º faltan algunas ligaduras.

f. 22v. compases 1-8, órgano 2.º: en blanco con indicación de *unísono*.

f. 23 compases 11 y 12 se hallan en el orig. en los pentagramas destinados al órgano 1.º, pero siendo contestación de lo anterior, cuaja mejor y parece más lógico al ser ejecutados por el órgano 2.º

f. 23 compás 13-20, órgano 2.º: en blanco y sin indicación de *unísono*, pudiéndose deducir de lo anterior que deben tocar ambos instrumentos.

f. 24 compás 57_{2-3}, órgano 1.º, m. d.: las notitas de adorno carecen del rasguillo travieso.

f. 24v. compás 59_{1-2} órgano 2.º, m. d.: las notitas de adorno carecen de rasguillo travieso, faltando algunos de éstos en los compases a seguir.

f. 25 compases 81_3-f. 25v. comp. 95, órgano 1.º: del ms. no surge claramente si en la m. izq. la batería continúa o no (bajos obstinados sobre acordes descompuestos). Parécenos mejor cesar con ella a partir del comp. 81 para retomarla, quizá no con demasiada insistencia, en los comp. 89-95. A veces, según el instrumento, órgano, clave o piano, quedará mejor un arpegio sencillo o, de cuando en cuando, acordes quebrados rápidamente desde su base hacia arriba.

f. 25v. compás 96-f. 26 comp. 115, órgano 1.º, m. d.: A través de todos estos compases es preciso mantener constantemente la figuración de los acordes descompuestos y con nota repetida, tal como al comienzo está indicado por el autor. Sirve esto para producir el efecto de un acompañamiento obstinado de guitarra.

SANTIAGO KASTNER

ADVERTENCIA: *Iniciamos la publicación de la serie de los seis Conciertos del Padre Soler con el 3.º por ser el que hasta ahora se tornó más conocido gracias al disco Pathé 75 CPTX 225/226, grabado por R. Gerlin (clave) y N. Pierront (órgano); y, sobre todo, por habérnoslo pedido numerosos tañedores de tecla de Europa y de América interesados en audiciones públicas de esta obra. A continuación seguiremos el orden del manuscrito, editando próximamente el Concierto 1.º*

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

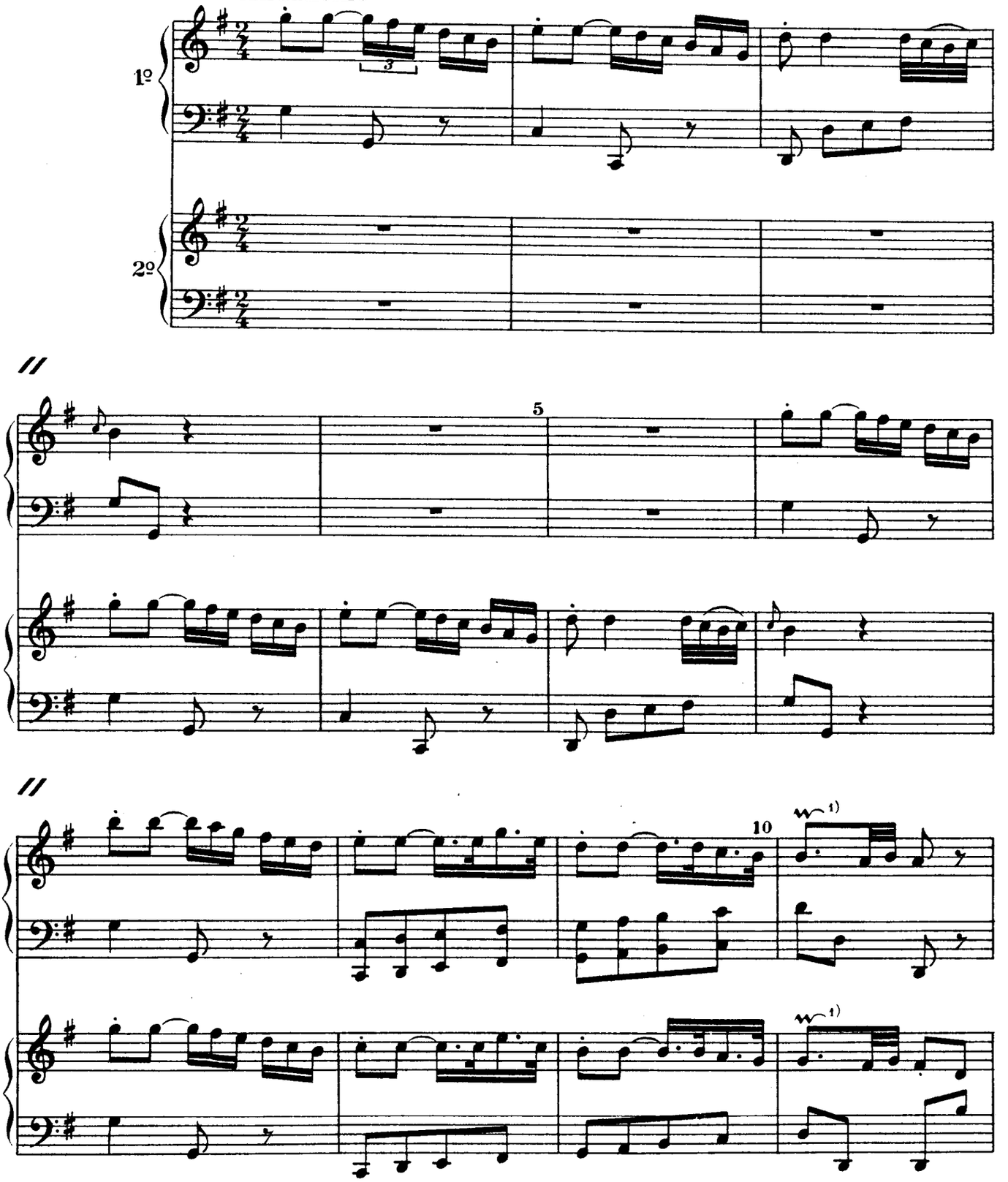
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

III CONCERTO

ANTONIO SOLER

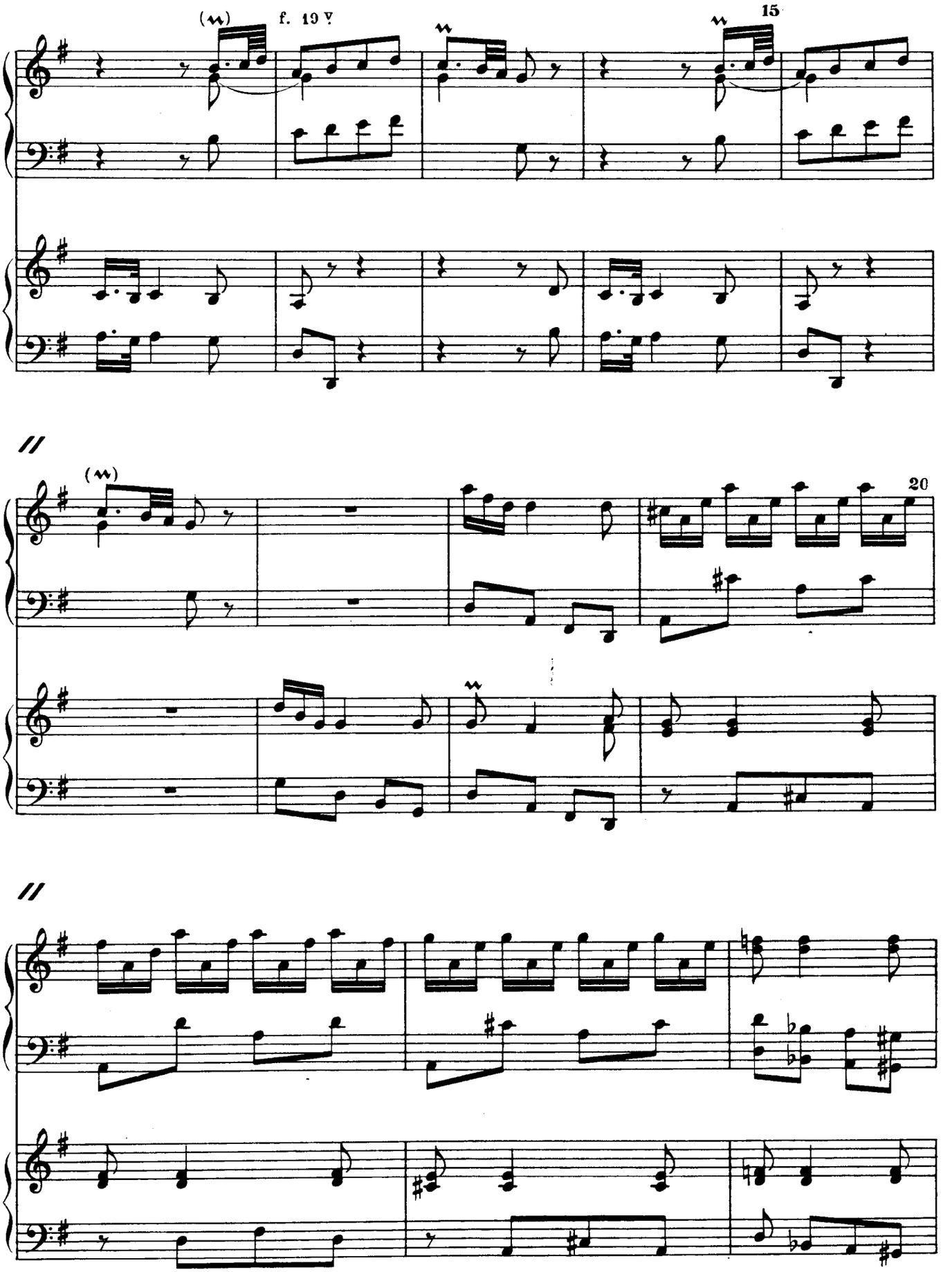
I

f. 19 **Andantino**

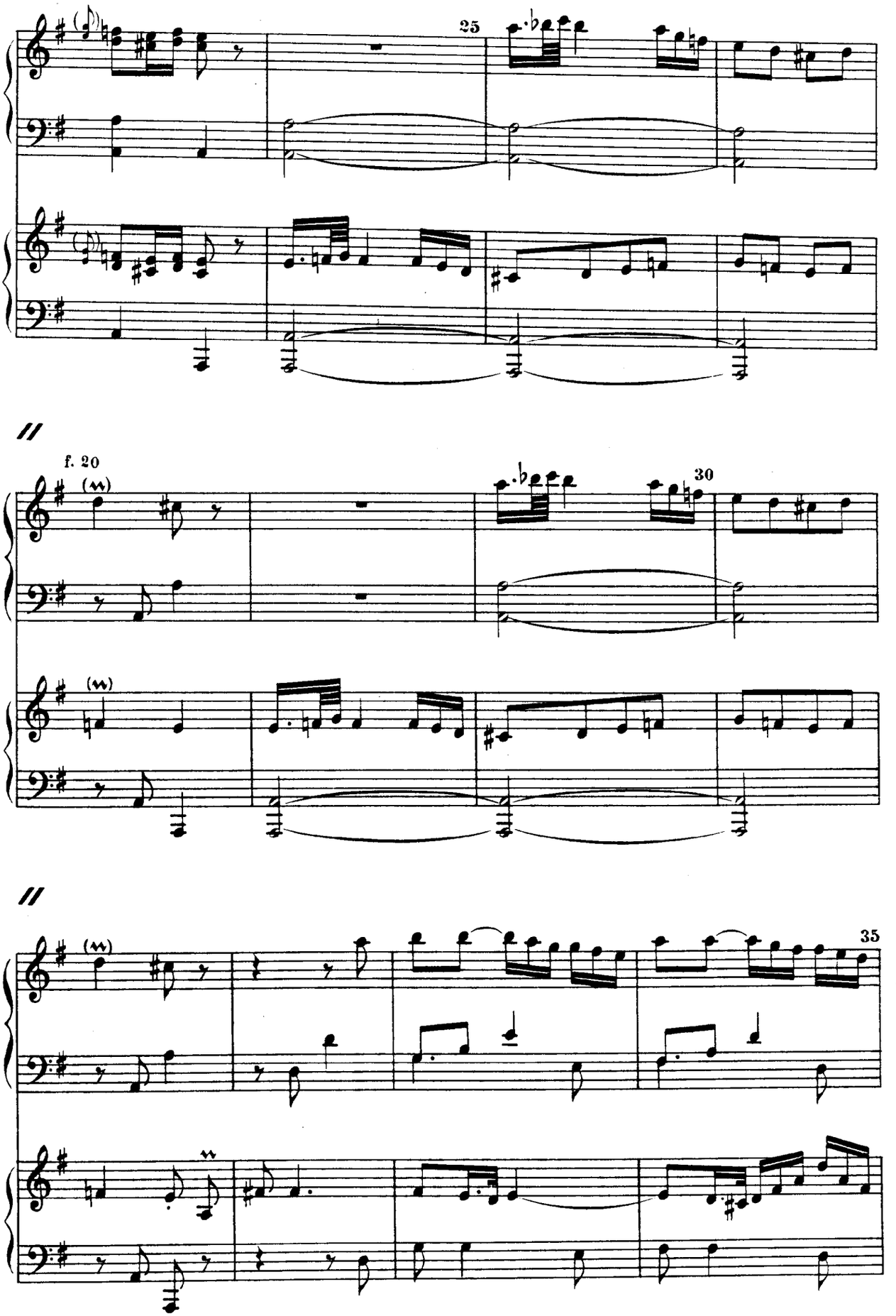


1.) ~ = tr. comenzando con la nota superior.

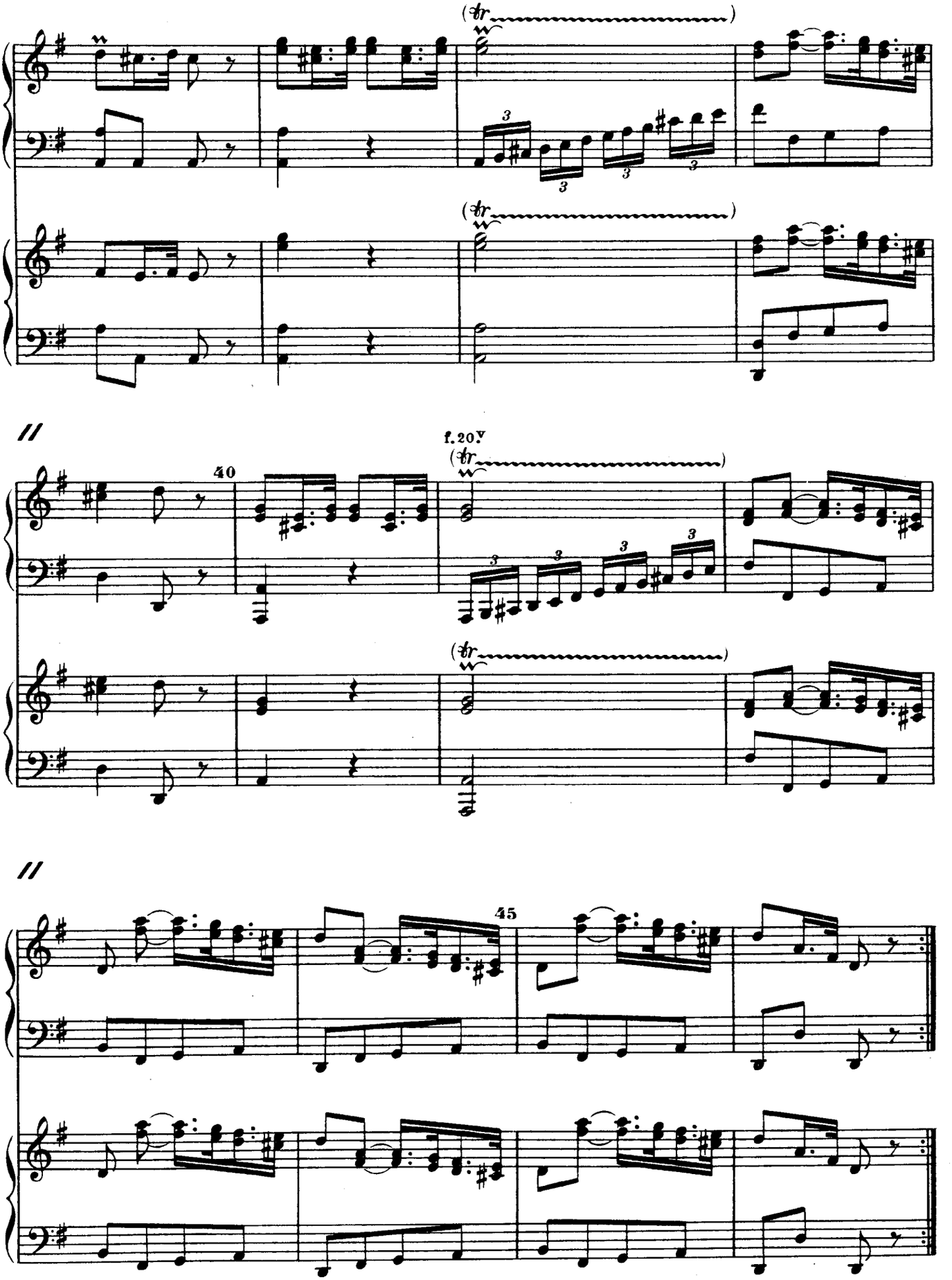
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



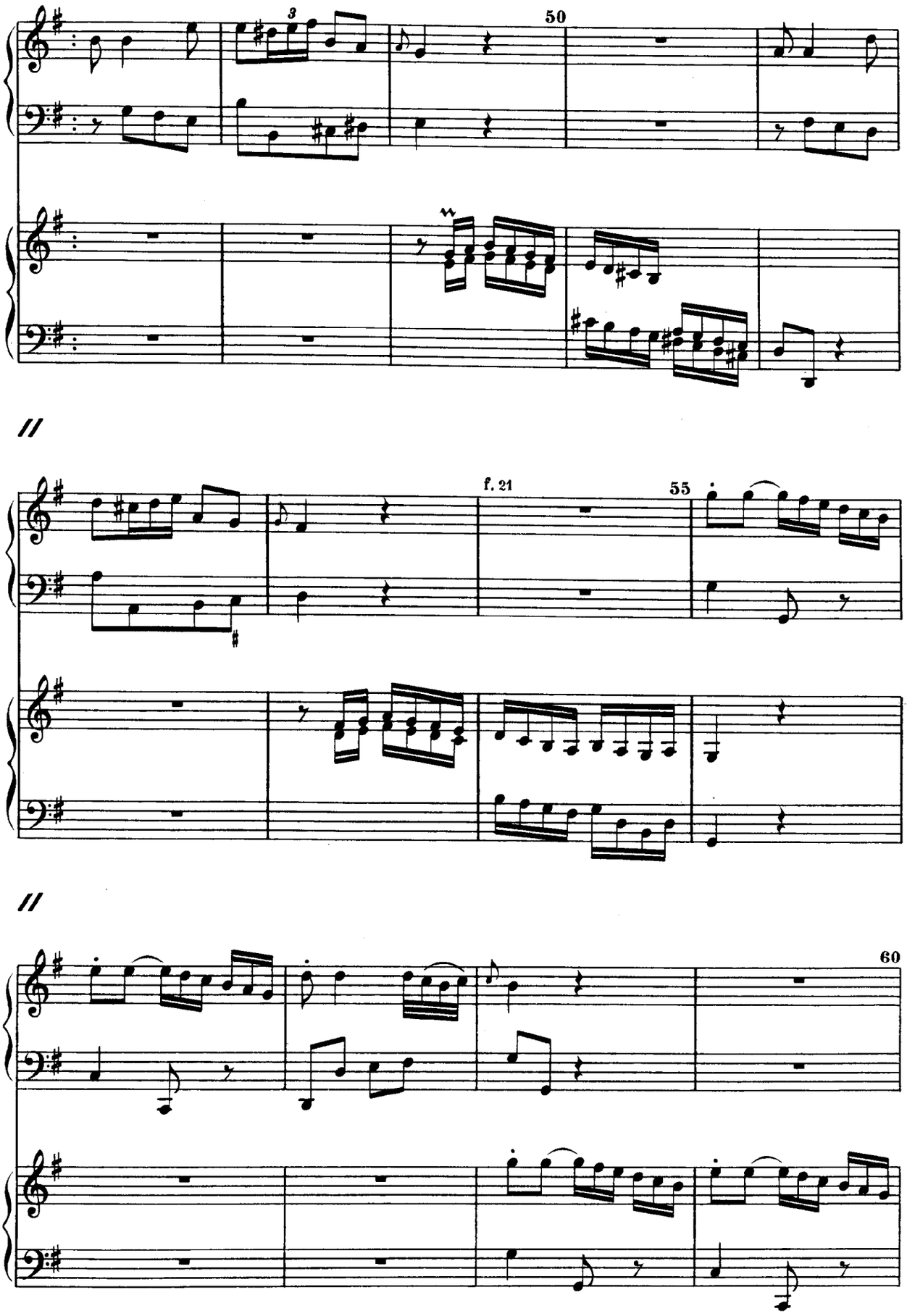
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



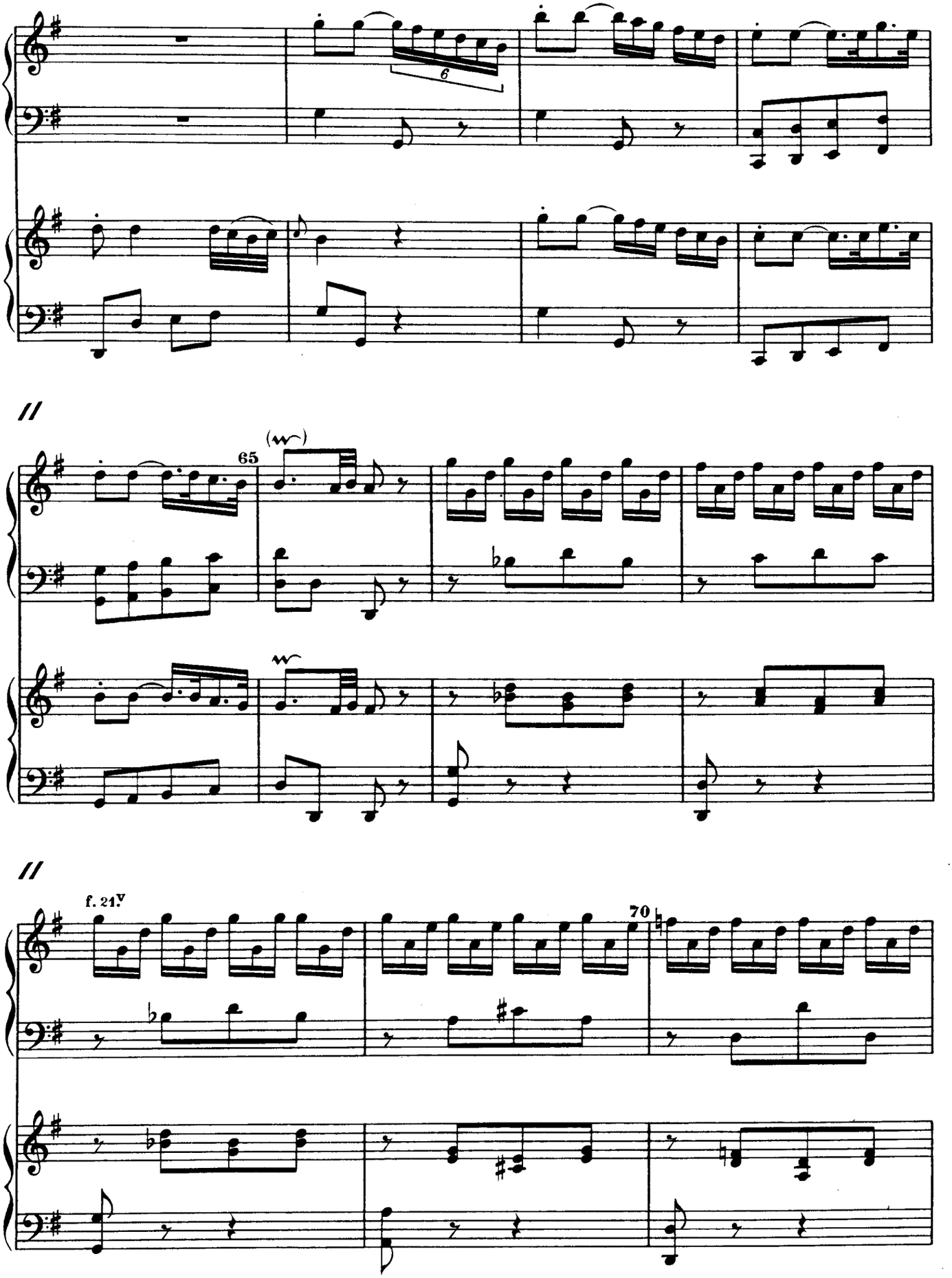
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



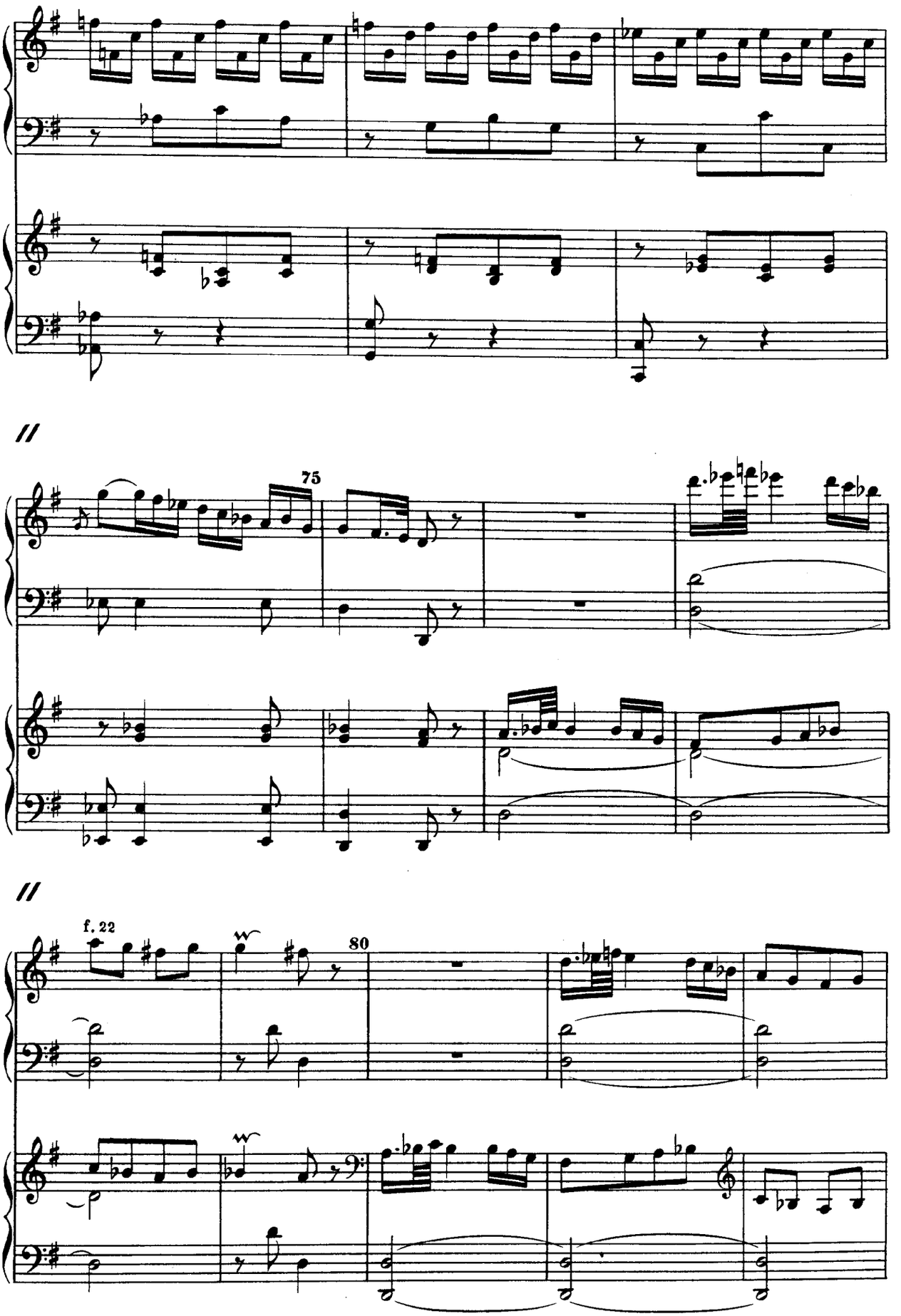
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



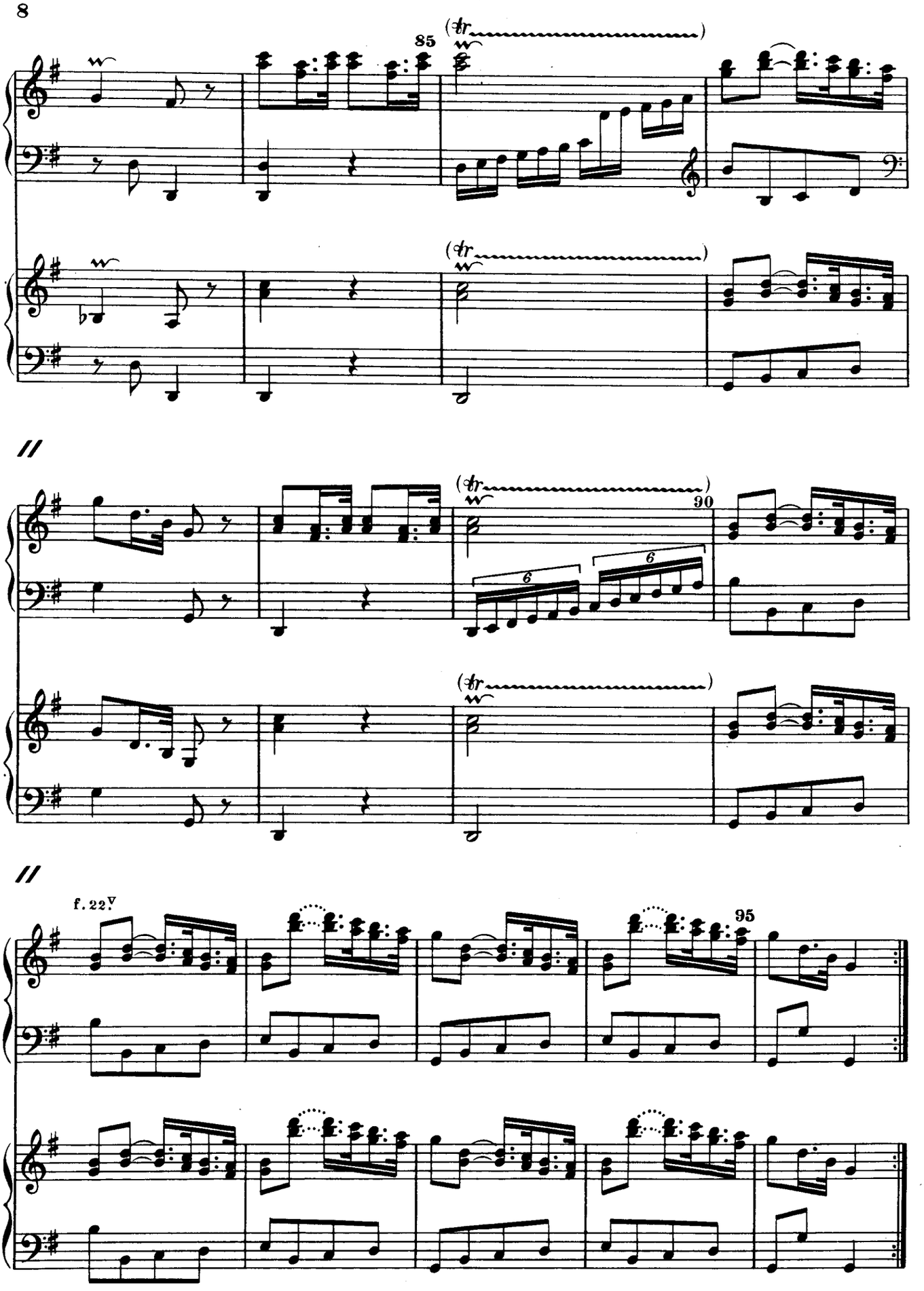
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

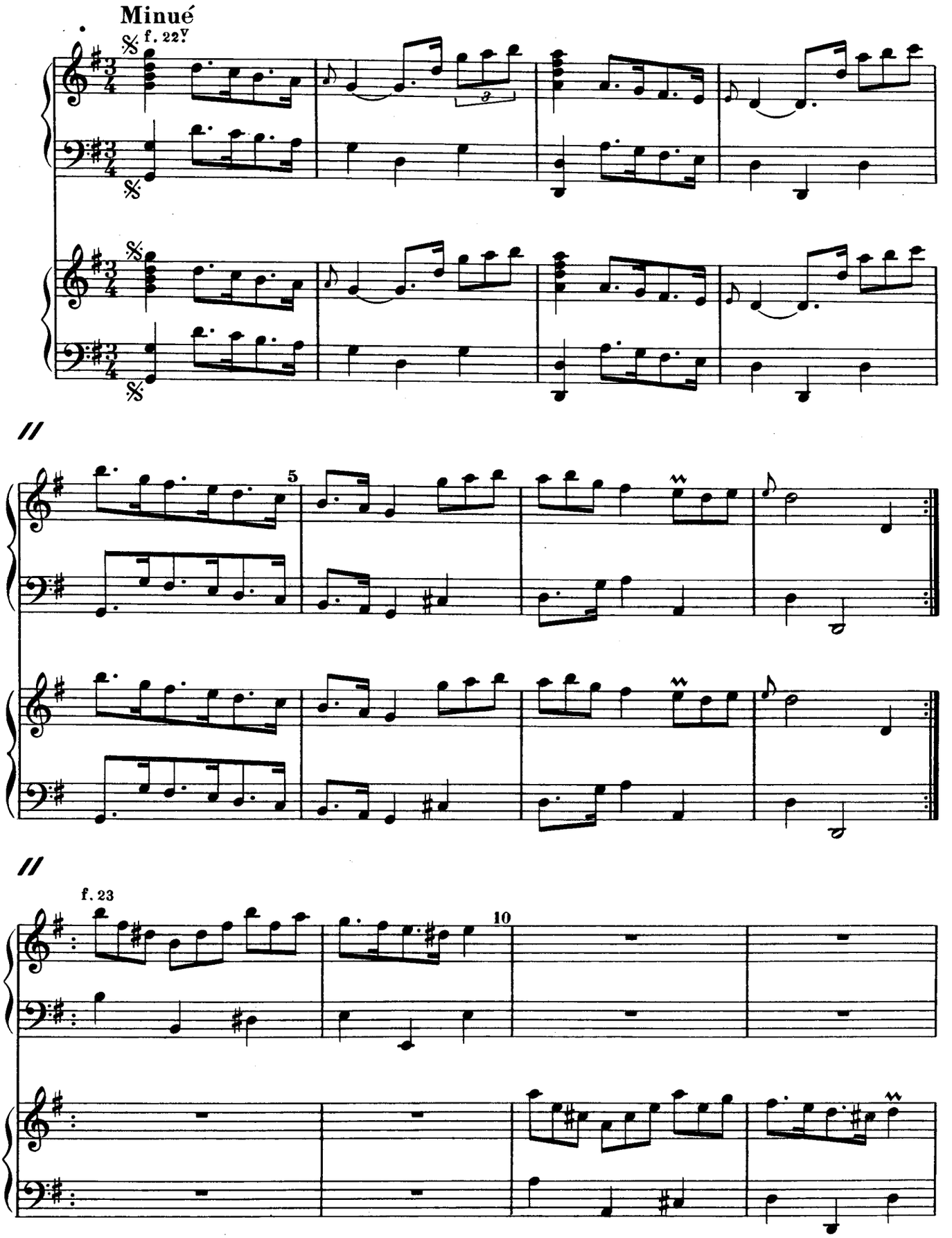


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

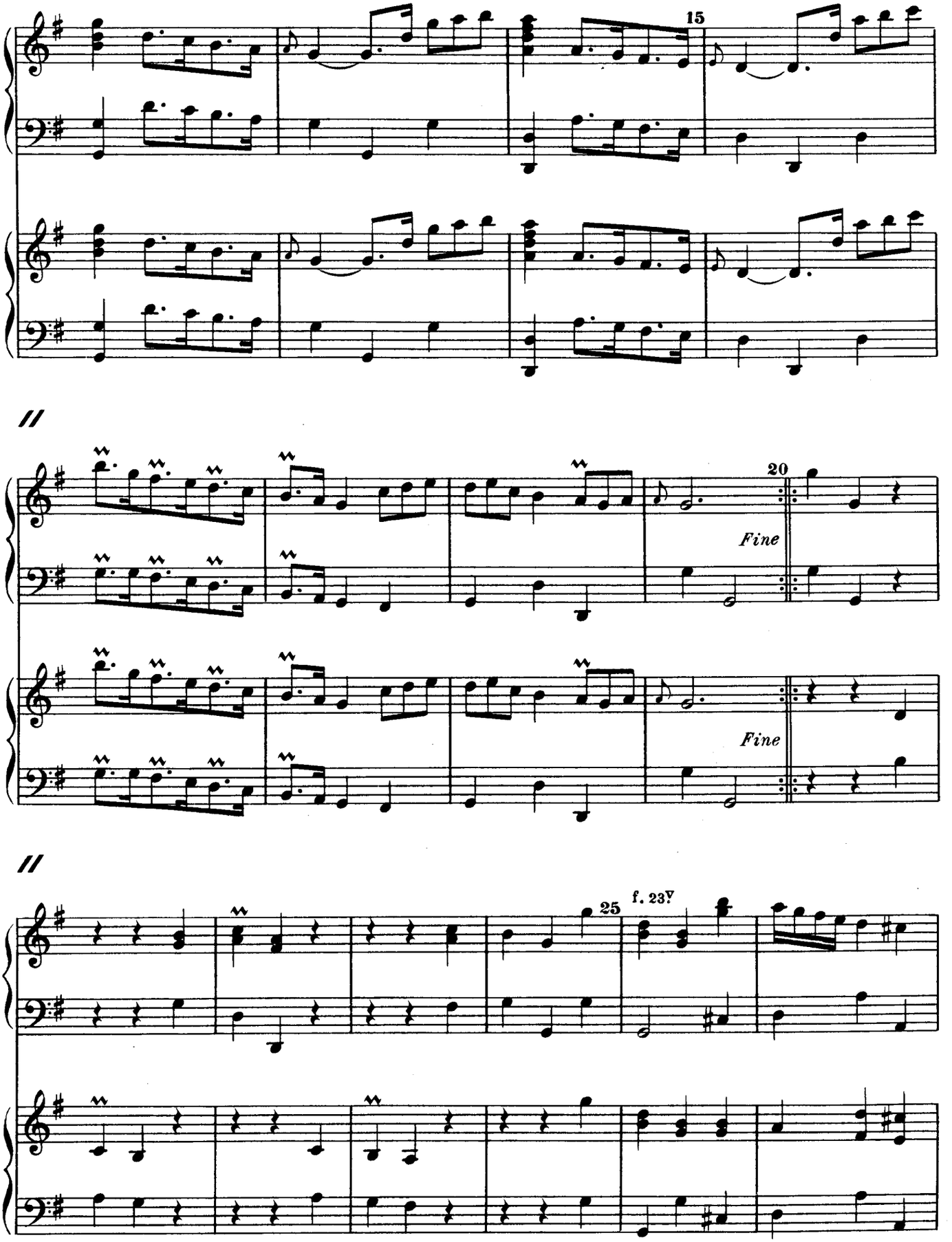


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

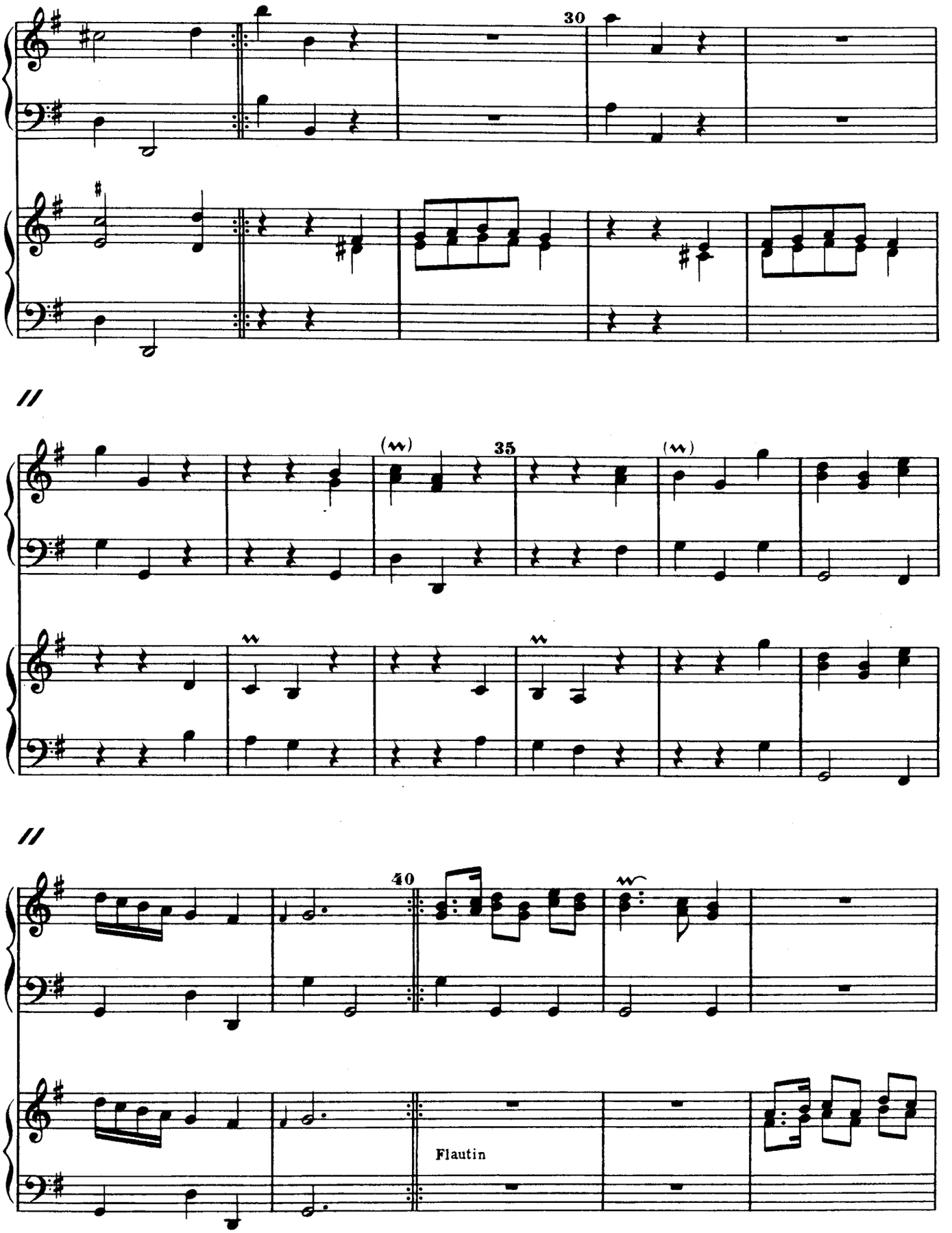
II



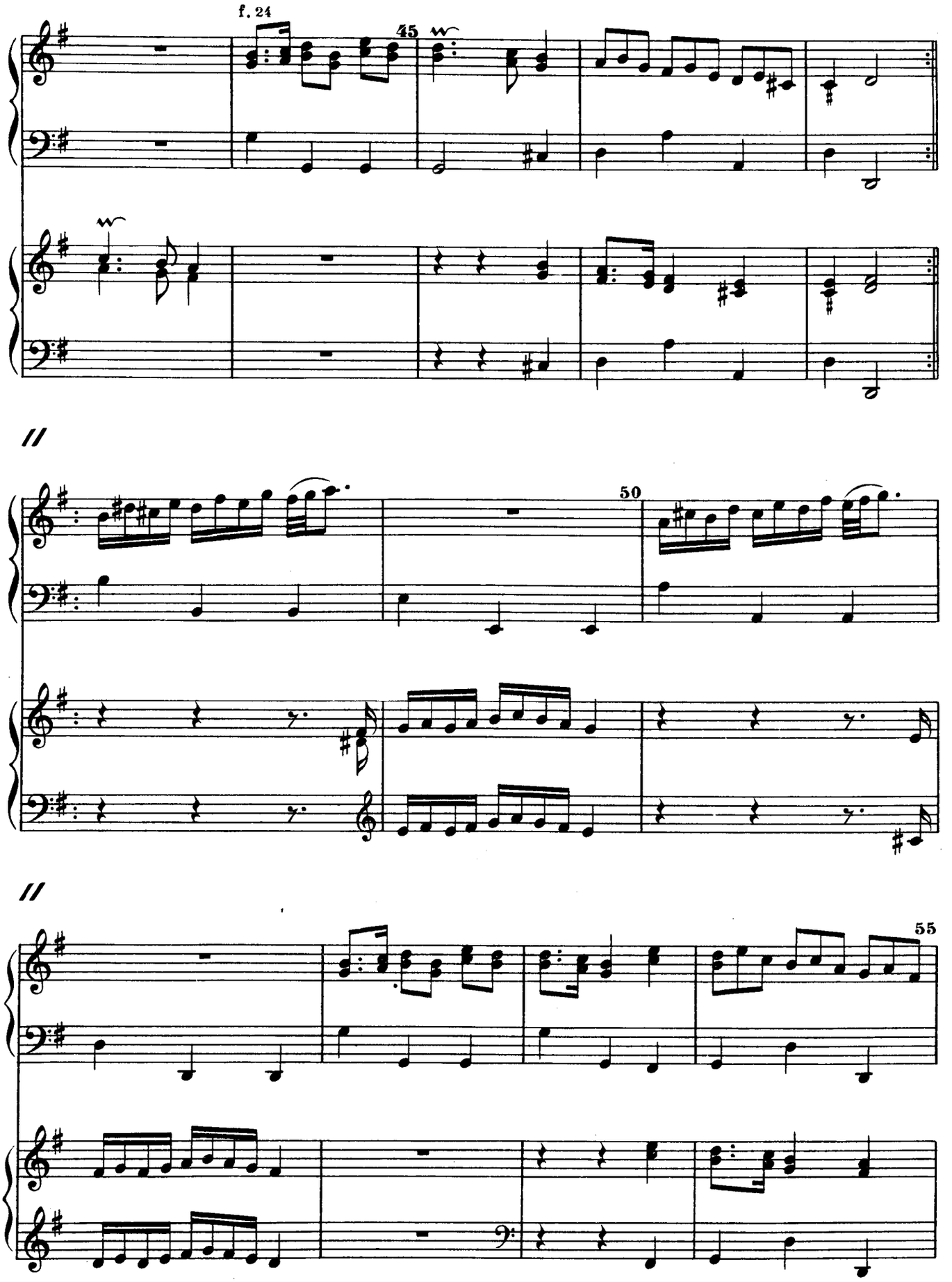
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



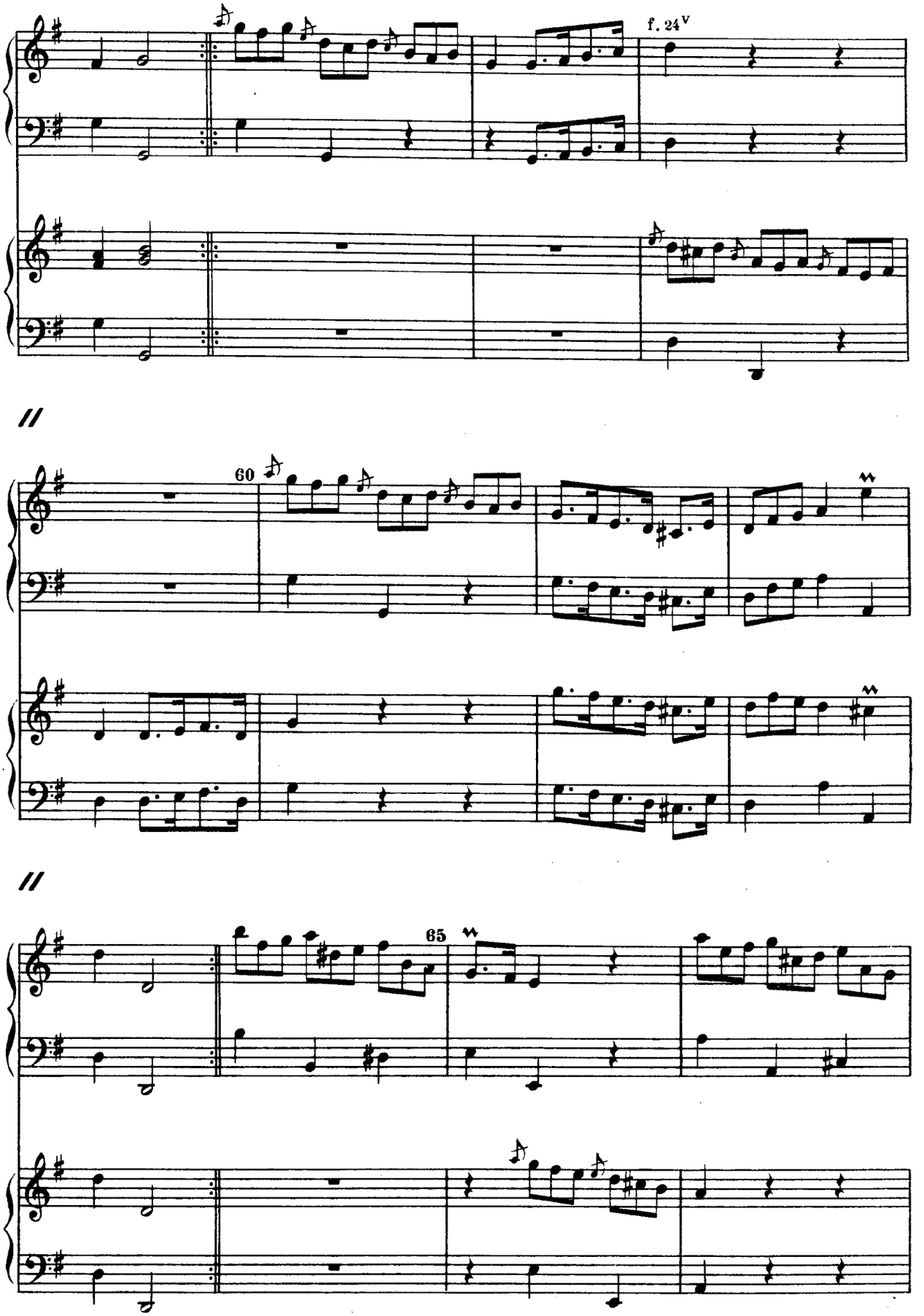
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



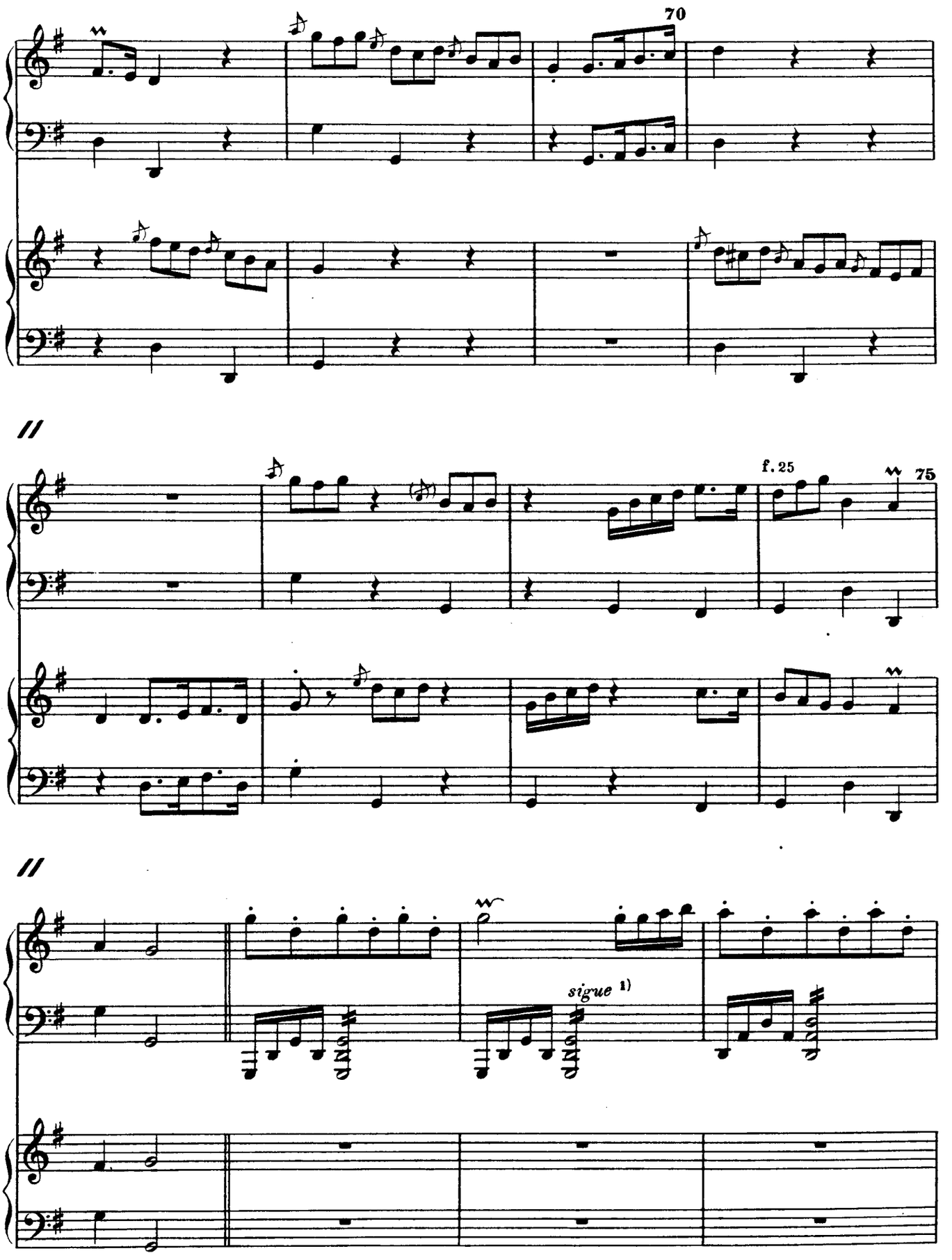
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

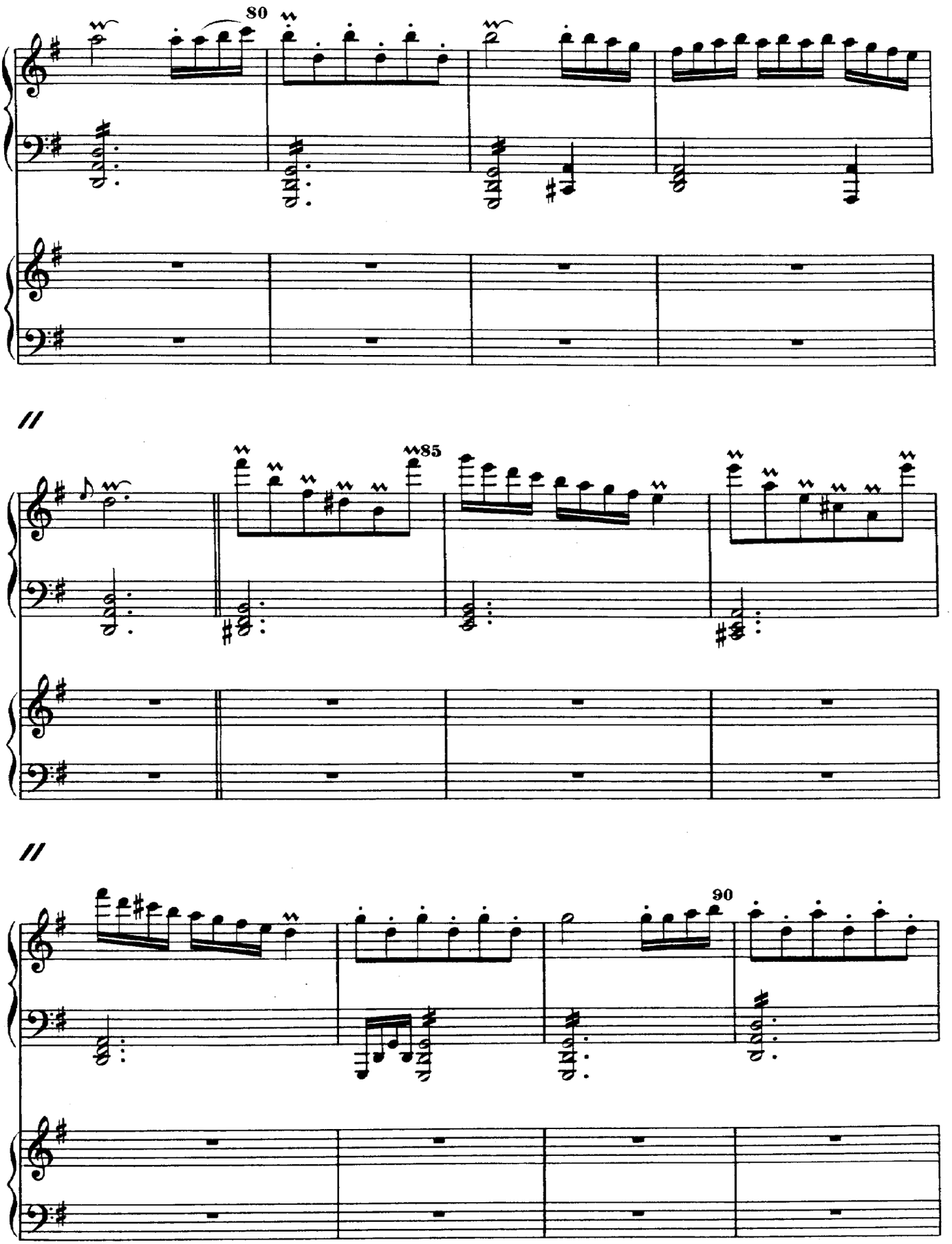


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

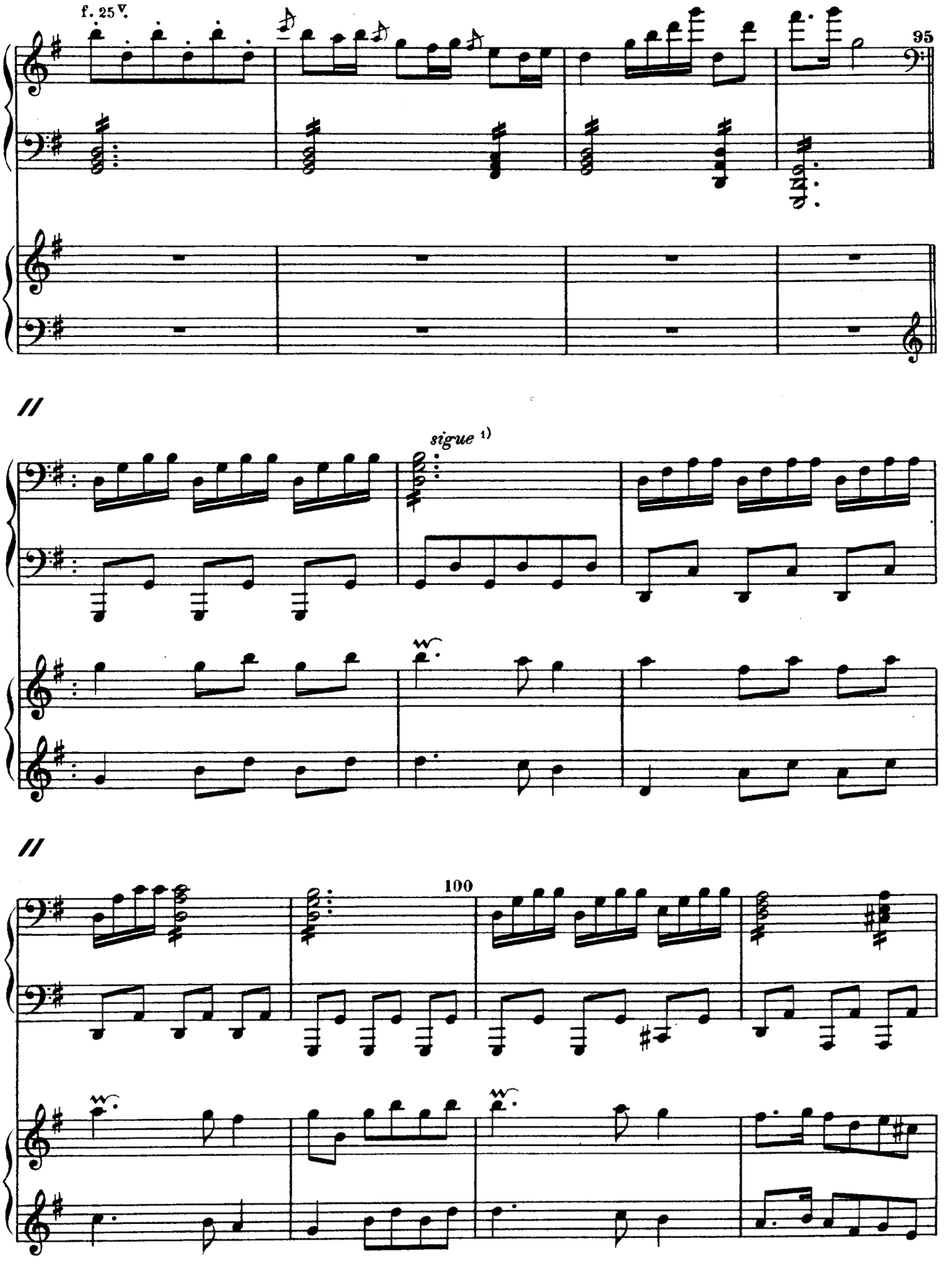


1.) Véase nuestra observación en la crítica de la edición.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

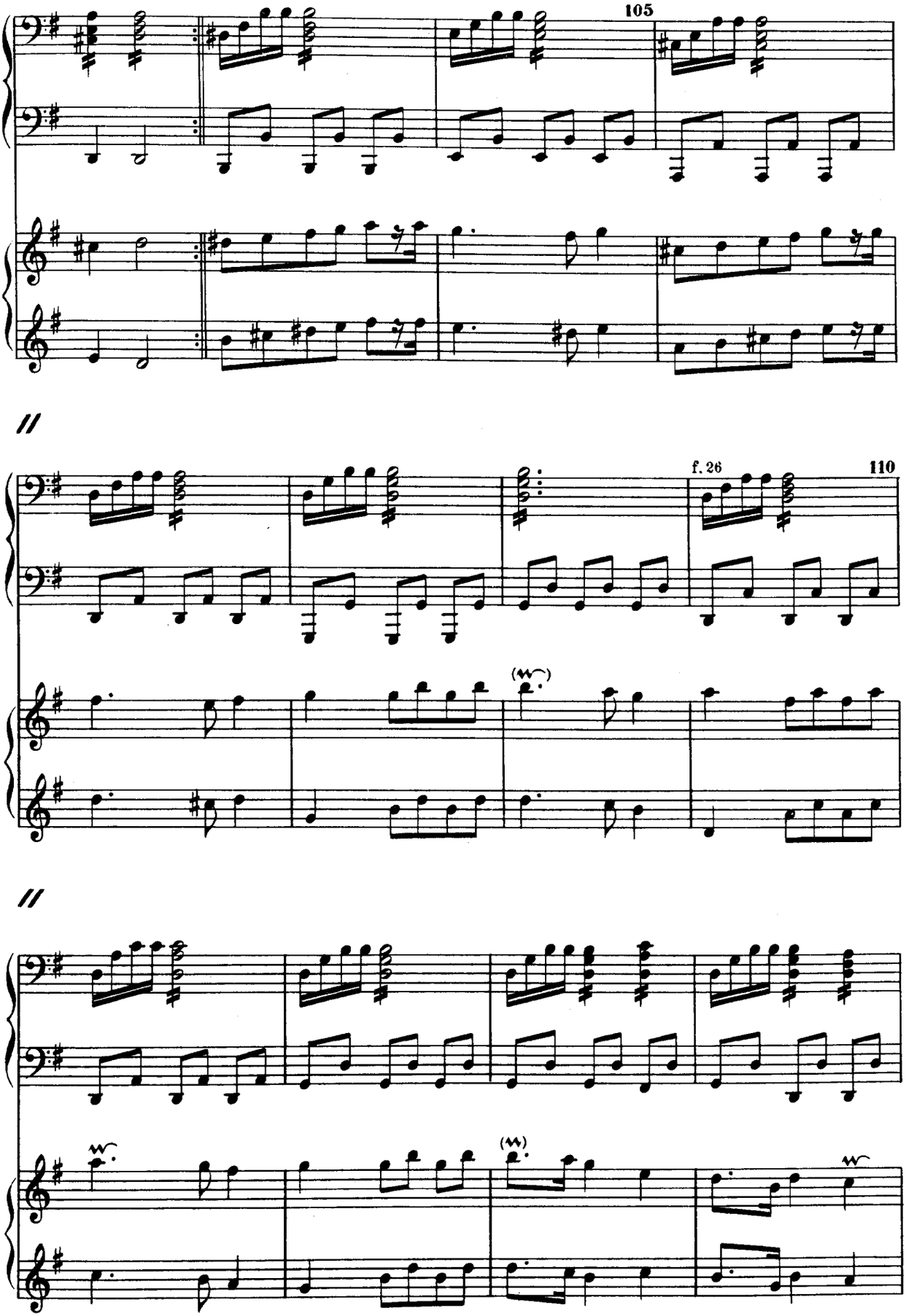


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

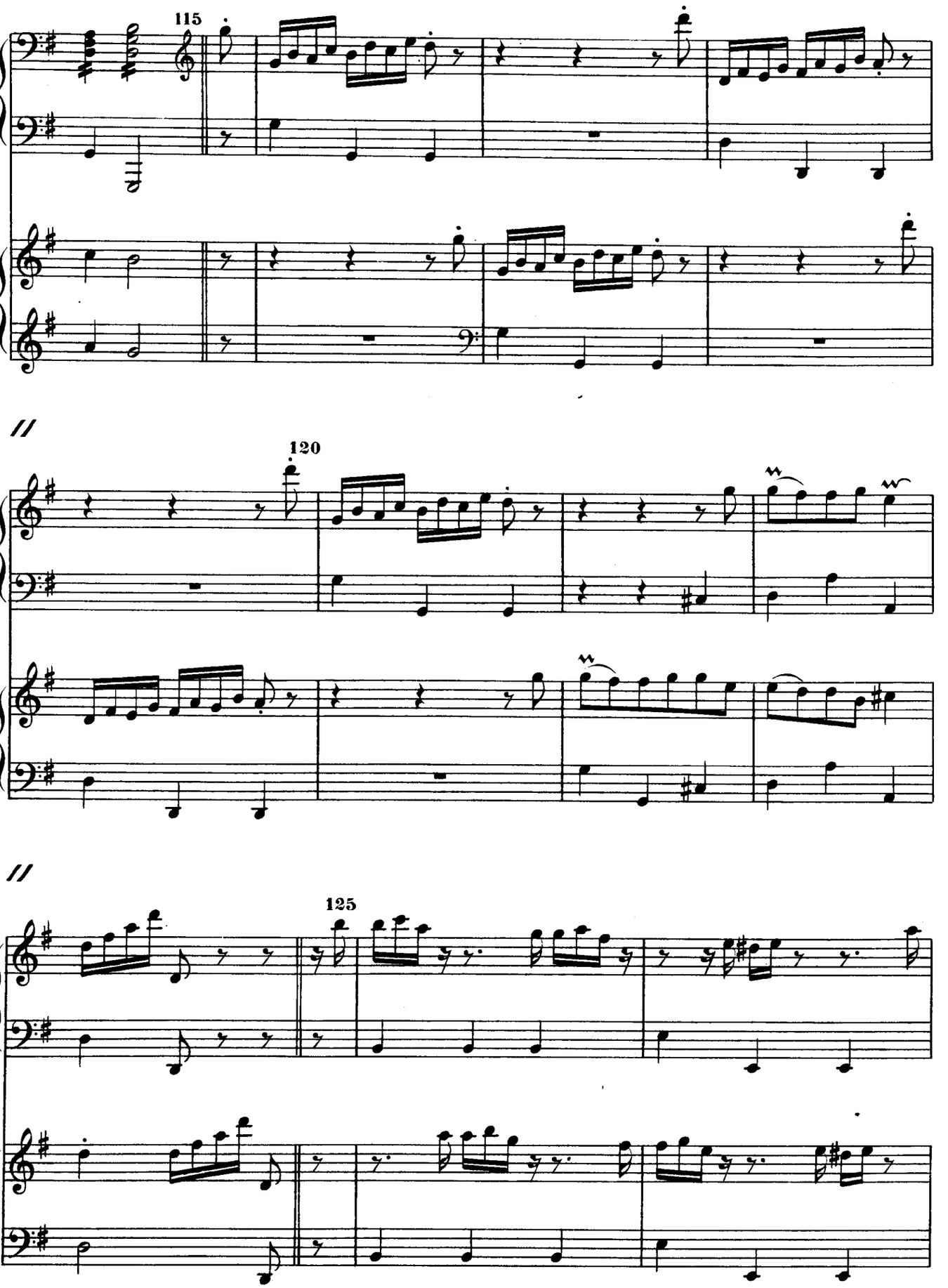


1.) Consúltese nuestra observación en la crítica de la edición.

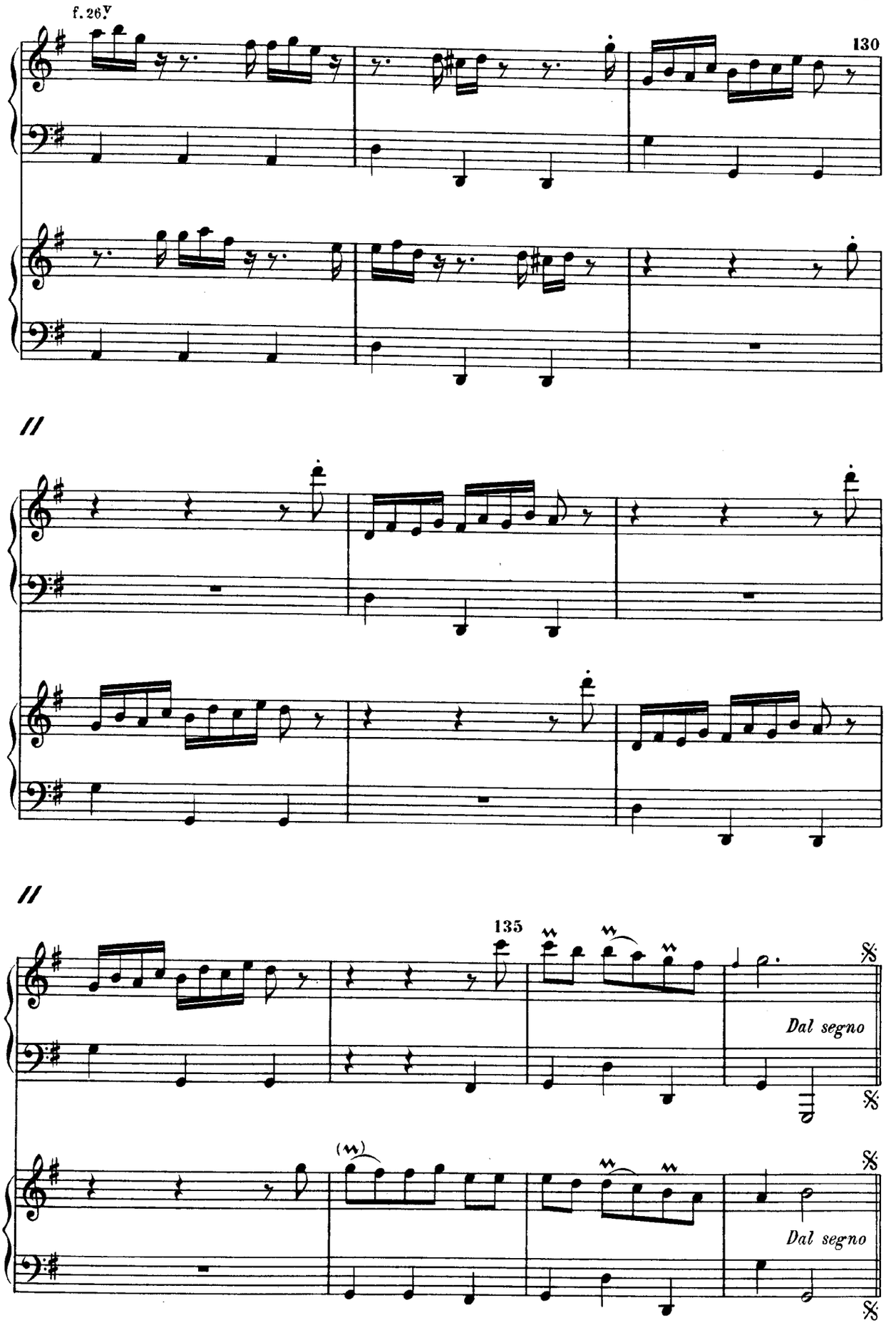
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau Bernasconi. Provenza 285 y 287. Barcelona.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

MÚSICA HISPANA

Serie A: CANCIÓN POPULAR.

1. **Doce canciones populares españolas,** con acompañamiento de piano, por J. RODRIGO. Barcelona, 1952.

Serie B: POLIFONÍA.

1. CRISTÓBAL DE MORALES: Misa **«De Beata Virgine»,** a 4 voces mixtas. Transcripción por H. ANGLÉS, Pbro. Barcelona, 1953.
2. CRISTÓBAL DE MORALES: Misa **«Quaeramus cum pastoribus»,** a 5 voces mixtas. Transcripción por H. ANGLÉS, Pbro. Barcelona, 1953.
3. CRISTÓBAL DE MORALES: **Selección de motetes.** Transcripción por H. ANGLÉS, Pbro. Barcelona, 1953.

Serie C: MÚSICA DE CÁMARA.

1. P. ANTONIO SOLER: **III Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por SANTIAGO KASTNER. Barcelona, 1952.
2. FRANCISCO MANALT: **Sonatas n.° I y II, para violín y piano.** Transcripción y realización por el P. J. A. DE DONOSTIA. Barcelona, 1953.