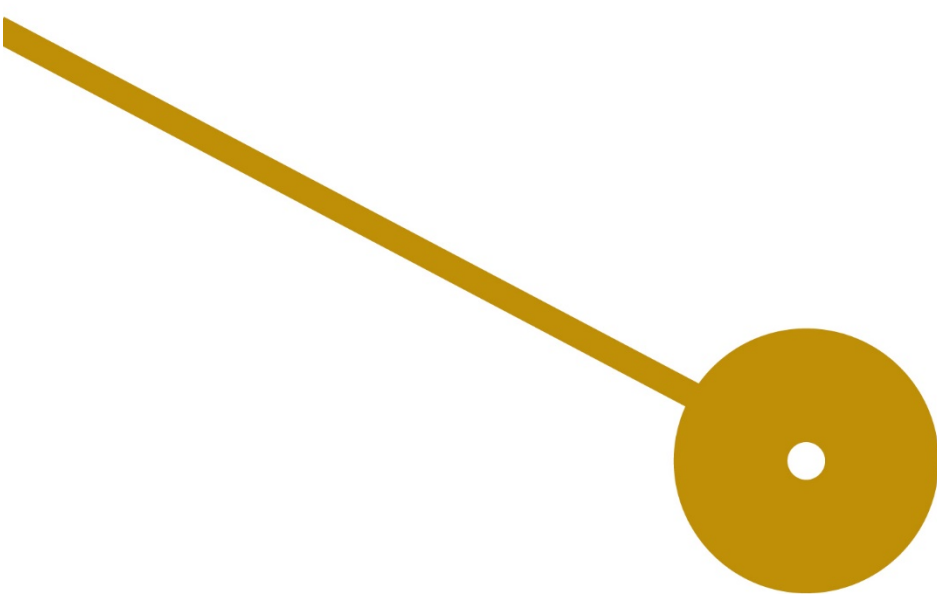




O hautboy na Catedral de Tui

David Garrido Caneiro

11/2022





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO MÚSICA ANTIGA-OBOÉ

O hautboy na catedral de Tui

David Garrido Caneiro

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Interpretação Artística, área de especialização Música Antiga-oboé.

Professores Orientadores:

Hugo Soeiro Sanches

Pedro Lopes e Castro

11/2022

Índice

AGRADECEMENTOS.....	IV
LISTA DE FIGURAS.....	V
LISTA DE GRÁFICOS.....	VI
LISTA DE TÁBOAS.....	VI
RESUMO E ABSTRACT	VII
1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA OU ESTADO DA ARTE.....	3
3. O ÓBOE DA CATEDRAL DE TUI	11
3.1. DESCRICIÓN E ESTADO DE CONSERVACIÓN	11
3.2. TOMA DE MEDIDAS, DETERMINACIÓN DO DIAPASÓN E ELABORACIÓN DO PLANO.....	22
3.3. COMPARATIVA CON OUTROS ÓBOES DE STANESBY SR.	24
3.4. PROCESO DE RESTAURACIÓN DO INSTRUMENTO ORIXINAL.....	31
3.5. PROCESO CONSTRUTIVO DA RÉPLICA.....	33
4. O EMPREGO DO <i>HAUTBOY</i> NA CATEDRAL DE TUI	37
4.1 OS ANTECEDENTES: A CHIRIMÍA NA CATEDRAL DE TUI	37
4.2. A CHEGADA DO <i>HAUTBOY</i> Á CATEDRAL: UNHA INCÓGNITA E DISTINTAS HIPÓTESES	47
4.3. OS OBOÍSTAS DA CATEDRAL.....	52
4.4. O <i>HAUTBOY</i> E A SÚA FUNCIÓN MUSICAL NA CATEDRAL	61
5. ESCOLLA DE REPERTORIO PARA EDICIÓN.....	67
5.1. CRITERIOS PARA A ESCOLLA DO REPERTORIO.....	67
5.2. CRITERIOS XERAIS PARA TRANSCRICIÓN E EDICIÓN	68
5.3. PEZAS PARA ÓBOE E BAIXO CONTINUO DO <i>LIBRO DE ÓRGANO</i>	69
5.4. OBRAS ORQUESTRAIS DE JUAN ANTONIO BASTERRA.....	74
5.5. OS VILANCICOS DE MOLINERO E ALMEIDA.....	79
6. CONCLUSIÓNS.....	86
7. BIBLIOGRAFÍA	89

Agradecementos

Ás veces os soños chegan a cumprirse. No meu caso, o soño que tiven hai xa uns anos de aprender máis sobre óboes históricos, vaise cristalizando ós poucos. A aparición da pandemia no 2020 levounos a estar pechados na casa durante case tres meses, o que serviu como detonante para atreverme a realizar este soño.

O camiño que un decide comezar só, pronto se ve alumeado polas persoas que van aparecendo no percorrido. Por iso, quero agradecer profundamente a tódalas persoas que me permitiron alcanzar esta etapa tan importante do camiño, comezando polos meus pais: Manolo e Stella; e as miñas "meninas": Sandra, Alexandra e Sara, polo seu apoio e paciencia. Continuando polos meus orientadores, profesores e compañeiros da *ESMAE*, en particular a Hugo Sanches, a Pedro Silva e, como non, a Pedro Castro, o meu grandísimo profesor de instrumento, que tanto me axudou para poder chegar a interpretar música con estes instrumentos tan especiais e difíciles de dominar, dende o meu punto de vista de oboísta "moderno". Un agradecemento moi importante merece o artesán, amigo e sabio Oli, sen o cal todo isto non tería sido posible; tamén ós sempre dispostos Avelino Bouzón e Santiago Vega, da Catedral de Tui, pola súa dispoñibilidade e amabilidade; ó meu antigo profesor tudense Ricardo Pazo, polo seu interese e axuda; a Alberto Pires, pola axuda técnica co *Autocad*; ós meus compañeiros do *Conservatorio Profesional "Manuel Quiroga" de Pontevedra*, en especial ós da Orquestra Barroca, e a tódalas persoas que, nun momento ou outro da investigación, contribuíron dalgún xeito para conseguir a realización do que supón para min esta primeira achega ó mundo da investigación.

Como non, tamén sinto certa satisfacción pola miña pequena contribución á cidade de Tui, que me acolleu hai xa uns cantos anos, nos meus comezos `oboísticos`, como membro da *Banda de Música Popular de Tui*.

Lista de figuras

FIGURA 1. ÓBOE E FAGOT EXPOSTOS NO MUSEO CATEDRALICIO.....	12
FIGURA 2. DETALLE DO ANEL SUPERIOR DE CORNO DA CAMPÁ.....	14
FIGURA 3. DETALLE DOS ANEIS INFERIORES DE CORNO E INCRUSTACIÓN METÁLICA DA CAMPÁ	15
FIGURA 4. CUÑOS USADOS POR THOMAS STANESBY SENIOR	16
FIGURA 5. DETALLE CO CUÑO DA CAMPÁ	17
FIGURA 6. DETALLE DO CUÑO DO CORPO SUPERIOR	17
FIGURA 7. DETALLE DO CUÑO DO CORPO INFERIOR	17
FIGURA 8. CUÑOS USADOS POR THOMAS STANESBY JUNIOR.....	18
FIGURA 9. ÓBOE DE STANESBY Nº 62.....	19
FIGURA 10. ÓBOE DE STANESBY Nº 232	19
FIGURA 11. ÓBOE DE STANESBY Nº 277	20
FIGURA 12. ÓBOE DE STANESBY SR. Nº 3321	20
FIGURA 13. EXEMPLOS DOS DISTINTOS TIPOS DE ÓBOES SEGUNDO A CLASIFICACIÓN DE HAYNES	22
FIGURA 14. INSTRUMENTO RECÉN CHEGADO Ó OBRADOIRO DE OLI XIRÁLDEZ	32
FIGURA 15. DE ESQUERDA A DEREITA: RÉPLICA TUI, ORIXINAL TUI E COPIA BERNARDINI	35
FIGURA 16. TOCANDO CA COPIA DE TUI	35
FIGURA 17. OLI XIRÁLDEZ FALANDO SOBRE O ÓBOE DE TUI	36
FIGURA 18. FAMILIA DAS CHIRIMÍAS REPRESENTADA POR PRAETORIUS.....	37
FIGURA 19. CHIRIMÍA, ÓBOE BARROCO E ÓBOE MODERNO.....	40
FIGURA 20. MARCHA DAS CHIRIMÍAS RECOLLIDA POR CASTO SAMPEDRO	46
FIGURA 21. FOLIO 8V LIBRO DE ÓRGANO (CC. 54-58)	71
FIGURA 22. FOLIO 9R LIBRO DE ÓRGANO (CC. 59-65)	71
FIGURA 23. PARTITURA XERAL DO HIMNO DEFENSOR ALME HISPANIAE.....	75
FIGURA 24. PRIMEIRA PÁXINA DA PARTE DE ÓBOE 1º DO MAGNIFICAT DE BASTERRA	78
FIGURA 25. CONTRAPORTADA DO VILANCICO DIGAN LOS LABRADORES	82
FIGURA 26. CABECEIRA DA PARTE DE ÓBOES DO VILANCICO DE MOLINERO	82
FIGURA 27. PARTE DE BAIXO/BAJETE DO VILANCICO DE MOLINERO	82
FIGURA 28. CABECEIRA DA PARTE DE 1º ÓBOE DO VILANCICO DE MOLINERO	83
FIGURA 29. PORTADA DO VILANCICO OH! QUE ADMIRABLE OBRA	84

Lista de gráficos

GRÁFICO 1. LONXITUDES TOTAIS EN MM	26
GRÁFICO 2. FURO MÍNIMO EN MM	27
GRÁFICO 3 COMPARATIVA DO CORPO SUPERIOR.....	28
GRÁFICO 4. COMPARATIVA DO CORPO MEDIO OU INFERIOR.....	29
GRÁFICO 5. COMPARATIVA DAS CAMPÁS	30

Lista de táboas

TÁBOA 1. TÁBOA COMPARATIVA DE C. ADKINS.....	21
TÁBOA 2. RELACIÓN DE OBOÍSTAS DA CATEDRAL DE TUI ENTRE 1697 E 1816	61

Resumo e Abstract

O instrumento de Thomas Stanesby Senior (1668-1734) conservado no Museo Catedralicio de Tui será o principal protagonista desta tese, na que tamén tentaremos obter unha visión ben definida da utilización do óboe na Catedral de Tui ó longo do século XVIII.

Na primeira parte do traballo faremos un estudo detallado do propio instrumento do Museo, cunha metodoloxía práctica e comparativa, próxima á disciplina da organoloxía. Despois realizaremos un encadramento histórico do obxecto de estudo, baseado en pescudas bibliográficas, cun enfoque máis musicolóxico. A terceira parte do traballo consistirá na recuperación e edición dalgunhas obras orixinais do século XVIII, conservadas no Arquivo Capitular Diocesano da Catedral de Tui e nas que o óboe está presente.

A relevancia deste traballo para a comunidade científica e artística está na valorización dun instrumento de grande valor patrimonial, e na recuperación, transcripción e edición dalgunhas das obras que se encontran no Arquivo Capitular Diocesano da Catedral de Tui (a sigla internacional RISM deste arquivo é E-TUY), nas que o óboe ten un certo protagonismo. O resultado será a achega dun repertorio orixinal do século XVIII ata o de agora esquecido.

Tamén será relevante, por ser inédito, a elaboración dun relato histórico no que tentaremos resolver a incógnita existente sobre a chegada do óboe de Stanesby á Catedral, a utilización do *hautboy* ó longo do século XVIII, así como a elaboración dunha relación dos oboístas que traballaron na Catedral nese período, para o que nos apoiaremos principalmente nas evidencias que nos proporcionan as Actas Capitulares conservadas no Arquivo da Catedral.

Palabras chave: Óboe, Hautboy, Stanesby, Catedral, Tui, Arquivo

Abstract

The instrument of Thomas Stanesby Senior (1668-1734) preserved in the Cathedral Museum of Tui will be the main protagonist of this thesis, in which we will also try to obtain a well-defined picture of the use of the oboe in the Cathedral of Tui throughout the 18th century.

In the first part of the work, we will make a detailed study of the Museum's instrument, with using a practical and comparative methodology, closer to the discipline of organology. We will then establish a historical framework of the object of study based on bibliographic research, with a more musicological approach. The third part of the work will consist of the recovery and edition of some original works from the 18th century preserved in the Diocesan Chapter Archive of the Cathedral of Tui, in which the oboe is present.

The relevance of this work for the scientific and artistic community is in the valorisation of an instrument of great patrimonial value, and in the recovery, transcription and edition of some works preserved in the Diocesan Chapter Archive of the Tui Cathedral (the international acronym RISM of this archive is E-TUY), in which the oboe has a certain prominence. The result will be the contribution of an original repertoire from the 18th century until now forgotten.

We believe that the proposal of an explanation for the arrival of the Stanesby's oboe at the Cathedral, a description of the *hautboy's* use throughout the 18th century, as well as the elaboration of a list of the oboists who worked in the Cathedral in that period, based mainly on the evidence provided by the Chapter Minutes preserved in the Cathedral Archive, will also be relevant, as all this information has, so far, remained unpublished.

Keywords: Óboe, Hautboy, Stanesby, Cathedral, Tui, Archive

1. Introducción

A pesar de que o óboe non está debidamente recoñecido como instrumento cunha certa importancia no ámbito das capelas musicais das catedrais galegas durante os períodos barroco, preclásico e clásico, existen certas evidencias da súa utilización dun xeito máis habitual do que se estimaba até agora. Unha das evidencias máis visibles desa presenza pódese atopar no Museo Catedralicio de Tui, onde se conserva un óboe orixinal do primeiro terzo do século XVIII, construído por Thomas Stanesby Senior, e considerado como BIC (Ben de Interese Cultural) na lexislación galega e española¹. Este instrumento servirá como fío condutor e motor de partida deste traballo.

A escolla da palabra *hautboy* no título da tese é, en meirande parte, unha homenaxe a Bruce Haynes (1942-2011), importante musicólogo e oboísta histórico. Haynes escolleu esta denominación en lingua inglesa para escribir a obra máis importante ata o momento sobre a historia do óboe, dende a súa aparición ata finais do período barroco, instrumento ó que coñecemos actualmente como óboe barroco². Para Haynes, esta é denominación máis axeitada para os óboes de 2-3 claves que existiron e tiveron grande aceptación ó longo do século XVIII. Compartimos plenamente esta opinión de Haynes. Por outra banda, a propia definición de *hautboy* servirá para acoutar cronoloxicamente o noso traballo, tanto na segunda como na terceira parte do mesmo. Un dos nosos obxectivos será que o relato histórico artellado arredor do *hautboy* na Catedral de Tui contribúa na construción da historia da música galega, ibérica e europea, como se dun pequeno capítulo se tratase.

Coa inestimable colaboración do luthier Oli Xiráldez, teremos a oportunidade de realizar un estudo en profundidade do instrumento do Museo, dende un enfoque organolóxico. Tentaremos facer unha descrición do instrumento o máis detallada posible, apoiándonos na posibilidade xurdida de probar o instrumento en diversas ocasións, ademais da axuda das fotografías ou do plano construtivo do instrumento. Tamén levaremos a cabo unha comparativa con outros instrumentos orixinais de Thomas Stanesby Senior. As seguintes tarefas que

¹ <https://www.boe.es/buscar/pdf/2016/BOE-A-2016-5942-consolidado.pdf> e <https://www.boe.es/eli/es/l/1985/06/25/16/con>

² (Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001)

abordamos foron a restauración do instrumento orixinal e a construción dunha réplica do mesmo, que puidemos cristalizar grazas novamente á colaboración de Oli Xiráldez. O obxectivo principal desta parte do traballo pretende ser un pequeno aporte ós campos da organoloxía histórica e da interpretación historicamente informada, así como unha chamada de atención ó recoñecemento que se merece un obxecto artístico de tan elevado valor patrimonial.

A chegada deste instrumento á Catedral de Tui é aínda unha incógnita ó non dispoñermos de información concreta. Un dos cometidos desta tese será tentar resolver esa incógnita mediante a elaboración dunhas hipóteses baseadas na información dispoñible nas Actas Capitulares.

A abordaxe na parte central do traballo será máis próxima á investigación musicolóxica, tentando arroxar un pouco máis de luz sobre a vida musical na Catedral de Tui ó longo do século XVIII. Comezaremos esta retrospectiva nos séculos anteriores, coa chirimía como precursora directa, e xa no XVIII teremos como eixo central ó *hautboy* e ós oboístas que serviron na súa capela musical.

A posibilidade xurdida por mor da realización desta tese de acceder ó Arquivo Diocesano Capitular de Tui e poder revisar algunhas das obras escritas na segunda metade do XVIII, axudaranos a darlle forma á terceira parte do traballo, cuxo resultado poderemos ver no Anexo 2 da tese, nunha edición crítica das mesmas. Por unha banda, con esta edición tentamos aportar un repertorio específico para o óboe mediante a adaptación de dúas das pezas contidas no *Libro de órgano* da Catedral, nunha transcripción para óboe e baixo continuo. Por outra banda, recuperamos algúns dos primeiros exemplos conservados no Arquivo de obras orquestrais nas que o óboe aparece no orgánico.

Agardamos que a edición destas obras sirva como pequeno aporte na recuperación e divulgación do patrimonio inmaterial galego e ibérico.

2. Revisión bibliográfica ou estado da arte

Na primeira ocasión que tivemos de contemplar o noso obxecto de estudo no Museo, observamos que existía unha interpretación errada na denominación do instrumento, xa que aparecía identificado como “Chirimía” na etiqueta descriptiva da vitrina na cal se encontra exposto (ver Figura 1)

As referencias bibliográficas específicas sobre o noso obxecto de estudo son bastante escasas: atopamos algunhas mencións en traballos divulgativos e nalgunha páxina de internet³, así como nalgúns traballos académicos que mencionaremos no apartado de fontes secundarias, mais estas non pasan de ser referencias pasaxeiras.

Fontes primarias

- Óboe orixinal de Thomas Stanesby Senior, conservado no Museo Catedralicio de Tui. Identificado coa referencia 264MC no inventario do Museo.

- Obras do século XVIII conservadas no Arquivo Capítular Diocesano da Catedral de Tui (inclúese entre parénteses o número de signatura no Arquivo, que indica o número da carpeta na que se atopa a obra e o número de orde da obra dentro desa carpeta):

-2 Pezas do *Libro de órgano* da Catedral (21/22)

-2 obras orquestrais: o himno *Defensor Alme Hispanee* (1/27) e un *Magnificat* (1/23), ambas do mestre de capela Juan Antonio Basterra

-2 vilancicos: *Digan los labradores* (2/18), do Mestre de Capela Ambrosio Molinero e *Oh! Qué admirable obra* (22/21), do compositor portugués João Pedro Almeida.

Fontes secundarias

³Por exemplo, no seguinte enderezo web: <http://tudensia.blogspot.com/2010/08/unha-nota-sobre-musica-na-catedral-de.html>. (Consultado o 20/4/2022). Este é un blog no que aparecen notas e noticias sobre Tui e os tudenses, onde podemos atopar un breve comentario sobre o óboe da Catedral.

Aínda que non están incluídas tódalas referencias bibliográficas que empregamos para o traballo, si que comentaremos aquelas que constituíron as principais fontes documentais para a elaboración do mesmo:

Trillo, J., & Villanueva, C. (1987). *La música en la Catedral de Tui. Santiago de Compostela: Deputación de A Coruña.*

Este libro constitúe unha das pezas esenciais de consulta para este traballo. Concretamente, vai ser a principal fonte á que recorreremos para o capítulo 3, no que elaboramos un relato histórico sobre a chegada do óboe á Catedral e sobre os oboístas que formaron parte da súa capela musical. O libro está dividido en dúas partes, o Catálogo e o Documentario.

Na parte do Catálogo podemos identificar as obras contidas no Arquivo. Atópanse clasificadas nas seguintes categorías: I. Cantorales de Polifonía, II. Maestros de Capilla, III. Otros Músicos de la Capilla, IV. Anónimos, V. Músicos gallegos o de catedrales gallegas, VI. Músicos españoles y extranjeros, e VII. Colecciones. Esta clasificación non é moi precisa nin práctica, como apunta o musicólogo X. M. Carreira na súa recensión do libro de Trillo e Villanueva⁴, xa que se atopan varios casos nos que non se corresponde ben a categoría cos compositores.

Para a identificación das obras, seguiron os criterios do RISM (*Répertoire Internationale des Sources Musicales*). Así, inclúen o autor, o título da obra, o número de orde, a forma musical, a tonalidade (para o que usan a escala Kodaly), o orgánico (instrumentación), a partitura (se se conserva, ademais das partes), a signatura (número de carpeta e número de orde da obra dentro da carpeta) e o íncipit musical. Este catálogo serviranos como referencia para a escolla das obras que editaremos.

No capítulo do Documentario, inclúense as Actas Capitulares e os expedientes dos Mestres de Capela, Organistas e Tenores. Como especifican os autores da obra, a recompilación de datos documentais segue o método proposto polo Profesor López Calo⁵: recompilación cronolóxica de todas as noticias do Arquivo

⁴ (Carreira, 1988)

⁵ Concretamente, nos seus catálogos da Fundación Juan March e no Catálogo da Catedral de Palencia, na época en que foi escrito o libro de Trillo e Villanueva.

relativas á capela de música, filtradas e redactadas de tal modo que se eviten repeticións innecesarias e tan só se plasmen literalmente aqueles fragmentos que se consideren merecedores de ser reproducidos integramente, ben polo seu contido formal ou por outra circunstancia.⁶

As Actas Capitulares recollidas do libro de Trillo e Villanueva atópanse recompiladas no Arquivo da Catedral nun total de 48 volumes. O primeiro volume abrangue o período entre 1559 e 1687, e a primeira entrada que aparece sobre a capela de música é de 1625. A última entrada que atopamos sobre a capela de música data do 1947 e figura no volume XLVIII.

Nas Actas Capitulares atopamos información relativa á compra de instrumentos e a distintos aspectos das actividades da capela musical da Catedral. Aquí tamén aparecen varias mencións tanto ó óboe como aos oboístas. En canto á compra ou chegada do óboe que se conserva no Museo Catedralicio, non hai unha evidencia clara, pero é posible a formulación de diversas hipóteses baseadas na información extraída das Actas Capitulares, polo que estas serán a base para elaborar o noso relato histórico.

Carreira, X. M. (1988). Recensión bibliográfica sobre o libro La música en la Catedral de Tui de Trillo e Villanueva: *Revista de Musicología*, Vol. 11, No. 1 (xaneiro-xuño 1988), pp. 296-300

Nesta recensión, Carreira fai unha crítica á edición do libro de Trillo e Villanueva, facendo fincapé nos erros que atopou ó longo do libro, así como das imprecisións derivadas, por exemplo, da clasificación dos músicos no Catálogo ou do índice onomástico. Outra das observacións, que compartimos con Carreira, sobre a utilización da escala Kodaly para a asignación das tonalidades das obras no Catálogo, é que resulta, cando menos, sorprendente e pouco práctico, sen ningunha intención de menosprezar á metodoloxía Kodaly.

⁶ (Trillo & Villanueva, La Música en la Catedral de Tui, 1987, páx. XXIII)

Amado Rodríguez, M. (2022): *Hic sunt dracones: Los Maestros de Capilla de la Catedral de Tui hasta el siglo XIX a través de los fondos documentales*. Oviedo: Universidad de Oviedo

Trátase do traballo académico máis recente publicado sobre a música na Catedral de Tui, no que atopamos unha detallada biografía dos mestres de capela da Catedral de Tui ata o ano 1806. Este traballo amplía as investigacións feitas por Trillo e Villanueva, xa que recorre a outros fondos documentais que non foran estudados ata agora, aparte das Actas Capitulares; engadindo, por exemplo, novas informacións sobre os primeiros mestres de capela documentados, que non figuraban na obra de Trillo e Villanueva.

Berrocal Cebrián, J. E. (2015). *La recepción del oboe en España en el Siglo XVIII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

A Tese de Doutoramento de Berrocal é unha monografía dividida en tres volumes, na que se trata de moitos aspectos relacionados coa introdución do óboe en España. Tamén inclúe unha interesante relación de oboístas do século XVIII que tocaron principalmente no ámbito das institucións eclesiásticas da Península Ibérica. É o traballo máis completo feito ata o de agora en torno á temática do óboe no século XVIII no ámbito peninsular. Ademais de moita información relevante para a realización do noso traballo, nesta Tese atopamos a primeira mención específica ao instrumento conservado en Tui (na páx. 265):

Por desgracia pocos han sido los instrumentos de origen hispano conservados hasta nuestros días: un ejemplar en la catedral de Tui; otro –muy deteriorado– en la catedral de Salamanca y algunos instrumentos catalanes de la segunda mitad del siglo XVIII

Desta observación de Berrocal tamén podemos deducir a importancia do instrumento protagonista deste traballo.

Ademais dos instrumentos que menciona Berrocal, tamén podemos engadir o óboe do afamado construtor de Leipzig, Johann Heinrich Eichentopf (1678-

1769), colaborador do grande mestre Johann Sebastian Bach, conservado no *Museu Nacional da Música de Lisboa*,⁷ como os únicos óboes orixinais da primeira metade do século XVIII conservados na Península Ibérica dos que temos constancia documentada.

Haynes, B. (2011). *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760*: Oxford University Press.

Este libro é a monografía máis exhaustiva escrita ata o momento sobre todos os aspectos relacionados co óboe dende a súa aparición (c. 1640) até o ano 1760, abranguendo todo o período do barroco até os inicios do clasicismo. Para o noso traballo serán especialmente relevantes as informacións sobre os aspectos relacionados coa construción do instrumento, así como os aspectos relativos aos usos que tiña o óboe nese período temporal. Tamén é especialmente relevante a escolla da palabra *hautboy* para identificar ó óboe de 2-3 chaves que predominou durante todo o século XVIII e que se corresponde co instrumento que tratamos neste traballo. Esta escolla está moi ben xustificada por Haynes na introdución do seu libro:

*‘Hautboy’ semella ser un termo apropiado para a época do noso estudo, especialmente porque (como se pode ver nas datas e títulos de varios métodos de ‘Fischer’) foi un nome que empezou a estar en desuso ó mesmo tempo que se lle empezaron a engadir chaves e a rexeitar as dixitacións cruzadas.*⁸

⁷http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&catid=&id=96%3Aoboe-mm-106&Itemid=57&lang=en (Consultado o 30/11/2022)

⁸ *Hautboy seems an appropriate term for our time, especially because (as can be seen from the dates and titles of the various ‘Fischer’ tutors) it was a name that began to go out of fashion at about the same time the instrument began addig keys and rejecting cross-fingerings* (Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, páx. 5). Tradución nosa.

Berrocal Cebrián, J. E.(1996-97). "Y que toque el abué". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII: *Artigrama*, nº 12 (1996-97), pp. 293-312

Neste artigo, Berrocal fai un percorrido sobre diversos aspectos da vida dos oboístas nas institucións eclesiásticas no século XVIII. No artigo aparece algunha citación á Catedral de Tui. Terá unha especial relevancia no noso traballo, xa que nos permitirá albiscar mellor como eran as circunstancias nas que os oboístas daquela época traballaban, aprendían a tocar o instrumento, ou como se movían entre diferentes institucións eclesiásticas e outras institucións, como as militares.

López Cobas, L. (2013). *Historia da Música en Galicia: Ouvirmos*.

Neste libro aparece unha fotografía na páxina 142, co título *Fotografía da chirimía conservada no Arquivo da Catedral de Tui*, no sub-capítulo 4.1: *O Renacemento*. Vemos aquí novamente unha identificación errada do propio instrumento, tanto na denominación como no encadramento histórico e estilístico. O Capítulo 4: *A Idade Moderna: as capelas de música como símbolo de poder*, será importante para a elaboración do traballo, xa que contén información importante sobre o funcionamento e organización das capelas musicais das Catedrais galegas nos séculos XVII e XVIII.

Trillo, J. (2020). *Música na Catedral de Tui (vol.3): Libro de órgano da Catedral Bispado de Tui-Vigo*, Xunta de Galicia.

Esta edición do *Libro de Órgano* da Catedral encádrase nunha serie de catro volumes de recente publicación. É unha recompilación dalgunhas das principais composicións do século XVIII conservadas no Arquivo Capitular Diocesano da Catedral de Tui, transcritas polo mestre D. Joám Trillo. Este terceiro volume sobre o *Libro de Órgano*, servíranos como base para facer unha selección de pezas destinadas a seren adaptadas para óboe e baixo continuo, coa finalidade de proporcionar un repertorio específico para o noso instrumento e producido na Catedral de Tui durante o século XVIII. Este volume tamén conta cunha interesante introdución de Martin Voortmann, á cal faremos referencia no capítulo 5.

Iglesias Almeida, E. (2004). La música en la catedral de Tui. Un apunte: Porta da aira: revista de historia del arte orensano, Nº. 10, páxs. 403-406.

Neste artigo, escrito polo cronista da cidade de Tui, atopamos unha breve crónica da historia da recuperación do arquivo musical da Catedral, acontecida a raíz da visita do Padre José López Calo a finais da década de 1970. Iglesias Almeida fai constar, como testemuña directa, o estado no que se atopaba non só o arquivo, senón todo o material que tivera relación coa música. Segundo o artigo, todo o relacionado coa capela de música estaba en estado de total abandono (incluídos os órganos) ata a chegada do Padre Calo e, presumiblemente, así estaría dende que deixou de existir a orquestra da Catedral, alá polo ano 1921.

Gómez Sobrino, J. (1987). La música de chirimías en la Catedral de Tuy: Galicia Cantat, No. 4 (xuño 1987), pp. 26-27

Neste pequeno artigo atopamos información reveladora sobre o emprego das chirimías na Catedral de Tui; concretamente documentos que non podemos atopar no libro de Trillo e Villanueva e que reproduciremos no capítulo 3. Tamén observamos algunha imprecisión no artigo, como novamente identificar como chirimía ó óboe que se conserva no Museo Catedralicio. Este será un artigo importante para a elaboración do apartado 4.1

Estudante, P. (2014). "Por sere mto nescenarios para o servico desta See" Incorporação permanente dos charamelas no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII): Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra, XXVII [2014], 295-339

Este interesante artigo do musicólogo Paulo Estudante proporciónanos información moi precisa sobre a incorporación dos grupos instrumentais ás capelas catedralicias no ámbito da Península Ibérica, tomando como punto de partida a documentación existente ao respecto no Arquivo da Universidade de Coimbra. Será un artigo que nos axudará na elaboración da primeira parte do noso relato histórico, no apartado 4.1.

Waterhouse, W. (1993). *The New Langwill Index: a Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. Tony Bingham.

Este dicionario, tan necesario e completo para as esferas da organoloxía e da luthería histórica, preséntanos unha lista exhaustiva de construtores de instrumentos de vento, na cal aparecen as características máis significativas para a identificación dos instrumentos antigos, tais como os cuños do construtor. Nesta fonte atopamos un dato moi relevante para este traballo, xa que nos permitiu diferenciar claramente o cuño do construtor no instrumento. Puidemos determinar así que o instrumento é obra de Thomas Stanesby Senior.

Bouterse, J. (Dezembro de 2018). *Making woodwind instruments: Tuning the baroque oboe*. *FoMRHI Quarterly*, 143.

Este artigo do investigador e construtor Jan Bouterse proporciónanos información sobre a construción do óboe de 2-3 claves e, concretamente, sobre os axustes a facer nun instrumento para ser correctamente afinado. Este artigo serviu, sobre todo nos momentos iniciais do proceso de *posta a punto* do instrumento, como guía para o axuste e afinación da copia do instrumento do Museo Catedralicio, construída polo luthier colaborador neste proxecto, Oli Xiráldez. Este proceso será comentado no apartado 3.5. O artigo está contido no *FoMRHI Quarterly*, unha revista científica (tamén con acceso online)⁹ destinada á publicación de artigos relacionados coa construción e a conservación de instrumentos históricos.

⁹ <https://www.fomrhi.org/>

3. O óboe da Catedral de Tui

3.1. Descrición e estado de conservación

O óboe da Catedral de Tui é un instrumento orixinal construído en madeira de buxo (*Buxus sempervivens*) no obradoiro de Thomas Stanesby Senior en Londres, no período comprendido entre 1691 e 1734 (período de actividade profesional deste construtor)¹⁰. Orixinalmente tiña tres chaves de prata, que na actualidade están incompletas. Non se conservan nin palleta nin tudel orixinais, aínda que presente unha palleta moderna posteriormente engadida.

O instrumento está exposto actualmente no Museo Catedralicio de Tui nunha vitrina, xunto a un fagot clásico de Adler (ver Figura 1). O número de referencia no inventario do Museo Catedralicio para este instrumento é 264MC. Forma parte dunha colección de instrumentos aínda conservados na Catedral, cuxo listado nos foi facilitado polo director do Museo Catedralicio, D. Santiago Vega, e que é o seguinte:¹¹

1. Baixón de tres pezas (só se conservan dúas).
2. Campá de fagot de metal e madeira, con policromía dourada.
3. Fagot do século XVIII de cinco chaves, co cuño do fabricante: Carlo Palanca.
4. Fagot do século XIX con chaves de latón co cuño do fabricante: Adler A París (atribuído ó construtor Frederic Guillaume Adler, activo entre os anos c.1808 a 1854).
5. Fagot do século XIX coas letras BC.
6. Óboe barroco de 3 chaves, co cuño do fabricante: Thomas Stanesby Senior.
7. Cordal de contrabaixo de 3 cordas.
8. Oito *tonillos* dunha trompa natural, faltando a campá e a boquilla.
9. Violín e arco coa inscrición na caixa: Mansuy A. Paris.

¹⁰ (Halfpenny, Biographical Notices of the Early English Woodwind Making School, c. 1650-1750, 1959)

¹¹ Este listado foi elaborado polo luthier Oli Xiráldez a raíz dunha visita á Catedral en agosto de 2020.



Figura 1. Óboe e fagot expostos no Museo Catedralicio

Na etiqueta descritiva da vitrina observamos que aparece a seguinte información: *Restaura Pérez y Lobelle. Escuela de Gaitas Lugo*. O director do Museo Catedralicio confírmanos que o instrumento que nos ocupa foi obxecto dunha intervención de restauración no ano 1979, por parte do *Obradoiro da Deputación de Lugo*. Nesa intervención, foron reconstituídas a campá, que estaba rota, e a xunta do corpo intermedio co corpo superior, á cal supoñemos que lle faltaba un anaco de madeira no interior.

A numeración escollida na seguinte descrición para os buratos é a utilizada convencionalmente para os óboes de 2-3 claves, comezando polo burato que se atopa máis arriba no corpo superior (burato 1) e rematando co burato inferior do corpo medio, que é tapado pola cazoleta da chave grande do instrumento, cando esta é pulsada (burato 8).

O **corpo superior** atópase en moi boas condicións, e os buratos tonais semellan estar intactos e sen ningún tipo de modificación. Os buratos 1 e 2 presentan unha pronunciada inclinación cara a zona da palleta, e o burato 3 é duplo. Estes buratos presentan moi pouco socavado interno (*undercutting*). O furo interno ten un diámetro máximo na parte baixa de 11,7mm e un mínimo na gorxa de 6,7mm (furo mínimo). O diámetro máximo na parte superior, na saída do asento da palleta é de 8,55mm. A peza está asinada enriba do burato 1 (ver Figura 6),

xusto onde comeza a moldura do balaustre: T/STANESBY/(Estrela de oito puntas). Falaremos máis abaixo sobre este cuño.

O **corpo inferior ou central** ten un anel de corno do tamaño total da moldura do balaustre que fai de reforzo ó espigo femia, e presenta unha fenda que comezaba na parte superior e se estendía ata o burato 5. O espigo femia foi restaurado na intervención de 1979, substituíndose a madeira deteriorada que se atopaba debaixo do anel de corno por un anaco de madeira de buxo novo. O burato 4 é duplo, e presenta un lixeiro socavado interno, que é máis pronunciado nos buratos 5 e 6. O burato 7 está duplicado como adoita acontecer nos óboes deste período, no que non estaba definida a posición das mans, podendo tocarse ca man dereita ou ca esquerda indistintamente, e están cubertos con dúas chaves pechadas planas feitas dun metal que semella prata. A do lado dereito está rota, fáltalle a parte que taparía o burato. Os resortes das chaves parecen dun metal férrico, e están embutidos na madeira como é habitual nos instrumentos desta época. O burato 8 tápase cunha chave plana articulada feita do mesmo metal prateado. Consta de dúas partes independentes: a cazoleta que cubre o burato e o mango, que está roto e fáltalle o típico pulsador con forma de bolboreta ou cola de peixe. Estes buratos presentan bastante socavado interno. O furo interno vai dos 17,35mm de diámetro na parte baixa, ós 12,5mm na parte máis estreita. A peza está asinada entre os buratos 5 e 6 co mesmo cuño ca anterior (ver Figura 7), aínda que, neste caso, o cuño atópase máis difuso polo desgaste.¹²

Na peza da **campá** foron engadidos dous aneis feitos en corno (hasta de touro), moldeados respectando no posible a aparencia orixinal. Esta intervención foi realizada polos luthieres Miro Casavella e Luciano Pérez no ano 1979, co principal cometido de reconstituír a campá, que era e é a peza máis deteriorada do instrumento. A peza presenta varias fendas, sendo as dúas máis destacadas as que atravesan a peza enteira dende a base ata a parte superior, polo que dividiron a peza de maneira case simétrica. Na parte superior da campá, cubrindo o espigo femia, hai outro anel de corno. Do mesmo xeito acontece co anel de corno do corpo central, que tamén cubre o espigo femia. Non podemos saber con certeza se estes dous aneis que cobren os espigos eran orixinais do

¹² O texto da descrición dos corpos superior e central foi cedido por Oli Xiráldez.

instrumento ou foron engadidos nalgunha restauración anterior, da cal non temos ningunha información. Segundo a opinión do luthier Oli Xiráldez, estas dúas pezas de corno semellan ser orixinais, xa que non se aprecian sinais de retorneado nos extremos da madeira nos que encaixan, e a cor do corno ten unha tonalidade máis escura que os dous aneis da parte inferior da campá, o que denota que, probablemente, son máis antigos (ver Figura 2 e Figura 3). A campá tamén ten dous respiros ou buratos de resonancia enfrontados con moi pouco socavado interno. No remate da campá ten o típico beizo ou anel interno dos óboes do período. O furo interno vai dos 48mm de diámetro xusto despois do anel final ós 20mm na base do espigo. A peza está asinada entre os dous respiros co mesmo cuño das anteriores (ver Figura 5).

Durante a intervención feita por Oli Xiráldez no seu obradoiro, este reparou que na campá, entre os dous aneis inferiores, existe unha incrustación en ferro moi desgastada que podemos apreciar na Figura 3. Resultounos moi curioso este feito e, procurando unha posible explicación, deducimos que poderían ser os restos dunha peza metálica incrustada na madeira, destinada a suxeitar algunha correa ou cadea que permitise ó músico levar o instrumento colgado, por exemplo, cando participaba en procesións ou tiña que tocar máis instrumentos. Este tipo de peza podémolo contemplar hoxe en día nalgúns instrumentos populares da familia do óboe, como as *dolçainas* do Levante Peninsular ou as *zurnas* (e as súas diversas denominacións segundo a rexión) dos países nororientais da África ou do sudeste da Asia.



Figura 2. Detalle do anel superior de corno da campá¹³

¹³ Imaxe cedida por Oli Xiráldez



Figura 3. Detalle dos aneis inferiores de corno e incrustación metálica da campá¹⁴

Nunha conversa telefónica co propio Luciano Pérez,¹⁵ este corroborou que as informacións sobre o óboe barroco na época en que realizaron a intervención eran máis ben escasas, e que este resultou ser o primeiro instrumento destas características que restauraban. Aínda así, levaron a cabo a restauración respectando, na medida do posible, o torneado das molduras orixinais. En canto ós materiais empregados, concretamente a hasta de touro, podemos observar que, no momento de comezar este traballo, o anel feito para este instrumento na xunta intermedia estaba en fase próxima á desintegración, debido ó paso do tempo e á afectación pola humidade.

Segundo a información aportada polos luthieres Luciano Perez e Oli Xiráldez, o emprego de aneis de hasta de touro na restauración e construción de gaitas e outros instrumentos de vento-madeira foi bastante habitual ata a crise da enfermidade das `vacas tolas`, acontecida no ano 2000. Na actualidade, escóllense outro tipo de materiais, maioritariamente sintéticos, para a realización de aneis e pezas destinados a restauración e construción de instrumentos.

O artigo de Ernesto Iglesias¹⁶ desvela que foi a finais dos anos 70 cando se recuperou e comezou a catalogar o material musical existente na Catedral, a raíz

¹⁴ Imaxe cedida por Oli Xiráldez

¹⁵ A conversa tivo lugar o día 11/08/2021

¹⁶ (Iglesias Almeida, 2004)

dunha visita do Padre José López Calo. Este dato tamén foi confirmado polo actual arquivista D. Avelino Bouzón. Ata ese momento, o material musical manuscrito atopábase gardado nun armario da Sala Capitular sen ter sido catalogado nin ordenado. Tamén existía un baúl grande de madeira no que había instrumentos (completos ou parcialmente conservados) que se conservaran ó longo dos anos. Segundo semella, todo este material asociado á capela de música da Catedral, tiña sido gardado dende que se dissolveu a propia capela de música, alá polo ano 1921.

Como xa comentamos anteriormente, no momento no que comezamos este traballo, o óboe conservado en Tui estaba identificado como chirimía, na etiqueta descritiva da vitrina na que se atopa, co dato engadido de que fora construída por Thomas Stanesby Junior. Despois da comprobación *in situ*, puidemos corroborar que aínda se pode distinguir o cuño do construtor tanto na campá como no corpo superior do instrumento (ver Figura 5 e Figura 6). No corpo central tamén se pode apreciar o cuño, aínda que está moito máis difuso polo desgaste (ver Figura 7). Este cuño aparece recoñecido no libro de W. Waterhouse (Waterhouse, 1993) como un dos dous deseños empregados por Thomas Stanesby Senior para asinar os seus instrumentos (ver Figura 4)

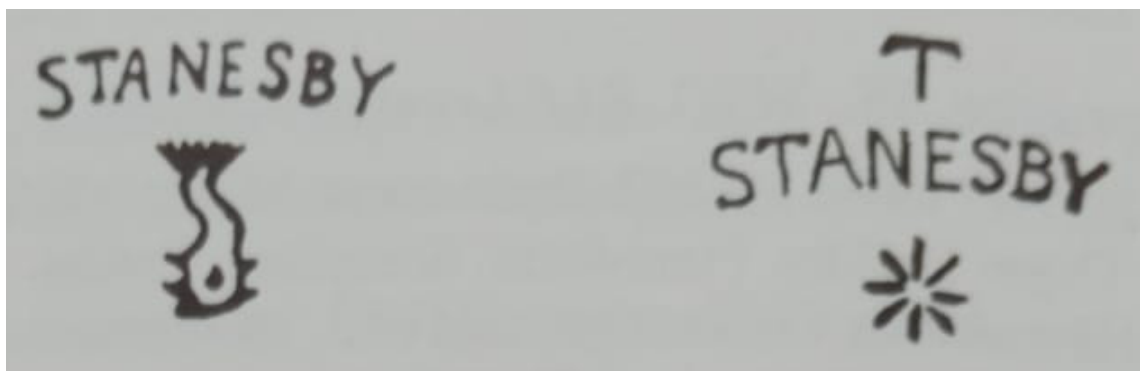


Figura 4. Cuños usados por Thomas Stanesby Senior¹⁷

¹⁷ (Waterhouse, 1993)



Figura 5. Detalle co cuño da campá



Figura 6. Detalle do cuño do corpo superior



Figura 7. Detalle do cuño do corpo inferior¹⁸

Como podemos comprobar na Figura 8,¹⁹ os cuños usados nos instrumentos do construtor Thomas Stanesby Junior, non se corresponden co que presenta o instrumento de Tui:

¹⁸ Imaxe cedida por Oli Xiráldez

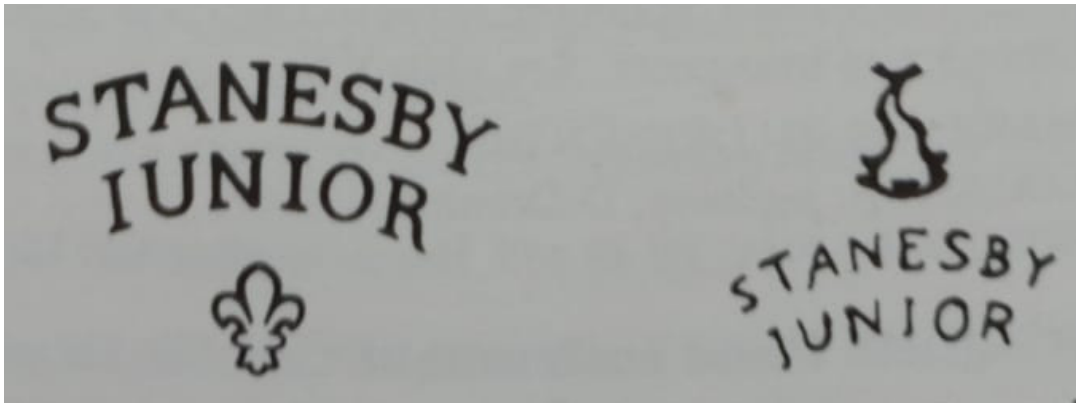


Figura 8. Cuños usados por Thomas Stanesby Junior

O construtor Thomas Stanesby Senior aparece rexistrado como aprendiz na *Turners Company of London* no ano 1682, quedando libre e iniciando a actividade no seu propio obradoiro en Londres no ano 1691. Mantívose activo ata o ano 1734, ano no que faleceu. O seu fillo Thomas Stanesby Junior foi seu aprendiz, ata que quedou liberado, establecendo o seu propio obradoiro en 1728, e mantendo a súa actividade ata o 1754, ano do seu pasamento. Como podemos observar nas figuras anteriores, un dos cuños que T. Stanesby Junior herdou do seu pai foi o que parece representar un golfiño. Sen embargo, o cuño que aínda podemos diferenciar no instrumento de Tui (a estrela de oito puntas) só foi empregado por Thomas Stanesby Senior. Polo tanto, non hai dúbida en canto á autoría do instrumento.

Na actualidade, consérvanse oito óboes catalogados deste construtor, entre os que non se inclúe o óboe da Catedral de Tui. Seis deles atópanse no Reino Unido: dous no Museo Horniman, os números 232 (ver Figura 10) e 277 (ver Figura 11), un na colección de MacGillivray e outro na colección de Bingham (este atópase incompleto, faltándolle o corpo superior), todos eles en Londres. Outros dous están na Universidade de Edimburgo (Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments)²⁰, os números 62 (ver Figura 9)²¹ e o 3321 (da

¹⁹ (Waterhouse, 1993)

²⁰<https://www.ed.ac.uk/information-services/library-museum-gallery/crc/collections/musical-instrument-collection> (Consultado o 12/5/2022)

²¹http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_IMAGE_PROJECTS_LIB_ED_AC_UK_10683_18002 (Consultado o 12/5/2022)

colección de Shaw-Hellier, ver Figura 12), outro na colección de Michel Piguet en Xenebra (Suíza) e outro na colección Rosebaum en Nova Iorque (EEUU).²²

No ano 1949, cando Halfpenny escribe o seu artigo²³, só se coñecían tres instrumentos conservados de Thomas Stanesby Senior. Segundo Halfpenny, observando estes instrumentos, pódense diferenciar dúas morfoloxías de óboes deste construtor: unha que semella ser máis antiga e que sería a que corresponde ó instrumento conservado na Carse Collection (nº 232), na época en que Halfpenny escribiu o seu artigo (actualmente está no Museo Horniman de Londres)²⁴, e outra posterior, que correspondería ós conservados na Carse Collection (nº 277, actualmente tamén no Museo Horniman)²⁵ e na Rendall Collection (nº 62, actualmente na Univ. De Edimburgo)²⁶. Pensamos que esta apreciación de Halfpenny non se basea máis que na simple observación dos instrumentos na súa forma exterior.



Figura 9. Óboe de Stanesby Sr. nº 62



Figura 10. Óboe de Stanesby Sr. nº 232

²² (Young, 1993, páx. 220)

²³ (Halfpenny, The English 2- and 3-Keyed Hautboy, 1949)

²⁴ <https://www.horniman.ac.uk/object/14.5.47/277/> (Consultado o 12/5/2022)

²⁵ <https://www.horniman.ac.uk/object/14.5.47/232/> (Consultado o 12/5/2022)



Figura 11. Óboe de Stanesby Sr. nº 277



Figura 12. Óboe de Stanesby Sr. nº 3321

Despois dunha análise visual minuciosa das imaxes dispoñibles nas páxinas web dos Museos de Edimburgo e Londres, podemos apreciar que, no instrumento que Halfpenny considera máis antigo (nº 232), as formas das molduras son algo menos refinadas que nos outros instrumentos. Polo demáis, non atopamos máis diferencias evidentes na aparencia exterior. Non dispoñemos do plano deste instrumento, polo que non podemos saber se a apreciación de Halfpenny tamén tiña en conta as medidas do furo interno do instrumento ou algún outro aspecto.

Nestas imaxes podemos observar que todos os óboes conservados orixinais de Thomas Stanesby Senior son de tres chaves, agás un, o nº 3321 (ver Figura 12), conservado na Universidade de Edimburgo (anteriormente na colección de Shaw-Hellier en Wolverhampton),²⁷ que ten dúas chaves. Ambas tipoloxías corresponderían ó Tipo A, segundo a clasificación feita polo propio Halfpenny dos tipos de óboes ingleses existentes ata finais do século dezoito, clasificados segundo a súa forma exterior, ou perfil de torneado. Esta clasificación foi

²⁷ (Young, 1993, páx. 220)

revisada e actualizada por Bruce Haynes no seu libro *The eloquent oboe*,²⁸ engadindo novas categorías e sub-categorías para a clasificación dos óboes.

A oboísta e musicóloga Cecil Adkins elaborou unha táboa (Táboa 1), comparando as clasificacións de Halfpenny e Haynes, no seu artigo²⁹. No caso da clasificación de Haynes, estes instrumentos de Stanesby Senior corresponderían co tipo A2. Na Figura 13 (extraída do libro *The eloquent oboe*) podemos ver exemplos das categorías establecidas por Haynes (A1, A2, B, C, E, D1, de esquerda a dereita na imaxe).

Halfpenny	Haynes
A. Basicamente barroco con torneado elaborado. Anterior a 1734	A1. Os primeiros óboes. c. 1670-1704
	A2. Tipo común internacional. c. 1670-1763
	A3. Predominantemente holandés. c. 1700-1740
B. Torneado reducido e menos atractivo. 1730-1765	B. Francés, balaústre verticalmente simétrico. 1730-1740
C. Straight top (final recto). 1765-1790	C. Straight top. 1730-despois 1800
D. Clásico, retorno a unha forma esaxerada do tipo A. Posterior a 1789	D1. Rococó (tipo A2). Internacional despois de 1760
	D2. Óboe clásico. 1770-1828
	D3. Torneado extremadamente elaborado. Finais do XVIII
	E. Francés, forma estirada do A2. Arredor de 1750

Táboa 1. Táboa comparativa de C. Adkins³⁰

²⁸ (Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, páxs. 89-99)

²⁹ (Haynes, Adkins, & Burmeister, *Hoboy (Baroque Oboe) types as classified by Bruce Haynes*, 2001)

³⁰ (Haynes, Adkins, & Burmeister, *Hoboy (Baroque Oboe) types as classified by Bruce Haynes*, 2001, páx. 3). Tradución nosa.



Figura 13. Exemplos dos distintos tipos de óboes segundo a clasificación de Haynes³¹

Como Haynes define na súa obra, a denominación coa que mellor se identifica en inglés a este tipo de instrumentos é a de *hautboy*, diferenciándoo do instrumento que comezou a desenvolverse no período clásico, e que o seguiría facendo durante todo o século XIX, cuxa principal diferenza era a adición de claves para a eliminación das dixitacións cruzadas, coa consecuente perda de “personalidade” de cada unha das notas do instrumento. Este é o tipo de óboe que desembocaría, despois de todas esas modificacións, no modelo que se usa na actualidade, e que permanece practicamente inalterado na súa morfoloxía dende comezos do século XX.³²

3.2. Toma de medidas, determinación do diapasón e elaboración do plano

En dúas visitas realizadas ó Museo Catedralicio de Tui nos meses de xullo de 2020 e xullo de 2021, o luthier Oli Xiráldez, colaborador neste proxecto, realizou

³¹ (Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, páx. 68)

³² Esta descrición é un resumo propio da introdución do libro de Haynes (*Haynes, The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, paxs. 1-11)

a toma de medidas do instrumento. Para este cometido, utilizou un sistema de bolas de aceiro calibradas de 0,5 mm, xunto a outros instrumentos de medición como unha regra, un calibre e un micrómetro.

Na visita realizada en 2021, tamén tivemos a oportunidade de probar "in situ" o instrumento para comprobar a súa condición acústica e o seu diapasón. Nesta visita, despois de diversas probas, puidemos determinar que o instrumento presentaba algunha pequena fuga entre os corpos superior e medio, xa que fallaba na emisión do rexistro grave principalmente, e "saltaban" os harmónicos. Ademais, como xa comentamos anteriormente, a ausencia das chaves fai imposible obter determinadas notas.

Para a determinación do diapasón, usamos distintas combinacións de palletas e tudeis. Despois de diversas probas, puidemos determinar que o instrumento funciona ben a un diapasón aproximado de 408-410 Hz. Esta estimación foi corroborada noutra visita realizada no mes de agosto de 2021, na que o profesor D. Pedro Lopes e Castro tivo a oportunidade de probar o instrumento. Debemos aclarar que esta estimación do diapasón non deixa de ser relativamente subxectiva, xa que a determinación do diapasón nos óboes antigos nunca é totalmente precisa, debido á variabilidade de alturas no diapasón que provoca utilizar tudeis e palletas de distintas medidas e tamaños. Como reflicte Haynes no seu libro sobre as afinacións históricas³³, así como no seu libro *The eloquent oboe*³⁴, os instrumentos de dobre cana non son os máis axeitados para determinar o diapasón empregado nos instrumentos antigos. Para este cometido, Haynes utiliza como referencia instrumentos como o corneto, as frautas, os clarinetes ou o órgano.

Nas descrições dos museos³⁵ nos que se atopan os instrumentos de Stanesby Senior antes mencionados (os números 62, 232, 277 e 3321), a altura de diapasón estimada para todos eles está en torno a 408-410 Hz. Sabemos tamén que, a comezos do século XVIII, en Inglaterra se usaba o chamado *Consort-*

³³ (Haynes, A History of performing pitch. The story of "A"., 2002)

³⁴ (Haynes, The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760., 2001, páx. 93)

³⁵ [https://collections.ed.ac.uk/mimed/record/18002?highlight=*:*\(nº 62\)](https://collections.ed.ac.uk/mimed/record/18002?highlight=*:*(nº 62)) (Consultado o 12/5/2022)

[https://collections.ed.ac.uk/mimed/record/17342?highlight=Stanesby+oboe \(nº 3321\)](https://collections.ed.ac.uk/mimed/record/17342?highlight=Stanesby+oboe (nº 3321)) (Consultado o 12/5/2022)

pitch. Este era o estándar de afinación máis empregado na música instrumental e estaba arredor de $\frac{1}{4}$ de ton máis agudo que o *Ton d'Opéra*, o estándar francés da época. O *Ton d'Opéra* estaba arredor de $La_4=392$ Hz. Polo tanto o *Consort-pitch* estaría arredor de $La_4=403$ Hz.³⁶ Chegaríamos ó mesmo resultado se restamos $\frac{3}{4}$ de ton ó estándar actual de $La_4=440$ Hz. Por tanto, podemos concluír que o óboe da Catedral de Tui foi construído tendo como referencia o citado diapason usado en Inglaterra.

En base ás medidas tomadas, o luthier Oli Xiráldez, coa axuda do artesán e enxeñeiro Alberto Pires, procedeu á elaboración do plano construtivo do instrumento axudándose do software *Autocad*. Este plano está realizado en detalle cunha precisión de 0,05 mm nas medidas internas e pódense comprobar tódalas medidas das molduras externas en seccións detalladas. O plano, cedido por Oli Xiráldez, podémolo atopar no Anexo 1.

3.3. Comparativa con outros óboes de Stanesby Sr.

Para a realización desta comparativa dispoñemos dos planos construtivos de outros dous instrumentos orixinais de Thomas Stanesby Sr., facilitados polo luthier Oli Xiráldez: o número 62, medido por Dick Earle en 1988, e o número 3321, medido por Tetsu Ito no ano 1997, ambos conservados en Edimburgo.

Co obxectivo de ampliar a visión desta comparativa, decidimos incluír tamén dous instrumentos copias modernas de Thomas Stanesby Senior (unha construída no ano 1997 por Marcel Ponsele, e outra construída por Alfredo Bernardini, no ano 1988).³⁷

Coa inclusión na comparativa dos instrumentos copias de Stanesby modernos, quixemos corroborar (aínda que xa é algo ben sabido polos intérpretes de óboes históricos) que estas están modificadas nas súas medidas construtivas para adaptarse ós estándares modernos de interpretación da música barroca.

³⁶ (Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, páx. 343)

³⁷ Estes dous construtores modernos e intérpretes históricos aínda se encontran en activo e son, na actualidade, dous dos máximos expoñentes e referentes a nivel mundial, tanto na interpretación como na docencia de óboes históricos. Actualmente, Alfredo Bernardini imparte clases no *Mozarteum* de Salzburgo e Marcel Ponsele no *Koninklijk Conservatorium* de Bruxelas.

Ó comezar a comparativa, a primeira cousa que nos chama a atención é a similitude do instrumento de Tui cos instrumentos orixinais conservados en Edimburgo. Exteriormente, tódolos óboes de Stanesby Sr. presentan unhas liñas de torneado moi semellantes e, en base ás imaxes das que dispoñemos, non conseguimos albiscar diferencias significativas nas molduras, na súa colocación, nin tampouco nas medidas das mesmas.

Os parámetros que imos comparar son a lonxitude total, o furo mínimo e os perfís internos. Na comparativa dos dous primeiros parámetros tamén incluiremos ós instrumentos de Ponsele e Bernardini, co obxectivo de comprender mellor as algunhas das diferenzas entre os instrumentos orixinais e as copias modernas.

Comezamos polas lonxitudes totais dos instrumentos: o instrumento de Tui mide 586 mm, o nº62 mide 591 mm e o nº 3321 mide 595 mm. O instrumento copia de Ponsele mide 579 mm e o de Bernardini 582 mm. Como se pode apreciar (ver Gráfico 1), dende o instrumento máis curto (o de Ponsele), ata o máis longo (o nº 3321) hai unha diferenza de 16 mm. Neste gráfico consideramos só unha escala vertical no eixo vertical que vai dende os 570 ata os 600 mm, para poder diferenciar mellor as diferenzas de lonxitude entre os instrumentos.

No caso dos instrumentos construídos tanto por Ponsele como por Bernardini, podemos observar unhas diferencias máis acusadas. Ademais de que estes dous últimos instrumentos son un pouco máis curtos que os orixinais, as principais diferencias con respecto ós instrumentos construídos por Thomas Stanesby Senior, sitúanse no perfil do furo interno e na disposición e tamaño dos buratos do corpo superior. Desta primeira comparativa podemos deducir que os instrumentos copias modernas de Ponsele e Bernardini están feitos con esas medidas para adaptalos á afinación estándar de $La_4=415$ Hz, que é a convención moderna á que se chegou para interpretar a música do período barroco. Como xa comentamos antes, os instrumentos orixinais conservados de T. Stanesby Senior están todos nun diapasón estimado próximo a $La_4=408$ HZ. O instrumento de Tui é o máis curto, comparado cos orixinais de T. Stanesby Senior ós que tivemos acceso. Existe a posibilidade de que se perdera un pouco de lonxitude no corpo medio ó facer a restauración do espigo femia que encaixa co corpo superior, e que se sitúa no interior da moldura de corno que o cubre. Despois

dunha minuciosa análise visual, non parece que se perdera madeira nesa parte, aínda que tampouco podemos ter unha certeza absoluta.

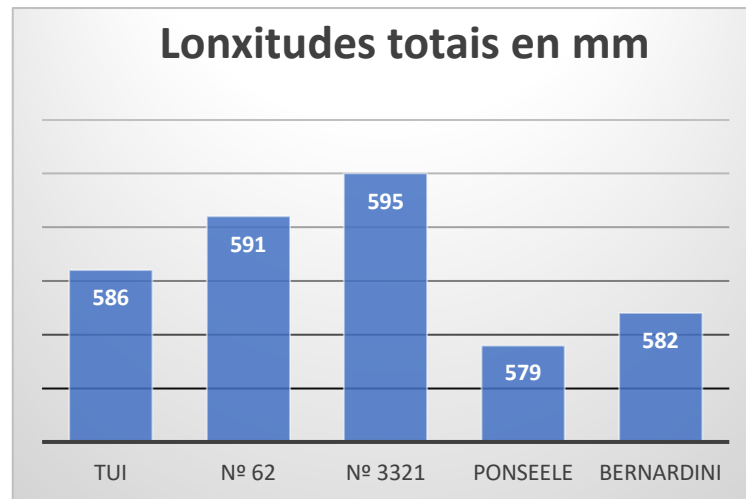


Gráfico 1. Lonxitudes totais en mm

O seguinte parámetro que imos poñer en comparativa será o furo mínimo, ou diámetro mínimo do cono acústico. Haynes tamén usa este parámetro no segundo capítulo do seu libro cando fala das características físicas do *hautboy*³⁸. O furo mínimo nos óboes sitúase na parte alta do corpo superior, onde se xuntan o inicio do cono acústico co contrafuro cónico feito para o asento da palleta. Nos instrumentos estudados, podemos observar que hai unhas diferencias mínimas:

Tui: 6,7 mm.

Nº 62: 6,6 mm

Nº 3321: 6,6 mm

Bernardini: 6,25 mm

Ponseele: 6,35 mm

Neste caso, vemos de novo que é nos instrumentos copias modernas (Bernardini e Ponseele), onde se atopa unha maior diferenza, xa que o diámetro do furo

³⁸ (Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, páxs. 90-93)

mínimo en ambos é menor que nos instrumentos orixinais. Isto podería explicarse novamente como unha adaptación moderna para achegarse ó diapasón estandarizado de $La_4 = 415$ Hz. No seguinte gráfico podemos comparar estas medidas do furo mínimo, dende o instrumento con maior diámetro ata o de menor diámetro (considerando unha escala que vai de 6 ata 6,8 mm):

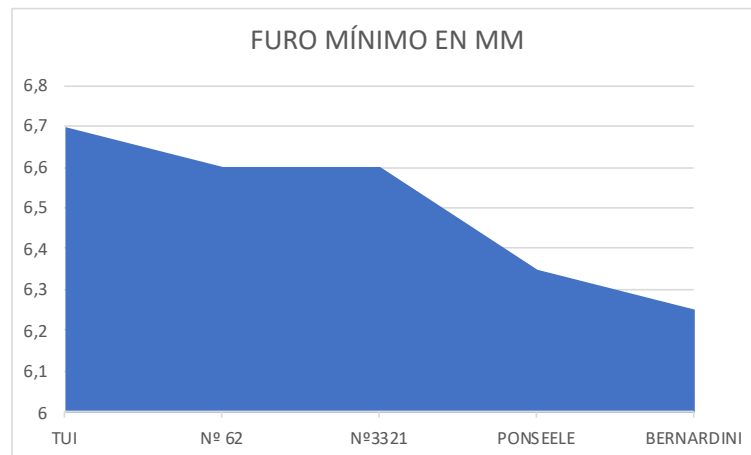


Gráfico 2. Furo mínimo en mm

Por último, rematamos este apartado facendo unha comparativa dos perfís internos. Para este cometido usaremos soamente os instrumentos orixinais de Stanesby: o de Tui, o nº 62 e o nº 3321, xa que é coa información sacada dos planos de construción como mellor se poderán apreciar os detalles. No caso dos instrumentos de Bernardini e Ponsele dispoñemos dos escariadores encargados polo luthier Oli Xiráldez, pero non dispoñemos do plano construtivo.

Podemos ver o resultado da comparativa dos perfís nos seguintes gráficos, elaborados e cedidos por Oli Xiráldez e Alberto Pires para este traballo, nas que comparamos os perfís de cada unha das partes dos instrumentos. As gráficas enfrontan os diámetros coas lonxitudes. No eixo dos diámetros empregamos unha escala de 5:1 para poder diferenciar mellor os pequenos detalles. No eixo das lonxitudes, sempre se comeza a medición en 0 mm dende o extremo superior das pezas.

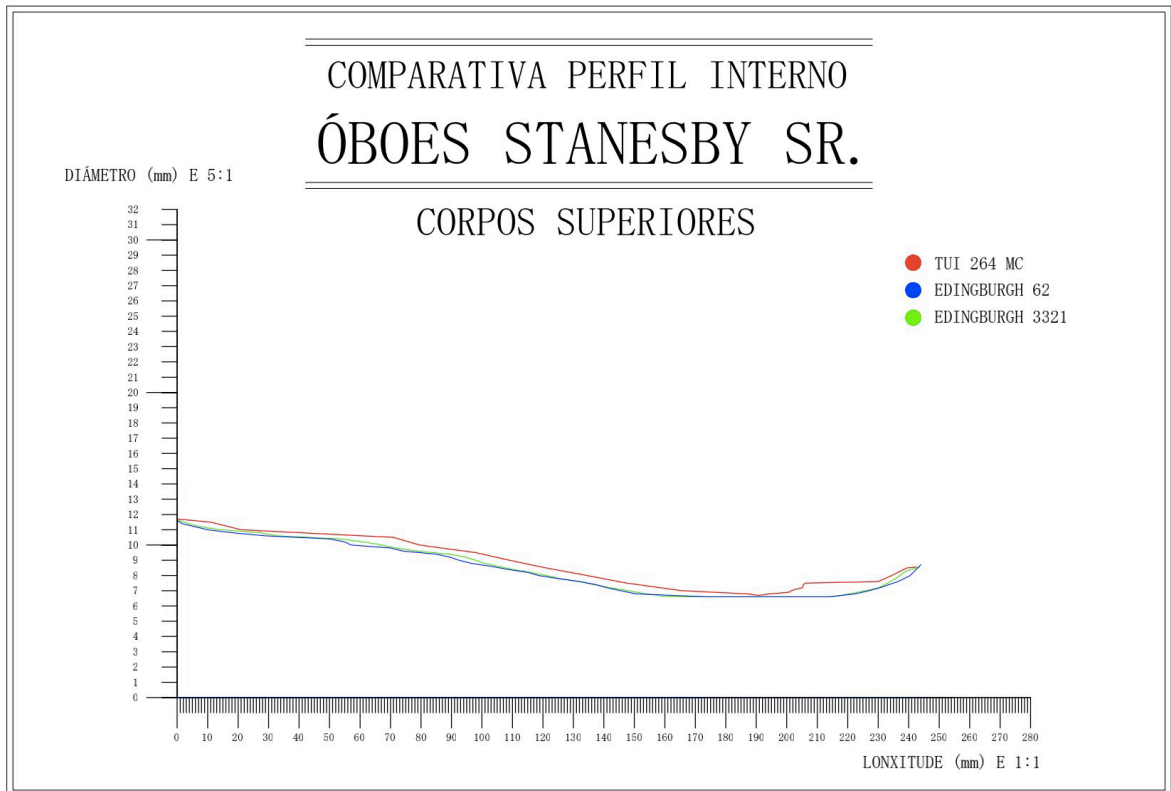


Gráfico 3 Comparativa do corpo superior

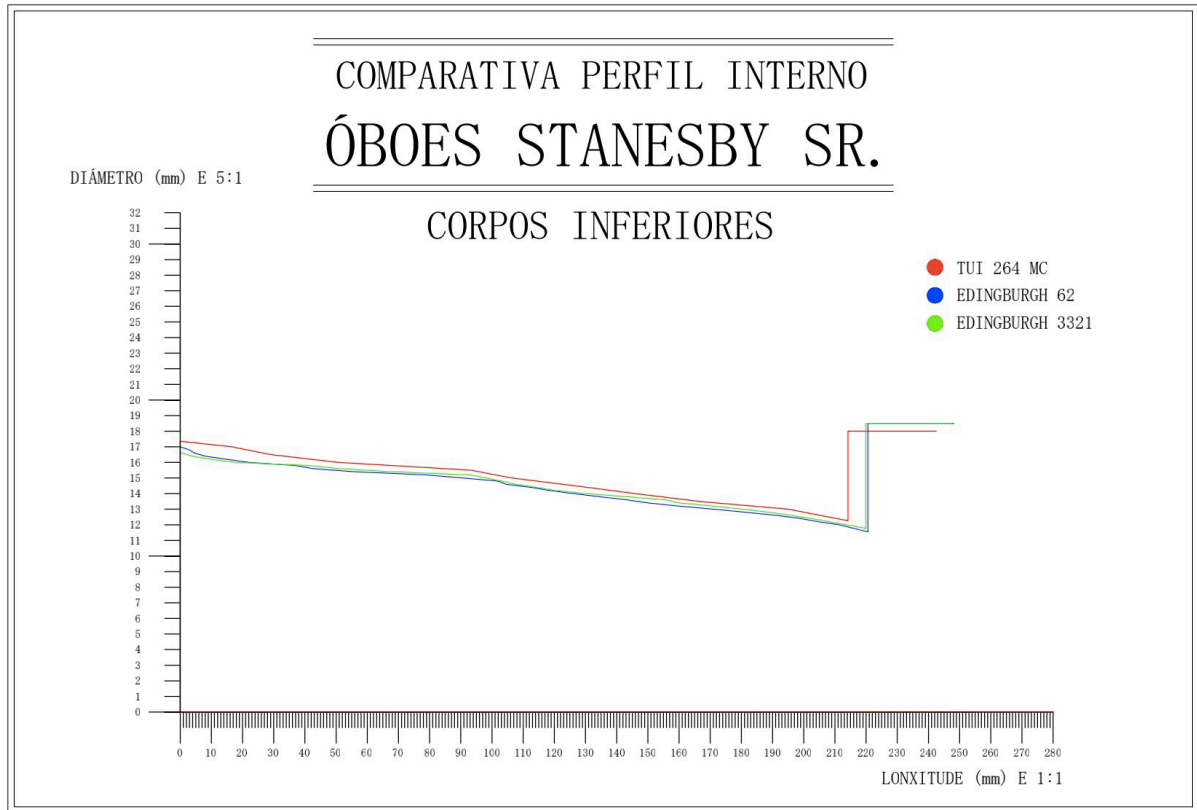


Gráfico 4. Comparativa do corpo medio ou inferior



Gráfico 5. Comparativa das campás

Como podemos observar nestes gráficos, os tres perfís son practicamente idénticos. Só observamos algunhas pequenas diferenzas, principalmente no asento da palleta ou contrafuro (Gráfico 3) e no perfil da campá (Gráfico 5). Esas diferencias resultan máis visibles nestes gráficos debido á utilización da escala 5:1 no eixo dos diámetros. Se tivéssemos escollido a escala 1:1 neste eixo, as diferenzas serían practicamente imperceptibles.

En canto ó asento da palleta, cabe a posibilidade de que fose lixeiramente modificado no caso do instrumento de Tui, xa que apreciamos que é un pouco máis ancho que nos outros dous Stanesby orixinais. Non sabemos se esta pequena modificación puido ter acontecido na anterior restauración ou nalgún momento anterior; quizais cando o instrumento estaba en uso.

No caso da campá, vemos que a diferenza do perfil do instrumento de Tui cos outros dous é algo máis acusada. Hai que ter en conta que no instrumento de Tui foi reconstituída esta peza na restauración de 1979, despois de estar partida en diferentes anacos. Tamén se debe ter en conta que, durante o proceso construtivo, as campás hai que rematar de tornealas a man, debido á presenza do beizo ou anel interno no que rematan, co cal é máis doado que existan pequenas diferenzas nas medidas internas desa parte final do instrumento.

Con esta comparativa dos perfís conseguimos demostrar novamente que o instrumento que nos ocupa é orixinal de Thomas Stanesby Senior, xa que puidemos comprobar que as diferenzas cos outros dous instrumentos orixinais cos que realizamos a comparativa (o nº 62 e o nº 3321) son practicamente inexistentes.

3.4. Proceso de restauración do instrumento orixinal

Despois da proposta feita ó Cabido da Catedral de Tui en setembro de 2021 para realizar unha restauración reversible do instrumento, coa finalidade inicial de recuperar a súa funcionalidade, tivemos que esperar uns meses para a aprobación e a asignación do orzamento que fixese posible esa restauración por parte do luthier. Foi no mes de xuño de 2022 cando finalmente puidemos ter o instrumento no obradoiro de Oli Xiráldez para a restauración (na Figura 14 podemos ver o estado no que chegou o instrumento ó obradoiro).



Figura 14. Instrumento recién chegado ó obradoiro de Oli Xiráldez

Para poder recuperar a funcionalidade do instrumento, sería precisa unha intervención de restauración reversible, na cal se recuperaría a funcionalidade das chaves e serían seladas as posibles fugas de aire. A intervención feita polo luthier Oli Xiráldez, colaborador neste proxecto, consistiu nos seguintes pasos:

-Limpeza e aceitado do instrumento, usando produtos non abrasivos como algodón, auga, xabón de glicerina sen alcol e aceite de liño cocido sen secantes.

-Reparación de fisuras: logo de examinar o instrumento minuciosamente, encontramos que había unha fisura na xunta do corpo medio que provocaba unha pequena perda de aire, facendo que o instrumento fallase no rexistro grave. Esta fisura foi reparada con cera de abella, tentando que sexa o menos destacada posible, aínda que recoñecible.

-Recuperación funcional das chaves: despois de tentar extraer os pasadores que suxeitan as chaves ó instrumento, usando diferentes técnicas para tratar de facilitar a súa extracción, o luthier decidiu que se trataba dunha operación demasiado arriscada, xa que podería supoñer a rotura da moldura na que se suxeitan as chaves. Estes pasadores metálicos das chaves, atópanse totalmente oxidados e practicamente integrados coa madeira na que están atacados. Supoñendo que estes eran os pasadores orixinais, é posible que teñan máis de 300 anos, un período de tempo demasiado longo para que dúas variñas metálicas consigan resistir íntegras.

Finalmente, ó non poder recuperar a funcionalidade das chaves, a restauración funcional do instrumento non foi posible. Tratouse, polo tanto, dunha intervención de mantemento do instrumento, que consistiu principalmente na limpeza, reparación de fisuras e reparación de desperfectos no corno. Esta operación de mantemento xa era necesaria e sería preceptivo realizala cada certo tempo, para poder seguir conservando o instrumento en boas condicións durante moitos máis anos.

Nas imaxes do Anexo 1 (realizadas polo fotógrafo Martín Pérez e cedidas por Oli Xiráldez) podemos apreciar o estado do instrumento antes e despois da intervención realizada por Oli Xiráldez.³⁹

3.5. Proceso construtivo da réplica

Ante a previsión de que a restauración funcional do instrumento orixinal non fose posible, o luthier considerou a posibilidade da construción dunha réplica do orixinal. Así, poderíamos comprobar as propiedades acústicas e o funcionamento do instrumento, sen ter que recorrer ó orixinal.

O primeiro paso, despois da toma de medidas e da elaboración dos escariadores, é a escolla da madeira coa que facer o instrumento. O luthier dispoñía no seu taller de madeira de buxo procedente da provincia de Lugo, con máis de 15 anos de secado, xa furada e estabilizada. Para a escolla do anaco de madeira que se vai empregar téñense en conta a cor, a veta e a uniformidade da fibra, así como a ausencia de nós.

O seguinte paso foi preparar a madeira para a súa manipulación co torno. Xa anteriormente, como resultado das medicións, o luthier fixo o deseño dos escariadores e encargounos facer.

No mes de xuño de 2022, aproveitando que o óboe orixinal estaba no obradoiro, o luthier procedeu á finalización da réplica. En dúas visitas ó obradoiro fixemos o axuste do instrumento. Hai que destacar que as modificacións que se tiveron que realizar con respecto ó instrumento orixinal foron mínimas, quedando os

³⁹ Estas imaxes foron feitas por Martín Pérez e cedidas por Oli Xiráldez

diámetros dos buratos, o socavado interno (*undercutting*) dos mesmos e o perfil do furo interno reproducidos coa máxima precisión.

Como impresión persoal, pareceume que, tanto o instrumento orixinal como a réplica, funcionan moi ben e son instrumentos moi equilibrados. O problema que se nos presenta para poder tocar o instrumento orixinal é a falta das chaves, xa que ó non estar tapados os buratos das chaves de mi bemol, hai moitas notas que soan descompensadas e algunhas directamente non soan, como no caso do re medio, ou no rexistro grave, o re e o do. En canto á réplica, despois de dispoñer dela durante algo máis de tres semanas para estudar e facerlle as palletas axeitadas, podo dicir que ten un son moi particular, sobre todo cando se toca no seu diapasón natural. O único *hándicap* é que ese diapasón no que o instrumento funciona ben sitúase arredor de 408 Hz, o que non permite que sexa un instrumento adaptado ós estándares actuais para a interpretación da música barroca que, como xa dixemos, está establecido en 415 Hz.

Despois de confeccionar unhas palletas cunhas medidas e dimensións coas que se pode tocar co instrumento a 415 Hz, puidemos comprobar que o instrumento non "traballa" igual, xa que non soa compensado de afinación entre as dúas oitavas. Por este motivo, hai que facer demasiadas modificacións co aire e a embocadura para poder tocar nese diapasón, co cal non resulta cómodo tocar con el e soa dun xeito un pouco "forzado". Estas son, por suposto, apreciacións moi subxectivas. Polo tanto, podemos afirmar que o instrumento funciona mellor no diapasón para o que foi pensado por Thomas Stanesby, arredor de 408-410 Hz.

Resultado desta intervención, o luthier Oli Xiráldez e mais eu recibimos un convite por parte de Samuel Diz, organizador do *Festival Música no Claustro*, para participar no *Foro Resonancias 22*, dentro da programación do *XVI Festival de Música no Claustro*. Este evento tivo lugar o día 4/8/2022 no claustro medieval da Catedral de Tui. Trátase dun foro profesional que reúne a artesáns, artistas e diversos especialistas en materias relacionadas con estas profesións, onde se tratan diversas temáticas mediante palestras e mesas redondas. Nesta edición, tivemos a oportunidade de expoñer nunha palestra de 30 minutos, un resumo do traballo de restauración do óboe orixinal e da construción da réplica.

Achegamos as seguintes imaxes tomadas durante a palestra, publicadas na páxina web do *Festival Música no Claustro*, e realizadas por Gus Abreu:



Figura 15. De esquerda a dereita: réplica Tui, orixinal Tui e copia Bernardini



Figura 16. Tocando ca copia de Tui



Figura 17. Oli Xiráldez falando sobre o óboe de Tui

4. O emprego do *hautboy* na Catedral de Tui

Neste capítulo pretendemos facer un percorrido histórico ó longo do século XVIII, tendo como protagonista ó *hautboy*, e como escenario principal a Catedral de Tui. Comezaremos realizando un pequeno repaso dos seus antecedentes. Logo elaboraremos ata tres hipóteses para tentar dilucidar a chegada do instrumento que se conserva no Museo Catedralicio, baseándonos na información extraída das Actas Capitulares. Despois, tentaremos elaborar unha relación dos oboístas que presumiblemente tocaron o *hautboy* na capela de música da Catedral. Para finalizar o capítulo faremos unha pequena análise da súa utilización ó longo dese século, no caso concreto da Catedral de Tui.

4.1 Os antecedentes: a chirimía na Catedral de Tui

O nacemento do óboe pode ser considerado como un proceso evolutivo que tivo lugar en Francia entre as décadas dos 40 e dos 80 do século XVII, no seo da corte do rei Luís XIV, e que consistiu na transformación da chirimía no óboe. A comezos do século XVII (no ano 1619), Michael Praetorius, no segundo libro (*Theatrum instrumentorum*) do seu tratado *Syntagma Musicum*, representaba a familia das chirimías, xunto coa das cornamusas (ver Figura 18).

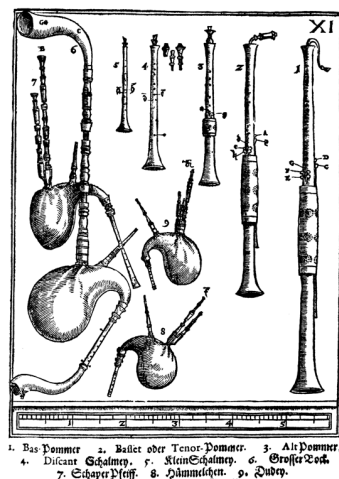


Figura 18. Familia das chirimías representada por Praetorius⁴⁰

⁴⁰ (Praetorius, 1619)

Os motivos para a creación do novo instrumento tiveron moito que ver coa evolución da linguaxe musical no barroco, que esixía novas cualidades expresivas ás que a chirimía xa non podía facer fronte. Bruce Haynes fai un percorrido exhaustivo por este proceso de transición no capítulo 1 do seu libro.⁴¹ Como apunta Haynes:

*...atopar unha data para a aparición definitiva do hautboy é complicado polo feito de que as chirimías e os hautboys tiñan o mesmo nome en Francia. Ó contrario de outros países, o hautboy evolucionou gradualmente en Francia e non foi introducido como unha importación foránea. Polo tanto, non era preciso un novo nome.*⁴²

Haynes clarifica aínda máis esta cuestión coa seguinte observación:

*O nome da chirimía en francés é Hautbois; o nome do óboe antigo en francés é Hautbois; e, finalmente, o nome do óboe moderno en francés é Hautbois.*⁴³

No caso do idioma castelán, podemos atopar a seguinte definición de chirimía no *Diccionario de Autoridades* (Tomo II- 1729), dispoñible online na páxina web da Real Academia Española⁴⁴:

⁴¹ (Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, páxs. 12-61)

⁴² *But finding a date for the definitive emergence of the hautboy is complicated by the fact that in France shawms and hautboys had the same name. Unlike other countries, the hautboy developed gradually in France and was not suddenly introduced as a foreign import. A new name was not necessary.* (Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, páx. 14). Tradución nosa.

⁴³ *The name for the shawm in French is Hautbois; the name for the early oboe in French is Hautbois; and finally, the name for the keyed, 'modern' oboe in French is Hautbois.* Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760.*, 2001, páx. 6). Tradución nosa.

⁴⁴ Trátase do primeiro diccionario de léxico publicado pola Real Academia Española e foi publicado entre 1726 e 1739. Pódese consultar online no enderezo web: <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>

CHIRIMIA. *s. f. Instrumento músico de madera encañonado à modo de trompéta, derecho, sin vuelta algúna, largo de tres quartas, con diez agujéros para el uso de los dedos, con los [ii.322] quales se forma la harmonía del sonído segun sale el áire. En el extremo por donde se le introdúce el áire con la boca, tiene una lengüeta de caña llamada pipa, para formar el sonído, y en la parte opuesta una boca mui ancha como de trompéta, por donde se despide el áire. Derívase de los nombres Griegos Chir, que vale la Mano, y Nomos que vale Preferencia, por tener el uso de las manos la preferencia en la música de este instrumento. Diferenciase del Obué solo en tener la boca mucho mäs ancha. Lat. Lituus musicus. Musica fistula decumana. PARR. Luz de Verd. Cath. part. 1. Plat. 7. Los clarínes, las chirimías, y las campánas conspiren al regocijado alborózo. CERV. Persil. lib. 1. cap. 2. El són de las chirimías, y de otros instrumentos, tan bélicos como alegres, suspendían los ánimos. BARBAD. Coron. fol. 32. Sin que entre ellos huviesse trompétas y chirimías, porque las Musas son mui honestas, y tienen por grande indecencia hinchar los carrillos. (Real Academia Española, 2022)*

Neste texto pódese comprobar que, aínda no ano 1729, a distinción entre óboe (*obué*) e chirimía era bastante difusa no idioma castelán, xa que só se facía referencia a que tiña a `boca mucho más ancha´. Ademais, tamén é destacable o feito de que non existe no mesmo dicionario unha voz específica para o óboe en ningunha das posibles denominacións que se usaron na Península Ibérica durante esta época. A primeira vez que se recolleu a voz *oboe* nun dicionario en castelán foi no *Diccionario* de Terreros (1750-1765),⁴⁵ cando xa era un instrumento plenamente difundido na Península. Estas diversas denominacións aparecen recollidas por Berrocal na súa tese.⁴⁶

⁴⁵ (Andrés, 1995, páx. 269)

⁴⁶ (Berrocal Cebrián, La recepción del oboe en España en el siglo XVIII, 2015, páxs. 59-76)

Na Figura 19 podemos apreciar, a grandes rasgos, as diferencias construtivas entre a chirimía e os óboes barroco e moderno (nótese que a relación de tamaños dos instrumentos non é exactamente a da imaxe):⁴⁷



Figura 19. Chirimía, óboe barroco e óboe moderno

O uso da chirimía era habitual, polo menos dende o século XV, nas catedrais da Península Ibérica, e está directamente relacionado coa constitución das capelas musicais nas institucións eclesiásticas. Na Galiza, a Catedral de Santiago semella ser a pioneira na constitución da súa capela de música, comezando a súa andadura cara o último terzo do século XV.⁴⁸

As capelas de música estaban integradas por un coro, formado por cantores e mozos de coro, que se instruían na música baixo a dirección do mestre de capela, ao que se sumaba un conxunto variable de instrumentistas. En 1538, por exemplo, na Catedral de Santiago a capela musical estaba constituída por un mestre de capela, trece cantores, dous organistas e catro *ministrís*.⁴⁹

⁴⁷ Imaxe obtida da páxina web: <https://www.wikiwand.com/es/Oboe>

⁴⁸ (López Cobas, 2013, pág. 145)

⁴⁹ (López Cobas, 2013, pág. 152)

Como apunta o investigador portugués Paulo Estudante no seu artigo, as catedrais ibéricas foron pioneiras dentro do ámbito europeo na contratación dos grupos de chirimías para formar parte das súas capelas musicais:

As catedrais ibéricas parecen ter sido pioneiras na contratación permanente dos charamelas. De facto, no espazo ibérico (e europeo) é frecuente, pelo menos desde meados do século XV, o recurso pontual a grupos de instrumentistas para as principais procissões do calendario litúrgico⁵⁰

No caso da Catedral de Tui, sabemos que a creación da capela musical fíxose efectiva no ano 1545⁵¹, mentres que a primeira nova na que se fai referencia á chirimía aparece nun contrato do Cabido do ano 1600, recollido por D. Jesús Gómez Sobrino, antigo arquivista da Catedral, e que, polo seu interese, reproducimos íntegro a continuación:

“Escritura de las cheremias” (Protocolo de Andrés Ferreira, 12 de abril de 1600. Mazo 4, Fol. 107, Arquivo da Catedral de Tui)

En la ciudad de Tuy, a doze dias del mes de Abril de mill y seiscientos años, ante mi escribano, y testigos, parecieron presentes, Joan Pérez y Álvaro Martínez y Alonso Martínez y Pedro Duarte, Joan Fernández, ministreles, los quales dixeron que por quanto Don Santiago de Velasco, arcediano de Labruja en esta dha. Cathedral y fabriquero della se avia concertado con ellos en que avian de tañer las cheremías en dha. Cathedral todas las fiestas que uviere capas de las primeras Bisperas y a la procesión y misa, y a la procesión de Sant Sebastián y Corpus Christi y faltando algunos de los dichos dias qualquiera dellos, el fabriquero o el que fuere en la dha. fábrica le puede descontar a su voluntad sino el que estén enfermos en las tales fiestas, y a cada uno dellos sea de dar y pagar el dho. fabriquero doze ducados en cada un año por sus tercias como se

⁵⁰ (Estudante, 2014, páx. 300)

⁵¹ (Amado Rodríguez, 2022, páx. 12)

*acostumbra pagar y se empezará a correr el dho. salario dende primero dia del mes de febrero del presente año de mill e seiscentos años y ansí le pagarán en cada un año mientras usare el dho. ofiçio....*⁵²

Tamén recollido por Gómez Sobrino no seu artigo, atopamos outro documento do ano 1609, o *Prontuario del Ceremonial del Canónigo Alcoba*, igualmente conservado no Arquivo da Catedral. Neste documento constan os días dese ano nos que se debían *tañer* as chirimías na Catedral:

La obligación de los cherimías y ministreles. Para que conste al maestro de ceremonias los días que tienen obligación de venir a tañer a la Ygleisa los ministreles me parece ser necesario poner aquí la summa de la escritura que hicieron su residencia después que se ha tratado de las ceremonias de la Misa del P. P. Que a donde de ordinario acuden a casa del prelado para acompañarle al Cabildo y así se podrá advertir de prebendado que presidieren y al contador y fabriquero porque sean descontado faltando qualquiera de los dias siguientes.

Primeramente han de tañer:

La Natividad de Christo, Vísperas, Procesión y Missa.

La Epiphania, Procesión y Missa

La Candelaria, Procesión y Missa

La Anunciación, Procesión y Missa

Sábado Santo, a la Yhatta y Vísperas

La Pascua, Procesión y Missa

Cuerpo Santo, Vísperas, Procesión y Missa

La Trinidad, Procesión y Missa

Pasqua de Espíritus, Vísperas, Procesión y Missa

Corpus Christi, Vísperas, Procesión y Missa

⁵² (Gómez Sobrino, *La música de chirimías en la Catedral de Tuy*, 1987, páx. 26)

La octava del Corpus, a la tarde, en la Procesión

San Juan Baptista, Procesión y Missa

San Pedro y San Pablo, Procesión y Missa

Santiago Apóstol, Procesión y Missa

Asunción de Nuestra Señora, Vísperas, Procesión y Missa

Natividad de Nuestra Señora, Procesión y Missa

Día de Todos los Santos, Procesión y Missa

Dedicación y Consagración de la Yglesia, primero de diciembre. Procesión y Missa

La Transfiguración de Christo, Procesión y Missa

La Visitación de Nuestra Señora, se ha añadido de nuevo por la dotación que hizo el Licc. de Gortaçar, Procesión y Missa.⁵³

A primeira nova que temos sobre a chirimía nas Actas Capitulares, recollidas por Trillo e Villanueva, atópase no volume IV, e do ano 1626⁵⁴:

25. Se admite a examen a José de Salas por bajón, bajoncillo y chirimía, por muerte de Pedro de Neira. Opinaron el M. De C. y más cantores. 130duc de salario al año. (Fol. 352v., 17.7.1626)

Nos séculos XVII e XVIII era algo habitual que os instrumentistas contratados nas capelas musicais das institucións eclesiásticas tivesen a obriga de saber tocar varios instrumentos. Neste caso, o músico José de Salas tiña que tocar o baixón, o *bajoncillo* e a chirimía. Compaxinar estes instrumentos era unha das

⁵³ (Gómez Sobrino, La música de chirimías en la Catedral de Tuy, 1987, páx. 27)

⁵⁴ Reproducimos, a partir de aquí, as entradas das Actas Capitulares tal como aparecen no libro de Trillo e Villanueva. A numeración corresponde ó número de entrada asignada polos autores. Entre parénteses indícase o Folio no que se localiza e a data da entrada correspondente.

combinacións máis comúns na época. É unha combinación lóxica, xa que son instrumentos que pertencen á mesma familia da dobre palleta.

No século XVIII atopamos varias entradas nas Actas Capitulares nas que figura a chirimía:

176. Se admitió por ministril de bajoncillo, chirimía, oboe y violín a Juan de Liboreiro con 50duc. (Fol. 386, 6.5.1733)

196. Que se le compre a Juan Piñeiro una chirimía que quedó del ministril Porrás para el servicio del coro (Fol. 200, 29.4.1739)

274. Se admite a Juan Borreda, músico bajonista y chirimía, oboe, y con la obligación de tocar estos instrumentos y los cantos llanos en los días de los dobles mayores, segundas y primeras clases. 4r diarios. (Fol. 326v, 17.12.1762)

A primeira destas entradas é tamén a primeira mención ó óboe que aparece nas Actas Capitulares, como veremos máis adiante, no apartado 4.2. Tamén vemos que, case un século despois, continúa existindo para os músicos da capela a obriga de saber tocar varios instrumentos. En concreto, observamos que algúns dos músicos que tocaban a chirimía tamén tocaban o óboe.

Podemos afirmar que, ata ben entrado o século XIX, aínda se seguían a empregar as chirimías para os servizos no exterior da Catedral, como nos confirman as seguintes entradas:

567. Se queja el presidente del Cabildo que en el día de la Patrona no se habían tocado las chirimías desde la torre como era costumbre. Se tratará en otro Cabildo. (Fol. 60, 17.8.1810)

681. *El músico bajón Pedro Antonio Álvarez pide una chirimía para practicarse; que le instruya el músico Fonseca. (Fol. 259v, 1.2.1816)*

823. *Se nombra a Pedro Álvarez trompa primero, con bajón y chirimía adjunto. 1r de aumento, sobre 3. (Fol. 84, 21.5.1824)*

1050. *El músico Fernández declara la imposibilidad física de seguir tocando la chirimía; que le reemplace el músico Pérez y que también la aprenda a tocar Álvarez. (Fol. 48, 2.7.1849)*

1115. *Faltaron los músicos que debían tocar en la procesión las chirimías y el bajo. Se acordó que en semejantes casos, cuando su falta sea culpable se les multe como ausentes a la tercia. (Fol. 13, 2.7.1858)*

1120. *Que se regulen las faltas en el toque de chirimías. (Fol. 29v, 6.5.1859)*

Sabemos, polo tanto, en base a estas últimas entradas, que as chirimías continuaron a ser empregadas en Tui cando menos ata o ano 1858. Polo que semella, os músicos da capela de música da Catedral non debían ter moita afinidade por tocar ese instrumento.

En canto á música que interpretaban estas chirimías, na actualidade só se conserva a *Marcha de chirimías da Catedral de Tui*, que foi recollida polo Mestre de Capela, D. Manuel Martínez Posse⁵⁵ e tamén recompilada por Casto Sampedro no seu *Cancionero musical de Galicia* (primeira edición do ano 1982). Podémola ver na Figura 20:⁵⁶

⁵⁵ Este Mestre de Capela foi o último que exerceu o seu maxisterio na Catedral de Tui, entre os anos 1882 e 1921.

⁵⁶ (Sampedro y Folgar, 2007, páx. 194):

MARCHA DE PROCESIÓN.

Moderato. Calatraves de Tuy y Lugo.

CHIRIMÍAS Y
452.

FAGOT.

Figura 20. Marcha das chirimías recollida por Casto Sampedro

Segundo Gómez Sobrino, ata o ano 1924, ano en que se suprimiu a orquestra da Catedral, aínda se executaba a marcha de chirimías cun fagot e con violíns⁵⁷. Mencionaremos neste punto o caso da Catedral de Santiago⁵⁸, onde aínda se conserva hoxe en día a tradición de tocar a *Marcha de chirimías da Catedral de Santiago* (tamén recollida por Casto Sampedro no seu *Cancionero*) en determinados días do ano cun conxunto de dúas chirimías, dúas trompas e fagot.

Para concluír este apartado queremos resaltar que, no caso de Tui, o número de citacións a instrumentos ou instrumentistas que aparecen nas Actas Capitulares sobre o baixón ou, posteriormente, o fagot, é o máis elevado despois do órgano ao longo dos séculos XVII e XVIII. Podemos ver a importancia da presenza destes instrumentos na Catedral (baixón e fagot) ó analizar a instrumentación das obras conservadas no arquivo do século XVIII, nas que aparecen nunha porcentaxe moi elevada. É destacable, así mesmo, que se conserven, total ou parcialmente, ata catro instrumentos desta natureza na propia Catedral. Estes feitos ben merecen ser obxecto dun estudo pormenorizado no futuro.

⁵⁷ (Gómez Sobrino, *La música de chirimías en la Catedral de Tuy*, 1987)

⁵⁸ Está documentada a contratación de *ministriles* na Catedral de Santiago dende o ano 1539. (Estudante, 2014, páx. 301)

Para a elaboración dos seguintes apartados, basearémonos naquelas entradas das Actas Capitulares, xa no século XVIII, nas que se fai referencia ao óboe dun xeito tanto explícito como implícito.

4.2. A chegada do *hautboy* á Catedral: unha incógnita e distintas hipóteses

Nas entradas das Actas Capitulares non atopamos, por desgraza, ningunha referencia específica á compra do instrumento que nos ocupa. Como podemos comprobar na tese de Berrocal, as referencias á compra de óboes, e incluso á compra de palletas, son bastante habituais noutras catedrais e institucións musicais da Península Ibérica durante o século XVIII, mais non acontece así no caso da Catedral de Tui.

Ante a ausencia dunha evidencia documental que nos confirme con precisión a chegada á Catedral de Tui do *hautboy* de Thomas Stanesby Senior e, logo dunha exhaustiva revisión das entradas do *Documentario* de Trillo e Villanueva, chegamos a desenvolver ata tres hipóteses sobre este acontecemento. Debe ser aclarado que estas hipóteses non teñen unha base científica máis aló das elucubracións feitas sobre as ditas entradas das Actas Capitulares.

A **hipótese 1**, tamén apuntada por Berrocal na súa tese de doutoramento,⁵⁹ xorde da seguinte entrada no Vol. XII das Actas Capitulares:

139. Que se compre en Madrid un clarín dulce (Fol. 98, 2.4.1715)

Segundo apunta Berrocal,

No sabemos qué tipo de instrumento puede ser éste. No parece ser una corneta dado que es un instrumento con nombre ya conocido y consolidado; por la

⁵⁹ (Berrocal Cebrián, *La recepción del oboe en España en el siglo XVIII*, 2015, páx. 51)

misma razón no podría ser una chirimía. O es algún tipo de clarín, o hay una remota posibilidad de que sea una nomenclatura ad hoc para el oboe.

A nomenclatura de `clarín dulce´ non aparece máis veces nas entradas do Documentario, e tampouco atopamos esta nomenclatura en ningunha outra fonte da época. Sen embargo, se temos en conta as entradas que fan referencia ó clarín deses mesmos anos (1714-1716):

*135. **Antonio de Rua**, muchacho de coro, recibirá 60r para que vaya a estudiar clarín a la Catedral de Orense (Fol. 73v., 8.8.1714)*

138. Que Antonio de Rua vaya a Orense a aprender clarín. Se le pagarán 50r al de Orense (Fol. 93, 15.3.1715)

142. Antonio de Rua no es capaz para el clarín que se aplique a aprender órgano. (Fol. 121v, 29.11.1715).

145. 400r al año al ministril Antonio de Rua (Fol. 152v, 14.8.1716)

Podemos deducir que Antonio de Rua era un neno aprendiz do coro ó que lle foi asignado aprender a tocar o clarín. Para conseguir este cometido, o Cabido da Catedral págalle durante dous anos para que vaia estudar o instrumento a Ourense. Finalmente, semella que non estaba capacitado para o posto, polo que se lle insta a que se instrúa no órgano. No transcurso deses dous anos é cando se encarga a compra do `clarín dulce´ a Madrid. Se supoñemos que ese `clarín dulce´ era o óboe que nos ocupa, estaríamos a falar dun acollemento relativamente temperán do instrumento dentro do ámbito eclesiástico peninsular,

considerando as informacións que nos proporciona Berrocal na súa tese.⁶⁰ Na seguinte entrada do ano 1716, continúa a falarse de Antonio de Rua como *ministril*, é dicir, que posiblemente seguiría participando como instrumentista na capela de música, desta vez quizais tocando tamén o `clarín dulce`. A presenza deste músico na capela de música aparece documentada ata o ano 1720:

154. Congrua al músico Antonio de Rua para ordenarse. (Fol. 285v., 9.2.1720)

No mesmo ano 1715, aínda que estamos a falar do ámbito da *Real Capilla* de Madrid, atopamos un informe do Patriarca das Indias, recollido por Kenyon de Pascual⁶¹, no que se discute sobre o aumento de salario do instrumentista J. Jezébek (músico oboísta da *Real Capilla*):

"En cuanto a la habilidad y destreza es tan singular que apenas se hallará otro en la Europa, según he podido enterar de las noticias de diferentes músicos extranjeros y naturales, a que se añade la dulzura del instrumento [el oboe] que maneja, tan armonioso, que se conoce en el mayor golpe de la música con particular distinción y suavidad, lo que no sucede en el clarín, que aunque se distingue es con áspero estruendo que desgracia la armonía en lugar de sazónarla"⁶²

Podemos ver neste texto que xa se comezaban a apreciar naqueles anos o timbre e as características sonoras do óboe no ámbito peninsular, destacando a súa `dulzura, distinción, suavidad`, fronte ó clarín co seu `áspero estruendo que desgracia la armonía en lugar de sazónarla`. Como acontece con outras descrições da época, o son do óboe adoitaba asociarse coa dozura. Tamén é un feito comprobado que, co cambio de século, o óboe foi substituíndo

⁶⁰ (Berrocal Cebrián, "Y que toque el abué". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII, 1996-97): A primeira evidencia documental da incorporación do óboe ó ámbito eclesiástico peninsular atopámola en Bilbao no ano 1706.

⁶¹ (Kenyon de Pascual, 1987)

⁶² (Kenyon de Pascual, 1987, páxs. 93-97)

paulatinamente ó clarín na súa función musical en todo o ámbito europeo. Se temos en conta estas apreciacións, queda bastante claro que o `clarín dulce´ debería ser un instrumento dunha natureza diferente á do clarín común.

A **segunda hipótese** xa nos traslada ó ano 1739, onde atopamos a seguinte entrada das Actas Capitulares:

*196. Que se le compre a **Juan Piñeiro** una chirimía que quedó del ministril Porras para el servicio del coro. (Fol. 200, 29.4.1739)*

Supoñendo que, do mesmo xeito que na denominación anterior de `clarín dulce´, a denominación de chirimía fose unha interpretación confusa coa do propio óboe, como comentamos no apartado anterior, deduciríamos de aquí que o instrumento puido ser adquirido pola Catedral ao músico Antonio (de) Porras ou ben ós seus sucesores (no caso de que xa non estivera vivo).

A primeira vez que o *ministril* **Antonio (de) Porras** aparece mencionado nas Actas Capitulares é no ano 1697 (Vol. XI):

97. Se admite a Antonio Porras por ministril de corneta, con 130 duc, "a condición de que si no mejorare de labio y adelanta en el atril dentro de uno o dos años primeros haya de ser despedido". (Fol. 16v., 8.1.1697).

A seguinte entrada na que se menciona a Porras é do 1709 (Vol. XI):

118. Se encarga al corneta Antonio de Porras la composición de los libros de coro, con la supervisión del M. De C. (Fol. 374 v. 25.11.1709)

Así, cabería a posibilidade de que o instrumento sobre o que se centra este traballo fose adquirido de segunda man a Antonio (de) Porras (ou ós seus sucesores) para o servizo no coro. Non sabemos se Porras chegou a tocar a

50

chirimía ou o óboe, xa que aparece citado nas Actas Capitulares como *ministril de corneta*. Polo tanto, existen certas posibilidades de que o instrumento ó que se refire a primeira entrada (196), xa tivese sido usado con anterioridade polo propio *ministril* Porrás na Catedral.

Por outra banda, tendo en conta o ano do que falamos, é bastante probable que a chirimía xa fora substituída polo óboe para os servizos do coro no interior da Catedral. Posiblemente, a chirimía seguiría utilizándose para os servizos no exterior, tal como acontecía ó longo de case todo o século XVIII noutras catedrais da Península Ibérica. Berrocal, no seu artigo, fai a seguinte observación:

*La coexistencia de la chirimía y el oboe en el ámbito eclesiástico dieciochesco está bien documentada. Mientras se da un reparto de papeles- procesional para la chirimía, música en estilo concertado para el oboe- hay momentos en los que ambos instrumentos trabajan en común o pueden ser intercambiados.*⁶³

Aínda así, observamos diversos casos na Península Ibérica a comezos do século XVIII, como xa apuntamos no apartado anterior, nos que aínda existía unha certa *liberdade léxica* coa denominación dos instrumentos e, posiblemente, era bastante habitual continuar chamándolle chirimía ó que xa era un óboe.

Unha **terceira hipótese** sería o resultado de combinar as dúas anteriores:

Deste xeito, podería ter acontecido que o `clarín dulce´ para o que Antonio de Rúa non era capaz fose adquirido polo *ministril* Porrás. Supoñemos, para dar maior credibilidade a esta hipótese, que Porrás aínda estaba activo na capela de música da Catedral en 1716, aínda que a última nova que aparece co seu nome nas Actas Capitulares é do 1709. Posteriormente, no ano 1739, este instrumento puido ser denominado chirimía (quizais por algún dos motivos que comentamos anteriormente) e vendido a Juan Piñeiro.

⁶³ (Berrocal Cebrián, "Y que toque el abué". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII, 1996-97): páx. 307

Por suposto, queremos reiterar que a elaboración destas hipóteses ten como base principal a información extraída das entradas documentais das Actas Capitulares.

4.3. Os oboístas da Catedral

Aínda que no apartado anterior xa apuntamos os nomes dalgúns posibles oboístas que traballaron na Catedral de Tui, neste apartado centrarémonos naqueles oboístas dos que temos certeza que traballaron en Tui na franxa temporal que nos ocupa. Apoiarémonos para este cometido nas Actas Capitulares, principalmente.

A primeira nova na que aparece mencionado o óboe dun xeito específico nas Actas Capitulares data de 1733, e figura no volume XIII:

*176. Se admitió por ministril de bajoncillo, chirimía, oboe y violín a **Juan de Liboreiro** con 50 duc. (Fol. 386, 6.5.1733)*

Tendo en conta que o óboe conservado na Catedral foi construído como moi tarde en 1734 (ano do pasamento de Thomas Stanesby Senior), cabería a posibilidade de que Juan de Liboreiro fose un dos primeiros músicos en tocar este instrumento na Capela de Música da Catedral. Desta entrada tamén podemos deducir que o óboe xa se tocaba na Catedral no ano 1733. Nestes anos, aínda exercía como Mestre de Capela D. Matías García Benayas, finado no 1737. Como veremos máis adiante, ata as últimas décadas do século XVIII non atopamos no Arquivo da Catedral música escrita especificamente para o noso instrumento. Isto non significa que o instrumento non fora utilizado con anterioridade, cuestión que tentaremos clarificar nos seguintes apartados.

A seguinte referencia específica ao óboe data xa do ano 1756 (Vol. XVII):

*249. Se admite al oboe **Manuel Jose Duro**. 3r diarios; aprenderá trompa y clarín con Juan Rodríguez (Fol. 159v. 5.11.1756)*

Como reflicte Berrocal na súa tese de doutoramento,

*Manuel Jose Duro no es el primer oboísta recogido en la Catedral de Tui, pero es uno de los primeros músicos en España en ser recibido sólo como oboe.*⁶⁴

Coincide que, a comezos dese mesmo ano 1756, Juan Antonio Basterra xa era o organista da Catedral e, uns anos despois, chegaría a ser mestre de capela. Facendo unha análise da instrumentación das obras de Basterra, e doutras obras que figuran no arquivo da segunda metade do século XVIII e comezos do XIX, podemos deducir que estas estaban adaptadas na súa instrumentación ós músicos dos que dispoñía na capela de música. Nunha boa parte desas obras atopamos a seguinte instrumentación: 2 óboes ou 2 frautas, 2 trompas, 2 violíns, baixón ou fagot e baixo continuo. Como consecuencia, poderíamos supoñer que se contratou a Manuel J. Duro, baixo a influencia de Basterra, pensando en conformar a orquestra da capela musical coa típica distribución clásica na sección de ventos (2 óboes ou 2 frautas, 2 trompas e fagot). Estas eran as forzas instrumentais coas que contou Basterra nunha boa parte das súas obras.

A seguinte entrada das Actas Capitulares na que figura un músico que toque o óboe data xa do ano 1762 (Vol. XIX):

*274. Se admite a **Juan Borreda**, músico bajonista y chirimía, oboe, y con la obligación de tocar estos instrumentos y los cantos llanos en los días de los dobles mayores, segundas y primeras clases. 4r diarios. (Fol 326v., 17.12.1762)*

Tendo en conta que algunhas das obras conservadas de J. A. Basterra, nas que figuran dous óboes na orquestra, poderían ter sido escritas coincidindo cronoloxicamente con estas entradas nas Actas Capitulares, non sería estraño que fosen interpretadas polos oboístas Manuel Jose Duro e Juan Borreda. Como

⁶⁴ (Berrocal Cebrián, La recepción del oboe en España en el siglo XVIII, 2015, páx. 71)

vimos na anterior entrada, no caso de Borreda continúa a existir a obriga de saber tocar varios instrumentos: o baixón, a chirimía e o óboe, todos eles instrumentos de dobre cana.

Despois desta, non figuran máis entradas nas Actas Capitulares que fagan referencia específica ao óboe na capela de música da Catedral durante o século XVIII.

Sen embargo, si que podemos falar doutro oboísta que estivo en activo na Catedral de Tui a finais do século. Trátase do músico **João Santos Malagão**, do que a primeira nova que atopamos nas Actas Capitulares é do ano 1774:

308. Aumento de 1r diário al músico João Santos Malagão (Fol. 218, 29.4.1774)

Deducimos por esta entrada que o músico xa estaba servindo na Catedral con anterioridade, xa que se lle aumenta o salario que tiña anteriormente. En anos posteriores, aparece mencionado nas Actas Capitulares en diversas ocasións e por diversos motivos, como aumentos e reducións de salario, gratificacións, licenzas, etc. . Non reproduciremos aquí todas estas entradas, centrándonos só naquelas que teñan maior interese para o noso cometido. Xa no ano 1807 aparece a seguinte entrada:

230. El niño de coro Benito Fonseca pide estudiar el instrumento llamado `fagot´: que le enseñe el músico Santos que en otro tiempo lo tocaba; que se entienda directamente con el músico por si buenamente quiere acceder a sus deseos (Fol. 235v., 27.2.1807).

Supoñemos que, cando se refire ó músico Santos, está referíndose a João Santos Malagão. Nesa franxa cronolóxica tamén estaba contratado na capela de música da Catedral o músico Domingos Santos Malagão que, posteriormente no ano 1817, e despois de presentarse para o posto en varias ocasións, é admitido na praza de organista da Catedral. Pola distancia cronolóxica que existe na súa

admisión na capela de música da Catedral (arredor de 1795), deducimos que Domingos debía ser fillo de João, ou ben un irmán ó que lle levaría unha considerable diferenza de idade. Ademais, tampouco atopamos indicios no Documentario de que Domingos tocase o fagot.

Xa no ano 1814, aparece a seguinte entrada:

657. João Santos Malagão no acudirá con el oboe a las fiestas de segunda, sólo a las de primera con el violín, por achaques. (Fol. 108v., 26.8.1814).

Con esta entrada podemos confirmar que João tamén tocaba o óboe ademais do violín e do fagot. Aínda tres anos despois, en 1817, atopamos as seguintes entradas:

723. Aumento de 1r, sobre 9, al violinista João Santos Malagão. (Fol. 189v., 31.10.1817)

724. Que se traigan los acuerdos por los que se eximió al oboe Santos de tocar en las funciones de "a quatro" y el de aumento de sueldo (Fol. 218, 31.10.1817)

Con estas dúas entradas confirmamos novamente que João tamén era oboísta, ademais de violinista e fagotista. Polo contrario, non podemos saber se xa tocaba o óboe nos seus inicios na capela musical, pero é bastante posible. As últimas entradas nas que figura este músico datan do ano 1821:

787. El violinista Santos pide una limosna. Se acordó que no se admitan en lo sucesivo más memoriales ya que no hay fondos. (Fol. 247v., 9.3.1821)

788. *Limosna de 60r al violinista Santos de los efectos de la fábrica.* (Fol. 251, 30.3.1821).

É destacable a cantidade de anos (polo menos 44) que este músico permaneceu na capela de música da Catedral e as condicións nas que rematou a súa carreira profesional, tendo que pedir unha esmola despois de que lle fora reducido o salario no ano 1820 de 6 a 3 reais e medio⁶⁵. Pola análise da súa carreira, deducida a partir das entradas das Actas Capitulares, poderíamos afirmar que foi un músico entregado á capela de música da Catedral. Destacamos tamén que se conserva unha obra da súa autoría no Arquivo da Catedral. Trátase dun salmo de Nona, titulado *Principes persecuti sunt*⁶⁶, no que non incluíu óboes na instrumentación.

Para rematar, incluiremos neste apartado o caso dun oboísta que traballou na Catedral de Tui a comezos do século XIX, chamado **Antonio Chic**. O motivo de incluílo neste listado é porque, con moita probabilidade, aínda tocaba, ou xa tiña tocado, o óboe de 2-3 chaves que B. Haynes denominaba como *hautboy*. Nestes primeiros anos do século XIX empezaban a normalizarse as primeiras chaves engadidas ó óboe, sen chegar aínda a producirse a importante transformación do instrumento que supuxo a introdución paulatina de máis chaves ó longo dese século, e que desembocaría, xa a finais do mesmo no óboe moderno na forma en que o coñecemos hoxe en día. Non temos maneira de saber que clase de óboe tocaba Antonio Chic cando pasou por Tui, pero supoñemos que, polo menos nos seus inicios co instrumento, tocaría o *hautboy*.

⁶⁵ Entrada 776 das Actas Capitulares: *Se establece una nueva reducción de salarios: al organista Santos de 12 a 10r, al bajonista Feijóo de 7 a 4r; al bajonista Álvarez de 2 y 1/2 a 2r; a Francisco Piñeiro de 7 a 4r; a Francisco Ramos de 7 a 4r; a Joao Santos Malagao de 6 a 3 y 1/2; a Bartolomé Puceiro de 7 a 3 y 1/2r; a Francisco Fonseca de 5 a 3 r; a Juan Fernández de 7 a 1/2r; al violinista Troncoso de 4 a 2 1/2r; al trompa Tienda de 5 a 3r; a Miguel Bargiela de 4 a 3r; al músico Falcón de 6 a 3r; a Luis Martó de 2 a 1 y 1/2r.* (Fol, 203v., 25.08.1820).

⁶⁶ Como figura no catálogo de Trillo e Villanueva: 663. *Principes persecuti sunt*, 3º salmo de Nona, en So, a 4 v. SATB, y orqu: 2 Cor, 2 VI, Cont (B., Org.). Con partitura. Sign. 18/26

Sobre este oboísta sabemos que viña da Catedral de Santiago, á que chegara previamente dende a Catedral de Salamanca. Atopamos nas Actas Capitulares da Catedral de Santiago, recollidas por Berrocal na súa Tese⁶⁷, as seguintes entradas, nas que se reporta a súa chegada a Santiago dende Salamanca no ano 1802, e a súa admisión na capela no 1804:

24-10-1802.- Se vieron memoriales de Cipriano Corral, Antonio Chic, Juan Molina y Gaspar Mainart, pretendiendo la plaza vacante de óboe. "Y se acordó que se oiga en oposición al Corral y Molina, que están en la ciudad" examinadores: el maestro de capilla y los músicos Morán y Muíños; jueces: dos canónigos. Al margen: "Músico Chic". LÓPEZ-CALO (Santiago), 1802, fol. 322.

31-8-1804.- "En este cabildo se ha visto memorial de don Antonio Chic, obué de la catedral de Salamanca; expone que habiéndosele llamado para ser oído en esta santa iglesia, se presenta, pidiendo se le nombren examinadores". Que haga hoy la oposición. Nombran a los músicos Muíños, Llanos y Picher; jueces: dos canónigos. LÓPEZ-CALO (Santiago), 1804, fol. 448v.

6-9-1804.- Admiten a Antonio Chic por primer óboe con el sueldo de 700 ducados anuales. LÓPEZ-CALO (Santiago), 1804, fol. 449.

A primeira entrada que atopamos sobre Antonio Chic nas Actas Capitulares da Catedral de Tui é do ano 1813, cando Gaspar Schmidt xa era o mestre de capela:

613. El músico Antonio Chic, oboe y flauta, pide plaza, también enseñará a los niños del coro. Procede de Santiago en donde no le pagaban su salario. Se verá en otra sesión. (Fol. 155v., 5.2.1813)

⁶⁷ (Berrocal Cebrián, La recepción del oboe en España en el siglo XVIII, 2015, páxs. 234, Vol. 2)

Unha semana despois, sería admitido como óboe e frauta:

615. Se pasó a votar en secreto la propuesta de Antonio Chic de venir a tocar. Resultó admitido debiendo desempeñar su papel en la capilla y enseñar a los niños de coro y demás que quieran aprender flauta u oboe. 400duc al año (Fol. 158v., 12.2.1813)

Resulta rechamante que poidamos facer un seguimento tan detallado do paso deste oboísta por Tui, debido ó elevado número de entradas das Actas Capitulares nas que resulta mencionado, en relación aos poucos anos que permaneceu na Catedral de Tui. Así, no mesmo ano da súa chegada á Catedral atopamos as seguintes entradas:

619. Adelanto de 3000r a Antonio Chic para montar la casa. (Fol. 166, 12.3.1813).

625. Juan Antonio Rey, niño de coro, pide poder utilizar las flautas de la Fábrica bajo la enseñanza de Antonio Chic. Se le dan bajo fianza. (Fol. 177, 2.4.1813)

635. Ayuda de 300r al músico Antonio Chic para la enfermedad de su mujer. (Fol. 243, 20.8.1813).

O ano seguinte á súa chegada a Tui atopamos as seguintes entradas:

650. Antonio Chic, primer oboe y flauta, pide que se admita como segundo oboe a su hijo. Que informe el M. de C. así como de los adelantos del niño de coro Rey (Fol. 56, 6.5.1814)

652. *El M. de C. informa favorablemente sobre el hijo de Antonio Chic musicalidad y facilidad para leer a primera vista, "podrá ser un buen profesor en los instrumentos de oboe y flauta". Se le admite con 2r diarios pero no con plaza fija sino como contratado ("entretenido"). Respecto al niño de coro Rey, aún no está preparado para tocar en público la flauta. (Fol. 58v., 13.5.1814).*

No ano 1815:

676. *Antonio Chic pide se le exima de asistir a los "a quattros". Que se vean los acuerdos de admisión. (Fol. 240v., 20.10.1815).*

677. *Un comerciante de la ciudad reclama las deudas de los músicos Tienda (291r) y Chic (507r) que son gastos de géneros sacados de su establecimiento. (Fol. 243v. 3.11.1815)*

As últimas entradas das Actas Capitulares nas que aparece Antonio Chic son de 1816, ano en que regresará á Catedral de Santiago:

682. *Ayuda al músico Chic que se halla enfermo. (Fol. 259v., 1.2.1816)*

686. *Antonio Chic es admitido en Santiago. El cabildo de Tui pide al de Santiago que se le reintegre el salario de 840r que debe. (Fol. 282, 26.4.1816).*

Á vista desta secuencia de entradas, poderíamos deducir que Antonio Chic debeu ser un destacado oboísta, frautista e profesor de ambos instrumentos, tendo en conta as axudas que recibiu da Catedral, aínda que as débedas que deixou en Tui semellan demostrar que non debía levar unha vida demasiado ordenada. Queda por realizar unha biografía máis detallada deste oboísta que, sorprendentemente,

non aparece no segundo volume da tese de Berrocal, onde hai unha excelente biografía dos oboístas que tocaron o *hautboy* no ámbito peninsular.

Quedaría por facer un estudo dos seguintes oboístas que tocaron na Catedral de Tui no século XIX. Non faltarían moitos máis nomes para engadir na lista, xa que todos os indicios apuntan a que, a medida que avanzaba o século, o óboe foi sendo substituído paulatinamente na capela musical tudense polo clarinete.⁶⁸

Na seguinte táboa mostramos unha relación cronolóxica dos oboístas que tocaron o *hautboy* ou óboe de 2-3 chaves na Catedral de Tui durante o século XVIII ata comezos do século XIX, segundo a información extraída das entradas das Actas Capitulares, e que serve como resumo gráfico deste apartado. Na táboa figura o ano de incorporación dos oboístas á capela de música, así como o mestre ou mestres de capela cos que supostamente coincidiron mentres formaron parte da mesma:

⁶⁸ Conclusión extraída despois de analizar a instrumentación durante o século XIX das obras que aparecen no Catálogo de Trillo e Villanueva.

Data	Oboísta	Mestre de Capela
1697	Antonio (de) Porras (baseado na hipótese 2)	Matías García Benayas
1714	Antonio de Rúa (baseado na hipótese 1)	Matías García Benayas
1733	Juan de Liboreiro	Matías García Benayas
1739	Juan Piñeiro (baseado na hipótese 2)	Manuel Paradís
1756	Manuel José Duro	Manuel Paradís/Juan Antonio Basterra
1762	Juan Borreda	Manuel Paradís/Juan Antonio Basterra
1774	João Santos Malagão	Juan Antonio Basterra/Ambrosio Molinero/Gaspar Schmidt
1813	Antonio Chic	Gaspar Schmidt

Táboa 2. Relación de oboístas da Catedral de Tui entre 1697 e 1816

4.4. O hautboy e a súa función musical na Catedral

Para a elaboración deste apartado, teremos en conta a música conservada e producida na propia Catedral de Tui polos distintos mestres de capela que exerceron o seu maxisterio durante o período temporal que nos ocupa. Poderíamos ampliar esta perspectiva tendo en conta repertorio doutros compositores da mesma época conservado no Arquivo, mais a limitación de espazo para este traballo obríganos a ter que escoller un obxectivo menos ambicioso.

Supoñemos, despois das hipóteses desenvolvidas no apartado 4.2 e como tamén comentamos no capítulo 2, que os primeiros óboes (probablemente un deles sería o instrumento do Museo) chegarían á Catedral de Tui durante o primeiro terzo do século XVIII, cando o máis probable é que o mestre de capela fose **Matías García Benayas** (??-1737). Este é o terceiro mestre de capela que

aparece documentado nas Actas Capitulares. Segundo as últimas, e moi necesarias, aportacións feitas por Marcos Amado⁶⁹, sabemos que, cronoloxicamente, foi o quinto mestre de capela de Tui do que se ten constancia. Foi nomeado no seu cargo no ano 1694, ó quedar vacante a praza pola morte do seu antecesor, **Tomás Portillo** (??-1693). Deste último só se conservan dúas obras no Arquivo.

Benayas ficaría ocupando o cargo ata a súa morte en 1737. Consérvase unha importante colección de obras (arredor de 48) de Benayas no Arquivo da Catedral. Todas son obras exclusivamente vocais nun estilo máis arcaico, seguindo por veces o procedemento do *cantus firmus*.⁷⁰ No ano 2013, foi feita unha revisión e edición dunha parte da música atribuída a este autor, publicada polo Bispado de Tui-Vigo e editada por Joam Trillo.⁷¹

Analizando as entradas das Actas Capitulares, existen diferentes evidencias de que había distintos instrumentistas que eran contratados e despedidos con certa asiduidade, o que proba que existía unha pequena orquestra funcionando na capela musical. Esta orquestra funcionou na Catedral polo menos dende comezos do século XVII. Sen embargo, na produción musical conservada de Benayas non atopamos ningunha referencia específica ó uso de instrumentos. Existen varias posibilidades para explicar este feito. En primeiro lugar, é moi posible que non se conservasen todas as obras compostas por Benayas. Segundo J. Trillo:

*As obras conservadas no Arquivo son poucas, tendo en conta o tempo que exerceu como Mestre de Capela. Seguramente se terían perdido bastantes das súas obras.*⁷²

En segundo lugar, considerando a produción de Benayas e o seu estilo, é bastante posible que os instrumentos (como sería o caso do óboe) foran destinados a dobrar as distintas voces, o cal era unha práctica habitual na

⁶⁹ (Amado Rodríguez, 2022)

⁷⁰ (Trillo J. , Música na Catedral de Tui, Vol. I: Matías García Benayas, 2013, prólogo)

⁷¹ (Trillo J. , Música na Catedral de Tui, Vol. I: Matías García Benayas, 2013)

⁷² (Trillo J. , Música na Catedral de Tui, Vol. I: Matías García Benayas, 2013, prólogo)

interpretación da polifonía vocal dende o Renacemento. Tamén era unha práctica habitual nese estilo alternar as partes vocais con partes instrumentais.

Do seguinte mestre de capela, **Manuel Paradís** (1704-1769), só se conservan unhas poucas obras no Arquivo, concretamente unha colección de vésperas con todos os salmos, unhas vésperas para a festa das Dores da Virxe Santísima e dúas series de completas. No caso deste mestre de capela, o estilo é moi semellante ó do seu antecesor Benayas e tamén son obras vocais, aínda que xa aparece unha parte de baixo continuo, como era habitual no barroco. É certamente sorprendente a pouca produción musical conservada no Arquivo deste mestre de capela en relación ós anos que exerceu como tal: dende 1737 ata 1769. Isto lévanos a pensar que, probablemente, a maior parte das súas obras tamén se perderon.

Se facemos referencia á presenza específica do óboe na instrumentación das obras compostas durante o século XVIII na propia Catedral de Tui, podemos afirmar que o mestre de capela rioxano **Juan Antonio Basterra** (1729-1790) foi o primeiro que escribiu partes específicas para óboe (considerando as obras que están conservadas no Arquivo da Catedral, xa que tampouco sabemos cantas se perderon polo camiño). Basterra exerceu como mestre de capela na Catedral de Tui dende 1769, sucedendo a Manuel Paradís, ata 1790, ano en que faleceu. Xa anteriormente, dende o ano 1753, Basterra chegara dende Vitoria para ocupar o posto de organista da Catedral de Tui, no que permaneceu ata ser escollido como Mestre de Capela.⁷³ Dentro do seu catálogo de obras conservadas no Arquivo da Catedral, atopamos un total de cinco obras nas que figura o óboe especificamente na instrumentación. Podemos afirmar que estas son as obras máis antigas conservadas no Arquivo e producidas na Catedral de Tui nas que se inclúen partes para óboe. A primeira delas, que aparece entre as súas composicións para o Oficio das Horas, é un *Magnificat* ⁷⁴:

⁷³ (Gómez Sobrino, Juan Antonio Basterra, importante músico riojano del siglo XVII, organista y maestro de capilla de la Catedral de Tui, 1986)

⁷⁴ Reproducimos, a partir de aquí, as descrições das obras coa numeración asignada, tal como aparecen no catálogo de Trillo e Villanueva, na que tamén se usa a nomenclatura do método Kodaly para asignar as tonalidades, se especifica a instrumentación e a signatura. Para este traballo eliminaremos a nomenclatura Kodaly, substituíndoa pola nomenclatura estándar.

208. **Magnificat, en Si bemol**, a 5 v. S, SATB e orqu.: 2 Óboes (falta a parte de 2º), 2 Trompas, 2 Violíns e Continuo (Baixón, B., Org. 2º coro). 1/23

Entre outras composicións variadas en latín, atopamos varias nas que tamén aparece o óboe no orgánico:

211. **Christus natus est nobis, inv. de Nadal, en sol**, a 4v. SSAB e orqu: 2 Óboes (falta a parte de 2º), 2 Trompas, 2 Violíns e Continuo (B. e Órg.). 1/25

213. **Defensor alme Hispaniae, himno de Santiago Apóstol, en Do**, a 5v. SSATB e orqu: 2 Óboes, 2 Trompas, 2 Violíns e Continuo (B., Baixón). Con partitura. Datada en 1785. 1/27

216. **Iesu redemptor omnium, en sol**, a 4v. SSAB e orqu: 2 Óboes, 2 Trompas, 2 Violíns e Continuo (B., Órg.), cfr. Nº 211. 1/25

219. **Salve Regina, en sol**, a 6v. S, SSATB e orqu: 2 Óboes, 2 Violíns e Continuo (B., Órg.). 1/30

Estas obras consérvanse no Arquivo da Catedral nun estado bastante bo, tendo unha caligrafía musical moi clara e facilmente lexible na maioría dos casos. A linguaxe de Basterra, facendo unha observación resumida destas obras, ten unha escrita híbrida, na cal a función harmónica dos ventos está máis próxima ao estilo clásico con algunhas reminiscencias barrocas, como é o emprego do baixo continuo. Como parte deste traballo e, debido a que son cronoloxicamente as primeiras obras conservadas no Arquivo e producidas na Catedral nas que figuran partes específicas para óboes, decidimos proceder á edición de dúas destas obras: o *Magnificat* e o himno a Santiago Apostol, *Defensor Alme Hispaniae*. No seguinte capítulo comentaremos máis en detalle este proceso.

Podemos ver o resultado da edición destas obras, xunto ó seu aparello crítico no Anexo 2.

O seguinte mestre de capela, aínda no século XVIII, foi **Ambrosio Molinero** (1764-1844), e exerceu como tal dende 1790 ata 1806. Molinero incluíu o óboe dun xeito específico en dúas das súas composicións conservadas no Arquivo:

236. **Laudate Dominum, en Si bemol**, a 5 v. S, SATB e orqu: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl., Cont. (Cb, Org.). 1797. (Para o Oficio das Horas). Datada en 1797. 2/14

241. **Digan los labradores, "Cuatro al Smo.", en si**, a 5 v. S, SATB e orqu: 2 Ob., 2 Cor. O Trb., 2 Vl., e Cont. (Villancico). 2/18

Este último vilancico tamén foi transcrito e editado, e aparece xunto ó seu aparello crítico no Anexo 2. O estilo de Molinero é un estilo máis clásico que o de Basterra. Xa aparecen indicacións de dinámicas e articulacións máis detalladas. As obras conservadas de Molinero no Arquivo da Catedral tamén son poucas (arredor de 20 obras) en relación ó tempo que exerceu como mestre de capela. Debemos ter en conta que continuou colaborando coa capela musical da Catedral nos anos posteriores, polo que non desbotamos a idea de que este vilancico fose composto en datas posteriores ó seu maxisterio, aínda que estea escrito nun estilo clásico máis próximo ó das últimas décadas do XVIII.

O seguinte mestre de capela foi **Gaspar Schmidt** (1767-1819), que exerceu o seu maxisterio na Catedral de Tui entre 1806 e 1819. A análise das obras de Gaspar Schmidt merecería un estudo aparte desde o punto de vista "oboístico" xa que, na maior parte da súa produción conservada, atopamos a mesma instrumentación para acompañar ás partes vocais que en boa parte da produción dos dous anteriores mestres de capela: 2 Ob., 2 Cor., 2 Vl. e Cont.

Non incluiremos a produción deste compositor nin a dos seus sucesores na primeira metade do século XIX por mor da limitación de extensión deste traballo e tamén porque, posiblemente nesa época, xa comezaría a normalizarse o uso do óboe con chaves engadidas na Península Ibérica, xurdido a partir do Tipo D

(segundo a clasificación de Halfpenny-Haynes), que acabaría consolidándose a finais do século XIX e comezos do XX no instrumento que hoxe en día coñecemos como óboe moderno. Probablemente este instrumento coas primeiras chaves engadidas sería o tipo de óboe que tocou Antonio Chic, baixo a maestría de Gaspar Schmidt. Deixaremos, pois, esta porta aberta a futuros estudos.

5. Escolla de repertorio para edición

5.1 Criterios para a escolla do repertorio

Fixemos unha pescuda bibliográfica, consultas a distintos especialistas e tamén diversas visitas ó Arquivo da Catedral de Tui na procura de algún repertorio orixinal e contemporáneo ó instrumento protagonista deste traballo. Non temos a certeza, mais podemos supoñer que o óboe de Thomas Stanesby Senior estivo en uso dende a súa chegada (sabemos seguro que foi, polo menos, antes de 1733) ata uns 15 ou 20 anos despois, polo menos, tendo en conta que esa é a duración media deste tipo de instrumentos cun uso habitual. Na franxa cronolóxica da que estamos a falar (primeira metade do século XVIII), a busca foi infrutuosa, non aparecendo ningunha peza musical especificamente escrita para óboe nese período na Catedral de Tui.

Como xa comentamos nos capítulos anteriores, o máis probable é que o instrumento que nos ocupa chegase á Catedral nas primeiras décadas do século dezaioito, cando exercía como mestre de capela D. Matías García Benayas (+1737). Para o noso cometido, sería desexable que existise na produción musical conservada de Benayas algunha aparición específica do óboe, mais isto non acontece con ningún outro instrumento nas obras que del se conservan, xa que, como tamén comentamos anteriormente, trátase de obras vocais. Probablemente, a principal función instrumental do óboe neste período na Catedral sería dobrar as voces agudas nas pezas polifónicas que se interpretaban nos oficios da Catedral e/ou substituír á voz de tiple ou soprano cando se alternaban partes vocais e instrumentais. A utilización de instrumentos na música relixiosa para tocar dobrando ás voces ou alternando con elas, era algo que se viña facendo habitualmente no ámbito peninsular dende o século XVI.⁷⁵

Aínda que non hai evidencias, existe a posibilidade de que, durante algunha das intervencións ás que foi sometido o órgano da Catedral de Tui no século XVIII, os músicos da capela de música da Catedral tivesen que recorrer a outras instrumentacións para cubrir os servizos litúrxicos que adoitaba cubrir o órgano. Unha das posibilidades sería recorrer ós instrumentos que había dispoñibles e

⁷⁵ (Atlas, 2002, páxs. 688-690)

realizar adaptacións de pezas escritas, por exemplo, para órgano, como é o caso das dúas pezas escollidas do *Libro de Órgano* da Catedral, adaptadas neste caso para óboe e baixo continuo. Este *Libro de Órgano* semella que foi composto nas últimas décadas do século XVIII, como comentaremos no apartado 5.3.

Despois da procura no Catálogo, puidemos comprobar que, cronoloxicamente, as primeiras obras nas que aparece o óboe dun xeito específico na instrumentación son as do mestre de capela D. Juan Antonio Basterra (1729-1790), xa nas últimas décadas do século XVIII, tal como comentamos no capítulo anterior.

Co obxectivo de formar un pequeno corpus de repertorio do século XVIII orixinal do Arquivo da Catedral de Tui no que o óboe estea presente, fixemos a escolla de varias pezas que transcribimos e editamos no Anexo 2 xunto ó seu aparello crítico, na que incluímos dúas obras de J.A. Basterra.

Do seguinte mestre de capela, D. Ambrosio Molinero (1764-1844) tamén editamos un vilancico, probablemente escrito a finais do século XVIII, no que hai dous óboes na instrumentación.

Para rematar, escollemos outro vilancico conservado no Arquivo da Catedral do compositor portugués João Pedro Almeida Mota, no que tamén incluíu dous óboes.

5.2 Criterios xerais para transcripción e edición

Os criterios editoriais que rexen a edición das obras que presentamos no Anexo 2 poden diferenciarse en dúas vertentes segundo as obras ás que nos refiramos.

En primeiro lugar, para a transcripción das pezas do *Libro de órgano* da Catedral (sign. 27/D, caixa 21, nº 22), tentaremos chegar a un compromiso entre unha edición limpa e o máis próxima á fonte, con algunhas modificacións destinadas a facilitar a súa interpretación co óboe, como veremos no aparello crítico da edición destas pezas

En canto ás pezas orquestrais, tentaremos achegarnos máis a unha edición filolóxica, na cal se conserven coa maior fidelidade as notacións orixinais. A principal finalidade da edición destas pezas orquestrais é proporcionar unha partitura xeral reconstruída partindo das partes vocais e orquestrais

conservadas, xa que en ningunha delas se conserva a partitura xeral no Arquivo (agás no caso do Himno de Basterra, nun estado case ilexible).

As principais modificacións con respecto aos papeis orixinais, no caso destas pezas, foron a adaptación ás claves modernas nas partes vocais e algunhas correccións en canto ás notacións e ás indicacións de dinámicas ou articulacións que especificaremos no aparello crítico de cada unha delas. Por outra banda, tentamos respectar ao máximo as diferentes notacións musicais que aparecen nas partes orixinais. Tamén decidimos conservar a nomenclatura orixinal dos instrumentos: por exemplo co violón, que actualmente sería interpretado por un contrabaixo. No caso das partes vocais, escollemos manter e respectar os textos orixinais: latín no *Magnificat* e no *Himno* de Basterra, e castelán do século XVIII nos vilancicos de Molinero e Almeida.

Para o traballo de edición empregamos o software musical *Sibelius*.

5.3 Pezas para óboe e baixo continuo do *Libro de Órgano*

En primeiro lugar, ó examinar a recente edición feita por D. Joám Trillo das pezas que se encontran no *Libro de Órgano* da Catedral,⁷⁶ puidemos comprobar que con algunhas delas se obtén un bo resultado realizando unha transcripción para óboe e baixo continuo. Tamén se fixo a comprobación `in situ´ no Arquivo da Catedral do *Libro de Órgano* orixinal, que está clasificado baixo a sinatura 27/D, Caixa 21, nº 22⁷⁷, nunha visita realizada o día 2/3/2022, xunto ó coordinador desta Tese, D. Hugo Sanches. Nesta visita puidemos tomar imaxes fotográficas grazas ó permiso do arquivista, D. Avelino Bouzón. Alí, puidemos comprobar algúns pequenos erros e matices que difiren da edición de Trillo e que se comentan no aparello crítico do Anexo 2.

Despois de experimentalas co óboe, fixemos a escolla daquelas pezas que consideramos que se adaptaban mellor ás características do óboe, tanto polo seu rexistro, a súa tonalidade ou pola súa escrita. As modificacións realizadas na

⁷⁶ Música na Catedral de Tui (Vol III). Libro de órgano da Catedral de Tui (S.XVIII) (Ed. Joám Trillo). 2020

⁷⁷ (Trillo & Villanueva, La Música en la Catedral de Tui, 1987, páxs. 209-222)

edición foron feitas para axudar á interpretación, tendo en conta a natureza do óboe, que vai interpretar principalmente a liña melódica destinada na fonte á man dereita do órgano. Escollemos dúas destas pezas para a súa transcripción e adaptación ao óboe con baixo continuo. As adaptacións e correccións que se tiveron que realizar aparecen explicadas no aparello crítico da edición (Anexo 2).

A primeira das pezas escollidas é unha *Pastorela* en Sol Maior e consta de dous movementos: *Largo* e *Allegro*. Atópase nos folios 8r, 8v e 9r do *Libro de Órgano*.

Na introdución da edición de Trillo, Martin Voortman fai a seguinte aclaración sobre esta peza:

8r-9r: El Allegro que sigue a la muy italianizante Pastorela resulta un exquisito ejercicio de cruce de manos y secuencias sin grandes exigencias técnicas, y algo recuerdan al estilo de algunos de los 11 versos de José de Nebra que se incluyen en un libro para órgano traído por Melchor López desde Madrid a Santiago de Compostela. Son numerosos los ejemplos en los que al típico movimiento pausado de Pastorella en 6/8 o 12/8 le sigue uno vivo en tiempo binario, empezando por la pieza final de las Tocatas para címbalo de Vicente Rodríguez. Pasajes de cruces de manos en secuencias tan prolongadas y dentro de un ámbito tan reducido sobre el teclado son poco corrientes en obras españolas. Un ejemplo parecido se puede ver en una Sonata de [José Moreno y] Polo- en manuscritos musicales se le atribuyen sus obras con "Polo", diferenciándolo así de su hermano Juan- contenida en E-Sc, libro 2 de órgano, f. 61v.⁷⁸

As adaptacións que tivemos que facer no *Largo* foron poucas: houbo que suprimir as díadas que aparecían na man dereita para adaptalas á escritura monódica para óboe, e tamén aconteceu o mesmo na man esquerda, onde escollemos a liña de baixo fundamental para asignarlle ó baixo continuo.

Xa no *Allegro*, decidimos suprimir a sección de mans cruzadas que vai do compás 54 ó compás 82 da partitura orixinal (ver Figura 21 e Figura 22), á que facía referencia Martin Voortman no anterior comentario. O motivo é que non

⁷⁸ (Trillo J. , 2020, páx. introdución)

resultaba idiomática para combinar o óboe co baixo continuo. Decidimos conservar soamente o principio do primeiro compás desta sección para que servise como enlace cara a seguinte sección que comeza no compás 82 da partitura orixinal.

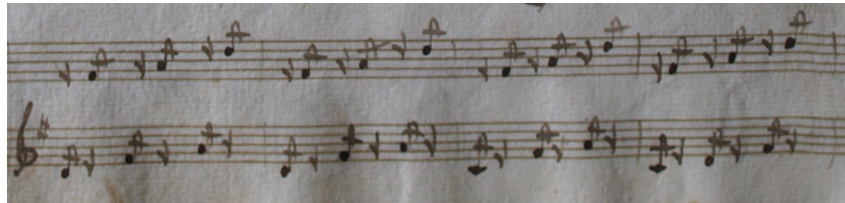


Figura 21. Folio 8v Libro de órgano (cc. 54-58)



Figura 22. Folio 9r Libro de órgano (cc. 59-65)

Outra das adaptacións que decidimos realizar foi transportar unha oitava abaixo certas pasaxes da man esquerda. O motivo desta escolla foi que, despois de experimentar a peza con cravo facendo a parte de baixo continuo⁷⁹, comprobamos que resultaba máis apropiada para que non se perdesa a noción de baixo continuo, xa que nesas pasaxes concretas, a man esquerda estaba cruzada coa dereita, sendo máis aguda que a parte do óboe e non resultando moi agradable, pola cuestión da combinación de timbres dos dous instrumentos.

A seguinte peza escollida é unha sonata en dous tempos, que aparece no *Libro de Órgano* xunto a outras tres, conformando un conxunto de catro sonatas sobre as que Martin Voortman fai o seguinte comentario:

⁷⁹ Grazas á dispoñibilidade da profesora e clavecinista Marta López

20v-28r: En estos folios se siguen muy aparentemente cuatro sonatas en dos tiempos, muy apropiadas para la dinámica del pianoforte. Encontramos en ellas la práctica de escribir encima o debajo de las notas de la mano izquierda una cifra que indica el intervalo con el cual se han de tocar díadas. Un posible sentido de las cifras podría ser el de notas opcionales, según los registros de órgano empleados, o por si se disponía de un pianoforte, de mayor extensión del teclado que los órganos y la mayoría de los claves. Esta notación no aparece en otros manuscritos musicales españoles explorados hasta la fecha. Raro en el mismo sentido es el signo "/" que aparece debajo de las tríadas finales (mano derecha) de cada parte en la pieza que comienza en el folio 20v, así como en la nota final de los compases 14, 45 y 47. En obras austrogermánicas significan "arpeggio" cuando se escriben debajo de acordes prolongados, de modo que en este caso podemos entender el signo como un breve rasgueado, abreviándose así la escritura de apoyaturas sostenidas dobles como "si, re, semicorcheas". El detalle de que al principio de los movimientos que comienzan en los folios 24r y 26r se escriba "Otra [sonata]" sugiere que estas sean del mismo compositor o, al menos, copiadas del mismo manuscrito. Las digitaciones de la mano derecha parecen añadidas con mucha posterioridad a la copia del manuscrito, señal de que estas sonatas seguirían usándose para la enseñanza bien entrado el s. XIX. En cuanto a los minuetos de los folios 27v-28r: lo usual en la época era repetir, a modo de rondó, el primer Minueto también después el segundo.⁸⁰

Podemos saber, gracias a este comentario, que non existe certeza sobre a autoría destas pezas, polo que as consideraremos como anónimas. Segundo Martin Voortman, só foi posible identificar unha parte das pezas que hai no manuscrito, sendo atribuídas ó compositor José Lidón (organista da *Real Capilla* de Madrid nas últimas décadas do século XVIII e autor dunha importante colección de música para órgano).

Como apunta Voortman, o que foi organista da Catedral de Tui entre os anos 1770 e 1782, Ángel Custodio Félix González Santavalla, obtivo unha licencia "para ir a instruírse a Madrid", no ano 1774. Isto podería explicar a orixe deste

⁸⁰ (Trillo J. , 2020, páx. introdución)

libro de órgano que, posiblemente, sería mandado compoñer baixo a supervisión do mestre de capela naqueles intres, Juan Antonio Basterra. No ano 1782, Santavalla deixou o seu posto en Tui para ocupar o cargo de mestre de capela na Catedral de Mondoñedo, posto que ocuparía ata a súa morte en 1804⁸¹. Na Catedral de Mondoñedo consérvase unha importante colección de música de Santavalla, destacando os vilancicos escritos en lingua galega por el e por outros músicos que traballaron nesa catedral. Consérvanse un total de sete vilancicos en galego de Santavalla, todos pertencentes o ciclo do Nadal.⁸² Aínda que os papeis de música instrumental adoitaban quedar en propiedade do organista á súa marcha do posto, puido acontecer que Santavalla deixara unha copia das pezas máis doadas na Catedral de Tui para que as seguisen estudando os nenos de coro que aprendían órgano.⁸³

Esta sonata para órgano atopámola nos folios 20v, 21r-v e 22r, e consta de dous movementos: *Allegro* e *Minuet*. O *Allegro* e o *Minuet* están en Sol Maior, mentres que o *Trio* está en Sol menor. As principais modificacións, xurdidas da súa experimentación e estudo para o recital final do MIA, foron realizadas no *Trio*. Concretamente nos dous primeiros compases da segunda parte, xa que a liña melódica non resultaba idiomática para o óboe e, despois de diversos experimentos, decidimos deixar como aparece na edición.

A edición destas dúas pezas extraídas do *Libro de órgano*, xunto ó seu aparello crítico, encontrámola no Anexo 2.

En posteriores visitas ó Arquivo da Catedral durante o presente ano 2022⁸⁴, tivemos oportunidade de acceder ás partituras orixinais das outras obras escollidas para a súa edición grazas, novamente, á amabilidade e dispoñibilidade do arquivista, D. Avelino Bouzón. Comentaremos estas obras nos seguintes apartados.

⁸¹ (López Cobas, 2013)

⁸² (Villanueva, 1994)

⁸³ (Trillo J. , 2020, páx. introdución)

⁸⁴ As visitas tiveron lugar nos días 8/3/22, 20/3/22 e 1/04/22

5.4 Obras orquestrais de Juan Antonio Basterra

Como apuntamos no capítulo 3, tamén transcribimos como parte do traballo dúas das obras orquestrais de Juan Antonio Basterra nas que figuran partes para óboes. Supostamente, estas serían as obras máis antigas producidas na Catedral de Tui que chegaron ata nós, nas que aparecen escritas partes específicas para óboe.

213. Defensor alme Hispaniae, himno de Santiago Apóstol, en Do, a 5v. SSATB e orqu: 2 Óboes, 2 Trompas, 2 Violíns e Continuo (B., Baixón). Con partitura. Datada en 1785. 1/27⁸⁵

A primeira das obras escollidas de Basterra é este himno a Santiago Apóstol, *Defensor alme hispaniae*. Está datado en 1785, segundo figura na portada da carpeta que contén a música. Trátase dun himno bastante breve para as vésperas da festividade de Santiago Apóstol, do que se conservan todas as partes vocais (tiple 1º, tiple 2º, alto, tenor e baixo) e instrumentais (óboe 1 e 2, trompa 1 e 2, violín 1 e 2, violón, baixón e acompañamento de continuo). Logo de examinar as partes, puidemos comprobar que algunhas delas parecen copias posteriores á data de composición. Tamén se conserva a partitura xeral, aínda que se atopa nun estado bastante deteriorado, resultando ilexible nalgúns partes (ver Figura 23).

A principal función dos óboes nesta peza, ó igual que as trompas, é a de ofrecer soporte harmónico ás partes vocais, sen ningún tipo de protagonismo a maiores.

Chámanos a atención, ó igual que no *Magnificat* de J. A. Basterra, o emprego do baixón nunha data tan tardía. A esas alturas do século XVIII, xa era habitual a utilización do fagot. É bastante probable que na Catedral de Tui, despois de analizar as Actas Capitulares, aínda se lle seguise chamando baixón ó que xa era un fagot.

⁸⁵ (Trillo & Villanueva, *La Música en la Catedral de Tui*, 1987, páx. 52)

A principal modificación que fixemos na edición deste himno foi a modernización das claves nas partes dos cantantes, como podemos ver no aparello crítico do Anexo 2.



Figura 23. Partitura xeral do himno *Defensor Alme Hispaniae*

En canto ó texto, Basterra só fixo un tratamento polifónico das estrofas impares (1, 3, 5 e 7) do texto orixinal en latín, que reproducimos a continuación (en *negrita* os versos utilizados por Basterra):

***Defensor alme Hispaniae
Jacobe, vindex hostium
Tonitruum quem filium
Dei vocavit Filius.***

*Huc coeli ab altis sedibus
Converte dexter lumina,
Audique laeti debitas
Grates tibi quas solvimus.*

***Grates refert Hispania,
Felix tuo quae nomine,
Te gloriatur jugiter,
Dignata sacris ossibus.***

*Tu caeca nox atque impia
Nos cum teneret vanitas,
Lucem salutis primitus
Oris Iberis impetras.*

***Tu bella cum nos cingerent,
Es visus ipso in praelio,
Equoque et ense acerrimus***

Mauros furentes sternere.

*Freti tuo nos pignore,
Largum tuo te munere
Rogamus omnes, ut tuae
Spe protegas praesentiae.*

***Deo Patri sit gloria,
Ejusque soli Filio,
Cum Spiritu Paraclito,
Et nunc, et omne in saeculum***

As estrofas pares serían cantadas en monodia, conforme era a práctica habitual noutras formas litúrxicas, como por exemplo, os Magnificat (aínda que non parece así no caso do *Magnificat* de Basterra). Este texto aparece no *Breviario Romano*, o libro litúrxico que contén os ritos litúrxicos latinos da Igrexa Católica, cuxa primeira edición data de 1568.⁸⁶

208. **Magnificat, en Si bemol**, a 5 v. S, SATB e orqu.: 2 Óboes (falta a parte de 2º), 2 Trompas, 2 Violíns e Continuo (Baixón, B., Org. 2º coro). 1/23⁸⁷

A outra obra de Basterra escollida para edición é este Magnificat. O Magnificat é un cántico ou himno en latín extraído do Evanxeo, co seguinte texto en latín:⁸⁹

*Magnificat anima mea Dominum,
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,
quia respexit humilitatem ancillae suae.
Ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes, quia fecit mihi magna
qui potens est, et sanctum nomen eius,
et misericordia eius
ad progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo,*

⁸⁶ https://hmong.es/wiki/Roman_Breviary (Wikipedia, s.f.) (Consultado o 18/5/2022)

⁸⁷ (Trillo & Villanueva, *La Música en la Catedral de Tui*, 1987, páx. 51)

⁸⁹ (Wikipedia, s.f.) (Consultado o 15/8/2022)

*dispersit superbos mente cordis sui,
 deposuit potentes de sede,
 et exaltavit humiles,
 esurientes implevit bonis,
 et divites dimisit inanes.
 Suscepit Israel puerum suum
 recordatus misericordiae suae,
 sicut locutus est
 ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula.*

O *Magnificat* é un canto de vésperas habitualmente seguido pola doxoloxía, normalmente polo *Gloria*. Esta peza de Basterra está destinada para a liturxia e a música repártese en catro movementos. Os dous primeiros están destinados ó texto do *Magnificat* e os dous últimos ó *Gloria*. O máis extenso é o primeiro movemento destinado á parte do *Magnificat*, un segundo movemento máis breve para a última estrofa do *Suscepit*, un terceiro movemento breve para o *Gloria*, rematando cun *Allegro* bastante breve tamén. A transcripción desta obra resultou ser un pouco máis traballosa, debido a que non se conserva a partitura xeral e a conxunción de todas as voces foi unha tarefa máis complicada, tanto pola extensión da obra como polas dificultades iniciais para facer coincidir os compases. Despois de resolver o *puzzle* que supuña concertar todas as voces e partes instrumentais, conseguimos reconstituír a partitura xeral en versión moderna, que podemos ver no Anexo 2.

Segundo deducimos pola distribución das voces, a obra divídese en dous coros. O primeiro coro sería a voz de tiple solista con toda a orquestra, mentres o segundo coro serían as outras voces acompañadas do órgano. Supoñemos que esta distribución en dous coros levaba consigo unha colocación espacial diferente na Catedral para os dous coros. Normalmente, os coros de cantores situábanse ó lado do órgano e as voces solistas co acompañamento instrumental no coro, no altar ou nalgún outro punto central da Catedral. Este tipo de escritura policoral foi moi empregada xa dende o século XVI e seguiu empregando nas catedrais

galegas ata ben entrado o século XVIII.⁹⁰ Na edición, decidimos distribuír tamén as voces nos dous coros separados (ver Anexo 2).

Nesta obra, o papel de primeiro óboe ten un tímido protagonismo no desenrolo da obra. O papel de segundo óboe non se conserva. Como parte deste traballo puidemos reconstruír un papel para o segundo óboe que encaixara ben harmónica e melodicamente dentro do conxunto da obra, despois de facer unha análise da escritura de Basterra. Nalgunhas pasaxes, os óboes contan cun certo protagonismo, presentando xunto cos violíns a melodía, que despois interpretará algunha das partes vocais. Acontece así, por exemplo, nos compases 47-50 ou nos compases 61-66. Na segunda destas pasaxes melódicas (cc.61-66), decidimos non engadir unha segunda voz na parte de segundo óboe, xa que consideramos que se trataría dunha típica exposición instrumental clásica do tema, que despois vai interpretar a voz de tiple solista. Deste xeito puidemos asignarlle unha pequena intervención a `solo´ ó primeiro óboe.

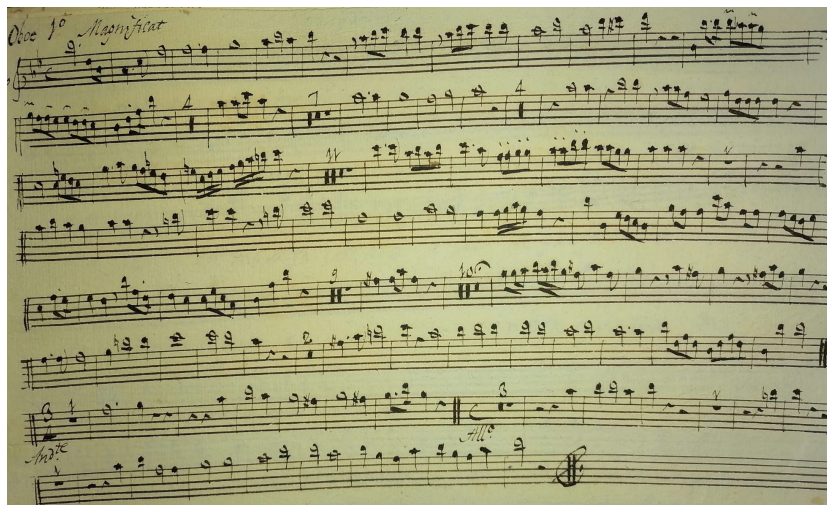


Figura 24. Primeira páxina da parte de óboe 1º do Magnificat de Basterra

En canto ás modificacións que tivemos que realizar para a edición, ó igual que no caso do Himno *Defensor Alme Hispaniae*, a principal foi a modernización das claves nas partes vocais.

⁹⁰ (López Cobas, 2013, páxs. 165-167)

Tamén tomamos a decisión de escribir os papeis das trompas para trompas en Si bemol e sen armadura. Despois de consultar cun especialista (Alfredo Varela, trompista co-principal na *Real Filharmonía de Galicia* e intérprete de trompa natural) a súa principal sorpresa, cando puido ver os papeis de trompa, foi que levaran armadura e que estiveran escritas as notas reais. Segundo parece, nesta época era habitual escribir as partes para trompas especificando o “tonillo” e sen armadura. Así é como tamén están habituados a ler as partes orquestrais os trompistas a día de hoxe.

Na cabeceira do papel de órgano atopamos a indicación *Llenos*, que fai referencia á combinación ou *mixtura* de tubos a usar no órgano (ver imaxe no aparello crítico do Anexo 2). Esta era unha das combinacións máis empregadas nos órganos ibéricos durante a época barroca.⁹¹

Por último, indicar que decidimos conservar tamén o cifrado orixinal da fonte nas partes de baixo continuo, violón e órgano.

5.5 Os vilancicos de Molinero e Almeida

Continuando coas obras escollidas no Arquivo Diocesano Capitular para a súa edición con parte específica para óboes, escollemos dúas obras do mesmo xénero: os vilancicos relixiosos.

O vilancico é, na súa orixe, unha forma poética característica da Península Ibérica. A partir de finais do século XVI, o termo designa calquera obra en vernáculo, independentemente da forma poética, cantada en contexto devocional (litúrxico ou paralitúrxico). O vilancico relixioso experimentou o seu auxe a comezos do século XVIII.⁹² Xa a mediados dese século, moitos cabidos das Catedrais españolas decidiron censurar o xénero, ó igual que fixo a Corte por mandato do rei Fernando VI, debido á escandalosa conduta dos fieis ó escoitalos. A pesar disto, o xénero seguiu cultivándose en España ata as primeiras décadas do século XIX, cando experimenta a súa decadencia. Aínda que algúns semellan non ser máis que cancións a solo con acompañamento procedentes da reelaboración relixiosa “ó divino” de textos profanos preexistentes, os vilancicos

⁹¹ (Caballero, 2018)

⁹² (Torrente, 2016, páx. 433)

son versións con música de textos relixiosos vernáculos para celebrar todo tipo de festividades relixiosas. Compuxéronse en gran variedade de texturas e adoitaban constar de seccións con coplas estróficas e elaborados refráns (*estribillos* en castelán)⁹³.

O primeiro vilancico que escollemos foi composto polo mestre de capela Ambrosio Molinero. Atopámolo no Catálogo de Trillo e Villanueva do seguinte xeito:

241. *Digan los labradores, "Cuatro al Smo."*, en si, a 5 v. S, SATB y orqu:.. 2 Ob. 2 Cor. 2 VI, e Continuo. (Sig. 2/18)⁹⁴

Non temos certeza da data de composición da obra. Ben podería ter sido escrita por Molinero nas últimas décadas do século XVIII, ou ben nos primeiros anos do século XIX. Podemos apreciar un estilo marcadamente clásico na súa escrita. A estrutura é a típica deste tipo de pezas, con refrán e coplas. As coplas están destinadas á voz de tenor con acompañamento da orquestra. A copla repítese dúas veces con distinto texto e a mesma música.

As dúas voces de óboes están escritas na mesma parte. A explicación para esta escolla podería ser que, na maior parte do transcurso da obra, os óboes tocan as pasaxes en terceiras. Nesta edición, decidimos escribir as dúas voces de óboes en papeis separados, como podemos ver no Anexo 2. Chama a atención, sen embargo, que as partes das trompas estean escritas en distintos papeis (trompa 1º e trompa 2º), cando a maioría das súas intervencións na obra son en unísono. Tamén, ó igual que acontece nas obras de Basterra, os papeis das trompas están escritos en notas reais, en clave de Fa4ª e con armadura. Neste caso, mantendo o mesmo criterio que nas obras anteriores, para esta edición decidimos escribir as partes para trompas en re, en clave de sol e sen armadura.

Como curiosidade, mencionaremos a nomenclatura escollida por Molinero para os óboes na contraportada da obra: *oboeses* (ver Figura 25). A parte aparece

⁹³ (Stevenson, 2001)

⁹⁴ (Trillo & Villanueva, La Música en la Catedral de Tui, 1987, páx. 63)

especificada para “Oboes o Clarinetes” (ver Figura 26). Cabe a possibilidade de que estes dous detalles foran engadidos posteriormente, como se pode apreciar nestas imaxes. Sabemos que os clarinetes comezaron a introducirse na Catedral de Tui durante o primeiro terzo do século XIX,⁹⁵ polo que é probable que este papel sexa unha copia posterior á súa composición para poder tocarse opcionalmente con clarinetes en lugar de óboes.

Outra das curiosidades que atopamos neste vilancico é a denominación de *bajete* para unha das partes vocais (ver Figura 27). Inicialmente identificamos este nome cun instrumento da familia do baixón, pensando que estaría escrito na mesma parte do baixo, xa que, tanto na introdución como nas coplas, a liña melódica non leva ningún texto asignado. Despois de buscar información, puidemos saber que o *bajete* era unha das denominacións que se adoptaron na Península Ibérica para identificar o rexistro de barítono. Así, atopamos algunhas referencias a esta denominación nas Actas Capitulares da Capela Real de Granada, recollidas por Juan Ruiz Jiménez no seu traballo:⁹⁶

*“Bajete atenorado de manera que para la cuerda de tenor le faltan altos y para la de contrabajo bajos... ella no es voz de tenor sino de bajete o barítono **como llaman los italianos**”.*

“tenor bajete, no es de tenor cuerda natural, porque para los altos le faltan algunos puntos que los debe tener y los que le sobran de bajos nunca puede usar de ellos cantando tenores porque la música de tenor nunca se escribe tan baja”

Como criterio editorial, decidimos engadir na instrumentación unha parte para o fagot, á que lle asignamos integramente a liña melódica do papel de *bajete*, mentres que deixamos as partes con texto para a parte vocal do baixo. Sabemos certamente que o fagot era un instrumento empregado de forma recorrente na capela musical tudense, como xa comentamos no apartado 3.2, eis o motivo desta escolla.

⁹⁵ Información deducida baseándonos nas Actas Capitulares e na instrumentación das obras conservadas no Arquivo de Tui

⁹⁶ (Ruiz Jiménez, 2019)

Tamén, do mesmo xeito que nas obras de Basterra, decidimos modernizar as claves das partes vocais (ver o aparello crítico no Anexo 2).

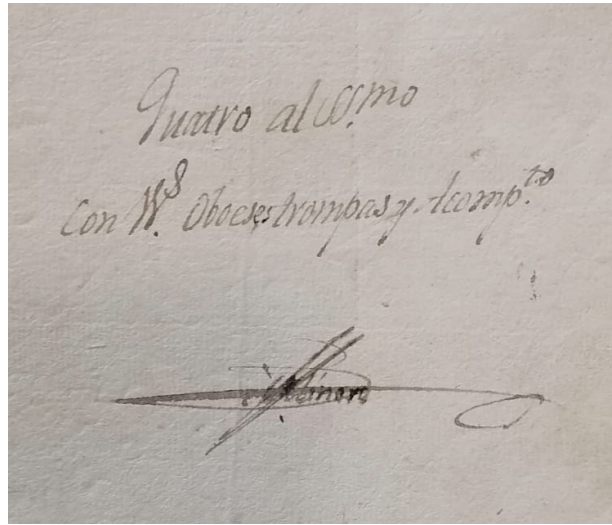


Figura 25. Contraportada do vilancico Digan los labradores

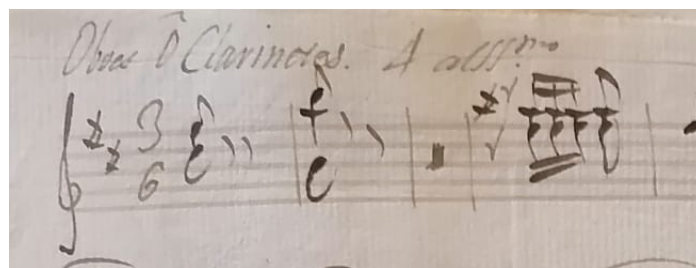


Figura 26. Cabeceira da parte de óboes do vilancico de Molinero

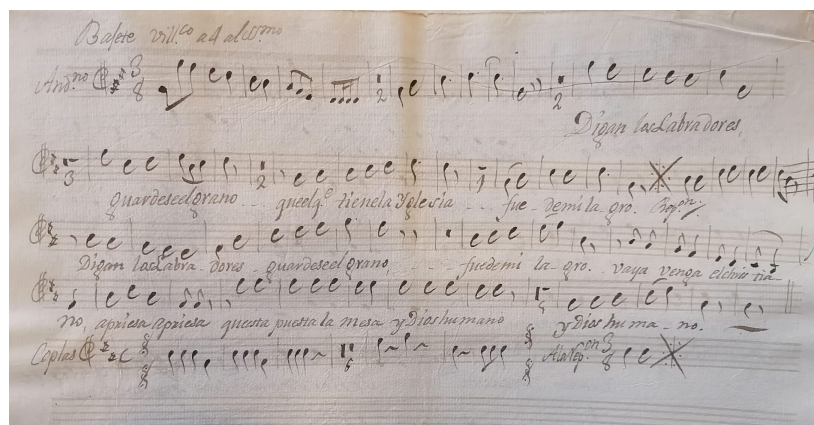


Figura 27. Parte de baixo/bajete do vilancico de Molinero

A última obra escollida para a súa edición é un vilancico do Mtro. Almeida (como aparece na portada) titulado *Oh! qué admirable obra* (ver Figura 29). Atopámola no Catálogo de Trillo e Villanueva do seguinte xeito:

830. Oh, qué admirable obra, vil. Al Smo, en la, a 4v. SATB y orqu.: 2 Ob., Fag., 2 Vl., Vla., Cont. Con sinatura 22/21.⁹⁷

Chámanos a atención que, no encabezado das partes, o nome do compositor figure como Mtro. Almeyda (ver Figura 28). Supoñemos, por este motivo, que foron copias elaboradas por un amanuense distinto ó da portada.

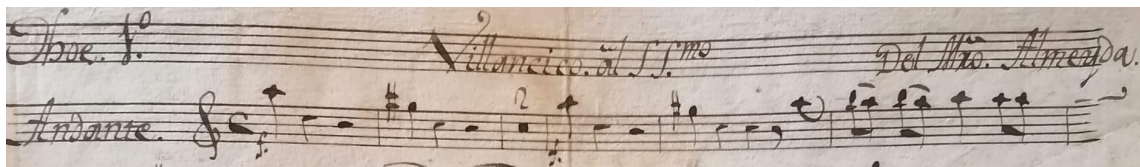


Figura 28. Encabezado da parte de 1º óboe do vilancico de Molinero

Está escrita para 4 voces, SATB e orquestra con partes para 2 óboes, fagot, 2 violíns, viola, e violón. O estilo deste compositor semella ser o máis clásico de entre as obras escollidas neste traballo para a súa edición. A estrutura consta dun refrán seguido de catro coplas. Nas coplas hai unha primeira sección que expón a voz de tiple acompañada da orquestra, e unha última sección que remata con todo o coro co mesmo texto do refrán. A música para as coplas é a mesma.

O compositor indica as dinámicas e tamén as articulacións, aínda que houbo que facer varias modificacións, xa que non coincidían as indicacións en todas as partes. Tamén, como criterio editorial, decidimos modernizar as claves das partes vocais. Todas estas modificacións pódense consultar no aparello crítico da edición (Anexo 2).

⁹⁷ (Trillo & Villanueva, La Música en la Catedral de Tui, 1987, páx. 234)

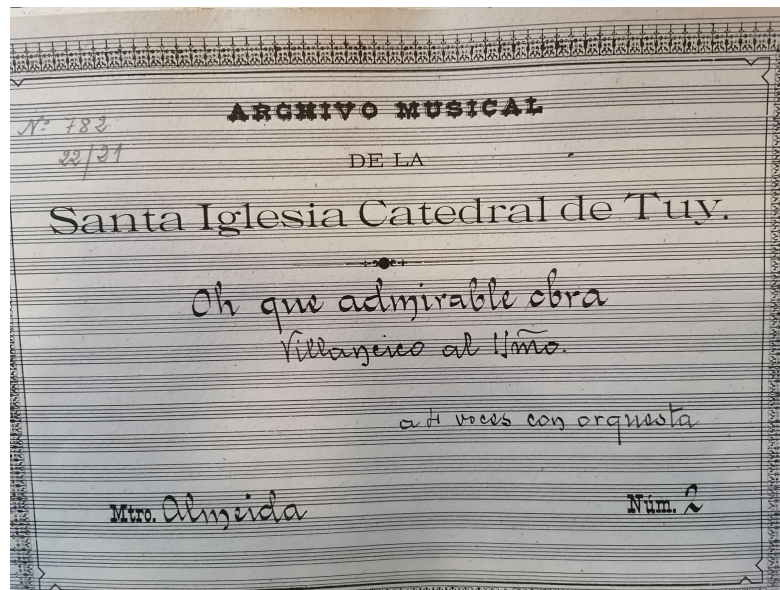


Figura 29. Portada do vilancico *Oh! que admirable obra*

Sobre a biografía do compositor deste vilancico, parece evidente que se trata do músico portugués João Pedro Almeida Mota (1744-1817). No capítulo do Catálogo do libro de Trillo e Villanueva figura como músico galego ou de outras catedrais galegas⁹⁸. Non lle falta razón a esta clasificación, xa que J. P. Almeida, a pesar de ter nacido en Lisboa, traballou na Catedral de Mondoñedo entre os anos 1772 e 1775. Previamente, pasou un curto período de tempo na Catedral de Santiago como tenor, chegado de Braga, onde traballaba como músico de cámara para a capela de D. Gaspar de Bragança. Despois, estivo traballando na Catedral de Lugo entre os anos 1775 e 1783, onde exerceu como mestre de capela interino. Tamén se sabe do seu breve paso pola Catedral de Ourense antes de, no ano 1783, tomar cargo do posto de mestre de capela na Catedral de Astorga, onde permaneceu arredor de dez anos. Posteriormente, tamén sería profesor de Música no *Real Colegio de Niños* da Capela Real de Madrid, onde permanecería ata o seu falecemento en 1817. Podemos coñecer unha boa parte da súa biografía nos excelentes traballos do investigador portugués Humberto D'Ávila.⁹⁹

⁹⁸ (Trillo & Villanueva, *La Música en la Catedral de Tui*, 1987, páx. 229)

⁹⁹ (D'Ávila, *Um enigma desvendado. A identidade do compositor Joao Pedro de Almeida Mota*, 1991) e (D'Ávila, *Almeida Mota. Compositor Português em Espanha*, 1996)

Atopamos un total de 23 obras conservadas de J. P. Almeida no Arquivo da Catedral de Tui, das cales 9 son vilancicos. Consérvanse obras deste compositor en tódalas catedrais galegas (agás na de Ourense) e noutras catedrais da Península Ibérica. Isto fainos pensar que debeu ser un compositor recoñecido na súa época, polo menos no ámbito eclesiástico, onde centrou a maior parte da súa produción. Nos tempos modernos, este compositor foi recoñecido principalmente en Portugal pola súa colección de cuartetos de corda, que supoñen os primeiros exemplos de cuarteto clásico escritos por un autor portugués. Estes cuartetos foron compostos por Almeida durante a súa estadía en Madrid, onde traballou con Luigi Boccherini.

Non sabemos a data de composición deste vilancico, aínda que é bastante probable que fora composto nos anos de estadía do compositor na Galiza (entre 1771 e 1783). Tampouco se desbota a posibilidade, aínda sen documentar, de que o propio compositor pasara algún tempo na Catedral de Tui, antes de chegar á de Santiago de Compostela no ano 1771, cando decidiu mudarse de Portugal á Galiza, como apunta D'Ávila no seu libro.¹⁰⁰ Sabemos, grazas a este libro, que este vilancico tamén se atopa no Arquivo da Catedral de Salamanca, aínda que, neste caso, está incompleto.

Como colofón final a este traballo, xurdiu a oportunidade de realizar a estrea moderna deste vilancico nun concerto co grupo *Concerto Campestre*, liderado polo profesor Pedro Castro. Este concerto tivo lugar o 28 de outubro de 2022 na igrexa de São Roque en Lisboa, dentro da *34ª Temporada de Música em São Roque*.¹⁰¹ O título do concerto foi, precisamente, *Oh! Que admirable obra*. A primeira obra do programa foi este vilancico, e tamén se interpretaron outros catro vilancicos de Almeida conservados no Arquivo Diocesano de Astorga. Podemos escoitar a gravación ao vivo do vilancico na seguinte ligazón: <https://youtu.be/CsLQXq5v6gU>

¹⁰⁰ (D'Ávila, Almeida Mota. *Compositor Português em Espanha*, 1996, páx. 26)

¹⁰¹ <https://tmsr.scml.pt/programa/concertocampestre/> (Consultado o 30/11/2022)

6 Conclusións

A realización deste traballo permitiu achegarnos un pouco máis á vida musical na Catedral de Tui durante o século XVIII, tendo como eixo central ó noso instrumento, o *hautboy*, dende diversas perspectivas.

As primeiras conclusións que puidemos obter foron as relacionadas co instrumento de Thomas Stanesby Senior conservado no Museo Catedralicio. Consequimos determinar a autoría do construtor así como comprobar as propiedades acústicas do instrumento. A comparativa feita con outros instrumentos do mesmo construtor serviunos para corroborar que se trata dun instrumento orixinal dun grande valor patrimonial. Sabemos que só hai catalogados outros oito exemplares máis no mundo coas mesmas características e construídos polo mesmo construtor. A restauración do instrumento foi feita no mes de xuño de 2022, despois dunha longa espera.

O plano inicial deste traballo contaba coa restauración funcional do instrumento orixinal, así como a posible construción dun facsímile deste polo mesmo luthier. Ademais tamén estaba planeada, no caso de dispor dos medios e do permiso do director do Museo Catedralicio, a realización dunha gravación das pezas extraídas do *Libro de órgano* e algún outro repertorio co propio instrumento, que se levaría a cabo na propia Catedral. A restauración funcional do instrumento orixinal non foi finalmente posible polos motivos que expuxemos no capítulo 2. En consecuencia, desbotamos a idea inicial do rexistro sonoro para incluír neste traballo.

O que si resultou factible foi a construción dun facsímile, que nos permitiu achegarnos un pouco máis ó que debeu ser a sonoridade do instrumento orixinal.

Un dos obxectivos futuros é a publicación dun artigo nalgunha publicación especializada na recuperación de instrumentos históricos, coa finalidade de que este instrumento quede catalogado e recoñecido internacionalmente, algo ata o de agora nin sequera contemplado por ningún investigador.

Outra das conclusións que se extraen do traballo é que puidemos corroborar a utilización do óboe na Catedral de Tui ó longo de practicamente todo o século XVIII, tanto mediante a identificación e seguimento dalgúns dos oboístas que traballaron nese período na capela de música da Catedral, baseándose nas Actas

Capitulares, así como mediante a recuperación dalgúns obras do Arquivo Diocesano nas que o óboe está presente. Non conseguimos atopar ningún repertorio orixinal contemporáneo ó óboe do Museo; é dicir, da primeira metade do século XVIII. Isto pódese considerar algo bastante previsible, se consideramos que o óboe sería empregado na Catedral de Tui nesa época principalmente para dobrar ás voces ou alternarse con elas, como vimos no capítulo 4. Así mesmo, sería un feito excepcional atopar algunha obra para óboe como solista ou en contexto camerístico, no arquivo dunha Catedral, posto que a maior parte da música conservada nos arquivos catedralicios era destinada á liturxia. Aínda así, conseguimos atopar unha serie de obras de carácter vocal-instrumental das últimas décadas dese século nas que o óboe si está presente, principalmente escritas nun estilo próximo ó clasicismo. Tamén puidemos comprobar que, durante ese período, nunha boa parte do repertorio conservado no Arquivo Capítular Diocesano de Tui se inclúen óboes na instrumentación, o que demostra que foi habitual o seu uso na orquestra da capela musical.

Como conclusión final, diría que este traballo non é máis que o punto de partida dunha serie de liñas de investigación e posibles proxectos artísticos que, ó longo de todo o proceso de investigación, se nos foron presentando. Algunhas destas posibles futuras liñas poderían ser:

- ampliar a investigación sobre o óboe na catedral de Tui durante o século XIX.
- obter unha visión máis ampla do uso do óboe no XVIII, ampliando o ámbito de estudo a todas as catedrais galegas.
- centrarse na produción musical dalgún dos mestres de capela de Tui menos investigados, como J. A. Basterra, Ambrosio Molinero ou Gaspar Schmidt, e facer unha análise da súa obra.
- centrarse na produción musical conservada do compositor portugués J. P. Almeida nos arquivos das catedrais galegas.
- realizar un estudo sobre a música tocada nas catedrais galegas nos séculos XVI e XVII, dende a perspectiva da música destinada ós ministrís ou ós chirimías.
- publicar as obras editadas no Anexo 2, con finalidade performativa.

A verdade é que poderíamos seguir ampliando esta lista e propoñer moitos máis temas de investigación, xurdidos da semente plantada con este traballo.

A información recompilada ó longo do proceso de investigación servirá, ademais, como inspiración para futuros proxectos artísticos (o primeiro deles xa se puido cristalizar grazas ó grupo *Concerto Campestre* en Lisboa), así como alicerce para seguir afondando dun xeito máis específico nas temáticas abordadas mediante novos traballos académicos ou divulgativos.

Por último, quero rematar agradecendo novamente a todas as persoas que fixeron posible a realización deste traballo, e destacando o máis importante nestes casos: o disfrute e a satisfacción que supuxeron estes case dous anos de investigación, desde que se me ocorreu coñecer algo máis sobre ese óboe que se conserva na Catedral de Tui ata a revisión dos detalles finais e a entrega do traballo para a súa defensa.

David Garrido Caneiro (novembro 2022)

7 Bibliografía

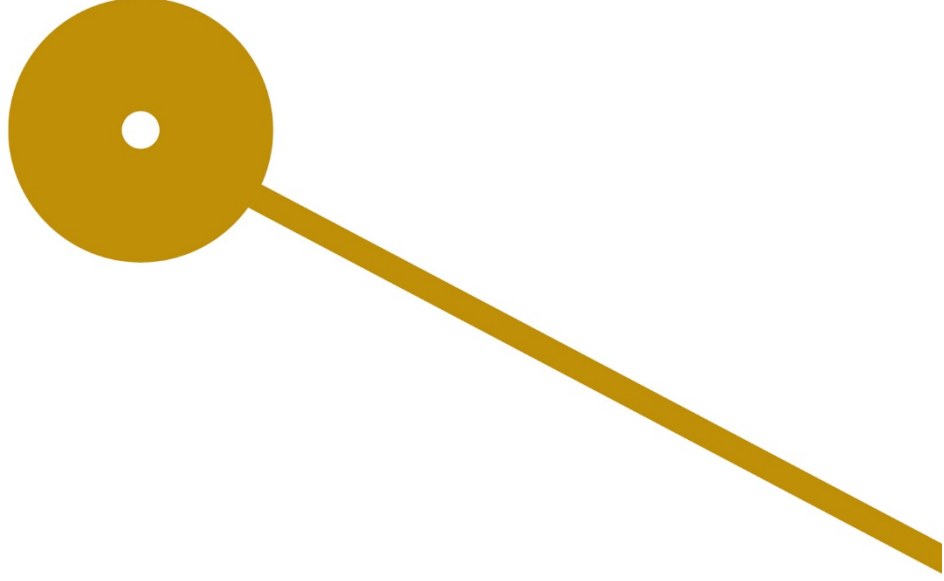
- Amado Rodríguez, M. (2022). *Hic sunt dracones: Los Maestros de Capilla de la Catedral de Tui hasta el siglo XIX a través de los fondos documentales*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Andrés, R. (1995). *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona: Bibliograf, S.A.
- Atlas, A. W. (2002). *La música del Renacimiento. La música en la Europa occidental, 1400-1600*. New York: Akal.
- Berrocal Cebrián, J. E. (1996-97). "Y que toque el abué". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII. *Artigrama*, 293-312.
- Berrocal Cebrián, J. E. (2015). *La recepción del oboe en España en el siglo XVIII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Bouterse, J. (Decembro de 2018). Making woodwind instruments: tuning the baroque oboe. *FoMRHI Quaterly*(143).
- Caballero, G. (2018). *Nociones de registración (II): Los principales*. Obtenido de Enharmonia: <https://www.enharmonia.es/blog/76-nociones-de-registracion-ii>
- Carreira, X. M. (xaneiro-xuño de 1988). La música en la catedral de Tui de Trillo e Villanueva. *Revista de Musicología*, 11(1), 296-300.
- D'Ávila, H. (1991). Um enigma desvendado. A identidade do compositor Joao Pedro de Almeida Mota. *Revista Portuguesa de Musicologia*(1), 135-146.
- D'Ávila, H. (1996). *Almeida Mota. Compositor Português em Espanha*. Lisboa: Vega.
- Estudante, P. (2014). "Por sere mto nescenarios para o seruido desta See" Incorporação permanente dos charamelas no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII). *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, 295-339.
- Garbayo Montes, F. J. (2010). Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro. *Sémata, ciencias sociais e humanidades*, 103-129.

- Gómez Sobrino, J. (1986). Juan Antonio Basterra, importante músico riojano del siglo XVII, organista y maestro de capilla de la Catedral de Tui. *Berceo*(110), 248-251.
- Gómez Sobrino, J. (Xuño de 1987). La música de chirimías en la Catedral de Tuy. *Galicia Cantat*(4), 26-27.
- Halfpenny, E. (Marzo de 1949). The English 2- and 3-Keyed Hautboy. *The Galpin Society Journal*, 2, 10-26.
- Halfpenny, E. (Maio de 1959). Biographical Notices of the Early English Woodwind Making School, c. 1650-1750. *The Galpin Society Journal*, 12, 44-52.
- Haynes, B. (2001). *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760*. Oxford: Oxford University Press.
- Haynes, B. (2002). *A History of performing pitch. The story of "A"*. Maryland: The Scarecrow Press.
- Haynes, B., Adkins, C., & Burmeister, K. (2001). *Hoboy (Baroque Oboe) types as classified by Bruce Haynes*.
- Horniman Museum & Gardens. (s.f.). *Musical Instruments Collection*. Recuperado el Abril de 2022, de <https://www.horniman.ac.uk/explore-the-collections/musical-instrument-collection/>
- Iglesias Almeida, E. (2004). La música en la Catedral de Tui: un apunte. *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, 403-406.
- Kenyon de Pascual, B. (1987). Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749. *España en la música de Occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca en 1985, "Año Europeo de la Música"*, 2, págs. 93-98. Salamanca.
- López Cobas, L. (2013). *Historia da Música en Galicia*. Sarria: Ouvirmos.
- Praetorius, M. (1619). *Syntagma musicum* (Vols. 2-Theatrum instrumentorum). (facsimile, Ed.) Wolfenbüttel.
- Real Academia Española. (30 de Xaneiro de 2022). *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Obtenido de Real Academia Española: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Ruiz Jiménez, J. (2019). Los registros de tenor en las capillas musicales granadinas (siglo XVIII). *Paisajes sonoros históricos*.

- Sampedro y Folgar, C. (2007). *Cancionero Musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Stevenson, R. (2001). *Grove Music Online*. Recuperado el Maio de 2022, de Spain (apart. 1.2-Renaissance): <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40115>
- The University of Edinburgh. (s.f.). *Musical Instruments Collection*. Recuperado el Abril de 2022, de <https://www.ed.ac.uk/information-services/library-museum-gallery/crc/collections/musical-instrument-collection>
- Torrente, Á. (2016). *Historia de la música en España e Hispanoamérica-La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Trillo, J. (2013). *Música na Catedral de Tui, Vol. I: Matías García Benayas*. Diócese Tui-Vigo.
- Trillo, J. (2020). *Música na Catedral de Tui, Vol III: Libro de órgano da Catedral de Tui (s. XVIII)*. Santiago de Compostela: Bispado de Tui-Vigo.
- Trillo, J., & Villanueva, C. (1987). *La Música en la Catedral de Tui*. Santiago de Compostela: Deputación de A Coruña.
- Villanueva, C. (1994). *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Waterhouse, W. (1993). *The new Langwill index: a dictionary of Musical Wind Instruments Makers and Inventors*. Londres: Tony Bingham.
- Wikipedia. (s.f.). *Breviario romano*. Recuperado el Maio de 2022, de http://www.hmong.es/wiki/Roman_Breviary
- Wikipedia. (s.f.). *Magnificat*. Recuperado el Setembro de 2022, de Magnificat (oración): [https://es.wikipedia.org/wiki/Magn%C3%ADficat_\(oraci%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Magn%C3%ADficat_(oraci%C3%B3n))
- Young, P. T. (1993). *4900 Historical Woodwind Instruments*. Londres: Tony Bingham.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO MÚSICA ANTIGA-
OBOÉ

O *hautboy* na Catedral de Tui
David Garrido Caneiro