

## Estrategias compositivas de Joaquín Nin en la “Tonada de Valdovinos” y la “Tonada de la niña perdida” (Castilla, siglo XVI)

### Joaquín Nin’s Composition Strategy in his Pieces “Tonada de Valdovinos” and “Tonada de la niña perdida” (Castille, 16<sup>th</sup> Century)

Liz Mary Díaz Pérez de Alejo

Universidad de Valladolid  
lizzieisa@gmail.com

#### RESUMEN

Este artículo aborda dos tonadas recogidas en la colección *Vingt chants populaires espagnols* (1923-1924) de Joaquín Nin (1879-1949): “Tonada de Valdovinos” y “Tonada de la niña perdida”. Dicha colección –en dos volúmenes– comprende cantos de diversas regiones de España, algunos con carácter de danza (Castilla, Galicia, Cataluña, Levante, Murcia, Asturias y Andalucía). Ambas piezas proceden de dos manuscritos de fines del siglo XV: el romance *Sospiraste Valdovinos*, localizado en el *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, de Luys Milán (1536) y el romance castellano anónimo *So ell encina*, anotado por Francisco A. Barbieri en el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* (1890) con el nº 402. La perspectiva analítica adoptada se fundamenta en el método de tópicos y estrategias compositivas, derivado de las teorías de Kofi Agawu (2009).

**Palabras clave:** Joaquín Nin Castellanos, “Tonada de Valdovinos”, “Tonada de la niña perdida”, Castilla, siglo XVI, teoría de los tópicos.

#### ABSTRACT

In this article we will be looking at two pieces from the collection *Vingt chants populaires espagnols* (1923-24) by Joaquín Nin (1879-1949), namely “Tonada de Valdovinos” and “Tonada de la niña perdida”. The two volume collection include songs, and some dances, from various regions throughout Spain, such as Castille, Galicia, Cataluña, Levante, Murcia, Asturias and Andalusia. Both pieces belong to two manuscripts dating back to the end of the fifteenth century: the romance *Sospiraste Valdovinos*, which is included in the *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* by Luys Milán (1536) and the unknown castillian romance *So ell encina*, which was included by Francisco A. Barbieri in the *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* (1890) with the number 402. Our analytical approach will be based on the method of topics and composition strategies as derived from the theories do Kofi Agawu (2009).

**Key words:** Joaquín Nin, “Tonada de Valdovinos”, “Tonada de la niña perdida”, Castille, sixteenth century, topic theory.



**ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)**

Díaz Pérez de Alejo, L. M. (2017). Estrategias compositivas de Joaquín Nin en la “Tonada de Valdovinos” y la “Tonada de la niña perdida” (Castilla, siglo XVI). *Cuadernos de Investigación Musical*, 2, 74-91.

## 1. INTRODUCCIÓN

En las tonadas y danzas de origen folclórico, el músico hispano-cubano Joaquín Nin (La Habana 1879-1949) encontró fuentes de inspiración para su creación musical. A partir de 1923 comienza a desarrollarse esta faceta de su personalidad como artista: la de compositor. En su caso particular, desempeñando roles diversos, que relacionaban la investigación y compilación previa a la estilización o adaptación, y la posterior ejecución pública, grabación y publicación de danzas y cantos populares de España.

Algunos críticos que se han acercado a su figura vinculan este arranque con la visita que la cantante lírica María Barrientos, soprano, efectúa a la Villa Saint-Jean de Luz, donde Nin tenía su residencia estival (Martín, 1971: 81). A Barrientos le interesaba el repertorio español y había ido a ver al maestro porque sabía que estaba relacionado con el mundo de la investigación de la música antigua y popular española. A solicitud de la intérprete, nacieron una serie de canciones de concierto inspiradas en el folclore de diversas regiones españolas –Castilla, Galicia, Cataluña, Levante, Murcia, Asturias y Andalucía– bajo el título de *Vingt chants populaires espagnols* (Nin, 1923-1924); obras cuyos contenidos abarcan multitud de tipologías –tonada, cantar, jota, tirana, seguidilla, saeta, malagueña, granadina, vito y polo, entre otros–. Ello despertó el interés de la Casa editora Max Eschig, la que se encargó de publicar íntegramente la colección en dos volúmenes<sup>1</sup>. Así comenzó a difundirse la obra de Nin en París, y en otras ciudades como Londres y Berlín, en las que se promovieron nuevas ediciones. Según su discípulo cubano César Pérez Sentenat (1896-1973):

Cumplida la misión del musicólogo, del divulgador y del filósofo, Nin se consagra a la composición [...] después del año 1922. [...] Es a continuación de su segundo matrimonio, que fue para él un renacimiento espiritual y sentimental, que comienza su etapa creadora (Pérez Sentenat, 1969: 24-25).

---

<sup>1</sup> Véase el listado de obras anexo a los programas ofrecidos por Joaquín Nin y María Barrientos en el Théâtre des Champs-Élysées. París, 22 y 29 de noviembre de 1923. University of California, Riverside, Special Collections & University Archives (UCR.SC&UA), Coll. “076”, box 8: folder *Concert programs of José Joaquín Nin Castellanos*. “Oeuvres de Joaquín Nin. Max Eschig et Cie, Éditeurs de Musique. París. *Vient de paraître*. Premier Recueil de la collection de *Vingt Chants populaires espagnols* (ce premier recueil contient les huit chants populaires que María Barrientos et Joaquín Nin donnent en première audition ce soir)”. *Huit Chansons populaires*: a) “Galicienne”, b) “Galicienne”, c) “Chanson du Comte Sol”, d) “Malagueña”, e) “Montagnarde”, f) “Saeta”, g) “Jota tortosina” y h) “Jota valenciana”.

## LIZ MARY DÍAZ PÉREZ DE ALEJO



Fig. 1: Joaquín Nin con su segunda esposa, María Luisa Rodríguez, en París (década de 1920). Fotografía con dedicatoria autógrafa a César Pérez Sentenat (Cuba, Museo Nacional de la Música, Fondo César Pérez Sentenat).

El interés de Nin por el conocimiento de los cantos populares españoles se evidencia en una carta dirigida a Felipe Pedrell en 1908. En esta le comentaba tanto los libros que tenía en su colección personal, como las obras que precisaba para completar su repertorio de canciones y danzas folclóricas, así como de otros aspectos de la historia musical de España.

Como folklore tengo la colección del malogrado Alió [...]. De sus Músicos Españoles antiguos y modernos, en sus libros, no tengo más que los folletines I á 26, ó sea, las 86 páginas primeras. Estoy decidido á completar todo eso y á adquirir lo nuevo que haya V. publicado ó lo que yo no conozca [...]. Le suplico se tome V. la molestia de escribir dos líneas á sus editores, á sus librereros ó depositarios, á fin de que éstos me envíen sin tardar lo que me falta para completar lo que ya tengo en parte, y todo cuanto crea V. útil para el caso. En cuanto conozca el valor del envío, por cuanto sea y á quien sea, haré el giro necesario; pero por Dios y las Once Mil Vírgenes, Don Felipe, no desatienda V. la demanda de este hambriento de musicología, que aquí se derrite de impaciencia! [...]. ¿Cómo adquirir los otros cuadernos de Inzenga?... Tengo el de Murcia, nada más [...]. ¿Cómo hallar los Aires Nacionales y Populares andaluces de Ocón de Rivas?...; ¿dónde está editado eso? De la publicación del infortunado Noguera sobre las Baleares, tengo solo unos pliegos sueltos que hallé entre los libros que dejó Don Fermín Toledo [...] ¿Cómo hallar las canciones populares de Montes, publicadas en casa Canuto Berea, en La Coruña?... Existe esa casa todavía?... ¿Por qué no contestan cuando se les escribe? [...]. ¿Dónde hallar datos sobre la antigua y curiosa *danza prima* de Galicia, que cita V. en su diccionario?... Soriano Fuertes apenas si la menciona. En las obras

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)

especiales francesas y alemanas que poseo, España se halla relegada al más desesperante de los olvidos. ¿Cómo saber qué clase de danza es la charrada de Salamanca? ¿Dónde hallar cantos populares aragoneses, sin ir á Aragón? ¿Dónde hallar una jota auténtica?... ¿Cómo procurarme algunas danzas y algunos aires de Extremadura?... Nada; que me ahogo Don Felipe, y V. solo puede echarme la tabla de salvación (Nin, 1908)<sup>2</sup>.

Al compilar un número tan diverso y vasto de cantos populares, algunos con carácter de danza, Nin persiguió, en primer lugar, satisfacer un interés investigativo y, luego, dar a conocer esas canciones, una vez estilizadas, en el ámbito de concierto. En opinión de Adolfo Salazar:

Nin [...] sigue el alto ejemplo de Manuel de Falla en sus admirables *Siete Canciones Populares Españolas* y dota a las que él encuentra en su expurgo de cancioneros, principalmente en el de Pedrell, de un tratamiento pianístico digno de ser presentado como modelo en unos tiempos en los que el folk-lore parece sólo atraer a los repudiados por otras disciplinas, para infligir al paciente canto popular toda clase de vejámenes, armónicos y de otra suerte. El admirable pianista, que es Joaquín Nin, ha venido, en este caso, en ayuda del musicólogo, y ambos se han puesto al servicio del artista, que no se limita a una transcripción ciega del canto popular, sino que lo estiliza y crea, sobre la base que ofrece, una obra de arte. Los dos volúmenes de canciones populares españoles son menos, en efecto, una simple recopilación acompañada de los “modelos naturales”, como decía Pedrell, que un trabajo de artista. El folklorista miope puede encontrar en ellos libertades que hubieran sido rémoras para el artista, y, naturalmente, Nin ha seguido este otro camino, puesto que para dejar las canciones en su estado primitivo, bien están en el sepulcro de los Cancioneros (Salazar, 1926: 4).

Si se comparan los títulos de las canciones y danzas españolas reunidas en *Vingt chants populaires espagnols* y las contenidas en el ciclo de cantos populares de Falla se advierten varias coincidencias, ya que ambos abordan cantos populares pertenecientes a las mismas regiones (Murcia, Asturias, Andalucía) y relativas a tipos de música semejantes: paño, jota y polo. En lo que a este particular respecta, el propio Nin reconoció que las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, así como las treinta canciones *De música vasca* de José Antonio de Donostia fueron estudiadas por él antes de concebir las estilizaciones de *Vingt chants* (Nin, 1927: 11).

---

<sup>2</sup> Carta original mecanografiada con anotaciones autógrafas de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Berlín, 13 de agosto de 1908. Biblioteca de Catalunya. *Fons Felip Pedrell*, Top. M 964.

## LIZ MARY DÍAZ PÉREZ DE ALEJO



Fig. 2: Joaquín Nin y Manuel de Falla en París, 1923  
(Archivo de Anne Gayle Nin, San Francisco, C.A).

La actividad de Nin en torno al canto popular, su estudio, difusión y preservación no supone una acción aislada en el contexto español de entonces, ni tampoco en el europeo, puesto que el interés por el conocimiento de las raíces musicales de una nación, tanto populares como del pasado histórico, surge en el marco de las corrientes románticas y se configura como elemento inspirador de la creación musical de corte nacionalista. Dado que la historiografía sobre Nin no brinda una fundamentación de sus opiniones basada en el análisis pormenorizado de su creación, este estudio ahonda en sus estrategias compositivas a través del análisis de dos piezas de *Vingt chants*: “Tonada de Valdovinos” y “Tonada de la niña perdida”, representativas del folclore de Castilla (siglo XVI). En este sentido, se sigue al profesor Villar-Taboada, cuando plantea:

Las estrategias compositivas son las decisiones mediante las que el compositor, siguiendo a o desviándose de las pautas de comportamiento de una tendencia musical, establece las funciones con que organiza su música. De esta manera, con el concepto de estrategia compositiva incorporo las ideas de comparación (necesaria para ponderar el sometimiento a las pautas) y de función (necesaria para ordenar las relaciones entre elementos) (Villar-Taboada, en prensa).

**ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)**

La perspectiva analítica adoptada se rige por la propuesta de clasificación de tópicos en tres categorías principales, realizada por Kofi Agawu en su libro *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (Agawu, 2009: 43-44). Dichos tópicos, agrupados como danzas del pasado estilizadas, elementos étnicos y diversidad estilística histórica, se relacionan con las tres vertientes de pensamiento estético en que la producción de Nin ha sido ordenada por sus contemporáneos: la alusión al pasado histórico, el uso de rasgos populares y otros estilos de música, incluyendo la vanguardia.

## **2. EL TÓPICO DE TONADA (CASTILLA, SIGLO XVI)**

Entre las estrategias compositivas que vinculan a Nin con lo étnico puede identificarse el tópico de tonada. La tonada –“ayre del cantarcillo vulgar” (Covarrubias, 1611: 47)–, ha sido un término muy controvertido a través del tiempo, siendo definida como melodía instrumental, diferenciada de la tonadilla como género dramático lírico del siglo XVIII, antecedente de la zarzuela romántica (Cortizo, 2002, 343-352). Se ha asociado también a canciones y formas danzables o teatrales de esencia folklórica, transmitidos de forma oral y autor generalmente anónimo.

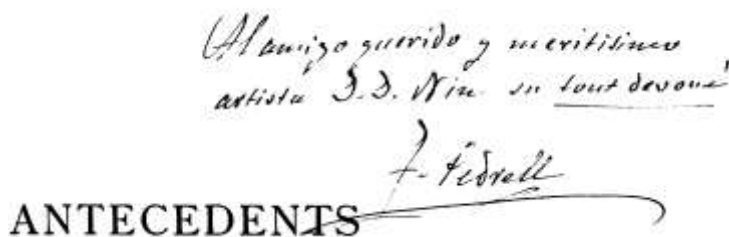
Uno de los músicos españoles que tempranamente prestó atención a la tonada (López-Chavarri, 1914: 90) fue el renacentista Francisco de Salinas (1512-1590), autor de un “copioso *folk-lore* musical castellano del siglo XVI” (Pedrell, 1909: 226) recogido en *De musica libri septem* (Salinas, 1577: 530-531). Este corpus fue estudiado por Felipe Pedrell en *Lírica nacionalizada: estudios sobre folk-lore musical* (Pedrell, 1909: 233), obra que reivindica el vasto caudal de “música vulgar” (Pedrell, 1909: 225) con que Salinas ilustró su teoría.

Al concebir la “Tonada de Valdovinos” y la “Tonada de la niña perdida” (*Vingt chants*, vol. I, 1923, n° 1 y 3), Nin se basó en el *Cancionero Musical Popular Español* de Pedrell. Ambas proceden de dos fuentes de fines del siglo XV: el romance *Sospiraste Valdovinos*, localizado en el *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, de Luys Milán (1536) –referenciado en el capítulo V de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605)– y el romance castellano anónimo *So ell encina*, transcrito por Barbieri en el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*<sup>3</sup> con el n° 402 (Barbieri, 1890: 209). Las líneas melódicas que acompañan estos romances están recogidas en el citado *De Musica libri Septem* (Pedrell, 1918: 63).

---

<sup>3</sup> *Cancionero Musical de Palacio*. Madrid: Real Biblioteca, MS. II-1335. Conocido también como *Cancionero de Barbieri*. Recoge obras desde el último tercio del siglo XV hasta principios del XVI.

LIZ MARY DÍAZ PÉREZ DE ALEJO



## ANTECEDENTS

Fig. 3: Dedicataria autógrafo de Felipe Pedrell a Joaquín Nin. *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, tomo I. Archivo de Charles Thorvald Nin (México, D.F.).

La esencia popular de la tonada se encuentra en el diseño rítmico melódico que reitera un sonido inicial y luego se desarrolla por movimientos conjuntos ascendentes o descendentes con pocos saltos interválicos. Este diseño rítmico y melódico está enmarcado en una métrica binaria de subdivisión ternaria (6/8), que en ocasiones alterna con un compás ternario (3/4) (Ej. 1):

♩ = 84

Voz

Sos-pi-ras-te, Val-do-vi-nos La co-sa que más que ri-a La co-sa que más que-ri - a

Piano

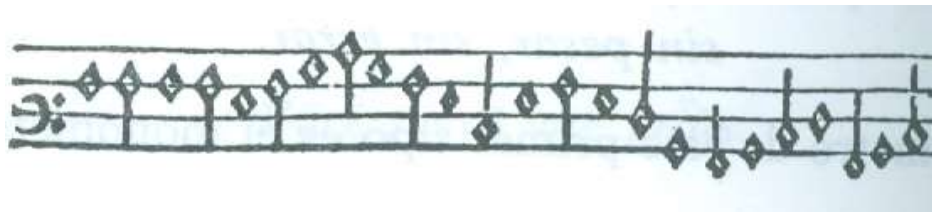
*pp*

*rit.* *(ten)*

Ej. 1: Típico de tonada: "Tonada de Valdovinos". *Vingt chants populaires espagnols* (1923), vol. I, cc. 12-18.

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)

Nin publicó la tonada tal cual la recoge Salinas, pero transportada, utilizando otro texto y enriqueciendo la base armónica que incorporó Pedrell (Ejs. 2-3).



Ej. 2: Francisco de Salinas. “Pensó el mal villano”. *De Musica Libri Septem*, Libro VI, capítulo VI, p. 530.

## Romance de Valdovinos

Francisco de Salinas (De Música libri septem)

Ej. 3: Felipe Pedrell. “Romance de Valdovinos”. *Cancionero musical popular español*, t.1, nº 70 bis, p. 64, cc. 1-7.

El acompañamiento pianístico, concebido de manera más libre por parte de Nin, reitera en ocasiones las apoyaturas simples y una célula rítmica característica formada por una sucesión de corchea con puntillo, dos fusas y corchea, visible también en la “Tonada de la niña perdida” (Ej. 4-5).



LIZ MARY DÍAZ PÉREZ DE ALEJO

## Tonada de Valdovinos

Chanson de Baldouin  
Castille, XVI SiècleA Gabrielle Gills  
Versión française de Henri ColletJoaquín Nin  
1923

**Moderato** ♩ = 84

Piano

*quasi p*

*poco rit*

*tempo*

*Ped. Ped.*

Pno.

*mf*

*poco rit*

Ej. 4: Tópico de tonada: “Tonada de Valdovinos”. *Vingt chants populaires espagnols* (1923), vol. I, cc. 1-11.

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)

**Tonada de la niña perdida**  
**Cantilène de la jeune fille perdue**

A Vera Janacopoulos  
Version française de Henri Collet

Castille, XI siècle  
Joaquín Nin (1923)

**Moderato** ♩ = 84

Piano

Ped. Ped. etc.

Pno.

Ej. 5: Tópico de tonada: “Tonada de la niña perdida”. *Vingt chants populaires espagnols* (1923), vol. I, cc. 1-8.

El tema central de esta tonada gira en torno a una doncella que quiere ir de romería, con la intención oculta de encontrarse con su amante. De ahí el tono picaresco del texto:

Yo me iba, mi Madre  
A la romería;  
por ir más devota  
fui sin compañía  
So ell encina.

## LIZ MARY DÍAZ PÉREZ DE ALEJO

En *De Musica Libri Septem*, la tonada coincide con la melodía del *Romancillo* armonizada por Pedrell pero no con el texto, ya que Pedrell optó por uno más extenso (Pedrell, 1918: 62), el mismo que Nin utilizó en su estilización. El de Salinas, más breve y de asunto similar es el siguiente (Ej. 6-7).



Yo me yua mi madre  
a villa reale,  
errara yo el camino  
en fuerte lugare.

Ej. 6: Salinas. *De Musica Libri Septem*, Libro VI, capítulo VI, p. 531.



Moderato ♩. = 84

Voz  
p So-ell' en - ci - na - en - ci - na So-ell' en - ci - na yo me-i - ba mi - ma - dre

Piano  
p  
Ped. Ped. etc.

Pno.  
rit. pp f

Ej. 7: Tópico de tonada: “Tonada de la niña perdida”. *Vingt chants populaires espagnols* (1923), vol. I, cc 9-16.

En el prefacio a *Vingt chants populaires espagnols* Nin expresó:

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)

En Castilla [...] los cantos populares se cosechan por centenas, por miles, forman algo así como el acorde fundamental y permanente de una ardiente vida lírica donde se conjugan, maravillosamente, un pensar y un sentir que, a la postre, se manifiestan siempre cantando (Nin, 1926: s.p.).

Este interés evidencia que, al trabajar con textos del romancero tradicional castellano, Nin participó de las reivindicaciones noventayochistas potenciadoras de Castilla como metáfora de lo español. Su intención era, además, actualizar esos cantos con sonoridades novedosas. De ahí el uso de otros recursos como el tritono, las cuartas y quintas paralelas, reconocidos por él como “entidades o elementos independientes” (Nin, 1941: 4), pero organizados dentro de una estructura; estructura dentro de la cual, en dependencia de otros procedimientos estilísticos seleccionados por el compositor, aparecen de manera reiterada.

Estas tonadas fueron adaptadas por Nin en su *Suite espagnole* para el formato violín y piano (1928) y violoncello y piano (1930). Las piezas que conforman esta suite siguen una alternancia de tempo y carácter contrastante entre las partes. Esta sucesión se origina, en ocasiones, dentro de una pieza independiente, y se establece en lento/ lírico-rápido/ danzable-lento/ cantábile-lento /enérgico remarcando el carácter hispano.

En el caso del formato violín y piano, la pieza escogida por Nin es “Tonada de Valdovinos”, obra que sustituye, en el cuaderno para violoncello y piano, por la “Tonada de la niña perdida”, ambas bajo el título “Vieille Castille” (Ej. 8).

Thème populaire (XVI<sup>e</sup> siècle)

*p cantabile ma semplice* *mf* *poco rit.*

*p* *poco rit.*

8

Ej. 8: Tópico de tonada: “Vieille Castille”. *Suite espagnole* (1928), para violín y piano, cc. 12-17.

En esta adaptación no se aprecian alteraciones constatables respecto a la estilización para voz y piano. Las únicas diferencias visibles se corresponden con la introducción instrumental del piano, así como con las secciones de enlace y el acompañamiento en

## LIZ MARY DÍAZ PÉREZ DE ALEJO

general. Ello redundaba en el hecho de que Nin retoma una y otra vez los cantos populares de España escribiendo sobre ellos nuevos acompañamientos que adapta a otros formatos.

En el caso de la estilización para violoncello y piano, aunque con voces dobladas en el acompañamiento y variaciones rítmico-melódicas contrastantes, no cambian las combinaciones métricas de 2/4 y 6/8, ni la factura. Tampoco se modifican los elementos expresivos de dinámica y agógica. La obra, también publicada con el título en castellano (*Seguida española*), reivindicaba el término seguida, tomado de Cervantes (“coplas a la seguida”, a fin de erradicar el vocablo *suite* (Nin, 1934).

La “Tonada de la niña perdida” se localiza también en *Chansons populaires espagnoles* (para coro femenino y piano, 1926) –bajo el título “Castellana”–, *Cinq commentaires* (para violín y piano, 1928): I. “Sur un thème de Salinas du XVI siècle” y *De Castille* (1928)<sup>4</sup> –dedicada al Cuarteto de Laúdes Aguilar–. “Castellana” no presenta cambios sustanciales en la melodía de “Tonada de la niña perdida” o el acompañamiento, pues se trata de una adaptación del canto popular estilizado por Nin (voz y piano) adaptado para coro femenino y piano (Ej. 9).

Ej. 9: Tópico de tonada: I. “Castellana”. *Chansons populaires espagnoles* (1926), para coro femenino y piano, cc. 11-18.

Al concebir sus *Cinq Commentaires*, encabezados por el tema de Salinas, siglo XVI, Nin se propuso “crear” un repertorio español para violín y piano: “una serie de piezas

<sup>4</sup> Esta pieza permanece vigente en el repertorio del actual Cuarteto Aguilar, conformado por un grupo de laudistas españoles: Antonio Navarro, Esther Casado, Luis Miguel Lara y Pilar Barón. Véase “El Cuarteto Aguilar y la Generación del 27”. <http://www.cuartetoaguilar.com/#|generacion-del-27/c237>; [consultado el 8 de febrero de 2017].

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)

pequeñas [...], las unas estilizando cantos populares, las otras *comentando* [...] temas clásicos, líricos [...]. No tenemos repertorio..., y hay que hacerlo”<sup>5</sup>. Estas piezas aparecen reiteradamente en los conciertos de música antigua y contemporánea ofrecidos por Nin, acompañando a instrumentistas de renombre internacional como Jeanne Gautier y Gaspar Cassadó.

Las características del tópico de tonada reaparecen en *Chants d’Espagne* en sus versiones para violín y piano (1926) y violoncello y piano (1927), aplicadas a otros romances y melodías populares, como la “Tonada del Conde Sol”<sup>6</sup>, también de *Vingt chants populaires espagnols*. Concebidos en cuatro números, los *Chants* de Nin parecen seguir el modelo de las *Cuatro piezas españolas* (1906-1909) de Manuel de Falla, constituidas por: I. “Aragonesa”, II. “Cubana”, III. “Montañesa” y IV. “Andaluza”. Lo más significativo de estos cantos estilizados para violín o violoncello y piano, constituidos por: I. “Montañesa”, II. “Tonada Murciana”, III. “Saeta” y IV. “Granadina” se encuentra en la selección de los cantos adaptados –similar a la que se produce en *Suite espagnole*–, los que se organizan mediante contraste de tempo (lento-rápido-lento-rápido) y de carácter (lírico-especie de canción de cuna-enérgico-lírico religioso-vibrante hispano).

La primera audición de *Chants d’Espagne* se efectuó en Bélgica durante el Festival español celebrado en el Conservatoire Royal de Liège (1927). En este concierto intervino Gaspar Cassadó en el violoncello y Nin lo acompañó al piano<sup>7</sup>. El diario *Liège-Echos* (9 de diciembre de 1927) notificó: “Los *Quatre Chants d’Espagne* (“Montagnarde”, “Chant de Murcie”, “Invocation”, “Granadina”), de una factura completamente nueva, no le desmerecen en nada a la *Danza Ibérica* por el colorido, la delicadeza de los matices y la riqueza melódica<sup>8</sup>. Sobre la ejecución pública para el formato violín y piano (interpretados por la violinista Jeanne Gautier), la crítica internacional lo etiquetó como: “uno de los más interesantes representantes de la escuela española moderna”<sup>9</sup>. Toda esta actividad le valió el elogio de Adolfo Salazar, quien calificó su obra como una contribución a la musicología española (Salazar, 1926: 4).

<sup>5</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chavarri [521]. París, 24 de diciembre de 1928. Díaz Gómez, R.; Galbis López, V. (eds.). *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Generalitat Valenciana y Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 73.

<sup>6</sup> Denominada como Punto de La Habana o Paño, el texto corresponde al romance *La boda estorbada*, referenciado por Joaquín Díaz *et al.* en *Romances tradicionales*, colección Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid (1978-1982). También se le conoce como “La condesita”, “El Conde Sol” y “El Conde Flores”. Recurso en línea: <https://depaloenpalo.wordpress.com/tag/boda-estorbada/> [consultado el 30 de octubre de 2017].

<sup>7</sup> Cf. Programa: “Festival Espagnole”. Conservatoire Royal de Liège. 2 de diciembre 1927. UCR.SC&UA, “Coll. 076”, box 8: folder *Concert programs of José Joaquín Nin Castellanos*.

<sup>8</sup> “Les *Quatre Chants d’Espagne* (Montagnarde, Chant de Murcie, Invocation, Granadina), d’une facture entièrement neuve, ne le cèdent en rien à la *Danse Ibérienne* par la chaleur du coloris, la délicatesse des nuances, la richesse mélodique”. *Liège-Echos* (Liège, 9 décembre 1927). *Joaquín Nin. La presse dit*. Le compositeur (suite), p. 47.

<sup>9</sup> *Ibid.* “Joaquín Nin est un des plus intéressants représentants de l’école espagnole moderne”. *Le petit Marseillais*, Marseille, 28 de noviembre 1927.





Fig. 4: Programa del *Festival Espagnole*, Conservatoire Royal de Liège, 2/XII/1927.

### 3. CONCLUSIONES

En la “Tonada de Valdovinos” y la “Tonada de la niña perdida” (Castilla, siglo XVI) se constata el tópico de tonada, materializado en la revitalización del canto popular a través de elementos rítmico-melódicos que Nin estilizó y adaptó a nuevos formatos instrumentales. Entre las estrategias compositivas empleadas por él destaca la armonización libre, la reelaboración de melodías, segmentos modales combinados con pasajes melódicos y el acompañamiento rítmico o armónico. La estilización de fuentes “quintaesenciadas” fue esencial en la recuperación de este repertorio para la música de concierto, así como para su recreación en nuevas composiciones inspiradas en la música popular.

Al estilizar estas tonadas, Nin aprovechó las doctrinas pedrellianas, pero va más allá, pues sintetiza elementos provenientes de la tradición con técnicas modernas. De ahí que su música entronque con las vanguardias y proyecte un mensaje universal. Como había demostrado Felipe Pedrell en sus escritos y acción musicológica, las raíces musicales de España descansan no solo sobre la base del canto popular, sino también en compositores y en obras maestras del pasado histórico-musical. Ambas vertientes convergen en el ideario estético y proyección artística de Nin, dibujando una clara línea de sucesión que parte de Pedrell y pasa por Nin hasta llegar a otros creadores. Estas dos vertientes relacionadas con la tradición española inducen a verificar que el interés de Nin por el canto popular fue fruto de su inclinación hacia la etnomusicología, mientras que la atracción por el pasado histórico, la concreción de géneros, recursos técnico-expresivos y modelos formales en su obra marcaron su orientación historiográfica hacia la música.

Si Pedrell institucionalizó la enseñanza de la música antigua española, Nin fomentó su importancia; si los escritos de Pedrell devolvieron a España su lugar en la historiografía musical europea, Nin provocó nuevos fundamentos; si Pedrell elevó el nivel científico de la musicología española con sus inventarios, catálogos y salvaguarda de los compositores del pasado histórico español, Nin sustentó esas investigaciones y promovió nuevos

**ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)**

acercamientos a su estudio. Si quisiera buscarse, en este proceso de continuidad hacia la esencia del nacionalismo musical español, un elemento que identifique a Nin de aquellos, lo podríamos encontrar más que en la estilización de cantos populares de Castilla, en su visión integradora de las diversas regiones de España a través de la música.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs*. Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.
- Cortizo, M. E. (2002). “Tonadilla escénica”, en Casares, E. (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 10, pp. 343-352.
- Díaz, J. *et al.* (1978-1982). *Romances tradicionales. Cancionero Musical. Dulzaineros y tamborileros*. Colección Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- Díaz Pérez de Alejo, L. M. (2015). “Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 1, pp. 54-88. Recurso en línea: <http://escholarship.org/uc/item/03m6v8vv> [consultado el 28 de octubre de 2017].
- García, A. *et al.* (eds.) (2013). *De musica libri septem*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Colección VIII Centenario, 2013. Incluye facsímiles de la edición de Salmanticae, Excudebat Mathias Gastius, 1577.
- Martín, E. (1971). *Panorama histórico de la música en Cuba*. La Habana: Cuadernos CEU, Universidad de La Habana.
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Villar-Taboada, C. “La identidad musical contemporánea desde una perspectiva semiótica: propuesta analítica sobre la obra de José Luis Turina de Santos”. *Música e identidades en Latinoamérica y España: procesos ideológicos, estéticos y creativos en el siglo XX* (en prensa).



## LIZ MARY DÍAZ PÉREZ DE ALEJO

## FUENTES

- Barbieri, F. A. (1890). *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid: Tip. de los Huérfanos.
- Cobarruvias Orozco, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez, impresor del Rey.
- López-Chavarri, E. (1914). *Historia de la música* (tomo I). Barcelona: Hijos de Paluzié.
- Milán, L. (1536). *Libro de música de vibuela de mano intitulado El maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano.
- Montsalvatge, X. (1950). “En la muerte de Joaquín Nin”. *La vanguardia*, 14 de febrero de 1950, p. 17.
- Nin, J. (1923-24). *Vingt chants populaires espagnols*. París: Max Eschig (MXE), premier cahier 1923; deuxième cahier 1924. Estilizados para canto y piano y precedidos de un estudio sobre el canto popular español, 3ra y 4ta edición, abril 1926.
- Nin, J. (1926). “Prélude a *Vingt chants populaires espagnols*”, 3ra edición. París: Max Eschig.
- Nin, J. (1926). *Chansons populaires espagnoles*. I. “Castellana”, II. “Catalana”, III. “Gallega”, IV. “Asturiana”. Con dedicatoria a Alma Swoboda “en souvenir de la première audition de ces choeurs à Prague”. Versión francesa de Henri Collet. París: Max Eschig.
- Nin, J. (1926). *Chants d’Espagne* para violín y piano: I. “Montañesa (Castille)”, II. “Tonada murciana (Murcie)”, III. “Saeta. Invocation (Andalousie)”, IV. “Granadina (Andalousie)”, en colaboración con Paul Kochanski. Dedicatoria à Madame Kochanska. París: Max Eschig.
- Nin, J. (1927). *Chants d’Espagne* para violoncello y piano dedicado a Gaspar Cassadó. “Version pour Violoncelle d’après celle pour violon de Paul Kochanski”.
- Nin, J. (1927). “Comentarios sobre las obras inscritas en estos programas. Otras obras vocales y pianísticas”. Intérpretes: Joaquín Nin (piano) y Miguel Benois (barítono). “Dos audiciones de música española antigua y moderna”. Bilbao, Sociedad Filarmónica, 23 y 25 de abril de 1927. Archivo documental de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, pp. 7-12.
- Nin, J. (1928). *Cinq commentaires* para violín y piano: I. “Sur un thème de Salinas (XVI siècle)”, II. “Sur un thème de José Bassa (1770)”, III. “Sur un thème de Rafael Anglés (1770)”, IV. “Sur un thème lyrique de Pablo Esteve (1781)” y V. “Sur un air de danse de Pablo Esteve (1779)”. París: Max Eschig.

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS DE JOAQUÍN NIN EN LA “TONADA DE VALDOVINOS” Y LA “TONADA DE LA NIÑA PERDIDA” (CASTILLA, SIGLO XVI)

- Nin, J. (1928). *Suite espagnole* para violín y piano: I. “Vieja Castilla”, II. “Murciana”, III. “Catalana”, IV. “Andaluza”. París: Max Eschig.
- Nin, J. (1930). *Suite espagnole* para violoncello y piano: I. “Vieja Castilla”, II. “Murciana”, III. “Catalana”, IV. “Andaluza”. París: Max Eschig.
- Nin, J. (1934). Notas al Programa “Audición de música española antigua y contemporánea comentada por Joaquín Nin”. Joaquín Nin (piano) y Jeanne Bachelu (violín). Madrid, Sociedad de Cursos y Conferencias, 10ma matrícula, sesión 9, Auditorium de la Residencia de Estudiantes, 27 de marzo de 1934. Archivo documental de la Residencia de Estudiantes.
- Nin, J. (1941). “Los pedantes en la música”. *Musicalia*, 4 (segunda época), mayo-junio, p. 1-5.
- Pedrell, F. (1909). “Estudio sobre una fuente de folk-lore musical castellano del siglo XVI”. *Lírica nacionalizada: estudios sobre folk-lore musical*. París: Paul Ollendorf, pp. 211-263.
- Pedrell, F. (1918-22). “Romancillo”. *Cancionero Musical Popular Español*. Valls, Cataluña, Eduardo Castells, Impresor-editor, tomo 1, nº 69, p. 62; “Pensó el mal villano. Salinas. De Música libri septem”. *Cancionero Musical Popular Español*, t. 1, p. 63.
- Pérez Sentenat, C. (1969). “Joaquín Nin Castellanos: músico cubano-español. El pianista, el maestro, el pensador, el compositor”. Charla ilustrada con obras de Nin-Castellanos y de los Clásicos españoles del piano (inérita). Original mecanografiado con anotaciones autógrafas. La Habana, Centro de Investigaciones de la Cultura (antiguo Lyceum), 12 de febrero de 1969. Archivo y Biblioteca “Odilio Urfé” del Museo Nacional de la Música de Cuba (ABOU-MNMC). *Fondo César Pérez Sentenat*, nº 65, caja 1, inv. 1129.
- Salazar, A. (1926). “La vida musical: Un viejo capítulo en la historia de la música española (I)”. *El Sol*, X, 2.855, 29 de septiembre de 1926, p. 4.
- Salinas, F. de. (1577). *De musica libri septem*. Salmanticae, Excudebat M. Gastius.

**Fecha de recepción: 30/12/2016**  
**Fecha de aceptación: 10/03/2017**