

llbs  
CLASSICAL

# CLARINES DE BATALLA

## MARTÍN & COLL

VICENTE ALCAIDE

HISTORIC TRUMPET

ABRAHAM MARTÍNEZ

ORGAN

ÁLVARO GARRIDO

PERCUSSION



## CLARINES DE BATALLA. MARTÍN & COLL

La música seleccionada para este disco pertenece al repertorio del barroco español y fue recopilada por el fraile franciscano, organista, compositor y coleccionista de música **Antonio Martín y Coll** (1660-1734) en varios libros publicados a principios del S. XVIII, en concreto entre 1706 y 1709.

Aunque esta música está originalmente escrita con el objetivo de ser tocadas por organistas, es cierto que gran parte de esta obra está influenciada, desde el punto de vista compositivo, por el estilo interpretativo que en la época empleaban los clarines, denominación utilizada para designar a las trompetas que tocaban en el registro agudo, también conocido como registro clarino. Testimonios tempranos dan fe de su utilización en ocasiones solemnes gracias a su brillante sonoridad.

*"trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara, la llamaron clarín",  
(Cobarruvias, 1611, p. 147)*

En la época de Carlos V (1516-1556) y Felipe II (1556-1598), el departamento musical más importante, era la Real Capilla de Música del palacio real de Madrid. Especial atención dedicó Felipe II a su reorganización,

así como a la caballeriza en la cual se halla adscrita la música heráldica de trompetas y atabales junto a la ceremonial-festiva de los ministriales. De momento, será el único departamento musical donde encontraremos a las trompetas como instrumentos destacados.

El hecho de tomar prestado el estilo de clarines para adaptarlo a las composiciones organísticas no es casual. Ciertamente, vino dado por la importancia que en España alcanzó a finales del S. XVII la trompetería horizontal del órgano barroco español situada en la fachada principal, denominada "batalla". Esta trompetería junto a la lengüetería interior, dio lugar a la configuración de registros tales como: clarines, trompeta magna, trompeta real, clarín de batalla, clarín de campaña, clarín de eco, clarín de bajos... Quizás estos registros se instalaran en los órganos por el simple hecho del gusto musical o para sustituir a las trompetas, es posible que no se considerase oportuna la participación de los clarines en las funciones musicales dentro de la iglesia al ser un instrumento de uso militar, o que la falta de liquidez económica no permitiera afrontar los gastos ocasionados en la contratación de un cuerpo de trompetas.



Siendo bastante evidente la influencia que los verdaderos clarines tuvieron en la escritura de música para órgano, sobre todo en las batallas y piezas para clarines, en este proyecto discográfico se ha pretendido establecer un paralelismo de gran interés entre el órgano y el instrumento original al cual trataba este de imitar, la "trompeta natural". De este modo, acometemos así un viaje de vuelta al instrumento de origen que un día emprendió el viaje de ida para contribuir con su estilo interpretativo al esplendor de las trompeterías de los órganos ibéricos. El uso de la percusión supone el complemento perfecto a los clarines, emulando tiempos pasados en los que trompetas y atabales (timbales) desarrollaron actividades de carácter militar o cívicas siempre al servicio de la corte o de estamentos públicos, aún lejos de la inclusión de ésta en la música culta. Para ello, hubo que esperar al segundo cuarto del S. XVII en Centroeuropa.

La publicación en 1638 del tratado para trompeta *Modo per imparare a sonare di tromba* escrito por el trompetista italiano Girolamo Fantini, supondrá un antes y un después. El autor quiso poner de manifiesto la capacidad de la trompeta para interpretar

música junto a otros instrumentos que históricamente lo llevaban haciendo mucho más tiempo, a los cuales él denomina "strumenti perfetti", como así lo confirma la música escrita en el mismo: Balletti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passaggi y Sonatas para trompeta acompañadas al órgano, entre otras. El siguiente texto del libro supone toda una declaración de intenciones: "[...]non più in aria come già si soleva, ma co'l veo fondamento come gli altri strumenti perfetti [...]" (Fantini, 1638, p. 6).

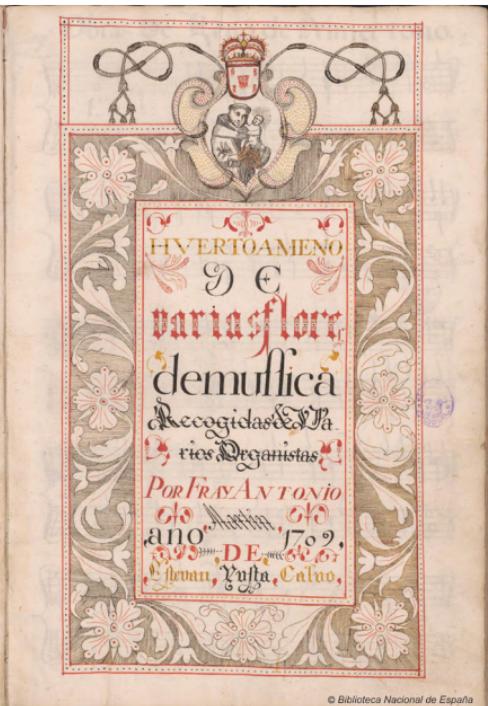
En España este hecho se produciría más tarde, el primer dato bibliográfico que justifica la aparición de las trompetas participando en actividades no militares o de carácter cívico, está fechado en 1701 con la incorporación de dos clarines en la plantilla de la Real Capilla del Palacio Real de Madrid.

El embrión que dio lugar a la investigación para el desarrollo de este proyecto discográfico, fue mi encuentro con el artículo *Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales del S. XVII español* (1997) del musicólogo español Luis Antonio González. En el apartado sobre la música civil habla de la existencia en uno de los libros de Martín y Coll, de



29 dúos de clarines sin acompañamiento, aparentemente escritos para el órgano, pero que por las características de escritura que presentaban, probablemente en su origen fueran dúos de clarines auténticos que Martín y Coll incluyó en su obra.

Vicente Alcaide Roldán



## ANTONIO MARTÍN Y COLL Y LA MÚSICA PARA CLARINES

Luis Antonio González

IMF-CSIC

Fundador y director de  
*Los Músicos de Su Alteza*

No es muy abundante la información de que disponemos acerca de la vida de Antonio Martín y Coll. Se le sabe natural de la localidad catalana de Reus, venido al mundo posiblemente en torno a 1680. Siendo muy joven, según parece, habría tomado los hábitos de San Francisco y se habría trasladado a Castilla, fijando residencia en el convento de San Diego de Alcalá de Henares, donde recibiría lecciones del organista Andrés Lorente (\*1634; †1703), hoy conocido por su importante tratado *El porqué de la música* (1672). Sucedió Martín a Lorente como primer organista del citado convento, para pasar a la corte en 1707, donde ejercería funciones de organista mayor en San Francisco el Grande, hasta su muerte en 1734.<sup>1</sup>

1 Tomo los datos biográficos y algunas otras informaciones del artículo de María SANHUEZA FONSECA, "Martín y Coll, Antonio", en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, ICCMU, 2000, 237-239.



Fray Antonio Martín y Coll diversificó sus labores, como su maestro Andrés Lorente, en la triple faceta de compositor, intérprete y tratadista. Hoy son conocidos algunos escritos sobre música del reusense, como su *Arte de canto llano...*, que alcanzó notable celebridad en el siglo XVIII y, tras su primera edición de 1714, conoció otras en 1719, 1728, 1734, etc. Precisamente a raíz de esta publicación el franciscano se vio inmerso, seguramente a su pesar, en una de las polémicas musicales en que se enzarzaron numerosos compositores españoles en las primeras décadas del siglo XVIII: Gregorio Santiso, maestro de los seises de la catedral de Sevilla, afeó algunos conceptos a Martín y Coll, en cuya defensa salió Luis Cirilo González, sochantre de la colegial de Jerez de la Frontera en 1729.

Junto a sus contribuciones a la tratadística, igualmente se podría atribuir a Martín y Coll alguna composición vocal, como un villancico incompleto que conserva la Biblioteca Nacional en Madrid. Pero hoy suele interesar más su figura como organista compositor y, sobre todo, recopilador de una vasta colección de música de tecla de diversa procedencia y variado uso, que conocemos gracias a cinco cuadernos manuscritos, fechados entre 1706 y 1709, que custodia la

Biblioteca Nacional de Madrid (bajo las muy citadas signaturas: M 1357, M 1358, M 1359, M 1360 y M 2267).

El contenido que estos cuadernos presentan es misceláneo y parece comprender, a grandes rasgos, cuanto un músico de tecla –principalmente organista, pero también, como era usual, tañedor de *monacordio* y *clavicordio*, usando la terminología de aquel tiempo, y tal vez de arpa- pueda necesitar para desempeñar una razonable labor, así como un repertorio de ejemplos para que el músico aprenda a componer e improvisar sus propias obras. La colección presenta, junto a algunas entonaciones de canto llano, diferentes piezas destinadas a la tecla anotadas a la moderna, en dos pautas, más algunas en el sistema español de cifra y arpa que desde mediados del siglo XVI usaron, entre otros, Venegas de Henestrosa, Hernando de Cabezón y Correa de Arauxo. La labor del organista litúrgico que tañe *alternatim* con el canto llano se ve reflejada en las series de versos y fabordones para diferentes usos. Hay asimismo abundancia de tientos y obras claramente organísticas, pero también menudean las piezas de carácter profano o civil, notablemente aires relacionados más o menos lejanamente con la danza. Los



cuadernos de Martín y Coll suelen ocultar la autoría de las obras, pero la investigación ha identificado en ellos a numerosos compositores, desde Cabezón, Aguilera de Heredia o Cabanilles hasta Louis Couperin, Frescobaldi, Lully o Corelli. Y resulta de sumo interés comprobar que no sólo encontramos música compuesta para la tecla, sino también transcripciones y adaptaciones de música para otros instrumentos y para conjuntos instrumentales. Martín y Coll es, así, testigo y partícipe de una tradición bien asentada consistente en remediar con ciertos instrumentos el repertorio que era propio de otros, imitando en lo posible sus características sonoras. Esta tradición supone, como se ha afirmado ya en otros lugares, la previa asimilación de una conciencia claramente instrumental y de las características idiomáticas propias de la escritura para los diferentes instrumentos, en función de sus modos de producción del sonido, sus posibilidades y sus limitaciones<sup>2</sup>.

Justamente, cierto número de composiciones recogidas en los manuscritos de Martín y Coll revela la transcripción para tecla

de piezas en principio destinadas a otros instrumentos, tradición que, en todo caso, enlaza con la de “poner en la tecla” composiciones vocales, que se remonta a las primeras fuentes conocidas de música de tecla. Pero las peculiaridades que muestran algunas de estas composiciones nos invitan a pensar que, en ocasiones, la transcripción ha consistido en una mera copia y que, por tanto, dichas piezas son susceptibles de ser repristinadas, de ser devueltas a los instrumentos para los que fueron compuestas sin apenas margen de error. Es lo que sucede, por ejemplo, con una colección de veintinueve *Canciones diversas a dos clarines*, más otra pieza *De un clarín solo* con acompañamiento, que se hallan copiadas en el volumen titulado *Huerto ameno de varias flores de música*, fechado en 1708 (E-Mn, M 1359). Estas piezas, que ordinariamente se han venido considerando como música de tecla, dentro de la tradición de las *batallos* y las obras para lengüetería<sup>3</sup>, revelan su origen directo en los toques de clarines hasta el punto de que podemos afirmar que, en realidad, son

---

<sup>2</sup> Sobre este asunto hablé en mi artículo “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, en *Anuario Musical*, 52 (1997), 101-142.

<sup>3</sup> Así fueron publicadas en su día por Antonio BACIERO, *Nueva Biblioteca Hispánica de música de teclado. Volumen VII*, Madrid, Unión Musical Española, 1984.



música para clarines (trompetas naturales) y no para órgano con registros de clarín, aunque pudieran ejecutarse e imitarse en el órgano. La mayor parte de estas piezas, tanto las canciones a dos clarines (sin acompañamiento) como la obra a solo (con acompañamiento), se sirven exclusivamente de las notas posibles dentro de la serie de armónicos naturales que produce el clarín, constituyendo un tipo de música del todo diferente a las composiciones partidas para órgano con registro de clarín, en las que, aun imitando las llamadas béticas, se abarca toda la extensión de los registros partidos, excediendo las posibilidades de un verdadero clarín.

Así pues, Martín y Coll nos brinda la oportunidad de conocer auténticos toques y piezas para clarines que probablemente estaban en uso a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. No debemos olvidar que los clarines, generalmente asociados a los atabales o timbales, cumplían una misión musical pero también, y sobre todo, eran una señal acústica de carácter heráldico y aun bélico, con unas finalidades precisas y reconocibles, que pueden evocar toques de diversas acciones militares y también sones propios de diferentes señores, casas, familias, instituciones, etc. Todos tenemos

en mente la célebre *Toccata* que precede a la música de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (y que éste reutiliza poco después como cita en el comienzo de sus *Vísperas*), una pieza, especie de bandera o escudo sonoro, perteneciente a los Gonzaga mantovanos, que sus súbditos, administrados y vecinos probablemente identificaban desde sus primeras notas. Cabe pensar que otro tanto pudo suceder con al menos algunos de los escasos ejemplos semejantes con que contamos en el repertorio hispánico del siglo XVII que conocemos, como, por ejemplo, la conocida *tocata de chirimías* (en realidad, típica música de clarines) que Joseph Ruiz Samaniego utiliza en un villancico de Reyes de 1664 y que Pablo Bruna cita igualmente en uno de sus tientos. La colección de Martín y Coll amplía notablemente este panorama y, a la vez, nos permite especular y reflexionar, con argumentos en la mano, acerca del significado que el uso de estas composiciones fuera de su contexto original pudiera haber tenido para los músicos y oyentes de entonces. Hay que celebrar, por tanto, la feliz iniciativa de recuperar esta música con los instrumentos para los que presumiblemente se compuso en su origen

**Luis Antonio González**



## LOS ÓRGANOS

### Órgano de Torre de Juan Abad

(Ciudad Real)

El 24 de abril de 1.763 se obliga a D. Gaspar de la Redonda Zeballos "...a construir para esta iglesia, un órgano". El instrumento es restaurado en 2.001 por el maestro organero Alain Faye en sus talleres de Cap de la Barade , en Callen (Francia). Hasta allí se trasladó todo el material desmontable y restaurándose in situ la caja. Todo el material sonoro es original. Algunos tubos quizás pertenecieran a un instrumento anterior del siglo XVII sobre el que se levantó el actual y que pudiera haber sido escuchado por D. Francisco Quevedo.

Como curiosidad ha de comentarse que algunos tubos de madera están cubiertos de papel entre los que se encuentran cartas manuscritas del hijo de Gaspar, hojas de la primera edición de la Facultad Orgánica del maestro Francisco Correa de Arauxo y páginas de música con notación de sextagramas.

Es un magnífico instrumento representante de la organería española del siglo XVIII. Mueble marmoleado en tonos azules y rosas, con rocallas doradas, guirnaldas en cascada y placas recortadas.

### REGISTRACIÓN

Mano Izquierda	Mano derecha
Flautado de 13	Flautado de 13
Violón 8'	Violón 8'
Octava 4'	Octava 4'
Docena 2 2/3	Docena 2 2/3
Quincena 2'	Quincena 2'
Decinovena 11/3	Decinovena 11/3
Lleno 3 hileras	Lleno 3 hileras
Címbala 3 hileras	Címbala 3 hileras
Trompeta de Batalla 8'	Clarín de Campaña 8'
	Corneta 6 hileras
	Violines 8'

Teclado: Do1- Do5. (49 puntos, octava corta).

Contras: C-D-E-F-G-A-B-H.

Tambor

Pedal de ecos. (Violines)

Rodilleras (izquierda-derecha).

Trompetería exterior.



## Órgano de Gilena (Sevilla)

El órgano de la Parroquia de la Concepción en Gilena es un instrumento que vino trasladado desde el Convento de S. Francisco de la cercana localidad de Estepa a principios del siglo XX (1.918?), según consta una inscripción a lápiz en el interior de la caja del órgano ocultada por el secreto y que fue descubierta durante los trabajos de restauración llevados a cabo en 2.014/15.

El órgano es del siglo XVIII, con una caja original decorada con motivos chinoscos muy poco habitual en estos instrumentos. Cuando se nos encargó el proyecto de restauración sólo quedaban cinco tubos originales del Flautado de 13' (Do1-Sol1), las contras, el secreto y gran parte de la mecánica. A partir de ahí se ha diseñado y construido una tubería con alto porcentaje de plomo (70%) y espesores de chapa muy gruesos teniendo como referencia instrumentos originales de la zona (Sta. María de Gracia (Carmona), S. Juan (Marchena) y Sta. Cruz (Sevilla)). El resultado, un sonido profundo y cálido, que junto con la perfecta acústica del espacio arquitectónico provoca un silencio admirativo en todo aquel que lo escucha y tañe.

## REGISTRACIÓN

Mano Izquierda	Mano Derecha
Bajoncillo 4'	Clarín 8'
Trompeta Real 8'	Trompeta Real 8'
Lleno 3 h.	Lleno 3 h.
Decinovena	Corneta 6 h.
Quincena	Decinovena
Docena	Quincena
Octava 4'	Docena
Flautado 8' Octava 4'	Flautado 8'
Flautado violón 8'	Flautado violón 8'

Teclado: Do1- Do5.  
(49 puntos, octava corta).

Contras: C-D-E-F-G-A-B-H.  
Tambor

Construcción: mediados siglo XVIII.  
(Convento S. Francisco, Estepa. Sevilla)

Restauración: Abraham Martínez Fernández/ Ricardo Franco Gutierrez

**Abrahám Martínez Fernández**



Los datos históricos sobre la trompeta en España son incompletos, creando un vacío que sólo puede ser llenado a través de un trabajo orgánico de exploración y análisis. Esa falta de información no sólo afecta al reducido mundo de los especialistas, sino también al ejecutante ya que el panorama de los estudios musicológicos no ofrece un adecuado y específico soporte histórico para realizar una correcta interpretación.

Esta carencia ha sido la motivación que ha alimentado las investigaciones desarrolladas en el camino de perfeccionamiento de Vicente Alcaide durante su estancia en el Conservatorio de música di Bologna. Como consecuencia de este estudio surge este proyecto.

La responsabilidad y el peso de afrontar un panorama poco conocido incluso a veces desconocido, han sido decisivos en el proceso de investigación cuya identidad cronológica y cultural ha hecho que sea más efectiva. Este ha sido el estímulo decisivo que ha encaminado la búsqueda a un campo todavía inexplorado dando frutos elocuentes, algunos de los cuales están incluidos en esta producción.

No se debe descuidar el hecho, de que esta

búsqueda tiene su origen en el trabajo de investigación que se ha llevado a cabo para la realización de una tesis de bienio de segundo nivel que constituye una importante contribución al patrimonio histórico de la trompeta en España. A lo largo de este camino nos encontramos a Martín y Coll.

La característica estilística de los clarines aparece explícita en las obras grabadas aquí y la estructura en suite enlaza perfectamente con la necesidad de llevar a cabo una escucha equilibrada y compacta.

Aunque este estilo no pertenece específicamente al mundo español, correspondiente al género de música de batalla cultivada en otras partes de Europa, por su naturaleza encuentra un evidente desarrollo en un contexto histórico que coloca el esplendor de la trompeta como vehículo de prestigio y autoridad.

Los cánones de desarrollo competitivo de las piezas propuestas, respetan la técnica instrumental que un instrumento basado en los sonidos armónicos podía ofrecer durante el siglo XVII. Estos no interfieren en una ejecución “al contrario” donde el instrumento imitado se convierte en imitador.



Se pueden hacer muchas suposiciones y reflexiones e incluso argumentar aquello que pudo suceder, pero poco podemos determinar sobre el origen de una relación directa entre trompeta y órgano, al menos en la península ibérica. Esto no traiciona el espíritu de una época donde el "fai da te" -parece una paradoja si pensamos lo estricta que era la sociedad de aquel tiempo- era un vestido que se utilizaba como convenía.

El peculiar y poderoso mundo de las corporaciones de trompetas aparece también en la España del siglo XVI. La influyente presencia de una "scuola italiana", que gozaba de privilegios y atribuciones muy

importantes, se puede asociar en parte a la tradición en la que se encuentran las primeras y auténticas partituras para trompeta y bajo continuo.

Se invita al oyente a no enfocar la audición de las piezas propuestas exclusivamente desde el lado de una perspectiva histórica, sino, y sobre todo, desde una representatividad del instrumento, una estética visual que es peculiar en la pompa y el carisma de su sonido.

**Igino Conforzi**

Profesor de trompeta histórica

*Conservatorio di Musica Giovan Battista Martini.  
Bologna (Italia)*









## CLARINES DE BATALLA. MARTÍN & COLL

The music selected for this recording is from the Spanish Baroque repertoire compiled by the Franciscan priest, organist, composer and collector of music Antonio Martín y Coll (1660-1734) in various books published at the beginning of the eighteenth century, specifically between 1706 and 1709.

Although this music was originally composed to be played by organists, a substantial part was in fact influenced, in compositional terms, by the prevailing performance style of the time that employed clarines the name given to the trumpets played in the upper registers, also known as the clarin register. Early evidence points to their use on solemn occasions thanks to the brilliance of their sound.

“a small, high-pitched trumpet called clarín because of the clarity of its voice”, (Cobarruvias, 1611, p. 147)

During the time of Carlos V (1516-1556) and Felipe II (1556-1598), the most important musical office was the Royal Music Chapel at the Royal Palace in Madrid. Felipe II paid particular attention to its reorganisation as well as to the stables where the heraldic trumpet and kettle drum music associated

with the minstrels’ ceremonial-festive music was assigned and, at the time, the only place where trumpets would be found in a notable role.

It was hardly an accident that the clarin style should be taken up for adaptation to organ composition. It surely arose from the importance acquired at the end of the seventeenth century by the horizontal pipes of the Spanish Baroque organ on the main façade, named *battalla* (“battle”). This piping, together with the internal reedwork, led to the configuration of registers such as: *clarines*, *trompeta magna*, *trompeta real*, *clarín de batalla*, *clarín de campaña*, *clarín de eco*, *clarín de bajos*... These registers may have been installed in organs just because of musical taste, or to substitute for trumpets, the inclusion of the clarin, an instrument for military use, in musical functions in the church perhaps not considered appropriate. Otherwise, a lack of financial liquidity did not allow the cost of contracting a trumpet corps to be met.

As the influence of true clarines on the composition of music for organ is quite clear, particularly in battles and pieces for clarines, it has been the aim in this recording project to create an extremely

interesting parallel between the organ and the original instrument, “the natural trumpet”, it sought to imitate. This implies a return journey to the instrument of origin which one day embarked on the outward journey to contribute with its performance style to the splendour of the Iberian organ’s pipework. Use of percussion was a perfect complement to the clarines, emulating past times when trumpets and kettledrums (*timbales*) took part in military or civilian activities, always at the service of the court or the authorities, as yet far from being included in cultivated music. For that, it was necessary to wait until the second quarter of the seventeenth century in Central Europe.

The publication in 1638 of the trumpet treatise *Modo per imparare a sonare di tromba* written by the Italian trumpeter Girolamo Fantini marked a turning point. The author sought to make clear the trumpet’s capacity to play along with other instruments that had been doing so for many years, and which he called “strumenti perfetti” as confirmed by the music written there: Balletti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passaggi and Sonatas for trumpet accompanied by the organ, among others. The following from the book amounts to

a declaration of intent: “[...] non più in aria come già si soleva, ma col’ veo fondamento come gli altri strumenti perfetti [...]” (Fantini, 1638, p. 6).

In Spain, this was to happen later, the first bibliographical reference to the appearance of trumpets in non-martial or civilian activities being dated 1701, with the incorporation of two clarines onto the staff of the Royal Chapel at the Royal Palace in Madrid.

The root source of the investigation in undertaking this recording project was the writer’s discovery of an article entitled *Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales del S. XVII español* (1997) (*Some considerations on instrumental ensemble music in seventeenth-century Spain*) by the Spanish musicologist Luis Antonio González. The section on non-martial music refers to the presence in one of Martín y Coll’s books of 29 unaccompanied clarines duos apparently for organ but which, given the characteristics of their writing, were probably originally genuine clarines duos included by Martín y Coll in his work.

**Vicente Alcaide Roldán**



## ANTONIO MARTÍN Y COLL AND THE MUSIC FOR BUGLE-HORNS

Luis Antonio González

IMF-CSIC

Founder and Director of  
*Los Músicos de Su Alteza*

Not a great deal of information is available about the life of Antonio Martín y Coll. He is known to have come into the world in the Catalan locality of Reus, possibly about 1680. Apparently very young, he took the orders of San Francisco and moved to Castile, taking up residence at San Diego convent in Alcalá de Henares where he received lessons from the organist Andrés Lorente (\*1634 †1703), known today because of his major Treatise on the *Why of Music* (1672). Martín succeeded Lorente as senior organist at the convent, moving to the court in 1707 where he held the post of senior organist at San Francisco el Grande until his death in 1734.<sup>1</sup>

Fray Antonio Martín y Coll diversified his work, as had his maestro Andrés Lorente, into the three facets of composer, performer and writer of treatises. Some texts are now

known dealing with the Reus composer's works, like his *Arte de canto llano* which became quite celebrated in the eighteenth century and which, following its first edition, in 1714, was republished in 1719, 1728, 1734, etc. Precisely as a consequence of this publication, the Franciscan found himself, certainly unwillingly, immersed in one of those musical polemics that entangled many Spanish composers during the first decades of the eighteenth century: Gregorio Santiso, maestro of the *Seises* at Seville cathedral, censured some Martín y Coll concepts, with Luis Cirilo González, Cantor at the Jerez de la Frontera Collegiate in 1729, coming to his defence.

Along with his treatise contributions, some vocal compositions can also be attributed to Martín y Coll, such as an unfinished carol conserved in the National Library in Madrid. Modern interest in him is however usually more as organist composer and in particular as the compiler of a huge collection of keyboard music from various sources and for varied uses, known to us thanks to five handwritten notebooks dated between 1706 and 1709, held in the National Library in Madrid (under the much-cited catalogue numbers M 1357, M 1358, M 1359, M 1360 and M 2267).

<sup>1</sup> Biographical and other data from María Sanhueza Fonseca's Article, "Martín y Coll, Antonio", in the *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, ICCMU, 2000, 237-239.

The content of these notebooks is miscellaneous and seems to include broadly speaking all a keyboard musician – mainly an organist, but also, as was usual, player of *monacordio* and *clavicordio* in the terminology of the time, and perhaps the harp – might need to do a reasonable job, plus a repertoire of examples for musicians to learn to compose and improvise their own works. Along with some plainsong intonations, the collection offers various pieces for keyboard, in modern notation, on two staves, and some in the Spanish figure and harp system used since the mid-seventeenth century by among others Venegas de Henestrosa, Hernando de Cabezón and Correa de Arauxo. The role of the liturgical organist playing *alternatim* with the plainsong is shown in the series of verses and fauxbourdons for different uses. There are also abundant contrapuntal *tientos* and works clearly for organ, but also plenty of profane or non-liturgical pieces, notably airs more or less loosely connected with dance. Martín y Coll's notebooks usually conceal their authorship, but research has identified many composers there, from Cabezón, Aguilera de Heredia or Cabanilles to Louis Couperin, Frescobaldi, Lully or Corelli. It is moreover extremely interesting to confirm that there is not

just plenty composed for the keyboard but also transcriptions and adaptations of other instruments and for instrumental ensembles. Thus Martín y Coll is witness to and participant in a well-established tradition of using certain instruments to emulate the repertoire of others, as far as possible imitating their sonorous characteristics. As pointed out elsewhere, this tradition first implies the assimilation of a clearly instrumental awareness, and of the idiomatic characteristics inherent to the writing for the different instruments, according to their sound-production resources, their possibilities and their limitations<sup>2</sup>.

Indeed a certain number of the compositions gathered in Martín y Coll's manuscripts point to keyboard transcriptions of pieces in principle intended for other instruments, a tradition in any case associated with that to set vocal compositions "for keyboard", going back to the first known sources of keyboard music. Nonetheless, the peculiarities of some of these works suggests that the transcription sometimes was no more than a mere copy, so that such pieces might be

---

<sup>2</sup> This matter is dealt with in my article "Some thoughts on instrumental ensemble music in seventeenth-century Spain" in *Anuario Musical*, 52 (1997), 101-142.



restored, returned to the instruments they were written for without hardly any margin of error. This was the case for example with a collection of 29 *Diverse songs for two clarines*, plus another piece *For solo clarin* with accompaniment, copied in the volume entitled *Huerto ameno de varias flores de música (A pleasant garden of various music flowers)*, dated 1708 (E-Mn, M 1359). These scores, usually treated as keyboard music as part of the tradition of the *battles* and works for reed<sup>3</sup>, reveal their direct origin in the sounding of clarines, to the point where it can be said that they in fact are for clarines (natural trumpets) and not for organ with clarino registers, although they might be played and imitated on the organ. Most of these pieces, both the two clarin songs (unaccompanied) and the solo works (accompanied) use exclusively the notes available within the clarines natural harmonic series, creating a type of music quite different from the compositions for split-keyboard organ with clarino register which, while imitating war calls, extends to all the split registers, going beyond the possibilities of a true clarin.

Thus Martín y Coll offers the opportunity to learn of genuine clarin calls and pieces likely to be in use at the end of the seventeenth century and the start of the eighteenth. It must not be forgotten that clarines, generally associated with the kettle drum or timbales, fulfilled a musical role but also, and above all, constituted a sonorous signal of a heraldic and even martial nature with precise and recognisable aims, evoking calls to diverse military actions as well as the sounds proper to different lords, houses, families, institutions, etc. All recall the famed *Toccata* preceding the music for Claudio Monteverdi's *L'Orfeo* (and which he reused as a quote a little later at the start of his *Vespers*), a piece, a sort of sonorous pennant or shield belonging to the Gonzaga Mantovanos, that its subjects, citizens, and residents probably identified with its very first notes. The same may have occurred with at least some of the few similar examples known to us from the seventeenth century Hispanic repertoire, such as the well-known *tocata de chirimías* (in fact typical clarin music) used by Joseph Ruiz Samaniego in an Epiphany carol in 1664 and cited by Pablo Bruna too in one of his contrapuntal *tientos*. Martín y Coll's collection enlarges this panorama significantly, at the same time making it

---

<sup>3</sup> Published by Antonio Baciero, *New Hispanic Library of keyboard music. Volume VII*, Madrid, Unión Musical Española, 1984.



possible to speculate and reflect, with ready arguments, about the significance for the musicians and listeners of the time of the use of these compositions outside their original context, making this happy initiative

to recover this music with the instruments for which it was presumably written a cause for celebration.

**Luis Antonio González**





## THE ORGANS

### Torre de Juan Abad Organ (Ciudad Real)

On 24 April 1763, Gaspar de la Redonda Zeballos was ordered "... to build an organ for this church". The instrument was restored in 2001 by the master organ builder Alain Faye in his Cap de la Barade workshops in Callen (France). All the removable elements were taken there, the box restored on-site. All the sound components are original. Some pipes may have belonged to an earlier seventeenth-century instrument over which the current one was built, and which may have been heard by Francisco Quevedo.

As a curiosity, mention must be made of some wooden pipes covered with paper which includes handwritten letters from Gaspar's son, pages from the first Organ Faculty edition of maestro Francisco Correa de Arauxo and pages of music with six-line staff notation.

This is a magnificent instrument, representative of eighteenth-century Spanish organ craft. The casing is marbled in blue and pink shades, with gilded stones, cascading garlands and trimmed plating.

### REGISTRACIÓN

Left hand	Right hand
Flaütado de 13'	Flaütado de 13'
Violón 8'	Violón 8'
Octava 4'	Octava 4'
Docena 2 2/3	Docena 2 2/3
Quincena 2'	Quincena 2'
Decinovena 11/3	Decinovena 11/3
Lleno 3 hileras	Lleno 3 hileras
Címbala 3 hileras	Címbala 3 hileras
Trompeta de Batalla 8'	Clarín de Campaña 8'
	Corneta 6 hileras
	Violines 8'

Keyboard: C1 - C5. (49 p., octava corta).

Contras: C-D-E-F-G-A-B-H.

Tambor

Echoes pedal. (Violins)

Kneepads (left-right).

Trompetería exterior.

## Gilena Organ (Seville)

The organ of the Parish of La Concepción in Gilena was relocated from the Convent of San Francisco in the nearby locality of Estepa at the beginning of the twentieth century (1918?), according to a pencilled annotation inside the organ casing, concealed in the chest and discovered during the restoration work done in 2014/15.

It is an eighteenth-century organ, in the original housing decorated with Chinese-style motives very uncommon with these instruments. When asked to complete the restoration project, just five original pipes remained of the 13 Flautado (C1-G1), the contras, the chest and a substantial part of the mechanics. On that basis, piping was designed and built with a high percentage of lead (70%) and in very thick plate, taking original instruments in the area as reference (St. María de Gracia (Carmona), St. Juan (Marchena) and St. Cruz (Seville)). The resulting sound, profound and warm, along with the perfect acoustics of the architectonic space, provoke an admiring silence in all who hear and who play it.

Construction: mid-eighteenth century. (St. Francisco Convent, Estepa. Seville)

## REGISTRACIÓN

Left hand	Right hand
Bajoncillo 4'	Clarín 8'
Trompeta Real 8'	Trompeta Real 8'
Lleno 3 h.	Lleno 3 h.
Decinovena	Corneta 6 h.
Quincena	Decinovena
Docena	Quincena
Octava 4'	Docena
Flautado 8'	Octava 4'
Flautado violón 8'	Flautado 8'
	Flautado violón 8'

Keyboard: C1- C5.  
(49 p., octava corta).

Contras: C-D-E-F-G-A-B-H.

Tambor

Construcción: mid-century XVIII.  
(Convent S. Francisco, Estepa. Sevilla)

Restoration: Abraham Martínez Fernández / Ricardo Franco Gutierrez

**Abrahám Martínez Fernández**



The historical data on the trumpet in Spain are incomplete, creating a vacuum which can only be filled by organic work of exploration and analysis. This scarcity of information affects not just the limited world of the specialist but also the performer as, overall, the musicological studies do not provide an adequate and specific historic support for correct interpretation.

This lack has been the motivation driving the research done while Vicente Alcaide finished during his time at the Bologna Conservatory, this project arising as the upshot of that study.

The responsibility and burden in confronting a little known and even sometimes unknown scenario were decisive in the research whose chronological and cultural identity have made it more effective. This was the decisive stimulus guiding the search into a field as yet unexplored, yielding eloquent fruits, some included in this production.

The fact may not be overlooked that the origins of this search lay in the research work done for a second-level two-year thesis constituting a significant

contribution to the historic heritage of the trumpet in Spain. Martín y Coll is encountered along this path.

The stylistic characteristics of the clarines is made explicit in the works recorded here, and the structure as suite links perfectly with the need for balanced, compact listening.

While this style does not belong specifically to the Spanish world, corresponding to the battle music genre cultivated in other parts of Europe, given its nature it did develop clearly in a historic context that situates the splendour of the trumpet as a vehicle of prestige and authority.

The principles of competitive development of the pieces proposed respect the instrumental technique that an instrument based on harmonic sounds might offer in the seventeenth century, not interfering in a "contrary" interpretation where the instrument imitated becomes the imitator.

Many suppositions and reflections may be made, even arguing about what might have happened, but little can be determined about the source of a direct relation between trumpet and organ, at



least on the Iberian Peninsula. That is not contrary to the spirit of a time when the “fai da te” (do it yourself) – seemingly a paradox when recalling the strictness of the society of the time – was a dress used as it suited.

The peculiar and powerful world of the trumpet corporations also appears in sixteenth- century Spain. The influential presence of a “scuola italiana” enjoying major privileges and attributions may be associated in part with the tradition where the first and authentic scores for trumpet and basso continuo are found.

The listener is invited to focus listening to the pieces proposed not just from a historic perspective but rather, and above all, from the standpoint of representativeness of the instrument, a visual aesthetic peculiar in the pomp and charisma of its sound.

### Igino Conforzi

Historic trumpet professor

*Conservatorio di Musica Giovan Battista Martini,  
Bologna (Italia)*



**Recording venue:**

27-28 february 2016 Torre de Juan  
Abad (Ciudad Real. España)  
1-2 May 2016 Gilena (Sevilla. España)

**Music Producer:** Igino Conforzi

**Edition:** Francisco Moya

**Sound engineer:** Cheluis Salmerón

**Mixer & Mastering:** Iberia Studio

**Organs Tuner:** Abraham Martínez

**Text:** Luis Antonio González, Igino  
Conforzi, Vicente Alcaide, Abraham  
Martínez

**Translations:** Gordon Burt

**Cover Design:** Beatriz Rivas

**Photos:** Celia Gómez, Beatriz Rivas,  
Luis Manuel Ginés Guijarro

**Executive producer:** IBS Artist

**Special thanks:**

Priest Urbano Patón

Priest Alejandro Gordon

© 2017 Copyright: IBS Artist

DL GR 233-2017 | IBS-22017

# CLARINES DE BATALLA MARTÍN & COLL<sup>1</sup>

1. Obra de clarines.	7:56	17. Canción de un clarín solo	2:51
8º tono de Mano derecha		18. Canción 12 <sup>a</sup> a dos clarines <sup>3</sup>	1:05
2. Matassine	1:15	19. Canción de dos clarines	0:45
3. Otro género de canarios <sup>3</sup>	2:27	20. Otra canción para ecos	0:55
4. Entrada de Bretons	0:54	21. Otra canción	1:00
5. Obra de Pensie	0:57	22. Bayle del Gran Duque <sup>3</sup>	5:04
6. Canción 14 a dos clarines	1:26	23. Zarabanda Francesa	6:24
7. La Marche de Gautier	1:33	<b>Canciones diversas a dos clarines<sup>2</sup></b>	
8. Chacona <sup>3</sup>	5:43	24. Canción 29 <sup>a</sup> a dos clarines	0:33
9. 2 <sup>a</sup> Llamadas de Clarín	1:00	25. Canción 24 <sup>a</sup> a dos clarines	0:55
10. Otra canción, se ha de tocar grave	1:28	26. Canción 22 <sup>a</sup> a dos clarines	1:05
11. Canción de Clarín, con eco, a discreción	1:07	27. Bailo di dame	1:04
12. Canción 8 <sup>a</sup> a dos clarines <sup>3</sup>	1:12	28. Minué nº 6	1:04
13. Batalla Quinto Tono	8:13	29. El villano	1:05
<b>Canciones diversas a dos clarines<sup>2</sup></b>		30. Minué nº 7 <sup>a</sup>	1:05
14. Canción 7 <sup>a</sup> a dos clarines	1:15	31. Minué al violín nº 26 (Rigaudon)	1:02
15. Canción 17 <sup>a</sup> a dos clarines	1:07		
16. Canción 5 <sup>a</sup> a dos clarines	0:48		

CD Time: 64:35

VICENTE ALCAIDE HISTORIC TRUMPET

ABRAHAM MARTÍNEZ ORGAN

ÁLVARO GARRIDO PERCUSSION

IGINO CONFORZI HISTORIC TRUMPET [14, 15, 16, 24, 25, 26]

<sup>1</sup>Compiler

<sup>2</sup>No holes natural trumpets

<sup>3</sup>Solo Organ

Historic Organ (1763) Torre de Juan Abad (Ciudad Real. Spain):  
[Tracks 1, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 26]

Historic Organ (S. XVIII) Gilena (Sevilla. Spain):  
[T. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30, 31]

Special thanks:

