

LAS FLORES Y LA MÚSICA

Germán González Sánchez

Resumen:

En la historia de la música ha habido varias colecciones de piezas relacionando las flores y la música. Las más conocidas son para teclado, aunque no son las únicas, en algunos casos otros instrumentos pueden ser incluidos además de los de teclado: arpa o instrumentos de cuerdas por ejemplo. En estos casos es conveniente profundizar en el significado real de las flores y si tienen alguna simbología o se trata solamente de un simple título.

Palabras clave: Clavecín, órgano, flores de música, Barroco

INTRODUCCIÓN

La capacidad de relacionar experiencias de distintos órganos sensitivos no parece inusual en el mundo artístico. Es muy conocida la relación entre los colores y los sonidos para las personas que tienen la capacidad de la sinestesia. También el poder de la música como evocadora de imágenes es un tema que se ha tratado en abundancia. Más excepcional sería la relación de otros sentidos con la música como es el caso de los olores. Aunque modernamente se está desarrollando la aromaterapia, disciplina que como la musicoterapia, está en fase de expansión, existen ciertas dudas sobre su utilidad y rigor científico.

Algunas referencias dejan traslucir una relación de la música con las leyendas populares cargándola de significado mitológico. Antiguas leyendas celtas nos dan la impresión de una existencia de ensueño inundada de música (Godwin, 2000), se habla de un Elíseo de árboles, frutas, fuentes, piedras, coros y pájaros musicales. Resulta

interesante que en este caso aparece otro símbolo importante que en ocasiones se relaciona a su vez con la música: los pájaros.

La relación de las flores con las diferentes manifestaciones artísticas parece fuera de toda duda. Las diferentes facetas de estimulación sensorial, olfativa, visual y su capacidad de relacionarlas de forma trascendental con aspectos de la vida, con lo simple, lo caduco o lo permanente, es muy evidente. De alguna forma en determinados momentos sociales importantes de nuestra vida, las flores suelen tener un protagonismo especial, por lo que su relación con las distintas artes es fácilmente deducible. Con la música comparten características comunes, el gusto por el detalle, la forma geométrica o el placer sensorial entre otras, podrían ser algunas de ellas.

En algunas ocasiones la relación de las flores con la música pasa por ser casi inadvertida. Existen espacios de conciertos en los que se prefieren los jardines a los salones cerrados. En estos casos se dispone de un jardín, público o privado, en el que la pérdida de calidad en la audición al aire libre se ve compensada por otras ventajas como la visión y el disfrute del entorno. Uno de estos lugares con mayor relevancia serían los Jardines de Vauxhall, en la orilla sur del Támesis, que constituían un punto de encuentro en el Londres del siglo XVIII en las representaciones de conciertos públicos.

En relación con la música la simbología de una flor se puede hacer corresponder con determinadas situaciones o sensaciones, aunque lo más directo sería la relación directa entre la delicadeza del objeto representado y el propio tema musical en el que el título suele ser ya de por sí bastante explícito. Los ejemplos son muy abundantes, quizá más en la música más moderna que en la antigua, canciones españolas como *Amapola*, *La violetera*, *Violetas imperiales* se hicieron muy conocidas estando todavía en la memoria colectiva.

Al pensar en las características florales se piensa sobre todo en el Romanticismo. En este periodo convulso la naturaleza juega un papel muy importante como motivo de inspiración, también se puede entender que por medio de la naturaleza se hace referencia al mundo floral. Algunos títulos son muy sugerentes, por ejemplo, la Sinfonía *Primavera* de Schumann o la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven, aunque también habría piezas más rebuscadas como la casi desconocida y en su momento bastante célebre pieza para piano *Susurro de Primavera* de Christian Sinding. Hay otros casos en la música clásica en que

los compositores ofrecen un título más específico de referencia a las flores incluyéndolas explícitamente. Un ejemplo sería el muy conocido *Vals de las flores* de Tchaikovski.

Durante el Renacimiento no es raro encontrarnos con referencias florales, a veces en obras importantes por otros motivos como el caso del motete isorrítmico de Dufay *Nuper Rosarum Flores*, dedicado a la inauguración de la cúpula de la catedral de Florencia *Santa Maria del Fiore*. En este mismo período podemos encontrar algunos ejemplos como el motete a 5 *Clangat Plebs Flores* de Johannes Regis.

En el repertorio litúrgico no es nada fácil encontrar alguna referencia directa, como no sea alguna antífona que mencione las palmas como símbolo de la entrada de Jesucristo en Jerusalén o algo que más bien pueda referirse a las plantas o árboles. En el Graduale Triplex se puede encontrar excepcionalmente un ejemplo en un canto de comunión dedicado a la Virgen¹.

A pesar de la parquedad en referencias florísticas por parte del repertorio litúrgico oficial, en el repertorio paralitúrgico nos encontramos con una mayor cantidad de piezas, canciones sencillas, que resaltan esta relación de las flores con la Virgen como en la todavía conocida *Venid y vamos todos*, muy propia de colegios religiosos. Asimismo se podría hacer una búsqueda más selectiva a través de las canciones religiosas de Gabarain, Espinosa, Palazón o Jáuregui entre otros,

Particular importancia reviste una de las flores más elogiadas de todo el catálogo botánico, como es el caso de la *rosa*. En este caso las referencias son tan numerosas en poesía y música que resulta muy difícil la catalogación exhaustiva, por no decir imposible.

Por poner un ejemplo ya en el siglo XIII Alfonso X compiló en las cantigas un compendio literario y musical en el que una de cada diez cantigas sería dedicada a alabar a la Virgen María, en este caso la primera de estas *cantigas de loor* es la llamada *Rosa das Rosas* que está numerada como la número 10.

En la época medieval surgió la colección de poemas llamada *Roman de la Rose* que influirá en el *Roman de Fauvel* de tanta importancia para el Ars Nova. También se

¹ “Florete flores quasi liliūm et date odórem”, en *Graduale Triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979, p. 614.

pueden citar otras obras posteriores como la ballata *O Rosa Bella* de Johannes Ciconia o una chanson con ese mismo título de John Dustable (o quizá de John Bedyngham).

Como una pequeña muestra se pueden indicar obras musicales de diversa índole en la que la rosa está mencionada de alguna forma. Algunos ejemplos como la zarzuela *La rosa del azafrán*, de Jacinto Guerrero, canciones pop como *Rosas rojas* de Massimo Ranieri o el vals *Rosas del Sur* de Johann Strauss hijo pueden servir de ejemplos.

Un caso aparte merece la pena destacarse y que reclama la atención de forma más llamativa. Se trataría de la referencia floral como conjunto de piezas musicales agrupadas siguiendo algún criterio histórico o por cualquier otra razón que le dé coherencia al conjunto de obras. Es de destacar la colección de piezas musicales desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, llamada *Florilegium musicum* compilada por Erwin Leuchter, y editada por Ricordi en 1964. A pesar del título no abundan en esta antología los ejemplos musicales dedicados al mundo de las flores. Como excepción se puede ver la inclusión de la cantiga *Rosa das rosas*, de Alfonso X, anteriormente mencionada, y las dos piezas escogidas del *Florilegium secundum* de Georg Muffat, siendo inmensa mayoría las piezas que están incluidas sin ningún motivo explícito que las relacione con el mundo floral. En el caso de este libro parece que el título es más bien un símbolo o metáfora de las piezas musicales que nos vamos encontrando al hojearlo.

Particular importancia tienen las flores en las compilaciones de música para tecla. Parece que el término *florituras*, que hace mención a los adornos que tanto abundan en la música en general, ayuda de alguna manera a la aceptación de esta simbología. Tres de estas colecciones para tecla más conocidas son: *Flores de música*, de Antonio Martín y Coll; *Flores de música*, de Rodrigues Coelho; y *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi. Los dos primeros compilan obras del repertorio de tecla ibérico. Además existen otras obras dentro del repertorio centro europeo como *Musicalisches Blumen-Büschlein* de Johann Caspar Ferdinand Fischer o el *Florilegium Primun* y *Florilegium Secundum* de Georg Muffat para conjunto de cuerda y bajo continuo.

ANTONIO RODRIGUES COELHO: *FLORES DE MÚSICA*

La primera de estas colecciones por orden cronológico es esta conocida fuente de la música ibérica del último renacimiento y primer barroco de 1620. Este libro puede verse en el recurso digital de IMSLP fotografiado del original. La generalizada opinión de que esta colección es deudora de la publicación de las piezas de Antonio y Hernando de Cabezón (1578) parece estar puesta en entredicho por Edite Rocha (2010).

En este libro la portada hace referencia a que está destinado indistintamente a instrumento de tecla o arpa y dedicado al rey Felipe III de España, que por aquel entonces reinaba también en Portugal y sus dominios². Al comienzo hay unas advertencias para poder tañer las obras con perfección, a modo de consejos generales.

Las distintas piezas musicales se presentan con una escritura a cuatro partes, cada una de ellas con una clave distinta, lo cual dificulta bastante la lectura para un ejecutante actual, además de eso la duración de las notas hay que ponerla en relación con la actual al tratarse de figuras cuadradas, breves, semibreves y mínimas. Las claves son las usuales de Do en 1ª para la voz superior, Do en 3ª para la segunda voz, Do en 4ª para la tercera y Fa en 4ª para la voz del bajo. Se supone que se trata de una colección de obras instrumentales, algunas basadas en cantos religiosos ya que tienen la letra añadida en latín en la voz del órgano que hace el cantus firmus. Pero no todas las piezas son puramente instrumentales. A partir del folio 174 hay una colección de piezas para cantar con el órgano cuyo título dice:

VERSOS DO PRIMEIRO TOM PERA SE CANTAREM

ao orga?o, e?ta voz na?o fe tange, as quatro abaixo fe tangem.

En este caso se especifica que de los cinco pentagramas se tocan los cuatro correspondientes al órgano dejando el pentagrama superior para la voz cuya letra es

² Portugal se incorporó a España en 1580 reinando Felipe II y logra su independencia con Felipe IV en 1640.

litúrgica en latín. En página 174v tenemos la siguiente pieza con idénticas instrucciones interpretativas:

SEGUNDO VERSO DO PRIMEIRO TOM PERA

se cantarem ao orga?o, e?ta voz na?o fe tange, as quatro abaixo fe tangem.

Así sucesivamente se van numerando los versos hasta el *Quarto verso*. Seguidamente vienen los versos de segundo tono también con idénticas instrucciones en todas y cada una de las piezas. Igualmente al llegar al *Quarto verso* termina y pasa a los *Versos do terceiro tom*, siempre con las mismas repetitivas instrucciones que aclaran que el primer pentagrama no se toca sino que se canta al inicio de cada una de las piezas. En el cuarto tono el cuarto verso ofrece dos versiones y en el quinto tono solo hay tres versos rompiendo el agrupamiento de 4 que se venía sucediendo para cada uno de los tonos. El sexto tono solo ofrece dos versos, el séptimo uno solo y el octavo tono vuelve a los cuatro versos. Seguidamente, en el folio 194v se vuelve a las piezas puramente instrumentales a pesar de que el título parece sugerir que se tratan de obras para cantar. En este caso la partitura se muestra con los cuatro pentagramas instrumentales del órgano y ya sin letra en ninguno. El título dice así:

PRIMEIRO VERSO DO PRIMEIRO TOM

fobre o canto cha?o do Tiple.

Esta versión instrumental no sigue el mismo esquema de la colección de versos cantada, así por ejemplo, en el séptimo tono tenemos tres versos en la versión instrumental frente a un solo verso que aparecía en el séptimo tono en los que aparecía la voz. El orden de los tonos sigue siendo el mismo, desde el primero hasta el octavo sin excepción.

GIROLAMO FRESCOBALDI: *FIORI MUSICALI*

Se trata de una colección de piezas litúrgicas para tecla publicadas en Venecia en 1635. Se sabe que Bach las tenía en gran aprecio llegando a escribirlas él mismo al igual que hizo con otros libros de música. La influencia de este libro también puede verse por el norte de Europa a través de su alumno durante cuatro años Jacob Froberger, organista

y clavecinista. El propio Frescobaldi había estado en los países bajos y en 1608 se publica en Amberes su primer libro de madrigales.

La edición original puede verse en internet a través de IMSLP. En la portada de la edición no menciona el instrumento destinatario, tan solo se lee *utile per sonatori* y se menciona a su autor como organista de la iglesia de San Pietro de Roma. El libro consta de Tocatas, Kiries, Canzonas, Caprichos y Ricercares. Todas las piezas son originales del autor y con un sentido litúrgico constituyendo su opus 12 (opera duodecima en la edición original).

La escritura se presenta a 4 pentagramas en la misma disposición al del tratado de Coelho y con las mismas figuras de duración propias de la época. Se puede ver el guiño o custos, presente en las partituras gregorianas, que anticipa la nota siguiente en el cambio de renglón al final. Este recurso, totalmente olvidado en las partituras para tecla hoy en día, sigue vivo hoy en el canto llano a través de la edición moderna del Graduale Triplex.

En el folio 84 de la edición original puede leerse al comienzo de una de las piezas la indicación de *Recercar Con obligo di Cantare la Quinta parte fenza Tocarla*. La pieza no empieza a la manera habitual con las cuatro voces sino que en el tercer pentagrama hay un comienzo breve a solo, con compás ternario (círculo completo con la indicación 3/1 y la indicación de *Quinta parte fī placet* debajo de seis notas musicales sin intervención de las otras voces. Seguidamente empieza la escritura para los cuatro pentagramas, los tres inferiores con silencios y con el tercer pentagrama cambiando al compás *C* que es el que tienen las otras partes. Empieza la música por la voz superior que contiene una breve letra: *Intendomi chi può che m'intend'io*. A mi entender las instrucciones están confusas en cuanto que a diferencia de la edición de Coelho, en que la parte de cantar está en un pentagrama independiente, sumando cinco en total, aquí solo hay cuatro y la letra es demasiado breve como para rellenar todas las notas escritas.

ANTONIO MARTÍN Y COLL: FLORES DE MÚSICA

Esta colección la podemos encontrar transcrita a notación actual en la edición de la intérprete y musicóloga Genoveva Gálvez con la colaboración de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso (2007). La recopilación se debe al monje franciscano Antonio Martín y Coll (1671-1734), alumno de Andrés Lorente, organista a su vez que escribió

un tratado fundamental sobre la música del barroco español: *El porqué de la música* (1672). Tanto alumno como profesor se encuentran inmersos en el círculo cultural alrededor de la universidad de Alcalá de Henares. El proyecto de la publicación de estas piezas para tecla, en este caso el manuscrito especifica que se trata de obras de varios organistas, resulta bastante ambicioso por su cantidad y calidad, lamentablemente la mayoría de ellas las publica sin mención alguna a su autoría, bien porque fuera obvio en su época el nombre del autor, bien porque fuera un dato que en esta época resultara de poca importancia. Se compone de cuatro libros cuya publicación va desde 1706 a 1709, es posible que en la fecha de publicación de su primer libro, 1706, coincidiera con la finalización de sus estudios en la universidad de Alcalá, si es que realmente llegó a ser alumno de dicha universidad ya que hasta el momento no se tiene constancia de ello³.

Los títulos de estos libros sugieren algo más que una simple relación de las flores con el arte musical de florear. Parece más bien que se sugiere la comparación entre el placer del olor agradable de las flores con el placer sensorial de una música que de igual manera perfuma los oídos. Los títulos son: 1º *Flores de Música*, 2º *Pensil Deleitoso de suaves Flores de Música*, 3º *Huerto Ameno de Varias Flores de Música* y 4º *Flores de Música*. Los manuscritos originales están catalogados en la actualidad con los números 1357, 1358, 1359 y 1360 respectivamente. A estos cuatro libros hay que añadir un 5º cuaderno de obras del propio Martín y Coll titulado *Ramillete oloroso: suaves flores de música para órgano* datado en 1709, manuscrito 2267 de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴.

Mediante la investigación musicológica se ha llegado a conocer la autoría de muchas de las obras representadas en estos cuatro volúmenes y en las que nos encontramos a una gran cantidad de autores franceses, probablemente ya se estaría observando la influencia de la futura entrada de Felipe V como rey de España inaugurando la dinastía borbónica en este país, influencia en la que tuvo mucho que ver el propio rey de Francia Luis XIV durante los últimos años del reinado del último de los

³ Resulta llamativo que Isaac Albéniz publicara sus cuatro cuadernos de Iberia precisamente 200 años después, entre 1906 y 1909, estrenados por la pianista Blanche Selva, una coincidencia sin ningún tipo de significado adicional.

⁴ Según la página de internet www.musicologie.org/Biographies/m/martin_y_coll_antonio.html se trataría de las únicas piezas conocidas de Martín y Coll con seguridad en su autoría. Las fechas que especifica esta página de la vida del autor son algo diferentes y con la indicación de aproximación (vers).

Austrias, Carlos II. No hay que olvidar la influencia de la música italiana, en estos libros se pueden ver piezas de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), genial organista y autor a su vez de *Fiori Musicali* (1635).

La edición de Genoveva Gálvez se centra en las piezas profanas, dejando aparte las litúrgicas, y disponiendo el conjunto en dos volúmenes, el primero de ellos contendría los manuscritos 1357 y 1360, es decir, los que tienen el título homónimo *Flores de Música*, y el segundo volumen estaría constituido por los manuscritos 1358 y 1359, los libros 2º y 3º respectivamente. Hay que hacer notar que en el comienzo de cada uno de estos libros hay una fotografía de la portada del original y hay un detalle que parece no coincidir con respecto a la información anteriormente citada. Se trata del manuscrito 1360 que se supone que el título sería *Flores de Música* a tenor de lo que se había dicho anteriormente, pero en la foto se puede leer *Huerto Ameno de Varias Flores de Música*, con fecha 1709. Volviendo al manuscrito específico del Huerto Ameno, el 1359, por si hubiera habido un cambio en el orden o un gazapo, nos encontramos con que en este manuscrito el título sigue siendo igual, *Huerto Ameno*, variando los dibujos ornamentales de la portada y la fecha que en este caso puede leerse que es un año antes, 1708.

Martín Moreno (2006) habla de que los cuatro libros se titulan *Flores de Música*, *Pensil deleitoso de suaves flores de Música* y *Huerto ameno de varias flores de Música*, sin especificar más. Nos encontraríamos entonces con que según las fotos de los manuscritos habría dos libros llamados *Huertos Ajenos*, el 3º y el 4º, y no dos libros llamados *Flores de música* correspondientes a los 1º y 4º. Si esto fuera así sería más lógico poner los dos libros 3º y 4º dentro de un mismo volumen de la edición moderna y no juntar el 1º y el 4º en este primer volumen. Sea cual sea la explicación de esta aparente confusión, el hecho es que se ha hecho un gran trabajo de investigación y edición crítica con una gran profundidad en los detalles. Las partituras se pueden leer con total facilidad y se proporcionan indicaciones sugeridas de semitonía subintelecta para el intérprete.

En cuanto a las piezas contenidas en estos dos volúmenes tan recientemente editados, nos encontramos con títulos bastante curiosos y alguna referencia excepcional a algún autor por parte de Martín y Coll. La única que podría tener algo de relación con el mundo floral se encontraría en la pieza *Al Prado de San Gerónimo*, inserta en el manuscrito 1359, la antepenúltima, y esta referencia parece ser que es accidental, ya que se trata de una localización de un lugar determinado más que de alabanza a la naturaleza.

**JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER:
*MUSICALISCHE BLUMEN-BÜSCHLEIN***

Colección de ocho suites para tecla, manuscritas, con la mano derecha escrita en clave de do en 1ª y la mano izquierda en clave de Fa en 4ª. Se puede ver el original escaneado en IMSLP, además existe en la misma biblioteca electrónica una versión transcrita a notación moderna. Se trata de una ampliación de 1698 de una colección anterior de piezas de clavecín de 1696. En el comienzo de la edición original se puede ver una explicación de los adornos usados, signos de repetición y compases.

Se puede observar una escritura entre clavecinística y organística, más del primer estilo por los arpegiados de acordes y diseños acórdicos que exhiben algunas de las Suites, particularmente la número 5 con el tema y nueve variaciones que recuerdan la escritura de las suites para tecla de Haendel. También en estas piezas nos encontramos con el guión o custos para anticipar las notas del siguiente pentagrama.

El compositor además es famoso por haber compuesto una serie de estudios para el teclado y en su *Ariadne musica* se incluyen veinte piezas de órgano que pasan por veinte tonalidades distintas por lo que se consideran un anticipo del *Clave bien temperado* de Bach.

GEORG MUFFAT: *FLORILEGIUM MUSICUM*

Es ésta una colección para cuerda en la que las distintas partes están dispuestas de esta manera: Violino, violetta, viola, quinta parte y violone además del teclado que hace el correspondiente bajo continuo. Los movimientos que se utilizan en las Suites alternan entre los clásicos de Sarabande, Menuet o Giga y los más descriptivos como Le Fantôme, les Ramonneurs, etc.

La primera parte o *Florilegium Primum* se compone de siete suites con distinto orden de piezas interno y cuyos títulos son: *Eusebia*, *Sperantis Gaudia*, *Gratitudo*, *Impatentia*, *Sollicitudo*, *Blanditiae*, *Constantia*. El comienzo suele ser con una Ouverture de tipo obertura francesa, con un tiempo lento en binario con ritmo de negra con puntillo y corchea para pasar a un movimiento fugado, ternario o binario, y rápido para terminar. La cuarta suite, *Gratitudo*, empieza con una Symphonie con tres indicaciones de tempo: Allegro, Grave, con ritmo de puntillo y corchea y Presto. La séptima y última suite,

Constantia, también cambia en la introducción al comenzar con un *Air* sin cambios de tiempo internos.

La segunda parte, *Florilegium secundum*, se compone de ocho suites llamadas *Nobilis Juventus*, *Laeta Poesis*, *Illustres Primitiae*, *Splendidae Nuptiae*, *Colligati Montes*, *Grati Hospites*, *Numae Ancile*, *Indissolubilis Amicitia*. La disposición de los instrumentos es la misma. En la segunda suite, o novena si se cuentan las siete de la primera parte, nos encontramos con el clásico comienzo de obertura lenta en binario con el cambio de tiempo a rápido en ternario y fugado. La novedad está en el siguiente segundo movimiento, *Les Poëtes*, en el que después del signo de repetición aparece una sección con letra, en concreto dos letras para un pasaje musical de seis compases en el que debajo de cada nota del violín 1º hay una sílaba de texto, como si fuera un pasaje cantado a la vez que tocado por el violín. Termina este movimiento con un cambio de tiempo al sucederse una sección en Allegro.

La suite número 6 empieza inusualmente con un Caprice que engloba un gran número de cambios de tempo: Allegro, Presto, Tempo de Borea, Tempo de Menuet, Largo, sin que ninguno de ellos presente una textura fugada. Esta suite tiene una curiosa entrada de la Giga en anacrusa con figuración de semicorchea y corchea justo antes del comienzo del compás 6/8, entrada difícil de ejecución ya que todas las partes entrarán de la misma forma. Posteriormente repetirá el mismo esquema rítmico de entrada en la giga de la suite número 8 con otra música distinta.

CONCLUSIÓN

No parece haber en principio una conexión directa entre las propiedades de las flores y la música escrita en colecciones bajo este epígrafe. Tan solo en el tratado de Martín y Coll se pueden ver algunas referencias en los títulos de los distintos libros aunque no así en las piezas sueltas cuyos títulos no hacen referencia a ninguna característica floral, podrían contener esas piezas u otras distintas sin merma del título, lo que cuenta es la calidad de esta música y eso es lo que le da sentido al título de la colección.

Se debería de entender este título como una forma de subrayar la belleza musical de las piezas. Por extraño que parezca no es muy usual esta referencia a las flores en la música anterior al romanticismo. Las colecciones más relevantes están dedicadas en su mayor parte al teclado aunque tampoco los ejemplos abundan de forma especial. Ni siquiera el gran Couperin con sus 230 piezas para clavecín tan poéticas y evocadoras le dedica demasiada atención en sus títulos. Las que hacen referencia a las flores se pueden contar con los dedos de una mano.

Como curiosidad resulta relevante el hecho de que en algunas de estas colecciones instrumentales, en concreto en tres de ellas, aparece una referencia al canto, aunque sea mínima, de forma que parece incluirse un apartado vocal mezclado en una abrumadora mayoría de piezas instrumentales. El problema aparece en las instrucciones de interpretación ya que no aparecen estas piezas explicadas con la suficiente claridad.

BIBLIOGRAFÍA

GÁLVEZ, Genoveva. *Flores de música. Vol. 1 y 2. Recopilación Antonio Martín y Coll.* Madrid: Fidelio Editorial, 2007.

GODWIN, Joscelyn. *Armonías del cielo y la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2000.

Graduale Triplex. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979.

LEUCHTER, Erwin. *Florilegium Musicum.* Buenos Aires: Ricordi, 1964.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII.* Madrid: Alianza, 2006.

ROCHA, Edite. “Obras e flores de música: contribuições para um estudo comparativo”. *Revista de Musicología*, vol. XXXIV nº 2, 2011, pp. 357-373.

WEBGRAFÍA

www.musicologie.org/Biographies/m/martin_y_coll_antonio.html