

**«El Lenguaje musical de Rameau
y su proyección en la
producción musical de la
Real Sociedad Bascongada
de Amigos del País
en el siglo XVIII»**

Por M.^a DEL CARMEN DE LAS CUEVAS HEVIA
Lda. en Filosofía por la U.P.V. - E.H.U.

Introducción

Entre las finalidades varias que se propuso la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País en el momento de su fundación estaba la formación musical de sus miembros. De esta misma finalidad se deduce un interés claro de sus fundadores por el fenómeno musical, lo que da lugar a una serie de composiciones musicales que poco a poco hoy en día van saliendo a la luz con sus características más propias. De la observación de este material se deriva el presente trabajo en un intento de definir las características musicales de estas obras de los socios músicos y de encontrarles un emplazamiento en la producción musical del entorno europeo en que se encuentra ubicada la Sociedad en el siglo XVIII.

Por ello tras el estudio de la producción de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País se pasa a las características de la música francesa, española e italiana del momento, pudiendo apreciarse de este modo las convergencias y divergencias que existen entre estas últimas y las de la Real Sociedad Bascongada para finalmente llegar a posibles conclusiones sobre el fenómeno musical dentro de la Sociedad.

Para poder realizar estas reflexiones ha sido necesario incluir en el presente trabajo una serie de apéndices cuya misión es ilustrar a la vez que aclarar este estudio comparativo entre las músicas de los diferentes países.

La estructuración final según la cual se desarrolla el trabajo gira siempre en torno a la proyección del lenguaje musical de Rameau en las composiciones de la Bascongada, y para ello se hace un recorrido somero por la música francesa del XVIII, por la música española de la misma época considerándola primeramente en el aspecto práctico y en apéndices siguientes en su aspecto teórico. También se da un apartado especial para explicar quiénes son los músicos socios de la Bascongada que se consideran y cuáles son sus trabajos.

El lenguaje musical de Rameau y su proyección en la producción musical de la R.S.B.A.P. en el siglo XVIII

Para desarrollar este tema de la influencia del lenguaje musical de Rameau en la producción musical de la R.S.B.A.P., y a la vista de los datos recopilados en torno al ambiente musical del siglo XVIII se hace obligado tratar la cuestión bajo dos aspectos principales y que en cierta medida se relacionan entre sí.

Por una parte estaría la consideración del ambiente musical europeo del siglo XVIII partiendo de la misma Real Sociedad Bascongada por el enfoque propio que se da a este trabajo, para llegar al entorno que rodea a la citada Sociedad, es decir, al ambiente musical de Francia y de España. Siempre va a aparecer como denominador común la música italiana como se podrá ver a lo largo de la reflexión.

Y por otra parte el segundo epígrafe que interesa es el de las producciones teóricas del XVIII partiendo de los apuntes sobre música teórica que se dan en la Real Sociedad Bascongada para luego ver el ambiente que rodea esta producción fijando la atención en los teóricos españoles y sus polémicas, y en los teóricos franceses, destacando de entre todos ellos Rameau como figura clave.

I. Ambiente musical del siglo XVIII. Principales focos de producción musical

A partir de la observación de las partituras que se conservan de la producción musical de los socios de la Bascongada, se da una clasificación agrupándola en música religiosa, música para conciertos privados o música de cámara y música para teatro. Esta misma clasificación es la que se va a observar en los ambientes próximos a los músicos de la Bascongada, es decir, el francés y el español.

Música religiosa

En cuanto a la música religiosa los que más riqueza presentan ya solamente por tradición son los músicos españoles con una técnica de contrapunto depuradísima, además de una gran profusión de maestros de capilla, de lo que se deriva una abundante producción musical. La gran complejidad de estas obras polifónicas españolas no se puede comparar con las producciones de tipo religioso que se dan en la Sociedad, ya que en éstas lo que se aprecia es un estilo homofónico

de gran sencillez y sin complicaciones contrapuntísticas y armónicas, lo que no resta en ningún momento puntos a su belleza.

Si se observa la música religiosa francesa, se tienen motetes en contrapunto italiano como los que se componían y ejecutaban en la Chapelle du Roi, pero es muy difícil encontrar un estilo que se pueda definir como netamente francés en esta producción religiosa. Ya desde aquí se puede empezar a hablar de la influencia italiana. Poco a poco se van introduciendo más instrumentos en las capillas de música. Esta introducción de nuevos sonidos daba lugar a un incremento instrumental cuyo fin era el de producir un nuevo tipo de música. Estas innovaciones las hacían los músicos italianos que poco a poco fueron introduciendo el estilo concertato en las iglesias. Esto levantó no pocas polémicas en España.

Ante todos estos movimientos a favor y en contra de lo italianizante en el campo religioso, los músicos de la Bascongada no participan en ningún momento, al menos según se puede deducir de los datos que se tienen hasta el momento. La música religiosa que aquí se realizaba se caracteriza por una gran simplicidad y sencillez, no siguiendo ninguna de las pautas que por entonces marcaba la moda y la tradición: el estilo concertato italiano y el contrapunto español.

Los conciertos privados. La música de cámara

Los conciertos privados en la Sociedad eran aquellos que se realizaban en las veladas que organizaban los socios y de las cuales se dedicaban unos días concretos a la música.

Las obras que aquí se ejecutaban no se ceñían solamente a las compuestas por los socios músicos, sino que también se interpretaban piezas de autores de música de cámara que estaban de moda.

En cuanto a la producción de los músicos de la Bascongada cabe observar unas obras sin excesivas complicaciones, de carácter ligero y que en muchos momentos recuerdan el estilo italiano, tanto al ser piezas instrumentales como en el caso de las vocales. En estas últimas y por contraste con las religiosas anteriormente citadas se aprecia una ampliación de la tesitura así como juegos imitativos entre las voces que a veces ejecutan un semidiálogo dando una gran agilidad al desarrollo de la interpretación. Sorprende en gran medida el cambio tan importante de carácter que se da de las composiciones religiosas a estas otras.

La música de cámara española, como ya se especifica en el apéndice correspondiente, tiene como especial característica el estilo marcado por la costumbre francesa al acceder al trono español un rey francés. Uno de los detalles de más importancia de esta adopción de lo francés fue el de tomar por costumbre recibir a las amistades en casa para departir en amable tertulia sobre temas de actualidad y con algunos días dedicados expresamente a la música. Muy pronto se generalizó esta costumbre entre los nobles y burgueses adinerados que no perdían oportunidad para copiar las normas que se dictaban desde la corte.

Pero en contraste, los músicos que animaban estas reuniones tanto en la corte como en las casas de nobles y burguesas no son franceses sino italianos. El estilo italiano es el que se impone en música. En España concretamente este estilo se adopta sin ninguna reticencia, lo cual no quiere decir que todas las composiciones que se realizaron fueran buenas, ya que se daba el caso de músicos españoles que creyendo que lo italiano era igual a ausencia de normas de composición, realizaban obras de muy baja calidad. Pero esto no es más que una anécdota a considerar ya que las casas nobles y burguesas pudientes contrataban maestros italianos de música para sus fiestas.

Como ya se ha dicho la costumbre era heredada de Francia pero en este país las producciones para estos conciertos privados tenían necesariamente un marcado estilo francés. Este estilo se había ido forjando desde la época de Lully el cual ejerció una importante labor de veto a todo lo que sonara a italiano llegando a fomentar un estilo específicamente francés¹. A pesar de todos los esfuerzos de Lully por negar la entrada al estilo italiano en la corte francesa, sus sucesores, entre los que se cuentan Couperin y Rameau buscaron una adopción de las características de lo italiano queriendo fusionar ambos estilos en uno solo.

De todas formas no se puede perder de vista la figura de Rameau que se declara sucesor de Lully en esta defensa y promoción de lo francés. Lo que Rameau va a proponer es un lenguaje de gran solidez armónica con un dominio de los acordes y su encadenamiento, así como las tonalidades y la modulación, de forma que aunque tome algunos ornamentos del estilo italiano su música tiene personalidad propia y se define como netamente francesa. La producción de Rameau va a tener todavía más importancia en el terreno de la ópera en donde establece las pautas de un estilo inconfundiblemente francés.

¹ Ver apéndice II.

En la música francesa de cámara se cultiva principalmente la cantata siguiendo la estructura propuesta por la cantata italiana aunque las nuevas composiciones se realizaban sobre texto francés y por músicos franceses.

Música para teatro

Este es uno de los apartados más importantes de la producción musical del XVIII ya que en él se van a decantar sin ninguna duda los estilos y el favor de unos y otros por lo francés, lo italiano y lo autóctono.

En cuanto a las obras de música para teatro de la Bascongada y con respecto al desarrollo temático se puede decir que en general se trata de obras con personajes de carácter popular desarrollando una trama sencilla para tener un final feliz². Como ya se sabe la ópera «El Mariscal en su Fragua» no fue puesta en música por Peñafiorida. Este se limitó a realizar una muy buena traducción al castellano de su texto francés del cual era autor el libretista Quétant. El autor de la música era el francés Philidor³. Este Philidor compuso su obra siguiendo la moda de lo italiano, obteniendo un gran éxito en el momento de su estreno. Peñafiorida no respetó el total de la obra del músico francés y en la representación intercaló varias arias de la ópera italiana de Pergolesi titulada «La Serva Padrona».

Esto da a entender un conocimiento y un gusto especial por parte del Conde de Peñafiorida por lo italiano en el campo de la ópera. Las obras que el Conde utiliza tienen una significación especial (sobre todo las arias de Pergolesi) ya que en Francia se vivía un momento de especial tensión por el desarrollo de dos estilos contrapuestos en ópera. Por una parte se daban obras de estilo italiano como es el caso de «Le Marechal Ferrant» de Philidor que como ya se ha dicho seguían las pautas marcadas por la ópera de Pergolesi.

Este estilo italiano se contraponía al francés a cuya cabeza estaba Jean Philippe Rameau. Las óperas de Rameau así como las de sus colegas músicos netamente franceses proponían una temática compleja con personajes mitológicos que desarrollan la acción según una trama bastante complicada y que tenía como fin la ponderación de los valores morales y éticos. A esta trama se añadía una música de gran complejidad armónica y con un importante desarrollo instrumental

² Ver apéndice O.

³ Ver apéndice II.

además de presentar unas características propias en la estructura. Generalmente cuidaban de subrayar el texto en el recitativo respetando la prosodia francesa, utilizaban el aria en dos partes frente al aria da capo italiana, no abusaban de la utilización de adornos en la línea melódica y siempre se daba una obertura instrumental de dimensiones importantes. La composición operística francesa competía con la italiana que al cabo del tiempo acabaría por imponerse al comenzar los mismos compositores franceses a realizar óperas al estilo italiano que eran más del gusto del público en general.

Toda la problemática que se suscitó a favor de un estilo o de otro hay que buscarla en los filósofos de la «Republique des Lettres» que por medio de sus panfletos se dedicaron a atacar agresivamente el estilo francés de composición poniendo las óperas italianas como prototipo de la vanguardia. También aprovecharon para atacar a la monarquía y a la nobleza francesas llegando así a disfrazar con un problema estético lo que en realidad era un problema social⁴. Entre estos filósofos y desarrollando un papel activo en los escritos sobre música de L'Encyclopédie está Jean Jacques Rousseau, el cual conviene ser citado muy especialmente por su relación con algunos personajes que intervinieron en la promoción de la Sociedad Bascongada.

De todo esto se deduce una influencia de la música italiana pero recibida a través del movimiento francés ilustrado con el que parece estaban en relación los miembros de la Sociedad⁵.

En cuanto a la música de teatro en España, después de muchos años de dominio de estilo italiano por el favor especial de que gozaban los músicos italianos en la Corte, se da casi en el último tercio del siglo un retorno a lo típicamente autóctono. En este momento y como muestra de esta reacción se da una especial promoción de las tonadillas escénicas⁶. Estas composiciones tenían un marcado carácter popular en los personajes y en los temas así como en el acompañamiento, que aunque tiene características que recuerdan el obstinado italiano, los aires que utiliza son típicamente españoles. Dentro de la producción de la Bascongada y especialmente del Conde de Peñaflores se encuentran tonadillas de este carácter alegre y desenfadado lo que demuestra un conocimiento de la moda que imperaba en el ambiente musical español.

⁴ Ver apéndice II.

⁵ Ver apéndice 0 que habla de la compra de dos colecciones de la Enciclopedia francesa para el Seminario de Vergara.

⁶ Ver apéndice I.

II. La producción teórica musical del siglo XVIII

Dentro de la Real Sociedad Bascongada se sabe de la existencia de tratados sobre música generalmente referidos a la práctica musical, pero al no haber sido posible su localización de momento quedan como incógnita de los temas que puedan tratar.

En el siglo XVIII se produce un ambiente polémico entre los músicos españoles. Estas polémicas se conocen por las publicaciones, artículos y cartas que intercambiaban entre sí los polemistas. De la observación de estos elementos se deducen dos grandes campos en el terreno de la discusión, por una parte los que se refieren al problema estético que suponía la admisión del estilo italiano en la música religiosa, y por otra parte las cuestiones de tipo armónico. En cuanto al problema estético de admisión o no del nuevo estilo, los polemistas músicos se mostraban en algunos casos a favor de seguir utilizando el contrapunto más severo en las composiciones para iglesia, y otros fomentaban la introducción de formas e instrumentación nuevas, llegando a darse compositores que fusionaron adecuadamente las dos tendencias logrando un término medio aceptable⁷.

Por lo que respecta a las cuestiones de tipo armónico que abarcan problemas tales como la consonancia de la cuarta, es curioso observar cómo la mayoría de los músicos hacen referencia en sus escritos a J. P. Rameau, que en aquellos momentos era la máxima figura en cuestiones teóricas de música por los tratados que escribió. También es importante señalar que estas referencias que hacen los músicos españoles a Rameau no se dirigen directamente a sus obras sino al estudio que sobre ellas hizo el enciclopedista D'Alembert. Esto puede servir como muestra de la influencia de la ilustración francesa en el ambiente cultural español.

Volviendo con Rameau, sus obras teóricas dan cuenta de la totalidad de los elementos que componen un lenguaje musical que él define como la buena música, queriendo hablar de la música sin errores en la composición. En el momento de escribir sus obras, Rameau intenta alcanzar al máximo la simplificación de los elementos que componen la música para llegar así a su origen más natural. Así, partiendo de la observación de la vibración del cuerpo sonoro define matemáticamente el sonido a partir de las proporciones geométrica y armónica. Una vez definido el sonido pasa a los intervalos definiéndolos como

⁷ Ver apéndice I.

consonantes y disonantes, y como mayores y menores, aumentados y disminuidos, haciendo la relación de sus inversiones.

Cuando la cuestión de los intervalos ya ha quedado clara pasa entonces a definir los acordes y los elementos que intervienen en su formulación. Estos acordes tienen que encadenarse según unas reglas que vienen determinadas por las cualidades de los intervalos que los integran. La sucesión de estos acordes además es definida por el elemento llamado Bajo fundamental sin el cual según Rameau ninguna composición es posible. Este bajo fundamental es el cimiento de este lenguaje armónico que Rameau se esfuerza en explicar y enseñar en sus obras.

La estructura que define estas obras de Rameau se puede calificar de abiertamente pedagógica tanto por los pasos que sigue como por la forma en que aborda la explicación de nuevos conceptos. Si su primera obra teórica el «Traité»⁸ se puede calificar de pedagógica, la última «Code de la Musique pratique» alcanza el mayor grado en esta apreciación. Rameau intenta en todo momento allanar al máximo el camino para el aprendizaje de la música exponiéndola desde su primer fundamento y siguiendo poco a poco los pasos necesarios para llegar a la última aspiración en el aprendizaje de la música, que es componerla. Y para esto el camino a seguir es el desarrollo del mundo de la armonía. Al alumno hay que familiarizarlo con la interválica y los acordes desde el primer momento en que aprende a colocar las notas en el pentagrama. También hay que seguir formando su oído en la percepción de los acordes cuando aprende la línea del canto, para que en el momento en que se le introduzca en el mundo de la armonía lo único de lo que tiene que ocuparse es de dar nombre a las producciones armónicas que su oído ya conoce.

De los trabajos teóricos de Rameau la Bascongada también tiene noticia y así lo demuestra el artículo que Larrañaga, maestro de capilla de Aránzazu y socio de la Bascongada, escribió refiriéndose al «Code de Musique pratique»⁹.

Este artículo está incluido en la comisión de Ciencias y Artes útiles de la que formaba parte el Conde de Peñaflores entre otros. En él se da cuenta de los siete métodos de que se compone el «Code» enumerándolos simplemente, pero sobre todo hace incapié en la cues-

⁸ Ver apéndice II.

⁹ Ver apéndice O.

ción de las proporciones geométricas y armónicas, así como en el concepto del Bajo Fundamental.

Esto da cuenta de la influencia que, al menos en la consideración de la música como Ciencia, tuvo J. P. Rameau con sus escritos teóricos sobre la producción de la Sociedad Bascongada. El artículo demuestra la preocupación por la demostración del fundamento del sonido al menos por parte del socio Larrañaga que lo menciona, y que por el hecho de ser presentado a la Comisión señala un interés por parte de la propia Sociedad.

Así pues, esta influencia del lenguaje que Rameau define en sus tratados, en un principio parece que pueda darse en esta demostración fundamental del sonido y de la intervállica, a partir de la cual Rameau escribió sus tratados teóricos sobre música que alcanzaron tan gran difusión en su época.

A modo de conclusión cabe hablar con respecto a este lenguaje del teórico francés y a su influencia centrada en el aspecto científico de su obra de la que por el artículo anteriormente citado tenían conocimiento en la Sociedad y por la que parece ser mostraron interés.

De la propuesta de Rameau para el ejercicio armónico conducente a un lenguaje con características propias ejerció una cierta influencia sobre los miembros de la Bascongada en lo que respecta al carácter científico y demostrativo de la misma.

En cuanto a la influencia sobre la producción musical concreta no se puede afirmar que existiera de un modo directo y claro, aunque tal vez fuese posible a través de terceros, ya que como anteriormente se ha visto el estilo que predomina en la Sociedad en cuanto a música práctica es el italiano. Pero estas características del estilo italiano se ve cómo son recibidas a través de los franceses, por lo que tal vez no se pueda hablar de un estilo netamente italiano, al menos en estas obras de procedencia francesa.

Lo mismo sucede con respecto a la música española, ya que como se puede ver en el apéndice dedicado a la misma, al final del siglo se ponen de moda las famosas tonadillas que aunque basadas en aires españoles están armonizadas al estilo italiano. Composiciones del tipo de las tonadillas también se encuentran dentro de la producción de la Sociedad, por lo que nuevamente se hablaría de la influencia italiana a través del filtro de los músicos españoles.

Pero no solo se puede hablar de la música de la Real Sociedad

Bascongada como producto de la influencia de algo o de alguien, ya que en ellas se dan composiciones con carácter propio inspiradas en temas populares del País Vasco que de alguna forma definen un estilo. Este tipo de composiciones por sus características merecen un trabajo aparte que no es el que se trata en esta reflexión en la que se intenta ver la influencia de factores externos al propio País Vasco en la Sociedad al estar esta institución en contacto con el ambiente cultural europeo de su época y especialmente con el de los territorios vecinos.

APENDICE 0

LA MUSICA DE LA R.S.B.A.P. EN EL SIGLO XVIII

Para poder introducirse en la Música de la Sociedad Bascongada en el siglo XVIII es preciso hacer una reseña sobre cuál era el espíritu que movió a sus fundadores y cuál fue el plan que concibieron con respecto a esta Sociedad en el momento de su fundación. De las actividades y proyectos de la Sociedad se tiene cómo en las Juntas Provinciales de Villafranca de Ordicia en 1763 se habla del «Plan de una Sociedad Cultural» a desarrollar según las normas que propone el Marqués de Mirabeau en su escrito titulado «L'Ami des Hommes». De aquí surge el plan de una Sociedad Económica o Académica de Ciencias y Artes útiles y Comercio.

Uno de los pasos que se siguieron para llevar adelante el citado plan fue la creación de centros escolares entre los que especialmente interesa el propuesto por las Juntas de Marquina en setiembre de 1767 en que se cita el proyecto para la creación de una Escuela Patriótica donde se profesen adecuadamente las enseñanzas de mayor nivel entre ellas Aritmética, Algebra, Geometría, Geografía, Lenguas latina y francesa, Música, Baile y Esgrima, que sin demora comenzaron a impartir los socios de la Bascongada primero en una escuela particular abierta en Vergara, ya que hasta 1776 no les fue posible hacerse con el local que anteriormente pertenecía a los Jesuitas en Vergara, y aún y todo hasta ese año esta Escuela no será oficialmente reconocida.

En cuanto a la orientación que pudieran tener estas enseñanzas y concretamente en el aspecto referido a su ortodoxia o heterodoxia, no puede haber duda de la ortodoxia de sus miembros así como su respeto a la religión Católica, lo cual no les impide la admisión de doctrinas científicas de la Enciclopedia francesa. Dos colecciones completas de la misma fueron adquiridas por el Real Seminario y por Josef Manuel Yrizar y Moya.

Perfilado el carácter que correspondía a la Sociedad Bascongada de Amigos del País y una vez visto el lugar que se concedía a la Música en sus planes fundacionales, a continuación se pasará a observar la producción musical de los socios músicos de la Bascongada. Para poder definir de alguna forma la música dentro de la Sociedad es importante conocer el ambiente musical español del siglo XVIII con la clasificación correspondiente de las obras del momento que aparece en el

Apéndice I dedicado a la Música Española que se añade al final de esta exposición. De la producción musical se observarán dos aspectos, por una parte el referido a música práctica, y por otra el referido a la teórica.

Música práctica

En primer lugar y destacando no solo por su categoría de Socio sino por ser promotor y fundador de la Sociedad, Don Javier Marfa de Munibe, octavo Conde de Peñafloreda, que nace en Azcoitia el 23 de octubre de 1729, siendo sus primeras residencias la Dukeko Etxea o Casa Negra situada en la calle Mayor de Azcoitia, y el palacio de Insausti emplazado extramuros de la población.

En 1732 se educa en el Colegio de los Jesuitas donde realiza estudios de latinidad, y en 1742, al cumplir los trece años, su familia lo inscribe en el Colegio de los Jesuitas de Toulouse donde aprendió humanidades y matemáticas iniciándose además en la afición a las ciencias físico-naturales. Allí también recibió clases de música, en concreto se tiene noticia de que aprendió a tocar el violín. Además de esto sus relaciones con los Jesuitas influyen fuertemente en su formación religiosa y moral, entablando con ellos una relación personal duradera. En 1746 contrajo matrimonio y residió en Azcoitia hasta 1767 fecha en que se trasladó a Vergara para ocuparse directamente de los asuntos de la Sociedad y en especial de los centros escolares fundados por su iniciativa en esta población. Se le considera un notable escritor además de compositor de piezas musicales destinadas al divertimento en las veladas que realizaban los miembros de la Sociedad, así como también para ceremonias de carácter religioso y de matiz popular. Hay que señalar que ejerció las funciones de maestro de capilla en la iglesia de Azcoitia. Siempre desarrolló una importante actividad pedagógica variando los programas de letras hacia las ciencias positivas. Falleció en Vergara el 13 de enero de 1785 a los 55 años de edad.

Centrando la atención en sus producciones musicales, las partituras a él atribuidas son:

- Jesu, a cuatro voces.
- Cántico de Zacarías o Benedictus, a cuatro voces.
- Miserere, a cuatro voces.
- Aita Gurea y Ave Maria, a cuatro voces.
- Via Crucis, a cuatro voces.
- Pasos de la Pasión, a tres voces.
- Misa en canto llano In Honorem Sancti Spiriti
- Irten ezazu.
- Zortziko Adiyó Probinztiya.
- Canción del Vino, a cuatro voces.
- Dúo al Nacimiento, para tiple 1.º y 2.º.
- Dos tonadillas a dúo con violines y bajo para la boda de D. Pedro Valentín de Mugartegui. 1762.

En esta producción musical se aprecian obras de carácter religioso y profano. Las obras de carácter religioso se definen por una gran sobriedad y sencillez siguiendo una estructura armónica vertical y homofónica bastante sencilla y con modulaciones en algunos casos al tono de la dominante para resolver finalmente en el

tono inicial. Se trata de composiciones destinadas a acompañar la liturgia, la mayor parte de las veces a cuatro voces, y con tempos lentos y notas de larga duración. En ninguna de ellas aparece la complicación contrapuntística típica de la música religiosa española. El predominio lo tiene el estilo italiano homofónico sin demasiadas complicaciones para la composición y la ejecución¹⁰.

También dentro de la producción religiosa pero con características formales diferentes están el «Irtzen ezazu» y «Dúo al Nacimiento para tiple 1.º y 2.º». En estas piezas la línea melódica se hace más compleja ampliándose la tésitura y reduciéndose el valor de las notas. Las variaciones son mayores y se exige más habilidad a los cantantes. En el dúo las voces aparecen semidialogando, jugando con las terceras dando una sensación de gran agilidad y expresividad, recordando mucho al estilo teatral italiano.

Al observar las piezas de carácter profano, se puede advertir un estilo más jocoso y desenfadado siguiendo las líneas marcadas por el estilo italiano de la época que dominaba en todos los países y en todas las composiciones. Consiste en una línea melódica, a veces también dos que se desarrollan con figuras de corta duración y buscando una gran expresividad que subraya el texto que expresa. El acompañamiento armónico es sencillo y correcto, sin excederse en el número de modulaciones ni tampoco en el empleo de tonalidades excesivamente alejadas. La mayor parte de las veces modula al tono de la dominante procurando dar un efecto de equilibrio y simetría al total de la pieza.

De Peñaflores también se puede hablar refiriéndose a su faceta como escritor. De sus composiciones escritas dentro del terreno musical se puede apuntar el libreto de la ópera titulada «El Borracho Burlado» publicado en facsimil por la Revista Internacional de Estudios Vascos entre los años 1907 y 1909. El texto aparece en euskera dialectal para las canciones y arietas y en castellano en las narraciones. Recuerda mucho al estilo de la comedia italiana al utilizar personajes populares y un tema de enredo con final feliz.

Otra de las composiciones escritas del Conde es el texto que tradujo y adaptó de la ópera francesa «Le Marechal Ferrant» de Philidor (François André Danican) sobre un texto de Quétant del año 1760. Se trata de una ópera bufa escrita por un francés siguiendo los principios armónicos y de justeza melódica propuestos por Lulli y Rameau pero con unos recitativos rápidos al estilo italiano y con personajes no mitológicos. Así pues, Peñaflores toma la música de esta ópera cómica francesa y la adapta con gran acierto al castellano, pero además le añade cuatro arias de «La Serva Padrona» de Pergolesi, ópera italiana que por el éxito de público que tuvo en su representación en París en el año 1752 había servido de detonante para la conocida «Querelle des Bouffons» en la que tomaron parte por un lado los músicos franceses y por otra los ilustrados, en concreto Rousseau, Grimm y Diderot que se manifestaron a favor de la música italiana publicando infinidad de artículos para ratificar su postura y atacar a la música francesa.

Todas estas coincidencias llevan a hacer suponer una postura a favor de la música italiana que se hacía en Francia por parte del Conde de Peñaflores que no

¹⁰ «Miserere», «Aita Gurea», «Vía Crucis», «Cántico de Zacarías», «Pasos de la Pasión».

descuida las ocasiones más importantes para hacer este tipo de música en los actos de la Sociedad. Si a esto se añade la relación que Rousseau tenía con los Socios de la Bascongada y la existencia de ejemplares de la «Encyclopédie» en el Seminario de Vergara se hace bastante clara la influencia de la estética italianizante que pudo ser recibida a través de los franceses ilustrados¹¹.

Continuando con otros personajes de la Bascongada también relacionados con la Música, cabe mencionar la noticia del Marqués de Narros: «...el 3 de febrero del año 64 fui a Vergara en compañía del Conde de Peñafloreda y volví el día 8. Los 7 días siguientes tuvimos una bella orquesta compuesta por el Conde, Rocaverde, Gamarra, Sordel y Mazarredo, etc...». De los aquí citados se encuentran los nombres de Mazarredo y el Marqués de Rocaverde en la lista de socios de Número de la Sociedad en el año 1765, y de Gamarra se habla como Socio Agregado en el mismo 1765 citándolo como Maestro de Capilla de Santiago de Bilbao y de la Sociedad.

En cuanto a biografía de MANUEL GAMARRA poco se sabe de la fecha de nacimiento y muerte, apareciendo las primeras noticias sobre él en el archivo Municipal de Bilbao en el que se le cita como Maestro de Capilla sin especificar de dónde. Además de sus composiciones musicales que más adelante se van a reseñar, también es interesante un tratado teórico titulado «Compendio de Reglas de Composición» que aparece en los extractos de la Sociedad de 1722, Art. IV, Música 1.º, pero del que lamentablemente no se ha podido disponer por el momento para su observación.

Las obras de Gamarra son:

— Himno a Nuestra S.ª a dúo, 1755 (O Gloriosa Virginum) «Sol M», dos tiples y acompañamiento.

— «Cartapacio de un juego de versos para los días de primera clase dedicados a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Versos de 1.º Tono Punto vajo (sic). Sirbe para Manuel Elizalde».

— «Sonata de 8.º Tono de Gamarra» «Sol m». Instr. Tecla.

— «Sonata de Gamarra» «La m» Instr. Tecla.

— «Sonata de Gamarra» «Do m» Instr. Tecla.

— «Sonata 2.º Tono». Allegro, «La m».

— «Verso de 5.º tono». «Do m».

También se habla como producción de Gamarra de una ópera titulada «El médico avariento» pero se desconoce el paradero de la partitura, aunque se sabe de su existencia por las actas de la Sociedad del año 1772.

Otro músico que aparece en la lista de Socios Agregados de 1766 es el Rm.º P. FRAY JOSEPH DE LARRAÑAGA, religioso Francisco y Maestro de Capilla de Aránzazu. Poco se sabe de él a excepción de lo que en un artículo de Zumalde se dice hablando de él como notable compositor y amigo del Conde. También se sabe que actuó como examinador para proveer las plazas de organistas en el Goierri Guipuzcoano. Sus obras se enumeran en el «Catálogo del Antiguo Archivo de Aránzazu» realizado en 1979 por J. Bagüés y publicado por la C.A.P. A estas obras se añaden:

¹¹ Ver apéndice II.

- «Sinfonía 1.ª All.º Andante. Gracioso. Minueto. Presto. «Fa M».
- «Minué de 5.º Tono» «Do M».
- «Salve Regina para tiple» «Sol M».
- «Sonata de órgano» «Re M».
- «La Valenciana. Tañido de órgano» «Re m».
- «Sonata de Clave». 1778. «Sol M-Re M-Sol M».
- «Sonata de Clave» «Re M» 31 de agosto de 1770.
- «Minué con su trío» «Sol M».

Para finalizar con los socios músicos de la Bascongada se cita a D. JUAN A. DRÉS DE LONBIDE cuyo nacimiento se señala en 1745 y que aparece en los Extractos de la Sociedad de 1772 siendo citado como autor de una «Dedicatoria y seis sonatas de clave y violín a la Sociedad Bascongada de Amigos del País». Aparte de ésta, otras composiciones musicales suyas son:

- «Sonata de 5.º Tono» «Do M-Sol M-Do M».
- «Sonata de 5.º Tono Punto Alto» «Re M».
- «Sonata» «Fa M».
- «Sonata de Juan VII» «Fa M».
- «Intento 4.º para órgano Trabajado en las 24 horas día tercero de la oposición que izo a la Capilla Real».
- «Magnificat à 8.º con viols, Flautas, Trompas y Oboe» 1780.
- «Responsorio 1.º de Corpus Christi à 8.º viols obs, oboese y tromps al Nostum. A la Encarnación de Madrid» 1787.

Teoría de la música

Una vez apuntado lo que sucede en el terreno de la música práctica de la Sociedad, es importante ver el papel que desempeñan los socios en lo referente al aspecto teórico de lo musical y las referencias a un planteamiento científico del mismo que se hacían.

Como introducción cabe citar el «Discurso» leído por el Conde de Peñaflorida en 1764 en el que establece con claridad las relaciones de la Música con el resto de las Bellas Artes y las Ciencias:

«Dividi después las Artes en tres clases. Las Mecánicas, que nacieron de las necesidades del hombre: las Vellas Artes efecto de la alegría y la satisfacción que acarrear la abundancia y la tranquilidad: y en la tercera las que nacieron de la necesidad y perfeccionó el gusto y participan así lo agradable y lo necesario... El ingenio deve imitar la naturaleza y satisfacer al gusto en la elección y disposición de sus partes.

Apliqué pues estos principios a la Arquitectura, a la Pintura, a la Música, y a la Poesía, y pasando a demostrar el estrecho vínculo de las artes y las ciencias, mostré la dependencia que tienen las primeras de las segundas porque estas purificando el gusto prestan medio para la ejecución...»¹².

Es importante señalar que la Sociedad dividía a sus miembros en cuatro comisiones, siendo la segunda de ellas la «Comisión de Ciencias y Artes útiles» en la

¹² Peñaflorida, Conde de. *Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Revue International del Estudes Basques. París XXI, 1930.

que se hallaba Peñafloreda y en la que se acogían la mayoría de los trabajos musicales científicamente tratados.

Dentro de este tipo de trabajos que recoge esta comisión se encuentra el artículo de Fray Joseph de Larrañaga titulado «Noticias de su Código de Mr. Rameau por el Pe. Larrañaga»¹³. Este artículo se refiere al «Code de musique pratique ou méthodes pour apprendre la musique, avec nouvelles Réflexions sur le principe sonore» escrito por Jean Philippe Rameau en 1760 y del cual puede que se tuviera en el País Vasco alguna publicación original o tal vez una copia del mismo.

La importancia que encierra este artículo es que pone a los miembros de la Sociedad como realmente interesados e informados de las importantes teorías sobre la Música escritas por Mr. Rameau, citándolo Larrañaga como modelo a seguir en la observación de fenómeno sonoro, hablando en concreto de las proporciones geométrica y armónica que rigen las relaciones entre los sonidos armónicos por referencia al principal o fundamental. A continuación enumera los siete métodos que Rameau propone en su Código para la enseñanza de la Música, refiriéndose con precisión al Bajo Continuo y al modo de hallarlo. Esto conecta así mismo a los miembros de la Sociedad con los teóricos del XVIII español que también hacen referencia en sus escritos a los trabajos del teórico francés que ya en su tiempo se utilizaban como modelo de música teórica a seguir.

También se sabe de la existencia de tratados de música teórica realizados por miembros de la Sociedad, pero al no poder disponer de los mismos su contenido es desconocido y por lo tanto se ignora el matiz que dieron a sus escritos.

APENDICE I

LA MUSICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVIII

La música española del XVIII se puede clasificar en tres grandes bloques con características propias que los definen:

- A. Música de Iglesia
- B. Música de Cámara
- C. Música Teatral

A. Música de iglesia

Las características que definen esta música son las de estar hecha para los oficios religiosos, compuesta e interpretada por un grupo de músicos especialmente contratados para ello al frente de los cuales está el Maestro de Capilla. La figura del Maestro de Capilla tiene mucha importancia en el desarrollo de esta música de iglesia, ya que es él quien compone las obras según el estilo que le parece más apropiado, pero además dirige las funciones religiosas e instruye en la mayoría de los casos a los niños cantores dependientes de la Capilla.

Otros músicos aparte de los vocalistas que son, además de los niños de cuya formación se encarga el maestro de capilla, personas adultas siempre varones, en-

¹³ PE. J. LARRAÑAGA. Com. 2. Tom. 3. Núm. 68. *Ciencias útiles. Noticia del Código de Música de Mr. Rameau*. Fondo Prestamero, Alava.

cargados de las partes graves de las composiciones vocales. También se dan músicos instrumentistas en mayor o menor cuantía según las características de las obras que se interpretan y según también el presupuesto económico de la capilla.

En la música que se practica en las iglesias con motivo de los oficios, en un principio sólo estaba permitido emplear en la composición la técnica del contrapunto que concretamente en España había alcanzado un considerable desarrollo y perfección. Pero a lo largo del siglo se va imponiendo el estilo teatral italiano en su forma oratorio para la música de iglesia. La introducción del nuevo estilo traía consigo el empleo de una nueva instrumentación y un cambio en la forma de componer, que siempre estaba al arbitrio del maestro de capilla o de las órdenes que éste recibiera de sus superiores.

Son muchas y muy importantes las capillas que produjeron música a lo largo del siglo XVIII en España, de cuyo estudio se ha encargado A. Martín Moreno con una publicación en la que da a conocer los nombres de los principales maestros y músicos de todas las capillas de España así como de su producción musical¹⁴. Una de las formas características de la producción de música de iglesia es el villancico, canción polifónica profana que para poder ser interpretada en la iglesia se compuso sobre un texto sacro.

B. Música de cámara

Esta música se refiere a la ejecutada con un número reducido de instrumentistas que interpretan obras de carácter profano para entretenimiento y diversión.

Dentro de este tipo de música hay que apreciar tres emplazamientos diferentes a nivel social:

1. Música de la Corte
2. Música de la Nobleza
3. Música de la Burguesía

1. La afición a la música de la Corte goza de amplia tradición ya desde antes del siglo XVIII, pero es ahora, y con la llegada de los Borbones, cuando entra decididamente el estilo italiano traído por los maestros italianos que provocaron un nuevo giro en la producción musical española. A la enumeración de estos músicos se ha dedicado Martín Moreno en la obra anteriormente citada.

2. Siguiendo el modelo impuesto por la Corte de aprender a hacer música, los mismos nobles se dedican a ello y contratan maestros privados para estar a la altura de las circunstancias. Entre estos maestros también se pueden encontrar músicos españoles con un estilo muy definido y de gran riqueza en la composición, pero siempre siguiendo las normas impuestas por el nuevo estilo. Un detalle que cabe apuntar es la afición a la música de J. Haydn, llegando algunos nobles a contratar sus servicios como compositor para tener obras suyas en exclusiva que interpretaban sus músicos de cámara.

3. Y, por último, con relación a la música que realizaba la burguesía, hay que señalar que se trataba de burgueses pudientes que imitaban las costumbres que

¹⁴ A. MARTÍN MORENO. *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*. Alianza Música. Madrid 1985.

practicaban los nobles. Entre estas costumbres está el amaneramiento francés en el comportamiento, de forma que se hace cada vez más natural la costumbre de reunirse en las casas con los amigos en tertulia para tratar temas de actualidad o simplemente para divertirse en los casos en que hubiera música y baile.

Pero esta costumbre de las tertulias no lleva siempre el sello de la frivolidad, ya que el grado de ésta dependía del que quisiera darle el anfitrión de la misma. Hay tertulias en las que se reúne gente estudiosa e interesada por el progreso, con grandes ideas en perspectiva que acabaron cristalizando en las conocidas Sociedades de Amigos del País. Estas Sociedades surgen por toda la península Ibérica siendo de especial interés la que fundara el Conde de Peñaflores con el nombre de Sociedad Bascongada de los Amigos del País por la especial dedicación que concedieron a la música en sus planes fundacionales primero y después en sus planes educativos. Así pues la música dentro de esta Sociedad Bascongada tenía su puesto como parte de la formación de los alumnos de la Sociedad como divertimento en las tertulias de los socios, en las fiestas populares y en los oficios religiosos.

4. La música de teatro española se vio influenciada por el estilo italiano, tanto por lo que gustaban estas obras al público en general, como por el trato de favor que recibieron siempre por parte del rey las compañías de comediantes italianas que pasaron por Madrid. Esta influencia propició el empleo del recitado y el aria (generalmente da capo) y los aires de danza, así como el empleo de un mayor número de instrumentos. Esta abundancia de música instrumental tiene como fin el captar la atención del público hacia lo que sucede en la escena y que después la música vocal expresa por medio del texto. Lo que hicieron los compositores españoles al ver el éxito que despertaban las óperas italianas en el público español fue componer siguiendo las mismas pautas que marcaba el estilo italiano.

Con el paso de los años y aproximadamente hacia el último tercio del siglo, se da por parte del público una reacción contra lo extranjero, momento en que aparecen una serie de géneros típicamente españoles como es el caso de la tonadilla escénica. La tonadilla escénica se parece bastante a la ópera cómica al no tratarse de una obra completa e independiente, sino que como los «intermezzi» italianos, se trataba de una serie de piezas con seis, ocho o más números de música y que se desarrollaban por el canto dialogado de varios interlocutores. En realidad eran los intermedios de las comedias que se interpretaban en los teatros. Esas tonadillas aparecen hacia 1750, alcanzando su máximo desarrollo entre 1770 y 1790 para decaer al final del siglo.

APENDICE II LA MUSICA FRANCESA EN EL SIGLO XVIII

Uno de los elementos que define la música francesa es su clara contraposición a la italiana, contraste éste que se viene definiendo desde comienzos del siglo. Por ello este Apéndice II va a dedicarse a definir los dos estilos, el francés y el italiano a partir de las producciones más características de ambos. Para ello se comenzará con una descripción de los géneros que se cultivan como auténtica-

mente franceses, para pasar a las producciones italianas en el Estado francés y finalmente dar una aproximación del conflicto entre ambos estilos plasmado en la conocida «Querelle del Bouffons».

La ópera francesa. Lully y Rameau

Paradójicamente es un italiano procedente de Florencia, el maestro Lully, el que va a determinar las características que debe tener la ópera francesa y cuál debe ser el estilo francés en general.

Lully (1632-1687) trabajó como músico en la corte francesa, y en un principio sigue las directrices de la escuela romana en sus composiciones, pero más adelante se decantará por un estilo netamente francés en el que ignora el preciosismo italiano dando una línea melódica bien dibujada, con pocos efectos contrapuntísticos y asentada en una estructura vertical con acordes principalmente consonantes y algunos disonantes de séptima y novena. El recitativo se adapta a la prosodia francesa y suple la escasez de adornos de la línea melódica con un desarrollo orquestal que la decora buscando el máximo de expresividad y de imágenes sonoras. Como superintendente de la música del rey Luis XIV, establece un estilo y una normativa que prohíbe la entrada a cualquier influencia italiana, monopolizando la música de la corte y de la ópera francesa hasta su muerte.

Esta influencia italiana a la que se oponía era la ejercida por las composiciones que desde el siglo XVII se venían realizando en Italia y que tuvieron su origen en las reuniones realizadas en la corte del conde Bardi en las que decidieron componer música según la métrica antigua a base de melodía y bajo cifrado combinando recitativos, arias, canciones y ritornellos dando lugar a lo que se definió como teatro lírico. Posteriormente Monteverdi sigue esta línea y crea la ópera «Orfeo» dando lugar a un estilo de composición y una escuela con características propias. Los músicos salidos de esta escuela eran los que formaban las orquestas en la corte francesa, de ahí que la influencia italiana fuese tan clara.

Volviendo a Lully, sus óperas se caracterizan por iniciarse con una obertura muy desarrollada que comienza con una parte lenta y majestuosa para seguir en allegro fugado finalizando en un retorno al tema inicial. En esta obertura se halla el germen de la sinfonía clásica que un siglo más tarde se desarrollaría.

La forma característica de la música francesa se define por la primacía de la expresión con un aria en dos partes, abundancia de música instrumental, cambios métricos importantes y un escaso empleo del contrapunto. Es una música en la que cada vez se busca más la precisión en los adornos de la melodía. Frente a este estilo típicamente francés aparecen las composiciones de los músicos italianos mucho más equilibradas en su estructuración aunque siendo menos expresivas ya que su fundamento se halla en la simetría del obstinado y en el aria 'da capo'.

A la muerte de Lully se deja sentir cada vez con más fuerza la influencia italiana por medio de Corelli que promociona las sonatas a la italiana. Y es el clavecinista francés François Couperin el que va a intentar reunir los dos gustos en su obra para clavecín. Su estilo se manifiesta a través de una línea melódica ornamentada con precisión, acompañada de una armonía límpida y arpegiada con algunas disonancias cromáticas. François Couperin vivió entre 1668 y 1733.

Semejante a Couperin en esta evolución entre los dos estilos se presenta Jean Philippe Rameau (1683-1764). Una característica común a los dos es su preocupación por la pedagogía de la música habiendo escrito cada uno de ellos métodos para tocar adecuadamente al clavecín¹⁵. Esto tiene gran importancia para la música francesa ya que en este tiempo uno de sus mayores logros fue el desarrollo del clavecín y de su técnica que se realizó de forma paralela a la gestación de la ópera francesa.

Una de las primeras óperas francesas fue «Les Elements» de Destouches (1699) escrita en colaboración con el libretista Delalande y en la que introduce muchas novedades armónicas.

También se va desarrollando la ópera ballet que consistía en una serie de intrigas que se producen en diferentes actos con arias, recitativos, coros y ballets. Las primeras óperas-ballet fueron «Issé» y «L'Europe Galante» de Campra sobre un texto de La Motte. Este tipo de obras se siguió componiendo a la vez que se siguen produciendo grandes óperas francesas.

Uno de los principales autores de ópera francesa es el propio Rameau que al principio tuvo que escribir música para teatro, principalmente ballets además de ser organista de la iglesia de la Sainte Croix de París, pero el mecenazgo del financiero la Pouplinière le mantuvo durante veinticinco años permitiéndole a partir de los 50 años componer obras maestras del género operístico que le han dado fama universal. Las más importantes a destacar de todas ellas son:

- «Hippolyte et Aricie» (1733).
- «Les Indes Galantes» Ballet en cuatro actos sin continuidad temática (1735).
- «Cástor et Pollux» (1737).
- «Les Fêtes d'Hebé» Ballet (1739).
- «Dardanus» (1739).

La música de Rameau fue calificada de 'savante' por sus contemporáneos, lo que unido a su complejidad para ser ejecutada le valió la acusación de italianista, geométrica y mecánica, negando expresividad a su música. Por ello, cuando Rameau compone su ópera-ballet «Les Indes Galantes» acompaña la edición con una anotación en la que se define como discípulo de Lully diciendo:

«Je tâche de l'imiter (Lully) en prennant comme lui la belle et simple nature comme modèle...»

A pesar de todo la polémica entre lullistas y ramistas va a continuar.

También en 1740 Rameau se introduce en el campo de la ópera bufa con «Platée ou Junon jalouse».

El estilo que define estas composiciones de Rameau se asemeja al de Lully, cuidando Rameau por su parte la minuciosidad en la declaración apropiada y en la notación rítmica exacta en los recitativos, que se mezclan con arias más melódicas, coros e interludios instrumentales. En el tratamiento que da a la melodía se aprecia un fuerte enraizamiento en la armonía con frases melódicas triádicas en las que siempre subyace una proyección armónica. La armonía típica que se escucha

¹⁵ F. COUPERIN. *L'Art de toucher le Clavecín.. Méthode pour la mécanique del doigts*, Anexo de *Second Livre de Clavecín*, de J. P. Rameau. 1724.

es la que sigue la relación Mayor-menor, y también dominante y subdominante junto con acordes secundarios e inversiones. Utiliza la armonía como recurso expresivo que subraya y a veces supera al mismo texto. Además alcanza una innovación en la forma jugando con los solistas y el coro buscando siempre la frialdad, la contención y la proporción armónica y racional por oposición al boato italiano. Este músico sigue componiendo óperas hasta que en 1752, año en que estalla la llamada «Querelle des Bouffons» es atacado por los enciclopedistas y los filósofos y no compone desde entonces nada más que piezas en un solo acto que se representan en Fontainebleau.

Las características que definen sus composiciones son el empleo del recitativo secco, *accompagnato* y *arioso*. Las arias pueden ser a la italiana (*da Capo*) y a la francesa, es decir en dos partes en las que la primera va del tono principal al de la dominante, y la segunda parte vuelve al tono inicial. Los coros están muy bien trabajados y desempeñan un papel importante. Realiza innovaciones en orquestación al trabajar tesituras amplias así como nuevas técnicas como la de las cuerdas dobles y el *pizzicato*.

Los conciertos privados

Continuando con el panorama musical en Francia en el siglo XVIII, conviene señalar que no es solamente la música operística la que se produce en este momento, sino que también se dan con gran profusión los Conciertos Privados organizados por nobles y burgueses adinerados como por ejemplo la duquesa de Maine anfitriona de las famosas «Nuits des Sceaux» y Mr. de la Pouplinière que fomenta este tipo de conciertos en su «Hôtel» de la Rue Richelieu.

En estos conciertos se cultiva la cantata francesa, forma nacida directamente de la cantata italiana y que Brossard define así en su «Dictionnaire»:

«Cantata, au pluriel Cantate. On commence à rendre ce terme français par celui de la cantate. C'est une grande pièce dont les paroles sont en italien, variée de recitatifs, ariettes et de mouvements différents, pour l'ordinaire à voix seule et basse continue, souvent avec deux violons et plusieurs instruments».

Al adaptarse la cantata al estilo francés sigue siendo a una o dos voces, con una instrumentación muy ligera, con continuo, uno o dos violines y una o dos flautas. Más tarde se añade un oboe. La duración no excede los veinte minutos.

También dentro de este tipo de conciertos privados se incluyen los teatros de la corte fomentados por Mme. de Pompadour, así como las manifestaciones musicales de la Chapelle du Roi en donde se cultiva el motete siguiendo el estilo contrapuntístico italiano en su composición con bajo obstinado y vocalizaciones jubliatorias.

Los conciertos espirituales

Otra demostración del ambiente musical que se vivía son los Conciertos Espirituales que se daban los días en que a causa del culto no se podían dar conciertos profanos. El encargado de organizar estos conciertos era Anne Danican, conocido bajo el pseudónimo de Philidor. Con motivo de estos conciertos se va a

producir un gran desarrollo del virtuosismo del violín. Leclair, un gran virtuoso del violín desarrollará el concierto para violín solista. Otro instrumento que también destaca en estos conciertos es la flauta.

La forma que se conserva en el desarrollo de las ejecuciones es la suite tal y como era propuesta por los clavecinistas, tomando además formas nuevas como la *sonata da chiesa* y la *sonata da camera*. Estas sonatas son para uno o dos violines o flautas con bajo continuo. De la ampliación de esta forma sonata en 1748 se pasa a la forma Sinfonía.

También es importante señalar el gran desarrollo del violoncello como instrumento solista que hasta este momento había estado relegado por la viola.

Opera cómica. El estilo italiano

Lo que hasta aquí se ha referido de la música francesa es lo que se considera una música para las élites, para grupos reducidos, en los que se producía una música netamente francesa a partir del estilo de Lully, aunque es una música que con el paso del tiempo se va enriqueciendo con la incorporación de elementos italianizantes así como por la introducción de novedades de tipo armónico, alcanzando así la música francesa un importante desarrollo. Uno de los compositores que se señala como figura clave en esta evolución es Rameau con sus importantes aportaciones en el terreno teórico como en el práctico musical. Todo ello trajo consigo lo que se dio en llamar el «haut goût» en la ópera y en la corte.

Paralelamente se desarrolla en la plaza pública y en los grupos de comediantes italianos de París una nueva serie de espectáculos de música, de la fusión de los cuales nacerá la Opera Cómica que presenta unas características formales menos complicadas que la ópera francesa y que los filósofos defenderán y utilizarán como pretexto para atacar el gusto francés y con él a la nobleza y las instituciones.

Lo que realmente sucede en la plaza y en la comedia italiana es que se parodian las grandes óperas francesas haciendo burla descarada de los personajes de la corte. En estas representaciones se alternaba la música con el diálogo, momento en que se aprovechaba para satirizar situaciones cortesanas. Por esto el rey optó por prohibir los diálogos teniendo que limitarse las nuevas producciones a monólogos y canciones. Las canciones son de carácter cómico y su procedencia se halla en la parodia de las óperas francesas de éxito, en los vaudevilles que son temas populares con el texto alterado y adaptado a la nueva situación, y en algunos casos en composiciones con música original de dúos, solos, conjuntos y danzas seguidos de un coro final. Los comediantes italianos hacen su aparición en París en 1721 pero al ser sus representaciones en lengua extranjera no tienen demasiado éxito de público, pero ya definen un estilo que al cabo de algunos años imitarán los compositores franceses de la vanguardia, utilizando para estas composiciones un gran aparato orquestal.

A partir de 1752 se va a producir un importante cambio en la ópera cómica a raíz de la llegada a París del grupo «Bouffons» que interpretaban óperas bufas. El nacimiento de este género musical llamado ópera bufa hay que situarlo en Venecia y Nápoles a comienzos del siglo XVII, como producto de los «intermezzi» que se intercalaban entre los grandes actos de las obras serias. Ya ante-

riormente habían estado en 1746 estos comediantes en París interpretando «La Serva Padrona» de Pergolesi (compuesta en 1733) sin demasiado éxito, pero al volver a interpretarla en 1752 el éxito es tal que continúan interpretando óperas de este estilo con personajes típicos de la comedia italiana como criadas, intrigantes, etc. La acción se desarrolla en un ambiente burgués y campesino abandonando los temas mitológicos y grandiosos de la ópera seria.

Concretamente los personajes de la famosa ópera de Pergolesi que era una de las de mejor calidad de las que se interpretaban en su tiempo, eran tres, uno de ellos mudo. El total musical abarca unas doce melodías enlazadas por recitativos. Las frases musicales son cortas y la armonía es simple y solamente para el acompañamiento.

Estos libretos italianos se diferenciaban de los que se representaban en la plaza al realizarse las composiciones de ópera cómica francesa en que eran sólo para ser puestos en música excluyendo los textos hablados. En el campo musical estas óperas bufas se caracterizan por tener arias y arietas de línea melódica sencilla y a veces elegante que se enlazan por medio de recitativos (secco y accompagnato) cantados de modo que la música sea ininterrumpida.

Uno de los autores franceses a destacar en este género es Philidor (François André) hermano del fundador del Concierto Espiritual. La principal obra de este compositor es «Le Marechal Ferrant» puesta en música sobre un texto de Quétant en el año 1760.

La obra de Philidor tiene el estilo francés heredado de Lully y Rameau, con firmes ideas melódicas, justeza de expresión y armonía. La influencia italiana se encuentra en los recitativos rápidos con modulaciones imprevistas. Es importante señalar que Philidor mantiene lazos de amistad con algunos filósofos, entre ellos Diderot.

Los filósofos. La Querelle des Bouffons

Al llegar al punto más preciso de la comparación del estilo italiano y el francés se hace inevitable la referencia al conflicto conocido como «Querelle des Bouffons».

Lo primero a señalar es la aparición en la vida pública francesa de un grupo de filósofos de diferentes ideologías que bajo el título de «Republique des Lettres» se reúnen para crear una secta organizada contra la tradición. Entre estos filósofos se contaban algunos extranjeros como el alemán Grimm y el suizo Rousseau que para entrar en el grupo trabaron relación previamente con Diderot.

A raíz de la ópera «Omphale» de Destouches en 1732 (Destouches era por entonces el director de la Ópera de París), Grimm publica en Le Mercure de France la «Lettre sur Omphale» en que se posiciona favorablemente en pro de los italianos aunque refiriéndose de modo respetuoso a los compositores franceses.

El mismo Grimm algún tiempo más tarde escribe un segundo panfleto titulado «Le Petit Prophète de Boemischbroda» en el que se manifiesta agresivamente a favor de los italianos atacando con dureza a los músicos franceses, seguramente influenciado en el estilo por el filósofo Diderot.

Las posiciones en favor de una y otra música se van decantando y Rousseau en sus «Confessions» lo explica así:

«Tout Paris se divise en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'Etat ou de religion. L'un plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches des femmes, soutenait la musique française; l'autre plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des vrais connaisseurs, des gens à talents, des hommes de génie. Son petit peloton rassemblait à l'Opéra, sous la loge de la Reine. L'autre parti remplissait tout le reste du parterre et de la salle; mais en foyer principal était sous la loge du Roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis célèbres dans ce temps-là, de 'Coin du Roi' et de 'Coin de la Reine'.»

En medio de estos dos frentes aparece Rameau abogando por la universalización y por el establecimiento de la regla de hierro que propicie la armonía, es decir el acorde natural, mientras que los enciclopedistas lo que buscan es la puntualización cultural, el ingenio de cada uno y la declamación melódica.

Aunque Rousseau era el encargado de los artículos sobre música de la Encyclopédie, sus conocimientos de música no pasaban de ser los de un aficionado. Aun así con su ánimo de destacar, presentó en L'Académie des Sciences valiéndose de las influencias de su amigo Réaumur, una memoria sobre un nuevo sistema de notación musical¹⁶ que consistía en dar a cada grado correspondiente de la gama una cifra y lo mismo con los ritmos, la tonalidad, etc. Los académicos no encontraron su trabajo ni nuevo ni útil.

Entre los artículos que Rousseau escribe cabe apuntar la «Dissertation sur la musique moderne» y la «Lettre sur la musique française» en la cual concluye que la música francesa no existe ni ha existido nunca. Por este escrito recibió infinidad de contestaciones y en especial uno de ellos del mismo Rameau bajo el título «Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe» (1754). A este artículo le seguirán otros varios referidos a los errores de L'Encyclopédie en materia de música y que se citan en el Apéndice dedicado a la producción teórica de Rameau.

Pero Rousseau también es compositor, y su obra de más éxito fue «Le Devin du Village» escrita al estilo italiano y representada en la Opera de París. También escribió un ballet titulado «Les Muses Galantes» que se ejecutó en una fiesta de Mr. La Pouplinière a la cual acudió Rameau quien incómodo por lo que oía primero afirmó que aquella música no podía haber salido de la mano de Rousseau y que seguramente la había realizado con la ayuda de algún músico profesional cuyas correcciones se hacían palpables.

Otro de los enciclopedistas dedicado a escribir sobre música es Voltaire, pero éste no concluye en ningún momento en favor de franceses o italianos, sino que sus escritos apuntan más hacia la tragedia griega.

Diderot en cambio, en su crítica a la música francesa llama a Lully el «Do-mi-do-sol» y a Rameau el «Do-re-mi-fa-sol-la-si-do-do» queriendo significar el empleo que éste hacía con bastante frecuencia de la disonancia. Además de

¹⁶ J. J. ROUSSEAU. *Projet concernant de nouveaux signes pour la Musique*. 1742.

ésto se refiere a Rameau en su novela «El Sobrino de Rameau» haciendo de él la siguiente descripción:

«Es el sobrino de ese músico célebre que nos ha liberado del canto llano de Lully que llevábamos más de cien años salmodiando; que ha escrito tantas visiones ininteligibles y verdades apocalípticas sobre la teoría de la música, en las cuales ni él ni nadie ha comprendido nunca nada, y de quien conservamos algunas óperas con cierta armonía, fragmentos de canto, ideas deshilachadas, estruendo, vuelos, triunfos, lanzas, glorias, murmullos, victorias hasta la saciedad, algunas danzas que durarán eternamente, y quien, tras enterrar al florentino, será a su vez enterrado por los virtuosi italianos, los cuales él ya presentía, pues se tornó sombrío, triste, huraño; ya que nadie ni siquiera una hermosa mujer que amanece con un grano en la nariz se amarga tanto como un autor amenazado de sobrevivir a su reputación...»

Por último D'Alembert es el único enciclopedista con una sólida formación en teoría musical, que realizó una exposición científica de los trabajos sobre armonía de Rameau en «Elements de Musique théorique et pratique selon les principes de Mr. Rameau» en el año 1752. Pero con el paso del tiempo y a raíz del posicionamiento de los filósofos en el conflicto planteado por el estilo francés y el italiano acabó atacando la música que Rameau escribía y defendiendo las composiciones italianas.

BIBLIOGRAFIA

- E. FUBINI. *La Estética musical del XVIII*. Barral. Barcelona 1977.
- A. MARTIN MORENO. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Instituto de Estudios Orensanos 'Padre Feijoo'. Orense 1976.
- P. DEMERSON, J. DEMERSON y F. AGUILAR PIÑAL. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII*. Guía del Investigador.
- J. DE URQUIJO. *Los Amigos del País según cartas y documentos inéditos del XVIII*. Revista Internacional de Estudios Vascos 1926.
- J. GARATE. *Miscelánea*. Boletín RSVAP 1972.
- L. SILVAN. *La vida y la obra del Conde de Peñaflores (fundador de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País)*. San Sebastián 1971.
- J. BAGÜES. *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Caja de Ahorros Provincial. San Sebastián 1979.
- J. BAGÜES (Ponencia). *El Conde de Peñaflores, impulsor de la Ilustración Musical en el País Vasco*. San Sebastián 1985.
- A. MARTIN MORENO. *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*. Alianza Música. Madrid 1985.
- P. DAVAL. *La Musique en France au XVIII^e Siècle*. Ed. Payot. París 1961.
- J. P. RAMEAU. *Traité de L'Harmonie reduite a ses principes naturels*. Imp. Ballard. París MDCCXXII.
- J. P. RAMEAU. *Treatise on Harmony. Trad. y notas de P. Gosset*. Ed. Dover. Nueva York 1971.