

Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII

Parámetros para estudios comparativos entre Francia y España¹

Louis Jambou

Université de la Sorbone, Paris IV

luis.jambou@free.fr

Resumen

El autor de este artículo parte, como premisa previa, de la práctica ausencia de estudios previos sobre la relación musical entre los dos países. Plantea luego el marco general, partiendo, en primer lugar, de la potencialidad militar en relación con el conflicto de ambas naciones por el dominio de Flandes e Italia, que termina en 1659 con la Paz de los Pirineos y el nacimiento de un nuevo equilibrio europeo. En segundo lugar, examina la índole de las políticas matrimoniales, a través de las cuales se observa un mutuo intercambio cultural; y termina con el acercamiento a la afición filarmónica de los monarcas de ambas naciones. Desciende luego a la comparación entre los géneros (música vocal, música instrumental, teatral y litúrgica), los instrumentos, la estilística, los lenguajes (monodia, polifonía, polioralidad expresiva) y los recursos retóricos, añadiendo una interesante hipótesis final sobre el mutuo acercamiento real y asimétrico de ambos países, entre los parámetros musicales propios.

Palabras clave: música cortesana española y francesa; uso musical de la política; asimetría de la visión de la música barroca, a partir de 1640, como también las catedrales de Lisboa, Évora, Braga y Coimbra; los géneros cultivados son el litúrgico en latín, con especial atención al *concertato* policoloral; los villancicos, fructuoso campo de experimentación tipológico-

1. Esta ponencia es síntesis, ampliada y modificada, de varios ensayos anteriores, entre los cuales citamos: 1) «El primer barroco musical (1600-1660) en Francia y España: parámetros para estudios comparativos». Se leyó con motivo de *El Barroco musical hispànic. Estat actual de la recerca. 13-18 de juliol de 1998*, organizado en Canet de Mar por el Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas de la UAB; 2) «Musique et Pouvoir dans les relations entre les monarchies de France et d'Espagne au XVII^e siècle», *Le Jardin de Musique*, Paris, *Association Musique ancienne en Sorbonne*, 2004/1, p. 45-57. Coincide su redacción final con la ponencia «La música entre Francia y España en el siglo XVI. Calas para un estudio», pronunciada con motivo del *Simposio Internacional. Las relaciones musicales entre España y Francia. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Granada, 27-30 de junio de 2007 (en prensa). Véase también la visión general de la percepción de la música española por parte de los viajeros o músicos franceses en «Les représentations de la musique espagnole dans des écrits français du XVII^e siècle: de la statistique à la métaphore», *Échanges musicaux franco-espagnols. XVII-XIX^e siècles*, Paris, Klincksieck, Les Rencontres de Villecroze, IV, 2000, p. 13-59.

ca; los *tonos humanos*, la música escénica, y la música instrumental, especialmente la orgánica.

Résumé. *Les axes de la musique française de la première moitié du XVII^e. Paramètres pour des études comparatives entre la France et l'Espagne.*

L'auteur de cet article part de la prémisse de la presque absence d'études précédentes sur la relation entre les deux pays dans le domaine de la musique. Il présente ensuite le cadre général, en premier lieu à partir de la potentialité militaire en relation avec le conflit des deux nations pour la domination des Flandres et de l'Italie, s'achevant en 1659 par la Paix des Pyrénées et la naissance d'un nouvel équilibre européen. En second lieu, il examine la nature des politiques matrimoniales à travers lesquelles s'observe un échange culturel mutuel; finalement, il fait un rapprochement entre le goût pour la philharmonie des monarques des deux nations. Il entreprend ensuite une comparaison entre les genres (musique vocale, musique instrumentale, théâtrale et liturgique), les instruments, la stylistique, les langages (monodie, polyphonie, polychoralité expressive) et les ressources rhétoriques, en ajoutant une intéressante hypothèse finale sur le rapprochement mutuel et asymétrique des deux pays, entre leurs propres paramètres musicaux.

Mots clé: musique de cour espagnole et française; usage musical de la politique; asymétrie de la vision de la musique baroque, à partir de 1640, ainsi que les cathédrales de Lisbonne, Évora, Braga et Coimbra; les genres cultivés étant le liturgique en latin, avec une spéciale attention sur le *concertato* polychoral; les chansons populaires de Noël, un champ fructueux d'expérimentation typologique; les *tonos humanos*, la musique scénique, et la musique instrumentale, spécialement la musique d'orgue.

Abstract. *The pivotal ideas of the French music of the first half of the XVII century. Parameters for comparative studies of France and Spain.*

As the basis of his argument, the author of this article uses the virtual absence of previous studies on the musical relationship between the two countries. He then considers the general framework, starting from, firstly, the military potentiality regarding the conflict between the two countries for the control of Flanders and Italy, which came to an end in 1659 with the Treaty of the Pyrenees and the birth of a new equilibrium in Europe. Secondly, he examines the nature of matrimonial policies, through which a mutual cultural exchange can be observed; and he concludes by addressing the philharmonic interest of the Monarchs of both nations. He compares genres (vocal music, instrumental, theatre and liturgical music), instruments, style, languages (monody, polyphony, expressive multichorus) and rhetoric resources, adding an interesting final hypothesis about the real and asymmetric mutual rapprochement of both countries, between the musical parameters themselves.

Key words: Spanish and French courtesan music; musical use of politics; asymmetry of the vision of baroque music from 1640 onwards, as well as the Lisbon, Évora, Braga and Coimbra cathedrals; the genres developed are the liturgical in Latin, in particular the multichoral *concertato*; carols, a successful field of typological experimentation; *human tones*, stage music, and instrumental music, especially organ music.

Zusammenfassung. *Die Angelpunkte der französischen Musik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Parameter für Vergleichsstudien zwischen Frankreich und Spanien*

Der Autor dieses Artikels geht als Prämisse von der fehlenden Erfahrung durch vorangegangene Studien über die musikalische Beziehung zwischen den zwei Ländern aus. Er legt

dann den allgemeinen Rahmen dar und geht zuerst von der militärischen Leistungsfähigkeit in Bezug auf den Konflikt beider Länder durch die Dominanz von Flandern und Italien aus, die 1659 mit dem Pyrenäischen Frieden endet, sowie der Entstehung eines neuen europäischen Gleichgewichts. Zweitens untersucht er den Charakter der politischen Ehe, worin ein gegenseitiger kultureller Austausch zu beobachten ist, und endet mit der Annäherung an die philharmonische Vorliebe der Monarchen beider Nationen. Danach folgt ein Vergleich der Gattungen (Vokalmusik, Instrumentalmusik, Theater- und liturgische Musik), der Instrumente, der Stilistik, der Sprache (Monodie, Polyphonie, ausdrucksvolle Mehrchörigkeit) und der rhetorischen Ressourcen. Er fügt eine interessante Schlusshypothese über die gegenseitige reale und asymmetrische Annäherung beider Länder innerhalb der musikalischen Parameter hinzu.

Schlüsselwörter: spanische und französische Hofmusik; musikalische Nutzung der Politik; Asymmetrie der Sicht der Barockmusik, ab 1640, wie auch die Kathedralen von Lissabon, Évora, Braga und Coimbra; die kultivierten Gattungen sind die Liturgie in Latein, mit besonderem Augenmerk auf das mehrchörige *Concertato*; die Volkslieder, fruchtbares Feld des typologischen Experimentierens; die *menschlichen Tonlagen*, die Bühnenmusik und die Instrumentalmusik, besonders Orgelmusik.

I. Triple nivel de lectura histórico-musical

En su intento de estudio comparativo entre Francia y España este ensayo se caracteriza, en su aspecto meramente musical, al contrario de su aspecto general e histórico, por la casi ausencia de estudios previos generales sobre el tema². Esto puede acarrear, en un terreno por desbrozar, consecuencias poco gratas y ser freno a conclusiones apresuradas. Resumiremos en primer lugar los aspectos generales y, por ello mismo, trataremos de acentuar la relación que pudo existir entre los acontecimientos y la vida musical en un triple nivel histórico. Luego pasaremos a examinar aspectos musicales concretos.

a) *La política de las armas entre las dos naciones.* En realidad se trata de una guerra larga y entrecruzada, durante decenios, por el dominio de las tierras de Flandes por una parte y, por otra, el dominio de las de Italia³. Ambas tienen sus raíces en los albores de la época moderna, es decir a finales del siglo XV, cuando Luis XII emprende sus campañas de Italia contra las posesiones españolas. El punto final de este período empieza, durante la guerra de los treinta años, en 1635, cuando Francia declara una guerra abierta a España, marcada por la batalla de Rocroi en

2. Como se verá por las notas bibliográficas, no faltan estudios parciales, que parecen multiplicarse en los últimos lustros.
3. Para este marco general, Danièle Becker examina las miradas cruzadas de ambas naciones en el teatro español y el *ballet de cour* francés en «Images de la France et de l'Espagne dans le ballet de cour français et dans le théâtre espagnol de la première moitié du dix-septième siècle», *Le théâtre et l'Opéra sous le signe de l'Histoire*, París: Klincksieck, 1994, p. 53-73. *Id.*, «La musique espagnole à la cour de France au XVII^e siècle», *Deux siècles de Relations hispano-françaises. De Comynnes à Madame d'Aulnoye* (éd. Henri Pageaux). París: l'Harmattant, 1987, p. 1-83.

1643, y se prolonga el conflicto hasta el tratado de Wesfalia (1648), que culmina y clausura la Paz de los Pirineos (1659), y la puesta en marcha de un nuevo equilibrio europeo. A escala europea, esta Paz de los Pirineos fue, según palabras de Henry Kamen, el «gozne ominoso que señaló el final de la hegemonía de España en Europa y confirmó el auge de Francia»⁴. En Europa la preponderancia francesa sucede durante la segunda mitad de siglo —es decir, durante el reinado de Luis XIV—, a la preponderancia española. El movimiento de báscula —analizado por Braudel⁵— entre el sur mediterráneo y los países nórdicos, empezado a finales del siglo XVI, se ha consumado a mediados del siglo XVII en aras a la nueva potencia del trono de Francia. Curiosamente y de modo aparentemente contradictorio, durante la primera mitad de siglo, ya que las relaciones son conflictivas entre ambas naciones, España comparte con Italia una influencia duradera sobre el mundo literario francés, marcando sobre todo dos campos: el del teatro y el de la novela⁶. Ahora bien, en este movimiento de báscula político, la música estuvo aparentemente ausente entre ambos países. Sin embargo, esta mera afirmación no es tan tajante como para no admitir excepciones.

b) *La política matrimonial monárquica* marca la vida de las naciones y son momentos privilegiados para observar la penetración cultural de las naciones en otros países. Son momentos de intercambios y de claros agasajos, en los que no puede faltar la música y sus manifestaciones bailadas. También aquí el siglo XVII queda dividido en dos mitades, marcadas por el año 1660. Durante la primera parte dos matrimonios unen la Casa española de los Habsburgo con la de los Borbones franceses. En 1615 Ana de Austria, hija de Felipe II, se casa con el príncipe Luis XIII. En 1660, consecuencia prevista por la Paz de los Pirineos, María Teresa, hija de Felipe IV, se casa con el joven Luis XIV. En ambos casos, las ceremonias se acompañan con fiestas teatrales y musicales, ya conocidas. En el primer caso, la nueva reina de los franceses va acompañada por una compañía teatral en la que no faltan los músicos. En el segundo caso, en 1660, las fiestas dan lugar a nuevos estrenos de ópera para los cuales triunfa sobre todo Italia, el compositor Cavalli, ya que España no logra exportar (tampoco se sabe si fue intención suya) las dos obras de Calderón/Hidalgo escritas con este motivo⁷. Si el primer matrimo-

4. KAMEN, Henry. *Una sociedad conflictiva. España, 1469-1714*. Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed., 1995, p. 420-421.

5. BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Collin, Références, 1990.

6. Ver las actas del coloquio, y la bibliografía de sus ensayos: *L'Âge d'or des influences espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche. 1615-1666*. Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1991.

7. Estas obras son *La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan*. Muchos ensayos de Danièle Becker enfocan las relaciones musicales, desde la perspectiva del teatro lírico sobre todo,

nio no parece haber dejado otro rastro que la aparición de unos bailes españoles, el segundo, por las múltiples manifestaciones a que da lugar —bailes/ballets, comedias, fiestas musicales, conciertos— parece haber dejado una huella directa —y no por el canal italiano— en la música francesa que llega hasta la tercera entrada del *Ballet des Nations* del *Bourgeois gentilhomme* (1670) de Lully⁸.

Después de este matrimonio y hasta la nueva dinastía de principios del siglo XVIII, los intercambios se hacen en sentido contrario en un movimiento de vaivén, es decir, desde Francia hacia España. En 1679 Carlos II se casa con María Luisa de Orleáns, sobrina de Luis XIV. Con este motivo, una compañía de unos cuarenta músicos bajo la dirección de Farinelli, compositor, y Marie-Anne Cambert, clavecinista e hija del fundador de la *Académie Royale de Musique*, se desplaza a Madrid. El compositor tendrá que componer «toda la música, sinfonías y danzas que se le mande para el divertimento de sus Magestades»⁹. Se trata, pues, de una compañía apta a representarlo y tocarlo todo: obras vocales e instrumentales, pero fundamentalmente, obras líricas basadas en el modelo de la tragedia lírica francesa. La intención «misionera» y conquistadora de esta compañía queda manifiesta, pero este intento no es único. Efectivamente, éste se repite con el cambio de dinastía ya que con motivo de la boda del nuevo rey Borbón, Felipe V, Henry Desmarest representa en Barcelona, en octubre de 1701 y entre otros espectáculos, un *Divertimiento para el matrimonio del Rey de España*. Esta compañía permanecerá algunos años en la Corte madrileña, hasta que sus miembros vuelvan progresivamente a su tierra¹⁰.

entre Francia y España durante la segunda mitad de siglo. Entre ellos citemos: «Cadmio y Harmonía. De la *tragédie en Musique* versallesca a la Fiesta Real y la Zarzuela madrileñas», *Teatro del siglo de oro*, en Homenaje a Alberto Navarro González, Kassel, Reichenberger, 1990, p. 41-52. «El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II, *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*, vol. II, *Dramaturgos y géneros de las postrimerías* (ed. de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez), p. 409-434; «Acis et Galatée dans la théâtre lyrique européen de 1686 à 1752», *Tbâtre, Musique et Arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovia, 23-28/9/1996, ed. Universitaria, Kazimierz Sabik, p. 39-62. Sobre la ópera en España para este siglo véase también Louise Stein, *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods. Music and Theatre in the Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993. Cf. también Francesc Bonastre, *Celos aún del Aire matan*. Edición Crítica y Práctica de Música y Texto. Madrid: ICCMU-SGAE, 2000.

8. COHEN, Albert. «Spanish National character in the Court ballet of Jean-Baptiste Lully», *RedeM*, XVI, 1993/5, p. 2976-2987.
9. BENOIT, Marcelle. «Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne», *Revue Musicale*, 226, 1955, p. 48-60; JAMBOU, Luis. «Problemática de la literatura guitarrística entre Francia y España durante la segunda mitad del siglo XVII», *La guitarra en la historia* (2). Córdoba: La Posada, 1991, p. 85-109.
10. ANTOINE, Michel. *Henry Desmarests (1661-1741). Biographie critique*. París: Picard, 1965; Bortineau, Yves. *L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Bordeaux, 1960, p. 304-306; JAMBOU, Louis, *op. cit.*, p. 100-102; *Henry Desmarests. Les Petits Opéras. La*

Cabe resumir lo dicho a grandes rasgos, dejando aparte la circulación invisible de las obras. Hasta 1660 España, con motivo de los matrimonios reales, exporta a Francia compañías de teatro, acompañadas por músicos y bailarines. Durante la segunda parte hasta principios del siglo XVIII, Francia, en parecidas circunstancias, envía a España compañías de música aptas para la representación de la nueva tragedia lírica. Las primeras se destinan preferentemente a representaciones teatrales, con intermedios y acompañamientos musicales; las segundas, a representaciones líricas de nuevo cuño: la tragedia lírica francesa.

Naturalmente, la intención primera de tales empresas es la de formar un séquito ameno y divertido para la nueva residencia de la reina, en las cortes de tradiciones culturales distintas. Otra intención es también la de fomentar en el nuevo reino (Francia o España) un foco de irradiación y de expansión para la cultura, y de modo peculiar, la música del país de procedencia. Un estudio detallado de estas misiones musicales y culturales dejarían ver que fueron limitadas en el tiempo y, aparentemente, fracasaron en su intento oculto en lo que se refiere a las de 1615, en París —a no ser que se considere la edición del método de guitarra de Luis Briceño, y sus hipotéticas consecuencias, como continuación de ella, y 1679, en Madrid.

Al contrario, los séquitos de las reinas de 1660 y 1701 parecen haber dejado huellas directas o indirectas en una y otra capital. De las diez «Comédie Ballets» que fueron fruto directo de la colaboración de Lully con Molière, tres se inspiran en España, de las cuales una (*Le Mariage forcé*) ha perdido gran parte de su música. En el *Ballet des Muses* (1666) participan los españoles de la compañía que acompañó a la infanta María Teresa a la Corte francesa. Esta obra instrumenta un concierto *des Espagnols avec des harpes et guitare*, dos instrumentos emblemáticos de la música española de la segunda mitad del siglo XVII. La tercera entrada del *Ballet des Nations* del *Bourgeois gentilhomme* (1670), ya ausente de París la compañía española de teatro, está impregnada de estilo español, que luego desaparecerá de la música de Lully¹¹.

Más adelante, a principios del siglo XVIII, no cabe duda de que la influencia francesa penetra no tanto en la ópera —como hubiera sido consecuencia directa—, sino en la música guitarrística o para tecla de

Diane de Fontainebleau (ed. Jean Duron, introd. Nathalie Berton), Ed. du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1998, p. 89-99. Las otras obras estrenadas con este motivo son: *Idille sur le retour du roi d'Espagne à Madrid* y *Idille pour la fête du roi d'Espagne*; MORALES, Nicolas. «L'exil d'Henry Desmarests à la cour de Philippe V, premier Bourbon d'Espagne (1701-1706)», *Henry Desmarests (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*. Liège: Mardaga, col. Musique-Musicologie, 2005, p. 33-73.

11. COHEN, Albert. «Spanish National character...»; FLÓREZ, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006.

las colecciones españolas¹², influencia ya presente en un tiento orgánico del aragonés Andrés de Sola, que muere en 1696¹³.

Pese a estas huellas que se encuentran en ambos países, queda claro, sin embargo, que se trata de influencias breves en el tiempo, que convendría estudiar para conocer si las modificaciones estilísticas sufridas impregnan más, y en una duración más larga, la música de uno y otro país.

Finalmente, para reanudar con el eje histórico-político de este capítulo, estos intercambios dibujan una frontera, marcada por el desplazamiento del poderío europeo hacia Francia: hasta la boda de Luis XIV parece que el teatro español, luego su música —la de la *comedia*— influye en la vida cultural francesa. Al contrario, durante la segunda mitad de siglo, se produce una corriente contraria hacia la exportación a Madrid del modelo francés de la ópera, sin resultado obvio en la música española¹⁴.

- c) Queda otro aspecto general por evocar: *la afición filarmónica de los monarcas de ambas naciones*. A grandes rasgos, se puede trazar un paralelismo temporal entre esta afición y la política matrimonial del siglo. Efectivamente, entre los reyes españoles de esta centuria, uno, Felipe IV (1621-1665), destaca más que los otros dos —Felipe III y Carlos II— por sus habilidades musicales, tanto en el terreno de la práctica vocal o instrumental, como en la misma composición. En este segundo aspecto, Ruiz de Robledo declara en su *Laura de música eclesiástica* (1640) que «ha compuesto admirablemente muchas obras de latín y romance, tan airosas o científicas que adornan», añadiendo que no ignora los géneros, cromático o enarmónico, resucitados por los músicos del Renacimiento¹⁵. Asimismo, Vincenzo Giustiniani, en su *Discorso sopra la musica*, escrito en los años 1628-40¹⁶, afirma que el mismo Felipe IV y sus dos hermanos no vacilaban en cantar y tocar su parte de viola o de vihuela de arco con otros músicos entre los cuales figuraba el boloñés Filippo Piccinino. Además, se entregaba a la composición de obras no

12. RUSSEL, Craig H. «Imported influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain»; *España en la Música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, I, p. 385-403.
- CARRERAS, Juan José. «L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)», *Échanges musicaux franco-espagnols, XVIIe-XIXe siècles*. Paris: Klincksieck, Les Rencontres de Villecroze, IV, 2000, p. 61-82.
13. OTTO UTHENTAL, Lars. «Nuevos descubrimientos en el ms 1577 de la Biblioteca Municipal de Oporto», *Nassarre*, XIX/I, 1998, p. 185-186; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lotear. *La Escuela de Zaragoza en el siglo XVII. Andrés de Sola y Sebastián Durón. Six tientos*, Orgue et Liturgie, n° 74, Schola Cantorum, 1966: «el segundo tiento de 1er tono de Andrés Sola se ha de poner en relación con la "Canción para la Corneta con el eco" recogida por Martín y Coll (Mn, M 1357) que procede del *Ballet de l'impatience* (1661) de Lully».
14. Véase para tecla un aspecto de esta importación a España de piezas francesas, operísticas en su mayoría, en JAMBOU, Louis. «Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll. De Cabezón y Lully a Martín y Coll», *Nassarre*, XVII/1-2, 1999, p. 305-329. Para guitarra: RUSSEL, Craig H. «Imported influences in 17th and 18th Century...».
15. Citado por J. SUBIRÁ. *Historia de la música española*, p. 303-307.
16. Traducido al inglés por Carol MacClintock y editado en *Musicological Studies and Documents*, American Studies of Musicology, 1962.

sólo por gusto propio, sino también con vistas a su ejecución durante el oficio divino, en la Capilla Real y otras iglesias¹⁷.

En Francia, aunque Luis XIII practica él mismo la música, fue sobre todo durante la segunda mitad de siglo, cuando Luis XIV une una política cultural celebradora de su poderío, en los campos tanto visuales como auditivos, a la grandeza de la Corona. No cabe duda: para él el arte es medio y auxilio imprescindible del poder real. Así nace, de la mano del florentino Lully, la tragedia lírica francesa, que magnifica y ensalza las glorias del Rey Sol. Pero a nivel íntimo, Luis XIV es igualmente músico fervoroso que practica, de modo peculiar, la guitarra. En éste se inicia bajo la tutela de Bernard Jourdan de la Salle que, al parecer, ya está presente en París en los años 1650, y formará parte de la compañía teatral de María Teresa en 1660. Jourdan de la Salle sería español, según algunos escritos, sin que se conozca su origen, y para él se crea el cargo y empleo de «maestro de guitarra del rey», que ostenta hasta su fallecimiento en 1695. El florecimiento de las publicaciones guitarrísticas parisinas de la segunda mitad de siglo se debe, en gran parte, a este auge de la guitarra en manos del rey¹⁸.

En resumen, en esta panorámica de la vida política de ambas naciones, vista a través de la vida musical, no cabe duda de que el siglo XVII presencia un vuelco notable, cuyo momento clave es el segundo tercio de la centuria. De manera ineludible, se produce un deslizamiento del poder político desde España hacia Francia. Este movimiento se acompaña por intercambios musicales entre ambas cortes, marcadas de manera manifiesta por las bodas reales: éstas traducen la realidad de la vida musical como representación y espectáculo. Sin embargo, el monarca español filarmónico, Felipe IV, practica la música sin boato, cuando para Luis XIV, durante la segunda mitad, ésta, amén de ser goce personal y camerístico, es instrumento de afirmación de poder político.

II. Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII. Sus nexos con la música española

Pasemos ahora a observar más la vida musical en Francia durante la primera parte del siglo, para volver a continuación a aspectos comparativos. Voy a insistir en cuatro de sus aspectos: el «air de cour», le «ballet de cour», la música instrumental y la música sacra.

17. Estas informaciones se repiten durante más de un siglo en la memoria musical española hasta llegar a la *Historia de la música española y Sobre el verdadero origen de la música* escrita por Teixidor. Véase la edición hecha por Begoña Lolo. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1996, p. 63-64.

18. JAMBOU, Louis. «Problemática...», p. 96-97.

A. *L'air de cour*

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, en Francia, y de manera casi simultánea, dos vocablos cifran lo que es la forma «canción», ligera y baladí. Son éstos el «vaudeville» y el «air de cour»¹⁹. El primero sería incluso del siglo XV, y se daría a partir del nombre de un pueblo de Normandía: «Vaux-de-Vire». Pero es mera hipótesis. Lo cierto es que aparece en ciertos libros de los años 1540-1550, y califica cierta forma de canción ligera de estilo «familiar».

Los primeros «vaudeville» que salen a la imprenta son de Pierre Certon. Éste imprime en 1552 (después de Arcadelt en 1547), su «Premier livre de chansons... nouvellement composées», que se califican igualmente, por las mismas fechas, como «voix de ville». Son canciones a 4 voces, polifónicas, pero siempre homófonas y silábicas: sencillez y facilidad de transmisión oral. Durante siglos este género de canción familiar y popular seguirá vivo hasta transformarse en canción satírica y burlesca y llegar a ser incluso, en el siglo XX, una comedia breve de enredo complicado, siempre ligera y satírica.

Si volvemos hacia nuestro período, es decir, en la segunda mitad del siglo XVI, aparece otro vocablo que igualmente califica una canción familiar y sencilla, polifónica y de estilo homofónico y silábico. Se trata de «l'air de cour». Adrien Le Roy, laudista, publica en 1571 su *Livre d'airs de cour mis sur le luth*. Éste contiene, dice, unas *chansons de cour beaucoup plus legieres (que jadis on appelait voix de ville. aujourd'huy airs de cour)*; es decir, que su libro encierra «canciones de corte» mucho más ligeras, que antaño se llamaban *voix de ville* y que hoy se llaman *airs de cour*.

A finales del siglo XVI, ambos géneros tienen, pues, tendencia a confundirse, y las más veces se confunden, tanto más, cuanto que convergen en que uno y otro usan de una melodía generadora («timbre») y se transmiten oralmente, gracias a una técnica musical menos elaborada que otras formas. Diremos aquí, en lo que sigue, más bien «air de cour».

Pero antes de abordar esta evolución, se ha de decir que el mismo *air de cour* quedará influido por la canción, la que se ha venido llamando, precisamente, «canción francesa», tal como aparece a partir de los años 1570, después de la formación y creación de l'*Académie de Poésie et de Musique*. Protegida por la monarquía (Carlos IX), y fomentada a partir de 1567 por un cenáculo de poetas y músicos, entre los cuales desempeñan un papel decisivo el poeta Antoine de Baif y el compositor de Thibault de Courville, esta Academia, fundada sobre el renacer de la Antigüedad y del pasado grecolatino, desarrolla un arte aristocrático y elitista. Sus preocupaciones tienden a buscar solución al constante problema de la unión de la letra y del canto, de la poesía y de la música. La solución va a ser la de privilegiar la letra sobre el canto, el verbo sobre el sonido y unas normas que codifican y supeditan el canto al ritmo medido de los versos. Es el «vers mesuré à l'antique»: dará frutos musicales depurados

19. Cf. nuestro ensayo, y sus notas bibliográficas, citado en nota 1: «La música entre Francia y España en el siglo XVI. Calas para un estudio».

y estilizados en la producción musical de Claude Le Jeune, que muere precisamente en 1600. Esta tendencia no puede haber dejado de tener influencias directas en el «air de cour». Veamos ahora ésta en su evolución.

Nacida en 1571 con el libro de Adrien Le Roy, «l'air de cour» cubre casi la totalidad de la primera mitad del siglo XVII ya que llega al *16^{ème} Livre* (16º libro) de Antoine Boesset de 1643, fecha a partir de la cual cae en desuso. Su auge tiene lugar a partir de los primeros años del siglo, y son muchos los compositores que participan en la elaboración y la expansión del género. Entre ellos citemos a Caietain, Pierre Guédron, Georges Bataille, Etienne Moulinié y Antoine Boesset, el último que lo representa.

La canción «air de cour» tiene una forma poética sencilla, que puede ser de forma binaria estrófica (aabb o abb), o la de una canción con estribillo. Ya lo dijimos, su estilo musical es sencillo: es una polifonía vocal, a 4 voces o partes, basada en la sucesión vertical de consonancias y en el silabismo. Homofónica, no busca el refinamiento de una polifonía imitativa, ya por otra parte en vía de desaparición, sino el «verso medido a lo antiguo», preconizado por la Academia de Poesía y Música de 1570, penetra la verticalidad de su tejido a finales del siglo XVI y principios del XVII. Por otra parte se ha de notar que el mismo libro del laudista Adrien Le Roy, de 1571, contiene canciones, «airs de cour» dice el autor, *mis en tablature*, es decir, «puestos en cifra» y llamados, como entre los vihuelistas españoles de la primera mitad de siglo, a ser cantados, acompañados por el laúd, cantos monódicos acompañados por el instrumento. De forma que podemos ya trazar algunos rasgos generales de su evolución. Así, el «air de cour» se cifra en los siguientes rasgos definidores:

- Arranca como género popular y canción homofónica y silábica.
- Tiende a dejarse influir, tanto en los textos poéticos como en su música, por la estilización y refinamiento fomentados por la *Académie de Poésie et Musique*.
- Como ésta privilegia el canto y da autoridad al «superius», al tiple, sobre el conjunto vocal.
- Se sigue imprimiendo a principios del XVII como canto polifónico a 4 voces en libretos separados.
- Evoluciona de manera progresiva hacia una definición monódica, ya marcada además por el laudista Adrien Le Roy: un canto solista acompañado por el instrumento, que suele ser el laúd y, ya entrado en siglo XVII, la guitarra.

No extraña pues que en este género aparezca en 1632 la nueva forma de cifrar la música, con el bajo continuo²⁰ y el bajo cifrado.

El *air de cour* va evolucionando, pues, entre el último tercio del siglo XVI y el primero del siguiente, desde la polifonía homofónica y silábica, sobre todo,

20. Véase la nota 28 del ensayo (en prensa) de Martie-Bernadette Dufourcet sobre el bajo continuo en la música teatral.

hasta el canto monódico y solístico, acompañado por el laúd o la guitarra. Es decir, que es un género que, en Francia, genera la monodía acompañada; en realidad es un verdadero laboratorio musical que no lleva directamente, hacia el aria italiana, sino hacia *l'Air* de la tragedia lírica francesa de la segunda mitad de siglo.

Interesa subrayar este momento y este género para reforzar, primero, lo que ya dije sobre el desfase o las velocidades distintas de expansión de un género y de una técnica de un país a otro²¹.

Entre los compositores citados conviene insistir en uno de ellos: Étienne Moulinié (1599-1671). Éste parece importante, lo mismo que Bouzignac, que aparecerá en otro capítulo de esta exposición, para futuros estudios comparativos estilísticos entre Francia y España. En primer lugar, por su nacimiento en el sur de Francia: nace en la provincia de Languedoc, formándose en la catedral de Narbona, cercano al Rosellón aún español. Lo mismo que a Bouzignac, a Moulinié se le relaciona con influencias italianas y menos a influencias españolas, aunque se le reconozca cierta afinidad con las corrientes españolas y catalanas²².

En segundo lugar, Moulinié entra a servir al duque de Orleáns, Gaston de Orleáns (1608-1660), hermano de Louis XIII, en cuyo servicio está entre 1628 y 1660 como «maestro de música», es decir, como maestro de capilla. Se sabe que Gaston de Orleáns, en lucha continua contra Richelieu y Mazarino, hombre de cultura, es difusor de las letras hispanas. Aunque se ha estudiado la realidad del ambiente de su corte musical²³, no se ha calado aún en la posible relación entre su capilla y la música española.

En tercer lugar, Moulinié es el último compositor en escribir unos once *airs de cour* sobre letra en lengua española. Los *airs de cour* de procedencia española forman, entre los centenares inventariados, un total de 33 canciones, y abarcan una historia que va desde 1578 hasta 1629²⁴. El primer año Caietain edita una colección de «canciones y vilanelas napolitanas y españolas». En 1629, Moulinié publica obras en español en sus *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*, última colección que contiene obras de procedencia española de este tipo.

Finalmente indicaré que, independientemente de las características españolas más o menos castizas de estos «airs de cour», populares o cultos, y de su letra

21. Pocas veces se tienen en cuenta estos desfases temporales. Los musicólogos de ambos países no estudian el estado de sus archivos musicales, bien distintos; habría de imponer orientaciones y objetivos diferenciados.
22. ANTHONY, James R. *La musique en France à l'époque baroque*. París: Flammarion, 1981, p. 212, p. 223. BECKER, Danièle. «La musique espagnole à La Cour...», p. 68-69, destaca más su papel entre España y Francia.
23. MASSIP, Catherine. «Le mécénat musical de Gaston d'Orléans», *L'âge d'or du mécénat*. París, 1995.
24. BECKER, Danièle. «La musique espagnole à La Cour...»; DUROSOIR, Georgie. «Les airs espagnols d'Etienne Moulinié (1629) et leur contexte artistique», *L'âge d'or de l'influence espagnole...*, p. 385-391; CANALES RUIZ, José. *L'air de cour espagnol en France (1578-1629)*, tesis sin publicar, Université de Paris-Sorbonne, 1994.

a menudo macarrónica, éstos son testimonio claro del paralelismo que existe entre la evolución musical de este género musical en Francia y lo que va pasando en España: el nacimiento de los «tonos» o «tonadas», que igualmente van a evolucionar desde el canto polifónico al canto monódico durante esta primera mitad del siglo. Es un punto de apoyo para estudios comparativos futuros.

B. *El ballet de cour*²⁵

En primer lugar, ¿qué es?, ¿cuál es su definición y magnitud en la sociedad de la época?

No cabe duda: el «ballet de cour» es una fiesta y espectáculo total, es decir, tanto de la vista, del gesto y movimiento, como del oído. Es un espectáculo visual y sonoro.

Es un espectáculo de la Corte, de la monarquía francesa y de su nobleza; es decir, un producto de la nación, confundiendo ésta con la Corte, para la nación y las fuerzas representativas que se desarrollan desde finales del siglo XVI. Su punto de arranque serían las fiestas hechas con motivo de la boda del duque de Joyeuse con Mademoiselle de Vaudémont, hermana de la Reina, en 1581; «Le Ballet comique de la Reine» (cuyo argumento es la lucha y combate entre las virtudes y el vicio). O ya, como sugieren algunos ensayos, empezaría con las fiestas celebradas en 1565 con motivo de los encuentros de Bayona entre la Corte francesa y la española²⁶. En todo caso, su auge empieza sobre todo bajo el reinado de Enrique IV, y dura hasta el nacimiento y asentamiento de la ópera o tragedia lírica francesa, en la cual se diluye, con la fundación de la Académie Royale de Musique en 1669, encomendada al florentino Lully. Es decir, que abarca los reinados de Enrique IV, Luis XIII y el principio del reinado de Luis XIV, con las respectivas regencias de estos últimos.

Es, pues, una empresa monárquica a la cual quedan asociados de manera estrecha los nobles, que han de participar como promotores, actores y poetas ocasionales en la elaboración de los espectáculos para los reyes, de los cuales Luis XIII parece el más aficionado. En la nobleza nos encontramos otra vez con Gaston d'Orléans y con su hija, sobrina del rey Luis XIII, la «Grande Demoiselle», Anne-Marie Louise d'Orléans, duquesa de Montpensier (1627-1693), que de niña actúa en dos grandes «ballets»: «Les quatre monarchies chrestiennes» de 1635, y «Le triomphe de la beauté» de 1640.

Empresa monárquica, el espectáculo es una encarnación de la nación en el rey, por la exaltación de su poder frente a otras naciones como España²⁷, la fuerza de sus ejércitos, la belleza del personaje y su fuerza física, representada desde Enrique IV en Hércules.

25. DUROSOIR, Georgie. *Les Ballets de la Cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque*. París: Ed. du Papillon, 2004.

26. HANDY, Isabelle. *La musique en France au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Thèse Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 233-242 y 243-261 (publicado en ed. Harmattan, París).

27. RICO OSES, Clara. «Presencia de España en los libretos de los *ballets de cour* franceses de la primera mitad del siglo XVII», *RdeM*, XXVIII/2, 2005, p. 1265-1281.

El «ballet de cour» acompaña un hedonismo de la vida cortesana, de la cual es espejo de los gustos, de las modas, del atuendo y del idioma.

No posee homogeneidad desde su nacimiento hasta su declinar; al contrario, parece que al principio, bajo el reinado de Enrique IV, responde a una espontaneidad que permite una proliferación de las fiestas que se traduce por su duración e inconexión dramática, hasta el reinado de Luis XIV, en que se hace más regular y más controlado por el poder. Se pasaría, pues, de una fantasía ilimitada y desenfrenada a un control exigente, tanto de los textos, como de la parte coreográfica y musical.

Los textos, que eran largos a principios del XVI, se hacen cada vez más cortos y vienen a tener una unidad en su discurso. La música, en el espectáculo, tiene una función de comentario con textos recitados y cantados con acompañamiento de laúd y conjuntos instrumentales. Pero la música también tiene la función de acompañamiento de las danzas. En efecto, en el «ballet», la coreografía es la que tiene el papel más importante. Se cuenta que el de mayor duración, el «grand ballet», puede contar hasta 30 «entrées», alcanzando sin embargo el «beau ballet» hasta 20 «entrées». Éstas pueden designar la escena entera o, incluso, más adelante, un acto o jornada entera del espectáculo. En relación con la música, también se ha de notar en este género una progresión en la afirmación de una música con autonomía instrumental.

También se notará la relación que puede haber entre el «ballet» y el anteriormente estudiado «air de cour», tanto más cuanto que éste tiene una funcionalidad orgánica dentro del espectáculo, y se inserta y se introduce en él con toda naturalidad. Esta introducción se hace con naturalidad porque los compositores de la corte componen en ambos géneros; los citados son los que componen mayor número de «ballets». Entre éstos citemos aquí a Pierre Guédron (ca. 1565-1620), que en 1602 es «Compositeur en musique de la chambre du Roy» y viene a ser en 1607 «Intendant des musiques de la chambre du Roy et de la Reyne Mère» y compone fundamentalmente música profana (182 «airs de cour» y 12 «ballets de cour» inventariados). En 1620, cuando muere, le sucede su sobrino Antoine Boesset (†1643), que hemos citado anteriormente, y será el compositor de la música vocal de 9 libros de «airs de cour» y de 12 «ballets».

Cabe hacer un balance cuantitativo del conjunto. Hasta 1670 se cuentan más de 530 «ballets de cour», cuyo estreno se reparte de manera casi equilibrada durante los reinados de Enrique IV y Luis XIII (más de un centenar cada año), cuando de 1645 hasta 1670 se dan solamente unos 40 espectáculos de «ballets de cour». Es verdad que en esta época, la de Mazarino, se intenta imponer el gusto y la ópera nacida en la Península italiana.

C. La música instrumental

Sólo nos acercaremos aquí a la música de los instrumentos polifónicos, dejando en el tintero la formación de los conjuntos instrumentales, como el conjunto *des 24 violons du Roi*, que por cierto tiene su importancia en la génesis

de la orquesta moderna, como en otros países otros conjuntos similares o paralelos, pero que no han dejado rastro de partituras musicales. Sin embargo, cabe indicar que este grupo instrumental, propio de la Corte francesa, nace en 1592, como «la Grande bande des vingt-quatre violons» y está formado por la familia entera de los violines, desde el contrabajo hasta el «dessus» o el tiple o violín. Comprende instrumentos de «dessus de violon», es decir, los 6 instrumentos llamados hoy violines; 6 «basses de violon», que son hoy los contrabajos, los demás 12 instrumentos repartiéndose las partes intermedias, es decir, los tenores («taille») o los *alti* o contratenores («haute-contre»). Esta composición irá evolucionando, es decir, sobre todo, las partes agudas irán tomando mayor relieve e importancia numérica... Por otra parte es de notar también que las formas instrumentales del período barroco, es decir, la sonata, el trío y el concierto, nacen bajo otras latitudes y que su fuente es Italia. Naturalmente, quedan testimonios de que estos géneros iban germinando igualmente en Francia, como lo atestigua el más famoso de los tratados teóricos franceses de la época, que es *Harmonie Universelle* de Marin Mersenne, impreso en 1636.

- a) *La música organística*. Interesa destacar, desde el principio, el órgano, ya que queda obvio el desfase temporal tanto en la técnica constructora y la morfología de los instrumentos como en la producción de obras musicales entre Francia y España. En España, la elección del teclado partido, y no su multiplicación, a partir de los años 1560, va a predeeterminar una literatura instrumental que se adaptará a este tipo de instrumentos que en los años finales del siglo XVII no pasaría, en los templos mayores, de los dos teclados. En Francia, al contrario, la multiplicación de los teclados llega a la construcción de instrumentos de hasta cuatro teclados al final del mismo siglo. Por cierto, las familias tímbricas evolucionan globalmente en ambos países según unas normas generales que se conforman con lo que ocurre en los territorios europeos entre (para seguir la terminología española) flautados, llenos, nasardos y lengüetería. Pero su reparto en el teclado o los distintos teclados es lógicamente diferente ya que, en España, los «coros» de registros se agrupan en un único teclado cuando, en Francia, la multiplicación de éste permite duplicar estas familias o aislar algunos registros en un teclado corto, como en el llamado «récit».

La literatura organística no puede ser, consecuentemente, más distinta de un país a otro²⁸. En primer lugar en sus momentos iniciales,

28. Últimamente, Marie-Bernadette Dufourcet se dedica a estudios comparativos sobre el repertorio y el entorno organístico de ambos países, que va ampliando a otros campos: «L'orgue d'après deux théoriciens du XVII^e siècle: le Français Marin Mersenne (1588-1648) et l'Espagnol Pablo Nassarre (ca 1664-1730)», *Ostinato Rigore, Revue Internationale d'études musicales*, 11/12, 1998, p. 339-388; «El uso de las disonancias en Francia y en España en el siglo XVII. Estudio comparativo a partir de las obras para órgano de Louis Couperin y Pablo Bruna», *Actas del III Congreso Nacional del Órgano español* (ed. R.P. José Ayarra Jarne). Sevilla: Focus-Abengoa, 2000, p. 243-274; «La música para órgano en Francia y España en la época de Pablo Bruna y Louis Couperin: síntesis de dos estéticas», *Nassarre*, XII/1-2, 2002, p. 85-

ya que no hay coincidencia entre la producción organística de ambos países lo que, naturalmente, dificulta una comparación adecuada. En España hay una producción intensa en un período que va desde el segundo tercio del siglo XVI hasta una primera culminación con la edición de las obras de Correa en 1626 y las obras manuscritas de Aguilera de Heredia. Luego pasa a una transición, quizá estancamiento, para llegar a otra culminación con una serie de organistas aragoneses notables de la segunda mitad de siglo y cuya figura maestra es el valenciano Cabanilles.

Frente a ello, Francia ofrece una corta producción en los años 1530-31, para dejar un hueco y un vacío hasta las publicaciones de Jehan Titelouze en 1623 (*Hymnes de l'Église*) y 1626 (*Le Magnificat ou Cantiques de la Vierge*). Estas ediciones van seguidas por un período de transición al que pertenecen obras de Louis Couperin o Roberday, cuyo libro *Fugues et Caprices* es de 1660. Finalmente, la culminación de los organistas franceses empieza con el primer libro de órgano de Nivers en 1665, seguida de la serie de otros once *Livres d'orgue* que llegan al de 1699 de Nicolas de Grigny. El repertorio de mayor relieve y significación del órgano francés cubre, pues, el reinado de Luis XIV.

En esta evolución sincopada entre ambos países, el instrumento genera, dejando aparte los glosados («mises en tablature») propios a todos los instrumentos polifónicos del siglo XVI, y los géneros de origen danzable, unas formas autónomas juntamente con otras formas funcionales. En España serán el *tiento* y el *verso* salmódico e hímnico cuando en Francia aparecen, en los volúmenes de Attaingnant, unos cortos preludios juntamente con *versos* de las partes constitutivas de la misa o *versos* del *Magnificat* o del *Te Deum*. A principios del XVII, la producción de Titelouze se fundamenta sobre todo en formas funcionales (himnos y *Magnificat*) que se apropian, naturalmente, las técnicas compositivas que son propias del Renacimiento, es decir, obras compuestas «con fugas y rícercadas en su canto llano», con presencia constante de éste.

Durante este período, la conformación del instrumento español desarrolla de modo singular, a partir de los años 1560, la posibilidad de unas formas solísticas que disocian una masa tímbrica de una voz única y que se confunden en un primer momento con el *tiento*. Es decir, que en el campo instrumental el «*tiento* de medio registro» o «*tiento partido*» es, en España, la voz monódica, sin letra, que se basa en un bajo limitado en su caminar armónico, ausente del campo vocal.

106; «Le *cantus firmus* dans les oeuvres de Louis Couperin (ca. 1626-1661) et de Pablo Bruna (1661-1679); étude comparée de deux approches esthétiques», *Itinéraires du cantus firmus, VII, Le cantus firmus hymnologique, pédagogique et lexicologique*. París: PUPS, 2004, p. 131-154; «El bajo continuo en la música teatral francesa y española del siglo XVII: estudio comparativo», *Simposio Internacional. Las relaciones musicales entre España y Francia desde la Edad Media hasta nuestros días*, 38. Cursos Internacionales Manuel de Falla, Granada, 2007 (en prensa).

Nacido en el último tercio del siglo XVI y manifestación clara de un cambio estilístico, no bebe en ningún modelo externo —velado o explícito— a la voz exploradora: la parte solística toma su vuelo y se eleva hasta la exaltación, en busca de su propia definición sonora, dentro de los límites instrumentales. Es una conquista musical, propiamente tímbrica, aunque contemporánea de los nuevos brotes virtuosísticos vocales. Aguilera de Heredia y Correa de Araujo, entre otros, son dos hitos señeros de un desarrollo de la parte solista que, por analogía, es del todo comparable con la monodía de principios del siglo XVII.

Hasta Titelouze, el órgano francés cultiva preferentemente el lleno —es decir, una masa tímbrica que se opone a otra masa tímbrica de otro teclado—. En su período de apogeo, durante la segunda mitad del XVII, llegan a cuajar géneros solísticos que se corresponden con el auge del propio instrumento. Las obras siguen bebiendo, aunque en menor medida, del canto llano, pero también de un elemento definitorio de su estilo. No quiero aludir aquí al ritmo, al baile barroco, sino al elemento melódico cuyo origen es la declamación cantada con fundamento en el citado *air de cour*. De forma que los numerosos *recits*, los «recitados» de los libros de órgano de finales de siglo, o las múltiples piezas en *taille*, *basse* o *dessus*, no aluden solamente al teclado, soporte, o al lugar o ámbito de realización de esta declamación, sino a su origen vocal, de música cantada cuyo sentido primero es el verbo, es decir, la letra, maestra de la música en la definición de la nueva música del XVII. Los libros de órgano de este período están llenos de «páginas líricas»²⁹. Los mismos organistas compositores son conscientes de esta dimensión apropiadora: así, Lebègue declara que sus *recits* han de tocarse «imitando la manera de cantar», siendo la melodía de *taille*, es decir, de tenor, «la más bella y notable del órgano»³⁰. De forma que las voces solistas realizan la misma apropiación del espacio sonoro que el órgano ibérico del siglo anterior, pero remedando un dechado, un modelo: el de la música vocal, el del *air de cour* monódico que va transformándose en *l'air* de la tragedia lírica francesa, cuya dramaturgia sirve de modelo a las obras orgánicas que se alejan del canto llano, para identificarse con la retórica de la música teatral creada por Lully.

- b) *Desde el laúd al clavicémbalo pasando por la guitarra*. A principios del siglo XVII el laúd sigue siendo en Francia el instrumento polifónico solístico y camerístico preferido, desde los primeros impresos de Pierre Attaignant en los años 1529-1530-1531. En el año 1529 sale a luz *Tres breve et familiere introduction pour... apprendre par soy à jouer... du lutz*, volumen que contiene preludios y canciones reducidas o puestas en cifra para el laúd. Como vimos, es el instrumento de acompaña-

29. DUFOURCQ, Norbert. *Le livre d'orgue français, IV, La Musique*. París: Picard, 1972, p. 105.

30. DUFOURCQ, Norbert. *Op. cit.*, p. 85.

miento privilegiado de los volúmenes de «airs de cour» y el que está presente en los «ballets de cour». Pero igualmente siguen apareciendo los libros de laudistas para el instrumento solista, de manera constante, hasta los años 1650. Así, el laúd es a la vez instrumento solista e instrumento acompañante. En los primeros decenios del siglo XVII, el instrumento ejerce una especie de fascinación y encanto que llega a «dar vida a los que concurren a los conciertos y a hacer lo que quiere de todos los hombres». Denis Gaultier «el joven», el último de un linaje de laudistas comprende, además de su tío, Ennemond «el viejo», muere en 1672, aunque los laudistas franceses sigan hasta finales de siglo (con Charles Mouton, que muere en 1699).

Su literatura musical es, pues, la de los compositores de los «airs de cour», y llega a la familia de los Gaultier (a Denis Gaultier, «el joven», se le llora incluso en la corte inglesa). Denis Gaultier deja varios libros, entre los cuales *La Rhétorique des Dieux*, que marca la culminación de la literatura laudística. Su último libro, de 1669, *Pièces de luth sur trois différents modes nouveaux*, contiene cuatro sucesiones de piezas, canciones o danzas, agrupadas en «suites». Abre así camino a una forma nueva, la «suite», ya arraigada en otros instrumentos.

La guitarra ya se había abierto camino a mediados del siglo XVI en la literatura musical francesa y volverá a aparecer como acompañante del «air de cour» en 1629. Pero se va a afirmar en la Corte durante el segundo tercio del siglo XVII de manos de un italiano, Francesco Corbetta, que se instala en París, y de un español, que viene a ser «maestro de guitarra» de Luis XIV, Jourdan de la Salle. Corbetta edita en París el primero de sus dos libros, *La guitare Royale*, que contiene 12 suites de danzas, precedidas de un preludio. Entre tanto, la guitarra española, el *rasgueado* con sus «puntos» y posturas, había empezado a abrir caminos hacia la afirmación de nuevos moldes armónicos.

Pero otro instrumento toma también el relevo del laúd durante este período y le va a suceder brillantemente hasta finales del XVIII: se trata del clavicémbalo. Dos motivos para ello: el volumen sonoro, en primer lugar, ya que el clave puede llegar a un público más numeroso y en salones de mayores magnitudes que el laúd; en segundo lugar, el teclado del clavicémbalo alcanza, tanto en los agudos como sobre todo en los bajos, una tesitura que con dificultad podía alcanzar el laúd. Esta ampliación de la tesitura musical desemboca en la creación en Italia, a principios del siglo XVII, de instrumentos amplificadores llamados a multiplicar la sonoridad del laúd, como archiláud o la tiorba, para resarcirse o compensar estos defectos. Las cuerdas añadidas sólo podían sonar en vacío, pero permitían alcanzar notas bajas desconocidas del laúd.

Pero frente a éstos, el clavicémbalo irá cimentando los fundamentos de su eclosión en la segunda mitad de siglo. Es verdad que en la primera mitad son, en Francia, compositores modestos o aún anónimos los que dejan rastro de su talento, ya que el laúd sigue aún muy presente.

Por cierto, en otras tierras —en Italia (Frescolbaldi), en Inglaterra (Byrd y Bull), en Alemania (Swellinck)— los compositores van diferenciando ya su escritura musical y compositiva según sea la tecla, órgano o clave, destino y función de su obra. Esos compositores, los anónimos franceses, escriben más bien para instrumentos de modo genérico, como por otra parte ocurre en España, tal como lo va testimoniando el teórico Mer-senne en su *Harmonie Universelle* de 1636, con compositores como Eus-tache du Caurroy o el mismo Claude Le Jeune. Pero el fundamento del clave francés lo va dibujando una dinastía unida a una familia de lau-distas: los Champion, uno de cuyos miembros, Tomás, *épinette du roi* hasta 1638, deja su cargo a un descendiente, Jacques Champion de Chambonières, cargo que ocupará hasta 1662. En su obra, que no se publicará hasta 1670 pero que recoge su trabajo de los decenios de 1630-1660, sintetiza las distintas corrientes europeas de la época para formar la «suite» francesa, compuesta de las danzas heredadas de tiempos anteriores o de moda en su época; alemanda y corriente, pavana y gallarda, zarabanda y chacona, pasacalle y giga... En la Corte es él, con Louis Couperin, alumno suyo y organista en la iglesia de Saint-Gervais, quien forma el gusto francés de una música, fundada por cierto en el rimo bailable, pero interiorizada y sutil en sus retratos morales o físicos de los personajes de la Corte, rasgos bebidos de la fuente omnipresente hasta entonces en la música francesa de la Corte: la del laúd.

D. La música sacra

En la música de ambos países las fronteras temporales, ya lo dijimos, no son las mismas. Aquí, el nacimiento del estilo cembalístico que acabamos de apuntar no coincide con el de la española, cuyos organistas e instrumentistas cor-tesanos tardarán aún para disociarse del instrumento del templo y afirmar un estilo propio del instrumento «clave».

En la música sacra pasa algo parecido, pero con otro sentido y significado, que notamos primero en los mismos escritos musicológicos de hoy.

Efectivamente, en los escritos galos, el concilio de Trento marca un hito de ruptura o, a lo menos, un punto de arranque para una historia de la música religiosa. El último libro editado sobre el tema lleva por título *La Musique en France du Concile de Trente à 1804*³¹. En España, incluso en autoridades musi-

31. Escrito por Denise Launay y editado en París, Klincksieck, en 1993. Véase también *Le concile de Trente et la musique. De La Réforme à la Contre-Réforme*, escrito por Edith Weber (París: Honoré Champion, 1982, 2ª ed. en prensa), cuyo contenido ha sido referencia obligada de generaciones de jóvenes musicólogos franceses. Nótese que en España se organiza un Simposio internacional (SedeM, Barcelona, Actas editados en RedeM, XXVII, 2004-1) en torno al *Motu Proprio* del papa Pío X, cuando este texto no parece despertar tal interés en Francia (véase sin embargo en *La musique entre France et Espagne* (París: PUPS, 2003) el artículo de Anne Rebours: «La musique d'église en France (1903-1939) et la notion de «populaire» (p. 165-181).

cológicas eclesiásticas, este concilio no marca tal ruptura³²; al contrario³³, toda la música sacra se inscribe en una progresiva evolución que empieza a finales del XV o principios del XVI. Tal comprobación no parece tener justificación sino en la misma evolución religiosa de ambos países, más quizá que en la realidad musical. Dicho esto, se nota que a principios del siglo XVII son dos las diferencias que caracterizan la vida y la producción de las capillas musicales eclesiásticas.

- a) En España, desde ya casi tres cuartos de siglo, las capillas *musicales vocales* se duplican en *otras capillas instrumentales*: la *capilla de ministriles*. Todo empezó en Sevilla, en 1526, seguida por Toledo, en 1531, y otros centros catedralicios de la Península, tanto españoles como portugueses³⁴. Al cambiar el siglo difícil es aun saber cuántas y cuáles catedrales, y colegiatas, están provistas de tales conjuntos. Pero lo cierto es que se han implantado en todo el territorio³⁵. Estos conjuntos presentan una uniformidad en cuanto a su composición; casi siempre se trata de conjuntos de viento formados por chirimías y sacabuches; pero durante la segunda mitad de siglo la chirimía se ve sustituida por la corneta, así como se impone el bajón como instrumento de refuerzo o de sustitución de las voces bajas. Escasas veces aparecen conjuntos paralelos formados por instrumentos de cuerda frotada, las vihuelas de arco. Presentes en algunos centros catedralicios (Plasencia, Canarias), éstas se imponen en la corte madrileña, donde su actuación oscila entre Cámara, en el séquito de la Reina primero, y Capilla, y donde quedarán desbancadas durante el primer tercio de siglo por la familia de los violines³⁶. Esta riqueza tímbrica, comparable con la que existe de manera contemporánea en Venecia, ha dejado pocas obras, impresas o manuscritas, y sí muchos testimonios documentales. La conquista temprana de la música instrumental en el templo y su dinamismo se opone, sin embargo, a su relativo estancamiento durante el siglo siguiente. De forma que esta agrupación instrumental formada en torno a los instrumentos de viento tardará mucho en evolucionar dentro del marco de las catedrales durante el siglo XVII.

32. Véase en la bibliografía española uno de los pocos estudios dedicados al tema: Leocadio HERNÁNDEZ ASCUNCE, «La polifonía postridentina en España», *Príncipe de Viana*, VII, 1946, p. 787-807.

33. Últimamente se nota un progresivo, pero nunca justificado, llamamiento a dicho concilio.

34. Véase la reciente tesis de Paulo ESTUDANTE MOREIRA, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique; XVIe-XVIIe siècles*, Paris-Sorbonne, 2007.

35. KREITNER, Kenneth. «Minstrels ans Spanish Cruches: 1400-1600», *Early Music*, XX/4, 1992, p. 533-546; JAMBOU, Luis. «Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria», *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila: Uned/Fundación cultural Sta. Teresa, 1997, p. 11-27.

36. ROBLEDO, Luis. «Vihuelas de arco y violones en la Corte de Felipe III», *España en la Música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 197, II, p. 63-76.

La duplicación y la ampliación ornamental de las voces corales por el grupo instrumental no existe en las catedrales francesas. La capilla de música es vocal y no parece que haya una evolución, por la introducción estatutaria de un conjunto instrumental, durante la primera mitad del siglo XVII. Tan sólo se tolera, a partir de finales del siglo XVI, la presencia del «serpentín» que, de la misma familia que el bajón, hace igualmente las veces de refuerzo o sustitución del bajo vocal. Durante la primera mitad del siglo XVII será en la Corte, en la capilla real del rey cristiano, donde se forme un conjunto instrumental importante, de manera que éste llega a definirse como conjunto de instrumentos de viento y cuerda cuando Louis XIV asciende al poder. Otra vez se nota en este punto una velocidad distinta de implantación o absorción de prácticas musicales, una heterogeneidad de los ritmos temporales, en el área cultural que estudiamos; efectivamente, a principios del siglo XVII, como se ha dicho repetidamente, la música sacra en Francia sufre un conservadurismo que la aproxima plenamente al XVI, mientras que en España ha evolucionado en éste como en otros puntos. Sin embargo, a mediados del XVII —y esto no es indiferente en lo que se refiere a su relación con la vida política general— vemos cómo la evolución instrumental se hace en Francia desde la cúpula, desde la capilla del rey y la Corte. Se crea así un modelo único que no tiene réplica a nivel catedralicio. El tratamiento del mismo texto, el *Miserere mei*, permite ver cómo se impone una masa instrumental y un nuevo estilo en la capital gala, con marcas estilísticas diferenciadoras de lo que se practica en España, donde siguen imperando prácticas anteriores. Veámoslo en obras de los maestros del rey de cada país (Lully, Patiño y en otra anterior de Juan Bautista Comes [†1643])³⁷.

- b) Esta presencia instrumental en las capillas españolas ha podido acelerar otra práctica del primer barroco que va a ser una constante a lo largo de varios siglos: el *uso espacial* de los edificios religiosos para la expansión sonora y la *policoralidad*, a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Asimismo, se nota en las obras de Tomás Luis de Victoria, tempranamente en el volumen editado en 1572, esta intención policoral, aunque no es aún más que mera duplicación: contiene varias composiciones a 8 voces, entre las cuales un motete *Ave María* a 8 voces que reprodujo en 1600, año en que imprime *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia quem plurima*, cuyo volumen contiene obras a dos y tres coros, algunos con acompañamiento de órgano.

Durante la primera parte del siglo XVII la policoralidad en la práctica sacra se afianza en dos coros para pasar a menudo a grupos de tres coros o 12 voces,

37. Se estudiaron aquí (en Canet de Mar, ver nota 1) obras de Comes, Patiño y Lully (SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Carlos Patiño. Obras musicales recopiladas*, III. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1988; GUZMÁN, Juan Bautista. *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, Juan Bautista Comes*. Madrid: Colegio Nacional de Sordos, Mudos y Ciegos, 1888, vol. I p. 65 y ss.; PRUNIÈRES, Henri. *Ceuvres complètes de Lully, Les Motets*).

y llegar durante su segunda mitad a 15 o 18 voces³⁸. Naturalmente, la multiplicación de las voces y, sobre todo, la de los coros, produce varias consecuencias notables: un tratamiento distinto, aunque muy progresivo en su puesta en práctica, de las voces de cada grupo, y una especialización o colocación diferenciada de las mismas en el recinto catedralicio, ya empezada, sin duda alguna, con la aparición y el desarrollo de la práctica instrumental, y culmina con la citada obra del *Miserere* de Juan Bautista Comes que fue, durante ese período, el compositor que mayor importancia parece dar a la policoralidad vocal e instrumental. Entre sus numerosas obras (unas 216 figuran en su catálogo) consta un salmo *Dixit Dominus* de primer tono, cuyos cuatro coros vocales van acompañados por el arpa (primer coro), el *organum plenum* (segundo coro), los instrumentos de corneta, sacabuche y bajón (coro tercero compuesto por el alto solo), y las vihuelas y el órgano segundo (cuarto coro)³⁹. Por otra parte esta multiplicación lleva al compositor a una verticalización de su escritura polifónica, que manifiesta la inteligibilidad del texto por cierto y, a la vez, abandona la escritura contrapuntística del período anterior.

En Francia parece que la práctica vocal a finales del siglo XVI se estanca y no pasa a la policoralidad hasta principios del siglo XVII. Por otra parte, esta Nación sufre igualmente un período bastante largo de crisis y de progresiva transformación que lleva desde la muerte de Enrique IV (1610) hasta la de Mazarino (1661), de forma que poco queda de la música compuesta, que no sea manuscrita y haya llegado a la imprenta. Pero quedan testimonios de la práctica de los contrastes de los coros a finales del siglo XVI o primeros años del XVII. Incluso descripciones literarias de ceremonias solemnes (1598, misa celebrada con motivo de la paz de Vervins, con coros instrumentales de viento y cuerda, presencia de la Cámara y de la Capilla) dejan entrever el contraste entre práctica vocal y práctica instrumental. Eustache du Caurroy, que muere en 1609, ha dejado dos motetes para dos coros, que son los primeros testimonios de una práctica que va a llevar la música francesa hacia el «Grand Motet» que ilustrará el contraste y el diálogo de la música de la Corte de Versalles. Entre ambos momentos —1610 y 1661— un compositor parece destacarse como el músico innovador de este medio siglo: Guillaume Bouzignac (1587-después de 1643), contemporáneo de Comes. Nacido en el sur de Francia, formado en la catedral de Narbona, ocupa varios puestos de maestro de capilla en la parte meridional del país, con una frontera norteña que no pasa de Tours. Mucho se ha dicho de la innegable influencia italiana sobre sus obras. Algunas veces se alude también a intercambios de una parte a otra de la frontera española, y de manera concreta, entre su tratamiento de la policoralidad y del diálogo y el del maestro catalán Cererols (1618-1676). Por las fechas de ambos composi-

38. LÓPEZ CALO, José. *Historia de la música española, 3, Siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 30 y ss.

39. GUZMÁN, Luis. *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Juan Bautista Comes*. Madrid: Colegio Nacional de Sordos, Mudos y Ciegos, 1888, I, XVI; LÓPEZ CALO, José. *Historia...*, p. 32.

tores, este parece dejar traslucir una posible influencia del francés sobre el español⁴⁰. Naturalmente es lógica consecuencia temporal y cronológica, pero sería de interés ahondar en esta orientación comparativa. Lo característico es, sin embargo, la fuerza expresiva de su música religiosa, que naturalmente se nota plenamente en algunos de sus motetes, como el *Ha! Plange, filia Ierusalem* (obra que se le atribuye), en que las voces y el empleo de cuarta disminuida descendente y ascendente, de salto —presente y aceptada en la música española desde el siglo XVI⁴¹—, destacan la emoción contenida en el texto⁴².

III. Medios técnicos convergentes y divergentes en la música sacra y profana

Quedan otros puntos relacionados con el canto litúrgico, a la vez que con el canto profano, que conviene poner en paralelo: la aparición del bajo continuo y la del bajo cifrado.

- a) *El bajo continuo* está unido a la aparición de los instrumentos como sosten, refuerzo o sustitución al canto. Esto se realiza en dos casos bien distintos: uno monódico y otro polifónico⁴³.

Ya lo dijimos: en España, es el bajón, a partir de los años 1550 y, en Francia, el serpentón, en fecha imprecisa, pero a finales del siglo XVI, los que se introducen en los oficios litúrgicos. Pero son instrumentos cuya función, en un primer tiempo por lo menos, no pasan de refuerzo al conjunto vocal o, como máximo, de sustitución a una voz. Esta parte forma lo que se suele llamar *basso seguente* o «bajo siguiente», que realiza en el instrumento la parte más grave a lo largo de una obra, cualquiera que sea el registro de la voz: se trata de una duplicación monódica sin intento de emancipación o de afirmación armónica propia o distinta.

Por otra parte, en España, el órgano viene igualmente a reforzar y a sostener el coro o uno de los coros polifónicos. Testimonios documentales de los últimos decenios del siglo XVI no faltan en las catedrales de la Península: aluden siempre al acompañamiento de la obra, muchas veces el motete, por el órgano que abarca o reduce y cifra en este caso la totalidad de las partes. El acompañamiento ya no es parcial y monódico sino total y polifónico. En 1600, la obra de Victoria *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia queam plurima*⁴⁴ es la pri-

40. LAUNAY, Dense. *La musique religieuse...*, p. 163. Tampoco se estudia esta influencia, sino por alusiones, en las *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana. Joan Cererols i el seu Temps*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1985.

41. RUBIO, Samuel. *La polifonía clásica*. El Escorial, 1974/2, p. 93-95.

42. Ejemplo examinado (en Canet de Mar, ver nota 1) en LAUNAY, Denise. *Anthologie du motet latin polyphonique en France (16091-661)*, p. 81.

43. Véase el artículo sobre el bajo continuo (en prensa) de M.B. Dufroucet citado en nota 26.

44. El título de la obra de Bernardo Clavijo del Castillo *Motecta ad canendum, tam cum quatuor [...] vocibus, quam cum instrumenta composita*, impresa en Roma en 1588, revela una prác-

mera editada en España en afirmar tal realización de continuo o acompañamiento general, que las actas de los cabildos, los exámenes a plaza de organista o las copias realizadas en la Capilla Real revelaban ya desde años. En el caso de Victoria, el compositor selecciona uno de los coros en sus composiciones policorales, siendo éste siempre el primero.

Tal forma de continuo instrumental polifónico no aparece en la nación gala, que se conforma con utilizar el serpentón. En España, cabe notar también que, durante el segundo tercio del siglo XVII, otro instrumento realizador del continuo como el órgano, o el teclado de modo genérico (el clave se introduce a partir de estas fechas en el templo de ambas naciones en ciertos momentos del año litúrgico), es el arpa; éste es común a todos los ambientes de la vida musical española. Como tal no existe en Francia, donde sigue predominando durante este período el laúd, o el archilaúd, en la música profana y religiosa. Es decir, que, en España, el arpa es el instrumento que enlaza música sacra y música profana, música de teatro o de baile y música de iglesia ya que, en la catedral, al segundo organista a menudo se le exige que sea arpista.

Cabe decir que ambas naciones parecen desarrollar sus posibilidades expresivas y estéticas de manera independiente una de otra, así como con cierta autonomía en relación con la afirmación de las corrientes italianas.

- b) Ahora bien, en la evolución del lenguaje de principios del siglo XVII, otro elemento técnico, consecuencia de la progresiva verticalidad y funcionalidad armónica de la escritura musical y del acompañamiento continuo, penetra la notación de las consonancias verticales y las reduce a cifra. Curiosamente, por vías hasta ahora oscuras en ambos países⁴⁵, habría cierta coincidencia de fechas en la emergencia del *cifrado*. En España, las fechas de 1630-1650 se dan por probables en la aparición del cifrado en obras manuscritas⁴⁶, cuando en Francia todo indica que se

rica instrumental aunque el cuerpo de las obras no trae la reducción de las partes vocales al instrumento.prensa) de M.B. Dufroucet citado en la nota 26.

45. Es de notar que en Italia, promotora de estas innovaciones a finales del siglo XVI, son casi contemporáneas, si bien el bajo continuo precede al cifrado. Cabe preguntarse si en España, donde el bajo continuo aparece tempranamente, no se ha desarrollado el cifrado anteriormente a las fechas indicadas. Quizá los «libretes» de ministriles, si se encuentran, podrían solucionar estas dudas.
46. El primer teórico en explicar, en España, el funcionamiento del cifrado (independientemente del de la guitarra) es Andrés Lorente (*El porqué de la música*, Alcalá de Henares, 1672), cuyo título de la nota XXXVII (p. 688) declara: «Que enseña y declara lo que significan los Numeros, que algunos Maestros ponen sobre los Acompañamientos, en los baxos de la Composiciones Musicas». Lorente considera este cifrado en las realizaciones musicales desde la disonancia (4ta, 2da, 7ma), hasta la consonancia perfecta (5ta) pasando por la consonancia imperfecta (6ta, 3ra). Nota que se da sobre todo en las modulaciones: en las «composiciones que se sacan de tono».

extiende igualmente en los manuscritos por las mismas fechas generalizándose, en la imprenta, durante el decenio comprendido entre 1652-1661 con compositores como Boesset, Du Mont o Moulinié.

En España, a finales de este siglo XVI y a principios del siglo XVII, es decir, en el momento de cambio de estética hacia el barroco, desaparece la monodía acompañada de la literatura musical, por lo menos no ha llegado hasta nosotros, y se ha hecho «virtual». En ese momento la tonada, los géneros tradicionales como el romance o el evolutivo villancico, siguen una trayectoria totalmente polifónica donde sólo unos destellos, como en los estribillos de dicha forma, dejan traslucir la voz solista. Ésta no aparece hasta en las colecciones de mitad de siglo.

Parece que hay una contradicción en esta quebrada situación frente a las partituras hoy conocidas. Esta contradicción queda aún más acusada si se observa la evolución de la literatura guitarrística a partir de España. Efectivamente, el final del XVI y principio del XVII es el momento en que la nueva guitarra se expande por Europa —siguiendo la trayectoria histórica desde España hacia Italia y, luego, Francia y los demás países europeos—. Esta nueva guitarra —la *chitarra spagnola*— ya no es el instrumento renacentista de los años 1550, sino que, independientemente de su morfología, es el instrumento que, por la nueva técnica del «rasgueado», oponiéndose al «punteado», permite el ataque de los acordes homofónicos —claramente expresado en los tratados de Amat y Montesardo— frente al estilo antiguo caracterizado más bien por la escritura imitativa, y genera a la fuerza nuevas maneras de componer. Entre éstas figura el canto monódico, naturalmente. También este nuevo toque permite la expansión por el mismo canal y por toda Europa de los esquemas melódico-armónicos bailables, como el pasacalle o la chacona, que durante la segunda parte de siglo formarán el esqueleto de las grandes formas del apogeo del barroco musical.

Por todo ello no deja de extrañar la ausencia en España de partituras de melodías acompañadas por la guitarra, y otros instrumentos, en la literatura musical de la primera parte del siglo XVII. En realidad, creo que el testimonio de lo que pasa en España sea quizá lo que sale a luz en París en 1626, a través del librito de Luis de Briceño *Método para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Difunde en París las técnicas y los elementos musicales —los bloques melódico-armónicos— ya presentes en las prácticas hispanas e italianas. En realidad, la guitarra sería excelente terreno de observación de la práctica musical en ambos países y de su orientación estética, si bien, entre guitarra y laúd no falta interpretación simbólica, en Francia, de la realidad política.

- c) *Disminución/glosa y técnicas diferenciales o variativas*. Esta voz solista se expande por sí misma, pero impulsada por un elemento motor de la práctica musical en general (vocal e instrumental), pero que desde el siglo XVI adquiere en los países latinos, principalmente en Italia y en España, unas características singulares: la práctica de la disminución o

glosa, *passages* o *fredons*. Por cierto, entre Francia y España, convendría estudiar la introducción de las vocalizaciones tanto en la música vocal como instrumental, para valorar las combinatorias preferidas por unos compositores y otros, por los de una tierra y de otra. En este campo, como en cualquier otro, no valen las imposiciones subjetivas o anacrónicas a base de juicios trasnochados. Pero es ésta, la práctica de la glosa, la que lleva en gran medida al desenvolvimiento de una característica muy hispánica: el desarrollo secuencial utilizando células repetitivas, bien en secciones rítmicas (en el caso del bajo *ostinato*), bien en secciones motílicas (en el caso de la ornamentación melódica), es decir, a una característica variativa o diferencial de la música española.

En el primer caso, podría ser que la repetición obsesiva de fórmulas como la del pasacalle haya llevado a la constancia armónica de ciertos esquemas (I-IV-V/I-IV-V, etc.), que perduran hasta principios del siglo XVIII, impidiendo las modulaciones lejanas pero imponiendo una transparencia y sencillez armónica y, a la vez, acelerando sin duda el acceso a la tonalidad armónica por la afirmación de los 24 puntos o acordes⁴⁷. Naturalmente, esta observación ha de tomarse con natural precaución y afirmación, a la espera de futuras demostraciones, ya que por otra parte se conserva y se mantiene la modalidad en la mayoría de las composiciones del siglo. Esta reiteración de esquemas melódico-armónicos se une al del ritmo ternario, de origen popular y bailable, que transforma progresivamente la última sección del tiento en un compás de proporción menor, proporcioncilla, que según los teóricos caracteriza los «villancicos y músicas de alegría y regocijo» (Lorente, *El porqué de la música*, 1672) y que Ruiz de Ribayaz compara con el salto de la pelota al dar en el suelo (*Luz y Norte*, 1677)⁴⁸. Esta característica evocadora de ritmos bailables de gran variedad y sofisticación sincopada⁴⁹ es la que define la mayoría de los géneros musicales españoles del siglo XVII, naturalmente el villancico, y traspasa las fronteras con empleos sistemáticos de fórmulas que llegan a ser emblemáticas de lo que es el estilo español, y pasa a impregnar, en Francia, obras desde Caietain hasta Lully⁵⁰.

47. Véase la tesis de Cristina AZUMA. *La musique de danse pour guitare baroque en Espagne et en France. Essais d'étude comparative*. Université de Paris-Sorbonne, 2000.

48. Citado por Luis ROBLEDO. *Juan Blas de Castro (ca. 1581-1627), Vida y obra musical*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, p. 95-96.

49. Véase el artículo citado de Dámaso GARCÍA FRAILE, p. 134-136, los ensayos de J. ETZION en su edición del *Cancionero de Sablonara*. Londres: Tamesis Books, 1996. LAMBEA, Mariano (ed.). *La Música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, MME, LX. Barcelona: CSIC, 2000.

50. Ejemplos de bajos *ostinati* observados (en Canet de Mar, ver nota 1), en *Celos aún del aire matan*, escenas 13 y 14, uno repetido unas 14 veces y otro 3 veces, en el bajo como en la voz solista con el ritmo ternario B[lanca]+N[egra]/N+B/N+B; asimismo en Lully: tercera *Entrée du Ballet des Nations* del *Bougeois Gentilhomme*, bajo *ostinato*, su transformación y su relación con el ritmo ternario contrario al anterior: N+B/N+B/B+N.

En el segundo caso, el desarrollo secuencial motivico⁵¹ se ha de notar que es a la vez consecuencia del desmoronamiento de la polifonía imitativa del siglo XVI y de las novedades contenidas en el órgano español a partir del último tercio del siglo XVI. En las obras para ese instrumento, estos desarrollos, más bien desconocidos por las obras de Cabezón, se realizan de manera constante a partir de Aguilera de Heredia hasta Cabanilles, pasando por Correa de Araujo y los organistas aragoneses. La concatenación de fórmulas melódicas y su expansión lineal arrastra series de secuencias que vienen a formar secciones enteras en las cuales las anteriores, imitativas, ya no tienen cabida. Esta sucesión obsesiva del mismo motivo trae como consecuencia unas modulaciones ascendentes y descendentes según el ciclo de las quintas, limitadas, sin embargo, por las posibilidades armónicas del temperamento del instrumento: es decir, que en la mayoría de los casos el mismo motivo no pasa de cuatro reiteraciones, o cinco como máximo⁵².

Este desarrollo por procesos de adición, aditamento o agregación lleva a la música española a un constante movimiento externo, capaz de ocupar el espacio sonoro total: desde la célula mínima hasta su expansión máxima en agotar las posibilidades de la técnica musical. La glosa discursiva y expansiva, en todo caso, como marca y señal de la música española.

No es que la música francesa desconozca tal procedimiento, gastado en todas las latitudes. Pero los compositores galos prefieren el toque, y el trabajo sobre la distancia mínima, el raciocinio interiorizado que constituye el *agrément*, el adorno. Si los compositores españoles multiplican desde muy temprano las tablas de intervalos glosados, los franceses, aunque no ignoran éstos, se precian y se regocijan en explorar la expresividad del adorno en el espacio interválico mínimo. Los instrumentistas peninsulares para tecla del XVI fueron, es verdad, los primeros teóricos en definir los primores de los *redobles* y *quiebros*, formalización que culminó en la obra de Correa de Atauxo (1626) y que heredan y transforman, según los cánones del nuevo estilo, los guitarristas hispanos, pero que ya no perfeccionan los organistas de los dos últimos tercios del XVII: durante la segunda mitad del siglo los compositores ibéricos no andarán por los caminos de la profusión explícita y refinada de los clavecinistas y organistas franceses, herederos asimismo de la tradición de los laudistas de principios de siglo.

51. APPEL, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*. Indiana University Press, 1972, p. 517-519; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lotear. *Sebastián Aguilera de Heredia 91561-1627*. *Obras para órgano*. Madrid: Alpuerto, p. 15; JAMBOU, Louis. *Correa de Arauxo. Facultad orgánica*, libreto de la grabación de Enrique Ayarra. Sevilla: Centro de Documentación de Andalucía, Almaviva, DSO 104-2, DSO 105-2, DSO 106-2, p. 84-86.
52. Examen de ejemplos (en Canet de Mar, ver nota 1), en AGUILERA DE HEREDIA, «Tercer registro bajo de 1er tono, tres motivos secuencias sucesivos a partir de los compases 37-50 y Correa de Araujo, «tercer tiento de baxón de séptimo tono», seccionnes secuenciales sucesivas.

Estos rasgos definitorios se imponen en ese momento, principios del XVII, como una necesidad de la escritura musical, forzada al verticalismo homofónico, tanto por la multiplicación de los coros vocales e instrumentales, como de manera contradictoria, por la importancia de las voces externas que lleva al continuo y al toque «rasgueado» de la guitarra.

En ambos casos los elementos anteriores sufren una estilización que absorbe progresivamente su raíz, popular para uno y otro. Pero se ha de notar que en España son el ritmo y la fórmula sonora los que imponen su impronta cuando en Francia es el canto, es decir, la relación entre el texto y la música, el que va conformando esta estilización hasta extremos de refinamientos.

IV. A modo de conclusión: música y retórica

Con lo dicho llegamos a otro punto de reflexión que sólo se dibuja a modo de conclusión. No cabe duda de que entre la musicología francesa y la española se abre aquí un campo distintamente abierto, investigado y estudiado. En Francia, la musicología siempre se ha preocupado por estudiar, tanto para el siglo XVI como para siglos posteriores, las influencias recíprocas entre lo sonoro y lo verbal, hasta crear la dramaturgia propia de la *tragédie lyrique* o, más adelante, las características de la melodía francesa. Esta orientación tiene su raíz en el mismo siglo XVI cuando en 1571 se creó, bajo los auspicios del rey Carlos IX, la Académie de Poésie et Musique. En España, donde mucho se proclama la expresividad de la música propia, poco se ha planteado la problemática en torno a esta relación. Parece que bastó con anteriores afirmaciones —que contemplan el siglo XVI sobre todo—, como las que tan reiteradamente hizo Bermudo en su *Declaración de instrumentos* (1555), sobre la preeminencia de la letra que ha de expresar la música, para conformarse con las mismas sin mayores aclaraciones de esta íntima unión o de esta difícil fusión. Los encuentros en torno a música y literatura⁵³ así como los ensayos más agudos de algunos musicólogos⁵⁴ permiten entrever unos planteamientos que vayan más allá de una mera comprobación y manifiesten la intencionalidad compositiva y semántica de los compositores de los siglos XVI y

53. Véase *Música y literatura en la Península ibérica: 1600-1750* (ed. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega-Luengos). Valladolid, 1997; *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid: Casa de Velázquez, 2003.

54. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Determinadas características en la estructura de la composición del Barroco», *Actas del I Congreso de Musicología*. Zaragoza, 1981, p. 18-27; «Música y Retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la Música Práctica a comienzos del Barroco», *RedeM*, 1987/3, p. 811-841; «Relación Música/Texto en la composición en castellano del siglo XVII», *AnM*, 1992. ROBLEDO, Luis. «Los tonos oratorios en la *Rhetorica christiana* (1647)», *Música y literatura en la Península ibérica: 1600-1750* (ed. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega-Luengos). Valladolid, 1997, p. 445-457; *Id.*, «El léxico musical en el contexto musical humanista español: la prosa didáctica y la preceptiva retórica», *Musica e Storia*, X/1, 2002, p. 151-164; LAMBEA, Mariano, véase nota 48.

XVII, aunque los planteamientos teóricos aparezcan en la época bajo otras latitudes.

Queda claro que, al final de estas reflexiones, no se puede llegar a conclusiones definitivas sino, tan solo, apreciar y afirmar las posibles convergencias y diferencias. Al abrirse camino en el siglo XVII las músicas francesa y española se engolfan en un mundo que se va alejando, por el nuevo reparto de las fuerzas políticas y territoriales, del equilibrio propio del siglo XVI y parte del XVII. Aunque no se puede sopesar la influencia de esta nueva geografía política —que sólo se ha querido aquí dibujar en sus líneas generales—, es cierto que a finales de siglo se han invertido los signos y que en España se descubrirá, principalmente por la tecla y la guitarra, la penetración de la música francesa mientras que la música española habrá de esperar un siglo más antes de volver a entrar en los salones parisienses. Pero ambas músicas se han afirmado en un estilo distinto cuyas características, esbozadas aquí, conviene que se estudien y ahonden más.