



Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana: Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra

OLGA SÁNCHEZ-KISIELEWSKA
Northwestern University

Resumen

La influencia del estilo italiano es uno de los principales temas en el estudio de la música hispana dieciochesca. Este artículo explora dicha influencia en las misas concertadas de Ignacio Jerusalem y José de Nebra, y propone dos estrategias analíticas como indicadores de italianismo musical: los recursos expresivos típicos de la misa napolitana (Bacciagaluppi 2006) y los esquemas galantes de conducción de voces (Gjerdingen 2007). Las misas de Nebra presentan un bajo grado de italianización; las de Jerusalem son, obviamente, de estilo italiano. Aunque los acercamientos analíticos a la música de Jerusalem tienden a enfatizar los elementos del estilo clásico vienés, defiendiendo la inclusión del estilo napolitano galante como marco fundamental de referencia para su obra.

Palabras clave: Ignacio Jerusalem, José de Nebra, italianismo, misa, esquema, estilo galante, estilo Napolitano, análisis, siglo dieciocho.

Abstract

The influence of the Italian style is one of the main topics in the study of Hispanic music of the eighteenth-century. This article explores this influence in the concerted masses of Ignacio Jerusalem and José de Nebra, and proposes two analytical tools as markers of musical Italianism: the expressive resources typical of the Neapolitan mass (Bacciagaluppi 2006) and galant voice-leading schemata (Gjerdingen 2007). Nebra's masses exhibit a low degree of Italianism; Jerusalem's are, obviously, highly Italianate. Although analytical approaches to Jerusalem's music tend to emphasize the features of the Viennese classical style, I argue for the engagement with the Neapolitan galant style as a fundamental reference for his work.

Keywords: Ignacio Jerusalem, José de Nebra, Italianism, mass, schema, galant style, Neapolitan style, analysis, eighteenth-century.

Entre los documentos más citados relacionados con Ignacio Jerusalem se encuentra el acta del Cabildo de la Catedral de México de Agosto de 1754, en concreto el pasaje en que se discute su petición de un adelanto:¹

¹ A. C. XLII, fol. 63, en Robert M. Stevenson, "La Música en el México de los Siglos XVI a XVIII" en *La Música de México*, editado por Julio Estrada (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 68. El pasaje aparece también en Craig H. Russell, *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions* (Nueva York: Oxford University Press, 2009), 382, y en Aurelio Tello, "Jerusalem, Ignacio", en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 9 vols. (Madrid: SGAE, 1999), vol. 6, 565.

[D]icha gratificación, para que fuese de más consideración, se podía guardar para quando el dicho Hyerusalem acavasse de hazer una missa nueva que estaba trabajando con mucha especialidad, al modo de la de Nebra, y que su señoría aseguraba que la acavaria en todo este año, por encargo del arzobispo, y que esperaba verla terminada antes de diciembre 31.

La descripción por parte del canónigo Ximénez invita abiertamente a comparar las misas de Jerusalem con las de José de Nebra, comparación pertinente no sólo por el encargo del arzobispo sino también por motivos biográficos. Además de ser contemporáneos, Jerusalem (1707-1769) y Nebra (1702-1768) presentan interesantes paralelismos en sus recorridos profesionales. Ambos habían cosechado sendos éxitos en una larga trayectoria en el ámbito de la música teatral cuando culminaron su carrera como compositores en las capillas principales de sus respectivas ciudades. Jerusalem aprobó en 1750 la oposición para Maestro de Capilla de la Catedral de México y al año siguiente José de Nebra fue nombrado Vicemaestro de la Real Capilla de Madrid, puesto creado a su medida para aliviar el trabajo del Maestro de Capilla Francisco Corselli.²

Craig Russell menciona brevemente algunos parecidos estilísticos entre las misas de ambos compositores:³

La comparación de las fugas que componen Jerusalem y Nebra para el ‘Amén’ revela su estrecho parentesco en muchos aspectos: ninguna tiene el carácter denso o serio que asociaríamos con las del norte de Alemania; la figuración del violín funciona como principal fuerza conductora de energía electrizante; el contrasujeto se une al sujeto desde el comienzo; las texturas son ligeras, jubilosas y transparentes; y para ambos compositores el ‘Amén’ es un punto culminante emocionalmente.

Hasta donde alcanza mi conocimiento, la comparación sistemática entre las misas de Jerusalem y Nebra no ha sido llevada a cabo más allá de estas observaciones. ¿A qué se referían exactamente las autoridades eclesiásticas al requerir de Jerusalem una misa “al modo de la de Nebra”? ¿Cumplió el italiano con dicho propósito? ¿El encargo se refiere a imitar rasgos particulares a nivel estilístico, o está más bien motivado por los deseos de emular solemnidad y fastuosidad de la capital? ¿Hasta dónde alcanza el parecido entre los estilos de Jerusalem y Nebra? ¿Cuál es el grado de semejanza entre las misas compuestas en Madrid y en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVIII? En este ensayo presento un estudio comparado de las misas de ambos compositores

² Paulino Capdepón, *La Música en la Real Capilla de Madrid: Siglo XVIII* (Madrid: La Librería, 1999), 17. La referencia principal para la biografía de Nebra es María Salud Alvarez, *José de Nebra Blasco: Vida y Obra*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993. En cuanto a información biográfica sobre Jerusalem, véase Jesús Estrada, *Música y Músicos de la Época Virreinal* (México: Biblioteca S. E. P., 1973); Robert M. Stevenson, “Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian Parvenu in Eighteenth-century Mexico”. *Inter-American Music Review* 16 (1997): 57-73, y Craig H. Russell, “Classical masses for voices and orchestra by Ignacio Jerusalem and García Fajer”. en *From Serra to Sancho*, 337-378.

³ Craig H. Russell, “Hidden Structures and Sonorous Symmetries: Ignacio de Jerusalem’s Concerted Masses in eighteenth-century Mexico”. en Paul L. Laird y Craig H. Russell (eds.) *Res Musicae: Essays in honor of James W. Pruett* (Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2001), 144. La traducción es mía. Russell se refiere en concreto a la Misa policoral en Sol de Nebra, de la que se conserva una fuente en la catedral de México. La costumbre de presentar el contrasujeto junto con el sujeto en lugar de con la respuesta era de hecho una práctica frecuente en Italia, véase por ejemplo el “Fac ut ardeat cor meum” en el *Stabat Mater* de Pergolesi.

con el objetivo de responder a dichas preguntas, y mostrar que de hecho las misas de Jerusalem no tienen tanto en común con las de su homólogo de ultramar como pudiera parecer.⁴

Más allá de la investigación de similitudes y diferencias entre compositores y géneros particulares, este estudio de casos aspira a iluminar cuestiones generales de importancia para el análisis de la música dieciochesca en España e Hispanoamérica. Utilizo la comparación entre las misas de Jerusalem y Nebra como punto de partida para proponer estrategias analíticas que faciliten el acercamiento a la música hispana de estilo galante, y de esta manera contribuir a una mayor precisión técnica en el estudio del italianismo musical. Es de sobra conocida la asociación del fenómeno de italianización musical con el mito de extranjerización y decadencia que ha caracterizado la musicología hispana hasta bien entrado el siglo XX. Como indica Juan José Carreras, una de las asunciones fundamentales de la historiografía musical es que “la llegada de la ópera italiana desencadenó una crisis inmediata en la producción dramática nacional y fue, en última instancia, la causa de una decadencia en la cultura musical española”.⁵ En Nueva España, la adopción del estilo italiano de composición —frecuentemente asociada con el nombre de Jerusalem— ha sido igualmente víctima de visiones despectivas. Robert Stevenson expresó este punto de vista de manera especialmente exaltada:⁶

Las vicios que aquejaron a la música española durante el siglo XVIII fueron precisamente aquellos que aquejaron a México —la influencia de músicos italianos de segunda fila ejerciendo la más nociva de las influencias. Ignacio Jerusalem, que se convirtió en maestro de capilla en México en 1764 [sic.], representa un ejemplo llamativo de italiano de segunda que, graduándose en el foso del Coliseo de México, introdujo en la catedral lo peor de las insipideces de la ópera italiana.

En las últimas décadas el concepto de italianización se ha liberado de la negativa carga ideológica de la historiografía nacionalista y ha pasado a interpretarse como un “proceso de modernización y actualización ... en consonancia con el devenir de la música europea”.⁷ Sin embargo, me parece interesante —y en cierto modo paradójico— que el giro positivo en la evaluación de Jerusalem no ha venido de la mano de la revalorización del estilo italiano, sino de la asociación del compositor con el clasicismo vienés. Me refiero en concreto a los análisis de Craig Russell, referente fundamental en el estudio de Jerusalem, que enfatizan la presencia de la forma

⁴ Sobre la evolución del género en España en la segunda mitad del siglo XVIII véase José V. González Valle, “Música Litúrgica con Acompañamiento Orquestal, 1750-1800”. en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La Música en España en el Siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 67-86.

⁵ Juan José Carreras, “De Literes a Nebra: La Música Dramática entre la Tradición y la Modernidad”. en Carreras y Boyd, *op. cit.*, 19.

⁶ “The weaknesses that beset Spanish music during the eighteenth century were precisely those which beset Mexico — the influx of second rate Italian musicians exercising the most deleterious influence. Ignacio Jerusalem, who became chapel master at Mexico City in 1764, provides one especially conspicuous example of a second-rate Italian who, graduating from the orchestra pit at the Coliseo de México, carried into the cathedral the vapid insipidities of Italian opera at its worst”. Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York: Thomas Crowell, 1952), 173.

⁷ Begoña Lolo, “Música en España en el Siglo XVIII. Estado de la Cuestión”. *Revista de Musicología* 20 (1997): 277-300. También José Carreras apuesta por el concepto “modernización” para aproximarse a las transformaciones estilísticas, en Carreras y Boyd, *op. cit.*

sonata y establecen vínculos con Mozart y especialmente Haydn.⁸ En cuanto a la recepción crítica de Nebra, la musicología nacionalista le caracterizó como “salvador de las esencias nacionales en tiempos de invasión extranjera”.⁹ Este patriótico retrato, incluyendo los elogios de Mitjana a su “genio de la raza”¹⁰, ha virado hacia la actual tendencia de describir su obra como “perfecta asimilación del estilo italiano”.¹¹

La transformación estilística de la música hispana del siglo XVIII y la influencia del estilo italiano galante son fenómenos complejos. Desde el punto de vista de la musicología histórica, se han hecho recientemente importantes avances en cuanto al estudio de dicha influencia y sus canales de transmisión.¹² Sin embargo, a nivel de análisis musical, queda mucho por investigar, tanto en la península como en el Nuevo Mundo, acerca del grado y naturaleza de las transformaciones estilísticas que afectaron a diferentes parámetros del tejido musical y tuvieron lugar en diferentes periodos, áreas geográficas y géneros musicales. En el ámbito de la música eclesiástica española, la penetración del estilo de la ópera napolitana y las nuevas técnicas instrumentales en la segunda mitad del siglo XVIII es evidente, aunque el grado de influencia varía según el género:¹³

En la composición del *Ordinarium Missae* predomina un estilo armónico-contrapuntístico, con alternancia entre coro y solistas, y en las partes más extensas (Gloria y Credo) la homofonía sobre la imitación. Otras formas del “oficio divino” como salmos, lamentaciones, responsorios y, especialmente, los villancicos y cantadas con textos en lengua vernácula se acercan más al estilo teatral de la época.

La influencia italiana en el ámbito misa polifónica, potencial bastión de conservadurismo musical, es un caso problemático que se resiste a generalizaciones.

En cuanto a los modos de caracterización del estilo italiano, son de sobra conocidos aspectos como el predominio de texturas homofónicas, el uso de violines y la presencia de arias *da capo*, pero considero posible y deseable alcanzar un mayor grado de detalle técnico en la descripción del estilo musical. Aquí sugiero dos modelos para reforzar la sofisticación teórica en el acercamiento analítico a este repertorio: el lenguaje expresivo típico de la misa napolitana, codificado en figuras retóricas concretas y estudiado por Claudio Bacciagaluppi,¹⁴ y los esquemas galantes de conducción de voces

⁸ Véase Craig H. Russell, “Sonata Form in Eighteenth-Century Mexico: Pioneers in Classical Structures”. *Inter-American Music Review* 17 (2002): 169-194; “Structures and Sonorous Symmetries”, 145-154; *From Serra to Sancho*, 359-378.

⁹ José M. Leza Cruz, “José de Nebra (1702-1768)”. *Revista de la Fundación Juan March* 397 (2012), 2-7, en 7. Leza Cruz se refiere a los comentarios de Mitjana y Cotarelo.

¹⁰ Rafael Mitjana, “La musique en Espagne (Art religieux et art profane)”, en A. Lavignac y L. Laurencie, *Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Paris: Librairie Delagrave, 1920), 255.

¹¹ Luis Antonio González, “José de Nebra”. *Goldberg* 54, 2008, pp. 24-32.

¹² Véase por ejemplo, Andrea Bombi, *Entre Tradición y Modernidad: El Italianismo Musical en Valencia, 1685-1738* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2011); Drew E. Davies, “The Italianized frontier: Music at the Durango cathedral, *Español* culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain”. Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 2006.

¹³ González Valle, *op. cit.*, 77.

definidos por Robert Gjerdingen.¹⁵ Las estrategias analíticas que propongo tienen el potencial de enriquecer el estudio de la influencia del estilo italiano, y de esta manera contribuir a llenar lo que Lucero Enríquez denominó el “vacío musicológico” en el estudio del “estilo galante en la música novohispana”.¹⁶

Obras, Fuentes y Metodología

Sin aspirar a formular una teoría completa acerca de la transformación estilística del género de la misa polifónica, empresa que sobrepasa las posibilidades de un acercamiento preliminar como éste, mi estudio está basado en el análisis comparado de cinco misas concertadas. Idealmente, este estudio de casos debería comenzar por las obras a las que hace referencia el acta del cabildo citada previamente; desafortunadamente, se desconoce si alguna de las ocho misas conocidas de Jerusalem¹⁷ es la que hubo de componer “al modo de la de Nebra”, y tampoco sabemos si alguna(s) de las numerosas misas de Nebra en particular sirvió como elemento de comparación.¹⁸ A esto se añade el reto de la escasez de ediciones disponibles. De Jerusalem incluyo en este estudio la Misa a 8 en Sol y la Misa en Fa.¹⁹ La primera de ellas, transcrita por Georg Harshbarger²⁰, es parte del repertorio musical asociado con las misiones de California. Fue compuesta alrededor de 1760 para dos coros, dos violines, dos trompas y acompañamiento. La Misa Policoral en Fa (1768) ha sido editada por Russell, que la define como la obra más “clásica” y “galante” de Jerusalem.²¹ Además de violines y trompas incluye partes para dos oboes que cambian a flautas en algunos números.

Nebra está representado por la Misa en Re, la misa *Laudate Nomen Domini*, y la Misa Policoral en Sol, editadas por Paulino Capdepón, María Salud González y Craig Russell respectivamente.²² La misa *Laudate Nomen Domini* data de 1748 y está escrita para ocho voces con violines, viola y bajo continuo. Fue dedicada a Fernando VI y María Bárbara de Braganza cuando Nebra aún no tenía la obligación de componer para la Capilla Real. En cuanto a su Misa en Re, cuya datación es incierta, incluye partes para dos oboes y clarín, además de dos partes para violín, dos para viola y continuo. Es una misa más modesta en cuanto a su extensión y está compuesta en un estilo más antiguo. La Misa

¹⁴ Claudio Bacciagaluppi, “‘Con Quegli ‘Gloria, Gloria’ Non La Finiscono Mai’: The Reception of the Neapolitan Mass Between Rome and Northern Europe”. *Recercare: Rivista Per Lo Studio e La Pratica Della Musica Antica* 18 (2006): 113-150. Utilizo el término figura retórica de modo amplio para referirme a estrategias comunes, comunicativas y expresivas, de composición, no a adaptaciones musicales de figuras de la retórica clásica.

¹⁵ Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (Nueva York: Oxford University Press, 2006).

¹⁶ Lucero Enríquez, “¿Y el Estilo Galante en la Nueva España?”, *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad* (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 176.

¹⁷ La lista incluye las siguientes obras: *Missa a 8* con violines, oboes, trompas, y continuo, la *Missa a 4 “de los Niños”*. *Missa a 4* en Re (1763), *Missa a 4* en Fa (1768), *Missa a 8* en Sol, *Missa a 8* en Fa y *Missa a 8* en Re. Russell, “Hidden structures”. 142.

¹⁸ Según el catálogo de María Salud González, 26 misas incluyendo las incompletas.

¹⁹ Russell ha editado también la Misa a 8 en Re, aunque la atribución a Jerusalem no es definitiva.

²⁰ Georg Harshbarger, “The Mass in G by Ignacio Jerusalem and its place in the California Mission repertory”. tesis doctoral, Universidad de Washington, 1985.

²¹ Russell, *From Sierra to Sancho*, 372.

²² Capdepón, *op. cit.*; José de Nebra, *Misa Laudate Nomen Domini*, editada por María Salud González (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1998); José de Nebra, *Misa Policoral en Sol*, editada por Craig Russell, (Russell Editions, 1996).

en Sol es la más italianizante de las tres y en ella tienen especial importancia los pasajes solísticos. Con la selección de obras contrastantes en cuanto a extensión, cronología y estilo, pretendo presentar un retrato lo más representativo posible del modo compositivo del aragonés. Para comparar las misas de ambos compositores comienzo con los aspectos más obvios de textura y forma, y me adentro posteriormente en el análisis del diseño melódico, para el que utilizo como marcos teóricos los estudios de Bacciagaluppi y Gjerdingen. Incluyo abundantes ejemplos musicales, pero las observaciones generales se basan en el estudio de la totalidad de las obras mencionadas.

Recursos Formales y Expresivos de la Misa Concertada Napolitana

La misa concertada dieciochesca, o misa en *stilus mixtus*, combina tres elementos: “coros en *stile antico* con acompañamiento orquestal doblando las voces; coros en los que la orquesta juega un papel fundamental en la organización formal; y música para voces solas”.²³ Tanto las misas de Jerusalem como las de Nebra encajan dentro de esta amplia definición, aunque una mirada a la extensión relativa de música dedicada a la orquesta y a las voces solas revela ciertas diferencias entre la producción de ambos. Las fuerzas instrumentales que utilizan son similares y desempeñan roles formales equivalentes, principalmente a cargo de introducciones y en ocasiones de breves interludios. Sin embargo, la proporción de pasajes exclusivamente instrumentales es menor en las obras de Nebra, que dedica a los instrumentos un 13% de la extensión total de las misas incluidas en este estudio (tablas 3-5). Este porcentaje se mantiene constante independientemente de que la misa sea más o menos italianizante. Jerusalem supera ampliamente esta proporción de compases instrumentales, y alcanza en sus misas en Sol y Fa el 17% y el 24% respectivamente (tablas 1-2). La diferencia es incluso más notable en cuanto a la presencia relativa de voces solas. En las misas en Re y *Laudate Nomen Domini* de Nebra no aparece ningún número que podamos calificar de aria o dúo: los pasajes solísticos se reducen a breves frases, siempre puntuadas por el coro que mantiene un papel protagonista a lo largo de toda la obra. Su misa en Sol contiene arias y dúos, pero la extensión relativa de dichos números es menor que en las misas de Jerusalem. El número de compases del *Domine Deus* (aria para alto) y el *Quoniam* (duo de alto y soprano) combinados supone un 32% de la extensión total del Gloria, mientras que la misma operación en las misas de Jerusalem arroja un resultado del 43% para la misa en Sol y un 48% para Misa en Fa. El medio preferido por Nebra para sus misas es el coro; Jerusalem se recrea en los pasajes solísticos. Mientras que las misas del primero apuntan a un bajo impacto del estilo teatral en el género,²⁴ no puede decirse lo mismo de las del segundo.

La misa concertada admite gran número de variedades según usos locales y ocasiones litúrgicas. La variante producida en Nápoles destaca por su papel en la evolución histórica del género y su grado de influencia a nivel internacional (especialmente en Austria y Alemania), convirtiéndose en modelo paradigmático de misa dieciochesca. En palabras de Claudio Bacciagaluppi, “la música eclesiástica napolitana del periodo entre 1720 y 1740 se constituyó, pocas décadas después de su

²³ James McKinnon, “Mass”. en *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com.turing.library.northwestern.edu/subscriber/article/grove/music/45872>> (acceso 7 de Junio de 2014). La traducción del inglés es mía.

²⁴ Confirmando las observaciones de González Valle. Véase su cita en la p. 5 de este documento.

composición, en uno de los primeros ‘cánones’ de música religiosa concertada”.²⁵ Las obras de compositores como Francesco Durante, Leonardo Vinci, Francesco Feo, o Giovanni Battista Pergolesi alcanzaron tal popularidad que se les atribuía un grado de perfección similar al de las de Palestrina.²⁶ La misa napolitana se sitúa a mediados de siglo como nuevo ideal de música católica en estilo moderno en gran parte de Europa. (La mítica atribución a Alessandro Scarlatti del mérito de introducir el aria a solo en la misa da cuenta de la importancia atribuida a los napolitanos en el desarrollo del género.²⁷)

Uno de los rasgos más evidentes de la misa napolitana es que consiste únicamente de Kyrie y Gloria, este último dividido en números independientes que incluyen coros, duetos y arias para solistas. Ocasionalmente se compone también música para el resto de las partes de la misa, pero éstas suelen ser breves y presentan un estilo más sencillo.²⁸ Ni en España ni en México se adopta este modelo de modo generalizado. Cuando Francisco Corselli propone la cantidad de obras necesarias para reponer el archivo de la Real Capilla de Madrid tras el incendio de 1734, incluye la siguiente entrada: “Misas completas, ídem de Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus, seis docenas”.²⁹ En cuanto a las misas compuestas en México, frecuentemente carecen de Agnus Dei. Russell señala que este fenómeno se debe a que el coro cantaba el texto del Agnus con la música del Sanctus mientras la orquesta repetía la misma música.³⁰

Componer únicamente una pareja de Kyrie y Gloria no era una opción habitual para Nebra ni para Jerusalem; ambos componen para el Credo música comparable en extensión y estilo al Gloria.³¹ Ocasionalmente ambos compositores recurren al modelo Kyrie-Gloria,³² y cuando lo hacen, dividen el Gloria en siete secciones independientes siguiendo la tradición napolitana (tablas 2 y 4), en la que el número oscila entre ocho y doce.³³ Cuando Nebra compone ciclos completos, como la Misa en Re o la Misa *Laudate Nomen Domini*, abandona totalmente el modelo: aunque establece contrastes internos entre las diferentes partes del Gloria, no modifica en ningún momento la armadura y el único cambio de compás es en el “Quoniam”, de ritmo ternario y tempo más vivo. Por el contrario, Jerusalem

²⁵ Bacciagaluppi, *op. cit.*, 113. La traducción del italiano es mía, aquí como en el resto de las citas de esta fuente.

²⁶ “Ora a questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica sacra di stile osservato sotto il poc’anzi lodato Gio. Pier Luigi da Palestrina. A questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica sacra di una o più voci con l’accompagnamento dell’orchestra sotto Francesco Durante”. Giuseppe Santarelli en una carta a Martin Gerbert, 11 de Septiembre de 1774, *Korrespondenz des Fürstbistes Martin II. Gerbert von St. Blasien*, editado por Georg Pfeilschifter (Karlsruhe: Müller, 1931-34), vol. II, 65. Citado en Bacciagaluppi, *op. cit.*, 114.

²⁷ Alfred Orel, “Die Katolische Kirchenmusik 1600-1750”. en *Handbuch der Musikgeschichte*, editado por Guido Adler (Frankfurt: Frankfurter Verlag-Anstalt, 1924). Citado en Bacciagaluppi, *op. cit.*, 114

²⁸ En ocasiones se utiliza el término *brevis* para caracterizar misas que no contienen las cinco partes del ordinario, aunque también se refiere a misas completas de dimensiones modestas.

²⁹ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, editado por Pablo López de Osaba, vol. 4, *Siglo XVIII* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 48.

³⁰ Craig H. Russell, “Music: Eighteenth Century”. en Michael S. Werner (ed.), *Concise Encyclopedia of Mexico* (Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001), 516-521, en 517.

³¹ La costumbre de escribir Kyrie-Gloria-Credo era típica del centro y norte de Italia. Bacciagaluppi, *op. cit.*

³² Jerusalem en su *Missa a 8 en Fa* y Nebra en su *Missa a 8 en Sol*. Me baso en que las ediciones de ambas por Craig Russell incluyen únicamente *Kyrie y Gloria*.

³³ Bacciagaluppi, *op. cit.*, 117-118.

mantiene la tendencia a dividir al modo napolitano el texto del Gloria de todas sus misas. Lo que aquí me interesa no es tanto su adhesión estricta al modelo compositivo en cuanto a sus partes, sino de qué manera sus misas reflejan otros rasgos estilísticos típicos de la misa napolitana. El número de secciones nos revela más acerca de requisitos institucionales que sobre personalidades musicales; lo que pone en evidencia la identidad estilística de cada maestro es de qué manera concreta compone cada una de dichas secciones.

Poco se conoce de la biografía de Jerusalem antes de su llegada a España, pero su ciudad natal —la meridional Lecce— se encuentra bajo la órbita de influencia directa de la música napolitana. Como muestro a continuación, sus misas reflejan fielmente los usos del sur de Italia en sus soluciones formales y recursos expresivos. Bacciagaluppi señala que en la misa napolitana cada una de las partes recibe un tratamiento típico, no sólo en cuanto a textura y orquestación sino también en cuanto a tono emocional, y que esta práctica es compartida por distintos compositores con un nivel considerable de detalle:³⁴

La relativa estandarización en la división del *ordinarium* en movimientos separados ... llevó a semejanzas en las soluciones formales utilizadas en cada movimiento. Lo mismo puede decirse de la elección del afecto correcto.

Los incipits del Qui tollis de cuatro misas de Fago, Durante, Leo, y Sarro (ejemplos 1.1-1.4) forman parte de una selección de ejemplos recogida por Bacciagaluppi³⁵ para demostrar la coherencia dentro el género de la misa napolitana y la solidez de los lazos que unen los *affetti* de cada sección, alcanzando incluso detalles melódicos. Los cuatro maestros napolitanos siguen un patrón parecido y optan por el modo menor para este fragmento del texto. Tienden al tratamiento prosódico paralelo de las palabras *qui tollis* y *peccata*, ambas caracterizadas por un descenso interválico repetido, ya sea exacto (Durante), secuenciado (Sarro), o variado (Fago y Leo). La mayoría acentúan el paralelismo separando ambos elementos por un silencio. El descenso melódico también se encuentra a nivel global: todos estos ejemplos finalizan en una nota más grave con respecto a la que comienzan, y en la mayoría el pico melódico se encuentra hacia el inicio de la frase. Todos los napolitanos optan por un inicio anacrúsico o acéfalo de corchea. Además de la obvia y necesaria acentuación métrica de *tollis* en la primera sílaba, en todos estos ejemplos la palabra coincide con una armonía estructuralmente importante. Leo y Fago aterrizan en acorde de tónica; Durante y Sarro sobre la dominante. La similitudes entre estas obras van más allá de su pertenencia a un mismo género: comparten rasgos tan detallados que debemos considerarlas parte de un corpus homogéneo. Podemos entender estos ejemplos en términos de lo que Wittgenstein denomina parecidos de familia: pertenecen una misma categoría, entendida como intersección de varias propiedades que tienden a coincidir, aunque no todos los miembros de la familia exhiban todas las propiedades.³⁶

³⁴ Bacciagaluppi, *op. cit.*, 124.

³⁵ Bacciagaluppi, *op. cit.*, 125-26.

³⁶ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations* (Oxford and Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 1953/2001).

Es destacable la coincidencia de Jerusalem con los compositores napolitanos en todos los rasgos mencionados en el párrafo anterior (ej. 1.5). No intento sugerir que tomara ninguna de estas obras en particular como modelo ni que las imitara intencionadamente, sino que su experiencia musical estaba determinada por este repertorio canónico y que el resultado de esa experiencia era un entendimiento implícito de cómo poner en música cada sección de la misa. Las misas compuestas en el sur de Italia en la primera mitad del siglo XVIII constituían para Jerusalem una influencia inevitable. Años de estudio, escucha, e interpretación le llevan a asimilar el estilo, no sólo en cuanto a vocabulario armónico, textura o forma, sino hasta un nivel de detalle considerable en la elaboración del tejido melódico tal y como encontramos aquí. Por otro lado, cuando Nebra pone en música el mismo texto no adopta ninguno de estos gestos. En su misa en Re (ej. 1. 6) opta por el modo mayor la continuidad melódica en lugar del énfasis en el paralelismo silábico, y su frase no presenta el descenso melódico que encontramos en los ejemplos anteriores, sino que cadencia en un registro superior al del comienzo. Ni siquiera en la Misa en Sol (ej. 1.g), más italianizante, el Qui tollis pertenece a la misma categoría melódica que los ejemplos de los maestros napolitanos. Incluso cuando hace referencia su estilo, sus misas pertenecen a una familia diferente.

El fragmento del Qui tollis correspondiente al texto *deprecationem nostram* proporciona otra viñeta ilustrativa de esta distinción. En su Misa en Sol, Jerusalem coincide con Pergolesi (ej 2.1 -2.2) en el uso de Fa menor, excepcional no sólo por tratarse de una tonalidad poco frecuente, sino por encontrarse muy lejos del centro tonal de la obra.³⁷ También son similares los rasgos melódicos y rítmicos, como las entradas alternadas en notas repetidas y la prolongación idéntica de la tónica para preparar el retardo cadencial. Las mismas convenciones están en juego en la misma sección de su Misa en Fa: la enunciación de la palabra *deprecationem* en cada una de las voces presenta o bien un descenso por grados conjuntos o mantiene la misma nota. Tanto Pergolesi como Jerusalem hacen coincidir la sílaba *-stram* con una cadencia perfecta en parte fuerte.

Aunque he mencionado respecto a los ejemplos anteriores que las semejanzas resultan del uso de un lenguaje compartido y no de cita o copia, me inclino a pensar que en particular Pergolesi (que alcanzó un estatus legendario al poco de su muerte) pudiera suponer una influencia destacada para las misas de Jerusalem. Las secciones del Gloria que se prestan al tratamiento solístico son Laudamus te, Domine Deus, y Quoniam. Pergolesi escribe en su Misa en Fa un dueto para el Domine Deus y Jerusalem elige la misma opción en las dos misas que nos ocupan. No se trata de una solución predominante para la misa napolitana, en la que aparecen tanto duetos —por ejemplo en misas de Porpora o Sarro— como arias a solo —en las de Durante o Feo.³⁸ En España, tanto por parte Nebra como de otros compositores como Francisco Valls o Juan Rosell, se tiende al solo.³⁹

Si comparamos los *deprecationem* de Jerusalem y Pergolesi con las soluciones que propone Nebra, comprobamos de nuevo que su acercamiento al mismo texto es otro (ej. 2. 4 y 2. 5). Jerusalem y Pergolesi pertenecen, por así decirlo, a una misma comunidad lingüística, la del estilo napolitano, junto con Leo, Sarro y Durante. La consagración de un repertorio canónico ofrece un

³⁷ El tono principal del *Qui tollis* de Jerusalem es La menor.

³⁸ *Bacciagaluppi*, op. cit., 123-4.

³⁹ Sobre la organización del *Gloria* de Valls y Rosell véase González Valle, op. cit., 82.

marco de referencia para creaciones posteriores, un conjunto de normas, prácticas y opciones compositivas predeterminadas. Dentro de este marco los compositores insertan su obra posterior, que debe ser entendida no en aislamiento, sino manteniendo un diálogo con la tradición a la que pertenecen. En esta tradición, la convencionalización de signos expresivos hace posible la comunicación afectiva a un público familiarizado con asociaciones sistemáticas entre afectos y parámetros musicales. Para acercarnos a dichas obras en sus propios términos, resulta útil adoptar un enfoque intertextual y analizarlas con respecto al género en el que se insertan. En el caso de Jerusalem, el marco de referencia es claramente la misa napolitana, mientras que las misas de Nebra no participan en esta tradición compartida. Esta manera concreta de componer misas se transmite de Nápoles a México, pero no pasa por Madrid. No se trata únicamente de que los compositores napolitanos fragmentaran el Gloria en secciones independientes contrastantes, sino de que cada una de dichas secciones responde a unas convenciones retóricas diferentes que pretende comunicar afectos diferenciados.

Johann Mattheson, que al igual que Jerusalem y Nebra inició su carrera como compositor en el teatro y la acabó de maestro de capilla, fue un ferviente defensor del estilo teatral en la iglesia. Recordemos de qué modo describía sus virtudes de este estilo:⁴⁰

[E]s donde el compositor encuentra la mejor oportunidad para dar rienda suelta a su creatividad. Con abundantes sorpresas y notable gusto es aquí donde puede, con mayor naturalidad y diversidad, representar amor, celos, odio, ternura, impaciencia, deseo, indiferencia, miedo, venganza, fuerza, timidez, magnanimidad, horror, dignidad, bajeza, esplendor, orgullo, humildad, alegría, risa, llanto, dolor, felicidad, desesperación, arrebató, tranquilidad, incluso el cielo y la tierra, el mar y los infiernos, junto con todas aquellas acciones en las que el hombre puede tomar parte.

La capacidad de conmover las almas de la congregación a través de la representación musical de los afectos fue entendida por muchos como una clara virtud del estilo operístico de la que el templo podía beneficiarse. Sin embargo, la irrupción del estilo teatral en la iglesia fue objeto de conocidas controversias, y la actitud hacia el mismo por parte de las autoridades eclesiástica no se caracterizó precisamente por su tolerancia. En la encíclica *Annus qui*, promulgada en 1749, Benedicto XIV rechaza los modos de expresión musical asociados con la ópera y apuesta por limitar el registro expresivo de la música religiosa en torno a dos principios estéticos: *gravitas* y *medietas*.⁴¹ Por el contrario, en la misa napolitana del siglo XVIII se busca la representación de un variado número de afectos predeterminados a través de la individualización expresiva de cada uno de los números. Las misas de Jerusalem forman claramente parte de esta tradición retórica, mientras que las de Nebra responden a premisas estéticas diferentes, más cercanas a la postura oficial de la iglesia católica. Sus misas suelen aspirar más a un tono general de seriedad y majestuosidad que a transmitir un amplio abanico de emociones. En la introducción a su edición de la misa *Laudate Nomen Domini*, González

⁴⁰ Johann Mattheson, *Das Neue Eröffnete Orchestre* (Hamburgo: Schiller, 1713), 160-61. La traducción del alemán es mía.

⁴¹ Alberto Hernández Mateos, *El Pensamiento Musical* (Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca, 2014), 200-206.

observa que los cinco movimientos “se relacionan por la expresión de un único afecto, como si sellaran un pacto de concordia”.

Los recursos utilizados con fines afectivos forman parte de un léxico compartido, y aunque cinco obras no son suficientes para sacar conclusiones definitivas, sospecho que Nebra y Jerusalem no usaban el mismo vocabulario retórico, e incluso que la representación de afectos claramente diferenciados en el género de la misa no formaba parte de la agenda del aragonés. Aunque Nebra destaca como compositor de música de escena, abandona la expresión musical de emociones subjetivas a la puerta de la iglesia. Sus misas responden a otros principios estéticos. Sin embargo Jerusalem utiliza los recursos expresivos típicos de los maestros napolitanos. Puede que el Cabildo requiriera de Jerusalem misas “al modo de la[s] de Nebra”, pero las recibió más bien al modo de Pergolesi. En las misas que se escuchaban en la Real Capilla de Madrid imperaba la solemnidad; en la catedral de México la expresión individual de afectos variados.

Puede decirse que tanto Jerusalem como Nebra componen al estilo italiano, pero un marco teórico preciso permite sacar a relucir diferencias significativas entre ambos. El discurso analítico en torno a la italianización de la música hispana gira frecuentemente alrededor de tres parámetros musicales: la melodía acompañada como textura preferida, el uso de violines, y el uso de arias da capo y ritornellos como articuladores de la forma musical. Por ejemplo, en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Aurelio Tello describe en el estilo de Jerusalem en los siguientes términos:⁴²

[C]ultiva un estilo predominantemente homofónico, armónicamente imaginativo, con una escritura homofónica muy rica, con abundantes contrastes de dinámica y textura, con frecuentes secciones para las cuerdas y pasajes brillantes para los violines ... muestra un trazo elegante, con modulaciones graciosas y sonoridades transparentes ...

Esta descripción se basa en la utilización de términos más metafóricos que técnicos: el significado preciso de los términos “trazo elegante” y “modulaciones graciosas” no es en absoluto transparente. De hecho, este párrafo podría igualmente aplicarse a la música de Nebra. Para iluminar las diferencias y semejanzas entre ambos se requiere un acercamiento más detallado al estilo musical. El estudio de la sintaxis melódico-harmónica a nivel de frase es una de las vías que propongo para dicho acercamiento. En la siguiente sección introduzco el concepto de esquema galante y cómo aplicarlo al análisis de la música hispana dieciochesca.

Los Esquemas Galantes

En su influyente libro *Music in the Galant Style* (2006), Robert Gjerdingen demuestra la importancia de un número limitado de combinaciones convencionales de melodía y bajo en el estilo

⁴² Tello, *op. cit.*, 565.

galante napolitano.⁴³ Algunas de estas fórmulas aparecen mencionadas en documentos históricos; en el caso de otras, la altísima frecuencia con la que aparecen da cuenta de su importancia como categorías implícitas que definen un estilo musical preciso. Estos esquemas,⁴⁴ breves fórmulas melódicas con implicaciones armónicas y en ocasiones métricas, funcionan como unidades predeterminadas que articulan el tejido musical a nivel de frase. En el primer tercio del siglo XVIII los músicos napolitanos contribuyeron significativamente a la codificación de dichas fórmulas, cuya presencia es especialmente acusada en los *partimenti* y *solfeggi*, materiales didácticos empleados para la instrucción musical en los conservatorios napolitanos. El método pedagógico empleado en dichas instituciones se basaba en la repetición intensiva de dichas fórmulas con el objetivo de alcanzar su interiorización. Al igual que en el aprendizaje natural de un idioma, se aspiraba a conseguir fluidez en el lenguaje musical no a través de la memorización de reglas gramaticales abstractas, sino gracias a la exposición constante y la repetición intensiva de fórmulas concretas. El estilo galante, entendido como composición principalmente basada en dichos esquemas, alcanzó gran difusión por el resto de Europa de la mano de compositores formados en los conservatorios napolitanos, como Durante, Feo o Leo.⁴⁵

Los esquemas recogen sucesiones de eventos musicales con una sintaxis muy precisa definida por los grados de la escala que participan en ellos. Como unidades básicas con sentido musical, determinan tanto la composición como la percepción. Por ejemplo, su alto grado de convencionalización permite que, al reconocer un esquema, un oyente familiarizado con el estilo anticipe su continuación. Estos esqueletos básicos admiten multitud de elaboraciones: la creatividad musical se entiende no cómo invención de tipos melódicos nuevos sino como elegancia y soltura en la utilización de este léxico predeterminado. Tomemos como ejemplo el esquema que Gjerdingen nombra en honor del músico Johann Jacob Prinner. En su tratado *Musicalischer Schliessl* (1677), Prinner demuestra dos posibilidades de armonizar un bajo que desciende por grados conjuntos desde la subdominante a la tónica (ej. 3.1). En la primera opción, típica de la polifonía renacentista, la voz superior mantiene la tónica a lo largo del pasaje descendiendo a la sensible después de un retardo. En la segunda versión, que podríamos considerar una realización más moderna para armonizar el mismo bajo, la voz superior desciende en décimas paralelas: se trata de lo que Gjerdingen llama el esquema Prinner, que se convertiría en una de las fórmulas preferidas del estilo galante.⁴⁶

⁴³ Entendido como el estilo italiano de composición entre 1720 y 1780. Gjerdingen identifica un total de once esquemas, sin incluir cadencias. No se trata de una lista cerrada, para la definición de otros esquemas véase John A. Rice, "The Hertz: A Galant Schema from Corelli to Mozart". *Music Theory Spectrum* 36 (2014): 315-331,

Vasili Byros, "Meyer's Anvil: Revisiting the Schema Concept". *Music Analysis* 31 (2012), 273-346, o Matthew Boyle y Paul Sherrill, "Galant recitative schemas", presentado en el encuentro anual de la Sociedad Norteamericana de Teoría Musical, Minneapolis, 2011.

⁴⁴ Gjerdingen utiliza el término de origen griego *schema* (y su plural *schemata*) en lugar del equivalente inglés *scheme*. En inglés *schema* es el término utilizado en la psicología cognitiva para referirse a patrones conceptuales y conductuales.

⁴⁵ Entre los alumnos de Durante se encuentran Jommelli, Paisiello, o Pergolesi. Sobre la instrucción musical en los conservatorios napolitanos, así como la genealogía del estilo, véase Gjerdingen *op. cit.* y Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (Nueva York: Oxford University Press, 2012).

⁴⁶ El lector puede consultar numerosos ejemplos de Prinner y otros esquemas en *Music in the Galant Style* así como en la página web de Gjerdingen:

<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/galant_book/chapter03/chapter03.htm>

Tanto Nebra como Jerusalem contaban con esta fórmula entre sus recursos compositivos, aunque utilizan el esquema de manera muy diferente. Por ejemplo, Jerusalem finaliza con un Prinner la primera frase de su Misa en Sol y Nebra lo incorpora en el Laudamus te de la Misa *Laudate Nomen Domini* (ej. 3.2 y 3.3). El esquema es el mismo, pero ejerce diferentes funciones: el Prinner de Jerusalem aparece en la segunda mitad de una frase dividida en dos secciones, proporcionando conclusión a un giro inicial, mientras que Nebra lo utiliza para articular la frase musical prácticamente desde el inicio. El primero de estos usos es el más típico del estilo galante, en el que otros esquemas suelen proporcionar la primera mitad de la frase y el Prinner la continúa hasta un punto de reposo. Uno de los esquemas que precede habitualmente al Prinner es la Romanesca, basada en la sucesión armónica I-V-vi.⁴⁷ Aunque los orígenes de la Romanesca se remontan al siglo XVI, hacia mediados del siglo XVIII se convirtió en todo un cliché para comenzar una melodía. La combinación de Romanesca con Prinner es una opción frequentísima en la música galante, y ésta es precisamente la sucesión de esquemas que utiliza Jerusalem para comenzar su *Misa en Sol*. El ejemplo es representativo no sólo por su posición al inicio de la misa, sino también por aparecer conjuntamente con la utilización del doble coro: si bien el vehículo natural del estilo napolitano-galante es la melodía acompañada, Jerusalem parece tan inmerso en esta tradición que utiliza los mismos giros incluso cuando escribe en texturas corales. Nebra también comienza su Misa en Sol con un bajo que admitiría una realización tipo Prinner, pero elige en su lugar la versión arcaizante de la melodía. En las misas de Nebra incluidas en este estudio no aparece ninguna instancia de Romanesca seguida de Prinner; de hecho la Romanesca no aparece en ninguna ocasión.

En la obra de Nebra encontramos tanto Prinner atípicos como el del ejemplo previo como otros que se ajustan más al uso conclusivo típico del estilo galante. El ejemplo 3.4 muestra el esquema funcionando de este modo. Sin embargo, en la siguiente frase del mismo ejemplo, lo que parece el inicio de otro Prinner (dado el énfasis melódico en los grados sexto y quinto de manera secuencial), se comporta de modo poco convencional. Este perfil melódico lleva consigo fuertes expectativas de conclusión en el tono principal, pero Nebra lo interrumpe para introducir una cadencia en el tono de la dominante. Tanto si la calificamos de abrupta como de audaz, esta estrategia moduladora resulta poco habitual desde el punto de vista del estilo galante. Utilizando el mismo material temático, un compositor napolitano posiblemente efectuaría la modulación del modo mostrado en el ejemplo 3. 5: escribiendo un Prinner, pero no en Sol sino en el tono de la dominante, reinterpretando el acorde de tónica como subdominante de Re mayor. De esta forma, la nueva tonalidad aparecería anticipada por las expectativas de continuación asociadas con el esquema. El Prinner proporciona no sólo un recurso estándar para concluir un tema sino también una manera efectiva de modular a la dominante; Mozart y Haydn lo utilizan habitualmente en la sección de transición de sus movimientos en forma sonata. De modo similar, en el Domine Deus de la Misa *Laudate Nomen Domini* (ej. 3. 5 y 3. 5. b), un Prinner modulante habría sido la opción más lógica en la órbita napolitana para el pasaje que lleva a la dominante a través de una secuencia descendente por grados conjuntos. Aunque el esquema galante forma parte del léxico de Nebra, la manera

⁴⁷ Gjerdingen emplea grados de la escala en lugar de números romanos en su terminología e introduce dos versiones de Romanesca, una con los grados 1-5-6-3 en el bajo (el *Canon* de Pachelbel proporciona un célebre ejemplo) y otra con un bajo que desciende por grados conjuntos (1-7-6) acompañado por una línea melódica 1-5-1.

idiosincrática en que lo utiliza (o deja de utilizarlo) pone de relieve el hecho de que sus recursos y preferencias no son los mismos que los de los compositores napolitanos.

Lo que distingue a los hablantes nativos de una lengua no es tanto el conocimiento del léxico o reglas gramaticales como la elección automática de las combinaciones empleadas más frecuentemente en contextos particulares. En el marco del dialecto musical napolitano galante, combinar una Romanesca con un Prinner en términos de pregunta y respuesta es una forma común de construir una frase, al igual que el Prinner es un recurso obvio para modular a la dominante. Dentro de este contexto estilístico, la combinación de esquemas es por así decirlo, una cuestión de buenas maneras. Si alguien nos pregunta “¿cómo andas?”, responderemos instintivamente “bien, gracias, ¿y tú?”, sin necesidad de considerar detalles en el contenido o la forma del mensaje. Esta respuesta no sólo se basa en nuestro conocimiento de la lengua, sino en un aprendizaje a base de repetición en un determinado contexto cultural. En ausencia de dicho contexto, un hipotético hablante no nativo no tendría forma de saber que la pregunta no se refiere a una manera de desplazamiento a pie. Las reglas gramaticales y el vocabulario son los mismos, pero admiten diferentes usos. En el caso de Jersusalem y Nebra, sus lenguajes musicales utilizan un vocabulario parecido, pero sus discursos están organizados de acuerdo a prácticas diferentes. Los acordes empleados son los mismos, pero las fórmulas más frecuentes de sucesión melódico - armónica no coinciden, o se usan de manera diferente.⁴⁸ Nebra, cuya formación estuvo principalmente a cargo de su padre, nunca estudió en Italia.⁴⁹ Aunque obviamente conocía el estilo italiano, su lengua musical nativa era otra. Teniendo en cuenta que Francisco Corselli, maestro de la Real Capilla, provenía del norte de Italia, parece razonable que el grado de penetración del estilo de la música napolitana no fuera especialmente elevado en la Real Capilla de Madrid.⁵⁰ Aunque aspectos como la textura, ciertos recursos formales, o el uso de instrumentos, revelan la influencia de la música italiana, el análisis a través de los esquemas galantes puede darnos una medida más precisa del grado y naturaleza de esta italianización.

La combinación de Romanesca y Prinner, tan frecuente en la música napolitana, y utilizada por Jerusalem, es tan sólo una entre múltiples sucesiones de preguntas y respuestas posibles en el contexto de la música galante. En el *Christe* de la misa en Fa, Jerusalem presenta la Romanesca en uno de sus modelos de conducción de voces más característico, con un descenso por grados conjuntos en el bajo y la melodía oscilando entre la tónica y la dominante, seguida por un esquema que Nicola Sala (maestro en el conservatorio napolitano Santa Maria della Pietà dei Turchini) denomina *cadenza lunga*.⁵¹ En el *Laudamus te* de la misma misa, la primera parte de la frase se ajusta

⁴⁸ Para las bases teóricas de esta comparación entre música y lenguaje, véase Robert Gjerdingen and Janet Bourne, “Schema Theory as a Construction Grammar”. *Music Theory Online* 21, no. 2 (2015). http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html.

⁴⁹ Su padre fue su primer maestro, continuó sus estudios probablemente con José de Torres.

⁵⁰ No puede decirse lo mismo de la órbita catalana, puesto que compositores como Pujol o Tarradellas probablemente pasaron por un periodo de aprendizaje en Nápoles de la mano de Durante. José Subirá, *Historia de la música española e hispano-americana* (Madrid: Salvat, 1953), 613. Citado en González Valle, *op. cit.*, 63.

⁵¹ Nicola Sala, *Regole del contrappunto pratico*, Nápoles, 1794. El esquema se caracteriza por un bajo que desciende por terceras para preparar la cadencia (1-6-4-5-1). Gjerdingen, *op. cit.*, 173.

al esquema que Gjerdingen llama Júpiter,⁵² seguido de un giro tipo Prinner en su versión modulante. La combinación de esquemas galantes no sigue unas reglas fijas, pero sí está determinada por una serie de probabilidades de transición características del estilo. Por ejemplo, Gjerdingen observa que una de las probabilidades de sucesión más elevadas es que después de un Júpiter aparezca un Prinner, precisamente como ocurre en el *Laudamus te de Jerusalem*.

Las sucesión de los esquemas galantes no se limita a un juego de preguntas y respuestas, sino que determina las posibilidades de utilización de un esquema tras otro a lo largo de toda una composición, articulando de este modo el discurso musical. Por ejemplo, si elegimos la *Romanesca* como punto de partida, una sucesión altamente probable sería *Romanesca-Prinner-cadencia-Fonte*. Tal y como indica Joseph Riepel en su tratado *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752-1768), tras la cadencia que confirma la modulación a la dominante procede escribir un *Fonte, Monte, o Ponte*.⁵³ El *Deum de Deo* de la Misa en Sol de *Jerusalem* representa una combinación paradigmática de esquemas galantes, con una sucesión altamente probable en el marco del estilo: Meyer-Prinner-Cadencia-Fonte. Los cuatro primeros compases pertenecen a una familia de esquemas que consisten en una construcción paralela sobre la base armónica I-V-V-I. El énfasis en los grados 1-7-4-3 es característico del esquema que Gjerdingen nombra en honor del musicólogo Leonard Meyer. El propio Meyer, que investigó antes que Gjerdingen la naturaleza esquemática de la música del siglo XVIII, observó que abundantes frases se asemejan al perfil melódico del himno *Adeste fidelis* (1-5-[1]-2-5).⁵⁴ El inicio de la melodía de *Jerusalem* presenta gran parecido con esta fórmula. La continuación viene de la mano de un Prinner en su versión modulante, y tras la confirmación de la modulación con una cadencia, la siguiente frase se inicia con un Fonte. El Fonte es un esquema de cuatro eventos:⁵⁵ primero una dominante (generalmente en primera inversión), seguida de su resolución en modo menor, y a continuación el proceso se repite en modo mayor un tono bajo.⁵⁶ En este pasaje de *Jerusalem* toda la superficie musical puede entenderse como concatenación de esquemas galantes; en las misas de *Nebra* no aparecen este tipo de construcciones.

Conclusiones

Los ejemplos que he mostrado son tan sólo una selección de las muchas instancias de esquemas galantes que pueblan la misas de *Jerusalem*, utilizados de formas muy similares a las inculcadas en los conservatorios napolitanos y que se extendieron del sur de Italia al resto de Europa. En las misas de *Nebra* no aparecen *Romanescas*, *Meyers*, ni *Fontes*, y otros esquemas como el Prinner aparecen utilizados en contextos diferentes a los típicos de la música galante napolitana.

⁵² Por ser el motivo principal del último movimiento de la Sinfonía no. 41 de Mozart (1-2-4-3).

⁵³ Son precisamente estos esquemas los que constituyen la segunda sección de pequeñas formas como sonatinas o minuetos, en los cuales la utilización de términos como desarrollo modulante resulta algo excesiva.

⁵⁴ Leonard B. Meyer, *Style and music: Theory, history, and ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 56.

⁵⁵ El lector puede escuchar varias realizaciones del fonte, incluyendo a Porpora, Stamitz, o Gluck, en http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/galant_book/chaptero4/chaptero4.htm

⁵⁶ En la versión más frecuente del fonte, el primer término de la secuencia está en modo menor y el segundo en modo mayor. En el ejemplo de *Jerusalem* encontramos lo que Riepel denomina la versión “hermafrodita”, con ambos elementos en modo menor. Mozart utiliza frecuentemente esta variante. Gjerdingen, *op. cit.*, 68.

Indudablemente Nebra conocía bien la música italiana, pero a diferencia de otros muchos músicos de la época su periodo de aprendizaje musical no incluyó una estancia en Italia ni recibió educación musical de maestros italianos. Aunque sus misas incluyen solos y acompañamiento instrumental, la articulación de sus melodías y frases no sigue los clichés galantes ni las convenciones retóricas de la misa napolitana. Sería necesario analizar otros ejemplos más italianizantes de su obra para comprobar si los esquemas no formaban parte de su paleta de recursos como compositor, o si el hecho de que no los utilice en el género de la misa forma parte de una decisión consciente de escribir música en un estilo diferente, del mismo modo que opta por una actitud estética diferente en cuanto a la expresión de afectos.

En cualquier caso, el grado de influencia del estilo galante napolitano (entendida a nivel de sintáctico de frase) en sus misas es bajo, y el hecho de que la orquesta juegue un papel más o menos importante no es suficiente para considerar dichas obras como ejemplares representativos de la misa concertada, al menos tal y como este género se entendía en el sur de Italia. Su estilo musical no permaneció ajeno a las influencias musicales que se estaban difundiendo desde Nápoles a toda Europa, pero su adopción de rasgos del estilo galante no alcanza la elaboración melódico-armónica a nivel de frase.

Aunque su música suele describirse como una combinación de estilo italiano y español, en el marco de la misa polifónica el elemento italiano no va mucho más allá de la elección de ciertas combinaciones instrumentales. Su lengua materna musical era otra. Si bien el paradigma interpretativo de la fusión armoniosa de dos estilos nacionales diferenciados sea apropiado para algunos aspectos de su obra, puede también nublar la percepción de las características idiosincráticas de su estilo. En cuanto al contexto biográfico en que se enmarca su producción de música sacra, es significativa la coincidencia de fecha entre su abandono de la música teatral y su nombramiento como Vicemaestro de la Capilla Real: su creatividad musical parece de alguna manera disociada en dos diferentes personajes compositivos diferentes. Tal vez en la Real Capilla la influencia del estilo italiano que afectó la música para el oficio y los géneros paralitúrgicos nunca llegara a sentirse en el género de la misa polifónica, en la que los ideales de trascendencia y majestuosidad pudieron haber prevalecido sobre el contacto íntimo entre el oyente y la voz sola.

En cuanto Jerusalem, es de sobra conocido que su música introduce definitivamente el estilo italiano en México. A diferencia de Nebra, Jerusalem no abandonó otros géneros tras su nombramiento, componiendo simultáneamente música para el Coliseo y la Catedral. No hay nada sorprendente en que sus misas tengan tanto en común con las compuestas en el sur de Italia, ni de que presenten tantos elementos del estilo teatral. Lo que he pretendido argumentar, es que su italianidad musical (o mejor dicho, su *napolitaneidad*)⁵⁷ requiere un acercamiento analítico que vaya más allá del uso del arias, pasajes idiomáticos para violines, “modulaciones graciosas” y “sonoridades transparentes”. Craig Russell ha contribuido significativamente a un mejor entendimiento del estilo de Jerusalem, pero — tal y como he mencionado anteriormente— sus análisis tienden a enfatizar aspectos formales neoclásicos como la simetría estructural o la presencia de elementos de forma

⁵⁷ En la difusión del estilo italiano en México puede distinguirse entre la tradición napolitana-galante, introducida por Jerusalem, y la tradición romana —más académica— representada por Santiago Billoni. Véase la introducción a las obras completas de Santiago Billoni editadas por Drew Davies (Middleton: A-R Editions, 2011).

sonata. Dado el peso del clasicismo vienés en la historiografía musical, es frecuente la aproximación en estos términos a la música compuesta en la segunda mitad del siglo XVIII. Russell caracteriza el estilo de Jerusalem en gran parte por su alineación con el clasicismo vienés y en oposición al barroco:

Ignacio de Jerusalem, más que ningún otro artista del siglo XVIII, trajo las nuevas tendencias del estilo galante al Vicereinado de México. Varias de sus características reflejan el inicio del nuevo periodo “clásico”... La armonía casi frenética de Bach y Sumaya ... son reemplazadas por un ritmo armónico mucho más lento por Jerusalem y Haydn ... Mientras que Bach distribuye el interés compositivo a lo largo de todo el espectro de registros y voces, Jerusalem y sus pares clásicos se deshacen de las múltiples conversaciones en el incesante cotorreo igualitario de la polifonía barroca y dirigen el oído a un único hilo melódico en cada momento ... Esto no implica la ausencia de pasajes contrapuntísticos; pero en la música de Jerusalem y en la de sus contemporáneos (como Leonardo Leo, Joseph Haydn, Michael Haydn o José de Nebra), el entretejido de líneas melódicas se reduce a momentos concretos ... y las fugas tienen un carácter completamente diferente a las de Bach. El sonido “serio” de la polifonía del norte de Alemania ... no modela el contrapunto más translúcido y ligero de Jerusalem. De hecho, las fugas de Jerusalem —como las de Mozart— no suenan pesadas.

Russell insiste en comparar a Jerusalem con Haydn y Mozart y contraponerlo al estilo de Bach, una clasificación basada en la premisa de la división del siglo XVIII en dos universos estilísticos y estéticos diametralmente opuestos: el barroco y el clasicismo. Esta forma de biseccionar el siglo resulta del énfasis en la música austro-germánica y ha sido recientemente sometida a escrutinio crítico.⁵⁸ Habiendo superado el mito de extranjerización y decadencia, el estudio de Jerusalem corre el riesgo de desembocar en otro paradigma cargado ideológicamente. La comparación de Jerusalem con Haydn y Mozart es pertinente, además de una contribución necesaria para contrarrestar el mito de la decadencia acarreada por el italianismo musical. Sin embargo, es igualmente importante entender su estilo en relación con el de los compositores napolitanos que ya en la primera mitad del siglo contribuyeron a la formación del estilo galante. El estudio de los elementos típicamente italianos permite acercarnos a esta música y apreciarla en sus propios términos. Lo que pueden ofrecernos el acercamiento dialógico a las figuras retóricas de la tradición napolitana y el estudio de los esquemas galantes⁵⁹ es un mejor entendimiento de las características musicales de este estilo, y de esta forma poder enriquecer el estudio de su influencia en la música hispana.

⁵⁸ James Webster, “The eighteenth-century as a music-historical period?”, *Eighteenth-Century Music* 1 (2004), 47-60.

⁵⁹ Para otros acercamientos recientes a Jerusalem a través de los esquemas galantes véase Lamberto A. Retana Moreno, “Las sinfonías de Ignacio Jerusalem: Un aspecto poco estudiado del estilo galante en la Nueva España”. tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013; Dianne Lehman Goldman, “The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1550-1815”. tesis doctoral, Northwestern University, 2014.

Anexo I: Tablas

Tabla 1: Jerusalem, Misa a 8 en Sol.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (T. secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrumentales
KYRIE					66	3 (5%)
<i>Kyrie eleison</i>	Andante	C	Sol M (Re M)	Doble coro (SSAT/SATB)	16	3
<i>Christe</i>	-	C	Sol M (ReM)	Coro	47	-
<i>Kyrie eleisom</i>	Largo	3/4	Sol M	Doble coro	3	-
GLORIA					328	51 (15%)
<i>Et in terra pax... Laudamus te...</i>	Andante	6/8	Sol M (Re M)	Doble coro Duo TB + coro	49	9
<i>Gratias...</i>	Presto	3/4	Sol M	Coro	13	-
<i>Domine deus...</i>	Andante		Do M (Sol M)	Duo AB	112	23
<i>Qui tollis...</i>	Andante/ Lento	3/4	La m (Fa m)	Doble coro	58	5
<i>Quoniam...</i>	Allegro	2/4	Re M	Alto solo	47	14
<i>Cum Sancto spiritu</i>	Largo	3/4	Sol M	Doble coro	7	-
<i>Amen</i>	Presto	3/8	Sol M (Re M)	Coro	42	-
CREDO					422	80 (20%)
<i>Patrem... Et in unum...</i>	Allegro mdto.	3/8	Sol M	Coro	77	8
<i>Deum de deo... Qui propter</i>	Allegro- lento	2/2	Sol M (Re M, Sol m)	Solos T, S, B Coros	67	16
<i>Et incarnatus...</i>	Largo	3/4	Sol m	Coro	24	6
<i>Crucifixus</i>	Allegro	2/4	Sol M (Re m)	Coro	21	-
<i>Et resurrexit...</i>	Allegro	2/4	Re M	Coro	82	19
<i>Et in spiritum... Qui ex patre... Qui cum patre</i>	Andante	2/4	Sol M (Re M)	Solo S Coros Trio SAT	100	20
<i>Et vitam venturi</i>	Allegro	3/8	Sol M	Coro	51	11
SANCTUS	Andante	3/4	Sol M	Coro	40	8 (20%)
TOTAL					856	142 (17%)

Tabla 2: Jerusalem, Misa en Fa.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (T. secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrum.
KYRIE					115	27 (23%)
<i>Kyrie eleison</i>	Allegro	C	Fa M	Coro SATB	50	14
<i>Christe eleison</i>	Andante	3/4	Fa M	Coro, solos S/A	56	13
<i>Kyrie eleison</i>	Andante	C	Fa M	Coro	9	-
GLORIA					337	81 (24%)
<i>Et in terra pax</i>	Allegro	C	Fa M (Do M)	Coro	24	2
<i>Laudamus te</i>	Andante	2/2	Do M (Sol M)	Soprano solo	75	24
<i>Gratias...</i>	Allegro	2/4	La m	Coro	23	7
<i>Domine deus...</i>	Andante	2/2	Fa M	Dúo S/T	75	23
<i>Qui tollis</i>	Andante	3/4	Re m (Sib M)	Coro	38	7
<i>Quoniam</i>	Andante	6/8	Sib M (Fa M)	Soprano solo	69	16
<i>Cum Sanctu...</i>	Andante	3/4	Fa M	Coro	10	2
<i>Amen</i>	Presto	3/8			23	
TOTAL					452	108 (24%)

Tabla 3: Nebra, Misa en Re.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (tonos secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrum.
KYRIE					52	2 (4%)
<i>Kyrie Eleison</i>		C	Re M	Doble coro (SSAT/SATB)	19	2
<i>Christe Eleison</i>		3/4	Re M (Sí m, La M)	Coro	20	-
<i>Kyrie Eleison</i>		C	Re M	Coro	13	-
GLORIA					147	33 (22%)
<i>Et in terra pax...</i>		C	Re M	Coro	82	11 (13%)
<i>Quoniam</i>		3/4	Sí m	Coro	65	21 (32%)
CREDO					177	18 (10%)
<i>Patrem...</i>		C	Re M	Coro	66	-
<i>Crucifixus...</i>	Vivo	C	Re M	Coro	5	-
<i>Et resurrexit</i>		3/4	SolM/ Re M	Coro	106	18
<i>Et vitam venturi</i>	Vivo	3/4	Re M	Coro	16	-
SANCTUS		C	Re M	Coro	30	-
AGNUS DEI		C	Re M	Coro	30	5 (17%)
TOTAL					436	58 (13%)

Tabla 4: Nebra, Misa policoral en Sol.


Sección	Aire	Compás	Tono principal (tonos secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrum.
KYRIE					189	12 (13%) (con rep. del Kyrie)
Kyrie	Adagio/ Allegro	C/3/4	Sol M (Re M)	Doble coro (SSAT/SATB)	61	12
Christe	Ayroso	2/2	Mi m	Coro SATB	67	-
GLORIA					414	67 (16%)
Gloria	Pastoral Andante	6/8	Sol M	Doble coro	56	11
Et in terra pax	A medio ayre	C	Mi m	Doble coro	11	-
Laudamus		3/4	Sol M, Re M	Soprano solo + doble coro	74	15
Gratias			(Do M- Si m)	Doble coro		
Domine Deus	Allegro Vivo	C	Re M (La M)	Alto solo	40	5
Qui tollis	Adagio	3/4	Si m	Tenor solo+ doble coro	48	5
Quoniam	Allegro	2/4	Sol M	Duo S/A	95	31
Cum Sanctu	Adagio	3/4	Sol M	Doble coro	7	-
Amen		2/2	Sol M	Coro	83	-
TOTAL					603	79 (13%)

Tabla 5: Nebra, Missa Laudate Nomen Domini.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (tonos secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrum.
KYRIE	Adagio/ Allegro	C	La M	Doble coro (SSAT/SATB)	47	-
GLORIA					362	63 (17%)
Gloria...	Allegro	C	La M (Mi M)	Doble coro	43	10
Laudamus...			(Fa#m)	Solos T, A, S	17	2
Gratias...			La M	Doble coro	16	-
Domine Deus...			(Re M)	Solos A, S, T +	33	4
Qui tollis...			La M	doble coro	43	-
Quoniam	Allegro vivo	3/8	La M	Doble coro	131	35
Cum sanctu	Adagio/All.	2/4	La M	Doble coro	70	12
CREDO					414	51 (12%)
Patrem...	[Allegro]	C	(Re M)	Doble coro	18	-
Deum de deo...				Soprano(s)+coro	33	-
Et incarnatus...	Andante	3/4	(Fa#m)	Soprano(s)	30	5
Crucifixus...				Doble coro	14	-
Et resurrexit	Allegro vivo	3/4	(La M)	Soprano(s) + Coro	132	21
Et in spiritum	Allegro	C	(Re m)	Solos TAS + coro	43	9
Et vitam venturi	Vivo	3/4	La M	Coro	116	16
SANCTUS	Allegro	C	La M	Coro	30	-
AGNUS DEI	Allegro	C	La M	Coro	30	-
TOTAL					883	114 (13%)

Anexo II: Ejemplos

1. 1. Durante, Misa en Do mayor.⁶⁰

Basso 
Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

1. 2. Fago, Misa en Do mayor.

Canto I 
Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - -

1. 3. Leo, Misa en Re mayor.

Canto 
Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - - ta mun - di

1. 4. Sarro, Misa en Fa mayor.

Basso 
Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

1. 5. Jerusalem, Misa en Sol, *Qui tollis*, cc.7-10.

Basso 
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

1. 6. Nebra, Misa en Re, *Gloria*, cc. 98-101.

Soprano 
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

⁶⁰ Los ejemplos 1.1-1.4 están tomados de Bacciagaluppi, *op.cit.*, pp.125-126.

1. 7. Nebra, Misa en Sol, Qui tollis, cc. 5-7.

Tenor

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

2. 1. Pergolesi, Misa en Fa (1732?), cc. 108-112, reducción.⁶¹

Coro I

de-pre-ca-ti o - nem no - stram

Coro II

de-pre-ca-ti o - nem no - stram

2. 2. Jerusalem, Misa en Fa, Qui tollis, cc. 21-25, reducción.

de-pre-ca-ti-o-nem no - stram

de-pre-ca-ti-o-nem no - stram

2. 3. Jerusalem, Misa en Fa, Qui tollis, cc. 20-26, reducción.

de-pre-ca-ti o - nem nos - tram, de-pre-ca-ti o - nem no - stram

⁶¹ Al tratarse en su mayoría de misas policorales con acompañamiento instrumental, la reproducción completa de los ejemplos requeriría una extensión considerable. Por economía de espacio, aparecen únicamente las partes vocales implicadas y el continuo, salvo cuando éste dobla la línea de los bajos, en cuyo caso se omite.

2. 4. Nebra, Misa en Re, *Gloria*, cc.116-118, reducción.

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram

2. 5. Nebra, Misa *Laudate Nomen Domini*, *Gloria*, cc. 136-139, reducción.

Coro I
de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram

3. 1. Prinner, *Musicalischer Schlissl*, fol. 58.⁶²

3. 2. Jerusalem, Misa en Sol, *Kyrie*.

Andante
Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e - le - i - son

PRINNER

6 5 4 3

4 3 2 1

⁶² Adaptado de Gjerdingen, *op. cit.*, 46.

3. 5. b. Recomposición de los cc. 26-29 del ejemplo anterior como Prinner modulante.

Re M: (6) (5) (4) (3)

3. 6. Nebra, Misa *Laudate Nome Domini, Gloria*, cc. 83-90, reducción.

Alto
Do - mi ne De us, Do - mi ne De-us, Rex - coe - le - stis

Continuo
p 6 3 $\frac{4}{2}$ 3 6 3 $\frac{4}{2}$ 3 6 3 6 3

De - us Pa-ter, De - us Pa - - - - - ter o

6 3 7 #6 6 6 #3 6 *f*

3. 6. b. Recomposición de los cc. 87-88 del ejemplo anterior como Prinner modulante.

(6) (5) (4) (3)

Alto
De - us Pa-ter, De - us Pa-ter

Continuo
6 6 3

La M: (4) (3) (2) (1)

4. Jerusalem, Misa en Sol, *Deum de Deo*, cc.17-32, reducción.

MELODIA TIPO "MEYER" CADENCIA

Alto

De-um de - De-o lu - men de_ lu-mi-ni lu - men de_ lu-mi-ne

PRINER MODULANTE CADENCIA

Re M: (6) (5) (4) (3)

Soprano

De-um ve - rum de De-o ve ro de De- o ve - ro

FONTE

Tenor

Gen - i - tum non fac - tum Gen - i - tum non fac - tum

La m: (7) (1) Sol m: (7) (1)

Winner of the 2014 Otto Mayer-Serra Award

OLGA SÁNCHEZ-KISIELEWSKA. "Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana: Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra". *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 28-53.