

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

33 La música francesa



IN OCTAVO
2025

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

La música francesa

Historia de la música
33



IN OCTAVO
2025

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

Como en todo el ámbito europeo, también la música francesa nace de la liturgia y el canto cristiano, y crece en originalidad hasta encontrar su gran momento en la corte de Luis XIV, en lo sacro y en lo profano, en lo instrumental y lo escénico.

La música francesa

UN ORIGEN COMÚN – EN BUSCA DE LA
ORIGINALIDAD – LA MÚSICA INSTRUMENTAL
EN EL SIGLO XVI – DEL LAÚD AL ÓRGANO
EL SIGLO XVIII INSTRUMENTAL – LA MÚSICA SACRA
MARC-ANTOINE CHARPENTIER – MICHEL-RICHARD
DELALANDE – FRANÇOIS COUPERIN
LA MÚSICA PARA VIOLÍN

Un origen común

«EN UNA ÉPOCA MUY LEJANA —escribe Henri Barraud—, cuando todavía no se hablaba de “hacer la Europa”, existía de hecho una Europa, sin nombre pero consciente de su unidad espiritual. Se llamaba *Cristiandad* y todo lo que brotaba de grande en su inmenso territorio podía encontrar eco de inmediato en cualquier otro lugar, sin tener que lidiar con proteccionismos nacionales ni barreras aduaneras.»¹ Apenas tratamos de examinar los orígenes de la música de cada uno de los países europeos, nos encontramos con algo que es rigurosamente común a todos: el canto litúrgico cristiano. Puede expresarse en muchos dialectos, tener miles de matices; puede diversificarse en la liturgia, en la práctica, puede recibir aportes locales únicos, pero es sustancialmente unitario.

1 Henri Barraud: *La France et la musique occidentale*. París, Gallimard, 1956.

Sobre la base de esa liturgia y práctica de canto común nace la música europea: en Francia como en Italia, en España e Inglaterra como en Alemania y Flandes; una música que paulatinamente irá asumiendo características cada vez más nacionales, pero que durante muchísimos siglos se mantendrá fiel, en su más amplia mayoría, a su origen común, hasta el siglo XVI y la Reforma, hasta los tres grandes compositores europeos que cierran la época dorada de la polifonía: Palestrina, Lasso, Victoria.

En todos los países mencionados —en los cuales se forma la tradición culta de la música europea— la elaboración del patrimonio litúrgico es un elemento común; pero en ningún otro país esta elaboración inicial adquiere características tan radicales y determinantes como en Francia.

Antes de la imposición de la *lex romana*, hacia fines del siglo VIII, existía en Francia la llamada liturgia galicana, provista también ella de un repertorio musical que hoy aparece irremediablemente perdido, porque fue suplantado antes de pudiese transmitirse por vía de la notación (algunos rarísimos documentos de canto galicano pertenecen a manuscritos muy posteriores y fueron compuestos a partir de una tradición oral en una época netamente dominada por el gregoriano: no parecen, por lo tanto, muy atendibles.)

El gran tronco de la música francesa —y podría decirse de toda la música occidental— no nace por lo tanto del seno del galicano, sino que se constituye

♦ La música francesa

mediante una continua transformación del gregoriano, transformación que, podría decirse, está en la base de todas las formas musicales sacras y profanas de la Edad Media. Dado que éstas nacieron en Francia, o en territorios limítrofes, resulta evidente la importancia de la música medieval francesa en el contexto de toda la música europea.

En busca de la originalidad

«CUANDO EL CANTO GREGORIANO —escribe Roland-Manuel— se vuelve obligatorio para toda la Iglesia católica de rito latino, esta misma Iglesia prohíbe formalmente la introducción de cualquier cambio en las lecciones establecidas. Resultó que, en el intento de eludir esas prohibiciones, los músicos del Renacimiento carolingio descubrieron los recursos de un arte original —*opus francigenum*— del cual será deudora toda la música de los tiempos modernos.» ²

En este proceso de lenta transformación del gregoriano, se pueden mencionar numerosas formas que tienen origen y amplio desarrollo en territorio francés: son la *secuencias*, los *tropos*, los *organa*, el *conductus*.

Sabemos del origen de la *secuencia* gracias a la carta de un monje de la abadía de San Galo, en Sui-

² Roland-Manuel: “Francia” en *La musica. Enciclopedia storica*. Turín, UTET, 1966.

za, Notker Balbulus, quien cuenta que en el año 851, luego de las invasiones normandas, se refugió en esa abadía un monje francés procedente de la abadía de Jumièges. Este monje le había sugerido una gran innovación en el campo del canto litúrgico, esto es una manera particular de cantar los jubileos del aleluya sosteniendo largas vocalizaciones sobre las sílabas del aleluya con palabras nuevas, de manera que a cada nota de la vocalización le correspondiera una sílaba nueva.

No todos los estudiosos coinciden en aceptar esta particular versión, que sigue siendo sin embargo la más documentada. Al encontrar rápidamente una muy buena acogida —entre otras cosas porque, en una época en la que todavía no existía la notación resultaba mucho más fácil recordar las largas vocalizaciones del aleluya transformándolas en cantos silábicos—, la secuencia se expandió por toda Europa, y encontró en Francia algunos de los centros más brillantes para su desarrollo, como fueron la abadía de Saint-Amand y la de Fleury (hoy Saint-Benoit sur Loire).

Hacia el siglo X, se asiste a una evolución de esta forma, caracterizada por la tendencia a organizar los textos nuevos en estrofas regulares rimadas. Este tipo particular de secuencia consiste de numerosas estrofas que se entonan alternativamente por dos grupos de cantores, o bien de un solista contrapuesto al coro. Esta fase de la secuencia alcanza su mejor momento en el curso del siglo XII, en París,

donde en el convento de los Agostinianos de Saint-Victor trabaja **Adam** (1110-1192), un poeta y músico bretón, autor de textos que a menudo presentan una exquisita factura poética, y para los cuales se sirve de un repertorio musical simple y fascinante, recurriendo incluso al patrimonio popular.

En estas melodías, que no son “compuestas” según nuestra idea de composición, sino que se derivan de modelos preexistentes mediante un simple proceso de adaptación y casi siempre de linealización, Adam de Saint-Victor revela una sensibilidad ya orientada hacia la tonalidad moderna, a menudo bastante parecida al canto profano de los trovadores. Una de las más célebres secuencias de Adam es la titulada *Salve mater salvatoris*, y basta la lectura de la primera estrofa para captar la forma perfecta de tales composiciones poéticas:

*Oh, madre del Salvador,
Vaso electo, vaso honrado,
Vaso del cielo agraciado.

Vaso ya predestinado,
Vaso insigne, cincelado
Por mano del Creador.* ³

El *tropo* es una forma afín a la secuencia, pero tiene orígenes, características y desarrollo independientes. Puede ser considerado, según la conocida definición de Jacques Chailley, como la paráfrasis

³ *Salve, mater salvatoris, / Vas electum, vas honoris, / Vas caelestis gratiae. // Ab aeterno vas provisum, / Vas insigne, vas excisum / Manu sapientiae.*

de un canto litúrgico en relación con el texto, con la música o con ambos. En otras palabras, el tropo consiste en el agregado a los cantos litúrgicos de un texto deliberadamente concebido e introducido como ampliación o comentario de una parte de la misa (la secuencia, en cambio, atañe sólo al aleluya, y no tiene relación con el texto que la precede o sigue, manteniéndose, en este sentido, autónoma).

El tropo puede emplear los melismas existentes en una composición litúrgica, como simple interpolación literaria, sin modificar la melodía gregoriana, como por ejemplo en el *Kyrie-Cunctipotens* que, originalmente melismático, se vuelve silábico con el agregado de nuevas palabras:

Christe, Dei forma virtus patrisque sophia, eleyson

Christe, Dei splendor factor lapsis reparator, eleyson.

Un género diferente de tropo se tiene cuando los melismas del canto original resultan demasiado breves y se los amplía para sostener el nuevo texto, o bien se lo sustituye con melismas tomados de otros cantos preexistentes.

El tropo, pese a que tuvo seguramente sus orígenes en la liturgia de la Iglesia bizantina, encontró un gran desarrollo en Francia, sobre todo en San Marcial de Limoges y también en la abadía de Jumièges. Tiende, al igual que la secuencia, a la organización estrófica y rimada del texto, pero, mientras esta última se articula sobre un melisma preexistente que puede modificarse sólo en parte, el tropo

apunta siempre a liberarse cada vez más de las melodías ya constituidas, hasta asumir una envoltura totalmente nueva.

Es por esto que se presta a los más amplios desarrollos: de él, por ejemplo, habrá de nacer el drama litúrgico, cuyo modelo más antiguo proviene de Fleury, y del que ya nos hemos ocupado extensamente (ver *Historia de la Música*, 8). A partir de él se desarrollará también la gran época de los trovadores —una de las etimologías más acreditadas de las palabras *troubadour* y *trouveur* las hace derivar del latín *tropator*, esto es compositor de tropos— (ver *Historia de la Música*, 6), y de su encuentro con la práctica parisina de los *organa* verá la luz también el *motete*, la principal forma polifónica de la Edad Media, y gloria particular de Francia.

De los *organa* de la escuela de Notre-Dame de París ya nos hemos ocupado antes (ver *Historia de la Música*, 9). Como es sabido, los *organa* estaban constituidos por una voz base que sostenía un canto gregoriano de amplios valores de duración, sobre la cual se desplegaban una (*duplum*) o más voces (*triplum* o *quadruplum*) de carácter melismático y de libre invención, caracterizadas por un movimiento mucho más vivo.

Pero a comienzos del siglo XIII, por afinidad con la técnica del tropo, se comenzó a escribir un texto original y propio como sustento para las melodías melismáticas de nueva invención: se obtuvo así un complejo de dos o más voces, cada una de las cuales

venía provista de un texto particular, y a esta composición se la llamó *motete*.

Podría creerse que la variación no es demasiado importante, que sólo se refiere a la palabra y no a la música; pero no es así, porque la práctica de asignar a cada voz un texto propio abre paulatinamente el camino a determinadas características musicales, que se expresarán en una independencia cada vez mayor de las voces, y en una ampliación de los rasgos estilísticos en el ámbito de la música. (De hecho, un texto en latín exigía una melodía estrictamente ligada al gregoriano, mientras que un texto en francés de tipo trovadoresco, por ejemplo, comportaba naturalmente en sí mismo una línea melódica del mismo género.)

Después de los inicios, que se ubican en la época del *ars antiqua*, con las obras de **Franco de Colonia** (mediados del siglo XIII) y de **Pierre de la Croix** (segunda mitad del siglo XIII), **Philippe de Vitry** (1291-1361) inaugura el *ars nova* —cuyo nombre deriva de un tratado suyo— con muchas innovaciones de importancia. La principal consiste en el uso del motete isorrítmico, esto es constituido por secciones rítmicamente iguales o parecidas. Este escandido regular se traslada luego fácilmente a la melodía, de modo que a cada sección rítmica le corresponde una sección melódica, procedimiento que encamina la composición del motete hacia esa cuadratura estructural que caracterizará toda la música posterior.

Esta clase de motete fue adoptada por el mayor músico-poeta de su tiempo, Guillaume de Machaut

♦ La música francesa

(ver *Historia de la Música*, 9): con sus numerosas composiciones ese género alcanza su máximo esplendor, para después decaer y renacer bajo un nuevo aspecto un siglo más tarde.

También en lo que respecta a trovadores y trove-ros, nos remitimos a lo ya dicho en una entrega anterior (ver *Historia de la Música*, 6), limitándonos a observar que el mundo de la lírica cortesana tuvo en esos años un desarrollo paralelo al de la primitiva polifonía, y que al menos en un caso, en la persona de **Adam de la Halle** (c.1237-1286/7), coinciden los dos mundos, monódico y polifónico. Este trovador, nacido en Arras, es una figura interesante en el campo de la música y el teatro. Se sabe que estudió en París y que estuvo al servicio de Roberto d'Artois y de Carlo d'Angiò. De él se conserva una rica y variada producción de motetes, canciones y contrastes.

La música instrumental en el siglo XVI

CON LOS MAYORES LOGROS del *ars nova* se abre un nuevo y gran momento musical francés, la escuela que a lo largo del siglo XV se desarrolla en el norte de Francia y en los Países Bajos, y que comúnmente se define como franco-flamenca (o borgoñona, o franco-valona).

«La polifonía de los franco-valones —escribe Roland-Manuel— persigue un ideal de diversidad en la unidad. En el nuevo estilo *a cappella* las voces son, al mismo tiempo, independientes y de pareja importancia. Las gobierna el principio de la imitación, donde la misma idea melódica anima de tanto en tanto las partes concurrentes y coordina su discurso. Este estilo encontrará su expresión perfecta y su cumplimiento en la música profana y, en mayor medida, en la música sacra de Josquin des Prés. Aclamado en su tiempo como el príncipe de los músicos,

Josquin practicó su arte en diversas cortes y capillas de Italia, adquiriendo esa suave ligereza en la que se cumple el acuerdo entre el mundo sensible y el movimiento interior del artista. Josquin, señor de las notas y no esclavo de ellas, según la justa valoración de Martín Lutero, impresionado por la agilidad de ese señorío que se expresa en cantos “libres como el canto de los pájaros”, aligera la polifonía, cuya fuerza y cuya gracia florecen en todo su esplendor en las obras maestras de las misas y los motetes. Ubicado en el límite entre la Edad Media y el Renacimiento, el arte de Josquin des Près recoge la experiencia de los siglos precedentes y anticipa las conquistas de los tiempos modernos.»⁴

Este es el gran mensaje que Josquin dejará como legado a los tres artistas que, en pleno siglo XVI, completarán la parábola de la polifonía vocal y al mismo tiempo marcarán el ocaso de la supremacía francesa: Lasso, Palestrina, Victoria.

Pero la polifonía vocal no es la única manifestación musical del siglo XVI, porque junto a ella, y también gracias a ella, toma cuerpo la música instrumental, destinada a dominar, junto a la ópera, los siglos venideros.

En Francia, este brote instrumental es contemporáneo de los de Alemania, Italia y España, pero no es comparable con ellos en cuanto a los resultados artísticos obtenidos. La situación de Francia es bastante singular: advertimos la existencia de una

⁴ Roland-Manuel, en *La musica...*, ed. cit.

actividad instrumental muy intensa, relacionada, en orden de importancia, con el laúd, el clavecín y el órgano, y sin embargo son raros los músicos de verdadero relieve. Sin embargo, basta con tener en cuenta, en el arte floreciente del tapiz, la cantidad de ejecutantes representados y la variedad de sus instrumentos, para comprender el prestigio del que gozaba la música instrumental en la Francia del siglo XVI.

Los documentos llegados hasta nosotros se pueden dividir en dos grupos: el primero pertenece a los años vecinos a 1530, el segundo a los dos primeros decenios de la segunda mitad del siglo. Entre 1529 y 1533, un hábil y refinado impresor parisino, Pierre Attaignant, cuya floreciente bodega se encontraba en la *rue de la Harpe, près de l'église Saint-Cosme*, publica unas siete colecciones antológicas de música para órgano, espineta y manicordio (nombre francés del clavicordio), dos para laúd y dos para flauta: algunas de estas publicaciones alcanzan una tirada, verdaderamente muy elevada para la época, de mil doscientos ejemplares.

Las colecciones para órgano están constituidas sobre todo por transcripciones de música polifónica religiosa, transcripciones de las que nunca se indica el autor y que se presentan con característica muy precisas: se trata de música de uso común, destinadas a los organistas de iglesia para su trabajo cotidiano, en un estilo llano y sin virtuosismos. A menudo aflora en estas páginas alguna melodía significa-

tiva, algún preludio que parece de libre invención, alguna transcripción felizmente adaptada a su instrumento. No pocas veces se advierte la presencia del órgano francés, con dos teclados y pedalera, con su vasta gama de registros de colores que permiten una gran variedad tímbrica, de la cual estos desconocidos autores han sabido sin duda aprovechar.

Cuando las colecciones están consagradas al clavecín o al clavicordio, Attaignant hace de tal modo que el género musical se adecua al medio expresivo: hecho particularmente significativo en una época en la que no se tomaban muy en cuenta los valores tímbricos de los diversos instrumentos. Así como se reservaba para el órgano la música religiosa, se confiaba un rico repertorio de danzas al sonido más preciso, más seco, más brillante del clavecín. Se trata de *gallardas*, de *pavanas*, de *branles* y de *basse dances*, en las cuales el bajo aparece claramente delineado como sostén rítmico y armónico, mientras la voz superior se mueve en figuras brillantes. Formalmente, estas piezas muestran el típico planteo tripartito (A-B-A) y a menudo varias danzas de ritmo diverso se organizan una detrás de la otra aprovechando rasgos temáticos similares, germen de la futura *suite* que nace precisamente en tierra francesa.

«Las danzas instrumentales publicadas alrededor de 1530 —escribe Yvonne Rokseth— no estaban destinadas al baile; ni la espineta, ni el órgano de cámara, ni mucho menos el laúd, con su fuerza escasamente arrolladora, habrían podido dominar el tu-

multo de un salón de baile. Los ritmos periódicos impuestos a la música por las necesidades de la danza sólo servirán de ahora en más para precisar una estructura puramente musical (...). En las danzas francesas resulta evidente la íntima fusión entre el ritmo marcado y decidido y las líneas melódicas. Derivan de ellas una suavidad, un desenvuelto equilibrio del fraseo que, sin renunciar a la variedad, hacen de cada una de estas breves piezas algo acabado, redondeado, y, en su género, absolutamente satisfactorio.»⁵

En lo que se refiere al laúd, el primer volumen publicado por Attaignant en 1529 se titula *Tres breve et familiere introduction pour entendre et aprendre par soy-mesmes à jouer touts chansons reduictes en la tabulature du Lutz*. También aquí, por lo tanto un texto específicamente dedicado a los aficionados, a los que deseaban aprender el arte de tocar un instrumento tan a la moda. Casi todas las piezas son presentadas en versión doble: la *chanson* polifónica original aparece adaptada tanto para una voz solista acompañada de laúd como para el instrumento solo. Se trata de una práctica interesante, porque indica, ya a comienzos del siglo XVI, el nacimiento de una sensibilidad monódica que se concreta en el canto acompañado, de cuya existencia estamos seguros a pesar de que los documentos respectivos escaseen.

⁵ Yvonne Rokseth: “La musica strumentale nel Medio Evo e all’inizio del Rinascimento” en *Storia della musica*, Milán, Feltrinelli, 1964.

El cotejo de estas antologías facilita interesantes comprobaciones: algunas canciones polifónicas reaparecen en diversos libros, en un caso transcritas para clavecín, en otro para laúd. Y es este último instrumento el que ofrece las mejores soluciones: una extraordinaria suavidad de contornos, un sugestivo halo de armonías, una línea de melodías tiernamente concebidas y de ritmo esfumado, mientras que en el clavecín, en cambio, los contornos son más netos, a menudo más duros y mecánicos. El del laúd es un arte sutil, ciertamente de aliento limitado, pero capaz de grandes sugerencias de color, que prefiere las piezas breves, de ritmo variado, sabiamente decoradas pero sin virtuosismo alguno. Son éstos algunos rasgos particulares que encontraremos más tarde en la escuela clavecinista francesa, de Couperin a Rameau, que parece derivar más del laúd del siglo XVI que del clavecín.

Los testimonios de música instrumental referidos al segundo grupo cronológico (esto es, entre 1550 y 1570) representan una ulterior profundización del arte del laúd, y sobre todo nos permiten revisar al menos dos personalidades artísticas geniales: **Albert de Rippe** (c.1480-1551), de origen mantuano, y **Adrian Le Roy** (c.1520-1599). En particular el primero es digno de una elevada consideración por sus muchas *fantasías* que liberan al instrumento de los confines limitativos de la transcripción o de la danza. En algunas de estas piezas ya no se advierte el menor residuo de escritura polifónica, la sus-

tancia musical se mueve con extrema libertad y descubre los grandes recursos armónicos del instrumento, distribuidos en amplios acordes arpegiados, según una técnica que ya es acabadamente propia del laúd. Adrian Le Roy se muestra en cambio más tradicional en las páginas para laúd solista, mientras ofrece lo mejor de sí en las piezas para voz con acompañamiento de laúd: se trata de composiciones que anuncian claramente el aria de la ópera, tal como decenios más tarde será tratada por Lulli, y que con mucha frecuencia son netamente superiores a sus originales polifónicos por la variedad, la movilidad armónica, el hábil uso de las pausas que revelan en el acompañamiento instrumental.

Del laúd al órgano

EL SIGLO XVII MARCA el apogeo del laúd y la aparición de dos compositores importantes, **Denis Gaultier** (c.1603-1672) y **Charles Mouton** (muerto en 1699).

El primero es autor de numerosas *suites*, cuyas piezas, inspiradas rítmicamente en diversas danzas, reciben esos títulos literarios y evocativos (*La acariciante*, *El homicida*) que serán más tarde típicos de la escuela clavecinista francesa. En Gaultier, este ingenuo simbolismo sonoro consigue dar sus mejores pruebas en los momentos patéticos, gracias a un empleo hábil pero siempre elegante de la disonancia.

Su discípulo Mouton continúa por esa misma senda, mostrándose como un artista más dúctil, más abierto a expresiones diversas. Con su muerte, en vísperas del siglo XVIII, la literatura para laúd cesa casi de improvisar, suplantada por la escuela clavecinista que hará suya las más bellas conquistas técni-

♦ La música francesa cas y expresivas del laúd (sobre los clavecinistas franceses, ver *Historia de la Música*, 40).

Después de las primeras e interesantes caracterizaciones de un estilo organista típico en las colecciones de Attaignant —publicadas hasta 1529—, el órgano queda en Francia prácticamente hecho a un lado. A comienzos del siglo XVII los mejores instrumentos se construyen no en París, sino en las provincias, y es en Ruan donde hace su primera aparición el órgano francés que, más que por la amplitud sonora, se destaca por la riqueza de los timbres, muy numerosos pese a que en este período se emplean sólo dos teclados.

El fundador de la escuela organista francesa es **Jacques Titelouze** (1563-1633), organista de la catedral de Ruan, que publicará dos colecciones de *Himnos y Magnificat*, fantasías libres sobre temas gregorianos, afines a la forma del *ricercar*. Titelouze es un músico culto, maestro de la técnica polifónica, y en sus composiciones resulta por momentos severo y pesado. Pero escapa a la monotonía en virtud de su particular sensibilidad tímbrica y armónica, que le permite poner de manifiesto, por primera vez, las grandes posibilidades expresivas de los instrumentos franceses. En este sentido sobre todo su obra resulta fundamental para los desarrollos ulteriores de una escuela organista destinada a un florecimiento tan intenso que, podría decirse, dura hasta la actualidad.

Entre los sucesores inmediatos de Titelouze hay pocos artistas de relieve, y hay que esperar hasta la

mitad del siglo XVII para encontrar los primeros grandes maestros: **Louis Couperin** (1626-1661), tío del gran François, y **François Roberday** (1624-1680). Más significativos resultan **Guillaume Nivers** (1632-1714), **Nicolas-Antoine Lebègue** (1631-1702) y **Nicolas Gigault** (1625-1707), autores de páginas extremadamente ricas, a menudo basadas en temas populares, en las que el elemento religioso es ya sólo un pretexto para las composiciones virtuosas, de colores brillantes. Estas composiciones, a menudo superficiales, en las que predomina el elemento técnico, se revelan sin embargo necesarias para abrir el camino a la generación siguiente.

Un caso particular es el de **François Couperin**, durante casi cuarenta años organista de Saint-Gervais, que poseía uno de los mejores órganos parisinos. Para este instrumento de tubos dejó sólo dos *misas*, publicadas en 1690, esto es en sus años juveniles (había nacido en 1668). Son obras que nada tienen que ver con su producción mayor, clavecinista y poliinstrumental, y que durante mucho tiempo se creyó compuesta por su tío. Como obras juveniles, aparecen estilísticamente ligadas a una época anterior, pero animadas por una frescura de inspiración, por un rigor formal que las hace todavía hoy particularmente sugestivas.

Distinta jerarquía, distinto contenido humano y espiritual encontramos en la escasa pero potente producción de **Nicolas de Grigny** (1672-1703), un alumno de Lebègue que se desempeñó primero en la

abadía de Saint-Benys en París y más tarde en la catedral de Reims. Su única publicación, el *Premier Livre d'orgue* (París, 1699) se revela animada por un intenso lirismo, y el típico virtuosismo sonoro de los franceses se enriquece en él con una intensidad religiosa de acentos casi místicos. Nada casualmente, el joven Bach, en 1701, reproduce íntegramente el *Premier Livre d'orgue*, en el que descubre un monumento del arte organista.

Una personalidad del todo diferente es la de **Louis Marchand** (1669-1732), que trabaja en Nevers, en Auxerre, en París, en Estrasburgo. En este músico predominan el virtuosismo, la extraordinaria capacidad de improvisación, la genialidad del hábil ejecutante, en desmedro de la profundidad; pero son motivo de interés el enriquecimiento de la técnica organista y el empleo a menudo original de la armonía. Durante un viaje a Alemania, en septiembre de 1717, conoce a Bach y entre ambos se plantea un desafío de clavecín, pero parece que Marchand abandonó la ciudad en vísperas del encuentro.

El siglo XVIII instrumental

UN ARTE ORIENTADO hacia lo pintoresco, más ligero y superficial, pero siempre sostenido por un uso habilísimo de los recursos sonoros del instrumento —el siglo XVIII asiste a la obra de los mayores constructores de órganos franceses, Dom François Bédos de Celles y François-Henri Clicquot— caracteriza a los organistas de mediados de siglo. Recordemos entre ellos al brillante **Michel Corrette** (1709-1795), al delicado y valioso **Jean-François Dandrieu** (1682-1738), al melodramático y superficial **Claude Balbastre** (1729-1799).

La tradición francesa, aunque atravesando un período poco feliz, se prologará en la obra y las enseñanzas de **François Benoist** (1794-1878) y de **Pierre-François Boëly** (1786-1856), para desembocar más tarde en el gran renacimiento romántico representado por César Frank y sus numerosos seguidores.

La música sacra

EL SIGLO XVII es el siglo del Rey Sol, y Voltaire describe con sobrado entusiasmo y orgullo francés el rutilante ambiente cultural y político del momento: «La época en la que los héroes de Corneille y de Racine, los personajes de Molière, las sinfonías de Lulli, por entonces muy novedosas en Francia (...) se dejaban escuchar por Luis XIV (...), por un Condé, por un Turenna, por un Colbert, por una cantidad de hombres superiores en todas las ramas del saber, fue una época digna de la atención de los siglos venideros; y no volverá a encontrarse un momento en el que un duque de La Rochefoucauld, el autor de las *Máximas*, al salir de una conversación con un Pascal o con un Arnaud, se encamine al teatro de Corneille.»

Mientras se consolida la ópera, que sólo en Francia tendrá características no italianas (y resulta una paradójal coincidencia que esta ópera francesa haya sido creada por un italiano, Giovanni Battista Lu-

lli), comienza a desarrollarse también la música sacra de características *concertantes*, esto es escrita siguiendo un estilo vertical, dominado por la armonía, aun cuando la gran tradición francesa se expresa a menudo en amplios fragmentos contrapuntistas.

No es en modo alguno casual que el primer gran autor de música clásica concertante sea un operista, Lulli, que retoma los modelos ya consagrados de **Nicolas Formé** (1567-1638) y **Jean Veillot** (muerto en 1663). Se trata de motetes (que nada tienen que ver con la forma medieval homónima), amplias páginas sobre textos latinos generalmente extraídos de los Salmos, escritos para solistas y coro, acompañados de órgano y orquesta, que en Lulli aparece siempre limitada a unos pocos instrumentos. Lulli se revela también aquí atento a los valores sonoros de la palabra, equilibrado en la arquitectura, convincente en el uso de una armonía elemental pero solemne. Se trata de páginas erróneamente olvidadas, y que todavía hoy resultan agradables de escuchar.

La suntuosidad particular de las ceremonias religiosas se correspondía en la época con un gusto difuso que, si bien encontraba su expresión ideal en el arte dramático, se manifestaba también en la música sacra. Puede decirse incluso que «el motete compensaba, en cierto modo, la falta de música de los días de descanso de la Ópera: la gente acudía a escuchar a los artistas que habitualmente aplaudía en las rutilantes escenas de la tragedia lírica.» ⁶

6 C. Crussard: *Marc-Antoine Charpentier*. París, Floury, 1945.

Marc-Antoine Charpentier

LA MÚSICA SACRA francesa de tipo concertante muestra sin embargo su más alto representante en **Marc-Antoine Charpentier**. Nacido en París, probablemente en 1636, y por lo tanto contemporáneo de Lulli (1632), fue enviado a Italia, donde estudió bajo la guía de Carissimi, el gran maestro del oratorio. Vuelto a París en 1662, inició una intensa colaboración con Molière, e hizo representar muchas óperas, sin alcanzar empero el éxito que sonreía a su gran rival, Lulli. Una de las composiciones mejor logradas en este campo es su *Medea* (Medée), tragedia lírica sobre versos de Thomas Corneille representada en París el 4 de diciembre de 1693. Ya desde 1680, entretanto, Charpentier se había convertido en maestro de música de la princesa de Guisa, dedicándose sobre todo a la música sacra, para desempeñarse luego como maestro de capilla de los jesuitas, y por fin de la Sainte-Chapelle. Murió en París el 24 de febrero de 1704.

Mientras la figura de Lulli domina indiscutida la vida musical en la brillante corte de Luis XIV, y permite un relieve bastante escaso a la individualidad de los músicos contemporáneos, las cualidades de Charpentier quedan implícitamente reconocidas cuando Molière solicita su colaboración para componer los intermedios de sus comedias. Éstos no constituyen sino un aspecto, incluso menor, de su arte, que iba a volcarse con resultados más altos en el repertorio sacro.

Su producción es vasta, e incluye docenas de misas acompañadas por instrumentos, salmos, motetes, muchos oratorios compuestos a imitación de los de Carissimi. De su maestro, Charpentier heredó el gusto por una melodía larga e intensamente plástica, unido a un sabio empleo de las modulaciones; la estructura de sus páginas es amplia y solemne, y si prevalece como en Lulli el estilo vertical, el contrapunto vivifica y robustece la relación entre las voces.

Pero es sobre todo en la intervención de los instrumentos donde Charpentier muestra su originalidad, sirviéndose de ellos con generosidad, con una elección precisa de los empastes tímbricos, con una grandiosidad de color que evoca la técnica de los organistas. La situación histórica de Charpentier puede ser parangonada con la de Schütz en Alemania: también él recoge la experiencia italiana, y al trasladarla al suelo francés la enriquece con elementos locales, que se revelan sobre todo en el tratamiento suntuoso de la orquesta.

Entre los continuadores del ejemplo de Charpentier merece señalarse a **André Campra** (1660-1744), que se haría bien conocido sobre todo como operista (ver *Historia de la Música*, 49), pero que en los comienzos de su carrera se había consagrado a la composición de música religiosa. Sus misas, sus numerosos motetes, alcanzaron gran renombre y se inclinan, tal vez todavía más que los de Charpentier, hacia los grandes efectos orquestales, controlados con perfecta maestría por este extraño sacerdote que, a sus cuarenta años, abandonó completamente la religión para dedicarse, no sin éxito, al teatro.

Michel-Richard Delalande

LA FORMA DEL MOTETE francés encuentra su más feliz definición en las numerosas composiciones de **Michel-Richard Delalande** (1657-1726), que es uno de los compositores franceses más interesantes de esta época. Inicia su actividad como clavecinista y organista, hasta que en 1683 entra a formar parte de la Chapelle Royale. Aquí, gracias al favor particular y la amistad de Luis XIV, hizo una rápida carrera hasta ser finalmente designado maestro, compositor y superintendente de la Cámara musical del rey, que le confirió además un título de nobleza, el collar de San Michele.

Determinante para la evolución del *ballet* fue la importancia que el género adquirió en la corte del rey Sol. Si hasta ese momento el *ballet de court*, atributo de toda corte principesca, había sido generalmente compuesto por los mismos cortesanos y los miembros de la familia real, su traslado a la escena

como intermedio o como acompañamiento para las comedias de Molière, puso de relieve sus caracteres estilísticos y acentuó su complejidad al punto de exigir intérpretes profesionales.

Delalande escribió muchos ballets de corte, pero su producción mayor tiene que ver con la música instrumental y la música religiosa. A la primera pertenecen las famosas *Symphonies pour les soupers du Roy*, suites de danzas extraídas de los ballets, de una gracia delicadísima, y que tendrían gran influencia en la producción instrumental de Telemann.

La producción sacra impone además el nombre de Delalande como uno de los representantes más geniales del estilo concertante. Su motete está escrito para un gran número de ejecutantes, y es bien digno de la corte del rey Sol: exige al menos un centenar de cantores, entre solistas y coro, y una treintena de músicos. Formalmente queda subdividido en gran número de piezas breves, todas variadamente impostadas: preludios e intermedios instrumentales, arias para uno o más solistas acompañados del clavecín o de pocos instrumentos, grandes coros sostenidos por la orquesta a pleno. Este esquema formal será retomado por Bach, que mucho debe a la producción del francés, en sus cantatas y en el *Magnificat*.

En la música sacra de Delalande se funden diversas corrientes en una lograda contaminación de elementos que denotan la presencia de una persona-

lidad con notable capacidad de asimilación. Es un arte que resulta por momentos demasiado ecléctico —un eclecticismo que por otra parte vuelve a asomar como queda dicho en las cantatas de Bach— pero que interpreta genialmente el mundo fastuoso y el espíritu centralizador de la corte de Luis XIV.

«Lulli, Delalande: a ellos, a estos grandes maestros de la tragedia y del gran motete, se debe el inmenso fresco musical que canta las loas a Luis XIV —escribe Norbert Dufourq—. En su obra se refleja el doble perfil de la música francesa. Para complacer al rey, el florentino Lulli trata de expresarse en la lengua francesa. El parisino Delalande se esfuerza a su vez por fusionar los gustos e insertar en el verticalismo “galicano”, los mil matices de una polifonía “a la italiana”.» ⁷

⁷ Norbert Dufourq: *Michel-Richard Delalande*. París, Picard, 1957.

François Couperin

CARACTERÍSTICAS MENOS SOLEMNES, pero una inspiración más intensa y una emoción que casi siempre falta en las arquitecturas de Charpentier y Delalande, encontramos en cambio en las no numerosas pero espléndidas composiciones de **François Couperin**.

Se trata de algunos motetes, trece piezas breves llamadas *Élévations*, y de las *Leçons de Ténèbres*. En estas últimas páginas «el texto proviene de las *Lamentaciones* de Jeremías; no obstante mantenerse fiel y traducir musicalmente, hasta donde era posible, ciertas particularidades del texto, Couperin no quedó esclavo de él, y supo conservar una conmovedora unidad expresiva, al mismo tiempo noble y humana. Cada versículo va precedido, según la tradición, por vocalizaciones sobre las letras hebreas que sirven para ordenar el texto; Couperin conserva las bases de la liturgia gregoriana, sobre las cuales logra insertar audaces melodías a la italiana; en sus

♦ La música francesa
recitativos expresivos y límpidos recuerda por momentos a Monteverdi, tanto por la audacia cuanto por la variedad de los ritmos y las tonalidades.» 8

8 Pierre Citron: “F. Couperin” en *La musica*. Turín, UTET, 1966.

La música para violín

TAL VEZ DEBIDO a la moda del laúd, que se prolongó hasta el primer decenio del siglo XVIII, el violín apareció tardíamente en Francia, hasta que, hacia 1690, la fama de Corelli (ver *Historia de la Música*, 36) atravesó los Alpes, generando rápidamente un verdadero fanatismo y legiones de seguidores.

En 1692, Couperin escribió una *Sonata para dos violines*, pero para asegurarse el éxito adoptó un pseudónimo italiano; su ejemplo fue seguido más tarde por **Sébastien de Brossard** (1655-1730), por **Elisabeth Jacquet de La Guerre** (c.1664-1729) y por **Jean-Ferry Rebel** (1666-1747), este último particularmente significativo para la buena técnica violinista.

En poco tiempo, la composición para violín adquiere gran desarrollo, y bastará con citar la rica producción de **François Duval** (c.1673-1728) para advertir la rápida evolución de este instrumento en

Francia. Se trata sin embargo de imitadores de la escuela italiana, sobre todo de Corelli, que no se arriesgan demasiado a sumarle algún aporte personal.

Pero con **Jean-Marie Lecler** logra Francia presentar un autor de música para violín de nivel europeo. Hijo de un tapicero, nació en Lyon el 10 de mayo de 1697, y en un primero momento continuó la actividad paterna, dedicándose a la danza y al violín sólo ocasionalmente. En 1722 fue contratado por un teatro de Turín como *maître de ballet* pero ya al año siguiente parece encaminarse definitivamente en su carrera de violinista, puesto que publica su *Premier Livre de Sonates à violon*: probablemente ya ha tomado contacto con un gran violinista italiano, Giovanni Battista Somis, que reside en Turín.

En 1723 se traslada a París, y a partir de ese momento logra contar con el apoyo de un rico financiero admirador suyo, Bonnier de la Mosson. En 1726 se encuentra nuevamente en Turín y recibe lecciones de Somis; dos años después se presenta con enorme éxito en el *Concert Spirituel* de París, y a partir de este momento inicia su vertiginosa carrera de virtuoso que lo lleva por muchas grandes ciudades europeas. Murió asesinado por desconocidos en la noche entre el 22 y el 23 de octubre de 1764.

Su producción es muy vasta y comprende cuarenta y nueve sonatas para violín solista y bajo continuo, doce para dos violines sin bajo, veinticinco para dos violines y bajo, doce conciertos para violín y orquesta, y una ópera, *Escila y Glaucó* (Scylla et

Glaucus, representada en la Ópera en 1746). Técnicamente, Leclair se remite a la escuela italiana de Corelli, de Somis, de Vivaldi, pero renovándola con acentos personales: un virtuosismo seco, controlado, un dominio del equilibrio entre escritura vertical y horizontal, una agilidad desenvuelta pero siempre melódicamente rica.

En un nivel apenas inferior se ubica **Louis-Gabriel Guillemain**, nacido en 1705 y muerto por suicidio en 1770, también él discípulo de Somis, en quien a veces predomina un gusto por el virtuosismo puro; escribe varias páginas para violín solista (*Amusement y Douze Caprices*) que retoman la técnica trascendental del bergamasco Locatelli

A la generación posterior pertenece **Pierre Gaviniès** (1728-1800), hijo de un ejecutante de laúd, al que se describe como “el Tartini francés”: virtuoso extraordinario y cumplido docente, antes que compositor, lleva al máximo grado de perfección la técnica del arco. Sus *Vingt-Quatre Matinéés* (1800) para violín se utilizan todavía como material de enseñanza. A partir de entonces, la escuela violinista francesa aportará muchos otros músicos brillantes (Kreutzer, Rode, Baillot), pero ya no compositores de relieve.

Debemos mencionar, por fin, a la familia de violinistas **Duport, Jean Pierre**, apodado *l'Aîné* (1741-1818), un buen compositor amigo de Mozart y Beethoven, y **Jean Louis**, llamado *le Jeune* (1749-1819), el más célebre violinista de su tiempo.

Historia de la Música

dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2025

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2025