

Proyecto I+D HAR 2008-00636
del Ministerio de Ciencia e Innovación
Universidad de Lleida
Diputación de Lleida

**Seminario “Música instrumental en España,
1750-1800: estilos, influencias, interpretación”**

Programa / Dossier

La Seu d’Urgell, 21-22 de julio de 2011
Universitat d’Estiu de la Universitat de Lleida

ÍNDICE

Programa	5
Màrius Bernadó: <i>“En la nit, en l’hora acostumada”</i> : la experiència cotidiana de la música a partir del dietari del Baró de Maldà	7
Joseba Berrocal: <i>Las sonatas para violín y bajo de Gaetano Brunetti (1744-1798)</i>	8
Lluís Bertrán: <i>Los tríos de Gaetano Brunetti como testimonio de la recepción de la modernidad europea en España</i>	9
Josep Borrás: <i>Tipologías instrumentales hispánicas: los viejos y nuevos instrumentos del siglo XVIII. Descripción, uso y ensamblaje</i>	10
José María Domínguez: <i>“Perdere tutta la buona opinione di se stesso per una sonata di violino”</i> : Corelli, música y política durante la visita de Felipe V a Nápoles (1702)	11
Loukia Drosopoulou: <i>Luigi Boccherini's Copyists at the Royal Court, Madrid</i>	12
Jorge Fonseca: <i>Manuel Canales (1747-1786) y sus cuartetos de cuerda</i>	13
Xosé Crisanto Gándara: <i>Nuevas fuentes de música instrumental de inicios del siglo XVIII en la Península Ibérica: el manuscrito MM-63 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra</i>	14
José Carlos Gosálvez: <i>Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita</i>	14
Ana Lombardía: <i>El dúo para violines en Madrid (1750-1800): ¿entretenimiento vs. exclusividad?</i>	15
Miguel Ángel Marín: <i>El surgimiento del cuarteto de cuerda en España, 1770-1800</i> ...	16
Guido Olivieri: <i>Modelli e diffusione della sonata strumentale napoletana</i>	18
Judith Ortega: <i>La copia de música y los copistas en la Corte española durante la segunda mitad del siglo XVIII</i>	19
José Reche: <i>Los hermanos Petrides en Barcelona: dos trompistas bohemios en el teatro de la Santa Creu (1794-1798)</i>	19
Thomas Schmitt: <i>Componer con elegancia en el estilo sencillo: el ars combinatoria en la música instrumental española del siglo XVIII</i>	19
Christian Speck: <i>“As simple as possible”</i> : Boccherini’s piano quintets and their public	20

Programa

Jueves, 21 de julio de 2011

Llegada a Lleida de los participantes durante la mañana

11h 30 Concentración de los participantes en la estación del AVE de Lleida
Transporte a La Seu d'Urgell en microbus

13h 30 Llegada a la Seu d'Urgell

14h Comida

16h 30 Sesión I. Música en sociedad

José María Domínguez (Universidad de La Rioja): *“Perdere tutta la buona opinione di se stesso per una sonata di violino”: Corelli, música y política durante la visita de Felipe V a Nápoles (1702)*

Màrius Bernadó (Universitat de Lleida): *“En la nit, en l'hora acostumada”: la experiència cotidiana de la música a partir del dietari del Baró de Maldà*

Josep Borràs (Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona): *Tipologies instrumentales hispánicas: los viejos y nuevos instrumentos del siglo XVIII. Descripción, uso y ensamblaje*

18h Pausa

18h 30 Sesión II. Difusión y mercado

Judith Ortega (Instituto Complutense de Ciencias Musicales): *La copia de música y los copistas en la corte española durante la segunda mitad del siglo XVIII*

Loukia Drosopoulou (Independent Scholar, Reino Unido): *Luigi Boccherini's Copyists at the Royal Court, Madrid*

José Carlos Gosálvez (Biblioteca Nacional, Madrid): *Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita*

21h Cena

Viernes, 22 de julio de 2011

9h 30 Sesión III. Géneros (I)

Joseba Berrocal (musicólogo, Bilbao): *Las sonatas para violín y bajo de Gaetano Brunetti (1744-1798)*

Ana Lombardía (Universidad de La Rioja): *El dúo para violines en Madrid (1750-1800): ¿entretenimiento vs. exclusividad?*

Lluís Bertrán (Université de Paris IV, Sorbonne): *La recepción de la modernidad musical europea en los tríos de cuerda de Gaetano Brunetti*

11h 30 Pausa (café)

12h Sesión IV. Géneros (II)

Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja): *El surgimiento del cuarteto de cuerda en España, 1770-1800*

Christian Speck (Universität Koblenz-Landau, Alemania): *“As simple as possible”: Boccherini’s piano quintets and their public*

14h Comida

16h 30 Sesión V. **Modelos de sonata**

Guido Olivieri (University of Texas at Austin, EE UU): *Modelli e diffusione della sonata strumentale napoletana*

Thomas Schmitt (Universidad de La Rioja): *Componer con elegancia en el estilo sencillo: el ars combinatoria en la música instrumental española del siglo XVIII*

Xosé Crisanto Gándara (Universidad de La Rioja): *Nuevas fuentes de música instrumental de inicios del siglo XVIII en la Península Ibérica: el manuscrito MM-63 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*

18h Pausa

18h 30 Sesión VI. **Primeras investigaciones**

José Reche Antón (Escola Superior de Música de Catalunya): *Los hermanos Petrides en Barcelona: dos trompistas bohemios en el teatro de la Santa Creu (1794-1798)*

Jorge Fonseca (Universidad de Salamanca): *Manuel Canales (1747-1786) y sus cuartetos de cuerda*

19h 30 Reunión del equipo de investigación

21h Cena

Sábado, 23 de julio de 2011

9h 30 Reunión del equipo de investigación

11h 30 Transporte a Lleida en microbus

13h 30 Llegada a Lleida

“En la nit, en l’hora acostumada”: la experiència cotidiana de la música a partir del dietari del Baró de Maldà

Màrius Bernadó, Universitat de Lleida

A la vez dietario personal memorialístico y crónica de la sociedad de la época, el *Calaix de Sastre* [Cajón de Sastre] de Rafel Amat y de Cortada y Sentjust, Barón de Maldà (1746-1819) es un documento absolutamente singular dentro del panorama ibérico del siglo XVIII.

Durante cerca de medio siglo, este personaje pintoresco, nítido reflejo de una aristocracia que ya ha entrado en un proceso de irreversible decadencia, anotó en su dietario cuanto de singular, destacado o simplemente curioso o interesante según su juicio, acontecía en Barcelona principalmente, pero también en las diferentes localidades de los alrededores en las que el barón mantenía casa o hacienda y a las que se desplazaba de forma regular.

La primera entrada que registra el dietario corresponde al 10 de julio de 1769. Con mayor o menor intensidad, pero de forma regular, el barón continuó su diario hasta el fin de sus días (1819) aunque, al parecer, sólo se ha conservado hasta el año 1816. El fin que su autor persiguió con este ejercicio literario era el puro entretenimiento personal, el hacer más llevadero su ocio observando las transformaciones que se estaban produciendo en la sociedad en la que le tocó vivir. La advertencia con la que da inicio el *Calaix de Sastre* es indicativa de esta actitud indolente: “Calaix de Sastre en que se explicarà tot quant va succehint en Barcelona y vehinat, desde mitg any de 1769. A las que seguirán las dels demés anys esdevenidors, per divertiment del Autor, y sos oyents, admesas en lo dit Calaix de Sastre las mes mínimas frioleras”.

La indicación del objetivo (“para divertimento de su autor, y de sus oyentes”) es enormemente ilustrativa y nos remite a una de las actividades preferidas de barón, las reuniones o academias en las que, además de mostrar o leer en voz alta a su círculo de amistades —un pequeño grupo de aristócratas de su mismo rango y algunos eclesiásticos— lo que va entrando en el dietario, eran elemento central las actividades gastronómicas y musicales.

El documento original del *Calaix de Sastre* lo componen más de setenta cuadernos manuscritos —de entre 400 y 600 páginas cada uno— que se conserva en manos de los descendientes del barón y cuya consulta no resulta fácil. Al final de la Guerra Civil se realizó una copia apresurada del original, que sólo llega hasta el año 1816, y que se conserva en el Archivo de Historia de la Ciudad de Barcelona.

En sus páginas se relata minuciosamente la “actividad” diaria del barón, básicamente consistente en no hacer nada más que entretenerse, gestionar su patrimonio y rentas y esforzarse en mantener las apariencias propias de su rango. Además de asistir a los oficios religiosos y de ocuparse de escribir su diario puntualmente, la buena mesa y la música eran sus otras dos ocupaciones cotidianas preferidas.

La presencia de la música en el *Calaix de Sastre* es constante y permanente. Él mismo intérprete aficionado, Rafel d’Amat tocaba el violonchelo —aunque siempre se refiere al instrumento utilizando el término “viola”— y el pianoforte. Acudía regularmente a cuantos acontecimientos musicales se producían en la ciudad, fuesen dentro del ámbito eclesiástico, en el teatro o en las numerosas academias a las que acudía o que organizaba en su propio domicilio. Su atención a todo cuanto concernía a la música le llevó anotar y comentar también otros muchos aspectos del paisaje musical de la ciudad como el sonido de las campanas, las músicas y bailes populares o las serenatas festivas en plena calle.

El dietario del barón de Maldà se convierte así en una riquísima crónica de la vida musical barcelonesa de la segunda mitad del siglo XVIII en la que se encuentran jugosas referencias a una gran variedad de temas: noticias sobre compositores, cantantes e instrumentistas locales o visitantes ocasionales de paso por la ciudad, sobre los espacios destinados a la práctica musical, sobre instrumentos, sobre repertorios, hábitos y preferencias, juicios sobre la interpretación, etc.

En esta contribución se pretende trazar una primera aproximación a la presencia de la música en el *Calaix de Sastre* con la finalidad de abordar críticamente sus posibilidades y límites. Si bien las noticias que nos transmite son muy abundantes e ilustrativas, la situación social y el posicionamiento personal del barón de Maldà no dejan de condicionar, en cierta manera, su “visión” de la realidad musical de la Barcelona de su tiempo y no permiten visualizar una panorámica suficientemente amplia y completa. La consideración de los nuevos usos musicales de la burguesía incipiente —de la que en barón se esfuerza en mantenerse alejado—, las nuevas dinámicas comerciales o las ópticas en principio más neutrales de los viajeros que visitan la ciudad en aquellos años, por ejemplo, deberían contribuir a dibujar un mapa algo más fidedigno de la vida musical en la Barcelona de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Las sonatas para violín y bajo de Gaetano Brunetti (1744-1798)

Joseba Berrocal, musicólogo, Bilbao

Las similitudes biográficas, geográficas y profesionales de Gaetano Brunetti (1744-1798) y Luigi Boccherini (1743-1805) son patentes y no necesitan ser exageradas. Ambos fueron consagrados instrumentistas de cuerda que desarrollaron una actividad continuada como compositores en el entorno de la corte española. La musicología ha destacado igualmente los paralelismos de sus catálogos, tanto por los contenidos como por las ausencias: el peso de su música de cámara para cuerdas (cuartetos y quintetos), una producción sinfónica casi pareja, el peso relativo de la música vocal y la práctica inexistencia de música para teclado (a solo o en repertorios de cámara).

Su cultivo respectivo de la sonata a solo también guarda similitudes destacables: acompañamiento de bajo (frente al teclado *obbligato*) y poca o nula distribución editorial. El trabajo de unos compositores ‘profesionales’ que no escriben para el mercado sino para ellos mismos —o para ejecutantes identificados— nos coloca frente a sendos corpus dignos de estudio. Las sonatas para cello de Boccherini han recibido ya la atención del mundo de la investigación y de la interpretación aunque, por el contrario, las sonatas para violín y bajo de Brunetti apenas han sido estudiadas hasta fechas recientes. La catalogación y cronología de Labrador (AEDOM 2005) nos permiten, por otra parte, acercarnos a ellas de manera ordenada.

Gaetano Brunetti es un caso notable en la historia de la sonata para violín. Pocos compositores europeos —y ninguno en puestos de tanta relevancia como los que ocupó Brunetti— han llegado al centenar largo de sonatas que escribió el italiano. De este centenar se conservan 76 —incluyendo 34 autógrafos— en el Archivo del Palacio Real de Madrid, la Biblioteca Nacional de Francia y la Library of Congress de Washington. Asimismo, destaca el hecho de que más de 60 de ellas fueran compuestas en el lapso de una década (1775-1784). Brunetti, en calidad de profesor de violín a partir de 1770 del Príncipe de Asturias —el futuro Carlos IV—, fue acumulando funciones y cargos paulatinamente en el entorno de la música de cámara cortesana y, por ello, tuvo una motivación externa e institucional para cultivar este género. Destaca el grupo de 24

sonatas “fatte espresamente per l’uso Del Sereno. Sigr. Principe di Asturias (e non altro)”. Otros encargos, como los provenientes de la Casa de Alba, junto a ciertas obras reservadas plausiblemente para su uso personal, permiten un marco de referencia amplio para encuadrar este corpus. El también reciente estudio de Judith Ortega sobre las sonatas para oposición a la Real Capilla en este último tercio del XVIII proporciona igualmente un panorama de otros compositores españoles que han cultivado la sonata a solo (Corselli, Oliver y Astorga, De los Ríos, Lidón).

Varios son los apartados que merecen ser tratados en esta visión general de las sonatas de Brunetti. En el aspecto técnico destaca el uso del arco; digitaciones; la tesitura empleada en función del destinatario; tipos de unísonos; *bariolages* o el poco común recurso a la *scordatura*. Otros puntos hacen mención a los procesos propiamente compositivos: amplitud y forma de los movimientos; análisis de los trece ‘Adagios Glosados’; desarrollo motivico; compromisos entre virtuosismo y sencillez; áreas de experimentación; papel reservado a los terceros movimientos de las sonatas; uso de las tonalidades menores y diferentes criterios en el reparto de material entre el solista y el acompañamiento.

Estas 76 sonatas, inusualmente homogéneas, permiten estudiar tanto los rasgos generales del compositor en este género como algunos detalles menos habituales en la escritura de Brunetti

Los tríos de Gaetano Brunetti como testimonio de la recepción de la modernidad europea en España

Lluís Bertran Xirau, Université de Paris IV, Sorbonne

A pesar de la exigüidad de las fuentes documentales disponibles, se puede afirmar que durante sus treinta años de servicio cortesano (1770-1798) Gaetano Brunetti tuvo poder de decisión sobre el repertorio que se interpretaba diariamente en la Cámara de Carlos IV, príncipe y rey. La contribución de Brunetti al repertorio de la institución no se limitaba a sus propias composiciones, abarcaba también la música de otros autores. Su criterio permitía “filtrar” la recepción de la música extranjera y garantizaba la excelencia del repertorio interpretado delante de Carlos. Así, las funciones de “emisor”, como compositor, y de “receptor” confluyen en Brunetti en su grado más alto. A parte del prestigio social que esta doble función le garantizaba en los más selectos círculos de aficionados madrileños, su misma música puede ser interpretada como un espacio de encuentro entre las dos tendencias, un laboratorio donde la tensión generada por ellas se resuelve en un intercambio dialéctico. Entonces las dos funciones no sólo confluyen, se confunden.

Por consiguiente, esta comunicación intenta seguir el hilo de la recepción en la música de Brunetti. El género escogido ha sido el trío de cuerda, por ser esta la única formación camerística que cultivó a lo largo de toda su carrera, entre 1767 y 1795, y el trío un género esencial en el proceso de aparición y consolidación de una cultura de la música instrumental en España durante el último tercio del siglo XVIII. Para el corpus de 47 tríos de Brunetti se propondrá una nueva cronología y una ordenación ligeramente distinta de la del catálogo publicado por Germán Labrador.

Los primeros tríos de Brunetti, escritos en 1767, muestran ya la adopción de principios de escritura marcadamente modernos que parecen asociados a Sammartini y la escuela milanese. Desde 1768-1769, con la serie I (Lab. II) aparecen elementos que indican de forma segura la recepción de la música de Johann Stamitz, pero también la de Campioni y la de Boccherini. Entre 1773 y 1775 las series II a V (Lab. I, III-V)

asientan la poderosa influencia de Boccherini a la vez que se convierten en los primeros testimonios de la recepción de Haydn en España. Con las más tardías series VI y VII, escritas en 1784-1785, Haydn se ha convertido en un modelo central, aunque Brunetti se muestra perfectamente capaz de inventar soluciones muy originales. Y por fin en 1795, con la serie VIII, son ya las propuestas de una generación más joven las que triunfan, como las de Pleyel o Rolla.

Se confirma de esta forma que la integración de la recepción y el diálogo entre modelos distintos no sólo existen en la música de Brunetti sino que son parte integrante de su “marca”, de su personalidad creativa. No obstante, hay que señalar dos rasgos muy característicos. Por un lado, la capacidad de Brunetti para proponer un discurso propio y para jugar de forma ingeniosa, a veces irónica, con el eclecticismo que caracteriza su propia música. Y por otro, la existencia de ciertas “fidelidades”: los modelos de Campioni, Boccherini y Haydn vuelven una y otra vez a lo largo de su carrera y son sin duda los testimonios del gusto personal de Brunetti, más allá de la superficie cambiante de las modas cortesanas.

Tipologías instrumentales hispánicas: los viejos y nuevos instrumentos del siglo XVIII. Descripción, uso y ensamblaje

Josep Borrás, Escola Superior de Música de Catalunya

Entre los instrumentos que se consolidaron en el ámbito hispánico del siglo XVI destacan una serie de modalidades de viento que se integraron como complemento de la polifonía vocal. A partir de finales de éste siglo y durante todo el posterior debemos considerar éste grupo instrumental (formado esencialmente por cornetas, chirimías, bajones y sacabuches) como algo intrínseco e indisoluble de los elementos que conforman este efectivo polifónico, y de manera especial como elemento intrínseco de la multicoralidad ya sea dentro de los otros coros o como “coro a parte”. Las investigaciones más recientes sobre la interpretación musical con los instrumentos mencionados contemplan como punto de partida los principales parámetros de ejecución de la música vocal. Esta visión se contrapone a una tradición meramente instrumental que sería propia de otros contextos, especialmente de la escuela veneciana.

En el campo de la Organología se ha iniciado en estos últimos diez años una labor de investigación sobre un corpus instrumental de los numerosos ejemplares instrumentos que se han conservado. La mayoría de éstos fueron contruidos en España y se mantienen en el lugar donde estuvieron en uso, cosa que permite profundizar su contexto. Entre los más numerosos destacan un grupo de 27 bajones y bajoncillos contruidos entre finales del siglo XVI y finales del siglo XIX (1889!) los cuales han sido estudiados y copiados en reproducciones facsímil, y que nos proporcionan gran información sobre diversos elementos como son la sonoridad, el diapasón, las características de su afinación, etc. Es especialmente significativo el hecho de que sus constructores del siglo XVII (los Selma, Aldao y Rodríguez) estuvieran relacionados con la Capilla Real y que el último de éstos tuviera su taller en Puebla. Todos ellos trabajaron con un mismo patrón aunque podía ser modificado según el contexto.

Hasta bien entrado el siglo XVIII el sonido de estos instrumentos ministriles estuvo presente en la ejecución de la música litúrgica, de manera que el cambio de instrumentos derivados también de las nuevas formas compositivas europeas convivió en España con este efectivo sonoro anterior. Un factor decisivo para comprender este fenómeno se halla en el propio concepto de policoralidad (o multicoralidad) concebida

como fenómeno de manifestación musical en el espacio físico, más allá del mero aspecto compositivo.

La música policoral de los compositores de la primera mitad del siglo XVIII (F. Valls, P. Rabassa, S. Durón) tiene en cuenta este efectivo de ministriles, como coro “a parte” o dentro de las voces, y establecen una logística de ensamblaje con los nuevos instrumentos y formaciones instrumentales, especialmente los propios de la orquesta. El texto más significativo donde se plantea esta combinación es el tratado de Pere Rabassa “Guía para los Principiantes”. En la actualidad es imprescindible continuar este estudio y su reflexión en un contexto teórico y práctico.

“Perdere tutta la buona opinione di se stesso per una sonata di violino”: Corelli, música y política durante la visita de Felipe V a Nápoles (1702)

José María Domínguez, Universidad de La Rioja

Entre el 11 de marzo y el 3 de junio de 1702 el cardenal Pietro Ottoboni mantuvo desde Roma una intensa correspondencia con su agente en Nápoles, Nicola Rocco, que informó puntualmente al cardenal de la visita del rey Felipe V a la ciudad. Tanto las cartas originales como las minutas del propio Ottoboni fueron encuadradas en un volumen titulado *Lettere di Spagna di Napoli in Spagnolo al card. Ottoboni dal 1702 al 1706*, que se encuentra en el Fondo Ottoboni del Archivio Storico del Vicariato de Roma y que hasta la actualidad ha pasado desapercibido a los investigadores. La correspondencia, que incluye también cartas originales de algunos nobles napolitanos como el Principe di Castiglione, es especialmente relevante sobre todo porque uno de sus principales focos de atención es la actividad de Arcangelo Corelli en aquel episodio histórico.

La información que puede recabarse de esta preciosa fuente puntualiza quiénes fueron los otros dos músicos de Ottoboni que acompañaron a Corelli: su alumno y amigo Matteo Fornari, violinista de Lucca, y el chelista Filippo Amadei. Los tres conformaban el *concertino* del cardenal Ottoboni. Hasta ahora se pensaba que el chelista que viajó a Nápoles junto con los dos violinistas fue el romano Giovanni Lorenzo Lulier. Fornari, a su vez, viajó por sugerencia del virrey de Nápoles, el duque de Escalona, lo que sugiere que la fama de la amistad entre aquél y su maestro, estaba bastante difundida por Italia en aquel momento. La documentación permite igualmente precisar las fechas de permanencia del trío en Nápoles, confirmando que su viaje de vuelta a Roma se inició el 3 de junio.

Un conflicto diplomático entre el cardenal y el virrey Escalona precedió la llegada de los músicos al servicio del monarca. Varias cartas tratan este asunto entre el 12 de marzo y el 15 de abril. Entre esta última fecha y el 6 de mayo (cuando Nicola Rocco confirma que “il signore Corelli e suoi compagni sono continuamente a palazzo sino alla mezza notte”, participando en la preparación de la ópera) se cerró el acuerdo por el que muy a su pesar, Ottoboni concedió la licencia al trío para ir a Nápoles. La petición fue realizada por el príncipe de Castiglione, grande de España, en nombre del virrey y el hecho de que éste no escribiera directamente a Ottoboni molestó profundamente al cardenal, cuya sagacidad diplomática se percibe no sólo en el estilo utilizado en su respuesta a la petición del violinista, sino en el significado que el viaje de Corelli adquirió en aquellas complejas circunstancias políticas. Entre las minutas, además de la respuesta a Castiglione, se conservan las instrucciones enviadas al mismo tiempo a Rocco con la respuesta oficiosa que sobre el asunto debía difundir por Nápoles. El retardo de la respuesta de Ottoboni, fue interpretado negativamente en la

ciudad partenopea dando lugar “a riflessioni di stato” a principios de abril, lo que provocó un elocuente comentario ottoboniano: “che i principi non mettano mai in prospettiva di ragion di stato i loro divertimenti”. Las fuentes revelan, además, que en la negociación jugó un papel importante el libretista Silvio Stampiglia.

La correspondencia ofrece, así mismo, detalles sobre la actividad cotidiana de Corelli en Roma. Considerando la escasa utilidad que Corelli tendría tocando en una ópera, Ottoboni, receloso del viaje del músico, subraya que no será mejor que cualquier otro virtuoso añadiendo que, al contrario, una vez en Nápoles “lontano da quelli suoi allievi di Roma, non averà nè obediencia nè unione per comparire come fa qui”.

Otros detalles que se pueden reconstruir son: los conflictos de precedencia que se plantearon con otros músicos de otros nobles (destacando el caso de Jean-Baptiste Stück, al servicio de la condesa de Lemos), el envío a Ottoboni en Roma por parte de Corelli de selecciones de arias y de la partitura de la ópera representada en honor de Felipe V y, sobre todo, el público español del séquito de Felipe V que escuchó a los virtuosos romanos y que probablemente fue determinante, posteriormente, para la recepción de Corelli en Madrid. En definitiva, estas fuentes inéditas permiten documentar con precisión un episodio famoso en la historia de la música y conocer la repercusión político-diplomática que tuvo en el decisivo momento histórico que se abrió con la llegada de Felipe V al trono español.

Luigi Boccherini's Copyists at the Royal Court, Madrid

Loukia M. Drosopoulou

Luigi Boccherini's relationship with the Spanish Royal Court has in recent scholarship been restored from an unfavourable to a positive and most supportive one. The studies of Jaime Tortella and Germán Labrador in particular have illustrated how following the death of Boccherini's patron in 1785 – the Infante don Luis de Borbón whom Boccherini had served since 1770 – his future was secured and his earnings even increased through the intervention of King Carlos III who granted Boccherini the first vacant violoncello place at the Real Capilla – without a competition – and in the meantime provided him with a generous annual pension of 12,000 *reales*, paid in monthly instalments. As it became not possible for Boccherini to take up a position at the Real Capilla during his lifetime, he kept receiving his pension, also after the accession of Carlos IV to the throne in 1789, until his death in 1805.

Perhaps because of the lifetime pension that Boccherini was granted, it appears that he did actually consider himself a member of the Royal Court. This is apparent from the wording of certain title pages of his works, dated between May 1786 and February 1789, where he regards himself as ‘Professor di musica all’attual servizio di S[ua] M[aestà] C[atolica]’. Boccherini is also listed as a member of the ‘Real Hermandad de Criados de S[ua] M[aestà]’ having joined the fraternity in 1787, which furthermore links him to the Royal Court. Thus, it appears that Boccherini was considered a Royal servant, despite never being employed as an active musician there. It also appears though that the favour was reciprocated with the generous pension he kept receiving throughout his lifetime from the Royal Court.

In this paper, the view of Boccherini having a positive and even prosperous relationship with the Spanish Royal Court is further explored through a study of surviving sources of his works and his copyists in particular. The findings presented form part of a study of Boccherini's eighteenth and nineteenth-century copyists at the Staatsbibliothek zu Berlin (Königliche Hausbibliothek collection) and the Bibliothèque

nationale de France (Bibliothèque-musée de l'Opéra and Département de la musique). Several copyists in these collections have been found to match the hands in sources now at the Archivo General de Palacio in Madrid in the Real Capilla collection. These copyists would have been active at the Royal Court preparing performance parts for the Real Capilla and the Real Cámara. Their involvement therefore in the preparation of performance parts of a large number of Boccherini's works raises questions regarding Boccherini's dealings with Royal Court copyists, his further relationship with the Royal Court, as well as the purpose for the preparation of this large number of sources during Boccherini's lifetime, and after his death in the nineteenth-century.

A study of Boccherini's eighteenth-century copyists in Berlin and Paris has identified five main copyists from his immediate circle. Most of these have in the past been mistaken for Boccherini's autograph, however a closer comparison with Boccherini's handwriting has recently revealed their distinct identity. In addition, for three of these copyists a matching handwriting has been found in certain sources at the Archivo General de Palacio, in Madrid, in the collection Real Capilla, which further corroborates their identity as copyists rather than Boccherini's autograph, and also illustrates a professional relationship that Boccherini had with copyists active at the Royal Court.

The copyists in question are presented in chronological order together with examples of their handwriting, which is compared with handwriting examples in sources at the Archivo General de Palacio, to illustrate the similarity in appearance. The paper further addresses a number of nineteenth-century copyists of Boccherini's works in Paris, which were previously thought to be in Picquot's hand. The paper supports the Spanish origin of these sources arguing that some of these may also have originated at the Spanish Royal Court. Several examples of similar handwriting found in nineteenth-century sources at the Archivo General de Palacio are presented to support this view.

The paper discusses the implications of this finding for Boccherini's biography, and his relationship with the Spanish Royal Court in particular, and considers the possibility of these eighteenth- and nineteenth-century parts being used for performances at the Royal Court. The paper concludes that Boccherini's relationship with the Spanish Royal Court was furthermore a fruitful one, as stated at the opening of this paper, and that Boccherini was not only able to receive financial benefits from this court, through the monthly payments of his pension, but also take advantage of performance life at the Royal Court and engage and collaborate with copyists active there.

Manuel Canales (1747-1786) y sus cuartetos de cuerda

Jorge Fonseca, Universidad de Salamanca

En nuestra investigación hemos analizado las formas y los procedimientos compositivos que Manuel Canales utilizó en las series de cuartetos opus 1 y opus 3, estableciendo unos modelos formales y unos procedimientos compositivos generales y particulares característicos de cada serie de cuartetos.

Cada opus fue escrito en un contexto y con unas estrategias compositivas diferentes. En los op. 1, Canales comienza a familiarizarse con el género. Estaban dirigidos al aficionado, y poseen un lenguaje y color popular. En cambio, en los op. 3, los recursos utilizados son más equilibrados y sofisticados, además de estar dirigidos a un público más amplio e internacional.

Manuel Canales contribuyó al nacimiento y desarrollo del cuarteto de cuerda en España, y por medio de la contextualización y comparación con las obras de otros compositores europeos y españoles coetáneos, deberían de ocupar un notable lugar en la historia de la música instrumental española de la segunda mitad del siglo XVIII.

Nuevas fuentes de música instrumental de inicios del siglo XVIII en la Península Ibérica: el manuscrito MM-63 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Xosé Crisanto Gándara, Universidad de La Rioja

Entre los fondos musicales procedentes del Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra que se custodian en la BGUC, se encuentra el ms. MM-63. Tras las breves descripciones publicadas por Francesco Faria en 1974 y 1980, que destacó la presencia de compositores como Corelli, Albinoni y otros de finales del siglo XVIII, el manuscrito no ha vuelto a recibir atención en el ámbito musicológico.

El ms. contiene 113 folios, en formato apaisado de 24 x 17 cms. En él parecen apreciarse dos manos, la primera para los dos primeros folios y la segunda para el resto del manuscrito que, junto a otros indicios como la numeración, sugiere que éstos fueron añadidos a posteriori al manuscrito. Las marcas de agua permiten datarlo a comienzos del siglo XVIII.

El ms. ofrece en el primer folio el título, *COLLECÇÃO / DE VARIAS OBRAS / PARA A PRATICA DO / CYMBALO*, que permite interpretar la colección para un uso eminentemente pedagógico en el contexto del Mosterio de Santa Cruz, centro de referencia musical –no sólo para la música religiosa– en Portugal. El ms. presenta además el nombre de su compilador: Pedro da Fonseca, cuya identidad está en proceso de aclaración.

En cuanto al contenido es destacable la presencia del dibujo de un teclado al inicio, frecuente en otros manuscritos portugueses de la época. En cuanto a las obras, a falta de una búsqueda sistemática de concordancias, pueden señalarse los siguientes aspectos: la presencia de piezas tituladas “Amable”, diversos minuetos y un aria con variaciones al inicio del manuscrito, donde también hay encadenamientos de acordes, cifrados y cadencias, *in primis* alejados de la teoría musical ibérica basada en la modalidad y en la notación mensural blanca. En este sentido, podemos considerar el ms. MM-63 como el reflejo de la absorción de prácticas ‘modernas’ en Sta. Cruz de Coimbra, y probablemente de influencia italiana. En la siguiente sección del manuscrito (fols. 35v-112v) se encuentran la transcripción de diversas sonatas de autores como Johann Christoph Pepusch (1667-1752), Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1750/51), Arcangelo Corelli (1653-1713), Pietro Paolo Capellini y Carlo Ambrosio Lonati (c1645-c1710-15).

Albinoni es el autor más representado en el ms. M-63, pues figuran transcritas 7 sonatas. Todas ellas son del op. 6, de modo que podemos concluir que la fuente que sirvió como orígonal fueron los *Trattenimenti armonici per camera* publicados en Amsterdam hacia 1712.

El siguiente autor que presenta un mayor número de transcripciones en el ms. es Arcangelo Corelli. Del músico boloñés aparecen 5 sonatas: cuatro todas del op. V y 1 del op. I, probablemente copiadas de la edición de Roger en Amsterdam de 1710.

Atendiendo a las posibles fuentes que pudieron haber servido de original al copista para las obras de Pepusch, Capellini y Lonati (sobre las que se formularán diversas hipótesis) parece que el copista tenía a su disposición obras de autores italianos que publicaron sonatas para violín y continuo en torno a inicios de la segunda década

del s. XVIII. Además, el hecho de que se trate de sonatas para violín y continuo, transcritas para clave, asemeja este manuscrito a otras fuentes ibéricas coetáneas, como pueden ser los mss. de Martín y Coll, o el Libro de Música de Clavicémbalo de Francisco de Tejada, que se conserva en la BN y que está datado en Sevilla en 1721. En este sentido hemos de ver la transmisión de la sonata italiana para violín solo en la península Ibérica a partir de las fuentes para teclado, corroborando así el importante papel que pudieron tener las instituciones religiosas como monasterios y conventos en esta transmisión.

Una serie de datos nos permiten avanzar una hipótesis de trabajo que relaciona la corte de João V en Lisboa con Roma, particularmente con el plan de romanización de la liturgia portuguesa a partir de la segunda década del s. XVIII. La intención de João V era la de crear en Lisboa una especie de segunda sede romana, de modo que ordenó copias de los libros de coro usados en la sede vaticana y envió cantores a Roma para aprender allí la liturgia vaticana. Contrató además a músicos activos en la ciudad -como por ejemplo Domenico Scarlatti- con el objeto de reproducir en Lisboa la liturgia romana.

Otros indicios permiten afirmar que la recepción de piezas instrumentales del ámbito romano se canalizó a través de diversos monasterios portugueses. Es igualmente necesario tener en cuenta la conexión con la Academia de la Arcadia, a la que pertenecieron compositores como Corelli y Pasquini y también el propio João V. Un último indicio del vínculo entre la música portuguesa y la italiana puede rastrearse en el ámbito de la teoría musical.

Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita

José Carlos Gosálvez, Biblioteca Nacional de Madrid

Esta comunicación pretende establecer algunos puntos de partida para el estudio de una de las formas más comunes de comercialización de la música en España en los siglos XVIII-XIX. A pesar de su importancia, las características de la producción y circulación de la edición manuscrita en nuestro país apenas ha sido tratada por los investigadores. En especial serán objeto de atención las colecciones de la Biblioteca Nacional y del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, como campo de estudio y reflejo fiel del consumo musical en la sociedad civil.

El dúo para violines en Madrid (1750-1800): ¿entretenimiento vs. exclusividad?

Ana Lombardía, Universidad de La Rioja

El dúo para instrumentos melódicos sin acompañamiento ocupa una posición marginal en la literatura musicológica europea. Sin embargo, existe una abundante y reveladora documentación sobre su cultivo en Madrid durante la segunda mitad del XVIII: anuncios publicitarios, catálogos e inventarios de la época testimonian su introducción en el mercado madrileño hacia 1760 y su consolidación desde 1770, reflejando la demanda tanto de colecciones importadas desde París y Londres como de una notable producción local. De hecho, ya se han podido localizar 30 dúos para violines (en algunos casos, también para flautas) compuestos sin ninguna duda en Madrid antes de 1785, lo que parece indicar la rápida asimilación del género. No obstante, no son los dúos de compositores como José Herrando, Manuel Plá, Carlo Canobbio, Luigi Boccherini, Gaetano Brunetti, José Castel o Manuel Canales los que parecen haber gozado de mayor éxito entre los aficionados madrileños. Por el contrario, predominan

los anuncios de contradanzas y minuets anónimos para dos violines, un repertorio que también se ha conservado en un número relativamente amplio de impresos y manuscritos (más de 20 piezas, por ahora).

La variedad de las obras localizadas permite llevar a cabo una evaluación preliminar de las tendencias estilísticas, destinatarios y usos asociados al dúo para violines en Madrid durante este periodo. Se pueden distinguir dos funciones principales. Por un lado, los “dúos”, “duetos” o “divertimentos” –firmados por músicos profesionales, articulados en varios movimientos y de una dificultad técnica generalmente elevada– parecen haber sido concebidos para su escucha en contextos más o menos restringidos y para el perfeccionamiento de violinistas avanzados. Por otro lado, las piezas de danza exentas y anónimas, cuya escritura es menos idiomática, tienen una clara función lúdica, aunque su amplia difusión sugiere además un uso didáctico (no incompatible con el baile). Pese a las diferencias, se detectan intercambios musicales entre ambos repertorios: los “duetos” siempre finalizan con un movimiento inspirado en danzas, mientras que en todo el *corpus* son alternadas texturas imitativas y de melodía acompañada.

En esta intervención, ofreceré una primera panorámica sobre el repertorio para dos violines localizado hasta el momento en fuentes dieciochescas vinculadas con Madrid, para después discutir el estilo y contextos de interpretación de una selección representativa de ejemplos musicales. A juzgar por la documentación hallada, el dúo fue intensamente cultivado en la capital española durante el último tercio del siglo XVIII –precisamente, el momento de apogeo internacional del género–, lo cual refuerza la imagen de la ciudad como un centro musical actualizado.

El surgimiento del cuarteto de cuerda en España, 1770-1800

Miguel Ángel Marín, Universidad de La Rioja

De la sonata para tecla, la sinfonía para orquesta y el cuarteto de cuerda –los tres géneros instrumentales más cultivados a finales del siglo XVIII–, sólo el último es de nuevo cuño. Esta circunstancia permite, así, poder rastrear con mayor nitidez el proceso de implantación y primer desarrollo en España tal y como propone esta intervención. Tanto la sonata para tecla como la sinfonía para orquesta contaban con una tradición de, al menos, un siglo de antigüedad que condicionaría su posterior desarrollo. En estos años tuvo lugar una intensa exploración, con desigual fortuna, de nuevas combinaciones instrumentales motivada por la definitiva emancipación de la música instrumental, desde la sonata a solo o con acompañamiento hasta el sexteto. Esto explica, por ejemplo, que el cuarteto en estos primeros años mezclara instrumentos de distinta naturaleza –como los compuestos en España por Vicente Adán para cuerda y salterio, por Fernando Ferandiere para cuerda y guitarra o por Dámaso Cañada para cuerda y viento–, propuestas que no pasaron de ser experimentos transitorios que pronto caerían en olvido y que hoy resultan combinaciones exóticas.

Durante las décadas finales del siglo XVIII, los contemporáneos estaban asistiendo al auge en toda Europa de la música de cámara como práctica musical y social que tenía en el cuarteto a su exponente más refinado y consumado. De este modo, el cuarteto acabó consolidándose en el breve espacio de una década más o menos –por tanto, a una velocidad de vértigo si se comprara con el ritmo de la historia en otros géneros– hasta convertirse pronto en el género de cámara más cultivado en Europa con cifras impresionantes, teniendo a Joseph Haydn (1732-1808) y a Luigi Boccherini (1743-1805) como dos de los compositores más prolíficos e innovadores. Hacia 1770 el

cuarteto de cuerda se había establecido como el medio instrumental favorito en los territorios que hoy conocemos como Austria y en pocos años adquiriría un estatus semejante en el resto de Europa, particularmente en Francia e Inglaterra. A partir de estos años pasó a ser considerado como un género asociado a contextos refinados y eruditos debido a la naturaleza intelectual implícita en una audición sólo apta para iniciados.

Desvelar cómo fue el proceso de surgimiento e implantación del cuarteto de cuerda en el caso concreto de España es el objetivo principal de esta intervención. Esta cuestión parece particularmente pertinente en el caso español, en primer lugar –pero no solo– por el tipo de narración establecida sobre los inicios aquí del cuarteto de cuerda. Según la historiografía tradicional, este proceso descansa sobre dos figuras presentadas como compositores pioneros y aislados: Manuel Canales (1747-1786), tenido como el primero de nacimiento español que abordó el género trabajando –según veníamos imaginando– en un entorno completamente ajeno a la evolución del cuarteto en Europa, y Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), con unas prodigiosas dotes innatas sin apenas conocer tradición alguna –así se creía– hasta su estancia en París, donde en 1824 publicó sus tres impresionantes cuartetos. ¿Cómo se podía explicar que el género camerístico más innovador y cultivado en toda Europa fuera en apariencia casi desconocido aquí? Como en otros episodios de la historia de la música en España, el problema principal no era la inexistencia del género, explicado por un supuesto retraso secular de la cultura musical hispana, sino la infundada exclusión de algunos autores debido a: el origen italiano de algunos compositores asentados en tierras españolas –en particular Boccherini y Brunetti–, los espacios privados y por tanto difíciles de documentar asociados al cuarteto, y la superioridad otorgada en la investigación a la música religiosa y teatral en detrimento de la camerística en los estudios del siglo XVIII. Estos condicionantes cegaban la visión que ahora empieza a surgir con claridad: el cuarteto de cuerda era un género firmemente establecido en España ya en la década de 1770, con cerca de un centenar de obras compuestas sólo en Madrid y su entorno. Si recordamos que también en estos mismos años se compusieron en España los primeros quintetos y tríos de cuerda, podemos entonces interpretar la década de los setenta como un claro punto de inflexión en la historia de la música instrumental. Esta es una de las conclusiones principales derivada de esta intervención.

Esta intervención mostrará, primero, una visión panorámica sobre el cultivo del cuarteto de cuerda en Madrid, la única ciudad de la que, por el momento, podemos tener una cierta visión de conjunto. La combinación de, por un lado, cuartetos compuestos aquí –conservados o simplemente documentados– con, por otro, la presencia de cuartetos extranjeros procedentes en su mayoría de París, Londres y Viena a través de los potentes canales del mercado musical, permite obtener una visión que arroja una luz bastante distinta de la establecida sobre el desarrollo en España de este género. En segundo lugar, me centraré en elementos propiamente compositivos de algunos cuartetos de distintos autores, en particular de los primeros años, esto es, hasta principios de la década de 1780. El análisis de cuartetos de Canales, Brunetti, Boccherini y Haydn, por ejemplo, permitirá establecer un primer esbozo de los estilos y tipos de cuartetos, lo que facilitará situar a estos compositores en el lugar apropiado dentro del panorama europeo.

Modelli e diffusione della sonata strumentale napoletana

Guido Olivieri, Universidad de Texas at Austin

Negli oltre due secoli di dominazione spagnola dal 1503 al 1707, il vicereame napoletano intrattenne intensi rapporti con la corte spagnola. Questo scambio costante influì in modo determinante sugli aspetti politico-amministrativi e artistico-culturali della capitale napoletana.

Mentre la presenza e le relazioni politiche fra Napoli e la corte spagnola sono state oggetto di approfonditi studi e ricerche storico-documentari, gli aspetti legati agli influssi e scambi relativi all'attività musicale, in particolare per quel che riguarda la musica strumentale, sono rimasti sorprendentemente in ombra. Forse questa scarsa attenzione è stata in parte provocata da una minore conoscenza della musica strumentale napoletana, che solo in questi ultimi anni è stata finalmente riportata alla luce.

Soffermarsi sulle caratteristiche della produzione sonatistica napoletana, sui suoi rapporti con la produzione strumentale in Spagna e sulla circolazione di musica e musicisti fra il vicereame napoletano e le corti spagnole, significa anche inquadrare la produzione strumentale napoletana nel più ampio quadro delle attività musicali più o meno direttamente sotto l'influsso spagnolo. Partendo dall'esame delle istituzioni che più direttamente furono controllate dall'apparato vicereale, il mio intervento si sofferma sui musicisti che contribuirono allo sviluppo e alla diffusione della sonata e infine sugli aspetti più propriamente musicali, che riguardano la forma, la struttura e diffusione della sonata napoletana per archi.

La presenza di attività musicali legate alla corte spagnola può riscontrarsi in primo luogo, ovviamente, nell'istituzione vicereale che ebbe nella Cappella Reale la sua massima espressione. Il prestigio di questa istituzione fu sempre chiaramente riconosciuto tanto da costituire un punto di riferimento persino durante il difficile periodo di transizione e il breve intervallo del dominio austriaco, fra il 1707 e il 1734. Fu infatti a Napoli, e in particolare alla Cappella Reale, che l'Arciduca Carlo si rivolse per costituire la sua Real Capilla di Barcellona.

Tuttavia, altre istituzioni musicali a Napoli svolgevano un'intensa produzione musicale sotto il controllo più o meno diretto degli spagnoli: una campionatura di documenti archivistici sottolinea la presenza di musica per le solenni celebrazioni della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, o della chiesa di Santa Maria Maddalena delle Convertite Spagnole. La presenza di allievi provenienti dalla Spagna e di famiglie di musicisti di probabile origine spagnola si registra anche in alcuni dei quattro antichi conservatori, confermando così il ruolo centrale della capitale napoletana nella diffusione di modelli didattici e musicali.

In questo elaborato contesto va inquadrata la specifica produzione musicale di sonate del '600 e '700. Una modesta produzione a stampa venne promossa dal mecenatismo di alcune famiglie aristocratiche di origine spagnola. Il fenomeno risulta evidente nelle sonate opera terza pubblicate a Napoli dal violinista Giuseppe Antonio Avitrano che recano come titoli i nomi di alcune delle famiglie più in vista della città.

La sonata per archi a Napoli è caratterizzata da un linguaggio misto, che alterna stile antico e moderno. La tipica suddivisione in quattro movimenti, presenta sempre un movimento fugato, generalmente posto subito dopo un'introduzione in adagio, che costituisce anche il movimento più lungo e articolato. Un'attenzione particolare va inoltre riservata alla produzione, peculiare all'ambiente napoletano, di sonate per tre violini e basso continuo, in cui la scelta stessa dell'organico determina una più rigorosa scrittura contrappuntistica.

La copia de música y los copistas en la Corte española durante la segunda mitad del siglo XVIII

Judith Ortega, Instituto Complutense de Ciencias Musicales

En el entorno de la Corte española, como en la mayor parte de los ámbitos musicales de esta época, la principal vía de difusión de la música es la copia manuscrita. El trabajo se centra en el estudio de esta actividad en el entorno de la Corte bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV, y que resulta de relevancia para el estudio de las fuentes, su transmisión y difusión, así como para la interpretación de la música. Se tratarán principalmente tres aspectos: el primero, cómo se integra la copia musical y los profesionales que intervienen en ella en la organización institucional cortesana. En segundo lugar, se detallarán algunos aspectos concretos de cómo y para qué se producen las copias de música, lo que permite diferenciar distintos tipos de materiales que se producen y su importancia en cuanto a un acercamiento actual a estas partituras. Finalmente, se identifican los copistas que intervienen en este proceso, de los que se ofrecen los datos biográficos disponibles así como los principales rasgos de su escritura.

Los hermanos Petrides en Barcelona: dos trompistas bohemios en el teatro de la Santa Creu (1794-1798)

Jose Reche Antón, Escola Superior de Música de Catalunya

Esta investigación documenta el período en Barcelona, entre 1794 y 1798, de los hermanos Joseph y Peter Petrides, trompistas nacidos en Praga. La excepcional trayectoria de ambos en la capital catalana, como miembros de la orquesta del Teatre de la Santa Creu y como solistas destacados, ilustra el desarrollo del oficio de músico en la ciudad durante la última década del siglo XVIII.

Componer con elegancia en el estilo sencillo: el ars combinatoria en la música instrumental española del siglo XVIII

Thomas Schmitt, Universidad de La Rioja

El hilo conductor de este texto es el acercamiento a la música instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII "desde dentro", desde la teoría musical, tal y como nos revelan algunos tratados. Para el análisis me baso en los tratados de Joseph Riepel (*Rudimentos del arte compositiva musical*, 1752ss) y José Teixidor (*Tratado fundamental de la música*, ca.1804). El reto compositivo en la música instrumental en aquellos años es conseguir una obra extensa que vaya más allá de la organización simétrica de los movimientos de Suite. Para tal afán se empleaba aún el doble contrapunto que, como dice Daube en 1773 en *El Diletante musical*, permite "alargar una melodía". Sin embargo, esta técnica "erudita" (que se basa en la tradición del contrapunto "barroco") es para muchos teóricos incompatible con el nuevo modelo estético que se basa en la "naturalidad" y "sencillez". Por tanto, el otro recurso, más moderno y vanguardista, pondera y valora la supremacía melódica y ofrece diferentes maneras de combinar las células motívicas. Mientras que en el Barroco el bajo continuo (que unió como trasfondo toda la pieza) produjo cohesión, ahora lo primordial es la textura melódica que se basa en la combinación de diferentes segmentos. Y precisamente este nuevo sistema aditivo de componer, que a la vez puede considerarse

un nuevo paradigma musical, elabora, sistematiza y estudia algunos momentos clave en la composición como:

(1) La transición entre la primera parte y segunda de una composición. Riepel sistematiza esta transición en tres modelos (*monte, fonte y ponte*), que contienen diferentes niveles de dinamismo para conseguir una obra extensa. Esta estructura la podemos verificar también en la música española de estos años (Ferandiere, 1799; Moretti, ca.1800; Vargas y Guzmán, 1776) por lo que parece una tendencia general y europea.

(2) Pero también la construcción de la melodía en cualquier otra parte de la composición (que no sea la transición entre la primera y la 2ª parte) cumple la idea de un pensamiento aditivo y combinatorio de frases. Como ejemplo musical podemos citar la 7ª sonata para guitarra de Vargas y Guzmán (1776) donde es posible intercambiar los compases (siempre de 2 en 2) sin que se note la diferencia.

(3) Precisamente esta idea y técnica de la intercambiabilidad de frases (el *ars combinatoria*) la encontramos también en el tratado de Teixidor (sobre todo en el cap.15 y 16). Aparte de la semejanza sintáctica con Riepel (el movimiento musical consta de dos partes con diferentes secciones o "episodios" cada uno, etc.) describe Teixidor también la construcción interna de los motivos (en su transición de un acorde al otro) mediante la combinación interválica. En una tabla (ejemplo musical N.º.166) ofrece Teixidor varias opciones para la transición de un acorde al otro combinándose libremente los intervalos. La idea de estas "alternativas pareadas" es una economía motívica plasmada en una gran variabilidad de movimiento para, en palabras de Teixidor, "aumentar el número de melodías y su diversidad". Eso es, nada más ni menos, nuestra "ars combinatoria".

Una de las consecuencias de este pensamiento aditivo de frases la vemos en la moda de los juegos musicales de dado que permiten ahora "componer" pequeñas formas musicales sin conocimientos musicales (por ej. el "Laberinto de 192 compases diferentes, repartidos en tres tablas en cuadro" de Joseph Avellana, 1795 o el "Juego Filarmónico para componer Minué"). La composición tratada de tal manera, se convierte, finalmente, en "mercancía", pues las obras se "desintegran" en "partes disociadas" (Adorno, *Sobre el carácter fetichista de la música*).

"As simple as possible": Boccherini's piano quintets and their public

Christian Speck, Universität Koblenz-Landau

After having worked the most time of his life for the private pleasure of aristocratic patrons in Spain, France and Germany, in 1797, when the Prussian king Friedrich Wilhelm II had died, Boccherini started a new period, in which he established contact with the music publishing market in Paris. In the relationship between him and several Parisian publishers one can study demands on instrumental music of the modern publishing market. For instance, Pleyel asked the composer to change his style of composing in certain modes, and others asked him for arrangements of his works. So it is interesting to see, how Boccherini reacted to the demands of a new public in France with peculiar political values and social needs. Boccherini dedicated his six piano quintets op. 57 from 1799 "to the French nation". In a letter to Marie-Joseph Chénier, a prominent member of the Corps Législatif in Paris, he wrote: "I have made the study of this work as simple as possible for all those who are capable of enjoying it" (see G. Rothschild, Luigi Boccherini, London 1965, p. 77). In the paper it shall be examined, how Boccherini reacted to the challenges of the new public stylistically and for which

public he wrote his piano quintets. For that the six piano quintets op. 57 (G 413-418) from 1799 are compared with the six piano quintets op. 56 (G 407-412) from 1797, which Boccherini composed for the Prussian king.