

Pere Rabassa: un innovador en la música religiosa española del siglo XVIII (Estado de la cuestión)

Pere Rabassa: an innovator in Spanish religious music of the 18 th century

Isusi Fagoaga, Rosa *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 121-131]

RESUMEN

La obra de Pere Rabassa se nos presenta muy interesante no sólo por ser inédita hasta el momento, sino también por múltiples rasgos innovadores que al cotejar con otras composiciones de la época, contribuirán al mejor conocimiento de la teoría y la música española del s. XVIII. Respecto a los rasgos innovadores que anuncia su obra musical, cabe destacar la presencia de formas italianas en una fecha bastante temprana en la música religiosa española. Estas formas de importación italiana que se difundieron por toda Europa ya empezaron a ser adaptadas al gusto español a través de la música teatral y las zarzuelas de la segunda mitad del s. XVII con el nombre de Recitado y Area, hasta dejarse oír en el templo a lo largo del s. XVIII. Rabassa, del que también se conserva un tratado de composición, introdujo un impulso musical renovador en aquellas catedrales donde ejerció el magisterio de capilla, como fueron las de Vic, Valencia y Sevilla.

Palabras clave: Rabassa, Pere; Música religiosa; Música barroca; Compositores; Maestros de Capilla; Historia de la Música; España; S. 18

ABSTRACT

We feel that it is interesting to discuss the works of Pere Rabassa, not only because they were previously unpublished but also because of the many innovatory features which, together with a comparative study of the works of contemporary composers, help us to achieve a better understanding of Spanish musical theory and practice in the 18th century. Among these innovatory features we should mention the presence of Italian forms at a fairly early date in Spanish religious music. These forms exported from Italy all over Europe were beginning to be adapted to Spanish taste through theatre music and «zarzuelas» throughout the second half of the 17th century and were given the names Recitado and Area, until they were finally heard in churches during the 18th century. Rabassa, who also wrote a treatise on composition, was responsible for introducing new and innovatory techniques and forms in those cathedrals where he held posts as musical Kapellmeister, notably in Vic, Valencia and Seville.

Key words: Rabassa, Pere; Religious music; Baroque music; Composers; Kapellmeister; History of Music; Spain; 18th century.

1. *La música española a principios del siglo XVIII*

En España, el siglo XVIII se inicia con la Guerra de Sucesión que trajo como consecuencia la

* Instituto de Bachillerato Huelin. 29002 Málaga.

victoria de la dinastía de los Borbones sobre los Austrias. Este cambio de dinastía se reflejó también en el cambio de los gustos musicales de la corte, que se inclinó por la música de estilo italiano, que figuraba a la vanguardia de la música europea. El influjo de este estilo no hay que considerarlo como negativo, ya que también influyó y renovó toda la música europea de los siglos xvii y xviii.

Lamentablemente, son todavía pocas las investigaciones que sobre este tema se han realizado en España, a pesar de que numerosos archivos conservan una gran cantidad de música, que sería conveniente sacar a la luz mediante transcripciones y su consiguiente interpretación en las salas de concierto, que contribuirán primero a su conocimiento y posteriormente a su justa valoración.

En la música del siglo xvii se produce una mezcla de estilos contrapuntístico y homofónico, ya que los compositores tenían que dominar tanto el «estilo antiguo» como el «moderno». Por «estilo antiguo» se entendía la práctica del modelo de la polifonía del siglo xvi, «clásica», compuesta «a capella», aunque poco a poco fue adoptando elementos del nuevo lenguaje, como la participación de instrumentos, la alternancia del canto solista con el coro y sobre todo la intención de traducir en música determinadas ideas del texto. Este último estilo se caracteriza además por la preponderancia de una melodía (cada vez más virtuosística) sobre el conjunto, la destrucción de la linealidad rítmica, la policoralidad (que alcanza su cumbre a mitad del siglo xvii y va decayendo progresivamente aunque todavía en el siglo xviii se escriben obras a 12 y 8 voces), y la adopción de las nuevas formas del Recitativo y del Aria, procedentes de la ópera italiana, que son adaptadas al gusto español a través de la música teatral hasta dejarse oír en el templo.

A lo largo del siglo xviii la influencia del estilo italiano en la música española se va haciendo más patente, no sólo en la música teatral, sino también en la religiosa e instrumental. A ello contribuyó la permanencia durante largo tiempo de insignes músicos y compositores italianos (siempre mejor considerados y remunerados) en suelo español, entre los que destacan Giuseppe Porsile, Francesco Corradini, F. Corselli, Carlos Broschi «Farinelli», Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini, y por otra parte, la presencia de destacados compositores y teóricos españoles en este país vecino, como fueron Vicente Martín y Soler, Domingo Terradellas, Antonio Eximeno o Esteban de Arteaga, entre otros.

La nueva práctica del «estilo moderno» comenzó a introducirse en los centros musicales que poseían una infraestructura para ello, como fueron las capillas catedralicias y la corte, gracias a los creadores musicales del momento: los músicos de la corte y los maestros de capilla.

Uno de los maestros más prolíficos e innovadores de la época fue Pere Rabassa, escasamente mencionado en las historias de la música, pero sobre el que nos proponemos hacer un poco más de luz.

2. *Pere Rabassa (1683-1767)*

Hasta el momento, no hay ningún estudio monográfico riguroso que trate de la interesante obra de P. Rabassa, y las escasas publicaciones de su música no nos han permitido conocer detalladamente su participación en la teoría y la música española del siglo xviii. Es cierto que

se le cita y comenta brevemente en algunas obras que estudian la música española del siglo XVIII, pero la información que sobre él nos dan, aunque valiosa, es todavía muy escasa y divergente respecto a su cronología.

A pesar de esto, los breves comentarios que sobre Rabassa se han hecho desde los comienzos de la musicología española, han sido siempre muy favorables, positivos y alabadores de la obra de nuestro compositor.

En 1881, Baltasar Saldoni¹ ya resalta de Rabassa «compuso también un gran tratado de contrapunto y composición, que consta de 516 páginas en folio, con el título de *Guía para los que quieran aprender la composición*. En esta obra se lee que Rabassa era licenciado en Artes. Gozó de gran reputación, no sólo como compositor de genio, sino también principalmente como maestro de gran instrucción».

Posteriormente, a principios del siglo XX, Rafael Mitjana² añade: «la escuela valenciana también produjo valiosos artistas. En este grupo se incluye don Pedro Rabassa, maestro de capilla de la iglesia metropolitana de Valencia, de 1713 a 1724, fecha en la que dejó este cargo para ocupar uno similar en la Catedral de Sevilla, que conservó hasta su muerte en 1760. Fue el continuador de Juan Ginés Pérez y de Comes y, como este último, era aficionado a escribir en un estilo pomposo para un gran número de voces. Eslava publicó uno de sus *Motetes a 12 voces* que demuestra su gran habilidad contrapuntística» (...) «Varios historiadores afirman que Rabassa había dejado en manuscrito una obra didáctica muy importante que trataba de la armonía, el contrapunto y la composición».

Incluso Andrés Araiz³, que consideraba que la música religiosa española entró en una época de «decadencia polifónica» ya a fines del siglo XVII, tuvo referencias amables para la obra de Rabassa: «(...) Así ocurre con las obras de los maestros Carlos Patiño y Francisco Melchor de Montemayor. No obstante, en la obra de ambos maestros se conserva una escritura clara y correcta, de ambiente profundamente religioso. Lo mismo sucede con los motetes escritos por Diego Muelas y Pedro Rabassa, aunque estos maestros fueron más posteriores».

Algunos años antes, en 1934, Higinio Anglés⁴ resaltaba que «Rabassa, como José Pradas, escribe casi siempre a ocho, diez, doce y quince voces, coros e instrumentos, ambos conservan aún una técnica primorosa, y son ellos los dignos sucesores de Comes y gloria de la escuela valenciana del siglo XVIII». Y sigue diciendo: «La escuela valenciana de este tiempo produjo una infinidad de *cantatas* y *villancicos*, que aunque no puedan parangonarse con el repertorio alemán de cantatas y no lleguen, ni de mucho, literaria y musicalmente a la producción de Bach y Händel, contienen joyas exquisitas de un mérito singular y que deberán con el tiempo estudiarse atentamente».

A pesar de que este comentario fue hecho hace exactamente sesenta años, este repertorio no ha sido todavía detenidamente estudiado ni interpretado, y las noticias que tenemos sobre Rabassa no son todavía suficientes para las que debería tener un maestro de capilla de su talla y relevancia. Un maestro que introdujo aires renovadores en los centros catedralicios donde escribió su obra y uno de los primeros que hizo importantes aportaciones a la música religiosa de principios del siglo XVIII al ejercer gran influencia en las formas, estilo e instrumentación de su época, no sólo a través de su música sino también de la teoría musical, mediante su tratado de composición.

2.1. Datos biográficos

Según los últimos datos que aporta José Climent ⁵, Rabassa nació en Barcelona el 21 de septiembre de 1683 y fue infantillo de la Catedral de dicha ciudad. Allí recibió sus primeras enseñanzas musicales de Juan Barter, el entonces maestro de capilla de aquella Catedral, hasta convertirse en cantor y arpista de la capilla de música de esta Catedral bajo el magisterio de Francisco Valls, célebre por la polémica que se desencadenó sobre la autoridad de las reglas en la música, a raíz de la novena sin preparación del tiple segundo del Agnus Dei de su misa *Scala Aretina* de 1702, basada sobre el hexacordo de Guido d'Arezzo, y por su tratado teórico *Mapa Armónico*, fechado en 1742.

P. Rabassa fue el brazo derecho de Francisco Valls y en su obra se dejaron sentir las tendencias innovadoras y la afición a la teoría musical de su maestro, ya que introdujo la práctica del estilo italiano en la música religiosa en aquellos centros donde transcurrió su vida y escribió un tratado de composición titulado *Guia / para los principiantes / que dessean Perfeccionarse en / la Compossicion de la Mussica*, del que hablaremos más adelante.

Además de la influencia de Francisco Valls, también hay que tener en cuenta que durante la juventud de Rabassa, en 1695, se instaló en Barcelona como director de la Capilla Real del archiduque Carlos, el compositor napolitano y maestro de capilla Giuseppe Porsile (1680-1750), que hasta 1695 fue vice-maestro de la capilla española en Nápoles. Junto con Porsile, también «partirono da Napoli i migliori strumenti e cantori, tutti nel fiore della giovinezza», que permanecieron al servicio de la viuda del archiduque Carlos, Elisabetta Cristina Wolfenbüttel hasta que ésta regresó a Viena en 1713.

Tras un período de victorias en la Guerra de Sucesión, el archiduque Carlos fue coronado Carlos III el 24 de octubre de 1705 y asentó su corte en Barcelona. Entonces, «los grandes maestros catalanes del momento se prepararon para el evento y Valls, Serra, Gas y Rabassa, compusieron obras para la ocasión» ⁶, pero también se llamó a artistas italianos y acudió a la ciudad condal procedente de Venecia, el compositor italiano Antonio Caldara, que dirigió allí una ópera suya de asunto mitológico que ensalzaba la Belleza y la Virtud, que había compuesto en homenaje a la consorte del archiduque. Así, asentada la corte del archiduque Carlos en Barcelona desde 1707, se representaron en la Lonja de esta ciudad gran cantidad de óperas italianas con música del propio A. Caldara, E. d'Astorga, Pollarini, Gasparini, Badía, y del mencionado G. Porsile ⁷.

Indudablemente, estas primeras representaciones operísticas que tuvieron lugar en Barcelona a principios del siglo XVIII, debieron influir decisivamente en la orientación musical del joven Rabassa, que por esas mismas fechas, concretamente el 10 de marzo de 1713, fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Vic, en sustitución de Jaume Subías. Su nombramiento no tuvo lugar mediante concurso-oposición sino que accedió a la plaza directamente, debido a unos excelentes informes sobre su persona y habilidades musicales. En esta Catedral, donde seguramente se ordenó sacerdote, no permaneció mucho tiempo, ya que al año siguiente, en 1714, pasó a ocupar el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Valencia, una de las plazas más preciadas de España, no sólo por su esplendor musical sino también por su dotación económica.

2.1.1. Su etapa en la Catedral de Valencia

Después de ocho años de estar vacante el puesto de maestro de capilla tras la muerte en 1706 del maestro Antonio Teodoro Ortells, se ocuparon de la educación de los infantes de coro Pedro Oyanarte, Joseph Boix Nicolau y Francisco Sanchís, hasta que el Cabildo acordó proveer de nuevo la plaza el 22 de septiembre de 1713 mediante oposiciones.

En los edictos se señalaba un plazo de sesenta días que comenzaba a contar desde el 1 de febrero de 1714⁸, pero se prorrogó el plazo y a los examinadores Isidro Escorihuela (maestro de capilla de la Colegial de Alicante), Jacinto Escovar (maestro de capilla de Teruel), Onofre Guinovart (maestro de capilla de Onteniente), se les sumó Francisco Hernández (maestro de capilla de la Encarnación de Madrid), que sustituyó a O. Guinovart que no pudo estar presente por enfermedad.

Finalmente, Pere Rabassa fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Valencia el 24 de mayo de 1714. Después de su nombramiento, poco más dicen las actas capitulares de los años 1714-1724 sobre él⁹, exceptuando la que se refiere a su actuación como juez examinador en las oposiciones al cargo de primer organista vacante por la defunción del eminente J. B. Cabanilles.

Este mismo año ya destacaron sus composiciones, especialmente los villancicos, que renovaron el ambiente y estilo musical de aquella ciudad. No en vano señala Vicent Ripollés que «Pere Rabassa, vingut a València provinent de Vic, empeltà a l'art musical valencià una ratxada renovadora que li féu la vida més exuberant, aportant-li formes noves que ja feia anys embellien i acreixien el repertori de la música europea». Ripollés, a pesar de que lamenta la pérdida de la expresividad y del ambiente místico de los antiguos maestros de los siglos XVI y XVII, reconoce el mérito de Rabassa de haber incorporado al repertorio musical valenciano de principios del siglo XVIII, el bello gusto del sentimiento musical del pueblo (ya que en ocasiones Rabassa utiliza en sus villancicos melodías y ritmos de danzas populares) y aquellas formas nuevas que, iniciadas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII por los monodistas italianos, se propagaron rápidamente por toda Europa, hasta llegar a Valencia y a Sevilla de la mano de P. Rabassa.

2.1.2. Su etapa en la Catedral de Sevilla

En Valencia estuvo al frente de la capilla catedralicia, hasta 1724, fecha en que el Cabildo sevillano, después de la muerte del maestro Gaspar de Úbeda, solicitó informes de los diez mejores maestros de capilla de toda España (Astorga, Alicante, Castellón de la Plana, Jaén, Jerez, Murcia, Guadix, Valencia y Capillas Reales), con unos resultados «mui excepcionales del maestro de Valencia D. P. Rabassa que se había confirmado con el Miserere de tan buen gusto que se había cantado este año obra suia»¹⁰. Se pidieron entonces obras a los maestros de Astorga, Jaén y Valencia, pero a los maestros de coro les gustaron especialmente las composiciones de Rabassa. No en vano «era publica su fama y ser de los primeros que hai en España»¹¹.

Así pues, Rabassa fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Sevilla el 6 de julio de 1724, aunque no tomó posesión de su cargo hasta el 7 de agosto de ese mismo año. Allí permaneció hasta su jubilación en septiembre de 1757 y hasta el día de su muerte el 12 de diciembre de 1767, en que el Cabildo sevillano mandó «darle sepultura delante de la Concepción de Molina»¹².

También en Sevilla, durante su larga estancia al frente del magisterio musical catedralicio, Rabassa fue muy interpretado y apreciado, como señala J. E. Ayarra¹³ «durante los treinta y tres años que desempeñó el cargo de maestro en nuestra Catedral, dejaría pruebas evidentes de su buen hacer, y una abundante producción musical».

De la época que estuvo en Sevilla, hay que destacar, como apunta Antonio Martín Moreno¹⁴, las posibles influencias y relaciones con Domenico Scarlatti durante el período en el que Felipe V y la corte española se trasladó a Sevilla el 27 de enero de 1728 y fijó su residencia en el Alcázar hasta el 16 de mayo de 1733. Durante este período, vivieron también en Sevilla junto a Felipe V, su esposa Isabel de Farnesio, el príncipe de Asturias, que sería el futuro Fernando VI, y su esposa M.^a Bárbara de Braganza, a cuyo servicio estaba como maestro de clave Domenico Scarlatti.

Se sabe que Scarlatti aportó a la Península Ibérica una técnica musical aprendida en su país de origen y que se inspiró en la música indígena y folklórica del nuestro, pero queda por concretar y precisar con exactitud estos contactos y mutuas influencias.

Este período, que todavía queda por esclarecer, fue el primero que pasaba Scarlatti en tierras españolas desde su llegada a principios de enero de 1728, y sin duda debió ser enriquecedor para ambos músicos. No en vano, A. Soler señaló que Rabassa compartió con Domenico Scarlatti la habilidad de modular de forma efectiva.

2.2. Obra

2.2.1. Obra musical

Compuso gran cantidad de obras que hoy en día se encuentran dispersas por diferentes archivos de Catedrales españolas e hispanoamericanas, que nos dan una idea de la gran difusión y fama que tuvieron sus obras.

Una de sus primeras composiciones fue *A la festiva noticia*, tono escrito en 1705 para conmemorar la victoria del archiduque Carlos en Almenara, que fue interpretada en Barcelona, en palacio ante la reina Elisabeth Cristina.

Compuso 156 obras, de las cuales 111 están escritas en latín, entre las que se incluyen misas, motetes, salmos, letanías, Magnificat, Salve Regina y misereres. La mayoría de estas obras se conservan en los archivos de las Catedrales de Valencia¹⁵ y Sevilla y en el Archivo del Colegio del Corpus Christi de Valencia¹⁶.

Respecto a las composiciones en lengua romance, en la Catedral de Valencia se conservan treinta y tres villancicos y aproximadamente otro tanto en el archivo catedralicio sevillano¹⁷.

En otros lugares de la geografía española, también se conservan obras suyas, como en Segorbe

(Castellón)¹⁸, en la Catedral de Valladolid, en la Biblioteca Central de Cataluña, en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial y en la Biblioteca Nacional de Madrid (sobre todo villancicos procedentes de la colección que Barbieri tenía de este maestro)¹⁹.

También en la Biblioteca Nacional de Madrid existe un manuscrito de poesías sagradas de Josep Vicent Orti y Mayor en el que se conservan las letras de unos Villancicos a la Asunción de la Virgen que compuso Rabassa a su llegada a Valencia en 1714, al igual que un centenar de reseñas en el *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid, siglos XVIII-XIX*²⁰, de letras de villancicos puestos en música por P. Rabassa, de la época en que estuvo de maestro de capilla en la Catedral de Sevilla.

Curiosamente, se encuentran fuera de la Península Ibérica cuatro obras suyas en la Catedral de Guatemala, y tres piezas en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

También Rabassa fue autor de al menos cuatro oratorios que se cantaron en la iglesia de San Felipe Neri de Valencia, como fueron:

- 1.—*La gloria de los Santos* (1715).—Oratorio Sacro que se cantó en la iglesia de la R. Congregación de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia, año 1715. Reducido a conciento músico por el Licenciado Pedro Rabassa, Maestro de Capilla de la Metropolitana Iglesia de la misma Ciudad. Con licencia.—En Valencia en la imprenta de Antonio Bordázar.—En 8.º
- 2.—*La caída del hombre y su reparación* (1718).
- 3.—*Oratorio sacro a San Juan Bautista* (1720).
- 4.—*Diferencia entre la Buena y Mala Muerte, representada en la del mendigo Lázaro y en la del rico Avariento* (1721).

Hay que tener presente que también se representó en San Felipe Neri de Valencia en 1720 un Oratorio del maestro de Rabassa, Francisco Valls, *El cultivo del alma, figurado en la parábola de la viña* «reducido a conciento músico por el Ldo. Fco. Valls, presbítero, maestro de capilla de la catedral de Barcelona», que al igual que los anteriores, se conserva en el archivo del padre Otaño en Loyola²¹.

Lamentablemente, de todo este caudal de obras sólo están publicadas, por Hilarión Eslava, el motete *Audite universi populi* (a 12 v. con acompañamiento continuo) en la serie primera, volumen quinto de 1869 de la *Lira sacro Hispana*, el tono *A la festiva noticia* por Carreras y Bulbena en 1902²², y el Recitado y el Aria del villancico *Qué habéis visto pastorcillos* (Villancico de Navidad a 12 v., violón, órgano y continuo de 1722), que publicó Ripollés en su obra citada de 1935.

Como vemos, no sólo son muy escasas las publicaciones de música de este compositor, sino que además éstas son bastante antiguas, de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

2.2.2. Obra teórica

Rabassa escribió además una *Guía / para los principiantes / que dessean Perfeccionarse en / la Compossicion de la Mussica*, que se conserva manuscrita en el Archivo del Real Colegio del

Corpus Christi de Valencia, y consta de 516 folios que miden 290 × 415 mm. Esta obra de la cual se conserva un resumen en la Catedral de Astorga y de la que se ha publicado recientemente una edición facsímil²³, está escrita por una sola mano, probablemente un copista profesional discípulo suyo, que realizó esta copia después de la muerte del maestro.

La composición de esta obra, que condensa de forma teórico-práctica el saber musical de finales del siglo xvii y primera mitad del siglo xviii, probablemente se comenzó en Valencia en 1724 y se continuó en Sevilla hasta aproximadamente 1738.

Sería muy interesante estudiar en detalle este tratado de composición, que a pesar de gozar de gran fama entre sus contemporáneos, fue olvidado durante largo tiempo, ya que se dio por perdido durante la guerra civil española pero que afortunadamente, fue conservado por el canónigo Vicent Ripollés (1867-1943), y compararlo con otros tratados teóricos de la época, pues es una de las fuentes sobre composición musical más importantes del Barroco musical hispánico.

Está dividida en tres partes: la primera dedicada a las *especies de Contrapuntos* (pp. 1-308), la segunda trata de las *Tablas de la Graduación* de las voces (pp. 309-408), y la última de *apuntaciones, y demás circunstancias (...), curiosidades (...), y advertencias* (pp. 419-516).

Por ser hasta el momento una obra escasamente citada y no ser demasiado extensa, reproducimos aquí el índice o argumento de la obra.

Argumento de la Obra

Para que desde luego, (O lector), tengas noticia caval de todo lo que contiene Este Libro, y puedas con mas facilidad, y menos fatiga, encontrar lo que buscares, debes suponer que le divido en tres partes, y cada una de estas comprehende lo que se sigue

Parte Primera

Tratase en ella de todas Especies de Contrapuntos Ordinarios, y Extraordinarios sobre Baxo, y sobre Tiple de Canto llano, y lo mismo sobre Canto de Organo. Conciertos sobre Baxo y sobre Tiple de Todas especies, con paso y sin passo y otros Extraordinarios. Otros conciertos sueltos con passos forzados. Fugas sobre Baxo y sobre tiple de Canto llano, y lo mismo sobre Canto de órgano; con muchas otras de varios modos. Todo Genero de falsas dobles; sus salidas, y de el modo que se hande cubrir; con diferentes Exemplos, terceras, y quartas voces de todas especies, y algunas de otra ordinarias con diferentes puestos de Quarta voz. Passos a tres, y a quatro sobre Tiple, y sobre Bajo, de alguna dificultad. Passos sueltos sobre todos los tonos, y muchos otros diferentes modos. Exemplos de como se canta con la mano, y se desentona una voz, formando un quatro y otras havilidades semejantes Trocadas a tres, a quatro, a cinco, y a seis. Canones diferentes modos, y otras Curiosidades que no se explican por no molestar.

Parte Segunda

Tratase en ella de las Tablas de la Graduacion a quatro voces, y de la Graduacion a ocho

vozes, sin ligaduras, y con ellas, sobre todos movimientos de Bajos. Diferentes Clausulas remisas, y substenidas. Diferentes suposiciones, de pasar mala por buena con algunos exemplos de varios Auctores, y otras difiçultades que podra ver el curioso con todas sus Explicaciones.

Parte Tercera

Tratase en ella de las apuntaciones, y demas circunstancias de los doze Tonos, como antiguamente los practicavan; y las apuntaciones; y demas circunstancias de los ocho Tonos, de la forma que, aora comunmente se practican, cada uno de por si con sus explicaciones, y como se apuntan para diferentes terminos, y de la forma que se han de unir las voces con Ministriles, o Violines, y otros Instrumentos que mas por lo comun se practican; con otras curiosidades, que se hallaran, con las advertencias que cada una de ellas necesitare.

3. *Innovaciones y aportaciones a la música de su tiempo*

La obra de P. Rabassa se nos presenta muy interesante no sólo por ser inédita hasta el momento, sino también por múltiples rasgos innovadores que al cotejar con otras composiciones de la época, contribuirán al mejor conocimiento de la teoría y la práctica de la música española del siglo XVIII.

Junto a los rasgos progresistas que le caracterizan, en la obra de Rabassa encontramos recursos propios de la música de su tiempo como son la composición de obras policorales a gran número de voces (a 12 v. y más tardíamente a 8 v.), una instrumentación variada y rica (con participación de violines, clarines, violón, órgano y continuo) pero todavía no muy independiente, y la presencia de instrumentos como la chirimía, que va siendo sustituida por el oboe al avanzar el siglo.

Respecto a los rasgos innovadores que anuncia su obra musical, cabe destacar la presencia del Recitativo y del Aria en una fecha bastante temprana (1714) en la música religiosa española. Estas formas de importación italiana que se difundieron por toda Europa, ya empezaron a ser adaptadas al gusto español a través de la música teatral y las zarzuelas de la segunda mitad del siglo XVII con el nombre de Recitado y Área.

Concretamente en varios de sus villancicos de 1714 aparecen términos como «Aria» y «Allegro», que muestran una intención de aproximación a los modelos italianos. Es interesante cotejar la presencia del término «Aria» en la música religiosa siempre tildada de conservadora en una fecha muy próxima a la aparición de ésta en la música teatral²⁴, que nos indica lo avanzado de la escritura musical de nuestro compositor.

Sin abandonar la estrecha relación con la música teatral, vemos cómo hay una gran influencia no sólo en las formas, instrumentación, y tratamiento de las voces, sino también en el contenido literario de las obras. Por ejemplo, en el villancico *Hoy la tierra con María / riñe una amorosa quexa* (a 12 voces y varios instrumentos como chirimía, violines I y II, dos acompañamientos a los violines y dos acompañamientos continuo) de 1714, dedicado a la

asunción de la Virgen, este misterio se expone en términos amorosos que incluso se relacionan con la mitología que tanto abunda en los argumentos teatrales españoles de los siglos xvii y xviii. Concretamente en las Coplas del Tiple I del coro 1.º y del Alto del coro 1.º se produce una alusión al mito de Dánae²⁵, muy difundido en los escenarios teatrales de la época²⁶, que nos presentan tanto a Rabassa como a su devoto público conocedor de las últimas novedades teatrales del momento.

También en el villancico *Midiendo las diferencias* (a 12 voces, Ac. continuo y dos acompañamientos al continuo de órgano y arpa) de ese mismo año, hay referencias a personajes mitológicos estrechamente ligados con la música²⁷ e incluso alusiones a la Corte valenciana del momento²⁸.

Esta influencia del estilo teatral en la música religiosa, a través de la incorporación de su temática literaria, presencia de diferentes voces (personajes) que dialogan y una instrumentación rica con presencia de violines, fue pronto atacada por los defensores de la antigua gravedad de la música del templo. Así pues, Rabassa se defiende ya de estos reproches a la música de Iglesia de su época, en el texto del estribillo²⁹ del villancico *Hoy la tierra con María / riñe una amorosa quexa*, una década antes de que el padre B. J. Feijoo los hiciera en su célebre discurso la *Música de los templos* (1726) y también tiempo antes de que algunos eruditos españoles del siglo xix y primera mitad del siglo xx siguieran descalificando esta música, propia de la sensibilidad de su época, hasta su positiva consideración en fechas relativamente recientes.

No obstante, la obra de Rabassa también se nos presenta interesante por otros aspectos como puede ser el encontrarnos una tonalidad tan firmemente establecida y claramente utilizada en los inicios del siglo xviii. No en vano cuando Antonio Soler escribe su obra teórica la *Llave de la modulación* (1762), sus detractores le critican que se autopregone inventor del arte del bien modular, cuando ya en España, «se modulaba con más extensión, gusto y arte» de lo que enseña en su tratado, citando para probarlo obras de (Domenico) Scarlatti, Rabassa y Manalt, los cuales, sigue diciendo, «no solamente especularon sino que también escribieron». A estas críticas, A. Soler contesta en su *Carta escrita a un amigo* de 1766³⁰ con una cita del capítulo 10 de su obra en la que dice: «No faltan oy día Excellentes y Peritos Maestros, que modulan sus obras con tal primor, y acierto, que verdaderamente es una gloria tal contento y suavidad».

Sin duda, P. Rabassa debía ser uno de estos «excelentes maestros» a los que se refería A. Soler, como ya sus adversarios se encargaron de resaltar.

NOTAS

1. SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881, 4 ts.; edición consultada: Madrid, Gráficas Agenjo, 1986, vol. IV, pp. 268-269.

2. MITJANA, R. «La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)». En *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris, A. Lavignac, 1920, ed. esp. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993, p. 244.

3. ARAIZ MARTÍNEZ, A. *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona, Lábor, 1942, p. 146.

4. ANGLÉS, H. «Historia de la música española». En WOLF, J. *Historia de la música*. Barcelona, Lábor, 1934, p. 422.

5. CLIMENT, José. «La música vocal religiosa del siglo XVIII». *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Prensa Valenciana, S. A. Levante, 1992, pp. 203-204.
6. MITJANA, R. «La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)». En *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris, A. Lavignac, 1920, ed. esp. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993, p. 232.
7. Según SUBIRA, José. «Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII. (Panoramas y esclarecimientos)». En *Revista de Ideas Estéticas*, 1966, p. 201.
8. Según el Acta del 4 de abril citada por Vicente Ripollés en *El Villancico i la Cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, p. XIII.
9. RIPOLLÉS. *Op. cit.*
10. Según un Acta Capitul del 28 de abril de 1724 (97 a/48 v-49), citada por AYARRA, J. E. «La música en el culto catedralicio hispalense». En *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, 1974.
11. 97 A/66 v-67.
12. *Libro de entradas*, n.º 385, ración 20, f. 155 v.
13. AYARRA, J. E. *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Caja de Ahorros de San Fernando, 1976.
14. *Historia de la Música Andaluza*. Granada, Editoriales Andaluzas Reunidas, S. A., 1985, p. 234.
15. CLIMENT, J. *Fondos Musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Diputació, 1979.
16. CLIMENT, J. *Fondos Musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio del Corpus Christi (Patriarcal)*. Valencia, Diputació, 1984.
17. Cuyo catálogo está en proceso de publicación.
18. CLIMENT, J. *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Caja de Ahorros de Segorbe, 1984.
19. RIPOLLÉS, V. *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.
20. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990.
21. MARTÍN MORENO, A. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985, p. 183.
22. CARRERAS Y BULBENA, J. R. *Karl von Oesterreich und Elisabeth von Braunschweig Wolfenbüttel in Barcelona und Girona: Musik, Feste, Geschäfte des Palasters*. Barcelona, 1902.
23. BONASTRE, F., MARTÍN MORENO, A. y CLIMENT, J. Barcelona, Universitat Autònoma, 1990.
24. Según E. Cotarelo y Mori la primera vez que aparece el término «área» es en 1707 en *Todo lo vence el Amor* con texto de A. Zamora y música de autor no localizado, pero según estudios posteriores de A. Martín Moreno en *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985, p. 383, este musicólogo adelanta la fecha a 1696, al aparecer el término «área» en el manuscrito literario atribuido a Cañizares de *Salir el Amor del mundo* con música de S. Duron.
25. Tiple 1.º coro «No huelles ingrata el oro, / que te ofresco feliz tierra, / que es parto de mis entrañas, / y es la sangre de mis venas».
- Alto 1.º coro «Es preciso a mi decoro, / hallar tu dorada ofrenda, / que si en ti Dánae me encierro, / puedo temer que me ofendas».
26. Según A. Martín Moreno, en 1700 se representó en Madrid *Júpiter y Dánae* con texto de Tomás de Añorbe y música de A. Literes y en 1710 se estrenó en el Teatro de la Cruz del 24 de julio al 3 de agosto la zarzuela en dos jornadas *El imposible mayor en amor le vence Amor* con texto basado en el mito de Dánae a cargo de Bancés Candamo y música de S. Duron.
27. Estribillo a 12 v. y Ac. cont. «Al culto obsequioso, / al sol que ilumina, / al astro que asombra, / al rayo que brilla, / dedica tributa / ofrece y consagra, / clarines la fama / y Apolo la lira».
28. Copla 4.ª a 4 v. «Los cortesanos se anegan, / en piélagos de alegría / no se oyen mas por la Corte, / que aclamaciones y vivas».
29. «Plausibles armoniosas / consonancias / luzid hoy por María / gallarda ostentación / de vuestra gala / que en tan festino día / no puede ser vulgar / vuestra armonía / celebren los clarines / (...) / redoblen los violines».
30. RUBIO, S. «Antonio Soler. Carta escrita a un amigo». En *Revista de Musicología II*, 1.º, 1979, pp. 145-164.