

MÚSICA INSTRUMENTAL EN LA CATEDRAL DE TUDELA: CONCIERTO SEGUNDO OBLIGADO DE PABLO RUBLA FRAGO

Ibon Zamacola Zubiaga

Resumen:

Son pocos los estudios publicados que abordan la música española de finales del s. XVIII y principios del s. XIX y la repercusión que tuvo el denominado estilo clásico en los compositores de aquella época. Aunque hay constancia de la recepción por parte de los compositores españoles de la música de Haydn y de otros autores vieneses, los elementos estilísticos y formales de la música centroeuropea tardan en introducirse sobre todo en la música de provincias. Para ilustrar esta circunstancia, el estudio del Concierto Segundo Obligado para violín del maestro de capilla tudelano Pablo Rubla revela el retraso en la asimilación de las modernas técnicas compositivas a lo largo de la península, mostrando una serie de características propias del estilo preclásico.

Palabras clave: maestro de capilla, Rubla, Tudela, violín

Música en Navarra y Aragón

La ribera navarra experimentó un gran desarrollo cultural durante el siglo XVIII gracias a una serie de factores sociales y políticos que se tendrían lugar a partir de la segunda década del mismo.

La aparición de nuevos mercados y productos procedentes de las colonias, el intenso movimiento ocasionado por las guerras entre España y Francia a mediados del siglo anterior o el desplome de la antaño próspera artesanía en el interior de España son algunas de las circunstancias que provocan el aumento de una influyente clase social formada por mercaderes. A estos factores económicos les sumamos que toda esta zona se vio favorecida tras la guerra de Sucesión por haber apoyado desde un principio al pretendiente francés.

Los conocidos Decretos de Nueva Planta dictados por el nuevo rey Felipe V para reestructurar el reino no afectaron al sistema foral navarro. Por ello, la pervivencia de las aduanas y fronteras entre Navarra y Castilla o Navarra y Aragón lejos de reducir el tráfico comercial¹ propiciaron el desarrollo mercantil lícito e ilícito de toda la zona. Las atractivas posibilidades económicas hicieron posible que numerosas familias de diversos orígenes (francés, castellano, aragonés) se asentaron en la zona.

Las familias adineradas emularon a la aristocracia al adoptar hábitos propios de esa clase. Obtención de títulos nobiliarios, construcción de casas-palacio y el gusto por el mecenazgo artístico fueron recurrentes durante este periodo. El poder adquisitivo y también político de algunas familias de la comarca influyó positivamente en el desarrollo de todas las artes. El mecenazgo en sí, tenía como principal objetivo ensalzar la grandeza de la iglesia, asegurándose así el mecenazgo cierto trato de favor a la hora del Juicio Final. La realidad de que el desarrollo musical fuera una consecuencia secundaria, al igual que otras manifestaciones artísticas no resta importancia al hecho en sí².

El entramado de mecenazgo e influencias alcanzaron su máximo esplendor en la segunda mitad del siglo XVIII con la creación de la Real Sociedad Tudelana de los Deseos del Bien Público en 1778 y la afirmación como diócesis de Tudela en 1783. Unas décadas antes, la restauración del órgano de la catedral (reconstruido en 1759 por Lucas de Tarazona) supuso el arranque definitivo de la capilla musical. Francisco J. Alfaro Pérez³ analiza estos datos que prueban la favorable coyuntura económica y cultural de la zona, favorecida además por personajes ilustres como los marqueses de San Adrián o Manuel Godoy.

Los archivos eclesiásticos de las catedrales de Aragón y la Merindad de Tudela, contienen fondos muy valiosos para el estudio de la música en la zona. Aunque estos sean primordialmente religiosos, la música instrumental también estaba muy arraigada.

¹ Las medidas legales hicieron crecer el contrabando en la zona por la vía del río Alhama para pasar las mercancías rumbo a Francia.

² Begoña Domínguez Caveró, *El florecimiento musical de la Rivera Navarra, siglos XVIII y XIX*, Tudela, Ayuntamiento, 2009, pp. 52-58

³ Francisco J. Alfaro Pérez, *La Merindad de Tudela en la Edad Moderna. Demografía y Sociedad*, Madrid, CSIC, 2006.

Era habitual que las catedrales se nutrieran de obras profanas de autores europeos que presumiblemente debían interpretarse en ciertos momentos. Estando próxima la invasión francesa, las capillas musicales religiosas se desarrollaron especialmente. Por otra parte, las obras creadas por los maestros de capilla eran consideradas propiedad de la iglesia.

Si nos detenemos a estudiar concretamente la tradición musical y preferencias de los tudelanos, comprobaremos que la inclinación hacia la música de la ciudad y sus alrededores no surge espontáneamente a mediados del siglo XVIII. Hay que destacar la enorme afición que sentían sus habitantes hacia el teatro. Su localización geográfica junto al Ebro, provocaba que por ella pasaran todas las compañías musicales y teatrales que se dirigían hacia Madrid, Pamplona, Zaragoza o Logroño⁴.

Las obras se representaban junto a la catedral y parece ser que se contaba con el beneplácito de las autoridades eclesiásticas. Los músicos de la capilla participaban en ocasiones en festejos civiles, aunque tenían prohibida la asistencia a estos eventos si en ellos se bailaba o representaba algún texto teatral.

Teniendo en cuenta la intensa vida musical y teatral de la ciudad, no es de extrañar que en ella surgieran notables compositores. Algunos de ellos, como José Castel⁵, desarrollaron su labor más allá de la ribera navarra y gozaron de éxito y prestigio en los salones y teatros del Madrid ilustrado.

Como en el resto de la geografía española, la formación de estos autores estaba firmemente vinculada a la iglesia y el conglomerado de capillas que hemos expuesto en el apartado anterior. Este tipo de enseñanza y la labor que desempeñan los músicos ligados a ella, conlleva que las obras custodiadas en los archivos pertenezcan principalmente a géneros de naturaleza religiosa. Sin embargo, dado el objeto de este estudio, debemos concentrarnos precisamente en música de otra naturaleza. Nos referimos concretamente a la música exclusivamente instrumental. No hay dudas acerca de la popularidad del teatro en Tudela, pero también hay evidencias de que la música

⁴ Begoña Domínguez Cavero, *El florecimiento musical ...*, pp. 52-58

⁵ José Castel (1737-1807).

instrumental no se quedaba atrás. Por ejemplo en el caso de Corella ⁶este tipo de música estaba muy arraigada, tal y como Begoña Domínguez Cavero afirma:

(...) las siestas eran unas reuniones informales donde los músicos de la capilla se reunían y a la hora de la siesta tocaban sonatas, sinfonías o tocatas. Eran unos auténticos conciertos profanos de música culta. (...) Se conoce también la existencia de importantes particellas de una orquesta de cámara en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario durante el siglo XVIII (hoy tristemente perdidas), ya que en la parroquia de San Miguel, casi todo lo que se conserva es del siglo XIX⁷.

Estas veladas eran habituales en nuestros templos hasta finales del siglo XIX y numerosos autores han tratado este fenómeno. Por ejemplo, Antonio Gallego comenta que fueron generales en la mayoría de las catedrales españolas durante el reinado de Carlos III y que consistía en la reunión de los músicos de la capilla al comienzo de la tarde sin mayor motivo que la celebración de una fiesta determinada, para interpretar tocatas, sonatas y sinfonías, no ya para alabar a Dios y solemnizar el culto, sino para halagar y deleitar a los hombres que acudían a escucharlas⁸. Muchos autores escribieron música en el estilo del concierto, incluso posteriormente la sinfonía, pero para ser utilizada en la Iglesia. El arraigo del estilo del concierto en las catedrales posibilitó prácticas instrumentales autónomas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Precisamente, entre los escasos ejemplos que se conservan fuera de Madrid hay que destacar nuevamente los del tudelano José Castel⁹.

Respecto al maestro Castel, tan conocido por sus tonadillas, desempeñó un papel vital en la evolución de la música en muchas zonas de España. Hasta hace relativamente poco tiempo, lo único que se destacaba de este autor, era su vasta producción de música teatral para los teatros madrileños¹⁰. En parte esto se debe a que no se identificaba a este

⁶ Esta población pertenece a la merindad de Tudela.

⁷ Begoña Domínguez Cavero, "Maestros de capilla y tonadilleros del s. XVIII". En: *Revista Fitero* I, 2004, p. 1.

⁸ Antonio Gallego, *La música en tiempos de Carlos III...* pp. 105-106.

⁹ Javier Garbayo, "Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos del Barroco", *Quintana*, I (2002), pp. 210-224.

¹⁰ Felipe Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música de España, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, Barcelona, Víctor Berdós, 1897.

autor con el maestro de capilla de la catedral de Tudela, posibilidad que aclararon algunos investigadores durante los años 80 y 90 del pasado siglo¹¹.

La cuestión es que José Castel escribió una gran cantidad de obras tanto religiosas como profanas¹². Uno de los aspectos más destacables del compositor es su conocimiento sobre las técnicas empleadas por los autores europeos, que resulta más evidente en la música instrumental¹³.

Por otro lado, Castel participó activamente en la actividad musical civil de la zona y se le requería con frecuencia para evaluar a los aspirantes al puesto de maestro de capilla en diferentes diócesis¹⁴. Durante los años de su magisterio en Tudela, la capilla entró en una etapa de estabilidad y esplendor que se prolongaría hasta principios del siglo XIX y numerosos compositores tuvieron la oportunidad de formarse con el maestro, como es el caso de Pablo Rubla Frago¹⁵.

El maestro Pablo Rubla Frago

Hay muy pocos datos en relación al maestro de capilla Pablo Rubla Frago. Tan solo se cuenta con una entrada en el Diccionario de la Música española e iberoamericana¹⁶ y un breve apartado que no aporta nuevos datos significativos en el libro dedicado a los músicos navarros de Custodia Plantón¹⁷.

El maestro Rubla nació en Tudela en 1772. Sus padres fueron Juan Pedro Rubla y Javiera Frago, ambos naturales de Barasoain. La familia Rubla residía en Tudela al menos desde 1769. Sus orígenes eran modestos pero estaba relacionada con el mundo de la música. Siguiendo los pasos de su padre, Pablo entró como infante en la escolanía

¹¹ María Gembero Ustároz, *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Vol. I Pamplona: Gobierno de Navarra, 2005, p. 266.

¹² José Castel es autor de dos colecciones de música instrumental publicadas en París. Véase: Mariano Sáinz Pérez de Laborda, *Apuntes tudelanos.*, Vol.I, Tudela, Tipografía de la Ribera Navarra, 1914, p. 201.

¹³ Juan Pablo Fernández Cortés, “La música instrumental de José Castel, (1737-1807)”. *Príncipe de Viana*, 238, (2005), pp. 515-536.

¹⁴ Juan Pablo Fernández Cortés, “La música instrumental ...”, p. 517.

¹⁵ Begoña Domínguez Caveró, *El florecimiento musical...*, pp. 141-149.

¹⁶ Aurelio Sagaseta Ariztegui, “Rubla Frago, Pablo” En: *Diccionario de músicos españoles e hispanoamericanos*, Vol. IX. (Emilio CASARES, ed.), Madrid, Fundación Autor, 2002, p. 457.

¹⁷ Custodia Plantón, *Músicos Navarros*, Pamplona, Mintzoa, 2005.

del infantado a los nueve años de edad como era habitual. Allí debió recibir lecciones del maestro de capilla, José Castel.

El 18 de septiembre de 1797 opositó a la plaza de maestro de capilla y organista de la parroquia de Santa María la Mayor de Borja (Zaragoza)¹⁸. El 12 de octubre de ese año Pablo acepta el cargo y es nombrado maestro de capilla de la parroquia de Santa María la Mayor. Allí continuaría hasta 1807.

En noviembre de 1807 fallece el maestro de capilla de Tudela don José Castel. En las actas capitulares figura la renta que se fijará al futuro maestro de capilla, que ascendería a cien ducados anuales. Al convocarse la oposición, acudirán Rubla, José Arbiol Palacios, maestro en la Colegiata de San Clemente, Manuel Rábago, que ostenta el mismo cargo en Santo Domingo de la Calzada y Francisco Escribano, organista de Larraga. Tras realizar los aspirantes las pruebas designadas, se elegiría a Rubla como maestro de capilla y organista suplente.

Pese a todas las dificultades derivadas de la guerra de la Independencia, que provocaron la escasez de medios económicos tanto en la catedral como en el ayuntamiento, Rubla no abandonó sus obligaciones en ningún momento de los numerosos años que estuvo al frente de la capilla tudelana incluso cuando se le redujo o suprimió su sueldo. Don Pablo Rubla falleció en Tudela el 1 de marzo de 1860.

La obra de Pablo Rubla es principalmente religiosa, lo cual no debe extrañarnos si atendemos a su biografía. El autor, al contrario que su maestro y predecesor José Castel, no tuvo oportunidad de difundir sus creaciones, ya que al permanecer durante toda su vida ligado a capillas religiosas, los creadores tienen poco o ningún control sobre las mismas. De las 208 obras catalogadas entre Tudela, Borja y Eresbil, la mayor parte comprende, arias y minuetes dedicados a la festividad de Santa Ana, dúos vocales y villancicos para la Navidad y el Corpus Christi, misereres, además de las piezas del ordinario y el propio de la misa. Sin embargo, el objeto de este artículo es dar a conocer la obra concertante de Rubla, cuyo catálogo de obras instrumentales comprende tan solo lo que sigue:

¹⁸ E. Jiménez Aznar, *Actas del cabildo de la Colegial y Capítulo Parroquial de Santa María la Mayor de Borja (Zaragoza). 1546-1954*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1994, Documento nº 2061, año 1797.

- ❖ Quinteto concertante.
- ❖ Concierto 2º obligado de violín a 3 violines, viola y bajo.
- ❖ Obertura.

Estas obras instrumentales coinciden con el tipo de música que se interpretaba en las siestas que hemos mencionado anteriormente. De estas tres partituras dos de ellas, el quinteto y el concierto son en realidad iguales salvo en instrumentación. Por último, la obertura es una obra instrumental completamente inédita que no aparece en el catálogo y se encuentra en el Archivo Eclesiástico del Palacio Decanal de Tudela¹⁹.

Concierto Segundo Obligado para violín de Pablo Rubla Frago

El termino concierto proviene de la palabra *concertare*. Etimológicamente significa actuar conjuntamente, mantener una contienda²⁰. Inicialmente, “La idea formal ha de comprenderse a partir de su consenso y su contraposición concertantes (...) que determinan la disposición formal, la introducción y agrupación de los cuerpos sonoros”²¹. Aunque Pablo Rubla mantiene la idea original manifestada por Clemens Kühn, la obra que se analiza dista mucho de mantener los parámetros clásicos del denominado concierto establecido durante el periodo Barroco. No obstante, mantiene algunas características comunes como por ejemplo la división en tres tiempos allegro, andante con variaciones y finale. Sin embargo, el desarrollo temático difiere de las técnicas desarrolladas durante ese periodo y muestra la realidad musical de la España de principios del XIX, una España agitada y en la que las nuevas ideas importadas de Europa tardan en extenderse por todo su territorio.

El primer movimiento del concierto presenta una estructura de sonata bipartita monotemática, es decir; preclásica. Como era habitual en las estructuras compositivas de mediados del siglo XVIII español, podemos constatar que este movimiento está dividido en dos partes totalmente equilibradas y diferenciadas por la doble barra de compás. Siguiendo el modelo de análisis propuesto por R. Kirckpatrick²², nos

¹⁹ AEPDT. Sig. TUC 0432

²⁰ Clemens Kühn, *Tratado de la forma...*, p.131.

²¹ *Ibidem*. p.131.

²² Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

encontramos con una forma sonata cerrada, las dos partes se inician con el mismo material temático, y a su vez simétrica, en cuanto a extensión y tratamiento estructural. La estructura de las partes sería la siguiente:

PRIMERA PARTE

Sección central		Núcleo	Sección tonal	
Tema A	Prenúcleo	¿Tema B?	Post-núcleo	Conclusión
cc. 1- 12	cc. 12-27	cc. 28-31	cc. 46-60	cc. 60-80

SEGUNDA PARTE

Digresión		Núcleo	Reenunciado		
Tema A ¹	Prenúcleo	¿Tema B ¹ ?	Post-núcleo	Canon	Conclusión
cc.81- 92	cc. 92-113	cc. 114-117	cc.117-130	cc.131-142	cc.142-170

En lo que a la Sección central se refiere, Rubla inicia el concierto estableciendo la tonalidad (Sol M) de manera clara y contundente, y a su vez, introduce el primer material temático (en adelante denominado “Tema A”). Este tema, cc. 1-12, es un periodo constituido por dos semifrases, antecedente y consecuente (6+6). El antecedente expone dos motivos contrastantes, que luego repetirá el consecuente, y que determinarán el posterior tratamiento motivico y armónico. Armónicamente se inicia en la tónica y termina en una semicadencia suspensiva sobre la dominante. El consecuente, de carácter cerrado o conclusivo, V al I, presenta una concordancia motivica (a b / a¹ b¹). El dibujo de ambas semifrases es similar. En el motivo a- a¹, la orquesta va al unísono y mediante el movimiento²³ de las semicorcheas se crea un volumen que contrastará posteriormente con el motivo b-b¹, donde el violín solo muestra ya ese carácter dialogante que mantendrá durante todo el movimiento.

²³ “El movimiento es el latido primigenio de la música y forma, una potencia propulsiva de lo lineal. Movimiento significa energía, ímpetu, un tren hacia lo aparentemente ilimitado”. Jan Larue, *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Idea Books, 2004..., pp. 33

Tema A

Pablo de Rubla Fargo

antecedente

consecuente

La dualidad motivica planteada en el tema A sigue presente en todo este periodo de transición que Kirkpatrick denomina pre-núcleo²⁴. Tanto el continuo rítmico y energético que mantiene la orquesta (cc-12- 27) como el amago cadencioso del violín a solo (cc.19) concluyen de forma abrupta en el compás 27. Es a partir del compás 28, mediante un motivo corto y melódico, donde se iniciará el denominado núcleo²⁵. Kirkpatrick considera el núcleo como punto de reunión temático y armónico de cada mitad, es decir; donde confluye toda la tensión armónica que dará paso a concluir el movimiento en la tonalidad inicial (I-V/ V-I).

²⁴ Ralph Kirkpatrick, *Domenico...* pp. 251-279

²⁵ *Ibidem.* pp. 255-256

Núcleo

The musical score for the 'Núcleo' section is written for five parts: Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The Violin solo part begins with a *dolce* marking and a melodic line. The Violin I and II parts enter with *dolce* markings. The Viola and Violonchelo parts enter with *sf* and *p* markings. The score includes dynamic markings such as *sf*, *ff*, *p*, and *f*. Below the staves, Roman numerals are indicated: I, V⁹, I, V, and I.

No obstante, es en el compás 32 donde Rubla inicia el denominado post-núcleo²⁶ y con ello la sección tonal de manera repentina, utilizando una célula rítmica que repetirá posteriormente en el primer movimiento.

Célula rítmica

The musical score for the 'Célula rítmica' section is written for five parts: Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The Violin solo part features a constant rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play a similar rhythmic pattern. The Viola and Violonchelo parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *f*. Below the staves, Roman numerals are indicated: IV⁶ and VI⁶.

De esta manera, mediante una cadencia perfecta (V-I), toda la sección tonal queda consolidada armónicamente en la dominante (ReM). El material temático utilizado por el compositor en el post-núcleo no supone ninguna innovación. Es el violín solista el que mantiene una constante rítmica realizando diversas progresiones en semicorcheas. En contraposición, la orquesta, manteniendo la simpleza armónica que caracteriza a todo el movimiento, realiza movimientos sincopados mediante sf-p, que refuerza más la idea dialogante o contrastante del solista y la agrupación. En los compases 41 y 42 Rubla utiliza la ya citada célula rítmica para dar paso a un periodo cadencial (vl solista y vl1) que concluye en la dominante.

²⁶ *Ibidem.* pp. 251- 279

Es a partir del compás 46 donde Rubla iniciará la conclusión de la sección tonal sin introducir cambios en el material tanto armónico como temático utilizado hasta ahora. En el compás 46 sobre un pedal en el V grado, el violín solista mantiene la constante rítmica mediante juegos de tresillos y un ostinato rítmico combinado con los acentos (sf/p) inician un periodo modulante que concluye con un periodo cadencial que Rubla denomina adagio. (cc.46-59)

The image shows a musical score for measures 53 to 59. It consists of five staves. The top staff is the melody, featuring triplets and accents. The lower staves provide harmonic support. Dynamics are marked as *p* (piano) and *sf* (sforzando). A box labeled 'REm' is present in the lower part of the score, indicating a modulation to the dominant minor mode. Red vertical lines and dots are placed below the staves at specific measure boundaries.

A continuación, el violín principal asume toda la responsabilidad realizando diferentes variaciones del material anterior, concluyendo en la doble barra. (Re M).

En la segunda mitad se podría decir que se mantiene el mismo dibujo formal que en la primera, a excepción del canon que se inicia en el compás 133. Rubla reutiliza los materiales utilizados hasta ahora. Así pues, en el compás 81 comienza la digresión con un cierto dramatismo en el material temático inicial, apareciendo el tema A¹ en la dominante menor (Re m).

Tema A1

The musical score for 'Tema A1' is presented in a five-staff format. The top staff is for Violin solo, followed by Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a forte (f) dynamic and a complex rhythmic pattern. A section marked 'dolce' begins at measure 7, where the dynamics shift to piano (p). Below the staves, Roman numeral chord symbols are provided: Re m I, Fa M I, V, V I V I V, and Re m. The bottom staff also includes figured bass notation: V, V2, I6, V2 I6, V2 I6, and I6.

La ordenación motivica del pre-núcleo es también similar a la de la primera parte. Inicialmente comienza sobre un pedal en Fa M y la orquesta asume la intensidad rítmica en contraposición al solista. Armónicamente existe una cierta inestabilidad que se ve acentuada 6 compases antes del comienzo del núcleo (cc.114). Aquí, Rubla vuelve a utilizar el ostinato rítmico desarrollado en tresillos combinándolo a su vez con los sf-p, creando así un episodio incierto que concluirá en el compás 113.

En esta segunda parte, el núcleo (cc.114-117) sigue asumiendo un papel clave en el desarrollo tonal de la obra, que contribuirá al regreso a la tonalidad inicial (de ReM a SolM), lo que Kirkpatrick denomina digresión²⁷.

²⁷ *Ibidem.* pp. 251- 279

Núcleo 2

The musical score for 'Núcleo 2' is written for five parts: Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of four measures. The Violin solo part begins with a melodic line marked 'dolce'. The Violin I and II parts enter in the second measure with a dynamic of 'sf' (sforzando) and 'p' (piano). The Viola and Violonchelo parts also enter in the second measure with 'sf' and 'p'. The Violonchelo part has a fingering 'I' under the first measure and 'V6 I' under the second measure. The Viola part has a fingering 'I' under the third measure. The Violin I and II parts have a fingering 'I' under the fourth measure.

En el compás 118 se inicia el denominado reenunciado, que supone la repetición casi fiel de la sección tonal. Sin embargo, en el compás 131, entre el post núcleo y la conclusión, aparece un canon (SolM) que todas las voces imitarán al unísono. Una vez finalizado el canon, se repite la conclusión de la primera parte en la tonalidad inicial del concierto manteniendo la simetría total entre las dos mitades del movimiento.

Primera parte	Segunda parte
80 compases	90 compases (canon 10 cc)

Canon

The image shows a musical score for a Canon in D major. It features five staves: Violin solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The Violin solo part starts with a 'dolce' marking and a 'cresc.' marking. The Violin I and II parts also have 'dolce' and 'cresc.' markings. The Viola and Violonchelo parts are marked with Roman numeral chord symbols: V, I, V₄, I, V₃, I, V₃, I, V₃, I, V₃, I, V₆, I, V₂, I, I₆, V, I₆, V₃, I.

Andante con variaciones

A través de la historia muchos han sido los compositores que han usado esta forma en la música instrumental occidental. Pero la forma variación que actualmente utilizamos se deriva de la improvisación realizada sobre las estrofas de las canciones y danzas del siglo XVI. Es en el siglo XVII, cuando el desarrollo de la variación alcanza su máxima proliferación, el uso de un bajo continuo o bajo fijo, fue muy utilizado en danzas como la *passacaglia* o la chacona. Así mismo, en Alemania desarrollaron las “denominadas variaciones de coral con la técnica del canto firme”²⁸ y en Francia se utilizaron las variaciones melódicas de canciones o danzas (Double). Sin embargo fue Bach quién llevo a la forma variación a niveles de complejidad insospechados. Bien su Chacona para violín solo o las Variaciones *Goldberg* son un claro ejemplo de la manipulación de texturas y motivos que crearon nuevos patrones formales dentro de la

²⁸ Percy A. Scholes, *Diccionario Oxford de la Música II*, Barcelona, Edhasa, 1984..., pp. 1554-1555.

forma variación. Durante el Clasicismo son muchos los compositores que utilizaron esta técnica. Mozart, a partir del desarrollo de la forma, creó formas mayores y Haydn creó formas híbridas (Rondo con variaciones) en sus cuartetos y sinfonías.

Tema

Como bien indica el propio autor, (Andante con Variaciones sobre el cántico de 8º tono), el segundo movimiento se inicia con la presentación del tema o canto en la viola. El canto firme, utilizado como tema, está compuesto en el sistema modal, (modo Hipomixolidio con final en Sol²⁹) y permanece casi invariable en sus seis variaciones intercalándose con pasajes virtuosísticos en las demás voces. Así pues, Rubla nos presenta un periodo inicial de 8 +8 compases (4+4) ampliado a 16 en cada variación;

Tema sobre el Seculorum de 8º tono

Cantus firmus	
4(a)	4(b)
4(c)	4(b)

El periodo modelo comienza con una semifrase antecedente que termina en una semicadencia suspensiva en la dominante y que concluirá en la semifrase consecuente de manera conclusiva.

Tema

Dulce y amoroso

Sol M I V I IV II⁵⁺ V I V I II⁶ V I

²⁹ Robert E. Eliason, "Hipomixolidio", En: *Diccionario Harvard de la Música*, (Don Randel, ed), Madrid, Alianza, 2001, p. 662.

Esta idea de complementariedad y concordancia determina las relaciones motivicas y armónicas. Armónicamente el antecedente (a) lleva a la tónica (I) a una semicadencia de carácter abierto sobre la dominante (V), la cual concluye de manera conclusiva en la semifrase consecuente (b) en la tónica (I). La concordancia motivica entre ambas semifrases, su oposición armónica conjuntamente con la métrica (motivo rit.) producen un bello balance melódico que resultan una unidad cerrada sustentada en sí misma.

Motivo rítmico



El segundo periodo del tema esta compuesto también por 8 compases (4+4). La primera semifrase, aunque será diferente en cada variación, mantendrá la estructura armónica (I- V) y el motivo rítmico que servirá de hilo conductor, y a su vez, concluirá en el consecuente utilizado anteriormente (b) en la tonalidad principal.(Sol M).

Tema (2º periodo)

Violín I: poco mas *f* dolce

Violín II

Viola

Violonchelo

antecedente consecuente

I I^{*} IV II^{*} II^{*} V I V I II⁰ V I

En el resto de las voces encontramos pequeños giros melódicos que no restan protagonismo al tema e incluso lo dotan de gran tranquilidad.

Variaciones

En la primera variación el cello realiza el “*canto*” principal mientras el resto de los instrumentos siguen un esquema rítmico palindrómico que contrasta con el melodismo del *cantus firmus*. A excepción de las demás variaciones, en ésta no encontramos ningún instrumento que desarrolle un papel virtuosístico.

En la segunda variación el violín solo expone el tema principal mientras el violín I realiza dibujos musicales en tresillos rompiendo la sobriedad rítmica y la monotonía del resto de las voces.

En la tercera variación encontramos el tema en el violín I. La viola o en el caso del concierto el violín III realiza un solo de extremada dificultad que contrasta con el tema principal. El violín solista y el violín II realizan diferentes motivos rítmicos que rompen la continuidad del *cantus firmus*. El motivo rítmico hace fluir la variación hacia su final descansando en la tónica.

La cuarta variación no supone ninguna novedad. El tema vuelve a desarrollarse en la viola y es el violín solista el que desarrolla el papel virtuosístico. Sin embargo, la quinta variación se plantea en el relativo menor (sol m). El tema lo realiza el violoncello y la función del resto de la plantilla orquestal es contrastante entre sí. El violín solista encadena una serie de acordes arpegiados mientras violín I y viola dotan de una cierta calma rítmica a la variación. Los dos periodos temáticos continúan el mismo orden utilizado hasta ahora. En este caso el segundo violín tiene el sólo virtuosístico que contrasta con el *cantus firmus*.

En la sexta y última variación se vuelve a la tonalidad principal (Sol M). El violín II expone el tema mientras el cello desarrolla la parte virtuosa. El resto de las voces desarrollan un patrón rítmico similar al tema.

Para finalizar el movimiento Rubla en el manuscrito del Concierto obligado propone volver a tocar el tema antes del *atacca* final.

Finale

La verdadera esencia de este movimiento no radica en el desarrollo temático, sino en el material armónico y en cómo las tensiones se resuelven en la tonalidad inicial en su conclusión. Partiendo de esta idea inicial, se podría decir que tanto las fuerzas dinámicas de la modulación armónica como la invención melódica están enfocadas para la resolución de un conflicto tonal.

Así pues, este movimiento “Allegro assai” está dividido en tres secciones: sección inicial en Sol M, segunda sección en Sib M y tercera o repetición de la primera en Sol M.

I sección (Sol M)		II sección (Sib M)		III sección (Sol M)	
Tema A (4 +4) cc. 2- 9	Desarrollo cc.10-26	Tema A^I (4 +4) cc. 67- 74	Desarrollo cc.75-113	Tema A (4 +4) cc. 114-122	Desarrollo cc.123-178
Tema A (4+4) cc. 29-36	Desarrollo cc.36-57	Cadencia cc.113		Coda final cc.179-185	

Este movimiento se inicia con un pedal rítmico y armónico en el cello en la tónica (Sol M). Seguidamente, el violín principal expone el tema A en un periodo dividido en dos semifrases. Las semifrases constan de 2 + 2 compases, produciendo un sistema de referencia progresivo de $2+2=4 \rightarrow 4+4=8$.

Tema A	
antecedente	2+2
consecuente	2+2

El antecedente expone dos motivos contrastantes que vuelven a aparecer en el consecuente. Métrica, tratamiento motivico y armónico actúan conjuntamente en este periodo y determinan el carácter abierto del antecedente que se deduce en el consecuente.

Tema A

Allegro assai

Violin *dolce* *suave* **I** **V⁷** **I**

Violin I *p* *ff*

Violin II *p* *ff*

Viola *p* *ff*

Violonchelo *p* *ff*

Sol M **I** **V** **I** *ff*

Rítmicamente, el violín a solo utiliza la célula rítmica *a* que confluye con el pedal rítmico del cello y diferencia motívicamente tanto el antecedente como el consecuente.

Célula rítmica *a*

dolce

Una vez expuesto el tema principal, entran todas las voces manteniendo un dibujo rítmico y armónico similar que dará paso a la entrada del solista concluyendo en la dominante (con carácter abierto). Los compases y grupos de compases articulados en pequeños grupos motívicos conducen otras vez al tema a, (cc. 27-57) sin perder la tonalidad inicial, alternando pasajes más melódicos a sólo en el violín principal, con pasajes a tutti con marcado carácter rítmico que concluirán en una pequeña codetta que realizará el violín principal asentando la tonalidad en Sol M.

Codetta

The musical score for the Codetta section consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two staves have a fortissimo (*ff*) dynamic marking, while the bottom two have a forte (*f*) marking. The notes are primarily eighth and sixteenth notes. Below the staves, the Roman numerals I, V, I, I, V, I are written in red, indicating the harmonic structure.

Acto seguido Don Pablo realiza con brusquedad un cambio de tonalidad y modulando con todas las voces a unísono introduce el denominado tema A¹, que no es más que el tema a en Sib M.

Modulación

The musical score for the Modulation section consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notes are primarily eighth and sixteenth notes. Below the staves, the Roman numerals I and V are written in red, indicating the harmonic structure. Below the staves, the tonalities Fa M and Sib M are indicated in boxes, showing the modulation from F# major to C major.

Así pues, Rubla vuelve a utilizar los mismos elementos armónicos, métricos y melódicos que aparecen en todas las voces, enfatizando el cambio en la estructura armónica, la nueva tonalidad, y matizando la idea barroca de unidad de afectos. “La

idea complementaria debe estar siempre constituida de tal forma que nos conduzca de nuevo al concepto principal”³⁰.

Tema a1

The musical score for 'Tema a1' is presented in five staves: Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *dolce*, *p*, *ff*, and *sfz*. Chord symbols are indicated below the staves, including **Sib M**, **I**, **V⁷**, and **VI^{9*}**. A section starting at measure 5 is marked with *ff* and *dolce*. The score concludes with *ff* and **VI^{9*}** symbols.

A partir del desarrollo de esta sección armónica es el violín solista acompañado por el tutti orquestal, quién utilizando pequeñas escalas con juegos interválicos, introduce una nueva “etapa modulante” de transición que recorrerá toda esta parte central.

Sección central				
Fa M cc.81	Do M cc.87	Re m cc.91	Sol M cc.107	Sol M cc.114

³⁰ Ralph Kirkpatrick, *Domenico...* pp. 169

Esta sección termina con un acorde en la dominante y una semicadencia en la dominante, carente de imaginación y virtuosismo, escrita por el mismo Rubla.

La última sección armónica es una reexposición literal de la primera sección variada únicamente por la inclusión de pequeñas codettas reiterativas, que introduce el violín solista (cc.140 y 162). Estos periodos introducen un nuevo material melódico entre el violín sólo y violín I movidos por una la celula rítmica que denominaremos b.

Célula rítmica b



El diálogo que mantienen durante esta sección final el instrumento solista y el violín I vuelve a manifestar la predominancia del factor armónico concluyendo en una semicadencia en la dominante. (cc-168-178).



Para finalizar, confirmando la existencia de procesos armónicos que regulan las secciones formales, el violín solista y el violín I introducen la coda final volviendo a la tonalidad inicial.

Coda final

The musical score for the Coda final is presented for five instruments: Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features dynamic markings of *f* and *ff*, and fingering indications (f, ff) for specific notes. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic structure: V, I, VI₆, II₆, V, I, I, I.

El análisis del Concierto refleja la recepción tardía del periodo clásico en la “España de provincias” de la primera mitad del XIX. A caballo entre barroco y el nuevo periodo, Rubla, mediante la unidad de estructuras armónicas, organiza y da coherencia a la forma obviando el desarrollo temático como elemento generador de forma. El tratamiento monotemático del primer movimiento, organizado en pequeños núcleos armónicos, el contraste entre sus afectos, la falta de tratamiento a la barroca del concierto, y el uso primitivo del lenguaje clásico, afianzan el periodo de transición en el que vive sumido el autor. El uso bastante tosco de la técnica de variaciones, sobre un “cantus firmus”, denota las tendencias compositivas que estaban en boga en Europa, y a las cuales tanto Mozart, Haydn y Beethoven llevarán a su máxima expresión. Sin embargo, es en el tercer movimiento donde claramente queda reflejada la estructuración armónica de la obra. La falta de contraste del material armónico y melódico, deja en evidencia la precariedad del tratamiento formal.

En lo que atañe a la tímbrica, el compositor se encuentra muy maniatado por los instrumentos que dispone. La disponibilidad tanto de los manuscritos del “*Concierto 2º Obligado*” como del “*Quinteto concertante*”, denota que la formación inicial fue diseñada para cuerda, utilizando los vientos posteriormente para conseguir volumen en momentos concretos, y relegándoles a un papel secundario. Sorprende el nivel de dificultad técnica del solo de viola en el segundo movimiento.

Las obras instrumentales de Rubla están escritas siguiendo las características del maestro Castel, y aunque puedan no estar a la altura de la música centroeuropea del momento, tienen mucha importancia como puente entre la tradición musical española y los autores decimonónicos formados en la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa. “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica”. En: *Cuadernos de música Iberoamericana*. VIII (2001). pp. 17-41.
- ALONSO, Celsa, CASARES, Emilio. *La música del siglo XIX español*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”. En: *España en la música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987. pp. 211-224.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la Música Española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1984.
- BOYD, Malcolm y Juan José CARRERAS eds. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: CUP, 2000.
- DE PEDRO, Dionisio. *Manual de formas musicales*. Madrid, Real Musical, 2001.
- DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”. *Anuario Musical* LVIII. (2003). pp. 253-277.
- DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Anuario musical* LXI (2006). pp. 189-210.
- DOMÍNGUEZ CAVERO, Begoña. *Maestros de capilla y tonadilleros del s. XVIII*. En: *Revista Fitero* I. 2004. pp. 1-12.
- DOMÍNGUEZ CAVERO, Begoña. *El florecimiento musical de la Rivera Navarra, siglos XVIII y XIX*. Tudela: Ayuntamiento de Tudela, 2009.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *Historia de España VIII: La época de la Ilustración*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo. “La música instrumental de José Castel, (1737-1807)”. En: *Príncipe de Viana*. 238 (2005). pp. 515-536.
- GARBAYO, Javier. “Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos del Barroco”. En: *Quintana* I, (2002).
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo y Roberto FERNÁNDEZ DÍAZ. *Historia de España VII: Los Borbones*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

GEMBERO USTÁRROZ, María. *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2005.

GEMBERO USTÁRROZ, María. “Repertorio italiano en la catedral de Pamplona”. En: *Príncipe de Viana* 238(2005) pp. 459-488.

GURBINDO GIL, Beatriz: “José Castel (1737/1807) y la tonadilla, entre Tudela Madrid”. En: *Nasarre Revista Aragonesa de Musicología* XVII/ 1-2 (2001). pp. 243-304.

HERRANDO, José. *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad*. París: Vendôme, 1756.

KIRKPATRICK, Ralf. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985.

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornella de Llobregat: Idea Books, 2003.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books, 2004.

LATHAM, Alison. “Modos” En: *Diccionario Oxford de la Música*. (Stanley Sadie, ed.). Madrid: Alianza, 1984.

MARÍN, Miguel Ángel. *Antología Musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1985.

MORENO, Emilio: “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”. En: *Revista de musicología* XI/III, (1988), pp. 555-653.

MUNETÁ MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús M^a. “Las capillas de música en Aragón durante los siglos XVI al XIX”. En: *Musiker* XIII, 2002, pp. 83-100.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música de músicos españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona: Víctor Berdós, 1897.

ROSEN, Charles. *Formas de sonata*. Madrid: Spanpress Universitaria, 1998.

SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos. “Evolución de la Capilla Real de Palacio en la Segunda mitad del siglo XVIII”. En: *Cuadernos de Historia Moderna II* (2003). pp. 241-267.

SÁINZ PÉREZ DE LABORDA, Mariano. *Apuntes tudelanos*. Tudela: Tipografía de la Ribera Navarra, 1914.

SCHOLES, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música II*. Barcelona: Edhasa, 1984

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII”. En: *Revista de musicología XI/III*, (1988), pp. 657-766.

VVAA. *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza: Caja Inmaculada, 2008.