

**EL USO DE LA FLAUTA EN LA CATEDRAL DE
GRANADA EN EL SIGLO XVIII: *LAUDA, JERUSALEM,
DOMINUM*, DE RAMÓN GARAY**

***THE USE OF THE FLUTE IN THE CATHEDRAL OF GRANADA
IN THE 18TH CENTURY: LAUDA, JERUSALEM, DOMINUM,
BY RAMÓN GARAY***

Elena Tatiana Franco Vidal

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es poner de relieve el papel que se le otorgó a la flauta en la música religiosa dieciochesca en una de las grandes instituciones eclesiásticas andaluzas, la catedral de Granada. Para ello se ha elegido la obra *Lauda, Jerusalem, Dominum* de Ramón Garay, un salmo a cinco voces con acompañamiento instrumental de dos violines, una flauta obligada y bajo. De esta obra, compuesta por quien fue maestro de capilla de la catedral de Jaén, se conserva un manuscrito en los archivos de la institución granadina. Aunque se desconoce su fecha de composición, el tipo de escritura para flauta permite datarla en los últimos años del siglo XVIII. En todo caso, el análisis de la pieza y de la utilización que Ramón Garay hace del instrumento, muestra el interés creciente que este suscitaba en los compositores de música religiosa de la época, y aporta una valiosa información sobre el tipo de flauta que podía estar usándose en el sur de España en el último cuarto del siglo XVIII.

Palabras clave: Ramón Garay, flauta, siglo XVIII, catedral de Granada, catedral de Jaén.

ABSTRACT

The aim of this work is to highlight the role given to the flute in eighteenth-century religious music in one of the great Andalusian ecclesiastical institutions, the Cathedral of Granada. To this purpose, I have chosen *Lauda, Jerusalem, Dominum* by Ramón Garay. The work is a psalm for five voices with instrumental accompaniment of two violins, an obbligato flute and bass. A manuscript of this work, composed by the former chapel master of the Cathedral of Jaén, is preserved in the archives of the Granada institution. Although its date of composition is unknown, the type of writing for flute allows us to date it around the last years of the 18th century. In any case, the analysis of the piece and Ramón Garay's use of the instrument show the growing interest that it aroused in the composers of religious music of the time, and provides valuable information about the type of flute that could have been in use in southern Spain in the last quarter of the 18th century.

Keywords: Ramón Garay, flute, 18th century, Cathedral of Granada, Cathedral of Jaén.

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XVIII la Iglesia fue uno de los más importantes focos de producción musical, hasta el punto que no hubo catedral, abadía, monasterio, colegiata o parroquia que no hiciera uso de ella dentro de su liturgia. Las instituciones religiosas económicamente más potentes llegaron a mantener capillas de música bastante numerosas, con el objeto de producir e interpretar obras en todas las actividades litúrgicas de peso¹. El maestro de capilla, un puesto al que se accedía normalmente mediante una dura oposición, era el encargado de componer la música para la liturgia, pero también de dirigir a los músicos y ocuparse de la formación de los seises². Por ende, las capillas de música se convirtieron en importantes instituciones docentes³ (Jiménez Cavallé, 2009). La de la catedral de Jaén fue una de las que más peso tuvo en el sur de la península. En el siglo XVIII contaba con un mínimo de dos tiples, tres o cuatro contraltos y también tres o cuatro tenores, además de violines, un violón, dos o tres bajones, un arpa, y varios instrumentos de viento; en un principio el clarín, la corneta, la chirimía tiple y los sacabuches, y a medida que transcurrió el siglo, los oboes, las trompas, el contrabajo y las flautas. A estos músicos hay que añadir dos organistas y el sochantre (Martín Moreno, 2007, p.201-202).

La composición de música por parte del maestro estaba destinada a la liturgia y era por lo tanto de carácter religioso, sobre todo vocal, con o sin acompañamiento instrumental. Eso no impedía que los compositores se dedicaran, en su tiempo libre, a escribir música instrumental: sonatas, oberturas, sinfonías, e incluso música para el teatro⁴. Por otra parte, la función de los instrumentos dentro de la música litúrgica fue cambiando con el tiempo; si al principio se habían limitado a doblar a los cantantes añadiendo algún adorno, con el discurrir de los años adquirieron autonomía propia y un estilo independiente, no siempre bien aceptado.

Como muchas otras en la península, la capilla de música giennense sufrió una evolución a lo largo de la centuria, debido tanto a los cambios estilísticos musicales que llegaban de influjos extranjeros, como a los vaivenes económicos consecuencia de un convulso siglo XVIII. El número de cantantes e instrumentistas que una institución eclesiástica era capaz de mantener condicionaba las posibilidades del maestro de capilla a la hora de componer. En época del aquí estudiado Ramón Garay, cuyo magisterio se extiende desde 1787 hasta 1823, la capilla de música contaba con dos tiples (alguno castrado) reforzados por los seises, tres o cuatro contraltos y el mismo número de tenores, además de uno o varios bajos, con frecuencia el mismo sochantre. Los ministriles eran normalmente tres violines, dos bajones, un violón, dos arpas, el oboe o las trompas, y desde 1782 la flauta travesera. Por ejemplo, con motivo del viaje de Carlos IV a las poblaciones de Andújar y La Carolina, la capilla de música salió de la catedral. En las actas capitulares se mencionan cuatro violines, dos trompas, dos oboes, dos flautas, un contrabajo y un violón, casi la totalidad de los músicos de la capilla, un total de catorce contando al maestro de capilla. Los ministriles encargados de tocar las flautas eran José Jiménez Camacho y Alejandro Ruiz. Estos mismos músicos tocaban el oboe, algo habitual en la época, pues ambos instrumentos eran intercambiables en muchas ocasiones (Jiménez Cavallé, 2009, pp.111-112).

1 Las capillas de música incluían todo el conjunto de músicos, cantores e instrumentistas, incluso al maestro de capilla y al sochantre.

2 Los seises, llamados así por estar en número de seis, eran los niños cantores o niños del coro, y formaban parte del grupo de cantores junto a los adultos profesionales. Recuérdese que la Iglesia Católica prohibía la participación de las mujeres en la liturgia, por lo que los seises cumplían con la función de cantar las voces agudas.

3 Las capillas de música se convirtieron en verdaderos conservatorios de música. El maestro de capilla enseñaba canto llano, órgano y contrapunto a los jóvenes infantes a razón de dos lecciones diarias, además de ocuparse de la formación musical de los demás ministros de la iglesia. Pero otros músicos de la capilla, cantores, ministriles y el organista, también contribuían a la formación de los seises, por lo que esta llegaba a ser muy completa.

4 Como se mencionará posteriormente, este fue el caso del aquí estudiado Ramón Garay, quien compuso una ópera y diez sinfonías en un momento en que la capilla de música estaba formada por catorce músicos.

La introducción de la flauta en la capilla de música de la catedral de Granada debió tener lugar bastantes años antes. El vaciado de los archivos me ha permitido comprobar que las primeras piezas fechadas conservadas en dicha institución que incluyen la flauta en su instrumentación se compusieron en 1758. Se trata de tres obras escritas por Manuel Osete⁵: *Parce mihi, Domine*, a ocho voces, dos violines, dos flautas, dos trompas y acompañamiento⁶, *Taedet animam meam vitae meae*, un solo de tiple con dos violines, dos flautas y acompañamiento⁷, y *Manus tuae fecerunt me*, con la misma instrumentación que la anterior más dos clarines⁸. En las tres se utilizan dos flautas. Por otra parte, la primera obra fechada encontrada en los archivos de la Capilla Real granadina que hace uso de la flauta es un villancico de Antonio Caballero, *Humana descendencia*, un "Aria a dúo, con violines y flautas, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo"⁹ compuesto en 1757. Si tenemos en cuenta que las primeras obras datadas con flautas encontradas en los archivos de la catedral, es decir, las tres obras ya mencionadas de Manuel Osete, fueron compuestas poco después, es muy probable que en estos años una de las dos instituciones contratara a dos ministriles de viento diestros en el instrumento. Las actas capitulares de la Capilla Real editadas por López-Calo no mencionan en ningún momento este hecho (López-Calo, 2005), y las actas capitulares de la catedral todavía no se han editado, por lo que no es posible verificar esta información.

Un análisis de las partituras conservadas en ambos archivos, la catedral y la Capilla Real de Granada, nos permite observar el interés creciente por parte de los maestros de capilla en utilizar los instrumentos de viento, en este caso la flauta, de manera cada vez más solística e independiente. El salmo *Lauda, Jerusalem, Dominum* de Ramón Garay conservado en la catedral de Granada, es uno de los ejemplos más claros del uso idiomático del instrumento en el repertorio religioso dieciochesco andaluz. Se desconoce cómo y cuándo llegó este salmo desde Jaén, pero era frecuente en la época que los maestros de capilla enviaran algunas de sus obras a instituciones cercanas. También en ocasiones los cabildos de las catedrales adquirían obras de compositores de renombre. En todo caso, y puesto que la obra solo se conserva en los archivos granadinos, es casi seguro que se interpretó en la catedral de Granada. El objetivo del presente trabajo es, por lo tanto, analizar el uso de la escritura instrumental, principalmente la flauta, en el salmo *Lauda, Jerusalem, Dominum* de Ramón Garay, como ejemplo de la importancia creciente que estaban empezando a adquirir algunos instrumentos de viento dentro de la música eclesiástica de la segunda mitad del siglo XVIII en las catedrales andaluzas.

BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA DE RAMÓN GARAY

Ramón Fernando Garay Álvarez (Avilés, 27-I-1761, Jaén 8-I-1823) nació en Avilés. Fue hijo de Ramón Garay, organista de la Real Colegiata de Nuestra Señora de Covadonga y de quien se desconoce actividad compositiva. Ramón Garay hijo fue admitido como salmista¹⁰ en la catedral de Oviedo a la edad de dieciocho años (Capdepón Verdú, 2011, p.5). A partir de 1783 fue alumno de composición de Juan Andrés Lombide Mezquía (1745-1811), organista de la catedral de Oviedo desde 1778, pero también compositor. Un dato a tener en cuenta es que Juan

5 Manuel Osete Gasca y Viamonte fue maestro de capilla de la catedral de Granada desde 1757 hasta su fallecimiento el 23 de abril de 1775. Natural del Tierzo, en Guadalajara, se desconoce su fecha exacta de nacimiento, que debió ser a principios de 1715. En 1745 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de León, y en 1755 de la catedral de Zamora. En 1757 obtiene por oposición y por unanimidad el magisterio de la catedral de Granada. Manuel Osete fue un compositor enormemente prolífico. La mayor parte de su obra la escribió en latín, aunque también se dedicó a la composición de villancicos en castellano (López-Calo, 1992).

6 AMCG [Archivo de Música de la Catedral de Granada]. Sig. 5354/534

7 AMCG [Archivo de Música de la Catedral de Granada]. Sig. 5356/535

8 AMCG [Archivo de Música de la Catedral de Granada]. Sig. 5355/536

9 AMCRG [Archivo de Música de la Capilla Real de Granada]. Sig. 6727/571.

10 Los salmistas eran los cantantes que tenían por oficio cantar los salmos y las horas canónicas en las catedrales y colegiatas.

Andrés Lombide accedería posteriormente al puesto de organista en el Monasterio de la Encarnación de Madrid, donde Ramón Garay volvería a encontrarlo. Las actas capitulares de la catedral de Oviedo recogen: “Mandóse decir al organista que dé lecciones de órgano al salmista Ramón Garay, respecto está ya medianamente impuesto en este instrumento y le permita tocar en el segundo órgano, para que se vaya adiestrando (*sic.*)” (como se citó en Capdepón Verdú, 2011, p.5). También recibió clases de composición del maestro de capilla de la catedral de Oviedo, Joaquín Lázaro (Jiménez Cavallé, 1987, p.16).

Ramón Garay dejó Oviedo en 1785 para ampliar sus estudios de órgano en la capital de España. El cabildo ovetense no debió estar de acuerdo con la decisión de dejar su puesto de salmista en la catedral, pues le fue negada la ayuda económica que solicitó para el viaje: “Leyóse un memorial del salmista Ramón Garay, que se despide para ir a la corte a habilitarse en el manejo del órgano; y remata pidiendo alguna ayuda de costa, a que no hubo lugar” (como se citó en Capdepón Verdú, 2011, p.6). En Madrid estudió con el organista y maestro de la Capilla Real José Lidón, y es probable que ingresara en el Monasterio de la Encarnación, en donde ejercía como primer organista desde 1786 su ya mencionado antiguo maestro Juan Andrés Lombide Mezquía (Arias del Valle, 1982, p.66). En sus años de estudiante se ganó la vida dando clase a los niños seminaristas en el convento de los Jerónimos del Retiro. Fue durante su estancia en Madrid que entró en contacto con el sinfonismo clásico centroeuropeo, que influiría su estilo compositivo de manera decisiva¹¹ (Capdepón Verdú, 2018, p.167).

En junio de 1784 falleció Francisco Soler, maestro de capilla de la catedral de Jaén. Un año después, el cabildo giennense convocó un concurso oposición para cubrir la vacante. A dicha oposición se presentó Ramón Garay, que contaba con veinticuatro años de edad, además de los maestros de numerosas iglesias y catedrales españolas: la Almudena de Madrid, la catedral de Lugo, la colegiata de Úbeda, la catedral de Oviedo, la iglesia de San Cayetano de Madrid y las catedrales de Huesca y de Baeza. Fueron los jueces los compositores Francisco Javier García Fajer “El Españolito” y Antonio Rodríguez de Hita. Le otorgaron la plaza a Ramón Ferreñac, alumno de “El Españolito”, quien nunca llegó a ocuparla, pues renunció al puesto al ser nombrado entretanto organista de la catedral de Zaragoza (Capdepón Verdú, 2011, p.7).

La segunda vez que la catedral de Jaén emitió edictos para proveer la plaza, nombró como único juez a Jaime Balius, maestro de capilla de la catedral de Córdoba. En esta ocasión se presentaron dos opositores, Ramón Garay y Francisco de Paula González, maestro de la colegiata de Úbeda. Los opositores habían de realizar dos ejercicios: la composición de un villancico en veinticuatro horas y varios salmos. El día fijado para la oposición fue el 30 de octubre de 1786. Unos días después, Francisco de Paula González renunció a continuar con el proceso por considerar demasiado dura la segunda prueba, al no haber sido capaz de componer los salmos en el plazo determinado. Quedó Ramón Garay como único candidato. El juicio de Jaime Balius unos días después sobre el joven compositor asturiano fue negativo, y empezó entonces una polémica sobre la adjudicación de la plaza. Ramón Garay mostró su descontento por el juicio del maestro de capilla y solicitó que sus ejercicios fueran examinados por otros compositores. Incluso se ofreció a repetir de nuevo el examen¹². A pesar del juicio desfavorable

11 Las sinfonías de Haydn, y en menor medida las de Mozart, eran frecuentemente interpretadas en la corte madrileña y en los salones privados de las grandes familias nobiliarias. José Lidón, el maestro de Garay en Madrid, era el responsable de la orquesta de la condesa-duquesa de Benavente, que interpretaba frecuentemente las sinfonías de Haydn.

12 El acta capitular del 10 de noviembre de 1786 señala:

Asimismo se vio un memorial de don Ramón Garay, opositor a dicha ración, en que da a entender no se conforma con el juicio y censura del citado don Jaime Balius y le recusa en calidad de único juez, pidiendo que sus obras presentadas y hechas en este concurso se remitan a dos o más maestros de capilla de la satisfacción del Cabildo en Toledo, Sevilla, Madrid u otra parte y aún se ofrece a sufrir nuevo examen y pruebas, a presencia y vista de los tres maestros de la superior nota y de lo contrario, propuesta usar de su derecho y recursos que le convenga; y conferido y tratado por dichos señores, teniendo en

del único juez en dicha oposición, se le otorgó la plaza a Garay gracias a los informes a su favor realizados por Antonio Ugena, maestro de la Real Capilla de Madrid, Francisco Juncá y Carol, maestro de Toledo, y Antonio Ripa, maestro de Sevilla (Jiménez Cavallé, 2002). Ramón Garay fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Jaén en noviembre de 1787, sustituyendo al contralto Pedro Contreras, quien había estado ejerciendo esta función de manera provisional. A partir de dicho nombramiento, el compositor avilesino inició una intensa actividad artística que no cesaría hasta su muerte, cultivando una variedad de géneros poco habitual para un compositor de sus características y adquiriendo una fama cuya impronta perduraría hasta bien entrado el siglo XIX.

Paulino Capdepón (2018) divide el magisterio de Ramón Garay en tres periodos: el primero de 1787 a 1800, el segundo de 1801 a 1816, y el tercero de 1816 a 1823. Durante el primer periodo, cuyo inicio coincide con la inauguración del nuevo órgano, el recién nombrado maestro tuvo que hacer frente a la polémica surgida en la Iglesia sobre la introducción de los villancicos en el culto, que derivaría en la sustitución progresiva de los mismos, y que en el caso de Jaén, supuso que la catedral decretara la prohibición de interpretar villancicos en 1788. En 1792, Garay fue nombrado rector del colegio de seises. Entre sus obligaciones estaba la de informar periódicamente sobre la evolución de los jóvenes cantores y, además, la de elaborar informes sobre los nuevos aspirantes a integrar la capilla musical. Uno de los temas recurrentes a lo largo de su carrera fue la recriminación que le hizo periódicamente el cabildo sobre cuestiones musicales; en 1796 se le reprochó que sus composiciones eran muy pesadas y que alargaban de manera excesiva la ceremonia de los maitines de Navidad, sobrepasando en una hora el tiempo establecido¹³. Dos años más tarde se le volvió a llamar la atención sobre este asunto, solicitándole además que en vez de villancicos, se cantaran responsorios, como en la mayoría de iglesias catedralicias españolas a finales del siglo XVIII.

El segundo periodo de Garay en Jaén (1801-1816) sigue marcado por las diferencias entre el cabildo giennense y el maestro de capilla sobre las cuestiones musicales:

En este día expresó el señor Deán que en el sábado antecedente había prevenido al Maestro de capilla que abreviase o cortase parte de la música de las completas, y renovase su composición, de modo que no cantase el coro y retrajese de él a los asistentes, y que en vez de hacerlo así le respondió que nada se podía cortar a no dejarlo todo, de que resultó que no hubo música. Con este motivo se habló también de la composición del miserere y responsorios de Navidad; y se acordó que el señor Deán prevenga de nuevo al dicho Maestro que se modere en la citada música de las completas y para otro año componga otras en que se logre la atención sin fastidio de los oyentes, y se reformen los versos más pesados del miserere y responsorios de Navidad de modo que la misa pueda empezar a poco después de las doce de la noche lo que procurará observar en las composiciones de las demás festividades; y el señor canónigo don Juan Sereno, que es aficionado, podrá reconocer el inventario de las obras que dejó el señor racionero Maestro de

consideración que el señor penitenciario, que tiene la voz de Su Ilustrísima como gobernador de este obispado y el señor canónigo lectoral, han faltado a este Cabildo, por estar legítimamente ocupados en los ejercicios y actos de las oposiciones a los prioratos vacantes; y siendo el ánimo del Cabildo que todos los señores concurren, acordaron suspender el llamamiento y se les preguntará a dichos señores cuándo podrán asistir cómodamente y en vista de su respuesta se dará llamamiento para oír la censura del Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Córdoba, único juez para el concurso a dicha ración de Maestro de Capilla vacante, y el memorial de don Ramón Garay con la censura de dicho juez se pondrán con los autos del concurso (como se citó en Capdepón Verdú, 2011, p.8).

13 Se solicita:

[...] el señor racionero Maestro de capilla disponga sus composiciones de música y la ejecución de ella de modo que no cause molestia, ni desmaye la devoción de los que la oyeren procurando en los maitines de Navidad ir de concierto con el sochantre que gobierna el coro para que nunca se acaben antes de las doce y cuarto, ni excedan notablemente de las doce y media, entendiéndose que el oficio principal en todas las funciones le lleva el coro en cuanto se canta el facistol, y que nada se puede rebajar de éste y de la pausa y solemnidad con que se han de cantar los salmos, antífonas, versos y lecciones (como se citó en Capdepón Verdú, 2011, p.15).

capilla don Francisco Soler y ver si existen en el archivo (*sic.*) (como se citó en Capdepón Verdú, 2011, p.17).

En este periodo se inició la decadencia que sufriría la capilla de música ya entrado el siglo XIX, como se refleja en varias actas capitulares, por ejemplo la fechada el 18 de febrero de 1803. En ellas denuncia Garay “la falta tan grande que hay de instrumentos de aire, que tan indispensables son para ejecutar las obras de más lucimiento en los días más solemnes, y también para los ofertorios, claustraciones, facistol y cantollano (*sic.*)” (como se citó en Capdepón Verdú, 2018, p.174). Un año más tarde Garay siguió quejándose de la deplorable situación de la capilla de música, instando al cabildo a que contratara un contralto, un bajete o tenor, un violinista y un instrumentista que tocara la flauta y el oboe, pues de los sesenta y un rponsorios que había compuesto hasta la fecha, solo podía interpretarse uno. Un año después se contratarían los músicos solicitados, y como instrumentista de viento, el bajonista de la Real Capilla de Granada, Francisco Navarro (Capdepón Verdú, 2018, p.174).

Las críticas del cabildo a Garay sobre cuestiones musicales volvieron a repetirse a finales de 1808 solicitando:

[...] no se lleve con tanta precipitación el coro como se nota en algunos días y que se contengan los defectos de canto llano que se advierten en algunos de los que lo rigen y que los sochantres y salmistas se arreglen al rito del día haciendo la debida distinción entre los de primera clase, segunda y doble, y también la de semidoble (como se citó en Capdepón Verdú, 2018, p.176).

A partir de 1813 diversas actas capitulares ponen en evidencia la decadencia de la capilla musical giennense, ordenando al maestro de capilla que se valga con los pocos músicos de que disponía para la preparación de las lamentaciones y el miserere de Semana Santa. En 1815 el compositor asturiano insiste en la necesidad de contratar tres violinistas y un flautista-clarinetista.

Es en este periodo de su vida que Ramón Garay fue invitado a Madrid para dirigir la Orquesta Real en la corte madrileña de Fernando VII. Aprovechó el compositor avilesino esta oportunidad para enseñarle al monarca una obra que le había dedicado, la primera versión del *Oratorio al Santísimo*. Fernando VII ordenó copiar la obra con caligrafía lujosa a varios colores, privilegio reservado a las obras de gran importancia. Actualmente se conserva en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. En esta copia del *Oratorio* Garay amplió la dotación instrumental respecto a la versión original, principalmente las maderas, al poder adecuarse a la plantilla instrumental de la orquesta de la Real Capilla de Palacio, más numerosa que la reducida plantilla que tenía a su disposición en la catedral de Jaén. La dotación vocal es similar en ambas fuentes¹⁴.

El tercer periodo compositivo de Garay (1816-1823) estuvo marcado por la fuerte decadencia de la capilla musical giennense iniciada hacía años, pero agravada por la Guerra de la Independencia, y que el maestro no dejó de denunciar una y otra vez¹⁵. Esta decadencia se reflejaba en la falta de músicos para cubrir los servicios esenciales y en el deplorable estado del órgano de la catedral, y se vio empeorada por la fuerte bajada de sueldos de todos los músicos

14 La obra conservada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid lleva como título: *Oratorio al Santísimo a cuatro voces que las cantan Cristo, el tenor. Pecador, el alto. Ángel, el tiple. Luzbel, el bajo. Con violines, violas, clarinetes, flautas, fagot, trompas y acompañamiento. Compuesto por D. Ramón Garay, Prebendado y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, quien lo dedica a Nuestro Augusto soberano el señor D. Fernando VII* (Peris Lacasa, 1993, p.284).

15 Por ejemplo, el 14 de julio de 1818 aparece un informe del maestro de capilla en donde denuncia la escasez de músicos. Por entonces la capilla de música estaba compuesta por nueve cantantes, incluido el sochantre y trece instrumentistas: violines, viola, cello, contrabajo, bajón, clarinete, flauta, trompa y oboe, además de los dos organistas. Como era habitual algunos de los músicos llegaban a tocar hasta tres instrumentos, como es el caso de Damián Nuevo, que dominaba el clarinete, la flauta y el bajón (Jiménez Cavallé, 2009, p.113).

y cantores en los años 1820 y 1821 (Capdepón Verdú, 2018, p.178). En 1822 el conjunto de la capilla de música desapareció, conservando el cabildo solamente a dos bajonistas y a los dos organistas, quienes se encargaron, junto a los ministros (el sochantre y los salmistas), del canto llano, es decir, de la poca música que podían interpretar.

A partir de 1821 el estado de salud de Ramón Garay, que ya había empezado a deteriorarse unos años antes, empeoró. En 1822 solicitó una licencia de cuatro meses para poder recuperarse. No fue así, pues fallecería un año más tarde en Jaén, a las tres de la madrugada del 8 de enero de 1823. Había ejercido durante 36 años su magisterio de manera ininterrumpida en la capilla musical catedralicia de dicha ciudad. Las actas capitulares de ese día hacen constar su defunción:

En este día el señor Arcediano de Jaén, presidente de este Cabildo dio cuenta de que a las tres de la madrugada de este día había fallecido el señor racionero Maestro de capilla, don Ramón Garay, e inmediatamente puestos dichos señores en pie según costumbre, dijeron un responso por su alma. Enseguida se manifestó que el señor Arcediano de Baeza, que es uno de los albaceas de dicho difunto, había encargado se hiciese presente que el testimonio de la disposición testamentaria no se había podido sacar todavía por la premura del tiempo, pero que habiendo dejado dispuesto se le enterrase por el Cabildo como a los demás señores prebendados y dando treguas el cadáver a diferirlo para otro día había determinado se verificase en la tarde de hoy después de completas si el Cabildo lo tenía a bien, y oído por dichos señores acordaron se ejecute así y que el señor presidente hablando con los Maestros de ceremonias vea en que día deberá celebrarse la Misa (*sic.*) (como se citó en Capdepón Verdú, 2018, p.181).

La producción musical de Ramón Garay destaca por la gran diversidad de géneros musicales, algo poco habitual en la época para un compositor maestro de capilla. Además de la música religiosa que compuso para cumplir con sus deberes en la catedral, escribió música para órgano, ópera y música sinfónica, destacando sus diez sinfonías. En su música religiosa, conservada en su mayoría en la catedral de Jaén, se observa una preferencia por las obras en latín (misas, lamentaciones, responsorios, salmos, himnos, etc.) sobre las escritas en castellano (villancicos, pastorelas, tonadillas, etc.). Hay que destacar en su producción religiosa el único *Oratorio al Santísimo* en castellano que compuso, ya mencionado, y del cual se desconoce exactamente la fecha de composición. Su obra religiosa está muy influenciada por la de su maestro Joaquín Lázaro, mezclada con pinceladas del clasicismo sinfónico del que se impregnó en Madrid. También puede observarse la influencia del *belcanto* italiano en sus misas, lamentaciones y algunas arias (Jiménez Cavallé, 2002, p.377).

Dentro de la música vocal profana no puede dejar de citarse su única ópera *Compendio sucinto de la revolución española*. Escrita en dos actos, muestra el amalgama de estilos del compositor. Aunque puede considerarse más una cantata escénica que una ópera, dado su carácter narrativo, en ella Ramón Garay hace alarde de su dominio del género con la inclusión de una obertura, arias y recitativos a solo, así como el uso de coplas a varias voces (Jiménez Cavallé, 2011).

En su obra sinfónica se siente la influencia del sinfonismo de Haydn, incluso en la instrumentación: al cuarteto de cuerda le acompañan dos oboes (a veces dos flautas), un fagot, dos trompas y el acompañamiento, incluyendo éste contrabajo y continuo. Por otra parte conserva la estructura en cuatro movimientos de la sinfonía clásica vienesa con la utilización de la forma sonata en el primer y último movimientos, la estructura bipartita del tiempo lento y la forma del minuetto-trío tan característica de este estilo. De las diez sinfonías que compuso, la primera fue escrita en 1790 y las cinco siguientes un año más tarde. Recuérdese que en esta época la plantilla de música de la capilla giennense estaba compuesta por catorce músicos incluido el maestro de capilla. Como cada músico podía tocar varios instrumentos Garay podía contar para sus sinfonías con cuatro violines, viola, violoncello, contrabajo, dos oboes o flautas,

bajón o fagot, dos trompas y clave¹⁶. No volvió a componer en este género hasta 1797, año en que escribió la *Séptima Sinfonía*. Las tres últimas fueron compuestas en 1817. La existencia del continuo es imprescindible en las sinfonías de Garay, sin el cual la armonía parece pobre e incompleta. Es frecuente que en la orquestación el primer tema sea presentado por la cuerda, a veces con apoyo de la madera, y el segundo tema de manera relevante por la madera (Jiménez Cavallé, 1996, p.2).

Capdepón Verdú (2011) señala en uno de sus estudios sobre el maestro avilesino:

La técnica compositiva revela un extraordinario talento y dominio de la escritura vocal, tanto la concebida para solistas como la coral (entradas y contestaciones en fugato, partes corales que se intercalan o dialogan, pasajes en tutti, etc.), dando lugar a melodías amplias, elaboradas y bien desarrolladas, cuidando en todo momento la expresividad y la perfecta correspondencia entre texto y música. Principios todos ellos que pueden aplicarse asimismo a la escritura instrumental, que en las obras coral-instrumentales no se limita al mero acompañamiento de las voces sino que en diferentes momentos protagoniza el discurso musical, fruto de su propia y dilatada experiencia como sinfonista; no sólo llama la atención la importancia que concede a diferentes familias instrumentales (los aerófonos de madera dotan a sus obras de un característico timbre) sino que las voces intermedias como las violas adquieren carta de naturaleza (p.26).

La mayor parte de la obra musical de Ramón Garay se encuentra, como ya se ha dicho, en el archivo de música de la catedral de Jaén. Otras fuentes primarias pueden encontrarse en los archivos de música de las catedrales de Oviedo, Granada, Zamora, el Monasterio del Escorial y el Palacio Real de Madrid.

ANÁLISIS DE *LAUDA, JERUSALEM, DOMINUM* DE RAMÓN GARAY

*Lauda, Jerusalem, Dominum*¹⁷ es un salmo a 5 voces ("Tenor a solo", SATB), dos violines, "flauta obligada" y acompañamiento. Se conserva en los archivos de la catedral de Granada. La autora del presente artículo ha trabajado a partir de los manuscritos microfilmados que se hallan en el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Este salmo contiene la indicación expresa de "flauta obligada"¹⁸, pues como se observará en el análisis que se va a realizar, el papel de este instrumento es solístico en toda la obra.

16 Para una descripción detallada de cada músico y de los instrumentos que podían tocar véase Jiménez Cavallé, 2009, p.97-117.

17 AMCG [Archivo de Música de la Catedral de Granada]. Sig. 5370/1313.

18 La obligatoriedad del uso de la flauta está indicada en la primera página de la partichela manuscrita del flautista conservada en la catedral de Granada.

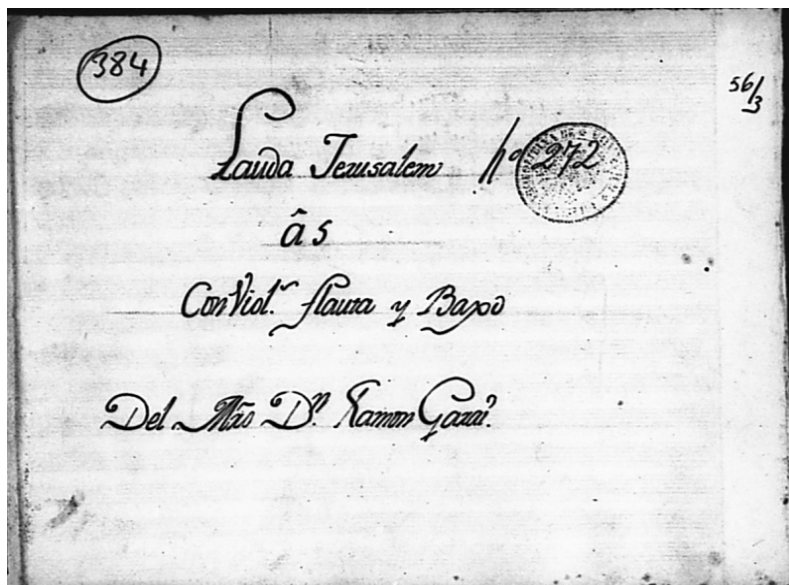


Fig. 1. Portada del salmo *Lauda, Jerusalem, Dominum* de Ramón Garay.

Como la mayor parte de las obras del XVIII de los archivos de la catedral de Granada, *Lauda, Jerusalem, Dominum* aparece sin fecha. Este salmo no se encuentra en los archivos de ninguna otra institución española, aunque Ramón Garay compuso tres *Lauda, Jerusalem, Dominum* más que se conservan en los archivos de la catedral de Jaén: uno a seis voces con acompañamiento de dos violines y “acompañamiento” de 1795, otro a siete voces con acompañamiento de dos violines, dos trompas y “acompañamiento” compuesto en 1788, y otro a cinco voces acompañadas de dos violines, órgano obligado y “acompañamiento”, fechado en 1788 (Capdepon, 2014). Se desconoce la razón por la que el *Lauda, Jerusalem, Dominum* aquí estudiado se encuentra en los archivos de la catedral granadina, quién lo hizo llegar y cuándo se interpretó. En todo caso, el análisis de la escritura de la flauta permite afirmar que la fecha de composición de este salmo se sitúa probablemente a finales del siglo XVIII o principios del XIX. La utilización constante de cromatismos y la tesitura, que se extiende desde el *re* agudo hasta el *do* grave, requiere un instrumento de factura más evolucionada que el traverso barroco, seguramente una flauta clásica con múltiples llaves y pie de *do*. Las flautas con llaves, aunque empezaron a utilizarse en los años 1770 y 1780 en Inglaterra y Alemania, no se extendieron por toda Europa hasta finales de siglo (Bate, 1979). Si el uso de la flauta con llaves no se generalizó en Francia hasta los últimos años del siglo XVIII o primeros del siglo XIX, es muy improbable que el instrumento hubiera llegado a Granada (ni a Jaén) antes de esa fecha. Seguramente los músicos granadinos no dispusieron de flautas clásicas con llaves y pie de *do* hasta los últimos años del siglo XVIII.

Lauda, Jerusalem, Dominum está escrito en la tonalidad de *si bemol* mayor y consta de dos movimientos: *Andante* y *Andante-Allegro*. Este salmo es el 147 de la Vulgata y de la Liturgia de las Horas, un canto de alabanza y de agradecimiento a la divinidad por la paz y prosperidad de Jerusalén:

*Lauda, Jerusalem, Dominum, lauda Deum tuum, Sion.
Quoniam confortavit seras portarum tuarum: benedixit filiis tuis in te.
Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te.
Qui emittit eloquium suum terrae, velociter currit sermo eius:
qui dat nivem sicut lanam, nebulam sicut cinerem spargit.
Mittit crystallum suam sicut buccellas: ante faciem frigoris eius quis sustinebit,
emittet verbum suum, et liquefaciet ea: flabit spiritus eius, et fluent aquae.
Qui annuntiat verbum suum Jacob: iustitias et iudicia sua Israel.
Non fecit taliter omni nationi: et iudicia sua non manifestavit eis.*

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

*Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen*¹⁹.

Primer movimiento: *Andante*

El primer movimiento *Andante* organiza sus ciento noventa compases en una introducción instrumental y once secciones más que corresponden a los diez versos del salmo (uno de ellos en dos secciones). Podemos constatar a lo largo de este movimiento la influencia del estilo clásico en la manera de utilizar el movimiento armónico y cadencial para estructurar las frases. Era habitual en las piezas eclesiásticas de la época iniciar las obras con introducciones exclusivamente instrumentales. La introducción instrumental de este salmo consta de dos frases de ocho y nueve compases respectivamente y se mantiene estable en la tonalidad principal de *si bemol* mayor. La escritura de la flauta es independiente de la del resto de instrumentos desde el inicio y se mantendrá así en todo el movimiento, ya sea realizando solos, o reforzando la voz del tenor solista, como se verá a continuación. Por ejemplo, la segunda frase de la introducción instrumental es un solo de flauta con el sustento armónico del bajo y los violines, en el que el instrumento solista hace alarde de cromatismos y melodías ornamentadas con retardos y apoyaturas:

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Bajo continuo (Basso continuo). The score is divided into three systems of staves. The first system covers measures 9 to 12, the second system covers measures 12 to 15, and the third system covers measures 15 to 18. The flute part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature (C). The basso continuo part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The flute part is highly melodic and ornate, featuring many chromatic notes and slurs. The basso continuo part is more rhythmic and provides harmonic support. Dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'f' (forte). Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are clearly marked.

Fig. 2. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Primer movimiento *Andante*. Compases 9 al 17. En este pasaje se le otorga a la flauta un papel solístico²⁰.

El manuscrito viene sin indicaciones sobre la forma de articular este pasaje, siendo evidente la necesidad de añadir ligaduras en algunos compases. Era habitual que los pasajes cromáticos de semicorcheas se realizaran ligados, como ya menciona Devienne en su método de 1794. Aunque las semicorcheas descendentes de los compases 9 al 12 podrían admitir una articulación combinada, los seisillos de los compases 15 y 16 sería conveniente realizarlos con ligaduras. Este solo de la flauta volverá a aparecer de manera casi íntegra en un pasaje instrumental de

19 ¡Glorifica al Señor, Jerusalén, alaba a tu Dios, Sión! / El reforzó los cerrojos de tus puertas y bendijo en ti a tus hijos. / El asegura la paz en tus fronteras y te sacia con la flor del trigo. / El envía su mensaje a la tierra y rápida corre su palabra; / El reparte la nieve como lana y esparce la escarcha cual ceniza. / El arroja el hielo como migas de pan y ante su frío, se congelan las aguas. / El da una orden y se derriten, deja su aliento y vuelven a discurrir. / Reveló su palabra a Jacob, sus leyes y preceptos a Israel. / No hizo nada parecido con ningún otro pueblo, ni le dio a conocer sus mandamientos. / Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo / Como era en un principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén. Traducción de Ernesto Callejo González.

20 Todas las transcripciones de la partitura a edición moderna han sido realizadas por la autora de este artículo.

siete compases que sirve de unión entre los versos *flabit spiritus eius, et fluent aquae* y *Qui annuntiat verbum suum Jacob*, entre los compases 139 y 145.

La flauta no será utilizada en todas las secciones vocales de este *Andante*, pero cuando se hace uso de ella, conservará principalmente su carácter solístico. Gusta Garay de estructurar estas secciones en catorce compases, como es el caso de la primera, que se inicia con un solo del tenor solista que canta *Lauda, Jerusalem, Dominum*, y consiste en un juego de pregunta-respuesta entre este y el coro. Se mantiene tonalmente estable en *si bemol* mayor con pequeños guiños, principalmente dominantes secundarias, a *sol* menor y *mi bemol* mayor. Violines y bajo continuo proporcionan el sustento armónico del pasaje mientras la flauta permanece en un papel secundario o de relleno. La segunda sección vocal, también de catorce compases, corresponde al verso *Quoniam confortavit seras portarum tuarum: benedixit filiis tuis in te*. De nuevo se restablece el carácter solístico de la flauta, acompañando y reforzando la voz del tenor, pero no se limita a doblarla, sino que la embellece y adorna. La sección finaliza con una modulación a *fa* mayor.

The image shows a musical score for Flauta and Tenor, measures 36 to 45. The score is written in G major (one flat) and common time. The Flauta part is in the upper staff, and the Tenor part is in the lower staff. The Flauta part starts at measure 36 and ends at measure 45. The Tenor part starts at measure 36 and ends at measure 45. The Flauta part is a melodic line that follows the Tenor's melody but with more ornate and decorative phrasing. The Tenor part is a simpler melodic line. The score includes measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, and 45. There are also some performance markings like slurs and accents.

Fig. 3. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Primer movimiento *Andante*. Compases 36 al 45. La flauta dobla la voz del solista adornando y embelleciendo la melodía.

La tercera sección vocal, de nuevo de catorce compases, refleja la preocupación del compositor por utilizar la música como un medio para reforzar el sentido del texto, que en caso de este pasaje corresponde al verso *Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te*. Se va a mantener estable en la tonalidad de *fa* mayor, y sin duda esta estabilidad tonal ayuda a recrear esa sensación de paz que describe el texto. A ello contribuye también la utilización del coro al inicio de la sección (*Qui posuit fines tuos pacem*), cuya textura homofónica sobre una pedal de V grado y en valores de blancas y negras refuerza la sensación de sosiego. El papel de la flauta sigue siendo solístico, acompañando al coro con breves motivos arpegiados ascendentes y descendentes hasta el final de la primera frase que, siempre sobre la pedal, finaliza en una semicadencia a la dominante. Nótese que de nuevo el compositor no ha marcado indicaciones de articulaciones, pero resulta evidente la necesidad de realizar ligaduras cada dos notas en la voz del instrumento solista:

Flauta

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

45 46 47 48 49

Qui po - su - it fi - nes tu - os

49 50 51 52

pa - cem tu - os pa - cem

Fig. 4. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Primer movimiento *Andante*. Compases 45 al 51. La flauta ornamenta con motivos arpegiados la textura homofónica del coro. De nuevo se evidencia el carácter solístico del instrumento.

En la segunda parte de esta sección, que corresponde con el verso *et adipe frumenti satiat te*, puede observarse una de las características de la escritura para voz de Garay; la entrada fugada de los cantantes. En este caso es iniciada por el solista y continuada por la entrada escalonada del coro. La flauta no interviene en este momento, siendo los violines los encargados de reforzar las voces a la octava o a la doble octava.

La sección cuarta transcurre sin intervención alguna de la flauta y acompaña al verso *Qui emittit eloquium suum terrae*. Es una sección modulante de trece compases (*re* menor, *do* mayor, *la* menor y *sol* menor) que el compositor avilesino utiliza para finalizar en una semicadencia a *do* mayor, tonalidad que se mantendrá estable en la siguiente sección. Esta quinta sección, al inicio de la cual la flauta dobla al tenor, tiene de nuevo una extensión de catorce compases. El tenor solista canta el verso *velociter currit sermo eius* en un simbólico motivo de semicorcheas que ayuda a reforzar el sentido del texto. El significado del verso se intensifica con la entrada de las distintas voces del coro en fugato, acompañadas por los dos violines y el bajo continuo.

EL USO DE LA FLAUTA EN LA CATEDRAL DE GRANADA EN EL SIGLO XVIII: LAUDA,
JERUSALEM, DOMINUM, DE RAMÓN GARAY

Fig. 5. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Primer movimiento *Andante*. Compases 70 al 75. La flauta dobla al tenor solista. La figuración en semicorcheas, tanto del instrumento como del solista, así como la entrada en fugato de las voces del coro, refuerzan el sentido del texto.

Esta sección finaliza con una coda instrumental protagonizada por la flauta. Violines y flautas discurren en paralelo, pero la flauta ornamenta la melodía, destacando la utilización de motivos sincopados y de apoyaturas cromáticas. Garay vuelve a dejar libertad al intérprete en la elección de las articulaciones. La lógica sostiene la conveniencia de ligar cada una de las apoyaturas cromáticas.

Fig. 6. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Primer movimiento *Andante*. Compases 82 a 85. La flauta canta en paralelo a los violines, doblando y ornamentando la voz. Destaca la utilización constante de apoyaturas cromáticas.

La sección sexta, de diecisiete compases, corresponde al verso *qui dat nivem sicut lanam, nebulam sicut cinerem spargit*. Los diez primeros compases son utilizados para establecer la nueva tonalidad de *fa* mayor. No hay intervención del coro, solo del tenor solista, cuya melodía viene reforzada melódica y armónicamente por los violines. El carácter solístico de la flauta se mantiene en este pasaje, ornamentando el conjunto con dos motivos: un motivo rítmico, sucesión de fusas y semicorcheas punteadas, en ocasiones en intervalos de octava, y una melodía descendente con apoyaturas cromáticas. Garay solo anota alguna articulación en el motivo de fusa-semicorchea con puntillo (como puede observarse en el ejemplo siguiente), pero la lógica musical obliga a repetir esa articulación en todos los motivos similares que se suceden. Además sería adecuado y conveniente ligar las apoyaturas cromáticas. Obsérvese también la escritura del tenor. En la partichela del cantante solista la melodía viene doblada en este pasaje, a modo de *ossia*. La escritura en el manuscrito incita a pensar que el deseo de Ramón Garay corresponde con la versión más grave de las dos, y que la segunda opción, más aguda, fue escrita como una alternativa por el cantante o por el mismo Garay, con la intención de facilitar el pasaje al intérprete, que igual lo encontraba demasiado difícil de cantar.

Flauta

Tenor

91 spar-git ne-bu-lam si-cut ci-ne-rem

92

93

94 spar-git ne-bu-lam si-cut ci-ne-rem spar-

95

96 git ne-bu-lam si-cut ci-ne-rem

97

98 spar-git ne-bu-lam si-cut ci-ne-rem spar-git

99

100

101 ne-bu-lam ne-bu-lam si-cut ci-ne-rem spar-git

102

Fig. 7. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Primer movimiento *Andante*. Compases 91 a 101. De nuevo un importante solo para la flauta junto al tenor solista. Destaca la ornamentación del instrumento con la realización de octavas de difícil realización y las ya mencionadas apoyaturas cromáticas²¹.

21 Para la transcripción de este pasaje he conservado la escritura de la voz tal cual aparece en los manuscritos, es decir, la versión más aguda aparece escrita como apoyaturas.

Las dos siguientes secciones revisten escasa importancia para la flauta. En la séptima, la breve intervención de este instrumento sirve para reforzar a la doble octava al tenor, quien canta *Mittit crystallum suam sicut buccellas*. Estos veintiún compases se caracterizan por la inestabilidad tonal. Tras varias modulaciones y dominantes secundarias a *si bemol* mayor, *do* menor, *si bemol* mayor de nuevo, *mi bemol* mayor y *do* menor, por fin se establece de manera contundente la tonalidad principal del salmo. A partir de aquí, solista y coro acompañan al verso *ante faciem frigoris eius quis sustinebit* en una combinación de texturas en que las voces a veces se responden en estilo fugato y otras discurren en paralelo. De manera similar se comporta la siguiente sección del movimiento. No hay ninguna intervención de la flauta y se mantiene inestable tonalmente pasando por *sol* menor, *do* menor y *la bemol* mayor, para finalizar en una semicadencia a *sol* menor. El texto que acompaña es *emittet verbum suum, et liquefaciet ea: flabit spiritus eius, et fluent aquae*. Si bien al principio el coro responde a las intervenciones del solista, la sección finaliza con las cinco voces cantando juntas en textura homofónica.

En la sección novena el cambio de tonalidad a *si bemol* mayor es abrupto. De aquí al final del movimiento se mantendrá estable la tonalidad principal de la obra. De nuevo destaca el carácter solístico de la flauta, con la utilización constante de los motivos utilizados en la introducción instrumental entre los compases 9 y 17 (ver Fig. 2). Al finalizar esta sección, Garay combina la melodía del tenor, que canta *Qui annuntiat verbum suum Jacob: iustitias et iuditia sua Israel* ornamentada, con apoyaturas de gran interválica, junto con los motivos en tresillos y seisillos de carácter cromático de la flauta utilizados con anterioridad.

The image shows a musical score for Flauta and Tenor, measures 165-170. The Flauta part is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features several measures of triplets and sextuplets, indicating ornate passages. The Tenor part is written in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics for the Tenor part are: 'ti-ti-as et iu-di-ti-a su-a Is-ra-el su-a Is-ra-el'. The Flauta part has lyrics: 'el su-a Is-ra-el su-a Is-ra-el'.

Fig. 8. *Lauda, Jerusalem, Dominum*, Primer movimiento *Andante*. Compases 165 a 170. La flauta y el tenor solista cantan la misma melodía, ornamentada de manera muy diferente, lo que otorga un carácter singular a cada una de las voces²².

El movimiento finaliza con una sección de veintiún compases en que se expone el verso *Non fecit taliter omni nationi: et iuditia sua non manifestavit eis*. La intervención de la flauta es prácticamente nula, tan solo cuatro compases en que dobla y refuerza al tenor del coro. Destaca la entrada en fugato de las voces, que se realiza en varias ocasiones, y que finaliza en una escritura homofónica del coro al final de cada frase. La estabilidad tonal y la textura clara de la escritura coral e instrumental ayudan a finalizar el movimiento con la grandeza y magnificencia expresadas en el texto.

²² Igual que en el ejemplo anterior, he transcrito el *ossia* tal cual aparece en los manuscritos. Probablemente la versión preferida por el compositor sea la más grave.

Segundo movimiento: *Andante-Allegro*

El segundo movimiento, un *Andante-Allegro* también en la tonalidad principal de *si bemol* mayor, consta de un total de noventa y cuatro compases divididos en dos partes de treinta y nueve y cincuenta y cinco compases respectivamente. El *Andante* está escrito en un compás de 3/4 y en él se exponen los versos *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper*. El *Allegro vivo* está escrito en un 2/4 y corresponde al final del texto *et in saecula saeculorum. Amen*. Al igual que en el primer movimiento, el papel de la flauta es esencial. El compositor asturiano explota principalmente el registro medio-agudo del instrumento, dulce y penetrante a la vez, lo que permite a la flauta destacar dentro de la masa sonora, a la vez que empastar con la voz grave del tenor.

En el *Andante* no hay ninguna intervención del coro, el solista canta acompañado por los instrumentos, principalmente por la flauta. Si bien en ocasiones la función de este instrumento es la de reforzar a la voz, Garay le otorga numerosas intervenciones como solista, como en la pequeña introducción instrumental de cuatro compases en que expone el tema que posteriormente será elaborado por el tenor, mientras violines y bajo proporcionan el soporte armónico:

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Bajo continuo (Cello/Double Bass). The score is for the first four measures of the second movement, 'Andante', from the piece 'Lauda, Jerusalem, Dominum'. The Flauta part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 1, followed by *fp* (fortissimo piano) in measure 2, and *f* (fortissimo) in measure 4. The Bajo continuo part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a dynamic marking of *p* in measure 1 and *f* in measure 2. The Flauta part features melodic lines with eighth and sixteenth notes, while the Bajo continuo provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

Fig. 9. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Segundo movimiento, primera parte *Andante*. Compases 1 al 4. La flauta expone el tema que posteriormente será cantado por el solista.

La estructura de este *Andante* es cuadrada. Los treinta y nueve compases se ordenan en seis secciones de seis u ocho compases organizadas por el movimiento armónico y cadencial, lo que ayuda a encuadrar el texto. La armonía es sencilla y clara, pero evitando ser simplista. La cuarta sección, por ejemplo, se caracteriza por la inestabilidad tonal mediante la utilización de dominantes secundarias sin resolver a *fa* mayor, *sol* menor y *re* menor, para finalizar en una semicadencia a *sol* menor, tonalidad de la sección siguiente. En medio de dicha inestabilidad tonal, la flauta vuelve a tener un papel relevante en ausencia del tenor.

EL USO DE LA FLAUTA EN LA CATEDRAL DE GRANADA EN EL SIGLO XVIII: LAUDA,
JERUSALEM, DOMINUM, DE RAMÓN GARAY

The score for measures 18-23 shows the flute as the primary melodic voice. It features intricate sixteenth-note patterns and trills. The violin parts and the basso continuo provide a steady harmonic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Fig. 10. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Segundo movimiento, primera parte *Andante*. Compases 18 a 23. La flauta canta como solista en una sección tonalmente inestable y sin intervención de la voz.

Incluso cuando el cometido de la flauta es el de acompañar o reforzar la armonía, la intención de Garay es claramente la de otorgarle protagonismo gracias a la ornamentación de su línea melódica. En la sexta sección, y última de este *Andante*, puede observarse cómo la utilización de escalas y terceras ornamentales en el instrumento solista embellece la función armónica del acompañamiento instrumental. Finaliza con una rotunda semicadencia a la dominante de la tonalidad principal, lo que prepara la grandiosidad del *Allegro vivo*, segunda parte de este movimiento.

The score for measures 32-39 shows the flute playing a more rhythmic, eighth-note pattern that supports the violin parts. The violin parts play a steady harmonic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Fig. 11. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Segundo movimiento, primera parte *Andante*. Compases 32 a 39. La flauta aporta el soporte armónico junto a los violines, pero ornamentando su voz.

El *Allegro vivo*, parte final de este salmo, acompaña al texto *et in saecula saeculorum. Amen*. Garay utiliza todos los recursos a su alcance para ajustar la majestuosidad de la música al significado del texto. La elección del tempo rápido, la textura homofónica en la intervención del coro junto al uso del unísono, lo que ayuda a aumentar la sensación de masa coral, y la sencillez, pero a la vez acertada elección de la armonía, hacen este final sobrecogedor. Imagínese este salmo sonando en la catedral de Jaén o Granada. Sin duda el compositor avilesino fue muy consciente a la hora de escribirlo del contexto en que iba a interpretarse.

La estructura de este *Allegro vivo* es clara, y de nuevo está delimitada por recursos musicales como la armonía, las cadencias y la textura. Se inicia con una breve introducción instrumental de cinco compases en un estable *si bemol* mayor que desemboca, mediante una cadencia perfecta, en la entrada del coro, quien canta el texto durante siete compases en la tonalidad principal y en textura homofónica. Otros siete compases siguen a este pasaje, la única intervención solística del tenor en este *Allegro vivo*, quien repite el verso para intensificar su sentido. La armonía bascula entre *si bemol* mayor y su dominante *fa* mayor, mediante dominantes pasajeras que finalizan en una semicadencia a la dominante de *si bemol* mayor en el último compás de esta sección. La flauta está totalmente ausente en estas dos secciones del *Allegro* en que hay intervención de las voces.

La cuarta sección del movimiento reviste múltiple interés. Diseños de cuatro compases se enlazan uno detrás de otro en una sucesión de modulaciones en las tonalidades de *si bemol* mayor, *do* menor, *la bemol* mayor, de nuevo *si bemol* mayor y *sol* menor. Destaca la utilización al unísono de la masa coral, tenor solista incluido, que realiza notas tenidas de cuatro compases. A la par la flauta canta, sobre la nota tenida del coro, dos motivos casi idénticos de dos compases cada uno, siendo el segundo una repetición a la octava grave, ligeramente variada, del primero. La flauta juega un papel principal en este pasaje, mientras violines y coro aportan la base armónica. Resulta curiosa la utilización del instrumento solista en esta sección, que debe realizar motivos en semicorcheas en un tempo rápido en mitad de una masa sonora importante. El papel de la flauta solicita del instrumentista una técnica bastante elaborada debido a la velocidad y a la necesidad de un volumen sonoro que le permita sobresalir en medio de las voces y del resto de instrumentos.

EL USO DE LA FLAUTA EN LA CATEDRAL DE GRANADA EN EL SIGLO XVIII: LAUDA,
JERUSALEM, DOMINUM, DE RAMÓN GARAY

The image displays a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Tenor, and Bajo continuo (Bass continuo). The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system covers measures 58 to 64, the second 64 to 70, the third 70 to 76, and the fourth 76 to 79. The Flauta part is characterized by rapid, arpeggiated eighth-note patterns, often marked with 'tr' (trills). The Tenor and Bajo continuo parts provide a slower, more sustained accompaniment with longer note values. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. Measure numbers are indicated at the beginning and end of each measure.

Fig. 12. *Lauda, Jerusalem, Dominum*. Segundo movimiento, segunda parte *Allegro vivo*. Compases 58 a 79. La flauta destaca por su motivos rápidos en medio de una masa coral e instrumental de valores mucho más largos.

La última sección del *Allegro vivo* consta de nueve compases. Solista y coro repiten cuatro veces la palabra *Amen*, rompiendo el unísono anterior, pero manteniendo la textura homofónica mediante un movimiento armónico cadencial insistente de V-I-II-V-I en *si bemol* mayor, que podría dar por terminada la pieza. La flauta continúa con su papel solístico mediante motivos arpegiados en semicorcheas. Sin embargo, a este pasaje añade el compositor seis compases a modo de coda instrumental en que la flauta y los violines tocan al unísono sobre un acorde de tónica de la tonalidad principal sin intervención de las voces.

The image displays a musical score for four instruments: Flauta (Flute), Violín 1º (Violin I), Violín 2º (Violin II), and Bajo continuo (Cello/Double Bass). The score is divided into two systems, covering measures 80 to 88. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The flute part is marked with a forte (f) dynamic at the beginning and continues with a soloistic line. The violin parts provide harmonic support, with dynamics alternating between forte (f) and piano (p). The basso continuo part follows the harmonic structure, also marked with forte (f) dynamics. The score concludes at measure 88.

Fig. 13. *Lauda, Jerusalem, Dominum*, Segundo movimiento, segunda parte *Allegro vivo*. Compases 80 a 88. El papel solístico de la flauta se mantiene hasta el final de la obra, como muestra esta última sección del movimiento.

CONCLUSIONES

El salmo *Lauda, Jerusalem, Dominum* es sin duda un claro ejemplo del repertorio eclesiástico del último cuarto del siglo XVIII en el que se observa la influencia del clasicismo vienés. La nítida estructura de la pieza en base al movimiento armónico y cadencial, la perfecta correspondencia entre melodía y texto, el uso de todos los recursos musicales al alcance del compositor con la evidente intención de potenciar el sentido de las palabras, son un reflejo del estilo compositivo de Garay.

En cuanto al uso que hace de los instrumentos, la escritura idiomática de la flauta, instrumento protagonista, es un reflejo de la mano experta de un sinfonista. Y es que el estilo musical de Ramón Garay puede encuadrarse sin lugar a dudas dentro de la corriente estética de la Ilustración y del Clasicismo europeo. Garay bebe sus fuentes en el sinfonismo de Joseph Haydn, cuyas obras estuvieron presentes en gran parte de los archivos civiles y religiosos de nuestro país, incluida la institución religiosa para la que trabajaba.

La flauta es utilizada de manera magistral en este salmo en su registro medio y grave, ahí donde se hace más evidente la dulzura de su timbre, que se acopla a la perfección con el timbre de la voz tenor. La escritura instrumental demanda del instrumentista un dominio importante del instrumento a nivel técnico, pero sobre todo a nivel expresivo, pues la flauta no se limita a acompañar, sino que se erige como protagonista absoluta en muchos momentos de la obra, tanto del *Andante* como del *Andante-Allegro vivo*. Por otra parte, y como ya se ha señalado anteriormente, dicha escritura exige un tipo de flauta determinado que estaba imponiéndose en Europa en la época: una flauta clásica más evolucionada que el traverso barroco, capaz de alcanzar el *do* grave en su tesitura y de ejecutar con agilidad pasajes cromáticos, es decir, una flauta con el pie extensible y con el añadido de varias llaves que facilitarían el cromatismo. Este dato es revelador, puesto que nos permite deducir que este tipo de instrumentos llegaron al sur de la península en el mismo momento en que estaban extendiéndose por nuestro vecino país galo, es decir, a finales del siglo XVIII o principios del XIX, que es la fecha en que suponemos se escribió este salmo.

REFERENCIAS

- Arias del Valle, R. (1982). Ramón de Garay, Maestro de Capilla. *Papeles de Música*, (17), 66.
- Bate, P. (1979). *The Flute*. Londres: Ernest Benn.
- Capdepón Verdú, P. (2011). Ramón Garay (1761-1823), maestro de capilla de la catedral de Jaén. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*. (17), 1-27.
- Capdepón Verdú, P. (2014). *El compositor asturiano Ramón Garay (1761-1823)*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Capdepón Verdú, P. (2018). La transición al siglo XIX en la Catedral de Jaén: el maestro de capilla Ramón Garay (1761-1823). *Cuadernos de Investigación Musical*, (6), 156-194.
- Devienne, F. (1794). *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte*. Paris: Ibault.
- Jiménez Cavallé, P. (1987). En torno a la vida y obra del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de diez sinfonías, Ramón Garay. *Códice*, (2), 15-23.
- Jiménez Cavallé, P. (1991). *La música en Jaén*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- Jiménez Cavallé, P. (1996). *Ramón Garay: Sinfonías n. 5, 8, 9 y 10*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Jiménez Cavallé, P. (1998). *Documentario musical de la catedral de Jaén I. Actas capitulares*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Jiménez Cavallé, P. (2000). Garay, Ramón. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana Vol. V* (pp. 376-378) Madrid: SGAE.
- Jiménez Cavallé, P. (2009). La Capilla de música en la catedral de Jaén y su evolución histórica. *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, (7), 97- 117.
- Jiménez Cavallé, P. (2010). *Documentario musical de la catedral de Jaén II. Documentos de secretaría*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Jiménez Cavallé, P. (2011). *Ramón Garay (1761-1823). Un clásico, autor de 10 sinfonías*. Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- López-Calo, J. (1991). *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- López-Calo, J. (1993). *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- López-Calo, J. (2005). *Documentario musical de la Capilla Real de Granada. Vol 1. Actas capitulares*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Martín Moreno, A. (2007). *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.
- Medina Crespo, A. (2009). *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Jaén*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Peris Lacasa, J. (1993). *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.