

Cuadernos del Iregua



Número 2. Diciembre de 2002. Depósito Legal: L.R. 131-2001
Promotor y Editor: El Arco La Villa (Nalda-La Rioja)

Villa de Nalda

**FRANCISCO JAVIER GARCÍA FAJER, *EL ESPAÑOLETO*,
Y SU ÓPERA *POMPEO MAGNO IN ARMENIA***

Tomás Garrido

Compositor y músico

RESUMEN: *Tomás Garrido es el compositor y músico que ha interpretado con más frecuencia obras de García Fajer y que ha recuperado su ópera con el patrocinio de PANAL, Ayuntamiento y Gobierno de La Rioja. En este artículo da cuenta de la música de los siglos XVIII y XIX, de la figura del Españolito y de su obra. Muy especialmente de la ópera citada, de la forma de su recuperación y de sus partes, tanto de la partitura como del libreto.*

INTRODUCCIÓN

A partir del S. XIX, la música española en su conjunto ha estado relegada a un segundo plano no sólo en España dentro del patrimonio cultural general, sino en la escena musical internacional. Esto es debido a varias y complejas causas pero dos de ellas muy determinantes: la desamortización de Mendizábal que relegó y acabó con uno de los legados musicales más importantes y de mayor arraigo en España, el religioso, y el que no existieran en España editoriales de música que divulgasen nuestras obras tanto del pasado como del presente.

No hay que olvidar que la iglesia ha sido en España, sin lugar a dudas, el principal centro generador de música. Los colegios de infantillos que dependían de las catedrales funcionaban como verdaderos conservatorios donde se formaba la gran mayoría de los músicos españoles hasta bien entrado el siglo XIX, y la pérdida de poder económico que sufrió la iglesia con las desamortizaciones, especialmente la de 1835, influirá de forma muy negativa en la producción musical, disminuyendo el número de músicos; y en la formación, desapareciendo los centros de infantillos y perdiéndose las escuelas compositivas y el oficio musical que existía anteriormente, problemas sólo subsanados en parte por la creación de los conservatorios, el primero de ellos en 1830 en Madrid a iniciativa de la reina María Cristina.

De los países pertenecientes a la Comunidad Europea seguramente es España el único que aún tiene una gran parte de su patrimonio musical inédito en los diferentes archivos y bibliotecas, los manuscritos de los compositores. Se desconoce, por tanto, qué valor tiene esta música ya que, en su gran mayoría, nunca se ha editado ni escuchado en concierto.

En las últimas décadas asistimos, no obstante, a un renacer en la recuperación de este patrimonio musical español y a darle su justo valor en el conjunto de la cultura musical europea, donde compositores como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria o Manuel de Falla ya han sido aceptados dentro de la máxima categoría que se atribuye a los músicos. Sin embargo, en este renacer de la música

española todavía hay un período que permanece en un cierto olvido y menosprecio, el comprendido entre mediados del siglo XVIII y XIX, a pesar de que cada vez hay más musicólogos que se dedican a su estudio.

Seguramente, al olvido de los músicos españoles de esta época ha contribuido también el hecho de que en ese momento están los considerados por los historiadores como la cumbre de la música europea, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini y los románticos alemanes, un grupo tan importante que desgraciadamente ha anulado a todos los demás, al margen de su calidad, debido a la gran presión que la cultura alemana, cual dictadura de pensamiento único, ha ejercido durante los siglos XIX y XX no sólo en música.

Esta situación, en muchos casos injusta, se ha cebado especialmente con la música española, ya que en otros países, aun reconociendo la gran diferencia con los grandes, no ha existido complejo para mostrar sus compositores, muchos de ellos verdaderos segundones. Así, durante la segunda mitad del s. XVIII, un período en el que en España se conocía muy bien la música europea, sobre todo Haydn (según el musicólogo A. Martín Moreno "España es la primera nación que se interesó por la música de Haydn, cuando todavía era un desconocido, antes de convertirse en el símbolo musical de la Ilustración en toda Europa"¹), entre los grandes compositores españoles de este periodo: Rodríguez de Hita, Soler, Nebra, Lidón, el poeta y músico Tomás de Iriarte o los italianos españolizados 'Boquerini' y Brunetti, está Francisco Javier García Fajer, llamado en Italia *Lo Spagnoletto*, uno de los músicos más importantes de la historia de la música española

BIOGRAFÍA²

Francisco Javier García Fajer, *detto lo spagnoletto*, nacido en el pueblo riojano de Nalda el 2 de diciembre de 1730³, comenzó su formación musical como cantor en el colegio de Infantes de la Seo de Zaragoza durante cinco años con el maestro de capilla José Lanuza. Hacia 1740 marcha a Nápoles, que en esos momentos era una de las vanguardias musicales del momento, y prosigue sus estudios en el Convictorio della Pietà dei Turchini. Según el musicólogo Juan José Carreras, uno de los primeros estudiosos modernos de la obra de García Fajer, parece ser que esta formación, aunque no está documentada, la realizó con los profesores Fago y Brunetti.

En Italia fue maestro de capilla de la catedral de Terni (Umbría) hacia 1752, año en el que está fechado el oratorio de tema bíblico *Tobia*. Con 22 años, García Fajer compone esta obra sobre texto de Giovanni Batista Visconti cuyo manuscrito se

¹ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española- Siglo XVIII*. Madrid: AM, 1985.

² Todos los datos biográficos están tomados de: Juan José Carreras López, *La música en las catedrales durante el siglo XVIII, Francisco J. García "el Spagnoletto" (1730-1809)*, IFC, Zaragoza, 1983. "García Fajer, Francisco Javier", *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo V, pag. 448-9, Madrid 1999. Raúl Fraile Jiménez: *F. J. García Fajer (1730-1809): hacia una biografía crítica*, Berceo nº 138, pag. 173-182, Logroño, 2000.

³ Según la partida bautismal localizada por la musicóloga Linne Kurzeknabe en el transcurso de sus investigaciones sobre el sobrino de García Fajer y también músico, Antonio García Carrasquedo. Hasta la localización de esta partida bautismal, figura erróneamente en las biografías el año de 1731.

conserva en la biblioteca de la Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de Amigos de la Música) de Viena al menos desde 1830 y en cuya portada dice: *Tobia/oratorio a quattro voci/con violini e viola/1752/del sig. Francesco Saverio Garcia Spagnolo*; pero la obra formó parte también del repertorio de Santa María in Vallicella, la iglesia que estaba junto al oratorio de San Felipe Neri de Roma, donde se interpretó al menos en tres ocasiones, 1770, 1773 y 1791. Este oratorio, según algunos historiadores, es una de las primeras obras de la historia de la música donde aparece escrito por primera vez un *crescendo* y un *diminuendo* musical en la partitura.

Original para cuatro voces y orquesta de cuerda es un oratorio de tipo *idílico* basado en el pasaje bíblico de la historia de Tobías; historia muy utilizada durante el s. XVIII para los oratorios, entre los cuales destaca *Il ritorno di Tobia* de F.J. Haydn. Éste de García Fajer, extenso y lleno de detalles de gran interés musical con abundantes cambios de *tempo* y carácter y a pesar de su claro estilo napolitano, contiene numerosas referencias armónicas, melódicas y rítmicas a la música española, como, por ejemplo, la 3ª aria de la 2ª parte que nos recuerda a las famosas seguidillas boleras tan en boga en el XVIII.

Consta de dos partes, cada una de ellas con una obertura y seis números vocales estructurados en forma de recitativo-aria encomendados a los personajes de Tobías padre, Ana, Tobías hijo y Ángel que seguramente cantaron intérpretes masculinos ya que las mujeres tenían prohibida su participación en las iglesias; el oratorio finaliza con un coro concertante a modo de conclusión moral muy al estilo de la época. Su escritura vocal es virtuosa, compleja, en el estilo del *bel canto* con abundancia de coloraturas, muy típica de la música napolitana de esta época que solían interpretar los castrados.

En 1754 está fechado otro oratorio titulado *La Susanna*, hoy en día en paradero desconocido. Posteriormente, parece ser que García Fajer residió en Roma; al menos en esta ciudad están fechadas y estrenadas, entre 1754 y 1756, todas sus óperas: tres bufas *La finta schiava* (1754), *La pupilla* (1755), *Lo scultore deluso* (1756) y una seria: *Pompeo Magno in Armenia* (1755), representándose todas ellas en años sucesivos en numerosas ocasiones.

Sus óperas se divulgaron ampliamente por Europa; así por ejemplo, el 13 de mayo de 1767 se representó en Bonn su ópera bufa *La finta schiava* donde cantó uno de los papeles, *Dorindo*, el padre de Ludwig Van Beethoven, Johann, célebre barítono. Por entonces la fama de F. J. García Fajer era grande y adquirió el sobrenombre de *lo spagnoletto*.

En 1756 regresó a España, siendo nombrado el 20 de marzo de ese mismo año maestro de capilla de la catedral de La Seo en Zaragoza, en sustitución de José Lanuza, debido a la fama que traía de Italia, ocupando permanentemente dicho cargo hasta su muerte y desarrollando una gran actividad como compositor, profesor, e influyente reformador de la música litúrgica, actividad ésta que le ocupó los últimos decenios del S. XVIII y principios del S. XIX; influencia que además se extendió por toda España pasando, incluso, a las diócesis de Hispanoamérica.

Como profesor creó una gran escuela de compositores aragoneses surgidos de su magisterio en el colegio de infantillos de La Seo zaragozana, tarea en la que a partir de 1784 fue ayudado por su alumno Baltasar Juste, que se extendieron a diferentes catedrales de toda España. Así entre ellos están, Pedro Aranaz, Francisco Secanilla,

Julián Prieto, Ramón Cuellar, Juan Antonio García Carrasquedo, José Ángel Martinchique Nicolás Ledesma y sobre todo Mariano Rodríguez de Ledesma, quien seguramente es el músico español más importante de la primera mitad del s. XIX; músicos que se irradiaron por toda España ocupando importantes magisterios de capilla en Cuenca, Calahorra, Pamplona, Teruel, Oviedo, Santiago de Compostela, Santander, Valladolid y en el caso de Rodríguez de Ledesma, después de su larga estancia en Londres, la plaza de maestro de la Real Capilla de Palacio en Madrid (quizás el puesto más codiciado de la música religiosa en España) entre 1836 y 1847; por otro lado, Secanilla y Julián Prieto fueron profesores de H. Eslava, que tanta importancia tuvo en la educación musical española durante la segunda mitad del XIX.

Al igual que ocurrió con el año del nacimiento de García Fajer, la fecha de su muerte también ha sido controvertida y confusa hasta que finalmente y gracias a un importante testimonio documental de la época, el diario de Faustino Casamayor y Caballos alguacil de Zaragoza, se ha podido establecer que fue el 9 de abril de 1809⁴.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA OBRA

La actividad musical del *Españoleto*, que nació dos años antes que J. Haydn y murió el mismo año, comienza de una manera explosiva, componiendo bien joven oratorios y óperas en el estilo más moderno y vanguardista del momento, y cambia sustancialmente la orientación musical al tomar posesión de su magisterio en La Seo zaragozana. A partir de este momento abandona la composición de la ópera y la música profana y se dedica en exclusividad a la música religiosa: *Villancicos*, *Oratorios*, *Salmos*, numerosas *Misas*, *Lamentaciones*, obras para todo tipo de necesidades litúrgicas y sobre todo *Responsorios* en latín en sustitución de los *Villancicos* en lengua romance que se divulgaron ampliamente por la mayoría de las catedrales españolas y algunas hispanoamericanas.

Con la llegada de García Fajer a Zaragoza se va a producir una paulatina e influyente renovación del repertorio sacro en castellano que culminará a finales de siglo influyendo en la mayoría de las catedrales del ámbito hispano. Como nos cuenta el profesor Carreras en uno de sus trabajos sobre este músico: "A partir de 1793 se interesa por la reforma del repertorio litúrgico, especialmente por la reintroducción de los responsorios de Navidad en lugar de los tradicionales villancicos, labor por la que se interesarían otras catedrales españolas hasta bien entrado el siglo XIX"⁵.

Este asunto de la vuelta a los textos latinos en detrimento de los vernáculos unido a su estilo italianizante de la música sacra, originaría más adelante que García Fajer fuera acusado de forma ambigua y generalizada por los musicólogos españoles de tendencia nacionalista de finales del XIX y principios del XX, como R. Mitjana e H. Inglés, de ser el responsable de la decadencia del repertorio religioso en lengua castellana, acusación realizada con total injusticia y sin ninguna verdadera razón como

⁴ Sobre este particular véase: Raúl Fraile Jiménez, *op. cit.*

⁵ Juan José Carreras López, "García Fajer, Francisco Javier", *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo V, Madrid 1999.

ha demostrado el profesor Carreras en su libro sobre García Fajer⁶, y esperamos que se siga demostrando también en los trabajos que, parece ser, continúan algunos de sus alumnos como Raúl Fraile.

Pero la importancia de García Fajer en el desarrollo de la música sacra española, aunque está aún a falta de un gran y profundo estudio, es también muy evidente si pensamos en la hornada de compositores que salieron de su magisterio en el colegio de La Seo zaragozana formando una verdadera escuela compositiva con una gran formación musical, como demuestran las obras que de ellos se han recuperado modernamente, y la influencia que ejercieron en las numerosas catedrales que ocuparon.

Sobre la italianización de la música sacra que se le achaca a García Fajer, hay que decir que ésta empezó en España mucho antes, sobre todo en el caso de los villancicos o cantadas y los oratorios, tal como cuenta Subirá⁷ y más recientemente Alvaro Torrente y el profesor Carreras en los trabajos que han publicado sobre los Villancicos y Cantadas⁸. Lo que el *españolito* trae de Italia, que algunos compositores italianos contratados por Felipe V y Fernando VI ya estaban desarrollando previamente en España, es el nuevo estilo napolitano, evolucionado del Barroco, que se estaba poniendo de moda en toda Europa: una mayor sencillez en el tratamiento instrumental y armónico y una mayor simetría en las líneas melódicas, en detrimento, en el caso español, del estilo severo tradicional que imperaba en la mayoría de la música sacra o de la presencia de elementos populares en el caso de los villancicos.

En cuanto a la vuelta a la liturgia romana y los textos en latín en perjuicio del castellano, es cierto que García Fajer es utilizado como ejemplo en muchas catedrales de España e Hispanoamérica, pero esta postura no resulta tan determinante como se ha dicho posteriormente. Los villancicos en castellano se siguen componiendo en gran número hasta mediados del XIX: los archivos catedralicios están llenos de centenares de ellos, o sólo hay que echar un vistazo al *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional (S. XVIII-XIX)*; inclusive, uno de los alumnos de García Fajer, Secanilla, publica en Valladolid en 1818-19-20 y 1821 varias colecciones de villancicos en castellano.

Varias razones debieron influir en García Fajer para suprimir paulatinamente el castellano de las obras sacras y sustituir los villancicos por responsorios en latín; entre otras, una vuelta a los postulados de la iglesia Romana, que obligaba a utilizar el latín en toda la liturgia incluida la música cantada - el uso de las lenguas vernáculas en la música sacra estaba regida en un Bulario del Papa Benedicto XIV, tomo 18, tratado de música, que obligaba al uso del latín en toda la liturgia y "reprende el cantarse en la iglesia en letra romance", como dice García Fajer en una carta enviada al cabildo de Málaga⁹ - y otra no menor la degeneración que venían sufriendo los villancicos tanto en los textos como en su interpretación y el mal efecto que esto producía en los actos religiosos.

⁶ Juan José Carreras López, *La música en las catedrales durante el siglo XVIII*, Francisco J. García "el Españolito" (1730-1809), IFC, Zaragoza, 1983.

⁷ José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, Barcelona, 1953.

⁸ *La música en España en el siglo XVIII*: Juan José Carreras: *De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad*; Alvaro Torrente: *Las secciones italianizantes de los Villancicos de la Capilla Real, 1700-1740*. CUP, Madrid, 2000.

⁹ Antonio Martín Moreno, , *op. cit.*, p. 140.

Subirá nos transmite un testimonio sobre el villancico: "...y aunque en la iglesia donde se cante se haya otra vez ya oído, suele ser tal la confusión y bulla de los instrumentos, y los gritos de los cantores, que la propia algarabía y ruido haga olvidar el si ya otra vez se ha cantado, suponiendo que por la letra nunca se podrán conocer, porque jamás se puede percibir"¹⁰.

Con todo, no hay que olvidar que García Fajer previamente había realizado bastantes obras en castellano. El profesor Carreras nos habla que si los villancicos están ausentes de su producción, existen, sin embargo, numerosos oratorios en castellano dedicados a Santo Dominguito de Val que se interpretaron en Zaragoza entre 1757 y 1787 o una treintena de arias sacras con texto en castellano que se conservan en Zaragoza "y se interpretarían frecuentemente como interpolaciones en la misa latina tras la lectura de la epístola, durante el ofertorio o la comunión, a manera de pequeños conciertos espirituales"¹¹.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA ÓPERA EN ESPAÑA

Aunque las óperas de García Fajer pertenecen al ámbito de la ópera italiana (están compuestas en Italia sobre textos italianos y representadas por primera vez en Roma) me parece más oportuno ofrecer aquí un panorama de la ópera en España que en Italia ya que sobre la ópera en este país se ha escrito muchísimo (prácticamente está todo dicho) mientras que sobre la ópera en España está casi todo por investigar; además nos ayudará a entender mejor que ocurría con los autores españoles que querían hacer ópera ya que si la música española está relegada en su conjunto es quizá la ópera, dentro los diferentes estilos musicales, la que más ha sufrido el olvido dentro de la música española. Los músicos italianos dominaron siempre los teatros españoles e impusieron el repertorio italiano en detrimento del español aunque este hubiese sido compuesto sobre textos italianos.

Existe, por tanto, la creencia generalizada de que en España apenas ha existido ópera compuesta por españoles, y no solo lo cree el ilustrado ignorante en música, sino que inclusive el crítico, el aficionado, el entendido, el conocedor del mundo operístico también lo piensa.

En 1791, como introducción al estreno del melólogo de D. Tomás de Iriarte *Guzmán el bueno*, la actriz M. del Rosario Fernández "La Tirana" recitaba unos versos de Comella: "No faltaron héroes españoles célebres por sus generosos hechos ni autores que supieran tratar esos asuntos con arte, aunque muchas personas de nuestro país solo aplauden lo extranjero"¹².

Desde el S. XVII hasta el cierre del Teatro Real en el S. XX los músicos italianos decidieron y dominaron a su antojo las producciones operísticas en España arrinconando las composiciones de los músicos nativos. Los compositores españoles tuvieron que escribir y titular sus obras en italiano o hacer como Tomás Bretón que tuvo

¹⁰ José Subira, *op. cit.*

¹¹ Juan José Carreras López, "García Fajer, Francisco Javier", *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo V, Madrid 1999.

¹² José Subirá, *El poeta-compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, IEM, Barcelona, 1949-1950, 2 tomos.

que traducir completamente al italiano su Opera en castellano *Los amantes de Teruel*, convirtiéndola en *Gli amanti di Terolo*, para poder estrenarla en el Teatro Real de Madrid.

Sin embargo, compositores como Hidalgo, Durón, Literes, Ferreira, Terradellas, García Fajer, Nebra, Rodríguez de Hita, Lidón (que remarca en la portada de su Opera *Glaura y Cariolano* "ensayo en nuestro idioma castellano de la gran ópera seria italiana"), Martín y Soler, Sor, Gomis, Carnicer, Genovés, Eslava, Barbieri, Arrieta, Gaztambide, Bretón, Chapí, Albéniz, Granados, y un largo etc. de compositores ya en el S. XX, compusieron óperas.

José Subirá¹³ nos cuenta que la palabra ópera aparece por primera vez en España a finales del S. XVII; a principios de 1698 consigna una *fiesta de ópera*, y semanas más tarde una *ópera cantada*. Los nombres que los músicos españoles aplican a este género en un principio es diverso: *zarzuela*, *comedia con música*, *representación en dos jornadas*, *égloga piscatoria*; más tarde lo llamarán *melodrama al estilo ytaliano*, *drama músico u ópera scénica en estilo ytaliano*, *drama en música*, *drama armónico*, *drama jocoso en música*, *ópera dramática*, *ópera jocosa*, *serenata scénica*, hasta la denominación generalizada en el XIX de *Opera española* o *Zarzuela*, que como significaba un anuncio al respecto "los versos que no estén dedicados al canto serán representados, según 'constumbre' de la que no ha querido apartarse el compositor".

La necesidad de recuperar la ópera española y situarla en el contexto general de la música europea es fundamental para entender la historia de la música no sólo española sino también europea.

POMPEO MAGNO IN ARMENIA, ópera en 3 actos, 1755

Dentro de la actividad operística que García Fajer desarrolla en Roma entre los años 1754-56 surge esta ópera seria, la única que compondría, titulada *Pompeo Magno in Armenia*. Es también la única de este autor que se conserva en la actualidad en partitura completa.

La música pertenece al estilo italiano de transición entre el barroco y el clasicismo (también llamado estilo 'internacional') con abundante y compleja coloratura en el tratamiento vocal y simplificación de las líneas orquestales, similar a su conocido oratorio *Tobia*. Una música de bellas líneas melódicas que preludia el estilo italiano que se desarrollaría en el clasicismo y una de cuyas cumbres es el *Idomeneo* mozartiano.

Hasta hace poco tiempo se creía que la partitura de esta ópera, como las de las otras tres, estaba perdida ya que solo se conservaban los libretos y fragmentos aislados incompletos de la parte musical; fue el musicólogo hispanista Robert Stevenson quien localizó un ejemplar completo de la partitura de la ópera en la biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda de Lisboa, ejemplar realizado por un copista de la época (seguramente el mismo que realizó la copia existente en Viena de *Tobia*) para la colección de partituras de ópera del rey portugués Joao V.

¹³ José Subira, *op. cit.* y *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, CSIC, IEM, Madrid, 1950

Cuadernos del Iregua

En la portada de esta partitura figura:

Alle Dame/1755/Pompeo Magno in Armenia/Del Sig./Francesco Garzia detto lo Spagnoletto.

Esta ópera, cantada en italiano, es *un drama per música* en tres actos estrenada en los carnavales de 1755 en el teatro delle Dame de la capital romana, tal como consta en el libreto existente en la biblioteca Santa Cecilia de Roma de la siguiente forma:

POMPEO MAGNO/IN ARMENIA/drama per musica/di Anastasio Guidi/romano/da rappresentarsi in Roma/nel corrente carnevale dell'anno/MDCCLV/nel Teatro delle Dame/dedicato/alle medesime/in Roma/Generoso Salomoni/con licenza de' superiori.

Según el libreto, los diferentes colaboradores escénicos fueron:

Direttore de Balli (director de bailes): Domenico Minelli d'Addati. *Maestro di scherma* (maestro de esgrima): Cesare Marettoni. *Direttore e disegnatore delle Scene e Decorazioni* (director y diseñador de la escena y decorados): Antonio Stoppani. *Primo pittore delle medesime* (primer pintor de la misma): Pietro Mengoni. *Inventore degli Abiti da Uome* (creador del vestuario masculino): Giuseppe Pedocca. *Da Donna* (del femenino): Carlo Brogi Romano.

Los personajes de la ópera y los cantantes que intervinieron en el estreno romano figuran como:

POMPEO, Console e Capitano dell'esercito Romano (cónsul y capitán del ejército romano): *il Signor Giuseppe Aprile, virtuoso della Real Capella di Napoli.*

GIULIA, Figlia di Giulio Cesare, destinata sposa al sudetto (hija de Julio César y esposa destinada al susodicho): *Il Sig. Gio. Belardi, Virtuoso di Camera di S.A.S. Elettoral di Baviera.*

TIGRANE, Re di Armenia (rey de Armenia): *Il Sig. Pietro Paolo Carnoli Parmegiano, Virtuoso di Camera di all'attual servizio di S.A.S. l'Elettor Palatino del Reno.*

ARISIA, sua Figlia (su hija): *Il Sig. Francesco Aniboni.*

PRISCO, falso amico di Pompeo (falso amigo de Pompeyo): *Il Sig. Giuseppe Cimini.*

MUZIO, Tribuno del Campo Romano (tribuno del campamento romano): *Il Sig. Nicola Appoloni, Virtuoso dell'Eccellentis. Sig. Prencipe Panfili.*

Y más adelante figura:

La Musica è del Sig. Francesco Saverio Garzia (la música es del señor Francisco Javier García)

El libreto describe, así mismo, la decoración para los *Balli* (bailes) que hubo entre los actos, los bailarines que participaron, todas las mutaciones de escena de cada uno de los actos y un resumen de la historia. El argumento se resume en el libreto de esta manera:

"Son públicas en la historia romana los hechos ilustres del gran Pompeyo...

Es notorio pues, que tras tanta diversidad de naciones, que humilló el Imperio Romano, sometiese también a los armenios y obligara a pactar a su rey Tigrane, que tanto odiaba a la República junto con Mitrídate rey de Ponto, al cual uníale el

parentesco, aunque antes fuesen enemigos, como refiere Giustino Istorico en el libro 38, Rozzi en su Diccionario, Plutarco, Plinio y otros.

La acción del presente Drama se funda sobre la conquista hecha por los romanos de las Provincias y Reinos de Armenia bajo la dirección de Pompeo, que apenas conseguida la victoria llega repentinamente de Roma su esposa Julia, hija de Julio César, para efectuar con él las ya establecidas bodas, por lo que surgen los celos por parte de Arisia, hija de Tigrane, que de igual forma procura que Pompeo no conozca su amor, que ya sentía antes de la derrota; pero sabiendo que Pompeo está con Julia no quiere dar rienda suelta a su pasión, solamente deseosa de ayudar, espera cualquier ocasión para sustraerle del peligro en que lo pone Prisco, que se finge amigo de Pompeo, a causa de haber sido aborrecido por Julia; y viniendo amante de Arisia trama una traición, como se verá en la lectura del Drama.

La escena sucede en Artassata, capital de Armenia, antigua residencia real, y en el palacio de Tigrane apresado por los romanos."

Como se ve por la referencia anterior, son seis los cantantes que intervienen en la representación de esta ópera en las tesituras de: Pompeo, soprano; Giulia, soprano; Tigrane, tenor; Arisia, soprano; Prisco, soprano y Muzio, contralto; personajes que en su época fueron realizados, tanto los papeles masculinos como femeninos, por *castrati* (castrados) excepto el personaje de Tigrane.

La orquesta que interviene en la ópera se compone de:

2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, violines I, violines II, violas, violoncellos y contrabajos

La ópera se compone de tres actos y comienza con una obertura típicamente italiana en tres movimientos: *Allegro assai*, *Andante* y *Presto assai*.

El acto 1º es el más largo de la ópera y lo integran 10 escenas de las cuales 8 (1-2-3-5-6-8-9-10) están estructuradas en forma de recitativo seco-aria da capo¹⁴; la 10 tiene además un recitativo acompañado de orquesta y las escenas 4 y 7 sólo se componen de recitativo seco.

El acto 2º se compone de 12 escenas de las cuales 6 (3-4-5-7-10-11) están estructuradas en forma de recitativo seco-aria da capo; la escena 12 se compone de recitativo con orquesta-aria da capo; y las otras 5 escenas (1-2-6-8-9) sólo recitativo seco.

El acto 3º tiene 8 escenas y una 9ª que figura como 'escena última'. La 3 y 4 están estructuradas como recitativo seco-aria da capo; la escena 6 como recitativo con orquesta-aria da capo; la escena 2 como recitativo seco-cavatina; la 5 como recitativo

¹⁴ En música se llama 'recitativo' a un pasaje cantado que intenta emular la recitación teatral hablada y en el que se desarrolla la acción del drama. Si es 'recitativo seco' quiere decir que el cantante sólo está acompañado por el bajo continuo (un instrumento de teclado -clave u órgano-, un violoncello, un contrabajo y a veces el fagot) que tocan la armonía musical que acompaña al cantante de manera esquemática. Si es 'recitativo acompañado' significa que el cantante está acompañado de la orquesta, generalmente sólo de la cuerda.

Así como en los recitativos sólo se desarrolla la acción del drama, en las arias propiamente dichas sólo se expresan las emociones generales y estados anímicos, comparándolos frecuentemente con la naturaleza.

con orquesta-cavatina-recitativo seco; las escenas 1 y 7 sólo recitativo seco; la escena 8 recitativo con orquesta y en la escena última que cierra la ópera intervienen todos en un recitativo seco-coro final.

Aunque no se ha escuchado todavía nada de esta ópera se ve por el estudio de la partitura que es una obra de gran calidad musical semejante, a grandes rasgos, a lo conocido recientemente de su oratorio *Tobia* (obra que ha sorprendido por su gran calidad y dificultad vocal). Si en éste, como acompañamiento instrumental, sólo tenía una orquesta de cuerda, en el caso de la ópera se incrementa, además, con toda una importante sección de instrumentos de viento que configuran un orgánico instrumental con formato, para la época, de gran orquesta.

Su riqueza armónica e instrumental está a la altura de los grandes compositores de la época: Pórrora, los hijos de Bach, Gluck, Pergolesi, etc, y el virtuosismo vocal de tipo belcantista que alcanzan sus arias sólo es comparable al que en ese momento realizaban Farinelli, Händell, un poco más tarde Gluck y más tardíamente realizaría el gran príncipe de la música W. A. Mozart en sus óperas serias de estilo italiano o sus arias de concierto.

El interés artístico, cultural y musicológico por recuperar esta ópera es máximo y responde a varias necesidades (ya expresadas más arriba) además del hecho de dar a conocer poco a poco la música de este compositor riojano hoy día injustamente olvidado y que no se corresponde con la importancia que tuvo en vida.

Tomás Garrido

BIBLIOGRAFÍA

CARRERAS LÓPEZ, Juan José: *La música en las catedrales durante el siglo XVIII*, Francisco J. García "el Españolito" (1730-1809), IFC, Zaragoza, 1983.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José: "García Fajer, Francisco Javier", *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo V, pag. 448-9, Madrid 1999.

FRAILE JIMÉNEZ, Raúl: *F. J. García Fajer (1730-1809): hacia una biografía crítica*, Berceo nº 138, pag. 173-182, Logroño, 2000.

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

MICHELS, Ulrich: *Atlas de música I*, AA, Madrid, 1982.

SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, Barcelona, 1953.

SUBIRÁ, José: *El poeta-compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, IEM, Bcelona, 1949-1950, 2 tomos.

SUBIRÁ, José: *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, CSIC, IEM, Madrid, 1950.

VARIOS AUTORES: *La música en España en el siglo XVIII*: Juan José Carreras: *De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad*; Alvaro Torrente: *Las secciones italianizantes de los Villancicos de la Capilla Real, 1700-1740*. CUP, Madrid, 2000.

Presentación y partitura de la Ópera


 = 1755 =
 Pompeo Magno in Armenis.
 Del Sig.
 Francesco Sargia detto lo Spagnuolo

Scene IV
 Julia (Comp. e. Mag.) po' d'ogni le sguardo tu al Campo mi pre-
 sede il mio ritorno, si conduca al mio aspetto il re-
 mico Tiranno: Vor io voglio da l'abbri
 moi: scelga di mi e pinto o te morte o giu-
 dar fede al senso. il Conno obbediro minacie.