

NOTAS PARA UNA METODOLOGÍA DEL COMENTARIO DE LA PARTITURA

EMILIO CASARES
ANGEL MEDINA

La Historia de la Música tiene su fuente inicial en lo que hemos llamado a través de la historia, la **partitura**. La partitura sería como el cuadro para el historiador del arte, o como la propia obra literaria para el de la literatura, es decir, el punto de partida para el historiador. Cuando Wesprud en su **An Introduction to Musical History** señala que Historia de la Música es "La ciencia que explica la forma, causa, funcionalidad, valoratividad, espacio y tiempo del hecho musical conocido a través del documento básico, **la partitura**", está revelando el lugar privilegiado que en este arte y en su historia tiene la PARTITURA. Señalado esto, podríamos añadir que dado que la música es un arte esencialmente acústico, y es el oído el órgano a través del que nos llega, la **Audición** pasa a ser un fenómeno de parecida importancia y en realidad aplicable a ella gran parte de lo que aquí se ha de decir. El que se encuentra con el fenómeno musical (profesor y alumno) ha de saber interpretarlo no sólo a través de los ojos en la partitura, sino a través de su órgano nato de recepción, el oído, o sea de la audición.

El propio Wesprud cuando determina cuales son las fuentes de la historia de la música las concreta en cuatro: 1. la partitura, 2. los hechos que rodean al compositor y su actividad, 3. ensayos críticos de su contemporáneos y escritos propios del músico y 4. documentos históricos en sentido estricto: contratos, etc. Probablemente a estas fuentes de Wesprud, en el siglo XX deberíamos añadir una, o al menos señalar que

cuando hablamos de partitura, debemos de entender igualmente, **disco** o **cinta**, es decir, **la música realizada ya**. En todo caso y eso es lo que nos interesa destacar, con el comentario de la **partitura**, de la **audición** y del **texto literario-musical** tendría el profesor y el alumno de esta materia, todos los medios para una buena comprensión y análisis, (desde la perspectiva del que enseña y del que recibe), de la Historia de la Música.

Cuando hablamos de metodología para el comentario de la partitura hemos de partir de que no puede haber un método de validez absoluta, o al menos no lo ha habido, y de hecho cada escuela historiográfica, en la teoría o en la práctica, aplica un método; el formalismo del siglo XIX, el sociologismo, o el estructuralismo, implican tres visiones diferentes de lo que se puede decir de una partitura y de cómo se debe de decir. El formalismo se quedará en el análisis de los meros hechos externos, de las relaciones armónicas, tímbricas, melódicas, etc. que existen en la partitura; el sociologismo tratará de ver de que manera la partitura es representativa, transmite, contenidos de tipo ideológico, social, etc.

En general hoy se tienden a análisis de tipo totalizador, es decir, sintéticos, tratando de aprovechar lo que cada sistema aporte de válido. De esta manera nos atreveríamos a señalar como comentario ideal, **aquel en el que no se pierde ninguno de los elementos que directa o indirectamente están implícitos en la partitura**. Esta especie de definición general implicaría saber desentrañar todas las realidades (estructurales, armónicas, melódicas, tímbricas), la función histórica, los conceptos de espacio y tiempo que se puedan deducir de su propia forma, función social, religiosa, pertenencia, si no está explícita, etc.; es decir, saber analizar y ver todos los **parámetros posibles** del hecho musical a través de la partitura.

1. METODOLOGIA CONCRETA DEL COMENTARIO DE PARTITURA.

En el libro de Serge Gut y Daniel Pistone, **Le Commentaire musicologique du Gregorien a 1700**, se esta-

blecen los criterios prácticos para llevar a cabo un buen comentario musicológico de una partitura aunque los consideramos parciales en el sentido que dejan de atender campos importantes que deben de explicitarse, si se pretende que el comentario de la partitura no deje sub-explotada a ésta.

Lo primero es evitar convertir el comentario en una digresión literaria; el músico ha de ser capaz de usar los términos musicales en lenguaje entendible, y con propiedad científica; de la misma manera se ha de evitar hacer un análisis que sea un simple inventario de las realidades evidentes del documento musical.

La primera obligación es, 1) **Situar** la partitura. Es evidente que cada época implica un modo de comentario; no se puede aplicar el mismo método a un "organum" medieval, que a una "sinfonía" del romanticismo. El situar lo más aproximadamente la obra es pues un punto de partida, y para ello es necesario un primer análisis y lectura de lo que se tiene delante. A partir de esta situación el comentador debe, 2) **Explicar**, cuanto allí se encuentra o simplemente se evoca indirectamente.

2. REALIZACION DEL COMENTARIO.

a) **Introducción:** Se trata de situar y definir casi meramente a nivel de cita la partitura según estos criterios:

- Época (con aproximación cronológica).
- Área geográfica a la que pertenece (si es posible).
- Autor (si es posible).
- Género al que pertenece.
- Forma musical que determina la obra.
- Situación de la obra dentro del conjunto del compositor.

Todo este apartado se puede hacer al comenzar el comentario, tal como estamos señalando aquí o se puede realizar justamente al final como conclusión de todo el análisis realizado previamente.

b) **Análisis formal:** Se trata de realizar o mejor desarrollar el comentario formal de la partitura si-

guiendo estos pasos:

- Análisis del aspecto general, la forma o el plan de la obra, género a que pertenece, etc.
 - Análisis de las partes separadas, según los diversos aspectos que pueden ser: **Modalidad-tonalidad** (con lo destacable respecto a las modulaciones y alteraciones si es reseñable). **Tempo**, es decir, lo relativo al modo rítmico, a los ritmos y su función, etc. **Textura temática**, es decir, la estructura de la línea melódica en cuanto a temas, extensión, ámbito modal, motivos pregnantes, ornamentos, imitaciones, etc. **Textura armónica**, predominio de lo polifónico o lo armónico (contrapuntístico u homofónico), concepción y estilo armónico según escuelas, relación consonancia-disonancia, cadencias (situación y función de estas). **Textura tímbrica**, es decir, los aspectos tímbricos colorísticos, instrumentales y organográficos, etc.
 - Análisis del texto literario: No se puede perder de vista este hecho, cuando la partitura lo tiene; se tratará de ver como la música consigue expresarlo, si tiene influencia sobre ella y sobre todo no perder de vista que el texto cuando existe pertenece a la partitura y es vehículo ideológico, es decir, que la partitura globalmente vista (texto-música), en este caso es semántica.
- c) **Análisis de contenidos**: No es el momento de tratar aquí el debatido tema de si la música es o no lenguaje semántico, pero es evidente que toda obra artística es fruto de una época, de unas circunstancias, que la determinan directa o indirectamente, mediata o inmediatamente. El buen comentario musicológico de una partitura debe de tratar de desentrañar estas realidades cuando sea posible, solo así la obra musical toma su sentido explícito. Si en los apartados anteriores se analizan fundamentalmente los aspectos formales, aquí se basaría el comentario más bien en los ideológicos. Lógicamente estos ni se presentan todos en cada obra, ni normalmente conviven los contrarios. Generalizando mucho podríamos señalar la conveniencia

de saber ver la partitura como transmisora de realidades:

- sociales (en ciertos casos son claras).
- religiosas (explicitarlas).
- filosóficas.
- económicas.
- funcionalidad (la función que esa partitura o tipo de música tiene en el momento cultural que la ha hecho nacer).
- estéticas.

Parece claro que en muchos de los apartados anteriores no se busca que en la propia partitura queden reflejadas directamente estas realidades, sino que de ella se "puede deducir", "puede evocar", "puede reflejar", "ser fruto de". En todo caso sólo cuando estos elementos son valorados y la partitura es leída en función de ellos, llegamos a un comentario absoluto y el hecho musical adquiere su valor desde todas sus perspectivas.

- d) **Conclusiones:** en un apartado último se puede hacer una valoración de conjunto de la obra comentada, y se puede aprovechar para hacer una valoración de la obra dentro del periodo al que pertenece, con relación a la restante obra del autor, su lugar en la historia, antecedentes, consecuencias, etc., etc.

A modo de conclusión podríamos terminar con las palabras de Serge Gut: "Mientras el análisis descompone, el comentario recompone y sintetiza. Se debe de presentar como un todo estructurado en función de una idea directriz bien determinada... Concebido como una demostración y no como una lista de observaciones anodinas, es el mejor medio de comprender una obra, las razones de atracción o repulsión que suscita en el auditor"

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía que se podría citar, tanto dentro del comentario de la partitura, como de colecciones de estas es muy numerosa. Vamos a indicar

aquí exclusivamente algunos libros de más fácil manejo y posibilidad de adquisición señalando de antemano que en español no existen practicamente.

GUT SERGE y PISTONE: **Le commentaire musicologique du Gregorien a 1700. Principes et exemples.** París, Ed. Champion, 1.980.

GUT SERGE y PISTONE: **Les Partitions d'Orquestre de Haydn a Stravinsky.** París, Champion, 1.977.

LA RUE, J.: **Guidelines for Style Analysis.** New York, Norton, 1.970.

KOHS, B.E.: **Musical Form. Studies in Analysis and Synthesis.** Boston, Houghton Mifflin, 1.976

TOVEY, D.F.: **Essays in musical Analysis.** Oxford, 1.972.

WEBER, E.: **La Recherche Musicologique.** París, Beauchesne, 1.980.

WESPRUD, U.: **An Introduction to Musical History.** London, Hutchinson, 1.970.

DE LA GUARDIA, E.: **Los Cuartetos (Sinfonías, Sonatas) de Beethoven. Su historia y Analisis.** Buenos Aires, Ricordi, 1.952.

GUDIN, J.: **Pedagogie du disque.** París, Fleurus, 1.981

Colecciones de Partituras

DAVISON y APEL, W.: **Historical Anthology of Music.** 2 Vol., Harvard, 1.976 (comentadas).

MARROCCO, T.: **Medieval Music.** Oxford, 1.977 (comentadas).

LEUCHTER, E.: **Florilegium Musicum.** Buenos Aires, Ricordi, 1.964 (comentadas).

BRANDT, W.: **The Comprehensive Study of Music.** 4 Vol. London, Harper, 1.980.

GODWIN, J.: **Schiemer Scores.** Londres, Macmillan, 1.975.

INTRODUCCION.

Proponemos cuatro ejemplos de comentario; del medioevo, renacimiento, barroco y del siglo XX. No podemos analizar las numerosas variedades de música que existen en cada una de estas épocas y menos realizarlo de las grandes formas del Clasicismo y Romanticismo como la sonata y la sinfonía, por no ser adecuadas a esta publicación y porque además se estudian más profundamente en la enseñanza musical española. En todo caso, en obras como las de La Guardia se pueden ver resueltos estos comentarios al menos en el nivel formal.

DIES IRAE

El **Dies irae** es una de las más afamadas piezas del repertorio gregoriano, no tanto por su antigüedad (como se pensó durante algún tiempo) como por la fuerza del texto, servido con una sobriedad musical que nos reitera la perfección absoluta a que había llegado el canto llano de la Iglesia Católica en la imbricación del texto con su envoltura sonora.

Efectivamente, el **Dies irae** parece ser la obra de un oscuro franciscano italiano del siglo XIII, discípulo directo de San Francisco. Lo cierto es que en el resto de Europa aparece con mayor retraso, sin duda proveniente de Italia. Es de destacar el hecho de que haya sido una de las cinco secuencias mantenidas oficialmente por el Concilio de Trento tras su rigurosa depuración de la liturgia católica.

La acabamos de definir como una **secuencia** y pertenece por lo tanto a aquellos géneros de músicas paralitúrgicas que salen del gran tronco gregoriano en torno al siglo IX, es decir, los **tropos** y las **secuencias**, y dentro de estas a las inventadas por un artista concreto, sin proceder de una parte de gregoriano usada previamente. El esquema formal a que está sometida es uno de lo típicos de la forma, es decir: AA BB CC... repetida tres veces con distinto texto y a la que en la tercera repetición se

le añade una música nueva DEF.

El aspecto que más salta a la vista, especialmente en la partitura utilizada para esta ocasión, es la estructura de tipo ternario que preside tanto el planteamiento general como las cuestiones de detalle. Macroestructura y microestructura, pues, al servicio de una idea ternaria. Veamos: la melodía completa consta de **tres** frases, cada una de ellas repetida con diferente texto. Pero fijémonos que cada frase presenta **tres** miembros (a, b, c). Y que este conjunto de frases y miembros que constituye la primera gran unidad formal se repite dos veces más, en la **tercera** repetición con alguna ligera variante y con alguna frase aislada al final.

Esta disposición de la melopea gregoriana (monódica, desprovista de toda instrumentación, como es preceptivo en el canto llano) no es ninguna casualidad. Tenemos abundantes ejemplos de la importancia del número tres; en primer lugar, la Santísima Trinidad, los días que pasó Jesús en el sepulcro o Jonás en la ballena, las negaciones de Pedro, e incluso tres son las especies del sonido en alguna clasificación medieval. Los valores simbólicos son, pues, claros, unidos al enorme poder visionario el texto, pero no menos a la simbiosis del mismo con la música.

Desde el punto de vista de su estructura, la obra pertenece claramente al primer modo, en Re, o protus, auténtico y pagal, aunque las frases **Teste David e in quo totum** pertenecen al segundo modo.

En cuanto a la estructura melódica, procede en general por grados conjuntos, salvo los saltos de quinta que le dan un carácter especial **sonum** y **scriptus, lacri y reus**. El ámbito de extensión de esta melodía, de claro carácter silábico, es de octava en la segunda parte, y de sexta en la primera.

Finalmente en cuanto al ritmo, sigue el típico del gregoriano, pero como es común en muchas secuencias, aparece un claro carácter ternario, próximo al compás de seis por ocho, que ha llevado a hablar de la influencia popular en las secuencias.

El texto es desde luego muy inquietante: un día de



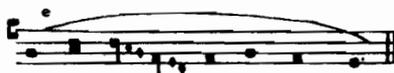
- I A1 - Df-es í-rae, df-es í-la, Sól-vet saé-clum in fa-ví-la :
 A2 - Quántus trémor est fu-tú-rus, Quando jú-dex est ven-tú-rus,
 II A1 - Quid sum míser tunc dictúrus ? Quem patró-num ro-ga-tú-rus ?
 A2 - Rex tre-méndaе majes-tá-tis, Qui salván-dos sálvas grá-tis,
 III A1 - Qui Ma-rí-am ab-sol-vís-ti, Et la-tró-nem ex-au-dís-ti,
 A2 - Pré-ces mé-ae non sunt dí-gnae : Sed tu bó-nus fac be-ní-gne,



Tés-te Dá-vid cum Si-býl-la,
 Cúncta stricte dis-cus-sú-rus.
 Cum vix jú-s-tus sit se-cú-rus.
 Sálva me fons pí-e-tá-tis.
 Mí-hi quo-que spem de-dís-ti.
 Ne per-én-ni cré-mer í-gne.



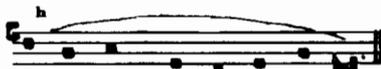
- B1 - Tú-ba mí-rum spár-gens só-num Per se-púl-chra re-gi-ó-num,
 B2 - Mors stu-pé-bit et na-tú-ra, Cum re-súr-get cre-a-tú-ra,
 B1 - Re-cor-dá-re Jé-su pí-e, Quod sum cáu-sa tú-ae ví-ae :
 B2 - Quaérens me, se-dís-ti lás-sus : Re-de-mís-ti crú-cem pás-sus :
 B1 - In-ter ó-ves ló-cum praesta, Et ab haé-dis me se-qué-tra,
 B2 - Con-fu-tá-tis ma-le-díc-tis, Flámmis á-cri-bus ad-díc-tis :



Có-get óm-nes an-te thró-num.
 Ju-di-cán-ti res-pon-sú-ra.
 Ne me pér-das íl-la df-e.
 Tán-tus lá-bor non sit cas-sus.
 Stá-tu-ens in pár-te dex-tra.
 Vó-ca me cum be-ne-díc-tis.



C1 - Lf- berserip- tus pro- fe- ré- tur, In quo tó- tum con- ti- né- tur,
 C2 - Jf- dexter- go cum se- dé- bit, Quidquid lá- tet ap- pa- ré- bit:
 C1 - Jús- te jf- dex ul- ti- ó- nis, Dó- num fac re- mis- si- ó- nis,
 C2 - In- ge- mpis- co tam- quam ré- us: Cúl- pa rá- bet vúl- tus mé- us:
 C1 - O- ro sup- plex et ac- clí- nis, Cor con- trít- tum qua- si cf- nis:



Un- de mún- dus ju- di- cé- tur.
 Nil i- núl- tum re- ma- né- bit.
 An- te díf- em ra- tí- ó- nis.
 Sup- pli- cán- ti par- ce Dé- us.
 Gé- re cú- ram mé- i ff- nis.



D - La- cri- mó- sa díf- es fí- la, Qua re- súr- get ex fá- víl- la,



E - Ju- di- cán- dus hó- mo ré- us: Hú- ic er- go par- ce Dé- us.



F - Pí- e Jé- su Dó- mi- ne, dó- na é- is ré- qui- em.



A- men .

cólera universal que reducirá el mundo a cenizas, la trompeta del juicio final sonando entre las tumbas para que nada quede sin castigo; pero en medio de tanto peligro, la fe absoluta en el Dios que supo perdonar al ladrón introduce un principio de esperanza. Este texto apocalíptico se presenta en estilo silábico, siguiendo la tradicional división del gregoriano en silábico, pneumático y melismático que alude a la diferente relación de la música con el texto. En este caso las razones son evidentes para la elección del estilo silábico (en el que a cada sílaba le corresponde una nota durante la mayor parte del texto) puesto que el texto es aquí lo más importante. Es sabido que muchas veces el canto llano recurre al melisma, al adorno, por mero virtuosismo vocal, aunque también ha sido inteligentemente usado el estilo melismático para expresar textos de especial importancia, y así lo reconocía San Agustín. Pero en este caso no nos referimos a nada que no pueda ser descrito. Antes bien, se trata de que ni una sola sílaba del terrible texto deje de entrar con claridad en los oídos del creyente para producir en él el temor de Dios, los deseos de arrepentimiento, la convicción en el Juicio Final y, también, la esperanza en la salvación eterna, aún posible en medio de tanto desastre.

Y como telón de fondo, la idea cristiano-medieval de que el hombre (caído) no puede pensarse como individuo sino como género. Por ese motivo esta música es suprapersonal y en su ser monódico refleja el hieratismo de una sociedad que sin embargo estaba viviendo en el siglo XIII grandes transformaciones internas. Ya había otras músicas; el inmovilismo resultaba insostenible, la polifonía ya se había perfilado como la música del futuro en occidente, pero el canto llano, dogmáticamente monódico, seguía cantando al unísono la grandeza de un orden fijo y supraindividual, música utilitaria al servicio de una fe exclusivista pero con pretensión universal, como universalistas eran el Papado y el Imperio.

El **Dies irae** es una de las piezas gregorianas que mayor vitalidad ha mantenido a lo largo de los siglos. Habría que destacar su utilización en el siglo XIX por

muchos compositores románticos porque sin duda para ellos representaba una edad media terrible, acorde con sus propias ensoñaciones. Listz, Rachmaninof y otros muchos han usado este tema, creyéndolo ancestral y genuinamente gregoriano; también Berlióz en su **Sinfonía fantástica** por citar el ejemplo más conocido. Pero la permanencia del **Dies irae** como símbolo no se limita al siglo XIX. En la actualidad no es difícil encontrarlo como fondo sonoro en algunas películas (**El Resplandor**, de Kubrik por ejemplo) y no es de extrañar que ese gran conocedor del medievo que es Umberto Eco incluya la entre macabra y grotesca visión de uno de los protagonistas de su novela, **El nombre de la rosa**, mientras por las naves de la iglesia abacial discurre empecinadamente el aleteo telúrico del **Die irae**.

ANTONIO DE CABEZON: DIFERENCIAS SOBRE EL CANTO DEL CABALLERO

El XVI es un siglo de esplendor para la música española. Dentro del terreno de la música instrumental, que ahora nos ocupa, destaca con brillo propio la escuela vihuelística, al tiempo que se crea un verdadero estilo nacional en el arte del teclado, gracias al estímulo genial de un músico ciego, Antonio de Cabezón, a quien pertenecen estas **Diferencias sobre el canto del caballero** que ahora comentamos.

El arte del organista burgalés no representa una excepción en el panorama de la música de entonces sino un producto elaborado, lleno de destellos admirables que habrían de interesar en el resto de Europa, una realización culminante aunque explicable por diversas circunstancias. En primer lugar está el hecho de que pese al escaso patrimonio organístico español anterior a Cabezón, sabemos fehacientemente que lo hubo en toda la península Ibérica. Autores como Anchieta, Peñalosa o Ruiz Martins tuvieron que haber escrito abundante música para los órganos que por esos años se colocaban en la mayoría de

(11)

(12)

(13)

(17)

(21)

los centros religiosos del país.

Además, Cabezón contó con el apoyo (como músico del Emperador Carlos y de su hijo Felipe II) de una corte importante y decididamente aficionada a la música desde los tiempos en que los hijos de los Reyes Católicos se educaban musicalmente, cuando Felipe el Hermoso entraba en España con sus dos capillas, impregnadas de técnicas flamencas que, al contacto con la música hispana propiciarían el adecuado caldo de cultivo para un arte español, una música llena de elementos estilísticos diversos pero dotada de una enorme pujanza y una indudable personalidad.

Y donde -fórmula afortunada- Cabezón se adelantó a los músicos de su tiempo fue en el **arte de la diferencia**, recurso que define lo mejor de su producción organística y que plantea algo tan importante como es el paso de una música instrumental **dependiente** (bien sea de la danza, como fue gran parte de la música instrumental de estos tiempos, o de la palabra cantada) a una música instrumental autónoma. Porque efectivamente, aunque la pieza que estamos comentando tenga un origen en sí extrainstrumental -tal como se deduce del título, podemos decir que el resultado final no es una versión instrumental de un tema más o menos popular en aquella época, sino la utilización de una música vocal como pretexto, como recurso para elevarse en el camino de un arte instrumental más autónomo, tal como el logrado por Cabezón en otros apartados de su obra, los tientos por ejemplo, que se relacionan con lo improvisatorio, con las piezas de fantasía, de la misma manera que la palabra **diferencia** no es sino el nombre castizo de la **variación**.

Efectivamente, un análisis exhaustivo nos llevaría a considerar muchos otros aspectos formales. Desde el fuerte peso de la modalidad en las obras de Cabezón, sin duda debido a la inserción del mundo religioso en todos los ámbitos de la vida española del momento, o reflexionar sobre el sistema cadencial, sistemáticamente empleado para ordenar y dividir la obra con semicadencias a mitad de frase y cadencias perfectas a la hora de realizar divisiones más profundas o de finalizar la obra. Igual-

mente habría que recordar la abundancia de consonancias, entendida como paso eventual.

El tema, una melodía antigua de carácter popular, de ocho compases de extensión, está claramente dividida en dos partes de cuatro, de distinto carácter como a modo de arsis y tesis; es por tanto una estructura de tipo simétrico que nos recuerda claramente su posible origen en la canción y poesía popular en la que abundan estas estructuras. La melodía se mueve en el normal ámbito de sexta. Desde el punto de vista de la textura de las voces, estamos ante un sistema típicamente contrapuntístico, una serie de paráfrasis contrapuntísticas de un **cantus firmus** que sería el tema, aun dentro de los límites del estilo de las diferencias. Se evita la presencia de lo homofónico.

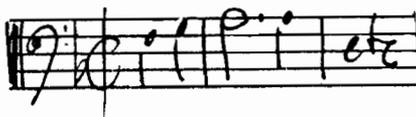
Si la partitura fuese original (es una transcripción al pentagrama) sería preciso dedicar unas líneas a los problemas de notación en el siglo XVI. De la misma manera, la inexistencia de tercer pentagrama para el **pédalier** responde a una modalidad específica de la construcción de órganos en la España del momento y no es absurdo afirmar que tal vez esta circunstancia haya limitado en cierta medida la creatividad de los organistas españoles, si bien también es cierto que otorga a esta música una inconfundible personalidad.

Ahora bien, en el caso concreto de la partitura que estamos comentando es fundamental el tema de la **variación**. El procedimiento de Cabezón para escribir estas diferencias es doble. Por una parte, modifica la línea melódica, por otra, transforma el contexto en que esta se mueve. Si extraemos la línea melódica de su contexto en cada una de las cinco ocasiones en que aparece, comprobaremos la sutileza artística del más ilustre de nuestros compositores para órgano. En la primera diferencia se presenta el tema en la voz superior, apenas con un discreto acompañamiento, al objeto de que quede bien grabado en el oyente, puesto que luego se nos va a ocultar o, por lo menos, no se nos va a mostrar con tanta evidencia:

(4)



(5)



En la tercera y cuarta diferencia se procede colocando el tema en la parte superior del segundo pentagrama, mano izquierda, y en la inferior del primero, mano derecha, con lo que el oyente ha de realizar un mayor esfuerzo auditivo y estar **iniciado** en el mecanismo de la variación, para poder captarlo adecuadamente. Finalmente, la quinta diferencia presenta el tema muy solemnemente en la voz inferior mientras un acompañamiento ornamental realiza un elaborado arabesco hasta llegar a la cadencia final. Ni que decir tiene que existen algunas otras fórmulas que se emplean en esta pieza como por ejemplo la variación en la figuración, cambiando el valor de las duraciones de las notas en cada ocasión. No hay que olvidar, por último, que el órgano puede ofrecer también una modalidad de variación por colorismo, modificando el timbre con los registros, tal como sabemos que era muy frecuente en ese momento; además, la partitura no era entonces un código de mensaje unívoco y de hecho el elemento improvisatorio era una constante -junto con los problemas de la "música ficta"- en las interpretaciones de la época, problemas que sin duda arrojan una sombra de duda sobre buena parte de las actuales interpretaciones y grabaciones discográficas.

Conviene destacar el valor de este procedimiento

que, naturalmente, surge al emplear **conscientemente** todos aquellos recursos que se deducían de la práctica improvisatoria y de la ornamentación en el acompañamiento. Aunque se ha dicho que la variación es uno de los logros de la escuela de virginalistas ingleses, hoy parece evidente que este mecanismo constituye uno de los aciertos más singulares de nuestra música instrumental en el renacimiento y que desde nuestra tierra se extendió al resto de la Europa civilizada. El valor estructural de la variación como elemento constructivo no se limita exclusivamente a la música del renacimiento. Hasta nuestros días constituye una manera que puede proporcionar excelentes resultados: Beethoven, Brahms, Hindemith o Schoenberg, que llevó el arte de la variación hasta sus extremos, lo han demostrado fehacientemente.

CLAUDIO MONTEVERDI: IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA.

En el primer cuarto del siglo XVII se estaban produciendo importantes cambios en el arte musical. Claudio Monteverdi va a tener parte activa en estas transformaciones estéticas. Algunas de ellas se pueden estudiar a partir del fragmento que estamos comentando, perteneciente al **Combattimento di Tancredi e Clorinda**, de 1.624, estrenado en Venecia, en la casa de los Mocénigo y con la presencia de la más selecta aristocracia veneciana.

Claudio Monteverdi nace en 1.557, fue discípulo de Marcantonio Ingegneri y sirvió en la Corte de Mantua, en la casa de los Gonzaga, lo que le proporcionó una enorme experiencia de tipo práctico; empezó como violinista y acabó siendo el rector de toda la vida musical del palacio. Espíritu curioso, supo sacar provecho de sus viajes y de las polémicas del momento, y así le vemos tomando partido a favor de la Camerata Florentina frente a los tradicionalistas, defensores de las fórmulas antiguas del contrapunto. Naturalmente, como todos los

Tutti (♩=♩)

Non solus non parat non par rithor et ughon co- no qui dantur in la parte. Non dan-

Viuino, Viole, Viole da brazo

Gravicembano

Con ribasso da gamba

mi col pithor fra- licher pie- nichor acan- sis tu- glie Combra el fa- vor- l'cu- se dell' or- di. O- di le spa-

de- di a- di le spa- de- arribilmen- te- u- r- tar- si a- non- sag- li- fan- ro- al- pié- d'or- na- non-

pa- lo- ampa- il- pié- fer- no- la- man- ampa- in- non-

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *no tu tu- glia in no tu- glia*.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *L'onta irrita lo stegno alla vendetta alla van-dat-ta e la vendetta più e la vendetta più l'onta ri-va-va*.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *On- de sempre al ferir sempre al ferir sempre alla fretta at-tual zero s'aggiunge e più-ga nera*.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *d'hor in hor più si me oia e più ri-stret-ta si fa la pug-gia e spa-da parer non guerra; da noi con po-mi e in-fa-to-ri-li*.

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *e eradi Cos-con con gli-ol-mi-to-ria e con gli au-di.*

grandes creadores, no se limitó a las teorías en abstracto sino que las imbricó en los problemas concretos de la creación artística, proponiendo posibilidades de trabajo decisivas para el inmediato desarrollo artístico.

La pieza que ahora comentamos, escrita en la madurez artística del compositor, plantea el problema de su clasificación genérica. Desde luego, no es un simple madrigal, ni tan siquiera un madrigal con gestos, tal como ya los había compuesto Monteverdi. Podríamos definirla como **madrigal escénico**, puesto que a pesar de sus grandes valores dramáticos y argumentales, no es exactamente una ópera. El propio Monteverdi que consideraba esta pieza un pasatiempo de vigilia, para presentar en las veladas de carnaval, dejó sin embargo instrucciones donde se especifica el papel, situación, movimientos y criterios interpretativos del narrador, cantantes y músicos.

La orquesta estaría formada, como se ve en la partitura, por el cuarteto de violas de brazo, el clavicembalo y un contrabasso de gamba que refuerza la función de continuo, otorgada al clavicémbalo. Adviértase que una interpretación de la época presentaría notables diferencias con lo que ahora podemos leer en la partitura. Es sabido que la técnica improvisatoria, tanto en los instrumentistas de arcos como a la hora de desarrollar el continuo y, naturalmente, en los cantantes, era algo cotidiano en la interpretación de la época. Ni tan siquiera los criterios tímbricos eran inalterables: es conocido que la instrumentación de algunas otras obras monteverdianas era bastante flexible, porque dependía de las disponibilidades de instrumentos e instrumentistas del lugar donde se representase. Queremos indicar con esto que las referencias al parámetro timbre han de ponerse siempre entre paréntesis, no como ocurriría si estudiásemos a Debussy, por citar un compositor donde este aspecto es de vital importancia.

El fragmento que comentamos pertenece al Narrador. Este ha de interpretar su parte, tal como quería Monteverdi, con claridad, sin adornos, voz firme y buena pronunciación, con la intención de que el texto sea

inteligible. Sólomente esta apreciación nos proporciona la llave para el comentario: el texto es decisivo; es preciso que se entienda lo que se dice, y por tanto, la estructura musical ha de estar al servicio de ese texto. En consecuencia, no podemos hablar de una estructura musical (como la de un **lied**, por ejemplo) sino de una especie de recitado que se reviste musicalmente según el contenido emotivo del texto. El procedimiento formal no es otro que el de la monodia acompañada, logro que había sido aprovechado por los miembros de la Camerata Florentina. El espacio sonoro se estratifica en tres zonas: una inferior, donde el bajo continuo actúa de soporte armónico, otra superior o monodia que queda perfectamente aislada y destacada sobre el resto, y una zona central (que en los maestros más puristas de la Camerata Florentina ni siquiera se utilizaba) que consiste en un relleno instrumental, cuidando ante todo de no interrumpir o entorpecer la función de la voz superior. No son, por tanto, voces que se entremezclan en contrapunto con la primera, sino tan sólo un relleno con el que se consigue introducir mayores posibilidades de variación; de expresión, en definitiva, de riqueza artística. Observando la partitura se puede comprobar que los sonidos de este relleno instrumental salen literalmente, muchas veces como simple duplicación, de los acordes del continuo.

Monteverdi no plantea una sofisticada estructura acórdica al servicio de la expresión. La sutileza armónica la ha empleado con acierto en otros momentos de su obra. Aquí el tejido armónico es sencillo, insistiendo constantemente sobre lo que ya funciona como una verdadera tonalidad de Sol mayor, con eventuales pasos a los acordes de dominante y subdominante, y con algunas cadencias, como la existente en el paso del tercer al quinto compás, en las que una vez más se pone de manifiesto la dependencia de la estructura musical respecto al texto.

Si melódicamente no ofrece una especial complejidad, pues se acerca más al concepto de recitado que al de melodía de amplio vuelo, si el soporte acórdico es

sencillo (aunque marcar claramente las funciones tonales resulte altamente significativo en una época de afianzamiento de este sistema, aún en pugna con el sistema modal), y si tímbricamente hemos de valorar la pieza con las reservas antes señaladas, ¿cuál puede ser entonces la originalidad de este fragmento de Monteverdi? Pues ni más ni menos que el parámetro rítmico, tanto en la parte del narrador como en la instrumental, ritmo entendido como forma de realzar los valores expresivos del texto, y ritmo concebido por el propio Monteverdi con la absoluta convicción de estar creando algo nuevo, asumiendo sin falsa modestia la modernidad de su hallazgo

La historia está sacada de la **Gerusalemme liberata**, de Tasso, y sin exponer su argumento detalladamente, es sabido que se trata -este episodio- de una historia de acción, guerrera, para la que era necesaria una puesta en música específica. Es el momento de recordar el prefacio de Monteverdi a su **Octavo Libro** de madrigales, donde sostiene que hasta el momento la música se limitaba a expresar lo apacible y lo moderado, pero que era posible expresar muchas más cosas, la guerra o la propia muerte, afectos de tipo más intenso que los habituales. Uno de los procedimientos posibles para ello consistió en modificar el monótono sistema del continuo tal como se empleaba normalmente (a base de notas largas que sostienen la armonía) y, sin perturbar para nada esa función de soporte armónico, otorgarle un mayor poderío expresivo dividiendo esas notas largas en fracciones. Vayamos al caso que nos ocupa y expresémosnos en la terminología actual: en el compás 13 el continuo tiene dos blancas, pero en el sexto sistema de pentagramas observamos que tanto el continuo como el conjunto instrumental baten semicorcheas (16) a lo largo de todo el compás, procedimiento que al hacerse después de recitar un texto que también ha ido ganando en expresividad mediante la subdivisión en figuras de menor valor, produce (en la opinión de Monteverdi) un estado de excitación inmediata. De ahí que este tipo de expresión musical haya sido llamado por el propio autor estilo **concitato**, es decir, animado, agitado.

Otros recursos rítmicos coadyuvan a los mismos propósitos: por ejemplo, el diálogo entre instrumentos y voz que se establece al cambiar de compás, al final del primer sistema, la utilización del esquema rítmico negra con puntillo-corchea, tan apropiado para sugerir más plásticamente el ritmo de cabalgata, el progresivo enriquecimiento, mediante rápidas escalas ascendentes y descendentes en rápida figuración, que corresponde a la parte instrumental poco antes de entrar en la expresión más gráfica del estilo concitato, al término del quinto sistema, o los tresillos del final del fragmento.

No lo olvidemos: son recursos al servicio del dramatismo. Algunos de ellos con un futuro portentoso en la historia del arte musical dramático, como esos compases en estilo **concitato**, base del futuro trémolo, que tanto juego producirá en la ópera posterior, hasta llegar a perder su fuerza por exceso de utilización. Lo mismo podríamos decir -desde el punto de vista del valor dramático de la música- del **pizzicato** que aparece en el penúltimo sistema.

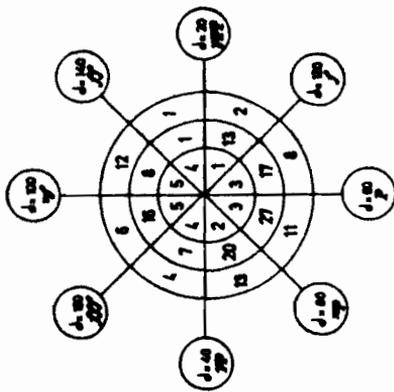
No hay duda que Monteverdi les debe mucho a los Peri y a los Caccini, pero en esta obra se nos presenta, de un lado, como el prototipo del artista sintético, una especie de Juan Sebastian Bach de su época que supo nutrirse de las escuelas más variadas de su tiempo para crear un lenguaje personal; de otro, corrigiendo este planteamiento de Monteverdi como artista ecléctico, la idea de una profunda preocupación artística que le indujo a llevar a cabo innovaciones decisivas para la naciente estética barroca y de las que se sentía tan responsable como orgulloso.

UNA PARTITURA GENERATIVA

JOSEP MARIA MESTRES QUADRENY: QUARTET DE CATROC.

El **Quartet de Catroc**, del compositor catalán Josep María Mestres Quadreny, fue escrito en 1.962, cuando ya

Three staves of musical notation for cello, labeled I, II, and III. Staff I shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staff II shows a more complex line with slurs and ties. Staff III shows a rhythmic accompaniment with dotted notes and rests.



se empezaban a consolidar en España ciertas formas de la música abierta que suponían tanto la crítica al sistema serial (hegemónico -en su versión **integral**- en buena parte de la vanguardia que se da a conocer al término de la II Guerra Mundial) como el auténtico equiparamiento con los circuitos internacionales de la creación musical.

La figura reproduce la **particella completa** del violoncello. Es decir, que colocando esa hoja en el atril, el instrumentista está en condiciones de interpretar los tres tiempos de que consta el cuarteto. Es evidente que esto requiere una explicación: cada uno de los pentagramas es un movimiento de la obra, pero para desarrollarlo hace falta remitirse a la roseta de la izquierda. Imaginemos que el violoncelista se dispone a comenzar el primer tiempo; para ello ha de elegir una velocidad y una dinámica (que se encuentran agrupadas dentro de unos pequeños círculos). Pongamos que empieza por el círculo superior, negra igual a 100, **mezzoforte**. Así interpreta su pentagrama. Después, siguiendo el curso de las agujas del reloj, mantiene doce segundos de silencio, que es exactamente la cifra que se encuentra antes del siguiente círculo, en la anilla exterior correspondiente a este primer movimiento. El intérprete repetiría su pentagrama, sólo que esta vez, tal como se especifica, a 140 la negra y **fortissimo**. Un segundo de silencio y vuelta a empezar, de acuerdo con las siguientes velocidades y dinámicas. Para abreviar, diremos que el resto de los instrumentistas dispone de su propia *particella*, de estructura similar a ésta; que los silencios del segundo tiempo han de leerse en el anillo central y, obviamente, los del tercer tiempo en el anillo interior; que se puede comenzar en cualquier sitio y que el compositor ha calculado las cosas para que los diversos movimientos estén perfectamente diferenciados (1).

Los tres movimientos del cuarteto presentan una serie de características contrastantes, elemento de contraposición y de variedad que suele redundar en beneficio de la unidad genérica de la obra. No es algo ajeno a las más significativas producciones estéticas de

nuestra cultura. El primer movimiento se estructura a partir de una célula formada por un intervalo armónico de séptima. Puesto que siempre se utiliza la misma célula, la variación ha de venir dada por el ritmo, parámetro que define el carácter de este primer tiempo. El hecho de que una célula minúscula sea la base de todo un movimiento está en relación con el deseo claramente sentido en la vanguardia internacional de buscar formas de articulación que superen el concepto de tema, el matiz psicologista que suele detectarse en la idea de tema, entendido a la manera clásico-romántica.

El segundo movimiento puede parecer más **cantabile** si lo comparamos con el primero; no obstante, siempre si el concepto de melodía lo entendemos de forma no convencional. Supone, como en muchas otras obras y formas musicales de todos los tiempos, el necesario contraste sonoro, pero además, sirve de síntesis entre los otros dos movimientos que lo enmarcan tal como se deduciría de un estilo minucioso del ritmo y de las alturas.

El tercero, en **pizzicato**, produciría en ciertos momentos efectos de nube sonora y, por tanto, estaría indagando en el campo de la ampliación espacial (2). Este tercer movimiento, al no establecer la duración exacta de las notas, introduce en sí mismo un criterio de flexibilización temporal que se subsume en la composición aleatoria global.

La primera conclusión que se desprende de los anteriores párrafos (apenas algo más que unas simples instrucciones de funcionamiento) es que **la obra nunca sonará de la misma manera en cada interpretación**. Pero aclaremos algo: a cualquier partitura le ocurre lo mismo y es obvio que, por ejemplo, si grabamos dos veces una sinfonía ejecutada por los mismos intérpretes, el mismo director, con idénticos medios técnicos, encontraremos algún tipo de diferencia entre ambas versiones. Nos referimos, pues, a otro tipo de diferencias que entroncan directamente con el concepto de **música abierta**.

Lo que se está planteando en este cuarteto es una crítica a los deseos de **univocidad** latentes en la mayoría de las obras estructuradas a partir del serialismo

integral. La forma cerrada es una utopía y, consecuentemente, el compositor pasa a aceptar el valor **polisémico** latente en cualquier pentagrama y construye estructuras musicales en las que lo **multívoco** no sólo se acepta sino que se potencia a todos los niveles. Varios años antes, Umberto Eco había formulado magistralmente esta circunstancia en su famoso estudio sobre la obra abierta: cada ejecución no es una definición última de la obra, "la explica, pero no la agota; cada ejecución realiza la obra, pero todas son complementarias entre sí" (3).

Si cada versión es irrepetible, la audición adquiere una dimensión absoluta que (paradoja) no tenía ninguna de las pretendidamente versiones unívocas de la obra cerrada. Es así, con partituras de este tipo, como se afianza en España una de las corrientes más liberadoras del postserialismo, aire fresco para la música española que consolida su prestigio en el panorama internacional.

Adviértase que el tratamiento aleatorio no es exclusivo de la música. Los famosos móviles de Calder nos están hablando de similares problemas estéticos, puesto que cada vez que miramos uno de estos móviles estamos viéndolo de forma diferente debido a su extrema sensibilidad ante cualquier corriente de aire, por pequeña que esta sea, lo que les hace cambiar constantemente de posición a pesar de seguir siendo ellos mismos, a pesar de presentar una estructura originaria, que no se nos desvela, de la misma manera que los arquetipos platónicos sólo se manifiestan a través de apariencias. Por último, pensemos en ciertos muebles contruidos a base de módulos que pueden ser ensamblados de muy diversas maneras, las cuales están implícitas en el concepto primigenio de dicho mueble aunque éste se nos escape y tengamos que aceptar como mucho más real y definitivo lo que no es más que una de las múltiples posibilidades de materialización.

NOTAS

(1) Mestres Quadreny ha escrito algunas observaciones sobre esta obra en

el libro **14 compositores españoles de hoy**, Ethos-Música, nº 9. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo. Luis Gásson también se refiere a ella en su ensayo sobre el compositor, tal vez ya en la calle cuando se publiquen estas líneas, igualmente en la colección Ethos-Música, nº 11.

- (2) BAYER, F.: **De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine.** París, Ed. Klincksieck, 1.981.
- (3) ECO, U.: **Obra abierta.** Barcelona, 1.979.