

AV Notas

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Nº5

Junio 2018

I.S.S.N. 2529-8577

Quel sguardo sdegnosetto de Claudio Monteverdi. Estudio de la relación entre música y texto para una interpretación declamatoria

Frank Martin: *Balada para Saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión.* Una aproximación analítica a su lenguaje compositivo

El modelo de los cuatro tipos de escalas para cada modo como explicación básica del sistema tonal: cómo empeorar un recurso pedagógico desacertado sacándolo de su contexto

La presencia de la flauta travesera en los principales tratados teóricos españoles de la primera mitad del S. XVIII: Rabassa, Nassarre y Valls

El estilo chopiniano según Raoul Pugno: el Nocturno op. 15 nº 2 en Fa sostenido mayor

Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII

El discurso nacionalista en *Don Carlo* de Giuseppe Verdi

AV Notas, Revista de investigación musical y artística del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén.

Dirección: Calle Compañía nº 1. 23001 Jaén.

Teléfono: 953 365610

Dirección Web: www.csmjaen.com

Director del centro: *Pedro Pablo Gordillo Castro*

Equipo de la revista

Dirección: *Sonia Segura Jerez*

Comité editorial, N° 5:

- *Rubén Fernández Gómez*
- *Cecilio García Herrera*
- *Rocío García Sánchez*
- *Sonia Segura Jerez*
- *Alejandro Vicente Bújez*
- *Ibon Zamacola Zubiaga*

Dirección Web: <http://publicaciones.csmjaen.es>

Administrador del sitio web: Alejandro Gómez Lopera

Contacto: csmjrevista@mail.com

Plataforma editorial: OJS, Open Journal System

ISSN: 2529-8577

Indexación: Latindex, CiteFactor, PKP Index, OAIIndex, , Electra

(Publicaciones Andaluzas en la Red. Biblioteca de Andalucía, Repositorio de publicaciones de Averroes.

Consejo Editorial

- *Dña. Elsa Calero Carramolino. Universidad de Granada*
- *D. Albano García Sánchez, Universidad de Córdoba*
- *Dña. M^a del Rosario Hernández Iznaga, Universidad de las Artes de Cuba*
- *Dña. Eva María Jiménez Rodríguez. Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios de Granada*
- *D. Sergio Lasuén. Conservatorio Profesional de Música Maestro Chicano Muñoz de Lucena*
- *Dña. M^a Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén*
- *D. Víctor Padilla Martín-Caro, Universidad Internacional de la Rioja*
- *D. Juan Miguel Moreno Calderón. Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba*
- *D. Jose Manuel Rubia Pliego. Conservatorio Profesional de Música Ramón Garay de Jaén*
- *D. Enrique Rueda Frías, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*
- *Dña. Sonia Segura Jerez. Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén. Universidad de Jaén*

AV Notas. Revista de Investigación Musical. ISSN: 2529-8577

Nº 5. Junio de 2018

JAÉN

ÍNDICE

- ⊗ 9. *Quel Sguardo Sdegnosetto de Claudio Monteverdi. Estudio de la relación entre música y texto para una interpretación declamatoria.*
MARIANO NICOLÁS GUZMÁN
- ⊗ 29. *Frank Martín: Balada para Saxofón, Orquesta de Cuerda, Piano, Timbales y Percusión. Una aproximación analítica a su lenguaje compositivo.*
SANTIAGO JOSÉ BÁEZ CERVANTES
- ⊗ 50. *El estilo chopiniano según Raoul Pugno: El Nocturno Op.15 N° 2 en Fa Sostenido Mayor.*
RAFAEL FERNÁNDEZ DE LARRINOA
- ⊗ 64. *Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII.*
LUIS BÁEZ CERVANTES
- ⊗ 84. *El modelo de los cuatro tipos de escalas para cada modo como explicación básica del sistema tonal: cómo empeorar un recurso pedagógico desacertado sacándolo de su contexto.*
CRISTÓBAL GARCÍA GALLARDO
- ⊗ 96. *La presencia de la flauta travesera en los principales tratados teóricos españoles de la primera mitad del siglo XVIII: Rabassa, Nassarre y Valls.*
MARÍA DOLORES SÁNCHEZ LORCA
- ⊗ 108. *El discurso nacionalista en Don Carlo de Giuseppe Verdi.*
JOAQUÍN PIÑEIRO BLANCA

QUEL SGUARDO SDEGNOSETTO DE CLAUDIO MONTEVERDI. ESTUDIO DE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y TEXTO PARA UNA INTERPRETACIÓN DECLAMATORIA

Mariano Nicolás Guzmán
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

RESUMEN

A comienzos del s. XVII, el creciente interés por comunicar emociones a través de la música contribuyó al abandono de la polifonía y al surgimiento de la monodía acompañada. En las obras vocales, este nuevo estilo de composición fortaleció la relación entre música y texto, volviéndolos sumamente interdependientes. A menudo, esta relación es tan estrecha que su estudio contribuye a una mejor comprensión de la intencionalidad expresiva y a la elaboración de una interpretación declamatoria (especialmente, de las primeras monodías). Sin embargo, la aplicación de estos conocimientos al estudio de la música vocal suele circunscribirse a contextos reducidos de enseñanza y práctica musicales (clases, ensayos, talleres, etc.), lo que dificulta su divulgación. Con el objeto de contribuir al estudio de la música antigua, presentamos un estudio de la relación entre música y texto en la obra *Quel sguardo sdegnosetto* de Claudio Monteverdi y su síntesis para una propuesta de interpretación declamatoria. Además, brindamos materiales que –esperamos– puedan asistir en el proceso de aprendizaje: análisis poético del texto, traducción al español, transcripción fonémica, requisitos para su correcta dicción y edición crítica.

Palabras clave: *música vocal, texto, intencionalidad expresiva, interpretación declamatoria*

ABSTRACT

At the beginning of the 17th century, the growing interest in communicating emotions through music contributed to the abandonment of polyphony and the emergence of the accompanying monody. In vocal pieces, this new composition style strengthened the relationship between music and text, becoming them extremely interdependent. Often, this relationship is so close that its study contributes to a better understanding of the expressive intentionality and the making of a declamatory performance (specially of the early monodies). However, the application of this knowledge to the study of vocal music is usually circumscribed to limited contexts of musical teaching and practice (classes, rehearsals, workshops, etc.), which makes it difficult to disseminate them. In order to contribute to the study of early music, we present a study of the relationship between music and text in *Quel sguardo sdegnosetto* by Claudio Monteverdi and its synthesis for a declamatory performance proposal. In addition, we provide tools that –we hope– can assist in the learning process: a poetic analysis of the text, a Spanish translation, a phonemic transcription, requirements for correct diction, and a critical edition.

Keywords: *vocal music, text, expressive intentionality, declamatory performance*

EL ROL DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN MONÓDICA DEL S. XVII

Por siglos, la relación entre música y texto ha sabido atraer la atención de cantantes, directores y compositores especializados. En la práctica contemporánea, en particular, se promueve fuertemente la exploración de este vínculo, pues se sostiene que la posibilidad de identificar rastros de la intencionalidad poético-expresiva en la composición de música vocal contribuye a una mejor comprensión de la obra y, en consecuencia, a su interpretación. El porqué de esta relación y de su fortalecimiento a lo largo de la historia de la música parece claro. Si bien un gran número de obras vocales recurre a la producción de efectos mediante la voz (como composiciones académicas del s. XX), el protagonismo del texto en el vasto repertorio de música vocal es innegable. Materializado a través de los sonidos del habla, éste se vale del lenguaje oral para comunicar ideas, acciones, sensaciones y afectos, imponiéndose, así, como un elemento diferenciador entre la música que es compuesta “*para ser cantada*” y la que lo es “*para ser tañida*”. Algunas obras, como las composiciones monódicas de Giulio Caccini, incluso revelan un vínculo estrecho entre música y texto, donde el sonido parece estar al servicio de la palabra (Delouvé, 2010). En su obra *Le Nuove Musiche* (1602), el propio compositor confiesa: “tanto en madrigales como en arias siempre he procurado imitar los conceptos de las palabras, buscando aquellos sonidos más o menos afectuosos conforme al sentimiento de éstas”¹ (Caccini, p. 4). Sin embargo, esta relación no siempre fue cultivada con la misma intimidad en la práctica de la música europea occidental.

Impulsadas desde el seno de la Iglesia, las primeras composiciones polifónicas no requerían ser interpretadas con individualidad o aportes expresivos, sino con claridad y devoción (Wienpahl, 1972). Fuera del ámbito religioso, esta cuestión se hizo aún más evidente: si, por un lado, las reglas del contrapunto se presentaban como una vía segura para la composición polifónica, por otro lado, limitaban la adecuación de la música al contenido poético. Contrariamente, los músicos del s. XVII, atraídos por la posibilidad de comunicar diferentes estados emocionales, decidieron desobedecer esas reglas en búsqueda de una composición (más) expresiva, aun cuando ésta estuviera desprovista de la realidad física y tangible de la representación escénica (Heller, 2014; Wistreich, 2016). La polarización que sufrieron las voces extremas hacia finales del s. XVI contribuyó con esta tarea, concediendo a la soprano gran libertad y centrando la atención en esta voz (Wienpahl, 1972; Bukofzer, 1997). Como resultado, el s. XVII fue testigo del nacimiento de un estilo compositivo que ha sabido imponerse en la práctica musical y al paso del tiempo: la monodía acompañada.

Si bien es posible encontrar numerosas obras renacentistas compuestas a una voz con acompañamiento (p. ej., las publicadas en libros de música para laúd, vihuela, etc.), éstas no eran consideradas estrictamente monodías, pues estaban sujetas al canon compositivo de su tiempo. La monodía barroca, en cambio, planteaba –al menos– dos requisitos innovadores: un abordaje afectivo del texto (*stile rappresentativo*) y un tratamiento armónico del bajo (bajo continuo) (Bukofzer, 1997). Ciertamente, este cambio de paradigma no se llevó a cabo de manera abrupta. El compositor Claudio Monteverdi (ca. 1567-1643), por ejemplo, se presenta como evidencia de su transición. Atravesado por nuevos ideales musicales, como la exploración de los afectos, la creciente valorización de la composición solista, el culto al virtuosismo y la concepción vertical de la armonía (Heller, 2014), Monteverdi se mostraba “conservador con respecto a la preservación de la polifonía en sus principios, pero revolucionario en cuanto a su transformación en la práctica”²

¹ (...) così ne madrigali come nelle arie ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole, ricercando quelle corde più, e meno affettuose, secondo i sentimenti di esse (...).

² (...) conservative with regard to the preservation of polyphony in principle, but revolutionary with regard to its transformation in practice.

(Bukofzer, 1997, p. 33). Pese a que no es especialmente célebre por sus monodías (Fortune, 1953), es posible hallar algunas obras creadas mediante esta técnica en sus libros de madrigales más tardíos y en la segunda colección de *Scherzi Musicali* (1632).

Muchos especialistas reconocen en las composiciones de Monteverdi una relación estrecha entre música y texto. Incluso, algunos estudios profundizan el conocimiento de esta relación mediante el análisis de obras o fragmentos seleccionados (Tomlinson, 1987; Carter, 2002; Heller, 2014; Weistreich, 2016). Sin embargo, la aplicación de estos conocimientos al estudio de las obras para su interpretación declamatoria (aquella que exalta su contenido poético) suele circunscribirse a contextos de enseñanza y práctica musicales reducidos (clases, ensayos, talleres, etc.), lo que dificulta su divulgación. Por esta razón, creemos que es necesario impulsar el estudio de la relación entre música y texto en el interior de obras vocales y su síntesis para la elaboración de propuestas de ejecución que promuevan su interpretación declamatoria, especialmente de aquellas obras que, en esencia, son compuestas a partir de esta relación.

OBJETIVO Y MÉTODO

Se propone estudiar la relación entre música y texto en la obra *Quel sguardo sdegnosetto* de Claudio Monteverdi con el objeto de confeccionar una propuesta de ejecución para su interpretación declamatoria. Para ello, se optó por la realización de un análisis descriptivo-comparativo de 8 versiones representativas. Además, como resultado de este trabajo, se brindarán materiales que –se espera– puedan asistir en el proceso de aprendizaje de la obra: análisis poético del texto, traducción al español, transcripción fonémica, requisitos para su correcta dicción y edición crítica. De esa manera, se espera contribuir al estudio de la música antigua, en general, y de la obra escogida, en particular.

ACERCA DE LA OBRA

Quel sguardo sdegnosetto es una canzonetta³ de Claudio Monteverdi para una voz y bajo continuo. Fue publicada en Venecia en el año 1632 junto a otras cinco composiciones monódicas como parte de la colección *Scherzi Musicali cioè Arie e Madrigali in Stil Recitativo con una Ciaccona a 1 e 2 Voci* (que puede traducirse como ‘Bromas musicales, es decir, arias y madrigales en estilo recitativo con una chacona a 1 y 2 voces’). Si bien las razones de su publicación son inciertas, se ha propuesto que su editor, Bartolomeo Magni, se valió de la creciente fama del compositor y del éxito de las novedosas monodías italianas, así como del entretenimiento que reclamaba el pueblo veneciano para sobreponerse a la epidemia de peste bubónica saliente (1629-1631) y afrontar la crisis económica que asediaba la ciudad (Fabbri, 1994).

De entre las seis obras que componen esta colección, *Quel sguardo sdegnosetto* se destaca por su elegancia y espíritu apasionado. Es, sin duda, una de las composiciones monódicas más cautivadoras de Claudio Monteverdi y una de las más interpretadas en las últimas décadas. Su canto, que exige destreza y versatilidad, pinta con cálidos sonidos las escenas descritas, desplegando un gran número de movimientos melódicos, melismas, cromatismos y juegos rítmicos. Por otra parte, su acompañamiento de carácter danzable, que aparenta una forma modesta y acabada, invita a incorporar ornamentaciones y melodías improvisadas que exalten su belleza intrínseca, así como la de la composición en general.

Del texto

Para una mejor comprensión de la obra, presentamos el texto original, su transcripción fonémica y su traducción al español (ver Tabla 1):

³ De acuerdo con la clasificación de Fabbri (1994).

Texto original	Transcripción fonémica	Traducción al español
<p>PRIMA PARTE</p> <p>Quel sguardo sdegnosetto, lucente e minaccioso; quel dardo velenoso vola a ferirmi il petto. Bellezze ond'io tutt'ardo e son da me diviso: <i>piagatemi col sguardo, sanatemi col riso.</i></p>	<p>kwel 'zɔɣwar.do zdeɲ.no'zet.to lu'ʃɛn.te_e mi.nat'ʃo.zo kwel 'dar.do ve.le'no.zo 'vo.la_a fe'rir.mi_il 'pet.to bel'let.tse on'di.o.tut'tar.do e son da me di'vi.zo pja'ga.te.mi kol 'zɔɣwar.do sa'na.te.mi kol 'ri.zo</p>	<p>PRIMERA PARTE</p> <p>Esa mirada desdeñosa, radiante e intimidante; ese dardo venenoso vuela a herirme el pecho. Bellezas que me encienden y son apartadas de mi lado: <i>hiéranme con la mirada, sánenme con una sonrisa.</i></p>
<p>SECONDA PARTE</p> <p>Armatevi pupille d'asprissimo rigore, versatemi su'l core un nembo di faville. Ma'l labro non sia tardo a ravvivarm'ucciso: <i>feriscami quel sguardo ma sanimi quel riso.</i></p>	<p>ar'ma.te.vi pu'pil.le da'spris.si.mo ri'go.re ver'sa.te.mi sul 'kɔ.re un 'nem.bo di fa'vil.le mal 'la.bro non 'si.a 'tar.do a r̄av.vi,var.mut'ʃi.zo fe'ri.ska.mi kwel 'zɔɣwar.do ma 'sa.ni.mi kwel 'ri.zo</p>	<p>SEGUNDA PARTE</p> <p>Ármense mis pupilas con el más áspero rigor, viertan sobre mi corazón una nube de centellas. No se demoren tus labios en revivirme cuando muera: <i>hiérame tu mirada, mas sáneme tu sonrisa.</i></p>
<p>TERZA PARTE</p> <p>Begl'occhi a l'armi, a l'armi! Io vi preparo il seno; gioite di piagarmi in fin ch'io venga meno. E se da vostri dardi io resterò conquiso: <i>ferischino quei sguardi ma sanami quel riso.</i></p>	<p>bɛʎ'ʎɔk.ki_a 'lar.mi a 'lar.mi 'i.o vi pre'pa.ro il 'se.no dʒo'i.te di pja'gar.mi in fin 'ki.o 'ven.ga 'me.no e se da 'vo.stri 'dar.di 'i.o r̄e.ste'ro kon'kwi.zo fe'ri.ski.no 'kwe.i 'zɔɣwar.di ma 'sa.na.mi kwel 'ri.zo</p>	<p>TERCERA PARTE</p> <p>¡Alerta, bellos ojos, alerta! Aquí les preparo el pecho. Deléitense en herirme hasta que me desmaye. Y si ante tus dardos cayera conquistado: <i>hiéranme tus ojos, mas sáneme tu sonrisa.</i></p>

Tabla 1. Texto, pronunciación y traducción de la obra *Quel sguardo sdegnosetto* de Claudio Monteverdi

El poema, cuyo autor permanece desconocido (Bornstein, 17 de octubre de 2012), consta de 24 versos heptasílabos distribuidos en tres partes (PRIMA, SECONDA y TERZA). A su vez, cada parte está compuesta por dos estrofas con patrones de rima diferentes: la primera, donde los versos externos encierran a los internos, posee rima abrazada (abba), y la segunda, encadenada o alternada (cdcd). A modo ilustrativo, presentamos las rimas de la PRIMA PARTE: *sdegnosetto-petto* (a), *minaccioso-velenoso* (b), *tutt'ardo-sguardo* (c), *diviso-riso* (d). Como se observa, y como es habitual en la poesía italiana del s. XVII, las rimas son paroxítonas (es decir, que se acentúan en la penúltima sílaba) y consonantes (todos los fonemas coinciden a partir de la vocal acentuada). Sólo en las palabras *core* y *rigore* de la SECONDA PARTE la rima no es consonante. Esto se debe a que *core*, forma muy extendida en la música antigua, es una variante poética apocopada de *cuore* (Adams, 2008). A causa de que la forma original hace uso del sonido /w/, la *o* en el interior de *core* se abre, en contraste con la de *rigore*, que es cerrada.

Además de la palabra *core*, se identifican en el texto otros arcaísmos que son propios de la composición poética de su tiempo. Algunos vocablos han variado su escritura con la evolución de la lengua: *a l'armi* (> allarmi), *labro* (> labbro), *su'l* (> sul). Otros, en cambio, han conservado su uso en contextos literarios, como *diviso* (con la connotación de 'separado' o 'apartado') y *ond(e)* (como 'donde' o 'por el cual'). En cuanto a la ortografía, debemos señalar que la palabra *ferischino* de la TERZA PARTE es a menudo caracterizada

como una variante errónea de *feriscano* /fe'ri.ska.no/ (Compagnoni, 1857) y que, muy probablemente, *sanami* es producto de un error de edición, ya que el imperativo de la tercera persona del singular del verbo *sanare* es *sanimi*, tal como aparece hacia el final de la SECONDA PARTE.

Escrito en primera persona, el poema relata los crueles efectos del desamor. Ella, que es consciente del rechazo, no pierde la esperanza de que algún día él le corresponda en afecto. De hecho, parece conformarse con la posibilidad de contemplar a la distancia aquellos ojos que han sabido conquistarla. Pero 'esa mirada desdeñosa' provoca graves heridas con su rechazo incesante, como un dardo venenoso que se empeña en alcanzar su blanco. Esta ambivalencia, donde el desdén y el deseo se enfrentan, emerge especialmente hacia el final de cada PARTE a modo de refrán en un ruego insistente: *piagatemi col sguardo, sanatemi col riso*. Renunciar a ese amor no es una opción. ¡Incluso la muerte parece más deseable! De esa manera, la protagonista podrá conseguir ese beso de amor que tanto anhela, uno tan poderoso que, de hecho, sería capaz de volverla a la vida. Sin embargo, como se verá a continuación, esta interpretación de la intencionalidad poética no es la única posible.

Contenido erótico subyacente

A partir del siglo XVI, muchos escritores italianos se vieron atraídos a incorporar mensajes eróticos en sus composiciones. En música, la combinación de estos mensajes con los recursos musicales apropiados permitía insinuar un gran número de situaciones sexuales. De esta manera, el oyente perspicaz era capaz de reconocer entre líneas dos significados bien diferentes (Macy, 1996). En la composición monteverdiana, en particular, se aprecian usos claros del lenguaje erótico (Tamarit Sumalla, 2013). Por ejemplo, en la obra estudiada, la frase *gioite di piagarmi in fin ch'io venga meno* recrea una situación metafórica en la que el desvanecimiento físico, aparentemente causado por la indiferencia amorosa incesante, simbolizaría el momento de distensión posterior al clímax (popularmente conocido como "le petite mort"). De ahí que la protagonista suplique a su amado que no tarde en revivirla con sus besos, como una manera de sellar ese encuentro tan ansiado. Asimismo, la figura del dardo hiriente (símbolo de la mirada desdeñosa) esconde un claro componente fálico, que se hace aún más evidente en la SECONDA PARTE, donde la idea de verter una nube⁴ de centellas sobre el corazón (o pecho) de la protagonista puede ser entendida como metáfora de la eyaculación masculina. Sin embargo, es necesario remarcar que las interpretaciones aquí ofrecidas, tanto la erótica como la eminentemente romántica, no pretenden ser excluyentes, sino sólo orientativas.

De la dicción

Para facilitar el estudio de la pronunciación de la obra, hemos preparado un archivo audiovisual con la lectura del texto original (Fonética para Cantantes y Directores, 8 de abril de 2018). Recomendamos habilitar los subtítulos para acompañar la lectura del texto con su transcripción fonémica. Adicionalmente, valiéndonos de los trabajos realizados por Adler (1967), Adams (2008) y Carranza (2011), expondremos algunos requisitos que entendemos básicos para el canto en esta lengua, en particular de la obra estudiada:

- **Diferenciar vocales abiertas y cerradas.** El italiano posee un total de siete sonidos vocálicos: /a/, /e/, /i/, /o/, /u/ (hasta aquí, los mismos cinco del español), /ɛ/ y /ɔ/. Aunque en español /e/ y /o/ son consideradas vocales medias, en italiano son más bien cerradas y contrastan con las abiertas /ɛ/ y /ɔ/, respectivamente (v[e]ro vs. b[ɛ]lla, v[o]ce vs. cu[ɔ]re). Por ello, recomendamos realzar sus grados de abertura para el canto en italiano, es decir, pronunciar las cerradas "más cerradas" que nuestras vocales en español, y las abiertas "más abiertas", elevando y bajando la

⁴ Si bien hemos traducido la palabra *nembo* como 'nube', su significado es en realidad el de 'nube de lluvia', que no tiene un equivalente poético en español (nimbo, nubarrón, etc.).

lengua, respectivamente. En la obra, son abiertas las siguientes vocales resaltadas: *begl'occhi, core, lucente, petto, resterò, sdegnosetto, venga, vostri*.

- **Conservar la articulación marcada de /b d g/.** En italiano, las consonantes /b d g/ son siempre marcadas. En español, en cambio, esto depende fuertemente de su contexto: son marcadas detrás de pausa (*bien, dulce, gracias*) y de *m* o *n*⁵ (*ombú, indigo, venganza*), pero se vuelven laxas en otros contextos, fundamentalmente entre vocales (*trabajo, enfado, seguro*). Por ello, merecen atención las siguientes consonantes resaltadas: *dardo, gioite di, labro, me diviso, piagarmi/piagatemi, rigore, sdegnosetto, se da, sguardo/sguardi, tardo, tutt'ardo, vostri dardi*.
- **Diferenciar “ese sorda” de “ese sonora”.** En la obra, es sonora /z/ la *s* que se ubica entre vocales (*conquiso, diviso, minaccioso, ucciso, riso, sdegnosetto, velenoso*) y delante de consonante sonora, en el comienzo de palabra (*sdegnosetto, sguardo/sguardi*). Su sonido, que recuerda al de un “zumbido”, se consigue haciendo vibrar las cuerdas vocales mientras se articula una /s/.
- **Diferenciar *b* de *v*.** En la pronunciación del español, *b* y *v* no contrastan (am[b]iguo, en[b]idia). En italiano, en cambio, la *b* se pronuncia /b/ (bilabial), y la *v*, /v/ (labiodental). Esta última se consigue pronunciando una /f/ y haciendo vibrar las cuerdas vocales.
- **Evitar imprecisiones articulatorias en /ʎ/ y /dʒ/.** El fonema /ʎ/ no forma parte de muchos dialectos del español, pero sí de la dicción italiana. En la obra, sólo identificamos una expresión que hace uso de él: *begl'occhi* (siendo *begl'* una apócope de *begli*). A pesar de lo que su escritura sugiere, su pronunciación no hace uso del sonido /g/ ni de /ʎ/. Si bien se parece mucho a este último, es el dorso de la lengua (y no el ápice) el que se desplaza, haciendo contacto con el paladar duro. Por otro lado, la consonante /dʒ/ de la palabra *gioite* se articula como la *c* de *lucente*, pero sonora (como la *j* de *enjoy*, en inglés). Como se aprecia en su transcripción, la articulación de /dʒ/ es compuesta: comienza con una /d/ oclusiva y se libera mediante una /z/ fricativa, que es similar a la *g* de *gent*, en francés.
- **Diferenciar consonantes simples de dobles.** La pronunciación de consonantes dobles es un rasgo característico del italiano. Casi todas las consonantes italianas pueden duplicarse, lo que permite oponer palabras a partir de este rasgo (como *sono* y *sonno*, que quieren decir ‘soy’ y ‘sueño’, respectivamente). En español, existe doble consonante en palabras con *mm* (*innato*) y *nn* (*conmigo*), que no suenan debidamente sin esta duplicación (*inato, comigo*). Como se observa, la duplicación no consiste en repetir una consonante, sino más bien en prolongarla o retenerla lo suficiente para hacerla contrastar con su contraparte simple. Poseen dobles consonantes *d'asprissimo, begl'occhi, bellezze, faville, minaccioso, petto, pupille, ravvivarm'ucciso, sdegnosetto, tutt'ardo*.
- **Respetar la separación silábica.** Si bien la construcción silábica es similar en italiano y español, resulta necesario precisar que (1) las palabras *io, quei* y *sia* se escriben debajo de notas individuales, pero poseen dos sílabas y es acentuada la primera de éstas, por lo que recomendamos fragmentar sus notas en el canto para respetar su separación (*i-o, si-a, que-i*) y evitar acentuaciones falsas (*ió, siá*); (2) en italiano, las sílabas pueden comenzar con *s* + consonante (*d'a-sprissimo, feriscami/feri-schino, re-sterò, sdegnosetto, sguardo/sguardi, vo-stri*) y, por ello, la *s* debe ser pronunciada junto al ataque de la nota que le corresponde y no como parte de la

⁵ En el caso de /d/, también es marcada detrás de /l/ (*aldea*).

nota anterior⁶; (3) por esta misma razón, es imperativo evitar que se introduzca una /e/ falsa delante de palabras que comienzan con s + consonante ([e]sguardo/[e]sguardí, [e]sdegnosetto), una práctica muy habitual en cantantes hispanohablantes nóveles.

PREPARACIÓN DE LA EDICIÓN

Para facilitar la lectura y el análisis de la obra, hemos elaborado una edición de acceso libre y abierto mediante el programa MuseScore (versión 2.2.1) en dos variantes: una interpretativa (con el análisis musical y las sugerencias de ejecución) y otra sin anotaciones. Para una edición crítica, la línea vocal, que fue escrita originalmente en clave de do en primera, ha sido adaptada a clave de sol, y el símbolo de la clave de fa en el bajo, modernizado. En el paso de la notación romboidal antigua a la redonda moderna, las figuras han sido también reducidas a la mitad de su valor, conforme a la práctica actual: así, la semibreve pasa a ser una blanca; la mínima, una negra; la semimínima, una corchea; etc. Como consecuencia de esto, además, la indicación de compás original 3 (sesquialtera) fue reemplazada por la del 3/4 convencional. Finalmente, se ha colocado el intervalo de páginas original (2v-5r) sobre el margen superior izquierdo de la primera página, habiéndose reestablecido la numeración en la edición (1-3).

Por el contrario, se han conservado los calderones, las ligaduras de prolongación y expresión, las alteraciones accidentales, los tipos de barras de compás y sus posiciones (excepto entre los dos últimos compases, donde debieron ser incorporadas), y la indicación de *alla breve* que aparece hacia el final de la obra. En la Edición Interpretativa, además, todas las anotaciones que responden al análisis musical (melodía, armonía y ritmo) y a las sugerencias de ejecución (carácter, tempo, dinámica, articulación y pronunciación) han sido coloreadas para distinguirlas de las indicaciones originales.

ESTUDIO DE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y TEXTO: PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DECLAMATORIA

Con el objeto de confeccionar una propuesta de ejecución de la obra para su interpretación declamatoria (Edición Interpretativa), se optó por la realización de un análisis descriptivo-comparativo de 8 versiones representativas que circulan en el mercado discográfico: en orden alfabético, Ciofi (2007), Invernizzi (2002), Kawalek (2015), Kiehr (2005), Kožená (2016), Michaux (2017), Piau (1998) y Rial (2009). Asimismo, el análisis se vale de aportes provenientes de diferentes áreas, como el lenguaje musical y la fonética articulatoria, a fin de enriquecer la propuesta ofrecida.

Como punto de partida, conviene atender a las siguientes consideraciones generales:

- **Melodía:** La línea del canto se desarrolla en el ámbito del Do₄ al La₅, abarcando, así, las zonas grave, media y aguda del registro de la voz de soprano empleado en la época. Predominan los movimientos por grado conjunto y los saltos de 3m, 3M y 4J, en sentido ascendente y descendente. La utilización recurrente de melismas y movimientos melódicos enérgicos deja poco lugar a la ornamentación, aunque se tiende a modificar algunos diseños rítmicos en la práctica (p. ej., dos corcheas se vuelven habitualmente corchea con puntillo + semicorchea).
- **Armonía:** Si bien la tonalidad predominante en la obra es Do Mayor, se desarrollan pequeñas regiones sobre su relativa, La menor, hacia el final de cada PARTE. Las funciones armónicas son representadas debajo de la línea del bajo

⁶ Por ejemplo, en español decimos *es-to*, y en italiano, *que-sto*.

mediante cifrado americano (C, G, Am, etc.) y se indican con números las notas agregadas (\circ^7 , \circ^{add7}) y los retardos (\circ_{4-3} , \circ_{9-8} , \circ_{2-3}). Los acordes colocados entre paréntesis son reconstruidos en función de su contexto armónico y melódico. Algunos, especialmente los que se desarrollan sobre tiempos débiles, pueden ser omitidos en ejecuciones veloces.

- **Ritmo:** La obra se desarrolla en un compás de 3/4, dejando oír la equivalencia 6/8 en el final de las partes PRIMA y SECONDA. El repertorio de valores rítmicos empleado va desde la semicorchea hasta la redonda (en la región binaria) y la redonda con puntillo (en el 3/4), siendo la negra la principal responsable del pulso. Se destaca la alternancia de valores largos y breves, así como rasgos de la intencionalidad poética “*puestos en ritmo*”.
- **Carácter:** Como se desarrollará posteriormente, el carácter general de la obra es el resultado de una combinación de afectos, estados emocionales y actitudes (como el deseo, el descontento, la ansiedad, el goce, etc.) que ocurren y se suceden entre secciones, a nivel macro y microformal. Por esta razón, se consignan en la Edición Interpretativa palabras y expresiones metafóricas que, a modo de anotaciones, facilitan la comprensión del carácter contenido en cada sección.
- **Tempo:** La media de velocidad entre las versiones estudiadas es de aprox. 109 PPM (pulsos por minuto). Sin embargo, como es característico en obras de este repertorio, la partitura no exhibe indicaciones referidas al tempo, por lo que se esperan fluctuaciones en la velocidad de ejecución (Donington, 1992; Cyr, 2003).
- **Dinámica:** Si bien el repertorio de variaciones dinámicas que se puede emplear es amplio, se ha optado por la utilización de las indicaciones *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzoforte) y *f* (forte) para facilitar su lectura y comprensión. Asimismo, se señalan variaciones graduales (crescendos y decrescendos) y súbitas (acentos).
- **Articulación:** En términos generales, se ha previsto que las corcheas sean breves o separadas, y las negras, largas, lo que se consigna mediante staccato y tenuto, respectivamente. El legato, en cambio, se reserva para las sucesiones de semicorcheas (sobre todo en los melismas) y del tipo larga-breve o breve-larga (corchea con puntillo + semicorchea, corchea + negra, negra + blanca, etc.), en donde la primera es la acentuada.
- **Pronunciación:** Se ha colocado la transcripción fonémica debajo del texto original. Además, se colorean las modificaciones fonéticas sugeridas para una interpretación declamatoria (dentro de la transcripción) y los ajustes necesarios para una correcta dicción (por encima del pentagrama).

Prima parte:

Quel sguardo sdegnosetto,
lucente e minaccioso;
quel dardo velenoso
vola a ferirmi il petto.
Bellezze ond'io tutt'ardo
e son da me diviso:
piagatemi col sguardo,
sanatemi col riso.

En el comienzo de la obra, se desarrolla un bajo ostinato con variaciones a modo de chacona, que organiza la composición (Fabbri, 1994) y es frecuentemente reutilizado para elaborar una introducción más o menos extensa que sitúa el carácter y la tonalidad (Kiehr, 2005; Ciofi, 2007; Rial, 2009; Kožená, 2016; Michaux, 2017). Sobre este bajo, la protagonista da inicio a su canto. En un tono decidido, evidente en el uso de nota repetida (do-do mi re-re-re do) y la preferencia por una articulación suelta y marcada (Kiehr, 2005; Rial, 2009; Kawalek, 2015; Kožená, 2016), describe la mirada de quien ama como desdeñosa e intimidante. Sin embargo, en medio de estos calificativos negativos, la palabra *lucente* brota como un destello de esperanza mediante un salto al Fa₅ (nota estructural más aguda hasta el momento). Pese a que estos versos introductorios son cantados con arrebato y, en consecuencia, no echan luz sobre el escenario general representado, es posible deducir a partir de ellos el afecto (o pasión) predominante en la obra: el deseo. De hecho, a lo largo del discurso, éste se combina con distintos actos (contemplación, admiración, súplica, etc.) y estados (excitación, esperanza, incertidumbre, etc.), constituyéndose, así, como un eje vertebrador de la composición.

Si bien la PRIMA PARTE no escasea en ornamentaciones, tres son los melismas que de ella sobresalen por su extensión y diseño melódico: *sdegnosetto*, *vola* y *tutt'ardo*. Creemos que su incorporación –tanto a la composición como a la ejecución– refuerza el contenido semántico-metafórico de las palabras que ornamentan. Por ejemplo, el melisma que describe la mirada como desdeñosa (ver 1a) es decididamente errático. Su recorrido, que va del Do₅ al Mi₅, no es lineal, sino que contiene saltos y bordaduras en ambos sentidos (ascendente y descendente) e, incluso, suele ser cantado con algunas fluctuaciones dinámicas y temporales. Por el contrario, el melisma sobre la palabra *vola* (1b) desciende una 5J con una direccionalidad bien definida, como la de un dardo venenoso que es lanzado de manera certera. Sucesivas reiteraciones de la tónica y un ligero acento sobre la palabra *petto* refuerzan la metáfora. Sin embargo, esta posibilidad no la intimida en absoluto, probablemente porque está convencida de que esa mirada pernicioso es también capaz de avivar grandes pasiones, como sugiere el melisma siguiente (1c), que con su ascenso parece emular el comportamiento de una llama ardiente.

En un nivel semántico de análisis, podemos afirmar que una de las palabras más destacadas de esta sección es el adjetivo *venenoso*, quizás por el impacto que produce su significado a la escucha. Desde un punto de vista fonético-articulatorio, esta palabra es especialmente pregnante, fundamentalmente porque está compuesta por dos consonantes fricativas: /v/ y /z/. Durante la pronunciación de estos sonidos, los órganos articulatorios se aproximan y se tensan, dejando un espacio estrecho que favorece la aparición de fricción cuando es atravesado por la corriente de aire. Este mecanismo articulatorio hace que las fricativas sean percibidas como consonantes ruidosas, por lo que su prolongación anticipada –es decir, comenzar a pronunciarlas antes de atacar la nota– incrementa la cantidad de ruido en ellas y, en consecuencia, permite resaltarlas.

De igual manera, es posible intervenir la pronunciación de otras expresiones conforme al tratamiento que se hace de ellas en el habla o en la práctica musical. Por ejemplo, la combinación *tutt'ardo* puede ser enfatizada mediante una leve aspiración entre las palabras que la conforman /tut't^har.do/ (Rial, 2009; Kawalek, 2015), un gesto que recuerda a la pronunciación de lenguas germánicas como el inglés y el alemán. En el italiano hablado, la aspiración de oclusivas sordas dobles /pp tt kk/ parece ser empleada de manera opcional y con fines expresivos, principalmente a modo de reforzamiento prosódico (Stevens y Hajek, 2010; Stevens, 2011). Otro recurso admisible en el canto en italiano –mas no característico de su habla casual– es que la semivocal /j/ que sigue a una /p/ se asimila a ésta, ensordeciéndose y descubriendo su fricción intrínseca. Al respecto, Jean-Marie Pierret, en su estudio de la lengua francesa (1994), afirma que “las semiconsonantes del francés son normalmente sonoras, pero pueden ensordecerse en contacto con una [consonante] sorda:

toi, cuit, pied, por ejemplo, pueden ser pronunciadas [twɑ], [kɥi], [pje]⁷ (p. 48). Bien sea un rasgo propio del italiano, bien “*tomado prestado*” de otra lengua, el ensordecimiento de /j/ es oído con frecuencia en la ejecución de palabras que comienzan con /pj-/ (*più, pianto, pietà*, etc.). En la obra, en particular, la aplicación de este recurso sobre la palabra *piagatemi* enaltece su intencionalidad (Piau, 1998; Kiehr, 2005; Ciofi, 2007; Rial, 2009; Kawalek, 2015; Michaux, 2017).

Entre los compases 16 y 21, se desarrolla el final de la PRIMA PARTE. Allí, donde la contemplación y la súplica se entrelazan, la protagonista exclama con vehemencia: *piagatemi col sguardo, sanatemi col riso*. Entre ambos versos sobresale un contraste registral y armónico: el primer verso (cc. 16–17) se construye en el centro del registro y finaliza en un acorde suspensivo (C/E), como una muestra de descontento a causa de la mirada desdeñosa; el segundo (cc. 18–21), en cambio, se proyecta hacia la zona aguda en busca de una risa sanadora, apoyada por la resolución sobre el acorde de tónica (C). Sin embargo, como se consigna en la partitura analizada, estas melodías tienen estructuras rítmicas e interválicas casi idénticas, lo que conduce a pensar que, en la mente de la protagonista, las dos melodías están presentes por igual. Ella es consciente del rechazo, pero, aun así, decide atenerse a las consecuencias de su deseo, donde el daño (infundido por la mirada) y el alivio posterior (que trae la risa) parecen inevitables.

Seconda parte:

Armatevi pupille
d’asprissimo rigore,
versatemi su’l core
un nembo di faville.
Ma’l labro non sia tardo
a ravvivarm’ucciso:
feriscami quel sguardo
ma sanimi quel riso.

Con la frase *armatevi pupille d’asprissimo rigore* se anuncia el comienzo de la SEGUNDA PARTE. Allí, la protagonista decide armarse de rigor para hacerle frente a la actitud frívola e indiferente de su amado. Realzar la fuerza expresiva de esta frase (en particular de su carácter imperativo) es posible prolongando la *r* de la palabra *armatevi*. Si se tiene en cuenta que la *r* se pronuncia mediante contactos rápidos y breves del ápice de la lengua contra la cresta alveolar (donde los incisivos superiores se insertan), prolongarla conlleva un incremento en la cantidad de estos contactos, lo que hace que suene “*más vibrada*” o enfática (Invernizzi, 2002; Kiehr, 2005; Rial, 2009; Michaux, 2017). En términos articulatorios, esta prolongación puede ser pensada como un intercambio entre vibrantes [r → r̄], que, en italiano y español, suele emplearse con fines contrastivos: ama[r]o~ama[r̄]o⁸ (it.), hie[r]o~hie[r̄]o (esp.). Sin embargo, en casos como *armatevi*, donde el paso de [r] a [r̄] no produce ambigüedades semánticas, dicho intercambio puede aprovecharse como recurso expresivo (→ *arrmatevi*).

Por otro lado, el adjetivo *asprissimo* acompaña con su cualidad de superlativo la intensidad de los versos descritos: un daño tan grande sólo puede ser enfrentado con el rigor ‘más áspero’. La repetición de esta palabra, que se desarrolla una 2M por encima, exige una diferenciación con respecto a la primera vez que es cantada. Para ello, recomendamos intervenir sus parámetros de manera integral. Por ejemplo, puede ser más intensa, ágil y algo anticipada, y la *ss* en su interior, prolongada, provocando, así, una sensación de ansiedad (Kožená, 2016). De esta manera, dinámica, timing y pronunciación se combinan al servicio de la intencionalidad expresiva. Esta ansiedad pervive y,

⁷ Les semi-consonnes du français sont normalement sonores, mais elles peuvent être assourdies au contact d’une sourde: *toi, cuit, pied*, par exemple, peuvent être prononcés [twɑ], [kɥi], [pje].

⁸ En español, ‘amargo’~‘[yo] amarillo’.

rápidamente, se vuelca al pedido *versatemi su'l core un nembo di faville*. En particular, el melisma que se desarrolla sobre la palabra *nembo* –tal vez uno de los más cautivadores de la obra– comienza en el Sol₅ y desciende precipitadamente por grado conjunto, restableciendo su punto de partida a intervalos regulares sobre las notas del acorde de tónica: **sol**-fa-mi-re, **mi**-re-do-si, **mi**-re-do-si, **do**-si-la-sol, **do**-si-la-sol. Por fuera del propio melisma, su trayectoria continúa hasta arribar al Do₄ en la palabra *faville*. Este descenso suele ser acompañado por un decrescendo gradual (Rial, 2009; Kožená, 2016; Michaux, 2017), o bien crece hacia la última vuelta del melisma, remarcando su acento léxico (Piau, 1998; Invernizzi, 2002; Ciofi, 2007), y reposa sutilmente sobre la nota final.

Un ruego desesperado emerge de manera imprevista: *ma'l labro non sia tardo a ravvivarm'ucciso*. Comenzar a cantarlo desde el *pp* y con una articulación suelta colabora con volverlo un susurro perplejo y vacilante. Además, la articulación de dobles consonantes puede ser aprovechada aquí con fines expresivos. Por ejemplo, la idea de una muerte poética en la palabra *ucciso* puede ser enfatizada si se remarca el ataque de la sílaba acentuada, reteniendo la primera *c* más de lo esperado (→ *uc...ciso*). Posteriormente, el refrán *feriscami quel sguardo ma sanimi quel riso* suena como un eco de la PRIMA PARTE, recordándonos –con algunos cambios en su letra– el estado de ambivalencia emocional imperante. Debido a que la melodía de este refrán es idéntica en ambas secciones, se recomienda modificar alguna de sus variables en la ejecución para evitar su repetición exacta: por ejemplo, en el primer verso, la /i/ y la /e/ pueden ser cantadas más cerradas y cubiertas (parecidas a la /a/ y la /o/), como con cierto descontento; en el segundo, por el contrario, estas mismas vocales contribuirán a expresar una sensación de deleite con su abertura y brillo naturales (nótese, p. ej., la sonrisa natural que forma la /i/ al pronunciar la palabra *riso*).

Terza parte:

Begl'occhi a l'armi, a l'armi!
 Io vi preparo il seno;
 gioite di piagarmi
 in fin ch'io venga meno.
 E se da vostri dardi
 io resterò conquiso:
ferischino quei sguardi
ma sanami quel riso.

La tercera y última sección reúne los puntos de mayor tensión poética y musical de la obra. Dispuesta a enfrentar los crueles dardos del desamor, la protagonista exclama con ímpetu y tenacidad: *begl'occhi a l'armi, a l'armi! Io vi preparo el seno*. El compositor enfatiza esta alerta mediante su repetición, recurriendo a una sucesión de valores cortos (corcheas y semicorcheas) y a saltos de 3M y 5J en la zona aguda del registro, dentro del acorde de tónica. Rápidamente, la melodía se posiciona sobre el Sol₄ para emprender un lento descenso mediante valores largos hacia el Do₄, que, según como se lo mire, puede ser interpretado como un gesto de resignación o, contrariamente, de insinuación. Sorpresivamente, la melodía se vuelve a tornar ágil y ansiosa en la zona aguda, suplicando una vez más por esa mirada desdeñosa. Pero, esta vez, su vuelta hacia el grave es más prolongada y acompañada por un elegante cromatismo del Si₄ al La₄ (madrigalismo) y una progresiva disminución de la velocidad y la intensidad (Piau, 1998; Invernizzi, 2002; Rial, 2009; Kožená, 2016), testigos del desvanecimiento inminente. Además, en la ejecución de una melodía afligida, es usual que vocales, consonantes y pausas se alarguen y ralenticen (Sundberg, 1987).

En la composición de estos cuatro versos se aprecia un uso expresivo de la espacialidad en concordancia con los movimientos registrales: las órdenes dirigidas al amado demandan un mensaje claro y contundente, que se manifiesta hacia el agudo (fuera del cuerpo); en cambio, las referencias a imágenes y sensaciones sobre la propia corporalidad, como el

pecho y el desmayo, son atraídas hacia el grave (en el cuerpo). En el levare ascendente hacia el c. 56, ella vuelve a ponerse de pie, esta vez apoyada por el impulso del acompañamiento, para recibir un último golpe al corazón. Y con un hálito frágil le implora a su amado una última vez: ‘hiéranme tus ojos, mas sáneme tu sonrisa’. Muchas interpretaciones construyen sobre la primera sílaba de la palabra *riso* –la última vez que es dicha– una cadenza de duración y ornamentación variables. En las versiones estudiadas, en particular, sólo Kožená (2016) no recurre al uso de la cadenza, probablemente porque ésta queda en manos del grupo instrumental. De hecho, se aprecia un acortamiento del valor de la primera nota y, en consecuencia, un alargamiento de la segunda, lo que las vuelve dos negras y reduce, así, la sensación de movimiento.

Por su parte, las cadenzas efectuadas han sido transcritas para permitir su visualización (ver Ilustración 1), previéndose cierta flexibilidad en la elección y distribución de los valores rítmicos a causa de fluctuaciones de tempo en las ejecuciones.

The image displays a musical score for the opera 'L'incoronazione di Poppea' by Claudio Monteverdi, specifically the scene 'Quel sguardo sdegnosetto'. The score is written in G major and 4/4 time. It features a vocal line (Canto) and seven instrumental parts: Ciofi, Invernizzi, Kawalek, Kiehr, Michaux, Piau, and Rial. The vocal line begins with the lyrics 'quel ri' followed by a long rest and then 'so.' with a fermata. The instrumental parts provide accompaniment, with various cadenzas (ornamentations) for the vocal line. The Ciofi, Invernizzi, Kawalek, and Michaux parts feature sixteenth-note trills. The Piau part features a sixteenth-note trill. The Rial part features a melodic line with a fermata. The B.C. (Basso Continuo) part features a simple bass line with a fermata. The score is divided into two systems, with the vocal line and B.C. part in the first system and the instrumental parts in the second system.

Ilustración 1. Siete cadenzas de la obra *Quel sguardo sdegnosetto* de Claudio Monteverdi.

Como se observa, Ciofi (2007), Invernizzi (2002), Kawalek (2015), Kiehr (2005), Michaux (2017) y Piau (1998) realizan repeticiones veloces de la nota ornamentada (trillo), mientras que Rial (2009) despliega una atractiva melodía entre el Sol₄ y el Sol₅ que exhibe un recorrido sinuoso. Independientemente de la elaboración o no de una cadenza y de la apariencia que ésta adopte, todas las versiones arriban a la nota final mediante un reposo sutil (la velocidad y la intensidad descienden, y la articulación se ablanda), como una señal de satisfacción que invita a preguntarse: ¿nuestra protagonista habrá alcanzado finalmente aquello que tanto anhelaba?

CONCLUSIONES

Comprender la manera en que música y texto se relacionan en interior de las obras vocales contribuye con su estudio y el desarrollo de una interpretación declamatoria. En ese sentido, *Quel sguardo sdegnosetto* se presenta sólo como un ejemplo de esta relación, y el estudio que presentamos, como una pequeña muestra de las potencialidades expresivas

que la música vocal puede ofrecer. Sin embargo, muchos de estos conocimientos no logran sobrepasar los límites de los circuitos convencionales de enseñanza y práctica musicales, lo cual reduce su alcance notablemente. Por ello, esperamos que este trabajo aliente a especialistas en música vocal a brindar propuestas de interpretación que promuevan la divulgación de este conocimiento y contribuyan al desarrollo de la práctica musical.

REFERENCIAS

- Adams, D. (2008). *A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. (Second Edition)*. Oxford NY, Estados Unidos: Oxford University Press on Demand.
- Adler, K. (1967). *Phonetics and Diction in Singing: Italian, French, Spanish, German*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bornstein, A. (Ed.) (17 de octubre de 2012). Claudio Monteverdi: Scherzi musicali Cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 et 2 voci (Venice 1632). With an Introduction by John Whenham and translations by Joachim Steinheuer, John Whenham and Monika Hennemann. Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias. Recuperado de: http://epapers.bham.ac.uk/1677/1/Monteverdi_Scherzi_1632_Complete_Edition_ev1.pdf
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Caccini, G. (1602). *Le Nuove Musiche*. Florencia: Appresso i Marescotti.
- Carter, T. (2002). Two Monteverdi problems, and why they matter. *The Journal of Musicology*, 19(3), 417-433.
- Carranza, R. (2011). Dicción para cantantes. Análisis de los idiomas Español e Italiano. Manuscrito no publicado. Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal, Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Compagnoni, G. (1857). *Teorica dei Verbi Italiani Regolari, Anomali, Difettivi e Mal Noti (Sesta Edizione)*. Milán: Librería di Francesco Sanvito.
- Cyr, M. (2003). *Performing Baroque Music*. Portland OR: Amadeus Press.
- Delouvé, F. (2010). Le choix du mode musical comme geste compositionnel poético-rhétorique des monodies accompagnées: L'exemple de Giulio Caccini (c. 1550-1618). *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe–XVIIIe siècles)*, 18. *Ut Musica Poesis: Les relations entre poésie et musique en Europe de la Renaissance au 18e siècle*. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/episteme/643#ftn28>
- Donington, R. (1992). *The Interpretation of Early Music (New Revised Edition)*. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.
- Fabbri, P. (1994). *Monteverdi. Translated by Tim Carter*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Fortune, N. (1953). Italian secular monody from 1600 to 1635: an introductory survey. *The Musical Quarterly*, 39(2), 171-195.
- Grier, J. (2008). *La Edición Crítica de la Música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Heller, W. (2014). *Music in the Baroque. Western Music in Context: A Norton History*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Macy, L. (1996). Speaking of sex: Metaphor and performance in the Italian Madrigal. *The Journal of Musicology*, 14(1), 1-34.
- Monteverdi, C. (1632). Quel sguardo sdegnosetto. En B. Magni (Ed.), *Scherzi Musicali cioè Arie e Madrigali in Stil Recitativo con una Ciaccona a 1 e 2 Voci* (pp. 2–7).

- Pierret, J.M. (1994). *Phonétique Historique de Français et Notions de Phonétique Générale (Nouvelle Édition)*. Série Pédagogique de l'Institut de Linguistique de Louvain. (s/d), Bélgica: Peeters
- Stevens, M. (2011). Consonant Length in Italian: Gemination, Degemination and Preaspiration. En S.M. Alvord (Ed.) *Selected Proceedings of the 5th Conference on Laboratory Approaches to Romance Phonology*, 21-32. Somerville MA: Cascadilla Proceedings Project. Recuperado de: <http://www.lingref.com/cpp/larp/5/paper2632.pdf>
- Stevens, M., y Hajek, J. (septiembre de 2010). Post-aspiration in standard Italian: some first cross-regional acoustic evidence. En INTERSPEECH 2010, 11th Annual Conference of the International Speech Communication Association. ISCA. Makuhari. Recuperado de: http://www.isca-speech.org/archive/archive_papers/interspeech_2010/i10_1557.pdf
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. DeKalb IL: Northern Illinois University Press.
- Tamarit Sumalla, R. (2013). De Monteverdi a Carpentier: Contenido dramático, erotismo y comunicación. Actualizaciones en Comunicación Social. Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada de Santiago de Cuba. Recuperado de: https://www.academia.edu/7914160/De_Monteverdi_a_Carpentier_contenido_dram%C3%A1tico_erotismo_y_comunicaci%C3%B3n
- Tomlinson, G. (1987). *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Wienpahl, R.W. (1972). Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries: II. *Music & Letters*, 53(1), 59-73.
- Wistreich, R. (Ed.) (2016). *Monteverdi. The Baroque Composers*. Nueva York: Routledge.

VERSIONES ESTUDIADAS

- Ciofi, P. (2007). Quel sguardo sdegnoetto. En Emmanuelle Haïm (dir.), Monteverdi: Combattimento [CD]. Le Concert d'Astrée. Virgin Classics.
- Invernizzi, R. (2002). Quel sguardo sdegnoetto. En Alberto Rasi (dir.), Claudio Monteverdi: A Voce sola, con sinfonie [CD]. Accademia Strumentale Italiana. Stradivarius.
- Kawalek, N. (2015). Quel sguardo sdegnoetto. En S. Plewniak (dir.), Amor Sacro, Amor Profano [CD]. Il Gardino d'Amore.
- Kiehr, M.C. (2005). Quel sguardo sdegnoetto. En J.M. Aymes (dir.), Scherzi Musicali [CD]. Concerto Soave. Harmonia Mundi.
- Kožená, M. (2016). Quel sguardo sdegnoetto, SV 247. En A. Marcon (dir.), Monteverdi [CD]. La Cetra Barockorchester Basel. Archiv Produktion.
- Michaux, S. (2017). Quel sguardo sdegnoetto, SV 247. En M. Henderson (dir.), Tutta Bella!: A Venetian Christmas revels [CD]. Revels Records.
- Piau, S. (1998). Quel sguardo sdegnoetto. En W. Christie (dir.), Monteverdi: Il combattimento di Tancredi e Clorinda - Madrigali guerrieri et amorosi [CD]. Les Arts Florissants. Harmonia Mundi.
- Rial, N. (2009). Claudio Monteverdi: Quel sguardo sdegnoetto. En C. Pluhar (dir.), Teatro d'Amore [DVD]. L'Arpeggiata. Mezzo.

LECTURA DEL TEXTO

- Fonética para Cantantes y Directores (8 de abril de 2018). Claudio Monteverdi - Quel sguardo sdegnoetto (Pronunciación) [video]. Recuperado de: <https://youtu.be/6rnZ1h4QyTA>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Baron, J.H. (1968). Monody: A study in terminology. *The Musical Quarterly*, 54(4), 462-474.
- Clark, J.E., Yallop, C., y Fletcher, J. (2007). *An Introduction to Phonetics and Phonology*. Carlton: Blackwell Publishing.
- International Phonetic Association. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Jurado, E. (2014). Amores en tiempos del Barroco musical en Italia. Una mirada sobre el hombre y sus pasiones. 4' 33" *Revista online de Investigación Musical*, VII(1), 83-162. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- Krämer, M. (2009). *The Phonology of Italian*. En Jacques Durand (Ed.), *The Phonology of the World's Languages*. Nueva York: Oxford University Press.
- Ladefoged, P., y Disner, S.F. (2012). *Vowels and Consonants*. Malden: John Wiley & Sons.
- Ladefoged, P., y Maddieson, I. (1998). *The Sounds of the World's Languages*. Cambridge MA: Blackwell Publishers Inc.
- Tomlinson, G. (1982). Music and the claims of text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino. *Critical Inquiry*, 8(3), 565-589.

FRANK MARTIN: BALADA PARA SAXOFÓN, ORQUESTA DE CUERDA, PIANO, TIMBALES Y PERCUSIÓN. UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA A SU LENGUAJE COMPOSITIVO

Santiago José Báez Cervantes
Conservatorio de Música de Montoro

RESUMEN

Frank Martin fue uno de los compositores que, con voz propia, aunaron tradición e innovación en el lenguaje compositivo del siglo XX. Sus seis baladas para instrumento solista y orquesta o piano conforman un grupo de obras representativas de su tendencia estética que le ha otorgado popularidad entre los instrumentistas, especialmente los de viento. Concretamente, la Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión se muestra como una obra característica de la literatura musical del saxofón, siendo por ello objeto de estudio en la mayoría de centros educativos musicales en todo el mundo. Teniendo en cuenta la originalidad del lenguaje compositivo de Martin, ya que supo integrar un amplio y profundo bagaje musical tradicional en un uso particular de las vanguardias de su tiempo, puede comprobarse la trascendencia que su obra ha obtenido en el ámbito interpretativo y pedagógico. Con el presente artículo llevaremos a cabo una aproximación analítica al lenguaje creativo de Frank Martin mediante el estudio de los distintos parámetros estéticos y compositivos que vertebran su Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión.

Palabras clave: *Saxofón, Balada, Música del siglo XX, Compositores suizos, Frank Martin.*

ABSTRACT

Frank Martin was one of the composers who, with their own voice, combined tradition and innovation in the compositional language of the twentieth century. His six ballads for solo instrument and orchestra or piano form a group of works representative of his aesthetic tendency that has given him popularity among instrumentalists, especially those of wind. Specifically, the *Ballad for saxophone, string orchestra, piano, timpani and percussion* is shown as a characteristic work of the musical literature of the saxophone, being therefore the subject of study in most music schools around the world. Taking into account the originality of Martin's compositional language, since he knew how to integrate a broad and deep traditional musical baggage in a particular use of the avant-garde of his time, the transcendence that his work has obtained in the interpretive and pedagogical field can be verified. With this article, we will carry out an analytical approach to the creative language of Frank Martin through the study of the different aesthetic and compositional parameters that underpin his *Ballad for saxophone, string orchestra, piano, timpani and percussion*.

Keywords: *Saxophone, Ballad, Twentieth century music, Swiss composers, Frank Martin.*

INTRODUCCIÓN

La forma musical de la balada tiene especial trascendencia en la producción del compositor suizo Frank Martin (Eaux-Vives, Ginebra, 1890 – Naarden, 1974), referente creativo que, durante el transcurso del siglo XX, mantuvo una voz propia en su expresión musical, pero no por ello ajena a la realidad artística de la época en que vivió. A pesar de dedicar conciertos a diversos instrumentos y formaciones, escribió seis baladas para instrumento solista y orquesta o piano: *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión* (1938), *Balada para flauta y piano* (1939), *Balada para piano y orquesta* (1939), *Balada para trombón y piano* (1940), *Balada para violoncello y piano* (1949) y *Balada para viola, orquesta de viento, arpa, clave, timbales y percusión* (1972). Algunas de estas obras fueron encargos para ser piezas obligadas de concursos de interpretación musical, otras fueron encargos de solistas o de instituciones y cierto número fue escrito por decisión propia del compositor. En cualquier caso, las baladas exhiben un tratamiento idiomático de los instrumentos solistas, ya que Martin explotó multitud de posibilidades técnicas y musicales al plantear una expresión creativa que aunara el virtuosismo del instrumentista y la solidez compositiva de su lenguaje. Dadas estas características y de forma concreta, las baladas para instrumentos de viento y orquesta o piano han sido objeto de estudio (y lo son hoy en día) en la mayoría de centros musicales en todo el mundo.

La *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión* fue creada en 1938 a raíz de un encargo del saxofonista Sigurd Rascher (1907-2001). En esta época, Martin estaba completamente establecido en Ginebra, llegando a participar activamente en la sociedad musical de su entorno, tanto como miembro de la Asociación de Músicos Suizos como en calidad de pianista, clavecinista y profesor de música de cámara en el Conservatorio de Ginebra y en el *Technicum Moderne de Musique*, escuela privada de la que sería director desde 1933 hasta su cierre en 1940. Frank Martin ya conocía la reputación del virtuoso instrumentista cuando asistió a un concierto en el que Rascher interpretó la *Rapsodia* de Claude Debussy y el *Concertino de cámara* de Jacques Ibert, actuación tras la que el saxofonista le sugirió cordialmente si le podría componer una obra, proposición que el compositor aceptó con agrado (Muller, 2012, p. 26). No obstante, Frank Martin no solo tuvo en consideración al saxofón como instrumento solista, sino que lo incluyó en cierto número de creaciones orquestales como parte del conjunto organológico, mostrando así una clara predilección por sus posibilidades sonoras. Finalmente, la balada fue estrenada por Sigurd Rascher en Sidney en otoño de 1938 y, en 1966, fue dada a conocer en primera interpretación en Alemania por Hans Weinrich. Una crítica musical de la época reflejó las impresiones que se desprendían de la audición de la balada, caracterizando la música de Martin como un lenguaje de “economía y reserva, tensión total con una escritura dodecafónica que se mantiene tonalmente conectada, y una armonía y colores tonales que fascinan y mantienen la atención del oyente a través de la obra” (King, 1990, p. 136). En el mismo año de su composición, Martin arregló la obra para flauta y piano o flauta, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión, manuscrito que descubrió en 2008 su viuda, Maria Martin, bajo el título de *Deuxième Ballade*. Esta versión de la balada de saxofón, conocida como la segunda balada para flauta, fue estrenada en 2009 en el Real Conservatorio de La Haya dentro de un proyecto sobre la figura de Frank Martin, teniendo como intérpretes al flautista Thies Roorda y a la pianista Nata Tsvereli.

FUNDAMENTOS ESTÉTICOS

La concepción que Frank Martin tenía sobre sus baladas no estaba desligada del carácter narrativo que la tradición romántica había configurado en dicha forma musical. Según el propio autor, infirió un sentido romántico a sus baladas, ya que “en ellas hay una evocación de algo épico; es una historia que es contada” (Frank Martin, citado en Martin,

1984, p. 43). De esta forma, el oyente debería realizar una audición musical prestando atención a la relación entre el hecho musical y su significado dentro de un continuo temporal. Asimismo, Martin mantuvo ese posicionamiento estético a lo largo de los años pues, tras la creación de su última balada, reafirmó el carácter poético y épico de esta forma musical, desvinculando cualquier significación narrativa a una referencia literaria concreta. Por ello, el compositor identificó su creación dentro de la música pura (Robinson, 2005).

Ligada a esta concepción, debemos tener en cuenta las etapas creativas que Martin había atravesado antes de la composición de la *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión*. En la primera de ellas, Martin mostró un arraigo en la tradición musical germánica que se depuraba en una esencia impresionista, fruto de la influencia que en su temprana formación ejercieron compositores como Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Robert Schumann y César Franck (Prevel, 2002). A partir de la composición de los *Cuatro sonetos a Casandra* para mezzosoprano, flauta, viola y violoncello en 1921, Martin consideró que su lenguaje inició una etapa creativa *clásica* en la que renunció al uso tradicional romántico de la armonía a favor de una concepción modal en torno a las triadas mayores y menores y se interesó por el uso rítmico en la música de distintas culturas orientales y de la Antigüedad. Tras esta etapa, que devino en una fecunda producción creativa, Martin estudió en profundidad la técnica dodecafónica instaurada en la denominada Segunda Escuela de Viena, hecho que se tradujo en la composición de las *Cuatro piezas breves* para guitarra o el *Concierto para piano y orquesta n.º 1*, ambas obras datadas en 1933. No obstante, esta inclinación que iba a derivar hacia el serialismo fue apartada de la expresión de Martin, ya que renunció a emplear estrictamente la técnica dodecafónica para que predominara una cierta libertad armónica. Ya en 1938, con la composición del oratorio profano *Le vin herbé*, Martin comenzó su etapa de madurez, en la que se asentaron las características de su lenguaje musical, como, por ejemplo, el uso de células motivicas recurrentes en polaridad con un bajo de cierto estatismo que instaure los centros tonales, un uso bimodal de triadas mayores y menores, motivos creados por la cromatización de acordes que definen una textura cuya finalidad es el acompañamiento de las frases principales y el uso de una técnica dodecafónica no ortodoxa en las voces de los instrumentos solistas (Billeter, s.f.).

En la etapa de madurez de Martin se enclava la composición de la *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión*, obra que, como seguidamente observaremos, mantiene un amplio planteamiento armónico basado en una secuenciación no estricta de centros tonales, los cuales, a su vez, conforman una estructuración dodecafónica. No obstante, Martin se pronunció acerca del uso de la técnica de la Segunda Escuela de Viena, ya que ésta le había ayudado a desprenderse de estereotipos musicales preestablecidos al final de su etapa *clásica*, aunque no pudo contemplar la atonalidad como una necesidad dentro de su expresión creativa (Collins, 1980, p. 4). Esta posición le llevó a elaborar el planteamiento armónico dentro de una tonalidad extendida, sirviéndose de fórmulas dodecafónicas no convencionales que no destruyeran ese vínculo con la tradición musical. Asimismo, Martin consideró fundamental el contacto con esta tradición que sentó las bases de la cultura europea occidental y llegó a preocuparse por el posicionamiento que los compositores jóvenes mantenían frente al imperante dodecafonismo, ya que llevaron a cabo una actividad creativa experimental a favor de la demanda de originalidad del público y la crítica (King, 1990).

FUNDAMENTOS COMPOSITIVOS: ESTRUCTURA, AGÓGICA Y DINÁMICA

La *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión* presenta una estructura compleja, con un minucioso desarrollo de células temáticas a través de breves secciones que a su vez conforman grupos temáticos mediante los cuales identificar su pertenencia. Asimismo, la obra queda configurada en cuatro grandes secciones, A, B, C y B': Martin se sirve de la primera de ellas como introducción y presentación de las células temáticas que darán entidad a cada sección. Por otro lado, las secciones B y C contienen

cierta simetría en cuanto a sus proporciones (118 y 94 compases, respectivamente), y sirven al autor como medio para desarrollar una auténtica profusión de subsecciones con nuevo material temático y el ya dado en A. Para concluir, la última sección es una reexposición parcial de B, la cual modifica tras una consecuente variación, hecho que queda reflejado en unas proporciones similares (la sección B se desarrolla a través de 118 compases, mientras que B' lo hace en 135 compases).

Si comparamos el desarrollo estructural de la balada con una forma tradicional en arco, podemos observar ciertas similitudes en cuanto a su naturaleza: existe una introducción que a su vez sirve de exposición del material temático (A), un desarrollo de dos grupos temáticos (B y C) y una reexposición parcial sobre motivos de una sección (B'). No obstante, hay que recalcar el hecho de elaborar una plausible equidad proporcional entre secciones, tal y como se ha indicado, lo que confiere una cohesión formal deudora de la tradición musical. Es así como podemos hablar de una forma de índole tradicional pero en esencia libre, como lo es la forma rapsódica. Martin cultivó un sentido de la proporción estructural en forma de arco, tanto en formas de mayor brevedad como en las de gran formato, teniendo como premisa la continuidad del discurso musical, ya que “esta continuidad [...] se presenta al compositor como un ideal al que trata de acercarse, más como un límite hacia el que puede aspirar que como un fin que debe alcanzar” (Frank Martin, citado en Pak, 2014, p. 18).

La sección A (cc. 1 – 57) cumple una función introductoria, si bien podemos distinguir dos subsecciones de proporciones similares en ella, A_1 y A_2 (con 27 y 30 compases, respectivamente). A su vez, A_1 y A_2 se dividen en dos secciones breves cada una: a_1 y a_2 , a_3 y a_4 , respectivamente. Es así como quedan delimitadas las distintas presentaciones de las células temáticas (A_1), así como su escueto desarrollo (A_2). Por otro lado, la indicación agógica *Largo* (c. 1), con metrónomo de negra igual a 52, revela lo que será la sección más lenta de *tempo* y, a su vez, de mayor estatismo en la obra. El fraseo propuesto a lo largo de A indica dos estratos sonoros (uno representado por el saxofón y otro, por debajo de éste, representado por la orquesta) que devendrán en una continua fluctuación dinámica desde el punto más bajo (*pp* en el compás 1) hasta el más alto (*fff* en el compás 49), para más tarde resolverla en la misma sonoridad inicial (c. 57).

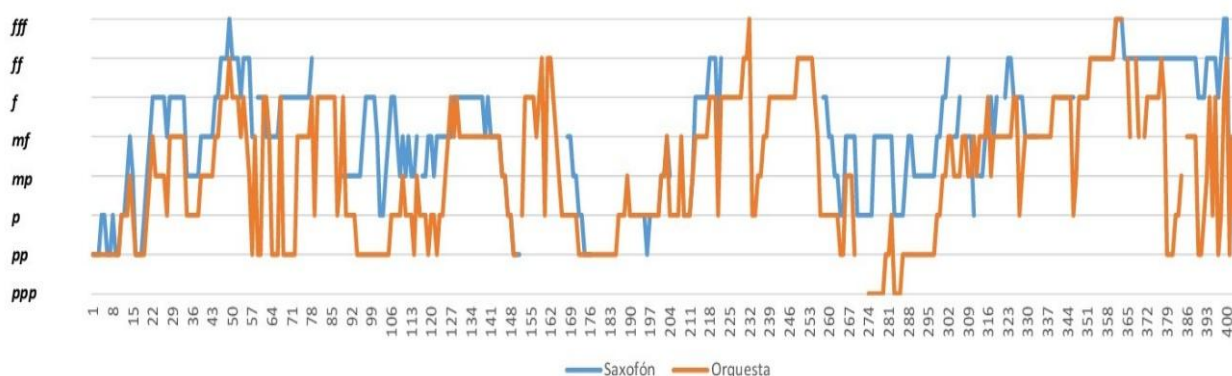


Ilustración 1. Dinámica de la Balada para saxofón y orquesta

Balada para saxofón y orquesta			
A (57cc.)	A ₁ (27cc.)	a ₁ : cc. 1-15 (15cc.)	Presentación de células temáticas 1
		a ₂ : cc. 16-27 (12cc.)	Presentación de células temáticas 2
	A ₂ (30cc.)	a ₃ : cc. 28-38 (11cc.)	Transición
		a ₄ : cc. 39-57 (19cc.)	Desarrollo de células temáticas
B (118cc.)	B ₁ (30cc.)	b ₁ : cc. 58-78 (21cc.)	Introducción a B
		b ₂ : cc. 79-87 (9cc.)	Transición
	B ₂ (64cc.)	b ₃ : cc. 88-110 (23cc.)	Grupo temático B, sección 1
		b ₄ : cc. 111-125 (15cc.)	Grupo temático B, sección 2
		b ₅ : cc. 126-151 (26cc.)	Grupo temático B, sección 3
	B ₃ (24cc.)	b ₆ : cc. 152-175 (24cc.)	Transición a C sobre motivos de B
C (94cc.)	C ₁ (29cc.)	c ₁ : cc. 176-189 (14cc.)	Grupo temático C, exposición 1
		c ₂ : cc. 190-204 (15cc.)	Grupo temático C, exposición 2
	C ₂ (34cc.)	c ₃ : cc. 205-212 (8cc.)	Grupo temático C, variación 1
		c ₄ : cc. 213-221 (9cc.)	Grupo temático C, variación 2
		c ₅ : cc. 222-238 (17cc.)	Grupo temático C, variación 3
	C ₃ (31cc. + cadencia)	c ₆ : cc. 239-265 (27cc.)	Puente sobre motivos de b ₆
		c ₇ : cc. 266-269 (4cc. + cadencia)	Breve reexposición de a ₁ + cadencia
B' (135cc.)	B ₂ ' (70cc.)	b ₃ ': cc. 270-301 (32cc.)	Variación de b ₃
		b ₄ ': cc. 302-316 (15cc.)	Variación de b ₄
		b ₅ ': cc. 317-339 (23cc.)	Variación de b ₅
	B ₁ ' (65cc.)	b ₁ ': cc. 340-364 (25cc.)	Desarrollo de b ₁
		b ₇ : cc. 365-389 (25cc.)	Consecución de b ₁ ', coda 1
		b ₈ : cc. 390-404 (15cc.)	Coda 2, sobre textura de b ₂

Ilustración 2. Estructura de la Balada para saxofón y orquesta

Seguidamente, la sección B (cc. 58 – 175) presenta una estructura de mayor amplitud, pues comporta tres subsecciones: B₁ (cc. 58 – 87) como introducción y transición a B₂ (cc. 88 – 151), que sirve como elaboración del grupo temático B, y B₃ (cc. 152 – 175) como

transición sobre motivos de B hacia C. A su vez, B_1 se subdivide en b_1 y b_2 , B_2 lo hace en b_3 , b_4 y b_5 (como distintas exposiciones del material temático de B), y por último B_3 puede renombrarse como b_6 (ya que guarda relación proporcional con el resto de secciones breves). Toda la sección B mantiene una agógica totalmente contrastante a la que con anterioridad presentó A, estando ésta imbuida en un *tempo* rápido y fluido. Es así como se presenta la sección con la indicación *Allegro molto*, negra igual a 160, para súbitamente atacar b_2 con *Più mosso*, negra igual a 176, hasta llegar a una mayor agitación en b_5 con la equivalencia de negra igual a 184. Por otro lado, la sección B configura un oscilante juego de dinámicas entre los planos sonoros que representan el saxofón y la orquesta, dando lugar a un discurso musical construido con breves fraseos, pudiendo hablar de una suerte de puntillismo. En la conclusión de la sección B encontramos la subsección B_3 , representada por un breve pasaje cadencial de la orquesta que introduce motivos ya elaborados en dicha sección, diluyendo todo estrato sonoro bajo la indicación *perendosi* (c. 173) así como sume todo el movimiento agógico volátil en puro estatismo manteniendo la resonancia de la armonía propuesta desde el compás 162 hasta la entrada de la sección C en el compás 176.

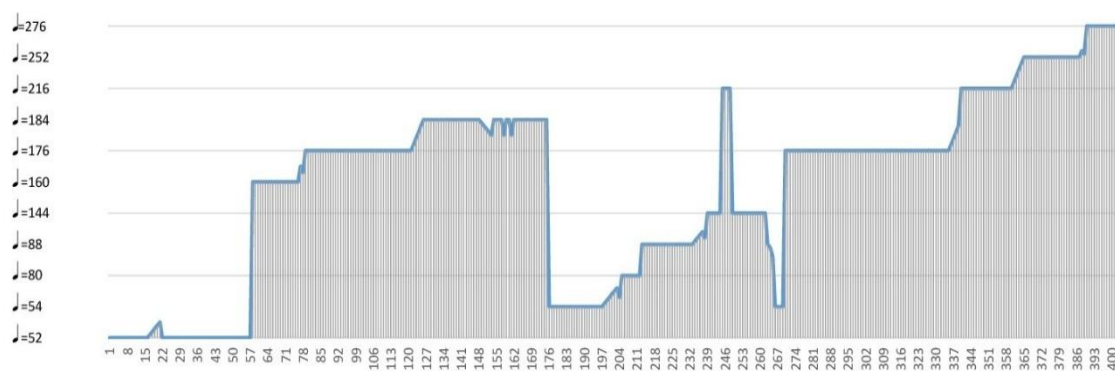


Ilustración 3. Agógica de la Balada para saxofón y orquesta

La sección C (cc. 176 – 269, más la cadencia del saxofón) presenta un nuevo desarrollo temático, estructurado en tres subsecciones de dimensiones similares (29, 34 y 31 compases, respectivamente): C_1 (cc. 176 – 204), que se subdivide a su vez en dos exposiciones del grupo temático C, c_1 y c_2 ; C_2 (cc. 205 – 238), subdividida en tres variaciones de dicho grupo temático, c_3 , c_4 y c_5 ; y por último C_3 , subdividida a su vez en c_6 como puente sobre motivos de b_6 , y en c_7 como breve reexposición de a_1 y cadencia del saxofón. La agógica de la sección C presenta dos *tempi* extremos, uno de mayor languidez al comienzo y final de la sección orquestal (*Lento*, negra igual a 54, cc. 176 y 266) y otro de mayor agitación en la cadencia de la orquesta (*Allegro moderato*, negra igual a 144, cc. 239 y 249; *Presto*, negra igual a 216, cc. 245 y 251). No obstante, Martín se sirve de varias indicaciones agógicas para proceder con las distintas exposiciones y variaciones del grupo temático C, lo que, unido a una continua progresión de dinámicas, le ayuda a crear una tensión formal que estructuralmente desemboca en la cadencia del saxofón (c. 269).

La última sección corresponde a la reexposición parcial de B (cc. 270 – 404), que a su vez se compone de dos subsecciones similares, B_2' y B_1' (70 y 65 compases, respectivamente). Sin embargo, es significativo el hecho de escoger el orden inverso de las subsecciones para la reexposición de estas, lo que favorece al proceso de variación para preparar la conclusión final. De esta manera, B_2' se compone de tres breves secciones, a modo de variaciones de b_3 , b_4 y b_5 , lo que confiere entidad de reexposición del material temático. No obstante, B_1' muestra una índole conclusiva pues, tras un breve desarrollo y variación de b_1 , continua con el mismo material a través de dos nuevas secciones breves, b_7 (cc. 365 – 389) como consecución de b_1' , y b_8 (cc. 390 – 404) como final de la coda (sobre

textura de b_2). Teniendo en cuenta las indicaciones metronómicas existe cierta similitud entre B_2' y B_2 (negra igual a 176), con la salvedad de que se produce una progresión agógica a través de B_1' para alcanzar el punto culminante respecto a la agitación métrica: *Allegro molto*, blanca con puntillo igual a 72 (c. 340); *Presto*, blanca con puntillo igual a 80 – 84 (c. 365); *Prestissimo*, blanca con puntillo igual a 92 (c. 390). Sin embargo, atendiendo al devenir fraseológico de las dinámicas observamos un comportamiento distinto en cuanto a la progresión agógica: los estratos dinámicos, representados por el saxofón y la orquesta, quedan bien diferenciados y en continuo crecimiento a lo largo de B_2' y b_1' , mientras que la tensión de la dinámica fluctúa al final de b_7 para emplear un súbito *crescendo* al comienzo de b_8 y concluir con un efecto de *p* a *ff* (cc. 401 – 404). Este efecto dinámico afirma el carácter conclusivo de la coda, comportando una característica recurrente en los finales de las baladas para instrumentos de viento (Báez, 2017, p. 53).

FUNDAMENTOS COMPOSITIVOS: LENGUAJE ARMÓNICO, TEXTURA Y PRINCIPALES CÉLULAS TEMÁTICAS

Frank Martin dispuso como indivisible el conjunto de parámetros conformado por la melodía, la armonía y el ritmo (Frank Martin, citado en Martin, 1977, p. 81). En esta fundamentación creativa cobra especial interés el tratamiento armónico que el compositor hizo del discurso musical, ya que empleó de forma personal la técnica dodecafónica en torno a centros tonales. Asimismo, la jerarquización entre el instrumento solista y la textura del acompañamiento juega un papel de vital importancia en la polarización con la línea del bajo. En este sentido Martin otorga un rol predominante al bajo, pues actúa en una doble función, tanto de pedal en el que sustentan las inflexiones armónicas que se producen y de indicador de los posibles centros tonales en los que discurre la estructura de la obra como sustento de la melodía a la que otorga significado (Frank Martin, citado en Martin, 1977, p. 82). Sin embargo, en la obra de Martin no se puede hablar de una pertenencia intrínseca a determinadas tonalidades de sentido tradicional, pues los centros tonales asumen funciones autónomas dentro de las secciones en las que respectivamente se desarrollan. El caso de la *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión* es un claro ejemplo de este cometido ya que fue la primera balada que Martin escribió estando inmerso en una práctica nada ortodoxa de la técnica dodecafónica. Por lo tanto, las funciones que desempeñan los centros tonales están claramente enmarcadas en una sistematización, no estricta, de trece series de doce sonidos. Algunas de estas series permanecen inalteradas, mientras que otras se encuentran incompletas así como algunas amplían o reiteran ciertos centros tonales para enfatizar su carácter predominante.

En cuanto al tratamiento de los acordes, Martin desarrolla una interjección entre triadas mayores y menores en contraste con el pedal que comporta la línea del bajo, hecho que en ocasiones se traduce en una armonía enriquecida y en otras en una suerte de politonalidad. El propio compositor dijo al respecto (Frank Martin, citado en Brandt, 2015, p. 27):

Me las arreglé para escribir música con funciones tonales que nunca o apenas tienen una tonalidad específica. Por supuesto, durante algunos momentos breves se puede encontrar una tonalidad evidente pero, en general, es variable. No son modulaciones, sino que simplemente hay varias tonalidades a la vez, pero se puede mantener el sentido de las funciones tonales.

Sin embargo, hay que tener en cuenta dos premisas en la música de Martin: el sentido de la continuidad temporal y el contrapunto que supone la textura acordal u homofónica. De esta manera las frases están desarrolladas en un amplio sentido temporal en la que la armonía está construida verticalmente por las constantes alteraciones o cromatizaciones de sonidos que conforman los acordes. A su vez, los acordes juegan un papel relevante en el devenir del contrapunto, pues Martin concibe la textura homofónica como un elemento

melódico que vertebra un conjunto orgánico con el resto de voces principales, como son la del instrumento solista y la línea del bajo.

Balada para saxofón y orquesta			
Estructura		Centro tonal	
A	A ₁	a ₁ : cc. 1-15	Mi
		a ₂ : cc. 16-27	Serie dodecafónica: Mi, Mib, Sol, Solb, Dob, Sib, Re, Reb, Do, Fa, La, Lab
	A ₂	a ₃ : cc. 28-38	Mi, Serie dodecafónica: Mi, Re, Do#, Fa, (Mi), La, Sol#, Do, Si, Sib, Mib, Sol, Fa#, (Fa), (Mi), (Lab)
		a ₄ : cc. 39-57	Tres series dodecafónicas. 1ª (completa): Sol, Do, Si, Re#, Re, Do#, Fa#, La#, La, Fa, Mi, Sol#. 2ª (incompleta y compartiendo el final de la anterior): Sol#, Sol, Do, Fa#, Re#, Re, Reb, (Solb), Sib, La, Fa, (La). 3ª (completa): Lab, Sol Do, Si, Mib, Re, Reb, Solb, Sib, La, Fa, Mi
B (Serie dodecafónica)	B ₁	b ₁ : cc. 58-78	Re, Lab
		b ₂ : cc. 79-87	Do#
	B ₂	b ₃ : cc. 88-110	Sol, Si
		b ₄ : cc. 111-125	Mi, Fa
		b ₅ : cc. 126-151	Fa#, Do, Sib
	B ₃	b ₆ : cc. 152-175	La, Mib
C	C ₁	c ₁ : cc. 176-189	Serie dodecafónica: La, Re, Fa#, Fa, Reb, Do, Mi, Re#, Sol#, Sol, Si, La#
		c ₂ : cc. 190-204	Serie dodecafónica: La, Re, Fa#, Fa, Reb, Do, Mi, Re#, Sol#, Sol, Si, La#
	C ₂	c ₃ : cc. 205-212	Dos series dodecafónicas incompletas. 1ª: Mib, Re, Solb, Fa, Sib, La, Reb, Do, Si, Mi. 2ª: Lab, Sol, Si, Sib, Mib, Re, Fa#, Fa, Mi, La.
		c ₄ : cc. 213-221	Serie dodecafónica: La, Re, Fa#, Fa, Reb, Do, Mi, Re#, Sol#, Sol, Si, La#
		c ₅ : cc. 222-238	Serie dodecafónica ampliada: La, Sol#, Mi, Sol, Re#, Fa#, Fa, (Lab), (La), Do#, Re, (Mib), (Mi), (Fa), (Fa#), Si#, (Re#), (Sol), (Fa#), (La), La#, Si
	C ₃	c ₆ : cc. 239-265	Lab, Si
		c ₇ : cc. 266-269	Mi
B' (Serie dodecafónica incompleta, insistiendo en la tonicidad de Mi y Sol#)	B ₂ '	b ₃ ': cc. 270-301	Mi
		b ₄ ': cc. 302-316	Mi, Fa
		b ₅ ': cc. 317-339	Fa#, Re#, Sol#
	B ₁ '	b ₁ ': cc. 340-364	Lab, Mi, La
		b ₇ : cc. 365-389	Re, Lab, Dob, Re, Sol
		b ₈ : cc. 390-404	Mi, Sol#

Ilustración 4. Centros tonales de la Balada para saxofón y orquesta

En la textura homofónica empleada en la balada encontramos distintas disposiciones o inversiones de acordes, elegidas por Martín para enfatizar el discurso armónico dentro de las líneas contrapuntísticas. Por ejemplo, el primer acorde de la balada se basa en un centro tonal de Mi, para lo cual se articula el acorde Re# – Sol# – Si – Re que a su vez está formado por una cuarta justa y dos terceras menores. Esta disposición interválica se mantendrá en los sucesivos acordes de a₁, articulados sobre el bajo de Mi, que no son sino sensibilizaciones o cromatizaciones del acorde inicial para así constituir una línea melódica que actúe como contrapunto de la del saxofón:

a1

Ilustración 5. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 1 – 15

Asimismo, el solista introduce la primera de las principales células temáticas, articulada en el tetracordo Re – Mib – Fa – Solb, constituido por cuatro sonidos en relación de semitono, tono y semitono (Ilustración 6). Este tetracordo o sistema escalar será empleado recurrentemente, tanto como breve motivo como nexo de unión modal entre distintos centros tonales. En cuanto al movimiento interválico de la frase podemos observar la evidente articulación de terceras menores (Solb – Mib, Re – Fa) tras el sonido de mayor duración (Fa). Dicho movimiento es imitado en el compás 8, con la secuencia Reb – Sib – Dob – Lab, frase que complementa la línea melódica de la textura acordal de la orquesta. A su vez, esta secuencia conforma otro tetracordo, por lo que el sistema escalar se ve ampliado de la siguiente forma: Re – Mib – Fa – Solb – Lab – Sib – Dob – Reb.

Ilustración 6. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 1, cc. 1 – 5

La sección a₂ muestra otro tipo de centro tonal, pues Martin entretreje una textura a tres partes en la que la línea del bajo muestra un mayor dinamismo, interactuando como principal contramotivo de la voz del saxofón. Además de presentar un continuo despliegue en novenas menores (enarmonizando los intervalos), el bajo se compone de doce sonidos que forman la primera de las serie dodecafónicas explícitas en la obra. La tercera de las partes que entran en conjunción de la textura es la disposición de acordes con séptima que presenta la orquesta: con esta inversión Martin acentúa el carácter disonante de las segundas menores que sobresalen en el registro más agudo, además de que cada acorde es resuelto en el inmediatamente posterior, imitando así al bajo. En esta sección se produce una dualidad temporal, pues la primera parte se desarrolla en resoluciones de acordes que paulatinamente se aceleran con valores de mayor brevedad, contrastando así con la segunda parte en la que el bajo se mantiene con un mayor estatismo y las tres voces que conforman los acordes superiores se suceden de forma cromática alternando entre sí mismos:

a₂

Ilustración 7. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 16 – 27

En el transcurso de esta sección, el solista introduce la segunda célula temática principal, determinada no solo por la reiteración de la tercera menor (Do – La) sino por el uso rítmico que Martín hace de ella, ya que enfatiza el carácter anacrúsico de la semicorchea (Ilustración 8). Acerca del uso de las terceras, cabe destacar la manera en la que está desarrollado el ámbito interválico de la melodía del saxofón, pues durante a_2 se articula la siguiente serie: Sib – Re, Reb – Fa, Fa – Lab, La – Do, Do – Mi, Mi – Reb (Do# enarmonizado), Re – Dob (Si enarmonizado), Do – La, La – Fa# (Gráfico 13). Asimismo, en dicho ámbito se puede observar cómo se articulan dos triadas, menor y disminuida, como son La – Do – Mi y Fa# – La – Do.

Ilustración 8. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 2, cc. 25 – 26

La sección a_3 actúa como una breve recapitulación de a_1 y a_2 , pues en su primera frase mantiene el centro tonal en Mi, mientras que en la segunda articula la segunda serie dodecafónica de la obra. En este desarrollo, la línea del bajo mantiene una cierta simetría en cuanto a los intervalos que la constituyen, además de reiterar el uso de segundas menores. Asimismo, la escritura acordal en negras ofrece un contrapunto melódico a la serie de doce sonidos y a la voz del solista, si bien es verdad que todas las disposiciones de acordes guardan la misma relación que al principio de la pieza (cuarta justa y dos terceras menores):

a₃

Ilustración 9. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 28 – 38

No obstante, la frase del saxofón en la segunda parte de a₃ presenta una serie de doce sonidos casi completa: Sol – Fa# – La – Sol# – Do – Si – Mi – Re# – (Sol) – (Fa#) – Fa – Sib – Re. Además, dicha serie ofrece un notable contrapunto a la línea del bajo, pues no solo la imita en simetría, sino que además su ámbito melódico se desarrolla en cierto movimiento contrario (Ilustración 9). Al final de esta sección aparece una célula motívica en la voz del saxofón (Fa – Sib, Sib – Fa) que, sin ser predominante, se ha mantenido como elemento perceptible a lo largo de la introducción:

a)

b)

c)

Ilustración 10. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 3: a) c. 38, b) cc. 13 – 14, c) cc. 6 – 7

La tensión de la introducción, tanto armónica como formal, es llevada al extremo y resuelta en la sección a₄, pues los centros tonales están desarrollados en tres series dodecafónicas, siendo una de ellas incompleta. En la primera parte de la sección, el saxofón alude a la primera célula temática:

Ilustración 11. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 1, cc. 39 – 41

Dicha célula tendrá su elaboración en los compases siguientes con los tetracordos Re# – Mi – Fa# – Sol, Mib – Fa – Sol – Lab, y las terceras menores Lab – Fa y Solb (enarmonizado como Fa#) – La.¹ Como polarización a la melodía del solista, la voz del bajo se mueve de forma dinámica con una serie completa de doce sonidos, movimiento que es complementado por una tercera voz media que, a su vez, corresponde en intervalos de tercera y sexta al saxofón (cc. 43 – 45). Dicha voz, emprendida por los violines, toma un papel protagonista al asumir la célula principal 2 mientras que el solista propone una línea complementaria basa en dos series dodecafónicas incompletas: Dob – Sib – La – Reb – Do – Fa – Mi – Lab – Sol – Fa# – (Fa) – (Mi) – Re, y Si – Sib – La – Lab – Sol – Fa# – Do – Si – Fa – (La) – (Lab) – (Sol) – Re# – (Fa#) – Re. Esta línea se funde en una textura ciertamente homofónica, si bien el comienzo de la tercera serie de doce sonidos de la sección (cc. 51 – 53) marca otro tipo de articulación rítmica en la frase del saxofón. Sin embargo, la serie del bajo es imitada en canon por los violines, hecho que propicia la yuxtaposición de tres series dodecafónicas simultáneas. Asimismo, la tensión estructural es resuelta y diluida en un *pp* a través de una breve reexposición de los compases iniciales (cc. 54 – 57).

La sección B (cc. 58 – 175) basa su funcionalidad armónica, íntegramente, en una serie dodecafónica, mostrando así la elaboración de diversos centros tonales en cada una de las secciones breves que la componen. El sistema de tetracordos se hace presente en la línea del bajo, marcando el centro tonal Re con la sucesión de sonidos Sol# – La – Do# – Re, y el centro Lab con Re – Mib – Sol – Lab. A su vez, los violines crean una textura armónica en *ostinato*, verificando con la triada menor y la sexta añadida los centros tonales propuestos por el bajo. Finalmente, la tercera voz de esta textura está representada por el saxofón que, iniciando dos series dodecafónicas (la primera completa y la segunda incompleta) en los compases 59 y 63, articula la siguiente célula temática principal en el c. 67 (Ilustración 12) y continua con un desarrollo de la célula temática 2 (cc. 74 – 78).² Dicha serie, formada por los sonidos La – Sol# – Do – Si – Sol – Fa# – Do# – Fa – Mi – Mib, es complementada con la cuerda, que ejecuta Re y Sib, y luego será reiterada tan solo en sus nueve primeros sonidos. Sin embargo, tras la articulación de las series los violines contestan en imitación al saxofón vertebrando de forma polifónica los ocho sonidos de mayor brevedad en sus mismas alturas (cc. 61 – 62).



Ilustración 12. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 4, cc. 67 – 70

A continuación el bajo articula un *ostinato* en Sol# en b_2 (cc. 79 – 87), pero lo antecede con sendos Do# de marcada tonicidad, pues la cuerda los secunda efectuando distintos giros melódicos de terceras menores, entre las que se encuentran Sol – Mi y Mi – Do# (subrayando así la tercera menor de dicha tónica), conformando así otra célula temática recurrente del *tutti* orquestal (Ilustración 13).³

¹ Además, dichas terceras actúan de idéntica manera a la célula temática 2, enfatizada por el marcado carácter anacrúsico.

² Como peculiaridad de la célula temática 4 podemos observar que está compuesta por seis sonidos que a su vez conforman tres terceras menores: Mib – Do, Re – Dob (Si enarmonizado), Reb – Sib.

³ La célula temática 5 comparte su naturaleza con la número 4, pues de igual manera está compuesta por seis sonidos (uno de ellos repetido) que conforman tres terceras menores: Sol – Mi, Fa – Re, Mi – Do#. Asimismo, dicha célula continua su consecución de sonidos con otros seis (compartiendo el Do#) que muestran una relación interválica idéntica: Do# – Do – La y Si – Sib – Sol (enarmonizando: segunda menor, tercera menor y ámbito de tercera mayor).



Ilustración 13. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 5, cc. 80 – 81

De idéntica forma se desarrolla la textura de b_3 (cc.88 – 110), mostrando como evidentes centros tonales Sol y Si. Asimismo, el solista introduce una nueva célula temática (Ilustración 14), que no es sino una variación de la célula número 4, y seguidamente la enlaza con dos nuevos desarrollos de la célula temática 2 (cc. 94 – 95 y 104 – 105, respectivamente).



Ilustración 14. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 6, cc. 89 – 91

Sin embargo, el saxofón ejecuta una línea melódica entre los compases 97 y 100 cuya reminiscencia encontramos en sintonía con la serie dodecafónica del bajo de los compases 51 al 53, pues reitera los doce sonidos en valores breves y efectúa una repetición inconclusa de dicha serie: (Mi) – Lab – Sol – Do – Si – Mib – Re – Reb – Solb – Sib – La – Fa / (La) – (Fa) – (Mi) – Lab – Sol – Do – Si – Mib – Re – Do# – Fa# (falta el Sib). A este estrato sonoro lo complementa un motivo de los violines basado en dos tetracordos que encuentran su razón de ser en el siguiente sistema escalar, tanto descendente como ascendente: Do# – Si – Sib – Lab – Sol (cc. 98 – 100). De la misma manera, la cuerda reitera y amplía las células extraídas de esos tetracordos adjudicándoles nuevas alturas sobre el centro tonal de Si: Do# – Do – La# – La – Sol# (cc. 106 – 110). El tratamiento rítmico de este último sistema escalar está basado en la célula motívica 5 (Ilustración 13).

La siguiente sección, b_4 (cc. 111 – 125), presenta una textura cuyo desarrollo armónico se basa en una continua cromatización del *tutti* orquestal. Asimismo, desde cada célula, iniciada en el bajo y secundada por la cuerda hasta el registro agudo, se despliegan los doce sonidos cromáticos, de forma tanto completa como incompleta. No obstante y a pesar de la posible inestabilidad tonal, el solista discurre su frase en ámbitos que fluctúan entre el Sol#, Re# y Sol para el centro tonal de Mi, y Mi, Mib y Do para el de Fa (produciéndose así un juego de terceras mayores y menores). De esta forma, la polaridad entre la voz superior y la del bajo contribuye a estabilizar los centros tonales sobre los que se articula el acompañamiento de la orquesta. Por otro lado, el tratamiento rítmico de este acompañamiento alude a la elaboración de los compases 95 al 98:



Ilustración 15. Balada para saxofón y orquesta: a) cc. 95 - 98, b) cc. 114 – 115

El saxofón sigue discurrendo su ámbito melódico en b_5 hasta el Lab (enarmonizado como Sol#, cc. 126 – 128), sonido que, junto a la incidencia de la cuerda sobre Do# y La, contribuye a marcar la tonicidad propuesta por el bajo en Fa#. A continuación, el centro tonal se desarrolla sobre un largo pedal de Do, polarizado por la reiterada articulación del saxofón sobre la célula temática 4 (Ilustración 12), que circunda el ámbito de la tercera menor representada por Mib y Do (cc. 132 – 135). En este pasaje, la textura homofónica de la cuerda presenta una continua incidencia en el intervalo de séptima mayor, tanto en su disposición acordal como en su relación con el solista (Ilustración 16). Seguidamente se establece un claro centro tonal sobre Sib, ya que todo el conjunto orgánico vertebra un acorde sobre Fa que funcionalmente actúa como dominante del siguiente acorde sobre Sib. Dentro de esta suerte de cadencia resaltan las notas principales en las que el saxofón desarrolla su ámbito melódico pues, permaneciendo en relación de quinta justa con el bajo, se articulan sobre el Do para el acorde de Fa y sobre el Fa para el de Sib:

b₅ (segunda parte)

The musical score shows the saxophone part with fingerings 7, 7, 7, 7, 9 and the piano accompaniment with chords and a bass line. The piano part includes a long pedal point on C and a cadence structure labeled with Roman numerals V and I.

Ilustración 16. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 135 – 151

Asimismo, toda la sección b_5 introduce un desarrollo rítmico que hasta entonces no había aparecido en la obra: se trata de una articulación de silencios y acentos en partes fuertes y débiles dentro de un patrón establecido, que podemos asemejar al ritmo de bulería, y una amalgama de compases representada por el uso de la hemiolía (Ilustración 17).⁴ Además, en el aspecto métrico, cabe destacar la breve incursión de la célula temática 2 en la anacrusa del compás 137, hecho que contribuye a reiterar el eminente carácter rítmico que se desarrolla a través de la hemiolía y la bulería en la segunda parte de b_5 (cc. 135 – 151).

⁴ Como pudimos observar, Martin mostró un gran interés por el uso rítmico en la expresión musical de distintas culturas. Una de estas expresiones la podemos encontrar en el flamenco, género al que Martin hace clara referencia en su producción creativa, como, por ejemplo, con su obra para piano *Fantasia sobre ritmos del Flamenco*, de 1973. No obstante, en el período de gestación de la balada, Martin contaba con un amplio bagaje en el estudio de la rítmica relacionada con la pedagogía musical, pues se formó como profesor del Instituto Jacques-Dalcroze al fijar su residencia en Ginebra en 1926.

a) $\text{♩} = 184$

b) **quasi senza rit.**

cambia la configuracion ritmica, desplazando este compás al final

c)

Ilustración 17. Balada para saxofón y orquesta. Ritmos de bulería: a) cc. 126 – 129, b) cc. 143 – 150. Hemiolia: c) cc. 137 – 142

La siguiente sección, b_6 (cc. 152 – 175), articula sus centros tonales en La y Mib, cerrando de esta forma todo el ciclo de doce sonidos contenidos a lo largo de B^5 . A su vez, el material temático se desarrolla en torno a la célula 2 (Ilustración 13), siendo el piano el que tome relieve dentro de la orquesta. Este breve episodio orquestal sirve como puente hacia C (cc. 176 – 269), sección cuyos centros tonales se articulan en torno a series dodecafónicas que sirven como patrón para efectuar variaciones, a la manera, por ejemplo, de una chacona. En c_1 se presenta la primera serie de doce sonidos en los violines, la cual es complementada por un contrapunto cromático de la orquesta en valores breves que recuerdan las resoluciones de acordes en a_2 (Ilustración 7). Seguidamente se repite la misma serie en c_2 , con la inclusión de un contramotivo del saxofón cuya melodía se inicia

⁵ La tonicidad de Mib se encuentra claramente manifiesta dentro de la triada mayor que forman tanto la fundamental y la quinta en la orquesta como la tercera en el saxofón.

con el siguiente sistema escalar: Mi# – Fa# – Sol# – La# – Si – Do – Re – Mib. No obstante, el ámbito melódico del solista continúa moviéndose entre terceras menores y mayores, enarmonizándolas respectivamente:

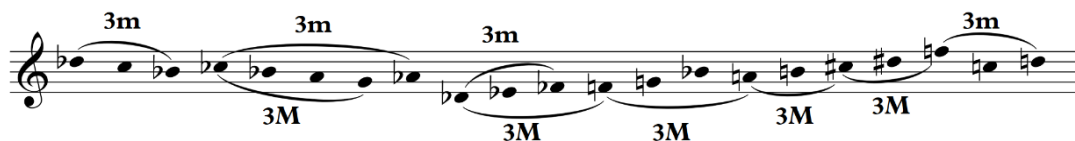


Ilustración 18. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 194 – 204

La sección c_3 (cc. 205-212) comporta dos series dodecafónicas completas como centros tonales: la primera de ellas es expuesta por la orquesta, mientras que sobre la segunda se elabora un contramotivo del solista que no es sino una variación de la sección c_2 .⁶ De esta forma observamos que la sección c_3 guarda una analogía con la inmediatamente anterior con una mayor aceleración del discurso tonal, significando así una suerte de variante de la serie original de doce tonos expuesta en c_1 . Lo mismo ocurre con la siguiente sección, c_4 (cc. 213 – 221), pues es otra variación de la serie original, encontrándose articulada esta vez en el saxofón. Sin embargo, el proceso imitativo de esta sección logra tener entidad propia mediante un repentino cambio de agógica, dinámica y métrica. La última de las series dodecafónicas de C se encuentra en c_5 (cc. 222 – 238) que es la consecución de la sección anterior encomendada al *tutti* orquestal. En esta ocasión, la serie se varía (como antes ocurrió en c_3) y además se amplía, hasta que desemboca en el centro tonal de Si, momento en el que el piano, junto a los violines, efectúa una cadencia con una disposición de octavas quebradas recurrente en la escritura pianística de Martin:



Ilustración 19. Balada para saxofón y orquesta, cc. 233 – 234

Asimismo, el piano continúa la cadencia en c_6 (cc. 239 – 265) sobre los centros tonales de Lab y Si, constituyendo así una variación de mayor elaboración de b_6 . A continuación, se hace una breve alusión a los tres primeros compases de la obra en c_7 (cc. 266 – 269), basados en el centro tonal de Mi, para inmediatamente dar paso a la cadencia del saxofón.⁷ Sin embargo, una vez concluida la intervención del solista, se procede a una reexposición variada de b_3 (b_3' , cc. 270 – 301), perpetuando el centro tonal de Mi, así como de b_4 sobre Mi y Fa (b_4' , cc. 302 – 316). De igual forma, la reexposición de b_5 (b_5' , cc. 317 – 339) articula los centros Fa#, Re# y Sol# (en contraposición a los originarios Fa#, Do, Sib), así como vuelve a incluir distintos desarrollos de la célula temática 4 (Ilustración 12), el ritmo de bulería y la hemiolia (Ilustración 17). Tras esta recapitulación, la obra entra en su fase de coda final, B_1' (cc. 340 – 404), estructurada a su vez en tres secciones (b_1' , b_7 y b_8) que

⁶ Las dos series dodecafónicas expuestas por la orquesta muestran diez sonidos de evidencia tonal; los dos sonidos que faltan en cada serie son completados por el ámbito en que se mueven los violines: la segunda menor Sol – Lab para la primera serie (cc. 205 – 208), y Do – Reb para la segunda (cc. 209 – 212).

⁷ Existe una clara similitud entre los finales de b_6 y c_6 , pero la principal diferencia respecto al saxofón es que en este momento articula la quinta disminuida del acorde, sonido que actúa como nexo a c_7 . Este tipo de nexo volverá a ser utilizado de igual forma en la última sección de la coda. Por otro lado, la cadencia del saxofón (omitida en la partitura) se elabora de manera virtuosística con distintas variaciones temáticas, utilizando así tanto las células principales número 4 y 2 como una referencia explícita a la sección b_1 .

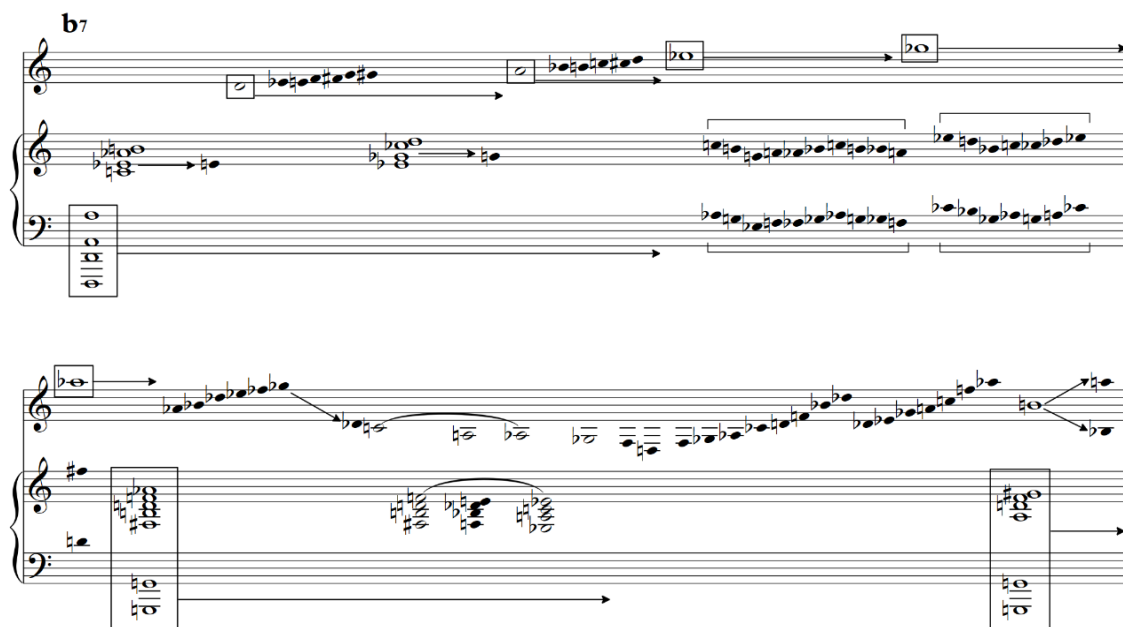
inciden en varios centros tonales. La secuenciación de los centros a través de toda la sección de reexposición conforma una serie dodecafónica incompleta, si bien ahora se focalizan las funciones tonales primarias sobre Mi y Sol#, adquiriendo así cierto grado de tonicidad frente al resto de la serie.

La sección b_1' (cc. 340 – 364) es una variación de b_1 , en la que el saxofón actúa al unísono junto al piano en una textura puramente homofónica. No obstante, las primeras intervenciones del solista presentan dos series dodecafónicas, una completa (cc. 341 – 346) y otra incompleta (cc. 349 – 351), antecedendo así un nuevo desarrollo de las células temáticas número 4 y 2:



Ilustración 20. Balada para saxofón y orquesta, células temáticas 4 y 2, cc. 353 – 363

En consonancia con este movimiento musical, la balada continúa la coda con dos nuevas secciones: b_7 (cc. 365 – 389) y b_8 (cc. 390 – 404). La primera de ellas, muestra la elaboración de un material armónico, a su vez, en tres partes: la inicial, de forma politonal, sobre un pedal de Re en el cual la orquesta despliega los acordes bimodales (mayor y menor) de Lab y Dob (cc. 365 – 371); la segunda como una progresión sobre la célula temática 4 en los centros tonales Lab, Dob y Re (cc. 372 – 377).⁸



⁸ Durante la progresión, el saxofón subraya con valores amplios la quinta del centro tonal: Mib para Lab (cc. 371 – 374) y Solb para Dob (cc. 374 – 376). El último sonido es un Lab que, sobre el centro de Re, actúa como la cuarta aumentada, de forma enarmónica. No obstante, en esta progresión se articulan una serie de acordes mayores evidentes, como por ejemplo Lab (c. 372), Fa (c. 374), Dob (c. 375), Re (c. 377). De esta forma se puede establecer un patrón en cuanto a las relaciones tonales de b_7 : Re – Lab – Fa – Dob – Re – Sol, es decir, quinta disminuida – tercera menor – quinta disminuida – tercera menor (enarmonizada) – quinta justa.

Ilustración 21. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 365 – 389

Por último se establece el centro tonal de Sol en la orquesta, mientras que el saxofón despliega un arpeggio de Solb para, finalmente, desarrollar un motivo que refleja terceras mayores y menores, pero realmente se basa en el siguiente sistema escalar: Do – Si – La – Lab – Fa# – Fa – Mib – Re (Ilustración 21). Asimismo, la sección concluye con un desarrollo cromático del solista sobre el centro tonal de Sol para, de esta manera, enlazar con b₈.

La última sección de la coda, correspondiente a b₈, se desarrolla en dos claros centros tonales, Mi y Sol#. En el primero de ellos, se produce una yuxtaposición de tonalidades, pues claramente la orquesta articula la triada menor de Mi (con el Sib como quinta disminuida añadida) mientras que el saxofón despliega un arpeggio sobre Mib. Sin embargo, el Sib (La# enarmonizado) actúa como nexo entre los dos centros tonales pues, a partir del compás 396, forma parte del acorde Sol# – Re# – La# (desplegado a distancia de quintas justas). Una vez establecido el centro de Sol# en el *tutti* orquestal con la tónica y la quinta (Re#), el solista se encarga de producir la coexistencia bimodal, ya que con sus sonidos mantenidos articula como apoyatura la tercera mayor (Do, enarmonizado Si#, c. 399) y la resuelve en la tercera menor (Si, c. 400).

CONCLUSIONES

La figura de Frank Martin se erige como un foco independiente de la composición musical en el s. XX por su profundo compromiso con el arte en calidad de creador. En sus etapas creativas iniciales, Martin pudo asimilar y constatar las técnicas de vanguardia coetáneas, tales como el dodecafonismo o el uso modal del impresionismo tardío, aunque su verdadera vocación fue despertada a temprana edad por Johann Sebastian Bach, compositor presente en su intuición musical a lo largo de su vida. No obstante, el uso que hizo Martin de la técnica de doce sonidos fue muy personal y desarraigado de toda premisa estética que conllevara esta escuela, pues el compositor suizo mostró una fuerte conexión con la tradición musical que suponía la tonalidad. En este sentido, la obra musical de Martin presenta un particular desarrollo de la armonía funcional, pues se alejó de las relaciones jerárquicas establecidas siglos atrás para encontrar y articular una forma de estructuración basada tanto en la polarización de centros tonales como en la elaboración de sistemas escalares modales que vertebran el discurso armónico. Por otro lado, estos sistemas dieron lugar a que Martin configurara células temáticas de mayor brevedad, creando así series de tetracordos con los que, aplicándoles distintas técnicas contrapuntísticas, pudo llevar a cabo un entretejido motivico fiel a su herencia musical. Además de la vital importancia que otorgaba a la relación entre armonía y melodía, Martin desarrolló otra premisa en el planteamiento de sus obras, la continuidad temporal, mediante la cual confirió tanto entidad temática como coherencia estructural a la forma en arco, dando la mano de nuevo a la tradición musical. Este lenguaje compositivo hace posicionar a Martin como un referente autónomo en la creación musical de la primera mitad del s. XX, al igual que, por ejemplo, Béla Bartók y Olivier Messiaen.

En cuanto al lenguaje compositivo aplicado a la balada, hemos podido observar el desglose de la obra en sus principales parámetros: por un lado, el análisis de estructura, dinámica y agógica, y por otro el de lenguaje armónico, textura y principales células temáticas. A su vez, hemos podido constatar la coherencia de la elaboración de dichos parámetros en relación al posicionamiento estético de Martin, no solo con el proceso analítico, sino con las posibles referencias que el propio compositor realiza sobre sus fundamentos compositivos. A través de esta relación podemos enunciar que Martin supo mantener un inalterable equilibrio entre técnica e intuición, dualidad que, auspiciada por una firme coherencia, reflejó veracidad en su necesidad de expresión artística. No obstante, en los apartados analíticos hemos podido constatar las posibles fórmulas recurrentes en el lenguaje compositivo de Martin, por lo que podemos concluir que desarrolló los distintos

parámetros musicales con una técnica coherente que muestra la seña de identidad de su etapa de madurez creativa.

REFERENCIAS

- Báez, S.J. (2017). Frank Martin: Las baladas para instrumentos de viento y orquesta o piano. Una aproximación analítica a su lenguaje compositivo (Tesis de grado). Conservatorio Superior de Música de Badajoz, Badajoz.
- Billeter, B. (s.f). Frank Martin. The New Grove Dictionary of music and musicians. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com> (última consulta: Noviembre de 2011).
- Brandt, E. (2015) A Comparative Analysis of Frank Martin's Ballade for Flute and Ballade for Trombone (Tesis de máster). Recuperado de <https://baylor-ir.tdl.org/baylor-ir/handle/2104/9512> (última consulta: Marzo de 2017).
- Collins, G.T. (1980). The Eight Preludes for Piano of Fran Martin: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of J. S. Bach, L. v. Beethoven, J. Brahms, F. Chopin, I. Albéniz, R. Schumann, A. Scriabin, F. Liszt, and K. Szymanowski (Tesis doctoral). Recuperado de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331301/> (última consulta: Marzo de 2017).
- King, Ch.W. (1990). Frank Martin: A Bio-Bibliography. Wesport, Estados Unidos: Greenwood Press.
- Martin, B. (1973). Frank Martin ou La réalité du rêve. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Martin, F. y Piguet, J.C. (1967). Entretiens sur la Musique. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Martin, F. (1981). Ballade pour saxophone (ou cor de basset) et orchestre. Zurich, Suiza: Universal Edition.
- (1995) Ecrits sur la Rythmique et pour les rythmiciens, les pédagogues, les musiciens. Ginebra, Suiza: Papillon.
- Martin, M. (1984). A propos de...: Commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- (1977). Frank Martin. Un Compositeur médite sur son art: Ecrits et pensées recueillis par sa femme. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- (1990). Souvenirs de ma vie avec Frank Martin. Lausana, Suiza: L'Age d'Homme.
- Martínez Miura, E. (1990). El suizo intranquilo. Una conmemoración del centenario de Frank Martin. Scherzo. Revista de Música, núm. 49.
- Muller, A.D. (2012). High Register Excerpts of Selected Alto Saxophone Concerti: A Critical Anthology (Tesis doctoral). Recuperado de <http://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A183029> (última consulta: Marzo de 2017).
- Pak, J. (2014). Invention Through Synthesis: Former Composers Observed in Frank Martin's Huit Préludes pour le Piano (Tesis doctoral). Recuperado de [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/18555/Pak,%20Joeun%20\(DM%20Piano\).pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/18555/Pak,%20Joeun%20(DM%20Piano).pdf?sequence=1) (última consulta: Marzo de 2017).
- Perroux, A. (2001). Frank Martin: ou l'insatiable quête. Ginebra, Suiza: Papillon, 2001.
- Piguet, J.C. (1976). Correspondances: 1934 – 1968. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Prevel, R. (2002). Orfebres de la música. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Robinson, B. (2005). Frank Martin Ballade pour alto, orchestre à vent, clavecin et harpe. Musikproduktion Höflich. Recuperado de [48](https://repertoire-</p></div><div data-bbox=)

explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/370.html (última consulta: Marzo de 2017).

Vicuña, M. (1957). La vida musical en Suiza. Revista Musical Chilena, vol. 11, núm. 55.

EL ESTILO CHOPINIANO SEGÚN RAOUL PUGNO: EL NOCTURNO OP. 15 N° 2 EN FA SOSTENIDO MAYOR¹

Rafael Fernández de Larrinoa
CIEM Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial

RESUMEN

Frédéric Chopin (1810-1849) es, junto con Liszt, el compositor para piano más importante e influyente del siglo XIX. Aparte de su obra pianística, su estilo interpretativo fue especialmente admirado (e imitado) por sus contemporáneos y celosamente guardado por sus discípulos, dando lugar a una tradición interpretativa reivindicada aún en el siglo XX por pianistas como Raoul Pugno, Raul Koczalski e Ignacy Jan Paderewski, entre otros, algunos de los cuales han legado registros fonográficos de gran valor documental.

Raoul Pugno, discípulo de George Mathias –a su vez discípulo de Chopin–, es autor de dos documentos con un valor excepcional desde el punto de vista del estudio histórico de la interpretación: en primer lugar, unas *Leçons écrites* publicadas en 1909, donde aporta instrucciones detalladas para la interpretación de un conjunto de obras chopinianas conforme a una tradición supuestamente auténtica, y el registro fonográfico (datado en 1903) del *Nocturno op. 15 n° 2*, obra incluida en dichas *leçons*. Partiendo de estos documentos, esclareceremos el sentido de la fuente escrita (las *leçons*) con respecto a la fuente sonora y valoraremos en qué medida contribuye el documento escrito a esclarecer las intenciones interpretativas del autor.

Palabras clave: *Chopin, Raoul Pugno, interpretación, piano*

ABSTRACT

Frédéric Chopin (1810-1849) is, along with Liszt, the most important and influential composer for fortepiano of the XIXth century. His piano works and performance style were specially admired (and imitated) by his contemporaries and zealously preserved by his disciples, giving room to a performance tradition still defended in the XXth century by pianists like Raoul Pugno, Raul Koczalski and Ignacy Jan Paderewski, among others, who made sound recordings of great documentary value.

Raoul Pugno, disciple of George Mathias –a Chopin disciple himself–, produced two outstanding documents from the point of view of the study of performance history: the *Leçons écrites*, published in 1909, giving detailed instructions for the performance of a selection of Chopin's piano works according to a presumably authentic tradition, and the recording (dated 1903) of the Nocturne Op. 15 No. 2, a piece included in his *leçons*. On the basis of these documents, we'll elucidate the meaning (in terms of performance) of the

¹ Este artículo fue redactado durante el curso 2017-18 para la asignatura Historia y Teoría de la Interpretación Musical incluido en el Máster de Musicología ofrecido por la Universidad de La Rioja.

written document (the *leçons*) and appreciate its usefulness for restoring the author's performative intentions.

Keywords: *Chopin, Raoul Pugno, performance, piano*

INTRODUCCIÓN

Las “lecciones escritas” de Raoul Pugno² son una publicación en forma de fascículo de 71 páginas de extensión, precedidas de una breve biografía de Chopin de 16 páginas (pp. I-XVI) firmada por M. Michel Delines³. Está dividida en ocho secciones dedicadas a sendas obras de Chopin: el *Preludio en Do sostenido menor* op. 45 (pp. 1-6), el *Vals en La bemol mayor* op. 34, n° 1 (pp. 7-17), la *Polonesa en Do sostenido menor* op. 26, n° 1 (pp. 18-25), la *Berceuse en Re bemol mayor* op. 57 (pp. 26-33), el *Estudio en Do menor* op. 10, n° 12 (pp.34-40), la *Mazurka en La menor* op. 17, n° 4 (pp. 41-46), la *Balada n° 1 en Sol menor* op. 23 (pp. 47-65) y el *Nocturno en Fa sostenido mayor* op. 15, n° 2 (pp. 66-71). Cada sección consiste en la partitura objeto de estudio al completo con anotaciones numeradas. En el caso del nocturno, las anotaciones son un total de 31, cifra significativamente alta teniendo en cuenta que la obra consta solo de 62 compases. Es decir, hay una media de una anotación por cada dos compases, con una frecuencia sustantivamente menor en la sección central (*Doppio movimento*). La partitura sigue la edición realizada por el mismo Pugno para la Universal Edition de Viena⁴. Todas las páginas, salvo las dos primeras, incluyen cuatro sistemas. La extensión excepcionalmente alta de la primera anotación obliga a incluir un único sistema en la primera página y los tres restantes en la segunda.

ESTRUCTURA Y PERFIL DINÁMICO Y AGÓGICO DEL NOCTURNO OP. 15, N° 2

El nocturno op. 15/2 es una estructura ternaria A B A' con una breve transición y coda. Todas las secciones tienen indicación de tiempo *Larghetto/ Tempo I* (negra a 40 ppm) menos la sección B que tiene la indicación *Doppio movimento*⁵.

A (*Larghetto*) t B (*Doppio movimento*) A' (*Tempo I*) Coda

Las indicaciones agógicas y dinámicas de la Sección A dibujan un perfil muy estable a lo largo de esta sección. El inicio está marcado como *sostenuto* sin indicación dinámica alguna. La extensa *fioritura* de la segunda frase (c. 11) viene acompañado de la indicación *leggiere*. Salvo algunos pequeños reguladores de fraseo, el único evento dinámico destacado es el clímax situado en la segunda frase, indicado mediante un *con forza* en el c. 14 y cuya supuesta remisión (*decrescendo*) está indicada mediante un pequeño regulador.

² Raoul Pugno, pianista y compositor francés de orígenes italianos, estudió en la École Niedermeyer y el Conservatorio de París, donde ejerció después la docencia como profesor de piano. Además de un concierto y una treintena de piezas para su instrumento, compuso un oratorio (*La résurrection de Lazare*), música de ballet y varias óperas cómicas. Formó pareja artística con el violinista Eugène Ysaÿe, y fue considerado “posiblemente el más grande [pianista] de nuestra época” por Eugène Rapin, en Rapin (1904), p. 471. La obra está disponible en la red en <https://archive.org/details/lesleonscritesde00chop>. La interpretación de Raoul Pugno, sincronizada con el texto y partitura de las *Leçons écrites* puede seguirse en el vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=WYa5C9dJ1I0>

³ La obra está disponible en la red en <https://archive.org/details/lesleonscritesde00chop>.

⁴ La edición vienesa, publicada hacia 1905, figura con el subtítulo “Édition revue, doigtée et nuancée d’après les traditions originales par RAOUL PUGNO”.

⁵ Seguimos la primera edición de los *Nocturnos op. 15* (Schlesinger, 1834).



Ejemplo 1. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 12-15

La transición arranca en un decidido Do# mayor (*p*) desde el que se inicia una modulación cromática (*pp*) que conduce a un pedal de dominante en Re sostenido menor (*crescendo - con forza*) y se extingue posteriormente entre los estereos/arabescos de la mano derecha. El carácter cromático y modulante de esta sección parece haber inducido una caracterización agógica y dinámica más cambiante y contrastante, con descensos hasta el *pp* del c. 20 y un segundo clímax preparado por un *crescendo* (c. 21) que culmina en *con forza* (c. 23). El perfil agógico es igualmente detallado, y corre en paralelo con el dinámico: el *pp* del c. 20 viene acompañado de un *e poco ritenuto*, mientras la indicación *con forza* resuelve en un *stringendo* (c. 24)⁶.



Ejemplo 2. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 21-24

La sección B recibe la indicación de tempo *Doppio movimento*. Las sucesivas modulaciones –de Do# a La, y de La a Fa# menor– constituyen los elementos intensificadores que dan soporte a las indicaciones dinámicas de esta sección. A partir de la indicación inicial *sotto voce*, cada arco melódico de cuatro compases coincide con un arco dinámico trazado mediante un regulador ascendente durante los dos primeros compases y otro descendente en el cuarto. La modulación al final del segundo arco melódico implica el remplazo del previsible regulador descendente por una nueva indicación *crescendo*, de modo que ahora el tercer arco melódico comienza con una indicación *fz*. El tercer arco melódico mantiene el perfil dinámico original, pero al llegar al cuarto, la segunda modulación reemplaza de nuevo el previsible regulador descendente por un *crescendo* (c. 38) que se extiende ahora durante tres compases hasta alcanzar el clímax (c. 41)⁷. A partir de este momento, se suceden indicaciones dinámicas decrecientes (hasta cuatro). Las únicas indicaciones agógicas de la sección B aparecen también en los compases finales, en forma de *molto rallentando* (c. 47) y *smorzando* (c. 48).

⁶ La marcha paralela de dinámica y agógica se repite en la nota repetida La sostenido que sirve de enlace con la sección B (c. 24), y que está caracterizada mediante un regulador descendente y un *ritenuto*.

⁷ Las ediciones posteriores del nocturno coinciden en aplicar en este momento un *ff*.



Ejemplo 3. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 37-40

La recapitulación de A se realiza mediante la reaparición de un único semiperíodo ligeramente más extenso, mientras el acorde de tónica final es amplificado mediante una coda de cinco compases en el que una delicada figura arpegiada desciende de registro diluyéndose hasta alcanzar el acorde final. Las indicaciones dinámicas del fragmento refuerzan la percepción de una recapitulación “concentrada” del periodo binario: la frase inicial, idéntica a la de la Sección A, explicita ahora el carácter (*dolce*); mantiene posteriormente la indicación *leggierissimo* mientras la sección final de la frase alcanza de nuevo el *con forza* (c. 54) del original.



Ejemplo 4. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 52-54

Las indicaciones de la coda refuerzan el sentido conclusivo de la obra mediante dinámicas decrecientes (*dim.*, *smorzando*) a partir de la dinámica *pp* inicial (c. 57).



Ejemplo 5. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 57-59

En resumidas cuentas, encontramos un perfil agógico estable en todas las secciones – salvo la transición–, en el que las únicas indicaciones de ralentización escritas en la partitura se sitúan al final de cada sección, con el fin de destacar la articulación a gran escala de la obra. Salvando los abundantes reguladores de fraseo, las indicaciones dinámicas son más abundantes y detalladas, de naturaleza *piano* con un clímax *con forza* sin preparación explícita en las secciones A y A', de tipo “filado” (crecimiento, clímax, decrecimiento) en la transición y en la sección B, y decaimiento progresivo desde el *pianissimo* en la Coda.

Sección	Compás	Agógica	Dinámica
A	1	<i>Larghetto</i> (negra = 40) <i>sostenuto</i>	[<i>p</i>]
	11		<i>leggiero</i>
	14		<i>con forza</i>
Transición	17	<i>e poco ritenuto</i>	<i>p</i>
	20		<i>pp</i>
	21		<i>cresc.</i>
	23		<i>con forza</i>
	24	<i>stringendo</i> <i>ritenuto</i>	
Sección B	25-28	<i>Doppio movimento</i>	<i>sotto voce</i>
	29-32		< < > >
	33-36		< < > < [mod.]
	37-40		< < > >
	41-44		< < > < > <i>cresc.</i> [38-41]
	45-48		[<i>ff</i>] <i>decresc. dim.</i> <i>pp</i>
Sección A'	49	<i>Tempo I</i>	<i>dolce</i>
	51		<i>leggieriss</i>
	54		<i>con forza</i>
	56		<i>rall.</i> <i>dim.</i>
Coda	57	<i>smorzando</i>	<i>pp</i>
	58		<i>dim.</i>
	60		

Tabla 1. Perfil agógico y dinámico del Nocturno op. 15, n° 2 de Chopin (Schlesinger, 1834)

LAS INSTRUCCIONES DE RAOUL PUGNO A PROPÓSITO DEL NOCTURNO OP. 15, N° 2

Desde la primera anotación de Raoul Pugno queda clara la intención del pianista de establecer un modelo de autenticidad con respecto al estilo chopiniano. Cita a su profesor Georges Mathias, discípulo directo de Chopin, como autoridad en la que basarán sus observaciones. Entre las 31 anotaciones al nocturno de Pugno encontramos todo tipo de instrucciones y observaciones, algunas extraordinariamente precisas, que atienden a aspectos interpretativos muy diversos. Una minoría tiene un carácter eminentemente técnico, como cuando se especifica una digitación para el Do# del compás 2 (n° 3), o se

establece la distribución de notas en las extensas *fioriture* de los compases 9 (nº 8) y 51 (nº 26), aunque siempre señalando el efecto musical deseado. En algún caso aislado, se justifica una instrucción únicamente de acuerdo con la tradición (nº 10). Sin embargo, observadas más de cerca, es posible reconocer también en estas instrucciones una meta más profunda y ambiciosa.

Casi un tercio de las anotaciones hacen referencia al carácter y a la estructura global del nocturno. Así, la primera sección (sección A) debe estar “imbuida de un sentimiento de paz y consuelo” y debe ser tocada con “una calma absoluta”. Según Pugno, el carácter de “envolvente intimidad” de la pieza contradice la indicación metronómica de negra a 40 ppm, así como la misma consideración del pulso en la negra. Así, el pulso de la obra correspondería a la corchea, que Pugno prefiere llevar a 52 ppm, lo cual equivale a un tempo notablemente inferior al indicado, equivalente a los 26 ppm en negras (nº 1)⁸. Para el inicio de la transición, Pugno demanda una “sonoridad más clara”, pero sin perder expresión (nº 12). Para las notas La# que actúan de enlace con la sección B, y cumplen así una importante función de delimitación formal, pide “alargarlas mucho”, manteniendo el pedal hasta el Si (nº 18). Para la sección B, pide duplicar la velocidad de acuerdo con el cambio de tempo (*Doppio movimento*). Cuando llegamos al segundo periodo, coincidiendo con la intensificación producida por la primera modulación, demanda un ritmo “más acusado y acentuado... más medido, más fuerte y más afirmativo” (nº 21). Se señala también el valor estructural del *crescendo* y el fortísimo subsiguiente, como “punto culminante de esta apasionadísima parte” (nº 22), así como el carácter del *decrescendo* que le sigue, que debe dar “la impresión de un sollozo que va cayendo en el agotamiento y la resignación” (nº 23). Se demanda un “gran silencio” en el calderón que antecede a la recapitulación (nº 24), en la que “la paz dulce y luminosa del inicio reaparece a modo de consuelo” (nº 25).

Además de estas indicaciones, relativas al la estructura global y el carácter de la pieza, la mayor parte de las instrucciones de Pugno tienen como objetivo inequívoco recrear un estilo interpretativo particular. Incide para ello, en primer lugar, en el repudio de uno de los rasgos más característicos del arte pianístico de su época, la asincronía entre ambas manos, a la que considera “una cosa verdaderamente horripilante y antimusical” (nº 1) y enfatiza, ya de forma más detallada, diversos aspectos vinculados con el rubato y la cualidad vocal de la melodía.

Aunque solo en un momento se hace mención explícita del rubato (nº 16), son muchas las instrucciones orientadas a su contención y a su correcta aplicación: por un lado, Pugno advierte contra la aceleración de la anacrusa que constituye el motivo inicial y, en general, de la aceleración de la cuarta corchea de cada compás, indicación que es válida “para toda la obra” (nº 2). Otras instrucciones parecen claramente destinadas a asegurar el *jeu perlé*, como cuando invita a interpretar el “arabesco” de semicorcheas del compás 2 con “seguridad, igualdad y encanto” (nº 3), o a diferenciar las notas del arpeggio que abre el compás 6 de modo que se escuchen limpiamente una a una (nº 7)⁹. En cuanto a las dos largas *fioriture* de las secciones A y A', Pugno demanda que sean interpretadas “iguales y sin matices” para obtener “fluidez” y flexibilidad en la duración de la última corchea del compás para tocar “sin precipitación”. Del mismo modo, se previene contra el vicio de atropellar las notas rápidas cuando se demanda “desplegar la sonoridad y la calidez” en alguna ornamentación (nº 9), mientras para el último de los grupetos se pide una ejecución “con seguridad y confianza... sin manierismos, pero con un sentimiento expresivo muy delicado” (nº 29). De forma más explícita, se pide en una ocasión “exteriorizar el canto”

⁸ La observación con respecto a la consideración del pulso en la corchea se realiza con respecto a la indicación metronómica del inicio (nº 1) y sería aplicable, en principio, a la obra en su totalidad. Es muy posible, no obstante, que al hacer esta observación Pugno estuviera pensando en las secciones no afectadas por el cambio de tempo (*Doppio movimento*), dado que el cambio de velocidad que se produce en la sección central también altera la sensación del pulso, que se situaría ahora claramente en la negra.

⁹ Charles Timbrell considera, sin embargo, que la interpretación de Pugno de la sección inicial del nocturno preservada en disco está interpretada “de la forma más íntima, colorista y elegante ... en agudo contraste con el *jeu perlé* con el que más se le relacionó”, en (Timbrell, 1999), p.61.

(n° 19). Por otro lado, abundan las instrucciones que instan a alargar aquí y allí ciertas notas, a menudo las notas finales de un compás antes de resolver en el siguiente como es el caso del compás 57 (n° 29), o del penúltimo de la obra (n° 31), así como otros ejemplos que hemos citado en el bloque anterior en relación con la delimitación formal de la obra.

En conjunto, es difícil evitar la impresión de que las instrucciones de Pugno tienen como objeto la obtención de un estilo melódico casi belcantista¹⁰: en algún caso insta a acentuar “discretamente” una nota específica dentro de un arabesco (n° 4, n° 17), o se pide poner “intención” en otra (n° 20). En varios momentos insta a “hacer desear” una nota, como es el caso del Fa# agudo del compás 6 (n° 5), o a alargar un trino (y todos los de la obra) mediante un *diminuendo* (n° 6), insistiendo en que el del compás 56 debe prolongarse aún más (n° 28). La indicación n° 7 insta a diferenciar las notas del arpeggio que abre el compás 6 de modo que se escuchen limpiamente una a una, anteponiendo de este modo la concepción vocal de la línea frente al efecto instrumental, más borroso. Más adelante, en la transición pide apoyar los dos primeros Mi de la melodía y hacer esperar el tercero para caer después con dulzura (n° 13).

Las instrucciones de Pugno pueden resultar chocantes acerca de lo que él entiende por “fidelidad al texto”: casi al final de la obra encontramos una paradójica muestra, cuando Pugno pide interpretar los tresillos de fusa de la coda de forma “muy medida”, instando a situar “los tresillos de fusa en el extremo [final] de cada pulso” (n° 30), es decir, alterando su posición métrica y su duración con respecto a lo especificado en la partitura (n° 31). La más sorprendente de las instrucciones es, en este sentido, aquélla que demanda ejecutar “el fragmento exactamente como está escrito” (n° 27), lo cual despierta dudas acerca de cómo debería interpretarse el resto de la obra. El sentido de estas instrucciones –y del concepto de literalidad manejado por Pugno– solo podrá ponderarse adecuadamente más adelante, cuando analicemos su registro sonoro de esta misma obra.

ANÁLISIS DEL REGISTRO FONOGRAFICO DE RAOUL PUGNO DEL *NOCTURNO OP. 15, N° 2*

Raoul Pugno realizó el registro de varias obras chopinianas¹¹ –que incluyeron el Nocturno op. 15, n° 2¹²– en 1903 para la compañía londinense *Gramophone & Typewriter Ltd*. Fueron grabadas, junto a obras de otros autores, a lo largo de cuatro sesiones celebradas en París entre los meses de abril y noviembre¹³. Se trata de las grabaciones de obras para piano de Chopin más antiguas conocidas, junto a los registros realizados ese mismo año por el español Joaquín Malats (en cilindro), Józef Hofmann, Louis Diemer y Vladimir de Pachmann, también en disco¹⁴.

La primera sorpresa que depara la grabación de Pugno es la divergencia de los *tempi* con respecto a los proporcionados en sus *leçons*: corchea a 52 ppm y doble velocidad en la sección central. El siguiente gráfico, obtenido en Excel a partir de datos obtenidos mediante la aplicación Sonic Visualiser siguiendo un procedimiento propuesto por Nicholas Cook¹⁵, muestra una media muy por debajo de los 50 ppm en la sección A, una aceleración hasta unos 80 ppm de media en la transición, y una velocidad que supera los 200 ppm en la sección B.

¹⁰ La cualidad belcantística fue señalada desde los tiempos del compositor como un rasgo característico de su estilo pianístico: “La técnica necesaria para cantar un aria de Bellini era igualmente necesaria para tocar la música para piano que [Chopin] escogía para sus alumnos, especialmente en sus propias composiciones”, en (Maine, 1933), p.113.

¹¹ La *Berceuse* op. 57, el *Impromptu en La bemol mayor* op. 29 y el *Vals en La bemol mayor* op. 34, n° 1, aparte del nocturno.

¹² *Gramophone & Typewriter Ltd* 2551, transferido a CD en OPAL 9836 (1989).

¹³ Notas de Jonathan Summers (2007): *A–Z of Pianists*, 4 CDs (Naxos 8.558107–10).

¹⁴ La canción publicada con el título “A Wish”, la primera grabación de una obra de Chopin conservada en soporte fonográfico, había sido efectuada en 1901 por la soprano alemana Katherina Senger-Bettaque.

¹⁵ Nicholas Cook, (1995). “The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony”, en J. Rink (ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, pp. 105-125.

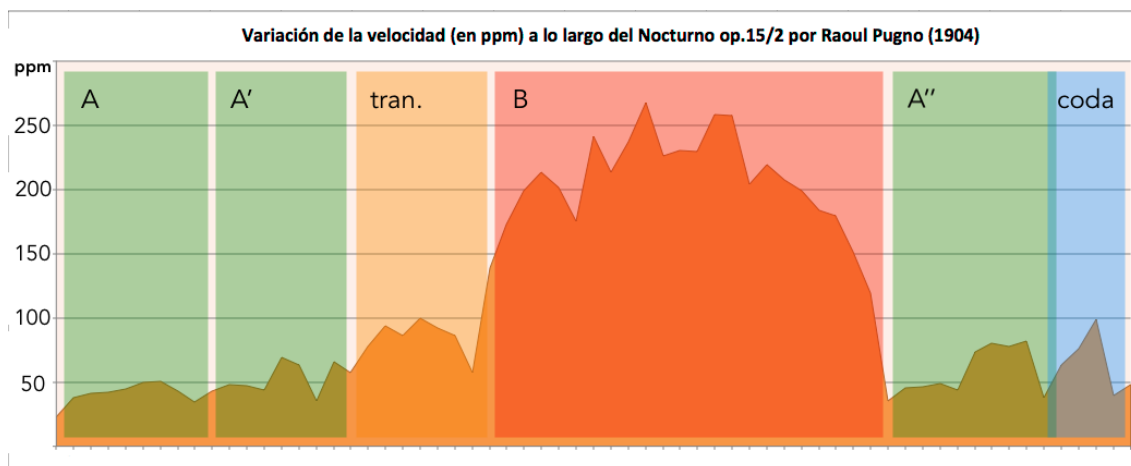


Gráfico 1. Variación de la velocidad (en corcheas por minuto) en la interpretación del *Nocturno op. 15, n.º 2* de Raoul Pugno, calculada a partir de la duración individual de los compases

La cuestión que surge de forma inmediata es si Pugno se desentiende por completo de lo que él mismo establece en sus *leçons*, lo cual posicionaría a este texto (y a su autor) en una situación de descrédito casi absoluto. Aparentemente la respuesta es afirmativa, pero plantearemos dos hipótesis que podrían esclarecer esta contradicción aparentemente tan flagrante.

La primera hipótesis que planteamos presupone redefinir el concepto de pulso “metronómico” en un entorno en el que el tiempo está sujeto a unas oscilaciones –debidas al efecto del rubato– tan acusadas como las que encontramos en el registro de Pugno, y que quedan a la vista en este otro gráfico centrado en los primeros ocho compases de la obra, en el que se muestra la duración individualizada de cada corchea.

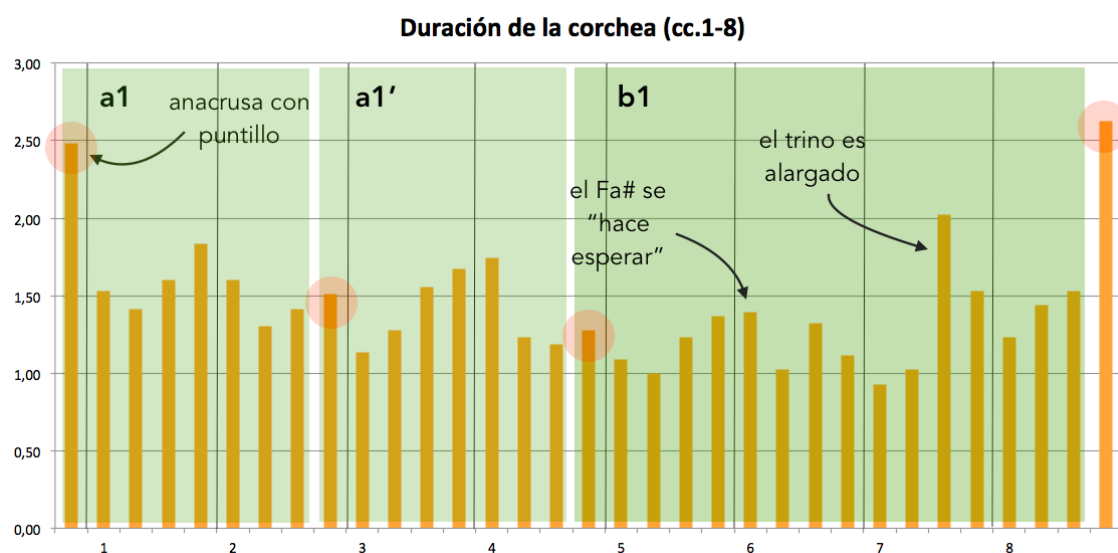


Gráfico 2. Duración de las corcheas (en segundos) de las corcheas correspondientes a los ocho primeros compases –más la anacrusa– en la interpretación del *Nocturno op. 15, n.º 2* de Raoul Pugno

La medición del tempo recoge por igual el efecto de las corcheas que se mantienen en el margen más centrado y el de las corcheas con una duración excepcional (la desigualdad entre corcheas alcanza en ocasiones la proporción de 1:2), lo cual nos invita a concebir el ritmo como la superposición de dos efectos: un pulso “base” y las distorsiones debidas al rubato. Bajo esta concepción, la corchea a 52 ppm de Pugno se referiría al pulso base –el único de los dos que

realmente puede expresarse en ppm–, el pulso ideal y estable que se verá ralentizado después por efecto del rubato durante la interpretación.

Este otro gráfico presenta los mismos datos traducidos a ppm, permitiéndonos visualizar mejor su incidencia en el tiempo. Aquí podemos apreciar un nuevo detalle: que la frase va ganando velocidad de forma progresiva, de modo que al llegar a los compases 5 al 8 nos situamos ya en el entorno de las 52 ppm.

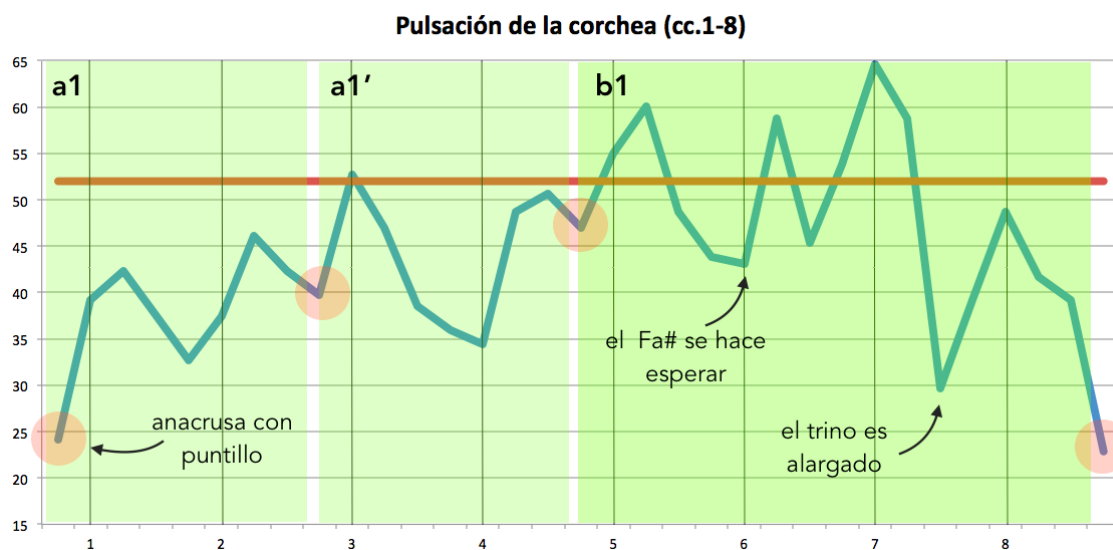


Gráfico 3. Variación del tiempo (en corcheas por minuto) en los ocho primeros compases (más la anacrusa inicial) en la interpretación del *Nocturno op. 15, n° 2* de Raoul Pugno, calculada a partir de la duración individual de los pulsos de corchea

El hecho de que el *Doppio movimento* acelere por cuatro la velocidad del *tempo primo* desbarataría cualquier presunción de fidelidad de Pugno, no solo a las indicaciones de Chopin, sino a sus propias instrucciones, en concreto en la expresada en la anotación n° 19. Nuestra segunda hipótesis plantea un escenario distinto: pone en valor el hecho de que Pugno discuta en su anotación n° 1 no solo la indicación metronómica de la partitura (negra = 40), sino el hecho mismo de que el pulso se sitúe en la negra. Como hemos visto, para Pugno el pulso se sitúa realmente en la corchea¹⁶, de modo que la aparente cuádruple velocidad impresa al *Doppio movimento* se torna en velocidad doble si nos referimos al pulso en lugar de a las figuras. Es decir, tenemos una relación 1:4 si comparamos la velocidad con respecto a la corchea, pero si comparamos la velocidad con respecto al pulso (de corchea en la sección A y de negra en la sección B) tenemos una relación 1:2.

Estas consideraciones, que prestarían a la interpretación de Pugno una muy singular solidez arquitectónica, otorgan un nuevo sentido estructural a la transición, que en la interpretación de Pugno se sitúa a medio camino entre un tempo y otro, en concreto en unas 80 ppm en corcheas (o 160 ppm en negras). La transición estaría actuando así como tal (es decir, como transición), no solo con respecto a la tonalidad o a los grupos temáticos, sino también con respecto al pulso y la velocidad.

Finalmente, estudiaremos en qué medida Pugno es fiel tanto a la partitura escrita como a las instrucciones facilitadas por él mismo en sus *leçons*, aspecto éste último que ha sido ya estudiado en detalle aunque de forma esencialmente descriptiva y ceñida al aspecto temporal por Neal Peres da Costa (2012). Como hemos visto, ya desde sus *leçons*, Pugno señala la pertinencia estilística de ciertas alteraciones rítmicas con respecto a la partitura, la mayor parte de las cuales pueden ser entendidas dentro de las coordenadas definidas tanto por el rubato

¹⁶ Esta postura no resulta, por otro lado, nada extravagante, y podría ser admitida sin problemas por la mayoría de los pianistas.

como por la independencia entre las manos (en realidad, del “canto”), rasgos que constituyen dos señas de identidad del estilo interpretativo romántico en torno al año 1900. Otras alteraciones rítmicas (como las que afectan a la nota repetida Fa# en los compases 19 y 21) responden claramente a la necesidad de imprimir intensidad vocal (operística) a la melodía, imperativo que explicaría también las desigualdades en el seisillo y el cincoillo de los compases 22 y 23, de cualidades netamente expresivas.

Más singulares son los momentos en los que Pugno “reescribe” ciertos pasajes, añadiendo notas no escritas en la partitura. El primero de ellos tiene lugar en los compases 13 y 14, todavía de forma sutil, en la que Pugno añade un mordente superior al Re# que inicia el seisillo y después percute dos veces el Re# anterior al salto al Fa# sobreagudo que, según su manual y de acuerdo con un paradigma claramente vocal, debía “hacerse esperar”. Los aditamentos, incorporados con gusto y discreción, realzan el efecto de lo escrito y solo son reconocibles con una escucha atenta.

cc.13-14

Ejemplo 6. Comparación entre la partitura original del *Nocturno op. 15, n.º 2* (cc. 13-14) de Chopin y la transcripción de la interpretación de Raoul Pugno. Se marca en rojo los añadidos de Pugno.

El segundo tiene lugar en la posición análoga a la anterior situada en la recapitulación de A (compases 52 y 53). En esta ocasión Pugno añade dos notas más al arpeggio del primero de los compases (un efecto también sutil, que redunda en el carácter grácil del arpeggio) y remplace la cabeza (relativamente simple) de la tercera frase (b) por la versión densamente ornamentada que ya había utilizado (mordente incluido) en los compases 12 y 13.

cc.52-53

Ejemplo 7. Comparación entre la partitura original del *Nocturno op. 15, n° 2* (cc. 52-53) de Chopin y la transcripción de la interpretación de Raoul Pugno. Se marca en rojo los añadidos de Pugno

Estas interpolaciones presentan una gran lógica estructural, al posicionarse en momentos de máxima densidad ornamental de acuerdo con el principio de ornamentación creciente que recorre las secciones A y A'. La conjugación de esta práctica con la enigmática instrucción demandada en las *leçons* de ejecutar un cierto fragmento “exactamente como está escrito” (instrucción n° 27) resulta doblemente reveladora, al referirse al compás que viene justo a continuación de estos dos: todo el vuelo melódico extra que el intérprete se viera impelido a desplegar en este momento crucial de la obra debería replegarse para, según el criterio autorizado de Pugno, ceñirse en este momento preciso a la literalidad del texto (c. 54). O visto desde un ángulo distinto, la instrucción n° 27, aparentemente innecesaria, encuentra su sentido precisamente por señalar el punto en el cual la práctica común de ornamentar o adaptar la línea libremente –del mismo modo que haría un belcantista en una repetición– debe ser suspendida para ceder la voz, en toda su literalidad, al compositor.

De todo ello se extrae un peculiar concepto de "maestro" en sentido decimonónico, que no denotaría ni a quien se somete servilmente a la partitura ni a quien juega con ella sin criterio ninguno, sino de aquél que, de acuerdo con el conocimiento de la tradición, sabe dónde debe interpretarse el texto con cierta libertad y dónde no.

LA FUENTE INVISIBLE: EL ESTILO

El contraste entre las instrucciones de Pugno y su grabación del nocturno pone de manifiesto una vez más la presencia de una tercera fuente (aparte de la partitura y la tradición que el pianista nos transmite a través de sus *leçons*), decisiva e invisible a la vez: el estilo. O, empleando la terminología empleada por Robin Stowell en su taxonomía de las fuentes de la interpretación musical, el “gusto” (Stowell, 2012, p. 102). Decisiva, por su influencia en la interpretación e invisible porque su carácter implícito la confina a los márgenes del texto escrito.

El ejemplo más evidente de esto lo ofrece la condena que Pugno lanza contra el hábito de retrasar la mano derecha (en realidad, el canto) con respecto a la izquierda, efecto calificado de “verdaderamente horripilante y antimusical”. Pese a la rotundidad de esta censura, su interpretación muestra un grado variable pero perfectamente apreciable de asincronía entre ambas manos. Como muestra de ello, hemos ponderado la amplitud de

este tipo de desfase utilizando un espectrograma obtenido mediante la aplicación Audacity. Se trata de la caída del compás 5, momento en el que observamos un retardo entre el Sol sostenido del bajo y el Re sostenido de la melodía (coincidentes en la partitura) no inferior 250 milisegundos.

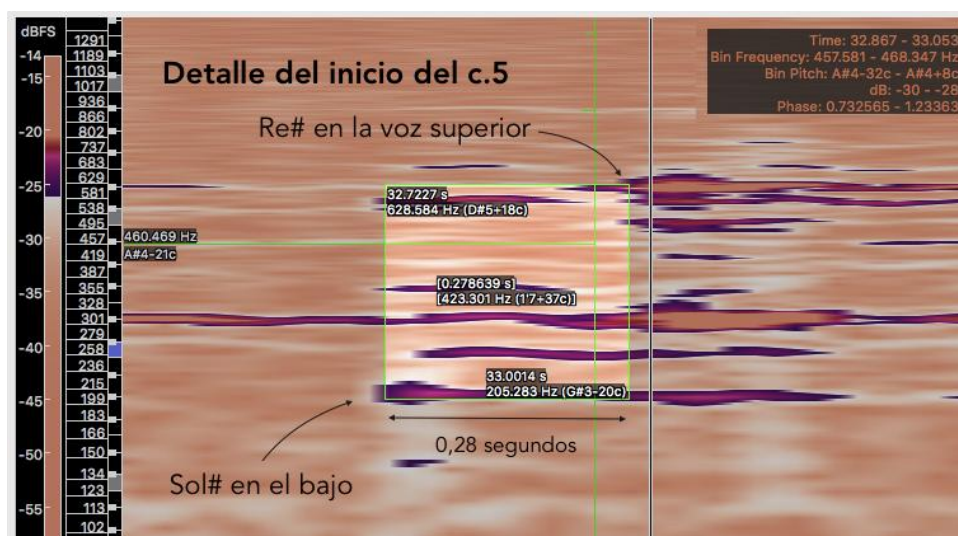


Gráfico 4. Espectrograma del inicio del *Nocturno op. 15, n° 2* (c. 5) en la interpretación de Raoul Pugno, obtenido mediante la aplicación Audacity, en el que es perceptible el desfase entre la nota Sol# del bajo y el Re# de la melodía

Esta contradicción revela, por un lado, el carácter pragmático del lenguaje verbal, y por otro, la relatividad intrínseca a cualquier parámetro cuantificable. Es decir, el desfase de Pugno, que hoy podría parecerse excesivo de acuerdo con el estilo actual de interpretación chopiniana, pudo resultar prácticamente nulo en su tiempo, de acuerdo con el estilo imperante. Lo dicho en relación con la asincronía entre las manos puede aplicarse perfectamente, y tal como hemos visto al referirnos más arriba al tempo de la grabación, al rubato.

Otro efecto a tener en cuenta es que, cuanto más asimilado está un rasgo estilístico, más innecesario es referirse verbalmente a él. Ello explica la omisión en el texto de Pugno de efectos tan determinantes como el arpegiado de los acordes o la correspondencia implícita entre las dinámicas y la agógica, es decir, el principio que liga la aceleración del tempo con el crescendo y su deceleración con el decrescendo. No hay mención alguna de estos efectos en la *leçon*, y sin embargo estos rasgos tienen un enorme peso en su registro fonográfico, lo cual da fe del grado de automatización que alcanzaron en las postrimerías del pianismo romántico.

Volviendo al rubato, podemos constatar una única mención explícita del término en el texto de Pugno en el que prescribe, para la primera modulación de la transición, un “Tempo rubato passioné” (n° 16), y cuyo efecto en la grabación difícilmente puede relacionarse con una intensificación del, ya de por sí, intenso rubato. Encontramos a cambio una articulación desigual (expresiva) de las semicorcheas durante los dos compases subsiguientes¹⁷, que sugiere un desplazamiento semántico del término “rubato” con respecto a su uso más común en nuestros días¹⁸. Un desplazamiento semántico de naturaleza muy diferente, aún más difícil de prever, se produce con respecto a la indicación n° 2, que proscribió abreviar las fusas del motivo de anacrusa que abre cada una de las frases de la sección principal, prohibición que Pugno hace extensiva, por regla general, al último pulso de cada compás. Así establecida, la instrucción parece no aportar nada que no esté ya

¹⁷ Esta realización contraviene la prescripción, más frecuente en el texto de Pugno, de igualar este tipo de notas (n° 3, n° 8, n° 19).

¹⁸ “Desigualdad de duración entre las notas” en Pugno frente a “desigualdad de pulso”.

escrito de antemano en la partitura. Sin embargo, el hecho de que en la interpretación de Pugno el último pulso de cada compás sea, de media, el más largo de los cuatro, obliga a realizar una reflexión distinta: ante la presunción de que una interpretación sensible de la partitura propiciará ciertas dosis de rubato que provocará el estiramiento y la contracción del pulso de forma más o menos alterna, Pugno insta a que en ningún caso sea la última corchea la afectada por la contracción del pulso, lo cual limita sus opciones frente al rubato haciendo del estiramiento su única posibilidad.

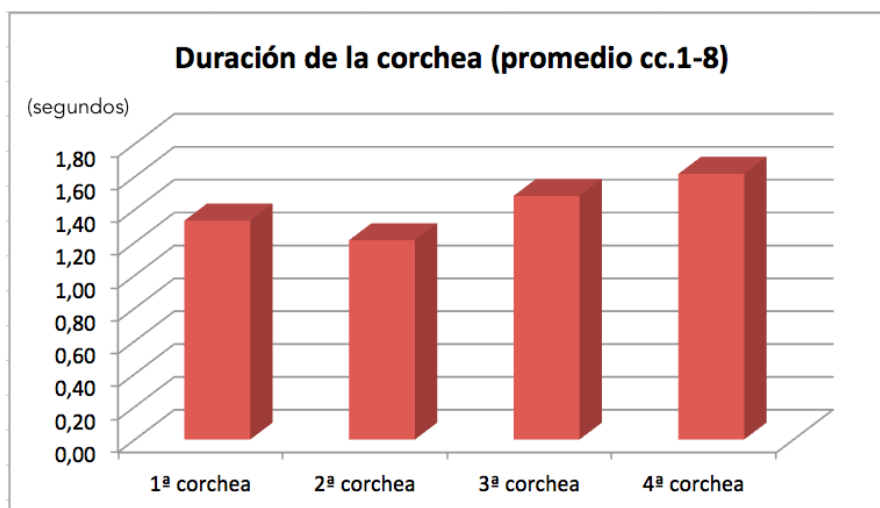


Gráfico 5. Duración promedio de cada una de las cuatro corcheas del compás durante los ocho primeros compases (sin la anacrusa inicial) del *Nocturno op. 15, n° 2* en la interpretación de Raoul Pugno

Otra omisión de la que podemos extraer alguna consecuencia es la referente a las ornamentaciones añadidas por Pugno en su realización pianística en los compases 13-14 y 52-53. Su omisión en las *leçons* indica que, como cabría esperar, que dichas ornamentaciones (o cualquier otra) no son consustanciales a la interpretación “auténtica” ni a la “tradición”, sino realizaciones singulares y libres de un artista. Encontramos de nuevo un ámbito interpretativo que se escapa, y con razón, al análisis de Pugno, el del espacio creativo del intérprete dentro de los márgenes que establezca la tradición y que, por su naturaleza particular e intrínsecamente libre, pero también en cierto modo obligada, de acuerdo con los presupuestos artísticos de la época, no es susceptible de regulación.

CONCLUSIONES SOBRE LA VALIDEZ DE LAS FUENTES ESCRITAS PARA EL ESTUDIO DE LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

Extraemos como primera conclusión que los desajustes entre el texto y la realización musical del *Nocturno op. 15/2* de Chopin no son producto de la incoherencia y el capricho de Pugno sino, principalmente, de las diferencias entre las asunciones que hacemos tanto nosotros (como lectores de otra época) como él mismo. En segundo lugar, que las instrucciones facilitadas por Pugno en su texto se refieren a los aspectos positivos que atañen a una realización “conforme a la tradición”, es decir, a lo que debe y a lo que no debe hacerse en un momento dado de la partitura de acuerdo con aquélla, pero que también existe un espacio muy amplio para el libre arbitrio del artista (por ejemplo, el relativo a la ornamentación) que no es tratado en el texto pero que habría podido condicionar en el pasado los resultados musicales en una medida nada despreciable.

Concluimos, en coincidencia con da Costa (op. cit., p. 283), que “las advertencias verbales de Pugno no explican muchas de las importantes alteraciones de tempo [ni

muchos otros rasgos, aparte del tempo] que aplicó al Nocturno op. 15, n° 2. Ni las características ni la frecuencia de éstas podría haberse deducido de sus textos por sí solos.” El ejemplo de Pugno debería servir, por sí solo, para enseñarnos a desconfiar de los textos históricos como una fuente fiable para la reconstrucción de estilos interpretativos olvidados, no porque sean poco veraces (que sí lo son), sino porque se sustentan indefectiblemente en una serie de asunciones que determinan su significado musical de forma decisiva e inesperada y, por tanto, solo pueden conocerse y verificarse con el respaldo de fuentes sonoras.

REFERENCIAS

- Maine, B. (1933). *Great Lives. Chopin*. Londres, Reino Unido: Duckworth.
- Peres Da Costa, N. (2012). *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Pugno, R. (ed.), (1905). *Chopin. Nocturnes*. Viena, Austria: Universal Edition.
- Pugno, R. (1909). *Les leçons écrites de Raoul Pugno*. Paris, Francia: Librairie des Annales politiques et littéraires.
- Rapin, E. (1904). *Histoire du Piano et des Pianistes*. París, Francia: Librairie Ancienne et Moderne, Aug. Bertout.
- Schlesinger, M. (ed.), (1834). *Chopin. Trois Nocturnes, op. 15*. Londres, Reino Unido: Wessel & Co.
- Stowell, R. (2012). "The evidence" en C. Lawson & R. Stowell (ed.): *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Timbrell, Ch. (1999). *French Pianism. A Historical Perspective* (2ª edición). Portland, Oregon, USA: Amadeus Press.

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA EN EL SIGLO XVIII

Luis Báez Cervantes
Conservatorio Superior de Música de Jaén

RESUMEN

Durante el siglo XVIII, la utilización y evolución de los instrumentos de cuerda frotada estará intrínsecamente ligada al tránsito de los diferentes estilos compositivos que aparecerán en tal periodo. A consecuencia de ello, algunos de estos instrumentos caerán en desuso, mientras que otros serán sometidos a procesos de mejora constructiva, para responder a las necesidades de compositores, intérpretes y salas de conciertos. El presente artículo, muestra, desde una perspectiva general, la evolución de los instrumentos de esta naturaleza, desde su origen hasta su establecimiento como familia instrumental, acontecida en las últimas décadas del período dieciochesco.

Palabras clave: *Arco, Instrumentos de cuerda, Siglo XVIII, Viola da braccio, Viola da gamba*

ABSTRACT

During the 18th century, the use and evolution of rubbed string instruments will be intrinsically linked to the transit of the different compositional styles that will appear in such period. As a result, some of these instruments will fall into disuse, while others will undergo processes of constructive improvement, to respond to the needs of composers, performers and concert halls. This article shows, from a general perspective, the evolution of instruments of this nature, from their origin to their establishment as an instrumental family, which occurred in the last decades of the eighteenth century.

Keywords: *Bow, String instrumnets, 18th century, Viola da braccio, Viola da gamba.*

INTRODUCCIÓN

La familia de los instrumentos de cuerda frotada, tal y como la concebimos hoy en día, es fruto de un proceso evolutivo, en el que intervienen factores directamente relacionados con la capacidad y calidad de emisión del sonido, así como con el grado de adaptabilidad interpretativa en relación a la creación musical. Su morfología y sus bases constructivas, tanto en los instrumentos como en el arco, irán experimentando modificaciones con el fin de responder a las exigencias compositivas, interpretativas y acústicas, en virtud de un equilibrio sonoro entendido tanto desde la individualidad del propio instrumento, como desde la interacción con el conjunto de instrumentos que conforman dicha familia

instrumental, la cual aparecerá establecida en las postrimerías del siglo XVIII, integrada por violín, viola, violonchelo y contrabajo, permaneciendo inalterada hasta nuestros días.

Ante este hecho, surge la cuestión sobre el porqué de la elección de estos instrumentos y no otros de igual naturaleza e incluso con más tradición en su uso. La respuesta más evidente radica en la idoneidad que presentarán dichos instrumentos dentro de la nueva estética dieciochesca, impregnada de los ideales ilustrados y cuya repercusión en el mundo compositivo, se manifestará en un tránsito estilístico que abandonará la complejidad y el ornamento propios del estilo Barroco, derivándose paulatinamente hacia los estilos Rococó y Galante, para culminar con la sencillez y el equilibrio que definen el estilo Clásico. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, el abandono en el uso del bajo continuo dentro de la música de cámara, permitirá un mayor diálogo y equilibrio entre los instrumentos que conforman las agrupaciones, favoreciendo la proliferación de formaciones como el cuarteto de cuerda, ya que especialmente en éste, pueden abordarse claramente tales conceptos. En este sentido, la forma en la que el compositor dote de autonomía a los instrumentos y los haga interaccionar consiguiendo un equilibrio entre las voces, será indicativo de la calidad de las composiciones instrumentales, y es en pro de este equilibrio sonoro, por lo que serán utilizados violín, viola y violonchelo como los instrumentos más favorables para conseguirlo.

El mismo lenguaje, de texturas más amables, será llevado al ámbito orquestal. Este hecho, unido a la cada vez mayor aceptación y requerimiento de la figura del concierto público por parte de una sociedad que muestra una creciente afición musical, hará que las agrupaciones sinfónicas realicen sus interpretaciones en espacios escénicos de mayores dimensiones, obteniendo como resultado una nueva sonoridad y una mayor riqueza tímbrica aportada por los instrumentos desarrollados en la segunda mitad del siglo XVIII, caso del fagot o el clarinete, dentro de la familia de instrumentos de viento-madera, y por otro lado, la obligada evolución constructiva experimentada por los instrumentos de cuerda frotada. Exceptuando la orquesta de Mannheim, compuesta por más de cuarenta integrantes, la orquesta tradicional de Haydn solía tener menos de treinta instrumentistas, aunque su sonoridad, como se ha comentado, comenzaba a adquirir posibilidades tímbricas y dinámicas inexistentes hasta la fecha. (Burkholder, Grout y Palisca, 2008, pp. 580-581).

ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN

Para explicar este tránsito evolutivo experimentado por los instrumentos de cuerda frotada, es necesario acudir al origen del instrumento de cuerda frotada, el cual, según Bachmann (1969), se establece sobre Asia Central alrededor del siglo IX d. C., partiendo de la idea de la utilización casual de arcos de caza sobre instrumentos de cuerda pulsada. El uso de esta práctica se difundió en un principio hacia territorios islámicos y bizantinos, dando lugar a la aparición de instrumentos como el rabé y la lyra, introduciéndose posteriormente en Europa a través de España e Italia aproximadamente sobre el siglo X y llegando al norte de Europa durante el siglo XI. Según Remnant (2002, pp. 45-49), encontramos que los instrumentos asociados a la familia del rabel, que llegaron a Inglaterra a comienzos del siglo XI, presentaban una espalda abombada formando una única pieza con el mango, el cual se estrechaba gradualmente hacia la cabeza del mismo, en forma de hoz, siendo ésta considerada precursora de la voluta del violín. Su número de cuerdas variaba entre una y cinco, pudiendo presentar diversos tamaños, por lo que su forma de ejecución podía realizarse sobre el hombro o sobre el regazo.

Lo cierto es que durante la Edad Media en Europa, como explica Tindemans (2000, p. 293), existían muy diversos tipos de instrumentos de arco, cuyos diseños, patrones de afinación y técnica interpretativa no correspondían a un formato estandarizado, adoptando a su vez, diversos términos para ser denominados tales como viella, vielle, fidula o fiedel. En general, eran instrumentos con caja de resonancia de forma curva cuyo puente podía presentar tanto una forma plana, eliminando así la diferente altura de las cuerdas, como poseer una ligera curvatura que permitiese al intérprete diferenciar entre la ejecución sobre

una sola cuerda o simultanear dos cuerdas a modo de melodía sustentada por una nota pedal. Al respecto, haciendo referencia a los testimonios iconográficos del citado período, en el que debido a las perspectivas presentadas en las imágenes, especialmente en aquellas que presentan el instrumento en una vista frontal, es difícil adivinar la curvatura del puente. Tindemans también describe un diseño del mismo con forma plana en su parte superior pero con diferentes alturas en las ranuras sobre las que descansan las cuerdas, a manera de *castillo*, las cuales pueden ser dispuestas por el intérprete atendiendo al patrón de afinación requerido en la interpretación, eligiendo de esta forma las cuerdas a utilizar. Encontramos un ejemplo en la obra de Hans Memling:



Detalle del puente descrito por Tindemans. *Ángeles Músicos* de 1480, obra de Hans Memling, Museo de Bellas Artes de Koninklijk, Amberes

La diversificación tipológica de los instrumentos de arco en la Edad Media, también es reflejada en Remnant (2002, pp.51-52), quien engloba dentro de la denominación de *fidula medieval*, los anteriormente citados viella, vielle y fiedel incluyendo además los términos fedyll, fithle y viola. Estos instrumentos, de los que se conservan importantes testimonios iconográficos como los pertenecientes al Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela datados en el siglo XII, presentaban al igual que el rabel, diferentes tamaños y formas, siendo similar su manera de ejecución. Se trata de instrumentos con fondo plano o ligeramente curvado y un mástil diferenciado respecto al cuerpo del instrumento. Con clavijero plano, estos instrumentos podían presentar entre tres y seis cuerdas de afinación variada, disponiéndose todas sobre el mástil o incluyendo un bordón lateral. Dicho mástil podía estar delimitado por trastes mientras que el puente, como se ha visto anteriormente, podía ser plano o poseer una ligera curva.

Con respecto a las diferentes formas que adoptó la *fidula* en el transcurso de la Edad Media, Álvarez (1882) realiza una aclaratoria descripción al respecto. Así pues, la *fidula medieval* o *viola medieval*, presentaba las siguientes formas constructivas: de pala, de azada, de pera, oval, rectangular y en forma de 8. El mástil solía ser corto y presentaba adherido un diapasón que solía ser de madera de ébano, dada su dureza y resistencia. Los materiales empleados para la construcción de la caja acústica solían ser arce o nogal, mientras que para la tabla armónica se empleaba el pino. En cuanto a la forma de los oídos, estos podían presentar forma de C, forma de media luna o bien unificarse en forma de rosetón central a la manera del laúd. El número de cuerdas fue experimentando un incremento en el transcurso del tiempo, ya que entre los siglos XI y XII presentaban 3 o 4 cuerdas, aumentando su número a partir del siglo XIII. Estas cuerdas eran tensadas por clavijas frontales ubicadas en un clavijero que se presentaba de diversas formas: en forma de hoz, circular, pentagonal, hexagonal, octogonal, romboidal, oval y de cono truncado. Con respecto al puente, en un principio plano, irá adoptando cierta curvatura en medida que le son incorporadas más cuerdas al instrumento.



**Músicos del Pórtico de la Gloria,
1188, Catedral de Santiago de Compostela**



**Fídula oval.
Pórtico de la Gloria**

En Italia, durante el Renacimiento y siguiendo la explicación de Remnant (2002, pp. 53-55), esta fídula medieval evolucionará hacia la lira da braccio y la viola da braccio, cuya denominación se debe a que su ejecución se realizaba apoyada sobre el hombro o sobre el pecho. La primera de ellas presenta importantes innovaciones constructivas como el hecho de que el fondo así como los aros del instrumento están elaborados de forma independiente, presentando cinco cuerdas sobre el mástil y dos bordones laterales. Por su parte, La viola da braccio presenta características muy similares a las presentadas por los instrumentos de la familia del violín, como pueden ser los aros anchos con vértice pronunciado, la voluta rematando el clavijero y la utilización de tan solo cuatro cuerdas sobre el diapasón sin utilización de bordones laterales. Paralelamente en España, según expone Woodfield (1984, p. 61), durante la segunda mitad del siglo XV aparecerá en el territorio valenciano una nueva viola semejante a la vihuela de mano, pero soportada entre las piernas:

A survey of the artists who first depicted the new viol *or vihuela de arco* points so unequivocally to the city and province of Valencia as the main centre of the instrument that use of this geographical definition seems fully justified. The viol appears in the Marian paintings of the two most important schools of late-medieval and early-renaissance Valencian painting, those headed by Rodrigo Osona and the Pera Master¹ (Woodfield, 1984, p.61).



**Instrumentista con vihuela de mano, *La Natividad*, hacia 1500,
Rodrigo de Osona, Museo del Prado**

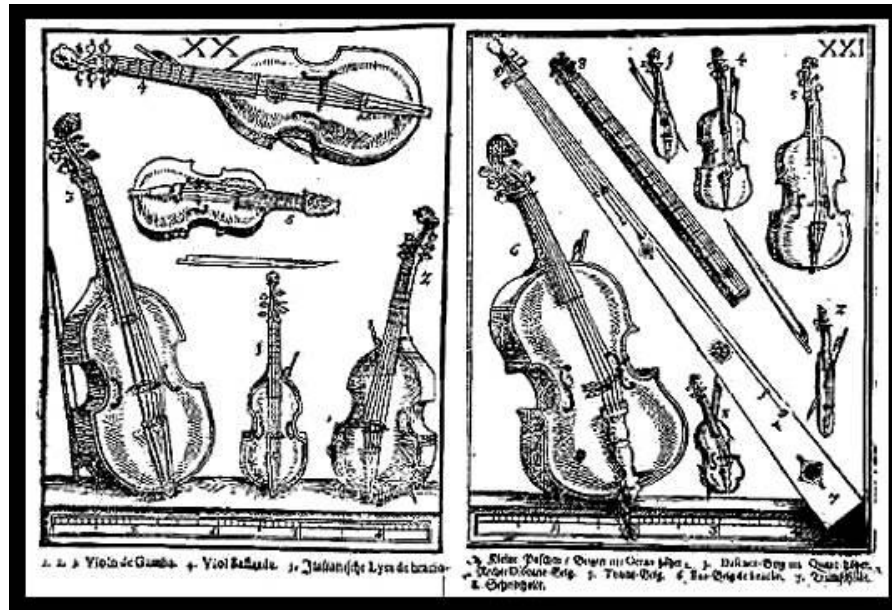
Según Tranchefort (2008, p. 158), esta viola se desarrollará posteriormente en Italia, siendo dotada de un puente curvo, costados más profundos y fondo plano. Se construirá en varios tamaños, convirtiéndose así en un instrumento habilitado para la interpretación en grupo y estableciéndose de este modo el *consort* de violas: *Tiple* o soprano, la cual tendría la misma tesitura del violín actual, *Alto* o contralto, con la tesitura de la viola actual, *tenor*, una cuarta más grave, *Bajo*, de tesitura similar al violonchelo y el *Violón*, una octava más grave que el anterior.

Este *consort*, que alcanzará su apogeo con las *Fantasías para violas* de Henry Purcell compuestas en 1680, irá siendo desplazado paulatinamente por los instrumentos pertenecientes a la familia del violín. (Remnant, 2002, p. 58).

La distinción o separación entre la familia de las violas y la familia del violín, es explicada por Donington (1963, p. 461) tomando como punto discriminatorio la forma que se adopta en la ejecución de dichos instrumentos. Así pues, el nombre de viola da gamba, se aplicará a todos los instrumentos de la familia de la viola, incluyendo al más pequeño, cuya interpretación requiera el apoyo sobre las piernas, mientras que el término viola da braccio será empleado para designar a toda la familia del violín, de la que todos excepto el violonchelo y el contrabajo requieren del apoyo en el brazo para su sujeción. Para Donington, las violas constituyen una familia de instrumentos colaterales con el violín, quedando éstas obsoletas en el período Barroco, salvo la viola da gamba que no fue descartada hasta el siglo XIX. Poseían una construcción más ligera que el violín y por lo

¹ Traducción del autor: « Un estudio de los artistas que primero representaron la nueva viola o vihuela de arco apunta inequívocamente a la ciudad y provincia de Valencia como centro principal del uso de este instrumento, estando su delimitación geográfica plenamente justificada. La viola aparece en las pinturas marianas de las dos escuelas más importantes de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento de la pintura valenciana, encabezadas por Rodrigo Osona y el Maestro Pera » en Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pág. 61.

tanto una resonancia abierta pero menos potente, aunque si el sonido era bien producido, se conseguía una atractiva y brillante calidad sonora. Tal como sugiere Pascual León (2016, p.24), el criterio de clasificación de Donington puede estar “inspirado” en la división que Praetorius establece en su *Syntagma musicum*, respecto a los instrumentos de arco, ya que hace idéntica distinción entre la familia de las violas, aplicándoles el término *viola da gamba* y la familia del violín a la que atribuye el término *viola da braccio*.



Violas da gamba y violas da braccio.
Clasificación de Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 1618-1619

Los instrumentos de la familia de la viola da gamba que presenta Praetorius en el grabado XX son: viola tenor (1), pequeña viola bajo (2), gran viola bajo (3), viola bastarda (4) y lira da braccio (5). Sobre el grabado XXI, Praetorius muestra los siguientes instrumentos como pertenecientes a la familia de las violas da braccio: pochette (1 y 2), violín piccolo (3), violín común (4), viola (5), violone (6), tromba marina (7) y scheitholt (8)².

Con la mera observación de los grabados, podemos apreciar significativas diferencias como los ángulos de curvatura de la caja acústica, la forma de los oídos y el número de cuerdas, aunque existen algunas diferencias que, aunque no perceptibles en los grabados, se explicarán a continuación. La familia de la viola da gamba, poseía una caja acústica de costados pronunciados, fondo plano y tabla armónica ligeramente curvada y sus oídos generalmente se definían en forma de “c”. Como refiere Remnant (2002, p. 59), el número de cuerdas podía variar entre 3 y 6, dispuestas sobre un mástil que podía presentar trastes y que terminaba en un clavijero en forma de hoz. Dentro de sus modalidades, encontramos la viola da gamba bajo, utilizada como instrumento de continuo, aunque dentro del consort de violas podían atribuírsele pasajes virtuosísticos. La viola bastarda, de menor tamaño, era la más propicia para la ejecución de obras polifónicas a solo, pudiendo ser una variante de la viola tenor aunque de factura algo mayor, con varias posibilidades de afinación y a veces con la inclusión de cuerdas simpáticas. La lira da braccio ya ha sido descrita anteriormente, por lo que con ello terminaría la clasificación establecida por Praetorius, sin embargo, Remnant cita otro tipo de viola de cinco cuerdas, de pequeño tamaño, que

² Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, vol. II, parte I *De organographia*, Wolfenbüttel, 1618-1619, citado en Pascual León, Nieves (2016, p. 25).

prosperó relativamente tarde, hacia comienzos del siglo XVIII conocida como *pardesus de viole*, instrumento utilizado “preferentemente por las damas de la corte francesa”.



De izquierda a derecha, bajo de viola construida por John Rose en 1595, Londres. / Viola tenor construida por Henry Jave en 1667, Londres. / Viola pardesus, construida por Dietrich Kessler en 1993, Royal College of Music Museum, Londres

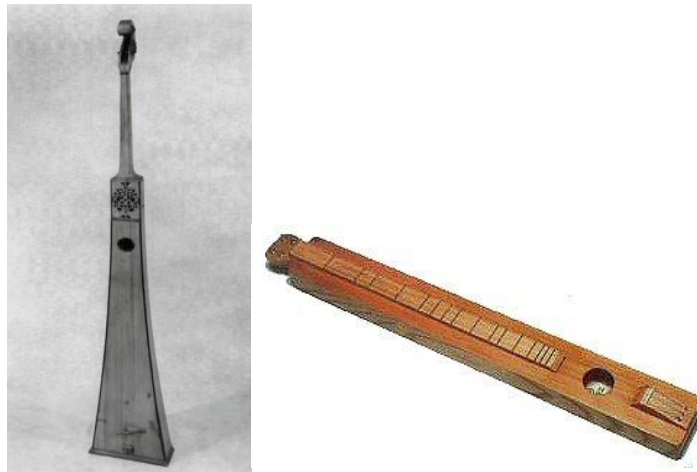
Con respecto a la familia de los instrumentos de la viola da braccio, presentan unos costados menos pronunciados y tanto el fondo como la tabla armónica aparecen curvados, variando sus espesores desde el centro a los extremos. Sus oídos adoptan la forma de *f* y el mango, cuyo diapasón aparece sin trastes, culmina en un clavijero cuya voluta es sustituida en algunos casos por algún motivo ornamental tallado. No obstante, en el grabado de Praetorius, podemos observar como alguno de los instrumentos incluidos no presenta la anterior descripción, siendo el caso del *pochette*, llamado también *tanzmeistergeige*, término que se traduce literalmente como: el violín del maestro de danza. De pequeñas dimensiones, de hecho en España se le denominaba “violín chico” o “violín de faltriquera”, este instrumento podía presentar varias formas, aunque la más generalizada era la forma alargada, siendo su afinación similar a la del violín. Resultaba éste un instrumento evolutivo del rabel, con un mástil alargado y sin trastes, cuya afinación podía estar una cuarta o quinta por encima del violín convencional o bien alcanzar la octava superior, en modelos de tres cuerdas (Remnant, 2002, pp.71-72).



A la izquierda, pochette francés anónimo siglo XVII-XVIII, a la derecha, pochette alemán anónimo siglo XVII, Royal College of Music Museum , Londres

Otros instrumentos presentados por Praetorius que no mantienen la forma convencional de esta familia de instrumentos son el *scheitholt* y la *tromba marina*, denominada también *trompeta marina* o *trumscheit*, ambos instrumentos evolucionados del monocordio. Como describe Michel (2001), el *scheitholt*, instrumento oriundo de

tierras germanas, poseía una caja acústica cuadrada y alargada a manera de tronco, con uno o dos oídos en forma circular, presentando una cuerda principal bajo la que aparecían 18 trastes. Podía tener dos o tres cuerdas simpáticas y realmente no se tocaba con arco, sino golpeando las cuerdas con una pequeña varilla sostenida por la mano izquierda. Por otro lado, según refleja Pascual León (2016, pp. 41.42), la tromba marina, aparece sobre el siglo XV, con una peculiar sonoridad, parecida a la de la trompeta. Su caja de resonancia era piramidal y su base generalmente triangular, aunque poligonalmente podía presentar otros formatos como el cuadrangular o el hexagonal. Según Praetorius, poseía una única cuerda, pudiendo presentar otra de resonancia cuya longitud era exactamente la mitad de la cuerda principal. Más información descriptiva de este instrumento la encontramos en Tranchefort (2008, p. 168), quien explica que la cuerda principal, pasaba sobre un puente en la parte inferior del instrumento, el cual tenía una de sus patas apoyada sobre una lámina de vidrio o metal que estaba en contacto con la caja de resonancia. La técnica empleada para su ejecución se denomina *flageolet*, consistente en pasar suavemente los dedos de la mano izquierda sobre la cuerda vibrante, produciendo de esta manera los armónicos naturales de la nota fundamental establecida en la afinación del instrumento, pudiendo producir armónicos comprendido entre el *do 1* y el *do 3*, pudiendo llegar al *do 4* en el siglo XVIII. En aquellos modelos que presentaban gran tamaño, la tromba debía ser apoyada en el suelo y soportada en su parte superior sobre el hombro izquierdo del instrumentista, mientras que con la mano derecha se tomaba el arco para friccionar la cuerda.



De izquierda a derecha, trompeta marina datada en 1750, constructor anónimo, Francia, Victoria and Albert Museum, Londres. / Imagen de un scheitholt

Al margen de estos instrumentos, Praetorius presenta una serie constructiva propia de la viola da braccio, es decir, violín piccolo, violín común, viola y violone, si bien este último instrumento es ubicado por otros autores dentro de la familia de la viola da gamba. El violín piccolo, cuya afinación estaba una cuarta por encima de la establecida en el violín actual, *sol 3, re 4, la 4, mi 5*, era empleado para ejecutar pasajes de registro agudo, sin embargo, dejó de usarse hacia mediados del siglo XVIII, cuando las mejoras constructivas facilitaron tal registro sobre el violín común. Son varios los testimonios pictóricos que sitúan el origen del violín común en las primeras décadas del siglo XVI, como es el caso de los frescos que Gaudenzio Ferrari pintó en 1535- 1536, sobre la cúpula del Santuario de Saronno, en los que se presentan numerosos ángeles con instrumentos de cuerda y entre los que aparece la forma del violín perfectamente definida (Remnant, 2002, p. 64.).



Prototipo de violín, detalle del fresco pintado por Gaudenzio Ferrari en 1535-1536

Aunque los rasgos generales han sido expuestos con anterioridad, hay que especificar que el violín acústicamente, como refieren Boyden y Walls (2001), es un instrumento complejo, en cuya elaboración se emplean unas 70 partes. En su construcción, intervienen una gran variedad de posibilidades, que abarcan desde los espesores de la caja de resonancia, a las fórmulas de elaboración de los barnices, las cuales afectan directamente sobre la calidad de emisión del sonido de este instrumento, que por su registro y posibilidades expresivas, ha sido relacionado con la voz humana. A nivel constructivo, tanto el fondo como la tabla armónica pueden presentarse en una sola pieza o bien en dos mitades simétricas, variando sus espesores entre los extremos y la parte central. En general, para el fondo y los laterales se emplean maderas duras como el arce, mientras que para la tabla superior, se emplea una madera de mayor flexibilidad, como el abeto europeo.



Violín construido por Antonio Stradivari en 1699, con fondo de dos piezas, Cremona, Victoria and Albert Museum, Londres

Dentro de los primeros autores que desarrollan constructivamente este instrumento, encontramos en Cremona a Andrea Amati (15 $\tilde{?}$ -1577), del cual está documentado un violín de tres cuerdas datado en 1546. Como hemos visto, el violín ya existía antes de dicha fecha, sin embargo es a Andrea Amati al que se le atribuye el haber establecido la forma original de la familia de instrumentos del violín tal y como la conocemos en la actualidad. Los dos hijos de Amati, Andrea (1540-1607) y Girolamo (1561-1630), perfeccionarán esta forma, mejorando el diseño de las *efes* y experimentando diferentes formas de contorno y arqueado. También mejorarán la apariencia externa del instrumento dando mayor estilismo a los bordes y al fileteado dentro de unas proporciones que han sido consideradas como las más idóneas para este instrumento (Beare, Chiesa & Kass, 2001).

En la misma línea de pureza sonora y belleza externa se encuentra Antonio Stradivari (1644-1737). Se cree que fue discípulo de Nicolás Amati (1596-1684) nieto de Andrea Amati, o al menos así se supone de su primera etiqueta, datada en 1666, en la que así lo afirma. Con el tiempo, Stradivari iniciará su propio camino creando unos instrumentos que difícilmente han sido igualados en calidad, como ejemplo podemos citar su violín *Mesías* de 1716 (Beare, Chiesa & Rosengard, 2001).

Remnant (2002, p. 65) afirma que las formas estilizadas y ligeramente combadas de la construcción italiana, se contraponen a la forma de construir propia de las regiones alemanas, así por ejemplo, encontramos a Jakob Stainer (1617-1683), quizá el constructor más representativo fuera del ámbito italiano, el cual presentaba unos instrumentos de caja algo más pequeña y pronunciadamente abombada, de sonido menos potente que el modelo italiano, pero de gran riqueza tímbrica.

Realmente, será el violín el que imponga su forma constructiva, entendiendo las proporciones, sobre el resto de instrumentos de su familia. Así pues, la viola presentaba un mayor tamaño en comparación al violín, afinada una quinta por debajo de éste, *do 3, sol 3, re 4, la 4* y produciendo una sonoridad más apagada, lo cual la ubicó en los registros medios dentro de las composiciones, aunque su notoriedad e independencia comenzó a manifestarse con el desarrollo del cuarteto de cuerda. Por último, haremos referencia al violón, violone o contrabajo, denominaciones que sitúan a este instrumento de manera ambigua entre la familia de las violas y la familia del violín. Utilizado desde el siglo XVI, en un principio el término violón sería empleado para denominar a violas de mayor tamaño que la viola bajo de consort, presentando igualmente seis cuerdas afinadas una quinta inferior respecto a ésta (Remnant 2002, p. 58).

Este instrumento, utilizado principalmente para reforzar la línea de los instrumentos que realizaban el registro bajo y medio, evolucionará reduciendo su número de cuerdas y potenciando su sonoridad. Su importancia en el refuerzo armónico del grupo instrumental, hará que perdure hasta finales del siglo XVIII, cuando su evolución constructiva lo integrará definitivamente en la familia de instrumentos de cuerda frotada establecida actualmente y adoptando el nombre de contrabajo, presentando un formato estandarizado de cuatro cuerdas afinadas por cuartas, *mi 1, la 1, re 2, sol 2*.



De izquierda a derecha, violone de Oskar Kappelmeyer, modelo según Johann Joseph Stadlmann, siglo XVIII, Viena / Contrabajo de Thomas Hardei, 1825, Edimburgo

CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN EL SIGLO XVIII SEGÚN EL TRATADO *VIOLINSCHULE* DE LEOPOLD MOZART

Tanto la familia de las violas como la del violín, aceptando esta terminología derivada de la establecida por Praetorius o Donington, se solaparán en el tiempo, hecho que se constata con el testimonio más cercano al período que abarca este estudio y que no es otro que la clasificación que establece Leopold Mozart en su *violinschule* editado en 1756, cuya traducción al castellano por Pascual León es digna de mencionarse. Leopold Mozart no realiza la distinción entre las familias, sino que engloba a todos los instrumentos de arco dentro de la familia de las violas, estableciendo las siguientes variantes: Pochette, violín mudo, violín medio, violín común o soprano, viola, viola di fagotto, basel o bassete, violón, viola da gamba, bordón, viola de amor y violet (Pascual León, 2016, p. 23).

Teniendo en cuenta estas tipologías, se podría realizar una división en la clasificación establecida por Leopold Mozart haciendo distinción entre los términos viola y violín, resultando los siguientes grupos de instrumentos:

- Familia del violín: Pochette, violín mudo, violín medio, violín común, viola, basel o violonchelo y violón.
- Familia de las violas: Viola di fagotto, viola da gamba, bordón o baryton, viola d'amore y violet.

Como se puede constatar, ya se han definido algunos de los instrumentos que figuran en dicha clasificación, por lo que a continuación, se mencionarán aquellos instrumentos que no aparecen referenciados anteriormente. Así pues, el violín mudo resultaba ser un instrumento construido para el estudio, con caja de resonancia algo más pequeña y parcialmente insonorizado al presentar un pequeño rosetón en la caja acústica a manera de oído, en lugar de las tradicionales *efes*.



**Violín mudo, anónimo siglo XVIII, Inglaterra,
Royal College of Music Museum, Londres**

Por otro lado, con el violín medio Leopold Mozart hace referencia a los violines de pequeño tamaño, entre los que podríamos incluir el violín piccolo, al que hace referencia, no mostrándose muy partidario de su empleo, tanto desde el punto de vista pedagógico como desde el interpretativo. El siguiente instrumento al que se hará referencia será el basel o bassete, conocido actualmente como violonchelo, el cual presenta los principios

constructivos del violín, y una afinación por quintas semejante a la viola pero a la octava baja, es decir, *Do 2, Sol 2. Re 3, La 3*. El violonchelo del período Barroco, no presentaba pica para su apoyo, por lo que el intérprete debía sostener el instrumento entre sus piernas al igual que ocurría con la viola da gamba, de hecho, ésta será sustituida por el violonchelo tanto en su papel de soporte de bajo continuo como de instrumento propicio para el desarrollo virtuosístico dentro de su tesitura (Pascual León, 2016, pp. 34-36).

Con respecto a la familia de las violas, Leopold Mozart hace referencia a la viola di fagotto como instrumento necesario para la realización de los registros graves, pudiendo estar emparentada con la viola bastarda mencionada anteriormente, presentando seis o

siete cuerdas afinadas por cuartas, con una extensión de tres octavas y dieciséis cuerdas simpáticas afinadas cromáticamente desde la afinación de la cuerda más grave, la cual podía ser *mi 2*, en el modelo de seis cuerdas y *si 1* en el modelo de siete cuerdas (Pascual León, 2016, p. 29).

Otro instrumento mencionado por Leopold Mozart es el bordón o *baryton*, asociado al bajo de viola da gamba, el cual presentaba entre 9 y 10 cuerdas simpáticas de metal, dispuestas sobre el mástil de tal forma que podían ser pulsadas con el pulgar izquierdo. Este instrumento aparece a mediados del siglo XVII, aunque realmente su repertorio principal se centra en las composiciones que Joseph Haydn dedicó al príncipe Nicolás Esterházy entre los años 1756 y 1778 (Remnant, 2002, p. 69-70).



De izquierda a derecha, baryton construido por Magnus Fielden en 1647, Royal College of Music Museum, Londres / Baryton de Jacques Sainprae de 1720, Berlín, Victoria and Albert Museum

La viola d'amore, cuyo origen lo encontramos a finales del siglo XVII, es otro de los instrumentos que Leopold Mozart incluye en su clasificación. Este instrumento, se tocaba sobre el hombro y en un principio poseía cinco cuerdas metálicas, aunque en modelos más desarrollados, este número se elevó a seis o siete cuerdas de tripa entorchadas, con el refuerzo de cuerdas simpáticas de acero. Era susceptible de varias posibilidades de afinación empleando la *scordatura*, hecho que otorgaba al instrumento un timbre peculiar al que hace referencia el propio Leopold Mozart: “especialmente encantadora en la calma del atardecer” (Remnant, 2002, p.71).



De izquierda a derecha, viola d'amore de Johannes Florenis Guidatus, Metropolitan Museum of Art, Nueva York / Viola d'amore de Jean Nicolas Lambert de 1722, París, Victoria and Albert Museum

Por último, Leopold Mozart hace referencia al violet inglés, apodado de esta manera pues Pietro Castrucci (1679-1752), concertino de la orquesta de la ópera de G. F. Haendel inventó tal instrumento, basándose en los modelos que ofrecía la viola d'amore. Así pues se trataba de un instrumento de dimensiones muy parecidas a la citada viola, aunque su contorno presenta una mayor ondulación, poseyendo siete cuerdas sonoras y catorce simpáticas (Pascual León, 2016, p. 40).



Violet inglés construido por Paulus Alletsee en 1726, Metropolitan Museum of Art, Nueva York

MODIFICACIONES DE CONSTRUCCIÓN EN INSTRUMENTOS Y ARCOS

La evolución en la técnica interpretativa, está intrínsecamente ligada a las capacidades sonoras de los instrumentos así como a un diseño óptimo del arco. Por lo tanto, es oportuno hacer referencia a las modificaciones experimentadas sobre la construcción tanto de arcos como de instrumentos.

Así pues, la mayoría de los instrumentos anteriormente descritos dejaron de utilizarse en favor de todos aquellos a los que aplicándoles ciertas modificaciones, pueden responder en amplitud sonora y tímbrica a las exigencias tanto de los nuevos y más amplios espacios escénicos como al requerimiento interpretativo de las nuevas composiciones. De esta manera, se impondrá la nueva familia de instrumentos de cuerda frotada tal y como la conocemos actualmente, la cual mantiene prácticamente el mismo diseño y patrones constructivos alcanzados a mediados y finales del siglo XVIII. Tanto los instrumentos

como el arco, experimentaron significativos cambios que mejoraron la capacidad sonora y facilitaron la ejecución de pasajes vivos y de virtuosismo. Los cambios efectuados en el instrumento se producen tanto de forma externa como interna, estando relacionados entre ellos, pues todos participan de la búsqueda de un fin común, el equilibrio sonoro. Así pues, una de las primeras medidas será aumentar la tensión de las cuerdas, lo que se consigue con un aumento en la altura del puente, el cual presentará un incremento medio de 2.1 milímetros, manteniendo la curvatura para poder diferenciar los planos generados por las cuatro cuerdas (Pascual León, 2016, p.45).



Puente barroco



Puente moderno

Este aumento de altura en las cuerdas, será el origen de las siguientes modificaciones, así el diapasón deberá cambiar su ángulo de elevación para mantener la distancia que existía entre éste y las cuerdas, por lo que los constructores se verán obligados a cambiar el ángulo en la unión del mango con la caja de resonancia.



Ángulo y longitud del diapasón

El mango se estrechará y se alargará junto con el diapasón, con el fin de poder acceder a los registros agudos con mayor facilidad, lo que originará cambios sobre los elementos internos de construcción, al necesitar que la caja acústica sea capaz de emitir con claridad e intensidad estos sonidos, nuevos para el instrumento. La solución se encontrará en dos de las piezas fundamentales de la transmisión de la vibración sonora: el alma y la barra armónica. El alma, se reducirá en medio milímetro, pasando de 52'5 mm a 52 mm y su grosor aumentará buscando un mayor contacto con las tapas pasando de 4'5 mm a 6'5 mm. Esto supone que el alma será colocada en un espacio de menos curvatura y por lo tanto menos separación entre el fondo y la tabla armónica, más cercano a la *e*fe próxima a la cuerda más aguda. Con respecto a la barra armónica, los constructores utilizarán la misma estrategia empleada con el alma, es decir, aumentar la superficie de contacto de las piezas, por lo que se buscará una mayor longitud de la misma, variando también su altura en la región central. Con este recurso, se conseguirá emitir un mayor número de armónicos, ayudando así a obtener un timbre más brillante (McIennan, 2008).



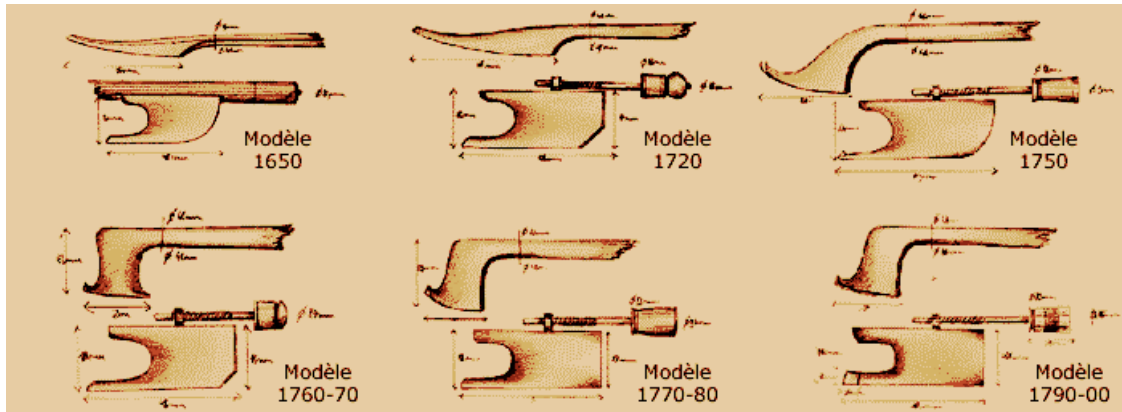
Barra armónica

El arco también experimentará una paulatina evolución, tanto en su diseño como en la manera de tensionar las crines. Con respecto al diseño, existen tres parámetros fundamentales que determinarán la efectividad del arco en la ejecución musical: el peso, la longitud y la curvatura. Durante el comienzo del siglo XVII, los instrumentistas comenzaron a demandar arcos más pesados con el fin de poder obtener un sonido de mayor intensidad y proyección. La mayoría de los arcos que se conservan del siglo XVII están hechos de maderas tropicales, como la madera de serpiente, un material resistente y de bella apariencia. En el siglo XVIII, aparecen algunos arcos realizados en ébano o hierro, en un intento de obtener un mayor peso, quizá utilizados en instrumentos de gran tamaño, aunque la poca flexibilidad de estos materiales hizo que dejaran de emplearse para tal fin. Con respecto a la longitud, parece ser que la tendencia estética en el siglo XVII era la de igualar la longitud de los arcos de los diferentes instrumentos, estableciendo ésta en unos 60 cm. Posteriormente, hacia 1720 y bajo las sugerencias de Giuseppe Tartini (1692-1770), los luthiers italianos comenzarán a crear arcos de mayor extensión, con unas medidas que variaban entre los 69 y 72 cm, aumentando proporcionalmente el peso, el cual oscilaba entre los 45 y 56 gramos. Este aumento de la longitud afectará directamente a la curvatura de la vara, la cual perderá su apariencia para aparecer casi recta con sólo una pequeña inflexión en la cabeza. Es este un punto que afectará especialmente a la técnica del arco, pues el control de los instrumentistas sobre el mismo será mucho más efectivo, pudiendo realizar las diferentes articulaciones o la ejecución de la doble cuerda con mucha más facilidad y precisión. Otro aspecto mejorado será el sistema de tensión y sujeción de las crines, el cual en un principio era propiciado por una nuez extraíble y encajada en la vara, siendo el propio instrumentista partícipe de sujetar y tensionar el sistema durante la interpretación. La incorporación de un sistema de cremallera dentada, en el que la nuez aparecía unida a un pequeño trinquete dispuesto en la base de la vara, facilitó en parte la acción de tensar, aunque no despertó gran interés este sistema a principios del siglo XVIII (Boyden & Liivoja-Lorius, 2001).

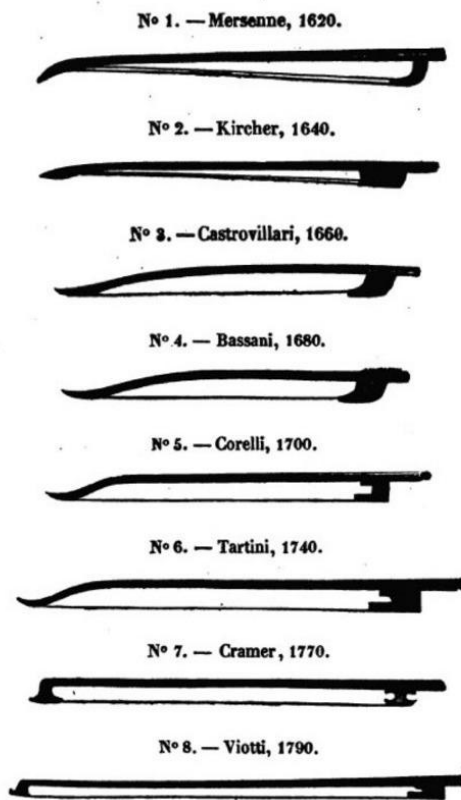
Será François Tourte (1747-1835), quien realmente establezca el diseño del arco tal y como lo conocemos actualmente. Sus innovaciones fueron definitivas consiguiendo un equilibrio perfecto entre peso, longitud, curvatura y flexibilidad, además de mejorar el sistema de tensión de las crines. Tourte, estableció unos patrones diferentes para el arco en cada instrumento, fijando la longitud del arco de violín entre los 74 y 75 cm con un peso de 65 gramos, variando estas proporciones en el arco de viola, con una longitud algo menor, 72 a 73 cm y mayor peso, hecho que a su vez se proyecta en el arco de violonchelo, de mayor peso y con una longitud de 60 a 62 cm. El análisis de estos datos revela la gran minuciosidad con la que Tourte trabajaba, así como el gran conocimiento que poseía sobre de la naturaleza de estos instrumentos. Pero sin duda, el gran aporte de Tourte a la construcción de arcos radica en el diseño de la curvatura de los mismos, la cual conseguía calentando la vara mientras la moldeaba, adoptando una forma cóncava hacia la zona central. Por otro lado y aunque se la atribuye la invención del sistema de tornillo en la nuez para tensar las crines, aspecto que no está totalmente demostrado, lo cierto es que fue él quien lo desarrolló y extendió, innovando además en la forma de la nuez, la cual se presentaba en forma rectangular. El peso extra que suponía la inclusión del tornillo

metálico, fue hábilmente solucionado por Tourte, quien lo equilibró haciendo la cabeza del arco más pesada (Boyden, 2001).

Las innovaciones aportadas por Tourte, revolucionaron la técnica del arco, mejorando el control del instrumentista sobre la presión ejercida en las cuerdas, ampliando de este modo el ámbito en el empleo de los matices, consiguiendo uniformidad en el sonido desde la nuez hasta la punta y facilitando la realización de los diferentes tipos de articulación desarrollados en la ejecución musical.



Evolución en los modelos de tensionar el arco



Evolución en el diseño del arco

Ante lo expuesto, se puede corroborar que durante el siglo XVIII se establecieron, mediante paulatinas modificaciones, unos patrones de construcción que siguen siendo utilizados 200 años después. El concepto de instrumento “moderno” o arco “moderno”

que hoy se tiene, frente a los instrumentos y arcos de “época”, comenzó a forjarse en este período histórico, creando instrumentos y arcos que han servido de modelo para los actuales y que han respondido con total eficacia a las exigencias compositivas e interpretativas acontecidas a lo largo de más de dos siglos de creación musical.

REFERENCIAS

- Álvarez, M. R. (1882). Aportaciones para un estudio organográfico en la Edad Media. Los instrumentos musicales en los Beatos. In *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Tenerife. Cited in Andrés, Ramón. (1995) *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, Bibliograf, p. 156.
- Bachmann, Werner. (1969). *The Origins of Bowing and the Development of Bowed Instruments Up to the Thirteenth Century*, Oxford, Oxford University Press.
- Beare, Charles., Chiesa, Carlo., Kass, Philp J. (2001). Amati. In Sadie, Stanley y Tyrrell, John (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, London.
<file:///C:/Users/usuario/AppData/Local/Temp/Rar\$EXa0/Grove%20Diccionario%20Musicos/Entries/S00737.htm> [consulted in 24-08-2017].
- Beare, Charles., Chiesa, Carlo., Rosengard, Duane. (2001). Stradivari. In Sadie, Stanley y Tyrrell, John (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, London.
<file:///C:/Users/usuario/AppData/Local/Temp/Rar\$EXa0.610/Grove%20Diccionario%20Musicos/Entries/S26889.htm> [consulted in 24-8-2017].
- Boyden, David D. (2001). Bow. 4. The Tourte bow. In Sadie, Stanley y Tyrrell, John (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, London.
<file:///C:/Users/usuario/AppData/Local/Temp/Rar\$EXa0.986/Grove%20Diccionario%20Musicos/Entries/S03753.htm> [consulted in 28-08-2017].
- Boyden, David D., Liivoja-Lorius, Jaak.. (2001). Bow. 3. c1625-c1800. In Sadie, Stanley y Tyrrell, John (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, London, 2001,
<file:///C:/Users/usuario/AppData/Local/Temp/Rar\$EXa0.986/Grove%20Diccionario%20Musicos/Entries/S03753.htm> [consulted in 28-08-2017].
- Boyden, David D., Walls, Peter. (2001). Violín. 1. The instruments its technique and its repertory. In Sadie, Stanley y Tyrrell, John (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, London.
<file:///C:/Users/usuario/AppData/Local/Temp/Rar\$EXa0.120/Grove%20Diccionario%20Musicos/Entries/S41161.htm> [consulted in 27-08-2017].
- Burkholder, J. Peter, Grout, Donald J. y Palisca, Claude V. (2008). *Historia de la Música Occidental*, Menéndez Torrellas, Gabriel (versión española), 7ª. ed., Madrid, Alianza Editorial.
- Donington, Robert. (1963). *The Interpretation of Early Music*, London, Faber and Faber.
- Mclennan, John Ewan. (2008). *The violin Music acoustics Baroque to Romantic*. The University of New South Wales. Cited in Pascual León, N. (2016). *La interpretación musical en torno a 1750*.
- Michel, Andreas. (2001). Zhiters, 3. Other fretted zithers. In Sadie, Stanley y Tyrrel, John (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, London.
, <file:///C:/Users/usuario/AppData/Local/Temp/Rar\$EXa0.120/Grove%20Diccionario%20Musicos/Entries/S31004.htm#S31004.3.> [consulted in 23/08/2017]
- Mozart, Leopold. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Johann Jakob Lotter, 1756, cited in Pascual León, Nieves, *La interpretación musical en torno a 1750*.

- Pascual León, Nieves. (2016). *La interpretación musical en torno a 1750: Estudio crítico de los principales tratados instrumentales de la época a partir de los contenidos expuestos en la violinschule de Leopold Mozart*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Remnant, Mary. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Ediciones Robinbook.
- Tindemans, Magriet. (2000). The Vielle before 1300. In Duffin, Ross W. (ed.), *A Performer's Guide to Medieval Music*, Bloomington, Indiana University Press,
- Tranchefort, François René. (2008). *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Editorial S.A.
- Woodfield, Ian. (1984). *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press,

EL MODELO DE LOS CUATRO TIPOS DE ESCALAS PARA CADA MODO COMO EXPLICACIÓN BÁSICA DEL SISTEMA TONAL: CÓMO EMPEORAR UN RECURSO PEDAGÓGICO DESACERTADO SACÁNDOLO DE SU CONTEXTO

Cristóbal García Gallardo
Conservatorio Superior de Música de Málaga

RESUMEN

Este artículo ofrece información adicional a la expuesta por Lasuén, Prados, Alaminos y Beato (2017) en esta misma revista sobre la frecuente y desafortunada explicación del modo menor mediante cuatro tipos de escalas, incluyendo la llamada escala dórica. Analizaremos aquí la exposición tanto del modo menor como del mayor mediante los cuatro tipos de escala de cada uno en un libro bastante anterior y de más calado que el citado por aquellos autores como posible origen de la misma: el Tratado de armonía de la Sociedad Didáctico-Musical de 1928, donde se ofrece una justificación y un contexto a esa discutible innovación teórica.

Como veremos, si este modelo ya era controvertido en aquel entorno, parece mucho más inadecuado cuando se traslada a las explicaciones elementales del sistema tonal en las que hoy suele utilizarse.

Palabras clave: *sistema tonal, escalas, tratado de armonía, Sociedad Didáctico-Musical, teoría musical, lenguaje musical, pedagogía musical*

ABSTRACT

This article presents additional information to the article published by Lasuén, Prados, Alaminos and Beato (2017), in this same journal, about the usual, unfortunate explanation of the minor mode by means of four types of scales, including the so-called Dorian scale. We will analyze here the explanation of both the minor and major mode presenting four types of scales of each one in an earlier and deeper treatise than the one cited by those authors as its possible origin: the *Tratado de armonía* of 1928 by the Sociedad Didáctico-Musical, which provides a justification and a context to this controversial theoretical innovation.

As we shall see, if this model was already controversial in that context, it seems much more inappropriate when transferred to the elementary explanations of the tonal system in which it is often used today.

Keywords: *Tonal system, Scales, Treaty of Harmony, Sociedad Didáctico-Musical, Music Theory, Music pedagogy.*

INTRODUCCIÓN

En el nº 3 de la revista *AV Notas* (junio de 2017) se publicaba un artículo muy acertado sobre la frecuente (en España) y desafortunada explicación del modo menor mediante cuatro tipos de escalas, incluyendo la llamada escala dórica (Lasuén, Prados, Alaminos y Beato, 2017). Revisando la literatura teórica tanto en España como en los contextos francés, germánico y anglosajón, los autores demuestran de manera convincente que esta explicación carece de base en la tradición de la teoría de la música tonal y, más aún, en la práctica musical tonal. Sin embargo, a pesar de que nunca ha sido justificada adecuadamente y de que su utilización en los niveles básicos de la enseñanza musical dificulta más que ayuda la comprensión de la música tonal, se ha extendido de manera sorprendente en las últimas décadas en numerosos libros de texto elementales e incluso se exige a menudo en las pruebas de acceso de nuestros conservatorios profesionales.

El mencionado artículo se centraba en la inclusión de la escala dórica entre las representativas del modo menor, pero el problema va más allá, pues al lado de esas cuatro escalas menores suelen situarse otras cuatro mayores de manera igualmente desacertada. Así se señalaba allí expresamente, aunque el asunto fuera luego poco desarrollado:

Otro aspecto llamativo es que, pese a no ser en absoluto usual fuera de España, en nuestro país empieza a resultar problemáticamente frecuente el hecho de incluir las escalas mayores con el sexto y el séptimo grado rebajados clasificándolas como tipos de escala del modo mayor. [...] Que aparezcan recogidas dichas escalas [...] parece apuntar a una extrapolación del principio combinatorio de los grados sexto y séptimo que ya se había practicado con las escalas menores, sin que la clasificación de estas escalas mayores propuestas tenga un respaldo teórico sólido y esté refrendado por la práctica real (Lasuén *et al.*, 2017, p. 15).

Los autores localizaban el comienzo de esta peculiar explicación del sistema tonal en un librito de teoría básica de la música editado por la Sociedad Didáctico-Musical a mediados del siglo XX (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, pp. 39-41). No obstante, su origen puede situarse en un libro bastante anterior y de más calado que aquél: el primer volumen del *Tratado de armonía* publicado por la misma Sociedad (Sociedad Didáctico-Musical, 1972, cuya primera edición apareció en 1928, según veremos más adelante). Tal y como señalé en mi tesis doctoral, dedicada al estudio de la teoría de la armonía en España, en este volumen se exponen los cuatro tipos de escalas para cada modo; a diferencia de la citada *Teoría de la Música*, aquí sí se ofrece una justificación y un contexto a esa discutible innovación teórica, que analicé en mi trabajo (García Gallardo, 2012, pp. 610-627).

Por tanto, en el presente artículo, basado en aquella tesis doctoral, ofreceremos información adicional sobre este asunto a la expuesta por Lasuén, Prados, Alaminos y Beato, estudiando la presentación del modelo de cuatro escalas menores y mayores en el *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical dentro de su contexto. Como veremos, si este modelo ya era controvertido en aquel entorno, parece mucho más inadecuado cuando se traslada a las explicaciones elementales del sistema tonal en las que hoy suele utilizarse.

LA PUBLICACIÓN DEL *TRATADO DE ARMONÍA DE LA SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL*

El *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical fue publicado por primera vez en la primera mitad del siglo XX. Sus autores fueron tres profesores de armonía del Conservatorio de Madrid: Bartolomé Pérez Casas, Conrado del Campo y Benito García de la Parra, aunque en las primeras ediciones no aparece nombre alguno aparte del propio de aquella Sociedad.

Sin embargo, la autoría parece haber sido bien conocida desde el principio pues, ya en 1934-1935, Julián Bautista (uno de los más activos miembros de la llamada Generación del 27 y que poco después sería también profesor de armonía en el mismo Conservatorio) afirmaba sobre este tratado: “De autor o autores anónimos, cabe suponer que está hecho por los profesores del Conservatorio Nacional de Madrid” (Bautista, 1934-1935, p. 68). Más tarde, Julio Gómez (bibliotecario y docente en el mismo centro y conocido compositor) identificaría a los tres creadores (Gómez, 1986, p. 262, publicado originariamente en 1959). Ambos proporcionan interesante información que reflejaremos más adelante. Las ediciones más recientes del *Tratado de armonía* (a partir de la de 1972) indican ya en la portada los nombres de los autores, que además de compañeros en el Conservatorio fueron fundadores de la Sociedad Didáctico-Musical, dedicada a la formación musical profesional y editora de numerosos textos pedagógicos.

Sólo se publicaron los dos volúmenes de este tratado que constituyen la parte llamada “Armonía elemental” aunque, en principio, estaba previsto continuar con otros tomos sobre “Armonía superior” (García Gallardo 2012, pp. 610-611). Los ejemplares más antiguos carecen de información sobre la fecha de edición, que sólo aparece desde la década de los 1940. Ambos volúmenes están fechados de manera estimada en 1928 en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, mismo año en que el nº 1 del *Boletín Musical* de Córdoba (marzo de 1928) anunciaba lo siguiente: “La ‘Sociedad Didáctico Musical’, atenta siempre a cuanto signifique mejora y perfeccionamiento de la enseñanza, acaba de publicar la primera parte de un ‘Tratado de Armonía’ (Armonía elemental)” (p. 28). Todas las citas que aparecerán en el presente artículo proceden de una edición más reciente, fechada en 1972, aunque he comprobado que el contenido es el mismo que en otras ediciones de la primera mitad del siglo.

Julián Bautista muestra, en su mencionado estudio comparativo de tratados de armonía fechado en 1934-1935, una opinión muy favorable sobre el de la Sociedad Didáctico-Musical. Sin embargo, cabe dudar de la imparcialidad de su escrito en este punto, pues precisamente fue creado para las oposiciones a profesor de armonía del Conservatorio de Madrid y sabía que estaba enjuiciando la labor de quienes desempeñaban ya ese puesto (y que seguramente estarían en el tribunal). Antes de emprender su largo resumen del tratado (que ocupa seis páginas) declara:

Está sólidamente construido y enfocado con un criterio amplio y claro, dentro claro está de la escuela tradicional, pero no con horizontes estrechos o dogmatismos enraizados –como la mayoría de los tratados–, sino con una visión más amplia de lo que debe ser la enseñanza en la época actual. Sus consejos están ilustrados con fragmentos de obras de los compositores más prestigiosos, y por lo tanto, las reglas que establecen son de la más positiva garantía (Bautista, 1934-1935, p. 68).

Finaliza afirmando que “este Tratado de Armonía Elemental” es “el más importante producido en España hasta la fecha” (Bautista, 1934-1935, p. 73).

Desde luego, no sería del mismo parecer Julio Gómez, pues en su opinión el libro pecaba de exceso de ambición:

Esta excesiva estimación por los libros teóricos, ha sido a mi entender la principal causa de que el tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico musical se haya frustrado. Quisieron sus autores hacer una obra descomunal y nunca vista, que superase a cuantos tratados de Armonía en el mundo han sido. Como aquellos célebres canónigos de la catedral de Sevilla, que dijeron: “Hagamos una obra de la que digan los venideros que quienes la proyectaron estaban locos.” Y esto es muy bueno para las catedrales; pero no para los tratados didácticos, libros de enseñanza y manuales [sic] de ciencia y artes, familia modesta y de obligatoria humildad, a la que debe estar prohibido todo conato de sublimidad en la expresión (Gómez, 1986, pp. 262-263).

En cualquier caso, parece que la acogida del tratado fue discreta, pues incluso hoy día sigue siendo más conocido el que publicaron en la primera década del siglo los anteriores profesores de armonía del Conservatorio de Madrid (Arín y Fontanilla, 1905-1907). Tampoco en su época consiguió sustituirlo totalmente siquiera en aquel Conservatorio, por no hablar del resto de España, según explica Gómez con su peculiar ironía en el siguiente fragmento, tras haber mostrado antes una opinión muy desfavorable del famoso texto de Arín y Fontanilla:

Después [del tratado de armonía de Hilarión Eslava (1857)], el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín Fontanilla. Y cuando se ha intentado sustituirle, ha sido imposible, porque su vitalidad es tan extraordinaria, que sigue empleándose como continuación inconexa y arbitraria de los dos primeros tomos del de la Sociedad Didáctico Musical.

[...]

El empuje de personalidades tan eminentes como Conrado del Campo, compositor de inspiración torrencial; Pérez Casas, director de orquesta de técnica perfecta, maestro consumado en cuantas actividades musicales ejerció, y García de la Parra, eminente pedagogo, puro y sin mezcla ni aleación de ningún otro metal musical, no ha bastado para matar el Arín Fontanilla, que sigue dominando impertérrito el campo de la enseñanza de la Armonía en España. Y lo que te rondaré... (Gómez, 1986, pp. 261-262)

LOS CUATRO TIPOS DE ESCALAS MAYORES Y MENORES EN SU CONTEXTO

El *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical quiso introducir algunas novedades relevantes respecto de los publicados hasta entonces en España. La más notable de ellas procede del interés, generalizado en aquella época, en adoptar en la música culta rasgos distintivos tomados de la música popular tradicional del país. Parece que éste fue uno de los más destacados principios inspiradores del libro, a cuya explicación se dedica más de la mitad de la breve introducción inicial. Se recuerda allí que ya el muy influyente tratado de armonía de Eslava (1857), que dominó la enseñanza de la disciplina durante la segunda mitad del siglo XIX¹, aludía a la música popular como fuente de la armonía básica, pero lamentan los autores que se limitara a las habituales escalas mayor (natural) y menor armónica, sin tener en cuenta la variedad de gamas utilizadas en el folclore español. Ésta es la laguna que ellos pretenden cubrir. Citamos un extenso fragmento que describe bien la intención de los autores y presenta su justificación de los cuatro tipos de escalas mayores y menores:

“En la aldea más infeliz de España, dice Eslava, se encontrarán quienes canten al son de un guitarrillo diversos cantares, que contienen los elementos de arte musical moderno”. Y más adelante añade el ilustre maestro: “Estas tonadas sencillas contienen el fundamento de todos los procedimientos que han servido y servirán todavía para el progreso del arte”. ¡Lástima grande que el venerable maestro no haya sido en la práctica, al desarrollar su Tratado, decidido y consecuente con los abiertos principios en que fundaba su doctrina, sometiéndose al rigorismo de las dos únicas escalas, mayor y menor, habitualmente empleadas en su tiempo, cimientado estrecho, convencional y limitado, en desacuerdo con el origen y la naturaleza del canto popular y de la tradición de nuestra música!; principio arbitrario, nacido de una rígida serie cadencial, en oposición frecuente con el libre espíritu del pueblo y la sorprendente y maravillosa riqueza de sus expresivas cadencias, inspirados acentos y originalísimos giros, que prestan a los dos modos variantes típicas de una intensidad, de una gracia, a veces de un dolor reconcentrado y hondo, de un vivo humorismo en ocasiones, y

¹ Para más información sobre este importante tratado, véase García Gallardo, 2015.

EL MODELO DE LOS CUATRO TIPOS DE ESCALAS PARA CADA MODO COMO EXPLICACIÓN
BÁSICA DEL SISTEMA TONAL: CÓMO EMPEORAR UN RECURSO PEDAGÓGICO
DESACERTADO SACÁNDOLO DE SU CONTEXTO

siempre de un poder evocador de ambiente, de raza, de “lugar”, que es fuente inagotable de inspiración para el artista y del que brotar puede, porque en la pureza de sus aguas se contienen el misterio y sutil encanto de un verdadero y siempre soñado Arte nacional.

Tal sentimiento dicta este libro. Así, pues, desde el primer momento se aborda en él el problema de la tonalidad, desenvolviéndolo sobre un amplio, y en nuestro sentir, perfectamente lógico campo de Escalas mayores y menores, cuatro para cada modo. Que no es caprichoso el intento, ni con ellos se hace otra cosa que escuchar con oído atento al “son del guitarrillo”, que descubría el maestro Eslava, “los elementos del arte musical”, lo revela la cantidad enorme de “modelos”, la ejemplificación inagotable que en cada uno de los diferentes “tipos” de escalas modales ofrece el cantar del pueblo.

Siendo la Armonía una consecuencia lógica, algo como un perfume que se exhala de la misma melodía, entendemos que es necesario obtener de la Armonía, medios, matices, cadencias, en fin, que natural e íntimamente reflejan el sentido estético e intensifican la acentuación expresiva del pensamiento musical que brotó libremente con plenitud de sentimiento no sometido a prejuicio alguno sistemático, del alma vibrante de la raza (vol. I, pp. 4-5)².

Desde luego, esta mitificación del canto popular como expresión genuina de una raza obedece a una época de intenso nacionalismo, que en la música culta española de la época se estaba reflejando en la búsqueda de sus características más exóticas respecto a la tonalidad clásica para crear un estilo propio español.

En realidad, el objetivo de los autores de este tratado no difiere excesivamente del de otros de la época que intentaban teorizar sobre los rasgos modales utilizados en numerosas obras modernas. Así ocurre en varios libros dedicados a la armonía moderna en la primera mitad del siglo XX (alguno de ellos traducido al español) e incluso en manuales de armonía tradicionales, que a veces añaden una sección sobre estos recursos novedosos tras haberse ocupado de la armonía tradicional, como sucede en el de Zamacois (1945-1948). También el conocido *Traité de l'Harmonie* de Koechlin, publicado hacia las mismas fechas que el de la Sociedad Didáctico-Musical, se refiere al empleo de las escalas modales, que él asocia a los modos gregorianos más que a la música popular:

Hasta aquí hemos empleado tan sólo la escala mayor ordinaria y la menor con sensible. Pero ello no constituye todos los modos de la música y particularmente de la música moderna. Algunos profesores consideran vagos los modos gregorianos y, por esa causa, de un estudio inútil e incluso peligroso en las clases de Armonía. Los tratados al uso no hacen de ello alusión más que para calificarlos de *medios de un estilo arcaico*. [...] Son maneras íntimas, reservadas, serenas, de expresar las cosas –como en la penumbra del claustro– y que resultan opuestas a lo crudo y un poco primario (popular, en el mal sentido de la palabra) de ciertas séptimas o novenas de dominante cuando sirven de acompañamiento a melodías vulgares. El sentimiento gregoriano es, desde luego, muy distinto al habitual de las lecciones de Armonía e incluso al de la música de Mozart o Beethoven. [...]

Ha habido, desde Fauré hasta Debussy y Ravel, un considerable número de compositores conquistados por el encanto tan profundo (a despecho de su aparente austeridad) de las armonías del *canto llano* (Koechlin 1927-1930, citado en Zamacois, 1945-1948, vol. III, pp. 398-399).

En el caso español (por otra parte tan influido por la música francesa en autores insignes como Albéniz o Falla), este asunto cobra incluso mayor importancia dado el papel atribuido a los rasgos modales usados en los cantos populares, cuya armonización e imitación eran frecuentes en la música culta. Resulta significativo que ya en 1914, en la conocida *Revista musical hispano-americana*, se reivindicara un tratado de armonía que

² Como hemos comentado antes, las numerosas citas de este tratado reflejadas en este artículo proceden de la edición Sociedad Didáctico-Musical, 1972; en adelante, nos limitaremos a señalar el nº de página.

contemplase las peculiaridades del canto popular, tras elogiar la reciente aparición de un método de solfeo que incluía este tipo de piezas junto a otras cultas del Renacimiento hispano:

Las lecciones de carácter popular (algunas de *folk-lore*), y las de los maestros de los siglos XV y XVI, incluidas en los dos primeros cuadernos, familiarizarán al alumno con el canto popular y le iniciarán en el conocimiento del estilo noble de los clásicos españoles. La tendencia pedagógica y cultural de esta *Escuela del Solfeo*, le dan un carácter de originalidad que no tienen la publicaciones similares. ¡Qué falta hace un tratado de armonía orientado en este sentido! (“Escuela del Solfeo”, 1914, p. 22)³

Sin embargo, la postura adoptada para abordar este asunto distingue a nuestro tratado respecto a los demás pues, en lugar de estudiar tales escalas peculiares aparte de la tonalidad clásica y adentrarse en el sistema modal, prefiere construir un híbrido entre ambos mediante la ampliación de las escalas mayor y menor tradicionales a los mencionados cuatro tipos para cada modo, que se exponen ya en el capítulo 2º, titulado “Tonalidad, Modos, Escalas, Consonancias y Disonancias”. El siguiente cuadro resume estas escalas y los acordes que se forman a partir de ellas:

**CUADRO DE LAS ESCALAS PERTENECIENTES A LOS MODOS MAYOR Y MENOR,
CON SUS DIFERENTES ESPECIES O VARIEDADES**

ARMONIAS NATURALES CORRESPONDIENTES A CADA ESCALA

Ejemplo 1. Cuadro de escalas y acordes (vol. I, p. 42)

³ El artículo está sin firmar; por cierto, que entre los numerosos colaboradores de la revista aparece el propio Conrado del Campo.

Quizás más sorprendente aún que la extensión a cuatro escalas en el modo menor (en el que al fin y al cabo era habitual contemplar varias escalas) incluyendo la dórica, resulta la diversidad de escalas mayores. Por ello, los autores parecen sentirse especialmente obligados a justificarla, apelando a una concepción armónica más amplia que permita acercarse especialmente a “los diversos cantos regionales” españoles:

La adopción por nuestra parte de estas tres variantes de la escala mayor, como contraposición a las cuatro formas del modo menor, empleadas constantemente por los compositores modernos, y muy características también en la concepción de nuestros cantos populares, responde principalmente a dos cosas: primera, sentar una base más amplia, más rica, más variada para el estudio de la Armonía general, y segunda, inculcar y encauzar a los alumnos hacia un estilo más genuinamente nuestro en la armonización de los diversos cantos regionales, cuya *importancia* y *amor* trataremos de cultivar teórica y prácticamente desde los comienzos de esta obra (vol. I, p. 19).

En cuanto a la presentación de las escalas menores, las innovaciones de este tratado no se limitan a la inclusión de la dórica entre ellas. De entrada, se concede mayor importancia a la escala natural que a las que llevan la sensible –cosa poco frecuente en los tratados de armonía hasta la época–, presentándola como punto de partida de las otras y ensalzando su peculiar sonoridad frente a la “imposición” de la sensible proveniente de la “dictadura del mayor”:

No ha sido estudiado, en general, por los tratadistas de la Armonía, el modo menor en un sentido amplio en cuanto se refiere a su naturaleza y a sus relaciones y contrastes con el modo mayor. Parece, en verdad, a juzgar por lo expuesto en muchos Tratados de Armonía, que fuera el Menor un relativo sin independencia, sin personalidad apenas, sumiso en cuanto a la formación y engranaje de sus acordes a la dictadura del Mayor. La alteración ascendente del séptimo grado (sensible), impuesta con carácter absoluto, ha arrebatado al modo menor una de sus más bellas expresivas y naturales características. Esta alteración a que obedece el empleo exclusivo de las dos escalas menores conocidas bajo los nombres de “normal armónica” y “mixta melódica”, es, en principio, una alteración de la naturaleza del modo, y, por consiguiente, habremos de considerar como escala propia, pura y fundamental, la llamada *natural* (tipo 1º), con su noble y firme terminación del tono, y a la que debe la música popular su más primitivo y evocador carácter; forma melódica que guarda entre sus notas perfume de antigüedad, de poesía medieval, de arcaísmo melódico, intenso, penetrante (vol. I, pp. 37-38).

A diferencia de las escalas mayores, a las que se denomina simplemente como tipos 1º a 4º, las menores sí reciben nombres concretos: natural, normal armónica, mixta-melódica y dórica, por este orden (vol. I, p. 36; el término “escala dórica”, sin embargo, no aparece en la *Teoría de la Música* de la misma Sociedad, según Lasuén *et al.*, 2017, p. 15). Aparte de añadir la escala dórica a las habituales, la acostumbrada escala melódica (cuya forma ascendente difiere de la descendente) no aparece como tal, por lo que debe entenderse como una mezcla entre los tipos 1º y 3º:

La escala tipo tercero [...] se emplea frecuentemente convertida en forma natural al descender (de aquí su denominación mixta) [...]. Pero su rigurosa constitución deberá ser conservando, al descender, las mismas alteraciones del 6º y 7º grados que en ella se introdujeron a la subida (vol. I, pp. 36-37).

Ejemplos concretos de algunas de las variantes de la escala mayor (vol. I, pp. 19-21) los obtienen de melodías populares y obras de Glazunov, Grieg e incluso J. S. Bach

(dudosamente, como veremos); los ejemplos en modo menor salen de Borodin, Fauré, Bizet y de nuevo una melodía popular y J. S. Bach (vol. I, pp. 37-39).

A pesar de la continua apelación a la práctica, el componente especulativo de esta novedosa teoría tonal es evidente: las posibilidades dadas para un modo son simétricas a la del otro, y los cuatro tipos de escalas de cada uno responden a las posibilidades combinatorias de la alteración de los grados 6º y 7º. La teoría puede resumirse en el carácter básico del 3º grado para definir el modo, frente al uso expresivo de las variantes sobre los grados 6º y 7º, tal y como se refleja en las siguientes “observaciones importantes”:

1ª. El *Modo* se afirma y caracteriza por la tercera del primer tetracorde [*sic*], que es la que determina la naturaleza y expresión modal, según sea mayor o menor.

2ª. Los dos grados, sexto y séptimo de la escala, segundo y tercero del tetracorde segundo o variable, son los que imprimen al Modo flexibilidad y expresión, constituyendo un medio espléndido de variedades y matices melódicos de que hallamos modelos bellísimos en nuestra música popular.

3ª. No es necesario que cada período musical se halle estrechamente realizado dentro de un solo tipo de escala mayor o menor (vol. I, pp. 42-43).

En cualquier caso, se defiende que nada de esto destruye la lógica tonal tradicional, y que todos los tipos de escalas tienen el mismo estatus, ya que ninguno de ellos se basa en fenómenos acústicos (como a menudo se pretendía) sino en la práctica de los compositores:

En rigor, no existe ninguna ley fundamental inmutable que justifique y regule la desigualdad de intervalos existente entre un sonido y otro de la escala [mayor natural o “tonal”]. [...] A pesar de los estudios fisicoacústicos de hombres eminentes como Stum[p]f, Helmholtz [Helmholtz], etc., después de las múltiples tentativas o ensayos para la formación de la escala tonal a través de los tiempos, hasta llegar progresivamente a la escala moderna, entre nosotros, los músicos, la principal y casi única razón para su adopción, es aquella que nace del estudio analítico y de las obras producto de los grandes genios, cuya estructura melódica obedece y responde, en general, al sistema empleado en nuestros días, con algunas variantes, basadas más que nada en principios de estilo, y justificado su empleo más frecuente en las obras de los compositores modernos, por un laudable anhelo de buscar nuevos horizontes estéticos con que poder avalorar más y más la riqueza armónica, tomando dichas variantes de las tonalidades antiguas unas veces, de los modos religiosos antiguos y modernos otras, y características del canto popular propiamente dicho las más. Nada de esto destruye la norma predominante en la escala tonal, cuyo empleo toman como base la mayoría de los compositores, teóricos y tratadistas modernos para fundamentar los estudios de la Armonía (vol. I, p. 17).

Sin embargo, este loable intento de incorporar a la enseñanza de la armonía algunos recursos novedosos de la música de su tiempo adolece, en mi opinión, de varios defectos importantes.

En primer lugar, si el objetivo es integrar las escalas utilizadas en las músicas populares tradicionales del país, debería partirse de un estudio al menos aproximado de las mismas que difícilmente coincidirá con las ocho posibilidades obtenidas de las combinaciones al alterar los grados 6º y 7º. Seguramente, algunas de estas ocho escalas apenas aparecerán en la práctica, mientras que, por ejemplo, la correspondiente al modo frigio o modo andaluz – de uso frecuente en determinadas zonas – no está contemplada entre ellas. Tampoco se incluyen todos los modos tradicionales, usados tanto en la música antigua como en la más moderna.

En segundo lugar, al derivar todos los acordes presentados en el Ejemplo 1 de los varios tipos de escalas, que supuestamente sólo difieren entre sí en la diversa expresividad otorgada por la alteración de los grados 6º y 7º, se están equiparando fenómenos de naturaleza bien diferente desde la perspectiva de la armonía tonal (que aquí se

pretendemanter en lo esencial)⁴. Así, poco tiene en común el uso –habitualmente expresivo– de acordes tomados del menor, derivados de los tipos 2º o 3º de la escala mayor, con la casi obligada dominante mayor –acorde básico donde los haya– procedente de los tipos 2º o 3º de la escala menor, o con la utilización de la escala dórica, que nos conduce a un terreno ciertamente alejado de la tonalidad clásica.

En realidad, el recurso a estos tipos de escalas suele ofrecer una explicación bastante menos convincente que otros medios más habituales de la teórica armónica convencional, como podemos comprobar en el siguiente ejemplo. Para mostrar la pertinencia de sus tipos de escalas mayores, los autores afirman: “Ya los compositores clásicos, como Bach y Beethoven y también Schubert, emplean con frecuencia la sexta menor en la escala mayor (2º tipo)” (vol. I, p. 19). Y ofrecen como ejemplo el siguiente fragmento de la Pasión según San Mateo de J. S. Bach:



Ejemplo 2. Conclusión del aria “Sehet, Jesus hat die Hand” de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach (vol. I, p. 19)

Antes de comentarlo, señalemos que parece haber un error en el Do del bajo, que debe ser bemol, tal y como aparece en la edición de Dover (republicación de la de la Bach-Gesellschaft de Leipzig) de esta obra, la cual por supuesto también presenta el bajo cifrado original, que proporciona relevante información omitida en el ejemplo anterior:

Ejemplo 3. J. S. Bach: conclusión del aria “Sehet, Jesus hat die Hand” de la *Pasión según San Mateo* (Bach, 1990, p. 245)

⁴ Tampoco parece muy adecuado presentar en plano de igualdad, como se hace en dicho ejemplo, todos los acordes resultantes de las combinaciones posibles independientemente de su estructura interválica pues, aunque así se facilita la exposición teórica, se está obviando la peculiar sonoridad y la escasa aparición en la práctica de los acordes de 5ª aumentada y algunos de los de 5ª disminuida.

Desde luego, este fragmento se explica mucho más claramente como coloración al menor o empleo de acordes del menor que como procedente del 2º tipo de escala mayor (lo que ni siquiera se ajusta a la realidad, puesto que el uso del Sol bemol lo impide), cuya diferencia de expresividad con los tipos 3º y 4º (supuestamente tan utilizables como el 2º) nunca queda aclarada. Por otra parte, mucho más difícil sería encontrar algún caso atribuible al 4º tipo de escala mayor en los autores clásicos que no obedezca concretamente a una enfatización de la subdominante mediante su respectiva dominante secundaria.

En tercer lugar, a pesar de la proclamada intención de los autores de incorporar estas variantes de escalas dentro de la armonía tonal, lo cierto es que la utilización en posición prominente de algunos de los acordes que de ellas se derivan minaría irreversiblemente ciertos elementos básicos de la misma, en especial la efectividad de la función de dominante, que queda completamente desvirtuada por el empleo de la subtónica en lugar de la sensible en dos de los tipos de cada uno de los modos. Más adelante en el tratado, en la explicación de la cadencia perfecta, se reconoce por supuesto la preeminencia del acorde mayor en la dominante también del modo menor, pero no deja de aconsejarse la dominante menor por su “buen efecto”:

En el *modo menor* se usa generalmente, en la práctica, el acorde *perfecto mayor* de la *dominante*, lo que, si bien significa una usurpación del organismo primitivo, contribuye a que el sentimiento cadencial quede enteramente satisfecho; sin embargo, el empleo del acorde *perfecto menor del mismo grado*, conforme a los “tipos” *primero* y *cuarto* del *modo menor*, es de muy buen efecto por su sentido evocador, tan característico de los cantos populares y religiosos (vol. I, p. 148).

Lo cierto es que la armonía modal (con sus múltiples variantes) presenta características bien diferentes del sistema tonal, y que el sistema híbrido construido en este tratado difícilmente podrá ir más allá de un uso superficial y colorístico de elementos modales, que si bien pudo alcanzar una considerable difusión en un momento histórico específico y en determinados estilos de aromas folclóricos, pronto se vio sobrepasado por una utilización más consistente en la música de Falla (o Bartók), y en cualquier caso tampoco alcanza a explicar adecuadamente obras del siglo anterior con intenso carácter modal de compositores como Debussy⁵.

En cuarto lugar, la conveniencia pedagógica de exponer desde el principio todas las variantes de las escalas mayores y menores es bastante discutible, pues dificulta que el estudiante pueda distinguir adecuadamente los elementos básicos de la armonía tonal respecto a otros secundarios o propios de épocas más antiguas o modernas. Parece contradictorio que mucho más adelante, cuando ya se ha trabajado en abundancia con los diferentes recursos armónicos procedentes de los cuatro tipos de escalas, todavía se eluda la discusión de la armonización de corales basados en “los antiguos modos o escalas gregorianas” (vol. II, p. 246) precisamente por la razón que hemos apuntado:

No abordaremos, ciertamente, en esta parte elemental de nuestro Tratado de Armonía, el importantísimo estudio [...] de la aplicación adecuada de la armonía constituida sobre la base de la tonalidad moderna, sistema de los modos mayor y menor, a las melodías anteriores [basadas en los modos antiguos], o la afirmación definitiva en la historia de nuestro fundamental principio tonal. Cuestión tan honda como delicada, será tratada en el grado superior, en ocasión y momento en que el alumno, en posesión

⁵ La necesidad de construir un sistema diferente al tonal para acercarse a la armonía modal la encontramos expresada en España ya en una extensa crítica de varias obras de Debussy fechada en 1916: “cada modalidad tiene sus leyes de concierto, requiere un tratado de armonía particular. Hoy no se han escrito tratados de armonía sino para el modo mayor y menor actuales, y por consiguiente fuera de ellos ha de hacerse instintivamente una polifonía cuyos ejes de atracción están fuera de los lugares de esos dos únicos tonos que se manejan” (Villalba, 1916, p. 3).

EL MODELO DE LOS CUATRO TIPOS DE ESCALAS PARA CADA MODO COMO EXPLICACIÓN
BÁSICA DEL SISTEMA TONAL: CÓMO EMPEORAR UN RECURSO PEDAGÓGICO
DESACERTADO SACÁNDOLO DE SU CONTEXTO

ya de los elementos fundamentales de la Armonía, se halle en condiciones de comparar y discernir con claro juicio las diferencias expresivas y cadenciales de uno y otro sistema (vol. II, pp. 247-248).

Seguramente a causa de estos problemas, el sistema de los cuatro tipos de escalas para cada modo, que intentaba incorporar rasgos modales al sistema tonal clásico, tendría poco éxito en posteriores tratados de armonía. Mucho más sorprendente resulta la pervivencia de este peculiar sistema en los manuales elementales de teoría de la música, utilizados actualmente en conservatorios y escuelas de música, a los que se refieren Lasuén *et al.* (2017), donde suelen reproducirse los ocho tipos de escalas sin proporcionar información alguna al respecto. Esta repetición acrítica y descontextualizada de tal sistema, cuyo valor pedagógico era incierto ya en su tiempo, resulta sumamente problemática.

CONCLUSIONES

La exposición de los modos mayor y menor del sistema tonal mediante los cuatro tipos de escala de cada uno de ellos, que aparece frecuentemente en los libros elementales de teoría de la música en España en la actualidad, encuentra una muy dudosa base en la tradición teórica y práctica de la música tonal, y resulta de escasa utilidad pedagógica para los estudiantes en los primeros niveles de la formación musical.

Según hemos visto en este artículo, este peculiar sistema apareció en un contexto muy concreto: un tratado de armonía de 1928 que pretendía incorporar rasgos modales al sistema tonal clásico, en una época de intenso nacionalismo musical caracterizado por su voluntad de reflejar en la música culta algunos rasgos distintivos de la música popular tradicional española. La utilidad pedagógica del sistema fue discutible desde el principio, principalmente porque parece basarse más en la especulación teórica (las escalas dadas para ambos modos son simétricas y responden a las posibilidades combinatorias de la alteración de los grados 6º y 7º) que en la práctica musical (tonal o modal). Sin embargo, su uso en un tratado de armonía destinado principalmente a los estudiantes de composición pudo proporcionar a los jóvenes creadores alguna ayuda para iniciarse en el estilo nacionalista que la sociedad demandaba en su tiempo.

El paso de este sistema a los libros de teoría de la música elementales está bien documentado en Lasuén *et al.* (2017), desde la *Teoría de la Música* de la Sociedad Didáctico-Musical (1958) hasta los *Nuevos Cuadernos de Teoría* de Ibáñez-Cursá (Mayor Ibáñez y De Pedro Cursá, 2001), texto muy difundido que contribuyó en gran medida a la gran repercusión que hoy alcanza tal sistema. Si en su contexto original ya era de dudosa eficacia pedagógica, su aplicación en estos niveles básicos puede resultar muy contraproducente, pues confunde más que ayuda al mezclar sin aclaración alguna rasgos tonales y modales en una etapa en la que los estudiantes aún no tienen totalmente asentados los conceptos básicos del sistema tonal ni han recibido, habitualmente, explicación alguna del sistema modal (ya sea en la música antigua o popular) ni de los acordes de intercambio modal o préstamos del menor. Coincidió, por tanto, con Lasuén, Prados, Alaminos y Beato, en que esta exposición de los modos mayor y menor mediante los cuatro tipos de escala de cada uno “lastra el avance de los alumnos y los obliga más tarde, en el mejor de los casos, a reorganizar y corregir sus aprendizajes previos” (Lasuén *et al.*, 2017, p. 23).

REFERENCIAS

- Arín, V. de y Fontanilla, P. (1905-1907). Estudios de armonía. Lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación. Madrid: A. Pontones, 4 vols.
- Bach, J. S. (1990). St. Matthew Passion in Full Score. Nueva York: Dover.
- Bautista, J. (1934-1935). Estudio comparativo de los principales tratados de armonía: a partir de Jean-Philippe Rameau 1683-1764. Documento mecanografiado, Madrid. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M.Bautista/52.
- “Escuela del Solfeo” (Julio 1914). Revista musical hispano-americana, 7, p. 22.
- Eslava, H. (1857). Escuela de armonía y composición. Madrid: Imp. de Beltrán y Viñas.
- García Gallardo, C. L. (2012). El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX) (Tesis doctoral). Universidad de Granada. Dirigida por Yvan Nommick. Recuperado de <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/20895574.pdf>.
- García Gallardo, C. L. (julio-diciembre 2015). “El tratado de armonía de Hilarión Eslava”. R.I.E.V. Revista Internacional de los Estudios Vascos, 60 (2), pp. 236-282. Recuperado de <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/el-tratado-de-armonia-de-hilarion-eslava/art-24306/>.
- Gómez, J. (1986). “Recuerdos de un viejo maestro de composición”. En Antonio Iglesias (ed.), Escritos de Julio Gómez. Madrid: Alpuerto, pp. 249-289. Publicado originalmente en la revista *Harmonía*, 34 (1959), pp. 3-36.
- Koehlin, C. (1927-1930). *Traité de l'Harmonie*. París: Eschig, 3 vols.
- Lasuén, S., Prados, Ó., Alaminos, C. y Beato, M. (junio 2017). “La injustificable inclusión de la escala dórica en la explicación del modo menor en España: un claro ejemplo de contradicción entre teoría y práctica musical en las enseñanzas básicas”. *AV Notas*, 3, pp. 7-25. Recuperado de <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/107>.
- Mayor Ibáñez, A. y Pedro Cursá, D. de (2001). *Nuevos Cuadernos de Teoría*. Madrid: Real Musical.
- Sociedad Didáctico-Musical (1958). *Teoría de la Música. Parte Tercera*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical
- Sociedad Didáctico-Musical (1972) [Pérez Casas, B., Campo, C. del y García de la Parra, B.]. *Tratado de armonía*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical [1ª ed.: Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1928], 2 vols.
- Villalba, L. (15-11-1916). “Debussy. La música nueva”. *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, 45, pp. 1-3.
- Zamacois, J. (1945-1948). *Tratado de armonía*. Barcelona: Labor, 3 vols.

LA PRESENCIA DE LA FLAUTA TRAVESERA EN LOS PRINCIPALES TRATADOS TEÓRICOS ESPAÑOLES DE LA PRIMERA MITAD DEL S. XVIII: RABASSA, NASSARRE Y VALLS

María Dolores Sánchez Lorca
Conservatorio Superior de Música de Jaén

RESUMEN

La información sobre la flauta travesera en España durante el período Barroco aparece en tres de los tratados teóricos más importantes: Rabassa (1720/24-38)¹, Nassarre (1723-24)² y Valls (1742)³. Sin embargo, al igual que ocurría en el resto de Europa, las referencias escritas sobre la flauta, ya sea en las partituras o en otros documentos, no son muy explícitas a la hora de distinguir entre flauta dulce y flauta travesera, dado que los instrumentos con tesituras similares parecen ser intercambiables en esa época. Así pues, en el presente estudio nos proponemos examinar las referencias sobre la flauta travesera en estos documentos de la primera mitad del s. XVIII.

Palabras clave: *Flauta travesera, tratados españoles, Rabassa, Nassarre, Valls*

ABSTRACT

The information about the transverse flute in Spain during the Baroque period appears in three of the most important theoretical treatises: Rabassa (1720/24-38), Nassarre (1724-23) and Valls (1742). However, as it happened in the rest of Europe, the written references about the flute, either in scores or in other documents, are not very explicit at the time of distinguishing between recorder and transverse flute, since the instruments with similar tessituras seem to be interchangeable at that time. Therefore, in the present study we propose to examine the references on the transverse flute in these documents of the first half of the s. XVIII.

Keywords: *Transverse flute, Spanish treatises, Rabassa, Nassarre, Valls*

¹ Rabassa, Pedro (1720/24-1738). *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición*. Valencia.

² Nassarre, Pablo (1723-1724). *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Segunda parte, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Edición facsímil. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980.

³ Valls, Francisco (1742). *Mapa Armónico Practico*. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los mas classicos Autores Especulativos y Prácticos, Antiguos y Modernos ilustrado con diferentes exemplares para la más fácil y segura enseñanza. Barcelona.

INTRODUCCIÓN

En España, la información escrita sobre la flauta travesera es muy escasa. Antes del periodo Barroco, no aparece en los tratados, sino en otras fuentes documentales: se trata de los inventarios de bienes de la reina María de Hungría (1558)⁴, regente de los Países Bajos de 1531 a 1555, hermana de Carlos V, y gran mecenas de las artes. Tras su muerte (Cigales, Valladolid, Octubre de 1558), se realizó un detallado inventario de bienes, en el cual podemos encontrar uno de los primeros testimonios documentales de la presencia de la flauta travesera en España, donde se enumeran 12 pífanos, 15 pífanos de Alemania, 8 pífanos o flautas hechos en Bruselas, 22 flautas de Alemania, y 4 flautas más que podrían ser dulces, a juzgar por sus tamaños “de tres baras poco mas o menos de largo”⁵. Años más tarde, en el inventario de bienes de su sobrino Felipe II (1598)⁶, principal beneficiario de las posesiones de su tía María de Hungría, se enumeran hasta 54 flautas traveseras y 13 flautas dulces.

En cuanto a los tratados teóricos, podemos encontrar información sobre nuestro instrumento en tres de los tratados teóricos más importantes para el estudio del Barroco musical español. Nos referimos a los de Rabassa (1724-38), Nassarre (1723-24) y Valls (1742). Por ello, en el presente artículo, pretendemos estudiar las referencias relacionadas con la flauta que se incluyeron en estos tres documentos.

GUÍA PARA LOS PRINCIPIANTES QUE DESEAN PERFECCIONARSE EN LA COMPOSICIÓN (VALENCIA, 1720/24-1738), DE PEDRO RABASSA

Pedro Rabassa, compositor prolífico y músico práctico, dividió los contenidos de su obra en tres partes:

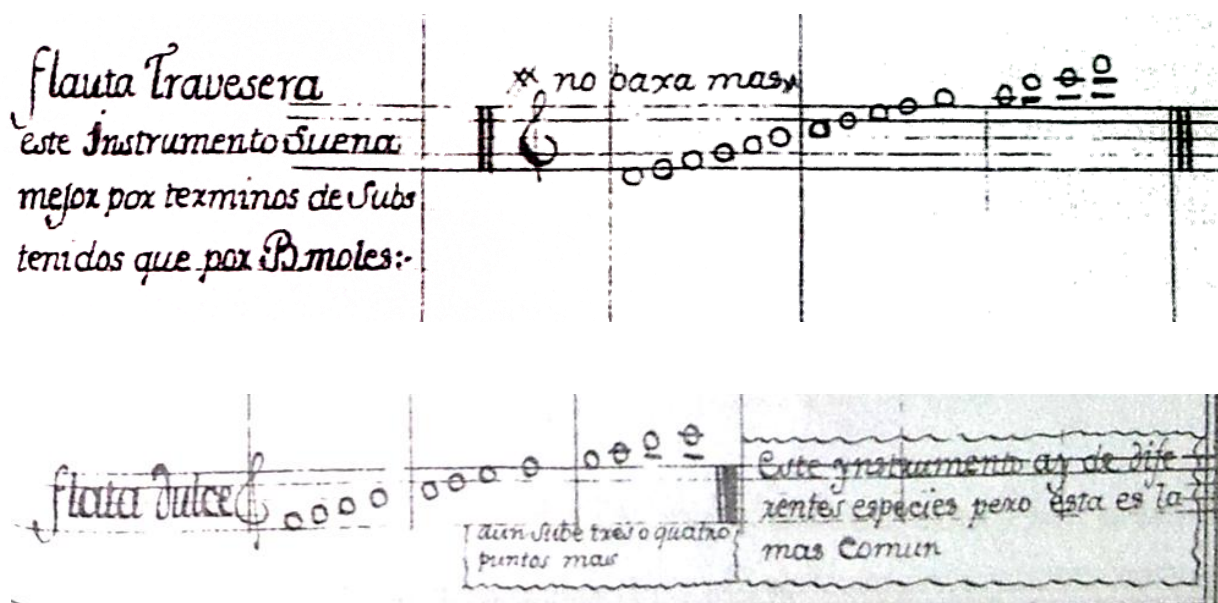
- “Primera parte, en que se trata de toda la Carrera de Composición” (pp. 1-308).
- “Segunda Parte, en que se trata de las Tablas y producción de las voces”, (pp. 309-418).
- “Tercera Parte en que se trata de todos los Tonos y Apuntaciones” (pp. 419-516).

Es en esta última parte, en el apartado dedicado a la “Declaración de los Términos más y menos principales que en si tienen diferentes instrumentos”, es donde aparece la extensión de la flauta travesera (o flauta alemana, como la califica en la pp. 513), representada en un pentagrama, con la siguiente indicación: “suena mejor por términos de Substenidos que por Bmoles”. Asimismo, también incluye la de la flauta dulce.

⁴ Checa Cremades, Fernando (dir.), (2010). *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3, “Inventario Posmórtem de María de Hungría. 19 de Octubre de 1558. Archivo General de Simancas, Valladolid, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1093”. Fernando Villaverde ediciones, pp. 2841 a 2980.

⁵ Checa Cremades, Fernando (dir.), (2010). *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3, “Inventario Posmórtem de María de Hungría. 19 de Octubre de 1558. Archivo General de Simancas, Valladolid, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1093”, pp. 429, f. 211.

⁶ Zarco Cuevas, Julián (1929). *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial, 1571-1598*. Madrid.



Extensión de las flautas. Guía para Principiantes que desean perfeccionarse en la composición, Pedro Rabassa 1720/24-1738

Podemos comprobar que dicha extensión se corresponde con el modelo de flauta travesera con siete agujeros (y una llave), que es el que producía la escala de Re M. de forma básica, teniendo que obtener los semitonos que faltaban a través de las digitaciones “en horquilla”, en las cuales los agujeros no se cierran en orden. Sin embargo, la extensión que le atribuye es más limitada (hasta Re por encima del pentagrama), que la que aparece en los tratados de flauta tanto a nivel europeo como español (hasta Sol-La sobreagudo).

Debemos suponer que la flauta travesera era ya bastante común en las capillas españolas de la época, por la aclaración que hace Rabassa antes de pasar a describir los instrumentos:

Solam.^{te} trataremos de aquellos Instrumentos que mas se estilan en las Capillas de Nuestra España advirtiendlo que en Italia, Francia, Alemania se estilan casi todos los que aqui trataremos y muchos mas⁷.

En la introducción de la edición facsímil del tratado, realizada por Francesc Bonastre i Bertran, Antonio Martín Moreno y Josep Climent i Barber (Moreno, Bonastre i Bertran, Climent i Barber, 1990) se dice que no se sabe la fecha de composición del tratado con exactitud, pero que se puede encuadrar entre 1724 y 1738, según una cita de la página 449 del tratado en la cual se mencionan las obras teóricas de Lorente, Nassarre y José de Torres. Sin embargo, Isusi Fagoaga (1997) afirma que Pedro Rabassa habría acabado su obra en 1720, basándose en la propia portada donde se especifica ese año, y en la misma cita de la página 449 del tratado, en la que Rabassa se refiere a José de Torres como Maestro de la Capilla Real (1718-1738). A pesar de no poder datarse de manera exacta este tratado, sí se podría afirmar que a partir de 1720-24, la flauta travesera gozaba ya de gran popularidad en las capillas musicales de España.

⁷ Rabassa, Pedro (1720/24-1738). *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición*. Valencia, pp. 505-506.

ESCUELA MÚSICA, SEGÚN LA PRÁCTICA MODERNA, DIVIDIDA EN PRIMERA Y SEGUNDA PARTE. PRIMERA PARTE, ZARAGOZA, HEREDEROS DE DIEGO DE LARUMBE, 1724. SEGUNDA PARTE, ZARAGOZA, HEREDEROS DE MANUEL ROMÁN, 1723. EDICIÓN FACSIMIL. INSTITUCIÓN “FERNANDO EL CATÓLICO” (C.S.I.C.), ZARAGOZA, 1980 DE PABLO NASSARE

Pablo Nassarre fue un destacado teórico musical, compositor y organista. Su obra consta de dos volúmenes divididos cada uno de ellos en cuatro “libros”. Curiosamente, la fecha de publicación del primer volumen (1724) es posterior a la del segundo volumen (1723), lo cual, según argumenta Lothar Siemens Hernández en el estudio preliminar de la edición facsímil, se produce en contra de las intenciones del propio Nassarre, ya que éste, a fin de publicar su extensa obra a la vez, entregó cada volumen a sendas imprentas. Sin embargo, aunque el trabajo de ambas imprentas estaba listo en 1723, la dedicatoria al Arzobispo de Zaragoza que contiene el primer volumen no llegó hasta 1724, por lo que, dicho ejemplar no se pudo publicar hasta entonces.

Según apunta Lothar Siemens Hernández en dicho estudio preliminar, cuando Nassarre publica en 1683 sus Fragmentos Músicos (Nassarre 1683), ya estaba inmerso en una composición más extensa (que el propio Nassarre denominaba “Escuela Musical” y “Escuela de Música”), y que en 1700, cuando se reeditan de nuevo sus Fragmentos Músicos, ya había escrito el grueso de Escuela Música. Para justificar tales afirmaciones se basa en el prólogo del primer volumen donde Nassarre afirma que Escuela Música es el producto de más de cincuenta años de tarea, en las citas aparecidas en la edición de 1683 de Fragmentos Músicos, donde el propio autor emplaza a otra obra más extensa para profundizar en determinados temas, en la comparativa entre las citas comunes de ambas obras y en la aprobación del propio tratado, escrita por su discípulo Joaquín Martínez de la Roca, en la que afirma haberse instruido en esa misma Escuela.

Por tanto, según estas afirmaciones, Escuela Música, aunque publicada en el siglo XVIII, se habría escrito en el siglo XVII, lo cual es muy importante a la hora de situar la flauta travesera en el contexto musical español.

Pablo Nassarre se ocupa de los instrumentos de viento en el primer volumen de su obra, libro IV, capítulo XVII: “De los instrumentos flatulentos y de las proporciones que se deben observar en ellos”. Dicho capítulo no contiene ningún ejemplo práctico, sino que todo está redactado y comienza con una observación interesante en cuanto a los instrumentos de viento. Respecto a la flauta refiere:

Son muchas las especies de ellos que se practican, como las Cornetas, Chirimías, Baxones, y Flautas, aunque el uso de estas no es ya tanto en los modernos, como en los antiguos (p.477)⁸.

Sabemos que cornetas, chirimías, bajones y flautas dulces coexistieron con los “instrumentos modernos” antes de ser sustituidos por ellos: ¿se refiere por tanto el autor a que se está produciendo este hecho?

A continuación, como sucede en el anterior tratado, el autor señala que tratará sobre los instrumentos más utilizados:

Ay otros muchos à mas de estos, que dentro, y fuera de las Iglesias se practican oy, y

⁸ Nassarre, Pablo (1723-1724). *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724*. Edición facsímil. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980, Libro IV, capítulo XVII, pp. 477.

allí escribiré generalmente de ellos en este Capítulo (p.477)⁹.

Nassarre clasifica los instrumentos de viento en dos categorías, según el material del que están hechos (madera y metal), y añade una subdivisión más, según cómo se forma el sonido:

- Cornetas y otros semejantes, (de boquilla).
- Bajones, chirimías y ciertos registros de órgano, (de lengüeta doble).
- Flauta, de la cual considera que la formación del sonido es más suave y cuya descripción realiza de la siguiente manera:

(...)Entrando el ayre por un extremo de ella, hiere en el labio de la boca que está contigua, donde se parte en iguales cantidades, la una por dentro del cóncavo, y la otra por fuera y esta división de cantidades del ayre es causa del sonido (p-479)¹⁰.

Aunque Nassarre no aclara si se refiere a la flauta travesera o a la flauta dulce, en mi opinión, se refiere a la flauta travesera, ya que dice que el aire entra por un extremo, pero no dice que el labio esté sobre el extremo (como en la flauta dulce), sino contiguo, y además explica que el sonido se produce cuando el aire se reparte tanto dentro como fuera del instrumento, lo cual sucede en la flauta travesera, ya que en la flauta dulce todo el aire es introducido dentro del instrumento desde la boca.

Igualmente importante es la afirmación que le sigue:

(...)Como se usan, y se han usado flautas sin ser de Organo, por esto he querido tocar de esta materia en este lugar, como propio de los Instrumentos flatulentos (p.479)¹¹.

Se podría entender entonces, que las flautas traveseras eran ya de uso común en la época y que se utilizaban con anterioridad. Dado que este tratado podría estar redactado en el siglo XVII, es un dato muy importante a la hora de situar la flauta travesera en España.

A continuación habla sobre la afinación en chirimías y sacabuches y sigue describiendo los instrumentos de madera:

Pero ay otros que tienen formados los puntos con ahugeros, los que se cierran y abren con los dedos, según es necesario para los puntos que quieren formar, como en los Baxones, Chirimias, Flautas y otros muchos de los que son de madera (p.480)¹².

Así pues, no parece que los instrumentos de madera hubieran adoptado un sistema de llaves aún, por lo que, en el caso de la flauta travesera, se correspondería con el modelo de una llave. Al hablar de la afinación de estos instrumentos con el órgano, Nassarre insta “a la habilidad del Musico, mas que no al instrumento” (p.481)¹³.

Según León Tello:

La limitación manual impedía la realización de la escala diatónica junto con las alteraciones, porque todavía no se había adoptado el sistema de llaves, que tantas posibilidades abrió a los instrumentos (León Tello, 1974, pp. 153).

⁹ Libro IV, capítulo XVII, pp. 477.

¹⁰ Libro IV, capítulo XVII, pp. 479.

¹¹ Libro IV, capítulo XVII, pp. 479.

¹² Libro IV, capítulo XVII, pp. 480.

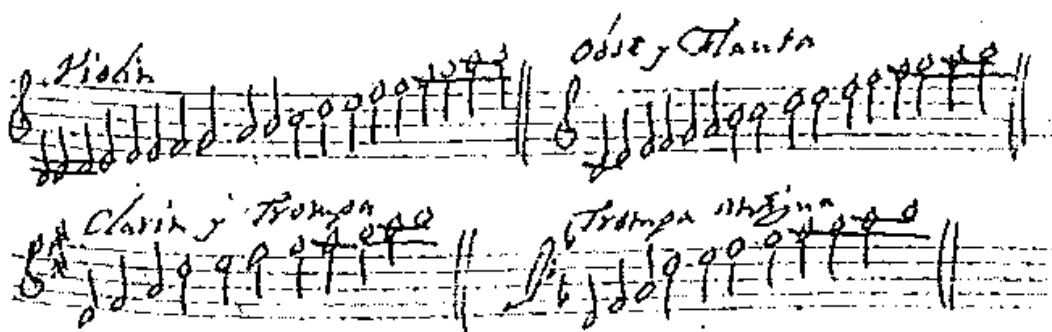
¹³ Libro IV, capítulo XVII, pp. 481.

MAPA ARMÓNICO PRACTICO. BREVE RESUMEN DE LAS PRINCIPALES REGLAS DE MÚSICA SACADO DE LOS MAS CLASSICOS AUTORES ESPECULATIVOS Y PRÁCTICOS, ANTIGUOS Y MODERNOS ILUSTRADO CON DIFERENTES EXEMPLARES PARA LA MÁS FÁCIL Y SEGURA ENSEÑANZA. BARCELONA, 1742, FRANCISCO VALLS

Este tratado es uno de los más importantes para el estudio del Barroco musical español, según apunta Josep Pavía i Simó, en la introducción a la edición facsímil de la obra. Aunque fechado en 1742, recoge los procedimientos desarrollados, principalmente, en el siglo XVII, por lo que constituye una recopilación, un resumen de la teoría musical empleada hasta entonces, ejerciendo una notable influencia sobre gran parte de los compositores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII (Martín Moreno, 1976-1977).

En este tratado la información sobre los instrumentos se encuentra en el capítulo XXVI: “De las composiciones musicas, con mezcla de varios instrumentos”, y, al igual que sucede en los anteriores tratados, comienza con la siguiente aclaración:

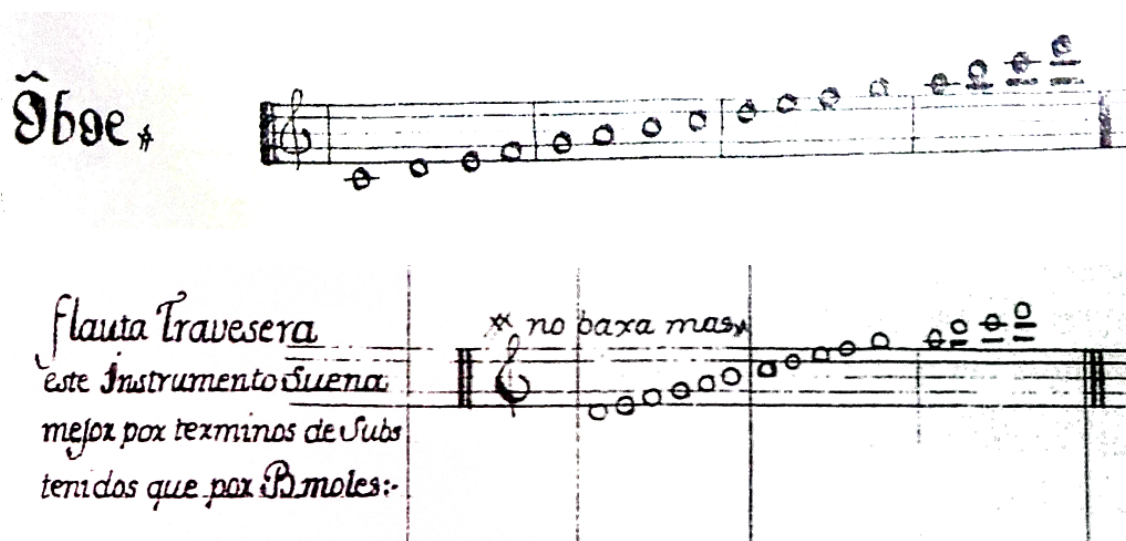
Solo trataré de los que se tocan en el tiempo presente; como subordinados à aquellos, que son: Violines, Oboues, Flautas, Clarines, Trompas de Caza, y asi, que pueda saber lo que son, y como se deben manejar en la Musica, pondré los puntos que tienen vnos, y otros, como se ve en el exemplo¹⁴.



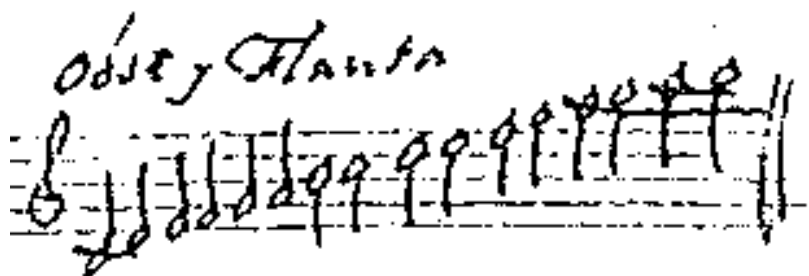
Extensión de los instrumentos. *Mapa Armónico Práctico* (Francisco Valls)

Asimismo, volvemos a encontrar otro testimonio del uso extendido de instrumentos como la flauta. Sin embargo, el autor no aclara si se trata de la flauta dulce o travesera, por lo que hay que remitirse al ejemplo donde escribe su extensión en el pentagrama. Como Nassarre no pone ejemplos prácticos en su tratado, me remitiré al de Rabassa que sí los tiene. Si comparamos la extensión de oboe-flauta que propone Valls y la de oboe que propone Rabassa, podemos ver que en el caso del oboe coinciden, pero en el de la flauta travesera, no lo hacen, ya que según Valls la flauta llegaría a un do, que no contempla Rabassa:

¹⁴ Valls, Francisco (1742). *Mapa Armónico Práctico*. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los mas classicos Autores Especulativos y Prácticos, Antiguos y Modernos ilustrado con diferentes exemplares para la más fácil y segura enseñanza. Barcelona. Capítulo XXVI, apartado I, pp.144 (a lápiz); pp. 327 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).



Extensión del oboe y la flauta travesera. *Guía para Principiantes* (Pedro Rabassa)



Extensión del oboe y la flauta. *Mapa Armónico Práctico* (Francisco Valls)

Para que la flauta travesera llegara a un do, tendría que corresponderse con el modelo de llaves para do natural y do sostenido, accionadas con la mano derecha, que se inventó hacia 1722 (Artaud, 1991, pp. 25), cuyo uso, como indica Quantz en su tratado, no llegó a generalizarse:

Hace alrededor de treinta años, algunos trataron de aumentar [el registro de] la Flauta con un tono más bajo: el do. Ellos alargaron para este propósito el pie lo necesario para [obtener] un tono; y añadieron aún una Llave para obtener el do sostenido. Pero como parecía afectar, tanto la afinación como el sonido mismo de la Flauta; esta supuesta mejora nunca se puso de moda (Quantz, 1752, pp. 28).

Asimismo, las digitaciones propuestas por Minguet e Yrol en su tratado, así como las propuestas en el resto de tratados europeos más importantes de la época, revelan que el modelo generalizado en España y el resto de Europa era el de una llave, que tenía como nota más grave el Re situado por debajo del pentagrama.

Por tanto, en nuestra opinión, la descripción de la extensión de la flauta que realiza Valls podría contener un pequeño error, y por tanto se referiría a la de la flauta travesera,

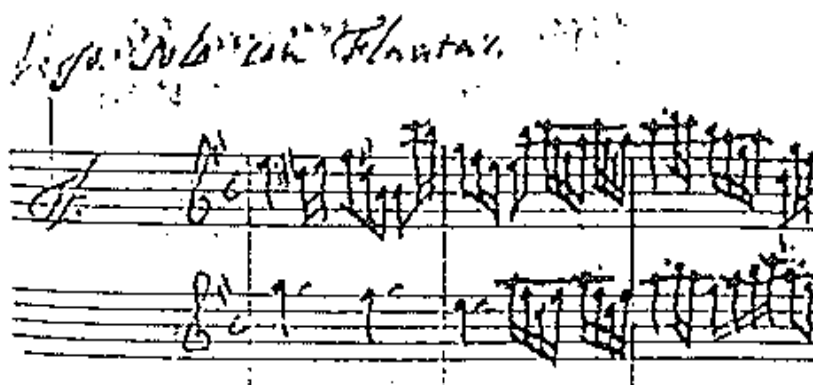
coincidiendo así con la que propone Rabassa en su tratado. Además, la extensión de oboe y flauta travesera es más parecida que la de oboe y flauta dulce, ya que esta última está más limitada en el registro grave, siendo su nota más grave el Fa₁.

Sin embargo, si analizamos el ejemplo que él mismo escribe *Largo*, solo con flautas¹⁵, para dos flautas, tenor y acompañamiento, no se podría asegurar de forma contundente que el ejemplo esté escrito para flautas traveseras, aunque sí se pueden precisar los detalles que nos pueden llevar a pensar que tampoco tiene por qué tratarse de un ejemplo escrito para flauta dulce.

En primer lugar observamos que para la escritura de las flautas escoge el registro medio-agudo, ya que según escribe:

Las flautas, como son instrumentos de poco cuerpo de voz, acostumbran tocar solas. (...). Las flautas podrán llevar en positura alta porque se oirán mejor¹⁶.

Dicha información, podría ser válida tanto para la flauta dulce como para la travesera, pero, ya desde el comienzo del fragmento, en el compás 3, la flauta 1ª alcanza un Re agudo, lo cual repite hasta en tres ocasiones más (compases 16, 36 y 37), cómodo para la interpretación en la flauta travesera pero menos cómodo para la interpretación en la flauta dulce, e incluso imposible, remitiéndonos a la extensión que aparece en el tratado de Rabassa, que propone el do con dos líneas adicionales por encima del pentagrama como nota más aguda de la flauta dulce.



Tres primeros compases del fragmento



Compás 15 y 16.

Compás 36 y 37

¹⁵ Capítulo XXVI, apartado II, pp. 148-149 (a lápiz); pp. 335-36-37 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

¹⁶ Capítulo XXVI, apartado I, pp. 144 (a lápiz); pp. 328 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

Asimismo, escoge una tonalidad con sostenidos, que, según Rabassa, era como mejor sonaba la flauta travesera.

De esta manera se entendería mejor que al referirse al empleo de los instrumentos, “El estilo de Musica entre Violines, Obueses, y Flautas casi es el mismo, pues lo que executa, el Violin, lo practica el Oboé, y la Flauta”¹⁷, hable de un mismo estilo de composición para violín, oboe y flauta travesera, que de violín, oboe y flauta dulce, sobre todo por dos motivos:

1. Por la extensión de los instrumentos, más parecida en el primer caso que en segundo, ya que la flauta dulce tiene una extensión más limitada en el registro grave.
2. Porque la aparición de los nuevos instrumentos trajo consigo un creciente desuso de los antiguos, siendo lógico pensar que las explicaciones sobre violines y oboes debían estar aparejadas a las explicaciones sobre la flauta travesera, como instrumentos empleados de manera más reciente que la flauta dulce, o, en palabras del propio Valls “violines, oboeses, y demás instrumentos de la moda”¹⁸. De hecho, si retomamos las palabras de Nassarre, se pueden entender en este sentido:

Son muchas las especies de ellos que se practican, como las Cornetas, Chirimias, Baxones, y Flautas, aunque el uso de estas no es ya tanto en los modernos, como en los antiguos¹⁹.

En la sección II del capítulo XXVI²⁰, trata el empleo de voces e instrumentos en la “Música de Iglesia” (principalmente en latín), e indica que para acompañar a la voz sola, se puede utilizar violín, oboe y flauta, bien a través de imitaciones entre instrumentos o instrumentos y voz, bien a través de unisonos cuando la voz está glosando.

Asimismo, recomienda el empleo de dichos instrumentos en obras de mayor envergadura como misas, salmos o motetes. Por el contrario, para la “Música de Teatro” (en lengua vulgar), reconoce más libertad para el compositor.

En cuanto a la afinación, asimila la de las flautas a la de los clarines, ordinariamente en Re (Dlasolre), lo que coincide totalmente con la flauta travesera de una llave, común en toda Europa en aquel tiempo, instrumento en Re:

El temple de estos instrumentos se regula según los Clarines si ellos tocan por Dlasolre son el vno Alamire, y el otro Dlasolre (...) ²¹.

La siguiente referencia a los nuevos instrumentos la encontramos en el capítulo XXVII, donde describe todos los estilos utilizados en la música, de forma detallada y

¹⁷ Capítulo XXVI, apartado I, pp.144 (a lápiz); pp. 327 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

¹⁸ Capítulo XXVII, apartado XI, pp.206 (a lápiz); pp. 451 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

¹⁹ NASSARRE, Pablo (1724). *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Primera parte*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe. Edición facsímil. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980, Libro IV, capítulo XVII, pp. 477.

²⁰ Capítulo XXVI, apartado II, pp.145 (a lápiz); pp. 329-330 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

²¹ Capítulo XXVI, apartado II, pp.145 (a lápiz); pp. 330 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

con numerosos ejemplos musicales. La sección VII se ocupa del “Estilo Phantastico”²², el cual define como más libre y adecuado a la música instrumental. En él, encuadra composiciones como Tientos, Recercatas, Sinfonías, Conciertos, Tocatas, Sonatas y otras composiciones para instrumentos, e indica lo siguiente:

Entran también en este Estylo las Symphonías, Sonatas, y Tocatas, que dezía (que en el tiempo presente casi son vna misma cosa con diferentes nombres) de qualesquiera instrumentos. La Symphonía es vn concierto de tres, quatro, ò mas instrumentos, como violines, Clarines, y Flautas. Las Tocatas, y Sonatas son por ordinario, de vna voz sola, con el acompañamiento²³.

Asimismo, en la sección siguiente que trata del Estilo Coraico²⁴ (adecuado en danzas, bailes y marchas), precisa que en las marchas de carácter militar, oboes y fagotes son los instrumentos más adecuados, acompañando las explicaciones con dos marchas a modo de ejemplo.

CONCLUSIONES

Del análisis comparativo entre los tres textos, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

1. Sólo Rabassa distingue entre flauta dulce y flauta travesera o de Alemania en su tratado, por el contrario, los otros dos autores no lo especifican. En el caso de Nassarre, hay dos elementos que indicarían que se refiere a la flauta travesera. El primero es la descripción que hace para mostrar cómo se produce el sonido en dicho instrumento, en la cual señala que el aire entra por un extremo, pero no dice que el labio esté sobre el extremo (como en la flauta dulce), sino contiguo (como en la travesera), y además explica que el sonido se produce cuando el aire se reparte tanto dentro como fuera del instrumento, lo cual sucede en la flauta travesera, ya que en la flauta dulce todo el aire es introducido dentro del instrumento desde la boca. El segundo es la cita donde dice que el uso de cornetas, chirimías, bajones y flautas se produce más “en los antiguos que en los modernos”²⁵, cosa que sucedió en el caso de la flauta dulce, ya que con la introducción de la flauta travesera, cayó en desuso, junto con el resto de instrumentos mencionados. En el caso de Valls, hay que remitirse al empleo de los instrumentos para encontrar uno de los argumentos que nos indique que se refiere a la flauta travesera. En este sentido, el autor precisa que lo que ejecutan los violines, lo pueden realizar de igual manera oboes y flautas²⁶. En tal caso,

²² Capítulo XXVII, apartado VII, pp.192 (a lápiz); pp. 424 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

²³ Capítulo XXVII, apartado VII, pp.193 (a lápiz); pp. 425 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

²⁴ Capítulo XXVII, apartado VIII, pp.194 (a lápiz); pp. 427-428 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

²⁵ Nassare, Pablo (1723-1724). *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724*. Edición facsímil. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980, Libro IV, capítulo XVII, pp. 477.

²⁶ Valls, Francisco (1742). *Mapa Armónico Practico*. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los mas classicos Autores Especulativos y Prácticos, Antiguos y Modernos ilustrado con diferentes exemplares para la más fácil y segura enseñanza. Barcelona. Capítulo XXVI, apartado I, pp.144 (a lápiz); pp. 327 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

sería posible pensar que dicha afirmación se corresponde con la flauta travesera por dos motivos: la extensión de los instrumentos, más parecida en el caso de referirse a la flauta travesera, ya que la flauta dulce tiene una extensión más limitada en el registro grave, siendo el Fa_1 su nota más grave, así como el hecho de que la aparición de los nuevos instrumentos trajo consigo un creciente abandono de los antiguos, siendo lógico pensar que las explicaciones sobre violines y oboes debían estar aparejadas a las explicaciones sobre la flauta travesera, como instrumentos empleados de manera más reciente que la flauta dulce, o, en palabras del propio Valls “violines, oboeses, y demás instrumentos de la moda”²⁷. Asimismo, el ejemplo práctico que incluye para dos flautas, tenor y acompañamiento contiene dos elementos que si bien no descartan que esté escrita para flautas dulces, al menos dejan abierta la posibilidad de que pudiera interpretarse con flautas traveseras. El primero es la escritura, cuya tesitura durante todo el fragmento es aguda, llegando en el caso de la flauta primera a un Re_3 por tres veces, lo cual sería, cuanto menos, incómodo para la flauta dulce, e incluso imposible, remitiéndonos a la extensión propuesta en el tratado de Rabassa. El segundo es la utilización de una tonalidad con sostenidos, más propicia para la flauta travesera, según afirma Rabassa en su tratado.

2. Los tres textos hacen alusión a que los instrumentos de los que hablan son los más utilizados, y, teniendo en cuenta que investigadores como Siemens Hernández o Martín Moreno afirman que las obras de Nassarre y Valls recogen el saber del siglo XVII, e Isusi Fagoaga data la obra de Rabassa en 1720, estos datos situarían la flauta travesera como un instrumento bastante presente en las capillas españolas de principios del siglo XVIII, e incluso con anterioridad a esta fecha.
3. En relación a la extensión de la flauta travesera, Nassarre no hace mención alguna, mientras que Rabassa y Valls la representan en el pentagrama, el primero del Re_1 al Re_3 y el segundo del Do_1 al Re_3 . En este sentido, Valls unifica en un mismo pentagrama la extensión de oboe y flauta, lo cual, en mi opinión, le lleva a cometer esta pequeña imprecisión, ya que los tratados de flauta más importantes del momento son unánimes en cuanto al modelo de flauta travesera utilizado en Europa y España (el de una llave) y la nota más grave a la cual podía llegar ese modelo concreto (Re_1). Por tanto, se podría afirmar que la extensión que propone Valls, salvo esa pequeña imprecisión coincide con la que propone Rabassa, por lo que se podría decir que se refiere a la flauta travesera. En cuanto a la nota más aguda del instrumento, los tratados teóricos españoles la sitúan en el Re_3 , mientras que los tratados para flauta la sitúan en el Sol-La₃, aunque Quantz puntualiza en su obra que por encima del Mi_3 , las notas suenan muy forzadas.

REFERENCIAS

- Artaud, Pierre-Yves (1991). La flauta. Barcelona. Editorial Lábora.
- Checa Cremades, Fernando (dir.), (2010). Los inventarios de Carlos V y la familia imperial, vol. 3, “Inventario Posmórtem de María de Hungría. 19 de Octubre de 1558. Archivo General de Simancas, Valladolid, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1093”. Fernando Villaverde ediciones. Madrid, pp. 2841 a 2980.

²⁷ Capítulo XXVII, apartado XI, pp.206 (a lápiz); pp. 451 de la edición facsímil de Barcelona (manuscrito 783).

- Grout, Donald J., PALISCA, Claude V (2001). Historia de la música occidental, vol.1. Madrid, Alianza Editorial.
- Isusi Fagoaga, Rosa (1997). "Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su Guía para Principiantes". Revista de Musicología, XX, 1, pp. 401-416.
- León Tello, Francisco José (1974). La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII. Instituto de Musicología, CSIC. Madrid.
- Martín, Mariano (1995). "La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España". Revista de Musicología, 8 (1), pp. 115-118.
- Martín Moreno, Antonio (1985). Historia de la música española 4. Siglo XVIII. Madrid. Alianza Editorial.
- _(1976-1977). "Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)". Anuario Musical, XXXI-XXXII, Barcelona, pp. 157-194.
- Nassarre, Pablo (1683). Fragmentos Músicos, repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición. Zaragoza.
- _(1723-1724). Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Primera parte, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Segunda parte, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Edición facsímil. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980.
- Querol Gavaldá, Miguel (1974). Los orígenes del barroco musical español. Valencia, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático.
- _(1974). Música barroca española (transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá). Valencia, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático.
- Quantz, Johan Joachim (1752). Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique le tout éclairci par des exemple et par XXIV tailles douces par Jean Joachim Quantz, musicien de la chambre de sa Majesté Le Roi de Prusse. Paris, Zurfluh.
- Rabassa, Pedro (1720/24-1738). Guia para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición. Valencia.
- Toof, Nancy (1996). The flute book. New York. Oxford University Press.
- Valls, Francisco (1742). Mapa Armónico Practico. Breve resumen de las principales Reglas de Música sacado de los mas classicos Autores Especulativos y Prácticos, Antiguos y Modernos ilustrado con diferentes exemplares para la más fácil y segura enseñanza. Barcelona.
- Zarco Cuevas, Julián (1929). Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial, 1571-1598. Madrid.

EL DISCURSO NACIONALISTA EN *DON CARLO* DE GIUSEPPE VERDI

Joaquín Piñeiro Blanca
Universidad de Cádiz

RESUMEN

Giuseppe Verdi fue un compositor implicado en el *Risorgimento* italiano. Las óperas de su primera etapa creativa contienen un discurso político explícito que, una vez culminado el proceso de construcción nacional de Italia, no sería abandonado en sus obras de madurez. En este período final, el mensaje político se hace más genérico al no ser necesaria una adaptación a las circunstancias concretas de su país, una vez superados los obstáculos de la unificación italiana. Es el caso de *Don Carlo* (1867), la composición elegida en este trabajo para analizar el discurso nacionalista verdiano en su fase tardía estudiando los contenidos del libreto.

Palabras clave: *Nacionalismo, siglo XIX, Giuseppe Verdi, Don Carlo, ópera italiana.*

ABSTRACT

The information about the transverse flute in Spain during the Baroque period appears in three of the most important theoretical treatises: Rabassa (1720/24-38), Nassarre (1724-23) and Valls (1742). However, as it happened in the rest of Europe, the written references about the flute, either in scores or in other documents, are not very explicit at the time of distinguishing between recorder and traverse flute, since the instruments with similar tessituras seem to be interchangeable at that time. Therefore, in the present study we propose to examine the references on the transverse flute in these documents of the first half of the s. XVIII.

Keywords: *Nationalism, 19th century, Giuseppe Verdi, Don Carlo, Italian opera*

INTRODUCCIÓN

El Romanticismo fue un movimiento cultural que acompañó a las revoluciones burguesas y, por tanto, a los procesos de construcción de los Estados-nación. En ellos jugó un papel importante en la fabricación de las señas de identidad necesarias para la definición y justificación de los movimientos nacionalistas en Europa, en los que la producción musical ofrecía la ventaja de ser una expresión que superaba las barreras idiomáticas y que aseguraba una mayor facilidad en su difusión internacional. Los contenidos y formas musicales de las décadas centrales del siglo XIX reflejan estas circunstancias de modo nítido al mezclarse los temas políticos con las preocupaciones estéticas y estilísticas (Zon,

2008, pp. 22-49). Su utilidad en las construcciones nacionales llegó a ser tan importante como las reformas políticas o las revoluciones populares en casos como los de Alemania e Italia. De hecho, la mayor parte de la producción intelectual de contenido nacionalista se concentró cronológicamente con anterioridad al inicio de las revoluciones de 1848, a partir de las cuales se desarrollaron los principales procesos políticos de este carácter.

El “Risorgimento” italiano respondió, ante todo, a la acción de una burguesía cuyo ideal político e intereses materiales concordaban con la reivindicación de un nuevo orden. La conciencia nacional fue fraguada con la ayuda de una serie de creadores que, desde varios ámbitos de la cultura, ayudarían a conformar la idea de una patria común con unos elementos que, en buena parte, continúan vigentes hoy en día.

Por otra parte, debe tenerse presente que la aportación de estos intelectuales sólo alcanzó, en primera instancia, a una minoría intelectual, ya que la mayoría de la población, analfabeta, estaba demasiado absorbida por los problemas cotidianos de su vida material y se encontraba con la dificultad de acceder, al menos de modo directo, a las obras que difundían estas ideas. No obstante, la música constituye una excepción debido a la gran popularidad que particularmente tenía el género operístico en Italia y a la inmediatez con la que se recibía este producto por el mensaje explícito del texto cantado (Piñeiro Blanca, 2011, pp.305-328).

El objetivo de este trabajo es analizar los contenidos del libreto de la ópera *Don Carlo* para observar el discurso político de carácter nacionalista desarrollado por Giuseppe Verdi una vez culminado el *Risorgimento* italiano. Para ello se utilizará la versión italiana en cinco actos preparada para el estreno en el Teatro alla Scala de Milán en 1883.

GIUSEPPE VERDI Y EL NACIONALISMO ITALIANO

Giuseppe Verdi tendría un destacado protagonismo en el movimiento nacionalista italiano. Desde el inicio de su carrera su obra estaría asociada a la causa liberal. Como es sabido, su primer éxito importante se basó en el drama de Temístocle Solera *Nabuccodonosor*, que dio lugar a la ópera *Nabucco* (1842). En ella, de forma intencionada, se orientó al público italiano a identificarse con el oprimido pueblo hebreo que canta a la libertad frente a tiránico rey de los asirios (Parker, 1997, pp.21-32). El coro “Va pensiero sull’ali dorate” se convirtió en un canto patriótico elevado casi a la categoría de himno nacional que popularizó al compositor hasta el punto de transformarlo en uno de los símbolos de la resistencia frente a los austriacos. Es muy conocido el uso que se hizo de su nombre para enmascarar una consigna defensora de la creación del reino de Italia bajo la dinastía de los Saboya. Desde finales de la década de 1850, la aclamación “¡Viva Verdi!” escondía el acróstico “Viva Vittorio Emanuele Re D’Italia”, de forma que vitorear al músico era, con el juego de iniciales, una forma menos arriesgada de apoyar la causa nacional en la opción liderada por el Piamonte (Brill, 1977, pp.89-96).

La ópera fue la parcela de la creación cultural italiana más popular en términos generales. Aunque un teatro lírico en el siglo XIX era uno de los ámbitos de articulación de las relaciones sociales preferidos por la emergente burguesía, los pisos altos de estos coliseos se llenaron en la península de público de variada condición. Los precios de las entradas diferenciaban en el espacio del teatro los distintos grupos sociales en función de su capacidad económica. Así, la disposición del público reflejaba de forma expresiva la propia estructura de la sociedad. La vieja aristocracia, la emergente burguesía y los altos cargos de la administración austriaca se situaban en la zona inferior. En la superior los sectores populares y la elite revolucionaria.

La estimación de Giuseppe Verdi como si se tratara casi de un héroe popular, a un nivel cercano al de Garibaldi, permitió que en 1859 el compositor, como diputado en la Asamblea de Parma, fuese la persona encargada de entregar a Víctor Manuel II los 426.000 votos del plebiscito por el cual los Estados de la Emilia decidieron unirse a la corona del Piamonte. Hecho muy revelador de la gran carga simbólica del personaje (Said, 2004, pp.188-193). No obstante, tras permanecer cuatro meses como diputado en Turín por

invitación de Cavour, rehusó un mayor protagonismo político a la muerte de éste y prefirió seguir apoyando la causa nacional a través de su producción artística. Hoy en día, Verdi sigue estando vigente como referente fundacional de Italia y, por tanto, como elemento distintivo de la nación en el exterior (Abbiati, 1959, vol. 4, pp.56-78).

DON CARLO, UN ENCARGO DE LA ÓPERA DE PARÍS

Apartado de la escena política activa, aunque fuera nombrado senador vitalicio del parlamento de Italia en 1874, Verdi no excluyó de su obra los contenidos nacionalistas que, una vez culminado el proceso de unificación italiana, se fueron haciendo cada vez más genéricos, como fue el caso de la ópera *Don Carlo*, no vinculada expresamente al caso italiano (Phillips-Matz, 2001, pp.512-556).

Esta obra, basada en un texto alemán de Friedrich Schiller, con tema español, libretistas franceses y compositor italiano, trata de temas universales y, en lo que se refiere al contenido político, es trasplantable a cualquier caso dentro del liberalismo del siglo XIX (Mioli, 1990, 7-35). Su composición se inició en la primavera de 1866 y sería estrenada en el Théâtre de l'Opéra de París el 11 de marzo de 1867, en una versión con el texto en francés que luego se traduciría al italiano (en doble versión de cinco y cuatro actos por Achille de Lauzeries y Angelo Zanardini) para su presentación en el Teatro alla Scala de Milán en 1883 (justo el año en el que muere Richard Wagner en la cercana Venecia).

La elección de un tema “hispano” estuvo probablemente influida por el viaje a España realizado por Verdi, en compañía de su pareja Giuseppina Strepponi, para preparar las primeras representaciones en Madrid de *La Forza del Destino*, una obra basada en el drama romántico español *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas (Vargas Machuca, 2011, 103-106). Durante su estancia recorrió Toledo, El Escorial, Córdoba, Sevilla, Jerez de la Frontera, Cádiz, Granada y Málaga, además de entrar en contacto con compositores como Francisco Asenjo Barbieri (Sánchez Sánchez, 2014, 187-194). El interés por España tenía precedentes en los temas y bases literarias de sus óperas *Ernani* (1844) e *Il Trovatore* (1853). Por otra parte, los temas relacionados con el país vecino de la frontera sur eran predilectos entre la burguesía francesa del período (Rosselli, 2001, 129-160).

Retomando una invitación no materializada que había sido cursada en 1850 por la Ópera de París¹, *Don Carlos* (su título en la versión francesa) sería encargada para dar prestigio al desarrollo de la Exposición Universal de 1867, organizada en la capital gala en los últimos años del II Imperio de Napoleón III; y no fue recibida con agrado por la emperatriz de origen español Eugenia de Montijo debido a su temática, que recogía la “leyenda negra” sobre Felipe II contenida en el drama de Friedrich Schiller (Tarín, 2011, 17-31) en el que se basaron los libretistas Joseph Mery y Camille du Locle (Vela del Campo, 2011, 13-15).

El compositor tuvo que responder a las habituales aparatosas exigencias de la Ópera parisina, ajenas a sus prácticas habituales, como una mayor duración extendida en cinco actos, la inclusión de un ballet o múltiples escenas de conjunto que propiciaran escenografías llamativas. Es decir, un patrón formal muy en la línea de Meyerbeer, el compositor dominante en este teatro hasta su muerte en 1864, no mucho antes de cursarse el encargo de *Don Carlos*.

En esta obra se reconocen, una vez más, todos los temas favoritos de Verdi: la libertad, la patria, la amistad y el amor. Como es sabido, la trama se desarrolla en la corte de Felipe II, convertido en esposo de Isabel de Valois, la antigua prometida de su hijo el príncipe Carlos, a su vez pretendido por una antigua amante del rey, la Princesa de Éboli. Carlos e Isabel, a pesar de las circunstancias, continúan amándose (Varios, 1971, pp.510-560). Sobre esta trama sentimental se superpone una política por la cual el infante se alía con el Marqués de Posa para liberar a Flandes de la opresión castellana, por lo que se enfrenta al poder real, a su vez sometido al de la Iglesia (Rescigno, 2001, pp.14-33). Será a este

¹ En su lugar Verdi compuso *Les Vêpres Siciliennes*, otra ópera de contenido político.

segundo plano argumental al que prestaremos atención en las siguientes páginas, utilizando el libreto de la versión italiana en cinco actos.

EL MARQUÉS DE POSA, EL ANACRONISMO DE UN LIBERAL NACIONALISTA EN EL SIGLO XVI

El personaje que está trazado con rasgos más positivos y con una música especialmente noble es Rodrigo, el Marqués de Posa, defensor de la causa política de Flandes frente al poder autoritario de Castilla. Este conflicto político es presentado de modo anacrónico como el sometimiento de las aspiraciones nacionalistas de Flandes en un momento, el siglo XVI, muy lejano aún al desarrollo de este modelo político. Este falseamiento del pasado, tan común a partir del siglo XIX cuando comienzan a construirse las “historias nacionales” que legitiman el nuevo orden burgués, es intencionadamente utilizado por Verdi para, una vez más, desarrollar su discurso político habitual (Brill, 1977, pp.89-96).

Schiller, y luego Verdi, depositan en Posa objetivos de carácter ético e idealista. Aunque el enfrentamiento entre Felipe II y su hijo Carlos pueda parecer el núcleo de la acción, es Rodrigo el que genera la mayor parte de los acontecimientos, el que con su insistente defensa de la libertad del Flandes oprimido pone en juego los sentimientos y debilidades de los influyentes seres humanos que tiene cerca para lograr sus propósitos. Así, puesto que el amor de Isabel de Valois y Don Carlos se ha resignado a la separación tras el matrimonio de ella con Felipe, Posa decide reavivar esa relación para hacer avanzar la causa flamenca porque eso aumenta la autonomía del infante con respecto a su padre y propicia que se enfrente a él (Lang, 2011, pp. 161-162).

Rodrigo procura el encuentro del príncipe con su madrastra para que logre que ésta interceda ante el rey para que Carlos sea enviado a Flandes: “Io vengo a domandar grazia alla mia Regina, quella che in cor del Re tiene il posto primiero (...) Ch’io parta! N’è Messier! Andar mi faccia il Re nelle Fiandre” (“Yo vengo a suplicar un favor a mi Reina, ella que en el corazón del Rey ocupa el primer lugar (...) Dejad que yo parta, me es necesario que el Rey me envíe a Flandes”)².

La amistad del Marqués de Posa con Don Carlos, expresada en el duetto “Dio che nell’alma infondere”, había llevado a éste a abrazar las reivindicaciones flamencas contra el poder de su propio padre Felipe II y a promoverse como gobernante del territorio rebelde. Un febril canto a la libertad, muy característico de las revoluciones burguesas, cierra el mencionado dúo entre el barítono y el tenor. La escena comenzaba con un claro llamamiento: “L’ora suonò, te chiama il popolo fiammingo! Soccorrer tu lo dêi, ti fa suo salvator!” (“La hora ha sonado ¡el pueblo flamenco te llama! ¡Debes socorrerlo y convertirte en su salvador!”)³. Es el mensaje que Posa lanza al entrar por primera vez en escena, tras el saludo protocolario a Don Carlos, quedando en evidencia desde el primer instante la posición y propósitos del personaje.

El componente político se va a adueñar de la trama de la ópera, especialmente cuando está en escena Posa, dejando en un segundo plano los asuntos amorosos que suelen monopolizar la escena lírica (Alier, 1981, pp.12-13). Su plan era liberar Flandes del yugo castellano y lograr un gobierno autónomo a través de Don Carlos. Naturalmente, al contrario que otros personajes de la obra, Posa es inventado y se define según un criterio más cercano a la Revolución Francesa o al *Risorgimento* que a la realidad política del siglo XVI (Budden, 1992, pp.212-245).

Este aspecto del rol vuelve a ponerse en evidencia en el duetto “Restate! O Signor di Frianda arrivo” que mantiene con Felipe II⁴. El rey considera a Posa el único hombre en el que puede confiar, y no sólo en las cuestiones de estado. Rodrigo escucha las confidencias del monarca y utiliza esas informaciones, al igual que su amistad con Don Carlos, para

² Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 2, cuadro segundo.

³ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 2, cuadro primero.

⁴ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 2, cuadro segundo.

ponerlas al servicio de la liberación de Flandes. Es decir, que no desaprovecha la oportunidad de influir directamente en el rey, traicionando en cierto modo al príncipe, al que ha enfrentado con su padre por el amor de su madrastra y la defensa de la libertad de Flandes. No obstante, sigue cultivando su amistad y lo guarda como un as en la manga (Williams, 2010, p.88).

Rodrigo aprovecha la confianza que Felipe II tiene en él para enfrentar su punto de vista político con el del monarca. Esta confrontación de ideas, entre el viejo orden representado por el rey y el nuevo por Posa, es subrayado musicalmente al otorgar a éste las frases musicales más nobles. No hay duda acerca de a favor de quién está el compositor. De hecho, este *duetto* se introdujo en el libreto por sugerencia de Verdi, al igual que el que se desarrolla entre Felipe y el Gran Inquisidor. En estas escenas se concentra buena parte del discurso político de la ópera, poniendo en contraste la defensa de la libertad frente al poder opresor representado por la monarquía y la Iglesia, ofreciendo una vez más aquellas antiguas aspiraciones de Verdi que nos remiten a *Nabucco*.

Ante la pregunta de Felipe II acerca de qué podría hacer por él, Posa contesta que nada por su persona pero sí por el pueblo de Flandes: “O Signor, di Fiandra arrivo, quel paese un dì si bel, d’ogni luce or fatto privo ispira orror, par mutò avel!” (“Oh, Señor, de Flandes llego, de ese país que un día fue tan hermoso, hoy privado de toda luz inspira horror y parece una tumba silenciosa”)⁵. El monarca utiliza su recurrente argumento de la razón de Estado como respuesta: “Col sangue sol potei la pace aver del mondo” (“Sólo con la sangre pude lograr la paz en el mundo”).

A ello, Posa replica que esto es “orrenda pace, la pace è dei sepolcri” (“horrible paz, la paz de los sepulcros”) y termina conduciendo el argumento a la idea de que no pase a la historia como un tirano sino como el libertador del mundo, un discurso más característico de las revoluciones burguesas que del momento histórico de la ópera (“Non abbia mai di voi l’historia a dir: ei fu Neron! (...) s’ode ognun a Filippo maldecir, como un Dio redentor l’orbe inter rinnovate: v’ergete a vol sublime sovra d’ogn’altro Re! Per voi si allieti il mondo date la libertà!”) (“que la historia no pueda jamás decir de vos: ¡fue un Nerón! (...) se oye a todo el mundo maldecir a Felipe, como un Dios redentor renovad el orbe entero: ¡levantaos con un vuelo sublime por encima de cualquier otro rey! ¡Por vuestra mano haced feliz al mundo ¡Dadle la libertad!”). El monarca decide, de momento, hacer caso omiso a estas palabras pero avisa al marqués de que se cuide del Gran Inquisidor, como veremos más adelante, el poder que está por encima de Felipe (Pelegrí, 2010, pp.84-103).

Cuando Posa fracasa en su complejo plan no duda en sacrificar su vida por salvar la de Carlos (y con él la posibilidad de liberar Flandes de Castilla). En la prisión confiesa al infante que los hombres del rey han descubierto documentos comprometedores que hacen creer a Felipe II que él es el conspirador y no Carlos. Éste dice que confesará la verdad a su padre pero Rodrigo lo disuade y le pide que se conserve vivo para salvar a Flandes. De hecho, éstas son sus últimas palabras al morir como un mártir de la libertad: “No, ti serba alla Fiandra ti serba all grand’opra tu la dovrai compire (...) Regnate tu dovevi, e dio morir per te. Ah! Io morirò ma lieto in core chè potei così serba ralla Spagna un Salvatore! (...) Salva la Fiandra, Carlo, addio” (“No, conserva la vida para Flandes, para dedicarte a la gran obra, deberás ser tú quien la lleve a cabo (...) Tú debías reinar y yo morir por ti. Ah, moriré, pero con el corazón contento porque he logrado preservar así un salvador para España (...) Salva a Flandes, Carlos, adiós”).

EL VIEJO PODER REPRESENTADO POR FELIPE II Y EL GRAN INQUISIDOR

Frente a Posa y Carlos que representan el poder liberal, Felipe II y el Gran Inquisidor se asocian al Antiguo Régimen. Así, el enfrentamiento de estos personajes simboliza la lucha

⁵ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 2, cuadro segundo.

del nuevo orden burgués frente al viejo sistema aristocrático, a pesar del anacronismo histórico que esto supone, como se comentaba en páginas precedentes.

El personaje de Felipe II es presentado según la versión de la “leyenda negra” (Aguilar Fernández, 2013, pp.300-320), pero enriquecido con un retrato más complejo en el que el monarca todopoderoso esconde a un hombre anulado por su mismo poder, por unas obligaciones que le crean un terrible cerco de soledad y graves problemas de relación con las personas que le rodean, empezando por su hijo Carlos y su esposa Isabel de Valois (Manseau, 2006, pp.241-249). Verdi utiliza el aria “Ella giammai m’amò” para trazar de modo magistral esta vertiente del personaje⁶. En ella se realiza una rica descripción interior del rey, al que se muestra inseguro, amargado, incapaz de resolver sus contratiempos familiares y sentimentales (ya ha advertido que su hijo y su esposa se aman) y vulnerable en el mantenimiento de su poder político. En definitiva, una situación contraria a la de su imagen pública en la soledad de su despacho de madrugada. Su punto de vista adquiere especial gravedad debido a que sus preocupaciones políticas y emocionales ya no las comprende correctamente. Por ejemplo, no es capaz de gestionar la admiración que siente por Posa con la reivindicación de éste sobre Flandes. Tampoco su propio conflicto amoroso frente a Isabel y Carlos: “Se il serto regal a me desse il poter di leggere nei cor” (“Si la corona real me diese el poder de leer en los corazones”).

Es llamativo que aunque las simpatías de Verdi estaban en la posición política de Posa y que a través de Felipe representaba la más negativa, trate al personaje con tanto detalle psicológico, incluso buscando sus razones y disculpándolo por sus debilidades y su poca capacidad de maniobra frente a poder de la Iglesia, que es una fuerza independiente capaz de condicionar las decisiones políticas del monarca hacia una dirección que incrementa su tiranía y su violación de la libertad.

La escena “Sì vi feci chiamar mio padre”⁷ que enfrenta a Felipe II con el severo Gran Inquisidor incide en esta idea (Chusid, 1990, pp.505-534). Es un episodio que no está en el original literario de Schiller y que se incluyó por expresa voluntad de Verdi, que encontró aquí un vehículo adecuado para manifestar algunas de sus ideas políticas y su anticlericalismo. El representante más negativo del poder de la Iglesia, ciego y nonagenario no por casualidad, sirve para que el espectador perciba al rey de un modo más humano, pero también para que el compositor transmitiera una imagen arcaica y represiva de la Iglesia (Birbili, 2013, pp.240-260). El fraile dominico invidente, viejo e impedido, termina sometiendo la voluntad de uno de los monarcas más poderosos de su época y deja claro que el poder temporal está muy por debajo del espiritual. Hará que el rey, contra su voluntad, ordene matar a Posa (el personaje más positivo porque encarna la defensa de la libertad) y alienta el cruel castigo inicial de Felipe que quiere acabar con la vida de su hijo Carlos por su traición apoyando la causa flamenca (Mila, 1992, pp.240-255). El dúo se divide en dos partes: en la primera el monarca expone sus dudas morales al Inquisidor; y en la segunda éste golpea con su cruz el cetro real, en un gesto de sometimiento que hace desigual la alianza entre el altar y el trono que sostiene el poder (Casini, 1982, 56-78). Es decir, que el poder de la Inquisición es aún más negro. Esta supremacía clerical queda explicitada en la amenaza del fraile al monarca: “O Re, se non foss’io con te nel regio ostel oggi stesso, io giuro a Dio, doman saresti presso il Grande Inquisitor al tribunal supremo” (“Oh, Rey, si no estuviese aquí contigo hoy mismo en el palacio real, lo juro ante Dios, mañana estarías ante el Gran Inquisidor en el tribunal supremo”). Derrotado, cuando el personaje abandona la estancia, Felipe exclama: “Dunque il trono piegar dovrà sempre all’altare!” (¡Así pues, el trono deberá siempre estar sujeto al altar!).

El evidente anticlericalismo de Verdi aquí reflejado y que puede observarse en muchos aspectos de la biografía del compositor, fue compartido por buena parte de los protagonistas del movimiento nacionalista italiano (López Calo, 1971, pp.80-89). No debe olvidarse que el pontífice Pío IX, amenazado su poder temporal en los Estados Pontificios que se pretendían incorporar a Italia, condenó el liberalismo y el nacionalismo en *Syllabus*

⁶ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 4, cuadro primero.

⁷ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 4, cuadro primero.

Errorum os nostrae aetatis errores, documento publicado por la Santa Sede en 1864, que incluía en el listado de “errores” la separación de Iglesia y Estado, la libertad de pensamiento o el racionalismo, entre otros asuntos. La ayuda de Napoleón III permitió, hasta la derrota de éste en la guerra franco-prusiana, el mantenimiento del poder feudal del Papado en la región central de la península italiana, el antiguo territorio de estos Estados Pontificios, siendo el último obstáculo importante que tuvo que superar el proceso de unificación. Por tanto, la Iglesia representada como impedimento de la libertad política que se muestra en *Don Carlo* tenía un paralelismo en la percepción de los acontecimientos desarrollados en Italia en su lucha por lograr constituirse como Estado-nación.

La escena del Auto de Fe⁸ no estaba incluida en el original de Schiller, pero cumplió el doble cometido de contar con el obligado vehículo de espectacularidad impuesto por la Ópera de París y mostrar la cara más oscura del Antiguo Régimen contra el que luchaba el poder burgués que interesaba a Verdi.

En medio de la ceremonia se sitúa la petición del infante para hacerse cargo de los tercios de Flandes y su reacción desenvainando la espada contra su padre ante la negativa de éste en presencia de toda la corte, incluidas las delegaciones de representantes flamencos. Asimismo, la mediación del Marqués de Posa, defensor de la causa de Flandes, para que Don Carlos entregue el arma (Tarín, 2011, pp.22-23). Es decir, una vez más una representación de la lucha del nuevo orden burgués, encarnado anacrónicamente en Carlos, y el viejo poder representado por Felipe II y las altas jerarquías de la Iglesia organizadoras del Auto de Fe.

EL IDEAL ROMÁNTICO ENCARNADO EN EL PRÍNCIPE CARLOS

Don Carlos es el personaje en el que confluyen todos los demás: es el objetivo amoroso de los dos roles femeninos principales, Isabel de Valois y la Princesa de Éboli; y es la conexión entre el representante de la libertad, Posa, y el de la opresión, Felipe II. Su trazado, tanto en el original literario de Schiller como en la ópera, se aleja bastante de la realidad histórica. Aquí no es el individuo enfermizo, deforme y perturbado que describen los documentos de la época sino un héroe romántico en el que los sentimientos políticos y amorosos ennoblecen su carácter (González Mira, 2010, pp.72-73).

El relato que sobre el infante narra el embajador austríaco en Madrid en 1557 dista mucho de su imagen en la ópera: “Tiene los cabellos oscuros y lacios, la cabeza de gran tamaño, la frente estrecha, el mentón un poco sobresaliente, la tez blanquísima. Nada recuerda en él la sangre de los Habsburgo. El príncipe es delgado, pálido, bastante pequeño, tiene un hombro más alto que otro, el pecho hundido, la espalda curvada con una pequeña joroba a la altura del estómago. La pierna izquierda es más larga que la derecha, los muslos son fuertes pero desproporcionados, las piernas son finas y débiles. La voz es ora débil ora resonante. Es torpe cuando quiere hablar y no encuentra las palabras. Pronuncia mal la erre y la elle” (Reverter, 2013, p.231). Este retrato se completaba con calificativos que definían su carácter de modo poco favorable: caprichoso, sádico, vago, disoluto, egoísta, vanidoso, vulgar o ignorante. Es decir, justo el extremo opuesto al atractivo joven idealista que enamora a Isabel de Valois y a la Princesa de Éboli, que mantiene una leal amistad con Posa y que defiende con generosidad y valentía la causa flamenca frente al poder de su padre y la Iglesia.

La defensa de la libertad de Flandes por parte de Don Carlos, siendo noble, no alcanza la misma altura que la que se presenta en el Marqués de Posa. El infante parece más motivado por huir impulsivamente de la autoridad de su padre y del desgraciado amor de su madrastra que por una equilibrada aspiración de ayuda al pueblo flamenco. En sus empresas políticas, Don Carlos se asemeja a Garibaldi (héroe apasionado) y Posa a Cavour (líder reflexivo y planificador). Y sabemos que las simpatías de Verdi estaban en Cavour, y

⁸ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 3, cuadro segundo.

esto ayuda a comprender por qué el Marqués de Posa ha sido concebido como el sujeto más positivo en la acción.

El conflicto personal entre los protagonistas es también un choque entre distintas perspectivas políticas (Williams, 2010, pp.87-91). Lo individual siempre se desarrolla dentro del colectivo y tiene consecuencias en la sociedad. Ésta es una gran diferencia, por ejemplo, entre la obra de Verdi y Wagner (Matamoro, 2013, pp.299-319), donde toda la acción se desarrolla sin explicitar un mundo circundante formado por fuerzas sociales.

Los dos personajes femeninos principales, Isabel de Valois y la Princesa de Éboli, tienen su razón de ser en la trama en relación a Don Carlos y se mueven más en el plano sentimental que en el político porque ambas aman al infante y no muestran otras aspiraciones que no sean las emocionales. Esto hace que en la obra las cuestiones de Estado sean exclusivamente masculinas y que la participación de la mujer en ellas sea periférica (no ocurre así en el texto original de Schiller). No obstante, la reina, en su calidad de esposa de Felipe II y porque es instrumentalizada por Posa para conseguir sus objetivos en Flandes, forma parte de las intrigas del poder. Sin embargo, Éboli está plenamente centrada en los asuntos pasionales del drama y es el motor de la acción en este plano, lo mismo que Posa lo es en el político. De hecho, en ella encontramos el único personaje central despojado de motivaciones políticas.

CONCLUSIONES: EL ALCANCE DEL DON CARLO VERDIANO

Verdi ha sido considerado como el compositor más prototípico del liberalismo del siglo XIX. Esta idea no sólo se sostiene en su actividad política durante el *Risorgimento* o en sus coros patrióticos de las óperas de juventud, sino en la insistencia con la que los personajes más positivos de sus obras actúan de modo decidido a favor de la libertad, sorteando las limitaciones circunstanciales, mostrando integridad y convicción en el alcance de sus objetivos. Es decir, una acción individual que lleva a un beneficio colectivo materializado en lo que bien puede encarnarse en un Estado-nación independiente y representativo de la voluntad popular.

En la ópera que nos ocupa, la trama que sostiene el discurso nacionalista de Verdi es servida con una enorme riqueza musical a través de una estructura de números cerrados pero flexibles, de modo que diluyen la compartimentación de escenas presente en óperas anteriores del compositor. *Don Carlo* es clave en su trayectoria ya que puede considerarse la última obra completamente romántica de su autor y la llave que, pasando por *Aida* (1871), lleva a la cúspide de su genio creativo en *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893).

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *DON CARLO* POR ORDEN CRONOLÓGICO⁹

- 1948. CD. Berlín: Myto, 001.H038. Boris Greverus, Irma Demuth, Joanna Blatter, Dietrich Fischer Dieskau, Josef Greindl, Josef Herrmann. Berlin State Opera. Ferenc Fricsay. Versión alemana en cuatro actos.

- 1950. CD. Nueva York: West Hill Radio Archives, WHRA 6021. Jussi Bjoerling, Delia Rigal, Fedora Barbieri, Robert Merrill, Cesare Siepi, Jerome Hines. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Fritz Stiedry. Versión italiana en cuatro actos.

- 1951. CD. Milán: Warner Fonit, 8573 82649-2. Mirto Picchi, Maria Caniglia, Ebe Stignani, Paolo Silveri, Nicola Rossi-Lemeni, Giulio Neri. Coro y Orquesta de la RAI. Fernando Previtali. Versión italiana en cuatro actos.

⁹ El título de todas las grabaciones es el de la ópera de Giuseppe Verdi. La colocación de la fecha al inicio de cada referencia responde al interés por clarificar la sucesión cronológica de las mismas.

- 1952. CD. Nueva York: Walhall Eternity Series, B008U9XB1S. Richard Tucker, Delia Rigal, Fedora Barbieri, Paolo Silveri, Jerome Hines, Hnas Hotter. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Fritz Stiedry. Versión italiana en cuatro actos.

- 1953. CD. Génova: Cantus Classics, CACD 01026F. Mirto Picchi, Maria Pedrini, Fedora Barbieri, Enzo Mascherini, Nicola Rossi-Lemeni, Romeo Morisani. Orquesta y Coro del Teatro Carlo Felice de Génova. Franco Capuana. Versión italiana en cuatro actos.

- 1953. CD. Hamburgo: Cantus Classics, CACD 00891F. Libero de Luca, Aase Nordmo-Lövberg, Dagmar Herrmann, Hugo Hasslo, Josef Greindl, Hans-Herbert Fieldler. Orquesta y Coro de Nordwestdeutschen Rundfunks. Wilhelm Schüchter. Versión alemana en cuatro actos.

- 1954. CD. Roma: EMI Classics /Warner, 64642. Mario Filippeschi, Antonietta Stella, Elena Nicolai, Tito Gobbi, Boris Christoff, Giulio Neri. Coro y Orquesta del Teatro de la Ópera de Roma. Gabriele Santini. Versión italiana en cuatro actos.

- 1955. CD. Nueva York: Myto, 946.116. Richard Tucker, Eleanor Steber, Blanche Thebom, Ettore Bastianini, Jerome Hines, Nicola Moscona. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Kurt Adler. Versión italiana en cuatro actos.

- 1956. CD. Florencia: Melodram, CDM 370104. Angelo LoForese, Anita Cerquetti, Fedora Barbieri, Ettore Bastianini, Cesare Siepi, Giulio Neri. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Antonino Votto. Versión italiana en cuatro actos.

- 1958. CD. Salzburgo: Deutsche Grammophon, 447655. Eugenio Fernandi, Sena Jurinac, Giulietta Simionato, Ettore Bastianini, Cesare Siepi, Marco Stefanoni. Orquesta y Coro de la Ópera Estatal de Viena. Herbert von Karajan. Versión italiana en cuatro actos.

- 1958. CD. Londres: Royal Opera House Heritage series, ROHS 003. Jon Vickers, Gré Brouwenstijn, Fedora Barbieri, Tito Gobbi, Boris Christoff, Michael Langdon. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Carlo Maria Giulini. Versión italiana en cinco actos.

- 1961. CD. Nueva York: Walhall Eternity Series, B06XCSQ59L. Franco Corelli, Maria Curtis-Verna, Irene Dalis, Mario Sereni, Jerome Hines, Hermann Uhde. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Nino Verchi. Versión italiana en cuatro actos.

- 1961. CD. Turín: Walhall Eternity Series, B06XCKS2HL. Luigi Ottolini, Margherita Roberti, Anna Maria Rota, Ettore Bastianini, Boris Christoff, Ferruccio Mazzoli. Orquesta y Coro del Teatro Regio di Torino. Mario Rossi. Versión italiana en cuatro actos.

- 1962. CD. Milán: Deutsche Grammophon, B0079J2738. Flaviano Labò, Antonietta Stella, Fiorenza Cossotto, Ettore Bastianini, Boris Christoff, Ivo Vinco. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Gabriele Santini. Versión italiana en cinco actos.

- 1962. CD. Buenos Aires: Living Stage, B0000996A1. Giuseppe Zampieri, Gre' Brouwenstijn, Regina Resnik, Aldo Protti, Jerome Hines, Hans Hotter. Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires, Fernando Previtali. Versión italiana en cuatro actos.

- 1964. CD. Nueva York: Sony Classical, 88697910042. Franco Corelli, Leonye Rysanek, Irene Dalis, Nicolae Herlea, Giorgio Tozzi, Hermann Uhde. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Kurt Adler. Versión italiana en cuatro actos.

- 1965. DVD. Berlín: Arthaus Musik, 101 621. James King, Pilar Lorengar, Patricia Johnson, Dietrich Fischer Dieskau, Josef Greindl, Martti Talvela. Coro de la Deutsche Opera. Orquesta Filarmónica de Berlín. Wolfgang Sawallisch. Versión alemana en cuatro actos.

- 1965. CD. Londres: Decca, 421114. Carlo Bergonzi, Renata Tebaldi, Grace Bumbry, Dietrich Fischer Dieskau, Nicolai Ghiaurov, Martti Talvela. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Georg Solti. Versión italiana en cinco actos.

- 1967. CD. Buenos Aires: Myto, B0000UMUOE. Charles Craig, Gwyneth Jones, Fiorenza Cossotto, Gabriel Bacquier, Jerome Hines, William Wildermann. Orquesta y Coro del Teatro Colón de Buenos Aires. Oliviero de Fabrittis. Versión italiana en cuatro actos.

- 1968. CD. Milán: Opera D'Oro, B00004SU8W. Bruno Prevedi, Rita Orlandi-Malaspina, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado. Versión italiana en cuatro actos.

- 1968. CD. Milán: Myto, B002B8U7UC. Bruno Prevedi, Teresa Zylis-Gara, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Dimitar Petkov. Coro y Orquesta de la Rai. Thomas Schippers. Versión italiana en cuatro actos.

- 1968. CD. Roma: Melodram. Bruno Prevedi, Leyla Gencer, Fiorenza Cossotto, Sesto Bruscantini, Nicolai Ghiaurov, Martti Talvela. Coro y Orquesta de la Ópera de Roma. Fernando Previtali. Versión italiana en cuatro actos.

- 1969. CD. Venecia: Mondo Musica, MFOH 10271. Juan Oncina, Maria Candida, Mirella Parutto, Mario Petri, Boris Christoff, Franco Pugliese. Orquesta y Coro del Teatro La Fenice. Carlo Franci. Versión italiana en cuatro actos.

- 1969. CD. Verona: Opera D'Oro, OPD-1296. Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Dimitar Petkov, Giovanni Foiani. Coro y Orquesta de Arena de Verona. Eliahu Inbal. Versión italiana en cuatro actos.

- 1970. CD. Londres: EMI Classics/Warner, 67397. Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Shirley Verrett, Sherrill Milnes, Ruggero Raimondi, Giovanni Foiani. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Carlo Maria Giulini. Versión italiana en cinco actos.

- 1970. CD. Milán: Hunt Productions, 3HUNT582. Plácido Domingo, Rita Orlandi-Malaspina, Shirley Verrett, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Martti Talvela. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado. Versión italiana en cuatro actos.

- 1970. CD. Viena: Orfeo, B06XCDJ94L. Franco Corelli, Gundula Janowitz, Shirley Verrett, Eberhard Wächter, Nicolai Ghiaurov, Ewald Aichberger. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Horst Stein. Versión italiana en cuatro actos.

- 1972. CD. Nueva York; Myto, B000067DOS. Franco Corelli, Montserrat Caballé, Grace Bumbry, Sherrill Milnes, Cesare Siepi, John Macurdy. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Francesco Molinari Pradelli. Versión italiana en cuatro actos.

- 1973. CD. Londres: Opera Rara, ORCV 305. André Turp, Edith Tremblay, Michelle Vilma, Robert Savoie, Joseph Rouleau, Richard Van Allan. BBC Concert Orchestra, BBC Singers. John Matheson. Versión original francesa en cinco actos.

- 1973. CD: Venecia: Mondo Musica, MFOH 10609. Veriano Luchetti, Katia Ricciarelli, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Gianfranco Casarini. Orquesta y Coro del Teatro La Fenice. Georges Prêtre. Versión italiana en cuatro actos.

- 1976. CD. Viena: Myto, B000C1OZ1M. Jaume Aragall, Mirella Freni, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Hans Sotin. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Nello Santi. Versión italiana en cuatro actos.

- 1977. CD. Milán: Legato Classic, B0000019XQ. José Carreras, Mirella Freni, Elena Obratzsova, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Yevgeny Nesterenko. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado. Versión italiana en cinco actos.

- 1978. CD. Berlín: EMI Classics/Warner, 6930. José Carreras, Mirella Freni, Agnes Baltsa, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi. Coro de la Deutsche Opera. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. Versión italiana en cuatro actos.

- 1979. CD. Berlín: Orfeo, B01N5WQBON. José Carreras, Mirella Freni, Agnes Baltsa, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi. Coro de la Deutsche Opera. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. Versión italiana en cuatro actos.

- 1980. DVD. Nueva York: The Metropolitan Opera, 811357013311. Vasile Moldoveanu, Renata Scotto, Tatiana Troyanos, Sherrill Milnes, Paul Plishka, Jerome Hines. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. James Levine. Versión italiana en cinco actos.

- 1981. CD. Munich: Houseofopera-dot-com. Jaume Aragall, Julia Varady, Eva Randova, Wolfgang Brendel, Matti Salminen, Karl Helm. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Baviera. Reynald Giovaninetti. Versión italiana en cuatro actos.

- 1983. DVD. Nueva York: Deutsche Grammophon, 00440 073 4085. Plácido Domingo, Mirella Freni, Grace Bumbry, Louis Quilico, Nicolai Ghiaurov, Ferruccio Furlanetto. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. James Levine. Versión italiana en cinco actos.

- 1983-1984. CD. Milán: Deutsche Grammophon, CD DDD 0289 415 3162 9 GH 4. Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Leo Nucci, Ruggero Raimondi, Nicolai Ghiaurov. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado. Versión original francesa en cinco actos.

- 1984. DVD. Orange: Hardy Classics, B01I08EOEG. Jaume Aragall, Montserrat Caballé, Grace Bumbry, Renato Bruson, Simon Estes, Luigi Roni. Coro de Radio-France. Orquesta Nacional de Francia. Thomas Fulton. Versión italiana en cuatro actos.

- 1985. DVD. Londres: NVC Arts. Luis Lima, Ileana Cotrubas, Bruna Baglioni, Giorgio Zancanaro, Robert Lloyd, Josef Roulead. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Bernard Haitink. Versión italiana en cuatro actos.

- 1986. DVD. Salzburgo: Sony Classical, 88697296019. José Carreras, Fiamma Izzo D'Amico, Agnes Baltsa, Piero Cappuccilli, Ferruccio Furlanetto, Matti Salminen. Coro de la Deutsche Opera. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. Versión italiana en cuatro actos.

- 1992. CD y DVD. Milán: EMI Classics/Warner, 58631. Luciano Pavarotti, Daniella Dessi, Luciana d'Intino, Paolo Coni, Samuel Ramey, Alexander Anisimov. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Riccardo Muti. Versión italiana en cuatro actos.

- 1995. CD. Nueva York: Sony Classical, B002DU7ORC. Michael Sylvester, Aprile Millo, Dolora Zajick, Vladimir Chernov, Ferruccio Furlanetto, Samuel Ramey. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. James Levine. Versión italiana en cinco actos.

- 1996. CD y DVD. París: EMI Classics /Warner, 56152. Roberto Alagna, Karita Mattila, Waltraud Meier, Thomas Hampson, José Van Dam, Eric Halfvarson. Orchestre de Paris. Antonio Pappano. Versión original francesa en cinco actos.

- 1997. CD. Londres: Philips, B004LPHW4M. Richard Margison, Galina Gorchakova, Olga Borodina, Dmitri Hvorostovsky, Roberto Scandiuzzi, Robert Lloyd. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Bernard Haitink. Versión italiana en cinco actos.

- 2004. DVD. Amsterdam: Opus Arte, OA 0932 D. Rolando Villazón, Amanda Roocroft, Violeta Urmana, Dwayne Croft, Robert Lloyd, Jaakko Ryhänen. Chorus of Nederlandse Opera. Royal Concertgebouw Orchestra. Riccardo Chailly. Versión italiana en cuatro actos.

- 2004. DVD. Viena: Denon, B004RRVAT2. Ramón Vargas, Iano Tamar, Nadja Michael, Bo Skovhus, Alastair Miles. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Bertrand De Billy. Versión italiana en cuatro actos.

- 2008. DVD. Londres: EMI Classics /Warner, 50999 6 31609 9 4. Rolando Villazón, Marina Poplavskaya, Sonia Ganassi, Simon Keenlyside, Ferruccio Furlanetto, Eric Halfvarson. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Antonio Pappano. Versión italiana en cinco actos.

- 2008. DVD. Milán: Hardy Classics, B002RKXQW0. Stuart Neill, Fiorenza Cedolins, Dolora Zajick, Dalibor Jenis, Ferruccio Furlanetto, Anatolij Kotscherga. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Daniele Gatti. Versión italiana en cuatro actos.

- 2013. DVD / Blu Ray. Salzburgo: Sony Classical, 88843005769. Jonas Kaufmann, Anja Harteros, Ekaterina Semenchuk, Thomas Hampson, Matti Salminen, Eric Halfvarson. Orquesta Filarmónica de Viena. Antonio Pappano. Versión italiana en cinco actos.

- 2013. DVD / Blu Ray. Turín: Opus Arte, OABD7139D. Ramón Vargas, Svetlana Kasyan, Daniela Barcellona, Ludovic Tézier, Ildar Abdrazakov, Marco Spotti. Orquesta y Coro del Teatro Regio di Torino. Gianandrea Noseda. Versión italiana en cuatro actos.

- 2014. DVD / Blu Ray. Módena: C Major/Unitel, B00K09YLAG. Mario Malagnini, Cellia Costea, Alla Pozniak, Simone Piazzola, Giacomo Prestia, Luciano Montanaro. Orquesta y Coro del Teatro Comunale di Modena. Fabrizio Ventura. Versión italiana en cinco actos.

- 2017. DVD / Blu Ray. Parma: Dynamic/Naxos, B071LP5MDG. Josep Bros, Serena Farnocchia, Marianne Cornetti, Vladimir Stoyanov, Michele Pertusi, Ievgen Orlov. Orquesta y Coro del Teatro Regio di Parma. Daniel Oren. Versión italiana en cuatro actos.

REFERENCIAS

- Abbiati, F. (1959). *Giuseppe Verdi*. Milán, Italia: Ricordi. 4 vols.
- Aguilar Hernández, C. (2013). Il Don Carlos tradisce la 'leggenda nera'. Patriottismo e politica nella stampa spagnola". En R. Illiano (Ed.). *Viva V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy* (pp. 300-320). Tumbuhout, Bélgica: Brepols.
- Alier, R. (1981). *Don Carlo de Giuseppe Verdi*. Barcelona, España: Daimon.
- Birbili, M. (2013). Conflict between State and Church in Verdi's Risorgimento Opera: French Influences in Models of Dramaturgy. En R. Illiano (Ed.). *Viva V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy* (pp. 240-260). Tumbuhout, Bélgica: Brepols.
- Bril, F.-Y. (1977). *Verdi*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi. Vol. 3: From Don Carlos to Falstaff*. Oxford, Reino Unido: Clarendon Paperbacks.
- Casini, C. (1982). *Verdi*. Milán, Italia: Rusconi.
- Chusid, M. (1990). The Inquisitor's Scene in Verdi's Don Carlos: Thoughts on the Drama, Libretto and Music. En E. Wolf, E. H. Roesner (Eds.). *Studies in Musical Sources and Style. Essays in honour of Jan La Rue* (pp. 505-534). California, Estados Unidos: A-R Editions, 1990.
- González Mira, P. (2010). Don Carlo de Verdi. *Ritmo*, (833), 72-73.
- Illiano, R. (Ed.). *Viva V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*. Tumbuhout, Bélgica: Brepols.
- Lendvai, E. (2003). Aspects of Verdi Studies: Don Carlo. *Sonus: a journal of investigations into global musical possibilities*, 24 (1), 25-42.
- Lang, P. H. (2011). *La experiencia de la ópera*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- López Calo, J. (1971). Il conflitto tra Chiesa e Stato nel Don Carlos. En *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani* (pp. 80-89). Parma, Italia: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- López Vargas-Machuca, F. (2011). Dieciséis años de transformaciones. En Varios. *Don Carlo* (pp. 103-106). Sevilla, España: Teatro de la Maestranza.
- Manseau, A. (2006). Don Carlo: de la fiction-miroir de Saint Réal aux accords trafiques de Verdi. En A.-M. Reboul et al. (Eds.). *Palabra y música* (pp. 241-249). Madrid, España: Universidad Complutense.
- Matamoro, B.; Fraga, F.; Pérez, A. (2013). *Verdi y Wagner*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Mila, M. (1992). *El arte de Verdi*. Madrid, España: Alianza.
- Mioli, P. (1990). *Don Carlos di Giuseppe Verdi*. Milano, Italia: Mursia.
- Parker, R. (1997). "Arpa d'or dei fatidici vati". *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*. Parma, Italia: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Pelegrí y Girón, M. (2010). El Príncipe Don Carlos y la ópera de Verdi. *Ab Initio*, (1), 84-103.
- Phillips-Matz, M.-J. (2001). *Verdi: una biografía*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Piñeiro Blanca, J. (2011). Las actuales señas de identidad en Europa: Orígenes y vigencia. *Revista Historia* 396, 1 (2), 305-328.
- Rescigno, E. (2001). *Dizionario verdiano*. Milán, Italia: Rizzoli, 2001.
- Reverter, A. (2013). *Las mejores cincuenta arias de Verdi*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Rosselli, J. (2001). *Vida de Verdi*. Madrid, España: Cambridge University Press.
- Said, E. W. (2004). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Sánchez Sánchez, V. (2014). El desencuentro entre Barbieri y Verdi en la búsqueda de un toque español para Don Carlo. En M. Nagore Ferrer; V. Sánchez Sánchez (Eds.). *Allegro Cum Laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (pp. 187-194). Madrid, España: ICCMU.
- Tarín, C. (2011). Libertad, poder, soledad. En Varios. *Don Carlo*. Sevilla, España: Teatro de la Maestranza.

- Varios (1971). *Don Carlos/Don Carlo. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani*. Parma, Italia: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Vela del Campo, J. Á. (2011). Pasiones amorosas y conflictos políticos: la encrucijada de Don Carlo. En Varios. *Don Carlo*. Sevilla, España: Teatro de la Maestranza.
- Williams, B. (2010). *Sobre la ópera*. Madrid, España: Alianza Música.
- Zon, B. (Ed.) (2008). *Nineteenth-Century Music Review*. Durham, Reino Unido: Ashgate Publishing Limited.