

4. NEGRAS AISLADAS (a excepción de la simple nota de paso $d \cdot d \cdot d$)

A este respecto, resulta aleccionador el que Palestrina no agotase por completo los recursos del lenguaje de Josquin. En Josquin encontramos con frecuencia negras aisladas —sólo pueden darse en tiempo débil, es decir, tras una blanca con puntillo—, colocadas de dos maneras distintas: por una parte, en situación consonante alcanzada y dejada por grados conjuntos o por salto, a discreción; y por otra, como «escapada» disonante, alcanzada por movimiento de segunda y abandonada posteriormente por salto sin respeto a la disonancia, que queda sin resolver. Nuestros ejemplos para análisis del final del capítulo sobre Josquin contenían numerosos casos. Damos aquí nuevamente un ejemplo de la primera forma y tres de la segunda (véase también «Saltos en negras», en el capítulo sobre Josquin):

Visto que Palestrina evita ahora las «escapadas», se siente uno con cierto derecho a suponer que las disonancias formadas medianamente esa vía le resultaban fastidiosas. Aunque, probablemente, con este argumento no llegaríamos a la verdad. Porque las negras aisladas en situación consonante que proceden por salto rara vez se encuentran en Palestrina. He aquí la poco abundante cosecha, tras revisar numerosas obras: dos veces salto y salto, una vez la bordadura y una vez salto y grados conjuntos:

Por el contrario, encontramos una y otra vez negras aisladas que repiten la nota más larga que las antecede:

Por consiguiente, no es, en absoluto, la aversión por la disonancia lo que guió en primer término a Palestrina, sino más bien el alejamiento de una conducción zigzagueante de la melodía, el *aspirar a una fluida elegancia de líneas*. Veamos una comparación de estilos.

Josquin, dos pasajes de la misa *L'Homme armé*, dos de la *Missa sine nomine*: las negras que saltan arriba y abajo exigen un ataque intensivo de notas para que el oyente pueda asir el curso imprevisible de la línea melódica:

Palestrina, pasajes de la *Missa Papae Marcelli*: las negras se manifiestan como vía natural hacia un objetivo y pueden ejecutarse en un flujo elegante. Las líneas melódicas se hacen evidentes de inmediato; lo que uno espera escuchar —alimentado por la experiencia de otros muchos pasajes semejantes— se cumple efectivamente:

Hasta en un lenguaje tan rígidamente organizado como este se dan las salvedades; tenemos aquí dos excepciones a la regla de que «movimiento por grado + salto = segunda + tercera». Lo cierto es que se trata de casos especiales que apenas aparecen una vez cada cien páginas:

5. CAMBIOS EN EL CAMPO DE LA DISONANCIA

En el lenguaje de Josquin hemos conocido tres tipos de disonancias de paso; de ellos, el 1 (*d. dd*) se da con muchísima frecuencia, el 2 (*o. d*) a menudo y el 3 (*o. dd*) muy rara vez. Los

tipos 1 y 2 mantienen su lugar con Palestrina, mientras que el tipo 3 ha sido casi eliminado. Pertenecen al grupo de fenómenos secundarios, motivo por el que resulta inquietante, como ya explicamos en el capítulo sobre Josquin, que en las clases de contrapunto se enseñe como la forma normal de la nota de paso. He aquí algunos ejemplos de obras de Palestrina:

Excepciones aparte, el tipo 3 queda limitado a fragmentos en los que no aparecen negras, por lo que la blanca es el valor más rápido. Es el caso de este compás ternario de Palestrina, que se ejecuta rápidamente:

Son típicos, por ello, los dos comienzos de sección que damos a continuación. Las notas de paso, cogidas según el tipo 1 ya desde el mismo inicio, indican al oyente que muy pronto habrá de contar con más negras:

Si ya en la ritmización *J* concebimos movimientos por segunda de carácter temático, en el lugar correspondiente de las otras voces resulta posible utilizar redondas, es decir, una sucesión tranquila de sonidos:

Por otra parte, se tiende a transformar rítmicamente los temas ideados en blancas, si es necesario, para evitar disonancias de paso del tipo 3:

Veamos ahora una segunda modificación de la entrada de las disonancias: en Josquin hemos encontrado el retardo, la disonancia acentuada, reservada principalmente para la formación de cláusulas. A partir de aquí el retardo se abre paso en la composición y llega a convertirse en un recurso expresivo esencial. (¡Hasta ahora era un elemento más de la construcción formal!) Como consecuencia, se suprime también la obligación de introducir la disonancia por movimiento de segunda. En vez de sólo

también es posible

etc.

Como es lógico, esto pone de manifiesto el efecto de la disonancia de un modo más contundente. Una salvedad: considerando que los comienzos de sección de Palestrina tienden siempre muy rápidamente hacia la polifonía y que, en consecuencia, las composiciones quedan con secciones de un mínimo de tres voces, la disonancia retardada y por salto se encuentra sólo muy raramente; una de las voces va a realizar siempre un movimiento de segunda de cláusula:

He aquí algunos ejemplos musicales. No son rebuscados en absoluto: hasta tal punto son norma ahora las formaciones de retardos tan agolpadas.

Comienzo de un himno:

Sors et co-ro-na

Comienzo de un himno:

Poe-nas cu-cur-rit for-ti-ter,

O Antoni eremita

Condensación del motete a 5 voces «O Antoni eremita»

Solve, jubente Deo

Comienzo de la 2.ª parte del motete «Solve, jubente Deo»:

Solve, jubente Deo

En Josquin, los *retardos* eran decisivos para la formación de cláusulas, pero no el único medio. A partir de ahora, con Palestrina, en la composición también se abren paso, al igual que los retardos, los otros *signos cadenciales* (v. p. 108), con excepción del número 6 (la cláusula a la tercera inferior, que se elimina por pasada de moda). Estos son, por tanto, los medios que quedan ahora a disposición de la composición, también fuera de las terminaciones de frases. He aquí algunos ejemplos con entrada en estrecho de los antiguos signos cadenciales 2-5. El comienzo del motete *Alleluia!* es particularmente revelador. Puesto que ya se ha convertido en un recurso compositivo familiar, el antiguo trazado melódico de la cláusula también puede funcionar ahora como célula generatriz de una idea melódica.

Lamentaciones IV

(Missa brevis)

Motete «Alleluja! tulerunt Dominum meum»

6. ¿A DOS VOCES?

El lector habrá percibido el atolladero en que se ha visto el autor en la parte del capítulo tratada hasta este momento. En cada etapa del aprendizaje, para aprehender la técnica de la composición a dos voces de Josquin, tenemos a nuestra disposición gran número de modelos originales a dos voces. Sin embargo, hemos explicado la técnica de Palestrina utilizando, por fuerza, pasajes polifónicos. Sus comienzos de sección se ven rápidamente impulsados hacia situaciones de *tres y más voces*; asimismo, el curso posterior de sus composiciones sólo deja lugar a unos pocos pasajes a dos voces de corta duración. Pero, por encima de todo, tales pasajes no representan «el» *estilo de Palestrina*. Todo lo que Josquin emplea en términos generales, lo utiliza también para las dos voces. Por el contrario, uno casi tiene la impresión de que Palestrina procura tímidamente, por así decirlo, compensar la falta de consistencia de las voces mediante una particular sonoridad de las composiciones. Prefiere la tercera y la sexta como intervalos más sonoros: tercera o sexta son ambas un sonido, una fusión; la tensión de la segunda o la séptima deja oír dos voces independientes que se contraponen. Bien es verdad que hemos podido demostrar que estas antiguas disonancias de cláusula aparecen también en algunos pasajes a dos voces, pero se encuentran muy raramente. Cuando no fuerza la imitación en los comienzos de las secciones, confrontando las voces en línea melódica y texto, Palestrina prefiere muy claramente una solución a dos voces determinada por terceras-sextas y con unidad de texto. El pasaje de motete que sigue está muy lejos de lo que suele enseñarse como ideal en las clases de contrapunto. Presentamos a continuación, en cinco pequeños fragmentos, la cosecha global de pasajes a dos voces de la *Missa Papae Marcelli*. En todos ellos la letra es común para ambas voces:

Motete «Viri Galilaei», comienzo de la 2.^a parte

② (nota de paso acentuada) y ③ (bordadura inferior) aparecen también con frecuencia bajo la forma más rápida de dos corcheas (se van a generalizar, asimismo, las notas de paso en corcheas

y, finalmente, la antigua cláusula queda en apenas un vago recuerdo en los nuevos diseños melódicos:

Motete «Nunc dimittis»

Cru - ci - fi - xus sub Pon - ti - o
 sc - cun - dum Scri - ptu - ras
 cum glo - ri - a Be - ne - di -

El siguiente comienzo de un conocido motete contiene sólo tres disonancias, de una negra de duración cada una, en 7 1/2 compases:

Di - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no - bis

Un pasaje a dos voces de las Lamentaciones. Terceras casi en exclusiva. Mediante un reiterado intercambio entre voces, el vigor melódico queda encajonado en un acorde casi inmóvil:

Lamentaciones II
 Pu - pil - li fa - cti su - mus abs - que
 1 3 3 3 3 3 3 3

pa - tre,
 1 3 4 3 3 3 3 2 3 3 1

Los dos comienzos siguientes son típicos, no casos extremos muy rebuscados. La parte a dos voces es marcadamente consonante. Los expresivos retardos disonantes aparecen sólo tras la entrada de la tercera voz, que suaviza la dureza de la disonancia:

disonante
 consonante
 disonante

Comienzo de motete

Me - mor e - sto ver - bi - tu - i ser - vo tu -
 o R. ver - bi - tu - i ser - vo tu - R. o R.

Lamentaciones II

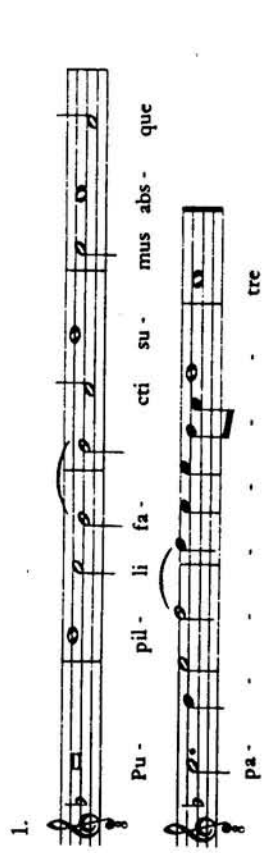
Pec - ca - tum pec - ca - vit Je - ru - sa - lem

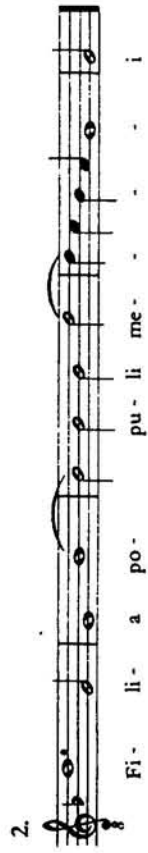
7. TEXTO Y MÚSICA


En el capítulo sobre Josquin se ha hablado muy poco sobre la relación entre texto y música. No queremos disculparnos aduciendo que las ediciones impresas que han llegado hasta nosotros, sobre todo de las misas, no permiten reconocer en muchos casos el modo en que se cantaba en la época de Josquin. Friedrich Blume, como editor de la *Missa Pange lingua*, escribe que «las dificultades se ven notablemente incrementadas por el hecho de que la edición relativamente tardía de 1539 se encuentra embrollada con una escritura del texto sumamente arbitraria, de manera que, si uno se atuviese a ella, sonarían muy a menudo las mismas palabras en las cuatro voces, en tiempos y con motivos completamente distintos; esto es inconcebible en el estilo de Josquin». No obstante, hay también un número suficiente de obras en las que se transmite correctamente la distribución del texto. Con todo, no se concluye fácilmente un principio general de distribución textual. El compositor procede de muy diversas formas. Veamos cuatro ejemplos de la misa *L'Homme armé*. Saltan a la vista las relaciones motivicas, señaladas con trazos en todas las frases, incluso en las que presentamos sin indicar la altura de las notas. Pero ¿qué procedimiento común en cuanto a distribución de las palabras cabe extraer de aquí?


En Palestrina, por el contrario, la relación letra-música se deja comprender con facilidad e imitar en los ejercicios propios. Palestrina, que se enfrenta al contenido del texto con más delicadeza que Josquin, elabora más claramente la estructura melódica de la letra. La idea base es que cada sílaba se corresponda con una nota de duración mayor que la negra. (Las negras aisladas portan una sílaba sólo excepcionalmente.) Se dan a partir de ahora largas ornamentaciones distribuidas por algunas sílabas concretas, en la mayoría de los casos al final, con cierta frecuencia hacia la mitad y bastante raramente al comienzo del contexto; contexto que equivale a un arco musical cuya forma básica es calma-movimiento-ralentización-calma. De forma casi regular, en las ornamentaciones se activa un movimiento más rápido, pero, en su caso, rara vez sobrepasa las diez negras. Si se construyen ornamentaciones largas, una consecuencia es que será posible colocar varios grupos de negras sobre una misma sílaba, separados por figuras de mayor valor (ejemplos 4 y 5). En la mayor parte de los casos la corriente motriz apunta hacia una nota ligada que, normalmente, va a verse cargada con una gran tensión como disonancia de retardo (señalada con ↓).

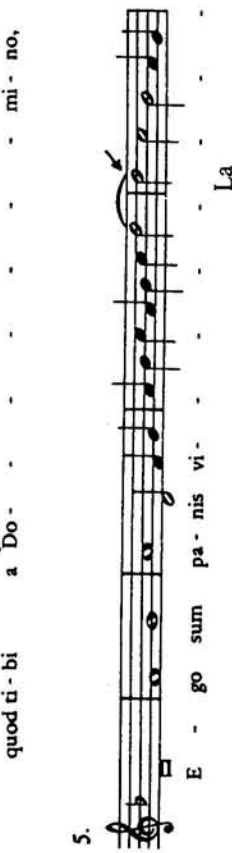
Vemos aquí la poca importancia que se da en el contrapunto a la independencia de las voces: una voz adquiere su sentido por el hecho de que la otra aporta, en el momento decisivo, las notas adecuadas para generar tensión. Dicho de otro modo: la persona instruida que canta voces aisladas de Palestrina con verdadero disfrute intelectual piensa adicionalmente, de manera inconsciente y en el instante justo, en las notas que harían falta en otras voces para que aquello adquiriera sentido! Los siguientes ejemplos proceden de himnos, lamentaciones y motetes:

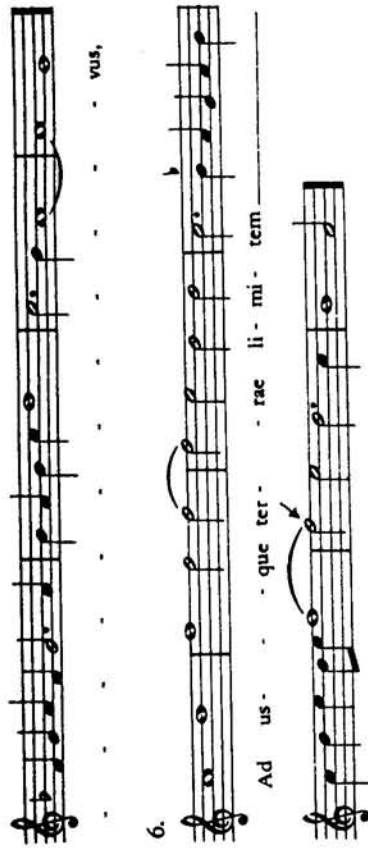
1.  Pu-pil-li fa-cti su-mus abs-que pa-tre

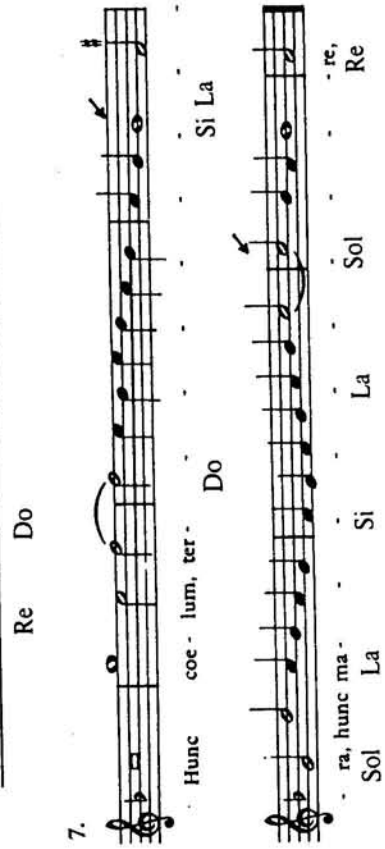
2.  Fi-li-a po-pu-li me-di

3.  non pa-ti-e-ris de-tri-men-tum,

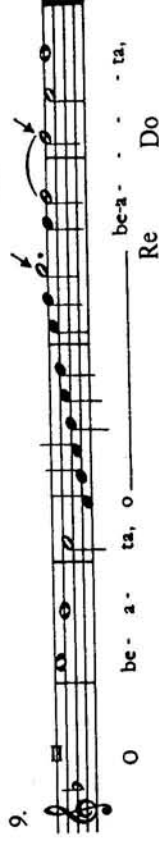
4.  quod ti-bi a Do-mi-no,

5.  E-go sum pa-nis vi-vi-fi-cans.

6.  Ad-us-que ter-rae li-mi-tem-vus,

7.  Hunc coe-lum, ter-rae, hunc ma-re, Sol La Si La Re

8.  Al-le-lu-ja Do

9.  O be-a-ta, o be-a-ta, Re Do

Revisando este ejemplo me di cuenta de que todas las ornamentaciones se hallan colocadas sobre *a, e, i y o*. Me puse entonces a indagar qué pasaba con *ae, oe, u e y*. Tras reparar dos series de motetes, resultó de verdad que *a, e, i y o* eran claramente las preferidas para alargar la ornamentación. (No fue posible valorar la cantidad porque las vocales no se distribuyen con regularidad en los

textos.) «Martyrio» tiene su pequeña ornamentación, al igual que «coelo», en «coelis», «martyrii», «saeculi». Pero una palabra como «coelorum» encuentra al compositor mejor dispuesto a cantar más largamente sobre *o*. En la composición de uno de los motetes hay tres frases en las que se da más longitud al *ae* de «regnat in aeternum»; sin embargo, son 16 las frases en que se alarga la sílaba *ter* (motete *Virgo prudentissima*). En el motete *Homo quidam fecit coenam magnam* he contado la duración de las cuatro últimas sílabas. Este texto está compuesto sobre 20 compases. He aquí el resultado: *coe* = 28 blancas, *nam* = 22, *ma* = 66, *gnam* = 46. Me parece evidente la preferencia por *ma*; su tajada/porción es mayor. Se esperaría que *coe*, como la otra sílaba acentuada, fuese en segundo lugar. Pero se da clara preferencia a la sílaba en *a*, *gnam*. Algo más adelante, en el mismo motete: «et misit servum suum hora coenae» («y envió a su siervo a la hora de la comida») parecía el acento adecuado. Recuento: *ho* = 56, *ra* = 22, *coe* = 60, *nae* = 40 blancas. Por tanto, en «hora de la comida», la sílaba con *o* presenta una ligera sobreacentuación frente a la sílaba con *oe*.

Tampoco queremos exagerar. Hay ornamentaciones sobre *ae*, *oe* e *y*, pero están colocadas de peor grado que las situadas sobre *a*, *e*, *i* y *o*. Una sílaba importante al final de una frase sobre *a*, *e*, *i* u *o* recibe, en todo caso, la ornamentación que destaca más. En las sílabas con *ae*, *oe* e *y* falta en muchos casos la acentuación compositiva, incluso cuando son la sílaba más importante.

Vamos ahora a la vocal *u*. En las palabras finales «inter omnes mulieres», del motete *Suscipe verbum*, diez ornamentaciones se distribuyen así entre las correspondientes sílabas:

in ter om nes mu li e res
0 0 1 0 1 2 2 4

En el «Alleluja» del motete *Alleluja! tulerunt Dominum meum*, que aparece tres veces, la voz de soprano coloca 16 blancas en *lu* y 48 blancas en *ja*. En «Pro mundi vita» (motete *Ego sum panis vivus*) se utiliza la ornamentación sobre *di*, *vi* y *ta*, y no sobre *mun*:

pro mun- di ————— vi - ta —————

pro mun- di ————— vi - ta —————

Al comienzo del motete *Hic est discipulus ille* hay dos voces que emplean la ornamentación sobre *lus*, aunque continúan ambas con ornamentaciones claramente más largas sobre *il*, o bien sobre *le*.

di - sci - pu - lus ————— 9p ————— il - le
di - sci - pu - lus ————— 7p ————— il - le
di - sci - pu - lus ————— 12p —————

Hay un descuido similar de la posible acentuación de la *u* en «ut perducat eas» y «venturi saeculi». Cuando existen varias posibilidades de acentuación, esta tendencia a preferir la vocal oscura *u* frente a otras opciones que dan lugar a una sonoridad coral más clara no conduce nunca al absurdo. En fragmentos de texto con la *u* acentuada, como «et emisit servum suum» o «quam pulchri sunt gressus tui» (y, como hemos visto, Palestrina gusta de colocar las ornamentaciones en los finales de frase) no se ofrece una alternativa congruente a la ornamentación sobre *u*. Con todo, en la *tendencia de Palestrina a acentuar vocales abiertas y claras y a no mezclar los colores sonoros del lenguaje* me siento con derecho a ver un principio musical-sonoro de gran influencia en la relación texto-música

de sus composiciones. Me parece importante aclarar esto porque existe la opinión general de que Palestrina subordinó completamente la música al texto. Muy al contrario, podemos observar que, en él, la sonoridad del lenguaje se mantiene con firmeza frente al significado del lenguaje.

He escrito aquí seis melodías que se apartan de la norma comprobada de relación texto-música de Palestrina, cada una en un punto (y espero que sea realmente sólo en el punto que me he propuesto). Antes de elaborar melodías propias, es un buen ejercicio preparatorio averiguar cuál es la razón por la que todas ellas deben ser consideradas atípicas del estilo de Palestrina. (No debemos llamar errores a todo esto: siempre hay ocasiones en que, pese a todo, lo no típico de un compositor aparece alguna vez en sus obras. Pero sí sería una carencia grave no reconocer tales desviaciones de la norma y utilizarlas siempre en nuestros propios ejercicios de estudio.) Las notas de otras voces, necesarias para el curso congruente de la tensión melódica, van colocadas en letra:

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Mi so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

grupo de negras / ornamentación sobre u.

Ayuda (como en un crucigrama). En la serie de ejemplos, las desviaciones de la norma no se hallan colocadas de forma sucesiva: negras aisladas con texto / todas las sílabas presentan una composición demasado larga / ornamentación al comienzo de una frase / de retardo, por lo que se dan fallos en la ubicación de las notas en letra correspondientes a la segunda voz / demasadas negras en un grupo de negras / ornamentación sobre u.

Ejercicio. Escribanse melodías en el estilo de Palestrina para los textos dados abajo. Merece la pena entretenerse cierto tiempo en este trabajo y no contentarse con una solución única. Lo mejor puede ser determinar en primer lugar la sílaba (sílabas) de ornamentación. En retardos generadores de tensión, escribir en letra las notas particulares de una segunda voz imaginaria.

Gratias agimus tibi / Venite gentes et adorete Dominum / Adoramus te / Hodie descendit lux magna in terris / in nomine Domini / et invocate nomen eius / Ego enim sum Dominus Deus tuus / et rogabo patrem / Alleluja, Alleluja!

8. GREGORIANO «DOMESTICADO»

Al igual que Josquin, Palestrina hace referencia en muchas de sus obras al coral gregoriano, cuyas melodías, no obstante, raramente utiliza nota por nota como armazón del *cantus firmus* de las composiciones. Me remito a Haberl, editor de la edición completa, a quien podemos considerar poseedor de una visión de conjunto de las obras completas mejor que la mía («[...] el máximo número de misas de Palestrina, en las que el maestro utiliza *motivos* gregorianos, pero no como *cantus firmus*...»). De Josquin a Palestrina se lleva a cabo un cambio significativo en el modo de refundir la concepción melódica gregoriana.

El gregoriano conoce impulsos melódicos de gran vitalidad. No es raro que se atraviese como en un vuelo el rango de sonidos disponible. He aquí el comienzo de uno de los «versus alleluatici» (*Graduale*, ed. 1974, p. 449). (Hay que cantar estas líneas; la sola lectura no transmite una impresión plena de la amplitud del espacio sonoro.)

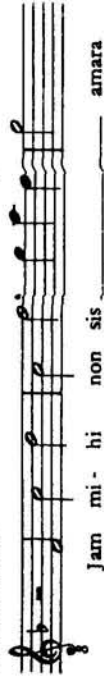


El temperamento melódico de Josquin permitió la adaptación directa de tales motivos. Tanto en la *Missa Pange lingua* de Josquin como al comienzo del himno al *Corpus* se producía un impetuoso empuje hacia arriba, tal como hemos podido comprobar, mantener y aun confirmar formalmente mediante la configuración ascendente de la «imitación por parejas» (v. p. 131):

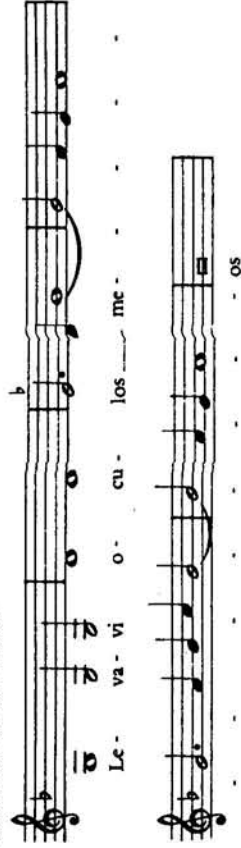


No hay ruptura estilística, porque la libre concepción melódica de Josquin también incluye a veces (claro está que no siempre) arcos de este tipo. He aquí dos ejemplos de una conformación melódica abierta que, por consiguiente, no se oculta en las partes intermedias de las obras a varias voces:

«Stabat mater»



Comienzo de un motete

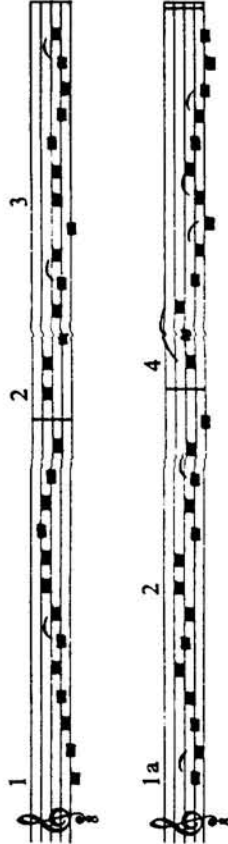


En Josquin, esa misma vitalidad se manifiesta también de otra manera, como en esta apasionada exclamación de un motivo de cuarta ascendente, que aparece tres veces:

«Planxit autem David»



Pero la voluntad melódica de Palestrina prefirió una *dimensión clásica* y, allí donde rebosa el modelo gregoriano, éste se halla «domesticado» en versión Palestrina. Vamos a examinar esto en la *Missa Sanctorum meritis*, una obra del Palestrina maduro. Veamos primero el himno en que se basa el compositor. Tenemos cuatro materiales característicos: al primero le surge además una variante y al segundo una repetición:



Si revisamos todos los pasajes de la misa que se refieren al *motivo 1*, descubriremos que el compositor ha recogido la dinámica

del gran arco melódico. En la mayoría de los casos sólo se llega a la séptima, *Do*; la única vez que la melodía alcanza su cenit con la octava, *Re*, esta nota culminante sólo se consigue en el segundo arco melódico, partiendo de *Sol*; y desde *Sol* eso es sólo una quinta. Por el contrario, al cantar la melodía gregoriana, el ámbito de octava se experimenta en un único gran arco:

Musical notation for the Gregorian chant 'Kyrie eleison'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Ky-ri-e e-lei-son et in-ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis Pa-trem o-mni-po-ten-tem, o-mni-po-ten-tem San-ctus qui tollis pec-ca-ta mun-di se-det ad dex-te-ram pa-tris. The melody is a single continuous line with a large arch spanning the entire text.

De todas estas formas melódicas resulta, como núcleo, el «giro *Sol-La-Do*». Éste se presenta en un motivo utilizado múltiples veces:

Musical notation showing the 'Sol-La-Do' motif repeated three times. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: se-det ad dex-te-ram pa-tris. The motif consists of a half note on G (Sol), a quarter note on A (La), and a quarter note on B (Do).

Partiendo de aquí, si comparamos de nuevo con la forma gregoriana primitiva apenas encontramos parentesco, sino sólo un lejano recuerdo.

El motivo 2 puede encontrar su lugar literalmente en el estilo de Palestrina:

Musical notation for Palestrina's 'Christe eleison'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Chri-ste e-lei-son Lau-da-mus te Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di et in-vi-si-bi-li-um. The melody is a single continuous line with a large arch spanning the entire text.

Con el motivo 3 hay un problema: el tritono *Si Sol Fa* es peligrosamente evidente, pues tanto *Si* como *Fa* son puntos de giro melódico; de manera que el tritono no está precisamente «disimulado». Sin embargo, Palestrina pretende ocultarlo, y lo hace de la misma manera en todos los pasajes que se refieren al motivo 3. En primer lugar, eleva en lo posible la nota más grave, de manera que el tritono se convierta en una cuarta nada peligrosa, y en segundo término, la acorta hasta el valor de una negra, tras colocar puntillo a la nota que la precede: lo que resta ahora es tan sólo una inocente bordadura.

Musical notation for Palestrina's 'Kyrie eleison'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Ky-ri-e e-lei-son mi-se-re-re no-et in-u-num Do. Annotations include 'Cuarta' (Quarta) and 'Tritono' (Tritono) highlighting specific intervals. The melody is a single continuous line with a large arch spanning the entire text.

Qui cum Pa - - - - - tr e

Tritono

Cuarta

Busca uno por toda la misa, infructuosamente, un tratamiento del *motivo 4*. Como después de un salto no se produce cambio de dirección, dos saltos sucesivos en una misma dirección (o salto y movimiento por grado) quedan ordenados con la disposición de una «curva balística», ya tratada en el capítulo sobre Josquin (p. 61). Por tanto, en el movimiento descendente debe producirse primero el salto pequeño y luego el mayor. En consecuencia, la sucesión cuarta, segunda y tercera, en este orden, sólo sería posible subiendo, con el intervalo más amplio en primer lugar. Tampoco he encontrado ningún ejemplo en la construcción melódica de Josquin; menos aún en Palestrina, que reduce los recursos expresivos del lenguaje de Josquin.

Esto significa que, de los cuatro motivos, sólo el segundo se utiliza directamente; se deja al margen el motivo 4, por demasiado silencioso, el motivo 3 es transformado de manera que el inquietante tritono quede oculto, y el impetuoso empuje ascendente del motivo 1 se ve reducido a una solemne marcha de un comedimiento clásico: ¿dónde queda, entonces, toda la riqueza del tratamiento melódico gregoriano?, ¿por qué no se plantearon a fondo esta cuestión los rigoristas eclesiásticos, que lucharon en la época de Palestrina por la limpieza de la música sacra? Si les resultaba grata la moderación de Palestrina, ¿es que no reconocían en absoluto la primitiva vitalidad de la melódica coral gregoriana o es que, precisamente por que la percibían, opinaban que había que insuflar moderación, en el trabajo compositivo, a estas energías melódicas peligrosamente explosivas? ¿Les atanzaría aún el espanto ante la orgiástica música sacra de la época de Perotin?

Sin embargo, en relación con este asunto no podemos olvidar el aspecto positivo de la elaboración melódica de Palestrina. Surgió de ahí una música a la que ha de referirse siempre, y con todo derecho, todo aquel que hable de *cantabilidad*. La música vocal del barroco y del período clásico contiene marcados rasgos instrumen-

tales, y la idea melódica gregoriana, en cierto modo ingravida y en suspensión, con su fácil y suave movimiento arriba y abajo, demanda un gran componente de entrenamiento de la voz. Quizá sea sólo en el tratamiento coral de Brahms y Fauré donde se alcanza de nuevo lo que logró Palestrina mediante la moderación de las fuerzas dramáticas que tan vigentes se hallan en la música de Josquin, menos fácil de cantar.

Se nos ofrece un *ejercicio* pleno de atractivos y de palpante interés. Tomemos una melodía gregoriana e intentemos derivar de su material motivico temas para la composición de una misa en el espíritu de Palestrina. Veamos en primer lugar seis fragmentos. Los números de página remiten, una vez más, a la edición del *Graduale* de 1974. Como es lógico, he elegido segmentos que no dan facilidades ni para el tratamiento rítmico ni para adaptarles un texto en el estilo de Palestrina, cosa que, en cierto modo, sería posible con muchísimas melodías gregorianas.

V. p. 188.

Tal como yo lo veo, en estos fragmentos son problemáticos los siguientes giros (damos en primer lugar el resumen de notas y hacemos el comentario a continuación):

(1) Demasiados saltos en zigzag, no hay movimientos por segunda, que son el elemento más importante de la melodía de Palestrina / (2) Salto de quinta y grados conjuntos, descendentes / (3) Secuencia de un grupo de tres notas; Palestrina utiliza de mala gana las secuencias, a diferencia de Josquin, para quien constituyen el medio preferido de gradación ascendente / (4) Séptima mayor como intervalo marco / (5) tríada disminuida; quinta disminuida como intervalo marco / (6) Salto + grados conjuntos + salto en una misma dirección / (7) Cuarta y grados conjuntos, descendentes ambos / (8) Séptima mayor como intervalo marco; Palestrina utiliza raramente configuraciones melódicas basadas en la tríada / (9) El mismo problema, ahora en sentido descendente / (10) El proceso de octava en una dirección es común en Palestrina en forma de escala; pero no, como aquí, en la forma grados conjuntos-salto-grados conjuntos-salto.

He aquí mi intento de solución para los elementos melódicos (1) y (9). (Si se le ofrece la posibilidad de utilizar una segunda voz con imitación libre, empleéela. Con todo, lo más importante en este ejercicio es la creación a una voz.)

(1) O - san - na
Do - mi - nus De - us Sa -
na in excelsis De -
us Sa -
ba - oth
Do - mi - nus De - us Sa -
ba - oth
San - ctus

182
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
187
191
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Al - le - lu - ia
Cru - ce - fi - de - lis
in - ter - o - mnes
Ar - bor u - na
nobi - lis
Al - le - lu - ia
Be - ne - di - ctus
qui ve - nit
in no - mine
Do - mi - ni
et con - fi - te - re
Ad - o - ra - re
bo - nam
ad - tem - plum
san - ctum
tu - um
por - nomini tuo

Chri - ste e - lei - gnus De - qui tol - lis pec - ca - ta sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et

ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS SECCIONES CRUCIFIXUS, A TRES VOCES, DE PALESTRINA

(Tenemos que arreglamos como sea con este compositor, porque no hay secciones suyas a dos voces.)

(1.)

Cru - ci - fi - gnus De - qui tol - lis pec - ca - ta sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et

fi - xus e - ti - am pro no - bis: bis, e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est, et

to pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - o die se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et re - sur - re - xit ter - ti - o die se - cun - dum Scri - ptu - ras.

¿VI o III?

Et re - sur - re - xit ter - ti - o die se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et re - sur - re - xit ter - ti - o die se - cun - dum Scri - ptu - ras.

21 22 IV 23 24

ras. Et a - seen - dit in coe -
 - ptu - ras. Et a - seen - dit in coe -
 - pru - ras. Et a - scen - dit in

25 26 VI 27 28 II

lum, lum, se - det ad dex - teram Pa -
 coe - lum, se - det ad dex - teram Pa -

29 30 31 32 II

Se - det ad dex - teram Pa - tris.
 - tris, se - det ad dex - teram Pa - tris.
 - tris, se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

(2.) Missa «Sanctorum meritis» (frigio) original: (fragmento)

1 2 3 4

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -
 - ci - fi - xus e - ti -

5 6 7 8 I

bis, e - ti - am pro no - bis, cru - ci -
 am pro no - bis, bis, bis,

9 10 11 12

fi - xus e - ti - am pro no - am pro no -
 - cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -
 ti - am pro no - bis, pro - no - bis:

13 VI 14 15 16

bis: sub Pon - ti - o Pi - la -
 -bis: sub Pon - ti - o Pi - la -
 sub Pon - ti - o Pi - la -

17 to pas - sus, et se - pul - tus
 18 to pas - sus, et se - pul - tus
 19 pas - sus, et se - pul - tus
 20 pas - sus, et se - pul - tus

21 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e
 22 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e
 23 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e
 24 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

25 re - xit ter - ti - a di - e
 26 re - xit ter - ti - a di - e
 27 re - xit ter - ti - a di - e
 28 re - xit ter - ti - a di - e

29 Et a - scen - dit in cae - lum
 30 Et a - scen - dit in cae - lum
 31 Et a - scen - dit in cae - lum
 32 Et a - scen - dit in cae - lum

33 lum, a - scen - dit in cae - lum
 34 se - det ad dex - te - ram Pa - tris
 35 se - det ad dex - te - ram Pa - tris
 36 se - det ad dex - te - ram Pa - tris

52 nis, non e - rit fi - nis
 53 e - rit fi - nis
 54 e - rit fi - nis
 55 e - rit fi - nis
 56 e - rit fi - nis

Ámbito sonoro. Las voces exteriores están separadas por (1.º) una quinta («dos líneas en el pentagrama») o (2.º) una séptima («tres líneas»), lo que significa que están, evidentemente, más cercanas entre sí que en la moderna composición tres partes, con C y G : en las voces exteriores. De modo que ni siquiera se aprovecha toda la amplitud sonora posible. Hasta en el ejemplo (1.º), que es más limitado, sería posible un ámbito de dos octavas con notación sin líneas adicionales, entre C y G . Pero en ambas com-

posiciones, la nota culmen de la voz aguda nunca coincide con el lugar más bajo de la voz grave. En resumidas cuentas, la mayor distancia se halla en el compás 17 de (2.º): octava + sexta, por una sola vez. (En otros momentos la voz superior llega también a una nota más aguda, y la inferior, en pasajes distintos, a una más grave.) La amplitud límite media es la décima y, en raras ocasiones, octava + quinta (esto último, durante un instante, en los compases 31 y 54 de (2.º) y en el compás 23 de (1.º). El desplazamiento de posiciones

en paralelo, en los compases 14-15 de (1.º), nos muestra una forma de proceder característica. Una configuración más densa posibilita el mejor empastamiento del sonido y esto está más próximo a la intención del compositor que la definición del perfil de las voces individuales!

Material tonal. (2.º) utiliza el «material I» sin alteración, el primer grado es *Do* (v. p. 43); (1.º) presenta la alteración *Sib*, es decir, el «material II», el primer grado es *Fa*. En los ejemplos de análisis, los números romanos indican cadencias a los grados 1, 2, 4 y 6; en 1 y 4 hay disponibles notas directrices propias, y en 2 y 6, las conocidas accidentales. Por lo demás, la emancipación de las viejas accidentales, tratada en este capítulo, da como resultado que las notas directrices de ambas secciones vienen indicadas con alteraciones por el propio compositor y también que se hallan en su ambiente fuera de las cláusulas de la composición. Véase, en (1.º), el *Fa#* de los compases 4, 11 y 15, y el final de (2.º).

«*Modulación*». Entre los compases 12 y 21 de (1.º), el *Mi* se convierte en un *Mib*, convenientemente indicado por el compositor en los compases 13, 16 y 17. Ya en Josquin aprendimos a reconocer la posibilidad de tal desviación. En esos fragmentos la base ya no es *Fa*, sino *Sib*. Resulta de ello que la cadencia sobre *Re* del compás 18 —grado VI en principio— se percibe como grado III y, por tanto, como un giro frigio. De cualquier modo, el que *Mib* y *Fa#* aparezcan continuamente en los compases 11-15, así como en la conclusión, establece en estas áreas un claro sol menor. No hay por qué extrañarse: tenemos aquí el pasaje más homofónico de ambas secciones de la misa y resulta interesante observar que el mundo de la modalidad eclesiástica se impone preferiblemente en los fragmentos de corte vocal, mientras que la homofonía es particularmente propensa al esquema mayor-menor.

Signos cadenciales fuera de las cláusulas. Compases 15-16 de (2.º), segunda voz. La misma anticipación en negras (presentada en Josquin como signo cadencial núm. 2) en la voz intermedia del compás 25 y en la voz superior del compás 26.

Salto/extensión de las voces. En (2.º), las dos voces superiores se contentan, de hecho, con saltos de hasta una cuarta. En toda la música polifónica las voces inferiores presentan una tendencia a saltos mayores. Aquí, en el compás 30 y en la conclusión hay sólo una quinta. Tampoco en (1.º) sobrepasan la cuarta las voces superiores. En la voz inferior encontramos una quinta en el compás 10 y una octava en el compás 24. Cuando las voces inferiores saltan

más, también en ellas cabe esperar, al poco, una extensión mayor. En (1.º), la extensión de las voces es, de arriba abajo, séptima, octava y octava + cuarta. En (2.º) las tres voces tienen una extensión de una novena.

Música gráfica.! «Muerto y sepultado» («passus et sepultus est») queda simbolizado en ambas secciones por un movimiento descendente, y el «ascendit» («et ascendit») por uno ascendente.

Imitación. Ambas secciones son fuertemente imitativas. Indíquense qué motivos regresan en otras voces y en qué medida. Resaltan sólo unos pocos elementos conectivos libres, así como la sección media homofónica de (1.º). (Véase de nuevo la «técnica del mote» en Josquin, p. 128.) En la mayor parte de los casos se trata de un imitación de tipo habitual a distancia de quinta o de cuarta y, más raramente, de octava o al unísono. Esto sólo en (1.º), en «passus» (voz superior), y en «et ascendit», en las tres voces. El final de (1.º) no es imitación, sino repetición —mucho más rara en Palestrina que en Josquin— («instrumentada» primero a dos y después a tres voces).

Detalles compositivos. Estas secciones prueban que, en Palestrina, la disonancia de retardo ha conquistado toda la composición, saliendo de las cláusulas. Sólo hay que ver los compases 5, 7, 9, 16, 21, 25 y 26 de (2.º). En ninguna de las dos secciones encontramos disonancias de paso «tipo 2», o. *d* o «tipo 3», *d* *d*; y así, ilas disonancias de paso sólo parecen en negras! (Véase el capítulo sobre Josquin, pp. 69-72.) Cambiata: en (2.º), voz grave del compás 19; en (1.º), a *tempo* ralentizado, en la voz superior del compás 20. Ciertas formas de quintas como



no presentan el menor problema en el estilo de Palestrina; es más, constituyen un apreciado «signo cadencial». Véanse los compases 25 y 31 de (1.º) y el compás 21 de (2.º).

! *Zeichnende Musik*: música que dibuja, que esboza un trazo. (N. del T.)

Negras. Casi todas las negras sueltas de las dos composiciones son de paso, repetición de la nota precedente o anticipación de la que sigue. Hay sólo unas pocas excepciones de negras aisladas: en el compás 28 de (1.º) (tipo cambiata) y en los compases 16 y 24 de (2.º). En las tres ocasiones el salto anterior o posterior, en su caso, no es mayor que una tercera. También en el interior de un proceso por negras el único salto descendente es la tercera; de igual modo, al final de los grupos de negras el salto a partir de la última es, como mucho, de tercera: compás 5 de (1.º), compás 24 de (2.º). Resulta interesante el compás 29 de (2.º). Voz superior: nota de paso; voz inferior: cuasicambiata. Si, como sucede aquí, ambas voces se comportan correctamente, pueden aparecer disonancias efectivas entre dos voces que se mueven por negras. Sin embargo, véase también cuán raramente sucede esto. En el resto de los casos las dos voces que se mueven no sólo se conducen correctamente en relación a la tercera, sino que, además, son consonantes la una respecto de la otra: véanse los compases 11, 20 y 28 de (2.º) y el compás 20 de (1.º). Reparemos en el compás 5 de (2.ª): la breve negra *Sol* en tiempo fuerte consigue arrastrar hacia una disonancia de cuarta; por tanto, la voz que introduce la disonancia no tiene por qué esperar su resolución.

Puntuación. Después de «sepultus est» y de «Scripturas» hay un punto. Ambas composiciones respetan correctamente esta división del texto, (1.º) de forma particularmente clara por las terminaciones comunes y únicas de todas las voces en los compases 15 y 22. Aunque también la segunda composición, más «entretrejida», establece claramente «puntos» en los compases 22 y 30.

Individualidad. La intención de Palestrina iba orientada a la originalidad en menor medida que la de Josquin, y la originalidad de ambos empalidece en comparación con lo que produjo en este campo el genio que se consolidada en el siglo XIX, comprometido antes que nada con ella y en menor medida con su talento. De modo que deberíamos entrenar ojos y oídos para ser capaces de reconocer también los matices compositivos en el lenguaje de Palestrina. (2.º) nos muestra una sección escindida de punta a cabo, nada común en Palestrina, de una trilinealidad vocal en buena parte sólo a dos voces; lo cual es cosa notable en un compositor cuya tendencia a llenar el acorde es en cualquier caso muy clara. (1.º) extrae una idea especial de la disposición de los planos vocales: idos voces superiores al mismo nivel! Al principio, la nota cenit *fá* pasa de una voz a otra (compases 2-10). La homofonía declamatoria que

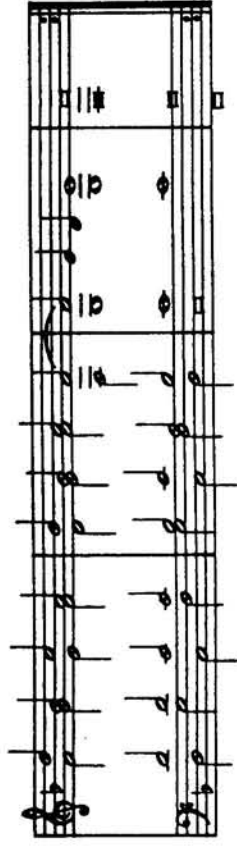
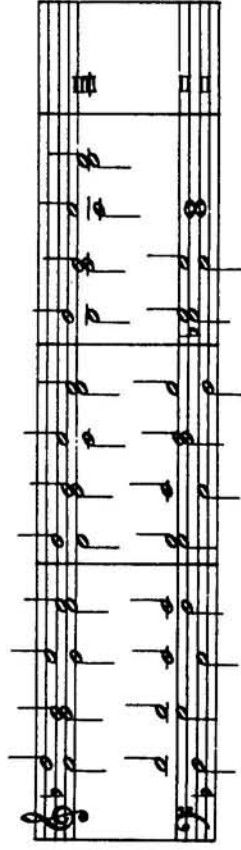
sigue se contenta con *mi b*'' como nota pico. Se da más adelante mayor densidad en el entorno de la nota culmen *fá*'' (compases 18-20), que se produce otra vez, de modo similar, en los compases 23-25. En la parte conclusiva el acorde está más grave que en el fragmento central; aquí la nota culminante es *re*'.

5. INTERMEZZO: SACRO-PROFANO

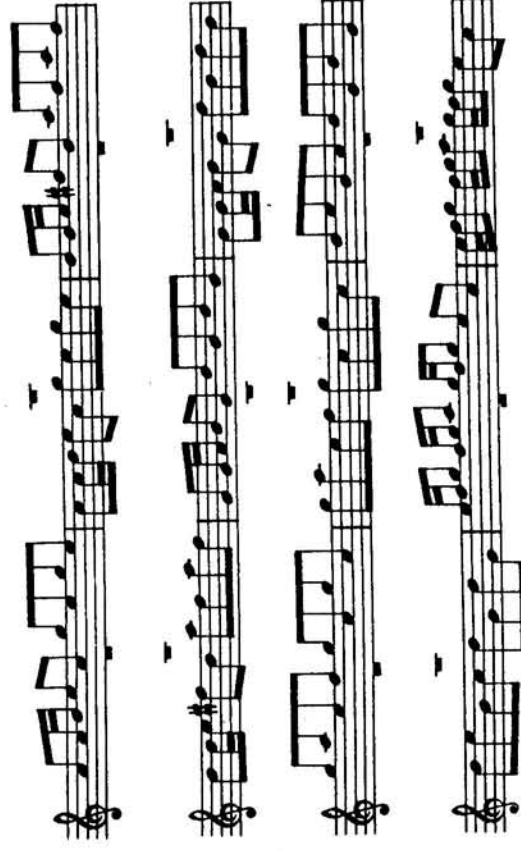
En un festival internacional de música, por los años cincuenta, el compositor checo Alois Hába, famoso inventor de la música de cuartos de tono, llegó a hablar en una discusión de la peligrosa tendencia de la música nueva al exceso intelectual e hizo un esbozo de la sabiduría de la sonata clásica, de su facultad para abarcar a todo el hombre, con una imagen para mí inolvidable. Dijo algo como esto: «El primer movimiento, esa es la cabeza. El Adagio es el corazón; y el Finale, aquí están las piernas». Música motriz, un pres-to impetuoso deja correr las piernas y desfogarse al hombre. Pero las piernas introducen algo más en el juego. Unas piernas que bailan dan pasos firmes y débiles: aparecen así las barras de compás y el «uno» acentuado de la música. Los bailes tienen además sus series de pasos fijos, grupos de pasos consecutivos de igual duración: se desarrolla aquí la *concepción periódica*, la *división de las evoluciones musicales* en grupos de dos, cuatro y ocho compases. Deriva de ambas una tercera cosa: el *motivo-compás* que reaparece sobre el mismo grado (repetición) o sobre otro distinto (secuencia). La zarabanda necesita un acento en el segundo tiempo de un compás ternario. Es característico lo que resulta musicalmente de ello, en una famosa zarabanda de Haendel:



Ya en 1530 se veía lo siguiente en una pavana de Pierre Attaignant:



Secuencia sobre un modelo de medio compás; período de ocho compases, con cuatro en su frase antecedente y cuatro en la consecuente, respectivamente. Todo esto suena tan moderno, tan avanzado para su época, porque estamos acostumbrados a identificar este esquema de período con la música de la etapa clásica. En la dilatada historia de la música, con Attaignant como con Carl Orff, se da reiteradamente algo que es capaz de equilibrar lo artístico. Si mantuviésemos la opinión de que el notable Samuel Scheidt se vende a bajo precio en una *Intrada* de apertura de una suite porque observamos el siguiente juego de intercambios de las voces melódicas, señaladas como *Cantus* (juego bien simple, que sigue su curso a través de acordes que ocupan un compás completo), no haríamos sino emitir juicios desde una perspectiva equivocada: es precisamente el riesgo de esa sencillez lo que tiene valor; hubo de ser inventado, resultaba nuevo, pleno de fuerza y futuro, en tanto que el contrapunto «artístico» ya no era arte.



He aquí dos fragmentos de música vocal profana del siglo XVI. Arnold von Bruck introduce en una canción báquica dos esquemas de un compás y medio (enfrentando, por tanto, lo artístico al compás) y aplica tres veces cada uno de ellos al texto «trinks gar aus [apuremos las copas]. Y Orlando di Lasso («Yo sé de una doncella») repite muchas veces tres esquemas con el texto «Guádate, desconfía de ella, está ju-ju-ju-jugando contigo». Presentamos aquí sólo el comienzo.

Se nos ofrece una fórmula:

Polifonía imitativa = sacro,
Concepción periódica y placer por la repetición = profano.

No obstante, esta ecuación representa una simplificación inadmisiblemente. Muchas obras profanas del siglo XVI no quedan a la zaga de las sacras en cuanto a discreción expresiva y arte compositivo. Y desde que el arte profano puede librarse, por fin, del compromiso de amenazar la vida de los príncipes o de ser representado para ellos, desde que la música de sala de conciertos o la de cámara se permiten ser tan complicadas que resulta necesario emplearse en ellas con toda seriedad y escucharlas repetidas veces, las relaciones parecen quedar completamente revueltas. Ahora bien, para la música sacra se hace necesario un lenguaje más fácil, porque una comunidad de culto divino lo que pretende en cada ocasión es fortalecerse espiritualmente al escucharla por vez primera, y no tras un estudio doméstico de la partitura. La complejidad de uno de los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven no es apta para una misa. Pero no por ese motivo debemos desdecimos de la fórmula arriesgada arriba; hay que corregirla. La polifonía imitativa es un arte de alto nivel y quien estaba en condiciones de enfrentarlo, el intelectual medieval, no vestía jubón de jugador, sino sotana. El arte del canon y el motete imitativo crecieron con la puesta en música de letras sacras, mientras que el periódico 4 + 4 bailable, el fuerte-débil de la música de danza y la revelación del motivo-compás repetitivo o secuencial fueron cosa de juglares. Ambos tipos de música no se corresponden, obligatoria y permanentemente, uno con el ámbito de lo sacro y otro con el de lo profano, pero surgieron de ahí y nunca olvidaron por completo su procedencia: lo cierto es que hacen referencia a ella continuamente. Pese a que una zarabanda bachiana sea un arte de cámara largo tiempo depurado y que ha olvidado ya

las «piernas» (en algún lugar de las *partitas* de Bach se habla, significativamente, no de «Gavotta», sino de «Tempo di Gavotta»), o aunque la insólita indicación de *tempo del Menuet* de la Sinfonía núm. 94 de Haydn, *Allegro molto*, venga a decirnos que aquí no hay ya quien baile nada. Mas en todas las épocas existen juglares que tocan música de baile para bailar; y siempre hay compositores que, alguna que otra vez y por poco tiempo, entremezclan tipos de danza nuevos y sin agotar (el danzante necesita la danza, la música artística la agota) en su música artística (valeses de Schubert, mazurcas de Chopin, *ragtimes* de Hindemith o danzas con ritmos búlgaros de Bartók). Se recuerda así, una y otra vez, donde se halla la fuente de la que nace el 4 + 4 periódico, el fuerte-débil, el motivo con formato de compás o la repetición de fragmentos. Y también así queda definido el contramundo, así queda en la conciencia como «no danzables», «no populares» o «no entretenidas», la música no concebida periódicamente, sin punto de apoyo en el compás, sin motivo-compás, sin repeticiones. No extraña, por tanto, que nos inclinemos a derivar de esta definición negativa, mediante formulación de los contrarios, una definición de los rasgos característicos de la música sacra.

De Josquin, como de Palestrina, hay numerosas obras profanas. En el intento de describir el lenguaje musical de Josquin, podemos referirnos por igual a las obras sacras o a las profanas. Ambas hablan el mismo idioma. No es este el caso de Palestrina. Un volumen de gran formato —y aun así de 249 páginas— con madrigales, de la edición completa, de testimonio de que su música profana no se limita a unos cuantos trabajos casuales y dispersos. Pero, de una u otra forma, aquella se separa de la técnica compositiva de sus obras sacras. La mayor parte de los madrigales está escrita en el moderno compás de compasillo. En su música sacra él no se hubiera permitido un desplazamiento en paralelo (1), tan simple desde el punto de vista de la técnica compositiva. Aparece aquí, en (2), un acorde de cuarta y sexta como bordadura, cosa que ya encontramos en Josquin como signo cadencial, pero que tiene ahora el doble de duración y, por tanto, una importancia bastante mayor.

(La notación engaña: la disonancia $d \mid d$ es igual de larga que la es-crita $d \circ d$ en Josquin, y dado que las negras asumen en la nueva notación el papel de las antiguas blancas, la disonancia tiene ahora una duración de cuatro tiempos, y ya no de sólo dos. El Palestrina sacro tampoco se hubiera atrevido a esto.) La ampliación del espa-

cio tonal en el rápido cambio de acordes la menor, Mi mayor, La mayor, Mi mayor, la menor (3), sobrepasa el marco que respetan sus motetes y misas. Damos también, en último término (4), la alegre primera frase de cuatro compases de un madrigal. (Los números de los ejemplos son los de la página de la edición completa.)

90

98

149

4.

5. gra - ti - ac et ve - ni - ta - tis, et ve - ni - ta - tis.

casi en un doble coro con dos mitades de coro ocupadas del mismo modo, sobre la misma secuencia de dos acordes. La última vez aún se condensa la distancia entre entradas. En el motete sobre el comienzo del Evangelio de san Juan que acabamos de citar hallamos una impresionante exégesis bíblica. Se habla de Juan el Bautista, que «daba testimonio de la Luz para que, por él, todos creyesen en ella. Él mismo no era la Luz, sino que daba testimonio de la Luz. De la verdadera Luz, que ilumina a todos los hombres que vienen a este mundo. Él estaba en el mundo...». La ruptura de Josquin en las últimas palabras separa claramente la realidad de la luz llegada a este mundo de la referencia preparatoria a la Luz: Juan, el hombre, y Cristo, el Hijo de Dios. Antes del alumbramiento de la Luz, las mismas tres notas se repiten periódicamente siete veces (en las otras voces se dan los correspondientes diseños repetitivos), con una formulación rítmica reiteradamente nueva y manteniendo viva de este modo la tensión de la espera. Vemos aquí la voz de soprano (7).

Y, con todo, en la música profana otros compositores de la época van aún más allá en lo que se refiere a la ampliación del ámbito acórdico; los hay, asimismo, que se permiten renunciar por una vez a la imitación al viejo estilo, mientras el Palestrina sacro continúa con ella (véase el último ejemplo); no hay en Palestrina repeticiones de grupos de compases, ni tampoco divisiones periódicas. El madrigal que comienza con nuestro último ejemplo presenta los grupos de compases 7 + 5 + 4.

El estilo homogéneo de Josquin no se consigue porque la música profana haya sido compuesta casi de forma sacra. Su lenguaje está concebido de modo más amplio que el rígidamente reglado del Palestrina sacro. Josquin aprovecha todas las posibilidades expresivas tanto en el ámbito de lo sacro como en el de lo profano, posibilidades que desarrolló plenamente. (Dicho sea de paso, por derivación del modo en que suena lo «sacro» en Palestrina, se olvida con facilidad que también el coral gregoriano celebra sus repeticiones. Véase tan sólo la melodía que hemos citado en la página 188.)

El motete de Josquin *In principio erat verbum* concluye con una cadencia repetida, sobre las palabras «lleno de gracia y verdad» (5). Su único motete a ocho voces, *Tulerunt Dominum meum* (Se han llevado a mi Señor) finaliza, tras «Os precederá en el camino a Galilea, y allí podréis verte», con un extenso «Alleluja» de solemnidad y pompa barrocas; un pasaje que desearía uno atribuir a Giovanni Gabrieli, que vivió cien años más tarde, o incluso a Haendel, doscientos años después (6). Siete veces suena el «Alleluja», dividido

6.

5. gra - ti - ac et ve - ni - ta - tis, et ve - ni - ta - tis.

7.

sed ut te - sti - mo - ni - um per - hi - be - ret de
 lu - mi - ne. E - rat Lux ve - ra, quae il - lu - mi -
 nat o - mnem ho - mi - nem ve - ni - en - tem in hunc
 mun - dum. In mun - do e - rat,

del «Gloria» está planteada como gran elevación hacia un clímax poco antes del final. Es una composición dinámica, sin ajuste armonizado de tensión y relajación (9). La elevación se desarrolla en dos oleadas. Partiendo del ámbito de la quinta grave *do'-sol'* se añade primero, para abandonarla después, sólo *la'*. En la segunda acometida se produce entonces un ascenso nota a nota, se conquista por completo un amplio espacio de quinta (*la'-mi'*) y se eleva el canto a una gran pasión, allí donde se alcanzan las notas culminantes. Obsérvese que, hasta poco antes del final, todas las frases acaban en *mi*; también la nota final de la sección es la tercera menor sobre *mi*. Naturalmente, a la idea de repetir notas finales tan ostensibles sólo puede llegar un compositor en el que también las repeticiones de grupos de compases y de motivos tengan un papel de importancia. Cada coral o palabra bíblica había de percibirse con idéntica atención y devoción. En la mayor parte de los compositores se piensa al texto sacro un tratamiento de los recursos compositivos armónicamente equilibrado. Justo lo contrario de lo que necesitará la más tardía ópera. Tensión, agitación, pasión, se van incrementando hasta descargarse de un modo explosivo. El *In mundo erat* de Josquin trajo consigo una explosión repentina (la tensión creció por que con anterioridad no pasaba nada). He aquí una evolución melódica hacia un clímax. Aún no existía la ópera; hubiera tenido en Josquin su primer gran compositor.

8.

9.

Sol
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

La misa de Josquin *Malheur me bat* es una obra excitante. Se dan en ella repeticiones motivicas, *ostinati* y secuencias en mayor cantidad y amplitud que en sus otras obras, de tal modo que consideré aconsejable no tratar esa música en el capítulo sobre Josquin, con objeto de ofrecerla como modelo para los propios ejercicios de composición. Pero tenemos que conocerla. La melodía profana que se utiliza como material melódico central —es obvio que el primer «Kyrie» lleva su inicio— comienza ya con una secuencia triple. Algo semejante podría ocultarse en un contrapunto que enfrente formas melódicas distintas en cada ocasión. Pero Josquin acepta esta forma melódica, y la confirma, mientras concibe para el contralto un diseño *ostinato* que va a introducir tres veces (8). La parte «Qui tollis»

Sol

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Sol

no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

La Si Do

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, Al - tis - si - mus, Je - su Chri - stus.

Do Re

Cum san - cto Spi - ri - tu, in - glo - ri - a De - i Pa - tris, Mi Mi

A - - - - - men.

denso juego de intercambios entre dos motivos, siempre sobre grados distintos. En los veinte compases que damos aquí no queda espacio para la más mínima nota ajena a un motivo. Y, sin embargo, toda la pieza, muy rica en silencios, es un canon al inusual intervalo de segunda —algo que casi no se espera en una sección tan fragmentaria— tratado estrictamente hasta su última nota (10). No se produce ni siquiera la liberación de las notas últimas con el fin de elaborar una cláusula conclusiva. Así pues, la sección finaliza sin previo proceso de ralentización, bruscamente, sobre el intervalo de tercera menor (11). Sólo en Bach (y de nuevo, más tarde, sólo en la música del siglo XX) se da una música restringida a un material motivico estrechamente limitado, con consecuencias similares. Y Bach nunca arriesga secuencias tan alargadas. No más de tres veces: esta es la norma en él. Su sentido de la discreción sólo raramente consiente una cuarta vez. Josquin utiliza el primer motivo de nuestro ejemplo seis veces en cada voz. (También esta sección presenta un texto incompleto en las ediciones antiguas. En el citado fragmento tiene que cantarse *Qui tollis peccata mundi.*)

10.

qui tol - lis

qui tol - lis

La citada voz soprano de la composición a cuatro voces no contiene el texto completo. El fragmento que hay poco antes del final está sin texto en la edición original, como sucede frecuentemente en obras de esta época.

La sección más sorprendente de la misa en el segundo «Agnus Dei», un dúo para contralto y tenor. Una y otra vez, se produce un

11.

(miserere)

no - bis.

no - bis.

Bach, Haendel, Vivaldi, Telemann: resulta muy instructivo preguntar también a los cuatro grandes compositores de la última generación de la música barroca sobre su *disposición hacia efectos llanativos*. ¿Quiénes de ellos se atreven con la insistencia y sencillez de las repeticiones literales? ¿Y quiénes con el elemental despliegue, «carente de arte», de grandes zonas de acordes? La última sección de una *Musique de Table* de gran trazado de Telemann, de 1733, un «Furioso» (!) para dos oboes y cuerda, es iniciada por los violines con el despliegue, a lo largo de siete compases, de la tríada de Sib mayor, sobre un *Sib* tenido del *fondamento*, no representado en nuestro ejemplo (12). Vivaldi llega aún más lejos: en el primer movimiento del *Concerto* «La Primavera», de sus *Cuatro Estaciones*, publicado en 1730, hay tres violines solistas no acompañados que dejan trinar durante 14 compases de «Allegro» un metafórico acorde de tríada de *Mi* mayor («Il canto degl'Ucelli», el canto de los pájaros). El *Messias* de Haendel, entrenado en 1742, deja entrar al Dios trino, «Rey de Gloria», con una solemne cadencia que se canta tres veces sin el menor cambio, e incluso una cuarta vez, atribuida a los violines. «¿Quién es este Rey de Gloria?», pregunta el coro por tres veces, sin cambio alguno (13). El éxito mundial del *Hallelujah* se explica, seguramente, no «sólo por», sino «también por» su arrojo en cuanto a la repetición. Nueve veces en total suena la cadencia TST bajo la tónica del soprano, al final de la pieza: cuatro, en las palabras «for ever and ever», y otras cuatro, más una quinta vez ralentizada, en el *Hallelujah*. Quién haya escuchado una sola vez este impresionante final jamás podrá olvidarlo. Sólo las cadencias

de las sinfonías de Beethoven arriesgan de nuevo fijaciones tan amplias de carácter similar. En Bach no hallamos nada semejante. Bach teme la repetición y prefiere las secuencias, pero tampoco en ellas sobrepasa casi nunca las «tres veces». Aprecia una mayor discreción; nunca deja las bridas del entusiasmo tan libres como Telemann, Vivaldi y Haendel, y mantiene más bien parentesco con Palestrina en el principio básico «como mucho, similar; nunca igual». Véase, si no, en qué pasajes de sus versiones sobre Vivaldi (que, con todo, siguen en gran parte al original) consideraba necesario apartarse del modelo. En el magnífico *Concerto grosso*, op. 3, número 10, para cuatro violines solistas y orquesta de cuerda, los violines no acompañados 1, 2 y 4 tocan un grupo de cinco compases y medio (14) que se repite literalmente, una octava más grave, en el tercer violín y en dos violas.

12.

13.

and the King of glo-ry shall come in! (Streicher) Who

Who is this King of glory? who is this King of glory? who