

PARTITURAS

ANÁLISIS A CARGO DE

JULIET THEOBALD VEGA

Introducción al análisis de partituras

Se han seleccionado diez partituras de las catalogadas en el archivo. Las tres primeras, anónimas, se datan en el XVIII por consideraciones paleográficas y de estilo musical. La cuarta, una salve a cuatro voces de Vicente Palacios (ca. 1777-1836), es prueba fehaciente del italianismo de la época que herederían en Granada otros músicos de su misma escuela. Las restantes composiciones son todas de Antonio Palancar, fallecido el 22 de agosto de 1872; es el autor del que se conserva un mayor número de obras en Santa Isabel la Real

Dado que todas las piezas son vocales y que todas las líneas vocales contienen texto, he considerado conveniente analizar estas obras tanto desde un punto de vista literario como desde el punto de vista musical, relacionando aspectos puramente musicales –como el ritmo, la armonía o la melodía– con la palabra y la métrica. Otros motivos que apoyan mi decisión son que las piezas son pequeñas formas musicales que se originan y estructuran alrededor del texto, en algunos casos de manera muy intrincada, ya que el autor utiliza todos los aspectos de la versificación y la métrica para generar música que los represente.

Cuando el texto es latino y tiene regularidad métrica (en el caso de *O Crux*, en que el autor ha elegido determinados versos para lograr más regularidad), he decidido que, como existe constancia de que tales obras están musicadas por autores castellanos, es correcto tomar la licencia de analizar el texto y en consecuencia la relación texto-música, tratando el verso con las nomenclatura y prácticas de la versificación castellana (y no latina). Apoyando esta licencia, considero correcta tal práctica en el hecho de que los textos latinos más irregulares, tan conocidos y usados en la música eclesial (como la

Salve o el *Gloria*), se pronuncian y tratan con «acento» castellano (tanto en la pronunciación de fonemas equivalentes como en el ritmo silábico con el que una persona de habla castellana lee el latín, aun cuando se intenta o imita la «estandarización italiana» que, además, es posterior).

Gracias a esta técnica he podido llegar a las siguientes conclusiones:

A) En cuanto a las piezas con letra castellana:

- Las piezas con letra castellana que se han compuesto para ocasiones especiales y cuya letra no es conocida, tienen una melodía basada en la métrica de las palabras y una distribución de las voces que facilita la inteligibilidad del texto. Esto sucede particularmente en las piezas de Palancar *No te vayas madre mía* y *Ceñid de blancas flores* y en el anónimo *Altiva la serpiente*.
- La estructura de las canciones que se basan en combinaciones de estrofas o en poemas estróficos, es de secciones bien separadas en que el autor muestra diferentes tratamientos (en diferente compás, tonalidad o fórmula rítmica (ocurre en los tres anónimos y también en las obras de Palancar en castellano).
- Las piezas anónimas del siglo XVIII son probablemente obra del mismo autor, ya que siguen procesos compositivos parecidos, y se basan en textos preexistentes que no son de su autoría (aunque quizá proceden de la misma persona y fueron escritos para la ocasión).

B) En cuanto a las obras con texto latino:

Palancar basa su proceso compositivo en el ritmo y la métrica, aunque también en las unidades gramaticales –en la obra *O Crux*– lo cual sugiere que eligió los versos y conocía su significado. Utiliza diferentes recursos textuales para resaltar las diferentes ideas, característica que aparece también en su misa a dúo.

En las piezas dedicadas a la Virgen utiliza un desarrollo más melódico de las ideas musicales, aunque éstas aún tienen un buen uso del ritmo desde el punto de vista del texto. Los solos de órgano son más extensos, la armonía más compleja y las melodías vocales más líricas, con más notas por sílaba y valores largos que no representan acentuación necesariamente. Al no ser necesario hacer especialmente

inteligible el texto, ya que es conocido en ambos casos (así como en la «Misa»), las voces dialogan más entre ellas, no mantienen la homorritmia ni se mueven de forma paralela siempre, apareciendo otros intervalos armónicos entre ellas, aparte de los movimientos por terceras o sextas.

La *Salve* de Palacios también tiene una estructura organizada en torno al texto, si bien aquí no hay métrica o regularidad rítmica que enfatizar por medio de la música, sino secciones del texto cuya diferente intencionalidad o intensidad dramática se subraya con otros recursos, como la textura, acumulación de valores rítmicos, la dinámica y la armonía.

Análisis de la pieza *Altiua la serpiente*.

Dedicatoria/subtítulo: Villancico dedicado a la Purísima Concepción; tono de do mayor (escrito «Letra o Villancico a la Purísima Concepción por ut»)

Signatura: IS. 718, 719. n° 916

Autor: Anónimo, s.a. [s. XVIII]

Letra: compuesta por una primera parte que constituye un serventesio, y una segunda parte compuesta de tres pareados de arte mayor. El análisis métrico del serventesio es 11A, 12A, 11B, 12A, donde es de destacar que tanto el primer como el cuarto verso tiene prácticamente la misma distribución de acentuaciones en cuanto a sílabas (sílabas métricas en que se tienen en cuenta sinalefas) débiles y fuertes. El análisis métrico de los pareados es 11C (asonante), 12C (asonante), 13B, 11B, 11D, 11D. De nuevo se puede destacar regularidad métrica más allá de la rima: en la distribución de sílabas métricas fuertes y débiles, ya que las segundas partes de cada verso de los tres pareados, son de acentuación trocaica; y en la terminación de los versos, que en su totalidad, tanto en el serventesio como en los pareados, son paroxítonos.

Relación Texto-Ritmo: no existe ninguna relación directa entre la métrica y las estructuras rítmicas, ni ninguna célula melódico-rítmica que represente una palabra, verso o rima concretos. Sin embargo, cada verso está separado del siguiente por un espacio de 1 a tres compases. También, en esta pieza el texto se subraya en el hecho de que generalmente le corresponde una nota o dos a cada sílaba, y en la homogeneidad del ritmo en ambas voces, que siempre ejecutan las mismas figuras rítmicas. La regularidad de la alternancia entre sílabas fuertes y débiles en los pareados se refleja en la sección de 3/8, donde las figuras se simplifican significativamente.

Textura: dos voces en homofonía acompañadas por órgano.

Melodía: de corte armónico y dominada por las notas propias de las funciones armónicas, aunque frecuentemente adornada con notas de paso y bordaduras, casi todas en parte débil. Utilización de melismas para subrayar la última palabra de la primera parte ("prometida"), justo antes del cambio de compás, más otro, en el compás 49, 50 y 51, que resaltan el concepto principal de la obra (la "serpiente").

Armonía: frecuentes pasos de dominante secundaria sobre el primer y segundo grado de Do.

Estructura:

- Altiba la serpiente se miraba
compases 1 a 10
- viendo que al hombre su culpa lo arrastraba,
compases 12 a 16
- pero el Eterno Padre compasibo
compases 18 a 24
- nos dio el remedio que estaba prometido.
compases 25 a 32

- En una virgen pura, limpia y fuerte
compases 37 a 44
- que benciase y pisase la serpiente
compases 45 a 52
- y por abernos dado el fruto prometido
compases 53 a 58
- con limpio corazón y agradecido
compases 62 a 67
- celebremos con gozo y alegría
compases 69 a 76
- la concepción en gracia de María
compases 79 a fin

Peculiaridades: debido a temática, la dedicatoria, la manera en que apareció en su descubrimiento (en una copia unida a la partitura de *Pisada la serpiente*), y por la escritura del acompañamiento, así como el hecho de que las voces están escritas para registro grave, se puede afirmar que probablemente la obra que ocupa este análisis y la mencionada anteriormente, proceden del mismo autor. Otra característica de la obra que justifica la anterior suposición, es el hecho de que ambas son obras bipartitas, sin repeticiones, compuestas cada una a partir de dos estrofas que se tratan separadamente en diferentes estrofas que tienen diferente compás (en número de partes y subdivisión).

Letra de la Divina Comedia

trinitarios

Musical staff with lyrics: *Alaba la Sere... So mi... Alaba la Sere...*

Musical staff with lyrics: *Alaba la Sere... So mi... Alaba la Sere...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

Musical staff with lyrics: *En vna vez qm pu... limpiay juro to...*

ALTIVA LA SERPIENTE

Letra o Villancico a la Purísima Concepción por ut

Tr.: J. Theobald Vega.
Sig.: IS. 718, 719. nº 916

ANÓNIMO [s. XVIII]

1 *Andante*

Voz

Al - ti - va la ser - pien - te se mi - ra - ba, se mi - ra - ba

Voz

Al - ti - va la ser - pien - te se mi - ra - ba, se mi - ra - ba

Organo
cifrado

5 3 6 5b 3 4 7 3 3# 3#

10

vien - do que al hom - bre su cul - pa lo ar - ras - tra - ba.

vien - do que al hom - bre su cul - pa lo ar - ras - tra - ba.

4 3# 6 6 4 6 4 4

17

Pe - ro el E - ter - no Pa - dre com - pa - si - vo

Pe - ro el E - ter - no Pa - dre com - pa - si - vo

4 5b 3 7

nos dio el re-medio que es ta-ba pro-me-ti

nos dio el re-medio que es ta-ba pro-me-ti

7 7 7 7 3# 3#

Quasi allegro

do. En u-na Vir-gen pu-ra,

do. En u-na Vir-gen pu-ra,

5/3 5/3 6/4 2 5/3

lim-pia y fuer-te, lim-pia y fuer-te, que ven-cie-sey pi-sa-se

lim-pia y fuer-te, lim-pia y fuer-te, que ven-cie-sey pi-sa-se

7 3# 5/3# 3# 7 7 6 4

49

la ser-pien te, y por ha-ber-nos da-do el fru-to pro-me-
 la ser-pien te, y por ha-ber-nos da-do el fru-to pro-me-

4 6 7 7 6 6 4 3

58

ti-do, con lim-pio co-ra-zón ya gra-de-ci-do
 ti-do, con lim-pio co-ra-zón ya gra-de-ci-do

6 3# 3# 7 4 3# 4 3# 4 7 4 3# 5 3

68

ce-le-bre-mos, ce-le-bre-mos con go
 ce-le-bre-mos con go

7 4 3# 4 7 4 3# 5 3

74

zo ya - le-grí - a, ya - le grí-a la

zo ya - le-grí - a, ya - le grí-a la

5 5
3 3

80

con-cep ción en gra-cia de Ma-rí a, la con-cep ción en

con-cep ción en gra-cia de Ma-rí a, la con-cep ción en

7 3# 5/3 6 4 6 4 3

89

gra-cia de Ma-rí-a, de Ma-rí-a, de Ma-rí a, Ma-rí a.

gra-cia de Ma-rí-a, de Ma-rí-a, de Ma-rí a, Ma-rí a.

5b/3 3 7 7 7 3 3

Análisis de la pieza *Pisada la serpiente*.

Dedicatoria/subtítulo: Aria dedicada a la Purísima en sol mayor (escrito «Aria de la Purísima a solo por Sol»).

Signatura: IS. 718, 719. nº 1060

Autor: Anónimo, s.a. [s. XVIII]

Letra: dos estrofas que constituyen dos sextillas heptasílabas enlazadas por rima consonante en sus versos sextos. El análisis métrico es -7, a7, a7, b7, b7, c7 (primera sextilla) y -7, d7, d7, e7, e7, c7 (segunda sextilla). Es de particular interés cómo la métrica de la primera sextilla es especialmente regular, con exactamente la misma distribución de acentos orales (sílabas o sinalefas en este orden siempre: débil-fuerte-débil-débil-débil-fuerte-débil) en cada verso, ordenación que por supuesto, y para unir ambas sextillas por medio de sus últimos versos, se repite en la segunda estrofa.

- Pisada la serpiente
del pie de una doncella
rebuelbe y atropella
la corte celestial,
queriendo su sitial
poner junto al de Dios.
- Esta Niña es misterio
que ninguno percibe,
ni el ángel lo concibe
Solo Gabriel lo sabe
y la saluda ¡Ave!
mandado del Señor.

Relación texto-estructura: a pesar de la simetría y el paralelismo métrico de ambas sextillas y de su «unión» a través de la rima de sus versos sextos, el autor trata cada una por separado. En la primera parte de la canción, que se corresponde con la música compuesta para la primera sextilla, la tonalidad es Sol Mayor, se repiten versos y secciones de versos de manera no sistemática, su regularidad métrica no se refleja en el desarrollo de ningún patrón rítmico concreto, y se emplea el compás de compasillo. En la segunda parte, se modula a Do Mayor (sin que haya ninguna indicación de repetir la primera sección, lo cual daría un mayor sentido de estructura y de cierre al cambiar simétricamente de nuevo hacia Sol), las repeticiones de los versos son más regulares (en general cada verso desarrollado dos veces) y el tratamiento es en tres por ocho, lo cual supone un cambio tanto de partes de compás como de subdivisión.

Textura: voz con acompañamiento de órgano, el cual no realiza ningún solo más que por cuatro compases, dos al principio de la segunda sección, para establecer el cambio de compás. Otros dos al final de la segunda sección, para dar más sensación conclusiva a la cadencia final. El acompañamiento completa y contrasta con la melodía, siendo el bajo más sencillo y estático cuando la melodía tiene más saltos interválicos o mayor acumulación de figuras rítmicas por compás, o rellenando silencios con adornos rítmicos en el bajo que repiten la misma función armónica.

Melodía: de nuevo una melodía que se basa en movimientos de grados conjuntos y terceras ya que se cimenta en la armonía, con frecuentes adornos que constituyen notas de paso y apoyaturas, las segundas marcadas con arcos de expresión. De destacar, la presencia de dos melismas, el primero particularmente largo (duración de más de 6 compases, hacia al final de la primera sección de la pieza, compases 47 a 55), enfatizando la palabra «celestial». Acompañando a este pasaje, nos encontramos con un pedal de dominante en el bajo. El segundo enfatiza la última palabra de la pieza «Señor», compases 104 a 106, al final de la canción.

Peculiaridades: el tratamiento del texto en la partitura hace pensar que de nuevo, es decir, como en la anterior partitura anónima, estamos ante un músico que ha compuesto una pieza para un texto preexistente, probablemente no de su autoría, aunque quizá escrito por la misma persona que compusiera la letra de la anterior «Ya Ysabel admirable» (basándose en el estilo popular, el vocabulario, en que los versos suelen ser heptasílabos y en que en ambas piezas, una proporción rimas consonantes están basadas en la repetición de la misma forma verbal de distintos verbos de la misma conjugación, o en participios concordantes).

PISADA LA SERPIENTE

Tr.: J. Theobald Vega.
Sig.: IS. 718, 719. n° 1060

Area de la Purísima a solo por Sol

ANÓNIMO [s. XVIII]

1 *Allegro moderato*

Voz

Organo
cifrado

Pi-sa-da la ser-pien-te del pie deu-na don ce-lla, pi

6

sa-da la ser-pien - te del pie deu-na don ce-lla, del pie, del pie, del

7 7 6

12

pie deu-na don-ce-lla, re-vuel-ve ya-tro pe-lla la cor-te ce-les

7 3_6_3_6_ 3_6_6_4_ 3_6_3_6_

17

tial, la cor-te ce-les tial, re-vuel-ve ya-tro

3_6 5_3 6 3# 5_3 6#_4

21

pe - lla la cor - te ce - les - tial, que rien - do su si

3_ 6 3_ 6#_ 4 3_ 3 6#_ 4 3#

25

tial po - ner jun - toal de Dios. Pi sa - da la ser

6_ 3_ 6_ 3#_

29

pien - te del pie deu - na don - ce - lla, re - vuel - ve ya - tro

6_ 4_ 5_ 3#_

33

pe - lla la cor - te ce - les - tial, que rien - do su si

6_ 3_

37

tial po-ner jun-toal de Dios. Pi

5/3 3 5/3# 5/3#

41

sa-da la ser-pien-te del pie-deu-na don-ce-lla, re

7 7

45

vuel-ve ya-tro-pe-lla la cor-te ce-les-tial

5/3 3# 3# 4 3 4

49

3 4 3 4 3 4

52

que

55

rien - do su si - tial po-ner jun - toal de Dios, po ner jun - toal de

60

Dios. Es-ta Ni - ñaes mis- te - rio,

68

es-ta Ni-ñaes mis- te - rio que nin- gu-no per- ci

76

be, que nin-gu-no per-ci-be, niel án-gel lo con-ci-be,

3 3 5 3# 3 6 3 3# 5 3#

85

niel án-gel lo con-ci-be, só-lo Ga-briel lo

3 5 3

93

sa-be y la sa-lu-da "A-ve" man-da-do del Se-ñor,

7 7 7 6 3 3# 5 3

103

de el Se-ñor, de el Se-ñor

4 6 6 4

Análisis de la pieza *Ya Isabel admirable*.

Dedicatoria/subtítulo: Recitado y aria a solo.

Signatura: IS. 112, 813, nº 1131

Autor: Anónimo [s.a. XVIII]

Letra: El recitado se compone de tres seguidillas (ninguna de ellas estrictamente una seguidilla, si no por número de versos, por número de sílabas por verso), cuyo análisis métrico es -7, 5a, -7, 4a para la primera; -7, 4b, -7, 4b para la segunda; -7, 4c, -7, 4c, -7, -4 para la tercera.

El aria está compuesta de una octavilla italiana de versos heptasílabos, cuyo análisis métrico es -7, a7, a7, b7 oxítono, -7, c7, c7, b7 oxítono (siendo el resto de los versos paroxítonos).

Relación Ritmo-Texto: En el recitado, todos los versos pares se corresponden con la célula rítmica negra (o corchea) con puntillo más dos corcheas (o semicorchea y dos corcheas). De hecho, en este recitativo medido, cada verso o par de versos está separado por silencios, que suelen corresponder con la intervención del acompañamiento obligado, el cual alterna estrictamente con las intervenciones del solo vocal, nunca sucediendo a la vez.

El hecho de que la regularidad del texto en la parte del aria no se refleje en la música, la cual utiliza los versos sin respetar el orden dictado por la estructura poética, repitiendo de manera no simétrica los versos de la primera y segunda redondilla de la octavilla, sugiere que el autor escribió la música por encargo, para el texto, siendo éste preexistente y fuente de inspiración por su contenido semántico más que por su forma.

Estructura:

- introducción de órgano
compases 1 a 7, Fa Mayor
- recitativo
compases 8 a 23, movimientos armónicos I, I con séptima, IV, II dominante secundaria, V, VI dominante secundaria, II dominante secundaria, I con séptima, V, I
- introducción al órgano del aria
compases 24 a 30
- Gozosos celebremos
con cantos de alegría
compases 31 a 46
- y en tan dichoso día

sólo reine el placer.
compases 47 a 68

- El corazón sensible
herido de ternura
compases 69 a 75

- a su placer procura
el llanto contener
compases 76 a 83

- El corazón sensible
herido de ternura
compases 84 a 93

- a su placer procura
el llanto contener
compases 94 a fin

Textura: alternancia de solo vocal-respuestas de órgano solo en el recitativo, voz acompañada en el aria. El acompañamiento rellena la armonía y el ritmo, a veces reproduciendo exactamente la melodía de la voz en la mano derecha (compases 47 y 49), a veces usando las mismas notas pero invirtiendo los intervalos melódicos (compases 35 y 55), otras completándola con terceras o notas propias de la función armónica que ocurra en el compás (compás 53).

Tonalidad y Modulaciones: Pieza en Fa Mayor con sección en Do Mayor (modulación al tono de la dominante a través de dominante secundaria II*-V en la sección central del aria, compases 50 a 72). A destacar los compases donde aparecen repetidamente acordes con do sostenido: 81, 91, 93, 95 y 100. Existe cierta ambigüedad y no queda claro si se trata de acordes de La Mayor tratados como dominante secundaria, o de tónica con quinta aumentada y séptima mayor. Existe un juego entre Re menor y Fa Mayor, una especie de mezcla de funciones en un pasaje inestable que resulta polimodal, jugando con los modos relativos. De forma que cuando se acerca al Re para establecerlo como nueva tónica con el salto de semitono do sostenido-re, se va al la y de ahí vuelve al IV de Fa Mayor.

En la segunda vez que aparece esta secuencia de funciones, el autor deja incluso más abierta la ambigüedad de las funciones con un acorde de dos notas en el acompañamiento. La voz no ayuda a resolver de qué se trata en el compás 94, ya que con esas notas de valores iguales, no resulta claro qué es bordadura, qué es apoyatura, ni si sigue en Fa Mayor y va a I en posición fundamental, o si está en Re menor, con un séptima en la voz solista y la fundamental del acorde sobreentendida. Sin embargo, todas esta secuencia, jugando con el do sostenido para hacer una nota de adorno «comprometida» que mantiene la tensión, concluye en una secuencia de dos cadencias al final, de organización más estándar y predecible:

I/III-IV-V-I y repite IV-I en 64-V-I

Peculiaridades: la relativa rigidez del recitativo, no sólo medido sino con mayor repetición de estructuras y consistencia en una formulación derivada del texto, mientras que en otros géneros, los recitativos son textos en prosa que dan lugar a una música de métrica más libre.

Aria a solo

¡Ay! sa bel . do mi ra ble has con se qui do el
 pre mio tuy vir tu des me ac ti bo y pues a las bon da des de un di que sus to
 de ves el bien qe go zas ya sin sus to con pa de ce a no so tros qe du ma ma
 yen el mar de y te mū do nau fra pa moy cer ca dos de pe li gros y de ma les
 Go zo sos ce - - le bre moy con can toy dea - - le
 qui a con can toy dea le qui a con can toy dea le qui a go zo sos ce le bre moy con
 can toy dea le qui a con can toy con can toy con can toy dea - le qui a yen tan di cho so
 di - - a so lo rey nee pla cer yen tan di cho so di a so lo rey nee pla cer so
 lo rey ne rey nee pla cer go zo sos ce le bre - - - moy con can toy dea le
 qui a yen tan di cho so di - - a so lo rey nee pla cer el pla cer

YA ISABEL ADMIRABLE

RECITADO Y ARIA A SOLO

Tr.: J. Theobald Vega.
Sig.: IS. 112, 813, nº 1131

ANÓNIMO [s. XVIII]

1

Voz

Organo obligado

7

Ya - sa - bel ad - mi - ra - ble has con - se - gui - do el pre - mio a tus vir -

11

tu - des me - re - ci - do; y pues a las bon - da - des de un Dios jus - to

15

de - bes el bien que go - zas ya sin sus - to, com - pa - de - ce a no - so - tros que cla -

19

ma-mos y en el mar de es - te mun-do nau - fra - ga-mos, cer-ca-dos de pe

22

li-gros y de ma-lés.

26

29

Go - zo - sos ce - le - bre - mos con

33

can - tos dea - le gri - a, con can - tos dea - le

36

gri - a, con can - tos dea - le gri - a, go

39

zo - sos ce - le bre - mos con can - tos dea - le

42

gri - a con can - tos, con can - tos con can - tos dea - le

46

gri - a yen tan di - cho - so di - a só lo rei - neel pla

50

cer yen tan di - cho - so di - a só lo rei - neel pla cer, so

55

lo rei - ne, rei - neel pla cer. Go zo - sos ce - le

59

bre mos con can - tos dea - le

62

gri a yen tan di-cho-so dí - a so

66

lo rei-neel pla - cer, el pla - cer. El co - ra - zón sen

70

si - ble, he ri - do de ter - nu - ra, he

73

ri - do de ter - nu - ra a su pla - cer pro - cu - ra, a

78

su pla-cer pro cu - ra el llan-to, el llan-to con - te

83

ner. El co - ra - zón sen si ble, he

87

ri - do de ter nu ra, a su pla-cer pro

91

cu - ra el llan - to con - te ner, a su pla - cer pro

95

cu ra el llan - to con - te - ner, a

99

su pla - cer pro - cu - ra el llan - to con - te

103

ner, el llan - to con - te ner.