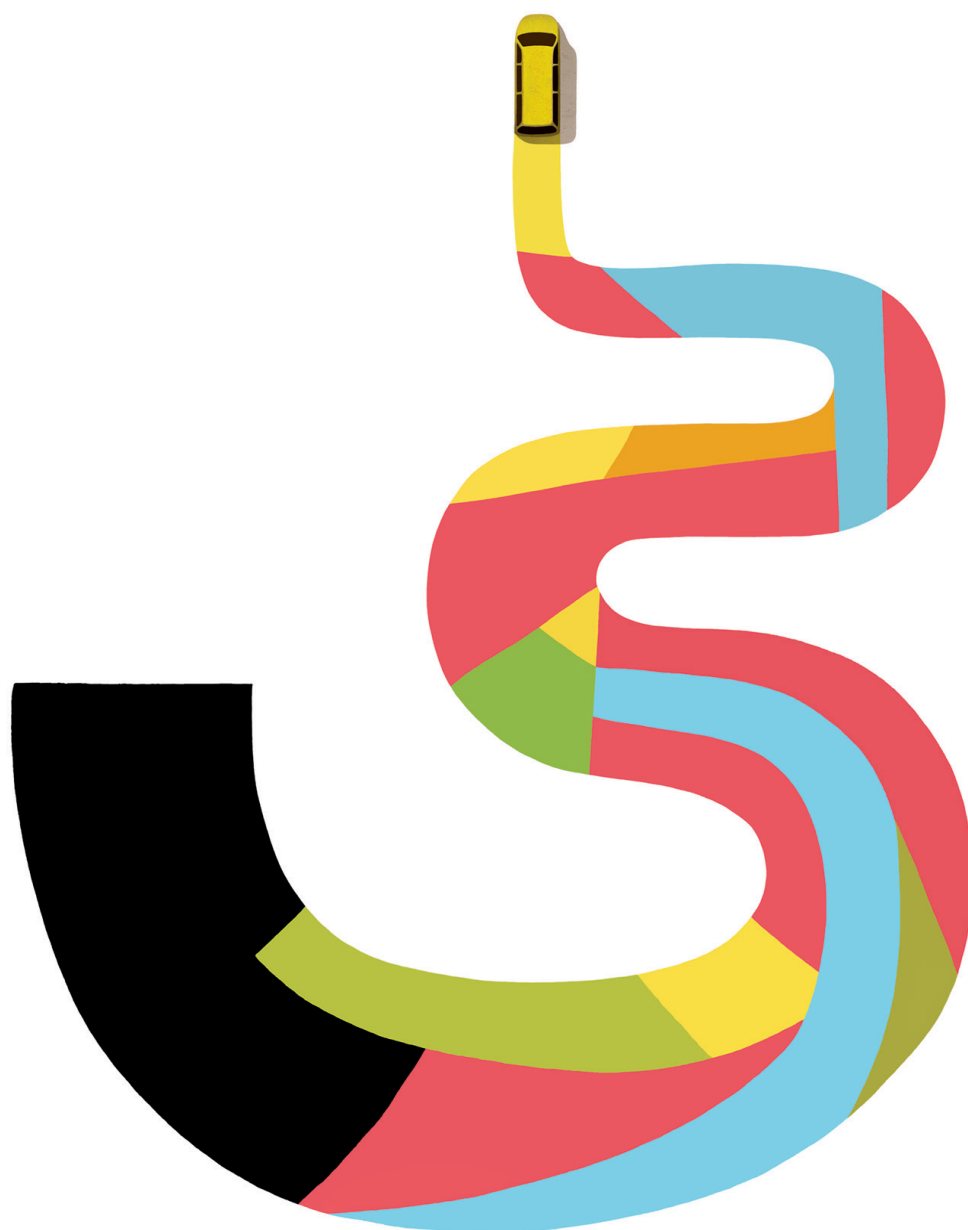


Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ
Ascensión MAZUELA-ANGUITA
Juan José PASTOR-COMÍN
(eds.)



Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2022

Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ
Ascensión MAZUELA-ÁNGUITA
Juan José PASTOR-COMÍN
(eds.)



Sociedad Española de Musicología

Madrid, 2022

EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel.: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2022

Sección I: Ediciones digitales, n.º 4

© de los textos: sus autores

© coordinación y edición: Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín

© asistencia editorial: Pablo Infante-Amate

I.S.B.N.: 978-84-86878-95-5

Depósito legal: M-27203-2022

Maquetación: Imprenta Taravilla, S.L. (Madrid)

Motivo de cubierta: Forma D.G. (Oviedo)

La Sociedad Española de Musicología desea expresar su agradecimiento a las siguientes instituciones por su contribución al desarrollo de este proyecto: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Jaén, Ayuntamiento de Úbeda, Ayuntamiento de Baeza y Diputación Provincial de Jaén.

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».

Ana CALONGE CONDE: Erotismo, identidad y exotismo: tópicos de danza en un título de género chico.....	1105
Sara RAMOS CONTIOSO: La reiteración estructural en la música: la pervivencia de la chacona como modelo creativo en la segunda mitad del siglo XX	1125
Carlos VILLAR-TABOADA: Tópicos vanguardistas en la música de Claudio Prieto durante los primeros años setenta	1149
Ernesto DONOSO COLLADO: «Acústicas virtuales» en Marc-André Dalbavie: hacia una conquista <i>poiética</i> del espacio	1175
Pablo VEGAS FERNÁNDEZ: Acercamiento a la inclusión del concepto de materialidad en el análisis musical: estudio del primer movimiento de la <i>Sonata de fuego</i> de Tomás Marco	1191
Fernando RAÑA BARREIRO: Aproximación al repertorio flautístico de Salvador Brotons. Análisis estilístico de la <i>Sonata n.º 1, op. 21</i> y <i>Capriccio Brillante, op. 5</i>	1211
Valentín BENAVIDES GARCÍA: El lamento como <i>pathosformel</i> superviviente en <i>Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem</i> (2001) de José María Sánchez-Verdú.....	1229
Mikel DÍAZ-EMPARANZA: Ludonarrativas musicales: perspectivas de análisis sobre tópicos y tropos en los videojuegos	1249

BLOQUE VII

ITINERARIOS CRUZADOS: BIOGRAFÍAS, HISTORIOGRAFÍA Y CRÍTICA

Soterraña AGUIRRE RINCÓN: En busca de <i>auctoritas</i> : transferencias entre autor, mecenas y lector(a) en <i>Silva de sirenas</i>	1265
Juan José PASTOR-COMÍN: Identidad y fuentes musicales de un polígrafo desconocido: Juan Salvador de Arellano.....	1289
Andrés DÍAZ PAZOS: Sobre la identidad del organista Fray Bartolomé de Olagüe	1311
Minerva MARTÍNEZ MORÁN: Convergencias sociales y culturales en los cafés del León decimonónico: música y ocio en una capital de la periferia peninsular	1329
Nuria BLANCO ÁLVAREZ: El legado de Manuel Fernández Caballero.....	1355
María Jesús VIRUEL ARBÁIZAR: Rafael Salguero Rodríguez (1870-1925), más allá del magisterio de capilla de la Catedral de Granada: una recreación del personaje mediante la crítica mirada de la prensa	1371
Leslie FREITAS DE TORRES: Un breve acercamiento al legado musical de Luis Taibo García (1877-1945).....	1391
José Pascual HERNÁNDEZ FARINÓS: Manuel Palau en París: una experiencia artística y de aprendizaje en los años veinte y treinta	1411

EL LAMENTO COMO *PATHOSFORMEL* SUPERVIVIENTE EN *DÉPLORATION SUR LA MORT DE JOHANNES OCKEGHEM* (2001) DE JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ

Valentín BENAVIDES GARCÍA
Universidad de Valladolid
ORCID iD: 0000-0001-9302-8544

RESUMEN: *La música del compositor español José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) se caracteriza por la gran variedad de referencias culturales de diversa procedencia que contiene. Entre ellas, la música del pasado se erige como uno de los elementos más destacados. En efecto, dentro del catálogo del autor existen numerosas composiciones conectadas con obras de grandes músicos de otras épocas. Uno de los ejemplos más claros es *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2001), una pieza para coro, viola, violonchelo y trombón, que establece un diálogo intertextual con la obra homónima de Josquin des Prez (también conocida como *Nymphes des bois*), quizás el lamento más célebre de su tiempo. La composición de Sánchez-Verdú contiene diferentes materiales musicales asociados a dos tipos de gestualidad melódica que comparten un mismo objetivo expresivo: transmitir una emoción de tristeza. Por un lado, presenta motivos musicales con una gestualidad descendente ligada a una reacción corporal espontánea de abatimiento; por otro, incluye elementos ascendentes conectados con una gestualidad expresiva más exagerada que responde a la voluntad de proclamar y difundir dicha tristeza. Tales gestos pueden considerarse como auténticas *Pathosformeln* (fórmulas afectivas) –siguiendo la terminología del historiador del arte Aby Warburg– que han pervivido en la cultura musical occidental durante siglos. *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú es una muestra de supervivencia de esas *Pathosformeln* de tristeza en el presente y, en última instancia, una prueba de supervivencia emocional y cultural. Este capítulo muestra cómo Sánchez-Verdú crea su propio lamento a partir de algunos materiales musicales prestados y otros propios que se ajustan a dichas fórmulas afectivas.*

PALABRAS CLAVE: lamento, *Pathosformel*, música contemporánea, análisis musical, supervivencia cultural.

THE LAMENT AS A SURVIVING *PATHOSFORMEL* IN JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ'S *DÉPLORATION SUR LA MORT DE JOHANNES OCKEGHEM* (2001)

ABSTRACT: The music of the Spanish composer José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) is characterized by the great variety of cultural references that contains, including the music of the past as one of its most remarkable elements. Indeed, within the author's catalog there are numerous compositions connected with works by great musicians of previous eras. One of the clearest examples is *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2001), a piece for choir, viola, cello, and trombone that establishes an intertextual dialogue with the work of the same name by Josquin des Prez (also known as *Nymphes des bois*), likely the most famous lament of his time. Sánchez-Verdú's

composition contains some different musical materials associated with two types of melodic gestures that share the same expressive objective: to convey an emotion of sadness. On the one hand, it presents some descending motifs linked to a natural effect of grief; on the other, it includes some ascending elements connected with a more excessive gesture in order to proclaim and spread that sadness. Such gestures can be regarded as authentic *Pathosformeln* (affective formulas)—following the terminology of the art historian Aby Warburg—that have survived in Western musical culture for centuries. Sánchez-Verdú's *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* is an example of the survival of those *Pathosformeln* of sadness at the present time and a proof of emotional and cultural survival. This chapter reveals how Sánchez-Verdú creates his own lament from some borrowed musical materials and others of his own that follow these affective formulas.

KEYWORDS: lament, *Pathosformel*, contemporary music, musical analysis, cultural survival.

INTRODUCCIÓN

La música del compositor español contemporáneo José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) se caracteriza por la enorme riqueza de referencias culturales que contiene. Sus obras están tejidas intertextualmente a partir de elementos procedentes de la literatura, la arquitectura o las artes plásticas. Así, sus composiciones podrían describirse como palimpsestos sonoros fruto de un proceso creativo en el que confluyen elementos culturales y estéticos de muy diversa procedencia¹. Dentro de esa concepción artística intertextual, uno de los aspectos más atractivos de la música de Sánchez-Verdú es el diálogo que establece con el pasado². En su amplio catálogo hay numerosos ejemplos donde el compositor se nutre de materiales musicales del pasado. Pero este diálogo no se limita al mero préstamo de esos materiales, sino que logra extraer de ellos la sustancia emocional que les caracteriza. El propio compositor se refiere a algunas de sus obras como el resultado de establecer «diálogos constructivos entre el hoy y el ayer», donde la clave reside en «tomar la esencia de esas formas de emoción ante materiales musicales»³. Así, Sánchez-Verdú reformula de acuerdo con la estética propia de su tiempo algunos tópicos musicales que han transitado a lo largo de la historia como dispositivos eficaces para transmitir determinadas emociones.

En efecto, en la música de Sánchez-Verdú sobreviven determinados gestos musicales que encierran una impronta emocional particular. Dichos gestos pueden verse como auténticas *Pathosformeln* (fórmulas afectivas) —siguiendo la terminología del historiador alemán Aby Warburg— que han pervivido en la cultura musical occidental durante siglos. Un buen ejemplo de supervivencia emocional en la música de Sánchez-Verdú es su obra *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2001) para coro, viola, violonchelo y trombón, donde se establece un diálogo intertextual con la obra homónima de Josquin des Prez (ca. 1450-1521), también conocida como *Nymphes des bois*. Ambas piezas comparten un evidente *pathos* de tristeza, materializado mediante recursos musicales

¹ ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. «La creación musical como palimpsesto estético: poética y proceso compositivo en la obra de José María Sánchez-Verdú». *Revista de Musicología*, 33, 1-2 (2010), pp. 195-208.

² BENAVIDES GARCÍA, Valentín. *La huella del pasado en la música de José María Sánchez-Verdú*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2020.

³ IRIZO, Camilo. «Entrevista a José María Sánchez-Verdú». *Espacio Sonoro*, 2 (3 de julio de 2004), p. 2, <<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2004/07/03/entrevista-a-jose-maria-sanchez-verdu/>> [consulta 25-02-2022].

históricamente ligados con un estado de aflicción, como el tópico de lamento con su característica gestualidad melódica descendente que invita al llanto.

Sánchez-Verdú se inspira también en una práctica de canto medieval, el *quintizans*, para construir líneas melódicas a modo de discanto que se caracterizan por su súbito ascenso inicial, semejante al tópico de llamada, y que funcionan como un gesto vehemente de proclamación. El tópico de lamento y el tópico de llamada presentan un tipo de gestualidad melódica –descendente y ascendente, respectivamente– que puede parecer contradictoria en su objetivo de expresar la tristeza, pero en realidad resultan eficazmente complementarios: el primero representa un tipo de gestualidad más natural y acorde con la reacción del cuerpo humano en un estado anímico de tristeza; el segundo alude a una manera de expresar el dolor más teatral y extrovertida.

Este capítulo trata de desvelar los materiales musicales tomados del pasado que funcionan como auténticas *Pathosformeln* de tristeza en *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú. El principal objetivo es mostrar de qué manera conviven y se entretajan en el discurso musical para producir el efecto emocional deseado, y cómo Sánchez-Verdú reelabora y reformula dichos materiales bajo un prisma estético acorde con la contemporaneidad.

1. EMOCIÓN Y SUPERVIVENCIA EN EL ARTE: EL CONCEPTO DE *PATHOSFORMEL*

Para abordar el análisis de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú desde una perspectiva no solo musical, sino emocional, voy a usar algunos de los conceptos fundamentales en la teoría del arte de Aby Warburg (1866-1929) a través de la lectura que de ella hace el historiador y ensayista George Didi-Huberman⁴. Hay dos nociones esenciales en la teoría de Warburg para entender cómo funciona la transmisión emocional en las obras de arte y cómo esta transmisión ha perdurado en el tiempo a través de determinadas fórmulas expresivas. La primera de ellas es la noción de *Nachleben*, que puede traducirse como «supervivencia». Este concepto se refiere a cualquier elemento cultural que transita por diferentes épocas de forma discontinua: surge en un momento de la historia, luego desaparece y más adelante reaparece. Para Warburg, de alguna manera el *Nachleben* contiene la energía de un tiempo pasado manifestada en un nuevo tiempo. Así, cuando Warburg estudió el arte del Renacimiento, detectó diversos elementos supervivientes de la Antigüedad clásica. Por ejemplo, descubrió que los movimientos ondulantes del cabello y los ropajes de Venus en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli estaban ya presentes en el arte clásico. Warburg concluyó que esas imágenes ondulantes presentes en las obras renacentistas no eran una simple imitación de la Antigüedad, sino la transmisión de una energía, la expresión misma del movimiento⁵. Este tipo de supervivencias en el arte han llegado incluso hasta nuestros días. Así, el *Nachleben* warburgiano es una reminiscencia del pasado, un síntoma de algo que parecía extinto pero que aún perdura en nuestra cultura. Con esta perspectiva, es posible considerar las huellas del pasado en una obra contemporánea como supervivencias mismas del tiempo del que provienen;

⁴ DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009.

⁵ WARBURG, Aby. «El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano». *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza, 2005, pp. 73-121: 87.

son una parte de una cultura anterior que ha sobrevivido hasta el presente y que se manifiesta en medio de una cultura nueva.

La segunda noción clave en la teoría de Warburg es la *Pathosformel*, que suele traducirse como «fórmula de *pathos*» o «fórmula afectiva»⁶. Una *Pathosformel* es la fórmula que ha encontrado una cultura en un determinado tiempo para plasmar una emoción en el objeto artístico. El hallazgo de las *Pathosformeln* reside en su intento por traducir lo emocional a lo material de una obra artística. Esta traducción es posible a partir de la observación de cómo un estado mental se manifiesta físicamente en el cuerpo humano. El mecanismo es relativamente sencillo: si una emoción dada suele producir una cierta reacción corporal, cabe suponer que la plasmación gráfica de esa expresión del cuerpo puede desencadenar la misma emoción que la originó.

Warburg detectó la supervivencia de la Antigüedad a través de una serie de *Pathosformeln* presentes en las imágenes del Renacimiento. Por ejemplo, en su estudio de diferentes representaciones artísticas de la muerte de Orfeo, Warburg se percató de que todas ellas conservaban una misma fórmula patética en el gesto de Orfeo, como el retorcimiento del cuerpo o el brazo alzado⁷. Para Warburg la técnica particular empleada por cada uno de los artistas que han abordado el tema de la muerte de Orfeo no es relevante. No importa si resulta más perfecto y sofisticado el dibujo que realizó Durero en el siglo XV o más pura y original la pintura sobre una ánfora griega del siglo V a. C. Esos juicios estéticos son accesorios. Lo esencial, lo que sobrevive en todas esas imágenes es la expresión de lo trágico.

Este tipo de fórmulas transmitidas desde la Antigüedad no deben ser entendidas exclusivamente como tópicos formales o iconográficos, sino como la representación gráfica de ciertas supervivencias de la expresión humana. Así, una *Pathosformel* no es una fórmula fija que se transmite invariable a lo largo del tiempo, sino que en cada momento histórico encuentra su manera de materializarse de acuerdo con las posibilidades técnicas y las características estéticas de su tiempo. Cada época, cada cultura, cada estilo artístico tiene sus materiales y sus métodos constructivos. Pero hay algo que trasciende la propia materialidad de la obra: la emoción que trata de expresar. Estas fórmulas, transmitidas de una época a otra, son por tanto una muestra de supervivencia emocional. Tal como señala Didi-Huberman, las *Pathosformeln* son los síntomas visibles del *Nachleben*⁸, es decir, la muestra palpable de que una cierta energía emocional de un determinado tiempo ha sobrevivido en otro diferente. Así, pasado y presente se funden en el concepto de *Pathosformel*.

2. PATHOSFORMELN DE TRISTEZA EN DÉPLORATION SUR LA MORT DE JOHANNES OCKEGHEM

La *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú es una de las obras donde el compositor muestra su enorme afinidad con la música del primer Renacimiento. Está concebida como homenaje a los músicos de ese período. Para ello, Sánchez-Verdú toma precisamente como modelo la obra-homenaje acaso más célebre del siglo XV: *Nymphes des bois* (*Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*) (1497) de Josquin des Prez. Existen muchas otras muestras de lamentos

⁶ FORSTER, Kurt W. «Introducción». *El renacimiento del paganismo...*, pp. 11-56: 23.

⁷ WARBURG, Aby. «Durero y la Antigüedad italiana». *El renacimiento del paganismo...*, pp. 401-407.

⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente...*, p. 254.

musicales en la época. El propio Ockeghem escribió una *déploration* por la muerte de Binchois y el mismo Josquin fue objeto del lamento *Musae Jovis* compuesto por Gombert. Así, las *déplorations* se erigen como los mejores ejemplos de homenaje musical de un compositor a otro. No es extraño, por tanto, que Sánchez-Verdú eligiera este formato para realizar su propio homenaje a la música del siglo XV.

La obra de Sánchez-Verdú está concebida intertextualmente a partir de diferentes fuentes musicales. Aparte de *Nymphes de bois*, el compositor español toma fragmentos de otra *chanson* de Josquin, *Plaine de dueil*, así como del *Requiem* gregoriano y del *Requiem* de Ockeghem. Además, Sánchez-Verdú recurre a un tipo de canto improvisatorio realizado en la Edad Media por unos cantores denominados *quintizans*. Muchos de los materiales prestados se revelan como verdaderas *Pathosformeln* para expresar una emoción de tristeza y desolación. Sánchez-Verdú utiliza y reelabora dichos materiales, además de crear los suyos propios. Todos ellos comparten una misma esencia emocional, aunque la plasmen mediante recursos diferentes. En unos casos a través de la gestualidad melódica descendente, en otros mediante ascensos melódicos pronunciados. A lo largo de este apartado mostraré ejemplos de ambos tipos de *Pathosformel*.

2.1. La expresión del lamento como *Pathosformel descendente*

Antes de adentrarnos de lleno en la obra de Sánchez-Verdú conviene ahondar en lo que implica el concepto de *Pathosformel*. Algunas de las fórmulas de *pathos* que encontró Warburg en sus estudios plasmaban «un conflicto entre la naturaleza y la cultura, o, más exactamente, entre *manifestaciones* pulsionales y *fórmulas* simbólicas»⁹. La parte cultural de una *Pathosformel* tiene algo de fingido y arbitrario, de escenificación y estilización de lo emocional. Pero no cabe duda de que para que esa escenificación, para que ese fingimiento sea creíble –y por tanto, eficaz–, la estilización de un gesto debe estar de alguna manera relacionada con una gestualidad emocional naturalmente espontánea.

Pensemos en la respuesta fisiológica que produce la emoción de tristeza. En su estudio sobre las expresiones humanas y animales, Charles Darwin describe algunos de los gestos característicos del abatimiento: los músculos se aflojan, los párpados cuelgan, los labios, las mejillas y la mandíbula inferior descienden por su propio peso, las cejas toman con frecuencia una posición oblicua y los extremos de la boca se dibujan hacia abajo¹⁰. Este tipo de gestualidad corporal llevado al ámbito musical se traduce de manera lógica en diseños melódicos descendentes. Así, a lo largo de la historia, la música occidental ha ido conformando una *Pathosformel* de lamento basada en esa clase de diseños. Desde los *planctus* latinos de los siglos VII al IX esta fórmula se ha presentado de diferentes maneras en obras de grandes compositores como Josquin, Purcell, Bach, Chopin o Sibelius, pero siempre mediante algún gesto melódico descendente, ya sea a través de un simple semitono, de un tetracordo o del denominado *passus duriusculus*. La esencia gestual se conserva, así como la sustancia emocional que encierra y que pretende transmitir¹¹.

⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente...*, p. 211.

¹⁰ DARWIN, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres, John Murray, 1872, pp. 178-179.

¹¹ BENAVIDES GARCÍA, Valentín. «Anatomía de la tristeza: el lamento como fórmula afectiva superviviente en la historia de la música occidental». *Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital*. Elke Castro León (coord.). Madrid, Dykinson, 2021, pp. 1088-1109.

Analicemos ya los materiales musicales en la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú que responden a esta clase de *Pathosformel* descendente. El primer gesto sonoro de la obra es un efecto de suspiro producido por varias secuencias de inspiración y espiración en el coro y el trombonista (que debe respirar a través del instrumento), mientras la cuerda genera un leve rumor tocando sobre la madera del puente (Ejemplo 1). El sonido resultante se intercala entre largos momentos de silencio. Sánchez-Verdú crea de este modo su propia versión de una conocida figura retórica musical, la *suspiratio*. La obra nos sumerge así en una atmósfera de melancolía desde el inicio.

Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem

I (Prima pars) José M. Sánchez-Verdú
2001

♩ = 44

* [↓] inspire/ einatmen/ inspire
 [↑] espirare/ ausatmen/ espirar
 1 *** [↓] sul legno del ponte (rumore)/
 an d. Holz am Steg (Geräusch)/
 sobre la madera del puente (ruido) *** Vedere pg. 2(*)
 Sehe S. 2(*)/
 Ver pg. 2(*)
 "p", "mf" etc.: quantità di sforzo, non dinamica risultante/ Intensität der Aufführung, nicht die absolute Lautstärke der Aktion

Ej. 1. *Suspiratio* inicial. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte I, cc. 1-5 (partitura inédita).

Inmediatamente aparecen los primeros motivos descendentes en forma de *glissandi* cubriendo una distancia de quinta u octava (Ejemplo 2). A lo largo de la obra, esta clase de motivos van a ser auténticos protagonistas de todo el diseño melódico. Resulta lógico, ya que una de las características más evidentes de *Nymphes des bois* de Josquin –la obra que inspira a Sánchez-Verdú para crear su propia *déploration*– es la abundancia del tetracordo descendente¹² (Ejemplo 3), una figura que en el Renacimiento se constituyó como un auténtico emblema del lamento¹³.

Ej. 2. *Glissandi* descendentes iniciales. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte I, cc. 7-10, coro.

Ej. 3. Tetracordos descendentes en *Nymphes des bois* de Josquin des Prez, cc. 6-12, 20-23, 102-105, 131-133, *superius*.

¹² CŒURDEVÉY, Annie. «Josquin des Prés, *Nymphes des bois*, *déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*: de l'étude des sources à l'analyse». *Musurgia*, 7, 3-4 (2000), pp. 49-81: 67.

¹³ ROSAND, Ellen. «The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament». *The Musical Quarterly*, 65, 3 (1979), pp. 346-359.

Los tetracordos descendentes resultan especialmente efectivos en su expresión de un afecto doliente cuando se presentan en modo frigio¹⁴. Este modo tiene su nota *finalis* en Mi, lo que le dota de una característica muy especial dentro del sistema modal: el semitono entre su primer y segundo grado (Mi-Fa). Esta circunstancia provoca que las cadencias tengan una tendencia melódica a caer en la *finalis* desde la nota superior (véase el segundo tetracordo en el Ejemplo 3) en lugar de efectuar la cadencia desde la nota inferior, como suele suceder en otros modos. Ese sencillo descenso de semitono (Fa-Mi) se revela como la célula melódica más concisa capaz de generar un afecto de tristeza¹⁵. Dicho de otro modo, el semitono descendente es quizás la versión musical más concisa de *Pathosformel* de lamento. Tal como señala el musicólogo Raymond Monelle, «la asociación de este motivo con el *pianto*, la idea del llanto, parece estar lo suficientemente implantado en el repertorio antiguo como para que podamos asumir que en su origen se escuchaba como un icono literal»¹⁶, es decir, que se percibía como un verdadero sollozo.

mi frigio: II $\xrightarrow{\text{cadencia frigia}}$ I IV $\xrightarrow{\text{cadencia plagal}}$ I

Ej. 4. Estructura armónica sobre una cadencia frigia. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte II, cc. 67-72, coro.

Sánchez-Verdú utiliza la sonoridad del modo frigio en varios pasajes de su obra. Más aún, se sirve del característico descenso de semitono (Fa-Mi) para fijar los centros tonales en la sección final de la pieza, situado a partir del compás 67 de la segunda parte (Ejemplo 4). El compositor construye un episodio eminentemente coral de textura homofónica que arranca en el centro tonal Fa y concluye en Mi. Así, su estructura armónica se erige sobre la cadencia propia del modo frigio, a lo que se une una línea melódica descendente en la voz superior. Sánchez-Verdú utiliza recursos como las

¹⁴ Según los teóricos del Renacimiento, el modo frigio resultaba idóneo para expresar los sentimientos de ira, indignación o lamento. Por ejemplo, para Zarlino era un modo que conmovía hasta el llanto. En cambio, para Nicola Burzio incitaba a la ira. Vid. SABAINO, Daniele. «“Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre”: ancora su teoria e prassi dell’ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi)». *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi: VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004*. Andrea Chegai y Cecilia Luzzi (eds.). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 155-202: 170.

¹⁵ El teórico musical del siglo XVI Juan Bermudo instaba a crear un semitono descendente cuando el texto era triste al afirmar: «si fuere una palabra triste deve poner un bmo». Vid. BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Taller de Juan de León, 1555, fol. 125.

¹⁶ MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 68: «The association of this motive with the *pianto*, the idea of weeping, seems sufficiently established in this early repertoire for us to assume that it was heard originally as a literal icon». Traducción propia.

anticipaciones o los retardos para incrementar la tensión del pasaje. Además, completa la armonía modal con acordes que incluyen intervalos armónicos de séptima, novena e incluso undécima. Todos estos elementos crean una atmósfera afectiva que se sitúa entre la tensión del dolor por la muerte de Ockeghem (sobre el texto «Perdu avez vostre bon père») y la serenidad propia de una plegaria por su descanso eterno («Requiescat in pace»).

Sánchez-Verdú aprovecha el carácter lamentoso del descenso cromático, pero crea su propia versión del *pianto* melódico incorporando cuartos de tono (Ejemplo 5). Toda la sección entre los compases 20 y 45 está construida como un episodio de contrapunto imitativo a partir de esta especie de llanto microtonal.



Ej. 5. *Pianto* microtonal. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte I, cc. 23-24, tenor.

Además, la estructura melódica de todo este pasaje contrapuntístico va descendiendo poco a poco. A partir de un La inicial se teje poco a poco un entramado de líneas descendentes en las distintas voces elaboradas a partir del *pianto* microtonal que van progresivamente alcanzando notas más graves. El esquema melódico resultante es el siguiente: La (c. 20) – Sol# (c. 24) – Fa# (c. 26) – Fa# (c. 30) – Mi (c. 35) – Re# (c. 37) – Re# (c. 38) – Do# (c. 39) – Do# (c. 42) – Si (c. 45). La nota Sol# que falta para completar una secuencia descendente completamente cromática aparece en una nueva capa añadida al entramado polifónico a partir del compás 21. Se trata de una entonación salmódica del texto «Requiem æternam dona eis Domine» sobre la cuerda de recitación La –precisamente la nota a partir de la cual arranca todo este episodio–, que realiza todas sus inflexiones al grado inferior (Sol) como, por ejemplo, en la sílaba inicial del primer «æternam» o en la sílaba final de «dona».

Los compositores barrocos tomaron la esencia del tetracordo descendente y del *pianto* cromático para confeccionar una nueva y poderosa versión de la *Pathosformel* de lamento: el *passus duriusculus duriusculus*¹⁷. Aunque hay musicólogos que niegan que su evocación dolorosa sea universal, Raymond Monelle afirma que «en la práctica su significado es casi siempre disfórico»¹⁸. El *passus duriusculus* es en realidad una serie continua intervalos de segunda menor, es decir, una cadena de *pianti* o, como lo denomina Monelle de manera muy poética, «una infinidad de lamentos»¹⁹. Además, parece claro que autores como Purcell o Bach asociaron el *pianto* con el *passus duriusculus*²⁰. Pues bien, de igual modo que los grandes músicos barrocos construyeron su propia *Pathosformel* de lamento a partir del descenso de semitono, Sánchez-Verdú crea su propio *passus duriusculus* mediante el enlace continuo de varios *pianti* de cuartos de tono. El resultado es una especie de *passus duriusculus* microtonal (Ejemplo 6).

¹⁷ Este término –que podría traducirse como «paso duro», probablemente en relación con la «dureza» armónica que provoca el cromatismo– procede del *Tractatus compositionis augmentatus* (1648-1949) de Christoph Bernhard. Vid. MONELLE, R. *The Sense of Music...*, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, p. 74: «in practice its meaning is almost always dysphoric». Traducción propia.

¹⁹ *Ibid.*, p. 73: «An Infinity of Laments». Traducción propia.

²⁰ *Ibid.*, pp. 68-69.



Ej. 6. *Passus duriusculus* microtonal. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte I, cc. 40-44, soprano.

En la segunda parte de la obra reaparecen descensos melódicos similares a los *glissandi* (Ejemplo 1) expuestos en la *prima pars*. En esta segunda parte tan solo se presenta un nuevo motivo descendente con una relevancia especial por su conexión con *Nymphes des bois*: el intervalo de tercera. En su pieza, Josquin usa la tercera descendente para componer el pasaje quizás más memorable de toda la obra. Se trata del episodio donde el texto del poema exhorta al propio Josquin y a otros tres músicos célebres de la época (Brumel, Pierchon –más conocido como Pierre de La Rue– y Compère) a llorar la muerte de Ockeghem. Josquin teje una textura polifónica-imitativa combinando de forma magistral tres estructuras melódicas descendentes: un pentacordo, un tetracordo y una serie de terceras (Ejemplo 7).

Ej. 7. Estructura polifónica descendente en *Nymphes des bois* de Josquin des Prez, cc. 118-126.

Sánchez-Verdú cita este mismo pasaje (transportado a Sol) en su obra a partir del compás 44 de la segunda parte. Pero lo hace con una llamativa variante: el compositor sustituye en el texto el nombre de Brumel por el suyo propio, inscribiéndolo así al lado de Josquin. Pero lo más interesante sucede inmediatamente después. Sánchez-Verdú construye un pasaje propio cuya estructura melódica está igualmente basada en una serie de terceras descendentes, aunque ahora la serie en sí es ascendente (Ejemplo 8).



Ej. 8. Estructura melódica a partir de una serie de terceras por tonos enteros. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte II, cc. 55-66.

La dirección melódica (ascendente o descendente) carece en este caso de importancia, puesto que el compositor opta por presentar la línea resultante de forma disgregada por las diferentes voces del coro y por los distintos registros del trombón, en una especie de *Klangfarbenmelodie* schoenbergiana. Sánchez-Verdú pretende crear un efecto contrapuntístico inspirado en Josquin. Pero mientras Josquin compone su serie de terceras a partir de la escala del modo frigio, Sánchez-Verdú lo hace sobre la escala de tonos enteros (Si \flat – Do – Re – Mi – Fa \sharp – Sol \sharp). Toda esta secuencia se repite tres veces; tal vez eso explique por qué la última nota (La) no se ajusta a la escala de tonos enteros, quizás para mantener el intervalo de quinta justa con la primera (Re) al encadenarse con cada repetición y, así, no perder del todo una cierta centralidad modal. El resultado sonoro de este pasaje contrasta enormemente con la cita de Josquin. El juego consiste en poner de manifiesto cómo, a partir de un mismo motivo –el salto de tercera descendente– y de unos procedimientos compositivos semejantes –la construcción de una serie de terceras, la textura contrapuntística–, es posible llegar a unos resultados estéticos tan diferentes.

2.2. La expresión del dolor como *Pathosformel* ascendente

Anteriormente comenté que una *Pathosformel* tiene una parte ligada a lo cultural y otra a lo natural. Pero incluso en su componente más natural, una *Pathosformel* no deja de ser una escenificación de los gestos patéticos que el ser humano realiza para expresar su estado emocional. Y toda escenificación es teatralidad y fingimiento. Es más, algunos autores afirman que dichos gestos son «patéticos» precisamente porque están escenificados²¹. Quizás sea demasiado radical pensar que el llanto, por ejemplo, es una forma de escenificación de la tristeza y no una reacción espontánea. Lo que es indudable es que existen otras muestras de gestos de dolor y pena mucho más teatrales.

Pensemos en la figura de las plañideras. Desde el antiguo Egipto hasta nuestros días, han quedado muestras iconográficas de rituales funerarios donde aparecen mujeres mostrando su dolor. En ellas se pueden contemplar algunos gestos muy reconocibles y significativos, como alzar los brazos, llevarse las manos a la cabeza o mesarse los cabellos. Se trata, sin duda, de una gestualidad teatralizada que nace de la necesidad de materializar en una imagen el sufrimiento y la tristeza ante la muerte de un ser querido. Se trata de gestos ascendentes y extrovertidos, muy diferentes a los producidos por el abatimiento y la melancolía. Ya hemos visto ejemplos de *Pathosformel* de lamento cuyo diseño melódico descendente ha pervivido en el tiempo, desde Josquin a Sánchez-Verdú. Veamos ahora cómo en la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* también sobrevive una *Pathosformel* musical ascendente que puede asociarse a la expresión del dolor más teatral.

Un primer ejemplo se encuentra al final del primer episodio de la segunda parte, que concluye con dos compases de una gran intensidad sobre el texto «vostre Ockeghem» (Ejemplo 9).

²¹ SCHMELZER, Björn y GARCIA, Margarida. *Time Regained: A Warburg Atlas for Early Music*. Gante, MER Paper Kunsthalle, 2018, p. 284.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 4/4 time and features a forte (*ff*) dynamic. The lyrics "Vos-tre Oc-ke-ghem" are written below the bass line. The score illustrates a melodic gesture of a semitone ascent, with the soprano part showing a specific example of this gesture.

Ej. 9. Gesto melódico ascendente de semitono. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte II, cc. 28-29, coro.

Sánchez-Verdú crea un momento homofónico que supone el punto de mayor nivel dinámico de toda la obra, llegando al *fortissimo* en todas las voces e instrumentos. Además, el acorde formado sobre la palabra «Ockeghem» presenta dos disonancias fuertes con resolución: un Re contra un Mib, que resuelve en Do, y un Fa# contra un Sol, que se resuelve en Fa#. Esta utilización de apoyaturas disonantes con resolución descendente es un recurso afectivo ligado con el *pianto*. Sin embargo, por encima de estas resoluciones en las voces interiores sobresale un ascenso de semitono (Re-Mib) en la voz de la soprano primera. Este simple gesto ascendente, junto con las disonancias de segunda menor que se crean y la dinámica *fortissimo*, provocan un afecto cercano a la ira. Así, Sánchez-Verdú se sirve del intervalo de semitono, tanto en ascenso melódico como en su versión armónica, para crear un pasaje donde la tristeza adquiere un punto colérico.

Sin duda, el gesto ascendente más importante en la obra de Sánchez-Verdú está ligado al canto de un tenor y una soprano solistas denominados *quintizans*. El compositor incluye una anotación en la partitura para indicar cómo ha de interpretarse este tipo de canto: «voce come improvvisata, senza vibrato, come metallica, “naturale”, con possibili ornamentazioni». Sánchez-Verdú toma así una práctica procedente de los siglos XIII y XIV, que consistía en realizar un tipo de discanto improvisado sobre un *cantus firmus*, fundamentalmente a base de quintas. De ahí el nombre del cantor que lo realizaba: *quintizans*²². Este tipo de canto adquiere un notable protagonismo durante la primera parte de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*. Ya desde el inicio se muestra como un canto muy adornado con trinos, apoyaturas, mordentes o *glissandi*, y con una estructura rítmica que escapa a la regularidad métrica del coro. La intención del compositor es dotar a las melodías de los *quintizans* de un ritmo libre del rigor del *tactus*, como si fuera un canto ornamental improvisado. Pero su característica más reconocible es el gesto melódico con el que arrancan. A diferencia del material melódico previo, de naturaleza descendente, las líneas de los *quintizans* se caracterizan por un salto inicial de quinta justa ascendente realizado mediante un *portamento* (Ejemplo 10).

²² FULLER, Sarah. «Discant and the Theory of Fifthing». *Acta Musicologica*, 50, 1-2 (1978), pp. 241-275: 241, 254.

Ej. 10. Canto de los *quintizans*. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte I, cc. 11-13, tenor; cc. 43-49, soprano.

A lo largo de la obra conviven unos dibujos vocales rectos y serenos, semejantes a los habituales en la polifonía renacentista, con las líneas más sinuosas y exuberantes de los *quintizans*. Aunque estos últimos provengan de una tradición occidental, la realidad es que los *quintizans* de Sánchez-Verdú se perciben como un elemento exótico y lejano. Resulta fácil oír en su canto el tipo de entonación propia de un almuédano en su llamada a la oración. Precisamente uno de los estilemas más característicos del lenguaje del compositor español es su gusto por lo árabe²³. Evidentemente, la proximidad geográfica e histórica de su tierra natal con el Islam hace que su fascinación por la cultura árabe no surja tanto como una mirada a lo otro, sino como una mirada al pasado propio. En cualquier caso, lo interesante de esta mirada es que siempre está conectada con la cultura occidental²⁴. Para Sánchez-Verdú la hibridación de culturas está en la base de cualquier creación artística, lo cual podría resumirse en esta sentencia: «Todo arte es mudéjar»²⁵.

El dibujo vocal inicial de los *quintizans* en *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú contiene, por un lado, una llamada de atención y, por otro, un gesto de dolor traducido en música. El arranque de los *quintizans* responde siempre a un mismo patrón: una primera nota que funciona como un apoyo sobre el que la voz se eleva una quinta justa mediante un rápido *glissando*. Únicamente en la segunda parte de la obra hay dos intervenciones del *quintizans* tenor donde el intervalo no es una quinta, sino una octava (compás 57) y una sexta menor (compás 59), aunque siguen siendo saltos ascendentes. Ese vehemente gesto inicial tiene una clara semejanza con el tópico de llamada militar o de caza, que se caracteriza por su ímpetu en los saltos melódicos

²³ GAN QUESADA, Germán. José M. Sánchez-Verdú. *Músicas del límite*. Las Palmas de Gran Canaria, Festival de Música de Canarias, 2006, pp. 8-9.

²⁴ La *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* se sitúa en el catálogo de Sánchez-Verdú entre obras como *Maqbara* (2000) o *Libro del destierro* (2007-2009), donde el compositor propone la coexistencia de dos visiones diferentes pero complementarias del mundo y el arte, una occidental y otra árabe. Vid. SÁNCHEZ-VERDÚ, José María. «La “mirada árabe” en la creación musical. Acercamiento a la obra *Libro de las estancias*». *El mundo árabe como inspiración*. Fátima Roldán Castro (ed.). Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 115-151: 135

²⁵ Sánchez-Verdú toma esta frase del escritor Juan Goytisolo. Vid. SÁNCHEZ-VERDÚ, José María. *Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, p. 130.

(habitualmente de quinta justa)²⁶. No importa que el *quintizans* de Sánchez-Verdú no tenga nada de militar o de caza²⁷; lo relevante es el significado de llamada y la asociación del tópico de llamada con la idea de realizar un anuncio o proclamación.

En este sentido, la voz de los *quintizans* se asemeja a otros cantos de proclamación, como el de los almuédanos o el canto gregoriano, que suele presentar motivos ascendentes en sus entonaciones iniciales para ayudar a proclamar la palabra de Dios²⁸. El diseño melódico ascendente al inicio del *quintizans*, de la voz de un muecín o del canto llano parece ser la traducción musical de algún tipo de gestualidad corporal ascendente, como por ejemplo, alzar el brazo. Este gesto suele poseer un significado declamatorio en la iconografía desde la Antigüedad clásica, muy ligado a la figura de oradores, sabios o profetas²⁹. Aún pervive en el presente el gesto de acompañar con el brazo diferentes acciones dirigidas a un público. No hay más que ver a los políticos dando un mitin o a los cantantes interpretando una canción, gesticulando con los brazos como si con ello ayudaran a sus voces a llegar más lejos.

Queda claro, pues, que la célula inicial de los *quintizans* en la *déploration* de Sánchez-Verdú encierra un sentido de llamada y de proclamación. Pero ¿qué proclaman esos *quintizans*? Obviamente, la desolación por la muerte de Ockeghem. Su canto es una evidente exhortación al lamento colectivo, lo cual resulta absolutamente coherente con el espíritu expresivo de las *déplorations* compuestas por diferentes músicos medievales y renacentistas para homenajear a sus predecesores³⁰. Los poemas de estas *déplorations* tienen habitualmente una naturaleza declamatoria y enfática. Resulta lógico teniendo en cuenta que el origen del género se sitúa en los lamentos funerarios de la Antigüedad clásica, que servían para expresar la aflicción por el difunto y que estaban deliberadamente contruidos como un discurso³¹. Los textos de las *déplorations* no expresan, pues, un duelo íntimo, sino extrovertido, exhibiendo una clara voluntad de proclamarlo a todo el mundo. Son, además, imperativos: no nos invitan a compartir el dolor que proclaman, nos exigen hacerlo, nos obligan a llorar con ellos.

Veamos un claro ejemplo en la *déploration* de Sánchez-Verdú. Para la primera intervención del *quintizans* tenor (Ejemplo 9), el compositor toma prestado el texto de una *chanson* de Josquin, *Cueurs desolez*. El *quintizans* emite su canto sobre el verso «Cueurs desolez par toutes nations» («Corazones, afligíos por todas las naciones»). Las palabras claramente conminan a todo el mundo

²⁶ MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 83, 138.

²⁷ En la literatura musical existen casos donde el tópico de llamada militar no va asociado necesariamente a lo militar. El propio Monelle proporciona un ejemplo en la escena inicial de la ópera *Alceste* (1767) de Gluck: mientras el pueblo se lamenta por la grave enfermedad del rey Admeto, una fanfarria de trompetas anuncia a un heraldo que proclama su muerte inminente. Vid. MONELLE, R. *The Musical Topic...*, p. 163. Este ejemplo resulta interesante por esa conexión del tópico de llamada con la proclamación de una muerte, tal como sucede en *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*.

²⁸ Tal como señala Juan Carlos Asensio, en el canto llano existen unas fórmulas melódicas, conocidas como células madre, características de cada modo que, en la mayoría de los casos, tienen un sentido ascendente. Sin duda, estas células sirven para lanzar el discurso. Vid. ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas*. Madrid, Alianza, 2003, p. 307.

²⁹ GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza, 1998, p. 40.

³⁰ Una lista completa de todas estas *déplorations* puede consultarse en RICE, Eric. «Tradition and Imitation in Pierre Certon's *Déploration* for Claudin de Sermisy». *Revue de Musicologie*, 85, 1 (1999), pp. 29-62: 31.

³¹ Vid. RICE, E. «Tradition and Imitation in *Déploration*», p. 30.

a compartir el dolor de quien lo canta. Se produce así una asimilación entre el carácter doliente del texto y la gestualidad musical ascendente que proclama ese dolor.

Este carácter exagerado y vehemente del lamento «ascendente» conduce inevitablemente a la imagen de las plañideras. Algunas culturas antiguas, como la egipcia o la hebrea, ya contaban en sus ritos funerarios con el llanto de mujeres profesionales del lamento. La iconografía de este tipo de ritos muestra la gestualidad exagerada y ascendente de las plañideras. Se trata de una gestualidad dirigida a manipular las emociones. Esa es su misión: expresar el dolor de una manera tan extrovertida que incite a los demás a unirse en su duelo. Pues bien, el canto de los *quintizans* en la *déploration* de Sánchez-Verdú puede verse como el canto de unas plañideras invitadas al funeral del Ockeghem. Su llanto contagioso se extiende por los demás participantes. Efectivamente, sus característicos ascensos iniciales acaban «contagiándose» al resto de intérpretes. Es lo que sucede, por ejemplo, en la entrada del coro en la sección final de la obra, donde los ataques en cada línea vocal imitan el estilo de los *quintizans* mediante un impetuoso gesto ascendente (Ejemplo 11).

The image shows a handwritten musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 5/4 time and marked with a forte dynamic (ff). Each voice part begins with a melodic phrase that starts with a sharp upward inflection, characteristic of the 'quintizans' style. The lyrics 'PER- DU A-' are written below the notes. The notation is in a cursive, handwritten style.

EJ. 11. Entrada del coro al estilo *quintizans*. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte II, c. 67, coro.

Hasta este momento las voces del coro habían seguido un dibujo eminentemente descendente. Sin embargo, el canto de las plañideras (los *quintizans*) logra transformar un llanto íntimo en un llanto desconsolado y extrovertido. La expresión de la tristeza ya no se obtiene únicamente gracias a una *Pathosformel* descendente, sino que se acrecienta mediante una *Pathosformel* ascendente.

2.3. Una multitud de lamentos: la simbiosis expresiva de las *Pathosformeln* ascendentes y descendentes

Indudablemente, los gestos musicales ascendentes y descendentes analizados se muestran más efectivos cuando concurren de manera simultánea. Más aún, muchos de los motivos ascendentes (principalmente, el comienzo de los *quintizans*) probablemente no serían capaces por sí mismos de adquirir un significado de lamento sin la atmósfera emocional creada previamente por

los materiales descendentes. En este sentido, los diseños melódicos que siguen una *Pathosformel* descendente son más eficaces para transmitir una emoción triste, seguramente por estar conectados a la gestualidad natural propia de un estado de abatimiento. Los motivos ascendentes, en cambio, responden a una gestualidad teatral y exagerada que solo puede entenderse como lamento si el contexto emocional está claramente definido gracias a los gestos descendentes. Pero una vez establecido ese contexto, los materiales melódicos que responden a una *Pathosformel* ascendente ayudan a reforzar el sentimiento de dolor y sufrimiento, dotando así al lamento de un mayor dramatismo. En definitiva, ambos tipos de *Pathosformel* establecen una relación simbiótica que potencia sus cualidades expresivas.

En su *déploration*, Sánchez-Verdú combina los motivos ascendentes y descendentes. Para empezar, la primera vez que aparece el canto del *quintizans* (compás 11 de la parte I) lo hace sobre los *glissandi* descendentes iniciales. La segunda intervención del *quintizans* tenor (compás 31 de la parte I) se produce cuando el pasaje de contrapunto imitativo sobre el motivo del *pianto* microtonal (véase Ejemplo 5) ya ha logrado crear una atmósfera de lamento. Otro ejemplo ya mencionado donde la superposición de gestos ascendentes y descendentes provoca un clímax dramático es el momento donde el texto nombra a Ockeghem (Ejemplo 9).

Por último, voy a comentar un pasaje donde la combinación de materiales melódicos ascendentes y descendentes resulta especialmente eficaz a la hora de expresar un sentimiento de tristeza. Se produce al final de la primera parte (a partir del compás 73), donde Sánchez-Verdú presenta una cita explícita de *Plaine de dueil* de Josquin con ligeros añadidos: un *parlato* susurrado (*bisbigliato*) en el tenor y el bajo, un par de ataques vocales al estilo *quintizans* en soprano y alto, y un *discantus* en la voz de soprano. Veamos más detenidamente cada uno de ellos.

Quinta

Plei - ne de dueil, et de me - lan - co - li - e,

Ej. 12. Diseño melódico inicial en *Plaine de dueil* de Josquin des Prez, cc. 4-10, *quintus*.

Para poner música al verso «Plaine de dueil et de melancolye» Josquin compone dos motivos (Ejemplo 12): el primero es más estático, tiene unos valores más largos y traza al final un ascenso de tercera menor sobre la palabra «dueil»; el segundo dibuja una línea quebrada y más ágil rítmicamente, crea una tensión en la sílaba acentuada de «melancolye» y la resuelve con un descenso final de semitono (el motivo del *pianto*). Josquin construye así un canto muy próximo a una declamación del texto afectada por el dolor.

Sánchez-Verdú elabora una versión hablada a partir del diseño de Josquin (Ejemplo 13). Las palabras «Plaine de dueil» se presentan con una declamación más libre, con una entonación inicial descendente que no aparecen en Josquin, pero respetando el ascenso final. En el caso de «et de melancolye», el compositor se ajusta aún más fielmente al dibujo trazado por Josquin con su expresivo descenso final.

Ej. 13. Pasaje *bisbigliato* a partir de *Plaine de dueil* de Josquin. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte I, cc. 73-80, tenor y bajo.

Como ya he mencionado, el salto inicial característico con el que comienza el canto de los *quintizans* acaba extendiéndose a las distintas voces del coro. Es el caso de las voces de soprano y alto en este mismo pasaje, que inician su canto con un motivo de quinta justa ascendente al estilo de los *quintizans* (Ejemplo 14).

Ej. 14. Entonación al estilo *quintizans*. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte I, cc. 73-74, soprano y alto.

Por último, Sánchez-Verdú crea una línea en la voz de la soprano a modo de *discantus* con valores muy largos sobre la cita de *Plaine de dueil* de Josquin (véase Ej. 15). Su diseño melódico puede entenderse como el encadenamiento de un tetracordo descendente con la cola del motivo «melancolye» (Ejemplo 12). El resultado es una línea que ayuda a crear el gran afecto de lamento con el que concluye la primera parte de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*.

Ej. 15. *Discantus* sobre *Plaine de dueil* de Josquin y su estructura melódica. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte I, cc. 74-92, soprano.

CONCLUSIONES

Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem de Sánchez-Verdú se revela como un auténtico lamento musical donde sobreviven algunas *Pathosformeln* que han servido a lo largo de la historia de la música para expresar una emoción de tristeza. En esta obra conviven diferentes gestos de lamento. Por un lado, presenta numerosos motivos descendentes que son la materialización musical de una gestualidad expresiva conectada con las reacciones humanas espontáneas de abatimiento; por otro, contiene diseños ascendentes (asociados al canto del *quintizans*) que suponen la plasmación de una gestualidad del dolor y el sufrimiento más extrovertida y teatral.

Todos estos gestos son, desde una perspectiva warburgiana, verdaderas *Pathosformeln* de la tristeza que se han manifestado en diferentes épocas con diferentes soluciones técnicas y estéticas, pero que conservan una misma sustancia emocional. Sánchez-Verdú va más allá del préstamo de algunos tópicos del pasado. En efecto, el compositor propone soluciones musicales propias, acordes con la estética contemporánea, como el *pianto* y el *passus diriusculus* microtonales. Así, Sánchez-Verdú hace un homenaje a Josquin y Ockeghem desde el reconocimiento al legado cultural del pasado y el compromiso estético con el presente.

Pero, por encima de todo, Sánchez-Verdú teje una pieza a partir de todos esos materiales –los del pasado y los del presente– como un montaje de elementos heterogéneos que logra sacar a la superficie la esencia emocional que los conecta y que les da sentido. De este modo, el diálogo entre el pasado y el presente que se establece en *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* es fundamentalmente de naturaleza emocional. En este sentido, la *déploration* de Sánchez-Verdú no difiere de la *déploration* de Josquin, ni de cualquier otro lamento musical materializado mediante unas *Pathosformeln* de tristeza similares. La supervivencia de esas *Pathosformeln* a lo largo de los siglos no es otra cosa que la prueba de una supervivencia emocional. Las lágrimas en el presente son en esencia las mismas lágrimas del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas*. Madrid, Alianza, 2003.
- BENAVIDES GARCÍA, Valentín. *La huella del pasado en la música de José María Sánchez-Verdú*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2020.
- _____. «Anatomía de la tristeza: el lamento como fórmula afectiva superviviente en la historia de la música occidental». *Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital*. Elke Castro León (coord.). Madrid, Dykinson, 2021, pp. 1088-1109.
- BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Taller de Juan de León, 1555.
- CŒURDEVEY, Annie. «Josquin des Prés, *Nymphes des bois*, *déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*: de l'étude des sources à l'analyse». *Musurgia*, 7, 3-4 (2000), pp. 49-81.
- DARWIN, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres, John Murray, 1872.
- DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009.
- FORSTER, Kurt W. «Introducción». *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Aby Warburg. Madrid, Alianza, 2005, pp. 11-56.
- FULLER, Sarah. «Discant and the Theory of Fifthing». *Acta Musicologica*, 50, 1-2 (1978), pp. 241-275.

- GAN QUESADA, Germán. *José M. Sánchez-Verdú. Músicas del límite*. Las Palmas de Gran Canaria, Festival de Música de Canarias, 2006.
- GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza, 1998.
- IRIZO, Camilo. «Entrevista a José María Sánchez-Verdú». *Espacio Sonoro*, 2 (3 de julio de 2004), p. 2. <<http://espacio-sonoro.tallersonoro.com/2004/07/03/entrevista-a-jose-maria-sanchez-verdu/>> [consulta 25-02-2022].
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- _____. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press, 2000.
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. «La creación musical como palimpsesto estético: poética y proceso compositivo en la obra de José María Sánchez-Verdú». *Revista de Musicología*, 33, 1-2 (2010), pp. 195-208.
- RICE, Eric. «Tradition and Imitation in Pierre Certon's *Déploration* for Claudin de Sermisy». *Revue de Musicologie*, 85, 1 (1999), pp. 29-62.
- ROSAND, Ellen. «The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament». *The Musical Quarterly*, 65, 3 (1979), pp. 346-359.
- SABAINO, Daniele. «“Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre”: ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi)». *Petrarca in musica: Atti del Convegno Internazionale di Studi: VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004*. Andrea Chegai y Cecilia Luzzi (eds.). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 155-202.
- SÁNCHEZ-VERDÚ, José María. «La “mirada árabe” en la creación musical. Acercamiento a la obra *Libro de las estancias*». *El mundo árabe como inspiración*. Fátima Roldán Castro (ed.). Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 115-151.
- _____. *Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- SCHMELZER, Björn y GARCIA, Margarida. *Time Regained: A Warburg Atlas for Early Music*. Gante, MER Paper Kunsthalles, 2018.
- WARBURG, Aby. «Durero y la Antigüedad italiana». *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza, 2005, pp. 401-407.
- _____. «El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano». *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza, 2005, pp. 73-121.