



Héctor Oltra García

Análisis de “Poculum Amoris de Ramón Ramos Villanueva

Índice

Resumen.....	3
Dedicatoria.....	4
Introducción.....	5
<u>Parte primera: “Los contornos de la obra”</u>	7
Capítulo 1: <u>EL AUTOR</u>	8
1.1 Breve reseña biográfica	
1.2 Visión general de su música	
1.3 Algunas de sus obras	
Capítulo 2: <u>LA OBRA: SUS CIRCUNSTANCIAS</u>	11
2.1 Los orígenes de la obra. El encargo	
2.2 Composiciones coetáneas de la obra (2001)	
<u>Parte segunda: “El núcleo de la obra”</u>	14
Capítulo 3: <u>LA TEMÁTICA</u>	15
3.1 La literatura, la poesía. La inspiración	
3.1.1 Sobre “Las brujas y su mundo” de Julio Caro Baroja	
3.2 Los textos	

3.2.1 Horacio

3.2.2 Apuleyo

3.2.3 Algunas consideraciones sobre los textos

Capítulo 4: LA FORMA..... 33

4.1 Tabla resumen de la estructura formal

4.2 Algunos apuntes sobre la forma

4.3 Utilización de los textos en la forma musical

Capítulo 5: LA REALIZACIÓN..... 42

MACRO-FORMA **A**..... 42

MACRO-FORMA **B**..... 77

MACRO-FORMA **A'**..... 100

Capítulo 6: CARACTERÍSTICAS DE LA INSTRUMENTACIÓN..... 103

6.1 La instrumentación

6.2 Usos instrumentales

6.3 Usos corales

Conclusiones..... 106

Anexo..... 109

Bibliografía..... 132

Discografía..... 133

El presente análisis es el resultado del *Trabajo de investigación* fin de carrera, que realicé a la conclusión de mis estudios de Composición en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*. El *Trabajo* fue tutorizado por D. Ramón Ramos Villanueva, compositor de la obra analizada, que a la vez fue mi maestro de Composición durante todos los años de estudios de mi carrera. El *Trabajo de investigación* obtuvo una calificación final de Matrícula de Honor.

Resumen

Se inicia el trabajo con una primera parte, dividida en capítulos, en la que se realiza una primera aproximación a la obra a través de la observación de su contexto “*Los contornos de la obra*”. Esto es una pequeña aproximación a todo lo que la rodea.

El primer capítulo está dedicado al autor, con una breve reseña biográfica, visión general de su música y relación de algunas de sus obras más relevantes.

El segundo capítulo está dedicado a la obra. Todo aquello que la motivó y su contextualización histórica enumerando otras obras coetáneas a la nuestra, de otros autores tanto a nivel nacional como internacional.

La segunda parte se centra en el análisis minucioso de la obra en sí “*El núcleo de la obra*”. Los orígenes de su temática, la fuente de inspiración, los textos utilizados.

A continuación, en el capítulo tres se entra en un nivel más musicalmente técnico, un comentario sobre la forma, la estructura musical de la pieza y sus sub-estructuras, de lo que se confecciona una tabla resumen para que su planteamiento sea más visual.

El quinto capítulo trata sobre la realización de la obra, en la que se relata muy al detalle, sección por sección, sub-sección por sub-sección, siempre siguiendo la estructura formal indicada en el anterior capítulo, cuales han sido los diversos procedimientos que el autor ha utilizado para componerla, entrando especialmente en parámetros como la motivica, la armonía, los recursos técnicos (imitaciones, cánones, etc...), detalles instrumentales, y todo aquello que sea de interés analítico según el pasaje. Todo ello con numerosos ejemplos musicales, simplificaciones y tablas que arrojarán más luz sobre sus procedimientos constructivos.

También, al final, se le dedica un último capítulo a la instrumentación, donde se profundiza en cual ha sido la utilización que de la orquesta y el coro ha hecho el autor, reflejando los recursos más interesantes.

Para finalizar se exponen las conclusiones extraídas tras todo el trabajo de análisis, comentando todos los detalles a nivel técnico que hemos podido apreciar en la obra, punto por punto, de un modo resumido y preciso.

Dedicatoria

Dedicado muy especialmente a la memoria de D. Ramón Ramos Villanueva, por poner a mi disposición, como profesor de Composición en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, toda su sabiduría, su apoyo y estímulo personal durante mis años de estudiante. Gracias Ramón. D.E.P.

Introducción

El objeto de este trabajo es una aproximación al lenguaje musical de D. Ramón Ramos Villanueva, uno de los compositores más relevantes tanto a nivel provincial como estatal.

Esto se realizará a partir del análisis de su obra “*POCULUM AMORIS*” para coro y orquesta. Obra de gran envergadura tanto en lo instrumental, 140 músicos, como en su lenguaje, comprometido y arriesgado.

Otra de las motivaciones, como alumno de D. Ramón Ramos durante los años de estudios superiores de Música en la especialidad de Composición, es la de contribuir a la literatura que pueda existir sobre el autor, con el análisis de una obra relativamente reciente, compuesta en el año 2001 y estrenada ese mismo año, que aun no ha sido observada desde el punto de vista analítico.

El análisis de la obra se realiza, como veremos, intentado extraer de ella lo que posee de característico, su personalidad, su intención, su forma de manifestarse y expresarse, su coherencia. Por ello el análisis musical no puede ser un conjunto normativo, un corpus teórico de reglas a aplicar. Se realiza el análisis a partir de lo que dicta el cuerpo musical dado, no de las necesidades normativas de una teoría cualquiera.

Cada compositor exige planteamientos analíticos distintos, cada autor requiere un acercamiento analítico adecuado y pertinente con lo que se quiere analizar, con su lenguaje: necesita de una valoración analítica, casi podríamos decir, única e insólita.

“Pretender analizar una pieza de Bach refiriéndose a un estudio de las alturas y de los registros, es tan vano como comparar literalmente una estructura de Webern a una estructura de Beethoven. Por lo tanto la obra impone la elección de los medios para aproximarse”¹

El análisis musical por otra parte, supone una tarea de traducción del texto musical, una primera interpretación de la obra, en tanto que intento aportar -desde mi particular modo de

¹ **Boulez, Pierre:** “*Hacia una estética musical*” Caracas, Monte Ávila Editores, 365 pp. 1992

(Traducción al castellano de Jorge Musto y Hugo García Robles)

ver y a partir de los conocimientos técnicos y del bagaje musical- una versión sobre la intención del compositor, implícita, aunque no resuelta, en el propio texto musical. El análisis es intrínsecamente una forma por propio derecho, una suerte de traducción, crítica y comentario, uno de los medios que permiten que la obra se revele².

Así de esta forma, con un análisis profundo y detenido, es como se consigue una interpretación madura y reflexiva, cumpliendo a la vez con la función encomendada a toda interpretación musical: reflejar de forma culta y meditada, la intención del compositor implícita en la obra musical.

² **Adorno, Theodor:** “Sobre el problema del análisis musical” en Quodlibet, 1999, nº 13, pág. 106 - 120

PARTE PRIMERA

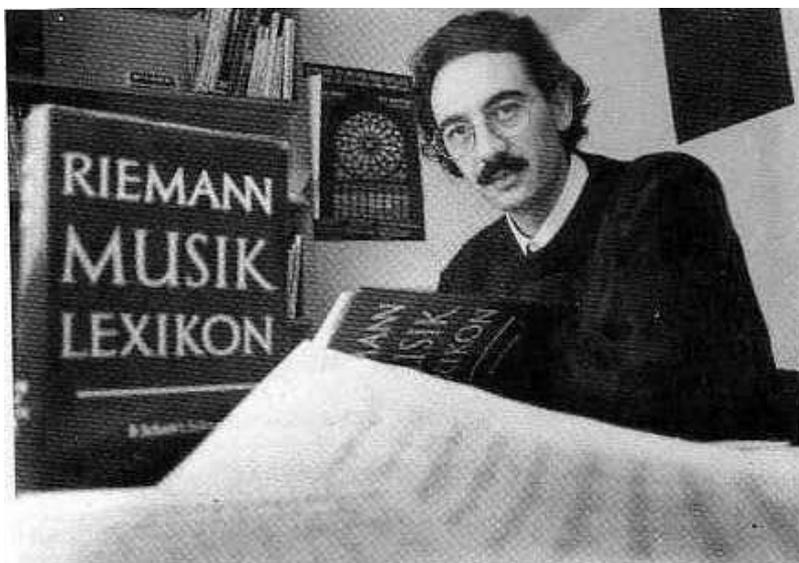
“LOS CONTORNOS DE LA OBRA”

CAPÍTULO 1: EL AUTOR

1.1 Breve reseña biografía

Ramón Ramos Villanueva (Alginet, 1954-2012).

Ramón Ramos realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en las especialidades de violonchelo, piano y teoría de la música. En 1972 se trasladó a la República Federal Alemana, donde continuó sus estudios de violonchelo hasta 1975, año en que, admitido en el Robert Schumann Institut, de Düsseldorf, cursó estudios de Composición y «Live Electronic» con Günter Becker. Durante su estancia en Alemania simultaneó la docencia y la interpretación musicales con la composición. En ese mismo período su obra *Declinaciones* (1978), para guitarra, fue seleccionada en el concurso de composición e interpretación de Darmstadt. En 1980 obtuvo una beca para asistir al Curso Internacional de Música Contemporánea de Darmstadt, donde trabajó con Gerard Grisey, Wolfgang Rihm y Hans Peter Haller, siguiendo asimismo, en Witten, los cursos de Mauricio Kagel, György Kurtag y György Ligeti.



A partir de 1990, Ramón Ramos ejerce la docencia desde su cátedra de Composición en el Conservatorio de Alicante, y desde 1998 en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, hasta el 2007, año en el que la enfermedad de Alzheimer lo aleja tempranamente de su labor docente y musical. Ramón Ramos fallece el 14 de marzo de 2012.

1.2 Visión general de su música

Puede decirse que la música de Ramón Ramos se encuentra intersectada por dos planos: el del experimentalismo y las técnicas de vanguardia de las últimas décadas, por un lado, y el de un riguroso planteamiento técnico y analítico, que le vincula fuertemente a la tradición musical, por otro. Sus primeros pasos en la composición se orientan hacia la búsqueda de nuevas sonoridades, generalmente a partir de usos no convencionales de los instrumentos. Pero estos nuevos usos han derivado, en muchos casos, hacia una más controlada técnica instrumental — como sucede en Bartók o en Webern— y en otros hacia una mayor indeterminación sonora — como ocurre en Cage o Stockhausen—, donde el hallazgo expresivo de un nuevo sonido configura la obra. De esta época, y como peculiar exponente de su trabajo, citaremos su cuarteto de cuerda *Pas Encore* (1979), del que hay una grabación por The Arditti String Quartet. Esta obra parte de dos elementos formantes: el «sonido roto», obtenido por el uso heterodoxo de los medios instrumentales, y el «sonido puro, que pone en juego los procedimientos instrumentales convencionales. No se trata de una obra «experimental» en sentido estricto, como señala Daniel Charles, pues el autor otorga a cada uno de los formantes un sentido simbólico (la brutalidad de la muerte versus el goce de la vida eterna). En ella alternan estos dos formantes, hasta depararnos una sorpresa final, con la aparición de la tonalidad: un Re mayor que se vuelve a desvanecer con sonidos obtenidos *sul ponticello*.

Indeterminación y obtención de nuevos sonidos son dos factores, pues, que intersectan la obra de Ramón Ramos. «Sin embargo, la indeterminación —nos dice— sólo es concebible cuando los elementos aleatorios son parte integrante de la forma global de la obra. La macroforma debe imperar sobre la microforma, en la que puede estar incluida la aleatoriedad.» Tal es el planteamiento que se puede observar en *Pentáfono* (1979), para 5, 10, 15, 20 ó 25 fuentes sonoras indeterminadas, donde sólo el parámetro métrico, el ritmo, está fuertemente determinado.

1. 2 Algunas de sus obras

Ramón Ramos posee un considerable catálogo de obras de cámara y para orquesta sinfónica. Dentro de su producción camerística cabe destacar *El exterminador* (1985), *Touché*, ambas para piano, *Ricercare* (1986) y *Das Aufwachen der Gregor Samsa* (1989), siendo ésta última encargo

del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (Ministerio de Cultura) para el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante; todas ellas han sido estrenadas por el Grup Contemporani de Valencia, bajo la dirección de Manuel Galduf.

De entre las obras para orquesta destacan *...Y en el centro* (1982), estrenada en 1986 por la Orquesta Municipal de Valencia, bajo la dirección de Juan Carlos Zorzi; *Contra* (1987), que lo fue en 1991 por la misma formación, dirigida por Odón Alonso, y su *Concierto para violonchelo y orquesta* (1991), estrenado en idéntico año por la Orquesta de Valencia con enorme éxito.

CAPÍTULO 2: LA OBRA: SUS CIRCUNSTANCIAS

2.1 Orígenes de la obra. El encargo

La obra fue un encargo del IVM (Institut Valencià de la Música) para la inauguración de la XXIII edición de los ENSEMS 2001 (Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia) que este año se presentaba bajo el lema “Músicas Ibéricas”.

El viernes 27 de abril de 2001 los ENSEMS abrían sus puertas con un concierto a cargo de la Orquesta de Valencia con Joan Cerveró como director y el Coro de la Generalitat Valenciana, en el Palau de la Música de Valencia.

La primera parte del programa se configuró con el estreno absoluto de la obra encargada por ENSEMS al compositor valenciano Ramón Ramos: “*Poculum Amoris*” (Pócimas de amor), obra para coro y orquesta basada en textos de la antigüedad clásica latina.

Le seguiría “*Folk Songs*”, de Luciano Berio, un ciclo de canciones con un trasfondo de referencias populares y folclóricas.

La segunda parte del concierto fue ocupada por “*La consagración de la Primavera*”, de Igor Stravinski, la gran obra fundacional de la modernidad musical que ya en su estreno en 1913 suscitó las más enconadas protestas del público, pero que el tiempo la ha convertido en un auténtico clásico.

En suma, el concierto constituyó una declaración musical de principios, una invitación a la reflexión desde un punto clásico de ruptura (Stravinsky), la tradición musical mezclada con la modernidad (Berio) y la novedad más reciente (Ramos). Una encrucijada de propuestas para señalar el rumbo de la XXIII edición de ENSEMS.

El concierto fue grabado por el Palau de la Música de Valencia, y tras ponerme en contacto con ellos, Dña. Luisa Carrillo, del gabinete de comunicación, me facilitó muy amablemente una copia de la grabación de “*Poculum amoris*”, única grabación que existe de la obra. Dicha grabación se adjunta al trabajo como documento de audio en el anexo III.

2.2 Composiciones coetáneas de la obra (2001)

Para situar la obra en el panorama compositivo internacional citaré algunas de las composiciones más relevantes de otros autores, compuestas en ese mismo año (2001):

Magnus Lindberg: *“String Quartet”*

Philippe Leroux: *“De la vitesse”*, para seis percusionistas

Krzysztof Penderecki: *“Concerto Grosso”*, para tres violonchelos y orquesta

Gyorgy Ligeti: *“Canon”*, Estudio XVIII para piano, de su tercer Libro.

Kaija Saariaho: *“Nympha Reflection”*, para orquesta de cuerdas

“Alie du songe”, concierto para flauta y orquesta

Luciano Berio: *“Chanson”*, para violonchelo

Sofia Gubaidulina: *“Johannes-Ostern”*, para cuarteto de voces, coro y orquesta

Wolfgang Rihm: *“Jagden und Formen”*, para orquesta de cámara

Salvatore Sciarrino: *“Séptimo Cuarteto de Cuerda”*

Helmut Lachenmann: *“III Streichquartett - Grido”*

Como podemos observar importantes compositores/as internacionales publicaron numerosas obras durante el mismo año de composición de *“Poculum Amoris”*.

También la obra que nos ocupa es coetánea de otras a nivel nacional:

José Manuel López López: *“Sonata para violín y piano”*

“El margen de indefinición”, para saxo soprano en Mib y percusión

“Ekphrasis”, para marimba

Jesús Rueda: “*Sinfonía nº 2: A cerca del límite*”, para orquesta

Mauricio Sotelo: “*Como el oscuro pez del fondo*”, para flauta y percusión

“*De Vinculis: ge-BURT*”, para violín

“*Posesión del Ángel*”, para cantautor y conjunto instrumental

César Cano: “*Escorzo grave*”, para contrabajo y piano

“*Pregúntale al espejo*”, para coro mixto a 4 voces

Enrique Sanz-Burguete: “*La puerta del beso*”, para clarinete y piano

“*El perseguidor*”, para dos saxofonistas (saxo soprano y alto-tenor)

PARTE SEGUNDA

“EL NÚCLEO DE LA OBRA”

CAPÍTULO 3: LA TEMÁTICA

3.1 La literatura, la poesía. La inspiración

La obra, ya desde su título “*Poculum Amoris*” (Pócimas de amor), advierte una inspiración poético-literaria muy fuerte en la obra musical.

“Prepara pues un primer hechizo con sustancias de carácter maléfico, tales como la higuera silvestre arrancada de un sepulcro, el ciprés fúnebre, la sangre de sapo, los huevos y las plumas de la “striga”, las hierbas de lolcos de Hiberia y los huesos arrebatados a la boca de una perra en ayuno. Después vendrá la ocasión de usar el hígado y la médula del desdichado niño para hacer un fortísimo brebaje de amor (“Poculum Amoris”) si otros hechizos no resultan eficaces.”²

Tal y como nos apunta el propio autor en numerosas conversaciones sobre la obra, el texto inspirador de la fue “*Las brujas y su mundo*”³, cuya lectura fue el detonante que llevó a Ramón Ramos a componer la obra musical bajo esta temática.

Con el fin de entender mejor la obra musical y lo que llevó al autor a inspirarse en este texto, realizaré una breve descripción y valoración del mismo:

3.1.2 Sobre “*Las brujas y su mundo*” de Julio Caro Baroja

El antropólogo vasco D. Julio Caro Baroja nos va descubriendo a lo largo de las páginas de esta obra “*Las brujas y su mundo*” (Alianza Editorial), un mundo desenfrenado de crueldad e ignorancia, de temor y prevención hacia *los otros*.

La historia de las brujas, no es otra cosa que la historia de nuestros miedos y creencias, de nuestros errores y mentiras. Las brujas y su mundo, son la pantalla, sobre la que

³ **Caro Baroja, Julio:** “*Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*”, Madrid, Alianza Editorial, 1993. Primera edición de 1961.

proyectamos una trágica historia de sufrimiento y estupidez, pero también de lucha de la razón contra la ignorancia vehemente de los que detentan el poder y piensan que los demás están equivocados.

El antropólogo de origen vasco se acercó al mundo de la brujería por una acumulación de circunstancias: los miedos de su infancia, un viaje a Londres, su afición por la historia, la biblioteca de su tío, Pío Baroja, y su afán clarificador.

Con esta obra establece los cimientos sólidos y suficientes, para estudiar *la estructura* de las artes infernales, pero también cualquier otra creencia. Lo mismo nos vale su método para estudiar la obra de Dios que la del diablo; no serían muy diferentes las pautas si nos propusiéramos estudiar la evolución de la jerarquía eclesiástica, cambiando exclusivamente el criterio de valoración.

La teoría antropológica

La obra que analizamos, es un magnífico ejemplo de las relaciones que se establecen entre los seres humanos, cuando no se alcanza a comprender la realidad en la que discurren sus vidas. En estas circunstancias, es habitual que se manifieste el temor a lo desconocido. ¿Se teme lo que se desconoce o se desconoce lo que se teme?.

La construcción social de la realidad podría definir perfectamente su trabajo de investigación, sin duda, uno de los mejores ejemplos de estudios antropológicos realizados en España en la década de los sesenta.

Aunque si nos detenemos en la cuestión, el profesor Caro Baroja, realiza al mismo tiempo una *“deconstrucción implícita”* de esa misma realidad socialmente construida. Va descubriendo las luces y las sombras de la realidad que se presenta ante sus ojos, tras haber sido tallada por la historia.

Nos cuenta lo que ocurrió, lo documenta de forma magnífica, y nos va descubriendo los hilos que formaron la realidad que nos refiere. Su objetivo es dejarnos las cosas sobre la mesa, tal como parece que ocurrieron, para que sea el lector los que juzgue lo ocurrido.

Con una disposición de *“cicerone”*, el profesor Caro Baroja nos invita a realizar un recorrido por el mundo de las brujas, convirtiéndose en nuestro experto guía nos acompaña, y nos

cuenta lo que sabe, pero *no lo que cree*. Su opinión se la reserva para el final, más allá de lo ecléctico.

Hay elementos de ciencia en lo que vamos leyendo (la caracterización de la hechicería antigua y greco-latina, el cristianismo, paganismo y hechicería, etc...). La realidad que nos describe de forma detallada, se acompaña de sucintos análisis; cuenta los detalles de este o aquel suceso (el proceso de las brujas de Zumarramendi), de las decisiones tomadas, de los errores cometidos, y las enfoca desde la privilegiada posición del presente.

Todos los datos y los hechos recogidos, parecen dirigirse en procesión a un destino compartido: la construcción de un juicio final; no una opinión o una valoración, no una impresión o un balance.

El antropólogo sienta ante el avejentado tribunal de la Historia a las brujas y su mundo, a todos los participantes en aquellos momentos de persecución; procesa al Santo Oficio, a los secuaces del poder, a los administradores ciegos de la justicia, al Rey, a los que sabían que pasaba y no lo dijeron, a los que dijeron lo que no sabían, y a los que no sabían nada o lo sabían todo.

Se juzga tanto a las víctimas como a los verdugos; a los que ardieron en la hoguera y a los que incendiaron la yesca, pero también a los que vivieron en el infierno de sus miserias. Desarrolla una prolongada audiencia para juzgar al *sistema de poder y confusión*, que ha imperado en nuestro mundo desde la construcción del cristianismo hasta nuestros días.

El juicio al poder

El propósito del autor es reunir las pruebas para promover un juicio histórico de esa humanidad.

De todo esto nos habla el escritor, de lo *etic* (el juicio desde fuera) más que de lo *emic* (la construcción desde dentro), de lo que se pudo ver y recordar, más que de lo que se sintió o se comprendió.

Nos habla de la “*verdad dogmática*” al servicio del poder, administrada por unos imprudentes fanáticos; nos habla de los peligros del rumor, de la violencia inane, de la cobardía de los que se reservan su opinión como Descartes, y la valentía, de los que como Galileo se atreven a pronunciar el “*e pur si muove*”, aunque sea en voz queda.

Delata el terrorismo de Estado que campa por doquier desde los albores de la cultura occidental. Nos pinta un interminable lienzo, tenebroso y goyesco, del horror de todas las persecuciones humanas por el hecho de poseer una concepción primaria del mundo y de la existencia distinta a la preestablecida.

Los personajes, van recorriendo esta obra en un anonimato permanente; no son acusados o acusadores, son marionetas en un juego de mezquindad y horror; son espectros de lo humano que desarrollan su rol, desde el status que les ha sido asignado.

El origen del poder es la corrupción.

Política, persuasión, influencias, estrategias, intereses, tácticas, intenciones, decisiones, con un único y pretendido objetivo: *eliminar la maldad de este mundo*. Un buen propósito justifica cualquier atrocidad. La sevicia siempre correlaciona con el temor a lo que puede hacernos un daño indeterminado. Somos más crueles cuanto más tememos.

Pero hay otras cosas ciertas en las bambalinas de la escena. ¿No se incrementa el poder de quienes lo detentan sembrando el terror entre los que lo sufren?. ¿No se hacen los mejores cristianos persiguiendo al diablo?. ¿No es una forma de proselitismo asesinar legalmente a los que pueden pensar de otra forma?.

El tema de la persecución de las brujas en el pasado o en el presente, nos invita a la reflexión. ¿Sirven sólo las banderas para que los abanderados tengan una función?. ¿Sirve sólo el Estado para acoger en sus filas a quienes viven de él?. ¿Es el poder el origen de la corrupción o la corrupción el origen del poder?. Sea como sea, poder y corrupción son términos de extraordinaria correlación y significación.

Los inquisidores en su supuesta pretensión de acabar con el crimen, lo que hicieron fue asesinar a miles de inocentes, convirtiéndolos previamente en criminales.

Siempre habrá brujas, son necesarias

Las brujas no desaparecerán nunca, ya que representan en la actualidad a los portadores de amenazas o riesgos para la ciudadanía indefensa. Las brujas son siempre *los otros*.

Las brujas son necesarias, o mejor dicho imprescindibles. ¿Cómo nos iban a demostrar su poder los que nos defienden de ellas?, ¿cómo se puede justificar sino el derroche en armamento o en fuerzas de seguridad?. “Estamos en peligro”, nos dicen los políticos, “*los otros nos amenazan*”.

“*El hombre es un lobo para el hombre*”, ¿acaso hay otro *Leviathán* que la obra de Hobbes?. No, Rousseau ha sido desterrado de nuestro globalizado mundo. La maldad de *los otros*, sostiene buena parte de nuestro sistema.

El profesor vasco Caro Baroja nos ha regalado con esta obra: “*las brujas y su mundo*”, un precioso espejo, para que podamos contemplarnos como seres sociales, como rebaño de ovejas pastoreado por aquellos que propongan dividir el mundo en buenos y malos, y manifieste su disposición a defendernos a cualquier precio de los que nos amenazan, incluido el de su reconocimiento como nuestros salvadores, y la aceptación de su creencia, como la única verdadera. Desde el mismo instante en que aceptemos su opción, nuestra seguridad dependerá de su sabiduría y bondad, hasta que por esas cosas que tiene el destino, alguno de sus acólitos descubra que nosotros somos sospechosos de maldad por no pensar o sentir como ellos, y nos convirtamos en brujas, a las que resulta necesario exterminar cuanto antes.

La ideología y el halo mágico de esta lectura inspirará a Ramón Ramos como punto de partida para concebir temáticamente la obra, pero no la desarrollará directamente sobre este mismo texto, que no está presente en la pieza musical, ni siquiera a través de fragmentos seleccionados, ya que su discurso en forma de ensayo dificulta su implicación directa en la obra musical. Así que, recurrirá a textos de la antigüedad clásica latina, que son puestos por Caro Baroja como referencias documentales en la lectura de “*Las brujas y su mundo*”⁴, y que conservan aquel halo de magia sugerido por el ensayo de Caro Baroja, más apropiados por su aspecto poético para el uso musical.

⁴ Las citadas referencias se encuentran en el capítulo 2: “La caracterización de la hechicería greco-latina”, pág. 36-63.

3.2 Los textos

El autor encauzará su inspiración a través de textos de Horacio y Apuleyo, relacionados con el mundo mágico.

Dos son los textos seleccionados:

3.2.1 Horacio

El primero, de **Quintus Horatius Flaccus** (*Venusia*, hoy Venosia Apulia, 8 de diciembre del 65 a.C - Roma, 27 de noviembre del 8 a.C)

Los primeros fragmentos seleccionados pertenecen a sus **Epodos**⁵. Llamados por Horacio *Iambi*, fueron escritos en el intermedio de las batallas de Filipos (42 a.C.) y Accio (31 a.C.), es decir, contemporáneos de los *Sermones* e inmediatamente anteriores a sus *Odas*. Están a media distancia entre la poesía satírica y lírica y con ellos Horacio aspiró a convertirse en el Arquíloco romano. Efectivamente, adopta la estrofa yámbica, mezclándola con otros ritmos y fijando desde aquí las reglas de la métrica latina. Reúne aquí 17 cortos poemas de juventud, de tono violento y agresivo sobre temas muy diversos: junto a las deprecaciones contra las guerras civiles, aparecen las invectivas contra personas de la vida pública o privada, contra sus enemigos literarios o contra mujeres perversas, también critican mordazmente los abusos sociales, aunque también los hay amorosos y báquicos. Realmente es una proclama política donde Horacio espera el fin de las hostilidades que han amenazado Roma durante todos estos años, especialmente hace referencia a la batalla de Actium donde Octavio vence a Marco Antonio, esperando un período de paz por el bien de los ciudadanos.

Pese a esta diversidad de temáticas, concretamente en el Epodo V –de donde Ramón Ramos toma algunos versos- existe una gran relación con el mundo mágico de las brujas:

En el epodo V, Horacio describe una escena donde cuatro brujas preparan el rito para sacrificar a un niño a fines de hacerlo morir lentamente y poder así elaborar un filtro de amor con su hígado y su médula. El poema comienza con el monólogo del niño que pide clemencia, recurso patético que gana adhesiones inmediatamente en contra de las brujas. En época romana, este recurso era doblemente eficaz porque además de tratarse de un niño de corta edad, se trataba de un niño libre según se ve en la descripción del atuendo del mismo. El discurso del niño

⁵ Se presentan completos los 17 *Epodos* de Horacio en el anexo I del presente trabajo (página 93)

también cierra el poema, no ya suplicando sino maldiciendo a las brujas y ofreciendo su propio cuerpo, que está condenado a morir, como víctima sacrificial para afectar *a posteriori* a las brujas. Por último, el niño menciona a sus padres que lo sobrevivirán y rompiendo el orden natural de sucesión vida y muerte e imagina la venganza de estos; lo cual en boca del pequeño a punto de morir es un final efectista del cual no hay ningún tipo de salida a favor de las brujas. De acuerdo con el rito y los propósitos de las brujas, el niño debe morir de hambre deseando intensamente el alimento, puesto que de morir de esta forma, esas propiedades serán transferidas al filtro que quieren preparar para Varo, objeto de deseo de la bruja mayor en cuestión, llamada Canidia. Como se deja ver, Canidia ya ha preparado otras ungüentos mágicos para que Varo vuelva con ella, pero estos no han surtido efecto con lo cual, se ve obligada a preparar algo más eficaz, más fuerte. El objetivo de los filtros es que el amante afectado por el mismo sufra dominación, sumisión. El deseo intenso es una patología que afecta el cuerpo y el alma. El niño es simplemente un objeto y es tratado como tal, no inspira ningún tipo de sentimiento en las brujas que lo piensan como los demás componentes somáticos de su hechizo. En la maldición del niño se ve claramente como funcionan, según Horacio, las deferencias entre la religión y la magia: *venena magnum fas nefasque, non valent/ convertere humana vicem*. Los venenos valen lo suficiente para cambiar ciertas situaciones pero no pueden cambiar lo que está bien y lo que está mal, en términos de que permiten los dioses, ni el destino de los seres humanos. La magia se sirve de los dioses para fines *non sanctos* pero eso tiene un precio que las brujas- según Horacio por boca del niño- pagarán. Canidia es vista como una madrastra, *noverca*, relacionada con la bruja y madre asesina por antonomasia, Medea, la cual es mencionada en el poema aludiendo así al grupo de las mujeres impías que matan a sus hijos. Se infiera que la relación amorosa con Varo es una relación descarnada donde Canidia quiere someterlo y hacerlo sufrir más que amarlo según nuestra concepción moderna del amor. El amor en la antigüedad tiene que ver con las pasiones más oscuras y no con lo que nosotros denominamos amor en la actualidad. La cama o el tejado durante la noche son los escenarios predilectos de los filtros de amor. En los filtros de amor se incorpora el tema del deseo y la autonomía femenina en vez de suprimirlos pero lo hacen dentro de los modelos masculinos y familiares de competencia donde cualquier deseo es una irrupción peligrosa de la propia autonomía y en particular el deseo femenino que debe ser controlado por los hombres. Esto supone que no hay que seguir ignorando las instituciones del terror que han circunscrito la experiencia de las mujeres durante siglos, de los cuales la magia es sólo una práctica desde algún punto de vista contracultural y el único espacio discursivo posible para la mujer en la antigüedad. En ese orden de cosas cree ver en la magia el recurso de los miserables y oprimidos por una sociedad injusta. “La hechicera es la hija de la Miseria. Ella es la esposa de

los revoltosos. Ella es el fruto de la revuelta maldecido por la Iglesia y el Poder.” Ella es sin duda una de las expresiones más constantes de la desesperación humana.

A continuación presento el texto original del poema V completo de Horacio, seguida de su completa traducción (las partes seleccionadas por el autor quedan subrayadas):

V

*'At o deorum quidquid in caelo regit
terras et humanum genus,
quid iste fert tumultus aut quid omnium
vultus in unum me truces?
per liberos te, si vocata partibus
Lucina veris adfuit,
per hoc inane purpurae decus precor,
per inprobaturum haec Iovem,
quid ut noverca me intueris aut uti
petita ferro belua?'
ut haec trementi questus ore constitit
insignibus raptis puer,
inpube corpus, quale posset in pia
mollire Thracum pectora:
Canidia, brevibus illigata viperis
crinis et incomptum caput,
iubet sepulcris caprificos erutas,
iubet cupressos funebris
et uncta turpis ova ranae Sanguine
plumamque nocturnae strigis
herbasque, quas Iolcos atque Hiberia
mittit venenorum ferax,
et ossa ab ore rapta ieiunae canis*

Héctor Oltra García

flammis aduri Colchicis.
at expedita Sagana, per totam domum
spargens Avernalis aquas,
horret capillis ut marinus asperis
echinus aut Laurens aper.
abacta nulla Veia conscientia
ligonibus duris humum
exhauriebat, ingemens laboribus,
quo posset infossus puer
longo die bis terque mutatae dapis
inemori spectaculo,
cum prominere ore, quantum exstant aqua
suspensa mento corpora;
exsucta uti medulla et aridum iecur
amoris esset poculum,
interminato cum semel fixae cibo
intabuissent pupulae.
non defuisse masculae libidinis
Ariminensem Foliam
et otiosa credidit Neapolis
et omne vicinum oppidum,
quae sidera excantata voce Thessala
lunamque caelo deripit.
hic inresectum saeva dente livido
Canidia rodens pollicem
quid dixit aut quid tacuit? 'o rebus meis
non infideles arbitrae.
Nox et Diana. quae silentium regis.
arcana cum fiunt sacra.
Nunc. nunc adeste. nunc in hostilis domos
iram atque numen vertite.
formidulosis cum latent silvis ferae

Héctor Oltra García

*dulci sopore languidae,
senem, quod omnes rideant, adulterum
latrent Suburanae canes
nardo perunctum, quale non perfectius
meae laborarint manus.
quid accidit? cur dira barbarae minus
venena Medeae valent.
quibus Superbam fugit ulta paelicem.
magni Creontis filiam.
cum palla, tabo munus imbutum, novam
incendio nuptam abstulit?
atqui nec herba nec latens in asperis
radix fefellit me locis.
indormit unctis omnium cubilibus
oblivione paelicum?
a, a, solutus ambulat veneficae
scientioris carmine.
non usitatis, Vare, potionibus,
o multa fleturum caput,
ad me recurre nec vocata mens tua
Marsis redibit vocibus.
maius parabo, maius infundam tibi
fastidienti poculum
priusque caelum Sidet inferius mari
tellure porrecta super
quam non amore sic meo flagres uti
bitumen atris ignibus.'
sub haec puer iam non, ut ante, mollibus
lenire verbis inpias,
sed dubius unde rumperet silentium,
misit Thyesteas preces:
'venena maga non fas nefasque, non valent*

Héctor Oltra García

*convertere humanam vicem.**diris agam vos: dira detestatio**nulla expiatur victima.**quin, ubi perire iussus exspiravero,**nocturnus occurram Furor**petamque voltus umbra curvis unguibus,**quae vis deorum est Manium,**et inquietis adsidens praecordiis**pavore somnos auferam.**vos turba vicitim hinc et hinc saxis petens**contundet obscaenas anus;**post insepulta membra different lupi**et Esquilinae alites**neque hoc parentes, heu mihi superstites,**effugerit spectaculum.'*Traducción⁶:

“¡Pero, por todos los dioses en el cielo que rigen las tierras y el género humano! ¿Qué es este tumulto? ¿Por qué sus atroces rostros se dirigen todos contra mí? Por tus hijos, si Lucina estuvo presente en tus partos verdaderos. Por el honor inútil de esta púrpura. Te suplico. Por Júpiter que no aprueba lo que hacen. ¿Por qué me contemplas como una madrastra o como una fiera herida con el hierro?”

Cuando tras quejarse de este modo con temblorosa boca, quedó inmóvil el pequeño, cuerpo impúber, que hubiera podido ablandar hasta los corazones de los tracios, Canidia, que tenía su revuelto cabello atado con diminutas viboritas, ordena que los higos arrancados de los sepulcros, ordena que los cipreses funerarios y los huevos embadurnados con la sangre de una rana rubeta y la pluma de una *strix* nocturna y las hierbas que Iolcos e Hiberia, rica en venenos, producen, y los huesos de la boca de una perra hambrienta se consuman con las llamas de la Cólquide. Y la expeditiva Sagana, por toda la casa va esparciendo agua del averno, eriza sus cabellos como un erizo de mar o un jabalí que corre. Veía, sin ningún cargo de conciencia, cavaba con

⁶ Traducción de Leonor Silvestri.

duros azadones la tierra, mientras se quejaba del esfuerzo, para que el niño, después de ser enterrado, como sacan la cabeza mientras flotan los cuerpos suspendidos hasta el mentón en el agua, pudiera morir tras muchos días ante el espectáculo de los alimentos reemplazados dos o tres veces por jornada. Y luego con la médula y el seco hígado harían una poción de amor cuando sus pupilas fijas en el alimento se consumieran. Y creen en la ociosa Nápoles y en todas las ciudades vecinas que la arimense Folia, de impulsos sexuales masculinos, no faltó a la cita, la que hace descender la luna y los astros del cielo con cantos tesálicos que atraen con sortilegios. Entonces la salvaje Canidia royéndose la uña del pulgar con diente lívido, qué fue lo ¿qué dijo o qué fue lo que calló?: “

¡Fieles protectoras de mis asuntos, Noche y Diana⁷, que riges el silencio cuando los sagrados arcanos que ocurren, ahora, ahora, ahora, preséntense y vuelvan su ira y su poder contra las casas enemigas! Cuando las fieras debilitadas por el dulce sopor se ocultan en las selvas temerosas, qué al viejo verde ungido con el nardo que mis manos no podrían haber hecho mejor le ladren los perros del barrio La Suburna para que todos se rían de él. ¿Qué ocurre? ¿Por qué no sirven los venenos crueles de la bárbara Medea⁸ con los que huyó tras vengarse de su soberbia rival, la hija del gran Creonte, cuando la nueva novia se colocó el manto, regalo empapado en peste ardiente? Pero si no existe hierba o raíz de inhóspitos lugares que se me escape. Duerme él en su lecho impregnado de mis contrincantes por el olvido. ¡Ay, ay, anda suelto, liberado por el hechizo de una hechicera más sabia! ¡Varo, que te juro te haré llorar mucho, no con pociones comunes volverás a mí ni fórmulas marsas te harán entrar en razón! ¡Prepararé algo mayor, para tus desdenes una poción mayor, y el cielo se colocará por debajo del mar y el mar sobre la extendida tierra antes de que no ardas por mi amor como el betún de negras llamas!”

El pequeño, ya no como antes tratando de ablandar a las impías con dulces palabras, sino dudando si romper el silencio, lanza imprecaciones tisteas: “Los venenos pueden alterar lo bueno y lo malo, pero no pueden alterar los designios humanos. Yo las maldigo, y esta maldición no podrá ser expiada con víctima alguna. Es más,

⁷ **Diana:** (Mitología Romana) Deidad que entregó a los mortales el conocimiento de las artes de la hechicería-brujería. (En la mitología griega = Artemisa)

⁸ **Medea:** (Mitología Griega) Hechicera despiadada, enamorada de Jasón, y rechazada por éste para casarse con Glauce. Medea acabará vengándose de Glauce.

cuando haya muerto obligado a perecer, volveré como un Furor nocturno y buscaré como una sombra sus rostros con curvas uñas, porque esto es propio de los dioses Manes. Y sentado sobre sus inquietos corazones, llevaré el pavor a sus sueños. La turba de barrio en barrio y por todas partes las golpeará lanzándoles piedras a ustedes, viejas obscenas, y los lobos y las águilas dispersarán sus miembros después de desenterrarlos, para que mis padres, pobrecitos -que me sobrevivirán-, no se pierdan este espectáculo.”

Como observamos, los fragmentos seleccionados por Ramón Ramos son contrastantes en su carga emocional. El primero es el que más ira tiene de todo el texto, aquel en las brujas más fuertemente maldicen e invocan a las malvadas deidades para que intercedan por sus ruines intereses. El segundo es una lamentación, una pregunta retórica.

3.2.2 Apuleyo

El segundo texto del que Ramón Ramos toma algún fragmento es de **Lucio Apuleyo** (Madaura, 123/5 d.C - ca 180)

El fragmento seleccionado se encuentra en su ***Apología, Pro se de Magia***. Aunque realmente el texto seleccionado para la pieza musical no es de Apuleyo, si no que éste aparece en la *Apología* como una cita a otro autor, Laevius.

Ahora entenderemos porqué:

El motivo que llevó a Apuleyo a escribir su *Apología* fue para defenderse de una acusación. La inquisición acusó a Apuleyo de utilizar las artes de la hechicería para casarse con una viuda acaudalada, y el texto que nos ocupa fue el discurso que leyó ante el tribunal para sustentar su defensa. Así, Apuleyo, para documentar su exposición y hacer ver al tribunal su equivocación, cita escritos de otros autores que hablan sobre la magia, Virgilio, Theocritus, etc... y utiliza un breve texto de Laevius que será el que Ramón Ramos seleccione para su obra.

A continuación presento el texto completo original del segmento XXX⁹ de la *Apología* de Apuleyo, donde encontramos el texto seleccionado, seguida de su completa traducción (las partes que fueron seleccionadas por el autor para la obra musical quedan subrayadas):

'Pisces' inquit 'quaeris'. nolo negare.

sed, oro te, qui pisces quaerit, magus est? equidem non magis arbitror quam si lepores quaererem uel apros uel altilia. an soli pisces habent aliquit occultum aliis, sed magis cognitum? hoc si scis quid sit, magus es profecto; sin nescis, confitearis necesse est id te accusare quod nescis. tam rudis uos esse omnium litterarum, omnium denique uulgi fabularum, ut ne fingere quidem possitis ista uerisimiliter? quid enim competit ad amoris ardorem accendendum piscis brutus et frigidus aut omnino res pelago quaesita? nisi forte hoc uos ad mendacium induxit, quod Venus dicitur pelago exorta.

audi sis, Tannoni Pudens, quam multa nescieris, qui de piscibus argumentum magiae recepisti. at si Virgilium legisses, profecto scisses alia quaeri ad hanc rem solere; ille enim, quantum scio, enumerat uittas mollis et uerbenas pinguis et tura mascula et licia discolora, praeterea laurum fragilem, limum durabilem, ceram liquabilem, nec minus quae iam in opere serio scripsit:

*falcibus et messae ad lunam quaeruntur aenis
pubentes herbae nigri cum lacte ueneni.
quaeritur et nascentis equi de fronte reuulsus
et matri praereptus amor.*

at tu piscium insimulator longe diuersa instrumenta magis attribuis, non frontibus teneris detergenda, sed dorsis squalentibus excidenda, nec fundo reuellenda, sed profundo extrahenda, nec falcibus metenda, sed hamis inuncanda. postremo in maleficio ille uenenum nominat, tu pulmentum, ille herbas et surculos, tu squamas et ossa, ille pratum decerpit, tu fluctum scrutaris.

memorassem tibi etiam Theocriti paria et alia Homeri et Orphei plurima, et ex comoediis et tragoediis Graecis et ex historiis multa repetissem, ni te dudum animaduertissem Graecam Pudentillae epistulam legere nequiuisse. igitur unum etiam poetam Latinum attingam, uersus ipsos, quos agnoscent qui Laeuium legere:

⁹ En realidad la *Apología* de Apuleyo consta de 103 segmentos que por su gran extensión no vamos a reproducir completa.

*Philtr omnia undique eruunt:
antipathes illud quaeritur,
trochiscili, ungujes, taeniae,
radiculae, herbae, surculi,
saurae inlices bicodulae,
hinnientium dulcedines.*

Traducción¹⁰:

“Pescado!” dijo. “Compras pescado!” No lo niego.

Pero yo te pregunto ¿es todo el mundo que compra pescado un mago? No lo creo. ¿Y qué si compraba conejos? ¿O verracos? ¿O faisán? ¿Tiene solamente el pescado algo que se oculte a los otros pero que solo sepan los magos? ¡Si tú conoces qué es, entonces ¡Dios mío!, tú mismo eres mago! Y si no lo eres, entonces tienes que admitir que estás haciendo acusaciones que ni tú mismo entiendes. ¿Eres tan totalmente inculto, ignorante de todas las fábulas incluso, que no podrías hacer que éstos sonaran un poquito más creíble? ¿Cómo podría algo tan bajo en la cadena alimenticia como un pescado, o todo lo demás tomado del mar, satisfaceros para aventar las llamas de la suposición? ¿O la historia de Venus te dibujaste dentro de estas mentiras que se levantaba del mar?

Escuchadme Tannonius Pudens, y oír cómo de ignorante sois al utilizar para una acusación de magia los pescados. Si hubieras leído a Virgilio sabrías que otros elementos son buscados generalmente para esta clase de cosa. Por lo que recuerdo, él menciona los “alfileres suaves”, “follaje fértil” y el “incienso masculino”; “hilos de rosca de varios colores” y la “frágil hoja de la bahía”; “fango que se endurecerá,” “cera que se derretirá” y también lo que él escribió en su serio trabajo:

*“Buscado por el claro de luna, corte con las hoces descaradas,
son las hierbas que exudan leche de veneno negro;
Se busca, también el encanto rasgado de la frente de
un potro recién nacido, amor robado de su madre.”*

¹⁰ Traducción al inglés H.E. Butler (1909), traducción al español Héctor Oltra García.

Pero, tú acusador de pescado, pusiste diversos instrumentos lejanos en las manos de los magos: encantos no frotados de las frentes blandas sino raspados de espinas dorsales surcadas, no desplumados de la tierra sino extraídos de las profundidades, no cosechados con las hoces sino cogidos con los ganchos. Para sumarlo todo además, para maldecirte, Virgilio recomienda el veneno, una extensión del emparedado; él, hierbas y lanzamientos, tú escalas y huesos. Él recolecta lo que necesita en los prados, tú vas a zambullirte en lugar de lo otro.

También te recordaría cosas similares Theocritus y otros homéricos o, particularmente, órfico; Podría también relatar un manojo de cosas de las comedias, de las tragedias y de las historias griegas, si no hubiera precisado ya tu inhabilidad de leer la letra de Pudentilla en griego. Agregaré tan solo a un poeta latino más, Laevius, cuyos versos reconocería cualquier persona que los leyera:

Tiran de pociones de amor por todas partes.

Allí, un encanto contra dolor se busca:

Pelotillas, cintas, y uñas,

raíces, hierbas, y brotes pequeños de la oferta.

El lagarto de doble cola sirve como señuelo,

y también los encantos del burro que relincha.

Como observamos, el fragmento seleccionado ahora por Ramón Ramos posee el tono de un hechizo. En esta ocasión se asemeja más a los versos de un encantamiento exacerbado donde se enumeran diversos ingredientes para la elaboración de una poción mágica.

3.2.3 Algunas consideraciones sobre los textos

Como hemos observado, los tres fragmentos seleccionados poseen la misma temática, pero sostienen tonos y actitudes distintas. El primero de Horacio (*O rebus meis...*) es de corte muy agresivo, iracundo, acusador, maléfico, como una proclama, una invocación, una maldición contra los enemigos. Mientras que su segundo texto (*Quid accidit?...*) tiene el tono de una lamentación, con un talante contemplativo, una pregunta retórica, un sollozo, un quejido ante

la ineficacia de los anteriores recursos mágicos utilizados. Por otro lado, el texto de Apuleyo-Laeivius (*Philtra omnia undique eruunt...*) tiene el carácter de una exhortación, un hechizo, un encantamiento para preparar un brebaje, una bebida mágica, una *Poculum Amoris*. Este contraste entre el tono de los textos será de vital importancia a la hora de situarlos en uno u otro contexto musical. Así, podemos decir que el texto contribuirá de un modo muy especial a configurar la forma musical de la pieza, modulando los ambientes sonoros de acuerdo con el texto utilizado en cada momento. Todo esto será comentado en el punto “4.3 Utilización de los textos en la forma musical”, más adelante.

HORACIO**(1ª estrofa)**

'o rebus meis

non infideles arbitrae,

Nox et Diana, quae silentium regis,

arcana cum fiunt sacra.

Nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos

iram atque numen vertite.

“¡Fieles protectoras de mis asuntos, Noche y Diana, que riges el silencio cuando los sagrados arcanos que ocurren, ahora, ahora, ahora, preséntense y vuelvan su ira y su poder contra las casas enemigas!”

HORACIO**(2ª estrofa)**

quid accidit? cur dira barbarae minus

venena Medae valent,

quibus Superbam fugit ulta paelicem,

magni Creontis filiam,

Héctor Oltra García

cum palla, tabo munus imbutum, novam

incendio nuptam abstulit?

“¿Qué ocurre? ¿Por qué no sirven los venenos crueles de la bárbara Medea con los que huyó tras vengarse de su soberbia rival, la hija del gran Creonte, cuando la nueva novia se colocó el manto, regalo empapado en peste ardiente?”

APULEYO

*Philtr omnia undique eruunt:
antipathes illud quaeritur,
trochiscili, ung[u]jes, taeniae,
radiculae, herbae, surculi,
saurae inlices bicodulae,
hinnientium dulcedines.*

“Tiran de pociones de amor por todas partes. Allí, un encanto contra dolor se busca: Pelotillas, cintas, y uñas, raíces, hierbas, y brotes pequeños de la oferta. El lagarto de doble cola sirve como señuelo, y también los encantos del burro que relincha.”

CAPÍTULO 4: LA FORMA MUSICAL

4.1 Tabla resumen de la estructura formal

A continuación, mediante una tabla –método organizador, a la vez que muy esquemático y visual- resumiré los elementos más importantes que configuran la forma estructural de la pieza:

MACRO FORMA	A														
SECCIONES	SECCIÓN 1ª														
Sub-secciones	I			II			III								
Frasas u otras particiones menores	I.1	I.2	I.3	II.1	II.2	II.3	III.1	III.2	III.3						
Características	Las tres frases, además de ser equimétricas (de 6 compases –o 19 tiempos- cada una), poseen estructuras idénticas en cuanto a la organización y los cambios de compases, su sintaxis melódica, y los usos instrumentales.			En estas dos frases, aunque manteniendo intacto el espíritu de las anteriores, se observa un estrechamiento de sus estructuras a la mitad (ahora de 3 compases –o 11 tiempos- cada una), con el fin de incrementar la tensión del discurso musical.			Esta última frase, con algunos rasgos diferenciales en su construcción melódica (interválica, su mayor extensión de 7 compases), sirve para cerrar con mayor contundencia la sub-secc. II.			Conservando las intenciones de las dos primeras frases de la sub-secc. II se presentan éstas, pero ahora en un estrecho mayor que el de aquellas (2 compases –o 8 tiempos- cada una), para incrementar más aun así la tensión del discurso.			Ésta última frase realiza el mismo papel que la tercera de la sub-secc. II, cerrar el discurso con sus rasgos diferenciales, mayor extensión (3 compases –o 12 tiempos-), y una estructura melódica distinta, más conclusiva.		
Texto		<i>“O rebu s meis ,</i>	<i>non infideles arbitra e.</i>	<i>Nox et Diana,</i>	<i>quae silentium regis,</i>	<i>arcana cum fiunt sacra.</i>	<i>Nunc, nunc adeste ,</i>	<i>nunc in hostilis domos ,</i>	<i>iram atque numen vertite.”</i>						
Compases	1	7	13	19	22	25	31	33	35						

(continuación)

...(A continuación)			
SECC.	SECCIÓN 2ª TRANSICIÓN	SECCIÓN 3ª	
Sub-secc.		I	II
Frases			
Carac.	<p>A modo de transición, ésta sección pretende disipar la tensión acumulada en la primera, mediante una continua aparición de líneas melódicas en forma de caídas, un descenso progresivo de la densidad instrumental y acompañado de un <i>diminuendo</i> dinámico.</p> <p>El discurso está concebido de un modo muy lineal y, como es obvio, no se percibe ningún tipo de escisión.</p>	<p>Utilizando los diseños cromáticos descendentes de la anterior sección, la función de esta nueva sección es la de presentar el texto de Apuleyo, que se realiza sin subdivisiones claras, no poniendo de manifiesto los distintos versos del poema. Más bien se presenta de un modo continuo, sin utilizar las pausas bien definidas que podrían aparecer entre los versos del texto.</p>	<p>Se presenta esta nueva subsección como una extensión-apéndice instrumental de la anterior, conservando los diseños melódicos utilizados en ella.</p> <p>Esta subsección está basada en un juego de elementos dispares, pero enlazados, que formarán un gran antecedente canónico en los trombones al que le seguirán en cánones el resto de grupos instrumentales.</p>
Texto		<p><i>Philtr omnia undique eruunt: antipathes illud quaeritur, trochiscili, ung[u]jes, taeniae, radiculae, herbae, surculi, saurae inlices bicodulae, hinnientium dulcedines.</i></p>	
Comp.	39	61	75

(continuación)

MACRO	B							
SECC.	SECCIÓN 4ª					SECCIÓN 5ª PARLATOS		
Sub-secc.	I	II				III	I	
Frases		II.1	II.2	II.3	II.4			
Carac.	Pequeña introducción de 4 compases. Protagonizada por el Do de los fagotes y una suave acumulación armónica.	Sub-sección de cuatro frases en las que se canta el segundo texto de Horacio, aunque no completo, poniendo de manifiesto, mediante valores más largos y/o pequeñas pausas los distintos versos del poema.				Basado principalmente en las intervenciones anteriores del coro, se desarrolla una sección instrumental protagonizada por una especie de cánones mediante los cuales se van añadiendo progresivamente más instrumentos al discurso, hasta formar un cluster de líneas individuales.		Sub-sección donde predomina el <i>parlato</i> del coro, que recita el texto anterior de Horacio (2.1). Se solapa esta nueva sección con la desaparición paulatina de los elementos de la sección anterior, en un desdibujado gradual de aquella, en donde se difumina poco a poco la carga instrumental de la orquesta hasta alcanzar una nueva atmósfera en <i>piano</i> .
Texto		<i>Quid accidit? Cur dira barbara e minu</i>	<i>venena Medea e valent,</i>	<i>quibus Superbam fugit ulta paelicem</i>	<i>magni Creontis filiam,</i>		<i>Quid accidit? Cur dira barbarae minu / venena Medae valent, / quibus Superbam fugit ulta paelicem, / magni Creontis filiam,</i>	
Comp.	95	99	104	106	109	112	122	

(continuación)

...(Secc. 5ª continuación)		SECCIÓN 6ª					
Sub-secc.	II	I	II				III
Frases			II.1	II.2	II.3	II.4	
Carac.	Sub-sección muy ligada a la anterior donde predomina un nuevo <i>parlato</i> del coro, que recita el resto del texto de Horacio (2.2).	Si observamos detenidamente confirmaremos la íntima relación entre ésta Sección 6ª y la Sección 4ª, construidas con el mismo esquema formal y la misma intencionalidad en los contenidos de cada sub-sección correspondiente.					
	Si la sub-sección anterior comenzaba con un difuminando progresivo de la instrumentación orquestal hasta alcanzar el <i>piano</i> , para finalizar ésta sub-sección II el proceso será ahora el contrario: un progresivo incremento de la instrumentación hasta alcanzar un <i>tutti fortissimo</i> .	Se presenta ahora una pequeña introducción de 3 compases. Protagonizada por el Do de los fagotes y una suave acumulación armónica. Igual que su correspondiente sub-sección de la Sección 4ª	Sub-sección divisible en frases que ponen de manifiesto, mediante valores más largos y/o pequeñas pausas los distintos versos del poema. Concretamente, ahora se completan los versos del segundo texto de Horacio que no fueron cantados en la Sección 4ª. Como vemos, todo el planteamiento coincide con la sub-sección correspondiente de la Sección 4ª.	Se desarrolla, igual que su correspondiente sub-sección de la Sección 4ª, en un pasaje instrumental protagonizado por una progresiva acumulación de instrumentos al discurso, hasta formar un cluster de líneas individuales con el <i>tutti</i> orquestal.			
Texto	<i>cum pala, tabo munus imbutum, novam / incendio nuptam abstulit?</i>		<i>cum palla,</i>	<i>tabo munus imbutum,</i>	<i>novam incendio</i>	<i>nuptam abstulit?</i>	
Comp.	134	145	148	151	153	155	157

(continuación)

...(B continuación)		A' (REEXPOSICIÓN)					
SECC.	SECCIÓN 7ª TRANSICIÓN	SECCIÓN 8ª					
Sub-secc.		I			II		
Frases		I.1	I.2	I.3	II.1	II.2	II.3
Carac.	A modo de transición, protagonizada por los diseños escalísticos ascendentes en cuerdas, valores de corchea, y los glissandos en las maderas, ésta sección pretende mantener el punto climático del <i>fortissimo</i> alcanzado en la anterior, para después disipar la tensión acumulada, mediante un progresivo <i>diminuendo</i> dinámico que nos conducirá a la reexposición final del principio de la obra.	Reexposición <u>literal</u> de la Sección 1ª inicial. Recordemos sus características:					
		Al igual que en la Sección 1ª, las tres frases, además de ser equimétricas (de 6 compases –o 19 tiempos - cada una), poseen estructuras idénticas en cuanto a la organización y los cambios de compases, su sintaxis melódica, y los usos instrumentales.	En estas dos frases, aunque manteniendo intacto el espíritu de las anteriores, se observa un estrechamiento de sus estructuras a la mitad (ahora de 3 compases –o 11 tiempos- cada una), con el fin de incrementar la tensión del discurso musical.	Esta última frase, con algunos rasgos diferenciales en su construcción melódica (interválica, su mayor extensión de 7 compases), sirve para cerrar con mayor contundencia la sub-secc. II.			
Texto			“O rebus meis,	<i>non infideles arbitrae.</i>	<i>Nox et Diana,</i>	<i>quae silentiu m regis,</i>	<i>arcana cum fiunt sacra.</i>
Comp.	172	184	190	196	202	205	208

(continuación)

...(A' continuación)				
...(Secc. 8ª continuación)				CODA
Sub-secc.	III			
Frases	III.1	III.2	III.3	
Carac.	<p>Conservando las intenciones de las dos primeras frases de la sub-secc. II se presentan éstas, pero ahora en un estrecho mayor que el de aquellas (2 compases –o 8 tiempos- cada una), para incrementar más aun así la tensión del discurso.</p>		<p>Ésta última frase realiza el mismo papel que la tercera de la sub-secc. II, cerrar el discurso con sus rasgos diferenciales, mayor extensión (3 compases –o 12 tiempos-), y una estructura melódica distinta, más conclusiva.</p>	<p>Para finalizar, una breve CODA enlaza sin escisiones desde la sección anterior para buscar un contundente <i>tutti</i> instrumental final.</p>
	Texto	<i>Nunc, nunc adeste,</i>	<i>nunc in hostilis domos,</i>	<i>iram atque numen vertite.”</i>
Comp.	214	216	218	222

4.2 Algunos apuntes sobre la forma

Analizando el trazado formal nos damos cuenta que subyace en él un planteamiento clásico:

La macro-forma está concebida en un clarísimo **A-B-A'**, un planteamiento ternario que sostiene los parámetros clásicos de contraste, manteniendo para **A** unas dinámicas en *forte-fortissimo*, un tempo “*Allegro*” unitario (negra = 104-112), una instrumentación espesa y recargada, y una densidad de eventos tupida.

Mientras, **B** se presenta en dinámicas *piano-pianissimo*, un tempo *Lento* (negra = 60), una instrumentación más transparente, y una densidad de eventos más ligera y prolongada.

Posteriormente, para **A'** se realiza una reexposición abreviada, en la que solo se nos presenta de modo literal la Sección 1ª de **A** y una breve Coda final. Se retoma, para finalizar la pieza, *el Tempo I* a su vez que todas las características de **A** anteriormente citadas.

Además de estar claramente planteada la macro-forma de la obra, también cada una de las grandes subdivisiones de la macro-forma están realizadas con claras subdivisiones internas:

Así, **A**, se reduce a una clarísima forma en tres secciones, definida por la utilización de los textos, en donde la sección central hace el papel de una transición instrumental entre las dos secciones extremas que son cantadas. Estas secciones extremas no poseen una vinculación temática clara entre sí, por lo que podríamos establecer que su forma es lineal, no buscando los retornos temáticos, una **a-b-c**.

La forma interna de **B** es algo más sofisticada, aunque también concebida de un modo ternario. Su primera Sección (4ª) está estructurada en tres sub-secciones: introducción, texto cantado, y desarrollo instrumental. La Sección central (5ª) es una sección contrastante, dividida en dos sub-secciones, de carácter más instrumental, en donde los textos se hablan (*parlato*), no se cantan. Y la tercera Sección (6ª) supone una clarísima vuelta a la estructura formal de la primera, dividida también en tres sub-secciones que sostienen los mismos roles que inicialmente: introducción, texto cantado, y desarrollo instrumental. Así, podemos hablar que la forma interna de **B** responde claramente a una **a-b-a'**. Pero antes de enlazar directamente con la reexposición, una sección nueva (7ª) hará el papel de transición.

Para finalizar, **A'**, como ya dijimos, es una reexposición literal de solo la Sección 1ª de **A**, a la que le sigue una breve Coda que busca el sentido conclusivo con un contundente final.

También manteniendo la concepción clásica de la reexposición abreviada para finalizar la pieza, ya que se omiten las secciones 2ª y 3ª.

4.3 Utilización de los textos en la forma musical

Se utilizan del siguiente modo en la macro-forma los textos de Horacio y Apuleyo:

AUTOR	Horacio	Apuleyo	Horacio		Horacio
	Primera estrofa	Texto completo	Segunda estrofa (primera parte)	Segunda estrofa (segunda parte)	Primera estrofa
Texto	<i>'o rebus meis, / non infideles arbitrae, / Nox et Diana, quae silentium regis, / arcana cum fiunt sacra. / Nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos / iram atque numen vertite.</i>	<i>Philtrā omnia undique eruunt: / antipathes illud quaeritur, / trochiscili, ung[u]es, taeniae, / radiculae, herbae, surculi, / saurae inlices bicodulae, / hinnientium dulcedines.</i>	<i>Quid accidit? Cur dira barbarae minu / venena Medeae valent, / quibus Superbam fugit ulta paelicem, / magni Creontis filiam,</i>	<i>cum pala, tabo munus imbutum, novam / incendio nuptam abstulit?</i>	<i>'o rebus meis, / non infideles arbitrae, / Nox et Diana, quae silentium regis, / arcana cum fiunt sacra. / Nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos / iram atque numen vertite.</i>
MACRO-FORMA	A		B		A'
Compases	1	61	95	134	184

Basándonos en las características que enumerábamos anteriormente “3.2.3 Algunas consideraciones sobre los textos”, es indiscutible que su carácter está en estrecha relación con la forma musical, y que éstos modulan los ambientes sonoros de acuerdo con el texto utilizado en cada momento.

El autor utiliza los textos de mayor fuerza para las secciones **A** y **A'**, también musicalmente más consistentes. Estos son, la primera estrofa de Horacio –la maldición, la invocación-, que es utilizada tanto para abrir la obra como para cerrarla en su reexposición, y el texto de Apuleyo – el encantamiento, el hechizo-.

Mientras, para la **B**, de corte más contemplativo, más suave, utiliza el texto más condescendiente, la segunda estrofa de Horacio –el lamento, la pregunta retórica-.

Así, llegamos a la conclusión de que el autor ha tenido en cuenta muy inteligentemente su carácter a la hora de situar los textos en uno u otro contexto musical.

También el modo de empleo de los textos define la forma musical. Mientras que en las secciones **A** y **A'** los textos son enteramente cantados, en **B** además de presentarse cantados, también en su sección central son recitados (*parlato*), lo que ayuda a establecer un eje tanto en la propia sección **B** como en el conjunto de la macro-forma. Además, el *parlato* sobre la segunda estrofa de Horacio es el más propicio, ya que al tratarse de una pregunta retórica se presta mucho mejor que ninguno de los otros textos para ser recitado. Otro detalle más de la inteligencia del autor al tratar los textos.

CAPÍTULO 5: LA REALIZACIÓN**MACRO-FORMA A:** [compases 1-94]**A / 1ª SECCIÓN / I:** [compases 1-18]**I.1)** [compases 1-6]

La obra empieza con un *tutti* orquestal que forma un bloque sonoro bien delimitado. Compuesto por una nota de partida, un contundente Mib en los graves –fagotes, contrafagot, trombón, tuba, piano, violas, violonchelos y contrabajos- al que se le van incorporando armonías en los metales, y posteriormente un diseño ascendente cromático que se repite dos veces en maderas y cuerda.

A continuación he realizaré un resumen del gesto en el que se simplifican los puntos de apoyo, los agregados sonoros, del grupo melódico, y las partes armónicas, para poder apreciar mejor en conjunto su constitución armónica:

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled 'Compás 3', features a woodwind section with 'maderas + cuerda' (woodwinds + strings) and a brass section with 'metales' (brass) including Trompetas (Trumpets), Trompas (Trumpets), Trombones, and Tuba. The second system, labeled 'Compás 5', features a piano part and a brass section with 'Trompetas + Trompas' and 'Láminas' (Cymbals). The piano part includes a 'Piano' dynamic marking and a '4' time signature. The brass parts show a melodic line with chromatic ascents and a final chord.

Como podemos apreciar, aunque partiendo de una única nota, un Mib que ejerce aquí el papel de eje tonal, la intención es buscar a continuación los agregados cromáticos sonoros, que se dan seguidamente con el *tutti* orquestal, en las partes armónicas de notas tenidas, fundamentalmente los metales, y en el diseño de carácter más melódico en maderas y cuerda. Un diseño melódico formado por varias líneas paralelas, que no es otra cosa que una melodía extendida armónicamente que se mueve en modo paralelo, con una característica muy clara, los diseños cromáticos ascendentes en valores de semicorcheas, como medio de moverse de un punto acórdico de reposo a otro

(NOTA: En el oboe segundo, he localizado un posible error de edición, en su compás 5, donde el Re que aparece sostenido debería ser natural y no alterado, si seguimos la lógica de los parámetros utilizados en el resto de instrumentos que realizan el mismo diseño melódico)

Los dos últimos compases del gesto inicial descansan sobre un acorde en trompetas y trompas, un arpegiado en el piano y las láminas, todo ello en *piano subito* en el que solo se ausentan del

agregado armónico las notas Fa y Si. Este elemento va a resultar importante dada su recurrencia en los gestos posteriores, donde, de un modo u otro, vuelve a hacer aparición.

I.2) [compases 7-12]

El siguiente gesto orquestal es muy similar al anterior, pero ahora también con la intervención del coro.

The musical score is divided into three systems. The first system, labeled 'maderas + cuerda', shows woodwinds and strings. The second system, labeled 'Coro', shows the vocal choir. The third system, labeled 'metales', shows the brass instruments: Trompas (Trumpets), Trombones, and Tuba. The score spans measures 7, 8, and 9. Measure 7 is marked 'Compás 7', measure 8 'Compás 8', and measure 9 'Compás 9'. A dynamic marking '+8^a' is present in measure 9. The notation includes various chordal textures and melodic lines for the instruments and choir.

(Continuación)

The musical score consists of several staves. At the top, there are two staves with chords. Below them is a staff for 'Piano + Láminas' with a melodic line and a 4-measure rest. The bottom section is for 'Trompetas + Trompas', with a treble clef staff showing a melodic line and a bass clef staff with chords.

Compás 11

Vemos que los elementos fundamentales son los mismos que los del gesto anterior. Por una parte, la línea melódica sigue estando engrosada armónicamente por diversas melodías paralelas, ahora algo más elaborada y moviéndose por alturas distintas a las del primer gesto, sin conservar una relación muy directa con aquel, aunque si conservando su característica principal, los diseños cromáticos en semicorcheas.

Por otra, las armonías, en los metales, se desarrollan de un modo muy similar al del primer gesto, incluso comparando los acordes de ambos gestos encontramos relaciones directas, nos damos cuenta de que éstos son los mismos pero transportados ahora medio tono descendientemente.

Como novedad se incluye ahora el coro, que como es lógico, se encarga de realizar el papel temático principal del gesto, y cuya intención es evolucionar de la consonancia hacia la disonancia, partiendo de una misma nota, un Mib, para abrirse armónicamente a un agregado armónico construido por semitonos (Do#, Re, Re#, Mi), para posteriormente caer en bloque un tritono descendente con un *glissando*.

Para cerrar el gesto vuelve a aparecer en los dos últimos compases el mismo diseño en el Piano y en las láminas que en el primer gesto, incluso con las mismas notas exactamente, mientras que en el acorde tenido de trompetas y trompas, el acorde ahora, comparado con el del primer gesto, se presenta transportado medio tono descendientemente, igual que los elementos armónicos anteriores.

I.3) [compases 13-18]

El tercer gesto sigue las mismas pautas que los anteriores.

Este tercer gesto es mucho más parecido al segundo que al primero. De hecho, si lo comparamos con el anterior observaremos que los tres primeros acordes en los que se apoya el conjunto melódico son exactamente los mismos, mientras que los dos últimos se presentan transportados un semitono descendientemente con respecto a los del segundo gesto.

El coro, sustentando el papel temático principal del gesto, realiza el mismo diseño que en el anterior, aunque no con el mismo ritmo, para poderse acoplar al nuevo texto, pero si incluso con el mismo patrón melódico-armónico.

En cuanto a la parte armónica, los acordes que aparecen son exactamente los del segundo gesto, pero transportados todos ellos un semitono descendientemente.

Musical score for woodwinds and strings (maderas + cuerda). The score is written for a woodwind section and a string section. The woodwind section includes flutes, oboes, and bassoons. The string section includes violins, violas, cellos, and double basses. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of 8^a is present at the end of the section.

Musical score for the choir (Coro). The score is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and is in 2/4 time. It features a simple harmonic structure with long notes.

Musical score for brass instruments (metales). The score is written for a brass section including Trompas (Trumpets), Trombones, and Tuba. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of 8^a is present at the end of the section.

Compás 13

Compás 14

Compás 15

(Continuación)

Musical score for piano and laminae (Láminas). The score is written for a piano and a laminae section. The piano part is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The laminae part is in 2/4 time and features a simple harmonic structure with long notes. A dynamic marking of 8^a is present at the end of the section.

Compás 17

En los dos últimos compases (17 y 18), el piano y las láminas realizan el mismo diseño que en los gestos anteriores, pero transportado un semitono ascendentemente, aunque en el vibráfono este transporte no es del todo exacto. También el acorde *piano subito* en trompetas y trompas se encuentra transportado medio tono descendentemente con respecto al anterior gesto, como viene siendo habitual.

Parece ser que la pauta utilizada para esta sub-sección I es la de mantener las características de los gestos iguales o muy similares, pero armónicamente ir haciéndolos descender por semitonos en cada una de sus apariciones para imprimir un progreso direccional a la sub-sección, aunque, eso sí, manteniendo el Mib siempre como punto de partida para establecer en el oído del oyente un punto de referencia fijo al que poder asirse.

A / 1ª SECCIÓN / II : [compases 19-30]

II.1) [compases 19-21]

La siguiente sub-sección se caracteriza, a diferencia de la anterior, por presentar el mismo gesto pero estrechado, más abreviado y resumido (3 compases), con la intención de aumentar la tensión del discurso.

Compás 19

Compás 20

Compás 21

Para incrementar más aun la tensión del discurso en este punto, al estrechamiento del gesto se le suma el cambio de eje tonal inicial, que ahora es medio tono más alto, pasando de un Mib a un Mi. Así, el conjunto melódico parte de un Mi para abrirse a unos agregados armónicos muy similares, casi de la misma construcción que los agregados utilizados en la sub-sección anterior.

El coro, papel principal del gesto, realiza el mismo diseño que en los gestos anteriores, aunque no con el mismo ritmo, para poder acoplarse al nuevo texto, pero si con el mismo patrón melódico-armónico, y partiendo ahora, claro esta, desde un Mi.

Las armonías, en los metales, se reducen ahora a una mínima expresión, aunque conservando siempre su intencionalidad cromática con agregados contruidos por semitonos.

Y para cerrar el gesto, los dos compases típicos de la sub-sección anterior en piano y láminas sobre un acorde *piano subito* en trompetas y trompas, se ve reducido ahora a únicamente la intervención del piano sobre un acorde en las trompas, eliminándose las láminas y las trompetas. Se observa que el piano conserva exactamente su diseño con respecto a su anterior intervención.

II.2) [compases 22-24]

La similitud con el gesto anterior es evidente. Comparémoslos.

The musical score is divided into three measures: Compás 22, Compás 23, and Compás 24.

- Compás 22:** Features a piano accompaniment with a 4/4 time signature. The piano part consists of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The woodwinds (maderas + cuerda) play a sustained chord.
- Compás 23:** The piano part continues with a similar melodic and bass line. The woodwinds play a sustained chord.
- Compás 24:** The piano part concludes with a final melodic phrase and bass line. The woodwinds play a sustained chord. The brass section (metales) is divided into Trompetas (Trumpets) and Trombones (Trombones).

También este gesto se presenta abreviado (3 compases), con la misma construcción que el anterior. En cuanto al conjunto melódico, salvo alguna licencia rítmica, se aprecia que éste

nuevo gesto es un claro calco del anterior, ya que se mueve del mismo modo desde y hasta los mismos puntos acórdicos de apoyo. Como vemos, son exactamente iguales.

El coro, salvo por la rítmica para ajustarse al nuevo texto, realiza el mismo patrón melódico-armónico que en el gesto anterior.

Sin embargo, las armonías en los metales se presentan ahora con el mismo patrón pero medio tono transportadas ascendentemente.

(NOTA: En la trompa segunda, he localizado un posible error de edición, en su compás 24, donde el Sib que aparece debería ser natural y no alterado, si seguimos la lógica de transposición utilizada en este momento con respecto al gesto anterior)

Y para finalizar el gesto, el típico diseño arpegiado del piano también se presenta transportado medio tono ascendentemente con respecto a su anterior intervención.

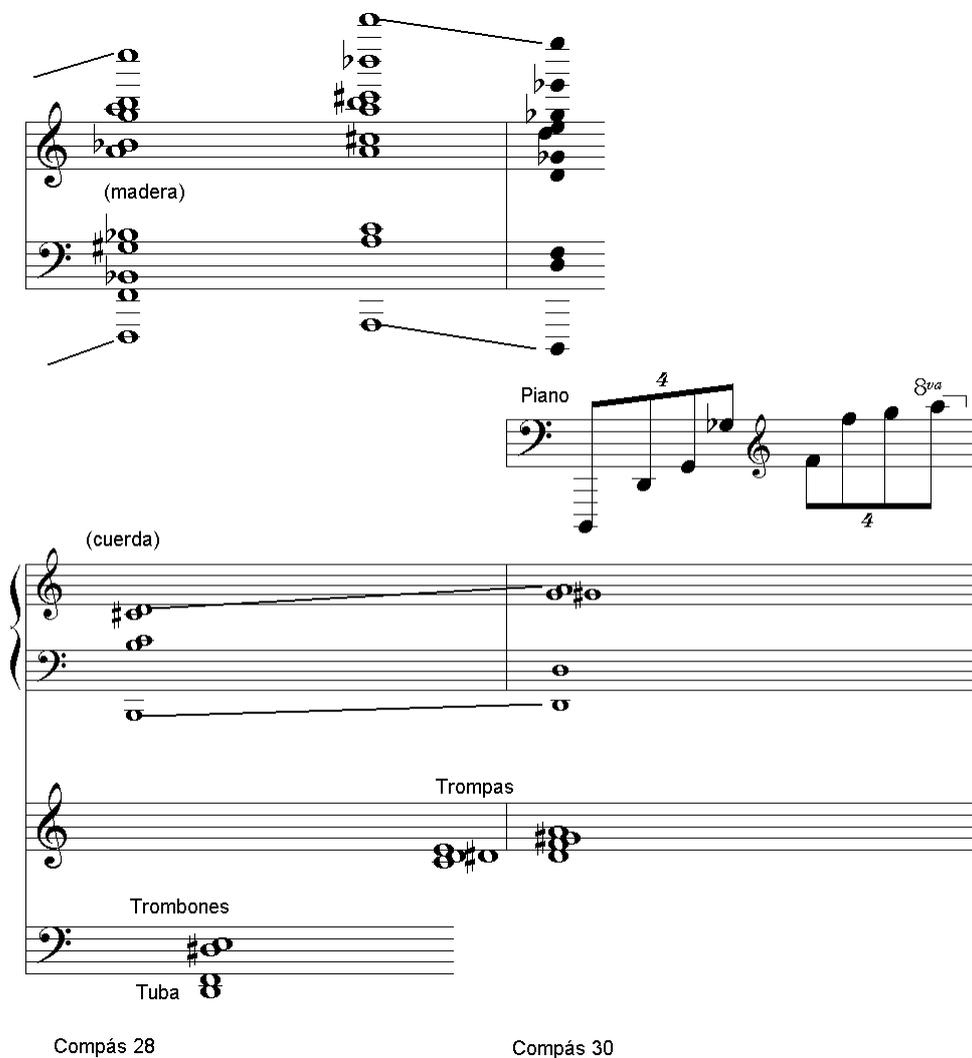
II.3) [compases 25-30]

A diferencia de los dos anteriores, este último gesto de la sub-sección II pretende ser un punto y seguido en el discurso. Para ello va a presentar nuevas características que no se presentaron en ninguno de los gestos anteriores.

The musical score is divided into three measures:

- Compás 25:** Features woodwinds (labeled "madera") and strings (labeled "Coro + cuerda"). The woodwinds play a melodic line, while the strings provide harmonic support.
- Compás 27:** Shows a continuation of the woodwind and string parts.
- Compás 29:** Includes woodwinds, strings (labeled "solo cuerda"), and brass instruments (labeled "Láminas" and "Trompetas"). The brass instruments play a prominent role in this measure.

(Continuación)

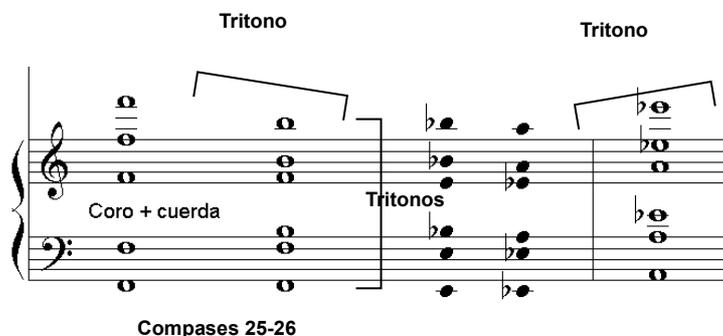


The musical score is divided into two measures: Compás 28 and Compás 30.
 In Compás 28, the woodwinds (madera) play a complex chordal structure, while the strings (cuerda) provide a harmonic foundation.
 In Compás 30, the piano part features a melodic line with a four-measure rest and a 'Sua' marking. The strings continue their accompaniment. The brass section, including Trompas, Trombones, and Tuba, plays a chordal accompaniment.

Para empezar, su desarrollo es mayor, presentándose de un modo mucho más extenso (6 compases), y para incrementar más aun esa sensación de punto y seguido que se pretende con esta frase, se produce un nuevo cambio en el eje tonal inicial, que ahora es medio tono más alto con respecto al del anterior gesto, pasando de un Mi a un Fa.

El conjunto melódico queda reducido a la madera, que delega su protagonismo al conjunto de coro y el refuerzo de la cuerda que dobla sus voces. Éste conjunto melódico sigue conservando las características esenciales de los gestos anteriores, el cromatismo como medio de moverse de un punto acórdico de reposo a otro.

En cuanto al nuevo elemento principal, protagonizado por el coro y las cuerdas, tiene, a diferencia de sus anteriores intervenciones, un carácter mucho más melódico que armónico. Analizándolo nos daremos cuenta de que predomina en él el uso del tritono, tanto a nivel horizontal como vertical.



The image shows a musical score for measures 25-26. It features two staves: a vocal line (labeled 'Coro + cuerda') and a piano accompaniment line (labeled 'Tritonos'). The key signature has one flat (Bb). The vocal line starts with a whole note chord of F4 and Bb4, which is a tritone. The piano accompaniment consists of a series of chords, each a tritone interval from the previous one, moving downwards. Brackets above the vocal line and the piano line indicate the tritone intervals. The caption below the score reads 'Compases 25-26'.

Melódicamente destacan en la frase los saltos intervéricos de tritono, que encontramos tanto al principio como al final. También encontramos el cromatismo, como viene siendo habitual.

Y armónicamente, excepto el primer acorde, que es un Fa extendido, el resto también están basados exclusivamente en el intervalo neutro de tritono.

Las armonías se siguen presentando fundamentalmente en los metales, siempre como agregados de sonidos a distancia de segunda (normalmente menor).

A partir del compás 28 las cuerdas establecen un nuevo diseño que intensifica el discurso, un acorde que se moverá paralelamente mediante cromatismos ascendentes en valores de corchea.

Para finalizar el gesto, el diseño del piano vuelve a aparecer, conservando sus características, pero esta vez sobre un Re.

A / 1ª SECCIÓN / III : [compases 31-38]

La tercera sub-sección mantiene todos los elementos característicos de las anteriores. Se pretende estrechar más aun el gesto de la sub-sección anterior (ahora solo dos compases) para intensificar el discurso musical, hasta el punto que sus subdivisiones ya no son tan claras. De hecho existe una mayor linealidad en esta sub-sección, enlazando un elemento con el siguiente, un gesto con otro.

III.1) [compases 31-32]

Esta frase está compuesta por la intervención del coro, que, a diferencia de anteriormente, ahora es doblado por las maderas, no por la cuerda. Ambos se despliegan desde un Re para alcanzar un agregado cromático muy concreto y reducido: Do, Do#, Re, Mib. Posteriormente las maderas, independizadas ya del coro caminarán cromáticamente desde ese mismo hacia un nuevo acorde, cuya resolución encontraremos en **III.2**, enlazando así de un modo más continuo los elementos con la siguiente frase.



The musical score for measures 31 and 32 is presented in three systems. The first system, labeled 'madera' (woodwinds), shows a treble clef staff with a whole note chord of D4, D#4, E4, and F#4 in measure 31, and a whole note chord of D#4, E4, F#4, and G4 in measure 32. The second system, labeled 'Coro' (choir), shows a grand staff with a whole note chord of D4, D#4, E4, and F#4 in measure 31, and a whole note chord of D#4, E4, F#4, and G4 in measure 32. The third system, labeled 'cuerdas' (strings), shows a grand staff with a whole note chord of D#3, E3, F3, and G3 in measure 31, and a whole note chord of E3, F3, G3, and A3 in measure 32. The notes in the string system are connected by lines, indicating a chromatic movement.

A su vez, las cuerdas, de manera independiente a coro y maderas, despliegan un acorde por segundas (Re#, Mi, Fa, Solb) que marchará paralelo mediante cromatismos hasta un intervalo de 5ª Justa ascendente.

Justo en el compás 32 las cuerdas empezaran la ascensión cromática en valores de corchea, de un acorde totalmente independiente del alcanzado por coro y madera en ese compás (Mib, Sol, Sol#, La), y que, al igual que las maderas, terminará en **III.2**, enlazando así este elemento con la siguiente frase. Éste mismo elemento lo encontramos por primera vez en el compás 28, perteneciente a la anterior sub-sección. Esto demuestra la intención de crear un discurso mucho más lineal, interrelacionado, sin compartimentaciones tan evidentes.

III.2) [compases 33-34]

The musical score for measures 33 and 34 is presented in a multi-staff format. The top staff is for 'madera' (woodwinds), showing a chromatic ascent in the right hand and a sustained chord in the left hand. The second staff is for 'Piano', featuring a melodic line with a 4-measure rest and a 'Sua' marking. The third staff is for 'Trompetas' (trumpets) and 'Trompas' (trumpets), with a sustained chord. The fourth staff is for 'Trombones' and 'Tuba', also with a sustained chord. The fifth staff is for 'Coro' (choir), showing a sustained chord. The bottom staff is for 'cuerdas' (strings), showing a chromatic ascent in the right hand and a sustained chord in the left hand. The score is divided into two measures, 'Compás 33' and 'Compás 34'.

Esta segunda frase conserva esencialmente las características de la anterior.

El coro se presenta ahora sin ser doblado por ningún otro grupo instrumental. Partiendo de un Mib, medio tono más que en la frase anterior, para desplegarse en un acorde por segundas, como viene siendo habitual (Reb, Re, Mib, Mi), medio tono más que en la anterior frase.

Las maderas vienen de la frase anterior, mediante una progresión cromática que les ha llevado al acorde del compás 33, para seguir con una marcha independiente haciendo hincapié en los enlaces cromáticos entre punto y punto acórdico de reposo.

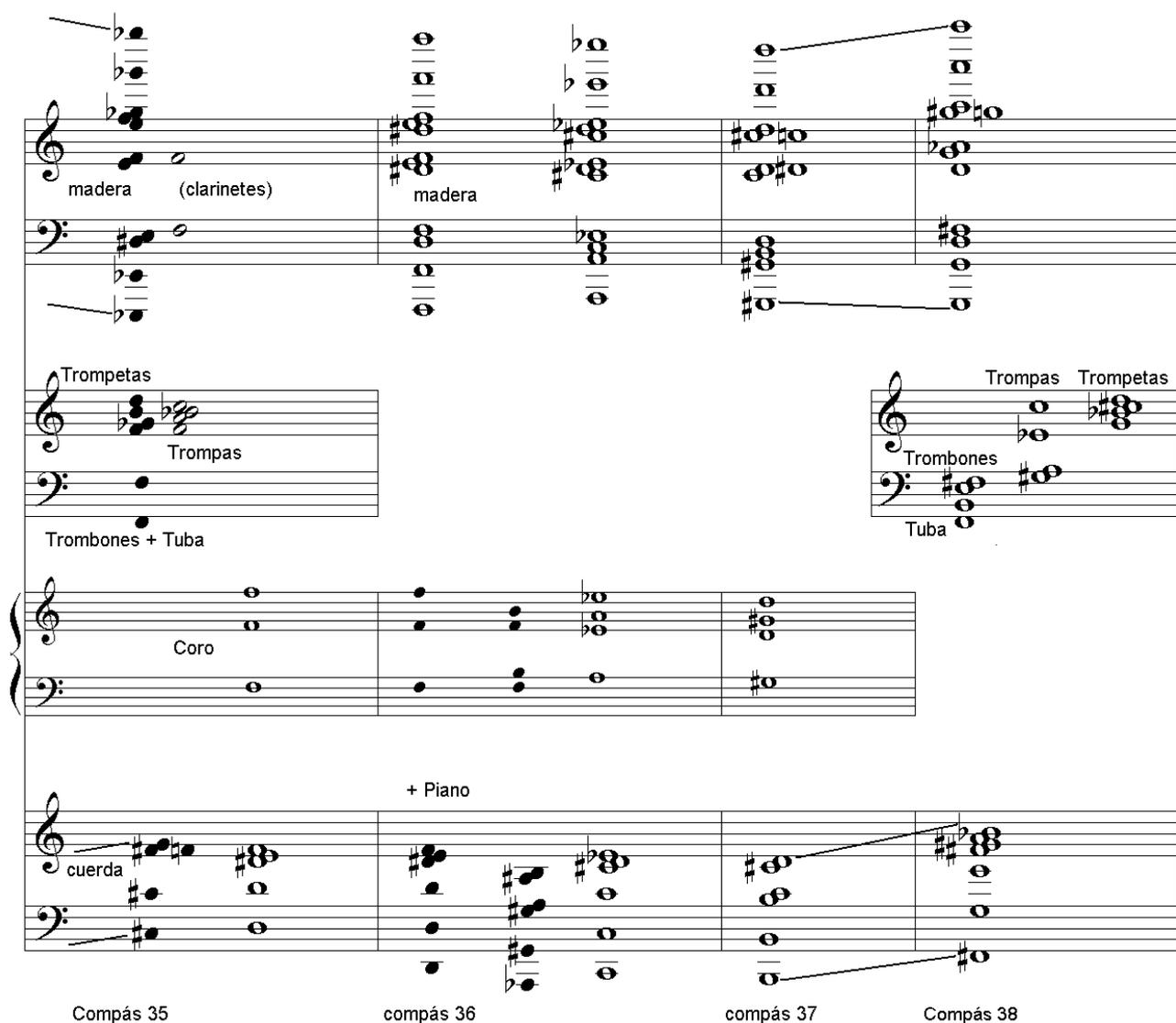
Las cuerdas, igual que las maderas, proceden de una línea cromática en valores de corchea, comenzada en la frase anterior, para resolver ahora en el compás 34.

Vuelven a hacer aparición los metales con acordes contruidos fundamentalmente por segundas, para reforzar con sus sonoridades el discurso musical en este punto.

Y para finalizar esta frase, el piano vuelve a desplegar su arpeggio, prácticamente idéntico al anterior, aunque ya no tan solitario y protagonista como en las ocasiones anteriores, ahora como si fuera un leve recuerdo de aquel elemento, ya que se ve acompañado de los típicos diseños cromáticos en maderas y cuerda que resolverán posteriormente en **III.3**. Otra situación que nos indica la intención de hacer fluir el discurso de un modo continuo, sin ningún elemento que lo rompa claramente. Ésta será por el momento la última aparición del gesto arpegiado del piano.

III.3) [compases 35-38]

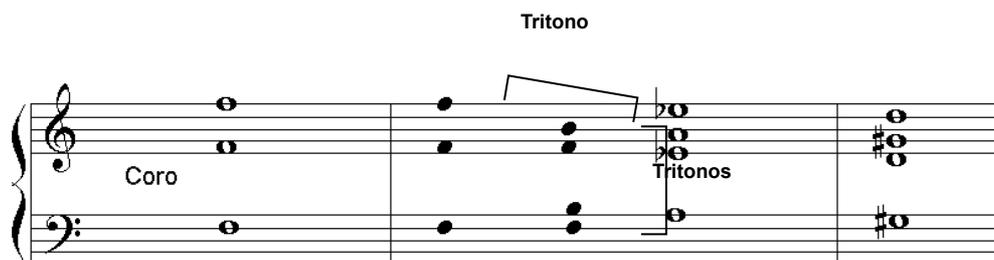
Esta última frase de la sub-sección y de la Sección 1ª, igual que en la sub-sección **II**, pretende crear un punto y seguido.



The musical score is arranged in systems. The top system includes woodwinds (labeled 'madera (clarinetes)' and 'madera') and brass (labeled 'Trompetas', 'Trompas', 'Trombones', and 'Tuba'). The middle system is for the 'Coro' (choir). The bottom system is for the strings ('cuerda') and piano ('+ Piano'). The score is divided into four measures: Compás 35, compás 36, compás 37, and Compás 38. The notation shows various chordal textures and melodic lines across these measures.

Tras la resolución en el compás 35 de los cromatismos provenientes de la frase anterior en maderas y cuerdas, el coro vuelve a aparecer. Esta vez con un diseño melódico con más personalidad, algo similar al que sirvió para cerrar la sub-sección II.

Al igual que aquel, si lo analizamos nos daremos cuenta de que predomina en él el uso del tritono, tanto a nivel horizontal como vertical.



Compases 35 -37

Armónicamente, excepto el primer acorde, que es un Fa extendido, el resto también están basados exclusivamente en el intervalo neutro de tritono.

Las cuerdas aparecen ahora doblado al coro, que además lo enriquecen armónicamente con segundas paralelas (violines II y violas).

El papel de la madera, aunque entre más tarde, realmente también es el de doblar al coro, aunque no de un modo tan evidente como la cuerda. Fijémonos por ejemplo en las voces extremas, por un lado flautas y flautín doblan la voz de soprano, aunque con alguna licencia, los puntos principales de la melodía coinciden (Fa, Mib, Re), mientras por el otro, fagot 2 y contrafagot doblan fielmente las voces de los bajos (Fa, La, Sol#). Toda la madera intermedia restante lo que hace es rellenar y enriquecer armónicamente ese mismo diseño.

Así con el coro, la madera y la cuerda se crea un *tutti* homofónico, aunque algo encubierto, muy contundente para cerrar la Sección.

Finalmente, el metal volverá a hacer aparición en el compás 38 para provocar un *crescendo* dinámico que de paso a la Sección 2ª.

Como hemos visto, la intención de todos estos gestos recurrentes de la Sección 1ª ha sido la de ir incrementando desde el principio cada vez más la tensión del discurso mediante los estrechamientos del gesto, y el progresivo ascenso cromático de éstos, partiendo de un único sonido, según el caso un Mib en I, Mi y Fa en II, etc... para posteriormente abrirse y alcanzar uno u otro agregado armónico, no basado en ninguna construcción acórdica concreta, si no más bien intentando aproximarse al completo complejo cromático. Esto es, de la consonancia hacia la disonancia en modo de cluster controlado.

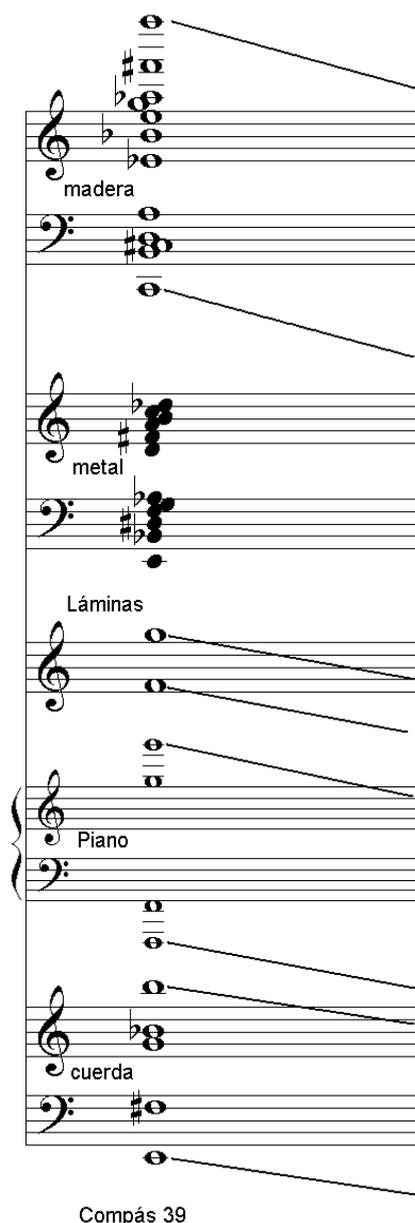
A / 2ª SECCIÓN: [compases 39-60]

La Sección 2ª supone una transición instrumental entre las dos intervenciones del coro.

Se caracteriza toda la sección por pretender disipar la tensión acumulada en la primera, mediante una continua aparición de líneas melódicas en forma de caídas, un descenso progresivo de la densidad instrumental y acompañado de un *diminuendo* dinámico.

El discurso está concebido de un modo muy lineal y, como es obvio, la intención es que no se perciban escisiones.

Con este agregado armónico empieza la Sección 2ª (Transición).



The image shows a musical score for measure 39, labeled 'Compás 39'. It consists of five systems of staves, each representing a different instrument group:

- madera:** Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord (F#4, A4, C5). Bass clef has a whole note chord (F#2, A2, C3).
- metal:** Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord (F#4, A4, C5). Bass clef has a whole note chord (F#2, A2, C3).
- Láminas:** Treble clef. Two whole notes: F#4 and A4. Lines extend downwards from these notes.
- Piano:** Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord (F#4, A4, C5). Bass clef has a whole note chord (F#2, A2, C3).
- cuerda:** Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord (F#4, A4, C5). Bass clef has a whole note chord (F#2, A2, C3).

El modo en que se ha construido la transición es muy particular¹¹. Existen, en el diseño constructivo, dos grupos que se comportan de modo distinto, pero simultáneamente. Por un lado el conjunto de maderas, láminas y cuerda, y por otro los metales y el piano.

A grandes rasgos, el primer grupo (maderas, láminas y cuerda) realiza una micropolifonía o cluster de lentas líneas descendentes, con valores largos que a veces se transforman en repeticiones de semicorcheas. Mientras, el segundo grupo (metales y piano) realiza por el contrario compulsivos y rápidos gestos, también descendentes.

¹¹ Todo lo que a continuación se explica está reflejado en la partitura adjunta en el anexo II.

Para analizar mejor el modo constructivo de esta sección explicaré por separado cual es el comportamiento de cada grupo:

1. El grupo de maderas, láminas y cuerda:

Se dan en este grupo instrumental también dos planteamientos de proceder distintos. El primer planteamiento se mantiene del compás 39 al 53, y el segundo planteamiento se da del compás 54 al 60. A grandes rasgos, el primer planteamiento está basado en un tapiz líneas individuales descendentes, en valores largos, y el segundo planteamiento está basado en una textura de lentos *glissandos* descendentes.

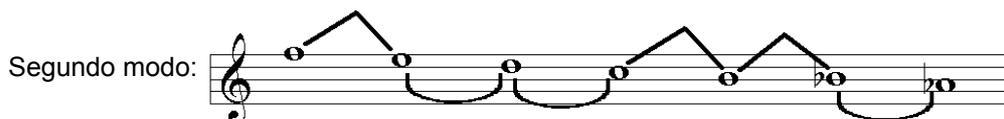
1.1 Primer planteamiento [compases 39-53]:

Se toman como material precompositivo un par de modos descendentes muy concretos.

Por su construcción interválica (TTSTTS) el primer modo podría responder a un modo eolio, o menor natural.



Mientras, el segundo (STTSST) parece ser, por su cromatismo, un modo sintético de ocho notas, aunque siempre se presenta con aspecto de siete, tal y como lo vemos.



La utilización que se hará de estos modos se limitará a una simple exposición escalística descendente por grados conjuntos. En cuanto a los valores rítmicos en los que se desarrollan los modos parecen ser libres, intuitivos, ya que no se aprecia ningún patrón constructivo predeterminado.

A continuación he confeccionado una tabla en donde se apreciará mejor la forma en que son utilizados estos modos:

	①	②	③	④
Modo	Primer modo 	Segundo modo 	Primer modo 	Segundo modo 
Intervalo de enlace entre modos	TRITONO		½ TONO 儻	TRITONO
Compases	39	42	45	48

Como vemos, cuatro son las veces en que son utilizados los modos. Los compases indicados, a excepción del primero (39), son los puntos alrededor de los cuales da comienzo la exposición del siguiente modo. Ya que cada Instrumento se mueve de manera independiente, no en todos coincide la nueva exposición del modo en el mismo punto, así que éstos son solo una aproximación orientativa

(①) Para empezar con la primera exposición, el grupo de maderas, láminas y cuerda utilizará el primer modo (TTSTTS). Cada instrumento de este macro-grupo no desarrollará el modo partiendo todos de una misma nota, si no que cada instrumento desarrollará el modo partiendo de un centro tonal distinto, que no es otro que el correspondiente al agregado armónico inicial que se muestra en la página anterior. Así que los modos se utilizarán

politonalmente, es decir, que el mismo modo se presenta simultáneamente sobre diferentes centros tonales.

Ésta primera exposición del modo se prolonga hasta al rededor de los compases 41-42. Ya que cada instrumento expone el modo con valores distintos, es difícil que sus finales coincidan (sin lugar a dudas, hecho buscado a propósito por el autor).

Otro detalle importante es la forma en la que los modos se enlazan en estas cuatro exposiciones. Para ello se tomará la última nota del modo en cada uno de los instrumentos, y el siguiente empezará a un intervalo concreto de esa última nota. Así lo harán individualmente cada uno de los instrumentos de este macro-grupo, formado por maderas, láminas y cuerdas.

Por ejemplo, de la primera exposición ($\overset{\frown}{\text{C}}$) a la segunda (\smile), como vemos indicado en la tabla resumen, el intervalo utilizado para enlazar los modos es el Tritono. Nota a partir de la cual cada instrumento empezará con la segunda exposición del siguiente modo (②).

(②) Para la segunda exposición de los modos, el utilizado será el segundo (STTSST).

Alrededor del compás 42 empieza la nueva exposición. El inicio de la exposición por parte de cada uno de los instrumentos del macro-grupo no es coincidente, con lo que así gana en entramado el tapiz de escalas modales que se expone.

La exposición del modo se extenderá hasta el compás 44-45, a lo que le seguirá una nueva exposición ($\overset{\frown}{\text{C}}$).

El intervalo al que se construirá el siguiente modo (③) es, esta vez, a un semitono descendente de distancia con respecto a la última nota del presente modo.

(③) En la tercera exposición, se vuelve a utilizar el primer modo (TTSTTS).

Alrededor del compás 45 empieza la nueva exposición, que se extenderá hasta alrededor del compás 48, a lo que le seguirá una nueva y última exposición (④).

El intervalo al que se construirá el siguiente modo (④) vuelve a ser esta vez a un Tritono de distancia con respecto a la última nota del actual modo.

(4) La cuarta y última exposición se realiza con el modo utilizado anteriormente en ☺, este es el segundo (STTSST).

La exposición durará hasta alrededor del compás 51-52, llegando así al final de este planteamiento.

1.2 Segundo planteamiento [compases 54-60]:

Después de casi un compás de absoluto silencio para el grupo de las maderas, láminas y cuerda, un segundo planteamiento es desarrollado por éstos. Las láminas quedarán ahora excluidas.

A partir del compás 54 y hasta el 60, donde termina la transición, el macro-grupo de maderas y cuerda adoptará un nuevo planteamiento:

La intención es la de crear un tapiz continuo de *glissandos* descendentes, crear una atmósfera de desvanecimiento buscando progresivamente una dinámica más *piano* para establecer un punto claro de reposo final al concluir la transición.

Las armonías claramente buscan los agregados cromáticos como se ve ya desde el primer acorde:



El desarrollo se realiza sin una programación clara, es más bien intuitiva, en donde prime la sonoridad suave y disonante acompañada del *glissando*.

El acorde final de reposo se presenta solo en cuerdas, con armónicos, y en el fagot 1, para suscitar mayor ingravidez, y busca también el agregado cromático (Do, Do#, Re, Re#, Mi):



El claro Re del fagot hará la función de diapasón para la entrada del coro en la sección siguiente, donde todo el coro empieza con esa misma nota.

2. El grupo de metales y piano:

Aunque se desarrolla simultáneamente a los procesos descritos en maderas, láminas y cuerda, éste sigue un diseño independiente del otro grupo. Su actuación se puede subdividir, por la manera de plantear su desarrollo, en dos grandes bloques de actuación: por un lado del compás 39 al 47 lo tomaremos como “primer planteamiento”, y por otro, del compás 49 al 60 lo tomaremos como “segundo planteamiento”. A grandes rasgos, el primer planteamiento está basado en compulsivos y rápidos gestos descendentes, en valores de semicorchea, y el segundo planteamiento está basado en una micropolifonía o cluster de lentas líneas descendentes, con valores largos, muy similar a la anteriormente descrita para el macro-grupo de maderas, láminas y cuerda.

2.1 Primer planteamiento [compases 39-47]:

Por un lado, el planteamiento inicial de los metales, excluyendo el piano, sobre el que hablaremos más adelante, esta basado en una escala modal muy concreta. Se toma como material precompositivo un modo descendente, que no es otro que el primero de los modos utilizados en el macro-grupo de maderas, láminas y cuerda.

Como ya apuntamos anteriormente, por su construcción interválica (TTSTTS) este modo podría responder a un modo eolio, o menor natural.



La utilización que se hará de este modo se limitará a una simple exposición escalística descendente por grados conjuntos, en valores de semicorchea, y todo el grupo de metales la realizará simultáneamente.

A continuación he realizado una tabla en donde se apreciará mejor la forma en que son tratados estos gestos:

Modo	Modo eólico:			
	a	b	c	d
Agregados armónicos de partida				
		1/2 tono ascendente	1/2 tono ascendente	1/2 tono ascendente
Compases	39	41	43	45-46

Como vemos en la tabla, los cuatro gestos se desarrollan partiendo de un agregado armónico, lo que conlleva que la utilización que se hace del modo sea politonal, es decir, la utilización del mismo modo pero sobre distintos centros tonales simultáneamente. El agregado armónico es cromático, y lo encontramos casi completo, en el que solo falta la nota Fa, en el primero de ellos (a). Los tres siguiente (b, c y d) son una mera transposición, siempre un semitono ascendente.

Los cuatro gestos, a los que se les intercalan unos pequeños detalles rítmicos basados en el mismo agregado armónico, son muy similares, excepto el cuarto (d), que es un poco más elaborado rítmicamente.

Por otro lado, el piano, aunque de gesto muy similar al de los metales y siempre a la vez que éstos, no utiliza el modo anteriormente descrito, sino que, realizando el mismo diseño que aquellos, él utiliza la escala cromática, y su transposición de un gesto a otro es de medio tono descendente, no ascendente como en los metales:

Modo	Modo cromático:			
	a	b	c	d
Punto de partida				
		1/2 tono descendente	1/2 tono descendente	1/2 tono descendente
Compases	39	41	43	45-46

2.2 Segundo planteamiento [compases 49-60]:

Después de un compás de absoluto silencio para el grupo de los metales, un segundo planteamiento es desarrollado por éstos. El piano queda ahora excluido.

El nuevo planteamiento es muy similar al primer planteamiento del grupo de maderas, láminas y cuerda. Se utilizan como material precompositivo los dos mismos modos (TTSTTS y STTSST), y su forma de empleo también es aquí prácticamente igual.

Tabla resumen de la estructura de empleo de los modos:

Modos		
Trompas	5¹ 	5² [al Tritono]
Compases	49	52

Modos			
Trompetas		7¹ 	7² [al Tritono]
Compases		53	56

Modos			
Trombones + Tuba	6¹ 	6² [al Tritono]	
Compases	51	54	

Como vemos, se utilizan las familias instrumentales de modo independiente y de forma escalonada, pero su manera de actuar va a ser en los tres casos la misma:

Cada familia instrumental partirá de un agregado de notas (**5¹**, **6¹** y **7¹**), -que vemos reflejado en la tabla-, desde el cual se expone el primer modo (TTSTTS) de forma escalística por grados conjuntos y descendente, en valores largos. A continuación, y a un Tritono de distancia interválica con respecto a la última nota del modo concluido, se expone el segundo modo (STTSST), también de forma escalística por grados conjuntos y descendente, en valores largos (**5²**, **6²** y **7²**).

La rítmica utilizada, como pasó en el grupo de maderas, láminas y cuerda, es libre, ya que no se detecta ningún patrón preconcebido para ella.

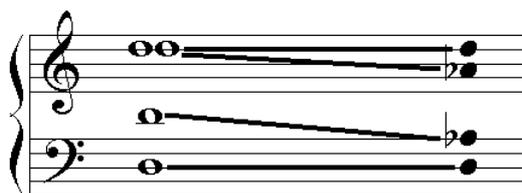
Otro detalle importante es el hecho de que las familias entren escalonadas, lo que provocará que al final se produzca un efecto de desvanecimiento con la desaparición progresiva de los instrumentos. Así se consigue un final en difuminación muy propicio para enlazar con la siguiente gran Sección 3^a

Para finalizar, si recordamos, piano y láminas fueron excluidos en los segundos planteamientos de ambos grupos. Pues ahora, convertidos en vibráfono y celesta, vuelven a hacer aparición en los últimos compases de la transición (59-60), con un diseño lleno de brillo que recuerda perfectamente a aquel diseño (arpegiado en el piano y trémolo en las láminas) que cerraba cada una de las frases en la Sección 1ª.

Este diseño se fundirá para finalizar la transición con el acorde en armónicos final de la cuerda, buscando el agregado cromático de la armonía.

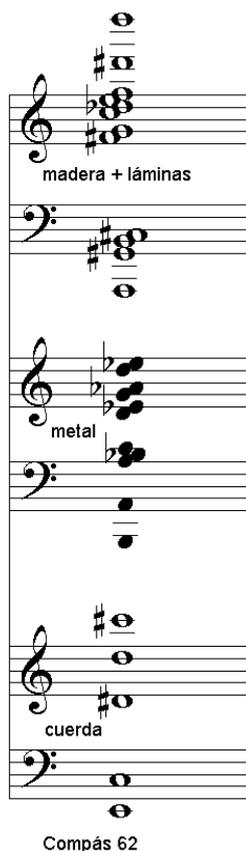
A / 3ª SECCIÓN / I: [compases 61-74]

Con el Re del compás 60 de referencia, como diapasón, en el fagot entrará el coro cantando ahora el texto de Apuleyo. El modo en que se comporta el coro es muy claro. Partiendo de una misma nota, un Re, se combinan el movimiento oblicuo en sopranos y bajos (en la partitura marcado con amarillo –ver anexo II-), con el cromático descendente en contraltos y tenores (en la partitura en color azul –partitura anexo II-).



A la intervención del coro le acompañan diversos instrumentos cuya función es doblar sus voces (en algún caso a la octava). El movimiento oblicuo, el Re, es doblado por flautas y oboes, mientras que el cromático descendente es doblado por fagot 2, contrafagot, violonchelos y contrabajos. Las trompas también doblan esta voz pero de un modo muy peculiar: cada una de ellas ataca una nota del diseño descendente para quedarse sonándola, lo que provoca un efecto sonoro acumulativo, comparable al efecto del pedal del piano.

En el compás 62, un *fortissimo* súbito irrumpe en el *tutti* orquestal mientras que el coro desciende cromáticamente en bloque.



maderas + láminas

metal

cuerda

Compás 62

En el siguiente verso del texto, compás 63, se repite el mismo diseño que en el 61, con los movimientos oblicuo y cromático descendente, pero ahora sobre un Mi. En esta ocasión, el movimiento oblicuo terminará descendiendo cromáticamente en sus dos últimas notas.

También ahora son doblados instrumentalmente, aunque esta vez con mayor carga instrumental. Los fagotes, violas, violonchelos y contrabajos doblando la voz oblicua, y flautas y violines la voz cromática descendente (como es natural en algún caso a la octava). También las trompas doblan esta voz descendente como antes hemos descrito.

En el compás 64 un nuevo elemento hace aparición en la orquesta. Protagonizado por flautas, fagotes y cuerda (marcado en naranja –ver partitura anexo II-). Se trata de una amplia línea melódica engrosada armónicamente, que se extenderá hasta el compás 82. Se apoya en valores largos de movimiento fundamentalmente cromático, entre los que se incrustan pequeños diseños que nos llevan de un punto de apoyo a otro.

También en este compás aparecen las trompetas y las láminas, sosteniendo un sol, que será una anticipación al sol posterior del coro, como una especie de referencia para que sirva de diapasón a la entrada de las voces.

En el siguiente compás (65) vuelve a aparecer el coro, doblado por el piano, manteniendo un Sol.



Esta vez no realiza los dos movimientos característicos (oblicuo y cromático descendente), si no que se mantendrá oblicuo en todo momento.

Por otra parte, El Do # de los trombones y tuba es otra anticipación, esta vez del Do# que las voces de contraltos y bajos cantarán en el siguiente compás (66).

En el compás 66, también las trompas realizarán una anticipación del Reb del cual partirá el coro en el compás 67.

Ya en el siguiente compás (67), el coro vuelve a hacer aparición con los dos movimientos, oblicuo en contraltos y bajos, y cromático descendente en sopranos y tenores. También es doblado por la orquesta: piano, oboes 1 y 2, clarinetes 1 y 2, fagot 1, contrafagot y láminas el cromático descendente, y piano, fagot 2, clarinete bajo y oboe 3, doblan, con la posterior incorporación de las trompas y los cambios en oboe 1, clarinete 2 y contrafagot, el oblicuo.

En el compás 68 se da una nueva anticipación del posterior Sol de los bajos, en los trombones y tuba.

En el compás 69, de nuevo el coro realiza el mismo diseño habitual, pero esta vez la línea oblicua se descompone en un Mi para las sopranos y tenores, y un sol para los bajos. La línea

cromática descendente parte del Sol. Todo ello doblado también por la orquesta: fagotes, trompas 3 y 4, y piano el oblicuo, y oboes, trompas 1 y 2, y piano el cromático descendente.

En el compás 70 se sigue la misma tónica. Cromático doblado por piano, trompetas 1 y 2, y clarinetes, y oblicuo por trompetas 3 y 4.

En el compás 71, de nuevo el mismo planteamiento. Cromático doblado por clarinetes y trombones 1 y 2, y oblicuo por trompetas y trombones 3 y 4.

A partir del compás 73 el coro deja de intervenir y el protagonismo pasa a la amplia línea melódica que se desarrolla ahora en la madera y la cuerda (marcada en naranja en la partitura –ver anexo II-), y que ya venía desarrollándose desde el compás 64, para llevarnos hasta la siguiente sub-sección (II).

A / 3ª SECCIÓN / II : [compases 75-94]

También durante esta sub-sección II se continuará desarrollando la amplia melodía, pero ahora solo en maderas, hasta el compás 82.

La importancia de esta sub-sección recae en una serie de cánones llevados a cabo por las distintas familias instrumentales. Por orden: trombones y tuba, que presentan el antecedente, y trompas, con el primer consecuente, trompetas con el segundo, cuerda el tercero y maderas el cuarto.

Antecedente:

Protagonizado por los trombones y tuba, se caracteriza por ser una línea construida a base de bloques gestuales bien diferenciados.

El primer gesto (marcado con recuadro verde en la partitura –ver anexo II-) del antecedente es un agregado armónico cuyas notas entran escalonadamente a partir de un Fa, produciéndose un efecto acumulativo, como en el efecto del pedal del piano. Esta entrada escalonada provoca una línea “melódica” bien definida por los ataques de las distintas notas, ya que las entradas nunca son coincidentes a excepción del agregado sonoro final:



El segundo gesto (marcado en lápiz en la partitura) está basado en la utilización seguida de los modos que ya hemos citado anteriormente (TTSTTS y STSSTT). Su empleo es en forma de escalas descendentes en bloque, en valores de corchea, partiendo desde el siguiente agregado:



El tercer gesto (marcado en azul en la partitura) es divisible en dos partes. La primera está relacionada con el gesto anterior, ya que también utiliza los modos, ahora, únicamente el eolio (TTSTTS), del mismo modo que en el gesto anterior, solo que ahora las escalas son en valores de semicorchea.

La segunda parte del gesto está formada por bloques armónicos fundamentalmente en valores de corcheas sueltas, normalmente a contratiempo.

El cuarto gesto (marcado en naranja en la partitura) es un par de *glissandos* continuos, pero repartidos cada uno de ellos escalonadamente entre los instrumentos.

Y el quinto gesto (marcado en verde en la partitura) es un canon muy estrecho con las cuatro voces, tomando como motivo la línea melódica resultante de los ataques del primer gesto.

Finalmente se cierra el antecedente con un *glissando* repartido escalonadamente entre los instrumentos.

Consecuentes:

(1) El primero de ellos lo realizan la trompas, que exponen muy fielmente el consecuente completo, los cinco gestos, a un intervalo de 5ª Justa con respecto al antecedente (Do).

(2) El segundo consecuente lo presentan las trompetas, que, al igual que las trompas, lo exponen completo, los cinco gestos, a un intervalo de 4ª Justa (Fa, mismo tono que el antecedente) con respecto al antecedente 1.

(3) El tercero lo llevan a cabo las cuerdas, que exponen solo hasta el tercer gesto, a un intervalo de 5ª Justa (Do, mismo tono que el consecuente 1)

Justo con el inicio de este tercer consecuente, en láminas y piano se lleva a cabo un episodio totalmente ajeno a los cánones, de cuatro compases, en los que se utiliza como motivo, por dos veces, el primer gesto del antecedente, transformado en una clara línea melódica basada en los ataques del primer gesto, y no como originalmente se concibió, como un agregado escalonado de resonancias. De hecho incluso al piano, que con el pedal podría realizar este efecto de sonidos acumulados, se le indica *senza pedal* para evitar esto mismo.

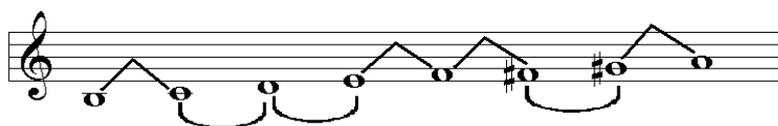


(4) Y el cuarto lo realiza la madera, que expone también solo hasta el tercer gesto, a un intervalo de 4ª Justa (Fa, mismo tono que el antecedente y el consecuente 2)

Mientras finalizan sus exposiciones canónicas las trompas y las trompetas, a partir del compás 88 para la cuerda, y 89 para la madera, estos dos grupos se mueven libremente.

Por un lado, la madera parece que renueva la exposición de aquella amplia línea melódica engrosada armónicamente que abandonó en el compás 83 para entrar en el juego de cánones.

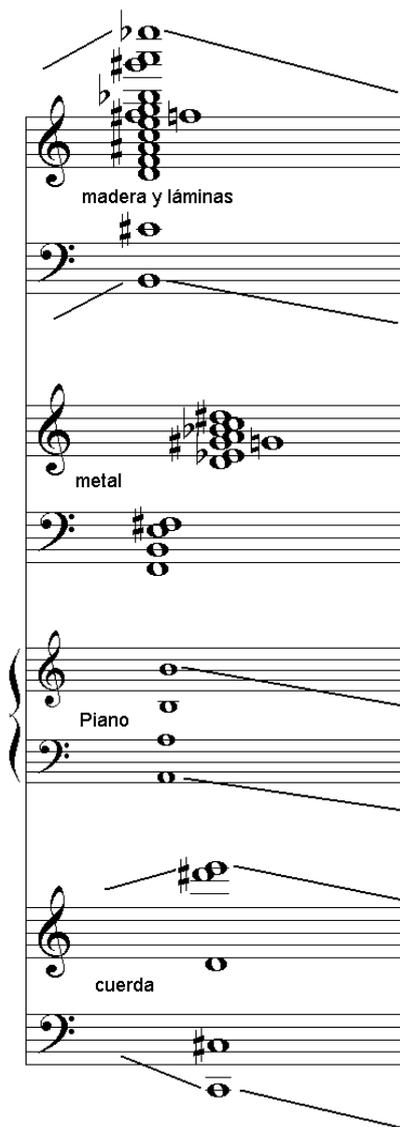
Por otro lado, la cuerda junto con las láminas y el piano, realiza un pesado pasaje de fuertes escalas ascendentes en valores de corchea, muy marcadas y disonantes. La base de estas escalas es el modo sintético utilizado en secciones anteriores, pero ahora ascendente y de ocho notas:



La búsqueda de la disonancia en estas escalas es clara si comprobamos el agregado inicial formado por las cuerdas, y más teniendo en cuenta que éste agregado se va a mover marcadamente en bloque:



Todo ello nos llevará al compás 94, donde se incorporan los metales al *tutti* orquestal para aumentar la densidad sonora y la sensación cadencial de cara al final de Sección.



The image shows a musical score for measures 94 and 95. It consists of four systems of staves. The first system is for woodwinds and strings, labeled 'madera y láminas'. The second system is for metal instruments, labeled 'metal'. The third system is for piano, labeled 'Piano'. The fourth system is for strings, labeled 'cuerda'. Each system has a treble and bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notes are mostly whole notes and half notes, with some rests. There are dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) in the piano part.

Compás 94

La contundente resolución de este agregado armónico en toda la orquesta nos llevará directamente a la siguiente sección de la Macro-forma: **B**.

MACRO-FORMA B:[compases 95-183]

A continuación se presenta una macro-sección B cuya intención es la de contrastar con el ambiente expuesto en la anterior. Obedece esto al concepto clásico de contraste entre secciones.

B / 4ª SECCIÓN / I [compases 95-98]:

Tras resolver la Sección 3ª en el ictus de nuestro primer compás, que realiza una doble función por elipsis, se da comienzo a una pequeña introducción de cuatro compases, protagonizada por el Do de los fagotes y una suave acumulación armónica que busca extender instrumentalmente un agregado de notas muy concreto (Mi, Fa, Fa#, Si + Do del fagot). A continuación he realizado una simplificación del pasaje para poder apreciar mejor el entramado armónico:

The image shows a musical score for measures 95, 96, and 97-98. The score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The instruments are labeled as follows:

- System 1:** Fagotes (labeled 'madera'). The notes are G4, A4, B4, C5 in the treble clef and G3, A3, B3, C4 in the bass clef.
- System 2:** Trompetas (labeled 'metal') and + Trombones. The notes are G4, A4, B4, C5 in the treble clef and G3, A3, B3, C4 in the bass clef.
- System 3:** Piano and celesta. The notes are G4, A4, B4, C5 in the treble clef and G3, A3, B3, C4 in the bass clef.
- System 4:** cuerda. The notes are G4, A4, B4, C5 in the treble clef and G3, A3, B3, C4 in the bass clef.

The measures are labeled at the bottom: 'Compás 95', '96', and '97-98'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

B / 4ª SECCIÓN / II: [compases 99-111]

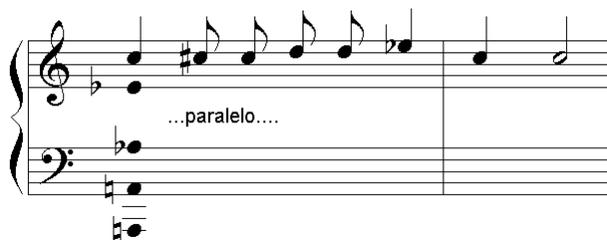
II.1) [compases 99-103]

Imitando la armonía alcanzada anteriormente en la pequeña introducción, entrará el coro doblado fielmente por la cuerda, para empezar a cantar la segunda estrofa de Horacio.



La primera intervención terminará con un *glissando* descendente de las voces y las cuerdas en bloque que nos lleva a una transposición de éste mismo agregado, un tritono descendente.

La segunda parte del primer verso de Horacio (compases 102-103) será realizada con las mismas características que la anterior, pero partiendo de una nueva armonía en coro y cuerdas (ver más abajo). Durante estos compases la melodía, en la que predomina el movimiento cromático, hará fluctuar en bloque este acorde de un modo totalmente paralelo.



(NOTA: Existe un error de edición en los violines I, compás 102, donde el Mi natural debería ser Mib, ya que su función es la de doblar a las sopranos)

Finalmente terminará deteniéndose en el compás 103, momento en el que se agregará un nuevo acorde, ajeno al hasta ahora utilizado (de hecho en la partitura existe la indicación:

“indiferente, quasi ajeno al coro. Lontano”), en tuba con sordina, flauta, flauta en sol, flautín y celesta. Éste nuevo acorde está construido totalmente a partir del tritono Lab-Re:

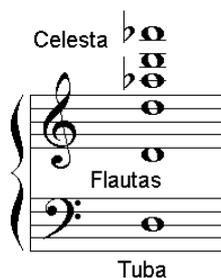
II.2) [compases 104-105]

En esta nueva frase, teniendo como antecedente el acorde *indiferente, quasi ajeno al coro* de la anterior, un nuevo elemento se desarrollará paralelamente a la intervención del coro, el cual sigue doblado fielmente por la cuerda. Los instrumentos de este nuevo elemento son los mismos que protagonizaron aquel acorde, tuba con sordina, flauta en sol, flauta, flautín y celesta.

Por una parte coro y cuerdas, se mueven cromáticamente en bloque utilizando un nuevo acorde, diferente a la configuración acórdica anterior.

Por otra, el nuevo elemento en flautas, celesta y tuba, actúa como un contrapunto melódico que discurre totalmente independiente de lo que hagan coro y cuerda. Éste se mueve en

bloque paralelo a partir de un acorde basado exactamente en su antecedente (*indiferente, quasi ajeno al coro*) con el mismo tritono Lab-Re pero en distinta disposición:



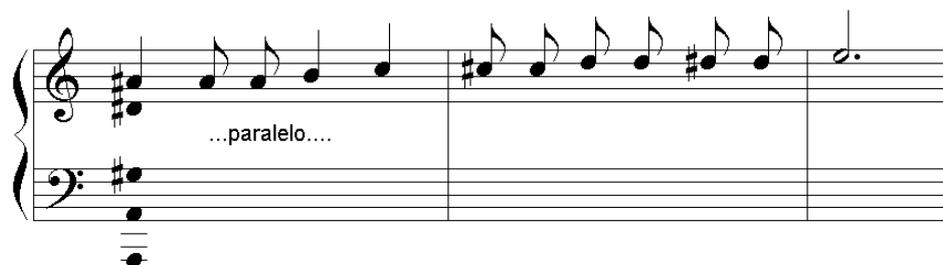
En la melodía que realiza este elemento destaca la utilización del semitono –cromático o no-, y del tritono, como viene siendo habitual, aunque combinada con otros intervallos menos relevantes.

II.3) [compases 106-108]

En la tercera frase de la sub-sección siguen conviviendo el coro doblado por las cuerdas, y el contrapunto melódico en tuba con sordina, flauta en sol, flauta, flautín y celesta.

Por un lado el coro y las cuerdas siguen comportándose del mismo modo que en las anteriores frases, que partiendo de un nuevo agregado armónico se mueven, como es habitual, cromáticamente en bloque.

(NOTA: Si seguimos la lógica de los parámetros que vienen siendo utilizados en toda esta sub-sección, podríamos entender que en el compás 106, en las violas, violonchelos y contrabajos puede haber un error de edición, ya que si el papel de la cuerda ahora es doblar al coro, la viola, que dobla al tenor, debería tener un Sol# y no un Sol bb -que por otra parte es absurdo-, un La y no un Sol#, y un La# y no un La. Por otra parte, violonchelos y contrabajos deberían tener un La y no un Si. Podría entenderse esto como un intento de falso doblaje de las voces del coro para desvirtuar la sonoridad de aquí en adelante, pero es un hecho demasiado puntual y fuera de contexto como para creer que realmente no es un error de edición. Permitiéndome la licencia, continuaré el análisis con estas correcciones hechas)



Por otro lado, el contrapunto melódico en tuba, flautas y celesta sigue desarrollándose independientemente, al margen de coro y cuerdas, conforme a lo preestablecido anteriormente.

II.4) [compases 109-111]

En la última frase de la sub-sección siguen por una parte coro y cuerdas, y por otra tuba con sordina, flauta en sol, flauta, flautín y celesta.

En cuanto al coro, sigue doblado fielmente por las cuerdas, realizando un pasaje de mayor sentido cadencial, buscando el reposo.

Esta vez su tratamiento es algo distinto al de los anteriores, ya que el paralelismo del movimiento de las voces no se respeta en el última nota, en la que se abre un poco mas el acorde con el movimiento oblicuo de las sopranos y el cromático descendente del resto.



En cuanto al contrapunto melódico en tuba, flautas y celesta sigue desarrollándose independientemente, al margen de coro y cuerdas, conforme a lo preestablecido en las frases anteriores.

Para finalizar la sub-sección II y a su vez dar comienzo al desarrollo de la III, el timbal aparece, realizando un redoble con *glissando* de pedal, exponiendo una breve célula –marcada en azul en la partitura (anexo II)- que no es otra cosa que una imitación de la melodía anteriormente expuesta por el coro, el segmento correspondiente a los compases 102-103.

Esto avanza lo que será el procedimiento constructivo de la siguiente sub-sección.

B / 4ª SECCIÓN / III: [compases 112-121]

La siguiente subsección está basada principalmente en las intervenciones anteriores del coro y el contrapunto melódico, con las que se desarrolla una sección instrumental protagonizada por una especie de cánones mediante los cuales se van añadiendo progresivamente más instrumentos al discurso, hasta formar un cluster de líneas.

Material melódico utilizado para los cánones:

Melodía del Coro:



Melodía del contrapunto:



Algunas características destacables sobre la construcción de los cánones:

- ⌚ Se respeta escrupulosamente la interválica de las melodías.
- ⌚ Se respetan normalmente los valores rítmicos de las melodías originales, más en la del coro que en la del contrapunto, con mayores licencias rítmicas.

Para un mayor detalle sobre esta sección es necesario remitirnos a la partitura (anexo II) donde está reflejado todo el entramado de cánones.

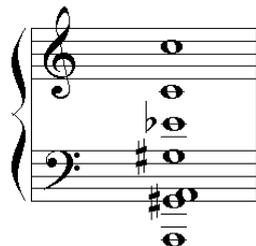
Algunas observaciones:

Por un lado, cinco son las imitaciones solapadas que se realizan de la melodía del coro. Cada una de ellas está formada por un grupo de instrumentos que formarán un agregado de notas que se irá moviendo en bloque, paralelamente a la melodía.

- ① El primer grupo está formado por oboes 1 y 2, y clarinetes 2 y bajo:



② El segundo grupo está formado por oboe 3, clarinete 1, fagotes 1 y 2 y contrafagot, violonchelos y contrabajos:



Hay que destacar que el contrafagot abandonará este grupo en el compás 116 para unirse al quinto grupo.

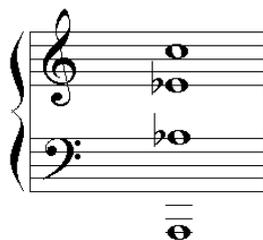
③ El tercer grupo está formado por el cuarteto de trompas:



④ El cuarto grupo está formado por trompetas 1 y 2, y trombones 1 y 2:



⑤ El quinto grupo está formado por contrafagot, trompetas 3 y 4, y trombón 3:



Como vemos, todos los acordes están contruidos a partir de las mismas notas, (Do, Mi, Lab, La) lo único que cambia es su disposición.

Otra observación importante se da del compás 116 al 117, en los que hay una suspensión del discurso para las voces que sustentan la melodía del coro, intercalando silencios, lo que segmenta la melodía en dos partes, que se retomará sin alteraciones a continuación, una vez pasados los silencios.

Este paro es aprovechado para que el timbal, con un redoble con *glissandos*, realice una célula más de su particular utilización de la melodía del coro –marcada en azul en la partitura (anexo II)-.

Por otro lado, en el compás 115 empieza una nueva exposición del contrapunto melódico de la sub-sección anterior, sustentada por los mismos instrumentos que entonces, flautín, flauta, flauta en sol, tuba y celesta, y con la misma disposición acórdica.



Para las voces que sustentan el contrapunto también hay una suspensión del discurso, intercalando silencios en los compases 120-121, lo que segmenta la melodía en dos partes, que se retomará sin alteraciones a continuación, una vez pasados los silencios.

Este paro es aprovechado para que el coro empiece a realizar el *parlato* del texto, y el timbal, con un redoble con *glissandos*, realice una célula más de su particular reexposición de la melodía del coro.

B / 5ª SECCIÓN / I y II: [compases 122-145]

Se solapa esta nueva sección con la desaparición paulatina de los elementos de la sección anterior, en un desdibujado gradual de aquella, en donde se difumina poco a poco la carga instrumental de la orquesta hasta alcanzar una nueva atmósfera en *piano*.

Varios son los elementos independientes y dispersados que nos vamos a encontrar a lo largo de esta Sección.

Lo más relevante, y primero que nos encontramos (compás 122) en esta Sección 5ª es el *parlato* del coro, que recita el texto utilizado anteriormente de Horacio (2.1: “*Quid accidit...*”).

Otro elemento importante es el cuarteto de trompas, en el compás 127. Sin duda el planteamiento que proponen está tomado de la Sección 2ª (transición), utilizando los mismos modos que entonces, y con el mismo procedimiento, como vemos en la tabla resumen.

Modos		
Trompas		[al Tritono]
Compases	127	133

Otro elemento relevante (compás 128) es una serie de cánones que irán poco a poco engrosando con sus incorporaciones la densidad instrumental. Los cánones se realizan a partir de la inversión del contrapunto melódico que viene siendo utilizado en los fragmentos anteriores.



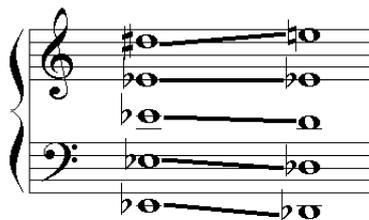
Para los cánones solo es utilizada la primera mitad de este contrapunto, después de lo cual la melodía se desarrolla libremente. El ritmo empleado es totalmente libre, incluso variando ostensiblemente de un canon a otro.

Estos cánones se dan en los siguientes instrumentos, por orden: flauta en Sol (antecedente), fagot 1 (canon 1º), trombón 1 (canon 2º), oboe 1 (canon 3º), clarinetes 1, 2 y bajo (canon 4º), fagotes 1, 2 y contrafagot (canon 5º inverso).

Otros elementos a tener en cuenta a partir del compás 129 son, por un lado la pedal de la celesta que entra con un trémolo sobre un agregado cromático de cuatro notas (Do, Reb, Re, Mib). Y por otro lado, todos los detalles de percusión que enriquecen la textura (láminas de celofán, wood-blocks, placas metálicas, gongs chinos, thunder sheet).

Por su parte, la cuerda hará su aparición en el compás 134, con un gesto armónico de un compás, que se irá repitiendo a distintas alturas obstinadamente.

(NOTA: Observado cada uno de estos gestos en la cuerda, y si seguimos la lógica de los parámetros que son constantemente utilizados, podríamos entender que en el compás 134, en los violonchelos y contrabajos puede haber un error de edición, ya que si todos estos gestos parten de un unísono, únicamente en este primer compás del diseño no es así, lo que hace seriamente sospechar que se trata de un error. Así pues, el Mi de violonchelos y contrabajos debería ser un Mib. Permitiéndome la licencia, continuaré el análisis hecha esta corrección)



Como vemos, la intención del gesto es partir siempre de una misma nota para posteriormente abrirse formando un agregado armónico por semitonos (Reb, Re, Mib, Mi). Esto es, de la consonancia a la disonancia.

A partir del compás 142 el gesto se verá estrechado, ocupando solo medio compás. Esto se realiza con la intención de intensificar el discurso.

En el compás 135, de nuevo el coro empezará a desarrollar un nuevo *parlato* con la segunda parte de la segunda estrofa del texto de Horacio (2.2: “*Cum palla...*”)

Para el resto de instrumentos que no intervienen en ninguno de los elementos, a partir del compases 140 a 143 se va a utilizar un diseño melódico libre, con aspecto de sierra, con saltos continuos arriba y abajo, con el que irán entrando en el discurso paulatinamente hasta completar el *tutti* orquestal que nos lleve al inicio de la Sección 6ª.

B / 6ª SECCIÓN / I: [compases 145-147]

Si observamos detenidamente, confirmaremos la íntima relación entre ésta Sección 6ª y la Sección 4ª, construidas con el mismo esquema formal y la misma intencionalidad en los contenidos de cada una de sus sub-secciones correspondientes.

Para empezar, tras resolver la Sección 5ª en el ictus de nuestro primer compás, realizando una doble función por elipsis, se da comienzo a una pequeña introducción de tres compases,

protagonizada al igual que ocurrió en la Sección 4ª, por el Do de los fagotes y una suave acumulación armónica que busca extender instrumentalmente un agregado de notas muy concreto (Mi, Fa, Fa#, Si + Do del fagot). A continuación he realizado una simplificación del pasaje para poder apreciar mejor el entramado armónico:

Compás 145

146-147

Al comparar estos compases con los compases 95-98 nos damos cuenta de sus grandes similitudes, incluso el último acorde, salvo algún cambio instrumental, es el mismo.

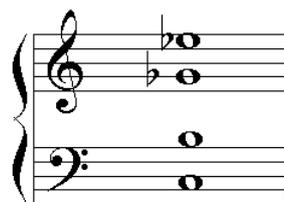
B / 6ª SECCIÓN / II: [compases 148-156]

II.1) [compases 148-150]

Imitando la armonía alcanzada anteriormente en la pequeña introducción, entrará el coro doblado fielmente, aunque un poco más tarde, por la cuerda, para empezar a cantar la segunda parte de la segunda estrofa de Horacio (2.2: “Cum pala...”).



La primera intervención terminará con un *glissando* descendente de las voces y las cuerdas en bloque que nos lleva a una transposición de éste mismo agregado, un tritono descendente. A esto le seguirá un agregado armónico en clarinetes, fagotes y trompas que dará paso al segundo verso:



II.2) [compases 151-152]

El segundo verso de Horacio (compases 151-152) partirá de una nueva armonía en el coro y esta vez doblado por clarinetes, fagotes y trompas (ver más abajo). Durante estos compases la melodía, en la que predomina el movimiento cromático, hará fluctuar en bloque este acorde de un modo paralelo.

Coro + clarinetes, fagotes y trompas



Finalmente terminará deteniéndose en el compás 152, momento en el que se agregará un nuevo acorde, ajeno al hasta ahora utilizado (de un modo similar a como pasó en la Sección 4ª con la indicación “*indiferente, quasi ajeno al coro. Lontano*”, que esta vez no está presente), en las cuerdas con sordina:



II.3) [compases 153-154]

En esta nueva frase, teniendo como antecedente el primer acorde de las cuerdas con sordina, un nuevo elemento se desarrollará paralelamente a la intervención del coro, el cual sigue doblado fielmente por clarinetes y fagotes.

Por una parte coro y clarinetes y fagotes, se mueven cromáticamente en bloque utilizando un nuevo acorde, diferente a la configuración acórdica anterior.

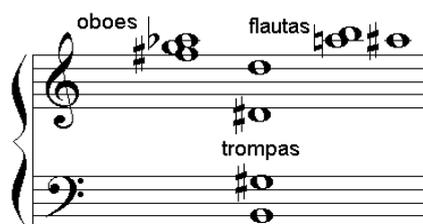


Por otra, el nuevo elemento en las cuerdas con sordina, actúa como un contrapunto melódico que discurre totalmente independiente de lo que hagan coro y vientos. Éste se mueve en bloque paralelo a partir de un acorde basado exactamente en su antecedente pero en distinta disposición:



En la melodía que realiza este elemento destaca la utilización del semitono –cromático o no-, y del tritono, como viene siendo habitual, aunque combinada con otros intervallos menos relevantes.

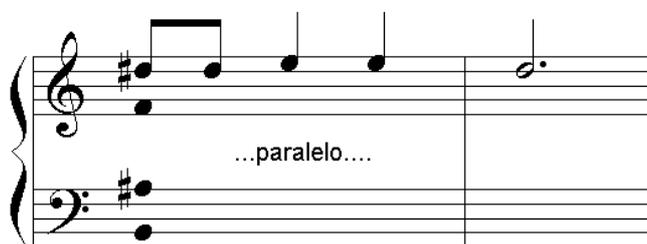
A partir del compás 154 va a hacer aparición un nuevo elemento en forma de acordes sueltos, protagonizados por oboes, flautas y trompas:



II.4) [compases 155-156]

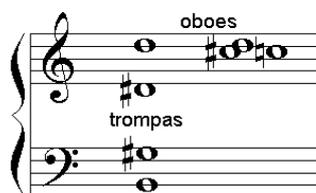
En la cuarta frase de la sub-sección siguen conviviendo el coro, ahora doblado por clarinetes y fagotes, a los que se les suman trompetas y trombones, y el contrapunto melódico en las cuerdas con sordina.

Por un lado el coro y sus doblajes siguen comportándose del mismo modo que en las anteriores frases, que, partiendo de un nuevo agregado armónico, se mueven, como es habitual, en bloque.



Por otro, el contrapunto melódico en cuerdas con sordina sigue desarrollándose independientemente, al margen de coro y sus doblajes, conforme a lo preestablecido anteriormente.

Y por otro lado, en el compás 156 los acordes sueltos en trompas y oboes:



B / 6ª SECCIÓN / III: [compases 157-172]

En la siguiente subsección existen en convivencia diversos planteamientos constructivos que abarcan grupos instrumentales muy concretos, y que se desarrollan simultáneamente. Analizaremos cada uno de ellos por separado para poder desgranarlo mejor.

Por un lado las maderas: Empiezan con un agregado armónico desplegado en todo el conjunto, heredero de aquellos acordes sueltos en flautas oboes y trompas, del final de la anterior subsección, mantenido desde el compás 157 al 162 mediante repeticiones espaciadas realizadas individualmente por cada instrumento:



Posteriormente, del compás 162 al 172, realizan un tupido tapiz de líneas individuales, basadas en pequeños diseños escalísticos descendentes, con medidas a placer.

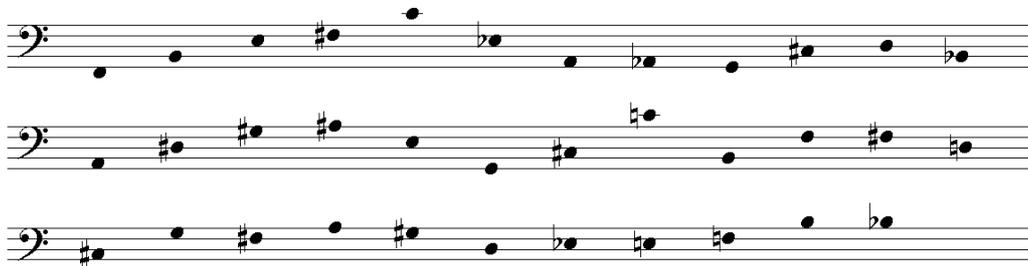
Estos pequeños diseños escalísticos descendentes (delimitados en la partitura, ver anexo II) se componen de siete notas, y responden a los modos anteriormente utilizados por primera vez en la Sección 2ª y después en las trompas (compás 127).

La constitución de estos modos es la misma: TTSTTS y STTSST:



Así, el planteamiento se sustenta en una utilización politonal de los modos, es decir, que el mismo modo es presentado simultáneamente sobre centros tonales distintos, y también polimodal, ya que se están utilizando los dos modos a la vez.

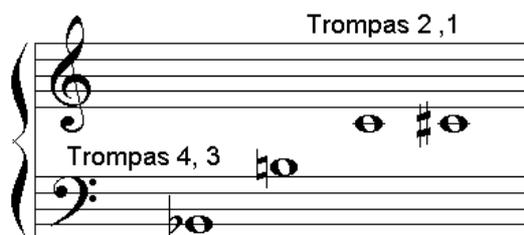
La cuerda: Se desarrolla a partir de una línea melódica en los bajos, violonchelos y contrabajos, que será imitada por el resto de voces en forma de cánones de alturas con ritmo libre.



La melodía utilizada como antecedente por violonchelos y contrabajos puede dividirse en tres fragmentos, tal y como los vemos en el pentagrama anterior. El primero de ellos no es otra cosa que una serie dodecafónica, con presencia de los doce sonidos cromáticos. El segundo fragmento es la misma serie dodecafónica que en el anterior pero transportado a otra altura. Y las alturas del tercer fragmento están tomadas literalmente de la segunda mitad del contrapunto melódico de la Sección 4ª – sub-sección II.

La exposición de esta serie se realiza con valores libres y a distintas alturas simultáneamente. Así, mediante este procedimiento llegaremos al compás 172.

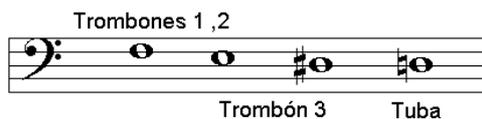
Trompas: Al igual que la cuerda, toman la misma serie dodecafónica que éstas para desarrollar su pasaje. La exposición de esta serie se realiza escalonadamente en las cuatro trompas, con valores libres y con distintas alturas para cada instrumento:



Así, mediante este procedimiento llegaremos al compás 172.

Trompetas, trombones y tuba: Basan su exposición en uno de los modos anteriormente utilizados por la madera, TTSTTS.

Por una parte los trombones y la tuba exponen esta serie escalonadamente, con valores libres y con distintas alturas para cada instrumento:



Por otra parte, las trompetas realizan un diseño muy similar pero dos compases más tarde, también escalonadamente, con valores libres y con distintas alturas para cada instrumento:



Láminas: Basan su intervención en los dos modos anteriormente utilizados por la madera, TTSTTS y STTSST.

Utilizan estos modos escalísticamente descendentes, con valores libres. Ambos instrumentos, vibráfono y marimba, exponen primero el modo eolio (TTSTTS), para posteriormente exponer el sintético (STTSST)

(NOTA: el vibráfono en su compás 165 tiene un Re, donde, por la lógica constructiva, debería ir un Reb para ajustarse a los parámetros modales que hemos explicado. Seguramente se trate de un error de edición)

Todos estos planteamientos en los distintos grupos instrumentales nos llevan finalmente a la siguiente Sección, 7ª.

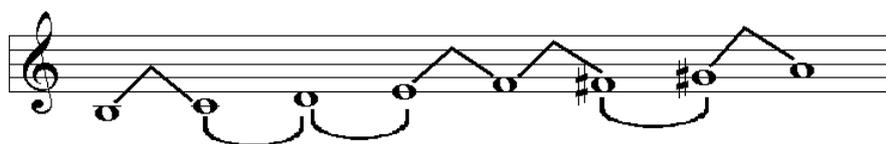
B / 7ª SECCIÓN: [compases 172-183]

A modo de transición, protagonizada por los diseños escalísticos ascendentes en cuerdas, valores de corchea, y los glissandos en las maderas, ésta sección pretende mantener el punto climático del *fortissimo* alcanzado en la anterior, para después disipar la tensión acumulada, mediante un progresivo *diminuendo* dinámico que nos conducirá a la reexposición final de la obra.

Es interesante observar la similitud que guarda esta transición con la transición de la Sección 2ª (compases 54 a 60), fundamentalmente por el elemento común de los *glissandos* en la madera, que no se encuentra en ningún otro punto de la obra

El desarrollo se realiza sin una programación clara, es más bien intuitiva. La intención ahora, es, por una parte, la de crear en las maderas un tapiz continuo de *glissandos* descendentes, una atmósfera de desvanecimiento buscando progresivamente una dinámica más *piano* para establecer un punto claro de reposo final al concluir la transición. Esto se realiza mediante pequeñas apariciones dispersadas durante toda la transición por el conjunto de las maderas, en el que todos los instrumentos intervienen al menos una vez.

Sin embargo, en las cuerdas, láminas y piano, se adopta otro procedimiento, muy similar al del compás 89. Su diseño es totalmente contrapuesto al presentado por las maderas. Su exposición se basa en realizar fuertes escalas ascendentes en valores de corchea, muy marcadas y disonantes. La base de estas escalas es el modo sintético utilizado en secciones anteriores, pero ahora ascendente y de ocho notas:



La búsqueda de la disonancia en estas escalas es clara si comprobamos el agregado inicial formado por las cuerdas, y más teniendo en cuenta que éste agregado se va a mover marcadamente en bloque:



Todo este pasaje es acompañado por el resto de percusión, que enriquece tímbricamente el conjunto con placas metálicas, gongs, parches, wood blocks... Pero sobre todo, adquiere una relevancia importantísima en el momento en el que es uno de los gongs a solo (Perc. 2) el que se queda repiqueteando para dar paso súbito a la siguiente Sección de la obra (8ª), la Reexposición final.

Transcurridos todos estos procesos, dos son las resonancias acórdicas que cierran la transición, uno en cuerdas primero y posteriormente otro en *piano subito* en maderas:

Cuerdas:



Maderas:



Como vemos no se renuncia a una sonoridad dura, cromática, aun y cuando se quiere conseguir un difuminado final suave para cerrar esta transición, lo que sí se consigue mediante la instrumentación y la dinámica.

MACRO-FORMA A': [compases 214-FIN]

Siguiendo el planteamiento clásico formal adoptado para la pieza, esta última gran Sección presenta una Reexposición abreviada de los elementos iniciales, para finalmente concluir la obra. Únicamente se reexpone la 1ª Sección, omitiéndose la 2ª (Transición), y la 3ª de **A**.

Esta reexposición se realiza de un modo literal, nota por nota, así que es innecesario que se repita todo lo descrito anteriormente de nuevo, por lo que, tras establecer los puntos de consulta en el trabajo para cada una de las siguientes sub-secciones de la Sección 8ª, pasaremos directamente a comentar la **Coda final**.

A' / 8ª SECCIÓN / I: [compases 214-215]

(Reexposición literal. Consultar 1ª SECCIÓN / I, páginas 40-44)

A' / 8ª SECCIÓN / II: [compases 216-217]

(Reexposición literal. Consultar 1ª SECCIÓN / II, páginas 45-49)

A' / 8ª SECCIÓN / III: [compases 218-221]

(Reexposición literal. Consultar 1ª SECCIÓN / III, páginas 49-54)

CODA FINAL: [compases 222-226 FIN]

Para finalizar, una breve CODA enlaza sin escisiones desde la sección anterior para buscar un contundente *tutti* instrumental final.

A continuación se presenta una simplificación de los agregados armónicos en toda la orquesta:



Compás 222 Compás 223 Compás 224 Compás 225 Compás 226

La coda está mimetizada perfectamente con la sección que le precede, con la única diferencia de querer buscar para el final una sensación cadencial contundentísima a través de mayores agregados sonoros cargados de tensión, desplegados a *tutti* por la orquesta, abarcando casi los límites de la tesitura orquestal, y llevando a cabo un estrépito final con una pesada caída que no deja lugar a dudas del inminente final de la obra.



Análisis de “Poculum Amoris” de Ramón Ramos Villanueva

Héctor Oltra García

CAPÍTULO 6: LA INSTRUMENTACIÓN

6.1 La instrumentación

La instrumentación elegida por Ramón Ramos es la de una gran orquesta.

Maderas a 3, con *muta* de flautín y flauta en Sol.

Metales con cuarteto tanto de trompas como de trompetas, tres trombones y tuba.

Para la percusión, timbalero y cuatro intérpretes más. Dos de los cuales se dedicarán casi exclusivamente a las láminas (vibráfono y marimba), y los otros dos manejarán un *set* de percusión bastante amplio: de parches utilizarán bongós, congas, tom-toms y bombo. De metales gongs de ópera chinos, tam-tams y tres placas metálicas, además de una lámina grande de metal (Thunder sheet). Y de pequeña percusión wood-blocks.

También incorpora un piano y celesta, tocados por el mismo intérprete.

Y la cuerda.

6.2 Usos instrumentales

Uno de los usos más habituales es aquel en el que se utilizan los bloques instrumentales como un solo elemento.

Las familias instrumentales se mueven muy a menudo en bloque, independientemente, como un único instrumento que desempeña normalmente una función concreta, bien sea melódica, contrapuntística, armónica..., en donde todos sus componentes se mueven paralelamente, como hemos visto en muchas ocasiones a lo largo del análisis.

Las maderas, por un lado, fundamentalmente se mueven en líneas melódicas paralelas, muy frecuentemente junto a la cuerda, sobre todo en la secciones **A** y **A'**.

Los metales, por otro, sustentan muy a menudo funciones armónicas, desplegando acordes en valores largos que refuerzan el conjunto con sus sonoridades.

La percusión se encarga de enriquecer tímbricamente a los distintos elementos con sus pequeñas pinceladas de color, apoyando los gestos orquestales, dándoles profundidad, con tam-tams, gongs, bombo, etc... o realzando el brillo de la orquestación con el vibráfono, marimba, etc...

El piano y la celesta destacan, como comprobamos al inicio de la pieza, por dar pinceladas independientes del resto de la orquesta, aunque muchas otras veces también actúa reforzando otros grupos instrumentales, metales (compás 39), cuerdas, (compás 89), madera (compás 103), etc...

La cuerda actúa como un refuerzo, muchas veces del coro, o incluso acompañando al gesto de la madera. Otras veces se utiliza como grupo independiente que desarrolla un único diseño particular.

Por lo general, la instrumentación se presenta muy extensa, con disposiciones muy abiertas y extremas que rozan a la vez los límites grave y agudo de la tesitura orquestal.

Como recurso de color, podemos encontrar por ejemplo a las cuerdas con un acorde de armónicos en los compases 59-60. También detalles instrumentales técnicos como los *Glissandos* en las maderas, en los compases 54-60, o en los metales (excepto trompas y tuba) en los compases 83, 87. También el recurso de las sordinas, que son utilizadas en trompetas y trombones.

La percusión, cuyo detalle más interesante, por lo de inusual que pueda tener, es la utilización de láminas de celofán en el compás 130.

6.3 Usos corales

Destaca en toda la obra el coro por un uso muy homofónico, con una concepción totalmente vertical en la que todas las voces se mueven a la par, como si se quisiera hacer de toda la masa coral un mismo elemento, como si se tratara de un solo instrumento dentro del juego orquestal con la peculiaridad de su timbre y la posibilidad locuaz de decir/cantar el texto.

Ninguna de las voces actúa sola en toda la obra, siempre la utilización del coro es en bloque, como si se tratara de un solo instrumento.

Destacan, como recursos interesantes, la utilización del *glissando* en bloque de las voces, siempre descendente y a un intervalo de tritono (compases 8, 14, 20, 23, 100-101, 149-150, 191, 197, 203, 206). También el recurso del *quasi glissando* es utilizado para dar a la línea melódica más ondulación y menos gravedad (compases 61-72).

El parlato también es otro recurso interesantísimo, donde el coro puede llegar a simular el hablar del gentío. Lo encontramos en los compases 122, 135.

CONCLUSIONES

⌚ La obra se construye a través de una fuerte inspiración literaria que marca temáticamente la misma, y que, aunque la fuente literaria inspiracional (“*Las brujas y su mundo*” de Julio Caro Baroja) no es utilizada directamente en la obra musical, el autor reconduce ésta inspiración original encauzándola a través de la búsqueda de otros textos más propicios para su adaptación musical (Horacio y Apuleyo)

Este vínculo entre literatura y música es recurrente en la producción musical de Ramón Ramos. Así, lo podemos encontrar en otras obras como “*Das Aufwachen der Gregor Samsa*” inspirada en “*La metamorfosis*” de Franz Kafka, o “*El Exterminador*” y “*Armagedon*” inspiradas en pasajes de la Biblia.

⌚ El lenguaje del autor en esta obra es un lenguaje atonal basado en el cromatismo, libre de ataduras y de sistemas cerrados, y sujeto a las necesidades expresivas del autor, teniendo como motivación la pura intuición sonora, con el complejo cromático completo como fuente de inspiración musical.

⌚ La importancia del cromatismo es vital en esta obra, tanto armónica como melódicamente. Gran parte de los diseños melódicos, como hemos podido apreciar, están basados en el cromatismo, y también, gran parte del planteamiento vertical, armónico, está basado en la sonoridad del cluster, bien sea en disposiciones abiertas o cerradas, con agregados de notas a intervalos de semitono. En muchas ocasiones, estas sonoridades de cluster están justificadas por una intención de ampliar o reducir los sonidos de los agregados armónicos, como por ejemplo el procedimiento de partir de

un único sonido para posteriormente abrirlo y formar un cluster, como en el inicio de la obra, partiendo de un Mib.

También el cromatismo aplicado a la construcción formal, ya que como hemos visto los episodios recurrentes del principio de la obra son llevados cromáticamente en ascenso para compartimentar el discurso y a su vez generar tensión y direccionalidad.

⌚ El recurso de la “micropolifonía” también es utilizado. Se realiza a través de la superposición de líneas independientes que explotan algún diseño musical muy concreto (maderas, compás 162).

⌚ También el recurso de los centros tonales es utilizado, aunque muy discretamente debido al lenguaje atonal que domina la obra, pero en todo caso son siempre móviles, por ejemplo ascendiendo cromáticamente, como en la primera sección de la pieza.

⌚ Los usos compositivos técnicos también son muy frecuentes, encontrándonos muy a menudo imitaciones literales o libres, inversiones (compás 128), variaciones motívicas, cánones sencillos (compás 128) o también de gran complejidad y extensión (compases 75, 112). También la utilización de modos es muy frecuente (compás 39), y también, aunque menos, la utilización de series dodecafónicas (132).

⌚ Formalmente subyace una intención clásica, por el hecho de mantener el discurso con una forma ternaria, en donde la primera sección es más contundente (dinámicas

en *forte*, tempos más rápidos, mayor densidad de eventos, etc...), la segunda tiene un cariz contemplativo (sonoridades extensas, dinámicas en piano, densidades menos recargadas, etc...), y la tercera es una reexposición de abreviada de la primera.

🕒 En definitiva, se muestra una gran maestría a través de la inteligentísima utilización de muchos recursos: modos, cánones, inversiones, imitaciones libres, series dodecafónicas, pero por encima de todos estos recursos técnicos precompositivos se impone siempre la intuición y la necesidad expresiva como fuentes de donde mana la creación.

ANEXO

A continuación se presenta completo el poema de Horacio del cual Ramón Ramos extrajo parte de los textos utilizados en la obra.

Quedan subrayados los fragmentos que fueron utilizados (Poema V)

Q. Horatius Flaccus

Epodes

EPONDON Q. HORATII FLACCI LIBER

I

Ibis Liburnis inter alta navium,
amice, propugnacula,
paratus omne Caesaris periculum
subire, Maecenas, tuo:
quid nos, quibus te vita sit superstite
iucunda, si contra, gravis?
utrumne iussi persequemur otium
non dulce, ni tecum simul,
an hunc laborem mente laturo, decet
qua ferre non mollis viros?
feremus et te vel per Alpium iuga
inhospitalem et Caucasum
vel occidentis usque ad ultimum sinum
forti sequemur pectore.

Héctor Oltra García

roges, tuom labore quid iuven meo,
inbellis ac firmus parum?
comes minore sum futurus in metu,
qui maior absentis habet:
ut adsidens inplumibus pullis avis
serpentium adlapsus timet
magis relictis, non, ut adsit, auxili
latura plus praesentibus.
libenter hoc et omne militabitur
bellum in tuae spem gratiae,
non ut iuvenis inligata pluribus
aratra nitantur meis
pecusve Calabris ante Sidus fervidum
Lucana mutet pascuis
neque ut superni villa candens Tusculi
Circaea tangat moenia:
satis superque me benignitas tua
ditavit, haud paravero
quod aut avarus ut Chremes terra premam,
discinctus aut perdam nepos.

II

Beatus ille qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bubus exercet suis
solutus omni faenore
neque excitatur classico miles truci
neque horret iratum mare
forumque vitat et superba civium

Héctor Oltra García

potentiorum limina.
ergo aut adulta vitium propagine
altas maritat populos
aut in reducta valle mugientium
prospectat errantis greges
inutilis falce ramos amputans
feliciores inserit
aut pressa puris mella condit amphoris
aut tondet infirmas ovis.
vel cum decorum mitibus pomis caput
Autumnus agris extulit,
ut gaudet insitiva decerpens pira
certantem et uvam purpurae,
qua muneretur te, Priape, et te, pater
Silvane, tutor finium.
libet iacere modo sub antiqua ilice,
modo in tenaci gramine:
labuntur altis interim ripis aquae,
queruntur in Silvis aves
frondesque lymphis obstrepunt manantibus,
somnos quod invitet levis.
at cum tonantis annus hibernus Iovis
imbris nivisque conparat,
aut trudit acris hinc et hinc multa cane
apros in obstantis plagas
aut amite levi rara tendit retia
turdis edacibus dolos
pavidumque leporem et advenam laqueo gruem
iucunda captat praemia.
quis non malarum quas amor curas habet
haec inter obliviscitur?
quodsi pudica mulier in partem iuvenet

Héctor Oltra García

domum atque dulcis liberos,
Sabina qualis aut perusta Solibus
pernicis uxor Apuli,
sacrum vetustis exstruat lignis focum
lassi Sub adventum viri
claudensque textis cratibus laetum pecus
distantia siccet ubera
et horna dulci vina promens dolio
dapes inemptas adparet:
non me Lucrina iuverint conchylia
magisve rhombus aut scari,
siquos Eois intonata fluctibus
hiems ad hoc vertat mare,
non Afra avis descendat in ventrem meum,
non attagen Ionicus
iucundior quam lecta de pinguissimis
oliva ramis arborum
aut herba lapathi prata amantis et gravi
malvae salubres corpori
vel agna festis caesa Terminalibus
vel haedus ereptus lupo.
has inter epulas ut iuvat pastas ovis
videre properantis domum,
videre fessos vomerem inversum boves
collo trahentis languido
positosque vernas, ditis examen domus,
circum renidentis Laris.'
haec ubi locutus faenerator Alfius,
iam iam futurus rusticus,
omnem redegit idibus pecuniam,
quaerit kalendis ponere.

III

Parentis olim siquis in pia manu
senile guttur fregerit,
edit cicutis alium nocentius.
o dura messorum ilia.
quid hoc veneni saevit in praecordiis?
num viperinus his cruor
incoctus herbis me fefellit? an malas
Canidia tractavit dapes?
ut Argonautas praeter omnis candidum
Medea mirata est ducem,
ignota tauris inligaturum iuga
perunxit hoc lasonem,
hoc delibutis ulta donis paelicem
serpente fugit alite.
nec tantus umquam Siderum insedit vapor
siticulosae Apuliae
nec munus umeris efficacis Herculis
inarsit aestuosius.
at siquid umquam tale concupiveris,
iocose Maecenas, precor,
manum puella savio opponat tuo,
extrema et in sponda cubet.

IV

Lupis et agnis quanta Sortito obtigit,

Héctor Oltra García

tecum mihi discordia est,
Hibericis peruste funibus latus
et crura dura compede.
licet superbus ambules pecunia,
fortuna non mutat genus.
videsne, sacram metiente te viam
cum bis trium ulnarum toga,
ut ora vertat huc et huc euntium
liberrima indignatio?
'sectus flagellis hic triumviralibus
praeconis ad fastidium
arat Falerni mille fundi iugera
et Appiam mannis terit
sedilibusque magnus in primis eques
Othone contempto sedet.
quid attinet tot ora navium gravi
rostrata duci pondere
contra latrones atque servilem manum
hoc, hoc tribuno militum?'

V

'At o deorum quidquid in caelo regit
terras et humanum genus,
quid iste fert tumultus aut quid omnium
vultus in unum me truces?
per liberos te, si vocata partibus
Lucina veris adfuit,
per hoc inane purpurae decus precor,
per inprobaturum haec Iovem,

Héctor Oltra García

quid ut noverca me intueris aut uti
petita ferro belua?'
ut haec trementi questus ore constitit
insignibus raptis puer,
inpube corpus, quale posset in pia
mollire Thracum pectora:
Canidia, brevibus illigata viperis
crinis et incomptum caput,
iubet sepulcris caprificos erutas,
iubet cupressos funebris
et uncta turpis ova ranae Sanguine
plumamque nocturnae strigis
herbasque, quas Iolcos atque Hiberia
mittit venenorum ferax,
et ossa ab ore rapta ieiunae canis
flammis aduri Colchicis.
at expedita Sagana, per totam domum
spargens Avernalis aquas,
horret capillis ut marinus asperis
echinus aut Laurens aper.
abacta nulla Veia conscientia
ligonibus duris humum
exhauriebat, ingemens laboribus,
quo posset infossus puer
longo die bis terque mutatae dapis
inemori spectaculo,
cum promineret ore, quantum exstant aqua
suspensa mento corpora;
exsucta uti medulla et aridum iecur
amoris esset poculum,
interminato cum semel fixae cibo
intabuissent pupulae.

Héctor Oltra García

non defuisse masculae libidinis
Ariminensem Foliam
et otiosa credit Neapolis
et omne vicinum oppidum,
quae sidera excantata voce Thessala
lunamque caelo deripit.
hic inresectum saeva dente livido
Canidia rodens pollicem
quid dixit aut quid tacuit? 'o rebus meis
non infideles arbitrae.
Nox et Diana, quae silentium regis,
arcana cum fiunt sacra,
nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos
iram atque numen vertite.
formidulos cum latent silvis ferae
dulci sopore languidae,
senem, quod omnes rideant, adulterum
latrent Suburanae canes
nardo perunctum, quale non perfectius
meae laborarint manus.
quid accidit? cur dira barbarae minus
venena Medaeae valent,
quibus Superbam fugit ultra paelicem,
magni Creontis filiam,
cum palla, tabo munus imbutum, novam
incendio nuptam abstulit?
atqui nec herba nec latens in asperis
radix fefellit me locis.
indormit unctis omnium cubilibus
oblivione paelicum?
a, a, solutus ambulat veneficae
scientioris carmine.

Héctor Oltra García

non usitatis, Vare, potionibus,
o multa fleturum caput,
ad me recurras nec vocata mens tua
Marsis redibit vocibus.
maius parabo, maius infundam tibi
fastidienti poculum
priusque caelum Sidet inferius mari
tellure porrecta super
quam non amore sic meo flagres uti
bitumen atris ignibus.'
sub haec puer iam non, ut ante, mollibus
lenire verbis inpias,
sed dubius unde rumperet silentium,
misit Thyesteas preces:
'venena maga non fas nefasque, non valent
convertere humanam vicem.
diris agam vos: dira detestatio
nulla expiatur victima.
quin, ubi perire iussus exspiravero,
nocturnus occurram Furor
petamque voltus umbra curvis unguibus,
quae vis deorum est Manium,
et inquietis adsidens praecordiis
pavore somnos auferam.
vos turba vikatim hinc et hinc saxis petens
contundet obscaenas anus;
post insepulta membra different lupi
et Esquilinae alites
neque hoc parentes, heu mihi superstites,
effugerit spectaculum.'

VI

Quid inmerentis hospites vexas, canis
ignavos adversum lupos?
quin huc inanis, si potes, vertis minas
et me remorsurum petis?
nam qualis aut Molossus aut fulvos Lacon,
amica vis pastoribus,
agam per altas aure sublata nivis
quaecumque praecedet fera;
tu, cum timenda voce complesti nemus,
proiectum odoraris cibum.
cave, cave, namque in malos asperrimus
parata tollo cornua,
qualis Lycambae spretus infido gener
aut acer hostis Bupalos.
an si quis atro dente me petiverit,
inultus ut flebo puer?

VII

Quo, quo scelesti ruitis? aut cur dexteris
aptantur enses conditi?
parumne campis atque Neptuno super
fusum est Latini sanguinis,
non ut superbas invidae Karthaginis
Romanus arces ureret,
intactus aut Britannus ut descenderet
sacra catenatus via,

Héctor Oltra García

sed ut Secundum vota Parthorum sua
Vrbs haec periret dextera?
neque hic lupis mos nec fuit leonibus
umquam nisi in dispar feris.
furorne caecos an rapit vis acrior
an culpa? responsum date.
tacent et albus ora pallor inficit
mentesque percussae Stupent.
sic est: acerba fata Romanos agunt
scelusque fraternae necis,
ut inmerentis fluxit in terram Remi
sacer nepotibus cruor.

VIII

Rogare longo putidam te saeculo,
viris quid enervet meas,
cum sit tibi dens ater et rugis vetus
frontem senectus exaret
hietque turpis inter aridas natis
podex velut crudae bovis.
sed incitat me pectus et mammae putres
equina quales ubera
venterque mollis et femur tumentibus
exile suris additum.
esto beata, funus atque imagines
ducant triumphales tuom
nec sit marita, quae rotundioribus
onusta bacis ambulet.
quid? quod libelli Stoici inter Sericos

Héctor Oltra García

iacere pulvillos amant,
inlitterati num minus nervi rigent
minusve languet fascinum?
quod ut superbo povoces ab inguine,
ore adlaborandum est tibi.

IX

Quando repositum Caecubum ad festas dapes
victore laetus Caesare
tecum sub alta---sic lovi gratum---domo,
beate Maecenas, bibam
sonante mixtum tibiis carmen lyra,
hac Dorium, illis barbarum?
ut nuper, actus cum freto Neptunius
dux fugit ustis navibus
minatus Vrbi vincla, quae detraxerat
servis amicus perfidis.
Romanus eheu---posteri negabitis---
emancipatus feminae
fert vallum et arma miles et spadonibus
servire rugosis potest
interque signa turpe militaria
sol adspicit conopium.
ad hunc frementis verterunt bis mille equos
Galli canentes Caesarem
hostiliumque navium portu latent
puppes sinistrorsum citae.
io Triumphe, tu moraris aureos
currus et intactas boves?

Héctor Oltra García

io Triumphe, nec lugurthino parem
bello reportasti ducem
neque Africanum, cui super Karthaginem
virtus Sepulcrum condidit.
terra marique victus hostis Punico
lugubre mutavit sagum.
aut ille centum nobilem Cretam urbibus
ventis iturus non suis
exercitatas aut petit Syrtis noto
aut fertur incerto mari.
capaciores adfer huc, puer, Scyphos
et Chia vina aut Lesbia
vel quod fluentem nauseam coerceat
metire nobis Caecubum.
curam metumque Caesaris rerum iuvat
dulci Lyaeo solvere.

X

Mala soluta navis exit alite
ferens olentem Mevium.
ut horridis utrumque verberes latus,
Auster, memento fluctibus;
niger rudentis Eurus inverso mari
fractosque remos differat;
insurgat Aquilo, quantus altis montibus
frangit trementis ilics;
nec sidus atra nocte amicum adpareat,
qua tristis Orion cadit;
quietiore nec feratur aequore

Héctor Oltra García

quam Graia victorum manus,
cum Pallas usto vertit iram ab Ilio
in inpiam Aiacis ratem.
o quantus instat navitis sudor tuis
tibique pallor luteus
et illa non virilis heulatio
preces et aversum ad Iovem,
Ionius udo cum remugiens sinus
Noto carinam ruperit
opima quodsi praeda curvo litore
porrecta mergos iuverit,
libidinosus immolabitur caper
et agna Tempestatibus.

XI

Petti, nihil me sicut antea iuvat
scribere versiculos amore percussum gravi,
amore, qui me praeter omnis expetit
mollibus in pueris aut in puellis urere.
hic tertius December, ex quo destiti
Inachia furere, silvis honorem decutit.
heu me, per Urbem (nam pudet tanti mali)
fabula quanta fui, conviviorum et paenitet,
in quis amantem languor et silentium
arguit et latere petitus imo spiritus.
'contrane lucrum nil valere candidum
pauperis ingenium' querebar adplorans tibi,
simul calentis inuerecundus deus
fervidiore mero arcana promorat loco.

Héctor Oltra García

'quodsi meis inaestuet praecordiis
libera bilis, ut haec ingrata ventis dividat
fomenta volnus nil malum levantia,
desinet inparibus certare submotus pudor.'
ubi haec severus te palam laudaveram,
iussus abire domum ferebar incerto pede
ad non amicos heu mihi postis et heu
limina dura, quibus lumbos et infregi latus.
nunc glorientis quamlibet mulierculam
vincere mollitia amor Lycisci me tenet;
unde expedire non amicorum queant
libera consilia nec contumeliae graves,
sed alius ardor aut puellae candidae
aut teretis pueri longam renodantis comam.

XII

Quid tibi vis, mulier nigris dignissima barris?
munera quid mihi quidve tabellas
mittis nec firmo iuveni neque naris obesae?
namque sagacius unus odoror,
polypus an gravis hirsutis cubet hircus in alis
quam canis acer ubi lateat sus.
qui sudor vietis et quam malus undique membris
crescit odor, cum pene Solutio
indomitam properat rabiem sedare, neque illi
iam manet umida creta colorque
stercore fucatus crocodili iamque Subando
tenta cubilia tectaque rumpit.
vel mea cum saevis agit fastidia verbis:

Héctor Oltra García

'Inachia langues minus ac me;
Inachiam ter nocte potes, mihi Semper ad unum
mollis opus. pereat male quae te
Lesbia quaerenti taurum monstravit inertem.
cum mihi Cous adesset Amyntas,
cuius in indomito constantior inguine nervos
quam nova collibus arbor inhaeret.
muricibus Tyriis iteratae vellera lanae
cui properabantur? tibi nempe,
ne foret aequalis inter conviva, magis quem
diligeret mulier sua quam te.
o ego non felix, quam tu fugis, ut pavet acris
agna lupos capreaeque leones!'

XIII

Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
nivesque deducunt lovem; nunc mare, nunc siluae
Threicio Aquilone sonant. rapiamus, amici,
Occasionem de die dumque virent genua
et decet, obducta solvatur fronte senectus.
tu vina Torquato move consule pressa meo.
cetera mitte loqui: deus haec fortasse benigna
reducet in sedem vice. nunc et Achaemenio
perfundi nardo iuvat et fide Cyllenea
levare diris pectora Sollicitudinibus,
nobilis ut grandi cecinit Centaurus alumno:
'invicte, mortalis dea nate puer Thetide,
te manet Assaraci tellus, quam frigida parvi
findunt Scamandri flumina lubricus et Simois,

Héctor Oltra García

unde tibi reditum certo Subtemine Parcae
rupere, nec mater domum caerula te revehet.
illic omne malum vino cantuque levato,
deformis aegrimoniae dulcibus adloquiis.'

XIV

Mollis inertia cur tantam diffuderit imis
oblivionem sensibus,
pocula Lethaeos ut si ducentia somnos
arente fauce traxerim,
candide Maecenas, occidis Saepe rogando:
deus, deus nam me vetat
inceptos, olim promissum carmen, iambos
ad umbilicum adducere.
non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo
Anacreonta Teium,
qui persaepe cava testudine flevit amorem
non elaboratum ad pedem.
ureris ipse miser: quodsi non pulcrior ignis
accendit obsessam Ilion,
gaude sorte tua; me libertina, nec uno
contenta, Phryne macerat.

XV

Nox erat et caelo fulgebat Luna sereno
inter minora sidera,

Héctor Oltra García

cum tu, magnorum numen laesura deorum,
in verba iurabas mea,
artius atque hedera procera adstringitur ilex
lentis adhaerens bracchiis;
dum pecori lupus et nautis infestus Orion
turbaret hibernum mare
intonsosque agitare Apollinis aura capillos,
fore hunc amorem mutuom,
o dolitura mea multum virtute Neaera:
nam siquid in Flacco viri est,
non feret adsiduas potiori te dare noctes
et quaeret iratus parem
nec semel offensi cedet constantia formae,
si certus intrarit dolor.
et tu, quicumque es felicior atque meo nunc
superbus incedis malo,
sis pecore et multa dives tellure licebit
tibi que Pactolus fluat
nec te Pythagorae fallant arcana renati
formaque vincas Nirea,
heu heu, translatos alio maerebis amores,
ast ego vicissim risero.

XVI

Altera iam teritur bellis civilibus aetas,
suis et ipsa Roma viribus ruit.
quam neque finitimi valuerunt perdere Marsi
minacis aut Etrusca Porsenae manus,
aemula nec virtus Capuae nec Spartacus acer

Héctor Oltra García

novisque rebus infidelis Allobrox
nec fera caerulea domuit Germania pube
parentibusque abominatus Hannibal:
in pia perdemus devoti sanguinis aetas
ferisque rursus occupabitur solum:
barbarus heu cineres insistet victor et Urbem
eques sonante verberabit ungula,
quaeque carent ventis et solibus ossa Quirini,
(nefas videre) dissipabit insolens.
forte quid expediat communiter aut melior pars,
malis carere quaeritis laboribus;
nulla sit hac potior sententia: Phocaeorum
velut profugit exsecrata civitas
agros atque lares patrios habitandaque fana
apris reliquit et rapacibus lupis,
ire, pedes quocumque ferent, quocumque per undas
Notus vocabit aut protervos Africus.
sic placet? an melius quis habet suadere? Secunda
ratem occupare quid moramur alite?
sed iuremus in haec: 'simul imis saxa renarint
vadis levata, ne redire sit nefas;
neu conversa domum pigeat dare lintea, quando
Padus Matina laverit cacumina,
in mare seu celsus procurrerit Appenninus
novaque monstra iunxerit libidine
mirus amor, iuvet ut tigris subsidere cervis,
adulteretur et columba miluo,
credula nec rivos timeant armenta leones
ametque salsa levis hircus aequora.'
haec et quae poterunt reditus abscindere dulcis
eamus omnis exsecrata civitas
aut pars indocili melior grege; mollis et exspes

Héctor Oltra García

inominata perpremat cubilia.
vos, quibus est virtus, muliebrem tollite luctum,
Etrusca praeter et volate litora.
nos manet Oceanus circum vagus: arva beata
petamus, arva divites et insulas,
reddit ubi cererem tellus inarata quotannis
et inputata floret usque vinea,
germinat et numquam fallentis termes olivae
suamque pulla ficus ornat arborem,
mella cava manant ex ilice, montibus altis
levis crepante lympha desilit pede.
illic iniussae veniunt ad mulctra capellae
refertque tenta grex amicus ubera
nec vespertinus circumgemit ursus ovile
nec intumescit alta viperis humus;
pluraque felices mirabimur, ut neque largis
aquosus Eurus arva radat imbribus,
pinguia nec siccis urantur semina glaebis,
utrumque rege temperante caelitem.
non huc Argoo contendit remige pinus
neque inpudica Colchis intulit pedem,
non huc Sidonii torserunt cornua nautae,
laboriosa nec cohors Vlixei.
nulla nocent pecori contagia, nullius astri
gregem aestuosa torret impotentia.
Iuppiter illa piaie secrevit litora genti,
ut inquinavit aere tempus aureum,
aere, dehinc ferro duravit saecula, quorum
piis secunda vate me datur fuga.

'Iam iam efficaci do manus scientiae,
supplex et oro regna per Proserpinae,
per et Dianae non movenda numina,
per atque libros carminum valentium
refixa caelo devocare sidera,
Canidia: parce vocibus tandem sacris
citumque retro solve, solve turbinem.
movit nepotem Telephus Nereium,
in quem superbus ordinarat agmina
Mysorum et in quem tela acuta tarserat.
unxere matres Iliae additum feris
alitibus atque canibus homicidam Hectorem,
postquam relictis moenibus rex procidit
heu pervicacis ad pedes Achillei.
saetosa duris exuere pellibus
laboriosi remiges Vlixei
volente Circa membra; tunc mens et sonus
relapsus atque notus in voltus honor.
dedi satis superque poenarum tibi,
amata nautis multum et institoribus.
fugit iuventas et verecundus color
reliquit ossa pelle amicta lurida,
tuis capillus albus est odoribus,
nullum a labore me reclinat otium;
urget diem nox et dies noctem neque est
levare tenta spiritu praecordia.
ergo negatum vincor ut credam miser,
Sabella pectus increpare carmina
caputque Marsa dissilire nenia.
quid amplius vis? o mare et terra, ardeo,

Héctor Oltra García

quantum neque atro delibutus Hercules
Nessi cruore nec Sicana fervida
virens in Aetna flamma; tu, donec cinis
iniuriosis aridus ventis ferar,
cales venenis officina Colchicis.
quae finis aut quod me manet stipendium?
effare; iussas cum fide poenas luam,
paratus expiare, seu poposceris
centum iuencos sive mendaci lyra
voles sonare: "tu pudica, tu proba
perambulabis astra sidus aureum."
infamis Helenae Castor offensus vice
fraterque magni Castoris, victi prece,
adempta vati reddidere lumina:
et tu, potes nam, solve me dementia,
o nec paternis obsoleta sordibus
neque in sepulcris pauperum prudens anus
novendialis dissipare pulveres.
tibi hospitale pectus et purae manus
tuosque venter Pactumeius et tuo
cruore rubros obstetrix pannos lavit,
utcumque fortis exsilis puerpera.'
'quid obseratis auribus fundis preces?
non saxa nudis surdiora navitis
Neptunus alto tundit hibernus salo.
inultus ut tu riseris Cotytia
volgata, sacrum liberi Cupidinis,
et Esquilini pontifex venefici
inpune ut Urbem nomine inpleris meo?
quid proderat ditasse Paelignas anus
velociusve miscuisse toxicum?
sed tardiora fata te votis manent:

Héctor Oltra García

ingrata misero vita ducenda est in hoc,
novis ut usque suppetas laboribus.
optat quietem Pelopis infidi pater,
egens benignae Tantalus semper dapis,
optat Prometheus obligatus aliti,
optat supremo collocare Sisyphus
in monte saxum; sed vetant leges Iovis.
voles modo altis desilire turribus,
frustra que vincla gutturi innectes tuo
modo ense pectus Norico recludere
fastidiosa tristis aegrimonia.
vectabor umeris tunc ego inimicis eques
meaque terra cedit insolentiae.
an quae movere cereas imagines,
ut ipse nosti curiosus, et polo
deripere lunam vocibus possim meis,
possim crematos excitare mortuos
desiderique temperare pocula,
plorem artis in te nil agentis exitus?

BIBLIOGRAFÍAPartitura:

Ramos Villanueva, Ramón: “*Poculum Amoris*”, Valencia. Editorial Piles, 2001.

Varios:

Caro Baroja, Julio: “*Las brujas y su mundo*”, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1993.

Ruvira Sánchez de Leon, Josep “La música desde 1950 hasta la actualidad. Las nuevas tendencias musicales” de “*Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*”, Valencia, 1992, Editorial Prensa Valenciana, S.A. pág. 401 a 420.

Boulez, Pierre: “*Hacia una estética musical*” Caracas, Monte Ávila Editores, 365 pp. 1992 (Traducción al castellano de Jorge Musto y Hugo García Robles)

Noticias en la red sobre el estreno de “*Poculum Amoris*” :

http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/Ensems/inaugura/hoy/estrenos/mundiales/festival/elpepuespval/20010427elpval_34/Tes (agosto 2007)

http://www.acceso.com/display_release.html?id=902 (agosto 2007)

Sobre Horacio:

Horacio Flaco, Quinto: “*Odas y Épodos*”. Horacio; texto latino - traducción en verso, introducción y notas de Bonifacio Chamorro, Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1951

<http://es.wikipedia.org/wiki/Horacio> (agosto 2007)

http://sapiens.ya.com/jomicoe/poesia_lirica.htm (agosto 2007)

Sobre Apuleyo:

Apuleyo, Lucio: “*Apología ; Florida*” Madrid : Editorial Gredos, D.L. 1980

<http://ccat.sas.upenn.edu/jod/apuleius/> (agosto 2007)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Apuleyo> (agosto 2007)

<http://w3.cnice.mec.es/eos/MaterialesEducativos/mem2001/scripta/gen/autores/apuleyo.htm>
(agosto 2007)

D I S C O G R A F Í A

“Poculum Amoris” de Ramón Ramos. Orquesta de Valencia y Coro de la Generalitat Valenciana, bajo la dirección de Joan Cerveró. Grabación del estreno de la obra el 27 de abril de 2001, realizada por los servicios técnicos del Palau de la Música i Congressos de Valencia. Inédita. Facilitada el Gabinete de Comunicación.