

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO: LA HUIDA DEL SIGNIFICADO.

Silvia Alonso

Universidad de Santiago de Compostela

La música litúrgica representa un caso especial en lo que se refiere a la relación entre voz y texto desde el punto de vista pragmático. Al contrario de lo que sucede en el caso de la ópera y en general en los contextos dramáticos, no podemos decir que en los textos litúrgicos aparezca la idea de personaje como instancia mediadora entre el cantante (contemplado desde el punto de vista empírico y externo) y el yo lírico o sujeto de la enunciación enunciada. Sin embargo, la música litúrgica se aproxima a la representación en el hecho de formar parte de un contexto comunicativo mayor, que comprende a su vez varios sistemas ségnicos (gesto, palabra, representaciones iconográficas, etc.) y en el de tener un recinto privilegiado de desarrollo consagrado por el uso social (iglesia).

El culto y el rito hacen que el intercambio comunicativo dentro del campo de lo religioso tenga una serie de particularidades. Señalaremos de momento dos aspectos relacionados entre sí: el especial estatuto pragmático de los enunciados y su alto grado de performatividad. La primera cuestión nos conduce a la consideración del discurso desde el punto de vista de los actos de habla (orar, absolver, confesar, bendecir, consagrar...), y la segunda a un estudio de la liturgia católica centrado en la actividad lingüística como acción o manifestación (individual o colectiva), más que como actividad de intercambio informativo.

Si tomamos como ejemplo la misa como acto central del culto católico, veremos que el tipo de interacción comunicativa que se entabla entre el sacerdote y el pueblo asume en general la forma externa de un diálogo con momentos clave de recitación conjunta o individual. Pensemos que podríamos trazar un paralelismo entre este esquema general y la sucesión de recitativos, conjuntos y arias en el marco de la representación operística. Sin embargo, podríamos decir en términos bajtinianos que, bajo la apariencia dialógica general que proporciona la alternancia de las intervenciones del celebrante y los fieles, se esconde una gran resistencia a la interrelación

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

polifónica de los discursos propia de otras situaciones locutivas ficcionales paralelas. Se trata de un simulacro de intercambio en un discurso totalmente monológico y oficializado, ideológicamente uniforme y con enunciados y actos de enunciación convencionalizados en un grado máximo.

En el caso del que pasaremos a ocuparnos a continuación, el de las misas como composiciones musicales vocales, se parte de una selección de textos de nuevo convencional y plenamente aceptada sobre el corpus continuo del texto latino de la misa, que ha perdurado a lo largo de los siglos con ligerísimos cambios, a excepción de la gran diferencia que se introduce en nuestro siglo con el paso del uso del latín a las lenguas vernáculas. Esta selección de núcleos textuales para su musicalización de nuevo nos acerca a lo operístico y a la música escénica, que también realiza una selección de "números" sobre un continuo lingüístico homogéneo (recitativo/números). También a semejanza de la ópera, la práctica concertística moderna acabará haciendo posible que las misas musicales se desliguen de la situación y contexto locutivo que le son propios, si bien la fragmentación de sus partes para formar parte de un repertorio heterogéneo no es tan frecuente.

En el caso de la Misa en do menor K. 427 y en general de las misas de W.A. Mozart, la cuestión de lo que podríamos llamar "desacralización" del texto músico-literario de la misa se ha planteado a menudo, pero no desde un punto de vista pragmático como el que acabamos de sugerir, sino desde un doble punto de vista estilístico, fruto tanto de los rasgos poéticos de Mozart en particular, como del marco estético del clasicismo en general. Citaremos a este respecto la opinión de Rosen:

Siempre se ha considerado la música vocal como la más apta para el servicio religioso y de ello es buena muestra el valor simbólico de pureza que es la música a capella. Por lo menos con la música netamente vocal se percibe la presencia de las palabras del servicio religioso. Sin embargo, el estilo clásico en su más pura esencia era de carácter instrumental.

Además, la ideología musical presenta un conflicto importante: ¿La música estaba para glorificar a la misa o para ilustrar sus palabras? ¿La función de la música es expresiva o de celebración? (...) Dentro del contexto católico los problemas eran, naturalmente, mayores: el sentido protestante de la religión como expresión personal e incluso individualizada, encontró un campo más adecuado en la estética del XVIII.

(...)

Algunos de los pasajes de coloratura de una misa de Mozart son tan intrínsecamente absurdos como las adaptaciones decimonónicas de arias de Donizetti a textos latinos, si bien el absurdo sólo asoma la cabeza cuando se le pide a la música cierto rigor, exigencia que en sí misma es impertinente si es que la música únicamente sirve para glorificar y decorar (Rosen 1994: 422).

Como podemos comprobar a través del discurso (creemos que no siempre afortunado) de Rosen, el problema estilístico que se plantea tiene raíz en un conflicto ideológico que hace que resurja una vez más la cuestión de la relación entre música y texto en la música religiosa y que esta vez estalla como una amenaza de los usos del estilo clásico, mal tolerados por constituir una quiebra en el carácter monológico del acto litúrgico. Como salida al conflicto entre estilo clásico y música litúrgica, Rosen apunta la vía del arcaísmo (Rosen 1994: 423), y desde este punto de vista explica a lo largo de las páginas siguientes el renacimiento de la técnica barroca y presenta a Mozart como el más grande de los parodistas. Sin embargo, el juicio que hace de las arias de sus misas es tajante:

Las arias de las misas, algunas de ellas exquisitas, apenas si se distinguen de sus equivalentes operísticos, salvo por su movimiento ligeramente más tranquilo, aunque no siempre Mozart ni siquiera tomó en cuenta el decoro sic (Rosen 1994: 423).

Sin duda este sería el caso, aunque Rosen no lo menciona en este momento, del *Et Incarnatus*

Est de la Misa en do menor K. 427. Compuesta en 1783, esta misa (junto con la misa de Requiem) es una de las grandes obras religiosas que Mozart deja incompletas al final de su vida. Cronológicamente, su composición se sitúa fuera de su etapa al servicio del arzobispo Colloredo, con el que Mozart había roto en 1781. Por lo tanto, el compositor no estaba ya sujeto a muchas de las exigencias del arzobispo en cuanto a la brevedad de los números, el uso del contrapunto y la instrumentación completa, exigencias, por otra parte, numerosas veces desoídas por Mozart en sus misas anteriores. Mozart da rienda suelta a la expansión melódica en los números de soprano solista (probablemente escritos para ser cantados por Constanze), donde se acentúan los rasgos operísticos (Christe eleison, Laudamus Te, y Et Incarnatus Est). Tras convenir en la influencia del estilo operístico en estos números, Downs inmediatamente añade el siguiente comentario sobre el carácter del tratamiento musical del texto:

"The "Et incarnatus" has a trio of flute, oboe and bassoon soloists who have an extended cadenza with the soprano. But there is nothing frivolous or worldly in the sound. Rather one must admit that the words of the liturgy have never been set in a more heavenly way" (Downs 1992: 546).

Trataremos de explicar la impresión de Downs (que nosotros compartimos), que surge como una última contradicción dentro de la cadena de paradojas referentes al estilo que hemos expuesto hasta aquí: por una parte, el corte esencialmente instrumental del estilo clásico junto con el texto sagrado latino, texto que durante siglos había recibido un tratamiento exclusivamente vocal; por otra parte, la influencia de los usos musicales operísticos dramáticos en un contexto sacro; por último, la paradoja de que en los momentos de mayor peso de este influjo extra-religioso se encuentre, según el comentarista (en este caso Down), un valor que se asocia a lo "celestial" en plena concordancia con el tono del texto litúrgico.

El texto que constituye este aria pertenece a la sección central del Credo: Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine et homo factus est. ¿Cómo caracterizaríamos el pasaje desde el punto de vista enunciativo? En primer lugar, habría que destacar el hecho de que el Credo tenga un carácter de manifestación necesariamente individual por ser una manifestación de fe. Su contenido proposicional en general es el compendio de los dogmas de la fe católica, al tiempo que la individualización presente en las marcas de la enunciación enunciada lo distinguen de los usos en plural de otras oraciones que son concebidas como enunciados colectivos; así ocurre en pasajes de alabanza como el Laudamus Te, o de petición (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis). En el Credo, el singular de la profesión de fe está marcando la fuerza ilocutiva del declarativo, convirtiendo al enunciado en un acto lingüístico con un enorme valor performativo. Sin embargo, aunque hay una repetición constante (explícita o implícita) del verbo declarativo "credo" introduciendo cada oración, hay pasajes que desarrollan cierto carácter narrativo. Así podríamos afirmarlo de las tres oraciones centrales, que resumen la esencia de la doctrina cristológica y que por tanto, necesariamente, sitúan lo divino en el devenir histórico:

Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.

Rosen comenta en páginas posteriores a las que dedica a la música religiosa de Mozart la extrañeza de la efusión expresiva fuera de los momentos narrativos del Credo, a propósito de Haydn:

"La endeblez más inmediata del estilo religioso de Haydn se pone de manifiesto en las versiones del Credo de Nicea. Una estética expresiva un tanto ingenua no casa demasiado bien con un texto de doctrina pura salvo en los momentos exclusivamente narrativos: la Encarnación, la Crucifixión y la Resurrección" (Rosen 1994: 425).

Estamos plenamente de acuerdo en la selección de los tres momentos del Credo de son considerados como narrativos. Así lo requiere la parte del dogma que se refiere a la vida de Cristo

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

en la tierra y al especial papel de la segunda persona de la Trinidad en la historia de la humanidad. El yo declarativo implícito parece eclipsarse momentáneamente en el texto al incluir menciones de personajes, como lo son María y Poncio Pilato. Si bien en el caso de María se trata de un elemento clave en el culto y también clave (y fruto de numerosas controversias) teológicamente, la presencia de Poncio Pilato parece ser un mero índice de la historicidad del proceso mesiánico y redentor. Al situarnos en un plano humano, y próximo a la comprensión cotidiana, a través de la naturaleza humana de Cristo, estos lugares se prestan efectivamente a la expansión lírica y a la efusión dramática, de manera que así resultaría fácilmente justificable la aproximación en el tratamiento musical al modelo del aria operística.

Mantener esta opinión sin realizar un examen mínimo de la partitura nos parece actuar precipitadamente y contribuir a extender con poco fundamento la afirmación tantas veces repetida sobre la incompatibilidad del estilo clásico con el espíritu y el contexto religiosos. Propondremos una pequeña reflexión sobre el texto y su relación con la forma musical y el carácter del estilo vocal empleado.

Nos encontramos con un fragmento musicalmente hipertrofiado. Resulta obvio desde el punto de vista más simple: el de la duración. Tomando como guía una de las modernas grabaciones de la misa, como lo es la de Philippe Herreweghe, nos encontramos con una duración de 8' 14": ningún otro número tiene tal duración, ni siquiera la gran sección del Kyrie (7' 35"). El hecho de concebir este número para una voz solista aparece ya en otras misas de Mozart, como en la *Missa Brevis* en do mayor K. 258, en la que aparece una tenor solista o en la *Missa Solemnis* en do mayor K. 337, en la que tenemos un solo de soprano. En este caso, hay también coincidencia con la misa que nos ocupa en la aproximación de la línea de los instrumentos de viento a la de la voz, sobre todo en lo que se refiere a la ornamentación (con una figura que también recoge el bajo) y en la reducción de la cuerda a unas proporciones mínimas -en nuestro caso la parte de cuerda está casi sin escribir, pero los pocos compases que constan nos dan la idea de su papel casi de apoyo y relleno frente a la exuberancia melódica y ornamental del viento y la voz. Como contraste a estas coincidencias (dentro de la inmensa diferencia de extensión) podríamos tomar como ejemplo el *Et incarnatus est* de la *Misa de la Coronación* (*Missa* en do mayor K. 317), en el que nos encontramos un cuarteto solista en estilo homofónico contrastando con un intenso movimiento de las cuerdas con sordina en fusas y un uso del viento limitado a pequeños pedales. Por otra parte, resulta reseñable la coincidencia con la *Missa solemnis* K. 139 (*Waisenhausmesse*) en la tonalidad y el compás (fa mayor, 6/8), aunque se trata aquí de un dúo de soprano y contralto.

Aparte de las características de instrumentación y tratamiento tímbrico que deducimos de la partitura (no olvidemos que está incompleta) y que encontrábamos en germen en el *Et incarnatus est* de la misa K. 337, habrá que tener en cuenta la forma musical, que no era pertinente dentro de la brevedad de la sección en esta última. Aunque cabría esperar una forma ABA del corte de un aria envuelta en un clima reflexivo o meditativo similar, de gran estilización en los diseños melódicos, no creemos que sea éste el caso. El eje de la forma ABA y su razón de ser es la de ofrecer un material contrastado y una vuelta (posiblemente recapitulación) del material inicial. No creemos que sea éste el principio de construcción de la pieza, sino que parece estar generada por otro muy distinto: el de expansión de lo inicialmente expuesto.

A	—	A'				
Intr. Instrum.	texto completo	expansión	texto completo	expansión	cadenza	coda
instrum.						
(a)	V	(a)	IV	codetta		
(1-18)	(19-28)	(29-54)	(55-64)	(65-91)	(92-112)	(113-119)

Nuestra lectura se resumiría de forma muy general en una repetición única del material inicial (A - A') que produce una sensación de da capo, y no de un cierre circular a través de la vuelta a la exposición inicial. En primer lugar, tenemos una introducción instrumental que prepara la entrada del soprano y el texto. Abarca los cc. 1-18 y consta de una parte inicial donde las cuerdas realizan una progresión descendente V-I (excluimos el I inicial) para volver a V en el c. 7. Esta introducción constituirá también la coda final en los cc. 113-117, con la novedad de la incorporación del viento doblando a la cuerda y de la compresión de los cuatro últimos compases de la progresión inicial (cc. 4-7) en dos compases al final (cc. 116-117), a los que le sigue una codetta que prolonga la tónica con un motivo ornamental de las cuerdas (juego con la nota vecina) tomado de la célula rítmica del cc. 11 y 12 de la introducción en flauta y oboe (y repetido en los cc. 105-106). Al terminar la progresión inicial de las cuerdas, se introducen los tres instrumentos de viento que van a adquirir un protagonismo instrumental absoluto: la flauta, el oboe y el fagot. Realizan una serie de entradas imitativas (cc. 7-9) a distancia de quinta en escalas ascendentes y se unen en los mencionados adornos de los cc. 11 y 12, para volver a la imitación en los sucesivos arpeggios ascendentes de la tríada de tónica de los cc. 14-15, donde cada instrumento entra ampliando el registro del anterior. Para cerrar la introducción, los violines retoman un diseño ya conocido de descenso con apoyaturas, esbozado por los violines primeros en el c. 13 e imitado por la flauta en el c. 15. En el c. 17, los violines comienzan el descenso en el punto de llegada que proporciona la resolución ascendente del trino de la flauta (la), realizando a continuación un ascenso cromático hasta el quinto grado (do) con adorno de la nota vecina superior en el caso de los violines primeros y hasta el segundo grado (sol) en el caso de violines segundos y violas (c. 18). En el c. 19, entra la voz.

Antes de entrar en la exposición del soprano, es necesario llamar la atención sobre otro factor de circularidad de la pieza, que como ya habíamos avanzado no viene sugerida por la forma musical del material melódico y verbal de la línea del canto o la forma musical ABA, sino por estas breves introducción y conclusión instrumentales. Se trata de la repetición exacta de los cc. 7-12 de los vientos en la última parte de la cadenza, junto con un resumen de los demás elementos descritos de la introducción:

- en el c. 107, el oboe realiza un diseño con una escala descendente que es un desarrollo del descenso con apoyaturas de los violines primeros en el c. 13;

- al mismo tiempo, el fagot recoge el dibujo del cello (ascenso V-I por grados conjuntos con un paso en fusas por grados conjuntos);

- en los cc. 108-109, se repiten los arpeggios en registros sucesivos de los cc. 14-15, aunque hay una alteración en los puntos de llegada de cada instrumento;

- en el c. 109, el oboe vuelve a realizar el descenso con apoyaturas, que recogería el c. 15 de la flauta, pero que nosotros interpretamos también como un resumen de la cuerda de los cc. 17-18;

- por último, el fagot (c. 110) cumple la función de desplegar la armonía de cuarta y sexta sobre V que se veía en la primera parte del c. 18.

No olvidemos que toda esta parte final de la cadenza que acabamos de describir se desarrolla simultáneamente y en concordancia con la larga vocalización del soprano, a la que nos referiremos más adelante.

Una vez explicados los cc. 1-18 de la introducción instrumental y su reflejo simétrico en el final de la cadenza y la coda instrumental, atenderemos a la parte plenamente vocal. En primer lugar consideraremos los cc. 19-28 como un núcleo, por corresponder a la exposición del texto íntegro: llamaremos a esta unidad a .

La forma melódica distribuye el texto en tres frases, que dividen el texto de la siguiente

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

forma: *Et incarnatus est/ de Spiritu sancto/ ex Maria virgine, et homo factus est*. El denominador común de estos tres grupos es el descenso melódico final 6-5-4-3 (re-do-sib-la); descenso ampliado desde el la en el c. 22 (recorriendo una octava entera) y que es precedido por un juego de cuartas ascendentes en los cc. 25-27 (fa-sib, la-(fa)re, do (la)-fa). El viento completa de formas distintas el espacio que media entre los fragmentos melódicos del texto, realizando una especie de eco en los cc. 20-21 y completando la bajada del segundo fragmento textual hasta la tónica, jugando con las notas vecinas superior e inferior (sib y mi) de la serie en los cc. 24-25. Los cc. 28-29 vuelven a ser un eco, pero esta vez más complejo: la flauta reproduce la línea del soprano, el oboe imita con una figura simétrica arrancando de la cuarta inferior, y el fagot repite el bajo (cello).

En este punto se ha acabado la exposición del texto, y lo que sigue será expansión de un elemento ya conocido: la última frase latina, que en su primera aparición no había sido separada de la anterior: *et homo factus est*. Esta expansión del texto centrada exclusivamente en su última frase abarca los cc. 29-54, y termina con tres compases instrumentales antes de la entrada de la voz con la repetición del texto y la música anteriores (a). Los cc. 29-33 constituyen una progresión hacia V (do), cuya prolongación constituirá el núcleo de esta sección de expansión: el bajo asciende por grados conjuntos con una transferencia de registro en el c. 32 y un juego de alternancia entre compases de armonía de do (33, 35, primera mitad del 37) y de su sensible (si) (32, 34, 36).

En este punto es donde comienzan las imitaciones exactas de la voz por parte del viento, de manera que el oboe repite literalmente en los cc. 35-36 los dos compases precedentes del soprano, apropiándose de los dos diseños rítmico-melódicos principales que la voz acaba de introducir: la figura de las semicorcheas con el adorno del trino y su resolución en fusas en el interior del grupo, y la serie de tresillos ascendentes a partir de cada una de las notas de las tríadas sucesivas basadas en el si natural del bajo. A continuación, sobre una célula rítmica ya conocida (cinco semicorcheas a contratiempo), la voz desarrolla otro motivo ornamental: el del doble floreo (superior e inferior). El viento, en este caso, realiza una variación de la figura desdoblándola, al contemplarla como una doble posibilidad; así la flauta optará por el floreo superior y el oboe por el inferior, ambos seguidos por una apoyatura inexistente en la voz y con una posición en el compás de las cinco semicorcheas que hace variar su acentuación. El fagot se mueve con cierta independencia, doblando el bajo en las posiciones fuertes de compás (precedidas por la nota vecina inferior) y reproduciendo así la progresión de quinta y cuartas do-sol, la-mi, fa-do. A pesar de su trayectoria de progresión fuerte y de la engañosa llegada a la tónica principal (el fa del c. 40), estamos en un área de dominante en la que surge una cadencia rota con el fa del bajo (cuarto grado alterado respecto a la tonalidad de la dominante). Así resuelve parcialmente en la música, de forma suspensiva, la primera expansión textual, que lingüísticamente acaba con la aparición de las dos últimas sílabas (-ctus est) del verbo (cc.40-41), tan ampliamente prolongado con el melisma sobre la a .

La segunda repetición de la frase es mucho más breve y su sencillez melódica contrasta con la expansión anterior. No obstante, aporta un elemento melódico nuevo realizado con insistencia por los vientos en un doble esquema que muestra una segunda aparición ornamentada por un grupeto descendente. Nos referimos a los cc. 41-43 y 44-46 de flauta, oboe y fagot. La voz, que se mantendrá de momento al margen de este nuevo elemento, concluirá el texto en el c. 44 sobre una cadencia rota igual a la del c.41, y reiniciará una tercera repetición de la frase en el c. 45. Tras realizar un desplegamiento de la armonía de séptima disminuida sobre do en el c. 46, desarrolla un nuevo motivo melódico y rítmico (c. 47) que será inmediatamente imitado por los vientos y que además constituirá el material más importante de la cadenza posterior (c. 92 y ss.). De nuevo nos encontramos en un pasaje melismático, que expande la a nuclear del verbo. En el c. 49 volvemos en la voz a un desplegamiento de la séptima disminuida construida sobre el cuarto grado alterado de do, que aparece en el bajo (fa). En los cc. 51-52 encontramos por fin la reso-

lución en la dominante del tono principal, tras las dos cadencias rotas anteriores.

Los cc. 52-54 desarrollan una progresión del viento que reconduce al fa mayor inicial con los conocidos grupos de cinco semicorcheas a contratiempo en la flauta, que juegan con la nota vecina inferior.

En el c. 55 hay una vuelta al material inicial. Es el inicio de lo que hemos llamado A', en cuyo comienzo a se repite durante los cc. 55-64 con ligeras diferencias de ornamentación (fusas de los vientos en el c. 57, apoyaturas de la flauta en el c. 60, grupeto-apoyatura también de la flauta en el c.64). Pero sin embargo, en lo que hemos llamado expansión de la última frase, que constituía un área de prolongación intensa de V (do), hay cambios notables. Después de la vuelta de a hay, en efecto, una amplísima zona de expansión que abarca los cc. 65-91 (hasta el comienzo de la cadenza). Pero esta expansión se realiza mayoritariamente en el área de la subdominante (sib), en la cual se sitúan los diseños ya conocidos de los cc. 70-71 del soprano y su imitación por el oboe. Para llegar a este lugar, el bajo ha hecho un descenso I-V-I(III)-IV, siguiendo con sus cromatismos la línea enormemente virtuosística de la voz (do sobreagudo del c.66- do grave del c.68, trinos y cromatismo del c.67, salto de 15ª del c.68, fusas en terceras del c. 69). En el c. 74, los vientos realizan un nuevo diseño de ascenso y descenso en tresillos, el primero de ellos iniciado con un silencio de semicorchea que lo aproxima a la célula rítmica de las cinco semicorcheas a contratiempo que hemos visto con anterioridad. Las entradas se realizan de manera que quedan agrupados oboe y soprano y flauta y fagot, con la excepción de la presentación del motivo, que la realiza el fagot en solitario. El soprano, por otra parte, combina esta figura con otra basada en un floreo inferior a lo largo de los cc. 74-77, mientras el bajo realiza de nuevo una engañosa progresión mi-la, re-sol, do-fa, que no llega a un punto de reposo, sino que da paso a un juego en el bajo entre el sib y el do (IV y V de la tonalidad principal) que desemboca en un do-sinatural en el c. 80.

En este punto, donde acaba la primera repetición de la frase latina en A'(et homo factus est), se produce una cadencia rota similar a la del c. 41, y que podríamos interpretar siguiendo este modelo como un V-IV alterado respecto al tono principal. A continuación, y a través de dos transferencias de registro, se produce un paso cromático si-sib-la (con vuelta al do en el c. 83) repetido en el registro grave en los c. 84-86. De forma paralela a lo que sucedía en los cc. 41-46, los vientos desarrollan su diseño en los cc. 80-81, repitiéndolo con el grupeto ornamental en los cc. 84-85, con la diferencia de la flauta, que sostiene un do agudo. Mientras tanto, la voz ha iniciado a partir del c. 81 la segunda repetición de la frase, que parte del motivo ascendente en fusas introducido ya en la tercera repetición en A (c. 47), rompiendo así el paralelismo y aumentando con un mediano melisma las dimensiones de lo que era segunda repetición de la frase en A. Lo mismo ocurre con la tercera expansión en el c. 85, donde el soprano realiza por primera vez el motivo de los vientos, que hasta este momento había sido exclusivamente instrumental.

Además queremos llamar la atención sobre el hecho de que el fragmento de texto repetido y expandido se reduce ahora al verbo (factus est), y caracteriza a A' distinguiéndola textualmente de A, como si el aumento de la expansión musical y ornamental redundase en una concentración en el núcleo del texto. Y este núcleo del texto lo es desde varios puntos de vista: lo es sintácticamente, pero también (y sobre todo) semánticamente.

Aunque el cierre tonal de la pieza está perfectamente justificado y preparado con la cadencia perfecta de los cc. 89-90 (incluido el descenso 3-2-1 del soprano), Mozart vuelve a una semicadencia en la dominante para incluir una cadenza en la que participan los tres instrumentos de viento y el soprano con una vocalización sobre una nueva repetición de factus est. La cadenza es desde nuestro punto de vista otra forma de expansión, justificada como un pasaje de suspensión de la lógica del desarrollo habitual de los materiales dentro de cualquier forma de organización superior, como un paréntesis de contenido libre en el discurso que luego se reanudará. El material del que se compone en este caso es inicialmente el del diseño que comenzaba el soprano en

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

el c. 47, que es imitado por los vientos de forma más exhaustiva en este momento. El oboe inicia el ascenso en la tónica, fa, en el c. 92; las demás entradas se irán sucediendo ascendentemente por grados conjuntos: el soprano parte de sol en el c.93, el oboe de la en el c. 94, soprano de sib en el c. 95, oboe de do en el c. 96, flauta de re en el c. 97. A partir de aquí, las entradas se estrechan insistiendo en tres figuras sobre la nota do en dos registros diferentes (fagot y flauta, cc. 97-98). Después de una oscilación en la dirección del diseño en el c. 99 (flauta y fagot), nos encontramos con el c. 100, que sugiere un fa menor, tras el cual vuelve el material conocido de la introducción instrumental en los vientos (cc. 7-19), con las variaciones que hemos explicado al comienzo.

Parece claro ahora que el principio de expansión rige la construcción de la pieza, y no el de exposición de material contrastado. También resulta evidente que la línea vocal está íntimamente fundida con los tres instrumentos de viento solistas, y que esta unión es progresiva. A medida que entramos en lo que hemos llamado A', vemos que las expansiones de a desarrollan elementos temáticos de forma simultánea, participando como uno más de los instrumentos en el juego de imitaciones: así entendemos los juegos de los cc. 74-75 y la asimilación por parte de la voz en el c. 85 de un diseño exclusivamente instrumental hasta el momento, justo en la última repetición del verbo antes de la cadenza; ésta, en su arranque, supondrá el clímax en lo que se refiere al tratamiento instrumental de la voz, para el cual se provoca una suspensión de la lógica del discurso musical. Para concluir la intervención vocal, una progresión descendente de carácter melódico muy uniforme (cc. 97-100) deja paso a diferentes motivos (como los cromáticos de los cc. 102-104 y los que juegan con la frecuente nota vecina inferior en los cc. 105-106), sobre los que vuelve el material de las frases introductorias del viento en una fusión perfecta.

A pesar del tópico de la adecuación de los pasajes narrativos del Credo para dar cabida a una estética expresiva, especialmente acorde con el sesgo lírico de la música de corte operístico que se infiltra en la liturgia, Mozart hace fecundas una serie de irregularidades respecto a estos esquemas en este número:

- Renuncia a la forma tripartita convencional y al principio de contraste que sustenta la mayor parte de los esquemas formales del clasicismo.

- Centra la expansión musical que hipertrofia el tratamiento del texto en una serie de repeticiones de un fragmento mínimo del mismo, concentrándolo en el elemento que soporta, no el peso narrativo o explicativo del pasaje (personajes, resultado del proceso, etc.), sino el peso teológico en sí (factus est).

- Como consecuencia de esto, hay cierta huida en las expansiones del dramatismo de una estética expresiva como la propia de lo operístico, de forma que el carácter vocal es más contemplativo que descriptivo, de acuerdo con la elección de un foco textual cuya abstracción rebasa la esfera de lo humano.

Comparemos brevemente hasta qué punto pueden diferir en su significado profundo hechos que aparentemente coinciden en su manifestación. Podremos hacerlo tomando como referencia la reflexión y explicación de Carolyn Abbate (Abbate 1996: 3-10) sobre la larga vocalización de soprano en "The bell song" de *Lakmé* en la ópera de *Délibes*, que la autora explica muy acertadamente en clave pragmática. En ambos casos se trata de un largo(s) pasaje(s) de coloratura sobre el fonema a.

En ambos casos se trata de una renuncia al silabismo en esta emisión a través de un fonema vocálico de abertura máxima, pero en el caso del *Et incarnatus est* se trata también de una voz sin personaje, de un enunciador "desubjetivizado" ante la sacralidad e inmutabilidad del mensaje global. Además, es un enunciador que ni siquiera tiene exclusividad en la exposición melódica en un momento de suspensión como el de la cadenza.

La vocalización de Lakmé es un ejercicio vocal introductorio a una narración, mientras que la vocal melismática de Mozart marca los momentos climáticos del número más importante del Credo.

La "a" de Lakmé surge como una interjección en una escena de seducción vocal, mientras que la de nuestro soprano corresponde por su posición al núcleo semántico de todo el fragmento, núcleo que encierra la reconcentración en la contemplación de la divinidad.

En el caso de Lakmé, la vocalización conlleva una atención en la corporalidad de la voz que la aísla como reclamo erótico, mientras que en nuestro ejemplo hay una huida del protagonismo del aspecto corporal de la voz, que se integra como un timbre más dentro del panorama de los instrumentos de viento solistas por un proceso de renuncia a la semántica verbal.

En resumen: deixis estricta de lo no-verbal, frente a trascendencia del propio instrumento enunciativo ante lo inefable. La contemplación del misterio teológico detiene el discurso, hipertrofia la musicalización del texto, borra la identidad corporal del enunciador.

Referencias Bibliográficas

ABBATE, C., 1996: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press.

DOWNES, P. G., 1992: *Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York: W.W. Norton & Company.

ROSEN, Ch., 1994: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid: Alianza Música (ed. E. Giménez Moreno y J.M. Martín Triana).

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

Et incarnatus est.

Flauto solo.

Oboe solo.

Fagotto solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Canto.

Bassi.

This block contains the first system of a musical score. It features seven staves. The top three staves are for woodwinds: Flauto solo (flute), Oboe solo, and Fagotto solo (bassoon). The next three staves are for strings: Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), and Viola. The bottom two staves are for the vocalists: Canto (Soprano) and Bassi (Bass). The music is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The woodwinds and strings play a melodic line, while the vocalists have a more rhythmic accompaniment.

This block contains the second system of the musical score, continuing from the first system. It features the same seven staves: Flauto solo, Oboe solo, Fagotto solo, Violino I, Violino II, Viola, Canto, and Bassi. The musical notation continues across these staves, showing the progression of the melody and accompaniment. The woodwinds and strings continue their melodic line, and the vocalists continue their rhythmic accompaniment.

SILVIA ALONSO

et Ma.ri. u vir. gi. ne, et ho. mo fa. ctus est, et ho. mo fa -

Et in. car. ni. tus est de spi. ri. tu san. . cto.

mf *mf*

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains a vocal line with a treble clef and a piano line with a bass clef. The vocal line features a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes, and is marked with 'tr' and '3'. The piano line provides a rhythmic accompaniment. The lower system contains two empty staves, likely for a second vocal part or a different instrument.

The second system of the musical score also consists of two systems of staves. The upper system contains a vocal line with a treble clef and a piano line with a bass clef. The vocal line continues the melodic line from the first system, with similar ornaments and markings. The piano line continues the accompaniment. The lower system contains two empty staves. At the bottom of the system, the Latin text "etus est, et ho . mo . fu . ritus" is written, with the first part of the text appearing in the previous system.

SILVIA ALONSO

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics written above the notes. The bottom three staves are piano accompaniment. The lyrics for this system are: "est, et ho - mo fa".

The second system of the musical score also consists of five staves. It continues the vocal and piano parts from the first system. The lyrics for this system are: "ctus est. Et in . car."

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

The image displays a musical score for a liturgical chant, consisting of two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Latin and describe the birth of Jesus Christ.

mf
mf
mf

na - tus est , de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne et ho - mo fa - ctus est ,

mf *mf*

et ho mo fa

SILVIA ALONSO

Handwritten musical score system 1. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (right and left hands). The second system has a vocal line (alto) and a piano accompaniment. The vocal lines contain complex rhythmic patterns and triplets. The piano accompaniment features arpeggiated chords and rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score system 2. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (tenor) and a piano accompaniment (right and left hands). The second system has a vocal line (bass) and a piano accompaniment. The vocal lines contain complex rhythmic patterns and triplets. The piano accompaniment features arpeggiated chords and rhythmic accompaniment. The lyrics "ctus est. fa" are written below the bass vocal line.

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

The first system of the musical score consists of seven staves. The top three staves (Soprano, Alto, and Tenor) contain vocal lines with lyrics. The bottom four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) contain instrumental accompaniment. The lyrics for the vocal parts are "et us est," and "fa". The music features various melodic lines, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of seven staves. It continues the vocal and instrumental parts from the first system. The lyrics "et us est," and "fa" are repeated. This system includes several sections labeled "Cadenza" for both the vocal and instrumental parts, indicating extended passages for improvisation or technical display. The notation includes complex melodic lines, rests, and dynamic markings.

SILVIA ALONSO

The first system of the handwritten musical score consists of two systems of staves. The upper system contains five staves: a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking, followed by three empty staves. The lower system contains two staves: a grand staff with a piano (p) dynamic marking, followed by two empty staves. The notation is dense, featuring numerous slurs, ties, and complex rhythmic patterns across the staves.

The second system of the handwritten musical score also consists of two systems of staves. The upper system contains five staves: a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking, followed by three empty staves. The lower system contains two staves: a grand staff with a piano (p) dynamic marking, followed by two empty staves. The notation continues with complex rhythmic patterns, slurs, and ties, maintaining the dense and intricate style of the first system.

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN EL MARCO DEL CANTO LITÚRGICO

The image displays a musical score for a liturgical chant. It consists of several staves. The top section features a vocal line with lyrics written below it, including the words "et us est". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piano". The bottom section shows a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The score is written in a traditional musical notation style, with a key signature of one flat and a common time signature.