

La huella del pasado en *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2001) de José María Sánchez-Verdú

Valentín Benavides García
(Universidad de Valladolid)

1. INTRODUCCIÓN

La música del compositor español contemporáneo José María Sánchez-Verdú nace de un personal universo creativo habitado por elementos procedentes de diferentes disciplinas artísticas, de distintas culturas y de otros tiempos (Gan Quesada, 2006). Tal como señala Ordóñez Eslava (2010: 199), sus obras pueden entenderse como palimpsestos donde todos esos elementos confluyen en distintas capas de significación estética. Para el propio Sánchez-Verdú (2017: 134), «la creación artística hoy no se puede dejar de observar y analizar como palimpsesto». En su acepción original, un palimpsesto es un manuscrito que contiene huellas de una escritura anterior. De modo análogo, en las obras de Sánchez-Verdú subyacen elementos culturales y estéticos del pasado. En efecto, una de las características más significativas de su praxis compositiva reside en su vocación de establecer diálogos con autores, técnicas y materiales musicales del pasado (Benavides, 2020). De hecho, Sánchez-Verdú describe su propio lenguaje como el fruto de «relaciones intertextuales, de diálogos constructivos entre el hoy y el ayer» (Irizo, 2004: 2).

Desde el inicio de su carrera, Sánchez-Verdú ha mostrado un especial interés por la música antigua. Así, muchas de sus composiciones están inspiradas en obras de autores como Josquin, Ockeghem, Obrecht, De la Rue, Isaac o Victoria (López Vargas-Machuca, 2007: 17). Sin embargo, el uso de materiales y técnicas del pasado no debe entenderse como una postura creativa conservadora, sino como un medio de reivindicar ese pasado en el presente y proyectarlo hacia el futuro (Yáñez, 2010: 53). Aunque la mirada al pasado resulte inevitable, su plasmación en una obra nueva debe efectuarse de acuerdo con unos medios técnicos y estéticos propios de la actualidad. Tal como señala el propio Sánchez-Verdú, «la tradición se hace presente y convive con los lenguajes de hoy, como la sangre bajo una nueva piel, como las raíces de un nuevo árbol que se abre en flor» (2005: 41). En definitiva, el pasado no es solo pasado, sino que se revela como presente.

Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem (2001) es una composición que ejemplifica esa postura creativa donde pasado y presente dialogan de manera fructífera para alumbrar una nueva obra de arte. En este capítulo presento un análisis donde se desvelan todas las huellas del pasado que contiene.

2. EN BUSCA DE LAS HUELLAS DEL PASADO

Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem de Sánchez-Verdú es una obra para coro y tres instrumentistas (viola, violonchelo y trombón tenor-bajo) concebida como homenaje a los músicos del primer Renacimiento¹. Para ello, el compositor toma precisamente como modelo la obra-homenaje quizás más célebre del siglo XV: *Nymphes des bois* (1497) de Josquin des Prez, también conocida como *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*. En esa época los lamentos musicales en forma de *déploration* se convirtieron en una práctica habitual para rendir un homenaje de un compositor a otro. En este sentido, resulta lógica la elección de este formato por parte de Sánchez-Verdú para realizar su propio homenaje a la música del siglo XV.

En la tradición de los compositores franco-flamencos, el lamento era una forma de composición sobre un texto en latín o francés escrito expofeso para recordar la figura de un personaje célebre fallecido. Si el texto era francés, lo habitual era introducir algún fragmento latino extraído de la liturgia para los difuntos o de algún otro pasaje bíblico (Elders, 1994: 126). Josquin toma como texto para su *déploration* la elegía que Jean Molinet (1435-1507) había escrito tras la muerte de Ockeghem, titulada *Nymphes des bois*. En uno de los versos, Molinet incluye el nombre de Josquin y otros tres grandes compositores de la época exhortándoles a llorar la pérdida del gran maestro:

Acoutez vous d'habits de deuil :
 Josquin, Piersson, Brumel, Compère,
 Et plourez grosses larmes d'œil :
 Perdu avez vostre bon père².

La *Déploration* de Josquin es una obra a cinco voces dividida en dos partes, algo habitual en el género del motete. Tal como señala M. Jennifer Bloxam (2011: 159), Josquin adopta en la primera parte el estilo musical de Ockeghem, como si quisiera «hablar por él, en cierto sentido, desde más allá de la tumba». Entre otros recursos, Josquin utiliza un contrapunto característico de Ockeghem y construye la polifonía sobre el conocido canto llano del *Requiem* de la misa de difuntos, a modo de *cantus firmus*. En la segunda parte, en cambio, Josquin emplea un estilo más personal, con una polifonía más vertical y expresiva.

Al igual que Josquin, Sánchez-Verdú concibe su obra en dos partes, reservando la primera para un trabajo polifónico de resonancias más antiguas y la segunda para mostrar un lenguaje más personal, tal como el propio autor revela en un comentario escrito en la partitura de la obra. *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* está construida como un palimpsesto intertextual a partir de diferentes fuentes textuales y musicales. Para la primera parte, el compositor utiliza el poema *Cueurs desolez* –que el propio Josquin había empleado en una de sus *chansons* a cuatro voces– y el primer verso y parte de la música de la canción polifónica *Plaine de duel*, también de Josquin. Para la segunda, toma el poema *Nymphes des bois* de Molinet y alguna cita musical de la *Déploration* de Josquin. Además, al

¹ La obra fue un encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada de 2001 y está dedicada a Julio Marabotto Broco y Juan Alfonso García, dos de los maestros granadinos del compositor. El estreno absoluto tuvo lugar el 8 de julio de 2001 en el Hospital Real de Granada a cargo del Coro de la Comunidad de Madrid, Alexander Trochinsky (viola), Rafael Domínguez (violonchelo) y José Enrique Cotolí (trombón) bajo la dirección de Jordi Casas.

² Vestíos con hábitos de duelo: / Josquin, Piersson [Pierre de la Rue], Brumel, Compère, / Y derramad grandes lágrimas de vuestros ojos: / Habéis perdido a vuestro buen padre. Traducción del autor.

igual que este, Sánchez-Verdú utiliza fragmentos del *Requiem* gregoriano. Como mostraré en el análisis, hay otras huellas del pasado, como un préstamo de la *Missa pro defunctis* de Ockeghem y la utilización de varios solistas asumiendo el papel de *quintizans*, procedente de una tradición medieval de canto improvisado. Además, tal como hace Josquin en su *déploration*, Sánchez-Verdú inscribe su propio nombre en la pieza y utiliza la gematría (un método de conversión numerológica) para determinar el número de notas de un pasaje de la composición con una significación especial.

2.1 Elementos rítmico-melódicos

El primer evento sonoro de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú es un efecto de suspiro producido por los cantantes del coro y el trombonista, que realizan varias secuencias de inspiración y espiración, y por la viola y el violonchelo, que generan un leve rumor emitido sobre la madera del puente. Tras esta introducción, aparecen los primeros motivos melódicos descendentes. A lo largo de la obra, esta clase de motivos van a ser auténticos protagonistas de todo el diseño melódico. Resulta lógico, puesto que una de las características de *Nymphes des bois* de Josquin es la gran frecuencia del tetracordo descendente, tradicionalmente ligado a un afecto de tristeza y duelo (Cœurdevey, 2000: 67). También en otras muchas *chansons* de Josquin, como *Plaine de dueil* o *Cueurs desolez*, aparecen estos característicos descensos que imprimen a la música un carácter doliente.

Los gestos descendentes en la *déploration* de Sánchez-Verdú se presentan inicialmente bajo la forma de *glissandi* sin precisión rítmica. Sin embargo, poco después aparecen unos nuevos motivos descendentes con un ritmo y altura bien definidos, ajustados a un pulso estable de blanca en clara analogía al *tactus* habitual de las obras polifónicas renacentistas. Sánchez-Verdú crea así su propia versión de una figura retórica de lamento muy utilizada en el barroco, el *passus duriusculus*, que a su vez puede entenderse como la versión cromática de un descenso melódico diatónico³. Para ello, en lugar de semitonos, Sánchez-Verdú utiliza cuartos de tono. Así, muchos de los diseños descendentes en la *Déploration* podrían describirse como auténticos *passus duriusculus* microtonales (ejemplo 1a). A partir de esta clase de motivos descendentes, Sánchez-Verdú construye un episodio de contrapunto imitativo (cc. 20-45) cuya estructura melódica va a su vez descendiendo cromáticamente.

En el compás 21 surge una entonación sobre el texto *Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*, que se añade como una capa más sobre el entramado polifónico. Al igual que Josquin en *Nymphes des bois*, el compositor español utiliza el texto del *Requiem* tan solo en la primera parte de la obra. Sin embargo, mientras Josquin construye toda la *prima pars* sobre el canto gregoriano del *Requiem* a modo de *cantus firmus*, Sánchez-Verdú crea dos líneas vocales propias al estilo de la salmodia gregoriana. Tan solo una vez cita literalmente la entonación característica del *Introito* de la misa de difuntos. Además, a diferencia de Josquin, Sánchez-Verdú no construye la polifonía sobre ese canto del *Requiem*, sino que lo incorpora como una capa más dentro de la estructura palimpsestosa de su obra. Es decir, ese canto llano creado por Sánchez-Verdú no funciona como soporte estructural

³ El término *passus duriusculus* aparece por primera vez en el *Tractatus compositionis augmentatus* (ca. 1647) de Christoph Bernhard y podría traducirse como 'pasaje duro', en referencia a la dureza armónica que provoca el cromatismo.

de la construcción musical –no puede considerarse por tanto un *cantus firmus*–, sino que se convierte en otro estrato adherido al conjunto. Las dos líneas vocales del *Requiem* fluyen con independencia métrica respecto al resto del material musical; además, los cantantes que las entonan se sitúan fuera de escena. En el compás 45, justo en el momento en que finaliza el episodio de contrapunto imitativo sobre los motivos descendentes microtonales, estas dos líneas se superponen formando un intervalo armónico de quinta justa y creando una textura heterofónica donde el tenor discurre a una velocidad ligeramente mayor que el bajo (ejemplo 1b)⁴. De alguna manera, esto se asemeja a la técnica del canon mensural aplicada al canto salmódico. Más adelante, este canto se convierte en una declamación susurrada en *tonus rectus*, es decir, con voz hablada plana, pero manteniendo la libertad rítmica y la independencia entre el tenor y el bajo.

El elemento más peculiar de la primera parte de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* es el canto de los *quintizans* (ejemplo 1c). Sánchez-Verdú toma una práctica procedente de los siglos XIII y XIV que consistía en improvisar un discanto sobre un *cantus firmus* fundamentalmente a base de quintas, de ahí el nombre de *quintizans* aplicado al cantor que lo realizaba (Fuller, 1978: 241, 254). Los *quintizans* de Sánchez-Verdú –a cargo de una soprano y un tenor solistas– se caracterizan por su llamativo salto inicial de quinta justa ascendente, realizado mediante un rápido *portamento*, su estilo ornamental y una estructura rítmica que escapa al rigor del *tactus* presente en el coro.

Al final de la primera parte (cc. 65-92) aparece una cita explícita de *Plaine de dueil* de Josquin. Sánchez-Verdú toma la esencia melódica del motivo inicial creado por Josquin para su *chanson* –su característico ascenso sobre la palabra *dueil* y sobre el acento de la palabra *melancolye* y su expresivo decaimiento final– y la plasma en la forma de un *parlato* susurrado (*bisbigliato*) en el tenor y el bajo (ejemplo 1d). Además, el compositor añade un *discantus* en la voz de la soprano cuya línea arranca con un salto ascendente al estilo de los *quintizans* y concluye con el mismo dibujo creado por Josquin para la palabra *melancolye*. Ciertamente, todo este material creado a partir de la cita de *Plaine de dueil* produce un intenso afecto melancólico al final de la primera parte de la *Déploration* de Sánchez-Verdú.

Ya en la segunda parte, aparece un nuevo material que cobra una gran relevancia, construido a partir del intervalo de tercera descendente. Este tipo de intervalo está muy presente también en la *Déploration* de Josquin. En efecto, en las cadencias finales de las dos partes de *Nymphes de bois* la voz superior cae a la nota *finalis* (Mi) por un salto descendente desde la nota Sol. Pero es en la *seconda pars* donde este intervalo alcanza un protagonismo absoluto en el pasaje quizás más memorable de toda la obra. Se trata del episodio construido sobre los versos de Molinet que aluden al propio Josquin, a Brumel, a Pierre de la Rue y a Compère. No cabe duda de que Josquin quiso poner lo mejor de su arte y de su capacidad expresiva para este momento. El compositor teje un pasaje polifónico-imitativo donde las voces del tenor y del bajo presentan una sucesión de terceras descendentes, una por cada uno de los músicos mencionados en el texto. Además, toda la estructura está construida como una secuencia descendente.

⁴ Las manipulaciones del tiempo en los distintos estratos de una estructura vertical son características de la heterofonía. Aunque este concepto se ha entendido de diversas maneras a lo largo de la historia, parece claro que surgió como una necesidad de explicar texturas musicales que no se acomodaban a las tradicionales categorías de homofonía y polifonía (Fessel, 2010). El propio Sánchez-Verdú concibe la heterofonía como un procedimiento en el que «una misma melodía es interpretada por diferentes voces a la vez, con todas las posibilidades de distinciones y variaciones entre ellas» (Sánchez-Verdú, 1997: 27).

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

Ejemplo 1. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*¹: a) *passus durisculus* microtonal (parte I, cc. 40-44, soprano); b) heterofonía a partir de un canto salmódico (parte I, c. 45, tenor y bajo); c) *quintizans* (parte I, cc. 11-13, tenor); d) voz declamada a partir de *Plaine de dueil* de Josquin (parte I, cc. 73-77, tenor); e) cita de *Nymphes des bois* de Josquin (parte II, cc. 44-48, soprano); f) estructura melódica ascendente a partir de una serie de terceras descendentes (parte II, cc. 55-66), elaboración propia; g) estructura armónica (parte II, cc. 4-27), elaboración propia.

¹Todos los ejemplos musicales están reproducidos con el permiso del compositor

Sánchez-Verdú cita en la segunda parte de su obra este mismo pasaje transportado una tercera menor ascendente (cc. 40-53). Pero el compositor no se limita a tomar prestado de manera (casi) literal el material de *Nymphes des bois*, sino que inmediatamente después construye un pasaje propio conservando dos aspectos esenciales del episodio de Josquin: el motivo de tercera descendente y la textura contrapuntística. En efecto, todo este pasaje presenta una estructura melódica basada en una serie de terceras descendentes (véase la línea del trombón del ejemplo 2), aunque en este caso, a diferencia de la de Josquin, la serie en sí es ascendente (ejemplo 1f). En realidad, la dirección melódica ascendente o descendente carece aquí de importancia, puesto que la línea resultante se presenta de forma disgregada por todas las voces del coro y por los diferentes registros del trombón, a la manera de una *Klangfarbenmelodie* schönbergiana. De este modo, Sánchez-Verdú crea un efecto contrapuntístico análogo al que Josquin logra en *Nymphes des bois*.

Josquin compone su serie de terceras siguiendo la escala del modo frigio, que es el modo en que está compuesta su *déploration*. Sánchez-Verdú, en cambio, crea su propia secuencia sobre una escala de tonos enteros (Si bemol – Do – Re – Mi – Fa # – Sol #). La última nota de la serie (La) es la única que no se ajusta a esta escala hexátona. Esto es debido a que la secuencia se repite tres veces y esa nota (La) permite mantener el intervalo de quinta justa con la primera de la serie (Re) al encadenarse cada repetición y así conservar una cierta centralidad armónica. El resultado sonoro de este pasaje difiere enormemente con el de Josquin. Al igual que Josquin quiso distanciarse en ese episodio del lenguaje de Ockeghem y proponer un estilo propio, Sánchez-Verdú se aleja aquí de las sonoridades renacentistas para abrazar un estilo claramente contemporáneo. Lo interesante de este diálogo entre Josquin y Sánchez-Verdú es comprobar cómo a partir de un mismo motivo –el salto de tercera descendente– y de unos procedimientos compositivos semejantes –la construcción de una serie de terceras y la textura contrapuntística– es posible llegar a unos resultados estéticos tan diferentes.

2.2 El valor del nombre

La cita de *Nymphes des bois* de Josquin en la obra de Sánchez-Verdú presenta una llamativa variante, una modificación del texto original donde el nombre de Brumel es sustituido por el de Verdú. El compositor se inscribe así al lado de Josquin (ejemplo 1e). Este detalle puede parecer trivial o meramente anecdótico, pero lo cierto es que existen otras referencias más ocultas y fascinantes a los nombres de Verdú, Josquin y Ockeghem en la obra. Para descubrirlas hay que acudir a la gematría, un método desarrollado por los cabalistas medievales para interpretar los textos sagrados mediante la asignación de un valor numérico a cada letra del alfabeto. La utilización de la gematría por parte de Sánchez-Verdú no resulta caprichosa, sino que añade una capa más en el diálogo entre su obra y la música renacentista. Y es que la gematría fue un método que atrajo a los músicos del siglo XV (Strohm, 2005: 164). En el caso de *Nymphes des bois*, Josquin parece utilizar este método para establecer el número de notas totales de la última sección de la obra, que pone música a las palabras *Requiescant in pace. Amen* (Elders, 1994: 141-144). Uno de los métodos de conversión numérica más sencillo es seguir el orden natural de las letras latinas, de modo que A = 1, B = 2, C = 3..., I = J = 9..., U = V = 20..., Z = 24 (Tatlow, 1991: 17, 133). Siguiendo esta regla, el nombre Ockeghem se traduce al número 64 (O = 14 + C = 3 + K = 10 + E = 5 + G = 7 + H = 8 + E = 5 + M = 12 = 64), que es exactamente la cantidad de notas de la que consta la sección final de *Nymphes des bois*.

Sánchez-Verdú hace también varios guiños al número 64 en su *déploration*. En el compás 64 de la primera parte se produce un largo silencio de unos veinte segundos en el coro y los instrumentos mientras un tenor y un bajo susurran el texto del *Requiem*. Toda la música del segundo episodio de la obra desemboca así en una sencilla e íntima plegaria. Sin duda, se trata del momento de mayor recogimiento de toda la composición. En la segunda parte de la obra, Sánchez-Verdú introduce una cita de la *Missa pro defunctis (Requiem)* de Ockeghem con la indicación de *tempo* ♩ = 64 (cc. 30-36). Esto podría parecer una mera casualidad, pero resulta extraño que Sánchez-Verdú indique aquí el valor metronómico de la negra cuando el pulso (*tactus*) se ajusta claramente a una duración de blanca. De hecho, a lo largo de la obra, todos los pasajes con un *tactus* de blanca presentan indicaciones metronómicas lógicamente con respecto a la blanca. Parece por tanto evidente que Sánchez-Verdú busca de manera intencionada plasmar el número 64 justo en la cita de Ockeghem.

En el cuarto episodio de la segunda parte, Sánchez-Verdú recurre –como Josquin– a la gemetría. Esto sucede en el pasaje comentado anteriormente sobre la serie de terceras descendentes a partir de una escala de tonos enteros. En este episodio aparece una secuencia de veintidós notas repartidas por las diferentes voces (ejemplo 2). Teniendo en cuenta que este pasaje se repite tres veces, suma un total de sesenta y seis notas. Además, todo el pasaje finaliza en el compás 66. Aplicando la misma regla de conversión utilizada por Josquin, el nombre Verdú equivale precisamente al número 66 ($V=20 + E=5 + R=17 + D=4 + U=20 = 66$). De este modo, el compositor inscribe su propio nombre en la obra de una manera más críptica y profunda que con la mera inclusión de su apellido en el texto cantado.

2.3 Organización discursiva y armónica

Sánchez-Verdú toma de *Nymphes des bois* una organización discursiva en episodios y una armonía esencialmente modal. La primera parte está formada por tres episodios. El primero, a modo de introducción, se extiende hasta el compás 19 y presenta el material motivico descendente inicial y el canto del *quintizans* tenor (ejemplo 1c). El segundo episodio (cc. 20-64) introduce el canto llano del *Requiem* y se corresponde básicamente con el pasaje polifónico imitativo construido con los motivos descendentes microtonales (ejemplo 1a). El tercer y último episodio de la primera parte es la cita de *Plaine de dueil* de Josquin.

El primer episodio sitúa la nota La como centro modal. Esta nota aparece en la viola y el violonchelo en el compás 6 y seguidamente todas las voces del coro la replican al unísono. El primer motivo descendente introduce la nota Re, que en el compás 10 pasa a los instrumentos de cuerda. En ese momento se establece la primera quinta armónica de la obra (Re–La), lo cual puede hacer pensar en un modo de Re (dórico). Sin embargo, el compás 11 vuelve a centrar el modo en La. Esta alternancia entre La y Re continúa hasta el final del episodio (c. 19). La primera intervención del *quintizans* tenor (ejemplo 1c) ayuda a definir la modalidad, aunque no del todo. Su línea melódica arranca con un intervalo ascendente La–Mi e incorpora la nota Fa #. Esto significa que las únicas posibilidades son el modo I (dórico) o el VII (mixolidio) transportados a La. Resulta imprescindible conocer cuál es el tercer grado de la escala (Do o Do #) para definir el modo, pero en todo el episodio no aparece nunca. No obstante, el juego constante entre La y Re hace pensar en un modo de Re (modo I) transportado a La. Más allá de estas disquisiciones modales, lo importante es que todo el primer episodio presenta un pedal sobre la nota La y que esta queda claramente definida como la nota *finalis* del modo.

55 [2^e volte] gliss. metalico

Quinzans (Soprano) S.

A.

Quinzans (Tenor) T.

B.

Horn

60 (ff)

Quinzans (Soprano) S.

A.

Quinzans (Tenor) T.

B.

Horn

Ejemplo 2. José María Sánchez-Verdú, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, parte II, cc. 55-66: Pasaje a partir del valor numérico del nombre Verdú.

El segundo episodio comienza situado en el mismo centro modal. Sin embargo, con la aparición de los motivos cromáticos y los cuartos de tono descendentes a partir del compás 23, comienza un pasaje más inestable armónicamente. Aun así, los dos solistas que entonan el canto del *Requiem* persisten en el modo de Re transportado a La. Como ya he comentado, este episodio tiene una textura polifónico-imitativa construida con los motivos microtonales descendentes, lo que provoca un descenso paulatino del centro armónico hasta establecerse en la nota Si (c. 45). En ese momento la textura pasa a ser homofónica y las líneas vocales del *Requiem* abandonan por primera vez el modo inicial, situando su tono de recitación en las notas Si (bajo) y Fa # (tenor), tal como se muestra en el ejemplo 1b. Además, el violonchelo establece una nueva nota pedal sobre el Si y los dos *quintizans* realizan su canto bien a partir de la quinta de Si (Fa #) o bien a partir de la quinta de Fa # (Do #). Todo ello, junto con la información melódica de los *quintizans*, indica que continúa el modo de Re (modo I), pero ahora transportado a Si. Este pasaje homofónico desemboca en una sección muy estática a partir del compás 53 donde conviven el canto en boca cerrada y el *parlato*. En el compás 62 se produce una súbita transición armónica que lleva el centro desde el Si al Do justo al final del episodio.

El último episodio de la primera parte arranca con la sección instrumental citando los primeros nueve compases de *Plaine de dueil* de Josquin. El centro modal vuelve a situarse en La, en concordancia con el inicio de la pieza de Josquin. Sánchez-Verdú transcribe este comienzo de la *chanson* para los tres instrumentos de que dispone, por lo que en algunos momentos se ve obligado a recurrir a las dobles cuerdas de la viola y el violonchelo para no perder ninguna nota del tejido polifónico original a cinco voces. No obstante, la mayor parte de la cita queda reducida a tres voces sin pérdida de información armónica.

Desde el compás 73 hasta el final de la primera parte se repite la misma cita, pero esta vez con la intervención de las voces del coro y con una mayor extensión. Sánchez-Verdú alarga el pasaje citado, incluyendo la parte musical correspondiente al segundo verso de *Plaine de dueil*, aunque repitiendo el texto del primer verso. Lo más relevante de este segundo verso de la *chanson* de Josquin es que utiliza la misma música del primero transportada una quinta superior (Bernstein, 2011: 401). Esto implica que el centro modal se desplaza del La inicial a la nota Mi. Así, la primera parte de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú concluye en el modo frigio, que es precisamente el modo en que está compuesta *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Josquin.

Cabe preguntarse si los centros armónicos elegidos por Sánchez-Verdú están relacionados de alguna manera con *Plaine de dueil*. Evidentemente, los dos centros principales (La y Mi) se corresponden con las dos notas fundamentales del modo en que está compuesta la *chanson*. Pero ¿dónde encajan los otros dos centros intermedios (Si y Do)? Mi hipótesis es que también surgen de la pieza de Josquin, pero no de su estructura armónica, sino de un motivo melódico característico con el que concluye la obra. En efecto, al final de *Plaine de dueil* se produce un ascenso desde la nota *finalis* (La) hasta su tercera menor (Do) pasando por la nota intermedia (Si). Este sencillo motivo puede interpretarse como una variante del motivo inicial de la *chanson* con el añadido de la nota de paso (Si) entre los dos extremos (La y Do). Además, este mismo giro melódico aparece en otras composiciones de Josquin –por ejemplo, la célebre *Mille regretz*–, siempre dirigido hacia la tercera menor del centro armónico sobre el que descansa. Es, por tanto, un motivo que parece tener el propósito de destacar la naturaleza afectiva doliente

de ese intervalo⁶. En definitiva, el motivo melódico final de *Plaine de dueil* de Josquin logra centrar la atención en la tercera menor armónica que se forma entre la nota *finalis* (La) y el Do en el último acorde. Resulta, sin duda, una estrategia encaminada a reforzar en la cadencia final el carácter triste de la pieza. Y precisamente los centros armónicos elegidos por Sánchez-Verdú para el episodio central de la primera parte de su obra coinciden con las notas de dicho motivo: La, Si y Do.

Una de las estrategias armónicas más reconocibles en la primera parte de la *déploration* de Sánchez-Verdú es la superposición de notas formando quintas justas. Este recurso aporta al conjunto una sonoridad arcaizante que remite a una época anterior a Josquin, puesto que recuerda al *organum* medieval, en el que abundan las quintas vacías. En ocasiones, esta superposición de quintas es doble, de tal manera que el efecto total es de una novena. Sucede, por ejemplo, en el pasaje homofónico del segundo episodio, donde se forma una primera quinta a partir de la nota pedal (Si–Fa #) y a continuación el *quintizans* tenor forma una segunda quinta (Fa # –Do #).

Otra estrategia armónica arcaica muy presente en toda la obra es el uso de notas pedales a modo de bordón sobre el que los *quintizans* improvisan. Tanto la primera parte como la segunda presentan este tipo de elementos. De hecho, la *seconda pars* se abre con un largo episodio de cincuenta y un compases (cc. 1-27 más la repetición de los cc. 4-27) construido armónicamente sobre la nota pedal Re. Algunos bajos del coro y el trombón son los encargados de presentar esta nota pedal sobre la que van emergiendo distintas armonías. Inicialmente se establece una armonía modal de Re con la quinta (La) en las sopranos. Poco a poco se van añadiendo otras notas de la escala: Mi, Fa, Sol, otra vez La y Si bemol. En el compás 20 se produce un cambio modal hacia la nota Si que conduce finalmente al centro modal de Sol en los compases 23-27. La llegada a este nuevo centro se ve reforzada con la aparición por primera vez de cuatro flautas dulces (tocadas por miembros del coro) emitiendo las notas Sol y Re. El ejemplo 1g muestra el esquema armónico del primer episodio de la segunda parte.

Este plan armónico está de alguna manera diseñado a partir de la sucesiva aparición de distintas notas que trazan un ascenso. Sin embargo, estas notas no dibujan una melodía, en primer lugar, porque están demasiado distantes unas de otras, y en segundo, porque cada una va apareciendo en una voz distinta. Así, el Mi se presenta en el tenor al final del compás 10, el Sol surge en la soprano en el compás 14, el Si bemol aparece al final del compás 16 en las voces de alto y tenor primero, el Si natural llega en la última nota del tenor primero en el compás 20 y el Re se alcanza en la soprano segunda al final del compás 22. No obstante, si se observa esta secuencia de notas como una melodía (Mi – Sol – La – Si bemol – Si – Re), hay algo en ella semejante al inicio de la voz superior en *Nymphes des bois* de Josquin, que traza una línea desde el Mi inicial hasta el Re agudo. En el Renacimiento, cuando un músico componía un lamento en homenaje a otro, solía tomar como primeras notas de la voz superior un motivo procedente de alguna obra del maestro fallecido. De hecho, Josquin toma

⁶ A mediados del siglo XVI emergió un nuevo tipo de teoría musical que instaba a los compositores a utilizar determinados elementos musicales atendiendo a los afectos que aportaban. Gioseffo Zarlino y Nicola Vicentino publicaron tratados donde se asignaba ciertas cualidades afectivas a los intervalos melódicos y armónicos. Entre ellos, las terceras y las sextas menores eran consideradas idóneas para expresar tristeza, suavidad, amabilidad o dulzura (McKinney, 1998: 517). Pero, como suele ser habitual, la teoría va por detrás de la práctica y no hace más que fijar aquello que los compositores ya vienen realizando. Así, aunque estos tratados son posteriores a la generación de Josquin, ya a finales del siglo XV los músicos no solo eran conscientes de las cualidades afectivas de los modos, sino también de los intervalos. Por ejemplo, Heinrich Isaac (1450-1517) –músico coetáneo de Josquin– compuso en 1492 un lamento por la muerte de Lorenzo de Medici, el motete a cuatro voces *Quis dabit capiti meo aquam*, en el que hay una notable presencia de terceras y sextas menores armónicas (Elders, 1994: 128-129).

para su *déploration* las cinco primeras notas del *Kyrie* de la *Missa cuiusvis toni* de Ockeghem en modo frigio. Y este mismo motivo, con una leve variación, es precisamente el que elige Nicolas Gombert (ca. 1495-ca. 1560) para componer su epitafio tras la muerte de Josquin, el motete *Musae Iovis*. Sánchez-Verdú parece tomar también este motivo inicial de *Nymphes des bois*, pero no para crear su propia versión melódica, sino más bien para formar el esqueleto sobre el que se construye el plan armónico del primer episodio de la segunda parte de su obra. Cabe recordar además que toda esta *seconda pars* utiliza íntegramente el mismo poema de Molinet sobre el que Josquin compuso su lamento por Ockeghem.

La versión de Gombert es la que de manera más clara refleja la estructura melódica del motivo, esto es, la yuxtaposición de dos intervallos ascendentes de tercera menor, Mi-Sol y La-Do. El intervalo de tercera menor ascendente es también el principal elemento característico tanto del motivo inicial como del final de *Plaine de dueil*. El esqueleto melódico ideado por Sánchez-Verdú (ejemplo 1g) está igualmente basado en la yuxtaposición de terceras menores: Mi-Sol, Sol-Si bemol y Si-Re. Así, una vez más –al igual que sucede en el segundo episodio de la primera parte– Sánchez-Verdú parece querer incorporar el carácter afectivo triste de la tercera menor melódica a la estructura misma sobre la que está construido todo el primer episodio de la segunda parte.

Este episodio concluye con dos compases de una gran intensidad sobre el texto *vostre Ockeghem*, donde el centro modal Sol –meta del plan armónico de todo el episodio– se revela como el quinto grado de Do dórico (modo I transportado a Do). Estos dos compases suponen el momento de mayor nivel dinámico de toda la obra, con un *fortissimo* en todas las voces e instrumentos. Además, el acorde que se forma sobre el nombre de *Ockeghem* contiene dos disonancias fuertes: un Mi bemol en la soprano primera contra un Re en la soprano segunda que resuelve inmediatamente bajando al Do, y un Sol en la contralto primera contra un Fa # en la contralto segunda que a continuación desciende al Fa natural. Esta utilización de apoyaturas disonantes que resuelven descendentemente es un recurso afectivo más propio de la música del siglo XVIII que del Renacimiento⁷. El ascenso de semitono en la voz superior (Re – Mi bemol) junto con las disonancias y la dinámica *fortissimo* producen un afecto cercano a la ira.

El centro modal Do en que finaliza el primer episodio de la segunda parte resulta muy efímero, puesto que el segundo episodio arranca directamente en el modo V transportado a Mi bemol (Mi bemol lidio). No obstante, la transición modal resulta inmediata, ya que Do dórico y Mi bemol lidio comparten las mismas notas. Este segundo episodio (cc. 30-36) está protagonizado por una cita del *Introitus* de la *Missa pro defunctis (Requiem)* de Ockeghem. Sánchez-Verdú toma el préstamo musical para las voces graves del coro dobladas por los instrumentos, mientras las voces de soprano y alto declaman en *parlato* varios versos del texto de Molinet.

Los compases 37-39 recuperan los *glissandi* descendentes característicos del inicio de la obra, que sirven además de enlace hacia el tercer episodio, cuyo centro modal se sitúa en Sol. Aquí Sánchez-Verdú presenta la cita de *Nymphes de bois* de Josquin ya comentada (ejemplo 1e). Todo este pasaje se presenta con la ambigüedad propia del modo frigio. El fragmento de Josquin oscila entre los centros de Mi y La, por lo que la cita transportada a tercera menor ascendente se mueve entre Sol y Do. La cadencia final del episodio conduce al acorde de Do eólico (esto es, Do menor).

⁷ Hugo Riemann denominaba «suspiro Mannheim» a esta clase de motivos, aunque en realidad puede rastrearse en un repertorio muy anterior al de los compositores de la Escuela de Mannheim del siglo XVIII (Monelle, 2000: 67-69).

Un enlace de dos compases (cc. 53-54) sirve para romper el ámbito modal mediante la aparición de la nota Si repetida sin cesar en el trombón, mientras el resto de voces e instrumentos mantiene el acorde de Do. La fuerte disonancia que se forma entre Do y Si da paso al cuarto episodio, el más discordante armónicamente con respecto al resto de la obra. Se trata del episodio basado en la serie de terceras y en la gemetría sobre el nombre *Verdú* (ejemplo 2). A pesar de estar construido sobre la escala de tonos enteros, la disgregación de la serie resultante (ejemplo 1f) por las diferentes voces e instrumentos y la superposición de las notas que la forman producen un efecto atonal que contrasta de forma radical con la sonoridad modal imperante hasta el momento.

El quinto y último episodio se divide en dos secciones. La primera recupera el ámbito modal gracias a un pasaje eminentemente coral de textura homofónica que arranca en Fa pero concluye en el centro modal de Mi. Así, su estructura armónica sintetiza la cadencia propia del modo frigio. En la segunda sección Sánchez-Verdú recapitula elementos de la introducción y de la *seconda pars*. De esta última recupera el centro modal Re con que comenzaba y la intervención de las flautas dulces para reforzar esa centralidad. De la introducción toma el mismo efecto de suspiro con que arrancaba la obra. La tabla 1 resume la organización discursiva y armónica de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú.

Tabla 1. Organización discursiva y armónica de *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de José María Sánchez-Verdú. Elaboración propia.

PARTE I			
Episodio	Compases	Evento	Centro armónico
Ep. 1	1 – 19	Introducción (cc. 1-6)	La (Re)
		Entrada coro (c. 7)	
		Entrada <i>quintizans</i> (c. 11)	
Ep. 2	20 – 64	Pasaje polifónico-imitativo a partir del <i>passus duriusculus</i> microtonal descendente (cc. 20-45)	La
		Entrada <i>Requiem</i> (c. 21)	Si
		Pasaje homofónico (cc. 45-52)	
		Pasaje <i>boca chiusa</i> y <i>parlato</i> (cc. 53-64)	
Ep. 3	65 – 92	Cita <i>Plaine de dueil</i> de Josquin instrumental (cc. 65-72)	La
		Cita <i>Plaine de dueil</i> coral e instrumental (cc. 73-92)	Mi

PARTE II

Episodio	Compases	Evento	Centro armónico
Ep. 1	1 – 29	Pasaje polifónico sobre un pedal de Re (cc. 1-27)	Re → Si → Sol
		Pasaje sobre texto «Vostre Ockeghem» (cc. 28-29)	Sol → Do
Ep. 2	30 – 40	Cita <i>Requiem</i> de Ockeghem (cc. 30-36)	Mi \flat
		Enlace (cc. 37-40)	→ Sol
Ep. 3	40 – 54	Cita <i>Nymphes des bois</i> de Josquin (cc. 40-53)	Sol – Do
		Enlace (cc. 53-54)	
Ep. 4	55 – 66	Gematría sobre el nombre «Verdú»	Escala de tonos enteros
Ep. 5	67 – 87	Pasaje homofónico (cc- 67-72)	Fa → Mi
		Sección final recapitulatoria (cc. 73-87)	Re

3. CONCLUSIONES

Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem de José María Sánchez-Verdú es una obra que ejemplifica a la perfección algunos de los rasgos creativos esenciales del autor, especialmente en lo que se refiere a la intertextualidad como medio privilegiado para establecer un diálogo con el pasado musical occidental. La obra supone un homenaje a los grandes compositores del siglo XV y a su forma de abordar la creación artística, de diseñar y manipular el material musical, de organizarlo y estructurarlo de acuerdo con plan armónico (modal) preciso en sintonía con una determinada voluntad expresiva emocional. Para ello, Sánchez-Verdú toma como modelo el formato de la *déploration* (un lamento musical) a la manera de Josquin des Prez y otros autores renacentistas, nutriéndolo de numerosos elementos y procedimientos del pasado y plasmándolos en una nueva composición de estética claramente contemporánea.

El análisis no solo ha servido para desvelar estas huellas del pasado musical, sino también para mostrar cómo aparecen materializadas en la partitura, ya sea a través de citas, de diseños motivicos, de estrategias para exponer los materiales musicales, de técnicas compositivas, de la planificación armónica o de la organización discursiva. Así, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* contiene citas concretas de *Nymphes des bois* y *Plaine de dueil* de Josquin des Prez, de la *Missa pro defunctis* de Johannes Ockeghem y del oficio de difuntos gregoriano. Además, Sánchez-Verdú incorpora en su obra elementos estilísticamente inspirados en prácticas musicales del Medievo, como el canto improvisado del *quintizans* o la

salmodia propia del canto llano. También utiliza técnicas compositivas características de la polifonía de los siglos XV y XVI, como el contrapunto imitativo, y opta por una organización discursiva en dos partes, algo habitual en los motetes renacentistas.

Muchas de las referencias a la música del pasado se presentan de una manera explícita, por lo que resultan fácilmente detectables desde la recepción de la obra. Sin embargo, hay otras conexiones con la música de Josquin des Prez más soterradas, como el establecimiento de determinados centros armónicos de la obra a partir de algunos motivos melódicos de *Nymphes des bois* y *Plaine de dueil*. El análisis también ha revelado un elemento más oculto y sorprendente, la utilización de la gematría por parte de Sánchez-Verdú para establecer el número total de notas de un importante episodio de su pieza siguiendo la conversión numerológica de la palabra Verdú. Así, el compositor inscribe su propio nombre en la obra de manera análoga a como Josquin graba el nombre de Ockeghem en *Nymphes des bois*.

Al igual que Josquin dialoga con la música y la estética de Ockeghem, Sánchez-Verdú establece un diálogo con Josquin para crear un auténtico lamento musical típico del Renacimiento en el presente. En efecto, la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú repite y reformula algunos de los materiales y las técnicas características de la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Josquin des Prez. Las huellas del pasado no son simples vestigios de otro tiempo en la obra de Sánchez-Verdú, sino que se revelan como elementos supervivientes que aún hoy conservan un gran poder expresivo. De alguna manera, la voz de Josquin parece reencarnada en la voz de Sánchez-Verdú. Sus lenguajes son distintos, pero tras las lógicas diferencias estéticas hay una conexión íntima de naturaleza emocional. Desde esta perspectiva, el lamento del pasado no difiere del lamento del presente. Sánchez-Verdú llora como lloraba Josquin.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel: «Pasaje de jardines abiertos. Entrevista con José María Sánchez-Verdú», *Revista del Círculo de Bellas Artes*, 17, (2011), 63-66.
- BENAVIDES GARCÍA, Valentín: *La huella del pasado en la música de José María Sánchez-Verdú*. Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, 2020.
- BERNSTEIN, Lawrence F.: «Chansons for Five and Six Voices». En: Sherr, R. (ed.). *The Josquin Companion*. Nueva York: Oxford University Press, 2011, 393-422.
- BLOXAM, M. Jennifer: «Masses Based on Polyphonic Songs and Canonic Masses». En: Sherr, R. (ed.). *The Josquin Companion*. Nueva York: Oxford University Press, 2011, 151-209.
- CŒURDEVEY, Annie: «Josquin des Prés, *Nymphes des bois*, déploration sur la mort de Johannes Ockeghem : de l'étude des sources à l'analyse», *Musurgia*, 7, 3-4, (2000), 49-81.
- ELDERS, Willem: *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden: E. J. Brill, 1994.
- FESSEL, Pablo: «El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía», *Acta Musicologica*, 82, 1, (2010), 149-171.
- FULLER, Sarah: «Discant and the Theory of Fifthing», *Acta Musicologica*, 50, 1-2, (1978), 241-275.
- GAN QUESADA, Germán: *José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite*, Las Palmas de Gran Canaria: Festival de Música de Canarias, 2006.
- IRIZO, Camilo: «Entrevista a José María Sánchez-Verdú», *Espacio Sonoro. Revista de Música Actual*, 2, (2004), 1-8.

- LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando: «Entrevista a José María Sánchez-Verdú», *Ritmo*, 793, (2007), 15-18.
- McKINNEY, Timothy R.: «Hearing in the Sixth Sense», *The Musical Quarterly*, 82, 3-4, (1998), 517-536.
- MONELLE, Raymond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro: «La creación musical como palimpsesto estético: poética y proceso compositivo en la obra de José María Sánchez-Verdú», *Revista de Musicología*, 33, 1-2, (2010), 195-208.
- SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: «La tradición como fuente para la creación musical actual. Comentarios sobre el uso de algunas tradiciones en mi obra». En: *Catálogo de la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma*. Roma: Academia de España, 1997, 26-29.
- SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: «Arquitecturas del eco (reflexiones fragmentarias sobre música y tradición)», *Sibila*, 18, (2005), 39-41.
- SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: *Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- STROHM, Reinhard: «De plus en plus: Numbers, Bichois, and Ockeghem». En: Clark, S. y Leach, E. E. (eds.). *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*. Woodbridge: The Boydell Press, 2005, 160-173.
- TATLOW, Ruth: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- YÁÑEZ, Paco: «Alquitara poético-musical», *Sibila*, 32, (2010), 52-54.