

Luis Pedro

BRÁVIZ COARASA

Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza

● ● ● ● UN COMENTARIO ANALÍTICO
SOBRE *EL ÁNGEL DORMIDO*





Preludio: la génesis

Hablar de la música que ha compuesto uno mismo no es tarea fácil, y más cuando la génesis de la propia composición resulta lejana en el tiempo y ya bastante alejada de los procedimientos compositivos, así como de los presupuestos estilísticos que manejamos actualmente. Sin embargo, este merecidísimo homenaje a mi querido maestro José Luis González Uriol me ha parecido el marco idóneo para realizar un breve análisis sobre una obra, *El ángel dormido*, escrita para órgano barroco ibérico, cuya propuesta creativa nace del propio José Luis, y qué mejor para introducirnos en el análisis que recuperar el comentario que aportó al libreto del cedé en que se registra esta pieza, interpretada por el insigne organista leonés Roberto Fresco, para reflejar los avatares de esta propuesta, así como el significado esencial que encierra la obra:

[...] Discurre el mes de noviembre del año 2005, zaragozanos días de cierzo y niebla *alternatim*, cuando mi maestro, José Luis González Uriol, me invita a participar en un atractivo proyecto musical promovido por la asociación ECHO (*European Cities of Historical Organs*), de la que Zaragoza forma parte, y consistente en la creación de nuevas músicas para órganos históricos, reuniendo a diferentes compositores europeos en representación de cada una de las ciudades integrantes de la asociación. Esta magnífica y fructífera iniciativa culminará con la edición de estas músicas organísticas a cargo de la editorial vienesa *Doblinger*, en el volumen intitulado *Nuovi Fiori Musicali*,¹ sentido homenaje a aquellas maravillosas *Fiori Musicali* publicadas por el organista de San Pedro de Roma, el ferrarés Girolamo Frescobaldi, allá por el año 1635. Parte integrante de estas nuevas flores es *El ángel dormido*, curiosamente mi primera aproximación compositiva dedicada a mi instrumento principal, el órgano —luego vendrían otras: *Tríptico sobre «Bendita y Alabada sea la hora»*, *Gestus* (para trompeta, trombón y órgano), *Nocturno sobre «Adeste fideles»*—. Concebida para ser interpretada tanto en un órgano grande como en uno bien modesto, la pieza constituye un claro ejemplo de las variadas posibilidades técnicas y tímbricas que ofrece el órgano barroco ibérico, expresión máxima del ingenio de nuestros organeros patrios: tañer seguido, tañer partido a los tiples, tañer partido a los bajos, esto es, diferentes recursos enmarcados por la sonoridad de los flautados, los nasartes, los juegos solistas, lengüetería, de adorno, ecos y contraecos, en fin, sonoridades que pasan a formar parte de la esencia estructural misma de la composición. Breve reflexión musical sobre el significado del discurrir vital cotidiano, la obra *El ángel dormido* está dedicada a esa vida creada pero no plenamente consumada, sea física o espiritualmente, poniéndose de manifiesto los diversos *affetti* que esta reflexión conlleva mediante la

1 Varios autores: *Nuovi Fiori Musicali. New music for historical organs*, ed. R. Jaud, Viena, Doblinger, 2009.



Retrato de José Luis González Uriol, realizado por fray Juan de Dios, carmelita descalzo, alrededor de 1950.
(Fotografía Nati Carreras)

recurrencia a diversos temas gregorianos: Alegría —*Puer natus est nobis*—, Desesperación —*O mors*—, Llanto —*Stabat mater dolorosa*—, Esperanza —*Victimae paschali laudes*—. [...] ²

Tiento: un comentario analítico

Estructuralmente, la pieza está articulada en cuatro secciones, enmarcadas por una introducción y una pequeña coda. En cada sección va a tener importancia capital cada uno de los motivos gregorianos escogidos, lo que automáticamente le confiere a la forma un marcado carácter heterogéneo. Para contrarrestar esta posible falta de unidad estructural, el lenguaje elegido va a ser determinante, confiando todo el material temático y armónico a una sola gama y su particular armonización. Se trata del tercer modo con transposiciones limitadas que encontramos en buena parte de la música de Olivier Messiaen. Gama cuatro

2 En artículo «Sobre lo grabado» del libreto del cedé *El ángel dormido*: GONZALO LÓPEZ, J.: *Órganos Históricos en Aragón*, vol. 16 (Ateca), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2015, p. 15.

veces transportable, dividida en tres grupos simétricos de cuatro notas cada uno o tetracordos, en disposición interválica de tono y dos semitonos.³ Cada sección se fundamenta en una de estas cuatro gamas, cuyo modelo se representa en el siguiente ejemplo:⁴



Sin embargo, armónicamente, el acorde tipo elegido para armonizar esta gama difiere del que propone Messiaen, resultando un color armónico que se aleja del propuesto por el autor francés:



Partiendo de este acorde tipo, cada voz discurre por cada nota de la gama, dando como resultado el material armónico en sucesión paralela de acordes:



Introducción y primera sección: Alegría

Íntimamente relacionadas, la introducción y la primera sección (compases 1-34) presentan como afecto dominante la alegría, sustentado en la utilización del incipit del introito de Navidad *Puer natus est nobis*:



3 MESSIAEN, O., *Technique de mon langage musical*, vol. 1 y vol. 2, París, Leduc, 1944, pp. 53-54 y p. 52, respectivamente.

4 Todos los ejemplos son edición del autor.

Arranca la introducción, *Moderato* (c. 1-14), con una rápida figuración en ostinato para la mano derecha, basada en el tetracordo de la gama la-sol#-sol-fa, en tesitura aguda y al que se le asigna el juego exclusivo de la címbala. Sobre este ostinato la mano izquierda, con registración poderosa de principales y trompeta, juega a presentar el característico salto de quinta del introito, en su formulación tanto ascendente como descendente, en claro juego contrapuntístico:

La primera sección, *Lento, mesto* (c. 15-35), cambia radicalmente el carácter de la introducción, mediante una escritura contrapuntística sustentada en pilares armónicos consonantes pero inestables, al no someterse a un centro tonal claro y rotundo. Se trata de un proceso de deconstrucción progresiva del *Puer natus*, presentado en la voz superior,

y que culmina con una concatenación del salto de quinta característico, pero esta vez en movimiento descendente, sol-do, mi-b-lab, si-mi, sol-do, hasta alcanzar el registro medio. El juego de adorno, *atabales*, de los compases 34 y 35, sirve de transición a la siguiente sección y anuncia un nuevo cambio de afecto: Desesperación.

Segunda sección: Desesperación

En esta sección, *Andante* (c. 36-65), a modo de tiento de medio registro para la mano izquierda, un sinuoso acompañamiento por terceras mayores en *staccato* en mano derecha conforma el soporte armónico para la melodía de mano izquierda, generando un modelo de seis compases que se irá transportando en terceras mayores ascendentes:



Bajo este patrón se desarrolla una melodía organizada en tres períodos en los que el intervalo de segunda menor, a modo de lamento, define el carácter del discurso melódico. Este intervalo lo encontraremos en todas sus formas posibles, ascendente, descendente, y en su inversión interválica de séptima mayor:

Andante (♩ = 76)
M.D: Flautado Mayor



M.I: Violón, Octava, Nasardo en 12°

Ej. 9

En un discurrir de complejidad rítmica creciente, la melodía alcanza la nota más aguda que le permite el medio registro de mano izquierda, do central, conformando el clímax de la sección (c. 58) e iniciando el acompañamiento de mano derecha un descenso o catábasis:



Misaal

Contrás

Baños de adorno

Ej. 10

Se puede observar en el ejemplo anterior cómo la culminación del afecto imperante en esta sección viene dada por la aparición en las contras de pedal de la antífona gregoriana para las laudes del Sábado Santo, *O mors, ero mors tua*:



Tercera sección: Llanto

Esta sección (c. 66-89), cuyo inicio coincide con el punto de intersección áureo de la composición —ciertamente, toda la pieza responde a un planteamiento formal *bartókiano* organizado en secciones y subsecciones que responden a los principios proporcionales de la sección áurea⁵ se inicia con un breve interludio, *Adagio molto* (c. 66-73), que anuncia ya el significado intrínseco de la sección, que no es otro que la transición paulatina desde la desesperación (sección segunda) que, a través del llanto, devendrá en esperanza—. Para ello, sobre un *continuum* de los atabales (juego de adorno), se expone una melodía que evoca un *llanto esperanzado*, al presentar de nuevo el intervalo de quinta ascendente y descendente —lo que nos emplaza a la introducción— pero con semitono *de lamento* intercalado:



Siguiendo con el tañer partido, pero esta vez con la mano derecha como voz solista, el *Andante* de los compases 74-89 se organiza en tres subsecciones separadas por dos pequeños interludios *Adagio subito* (c. 79 y c. 85). Partiendo melódicamente del motivo de lamento (semitono descendente) en la primera subsección (c. 74-78),



ya en la siguiente (c. 80-84) este motivo se transforma en semitono ascendente, preludiando ya el afecto de esperanza,



para ir ampliando progresivamente el intervalo hasta alcanzar de nuevo el intervalo de quinta justa del *Puer natus* en la tercera subsección (c. 86-89), en un proceso constante de complejidad rítmica creciente y aumento de la dinámica, con la suma de los juegos de nasartes hasta derivar en la corneta magna:



Como se observa en el ejemplo anterior, el acompañamiento de la melodía planteada (así en las tres subsecciones mencionadas) se fundamenta de nuevo en el movimiento ondulante de terceras mayores, sustentadas en la voz inferior por el *incipit* de la secuencia mariana *Stabat mater dolorosa*:



Cuarta sección: Esperanza

Esta sección (*Più mosso e animando*, c. 90-97) representa el triunfo, por fin, del afecto de esperanza sobre los dos anteriores, desesperación y llanto, culminando el proceso de transformación progresiva de los *affetti* presente en toda la obra. Para ello cobra especial importancia el primer verso de la secuencia de Pascua, *Victimae paschali laudes*, utilizada en esta sección:



Planteada como el punto culminante de la composición a nivel significativo (la esperanza), dinámico (lengüetería de batalla), y rítmico (compás hemiólico de amalgama 6/8-3/4), presenta una textura musical marcadamente homofónica en la que la melodía gregoriana es presentada en la voz superior y armonizada por las restantes voces. Esta textura homorrítmica solamente queda trastocada por la aparición en las contras de pedal de la misma melodía de la secuencia de Pascua, por aumentación, en valores de redonda:

Più mosso e animando $\text{♩} = 80$
M.D: Flauto Mayor, Octava, Clarín de Campaña
M.I: Flauto Mayor, Violín, Octava, Bajonchelo

molto ritardando

ritardando

Ej. 18

La coda final (c. 98-104) representa la confirmación (*confirmatio*) de lo planteado en la sección anterior, manteniendo la misma textura musical, y armonizando a seis voces, en poderoso lleno de lengüetería, el motivo inicial del *vuelo del ángel* (la-sol#-sol-fa), sustentado en las contras por el canto de las dos primeras notas del *Puer natus*, do-sol, en clara comunión final de los dos afectos triunfantes, alegría-esperanza:

Tempo primo $\text{♩} = 12$
M.D.: Trompetas Real, Clarín Claro, Trompetas Mestas
M.I.: Trompetas Real, Clarín en 1ª

molto allegro

ritardando

Ej. 19

Glosa: la anécdota y un deseo

Conocí a José Luis González Uriol en la televisión. Quiero decir que por aquel entonces, década de los años ochenta, un joven montañés, estudiante de piano y organista en la parroquia chesa de San Martín, descubría en alguna de las tertulias culturales que programaba RTVE en Aragón al maestro Uriol, figura señera de la música aragonesa. Recuerdo con emoción su entusiasmo cuando, algún tiempo después, le propuse formar parte de su cátedra de Órgano como alumno. Y rememoro con una sonrisa el hecho de tener que comprar en las primeras semanas de clase unos cuantos pares de zapatos

para tocar el pedalero —el maestro, con su finísimo y elegante sentido del humor iba rechazando semana tras semana las propuestas presentadas, cada cual más estrafalaria— hasta encontrar los adecuados. Bien mereció la pena la inversión.

En el año 2007, en el homenaje al maestro por su septuagésimo cumpleaños, pude interpretar *El ángel dormido*. Doce años después queda reflejada una mirada analítica de la obra en este artículo, con el que he pretendido poner en valor una de las facetas quizás más desconocidas del maestro Uriol, esto es, su valiente apuesta, su aliento firme y decidido por la creación de nuevas músicas para nuestro instrumento.

Y por último un firme deseo, pleno de esperanza: que dentro de otra década podamos reunirnos todos en torno al maestro y celebrar un nuevo homenaje tan sentido como el que hoy nos ocupa.

Gracias, Maestro (sí, con mayúscula), por tus enseñanzas; gracias, sobre todo, querido José Luis, por tu amistad.