

V. *Rispetti e Strambotti* (1920) de Gian Francesco Malipiero: adecuación de una estética renacentista al contexto cuartetístico de principios del siglo XX

Sara Ramos Contioso

La composición para cuarteto de cuerda constituye un apartado significativo dentro de la producción camerística de Gian Francesco Malipiero. Su desarrollo, comprendido en un amplio período temporal de más de cuarenta años iniciado con *Rispetti e Strambotti* en 1920 y finalizado con el *Quartetto per Elisabetta* en 1964, permite valorar el interés del compositor por una formación de tradición clásica así como analizar las diferentes peculiaridades estilísticas que contextualizan al género dentro de la creación musical italiana del siglo XX.

Su primera aproximación a la escritura para cuarteto se materializa en *Rispetti e Strambotti*, obra finalizada en 1920 y caracterizada por un cambio estilístico significativo respecto a la producción anterior. Tras unos comienzos próximos a la

escuela impresionista,¹ los años previos a su primer cuarteto muestran un lenguaje de tono pesimista motivado por el contexto histórico de la Primera Guerra Mundial.² El trasfondo argumental de este período ofrece una reflexión personal sobre la guerra y la muerte, estética que es abandonada a partir de 1919 con la composición de *Sette canzoni* (1918-1919) para voz y piano.

Finalizada un año antes que el cuarteto, *Sette canzoni* establece un precedente estilístico para *Rispetti e Strambotti* al presentar elementos poéticos medievales y renacentistas³ como base argumental y desarrollar con ellos una estructura basada en una sucesión de partes o pequeños períodos que evita la influencia verista de finales del siglo XIX. De esta manera, Malipiero somete su ciclo de canciones a una visión rupturista centrada en los modelos de música antigua como referentes compositivos y genera con ello un cambio estético en la configuración musical de la obra. El establecimiento de un lenguaje capaz de sintetizar características musicales de períodos históricos variados bajo una perspectiva compositiva unitaria, ofrece al compositor la posibilidad de emplear elementos propios de la tradición medieval, renacentista o barroca italiana,

1 La asistencia de Malipiero al estreno de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky marcará un punto de inflexión en su trayectoria compositiva, de hecho, el impacto de la audición de la obra fue tan fuerte que el propio compositor llegó a decir «desperté de un largo y peligroso letargo, en aquella tarde del 28 de Mayo de 1913». Tras este acontecimiento, Malipiero decide suprimir gran parte de las obras compuestas entre 1909 y 1913 entre las que se encuentran *Impresioni del vero* (primer bloque, 1910), *Canossa* (1911, destruida posteriormente por el compositor) y el proyecto de D'Annunzio en 1913 materializado en *Sogno di un tramonto d'autunno*. WATERHOUSE, J. C. G. «G. F. Malipiero's crisis years (1913-19)». *Proceedings of the Royal Musical Association*, 108, 1981-1982, págs. 128-129.

2 Las obras del período de la guerra comprenden el segundo bloque de *Impresioni del vero* (1914-1915), *Poemi asolani* (1916) y *Pantea* (1917-1919). WATERHOUSE, J. C. G. «G. F. Malipiero's crisis years (1913-19)», págs. 131-138.

3 *Sette canzoni* utiliza la poesía medieval de Jacopone da Todi y la renacentista de Poliziano y Luigi Alamanni como principio argumental sobre el que se disponen sucesivamente una serie de piezas que Malipiero enlaza directamente prescindiendo de cualquier tipo de recitativo. *Ibid.*, págs. 139-140.

paralelamente a los recursos armónicos, estructurales y tonales de principios del siglo XX. La superposición estilística es utilizada como un recurso nuevo y la diversidad musical es interpretada como referente del auténtico arte nacional.

Tras sus *Sette canzoni*, la recurrencia a formas antiguas derivadas de géneros de la canción profana condiciona la creación de un conjunto de obras de naturaleza instrumental en la que se encuentran los cuartetos *Rispetti e Strambotti* (1920), *Stornelli e ballate* (1923), *Cantari alla madrigalesca* (1931) o *Dei capricci* (1941-50), así como las composiciones para once instrumentos *Ricercari* (1925) y *Ritrovati* (1926) inspiradas en prácticas contrapuntísticas del barroco italiano. La actividad musicológica,⁴ que Malipiero desarrolla a partir de la década de los años veinte, interacciona con una faceta creativa que recurre a formaciones instrumentales como la del cuarteto de cuerda bajo una visión estética personal. En este contexto, el análisis de *Rispetti e Strambotti* inicia el estudio de un género que es sometido a las particularidades creativas de una estética vocal renacentista como elemento de inspiración temática.

Terminado en abril de 1920 durante sus años de estancia en Roma,⁵ *Rispetti e Strambotti* es presentado al concurso de composición Elizabeth Sprague Coolidge Award⁶ en Pittsfield (Massachusetts) y estrenado el 25 de septiembre de ese mismo año como obra ganadora en las audiciones finales de dicho evento. Influenciado por el carácter lineal y narrativo de sus *Sette canzoni*, esta obra inaugura un ciclo de ocho cuarte-

4 La labor musicológica de Malipiero es paralela a su actividad creadora. Sus estudios musicológicos constituyen obras de referencia: entre 1926 y 1942 edita la obra completa de Monteverdi con el título *Vittoriale degli Italiani*, e inicia en 1947 las instrumentaciones de Vivaldi para el instituto Italiano Antonio Vivaldi. WATERHOUSE, J. C. G. «G. F. Malipiero's crisis years (1913-19)», pág. 140.

5 Malipiero se traslada a Roma en 1917 durante la Primera Guerra Mundial y permanecerá en esta ciudad hasta 1921, año en el que es nombrado catedrático de composición en el Conservatorio de Parma. *Ibid.*, pág. 133.

6 BARR, C. «The Musicological Legacy of Elizabeth Sprague Coolidge». *The Journal of Musicology*, 11-2, (spring) 1993, págs. 250-268.

tos pero también establece un reto personal en el desarrollo musical y estético de Malipiero. La aplicación de un estilo compositivo diversificado sobre una formación musical con una tradición histórica tan consolidada como la del cuarteto de cuerda le obliga a adaptar su lenguaje a las necesidades creativas del género y a buscar un referente en las vanguardias de principios del siglo XX que justifique ideológicamente este enfoque personal. La consolidación en 1918 de la corriente neoclásica, apoyada por el poeta francés Jean Cocteau,⁷ ofrece una alternativa conceptual al compositor. En ella se potencia el empleo de material folklórico y popular, así como la utilización de recursos musicales extraídos de obras de otros períodos históricos. El neoclasicismo permite utilizar géneros como el del cuarteto de cuerda en un contexto musical del siglo XX y someterlos a un grado de transformación estilística basada en elementos propios de épocas antiguas, especialmente del renacimiento y del barroco. Este enfoque supone un punto de partida para la creación del cuarteto, una dirección estética que Malipiero establece con la finalidad de potenciar el carácter unitario de conjunto. La mayor o menor consecución de este propósito, así como el estudio de la pervivencia del género dentro de un lenguaje musical tan diversificado, constituyen los objetivos analíticos de este artículo. De ellos se extraerán las conclusiones finales en las que valoraremos la aportación que Malipiero realiza al género y el papel que juega este cuarteto dentro de su producción global.

⁷ En 1918 el poeta francés Jean Cocteau publica *El Gallo y el Arlequín* [Le Coq et l'Arlequin], un artículo que integraría la posterior obra *La llamada al orden* [Le Rappel à l'ordre]. En ella se defiende la idea de buscar una música sencilla y que posea la «lucidez de los niños». En palabras del propio Cocteau «una música que surja de la tierra, una música de cada día». MORGAN, R. P. *La música del siglo XX*. Trad. P. Sojo. Madrid: Akal, 1994, pág. 179.

La canción renacentista y el cuarteto

Tras finalizar sus *Sette canzoni* la inquietud estética de Malipiero contempla la utilización de fuentes antiguas como referente básico de estilo. El tono teatral y episódico del género de la canción favorece un lenguaje descriptivo centrado en la relación música - palabra como principio constitutivo. Sin embargo, la naturaleza puramente instrumental del cuarteto de cuerda apoya la correspondencia temática entre los diferentes elementos musicales desarrollados en la obra y el contenido argumental de su título.

En este contexto, *Rispetti e Strambotti* adopta un enfoque neoclásico que evita cualquier reminiscencia romántica y prescinde de la alternancia clásica de cuatro movimientos. En su intento por recuperar la música italiana renacentista, Malipiero recurre a la *frottola* como fundamento estilístico y concreta un planteamiento centrado en la búsqueda del carácter popular como objetivo primario. A partir de esta idea, el compositor establece un conjunto de veinte pequeñas secciones escritas con una intención narrativa y destinadas a enfatizar el carácter popular de la canción profana. De hecho, cuando Malipiero habla sobre su primer cuarteto⁸ destaca una organización formal en estrofas, con la consecuente analogía poética, así como el desarrollo de un aspecto popular diferenciado, en cada una de ellas, y adaptado a las posibilidades tímbricas de la formación para cuarteto.

⁸ En la referencia que recoge Zanetti, el compositor se refiere a cada uno de los números como estrofas y comenta que cada una de ellas muestra un pensamiento musical distinto, relacionado con el carácter popular: «Le venti strofe che componono questo quartetto sono legate fra loro da un tema che ha quasi l'apparenza di un ritornello ma che soprattutto tradisce la gioia di chi ama ascoltare le vibrazioni delle corde vuote e si inebria della loro sonorità. Ogni strofa esprime a sua volta un pensiero musicale dall'aspetto popolare e che non si potrebbe realizzare se non con quattro strumenti a corda: due violini, una viola e un violoncello.» MALIPIERO, G. F., citado en ZANETTI, R. *La musica italiana nel novecento*, vol. 2. Milán: Bramante, 1985, págs. 702-709.

Esta finalidad narrativa, de tono popular, parte de la alternancia de las dos ideas temáticas referidas en el título de la obra: la que representa al *rispetto* y la del *strambotto*. Sobre ellas Malipiero desarrolla su estructura para cuarteto y establece una serie de recursos destinados a favorecer el estilo de la canción renacentista. De esta manera, la recurrencia al *rispetto* o al *strambotto*, como variantes del género de la *frottola* italiana desarrollados entre 1470 y 1530, transmite un matiz arcaico que se integra en el contexto compositivo del primer tercio del siglo XX.

La temática amorosa constituye la base argumental de estas formas poéticas antiguas, en ambas se detallan historias y reflexiones sobre el amor pero cada una de ellas ofrece un enfoque diferente: el *rispetto* narra un amor idílico y respetuoso próximo al carácter platónico, mientras que el *strambotto* recurre a la parodia y la burla en su texto poético.⁹ Esta dualidad conceptual se concreta en el desarrollo de un *ritornello* continuamente variado como alusión al tono paródico del *strambotto*, frente a una sucesión lineal de temas de carácter lírico y evocador como analogía a los perfiles característicos de la canción popular del *rispetto*. La alternancia de estos dos elementos aporta variedad al conjunto instrumental y sitúa el tono narrativo del compositor en una dimensión completamente musical, una obra para cuarteto de cuerda que prescinde de elementos textuales y vincula su lenguaje al género de la *frottola* renacentista.

El *strambotto*

En un primer apartado, las referencias al *strambotto* se centran en la utilización de una práctica contrapuntística típica del Renacimiento conocida con el nombre de parodia. En ella un perfil temático (Ej. 1) es sometido a un continuo proceso de variación temática con carácter recurrente a modo de estribillo. Las diferencias que presenta este tema, al que hemos llamado *ritornello* por

⁹ REESE, G. *La Música en el Renacimiento*, vol. 1. Trad. J. M. Martín Triana. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1995, pág. 204.

paralelismo con la forma antigua, son evidentes a lo largo de la obra, de hecho, Malipiero lo introduce en una textura de cuerdas al aire en fortísimo con la que refuerza el tono resonante, de naturaleza folklórica, de la armonía por quintas huecas. Este paralelismo armónico, unido al ritmo ternario y percusivo de su línea melódica, rememora un carácter de danza popular que es aprovechado tímbricamente por Malipiero al adaptarlo a la orquestación de cuerdas.

Rispetti e Strambotti, 1, c.1-4



Ejemplo 1

La quinta justa configura el motivo generador del *ritornello*, tomada como cuerda al aire en el original, y presenta dos disposiciones: la superposición, que llamaremos motivo x y la reiteración rítmica como motivo y (Ej. 2).

Rispetti e Strambotti, 1, c.1



Ejemplo 2

La combinación de ambos motivos establece el punto de partida de un complejo proceso de variación centrado en la aplicación de cuatro prácticas contrapuntísticas como analogía al carácter paródico del *strambotto*. Estos procesos de transformación temática comprenden la reiteración a modo de ostinato o pedal; la imitación con desfase temporal en forma de canon; la adición o supresión motivica en los casos de fragmentación, simplificación o ampliación y finalmente la variación armónica. El desarrollo de los mismos condiciona la estructura general del cuarteto (Tabla

1) y genera una recurrencia formal que reserva los procesos de ostinato y canon para los apartados extremos (números I y XX) frente al resto de recursos localizados en las partes centrales.¹⁰ La parodia sostiene un proceso de descomposición temático progresivo y su organización sugiere una forma de arco.

I. <i>Ritornello</i> (R) original + (R ostinato–R canon) // II. R pedal (5ª sol-re)	
(cc. 1-4)	(cc. 5-11) (cc. 20-22) (cc. 30-45)
III. <i>R fragmentado</i> (x) (+R original)	IV. <i>R simplificado</i> (x)
(cc. 50,54,62) (c. 82)	(cc. 85-103)
+ (R variación armónica–V. R ostinato)	
(IV, cc.104-106) (cc.107-117)	

VII-VIII. <i>R fragmentado</i> (y)	XI. <i>R simplificado</i> (x)
(cc. 182-184, 204-205, 231-232)	(cc. 281-283)
+ (XIII. R ostinato–XIV. R amplificado–XVI. R variación armónica)	
(cc. 319-339) (cc. 369-371) (cc. 433-435)	
XVII. R pedal (5ª mi-si)	XX. R original–canon
(cc. 461-470)	(cc. 504-513)

Tabla 1: Desarrollo de la parodia contrapuntística en el cuarteto

La quinta hueca, como motivo generador, constituye el punto de partida del primer estadio de variación temática. Sobre ella se disponen procesos de ostinato rítmico (Ej. 3) o pedal y se consigue mantener un paralelismo con el *ritornello* original que llegará a ser percusivo en las zonas de ostinato.

Rispetti e Strambotti, I, c.5-12

Example 3 shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It features a complex rhythmic pattern with various dynamics including *ff*, *p*, *pizz.*, *cresc.*, and *f*. The piece concludes with a section marked 'idem' and 'arco'.

Ejemplo 3

¹⁰ La numeración en romano se corresponde con las indicaciones numéricas realizadas por Malipiero en la partitura.

En una segunda práctica de la parodia, como herramienta de transformación del *ritornello*, la imitación canónica establece un grado de variación temática caracterizado por el desfase temporal de las distintas entradas del tema. Esta práctica (Ej. 4) rememora una textura imitativa en estrecho, muy presente en las formas renacentistas o barrocas, que mantiene el carácter del *ritornello* y favorece la analogía musical del cuarteto con las formas antiguas de la *frottola*. Malipiero recupera un recurso de origen motetístico y lo dispone en los números extremos del cuarteto (I: cc. 20-22; XX: cc. 504-513) como reminiscencia de los comienzos y finales canónicos tan característicos de la canción italiana antigua.

Rispetti e Strambotti, I, c. 20-22

Example 4 shows a musical score for four staves, two in treble clef and two in bass clef. It features a complex rhythmic pattern with various dynamics including *ff*. The piece concludes with a section marked 'idem'.

Ejemplo 4

Paralelamente, el nivel más elevado de descomposición temática está presente en los procesos de ampliación, simplificación y fragmentación. En ellos la parodia contrapuntística genera las versiones más transformadas de un *ritornello* que en ocasiones conserva sólo la superposición de quintas inicial del motivo x, como en el comienzo del apartado numérico IV (Ej. 5), prolonga su estructura con la repetición motivica (véase el comienzo del

número XIV, c. 369, con el motivo y amplificado) o fragmenta su perfil temático al incorporar nuevos elementos musicales a su estructura original (Ej. 6).

Rispetti e Strambotti, IV, c. 85-88

Ejemplo 5

En este último ejemplo (Ej. 6), situado en el comienzo del número VIII, Malipiero modifica el motivo x con un adorno escalístico que es continuado por el motivo y en su paralelismo de quintas característico. La parodia temática se establece como principio constructivo y su mayor grado de variación apoya el carácter diferenciado que Malipiero busca en cada uno de los números de su cuarteto.

Rispetti e Strambotti, VII, c. 204-205

Ejemplo 6

Finalmente, la variación armónica frena el proceso de parodia de las tres prácticas anteriores y recupera la estructura motívica del *ritornello* original. Presente en los apartados IV, V y XVI (Tabla 1), el tema reaparece sometido a las necesidades armónicas de la sección correspondiente. La transposición tonal constituye el principio de variación de este tipo de *ritornello* y su paralelismo con el modelo original lo mantiene en el nivel menos alejado de variación (Ejs. 7a/b). Su recurrencia estabiliza los procesos anteriores y restablece el carácter de estribillo de su forma inicial.

Rispetti e Strambotti, IV, c. 104-106

Rispetti e Strambotti, XIV, c. 364-365

Ejemplos 7a/b

El desarrollo de la parodia contrapuntística, como estilo asociado al *strambotto*, articula una estructura fragmentada caracterizada por las continuas repeticiones del *ritornello*. Organizada sobre una disposición ternaria (al aplicar niveles similares de parodia contrapuntística en los números extremos, frente a los centrales) potencia la intención narrativa de Malipiero y mantiene una recurrencia temática similar a la de los estribillos de la canción popular. La textura absolutamente instrumental del cuarteto adapta el carácter popular de esta forma musical renacentista y presenta la parodia y la burla amorosa de su poesía en un contexto renovado.

El rispetto

La materialización de una segunda idea musical basada en el carácter del *rispetto* mantiene el tono narrativo y popular de los procesos contrapuntísticos del apartado anterior. Sin embargo, la naturaleza poética del *rispetto*, con unos textos que ensalzan el amor platónico y respetuoso por la amada, sugiere a Malipiero un desarrollo de perfiles temáticos planteado en un tono cantábil y próximo al estilo de la canción popular. De esta manera, en contraste con el fundamento monotemático de la parodia del *ritornello*, la referencia al *rispetto* articula una variedad temática que se integra en la sucesión de secciones del cuarteto y reinterpreta el carácter contrapuntístico y ornamental de los temas de la *frottola* italiana del siglo XVI.

La simbología buscada con este planteamiento utiliza las melodías de la canción como referente popular y aplica sobre ellas distintos principios de ornamentación renacentista. Este recurso, frecuente en canciones destinadas a intérpretes de mayor virtuosismo, permite desarrollar perfiles temáticos que aprovechen las posibilidades de la cuerda y establece, de este modo, un principio de contraste entre temas cantábiles de ámbito estrecho y valores largos, frente a otros ágiles y virtuosísticos. El origen vocal de esta técnica¹¹ no impide su aplicación a la instrumentación para cuerda que, situada bajo una perspectiva neoclásica, ofrece un melodismo muy cuidado de origen vocal, una idea que condiciona el planteamiento fraseológico de este cuarteto y marca el estilo melódico de Malipiero en sus obras posteriores.¹²

El estudio de los seis perfiles temáticos representativos del *rispetto* (alternados y separados por la recurrencia del *ritornel-*

11 PRIZER, W. F. «Performance practices in the frottola: An introduction to the repertory of early 16th-century Italian solo secular song with suggestions for the use of instruments on the other lines». *Early Music*, III-3, julio de 1975, págs. 227-235.

12 La neomodernidad y la sucesión de segmentos musicales esencialmente líricos y diferenciados entre sí constituyen características básicas del estilo de Malipiero, características recogidas en MORGAN, R. P. *La música del siglo XX*, pág. 272.

lo) ofrece una base melódica popular sobre la que se aplica la ornamentación contrapuntística. En un primer estadio, más próximo al estilo vocal basado en giros cuidados y control de la disonancia, tenemos los temas E y F (Ejs. 8a/b). El primero de ellos se sitúa sobre un hexacordo de *sol* y prepara el carácter del gregoriano de final de sección (establecido en c. 203). Paralelamente el tema F responde a un perfil, presente en el número XII del cuarteto, en el que la linealidad vocal es sometida a un grado de cromatismo condicionado por el uso de la escala napolitana mayor.¹³ Ambos casos mantienen una proximidad con el carácter vocal de la *frottola*: su ritmo es pausado y la referencia lírica, típica de la canción profana, es más evidente.

Tema E, número VII, c. 166-175



Tema F, número XII, c. 310-318



Ejemplos 8a/b

Los cuatro temas restantes (A, B, C y D) ofrecen un grado mayor de transformación melódica figurativa. En el caso del tema A (Ej. 9), sus tres variaciones se disponen linealmente tras el *ritornello* inicial y presentan un proceso inverso de adorno contrapuntístico: A original se basa en una elaboración temática de carácter virtuosístico, mientras que las otras dos variaciones son sometidas progresivamente a un proceso de simplificación ornamental. La ornamentación en ellas es tratada bajo un enfoque decreciente y la agilidad de los perfiles iniciales cede ante un nuevo contexto temático más próximo a la tonada popular.

13 Escala descrita en PERSICHETTI, V. *Armonía del siglo XX*. Trad. A. Santos Santos. Madrid: Real Musical, 1985, págs. 41-42.

Tema A1, I, c.7-12

Tema A2, I, c.16-19

Tema A3, I, c.23-26

Ejemplo 9

Paralelamente, los perfiles B, C y D plantean una síntesis entre el melodismo popular de carácter virtuosístico de la cuerda, característico del comienzo del cuarteto con el tema A, y las reminiscencias a la naturaleza vocal de los temas centrales (E y F), más pausados. Los pasajes ágiles y ornamentados de B (Ej. 10a) se reducen en C (Ej. 10b), y el tema D (Ej. 10c) del número IV prepara el tono popular de los temas finales.

10a Tema B, II, c. 30-33

10b Tema C, III, c. 56-59

10c Tema D, IV, c. 87-92

Ejemplos 10a-c

La utilización de un conjunto de temas cantábiles, a modo de tonadas populares más o menos adornadas, aproxima el carácter del *rispetto* a la textura instrumental del cuarteto de cuerda. La

presencia de este material musical dinamiza la obra y contribuye a mantener la finalidad narrativa de Malipiero bajo un principio de unidad estética basado en las continuas referencias a los dos géneros de la canción renacentista. La aplicación de procesos contrapuntísticos como recurso musical temático, del que deriva la parodia del *strambotto* o la variedad ornamental de los temas del *rispetto*, completa la coherencia estética de esta obra y plantea un enfoque neoclásico que recurre a la herencia musical renacentista como referente primario. El carácter instrumental de la cuerda comparte una necesidad expresiva de naturaleza vocal y el género para cuarteto se reinterpreta.

La organización formal y el gregoriano

El apartado estructural de esta obra confirma la original perspectiva que Malipiero tiene sobre la composición para cuarteto de cuerda. Dividida en la sucesión de veinte números ya referida en el apartado anterior, el compositor plantea la dimensión formal de su cuarteto bajo una perspectiva lineal basada en estrofas (como referencia a cada uno de los números de sección) y en un principio narrativo popular. Este enfoque obedece a las dos formas de la *frottola*, escogidas como modelo estilístico, y vincula cada apartado numérico con una especie de escena distinta. De esta manera, el compositor desarrolla un lenguaje musical de tono popular y variación continua que proyecta una estructura formal alejada de la tradición del género para cuarteto.

El paralelismo estructural con la *frottola* italiana se concreta en una disposición similar de partes que en el caso de la forma renacentista comprende una estructura binaria integrada por tema A (cuatro versos) – tema B (dos versos) y *ritornello* (R) (cuatro versos) con un resultado final de veinte versos, y en el cuarteto se organiza con una sucesión de veinte pequeñas secciones agrupadas de forma ternaria en su mediana dimensión (Tabla 2).

Sección A	Sección B	Sección C
I (c. 1): ritornello (R) -a-R-a ₁	VIII (c. 204): R ₂ -ost	XIV (c. 369): R ₁ -ost
II (c. 30): b-R	IX (c. 234): b ₂ pizz.	XV (c. 405): e ₃
III (c. 50): R-c-R	X (c. 258): saltarello (pizzicato)	XVI (c. 433): R ₅ -pedal ost
IV (c. 85): R ₁ -d	XI (c. 281): R ₃ -b ₃	XVII-XVIII-XIX (c. 461): pedal ost.
V (c. 107): R	XII (c. 301): f (canción)	XX (c. 504): R ₅ -gregoriano (g)
VI (c. 123): ostinato	XIII (c. 319): ostinato-gregoriano	
VII (c. 148): ost.-e-R ₂ -e ₁ -gregoriano		

Tabla 2: Planteamiento formal de *Rispetti e Strambotti*

Este resultado formal ofrece una solución estructural diferenciada y responde a un nuevo elemento neoclásico: el empleo del canto gregoriano como recurso precomposicional. La utilización de este tipo de material constituye una práctica frecuente en el neoclasicismo musical de la primera mitad del siglo XX, hecho que se ve potenciado por el desarrollo de la estética del *Motu Proprio* de principio de siglo. En el caso de Malipiero, la utilización de tres pasajes corales en frigio en los finales de los números VII, XIII y XX mantiene una doble finalidad: incorporar elementos «antiguos» de corte medieval y perfilar un desarrollo estilístico para cuarteto de cuerda en el que convivan referentes estéticos variados bajo un planteamiento coherente y unitario.

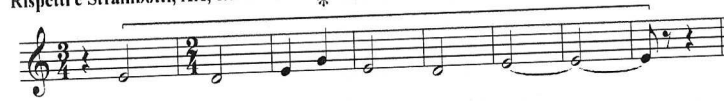
Consecuentemente, la presencia de estos pasajes de naturaleza gregoriana enriquece la estructura del cuarteto y la dirigen hacia un final de simbología cristiana. Las similitudes con la fórmula gregoriana de la señal de la cruz son evidentes: el perfil gregoriano utilizado por Malipiero reproduce el mismo giro melódico transportado a *mi* y modificado en el cuarto sonido. Acortado por el comienzo al suprimir la nota primera del gregoriano original (que no comienza en *finalis*) esta fórmula melódica se adapta a la polaridad de *mi* frigio como base modal de la sección y aporta un carácter religioso a la zona cadencial de las tres secciones principales del cuarteto (Ej. 11). La agrupación ternaria de las veinte divisiones numéricas apoya el carácter de la fórmula gregoriana trinitaria (en la señal de la cruz se nombran a la tres personas de

la Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo) y presenta un tono narrativo de origen medieval. El tono religioso del gregoriano emerge sobre un contexto de naturaleza rondó, y su contraste con lo popular enriquece la temática de la obra.

Signum Crucis, I. Ad Ritus Initalia (Cantus in Ordine Missae Occurrentes)
Graduale Triplex, Solesmes 1979, pág.798



Rispetti e Strambotti, XX, c.515-522 * †



Ejemplo 11

El principio de variedad temática, que articula el uso simultáneo de elementos tan dispares como gregoriano y melodismo popular, potencia un objetivo de naturaleza estructural: dirigir la linealidad de la pequeña dimensión hacia una agrupación ternaria condicionada por la fórmula gregoriana final. La integración y el desarrollo complementario de este proceso consolida una forma en la que la variación, lo popular, lo antiguo y lo religioso se disponen bajo un planteamiento unificado y favorecen el carácter narrativo buscado por el compositor. La diversidad temática apoya esta finalidad y la estética neoclásica del cuarteto ofrece una nueva necesidad expresiva.

El color armónico

El estudio de la dimensión armónica en *Rispetti e Strambotti* permite apreciar el continuo esfuerzo que realiza Malipiero por integrar elementos de la música antigua dentro del contexto del cuarteto de cuerda. Esta práctica compositiva, resultado de una estética neoclásica que revaloriza el carácter arcaico de material musical preexistente, muestra un grado de contraste armónico

de finalidad colorista y estructural. De esta manera, la variedad temática y la división formal del cuarteto discurre sobre tres niveles armónicos diferenciados: un fundamento o base de naturaleza modal, giros tensionales condicionados por la forma y elementos de color que aportan tensión pero que no tienen la importancia estructural del nivel medio.

En un primer apartado, la armonía modal constituye un elemento base del cuarteto sobre el que se desarrollan temas de reminiscencias renacentistas, fórmulas gregorianas o escalas artificiales. Esta modalidad se establece como principio de unidad temática y crea una base armónica en la que giros de carácter arcaico conviven con elementos neomodales más cromáticos. En este contexto, la organización tensional se apoya en las regiones de *sol* y *do*, como polaridades primarias, frente a una sucesión de regiones secundarias que contemplan tanto la relación de quinta o tercera, como la de segunda o cuarta tritono. La modulación refuerza la estructura y la recurrencia al modo frigio de los finales de sección de los números VII, XIII y XX mantiene la división tripartita de la obra. Malipiero adopta un planteamiento unitario de la tonalidad, los distintos niveles de complejidad armónica son tratados bajo una perspectiva modal y el carácter cohesivo de la armonía queda afianzado (Tabla 3).

Sección A (cc. 1-203)

I	II	III	IV	V	VI	VII
G pentatónico-C pentatónico	G lidio-G	Db mixolidio-G/F#	C-V0/9 de D	V7 de F	Fm	C/Cm-F# frigio

Sección B (cc. 204-368)

VIII	IX	X	XI	XII	XIII
C-Db lidio	Eb frigio	F#-Eb	G pentatónico-Am/ B mixolidio	Bm/ V/I de C#	G-G# frigio

Sección C (cc. 369-522)

XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
G-Gm pentatónico-Am-A	F frigio-Fm	C pentatónico-V de C#/V de B	C/B-Bm/C	G# frigio-A	D	G pentatónico-C-E frigio

Tabla 3: Planteamiento armónico

La necesidad de crear una serie de giros tensionales condicionados por la forma ofrece un segundo estadio armónico en el que Malipiero recurre al pentatonismo, las fórmulas gregorianas y los círculos armónicos de quintas como elementos vinculados a la estructura. El pentatonismo constituye un principio recurrente en este cuarteto, su presencia es frecuente en las tres secciones y responde a una necesidad estética planteada por el tema del *ritornello* inicial. La superposición de intervalos huecos, basados en consonancias perfectas, que encontramos en este perfil obliga a una solución armónica de naturaleza pentatónica que Malipiero sintetiza a nivel escalístico y proyecta sobre la polaridad de *sol*. El pentatonismo es vinculado al desarrollo temático del *ritornello* (véase Ej. 1) y la armonía apoya un elemento de carácter estructural. La polaridad de *sol* pentatónico articula el comienzo de las secciones A y C (números I y XIV) así como la zona central de la sección B (número XI) y el final de la obra (comienzo del número XX). Paralelamente, el comienzo de la sección central (número VIII) establece una región de *do* mayor, que refuerza el intervalo de quinta con *sol* pentatónico, y afianza este intervalo en la zona central y final de la sección A y C (números IV y VII, XVI y XVII y XX), así como en la zona media de la sección C (número XVI). La armonía pentatónica, tan frecuente en la primera polifonía, establece una recurrencia de polaridades armónicas condicionadas por la forma y recupera un rasgo arcaizante de naturaleza neoclásica.

De manera similar al uso de un recurso pentatónico, los perfiles gregorianos constituyen otro elemento tensional destinado a mantener la mediana dimensión formal basada en una estructura tripartita. Planteados sobre una escala modal frigía, la fórmula gregoriana de la señal de la cruz modifica el patrón original del modo cuarto (que acaba en *finalis mi* pero comienza en *la*) y lo somete a las trasposiciones de *fa#*, *sol#* y *mi* (Ej. 12) como polaridades finales de sección (números VII, XIII y XX). La estabilidad armónica del gregoriano original es alterada por una armonía basada en la relación de tritono entre los números

VII-VIII (*fa# frigio-do*), los procesos de transformación cromática de los números XIII-XIV (*sol# frigio-sol pentatónico*) y el giro mediántico final (*do-mi frigio*) del número XX. La modalidad frigia apoya un condicionante formal pero es sometida a un grado de cromatización armónica que debilita su naturaleza religiosa. La búsqueda de nuevas soluciones tensionales condiciona este tipo de modalidad y el gregoriano adquiere un carácter renovado.

Fa # Frigio, VII, c.192-199



Sol # Frigio, XIII, c.357-364

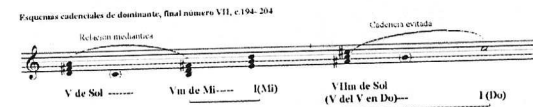


Mi Frigio, XX, c.515-522



Ejemplo 12

En un tercer tipo de aplicación armónica, determinada por la estructura, la tensión de dominante dirige las cadencias hacia un final cerrado y estable. Bajo una modalidad establecida como principio armónico y frecuentemente cromatizada, la función de dominante dirigida hacia la tónica muestra una solución paradójicamente tonal basada en la serie de quintas. La utilización de este recurso refuerza el carácter conclusivo del cuarteto, las progresiones caracterizan el final del número VII (Ej. 13) hacia el VIII (final de sección A hacia sección B) y el apartado final comprendido entre los números XVIII-XX. Frente a estos ejemplos, la cadencia de la sección segunda presenta un tratamiento más libre de los giros de quinta con transformación cromática final para pasar de *sol# frigio* a *sol* menor pentatónico (final XIII - comienzo del XIV). La armonía de dominante ofrece una intención cadencial en la obra y Malipiero la presenta como elemento conclusivo.



Ejemplo 13

Frente al estadio armónico anterior, el desarrollo de mecanismos de color armónico constituye el apartado final de este estudio. En él encontramos una serie de recursos tensionales que aportan inestabilidad al complejo modal pero que no apoyan polaridades de nivel estructural, su finalidad es personalizar las distintas regiones y aportar un grado de contraste e inestabilidad de naturaleza armónica. El conjunto de estos procedimientos contempla la utilización de dos tipos de escalas no tradicionales tales como la hexacordal y la napolitana mayor, así como pedales prolongadas y alteraciones cromáticas sin finalidad modulante.

La utilización de este tipo de escalas ofrece una perspectiva significativa sobre la aplicación de nuevos recursos formativos en el planteamiento armónico de algunas regiones. En el caso de la escala hexacordal su presencia en el número VII del cuarteto aparece condicionada por el planteamiento modal del canto gregoriano (Ej. 14). Malipiero recupera una estructura típica de la música antigua (primera polifonía y renacimiento) y la aplica a la fórmula gregoriana. La diversidad estilística es sometida a un planteamiento armónico que respeta la naturaleza de cada perfil temático o sección formal y ofrece una función cohesiva en el tratamiento del cuarteto.

Hexacordo de Sol (violín I) sobre V9 menor (viola-chello), VII, c.166-182

Violín I: *mp* ... *f*
 Viola-Cello: *f*
 Bajo: *mp* ... *mf*

Ejemplo 14

Paralelamente, el carácter popular del tema del apartado numérico XIII plantea una fuerte similitud con la armonía derivada de las escalas artificiales. Concretamente, este perfil melódico se desarrolla sobre la estructura de una escala napolitana mayor que aparece en su tercera rotación retrogradada y transportada a *dob* (Ejs. 15a/b). Construida con una mutación en su segundo sonido (semitono-tono, en vez de la relación tono-semitono original) muestra la adecuación armónica de una escala de origen popular a las características cromáticas de la composición de principios de siglo XX. El tono popular es utilizado como recurso temático con unas implicaciones armónicas concretas y el carácter del *ritornello* original se refuerza.

Acompañamiento derivado de la escala napolitana mayor, XIII, c.340-352

Violín I: *f* ... *p*
 Viola-Cello: *f* ... *p* (ostinato hasta c.352)
 Bajo: *mp*

Ejemplo 15a

Tercera rotación napolitana mayor, retrogradada

T st st T T T T

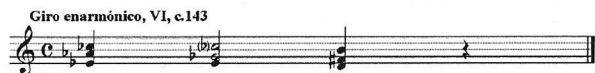
Transposición Dob, XIII c.340-352 (no aparece lab en acompañamiento, el violín I llega a él cromáticamente en el c.348)

st T st T T T T

Alteración interválica respecto al original (T-st)

Ejemplo 15b

Finalmente, la utilización de diseños de ostinato y pedales frecuentes, así como el uso de una armonía cromatizada con implicaciones disonantes localizadas crean una complejidad armónica necesaria para mantener un ritmo armónico variado y contrastante. Los ejemplos de estatismo son numerosos, de hecho Malipiero utiliza la recurrencia motívica tanto en diseños de pedal articulado como en zonas mantenidas. Ambos elementos consiguen crear una polaridad de naturaleza pantonal en la que los parámetros rítmicos y melódicos crean puntos de apoyo carentes de enlaces armónicos. La armonía en estas zonas se encuentra suspendida, la continua repetición paraliza el desarrollo modal y la presencia de un movimiento cromático complementario desencadena una divergencia armónica de carácter expresivo. En contraposición a los diseños estáticos, la armonía alterada sitúa el lenguaje de Malipiero dentro de las características típicas del siglo XX, con ejemplos de cromatizaciones enarmónicas (Ej. 16), estructuras poliarmónicas (Ej. 14) y zonas politonales-polimodales (número XI, cc. 285-300). La armonía alterada se presenta como elemento dinamizador de regiones estáticas y colorea el desarrollo tensional de la obra sin debilitar el carácter neoclásico del cuarteto.



Ejemplo 16

La dimensión armónica de *Rispetti e Strambotti* ofrece una variedad tensional paralela al desarrollo temático de su forma. La utilización de elementos tan diversos genera una multiplicidad de soluciones que contemplan tanto ejemplos de modalismo hexacordal, típicos de la música antigua, como superposiciones de intervalos cromáticos en zonas poliarmónicas. En este contexto, la armonía dirige los distintos grados de tensión y somete el arcaísmo de Malipiero a la necesidad expresiva y colorista de la composición para cuarteto de cuerda. El recuerdo de la *frottola* se mantiene como elemento de inspiración pero las necesidades texturales de la cuerda lo transforman bajo una perspectiva neoclásica modal muy presente en las primeras décadas del siglo XX.

Conclusiones

El estudio de *Rispetti e Strambotti* nos acerca a una estética musical neoclásica centrada en una obra para cuarteto de cuerda. En ella Malipiero recrea un lenguaje que utiliza elementos de la música antigua como referentes estilísticos y los somete a las necesidades instrumentales de la formación para cuerda. Los apartados de este artículo han desarrollado una visión analítica de las distintas dimensiones estructurales del cuarteto y han aportado datos que muestran el nivel de pervivencia del género dentro del contexto estético en el que se desarrolla la obra.

Desde un punto de vista formal, *Rispetti e Strambotti* rompe con la estructura tradicional de cuatro movimientos y mantiene el planteamiento de la *frottola* renacentista basada en veinte pequeñas secciones dispuestas linealmente. Sin embargo, mientras que la *frottola* presenta una mediana dimensión binaria este

cuarteto recurre a la agrupación ternaria como base organizativa de la sucesión de estrofas. Las posibles influencias estructurales del período romántico tardío y de los primeros años del siglo XX, en el que las formas ternarias con reexposiciones cíclicas son tan frecuentes, podrían condicionar el planteamiento de un compositor que se ha formado bajo esta estética. Lo cierto es que Malipiero consigue justificar la presencia de dos formas renacentistas como título de su cuarteto y, de esta manera, establecer una alternativa estructural a planteamientos más tradicionales del género.

Por otro lado, el carácter narrativo de la obra constituye un apartado significativo dentro de las valoraciones finales de este estudio. Planteado por Malipiero como una premisa obligada en el desarrollo de su cuarteto, ofrece la complejidad de plasmar la finalidad descriptiva de la canción renacentista sobre una realización completamente instrumental. La ausencia de cualquier tipo de referencia textual dirige el planteamiento de su cuarteto hacia una revitalización del folklore y de la tonada antigua popular como principios constructivos. La continua recurrencia a temas que mantienen perfiles de influencia renacentista, así como el proceso de variación del *ritornello* configura un conjunto musical de gran valor descriptivo. La división estructural en pequeñas secciones favorece esta característica y la forma establece una continua alternancia entre pasajes resonantes y temas melódicos de distinto grado de lirismo. La cuerda mantiene un desarrollo temático diferenciado y el género se consolida bajo una perspectiva justificada por la estética neoclásica de los años veinte.

El neoclasicismo constituye pues un principio argumental en esta obra. La linealidad de su estructura, compuesta por una sucesión de apartados numéricos, y la pervivencia de elementos propios del folklore y de la canción renacentista no debilitan la naturaleza del cuarteto sino que la enriquecen con un conjunto de recursos musicales amplio y variado. La consideración de un género tradicional bajo una perspectiva neoclásica permite revisar los principios constitutivos de la formación para cuerda y adaptar-

los a una necesidad expresiva renovada que tiene como finalidad crear una manifestación artística de corte nacional. Nacionalismo que, además de condicionar la actividad creativa de Malipiero, fomenta un desarrollo estético enfocado hacia la recuperación de la herencia musical de su país y la posterior utilización de los recursos antiguos y folklóricos como elementos precomposicionales. *Rispetti e Strambotti* responde a este condicionante y representa el primer cuarteto de cuerda basado en fuentes musicales renacentistas italianas. Una obra que muestra la inquietud de su compositor por encontrar la identidad musical de su país y aplicarla a la creación musical. La coherencia en el planteamiento de su cuarteto, la interrelación melódica de las partes y el desarrollo de una base armónica modal como forma de unificar los diversos puntos de tensión cromática de la obra confirman la adecuación de la misma a los principios constitutivos del género.

Finalmente, la originalidad de su estructura y de sus referencias temáticas no debe confundir a la hora de enmarcar esta obra dentro de la tradición del género. *Rispetti e Strambotti* muestra un ejemplo de la composición neoclásica para cuarteto de cuerda del primer tercio del siglo XX. Una obra representativa de esta formación que, como todo elemento condicionado por la historia y por la necesidad de buscar una identidad nacional, es sometida a diversos procesos de transformación estética. Sin embargo, su organización formal estable, su textura apropiada a la cuerda y las posibilidades tímbricas del conjunto son enfatizadas por Malipiero con una realización que combina el lirismo propio de la canción con las posibilidades tímbricas de la cuerda. El resultado aporta una realización colorista y original, un cuarteto en el que las reminiscencias renacentistas y populares se reinterpretan y la identidad musical de un país emerge bajo una estética renovada.

* * *

El estudio de *Rispetti e Strambotti* (1920), la primera obra de Gian Francesco Malipiero (1882–1973) en el género del cuarteto de cuerda, nos acerca a una estética neoclásica en la que el compositor pretende revalorizar elementos populares de la música antigua italiana, concretamente del período renacentista. De esta manera, la recurrencia al *rispetto* o al *strambotto* como variantes del género de la *frottola* italiana (desarrollados entre 1470 y 1530) transmite un matiz arcaico que, sin embargo, se integra perfectamente en el contexto compositivo del primer tercio del siglo XX. La temática amorosa constituye la base argumental de ambas formas poéticas, pero mientras que el *rispetto* narra un amor idílico y respetuoso, traducido por el compositor como contrapunto y ornamentación, el *strambotto* recurre a la burla en su texto poético, reflejado musicalmente a través de la práctica renacentista de la parodia. El estudio de su dimensión armónica permite apreciar el continuo esfuerzo que realiza Malipiero por integrar todos estos elementos y recursos en la formación del cuarteto de cuerda.

The study of *Rispetti e Strambotti* (1920), the first work by Gian Francesco Malipiero (1882-1973) in the genre of the string quartet, brings us closer to a neoclassical aesthetic in which the composer wants to rise in value folk elements of early Italian music, specifically from Renaissance. In this way, the use of *rispetto* or *strambotto* as versions of the genre of Italian *frottola* (both developed between 1470 and 1530) gives an archaic tint that, however, finds itself perfectly integrated in the context of the first third of the 20th century. The theme of love constitutes the basic line of argument in both poetic forms, but, while the *rispetto* tells about an idyllic and respectful love, translated by the composer into counterpoint and ornamentation, the *strambotto* turns to the taunt in its poetic text, musically portrayed by the Renaissance practice of the parody. The study of its harmonic dimension allows us to appreciate the constant effort realised by

Malipiero in order to integrate all these elements and resources within the string quartet formation.

L'étude de *Rispetti e Strambotti* (1920), la première œuvre de Gian Francesco Malipiero (1882-1973) dans le genre du quatuor à cordes, nous rapproche d'une esthétique néoclassique dans laquelle le compositeur prétend revaloriser un folklore musical préexistant au travers d'éléments et procédures propres de la Renaissance. De cette façon, la récurrence au *rispetto* ou au *strambotto* comme variantes du genre de la *frottola* italienne (développés entre 1470 et 1530), transmet une nuance archaïque qui, cependant, s'intègre parfaitement dans le contexte de composition du premier tiers du XX^e siècle. La thématique amoureuse constitue la base d'argumentation des deux formes poétiques, mais tandis que le *rispetto* raconte un amour idyllique et respectueux, traduit par le compositeur en contrepoint et ornementation, le *strambotto* utilise la moquerie dans son texte poétique, reflétée musicalement au travers de la pratique de l'époque de la Renaissance de la parodie. L'étude de la dimension harmonique permet d'apprécier l'effort continu que Malipiero réalise pour intégrer tous ces éléments et ressources de la musique ancienne dans la formation du quatuor à cordes.