

El Preclasicismo musical español a través de un concierto para clave y orquesta (1767) de Manuel Narro

Preclassical Spanish music as seen in a concerto for harpsichord and orchestra (1767) by Manuel Narro

Gembero Ustárroz, María *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 133-149]

RESUMEN

Este trabajo estudia una obra hasta ahora inédita del compositor valenciano Manuel Narro (1729-1776), cuyo original manuscrito se conserva en el Archivo Musical de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra). Pretende ser una aportación al conocimiento del género concertístico en la España del siglo XVIII, un campo insuficientemente investigado en la actualidad. La composición analizada consta de tres movimientos que adoptan soluciones estructurales frecuentes en su época, con influencias de las formas de sonata. Los principales rasgos estilísticos del Concierto (diseño melódico, armonía, recursos rítmicos y expresivos, tratamiento instrumental) son típicamente preclásicos, dentro de la estética galante.

Palabras clave: Narro, Manuel; Compositores; Músicos; Historia de la Música; Música orquestal; Conciertos; Composición Musical; España; S. 18.

ABSTRACT

In the present paper the author deals with a hitherto unpublished work by the Valencia composer Manuel Narro (1729-1776), the original manuscript of which is kept in the Musical Archive of the Royal Collegiate of Roncesvalles (Navarra). It is an attempt to contribute to our knowledge of the genre of the eighteenth century concerto in Spain, a field which has not had due attention as yet. The work we analyze has three movements, built round structures frequently used at that time, with influences of the sonata forms. The main stylistic features of the concerto (melodic design, harmony, rhythmic and expressive techniques and the treatment of the instruments) are typically pre-classical, and of the «galant» world.

Key words: Narro, Manuel; Composers; Musicians; History of music; Orchestral music; Concerti; Musical composition; Spain; 18th century.

Introducción

En los últimos años se han intensificado las investigaciones sobre la música española del siglo XVIII. Determinados géneros, no obstante, son todavía insuficientemente conocidos. Éste es el

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. 18071 Granada.

caso de los conciertos para solista y orquesta, sobre los que tenemos escasa información y cuya música nos es hasta ahora prácticamente ignorada. De esta norma general podrían exceptuarse algunos ejemplos más difundidos (como los conciertos de Luigi Boccherini, los del padre Antonio Soler para dos instrumentos de tecla o algunos de los compuestos para órgano y orquesta en la Catedral de Málaga)¹.

El presente trabajo pretende ofrecer algunas reflexiones sobre un concierto para clave y orquesta fechado en 1767 y compuesto por el valenciano Manuel Narro. Las características de esta colaboración no permiten ofrecer la partitura completa de la obra, que está previsto sea editada en un futuro próximo. Nuestro estudio analizará los rasgos esenciales del concierto, ilustrándolos con algunos ejemplos musicales; y tratará de situar la obra en el contexto de la música instrumental española y europea del momento.

A) El autor

Manuel Narro Campos nació en Valencia en 1729 y se formó como infante de coro en la iglesia del Corpus Christi (o Patriarca) de la misma ciudad, en cuya capilla ingresó con nueve años, en enero de 1738. Ya a los dieciocho años tocaba el órgano en las ausencias y enfermedades del organista Francisco Vicente, de quien debió de ser (según J. Piedra) su alumno más aventajado. Cuando en 1749 falleció Francisco Vicente, Narro, que a la sazón tenía veinte años, fue nombrado organista interino del Patriarca. En diciembre de 1752 Narro pasó como organista a la colegial de Játiva (Valencia), donde probablemente se ordenó sacerdote. En 1757 opositó sin éxito al magisterio de capilla de la Catedral de Valencia (que en esa ocasión ganó Pascual Fuentes). Cuatro años después, en 1761, obtuvo (frente a otros once pretendientes) el puesto de organista de la Catedral de Valencia, en el que por causas desconocidas permaneció sólo unos meses; el Cabildo valenciano declaró vacante la plaza en diciembre del mismo 1761.

Es muy posible que Narro volviera a Játiva. En 1766 era presbítero organista en la colegial de dicha localidad (también denominada entonces San Felipe); y durante el mismo año 1766 editó en Valencia su *Adición al Compendio del Arte de Canto Llano de fray Pedro de Villasagra*. Narro se interesó por el magisterio de capilla vacante en la Catedral de Málaga en 1768 (tras la muerte el año anterior de Juan Francés de Iribarren). Seguía siendo entonces organista de la colegial de Játiva². También en 1768 opositó Narro a la plaza de cuarto organista de la Capilla Real de Madrid, vacante tras el fallecimiento de José de Nebra y la consiguiente reestructuración de los organistas de dicha institución; aunque el papel de Narro en las pruebas le hizo merecedor de la plaza en tan importante capilla, la vacante fue finalmente adjudicada a José Lidón³.

Según Ruiz de Lihory, el último destino profesional de Narro estuvo en las Descalzas Reales de Madrid, en cuya capilla permaneció como organista hasta 1771. Posteriormente, a causa de una afección estomacal, el músico regresó a Valencia, donde murió en 1776⁴.

Actualmente se conservan obras de Narro en diferentes archivos nacionales. Su producción religioso-vocal se encuentra dispersa al menos en el colegio del Corpus Christi (o Patriarca)

de Valencia (33 obras), Catedral de Valencia (4 obras), Catedral de Orihuela, Alicante (1 obra), Catedral de Salamanca (1 obra) y colegiata de Roncesvalles, Navarra (varias obras)⁵. Es de señalar que la mayoría de estas composiciones tienen texto en latín, y muchas de ellas responden a una plantilla policoral.

Por lo que se refiere a la producción instrumental del autor, José Climent dio noticia de que se conservan varias obras para tecla de Manuel Narro. A ellas habría que añadir una *Salmodia de versos por los ocho tonos* existente en la Catedral de Mondoñedo (Lugo); y el concierto que vamos a estudiar, conservado en Roncesvalles (Navarra), que no aparece en los catálogos musicales españoles publicados hasta el momento, aunque no hay que descartar que puedan encontrarse en el futuro otros ejemplares del mismo⁶.

La dispersión geográfica de la música de Narro muestra que logró una considerable difusión en su época. Algunas de sus obras, por otra parte, se conservan en copias del siglo XIX, lo que indica que fueron interpretadas durante un extenso período de tiempo.

B) El concierto para tecla y orquesta en la etapa preclásica

Desde los años 30 del siglo XVIII comenzó a ser perceptible la crisis de la estética barroca que, paulatinamente y sin cambios bruscos, dio paso al estilo que en conjunto denominaré preclásico, y en el que pueden englobarse términos como Rococó, Galante y *Empfindsamer Stil*. El nuevo estilo convivió con frecuencia con rasgos y obras tardo-barrocas, antes de dar paso al Clasicismo propiamente dicho, cuyo inicio suele situarse hacia 1775-80.

Buena parte de las transformaciones estilísticas del *Siglo de las Luces* se gestaron en la música instrumental. El concierto para solista y orquesta, como otras estructuras musicales preexistentes, evolucionó desde la concepción barroca hasta la plenamente clásica. Diversos autores han puesto de manifiesto el fuerte parentesco entre el concierto y el aria, dada la oposición que se da en ambas estructuras entre el solista (cada vez más virtuosístico) y el *tutti*. Lo esencial en el concierto es, precisamente, la oposición entre el individuo y la masa. Este rasgo ocasionó algunas dificultades en la adaptación de las formas de sonata (que invadieron prácticamente toda la producción musical de la segunda mitad del XVIII) al diálogo *tutti*-solo del concierto⁷.

En la mayoría de los casos los conciertos preclásicos constaban de tres movimientos (rápido-lento-rápido). Sólo el segundo estaba a veces en una tonalidad diferente a la principal. El primer movimiento del concierto fue creciendo en longitud y complejidad, convirtiéndose en la parte más densa de toda la obra desde el punto de vista estructural (proceso paralelo al registrado en la sonata y sinfonía contemporáneas). Desde mitades del XVIII dicho primer movimiento de los conciertos tendió a esquematizarse en siete secciones (cuatro *tutti* y tres solos) a las que se adaptó en muchos casos la forma *allegro de sonata* o *forma sonata del primer movimiento*. Esta misma estructura puede aparecer también en los movimientos 2.º y 3.º del concierto, aunque el segundo era muchas veces un *lied* binario o ternario o un tema con variaciones; y el último respondía con frecuencia al esquema *rondó*, estructura muy adecuada para el diálogo *tutti*-solo. En cualquier caso, los esquemas formales de la época no eran rígidos, y había múltiples posibilidades de aplicar las formas de sonata al concierto que no han de considerarse heterodoxas.

Muchos de los conciertos preclásicos fueron destinados a un solista de tecla, algo que resulta novedoso en comparación con la práctica barroca. Ese solista podía ser tanto el clave (cada vez menos apto para la estética preclásica y clásica, pero utilizado ampliamente todavía en ambos estilos); como el fortepiano (instrumento emergente y en el que cada vez pensaban más los compositores, incluso tácitamente). Fuera clave, fortepiano (o incluso clavicordio u órgano) el solista, la música que se escribía para tecla en el Preclasicismo incorporó los principales rasgos distintivos del momento, como son el fraseo regular y segmentado, de carácter repetitivo y con frecuencia muy ornamentado; el ritmo armónico más lento (en comparación con la época barroca); y la casi total desaparición de la textura contrapuntística. Estos mismos rasgos se aplicaron a la orquesta que acompañaba al solista, junto con buena parte de los hallazgos dinámicos y expresivos que hizo famosos la llamada Escuela de Mannheim.

C) El concierto para clave y orquesta (1767) de Manuel Narro

La obra, manuscrita, se conserva en el Archivo Musical de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra), sobre papeles utilizados en sentido apaisado ⁸. En el papel que hace de portada se lee literalmente «*Concierto de Clave, con violines, / viola y violón obligados / de Don Manuel Narro / Año 1767*». La composición está en formato de partitura general y consta de tres movimientos. Por el momento no he podido localizar datos concretos que expliquen la posible relación de Narro con la Capilla de Música de Roncesvalles, donde se conservan también varias obras religioso-vocales suyas, como ya se ha mencionado antes. Es posible que el compositor hubiera enviado dichas piezas en pretensión de alguna plaza vacante, o bien que las obras hubieran llegado a la Colegiata navarra a través de otros músicos de la misma relacionados con Narro.

Además de la partitura general (para clave y cuerda), se conserva una *particella* para trompas incompleta, en la que únicamente aparecen los 60 primeros compases del primer movimiento del concierto, correspondientes al primer *tutti* orquestal del mismo. La parte escrita en la *particella* para trompas ocupa aproximadamente la mitad del papel, quedando el resto en blanco. Esto puede indicar que las trompas fueron un añadido posterior a la versión inicial del concierto, y que tal vez su parte no llegó a completarse. Aunque no se especifica en la *particella* original, por la clave y tesitura se trataría de trompas en *Do*.

1. Estructura general de la obra

a) Primer movimiento

Se extiende a lo largo de 306 compases, con la indicación *Allegro. Presto*. Está escrito en 6/8 y tonalidad de Sol Mayor. La estructura de este movimiento encaja en líneas generales con la señalada por Rosen como típica del concierto a partir de mediados del XVIII y que puede considerarse una variante de la forma *allegro de sonata*. En esquema el movimiento consta de las siguientes secciones:

1. Exposición (cc. 1-161). Comprende a su vez:

— *Primer tutti o ritornello orquestal* (cc. 1-61), a cargo exclusivamente de la orquesta. Empieza y termina en la tonalidad principal (Sol Mayor). Más que de un único tema propiamente dicho, o de dos temas contrastantes, cabe hablar en esta sección de varias ideas y motivos temáticos. Los más relevantes son el tema inicial, cuya melodía expone el violín 1.º, que comienza con una frase de 8 compases subdivisible en dos mitades de 4 (ej. 1); el motivo de los violines en los cc. 23-29, que reaparece posteriormente, sobre todo desde el punto de vista rítmico (ej. 2); el material de los cc. 39-40 (ej. 3), que lleva inicialmente a Do Mayor y se repite después en diversas tonalidades, tanto en la cuerda como en el clave; y el tema del violín 1.º en los cc. 51-59 (ej. 4).

Hay algunas insinuaciones a la tonalidad de la dominante, con el *do* sostenido a partir del c. 23, pero o bien no llegan a ser auténticas modulaciones (ej. 2), o se trata de pasos fugaces por Re Mayor (cc. 30-33, con material temático que no vuelve a escucharse posteriormente, y que podría considerarse un esbozo de segundo tema en la dominante). Se cumple pues la norma habitual en la época de que el primer *tutti* orquestal termine en la tónica. El paso por la dominante podía no realizarse o, en caso de producirse, iba indefectiblemente seguido por el retorno a la tónica, en la que había de comenzar el primer solo.

— *Primer solo* (cc. 62-145), con participación de la orquesta en varios momentos. Empieza en la tonalidad principal y termina en la dominante (Re Mayor). El solista inicia su intervención con un motivo descendente (ej. 16) que rítmicamente deriva del que realizan los violines en el ej. 2. El material más característico que expone el clave en esta sección es nuevo, y conforma una frase modulante de 8 compases que se dividen en dos períodos de 4 y éstos, a su vez, en dos subperíodos de 2 cc. cada uno (cc. 74-81, ej. 5). Dicha frase se repite íntegramente una segunda vez, en ambos casos sin intervención de la orquesta, lo que indudablemente serviría para que el solista realizara variaciones y adornos. Reaparece el material del ej. 3, transportado, en la orquesta (cc. 90-94) y más adelante en el clave (cc. 119 y ss.). Aparece además material temático nuevo, sobre todo en el teclado, pero también en la cuerda (una parte del mismo puede verse en el ej. 17, que desemboca en La Mayor y se vuelve a escuchar en el segundo solo transportado a Re Mayor).

— Comienzo del *segundo tutti*, a cargo exclusivamente de la orquesta (cc. 145-161). El segundo *tutti* en conjunto (cc. 108-187) empieza y termina en la tonalidad de la dominante (Re Mayor), y cumple al mismo tiempo el papel de final de la Exposición y comienzo del Desarrollo. El carácter de final de la Exposición queda claramente subrayado por un tema conclusivo en Re Mayor que exponen los violines (ej. 6), que al final del primer movimiento se vuelve a escuchar en la tonalidad principal (Sol Mayor). Por otra parte, el afán de la época por evidenciar con claridad la estructura de las obras lleva al compositor a separar el final de la Exposición del comienzo del Desarrollo mediante un silencio general de negra con puntillo (c. 161).

2. Desarrollo (cc. 162-230). Comprende a su vez:

— *Final del segundo tutti*, a cargo exclusivamente de la orquesta (cc. 162-187). Comienza y termina en acordes de Re Mayor, pero en realidad pueden considerarse como V de *Sol*, ya que el *do* es natural en ambos pasajes. Aparece material temático nuevo, que a veces presta mayor protagonismo al violín 2.º que a las restantes partes de la cuerda (ej. 7, cc. 162 y ss.).

— *Segundo solo* (cc. 187-230), con intervenciones de la orquesta. Comienza en *Re* (como dominante de Sol Mayor) y termina en Re Mayor. Aunque todavía aparece material nuevo, se reutiliza también parte del material expuesto en el primer solo, como ocurre con el contenido en el ej. 5, que se escucha tanto en el clave como en una breve intervención de la cuerda (cc. 202-216, ejs. 8a y 8b). En los cc. 217-220 el clave utiliza un motivo ya escuchado anteriormente, pero ahora en un breve paso por la tonalidad del VI grado menor, es decir, Mi menor (ej. 9). El paso por el VI menor era casi obligado al final del segundo solo en los conciertos de la época, antes de desembocar en la tonalidad principal, en la que estaban las secciones restantes. Sin embargo, con frecuencia no había cadencia clara en dicha tonalidad del VI menor, lo que se cumple en nuestro caso. En los cc. 221 y ss. reaparece el material del ej. 17, pero ahora en Re Mayor, tono en el que termina la sección.

3. Reexposición o recapitulación (cc. 231-306). Comprende a su vez:

— *Tercer tutti y tercer solo* (cc. 231-290). Pasaje que empieza y termina en Sol Mayor. Resulta difícil establecer dónde termina el *tutti* y dónde comienza el solo propiamente dicho, ya que en estas dos secciones, como era frecuente en la época, son constantes el diálogo y las interrupciones mutuas entre solista y orquesta. Al inicio de este bloque musical se reexpone el tema cuyo inicio se recoge en el ej. 1, íntegro y en la tonalidad principal, pero ahora repartido entre la orquesta y el clave. El material del ej. 3 reaparece en el clave. Éste interpreta además motivos ornamentados y otros de carácter arpegiado, claramente destinados al lucimiento técnico y virtuosístico del solista.

— *Cuarto tutti* (cc. 290-306). Reafirmación de la tonalidad principal a cargo exclusivamente de la cuerda, que reexpone el tema del ej. 6 a modo de coda en la tonalidad principal.

b) Segundo movimiento

Se extiende a lo largo de 53 compases y está en compasillo y tonalidad de Do Mayor, con la indicación *Andante giusto*. El clave no interviene como solista, y la partitura se reduce a las cuatro partes para cuerda, sin ninguna mención al instrumento de tecla. La estructura interna de este movimiento responde al esquema *ABA'*, es decir, la denominada de *lied ternario*.

La sección *A* (cc. 1-20), en la tonalidad principal, cuenta con un tema inicial de 10 compases que no vuelve a escucharse a lo largo del movimiento y puede dividirse en dos periodos de 5 compases cada uno (ej. 10). Desde el c. 11 se expone un nuevo material temático (ej. 11),

que va a ser predominante durante el resto del pasaje y da lugar a veces a pequeñas imitaciones entre el violín 1.º y la viola. Al final de esta sección se produce la modulación hacia la tonalidad de la dominante (Sol Mayor).

La sección *B* (cc. 21-44) comienza y termina en Sol Mayor. Emplea material temático diferente al de *A*, y es más inestable desde el punto de vista armónico (contiene varias modulaciones poco duraderas).

El movimiento se cierra con la que hemos denominado sección *A'* (cc. 45-53), de nuevo en Do Mayor y cuyo material temático deriva del recogido en el ej. 11. El hecho de que no vuelva a repetirse el tema inicial del movimiento (ej. 10) y la brevedad de la última sección del mismo hacen que su estructura sea casi idéntica a la del aria *dal segno*⁹.

c) Tercer movimiento

Consta de 211 compases de 3/4 y está en la tonalidad principal del concierto (Sol Mayor). No lleva indicación de *tempo* en el original, aunque debe ser un movimiento rápido (*Allegro* o, tal vez, *Vivace*).

Este movimiento responde también (como el segundo) al esquema *lied ternario (ABA')*, aunque es de mayores proporciones que aquél.

La sección *A* (cc. 1-63), a cargo exclusivamente de la cuerda, está en la tonalidad principal. Los elementos temáticos más destacados son los contenidos en los ejemplos 12 (cc. 1-15), 13a (cc. 16-20), 13b (cc. 25-28) y 14 (cc. 29-39). El que tiene mayor entidad propia como para denominarlo tema es el del ej. 12, aunque todos los materiales mencionados son reutilizados posteriormente en el curso del movimiento.

La sección *B* (cc. 64-136) empieza y termina en la dominante (*Re*) y es un pasaje de lucimiento del solista, subrayado a veces discretamente por la orquesta. Hay varias modulaciones y el clave se exhibe en diseños arpegiados, escalísticos y ornamentales entre los que apenas se reconocen elementos temáticos de la sección *A*. La entrada del solista en esta sección es enfatizada tras un silencio general de negra y presenta ciertas particularidades armónicas: el clave parte de *Re* (dominante de *Sol*), pero lo que sigue (ej. 15) no es claramente *Re Mayor*, como pudiera parecer lógico, sino un pasaje modulante hacia *La menor* que rítmicamente repite varias veces una fórmula procedente de la segunda parte del tema principal (ej. 12).

La sección *A'*, de nuevo en Sol Mayor (cc. 137-211), es desarrollada conjuntamente por el solista y la orquesta, que reexponen el material de *A* en el mismo orden de aparición, pero con diversas variantes. La cuerda no hace aquí sólo un papel de relleno o subrayado armónico, sino que dialoga con el solista y completa el material temático. Así, por ejemplo, el tema principal (ej. 12), que en *A* había sido expuesto por la orquesta, se escucha en los cc. 137 y ss. en un interesante diálogo entre *tutti* y solo. Los elementos más característicos del ej. 13a aparecen en la cuerda (cc. 151-152 y ss.), mientras el clave realiza diseños arpegiados. Reaparece el material del ej. 13b en la cuerda (cc. 169-172), el material del ej. 14, también en la cuerda (cc. 174-178); y el del ej. 13b en el clave (cc. 179 y ss.). Los cc. 201-211 son una mera reafirmación de la tonalidad principal, realizada conjuntamente por la cuerda y el clave solista,

en gran parte tratados al unísono. El motivo empleado en este caso se basa en tresillos de corchea descendentes, y es casi idéntico al utilizado para cerrar la sección A.

2. Aspectos melódicos

Es innegable a lo largo de todo el concierto la voluntad de organizar el material musical (y, desde luego, el melódico) en bloques ordenados, de proporciones regulares y con una marcada tendencia a la repetición, tanto a la misma altura como sucesivamente en octavas diferentes. Nada recuerda en esta obra a la melodía barroca, asimétrica e irregular, y todavía presente en algunas obras religiosas contemporáneas del concierto que nos ocupa. La composición no se basa en la expansión continua de un único motivo, sino en el agrupamiento de frases relativamente completas que presentan más de un elemento temático, algo característico del estilo clásico¹⁰. Los ejemplos musicales aportados son una muestra de lo afirmado en este punto, y podrían añadirse otros a lo largo de la misma obra.

La periodicidad de fraseo no siempre se plasma, sin embargo, en temas de contornos claros, definidos y con sentido propio, y tampoco se llega a la amplitud de vuelo de los temas del Clasicismo pleno. La parte más importante del material temático es expuesta sobre todo por los violines y la tecla, y mucho más raramente por la viola o el violón.

Hay un número considerable de apoyaturas y otros ornamentos anotados en la partitura original, tanto en la cuerda como en el clave. Sin duda el solista adornaría aún más su parte a la hora de interpretarla, respondiendo a la tradición entonces vigente y al lucimiento que el público esperaba de él.

Por lo que se refiere a las dimensiones de cada elemento temático, éstas no son uniformes a lo largo del concierto, pero es clara la preferencia por el módulo básico de 2 compases, que a su vez da lugar a entidades superiores (de 4, 8, 12 compases, etc.). En otras ocasiones la célula básica de la frase es de 3 compases, dando lugar a entidades de 6, 9 compases, etc. Pueden también aparecer combinaciones asimétricas de compases en una frase (por ejemplo, de 5 + 4), pero lo que nunca falta es la sensación de orden y claridad en la exposición de las ideas musicales.

Es de destacar el escaso (y a veces nulo) grado de elaboración temática existente en la obra, especialmente visible desde el punto de vista melódico. En varios casos una frase o semifrase se repite íntegramente dos o más veces, sin apenas variantes.

3. Aspectos armónicos

Algunos de ellos han sido comentados anteriormente, al describir la estructura formal del concierto. Los tres tiempos están en tonalidades sencillas, contrastando los movimientos extremos, en Sol Mayor, con el central, en Do Mayor. Dentro de cada movimiento es evidente la polarización tónica-dominante, que contribuye a definir las grandes secciones internas y puede considerarse una aplicación de los principios del sonatismo al género concierto.

Las modulaciones son claramente definidas y en varias ocasiones sirven no tanto para dar paso a pasajes estables en los nuevos tonos, sino para subrayar las tonalidades principales de cada sección de la obra (mediante un contraste poco duradero en otra armadura). La inestabilidad armónica se utiliza como elemento contrastante en el Desarrollo del primer movimiento y en las partes centrales de los movimientos segundo y tercero. En general puede decirse que el ritmo armónico es más rápido en el clave que en la cuerda.

4. Aspectos rítmicos, expresivos y de notación

Cada uno de los tres movimientos tiene diferente *tempo* y compás, como ya se ha dicho anteriormente. En el tercer movimiento (en 3/4) es constante la alternancia de divisiones binarias del compás con divisiones ternarias (tresillos de corchea). En varios momentos se produce el choque simultáneo de un grupo binario con otro ternario; uno de estos casos, perteneciente al segundo movimiento, puede verse en el ej. 10, cc. 1-2 y 6-7; casos similares se dan en la parte de tecla del tercer movimiento (cc. 91 y 93).

Las indicaciones de matiz, expresión y fraseo son abundantes, sobre todo en la cuerda. Aparecen indicaciones de *P*, *F*, *dolce* (indicado «dol.»), ligaduras de expresión y, ocasionalmente, algún picado. En la parte de clave no hay ninguna anotación de *P* o *F*, lo que parece indicar que el solista en el que se pensaba era efectivamente dicho instrumento, y no el pianoforte o el clavicordio, que tenían la posibilidad de variar la intensidad del sonido según el tipo de ataque del ejecutante. El autor pone especial cuidado en que el solista no sea ahogado por la orquesta, y con frecuencia anota en las partes de cuerda las indicaciones «solo» o «todos». Cuando se trata de una sección en «solo», aunque la cuerda haya de tocar acompañando a la tecla, lo debe hacer en *P*. En el c. 100 del primer movimiento se indica a los violines esta circunstancia aún de forma más específica, con la anotación «Solo, *P*, que se sienta el clave». La indicación «todos» coincide con pasajes de *tutti* en los que el solista no interviene.

La notación empleada es ortocrónica, aunque pueden señalarse en ella algunas imprecisiones al anotar los silencios; en ningún caso se indica el 3 en los tresillos, y tal medida ha de deducirse por la manera de unir mediante barras las plicas de las notas correspondientes (de 3 en 3 si son corcheas de tresillo, en grupos pares si son corcheas normales); faltan los puntillos en diversas figuras que deberían llevarlos para tener su valor correcto; hay inconsistencias en la aplicación de alteraciones accidentales y en la señalización de ornamentos; y se registran también algunos errores de copia en el fragmento conservado para trompas.

5. El lenguaje instrumental

El concierto que comentamos se sitúa dentro del proceso de búsqueda de una mayor concreción tímbrica en la orquesta, característico del Preclasicismo y Clasicismo. En la portada de la obra se indica que todos los instrumentos son obligados (incluida la viola). Carecemos de datos sobre las dimensiones ideales que el autor preveía para la orquesta de este concierto

pero, según la práctica de la época, hay que pensar que el conjunto sería reducido, prácticamente de cámara, y que el número global de ejecutantes variaría según las posibilidades o circunstancias en que la obra se interpretara cada vez.

El mayor protagonismo melódico de la cuerda recae en el violín 1.º El violín 2.º dialoga a veces con el 1.º, y con mucha frecuencia lo refuerza, duplicándolo al unísono o en 3.ªs y 6.ªs paralelas. Cuando los dos violines van al unísono, en la partitura original a veces no se escribe la parte de violín 2.º, sino que ésta se deja en blanco con la indicación «V^s» [= violines].

Las partes de viola y violón desempeñan un papel mayoritariamente de relleno armónico, con amplios pasajes de notas repetidas a la misma altura (*Trommelbass* o *bajo tambor*) y acordes desglosados tipo *bajo Alberti* y *bajo murky*, todos ellos recursos ampliamente empleados por los compositores preclásicos.

En las secciones de solo la cuerda, o bien calla por completo, o bien tiene un papel discreto, presentándose a veces reducida. Así, por ejemplo, en los cc. 100-104 del primer movimiento intervienen sólo los violines con el clave, y en los cc. 108-125 se les añade la viola, mientras el violón continúa callado (ejs. 17 y 18).

La parte de trompas (en el breve pasaje que se conserva de ellas) sigue las pautas habituales en la época para estos instrumentos, utilizando un ámbito de notas reducido y con un papel de mero refuerzo armónico.

El tipo de clave en el que Narro pensó al componer este concierto era de extensión reducida, ya que el ámbito en el que se mueve el teclado a lo largo de la obra no supera las cuatro octavas (*Re-do*³). La parte de tecla contiene numerosos arpeggios, escalas y ornamentos para lucimiento del solista. No se trata de un virtuosismo exacerbado, como corresponde a la cronología de la obra en cuestión, pero sí de un lenguaje específicamente para teclado. El material temático más relevante aparece preferentemente en la parte de la mano derecha, pero a veces se reparte entre ambas manos (ej. 19, cuyo material procede del señalado en el ej. 3). El lenguaje del teclado está ya muy lejos de la escritura polifónica a un número real de voces, y en la mano izquierda aparecen repetidas veces recursos como el *bajo Alberti*, octavas en acorde y octavas desglosadas (*bajo murky*).

Cabe plantearse si el clave ha de realizar papel de bajo continuo en los pasajes en que no hace de solista. La cuestión ha sido muy debatida a propósito de otros conciertos para tecla de la época, ya que, aunque el bajo continuo comenzó a decaer tras el Barroco, era práctica frecuente desarrollarlo en obras preclásicas y clásicas, incluso si no estaba escrito por el compositor. En la partitura de Narro no se menciona la palabra Acompañamiento ni en el título general de la obra ni en la partitura, que tampoco tiene indicación alguna de cifrado. Todo ello podría hacer suponer que realmente no se pensaba en un acompañamiento de instrumento polifónico.

La localización del clave en la partitura original no aclara la cuestión: la parte de clave se escribe bajo la cuerda en el primer movimiento (lo que apoyaría la idea de que la tecla cumplía el papel de bajo sustentante); pero por el contrario va colocada sobre la misma cuerda en el tercer movimiento. El solista no interviene como tal en el segundo movimiento, quedando en él reducida la plantilla al cuarteto de cuerda. Lo más lógico es pensar que el clave desarrollara en ese momento el bajo continuo, pues de lo contrario se vería obligado a callar durante todo

el movimiento. Es posible que Narro prefiriera dar al clave en el tiempo lento un papel de mero acompañamiento armónico, dado que el instrumento no podía obtener las sutilezas expresivas de un fortepiano o clavicordio, y reservara éstas a la cuerda (en el segundo movimiento aparece la indicación «dolce» al comienzo del violín 1.^o).

En definitiva, sería perfectamente lícito que en este concierto el clave realizara el continuo cuando no interviene como solista, aunque tal cometido no haya sido especificado en la partitura original. De optarse por esta solución, es recomendable que el instrumento de teclado deje de tañer unos compases antes de comenzar cada solo, como parece era práctica habitual en la época (puesto que se trataba de resaltar al máximo la entrada del solista en oposición al *tutti*)¹¹.

Conclusiones

El concierto para clave y orquesta analizado encaja plenamente en la estética preclásica, tanto por su cronología (1767) como por sus rasgos estilísticos y estructurales. El lugar donde se conserva el manuscrito original (un archivo eclesiástico) muestra que tal vez el género concertístico se practicaba en nuestro país (o al menos se conocía) en ámbitos que en principio cabría relacionar sólo con la música sacra¹².

A través del concierto de Narro podemos observar algunas contradicciones estilísticas típicas de las décadas centrales del siglo XVIII, época de importantes transformaciones musicales. Entre los lazos que vinculan la obra con el pasado puede citarse la elección del clave como instrumento solista, confirmada por la falta de indicaciones dinámicas en la parte de tecla; y la ausencia de crescendos y disminuendos en la cuerda, que parece deliberada y no casual, dada la precisión de otros matices que sí aparecen en el manuscrito original. Ambos rasgos hacen que el concierto tenga una dinámica «en terrazas», típica del Barroco, y sin graduaciones progresivas de volumen.

Pero a pesar de todo lo anterior la obra se percibe en conjunto como plenamente galante y, más en concreto, podría enmarcarse dentro de lo que Newman denomina «Segundo Estilo Galante»¹³. Los principales rasgos preclásicos que pueden destacarse en ella son los que siguen:

1. Construcción musical racional, ordenada y equilibrada, basada en frases simétricas de un número regular de compases.
2. Armonía sencilla y clara. Empleo de tonalidades principales con pocas alteraciones (Sol Mayor), o incluso ninguna (Do Mayor). Las modulaciones que aparecen son con frecuencia insistentemente preparadas, y a veces sirven para subrayar más las tonalidades básicas de la obra.
3. La textura de la obra es vertical y no quedan en ella vestigios de una concepción auténticamente contrapuntística.
4. El ritmo interno de la composición se basa en la sucesión de motivos segmentados y de carácter repetitivo. No se observan en este concierto las sorpresas rítmicas típicas del *Empfindsamkeit*,

aunque puede señalarse cierta conexión con la estética del Sentimentalismo en el segundo movimiento, plagado de apoyaturas que dan a veces lugar a importantes disonancias ¹⁴.

5. El tratamiento dado a la plantilla es específicamente instrumental, tanto en la cuerda (constituida por el cuarteto completo) como en el clave. En éste la escritura no es a un número real de partes y contiene una considerable dosis de exhibición técnica.

6. Desde el punto de vista estructural, el concierto de Narro opta por soluciones frecuentes en su época. El primer movimiento es el más largo y el que mayor vinculación tiene con la forma *allegro de sonata*, encajando en los puntos esenciales con las secciones que se han descrito como típicas de este movimiento en el concierto preclásico y clásico. Los movimientos segundo y tercero responden a la estructura denominada *lied ternario (ABA')*, y también es visible en ellos la polarización tónica-dominante y el empleo de la armonía como elemento estructurador de la forma.

7. Los tres movimientos del concierto emplean claramente el recurso de la recapitulación final de una parte del material inicialmente expuesto. El desarrollo del material temático es sin embargo uno de los puntos más flacos del concierto comentado. A lo largo de la obra aparecen numerosas y variadas ideas musicales, pero a veces sólo se escuchan una vez y otras reaparecen con escasas modificaciones. No es del todo correcto considerar este rasgo como un demérito del concierto comentado. Newman afirma que el estilo galante era en esencia enemigo de las técnicas de auténtico desarrollo motivico, a lo que se unía el interés por la simplicidad de medios y contenido típico del dilettantismo de la época ¹⁵.

El teclado introduce en todos los movimientos material que antes no se había escuchado en la orquesta, en la línea de lo que sucedía en otros conciertos contemporáneos. Suele tratarse, sin embargo, de material menos definido temáticamente que el de la cuerda.

El concierto para clave de Narro pertenece en mi opinión al tipo de música de entretenimiento, en el que se incluyen la mayor parte de los conciertos para tecla anteriores a 1780, según Ratner ¹⁶. Nos faltan términos de comparación en la música española para poder valorar en su justa medida el concierto de Narro. La obra es de finalidad y dimensiones muy diferentes, por ejemplo, a los conciertos para órgano y orquesta de Esteban Redondo y otros compositores que trabajaron en la Catedral de Málaga ¹⁷. Cronológicamente el concierto de Narro es anterior a la estancia en España de Boccherini y a buena parte de las obras camerísticas de Antonio Soler. Por el momento ignoramos si Narro conocía la producción concertística de los compositores centroeuropeos ¹⁸.

Tampoco es posible situar el concierto analizado en el contexto de la obra completa de Manuel Narro (vocal e instrumental), ya que ésta permanece inédita. Sabemos que el compositor conocía en profundidad el canto llano, como demuestra su *Adición* al tratado de Villasagra antes mencionada. La plantilla de sus obras religioso-vocales revela que practicaba con frecuencia el estilo policoral, del que nos ha dejado ejemplos tanto a dos como a tres coros. El compositor fue además muy apreciado como intérprete de órgano, especialmente por su conocimiento del estilo de iglesia ¹⁹. El concierto para clave analizado muestra que Manuel Narro practicaba también el estilo y los géneros profanos característicos del Preclasicismo europeo; y que éstos se dieron en España, aunque todavía nos falta mucho por conocer acerca de sus peculiaridades y expansión en nuestro país.

NOTAS

1. Más referencias sobre los conciertos mencionados pueden encontrarse, por ejemplo, en MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985; MARTÍN MORENO, Antonio. «Música instrumental malagueña del siglo XVIII para órgano y orquesta». *Música en España*, 9, 1981, pp. 21-23; RAMOS LÓPEZ, Pilar. «Esteban Redondo: Conciertos para órgano» (notas al programa interpretado en Granada el 16-VII-1985). *XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 354-355.

2. PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, Palau de la Diputació, 1908, I, p. 232; RIPOLLÉS, Vicenç. *El villancico i la cantada del segle XVIII a Valencia*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935; ANGLÉS, Higinio y PENA, Joaquín. *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, 1954, II, p. 1.608; PIEDRA, Joaquín. «Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. A) Organistas del Colegio de Corpus Christi». *Anuario Musical*, XVII, 1962, pp. 141-178; CLIMENT, José. «Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. B) Organistas de la Catedral». *Anuario Musical*, XVII, 1962, pp. 179-208; LEÓN TELLO, Francisco José. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1974, pp. 512-514; MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Española...*, pp. 171, 175-176, 182, 193, 434.

3. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a Salud. *José de Nebra Blasco: Vida y obra*. Zaragoza, Diputación, Institución «Fernando el Católico», 1993, pp. 82 y 233 (documento n.º 176).

4. RUIZ DE LIHORY, José. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Domenech, 1903, p. 347. Según este autor, Narro era natural de Játiva y no de la propia Valencia.

5. CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. II. Real Colegio de Corpus Christi. Patriarcal*. Valencia, Diputación Provincial, Institución «Alfonso el Magnánimo», 1984, pp. 531-534; CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Diputación Provincial, Institución «Alfonso el Magnánimo», 1979, pp. 265-266; CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. IV. Catedral de Orihuela*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, p. 186; GARCÍA FRAILE, Dámaso. *Catálogo [del] Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca, Diputación Provincial, Instituto de Música Religiosa, 1981, p. 34. Entre las piezas vocales de Manuel Narro que se conservan en el archivo musical de Roncesvalles hay una antifona compuesta para las oposiciones al magisterio de Valencia (1757); y un *Miserere* a 4 y 8, con violines, oboes y flautas, fechado en San Felipe (= Játiva) en 1765 y realizado para la colegial de Jerez (Cádiz), lo que indica que el músico tuvo también alguna relación con dicha localidad andaluza.

Probablemente sea también obra del mismo compositor un *O Virgo Virginum* conservado en la Catedral de Cuenca en copia de 1778 atribuida a Narro (sin especificar nombre propio): NAVARRO GONZALO, Restituto. *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca*. 2.^a ed., Cuenca, Diputación Provincial, Instituto de Música Religiosa, 1973, p. 91.

6. CLIMENT, José. «La música española para tecla en el siglo XVIII». *Revista de Musicología*, VIII, n.º 1, 1985, pp. 15-21; TRILLO, Joám y VILLANUEVA, Carlos. *El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo*. Salamanca, Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993, p. 392. Agradezco a don José Climent su amabilidad al informarme de que el concierto para clave de Narro no se encuentra entre las obras para tecla de este músico que él ha podido ver (que son sonatas).

7. BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic Music. A comprehensive survey*. New York-London, Norton, 1970, pp. 58-61; AA. VV. «Concerto». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan, 1980, vol. 4, pp. 626-640; PAULY, Reinhard G. *La música en el período clásico*. Buenos Aires, Víctor Lerú, 1980, pp. 167-180; RATNER, Leonard G. *Classic music. Expression, form and style*. London, Schirmer Books, 1980, pp. 283-307; HILL, Ralph. *El concierto*. Madrid, Taurus, 1983; Brown, Peter A. *Joseph Haydn's Keyboard Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 247; ROSEN, Charles. *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 217-303; ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona, Labor, 1987, pp. 83-109.

8. En el momento de efectuar la consulta la obra no tenía asignada signatura. Este archivo musical se halla actualmente en proceso de catalogación, tarea emprendida por M.^a Concepción Peñas García. He de agradecer a

D. José Luis Sales, archivero de la Colegiata de Roncesvalles, y demás miembros de su Cabildo, las facilidades que siempre me han brindado para investigar en los fondos de dicha iglesia.

9. La diferencia con el aria *dal segno* es que en la sección *A'* de este movimiento no se repite exactamente la última parte de *A*, sino una variante de la misma.

10. BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 364-365; NEWMAN, William S. *The sonata in the Classic Era*. 3.ª ed., New York-London, Norton, 1983, pp. 113 y ss.

11. ROSEN, Ch. *El estilo clásico...*, pp. 222-223. Según este autor, los conciertos que tenían orquestaciones ligeras (especialmente los que carecían de viento) eran interpretados a veces en privado con un quinteto de cuerda. En tales casos el teclado solista desarrollaba también el continuo, para reforzar la sonoridad de la cuerda (*ibidem*, p. 226).

12. En el mismo archivo musical de Roncesvalles, además del repertorio religioso y del concierto estudiado, se conserva un interesante conjunto de obras profanas, tales como una obertura instrumental de Pla, otra de Literes (transcrita por Antonio Martín Moreno e interpretada en el *XXXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada* el 16-VII-1985), diversas arias de ópera de autores italianos, etc.

13. NEWMAN, W. S. *The Sonata in the Classic Era...*, pp. 120-122.

14. Véanse los rasgos del *Empfindsamkeit*, por ejemplo, en NEWMAN, M. S. *The Sonata in the Classic Era...*, pp. 122-123.

15. *Ibidem*, p. 155.

16. RATNER, L. G. *Classic Music...*, pp. 294 y ss. Este autor habla de otros dos tipos de concierto para tecla en la época: el de «bravura» y el concierto como «escena dramática».

17. MARTÍN MORENO, Antonio. «Música instrumental malagueña...». La duración de estos conciertos, en la mayoría de los casos, es de 100 compases y se trata de obras concebidas para interpretarse durante el Ofertorio de la Misa en la Catedral de Málaga.

18. Recuérdese que la producción de la Escuela de Mannheim fue conocida en España casi de inmediato y que la obra instrumental de Joseph Haydn alcanzó gran éxito y difusión en el país (si bien la recepción de este último autor en España se dio sobre todo a partir de los años 80 y es por tanto posterior al concierto de Narro). MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Española...*, pp. 276-288.

19. En las citadas oposiciones a la organistía de la Catedral de Valencia, que Narro ganó en 1761, el tribunal opinó que este músico tañía «con más propiedad, y más conforme para la Iglesia». En «estilo moderno», sin embargo, le superó Joaquín Anglés. Véase RIPOLLÉS, V. *El villancico...*, pp. XLIII-XLV.

Ejemplos Musicales (Transcripción de María Gembero Ustároz)

Allegro Presto. Ej. 1



Ej. 2



Ej. 3



Ej. 4



Ej. 5



Todos *f* | Ej. 6



Ej. 7



Ej. 8a

Musical score for Ej. 8a, measures 202-209. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin parts are marked 'Solo'. The tempo is 'Andante Justo'.

Ej. 8b

Musical score for Ej. 8b, measures 209-216. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin parts are marked 'Toclos'. The tempo is 'Andante Justo'.

Ej. 9

Musical score for Ej. 9, measures 217-224. The score is for Cello and Double Bass. The tempo is 'Andante Justo'.

Ej. 10

Musical score for Ej. 10, measures 225-232. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is 'Andante Justo'. The Violin parts are marked 'Dolce'. The Viola, Cello, and Double Bass parts are marked 'Dolce'.

Ej. 11

Musical score for Ej. 11, measures 233-240. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin parts are marked 'p'. The Viola, Cello, and Double Bass parts are marked 'p'.

Ej. 12

Musical score for Ej. 12, measures 241-248. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is 'Allegro'. The Violin parts are marked 'f'. The Viola, Cello, and Double Bass parts are marked 'f'.

Ej. 13a

Musical score for Ej. 13a, measures 249-256. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin parts are marked 'p'. The Viola, Cello, and Double Bass parts are marked 'p'.

Ej. 13b

Musical score for Ej. 13b, measures 257-264. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin parts are marked 'p'. The Viola, Cello, and Double Bass parts are marked 'p'.

Ej. 14

Violin I (Vn 1), Violin II (Vn 2), and Viola (Va) parts. The score shows measures 29, 32, and 36. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

Ej. 15

Clarinet (Cr) and Cello/Double Bass (Cb) parts. The score shows measures 64 and 69. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

Ej. 16

Clarinet (Cr) and Cello/Double Bass (Cb) parts. The score shows measures 62 and 66. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

Ej. 17

Clarinet (Cr) and Cello/Double Bass (Cb) parts. The score shows measures 69 and 73. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations. The text "Solo P que sesienta el clare" and "Solo P que sesienta el clave" is written above the staves.

Ej. 18

Violin I (Vn 1), Violin II (Vn 2), Viola (Va), and Violoncello (Vln) parts. The score shows measures 108 and 112. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations. The text "108 *dolce*" and "*dolce*" is written above the staves.

Ej. 19

Clarinet (Cr) and Cello/Double Bass (Cb) parts. The score shows measures 250 and 254. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.