

Al amable lector: el presente texto ha sido redactado simultáneamente en francés, inglés y español por el autor. Por lo tanto, no ha sido sometido a ninguna traducción. Las tres versiones son propiedad exclusiva del autor. Toda modificación sustancial queda bajo la entera responsabilidad de los usuarios y no corresponde al texto original.

Jorge Cova

Jean-Philippe Rameau

Hijo de un organista de Dijon, Jean-Philippe Rameau (1683 -1764) recibe de su padre su única instrucción musical conocida. Tras una breve estadía en Italia y una primera experiencia como organista en Clermont-Ferrand, realiza su primer viaje a París en 1706, época y lugar donde publica su primer libro de piezas para clave a la edad de veintitrés años. En 1709 sucede a su padre en Notre Dame de Dijon, y poco después, en 1713, ocupa un puesto de organista en Lyon. En 1715 retoma su antiguo puesto en Clermont-Ferrand, donde escribe su *Traité de l'Harmonie (Tratado de la Armonía)*, que publicará en 1722.

A los 40 años, en 1723, retorna a París. Si bien es reconocido como teórico, sabio y filósofo, es totalmente ignorado como compositor. A su vez, su carácter acerbo y solitario lo revela inepto para la vida de la corte. Es sólo a partir de sus 50 años, cuando se consagra enteramente a la composición de óperas, que comienza a ser conocido por el público parisino. Pero al mismo tiempo se verá implicado en querellas y será asediado por sus detractores debido al carácter innovador de sus composiciones.

Su pensamiento

Ninguna otra personalidad musical podría estar más estrechamente vinculada al pensamiento del Iluminismo Francés del siglo XVIII, ni nadie podría encarnar más concretamente su carácter intelectual. En una época en que la Naturaleza era concebida según un orden racional y principios mecánicos, el máximo logro de Rameau es el de exponer el empirismo de la práctica musical a través de un principio natural: el *bajo fundamental*. Su principio científico es netamente newtoniano, comparable a la sistematización de la óptica y la mecánica celestes. Rameau siempre imaginó su *bajo fundamental* como un modelo de rigor cartesiano. Efectivamente, en el prefacio de su *Traité de l'Harmonie*, manifiesta: “[...] la música es una ciencia que debe tener reglas precisas; estas reglas deben ser deducidas de un principio evidente, y ese principio no puede en absoluto ser conocido por nosotros sin la ayuda de las matemáticas.” Pero la retórica cartesiana de Rameau no se limita a la razón pura. Él nunca negó el papel del empirismo en la formación de la teoría musical. La validación de todo principio musical – dice – reposa en la experiencia y el oído: “podemos juzgar la música exclusivamente por el oído, y la razón no tendrá autoridad alguna salvo que esté en acuerdo absoluto con el oído.”

¡Ni razón pura ni experiencia auditiva pura! Rameau nos muestra que su “método” es una verdadera dialéctica teórico – práctica. Concibe la música como un fenómeno empírico y, a través del análisis de la práctica, descubre constantes y formula hipótesis para explicarlo: *bajo*

fundamental, sonido fundamental generador, la séptima como fuente de toda disonancia, progresión fundamental de la quinta....

¿Podría un filósofo que diserta tan admirablemente sobre intervalos y tales principios ser capaz de crear música práctica?

La música de Rameau está fuertemente marcada por su preocupación por la armonía y sus principios naturales básicos. Por ende, crea melodías que están subordinadas a las progresiones armónicas. Esto dota su música – dice Bukofzer - “de una consistencia estructural nunca antes vista, si bien exenta de uniformidad.” Dentro de su concepción de la melodía como un emergente de la armonía – agrega - “Rameau racionaliza las virtudes y defectos de su talento, inspirado en la armonía y el ritmo más bien que en la melodía.”

Su música para Clave

El nuevo virtuosismo que Rameau impone al teclado no sólo depende de nuevos recursos técnicos, que a veces considera de su propia invención, sino también de efectos orquestales y colorísticos que exceden ampliamente las facultades inherentes al clave. Profundamente compenetrado con la estética francesa, concibe la música instrumental en términos de *ballet de cour*, de ópera y de representaciones extramusicales.

Inspirado en las lecturas y conversaciones sobre la obra de Kircher, específicamente sus escritos sobre el canto de los pájaros, que realizara en París con el Jesuita Padre Castel, Rameau manifiesta de esta manera su interés por la Naturaleza: ” [...] todos los esfuerzos que he realizado, con la ayuda del gran escritor [...] para dar una idea de piezas que imitan la voz de la Naturaleza.” Representación, se diría, más que imitación, de una Naturaleza impregnada de un lirismo y un dramatismo incomparables.

La mayor parte de las composiciones de Rameau para el clave, a excepción de algunas piezas escritas originalmente para pequeños grupos instrumentales y luego transcritas para clave solo, provienen de su período de anonimato, es decir, antes del estreno de su primera ópera en 1733. El clave es para Rameau el crisol experimental donde realiza la alquimia de los recursos técnicos y expresivos de su lenguaje musical, que ulteriormente empleará en sus óperas.

Ante el inmenso volumen de la producción de Rameau en el campo de la música vocal (óperas, motetes y cantatas) sus piezas para clave podrían parecer un legado insignificante, desprovisto de importancia musical; no obstante, reflejan la grandeza del poder dramático desplegado por Rameau en sus óperas. Pequeñas en dimensión, sus piezas para clave son grandes en concepción.

No sería pertinente comparar la música para clave de Rameau con la de François Couperin. Aunque Rameau sea el heredero de toda la tradición clavecinística francesa, no es un descendiente lineal de Couperin, sino que representa una etapa ulterior en la evolución de la misma. Según Bukofzer, a diferencia del estilo galante de Couperin, todavía bajo el influjo del bajo continuo, el de Rameau demuestra su concepción armónica. En efecto, la armonía es generadora y gracias a sus encadenamientos funcionales tonales confiere toda la cohesión interna a la música. Rameau resume todas las etapas previas de la música francesa para clave y le imprime un nuevo desarrollo, llevando la técnica del instrumento a un virtuosismo nunca antes alcanzado.

La suite para Clave

A principios del siglo XVIII existían en Francia dos tipos principales de composiciones para clave: las *piezas de danza*, evocaciones del placer de la danza cuyo único objetivo era el divertimento, y las *piezas de carácter*, pintura musical cuyo interés extramusical consistía en evocar personas, objetos, eventos o situaciones. La división no era estricta; así, frecuentemente *piezas de danza* llevaban nombres o títulos alusivos, y *piezas de carácter* eran escritas en ritmo de danza.

Las *piezas de danza* tienen sus raíces en los pares de danzas de la alta Edad Media y del Renacimiento: *pavana – gallarda* para las cuales la funcionalidad imponía su carácter binario, melódico y " por paso " para la primera, y ternario, rítmico y " por salto " para la segunda. Este mismo par de danzas se encuentra durante el Período Barroco bajo la forma de *allemande – courante*, que constituye el núcleo de la *suite*.

La *suite* de danzas fue a su vez enriquecida con piezas ulteriormente incorporadas al *ballet de cour* por Lulli. Algunas típicamente francesas: *passepied, rigaudon*, la graciosa *bourrée* ya presente, como la *chaconne*, en los esbozos de *suites* o piezas agrupadas por tonalidad de Louis Couperin, *gavotte*, la majestuosa *loure*, inspirada en la *giga* italiana, la *musette*, danzas paisanas transformadas en danzas de corte como el *menuet* salido del *branle de Poitou*, o danzas extranjeras tales como la "lasciva" *sarabande* española.

En cuanto a las *piezas de carácter*, se encuentran ya en el siglo XIV en *Le Chansonnier du Roy* donde ciertas piezas llevan nombres o títulos tales como *La Manfredina* y *Lamento di Tristano*. Éstas poseen aun una doble concepción de *carácter* y de *danza*, dado que están pareadas por una *Rotta*, que completa el par binario – ternario.

La música es pintura, he aquí uno de los aspectos cruciales de la estética de Rameau. La música traduce de manera precisa sentimientos y situaciones. Lulli tenía una concepción retórica de la pintura musical: ella era la transcripción del lenguaje articulado que se concretizaba en el recitativo. Para Rameau, la música permite, por su constitución específica, traducir la Naturaleza por su vía propia: el principio de la facultad expresiva de los acordes según su "generación". Esto representa un nuevo medio de expresión que permite "caracterizar" una situación, un estado de ánimo, un sentimiento, o simplemente una idea.

Los Tres Libros para Clave

Entre las piezas del primer libro de Rameau (1706), ninguna lleva nombre, al contrario de la casi totalidad de las piezas del segundo y tercer libro (1724, ca. 1728). La antigua *suite* del siglo XVII era de una concepción puramente musical, en tanto que las ulteriores compilaciones del siglo XVIII explotaron una atracción extramusical: el lado evocador de las *piezas de carácter*. Pero esta diferencia va más allá de una simple formulación teórica, puesto que los títulos evocativos resultan de una actitud cada vez más íntima hacia la música.

El *Premier livre de pièces de clavecin* (*Primer libro de piezas para clave*) (1706) se sitúa justamente en la frontera de una tradición: el reinado de la *suite* en Francia. Se abre con una reminiscencia del pasado: un *Prélude non mesuré* (*Preludio no medido*). Este género de preludeo en estilo de *toccat*a que imita las improvisaciones de los laudistas, fue creado por Louis Couperin. Consiste en una serie de "excursiones" armónicas a partir de un acorde básico. Cada gesto, señalado por el autor con trazos curvilíneos, marca el alejamiento del punto de partida y aumento de la tensión armónica, que encuentra reposo al resolver en un acorde consonante, para partir enseguida en un nuevo gesto. Al mismo tiempo, ligaduras marcan las

notas que constituyen el soporte melódico. Este tipo de preludio sin medida, que se interpreta de manera improvisada, ya no se encuentra en la música de François Couperin, la cual señala, a través de una notación precisa de los valores rítmicos y de sus indicaciones “mésuré” (medido), una verdadera ruptura con esta tradición arcaica. El *Preludio* inicial del primer libro de Rameau está compuesto en dos partes: una primera no medida y una segunda en 12/8 a la manera de una *giga* a la italiana (con notas de igual valor). En cuanto a la forma, la primera parte constituye el único tributo de Rameau a sus predecesores, un verdadero homenaje a una tradición perimida. Sin embargo, en lo que respecta al contenido, apunta a una música nueva en la cual la armonía se convierte en el elemento generador que confiere por sí solo toda la cohesión interna a la pieza.

Al *Prélude* inicial siguen nueve piezas, constituyendo una *suite*: dos *Allemandes*, grave la primera, por su notación en semicorcheas y su carácter dramático; la segunda, derivada de la precedente, pero de carácter más ligero por estar escrita en semicorcheas, y una *Courante* en estilo *luthé*¹, que parecería anunciar las piezas análogas del tercer libro. La *Gigue*, que recorre audazmente toda la extensión del teclado, tiene en sus diez últimos compases ecos del *Prélude* matizados con un lirismo refinado. *Sarabande* y 2^e *Sarabande*, de carácter esencialmente melódica la primera, contrasta con la segunda, más rítmica, a la manera de un encadenamiento *allemande – courante*. Contrariamente a las dos *Allemandes*, las *Sarabandes* no tienen relación temática entre ellas; la segunda es majestuosa, a predominio rítmico por su notación en ritmo con puntillo a la francesa. La *Gavotte* posee ya el estilo muy personal de Rameau y constituye el primer esbozo de *La Livrée*². La *Vénitienne* revela su filiación “rameauniana” en su segunda sección. Girdlestone reconoce en ella un carácter que la vincula con la *barcarola* y sugiere un *tempo moderato* a fin de reproducir fielmente el aire *cantabile* de las *canzoni di gondolieri*. Las dos *Sarabandes* y el *Menuet* son reminiscencias del pasado que no reflejan aún el Rameau maduro del segundo y tercer libro.

El segundo libro de piezas para clave, titulado *Pièces de Clavecin (Piezas para Clave)* aparece en 1724 (reeditado en 1731), un año después del retorno de Rameau a París. Con 40 años de edad, había escrito ya varios motetes y cantatas profanas así como el *Traité de l'Harmonie (Tratado de la Armonía)*. Hacia esta época, la forma *suite* había sido abandonada; no obstante, Rameau continúa a agrupar sus piezas por tonalidad: diez en MI; diez en RE. Fuera de ocho *danzas*, la mayor parte son *piezas de carácter*, a excepción de *Le Lardon* que comparte ambas categorías. A partir de este momento, las piezas para clave de Rameau reaparecerán en sus óperas; evidentemente algunas provenían probablemente de versiones previas escritas para *Le Théâtre de la Foire (Teatro de Variedades)*.

Todas las piezas del segundo libro se reparten entre dos formas: la forma binaria típica de danza y la forma rondó. Entre las binarias la *Allemande* y la *Courante* en MI menor son bastante conservadoras en cuanto a su estructura y estilo, y se aproximan a sus análogas del primer libro. *L'Entretien des Muses* posee también una estructura conservadora: dos partes de la misma extensión de las cuales la segunda reproduce literalmente la primera; esta última fue ulteriormente insertada por Rameau en el acto II de la ópera *Les Fêtes d'Hébé*. Al contrario, *Le Rappel des Oiseaux* y *Les Soupirs* no reflejan ninguna simetría entre las dos partes. Las dos piezas están basadas sobre un motivo similar de cuarta ascendente puesta en relieve al final de la primera de estas piezas, donde se repite sin cesar.

Las piezas binarias revelan la concepción armónica de Rameau en su esquema tonal. En efecto, encontramos la dominante o el relativo mayor al final de la primera, así como modulaciones y retorno a la tónica en la segunda, a excepción de las piezas más breves: *Les Rigaudons* et *Le Lardon* que están integralmente escritas en una sola tonalidad. La simplicidad

¹ Estilo particular de los laudistas que se caracteriza por una falsa polifonía, que está sólo sugerida por acordes quebrados y que es la base del estilo improvisatorio.

² Vide infra, *Pièces de Clavecin en Concert*.

estructural y estilística del 1º y 2º *Rigaudons* y del *Double du Rigaudon* las relaciona con las piezas del primer libro.

Las piezas en forma de rondó son menos uniformes. En regla general, sólo tienen dos coplas, a excepción de la 2º *Gigue* y la *Musette* que tienen más; sin embargo, Rameau reduce esta última pieza a dos coplas cuando la reutilizó en el acto III de *Les Fêtes d'Hébé*, lo que en nada impide el encanto de su carácter bucólico (pastoral) gracias a su efecto de imitación de la cornamusa. La miniatura *Menuet en Rondeau*, que abre el libro, un simple ejercicio de puesta en práctica de las reglas sobre la mecánica de los dedos expuestas por Rameau en el prefacio, está compuesta en una sola copla. A pesar del contraste de estructura entre las dos *Gigues* (en dos coplas la primera y en tres la segunda), están ligadas por su unidad de estilo, siendo ambas *gigas* a la italiana (en notas de igual valor).

Rameau confiere unidad temática al estribillo y las coplas de la mayor parte de sus rondós. Esto ocurre en *Musette*, 1º y 2º *Gigue*, *La Villageoise*, *Les Tourbillons*, *La Joyeuse*, *Les Niais de Sologne*, *La Follette*; un sentido de unidad que apenas satisfacen los rondós de Couperin. *Tambourin* tiene una factura unitaria, prácticamente monotemática. Después de la tercera copla el estribillo reaparece ligeramente modificado. También lo encontraremos en el acto III de *Les Fêtes d'Hébé*.

Les Cyclopes merece una reflexión especial: el retorno del estribillo después de la primera copla está reducido a cuatro compases y luego seguido de un desarrollo, en tanto que una especie de recapitulación tiene lugar a lo largo de la segunda copla. De esta manera Rameau aproxima la estructura más bien a la forma *da capo* que a la forma rondó.

La originalidad de Rameau, con respecto a otros compositores de su época, en particular en el segundo y tercer libro, reside en sus tentativas de extender los límites del clave y de considerarlo como un instrumento de sonido prolongado.

El efecto colorista de la prolongación de los acordes en *Le Rappel des Oiseaux* y *La Villageoise*, así como la gama de arpeggios (que Rameau llama "batteries") y los *roulements*³ empleados por Rameau, muestran su intención de utilizar recursos concebidos para un instrumento de mayor capacidad de prolongación de sonido y de riqueza de color que el clave. La plenitud sonora de *Musette*, *Les Cyclopes* y *L'Entretien des Muses* sugiere una potencia sonora orquestal. Precisamente, Rameau ulteriormente orquestó la primera parte de *L'Entretien des Muses* así como *Musette* y *Tambourin* para incorporarlas respectivamente en los actos II y III de *Les Fêtes d'Hébé*. Asimismo, *Les Niais de Sologne*, con su bajo zumbón y su melodía que imita la viola de rueda, fue reutilizada por Rameau en el acto III de *Dardanus*.

El uso de arpeggios en sus formas más diversas surge del pensamiento armónico de Rameau: sirven para resaltar las armonías ocultas tras la estructura lineal. *Les Tourbillons*, *Les Niais de Sologne*, cuyas "batteries" recorren una extensión de más de dos octavas, y *Les Cyclopes* con sus saltos de 13ª, "bajos de Alberti no melódicos", como me los llama Mellers, constituyen verdaderos cuadros de recursos de virtuosismo. *Les Cyclopes* contienen dos formas particulares de "batteries": en una de ellas, las dos manos se alternan para atacar las teclas como si fueran palillos de tambor; en la otra, la mano izquierda pasa sobre la derecha. Rameau alardea ingenuamente de su invento, ignorando que Scarlatti las había creado independientemente. En el prólogo, Rameau dice: "Creo que estas últimas baterías me son propias; al menos nada similar ha aparecido todavía; & puedo alegar a su favor que en ellos la vista comparte el placer que recibe el oído." Por cierto, que estos recursos confieren a la música de Rameau una amplitud espacial hasta ella desconocida. Pero a despecho del lado virtuoso, Rameau nunca desatendió la expresividad dramática. Esta calidad dramática y no "teatral" como la califica peyorativamente Mellers, es más emocional que la de las piezas descriptivas de Couperin. He aquí otra originalidad de Rameau: en contraste con el virtuosismo

³ Escalas ascendentes y descendentes realizadas entre las dos manos con pasaje de una sobre otra.

avasallante de ciertas piezas, otras, específicamente *L'Entretien des Muses*, *Les Tendres Plaintes*, ceden a la calma meditativa y a la delicada contemplación. *Les Tendres Plaintes* reaparecerá como *Air tendre en rondeau* en el acto I de *Zoroastre*, aria de *Amélite*. Cabe recordar que Rameau es esencialmente un compositor de *ballet de cour*. Efectos coreográficos son irrefutables en *Les Cyclopes*, probablemente debidos a la influencia de *Persée* de Lulli⁴.

El tercer libro de Rameau, titulado ***Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*** (*Nuevas Suites de Piezas para Clave*), no está fechado. El domicilio del autor está inscrito en la portada: " Aux Trois Rois, Rue des Deux Boules." Rameau se mudó a esta morada entre febrero de 1726, fecha de su boda, y el nacimiento de su primer hijo en agosto de 1727. Rameau alude a la pieza *Les Sauvages* en una carta dirigida a Houdar de La Motte en 1727. La segunda edición de su segundo libro de 1724, aparecida en 1731, lleva una nueva dirección: " Rue de Richelieu, près de l'Hôtel de la Paix." Son éstos indicios evidentes que nos inclinan a pensar que el tercer libro debió ser editado entre 1727 y 1730. Las piezas que contiene son de mayor envergadura y revelan pasiones más intensas que las de los otros dos libros; están "entre las más grandes" según Girdlestone. El arrebató de la *Courante* y de la *Allemande*, de carácter grave, modelada sobre las *Allemandes* del primer libro y que posee, sin embargo, todo el colorido dramático del Rameau maduro del tercero, la majestuosidad emotiva de la *Sarabande* que encuentra ecos en *Tristes Apprêts* de *Castor et Pollux*, el vigor de *La Triomphante*, la contemplación de *L'Indifférente* y *L'Enharmonique*, no tienen precedentes en la obra para clave de Rameau. Las rodean piezas más ligeras: *Fanfarinette*, *Les Tricotets*, *Les Trois Mains*, *Les Triolets*, concebidas según el espíritu de los dos primeros libros. Una emotividad totalmente nueva para la música de clave⁵ se pone en evidencia en *L'Egyptienne* y *Les Sauvages*.

Las piezas de este libro se reparten, como las del segundo, entre la forma binaria y rondó. Pero a diferencia del segundo libro, donde la proporción para cada forma es más o menos de la mitad, en el tercero doce de las quince piezas son binarias. Después de los grandes logros con la forma rondó en el segundo libro, Rameau parece volver a estructuras más elementales de tipo A-B, ahora llevadas al máximo desarrollo de la forma.

Rameau compensa la simplicidad de la forma rondó (*Les Sauvages*, *Les Tricotets* y *La Triomphante*) con la audacia armónica: las enarmonías, a semejanza de los modelos italianos tan rechazados por el público parisino y que Rameau se proponía introducir experimentalmente en su música para teclado y luego en sus óperas.

Las formas binarias son estructuralmente más audaces. Van del esquema clásico de danza con dos partes relacionadas temáticamente, hasta dos secciones completamente independientes desde el punto de vista temático. En *Fanfarinette* y la *Sarabande*, Rameau extiende la segunda parte con un episodio de desarrollo. Más sofisticado aún, en *Les Triolets* y *L'Egyptienne*, este desarrollo se inserta al comienzo de la segunda parte, luego de la repetición de los primeros compases de la primera a la manera de una sonata – dice Girdlestone – en la cual el desarrollo se produce al comienzo de la recapitulación y no antes. Otra anticipación de la futura forma sonata es la inserción de largas codas en *L'Egyptienne* y *Les Trois Mains*.

L'Enharmonique es aún más compleja. Dos veces en la segunda parte, Rameau introduce nuevo material temático en el cual explota el cambio armónico del que habla extensamente en el prefacio de este libro: la *diesis enarmónica* o cuarto de tono entre el semitono diatónico (SI-DO) y el semitono cromático (SI-SI#), que traslada igualmente al terreno de la modulación. La interpretación de Michel Kiener reproduce con una precisión irreprochable el efecto psicológico de las enarmonías pretendido por Rameau, tal cual lo exige en el prefacio, donde prescribe suavizar el *toucher* (toque) y retener cada vez más los " *Coulez⁶ a medida que uno se acerca al elemento cautivante, donde debe detenerse un momento* ", tal como lo indica el calderón en el

⁴ En esta ópera de Lulli aparecen cíclopes entre los personajes.

⁵ Pirro la calificó de "lirismo furioso".

⁶ Notas de relleno de intervalos por grado conjunto; también se refiere al flujo entre las notas.

compás 12 de la *reprise* (ritornello).

Gavotte con seis *doubles*, junto con *Les Niais de Sologne* del segundo libro, son las únicas variaciones en toda la obra para clave de Rameau. El tema refleja la música de laúd.

En el tercer libro se evidencia un progreso hacia la plenitud armónica. La textura de acordes repetidos o arpegiados vienen a reforzar la armonía y su carácter generador; la escritura se aproxima a la del moderno piano-forte en la cual el contrapunto está prácticamente desterrado.

Un nuevo efecto orquestal viene a enriquecer la paleta de colores del lenguaje "rameauniano": los acordes quebrados o arpegiados rápidos a guisa de conclusión en *L'Égyptienne*, y las escalas rápidas, en valores rítmicos muy breves, antes de la cadencia final a la manera de las *tirate*⁷ del nuevo estilo orquestal de *concerto*. Estas últimas aparecen por primera vez en el tercer libro en la *Gavotte*, *Les Trois Mains*, y serán empleadas más tarde en las *Pièces de Clavecin en Concert* y *La Dauphine*. La sucesión en imitación de las dos manos a lo largo del teclado, en la 4ª *double* de la *Gavotte*, constituye también una nueva figura típicamente rococó.

Comparado con los dos primeros libros, el tercero está impregnado de un abordaje más racional; Rameau parece haber franqueado un nuevo paso hacia la madurez de su genio como compositor que se prepara interiormente para la creación de sus mejores exponentes: sus óperas. Busca la plenitud armónica, el efecto. El lado dramático existe siempre, salvo que divorciado de la coreografía teatral, a excepción de *Les Sauvages*.

La Poule es esencialmente monotemática. Está compuesta de pequeños motivos que representan el cloqueo en una neta intención de Rameau de transcribir el sonido de la Naturaleza. Un desatino de parte de Rameau: la inscripción *co co co co co co co dai* debajo de las notas que forman el motivo del cloqueo, podría hacer creer en la búsqueda de un efecto irrisorio. Nada sería más impertinente que pensar en una burla superflua, pues el desarrollo de la célula inicial demuestra, a través del juego sutil de tensión – relajación, la seriedad dramática de la pieza. El tema del cloqueo, que completa su armonía por oleadas, a la manera típicamente "rameauniana", reaparece con la indicación *fort* después de cada episodio climático. De este modo, hace su retorno inexorable con su efecto centralizador, para apaciguar la tensión.

La *Courante* en LA menor tiene una majestuosidad que proviene de la combinación perfecta de habilidad artística y fuerza emocional. Mezcla de virtuosismo y racionalismo, su magia reside en la multiplicidad de ritmos simultáneos de escalas que fluyen, de arpegios que brincan, de notas largas de sostén sobre los cuales el motivo incisivo es omnipresente.

Algunas piezas del tercer libro fueron ulteriormente reutilizadas por Rameau en sus óperas, específicamente *Les Sauvages* en el acto IV de *Les Indes Galantes* (*Danse du Calumet de la Paix*) (*Las Indias Galantes, Danza de la Pipa de la Paz*), el primer *Menuet* en el prólogo de *Castor et Pollux*, y *Sarabande* en el acto III de *Zoroastre*.

En 1731 Rameau entra bajo el patrocinio de La Pouplinière. El 1º de octubre de 1733, su primera ópera *Hippolyte et Aricie* fue puesta en escena en el teatro de La Pouplinière, en el Château du Passy cerca de París, pocos días después que Rameau festejara su 50º aniversario. Desde entonces, Rameau pareció perder su interés en toda forma de música no dramática. La pobreza del clave en recursos dramáticos ha debido preocupar a Rameau durante este período. Es así que ocho años después de su primera ópera hizo editar un volumen de cinco *suites* tituladas *Pièces de Clavecin en Concert* (*Piezas para Clave concertado*) (1741), única verdadera música de cámara escrita por Rameau. La combinación del clave con el violín (o eventualmente la flauta) y la viola de gamba redundan en el sentido de

⁷ Las *tirades* provenientes de las *tirate* italianas, aparecen ya descritas como ornamentos propios del estilo francés de los lullistas, en *Florilleium Musicum* de Georg Muffat en 1695.

compensar ese defecto del clave dando una mayor capacidad dramática al conjunto. Rameau manifiesta en el prefacio que el éxito de las modernas sonatas para clave y violín lo alentaron a hacerlas publicar. De carácter *concertante* según la moda, estas piezas en trío confieren la misma importancia al clave que al violín, la flauta y la viola tenor. Sin embargo, estas piezas – agrega Rameau – cuando son ejecutadas en el clave solo no dejan nada que desear, a tal punto que no se sospecharía que son susceptibles de partes agregadas. Esta independencia del clave se pone en evidencia en las cinco piezas que Rameau seleccionó y publicó como arreglo para clave solo. Entre ellas alteró considerablemente dos. En *La Livri*, tanto la versión para clave como la insertada en el acto III de *Zoroastre* bajo la forma de gavota modelada sobre la *Gavotte* del primer libro, Rameau deja de lado la parte de clave que considera como simple acompañamiento para reemplazarlo por la parte del bajo de viola; en *L'Indiscrète* los acordes arpegiados del estribillo están cambiados por las figuraciones del violín; lo mismo ocurre en *La Timide*. No obstante, las partes sustituidas por Rameau son, en tanto que acompañamiento, de una riqueza expresiva inverosímil. Rameau así se expresa a este respecto en el prefacio: " He cogido cinco piezas de estos *concertos*, para clave solo a causa de algunas diferencias que se encuentran cuando el violín & la viola las acompañan."

Entre las **Cinq Pièces** (*Cinco Piezas*) de 1741 (*La Livri*, *L'Agaçante*, los dos rondós de *La Timide* y *L'Indiscrète*), *La Livri* es la más trágica. Se trata de un *tombeau* (marcha fúnebre) para el Conde de Livri, muerto en julio de ese mismo año. El estribillo vuelve para sumergir en la atmósfera fúnebre los débiles rayos de sol que se vislumbran en las coplas. *L'Agaçante* fue ulteriormente insertada por Rameau en el acto II de *Zoroastre*.

Veinte años después de la publicación de su tercer libro para clave, Rameau se vio compelido a escribir una pieza ligera con motivo de la boda del Delfín con María Josefa de Sajonia en 1747: *La Dauphine*. Esta pieza, pobre en inspiración, cobra interés sólo por el virtuosismo con que Rameau la trata. Fue conservada por Decroix y luego entregada por sus herederos a la Biblioteca Nacional (París), donde permaneció ignorada hasta ser redescubierta y publicada por primera vez por Camille Saint Saëns en 1895.

Una treintena de arreglos para clave de sinfonías de *Les Indes Galantes* (1735), realizados por el mismo Rameau, fueron editados en 1736 bajo la forma de arias, dúos, tríos y cuartetos. Están ordenadas por tonalidad, diferentemente que en la ópera. En el prefacio Rameau dice: "Las sinfonías están acá ordenadas como Piezas para Clave, y los ornamentos son conformes a los de mis otras Piezas para Clave."

Hacia 1760, tanto la música para clave de Rameau como sus óperas comenzaban a caer en el olvido. Cuando Chabanon pronunció el elogio de Rameau en 1765, un año después de su muerte, ya casi no se interpretaba. Chabanon deploraba esta injusticia y alababa las virtudes de la música de Rameau que, según él, combinaba con un encanto cautivante dos cualidades raramente encontradas: "canto" y "ejecución" (melodía y virtuosismo)...

Jorge Cova

Glosario de términos específicos

2° libro:

Le Rappel des Oiseaux (La Llamada de los Pájaros): primera *pieza de carácter* de Rameau. El efecto descriptivo del salto de cuarta ascendente, que evoca el son del clarín, constituye el motivo de la llamada.

La Villageoise (La Aldeana) : título de carácter muy frecuente, así como su contraparte *La Paysanne (La Paisana)*. Su porte es alegre y ligero, casi con ternura.

Les Tendres Plaintes (Los Tiernos Lamentos): título de carácter muy frecuente. Indica en sí el afecto y el tempo de la pieza.

Les Niais de Sologne (Los Necios de Sologne): evocación musical del proverbio: " Necio de Sologne que sólo se equivoca para su provecho". Se decía que los solonienses⁸ tenían aspecto y maneras necias, que tenían un aire estúpido y atontado, pero que eran astutos y de un juicio muy agudo.

Les Soupires (Los Suspiros): pieza de carácter, descriptiva de los suspiros representados por corcheas sincopadas y un ornamento llamado suspensión, que obliga a la nota que lo lleva a entrar con retraso respecto del bajo, haciéndose desear, esperar. Sobre notas largas, el efecto se halla aun intensificado por un trino.

La Joyeuse (La Alegre): pieza de carácter. El título sugiere su tempo.

La Follette (La Loquilla): pieza de carácter. Se trata de una giga a la italiana (en notas iguales). Los mordentes prolongados, alternados entre mano izquierda y derecha podrían hacer alusión a la locura.

L'Entretien des Muses (El Coloquio de las Musas): pieza descriptiva, muy lírica, que refleja la pintura de Watteau. Está escrita de manera que las dos manos permanezcan juntas en la región central del teclado, que corresponde al timbre más suave del clave. Su aire calmo evoca lo que sería la conversación de las Musas en su morada.

Les Tourbillons (Los Torbellinos): pieza descriptiva de " los remolinos de polvo agitados por los fuertes vientos " – dice Rameau en una carta a Houdar de la Motte.

Les Cyclopes (Los Cíclopes): pieza descriptiva que evoca a los dioses forjadores del rayo. De carácter teatral, a veces eruptivo, anticipa los cataclismos de las *Tragédies Lyriques*.

Le Lardon (El Tocino): pieza descriptiva (culinaria). Los dedos de la mano izquierda se perfilan entre los acordes de la mano derecha como si fueran lonjas de tocino.

La Boiteuse (La Coja): pieza descriptiva. El ritmo de la mano izquierda (negra, corchea) sugiere la cojera.

3er libro:

Les Trois Mains (Las tres Manos): pieza descriptiva. La extensión del rango empleado (cuatro octavas y media), el cruce de las manos y los saltos de un extremo al otro del teclado, producen la ilusión de que tres manos intervienen en la ejecución.

Fanfarinette: pieza de carácter. Posible alusión a Fanfan la Tulipa⁹ o a "fanfarrona" (?). La escritura musical (figura repetida de tres corcheas con un trino sobre la central) podría, asimismo, aludir al toque de fanfarrias. En este caso, sería una pequeña fanfarria que precede a la gran fanfarria de *La Triomphante*

La Triomphante (La Truinfante): pieza de carácter. Los arpeggios y los saltos de octava, culminados con un trino y cadencia, evocan los temas de fanfarrias.

Les Tricotets (Los Entretejidos): pieza descriptiva. Alude a la danza así llamada por los movimientos rápidos de los pies, imitados aquí por las manos que "tejen" (el efecto visual de la partitura no deja dudas al respecto).

L'Indifférente (La Indiferente): título de carácter muy frecuente. *El Indiferente* era un personaje del *Théâtre de la Foire (Teatro de Variedades)*. Esta pieza habría tenido como origen una primera versión teatral. Recuerda el aspecto soñador y superfluo del cuadro *l'Indifférent* de Watteau.

La Poule (La Gallina): (vide supra: comentario sobre el tercer libro).

Les Triolets (Los Tresillos): probable alusión al ritmo de subdivisión ternaria omnipresente en la pieza. Su carácter recuerda al de *L'Indifférente*.

Les Sauvages (Los Salvajes): sacada de la *Danse des Deux Indiens de la Louisiane (Danza de dos Indios de Louisiana)* escrita por Rameau para el *Teatro de Variedades* en 1725 ; luego se transformó en pieza para clave y más tarde (1735) en la *Danse du Calumet de la Paix (Danza de la Pipa de la Paz)* de *Les Indes Galantes (Las Indias Galantes)*. Esta melodía gozó de una enorme popularidad en la época siendo un verdadero "cliché".

L'Enharmonique (La Enarmónica): (vide supra: comentario sobre el tercer libro).

⁸ De Sologne, región pantanosa situada al sur de París.

⁹ Héroe legendario de una canción popular de la cultura francófona. Se trata de un memo que ama las mujeres tanto como el vino y que está siempre listo para defender las causas que considera justas.

L'Égyptienne (La Egipcia): pieza que describe la impresión de Rameau al ver bailar a una gitana. Al igual que las Egipcias del teatro de Molière, ésta no tiene nada de oriental, sino que se trata, como siempre, de una gitana.

La Dauphine (La Delfina): (vide supra: comentario sobre composiciones posteriores a los tres libros para clave)

Comentario sobre la articulación en Rameau

La desaparición de la articulación en música fue expuesta teóricamente por Jean-Jacques Rousseau. En nuestros días, la articulación está corrientemente vinculada con un *staccato*, lo que no corresponde en Rameau, quien conserva en su música una relación muy estrecha con la lengua hablada.

Rameau contribuyó a hacer de su época un período de transición entre el Barroco y el Clasicismo, durante el cual la lengua conserva los vestigios de un gran rigor, al mismo tiempo que prefigura el abandono de los criterios que la sustentan.

D'Alembert, a propósito de los diálogos de Dardanus, destaca que la retórica juega un rol fundamental y que su interpretación presenta enormes dificultades dado que deben presentar un gran rigor sumado a una aparente fantasía proveniente del "parlato".

"Esta diferencia entre el canto y la declamación parecería sobre todo aventajar a la última en los primeros versos citados [...] donde no es posible ir más allá de lo que el compositor ha logrado, la verdad en el sentimiento y la semejanza del canto con el discurso. "

Y Pierre Lasserre explica a propósito de Rameau: *" del siglo XVII, posee el tono de orgullo, grandeza, nobleza, el vigor y elocuencia oratoria, que son la marca más llamativa de su estilo ; conserva su preocupación dominante por la claridad, la precisión, el límite, el orden simétrico de las formas ; saca la doctrina que exige una especie de exactitud y de perfección matemática en la realización de la belleza ; posee, en fin, la dignidad de su espíritu trágico que él reproduce sin esfuerzo donde es necesario. Pero lo que ofrece de particular es haber sabido expresar su siglo en esta lengua que posee la grandeza de otro siglo, tan superior con respecto al arte. Él transmitió a su música la sensibilidad y la imaginación de sus contemporáneos. Sus sueños encontraron en él un intérprete: sueños de vida según la naturaleza, de inocencia pastoral, de encanto en la voluptuosidad, de gracia y de liviandad en las pasiones, de felicidad en la delicadeza y la irradiación del placer. "*

Concretamente, Rameau utiliza con fines nuevos, antiguos medios tales como la articulación, cuya desaparición fue programada por Rousseau en sus Escritos sobre la música y sus Ensayos sobre el origen de las lenguas cuando dice, por ejemplo: *"[...] las voces naturales son inarticuladas, las palabras tendrían poca articulación; algunas consonantes interpuestas que borran el hiato de las vocales alcanzarían para hacerlas fluidas y fáciles de pronunciar. "* Y justifica esta afirmación a través del argumento siguiente: *" En los primeros tiempos, los hombres sobre la superficie de la Tierra no tenían otra sociedad que la familia, otra ley que las de la naturaleza, ni otra lengua que el gesto y algunos sonidos inarticulados. "* De este axioma, deduce que la consonante no es más que *"rudeza"* que no tiene lugar en la música. Este cambio (como, a la sazón, el temperamento igual) fue elevado a la categoría de adquisición cultural definitiva.

¿En qué consiste realmente el hecho de articular? la articulación aparece con el uso de dos categorías de consonantes: las que los antiguos gramáticos califican de "finas" (explosivas: P, T, Q) y de "gruesas" (M, L, R, etc.). Ambas categorías se diferencian esencialmente por el hecho que las primeras comienzan por lo agudo, mientras que las segundas lo hacen por un "gruñido" sordo.

El instrumento de teclado se presta muy fácilmente para la explotación de estas características consonánticas: un arpeggio que comienza desde abajo producirá un efecto de consonante "gruesa", tanto más en cuanto sea desplegado en el tiempo, mientras que un acorde "plaqué", comenzando desde arriba, producirá un efecto de consonante "fina".

La alternancia juiciosamente elegida de estos efectos consonánticos y su emplazamiento variable dentro de una métrica rigurosa (agogía), engendrará un efecto de *rubato* característico del que se podrá decir, con razón, que es tanto “igual” como “desigual”. Esto constituye la articulación propiamente dicha, tal como la aplicada anteriormente a las aserciones de Rousseau.

En nuestros días, esta práctica se encuentra intacta en la música heredera de la tradición barroca europea (Escuela de Ayacucho en Perú, Launeddas sardas, etc.).

El oyente avisado de estos hechos apreciará el rigor de su puesta en práctica en la interpretación de Michel Kiener. En efecto, esta interpretación de las piezas para clave de Rameau aplica con el máximo celo posible el restablecimiento de una verdadera retórica, lo cual significa, entre otras cosas, que todo aquello que hoy se califica de ornamentación pierde su carácter decorativo en provecho de una función puramente articular.

Luc Breton

(traducido del francés por Jorge Cova)