

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Un modelo analítico para la música vocal religiosa hispana: Estructura y expresión en el Te Deum (1814) de José Lidón

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9t77q1r7>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 4(2)

Author

López Ruiz, Luis

Publication Date

2019

DOI

10.5070/D84247243

Copyright Information

Copyright 2019 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Un modelo analítico para la música vocal religiosa hispana: Estructura y expresión en el *Te Deum* (1814) de José Lidón

LUIS LOPEZ RUIZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente artículo plantea una metodología analítica para el estudio de la música vocal religiosa en el ámbito hispano de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, utilizando la terminología y procedimientos compositivos explicados por la teoría musical española de la época así como elementos de la teoría actual de tópicos musicales con el fin de identificar mecanismos estructurales y expresivos por los cuales la música transmite el significado y los afectos del texto litúrgico. El método se aplica al *Te Deum* compuesto en 1814 por el compositor español José Lidón (1748-1827), maestro de la Real Capilla de Madrid, para el retorno del rey Fernando VII. Los resultados del estudio indican no solo la manera de expresar el contenido del texto, sino la posible presencia de la manifestación de la incertidumbre política del momento.

Palabras clave: José Lidón, *Te Deum*, análisis musical, teoría musical española, bajo fundamental, tópicos musicales

Abstract

This article presents an analysis methodology for the study of the late eighteenth and early nineteenth-century Hispanic sacred vocal music, employing terminology and compositional procedures explained by the contemporary Spanish music theory and elements of the current musical topic theory in order to identify how the music carries the meaning and the affections of the liturgical text. The method is applied to the *Te Deum* that was composed in 1814 by the Spanish composer José Lidón (1748-1827), master of the Royal Chapel of Madrid, to celebrate the return of the King Fernando VII. The results of the study show not only the way of expressing the content of the text but the possible presence of the manifestation of the political uncertainty of the moment.

Keywords: José Lidón, *Te Deum*, musical analysis, Spanish music theory, fundamental bass, musical topics

Introducción

En su fundamental trabajo de 1991 sobre el análisis semiótico en la música del periodo clásico, *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, K. Agawu parte de los conceptos de “introversive semiosis” y “extroversive semiosis” del lingüista Roman Jakobson para referirse a los elementos estructurales —asociados principalmente con la armonía que permite la creación de la estructura musical— y a los elementos expresivos —fundamentalmente los tópicos musicales que relacionan la obra con el exterior conectándola con las convenciones sociales y culturales— presentes en una obra musical, los cuales deben estar integrados en un análisis musical guiado por la

«interacción dialéctica entre la superficie manifiesta y el fondo estructural»¹. Así, una obra musical es concebida en la zona de interacción de estos elementos estructurales y expresivos, de manera que las funciones iniciales que tienen asignadas puedan ampliarse para adquirir aquellas pertenecientes al otro grupo (expresión de significado mediante las construcciones armónicas o la relación de los tópicos musicales con la estructuración del discurso musical).

En este artículo pretendemos mostrar una propuesta inicial de modelo analítico para la música vocal religiosa hispana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX que atienda a los conceptos anteriores señalados por Agawu y su aplicación a una obra de este repertorio, paradigmática en la medida que contiene las principales características musicales de este género en estos años: el *Te Deum* compuesto por el maestro de la Real Capilla de Madrid, José Lidón², para la recepción en la Corte del rey Fernando VII en mayo de 1814 tras el final de la Guerra de Independencia española, obra de la cual pretendemos extraer algunas conclusiones que apunten a la reflexión del compositor ante este hecho político.

Es necesario en primer lugar buscar en la propia teoría musical de la época los elementos de análisis para posicionarse adecuadamente y valorarlos en su contexto correcto, aceptando la premisa del propio Agawu cuando indica que una «conciencia semiótica —si con ello nos referimos a la conciencia de la música como un sistema de signos o como un sistema de significación— estaba muy presente en la mente de los teóricos musicales del siglo XVIII»³.

Un recorrido detallado por todos los elementos compositivos—tanto estructurales como expresivos—que aparecen en los tratados españoles del siglo XVIII y que son de aplicación al análisis musical supone una tarea demasiado extensa para presentarse aquí íntegramente, más todavía si tenemos en cuenta que en este periodo se produce una de las más intensas transformaciones en el lenguaje musical y en los procedimientos compositivos de la historia de la música, a medida que se desarrolla el concepto de tonalidad ligado a las concepciones funcionales emanadas de la teoría de Jean-Philippe Rameau a comienzos del siglo sin perder de vista la tradicional práctica del bajo continuo, se exploran las cualidades de los diferentes instrumentos orquestales para consolidar un lenguaje idiomático característico de cada uno y las estrictas reglas del contrapunto se combinan con una expresión natural y de carácter más espontáneo de los sentimientos que obedece a otro tipo de estrategias compositivas. Aun así, incluimos una selección de elementos presentes en los tratados

¹ «It is the dialectical interplay between manifest surface and structural background that should guide the analysis» (K. Agawu. *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991, pp. 24-25).

² José Lidón Blázquez (Béjar, 1748-Madrid, 1827) fue alumno del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid entre 1758 y 1768, año en que obtuvo por oposición la cuarta plaza de organista de la Real Capilla de Madrid. En esta institución desarrolló toda su carrera, siendo nombrado primer organista en 1787, vicemaestro en 1788 y maestro de capilla en 1805 hasta su fallecimiento. También ocupó los cargos de maestro de Estilo Italiano del Real Colegio desde 1771 y rector del mismo una vez fue maestro de capilla.

³ «Semiotic awareness —if that is taken to mean the awareness of music as a sign system or a system of signification— was very much in the minds of eighteenth-century music theorists» (K. Agawu. *Playing with signs...*, p. 11).

españoles más relevantes del siglo XVIII, especialmente de la segunda mitad debido a estas referidas transformaciones de la música. Como justificación de la cantidad de factores que aparecen en el fenómeno de la composición musical del siglo, considerada una combinación de técnicas aprendidas —los elementos estructurales— y de manifestación explícita de los afectos y de la intención de unir la música con el significado de un texto religioso, es interesante recoger el testimonio proporcionado por el propio José Lidón cuando actuó de juez examinador en las oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Málaga en 1807. Como puede observarse, su decisión sobre el aspirante Juan Bros, posterior maestro de la catedral de León, incluye consideraciones sobre el carácter científico de la música (técnica), la transmisión de expresión y significado, algo tan poco objetivable como el concepto de ingenio y la preocupación por dominar tanto la composición instrumental como la vocal:

El opositor 82 (Bros), es el único que encuentro ha desempeñado con igualdad el todo de los ejercicios, con un notable exceso a los dos anteriores, y principalmente en los dos ejercicios primeros científicos magistrales del responsorio e himno, que son en donde debe manifestar un maestro de capilla si sabe serlo, por reunir en sí toda la parte científica de su arte, unida al buen estilo del canto expresivo y significativo, sin dejar de haber manifestado en el villancico el ingenio e invención que pide su carácter, así por lo que respecta a la parte instrumental como a la vocal: por cuyas razones le juzgo muy digno de obtener ese magisterio de capilla⁴.

Algunos elementos estructurales y expresivos en la teoría compositiva española del siglo XVIII

Ya en la definición del concepto de composición que el matemático valenciano Tomás Vicente Tosca realiza en su *Tratado de la música especulativa y práctica* de 1710 se recoge la importancia de considerar el texto sobre el que se quiere componer la música y sus afectos «haciendo elección de aquel modo o tono que fuere más proporcionado para dicha expresión» y «usando también de aquellas notas y figuras que más concuerdan con la letra» junto a una interesante —por el recorrido posterior que abordaremos— recomendación de comenzar «en primer lugar el bajo, si no se diese ya compuesto, el cual debe proceder con intervalos mayores, como son cuartas, quintas y octavas, huyendo cuanto se pueda del unísono y terceras»⁵.

La expresión de los afectos por medio de parámetros concretos de la música, tales como los tonos elegidos o determinadas figuras retóricas determinadas, aparece nuevamente, junto a la explicación de las reglas del contrapunto, en el tratado *Música Universal o Principios Universales de la Música* del jesuita y también matemático Pedro de Ulloa, publicado en 1717. Ulloa incluye una clasificación de las doce pasiones a las que «se reducen todas las que nacen del apetito sensitivo»⁶: Amor, Deseo, Deleite, Odio, Fuga, Dolor, Esperanza, Audacia, Ira, Desesperación, Temor y Mansedumbre. Posteriormente atribuye a cada uno de los modos unas propiedades afectivas, instalándose así en una tradición que persistirá en escritos de finales del siglo donde las tonalidades son asociadas a emociones concretas. Un ejemplo es la recomendación que el monje jerónimo

⁴ *Gaceta Musical de Madrid*, nº 9, 2 de marzo de 1856, p. 68.

⁵ Tomás Vicente Tosca. *Tratado de la música especulativa y práctica*, tratado VI del *Compendio mathematico, en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias, que tratan de la cantidad*, tomo II, ed. de 1727, pp. 483-485.

⁶ Pedro de Ulloa. *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid: 1717, p. 43.

Francisco de Santa María incluye en el suplemento final de sus *Dialectos Músicos* de 1778, donde indica que «los tonos de tercera menor son más proporcionados para lo patético, y los de tercera mayor para lo festivo» y que «las operaciones con bemoles son melancólicas y más suaves que las de sostenidos; y que las de sostenidos son por lo regular más festivas y brillantes»⁷.

Más detallada es la asociación de los diferentes tonos con afectos concretos que incluye el *Plan completo de composición fundamental* escrito por el maestro de capilla de la catedral de Cuenca, Pedro Aranaz, y por el organista de Salamanca, Francisco Olivares, en 1807. En este tratado, los autores se refieren a las posibilidades expresivas del violín para definir las propiedades de cada tonalidad:

Siendo el violín el alma de la orquesta, y en algún modo el que la rige y gobierna, debe todo compositor valerse de los modos o tonos que sean más propios en este instrumento para manifestar los efectos y afectos de las composiciones. 1º: Para las composiciones graves, serias, majestuosas y devotas, los modos más propios son los de Ut, Fa, y Sol, con 3ª mayor, y el de Re con menor. 2º: Para villancicos marciales y alegres, el Re y Mi mayores y también el Sol mayor. 3º: Para las piezas festivas el La, Si y Mi menores y el La mayor. 4º: Para las lúgubres, el Ut menor, Mib mayor, el Fa menor, y el Lab mayor. 5º: Para las placenteras y suaves, el Si, Re y La menores. 6º: Para los afectos de ira, terror, pasmo y desolación, son a propósito todos los modos usando de espiraciones y paradas, ya pasando de la música fuerte y violenta a la triste y pausada o al contrario. 7º: Para la música pastoril, son útiles todos los modos del violín. 8º: Para las piezas tristes o melancólicas, el Ut, Fa y Sol menores, y estos mismos pueden servir para las apacibles y dulces⁸.

Otra clasificación de las pasiones como la de Ulloa, la del padre Kircher, era recogida por el maestro de la catedral de Barcelona, Francisco Valls, en el capítulo XXIX de su *Mapa armónico práctico* (ca. 1737) junto al interés por expresar el significado de un texto más allá de la mera decoración de las palabras⁹. Este sería además mucho más preciso en cuanto a los elementos musicales relacionados con la expresión de determinados afectos, incluyendo breves pasajes musicales polifónicos con bajo instrumental para indicar la expresión de cada uno en una composición. Incluimos a continuación uno de los ejemplos musicales con los que Valls pretende expresar un afecto, en este caso el del Dolor. Como puede observarse en el ejemplo 1, el elemento fundamental es la repetición del motivo con el que comienza la tercera voz del coro primero, cuyo elemento más significativo es el semitono ascendente que sucede a la resolución de la síncopa inicial y que se produce principalmente bien sobre sucesión de dos armonías con sus fundamentales a distancia de tercera menor descendente (compás 2) o bien sobre el cambio de modo de un acorde menor (compases 2 y 3).

⁷ Francisco de Santa María. *Dialectos Músicos en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778, pp. 206-207.

⁸ Francisco Aranaz y Vides, Pedro y Olivares. *Plan completo de composición fundamental*, 1807 (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Roda Leg. 200 (2403), p. 144; Biblioteca Nacional de España (BNE), M/1244, pp. 179-180. En esta segunda fuente existe un error al referirse a las tonalidades para las «composiciones graves, serias, majestuosas y devotas» indicando Re mayor en lugar de Re menor).

⁹ Francisco Valls. *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de Música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza de Muchachos* (Biblioteca Nacional de España, M/1071, cap. XXIX, fols. 253v-254r).

The image shows a musical score for a piece titled 'Dolor' by F. Valls. It consists of five staves. The top staff is for the vocal soloist. The second and third staves are for the first and second choruses, respectively. The fourth staff is for the accompaniment (Acomp.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'Ti-bi so-li pe-cca-vi Ti-bi so-li Ti-bi so-li Ti-bi so-li Ti-bi so-li Ti-bi'. The score shows a sequence of chords and melodic lines for each part.

Ejemplo 1. F. Valls: *Dolor*. *Composición a 6*, cc. 1-7
(*Mapa Armónico Práctico*, cap. XXIX, fol. 256).

Por otra parte, la indicación de Tosca sobre la línea del bajo como inicio y parte principal de la composición es la norma general en los tratados sobre acompañamiento de tecla, como las fundamentales *Reglas generales de acompañar* del maestro de la Real Capilla José de Torres, editadas en una nueva versión en 1736 incluyendo la manera de acompañar al estilo italiano. La definición de las cláusulas de bajo, tenor y tiple que incluye Torres¹⁰ —en función de que el bajo realice movimiento de quinta descendente, descenso de grado o semitono ascendente— muestran la transformación del lenguaje musical si las comparamos con la definición de las cláusulas sostenida y remisa que utilizaba el organista de Alcalá de Henares Andrés Lorente en su tratado de 1672¹¹. Esta transformación se manifiesta de manera especial en la adopción en la segunda mitad del siglo XVIII de la teoría funcional de la armonía procedente de la difusión del trabajo de Rameau y que considera la posición fundamental y sus inversiones para la explicación de los acordes¹². Pero esta teoría

¹⁰ José de Torres. *Reglas generales de acompañar*, en órgano, clavicordio y arpa, con solo saber cantar la parte, o un bajo en canto figurado. Madrid: 1736, pp. 77, 79 y 81.

¹¹ Andrés Lorente. *El porqué de la música en que se contiene las cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, y en cada uno de ellos nuevas reglas, razón abreviada en útiles preceptos, aun en las cosas más difíciles, tocantes a la Harmonía Música*. Alcalá de Henares: 1672, libro II, pp. 240-241.

¹² Jean-Philippe Rameau. *Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels*. Paris: 1722, cap. octavo. Rameau considera básicamente solo dos tipos de acordes básicos: el acorde perfecto y el acorde de séptima, siendo todos los demás inversiones o variantes de este último. Además, entendió la posición fundamental de los acordes como concepto clave para la explicación de las progresiones armónicas. Figuras como Hugo Riemann o Heinrich Schenker consideraron esta teoría como original de Rameau, aunque tiene sus

aparecerá combinada en los trabajos españoles con conceptos procedentes de la práctica del bajo continuo, como la definición de diferentes tipos de *consonancias* (acordes) solo en función de los intervalos que los forman, de manera que las teorías compositivas del último cuarto de siglo suponen una mezcla de conceptos en ocasiones confusa. En el tratado *Llave de modulación y antigüedades de la música* (1762), Antonio Soler define de esta última manera las consonancias, sin aludir claramente al concepto de la posición fundamental del acorde y a sus inversiones, aunque este concepto está presente sin teorizar en su definición. Así, tras indicar ejemplos escritos de los tres tipos de consonancias de tercera menor o de tercera mayor, *perfecta, imperfecta y compuesta* —equivalentes a las posiciones fundamental, primera y segunda inversión de acordes perfectos—, justifica la denominación de las segundas «por constar de tercera y sexta, que son especies imperfectas» y de las terceras por no tener «la armonía del fundamento que pinta, sino que le toman de otro»¹³.

La alusión directa a la obra de Rameau, y la aplicación de su concepción de la armonía, aparece en los *Dialectos Músicos* de Santa María, quien reconoce que «es de advertir que parece está puesto en disputa el número de las consonancias primitivas y fundamentales», infiriendo que «el número de las consonancias, consonantes y disonantes, es medianamente dilatado, aunque es cierto que muchas de ellas son indicadas unas de otras, y, por consiguiente, son menos las primitivas y fundamentales que el total de su dilatado número»¹⁴ incluyendo más adelante la consideración de las consonancias de tercera y sexta y de cuarta y sexta como «cambios» de la consonancia perfecta con la que comparten el mismo bajo fundamental. Esta concepción moderna de la armonía le lleva a considerar que los acordes de sexta aumentada o de séptima disminuida deben ser entendidos como acordes de novena menor —aunque no es utilizada esta denominación— sobre un bajo fundamental no sonoro¹⁵. Es precisamente este planteamiento del discurso armónico el que aparece en el *Compendio teórico y práctico de la modulación* que un joven José Lidón escribió en algún momento entre 1771 y 1784, siendo maestro de Estilo Italiano del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid. Auténtico sucesor del tratado de Soler, con una mayor cantidad de procedimientos armónicos diferentes, este trabajo incluye esquemas modulantes desde las tonalidades de Do mayor y Do menor a todas las restantes mayores y menores, con varios ejemplos por cada modulación a los que Lidón les adjudica una interesante calificación según los procedimientos empleados: *natural, burlada, no común, particular, extraña, singular, extrañísima*¹⁶. Escritos como los de Soler sobre los dos pentagramas característicos de la música de tecla, estos esquemas incluyen además —de manera semejante a los ejemplos que Rameau incluía en su tratado— un tercero inferior «con otro bajo fundamental, que es el que debe figurarse mental en todas aquellas armonías, así consonantes como

precedentes en la teoría musical alemana (Joel Lester. *Compositional theory in the eighteenth century*. Harvard University Press, 1992, pp. 96-100).

¹³ Antonio Soler. *Llave de la modulación y antigüedades de la Música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular*. Madrid: Joachin Ibarra, 1762, p. 48.

¹⁴ F. Santa María. *Dialectos...*, pp. 213 y 215.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 214 y 219, respectivamente.

¹⁶ Este tratado de carácter práctico se conserva en dos fuentes: Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, AM-LE 33 y Biblioteca de Catalunya (BC), M. 132.

disonantes, donde no se halla expreso»¹⁷. Lidón advierte, no obstante, que «habrá infinitos casos [...] en los cuales no puede ser sensible el dicho bajo fundamental, como asimismo no se deberá mirar este en rigor de composición o concierto [...], pues el sistema de su figuración es el de conocer en cada armonía cuál es su verdadero bajo fundamental para saber de dónde nacen»¹⁸, por lo que queda claro la concepción teórica de estos bajos así como su importancia para la conducción de una composición. Este *Compendio* muestra además que Lidón compartía el criterio de Santa María sobre los acordes de séptima disminuida y de sexta aumentada, como puede observarse en el ejemplo 2, séptimo esquema —o *práctica*, según la propia denominación de Lidón— de la modulación decimonovena que conduce desde Do menor a Si bemol mayor, la cual es calificada de *extraña* precisamente por la utilización de estas armonías. El signo que emplea en los compases segundo y tercero indica que dichos bajos no deben ser «sensibles», es decir, no deben sonar junto al acorde superior.

Extraña

Ejemplo 2. J. Lidón: *Compendio teórico y práctico de la modulación*, BC, M. 132, fol. 50v.

La inclusión del bajo fundamental en la teoría compositiva del último cuarto del siglo XVIII permite reformular y ampliar las cadencias respecto a las concepciones anteriores de Lorente y Torres que hemos señalado, al igual que entender la tonalidad —todavía denominada *modo*, *tono* o *término*— ya no como un conjunto de sonidos organizados en una escala sobre la que construir determinadas armonías asociadas a los grados de la misma, sino como espacio definido mediante un movimiento armónico de bajos fundamentales a distancia de quinta¹⁹. Así, Antonio Eximeno recogía en su tratado *Del origen y reglas de la Música* la necesidad de distinguir dos clases de bajos, «el uno *verdadero, real, natural o fundamental* en que la armonía se resuelva como en su origen o fundamento» y otro «aparente o artificial, que toca muchas cuerdas que no son fundamento de la

¹⁷ BC, M. 132, fol. 4v.

¹⁸ *Ibid.*, fol. 8r.

¹⁹ Concepto nuevamente procedente de Rameau, en su *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique* de 1737 (Brian Hyer. «Tonality», en Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 726-752).

armonía»²⁰, utilizando el primero de ellos para la definición de cadencias y de tonalidad en sus movimientos de quinta hacia abajo o de cuarta hacia arriba²¹.

Será, sin embargo, José Teixidor²² el que proporcione más cantidad de definiciones y conceptos compositivos de la época —nuestros elementos estructurales— con su *Tratado Fundamental de la Música*, trabajo sobre composición musical deudor de las teorías de Rameau. El capítulo quinto —*Del modo o término en general*— incluye precisamente la definición de modo según la misma idea que Eximeno:

Llámase modo o término en la música al orden prescrito entre los sonidos que forman tanto la melodía como la armonía ocasionada por la serie o progresión de las quintas. Bajo este supuesto, los tres sonidos fundamentales indicados por los signos F-fa, C-ut y G-sol y las armónicas o consonantes de cada uno de estos tres sonidos, esto es, sus terceras mayores y sus quintas, compondrán el modo mayor de C-ut. Esta serie de quintas o B.f. [bajos fundamentales] fa, ut, sol, en la cual C-ut ocupa el centro, puede ser mirada como representante del modo mayor de C-ut. Siendo esto cierto, C-fa, G-ut y D-sol nos representarán el modo mayor de G-ut; y Bb, F, C el modo mayor de Fa-ut²³.

Estos autores tratan, además, la relación de cercanía entre diferentes tonalidades, concepto fundamental para aplicar al análisis de una obra del periodo. Mientras Eximeno denomina *modos análogos* a aquellos cuya armonía de tónica está contenida en el modo inicial²⁴, lo que conduce a tonalidades con solo una alteración de diferencia en la armadura, Teixidor proporciona, en el capítulo decimotercero de su tratado, una clasificación más detallada de gran interés que incluye los *modos adjuntos y relativos* de uno inicial²⁵. La tabla 1 recoge, en denominaciones modernas, los adjuntos y relativos de las tonalidades de Do mayor y La menor según Teixidor.

²⁰ Antonio Eximeno. *Del origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, 1796 (edición traducida al castellano por Francisco Antonio Gutiérrez del original en italiano de 1774), Libro III, p. 78.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

²² José Francisco Teixidor y Barceló (Seros, ca. 1752-ca. 1814) fue organista del monasterio de las Descalzas Reales desde 1774, posteriormente vicerrector del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid y vice maestro de la Real Capilla desde 1778 hasta 1788, cuando pasó a ocupar una plaza de organista de la misma.

²³ José Teixidor. *Tratado fundamental de la música (1804c)*, ed. de Josep Pavia i Simó. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 12.

²⁴ A. Eximeno. *Del origen...*, p. 91.

²⁵ J. Teixidor. *Tratado fundamental...*, pp. 49-51.

Tabla 1. Modos adjuntos y relativos según J. Teixidor.

Tonalidad inicial	Adjunto 1º orden	Adjunto 2º orden	Relativo 1º orden	Relativo 2º orden	Relativo 3º orden	Relativo 4º orden	Relativo 5º orden	Relativo 6º orden
Do mayor	Sol Mayor	Fa mayor	La menor	Mi menor	Fa menor	Re menor	Do menor	-
La menor	Mi menor	Re menor	Do mayor	Fa mayor	Re mayor	Sib mayor	Si mayor	La mayor

Para Teixidor, la línea del bajo fundamental es el primer elemento de una composición y un concepto clave para todas las explicaciones armónicas de su tratado, ya que «según los intervalos que este cometa, resultan, no solo las melodías, sino también la armonía simultánea y progresiva»²⁶. Lo más interesante es observar cómo sus explicaciones sobre relaciones armónicas, cadencias o modulaciones se basan siempre en primer lugar en una línea de bajos fundamentales, habiendo incluido una clasificación de líneas de bajos según los intervalos que realizan y las armonías que contienen.

Las primeras líneas son las que podemos denominar *naturales*, aquellas formadas por «bajos que utilizan la resonancia natural del cuerpo sonoro». Teixidor identifica los intervalos que pueden formar los bajos en dichas líneas:

Los intervalos de quinta subiendo y bajando son los que producen la más grata armonía progresiva, y por tanto deben ser preferidos a todo otro intervalo, pero si entre estos intervalos se intercala alguno de 3ª bajando [...] resultará la progresión melódica más varia. [...] Debe también tenerse presente, que los intervalos de tono y semitono subiendo cometidos por el b.f. [bajo fundamental] no deben, por lo regular, pasar de dos, y estos cometidos desde el cuarto sonido hasta el sexto del diapasón. [...] Estos dos intervalos de tono o semitono subiendo pueden ser cometidos por el b.f. algunas veces desde la tónica a la tercera del diapasón²⁷.

Con esta primera clasificación de las líneas, Teixidor coincide con definiciones expuestas por Eximeno y Santa María. Así, el primero se refiere a las *posturas conexas* en las cuales «el bajo fundamental se mueve regularmente por los intervalos de cuarta, quinta, tercera y de grado subiendo»²⁸. Por su parte, Santa María incluye prácticamente estos intervalos en su definición de *tránsitos naturales*, en los cuales «de cualquier sonido principal o fundamental, [...] se puede pasar según se quisiere a su quinta baja o alta» y «de cualquiera consonancia perfecta se puede pasar a su tercera baja o alta, sean mayores o menores con consonancia perfecta [...] porque siempre hay sonidos que aten las dos consonancias»²⁹.

²⁶ *Ibid.*, p. 112.

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ A. Eximeno. *Del origen...*, pp. 84-86.

²⁹ F. Santa María. *Dialectos...*, pp. 176-178.

Además de estos movimientos de los bajos, Teixidor define otros tres especiales, que denomina licencias de primer, segundo y tercer orden y que deben utilizarse con precaución³⁰. La licencia de primer orden se produce cuando el bajo fundamental desciende un tono o semitono, solo permitiéndose desde los grados primero, cuarto, quinto y sexto y sin que «de manera alguna puede reiterarse». La licencia de segundo orden, según el autor, es la que utiliza los grados cuarto o quinto alterados ascendentemente. En este punto el concepto de línea de bajos fundamentales se tambalea ya que Teixidor indica que debe colocarse armonía de sexta sobre el cuarto grado alterado y de séptima disminuida sobre el quinto, aunque esta última con el quinto alterado como bajo fundamental era también recogida por Santa María³¹. En última instancia, suponen la aparición de las dominantes secundarias —según denominación actual— de los grados quinto y sexto del tono. La última, la licencia de tercer orden, es una especie de inversión de la anterior, ya que se produce cuando el bajo desciende cromáticamente para alcanzar la dominante del grado que le sucede a continuación. Estos tres tipos pueden relacionarse con los movimientos *irregulares* definidos por Eximeno como aquellos que suponen armonías sin sonidos comunes, de los cuales, precisamente el primero en ser considerado es el descenso de grado³².

Por lo que respecta a la definición de las cadencias (*cláusulas*), Teixidor incluye en su tratado una gran variedad mediante los bajos fundamentales implicados y las armonías colocadas sobre ellos, mereciendo la pena detenerse en ellas por ser elementos estructurales de primera importancia. En la tabla 2 recogemos las diferentes cadencias definidas por Teixidor³³ mediante las líneas de bajos fundamentales más representativas. Estas *cláusulas* están definidas tanto por el movimiento realizado por el bajo fundamental como por los tipos de acordes construidos sobre cada uno, como el caso de las cadencias *defectuosa* y *defectuosísima*, las cuales tienen esta denominación por hacer uso de *consonancias alteradas*: la *consonancia defectuosa* (acorde de quinta disminuida) y la *consonancia defectuosísima* (acorde de quinta disminuida y décima mayor). Esta última es interesante, ya que supone la utilización del acorde de sexta aumentada, al poder considerarse esta como una inversión de la *consonancia defectuosísima* según está definida por el autor. No incluimos en la tabla la *cláusula interrumpida*, procedimiento del que Teixidor da abundantes ejemplos pero que no aportan ninguna especial novedad, ya que consiste en la interrupción del transcurrir de otra *cláusula* mediante la inserción de nuevos bajos en la línea.

³⁰ J. Teixidor. *Tratado fundamental...*, pp. 19-23.

³¹ F. Santa María. *Dialectos...*, p. 220.

³² A. Eximeno. *Del origen...*, p. 87.

³³ J. Eximeno. *Tratado fundamental...*, pp. 197-201.

Tabla 2. Tipos de cadencias según J. Teixidor.

Cláusula	Modo mayor	Modo menor
Cláusula perfecta		
Semicláusula perfecta		
Cláusula imperfecta		
Cláusula omitida o evitada		
Cláusula magistral perfecta		
Cláusula magistral imperfecta		
Cláusula magistral abreviada		
Cláusula defectuosa	-	
Cláusula defectuosísima	-	
Cláusula irregular		
Cláusula singular o caprichosa		
Cláusula burlada		

Metodología analítica: los tres niveles de elementos estructurales y expresivos

Según lo expuesto anteriormente, existen una serie de definiciones de elementos en la teoría compositiva española del siglo XVIII que deben ser, a nuestro juicio, considerados a la hora de abordar un análisis de una obra de este periodo, especialmente de una obra vocal religiosa, donde se dan una serie de características apropiadas para su consideración, como la presencia de un texto que debe ser expresado mediante la música —tanto en su significado como en los afectos que contiene, a tenor de las declaraciones de los maestros de capilla— o el uso de una concepción flexible de la tonalidad, donde las diferentes regiones tonales se identifican rápidamente mediante cadencias o semicadencias y el discurso musical transita fácilmente entre ellas. Así, proponemos considerar tres niveles de elementos estructurales y expresivos presentes en una obra: recorrido tonal utilizado, líneas de bajos fundamentales que componen cada frase del texto y presencia de tópicos melódicos y armónicos, recogiendo así en el último el concepto de Agawu. Si el primer nivel es

fundamentalmente estructural, notaremos cómo puede encerrar también un importante contenido expresivo. El tercero, sin embargo, está asociado principalmente a la expresión local de un significado o afecto, aunque la aparición de tópicos puede guardar una relación con la estructura de la música³⁴. El segundo es probablemente el nivel más interesante de los tres, ya que se encuentra a medio camino entre las áreas estructural y expresiva y puede proporcionar gran cantidad de información en el transcurso del análisis, como veremos.

Para el estudio del recorrido tonal presente en la obra que supone el primer nivel de nuestro modelo de análisis, no solo es importante señalar el conjunto de tonalidades utilizado, más o menos amplio, sino relacionar los cambios tonales con el texto —dadas las consideraciones de autores como Aranaz que relacionan tonalidades con afectos concretos— y la distancia respecto a la tonalidad inicial. En este sentido, es de gran utilidad considerar un interesante parámetro referido por Richard Taruskin: el *Far-Out Point* (FOP), punto de una composición más alejado tonalmente de su inicio. Según Taruskin, el FOP es un elemento estructural de vital importancia para la construcción de la forma sonata en el periodo clásico, siendo precisamente el punto por el que se realiza el retorno a la tonalidad inicial en la sección de desarrollo de la misma. Aunque es un parámetro asociado principalmente a la música instrumental, es también aplicable a las obras vocales³⁵. Evidentemente, para estar seguros de la auténtica lejanía de una tonalidad es importante haber acudido a las consideraciones de la propia época, en donde, como hemos observado, la diferencia de alteraciones de la armadura no es el requisito principal.

El segundo nivel de análisis estudia las líneas de bajos fundamentales utilizadas para construir cada verso o sección del texto religioso, así como las cadencias que concluyen cada una. En este sentido, proponemos una clasificación, presentada en la tabla 3, de líneas de bajos fundamentales que tenga en cuenta lo anteriormente reflejado del tratado de Teixidor, autor que más abunda en este concepto.

Tabla 3. Clasificación de líneas de bajos fundamentales.

1	a	Natural, no modulante
	b	Natural, modulante
2	a	Natural con presencia de alguna armonía más compleja (consonancias defectuosas o defectuosísimas) o licencia, no modulante
	b	Natural con presencia de alguna armonía más compleja o licencia, modulante
3	a	No natural, uso más intenso de armonías complejas y licencias, no modulante
	b	No natural, uso más intenso de armonías complejas y licencias, modulante
	c	No natural, modulante entre diversas tonalidades, errante.

Los bajos fundamentales de estas líneas serán representados sin tener en cuenta su duración real en la música, pero diferenciando su mayor o menor peso estructural en el pasaje mediante cabezas de notas de distinto valor. Así, las redondas tendrán las armonías principales más

³⁴ William E. Caplin. «On the relation of musical *topoi* to formal function», *Eighteenth-Century Music* 2/1, 2005, pp. 113–124.

³⁵ Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music. Volume 2: The seventeenth and eighteenth centuries*. Nueva York: Oxford University Press, 2005, pp. 267 y 361.

importantes, mientras que las de blancas y negras serán armonías intermedias y de menor duración, aunque pueden contener importantes elementos expresivos. Sobre cada línea de bajos fundamentales (b.f.) se coloca otra línea con los bajos reales de la composición —bajo continuo, sensible o cantante (b.c.)— ya que algunos de los procedimientos anteriores, como las licencias, los tenían en cuenta para su definición. Para definir completamente la armonía, la representación se completa con la indicación de un cifrado en los bajos fundamentales que incluye solo las notas alteradas no incluidas en la armadura y aquellas que no forman intervalo de tercera o quinta con la fundamental, como séptimas o novenas. Haremos uso también del signo utilizado por Lidón en sus prácticas del *Compendio* para indicar aquellos bajos fundamentales que no suenan realmente en la armonía donde dicho signo se encuentra.

El *Te Deum* (1814) de José Lidón

Presionado por las derrotas bélicas en Europa, Napoleón decidió a finales de 1813 restaurar en el trono de España a Fernando VII con el fin de liberarse del frente español. El duque de San Carlos y el conde de Laforet firmaban el 11 de diciembre de ese año en Valençay un tratado que reconocía a Fernando como rey de España, aunque la Regencia de Madrid insistió de inmediato en el decreto del 1 de enero de 1811 por el que no debía considerarse ningún acuerdo mientras Fernando continuase preso. El ambiente de la capital era de una gran tensión política, ya que, a pesar de que se deseaba el retorno del rey, liberales y realistas lo hacían por distintos motivos. Los primeros veían en esta situación la oportunidad para que el rey apoyase la Constitución de 1812, mientras que los segundos pretendían la abolición del régimen constitucional. La emisión de un nuevo decreto el 2 de febrero de 1814 fijaba el itinerario de la entrada de Fernando a España y pretendía controlar el proceso, aunque este acabó con la firma el 4 de mayo en Valencia de un decreto por el que Fernando VII derogaba la Constitución y suponía el comienzo del periodo conocido como Sexenio Absolutista en España. Precisamente durante estos meses de incertidumbre ante el futuro político, escribió José Lidón el primero de sus dos *Te Deum*, el cual, como indica el manuscrito autógrafo conservado en el Archivo General del Palacio Real, fue concluido el 4 de abril³⁶. El día 9 de mayo, el receptor de la Real Capilla escribía al duque de San Carlos con el fin de obtener permiso para la interpretación de un solemne *Te Deum* en la Real Capilla a la mañana siguiente de la llegada del rey a la Corte y tener tiempo para su preparación, ya que el estado de la Capilla no era el adecuado para esa circunstancia³⁷. Así, tras la entrada el 13 de mayo de Fernando en Madrid, el día 14 se interpretaba un *Te Deum* en la Real Capilla³⁸, el cual conocemos con seguridad que se trataba del compuesto por el maestro Lidón, ya que este, cuando solicitó días después, el 26 de mayo, que el rey le confirmase en sus puestos de maestro de capilla y rector del Real Colegio de Niños Cantores, indicaba haber acudido a la Iglesia de Santo Tomás el día de su llegada para entonar el *Te Deum* y *Salve* y al día siguiente haber «repetido

³⁶ Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP), Real Capilla, Música, C^a 869, Exp. 805, fol. 33v. Tras el último compás, la partitura indica «día 4 de abril, año 1814. Concluí el instrumental». Parece, no obstante que esta fecha está corregida, ya que se observan las marcas de borrado y reescritura de la misma en la fuente. Cabe la posibilidad de que Lidón quisiera situar su composición en una fecha poco comprometida políticamente, cuando todavía no estaba claro cómo se desarrollaría el gobierno de Fernando.

³⁷ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 425, Exp. 2.

³⁸ *El procurador general de la nación y del rey*, miércoles 18 de mayo de 1814, p. 1106.

en su Real Capilla de Palacio otro nuevo solemne *Te deum*, compuesto de propio intento por el exponente» al que asistió el monarca³⁹. A pesar de ser confirmado en estos puestos, Lidón fue considerado de segunda categoría en la clasificación realizada del personal de Palacio en función de su actuación durante el gobierno de José I, ya que había conservado su puesto de maestro en ese periodo.

Como se observa en el ejemplo 3, con los primeros compases de la obra, el *Te Deum laudamus a ocho con toda orquesta* de 1814 de José Lidón es una composición para una gran plantilla típica de la Real Capilla de los años anteriores a la Guerra, aunque esta sería ampliada a la llegada de Fernando queriendo restablecer el esplendor de la capilla de su padre. Así, la sección vocal está formada por los característicos dos coros, el primero de cuatro solistas (dos tiples, alto y tenor) y el segundo, coro de ripieno formado por el resto de las voces (tiples, altos, tenores y bajos). La orquesta está integrada por dos conjuntos de metales (clarines y trompas), dos oboes, fagot, sección de cuerda de dos violines, violas y dos líneas de bajo o acompañamiento formadas por violones y contrabajos: el continuo y el de ripieno, estando este último también formado por el órgano.

El himno *Te Deum*, guía de la composición, es principalmente un texto de tipo laudatorio, exclamando la alabanza a la majestad divina, utilizado en multitud de actos relacionados con la monarquía española. Según indica el ceremonial de la Real Capilla para su interpretación:

Suele cantarse solemnemente este cántico de alegría en acción de gracias al Omnipotente por la exaltación al trono de la Majestad Católica, y también por el nacimiento de persona real. Y suele así mismo cantarse por alguna señalada victoria de nuestras armas y por la conversión de alguna provincia o reino a la fe católica y por la exaltación de nuevo pontífice a la cátedra de San Pedro y por otros memorables sucesos⁴⁰.

³⁹ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8.

⁴⁰ *Ceremonial de la Real Capilla de S. M. Católica, formado de Orden Superior, y dedicado a la muy excelsa y benéfica señora Dña. María Luisa de Borbón, Reina Católica de las Españas. Año de 1802* (Real Biblioteca, sig. II/583, p. 286).

Allegro brillante

Clarines en Re

Trompas en Re

Oboe I

Oboe II

Violin I

Violin II

Viola

Fagot

Tiple I

Tiple II

Alto I

Tenor I

Tiples

Altos

Tenores

Bajos

Acomp. continuo

Órgano y ripieno

Te Do - mi - num Te Do - mi - num con - fi - te - mur

Te Do - mi - num Te Do - mi - num con - fi - te - mur

Te Do - mi - num Te Do - mi - num con - fi - te - mur

Te Do - mi - num Te Do - mi - num con - fi - te - mur

Te Do - mi - num Te Do - mi - num con -

Te Do - mi - num Te Do - mi - num con -

Te Do - mi - num Te Do - mi - num con -

Te Do - mi - num Te Do - mi - num con -

Ejemplo 3. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 1-10.

Lo anterior permite —y presentamos así una importante hipótesis para el análisis de la obra— considerar una doble lectura del texto, en la cual este pretende reflejar también la exaltación de la majestad del monarca y expresar la veneración hacia su figura. Así, versos como los que contienen los textos «omnis terra veneratur» o «Patrem immensae majestatis» pueden considerarse como exclamación del reconocimiento del monarca por el pueblo, quien le considera objeto de su adoración. En este sentido, la atención cuasidivina hacia Fernando está recogida en la propia iconografía, escritos y sentir de la época, tal como indica Jesusa Vega:

El rey y la divinidad compartían el espacio no solo en los rituales religiosos sino también en las manifestaciones laicas [...] por lo que el arraigo del deseo fue fácil, sobre todo entre las clases más populares. Su proclamación en la capital hizo que Madrid no tuviera “más que una voz y un voto”, dividiendo su “atención y sus suspiros entre Dios y su imagen”, la de Fernando VII, cuyo trono era “asiento sagrado” y su memoria “adorada”, según las estrofas dedicadas a su retrato. El rey se convirtió en el sol/dios de España, y los españoles en los fieles que debían estar en comunión para lograr salvarse⁴¹.

La publicación de textos patrióticos y poemas dedicados a Fernando como salvador de España equiparándolo con un concepto mesiánico son habituales en los periódicos del momento. El *Diario Patriótico de Sevilla* publicaba un texto sobre Fernando VII que se había leído la noche del 6 de mayo en el Café de los Patriotas de esa ciudad en el cual se exclamaba que «el cielo rompió las cadenas que lo tenían cautivo en Valencey [sic]» refiriéndose, tras citar las palabras del rey, a su «divino lenguaje» y a la hermosura de su alma como la bondad del Dios que le envía⁴². Otro ejemplo de este concepto son los versos extraídos del poema publicado en el *Diario de Madrid* en julio de 1814, en el que también se menciona al infante Antonio, en probable referencia a don Antonio Pascual de Borbón, tío de Fernando y ferviente partidario del absolutismo, y a Carlos María Isidro, hermano del monarca, personajes que compartieron con él el exilio en Valençay:

Quando nuestro Rey está
 Con los Infantes al lado,
 me parece que ha baxado
 del cielo la Trinidad:
 D. Antonio hace el Papá,
 El Monarca el Redentor,
 Y de estos dos el Amor
 En D. Carlos acrisola;
 Y hace una persona sola,
 Siendo ellas tres en rigor⁴³.

El *Te Deum* de Lidón que nos ocupa está constituido por cinco secciones diferenciadas en tempo y compás. En la primera sección, un *allegro brillante* en 2/4, la música está compuesta sobre los primeros versos del texto, con intenso carácter laudatorio y en los que se enumeran a todos aquellos que se unen en la alabanza divina: la jerarquía angelical (tronos, potestades, querubines, serafines), el coro de apóstoles, los admirables profetas, el ejército de mártires y toda la Iglesia. La segunda, *allegro moderato* en 3/4, comienza con la presentación de las figuras de la Santísima

⁴¹ Jesusa Vega. «Fernando VII: resistencia y deseo», *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 14, No. 4 (2013), pp. 348–399.

⁴² *Diario patriótico de Sevilla*, sábado 7 de mayo de 1814, pp. 527-529.

⁴³ *Diario de Madrid*, lunes 11 de julio de 1814, p. 41.

Trinidad, deteniéndose especialmente en la del Hijo a quien considera juez último de la humanidad. En la tercera, *adagio* central en compás de 3/4, el corto texto «Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti» hace referencia a la redención de los pecados por la sangre divina de Jesús. Este es el momento más importante de la oración según se desprende del ceremonial de la Real Capilla, ya que los asistentes al acto de interpretación del himno debían permanecer de pie salvo al llegar a ese punto, donde debían todos arrodillarse, volviéndose a levantar posteriormente hasta el final⁴⁴. Para esta sección, Lidón prescinde de trompas y clarines, del órgano y del segundo coro, dejando solamente al primer oboe junto al tiple primero, alto y tenor del primer coro cantando «a media voz» acompañados por las cuerdas y el fagot. Tras esta sección, la cuarta, en tiempo *allegro* y compás de 3/4, regresa inicialmente al tono laudatorio del comienzo —tanto textual como musicalmente— e incluye a continuación el texto con el contenido más opuesto al del comienzo, un auténtico momento *ombra* —utilizando un término procedente de la teoría de tópicos— desde el verso «Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire» en donde se implora la misericordia divina y con el verso «Miserere nostri, Domine» como elemento central, *a capella* por las cuatro voces solistas (ver ejemplo 19). La situación de estos versos, muy cerca del final del himno, exige una última sección, escrita en *allegro cómodo* y 6/8, musicalmente larga a pesar de estar construida solamente sobre el último verso «In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum» que refleje adecuadamente el cambio afectivo del texto, ahora esperanzador hacia Dios para no verse confundido eternamente.

En la tabla 4 se muestra la estructura de la composición de Lidón, indicando para cada sección del texto el recorrido tonal, el tipo de línea de bajos fundamentales que soporta cada verso con los procedimientos que incluye cada una, así como la denominación de la cadencia con la que concluye cada una según la clasificación de Teixidor expuesta. Si observamos el primer nivel de nuestro modelo de análisis, podemos comenzar considerando la elección de la tonalidad de Re mayor como el primer elemento expresivo de la obra, relacionado con el significado luminoso general del texto si recordamos que el tratado de Aranaz y Olivares de 1807 relacionaba esta tonalidad con los «villancicos marciales y alegres»⁴⁵. En la primera sección, muy estable en cuanto al significado laudatorio del texto, el recorrido tonal utiliza principalmente la tonalidad inicial de Re mayor, el adjunto de primer orden, La mayor, y el relativo de primer orden, Si menor, según la terminología de Teixidor de la tabla 1, además de la presencia de La menor y Mi mayor, ambas fuera del conjunto de tonalidades cercanas. La segunda sección tiene un mayor movimiento tonal, añadiendo los relativos de cuarto y quinto orden, Mi menor y Re menor, y el adjunto de segundo orden, Sol mayor, además de un nuevo paso por La menor. La tercera, de carácter más íntimo, utiliza el relativo de tercer orden, Sol menor, que no había hecho su aparición por el momento, y una sorprendente alusión a la lejana tonalidad de Si bemol menor, uno de los dos FOPs de la obra. La cuarta sección, por su parte, contiene

⁴⁴ *Ceremonial de la Real Capilla...*, pp. 287-288.

⁴⁵ La tonalidad de Re mayor es precisamente la tonalidad principal más numerosa en las composiciones litúrgicas de la Real Capilla de Madrid en el periodo entre 1778, cuando fallece el maestro Francisco Corselli, y 1833, final del reinado de Fernando VII, tal y como se concluye del catálogo musical de su archivo (José Peris Lacasa (coord.): *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993). De los siete *Te Deum* compuestos en ese periodo por compositores de la institución (los de 1782 y 1802 de Antonio Ugena, los de 1814 y 1816 de José Lidón, el de 1817 de Francisco Federici, el de 1828 de Lorenzo Román Nielfa y el de 1830 de Francisco Andreví) solo el segundo de Lidón no está escrito en Re mayor, sino en Do mayor, por lo que parece existir una clara relación de esta tonalidad con el himno.

la mayor densidad de tonalidades diferentes: la inicial, el adjunto de primer orden, los relativos de primer, segundo (Fa sostenido menor), cuarto y quinto orden, así como la aparición de La menor y Do mayor e, incluso, de un apunte a Do menor, el segundo FOP. Por último, la sección final utiliza solamente las tonalidades de Re mayor y su primer adjunto en busca de una claridad y sencillez tonal que compense el anterior recorrido.

Tabla 4. Estructura del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón: tonalidades y tipos de líneas de bajos.

Texto	Tonalidad	Línea	Procedimientos	Cadencia
Allegro brillante				
Te Dominum confitemur	Re M	3a	Séptimas disminuidas y licencia de segundo orden (c. 9), licencia de primer orden (c. 17)	Magistral perfecta
Te aeternum Patrem, omnis terra veneratur.	Re M	1a	Sextas aumentadas (cc. 37, 39 y 48), séptimas disminuidas (cc. 43, 50 y 54)	Semicadencia
	Re m → La m	3b		Semicadencias defectuosísima y defectuosa
Tibi omnes angeli, tibi coeli et universae potestates.	La M	1a		Magistral perfecta
Tibi cherubim et seraphim, incessabili voce proclamant:	La M	1a		Perfecta
	La M → Si m	1b		Semicadencia
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.	Si m → Re M	1b		Semicadencia
Pleni sunt coeli et terra maiestatis gloriae tuae.	La M	1a		Magistral perfecta
Te gloriosus Apostolorum chorus,	La M	1a		Semicadencia
Te prophetarum laudabilis numerus,	La M → Mi M	1b		Semicadencia
te martyrum candidatus laudat exercitus.	Mi M → Si m	2b	Licencia de tercer orden con sexta aumentada (c. 148)	Magistral abreviada
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,	Si m	1a		Magistral perfecta
Allegro moderato				
Patrem immensae majestatis;	Re M	3a	Licencia de segundo orden (c. 180) y licencia de tercer orden (c. 184)	Semicadencia
venerandum tuum verum et unicum Filium;	Re m → La m	3b	Licencias de segundo orden (cc. 189, 193 y 194), séptima disminuida (c. 197)	Semicadencia
Sanctum quoque paraclitum Spiritum.	La m	1a		Magistral abreviada
Tu rex gloriae, Christe. Tu Patris sempiternus es Filius.	La M → Mi m	2b	Séptima disminuida (c. 214)	Perfecta
Tu, ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.	Mi m → Si m	3b	Licencia de segundo orden (c. 218), quintas disminuidas (cc. 219 y 224), séptima disminuida (c. 223)	Perfecta

Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.	Si m → Mi m	1b		Magistral abreviada
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.	Mi m → Sol M	2b	Licencia de segundo orden (c. 239)	Semicadencia
Iudex crederis esse venturus.	Sol M	1a		Magistral abreviada
Adagio				
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.	Sol m → (Sib m) → Sol m	1b+3b	Sexta aumentada (cc. 268 y 271) séptima disminuida (c. 273)	Semicadencia y magistral perfecta
Allegro				
Aeterna fac cum sanctis tuis: in gloria numerari.	Re M	1a		Perfecta
Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae.	Re M → Si m → Re M	3b	Séptima disminuida (c. 292), sexta aumentada (c. 293), licencia de segundo orden (cc. 295, 296 y 299)	Semicadencia defectuosísima y perfecta
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.	Re M → Fa# m	1b		Perfecta
Per singulos dies benedicimus te; et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.	Fa# m → La M	2b (2a+2a)	Sexta aumentada (c. 315) y licencia de segundo orden (c. 323)	Semicadencia defectuosísima y semicadencia con licencia de segundo orden
Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.	La m	2a	Séptima disminuida (c. 333), licencia de tercer orden (c. 334)	Semicadencia
Miserere nostri, Domine, miserere nostri	Do M → (Do m) → Re m	3b (3c)	Séptimas disminuidas (cc. 341 y 346), sexta aumentada (c. 346)	Semicadencia
Fiat misericordia tua, Domine, super nos,	Re m	3a	Séptima disminuida (c. 353), sexta aumentada (c. 355), licencia de primer orden (c. 353)	Cadencia singular con final de cadencia defectuosísima
quem ad modum speravimus in te.	Re m	2a	Sexta aumentada (c. 363)	Semicadencia
Allegro cómodo				
In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.	Re M → La M	2b	Licencia segundo orden (c. 375)	Perfecta
	La M → Re M	2b	Sexta aumentada (c. 394)	Burlada+perfecta

Según lo anterior, parece claro que el movimiento hacia significados y contenidos afectivos diferentes en el texto motiva una mayor actividad de cambio de tonalidad en la música. Es especialmente interesante detenerse en los momentos en que la música trasgrede el conjunto de tonalidades cercanas alcanzando puntos alejados que pueden ser significativos. En la primera sección, un sorprendente giro a Re menor y La menor aparece en el verso «omnis terra veneratur», aparentemente sin cambio del significado inicial y al que volveremos más adelante. El segundo punto es la aparición de Mi mayor en el verso «Te prophetarum laudabilis numerus, martyrum candidatus laudat exercitus», el cual hace referencia a los admirables profetas y al ejército de mártires, cuya asociación de este último con el sufrimiento justifica probablemente esta salida del conjunto. En la

segunda sección de la obra, la aparición de La menor tiene una interesante relación simbólica con el Re mayor y Re menor justamente anteriores, ya que estas tonalidades se relacionan con la mención al Padre y al Hijo, respectivamente, del texto y La menor con la referencia al Espíritu Santo del verso «Sanctum quoque paraclitum Spiritum». En la tercera sección, la llegada a la dominante de Si bemol menor al final del texto «Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni» solicitando el auxilio divino, además de tener una tensión tonal por la lejanía muy adecuada estructuralmente por situarse en un punto medio de la composición, tiene la misma explicación que la aparición de las tonalidades lejanas de la cuarta sección sobre los versos suplicantes de la piedad divina, al suponer un contrapunto sombrío del afecto general del *Te Deum*.

Abordamos ahora el segundo nivel del planteamiento analítico, constituido por las líneas de bajos (cantante o real y fundamental) de cada verso delimitadas por cadencias. Algunas de ellas nos permiten, además, utilizarlas como ejemplos de nuestra propuesta de clasificación. Así, la línea del segundo verso «Te aeternum Patrem» (ejemplo 4) es una perfecta representante de las líneas de tipo 1a, con solo movimientos naturales de cuarta y quinta en el bajo fundamental, sin armonías complejas y sin modulación, adecuada para expresar claramente un texto con esa afirmación (valor expresivo) en una sección inicial de la obra donde todavía no se desarrollan áreas armónicamente más complejas (valor estructural).

The image shows two musical staves, labeled 'b. c.' (cantante) and 'b. f.' (fundamental), in a key signature of one sharp (F#). The notation consists of whole notes on a bass clef staff. The notes are: G2 (c. 22), A2 (c. 24), B2 (c. 26), C3 (c. 27), D3 (c. 29), E3 (c. 31), F3 (c. 33), and G3 (c. 34). A bracket under measures 27-29 is labeled 'x 2', indicating a repeat.

Ejemplo 4. Líneas de bajos del verso «Te aeternum Patrem» (1a).

Vamos a considerar, además, el tercer nivel del análisis —la presencia de tópicos musicales— junto al segundo ya que es enriquecedor en la discusión de la situación intermedia de las líneas de bajos como elementos estructurales con importante valor expresivo. En este sentido, este segundo verso hace uso de una línea melódica en el primer tiple, mostrada en el ejemplo 5, con amplios arpeggios ascendentes y notas sueltas, características de un «canto heroico»⁴⁶, concepto aplicable a la expresión de la eternidad del Padre del texto. Un ejemplo extraído de otra obra de Lidón, su ópera *Glaura y Cariolano* de 1791, muestra la utilización de este tópico en su contexto original cuando el héroe Cariolano canta su victoria sobre las tropas enemigas (ejemplo 6). En el ámbito litúrgico, el tópico heroico se relaciona fácilmente con el mayor acto de victoria posible: el de Cristo triunfante sobre la muerte permitiendo el acceso al Reino de los Cielos. Efectivamente, nuestro *Te Deum* vuelve a dar ejemplo de este elemento expresivo en el verso «Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti

⁴⁶ El tenor Miguel López Remacha, alumno de José Lidón del Real Colegio desde 1784, definía el canto heroico como formado por «frases que, ordenando su canturía en intervalos dilatados (del género diatónico) como de sextas, octavas, décimas, etc., no se manifiestan ligadas o están apuntadas con acentos» (*Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Madrid: 1799, p. 66).

credentibus regna caelorum» cantado por un bajo solista —única vez que actúa como tal una voz del segundo coro— junto a marciales ritmos con puntillos, en este caso sobre una línea del primer tipo, variante 1b, que modula fácilmente a Mi menor (ejemplos 7 y 8).

Ti. I
Solo
Te ac-ter-num Pa-trem, Te ac-ter-num Pa-trem,

Ac.
pp ff p f

Ejemplo 5. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 22-31
(tiple primero y acompañamiento).

Car.
Di-si-pad e-se te-mor que a des-pe-cho de la suer-te me he li-bra-do de la muer-te

Ac.
f p sf p p sf p f

Ejemplo 6. J. Lidón: *Glaura y Cariolano* (1791)–
«Disipad ese temor», cc. 1-6 (Cariolano y acomp.).

VI. I
mf sf p

VI. II
mf sf p

Va.
p f sf p

B.
Solo
Tu, de-vic-to mor-tis a-cu-leo, a-per-u-is-ti cre-den-ti-bus reg-na cae-lo

Ac.
p f sf p

Ejemplo 7. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 229-235.

b. c.
c. 229 c. 230 c. 231 c. 232 c. 233 c. 236 c. 237 c. 238

b. f.
7 (9) 7

Ejemplo 8. Líneas de bajos del verso «Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum» (1b)

Como podemos observar en la tabla 4, los tipos de líneas 1 y 2 se utilizan en comienzos o finales de sección, cuando se requiere una mayor estabilidad armónica y tonal, con las notables excepciones del comienzo de la obra y de la segunda sección. Además, estas líneas están más presentes en la primera sección, lo que, junto a la mayor estabilidad tonal referida para la misma, permite considerarlas con un carácter expositivo, aun en las modulantes. Asimismo, estas líneas concluyen con cadencias perfectas, magistrales o semicadencias, estas últimas más adecuadas para la continuidad musical de algunos versos intermedios. La aparición de alguna licencia o armonía *defectuosa* en las líneas del tipo 2 se relaciona frecuentemente con la variedad en una modulación o en un verso central, aunque también aparece la relación con el significado del texto. Observemos como ejemplo la línea 2b de la segunda mitad del verso donde se encontraba el segundo de los puntos alejados tonalmente de la primera sección: la referencia al ejército de mártires (ejemplos 9 y 10). La alusión al sufrimiento va acompañada en el compás 148 de una modulación a Si menor utilizando una variante de la licencia de tercer orden en la que el segundo acorde es una sexta aumentada en lugar de un acorde perfecto. Este procedimiento no aparece en la primera parte del verso, cuya referencia a los profetas, se construye sobre una línea de tipo 1b.

The musical score shows the vocal and instrumental parts for measures 142 to 153. The vocal parts (Tenors, Alto, Treble, Bass) sing the lyrics: "Te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat lau - dat e - xer - ci - tus." The instrumental parts include Oboe, Violins I and II, and Cello/Double Bass. The score is in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked with a common time signature (C). The dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Ejemplo 9. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 142-153.

b. c.

c. 142 c. 144 c. 145 c. 146 c. 147 c. 148 c. 149 c. 151 c. 152 c. 153

b. f.

7 # 7 7 # (b) (b) 7 7

Ejemplo 10. Líneas de bajos del verso
«Te martyrum candidatus laudat exercitus» (2b).

Otro caso interesante de una línea de tipo 2 es la que contiene el verso «Dignare, Domine, die esto sine peccato nos custodire» (ejemplo 11). Se trata de una línea no modulante (ejemplo 12) que podría ser considerada de tipo 1a si no fuese por la aparición de un enlace armónico de la dominante del compás 333 con un sorprendente acorde de séptimo grado natural en el 334 que retorna de nuevo a la dominante justo en la palabra «custodire», un procedimiento que guarda nuevamente relación con la licencia de tercer orden, aunque no esté explícita en el bajo. La distribución de las voces y la instrumentación consigue suavizar la falsa relación entre tiples y bajos, como si Lidón nos estuviera mostrando su habilidad compositiva para «librarnos del pecado» de cometer un enlace así.

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Ti.
si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re.

A.
si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re.

T.
si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re.

B.
si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re.

Ac.

Ejemplo 11. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 331-336.

Example 12 shows two bass staves, b. c. and b. f., with measures 326 through 336. The notation includes notes, rests, and figured bass symbols such as #, 7, 6, 9, and 7.

Ejemplo 12. Líneas de bajos del verso
«Dignare, Domine, die isto: sine peccato nos custodire» (2a).

Por lo que respecta a las líneas de tipo 3, su distribución en la obra muestra su relación con secciones intermedias y con momentos de intensidad expresiva. Sin embargo, llama la atención la línea inicial de la obra (ejemplos 3 y 13), la cual cabría esperar que fuese del tipo 1a, pero cuyo compás 9 incluye una rápida licencia de segundo orden entre dos séptimas disminuidas y el compás 17 una licencia de primer orden, cuyo enlace poco *natural* entre quinto y cuarto grado parece subrayado por una línea ascendente de oboes y violines. Es interesante observar que las dos licencias se producen en la aparición de la palabra «confitemur», expresión del reconocimiento hacia el Señor que Lidón no duda en destacar desde el primer momento.

Example 13 shows two bass staves, b. c. and b. f., with measures 5 through 20. The notation includes notes, rests, and figured bass symbols such as #, 7, and 9.

Ejemplo 13. Líneas de bajos del verso «Te Dominum confitemur» (3a)

El procedimiento mencionado anteriormente sobre la palabra «custodire» tiene un precedente más tímido en el compás 184, aunque en este caso no se retorna a la dominante inicial del gesto y el segundo acorde de la licencia actúa como subdominante, en lugar de como dominante según requería Teixidor. Se encuentra en el verso «Patrem immensae majestatis» con el que comienza la segunda sección con una línea que se encuentra a medio camino entre un tipo 2a y 3a por la rapidez de los procedimientos (ejemplos 14 y 15). En este caso, ese descenso cromático de violines primeros y alto primero deshace el movimiento modulante hacia La mayor que se había iniciado con la intervención del segundo coro de los compases anteriores por medio de una también rápida licencia de segundo orden en el compás 180, interrumpiendo así una expectativa en lo que

podría considerarse una modulación *burlada* —según el calificativo de muchas modulaciones del *Compendio* de Lidón que conducen finalmente a otra inesperada tonalidad⁴⁷.

Example 14 is a musical score for the piece *Te Deum* (1814) by J. Lidón, measures 177-186. It features a full orchestral ensemble and a vocal soloist. The score includes parts for Violin I and II (VI. I, VI. II), Viola (Va.), Trumpets I and II (Ti. I, Ti. II), Trombones I and II (T. I, T. II), Tenor (T.), Alto (A.), Bass (B.), and Cello/Double Bass (Ac.). The lyrics are: "Pa-trem im-men-sae im-men-sae ma-jes-ta-tis, im-men-sae ma-jes-ta-tis, ma-jes-ta-tis." The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*, and articulation like accents (*a*) and slurs.

Ejemplo 14. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 177-186.

Example 15 shows the bass lines for two parts, labeled 'b. c.' and 'b. f.', for the phrase «Patrem immensae majestatis» (3a). The notation is in bass clef with a key signature of two sharps (D major). The 'b. c.' part consists of a single line of music with notes on a whole staff. The 'b. f.' part consists of two lines of music, with the lower line containing fingerings (7) and accidentals (sharps) for the final notes. Measure numbers are indicated below the notes: c. 173, c. 174, e. 175, c. 176, c. 177, c. 178, c. 179, c. 180, c. 181, c. 183, c. 184, e. 185, c. 186.

Ejemplo 15. Líneas de bajos del verso «Patrem immensae majestatis» (3a).

La siguiente frase de la obra continúa el verso con la referencia a la figura del Hijo, con una línea modulante desde Re menor a La menor, como se ha comentado. Además del acorde de séptima disminuida con el que se construye la semicadencia final, la consideración de tipo 3b se establece por

⁴⁷ No obstante, es calificada como *extraña* la primera de las modulaciones entre Do mayor y Fa menor del tratado, la cual muestra una gran similitud con el procedimiento indicado utilizando la licencia de tercer orden (BC, M. 132, fol. 27v).

los compases 193 y 194, que incluyen un ascenso cromático del bajo vocal en las palabras «tuum verum» que puede considerarse una licencia de segundo orden, aunque el bajo instrumental utilice las notas fundamentales (ejemplos 16 y 17). Lo más interesante es observar la semejanza de este pasaje con el que incluía Francisco Valls para la definición del Dolor con los mismos enlaces armónicos (ejemplo 1).

Ejemplo 16. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 190-199.

Ejemplo 17. Líneas de bajos del verso «Venerandum tuum verum et unicum Filium» (3b).

Aunque versos posteriores hacen referencia al sufrimiento de Cristo por su condición humana, no parece todavía este el lugar para la expresión de ese significado. Es posible que el procedimiento anterior se trate de un tópicus índice, aludiendo a la clasificación de Raymond Monelle⁴⁸, en donde el dolor actúa como representación o índice de una emoción intensa más general relacionada con el acto de la adoración expresado por la palabra «venerandum». Otro ejemplo puede relacionarse con esta expresión emotiva de la veneración. Se trata del verso «omnis terra veneratur» que aparece en el contexto laudatorio inicial y comparte su significado. Sin embargo, una observación detallada del

⁴⁸ Monelle utiliza la clasificación de los signos del lingüista Charles Sanders Peirce en donde el índice es el signo cuya significación se produce «debido a una relación de contigüidad o causalidad» con el objeto significado. Para Monelle, el tópicus índice debe contener una relación indexical entre el primer significado de un elemento musical y su objeto final (Raymond Monelle. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2000, pp. 14-18).

verso nos muestra una intensidad en la utilización de elementos musicales que hace pensar en nuevas y posibles interpretaciones. Como puede observarse en el ejemplo 18, el tiple primero comienza el verso con una amplia melodía en un súbito Re menor sobre un bajo de lamento descendente casi cromático⁴⁹, acompañado de los ascensos de semitono en los violines y con la aparición en los violines segundos del característico gesto cromático *Le-Sol-Fi-Sol*⁵⁰, para acabar con una destacada cadencia *defectuosísima* mediante el acorde de sexta aumentada. Desde el compás 42 comienza el coro segundo «a media voz» sobre una variante diatónica del bajo de lamento modulante hacia La menor, y en donde debe destacarse el movimiento oscilante cromático de las tres voces superiores y el nuevo uso de la cadencia *defectuosísima*. La tercera exclamación del texto la realiza el coro primero de manera similar y concluyendo de manera casi idéntica al ejemplo 16, ahora con intervalos de cuarta y quinta disminuida del bajo.

Todos los elementos anteriores parecen adecuarse mejor a otro tipo de afecto: la lastimera imploración de piedad contenida en los versos «miserere nostri, Domine, miserere nostri» (ejemplo 19) y «fiat misericordia tua, Domine, super nos», el primero de los cuales se mencionó como uno de los FOPs de la obra, y cuya línea de bajos se muestran en el ejemplo 20. La consideramos una línea tipo 3b, aunque está cercana a una línea de tipo 3c al no concluir la modulación hacia un Do menor transformando su dominante en el cuarto grado de Re menor (compás 344), lo que produce un cierto comportamiento errático. En estos versos pueden observarse las características señaladas: reducción sonora eliminando el acompañamiento instrumental, oscilaciones cromáticas, semicadencias similares mediante séptimas disminuidas o sextas aumentadas y gestos *Le-Sol-Fi-Sol* e incluso, en el segundo de los versos mencionados, una variante del bajo diatónico de lamento⁵¹. Esta última consiste en la sustitución del descenso al séptimo grado característico de la segunda etapa del esquema por el acorde de sexta napolitana en lo que podría considerarse una cadencia *singular o caprichosa* según la denominación de Teixidor.

⁴⁹ Para las variantes del esquema de lamento y algunas armonizaciones del mismo, puede consultarse William E. Caplin. «Topics and formal functions: the case of the lament», *The Oxford handbook of topic theory*, Danuta Mirka (ed.), Nueva York, Oxford University Press, 2014, pp. 415-452.

⁵⁰ El esquema *Le-Sol-Fi-Sol* se construye sobre un movimiento melódico cromático del bajo $b\hat{6} \hat{5} \#4 \hat{5}$, gesto conclusivo en la dominante (Vasili Byros. “Meyer’s Anvil: Revisiting the Schema Concept”, *Music Analysis*, 31 (2012), pp. 273-346). Byros indica la relación de este esquema con el tópico *ombra* en la música religiosa, apareciendo en textos sobre la muerte de Cristo, la crucifixión, el pecado o la petición de misericordia (Vasili Byros. «Topics and harmonic schemata: a case from Beethoven», *The Oxford handbook of topic theory*, Danuta Mirka (ed.), Nueva York, Oxford University Press, 2014, pp. 381-414). Aquí consideramos la aparición del gesto en una voz superior, así como su presentación vertical en un acorde de sexta aumentada en el compás 39.

⁵¹ Es importante señalar que estos elementos son habituales en pasajes con el mismo significado de otras obras de José Lidón. Es el caso de la sección del «Qui tollis peccata mundi» del Gloria de la *Misa breve a ocho sobre los dos himnos O Gloriosa Virginum* y *Ave Maris Stella* de 1788 (AGP, Real Capilla, Música, C^a 857, Exp. 757, compases 92-98, con una variante desordenada del esquema de lamento), de la *Misa breve a cuatro Domine, exaudi Orationem meam* de 1797 (Archivo Diocesano de la Catedral de Orihuela, signatura 12/4, compases 91-97) y de la *Misa a ocho Laudate Dominum* de 1806 (AGP, Real Capilla, Música, C^a 866, Exp. 801, compases 12-15).

338
Ob. *dol.* *p*
VI. *dol.* *p* *rinf.* *p*
Va. *dol.* *p* *rinf.* *p*
Ti. I *a 4* *p* *sf* *p* *sf*
Ti. II *a 4* *p* *sf* *p* *sf*
A. I *a 4* *p* *sf* *p* *sf*
T. I *a 4* *p* *sf* *p* *sf*
Ti. *p*
A. *p*
T. *p*
B. *p*
Ac. *p* *rinf.* *p*

Mi-se-re-re nos-tri, Do-mi-ne:
Mi-se-re-re nos-tri,
Mi-se-re-re nos-tri,
Mi-se-re-re nos-tri,
Mi-se-re-re nos-tri,
Mi-se-re-re nos-tri,

Ejemplo 19. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 338-349.

b. c. c. 338 c. 339 c. 340 c. 341 c. 342 c. 343 c. 344 c. 346 c. 347 c. 348 c. 349

b. f. 6 7 7 (b) b9 7 9 7 9 # 7 9 #
b 7 (b) 7 b5 7 b b5 7 # # # # # # # #

Ejemplo 20. Líneas de bajos del verso
«Miserere nostri, Domine, miserere nostri» (3b)

Tras los anteriores ejemplos queda reflexionar sobre la aparición de estos elementos musicales —presencia de tonalidades lejanas, líneas del tipo 3 y tópicos y gestos musicales asociados al lamento— en el texto laudatorio «omnis terra veneratur». Pero esto debe conectarse con otros casos que hemos señalado de aparente contradicción entre texto y música, como la licencia del verso inicial en la palabra «confitemur» que reconoce la autoridad divina, la «dolorosa» referencia al Hijo y el uso de la modulación *burlada-extraña* para la majestad del Padre al comienzo de la segunda sección, e incluso podríamos incluir una insistente oscilación cromática relacionada con el gesto *Le-*

Conclusiones

Como hemos podido comprobar, la teoría compositiva española del siglo XVIII es rica en elementos que pueden ser utilizados para analizar las obras del periodo desde los supuestos de su propia época. El modelo analítico que hemos desarrollado a partir de ella contempla tres niveles de elementos con propiedades tanto estructurales como expresivas: recorrido tonal, líneas de bajos y tópicos musicales. Su aplicación a una obra religiosa de uno de los principales compositores españoles de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, José Lidón, pone de manifiesto las estrategias de utilización de dichos elementos para la expresión del significado del texto litúrgico y de los afectos que contiene, así como algunas variantes particulares del compositor. Igualmente, hemos planteado la posibilidad, mediante esta metodología, de que la obra analizada, el *Te Deum* de 1814, refleje el sentir político del momento. Recordando a Kofi Agawu, con cuyo planteamiento comenzamos, lo que nos resulta más interesante no es concluir objetivamente cuál es el significado final de esta música, tarea imposible en última instancia, sino comprender los procesos por los cuales la música es capaz de adquirir un significado.

López Ruiz, Luis. "Un modelo analítico para la música vocal religiosa hispana: Estructura y expresión en el *Te Deum* (1814) de José Lidón." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 4, no. 2 (2019): 90–120.