

METRONÒMICA FESTERA

UNA APROXIMACIÓ ALS TEMPI DE LA MÚSICA FESTERA ALCOIANA

El fet que en la segona meitat del segle XVII, ja comencen a aparèixer les primeres proves d'un aparell mecànic per a dividir el temps en parts iguals, ens diu molt sobre la interpretació musical de l'època.

Fins aquell moment havien passat molts segles de transmissió oral en un principi i d'escriptura més o menys concreta posteriorment. Unes poques indicacions n'eren suficients per la interpretació a càrrec del compositor i els seus contemporanis, però eren insuficients per a què, passat el temps i perdut el record, l'obra perdurara fidel al seu creador. Un dels aspectes que més especialment acusava aquesta manca d'indicacions era la velocitat o moviment, el que en música anomenen *tempo*.

Les indicacions o matisos de moviment (una o varies paraules generalment en italià), que es feien servir encapçalant la partitura eren, per la quantitat d'interpretacions que oferien, d'una gran ambigüitat. Aquest fet, del qual eren conscients els compositors, els va portar a afegir als primers matisos, altres adjectius que ens acostaven més a la intenció primera de la composició. No obstant, encara no eren suficients per delimitar amb exactitud la velocitat.

Aquells primers experiments, dels quals parlàvem abans, per crear una relació entre pulsació musical i divisió del temps amb exactitud matemàtica, va tenir com a resultat l'aparició del primer aparell anomenat *cronòmetre* (1696) per part d'Etienne Loulié, al que seguien ràpidament altres treballs del matemàtic francès Joseph Sauver (1653-1716), l'holandès Winkel i d'altres amb els seus *metròmetres* o *metrònoms*. Però no serà fins que l'alemany Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838) perfecciona i patenta el *Metrònom de Mälzel* (1816), a partir del principi de Winkel, quan comence a utilit-

zar-se d'una manera habitual.

El problema estava resolt, doncs. D'aleshores ençà un compositor pot indicar la velocitat **exacta** a la que vol que s'interprete la seua música, establint una relació entre pulsació musical i divisions per minut: el número metronòmic. El matís italià però, no va desaparèixer i de fet hui s'utilitza per donar una idea global de l'aire de la composició, encara que generalment acompanyat de la xifra metronòmica.

La música festera alcoiana, que comença a adquirir importància quan l'ús del metrònom és una cosa normal, no és aliena a aquesta pràctica i els nostres compositors (els menys desgraciadament) ens indiquen d'aquesta forma la velocitat en les seues obres. Açò obri un camp a l'estudi dels *tempi* de la música festera, tan discutits i que condueixen a tantes controvèrsies.

Una primera aproximació la podem obtenir, analitzant de forma cronològica la música festera –intentant ser el més rigorosos possible– que conservem als nostres arxius. A la vista de les primeres partitures que poden tenir relació amb la festa, trobem que tant sols apareix la denominació "pas-doble". Aquesta denominació, tanmateix, ens aporta molta més informació de la que sembla en un principi. Es inqüestionable que la música festera és hereva de la música militar per desfilars, i que aquesta, també anomenada pas-doble, tenia una velocitat molt concreta: dos passes per segon, o el que és el mateix, 120 pulsacions per minut en el metrònom. Per tant, la velocitat estava implícita en la denominació. Es lògic pensar que, per omissió del matís o xifra, s'interpretaria acostant-se el més possible al cànon metronòmic del pas-doble militar. Aquest és el cas d'obres com *La primer Diana* (1880) o del propi *Mahomet* (1882), tots dos de Juan Cantó;



aquest últim aportant com a novetat sols el seu títol. En partitures d'anys posteriors on ja apareix la indicació metronòmica, com és el cas de *El capitán* (1894) o *Krouger* (1900), els dos de Camilo Pérez Laporta, aquesta hipòtesi es confirma. El número metronòmic és 120.

Fins la dècada dels anys vint, podem dir que aquesta velocitat es

manté, encara que hi apareixen lleugeres variacions a algunes peces, com és el cas de *Guillermón* (1895?) de Julio Laporta Hellín on apareix 104; *La comparsa d'els marrakesk* (1903) de José Jordá on apareix 126 o *Senabàc* (1906) de Camilo Pérez Laporta on apareix 116 com a número metronòmic. Al llarg dels anys posteriors trobem molt poques indicacions metronòmiques, el que ens dóna a entendre que el *tempo* estava prou assumit i en conseqüència, els compositors no necessitaven utilitzar cap indicació.

Hem d'esperar fins als anys cinquanta per a que les xifres metronòmiques baixen a 100, com és el cas de *Suspiros del Serpis* (1954) de José Carbonell García o quasi als seixanta per a trobar la nova fórmula per als cristians de mans d'Amando Blanquer Ponsoda: la *marxa cristiana*. El *tempo* de *Aleluya* (1958), marca la diferència. La indicació de 88 que apareix al manuscrit ens fa pensar en l'evolució que, juntament amb la festa, va tenir la seua música. La xifra de 120 dels anys vint passava a 88 amb la primera *marxa cristiana*. S'establí un pont de quaranta anys, on podem suposar que la música va baixar gradualment de tempo (o va presentar fluctuacions) per la pròpia funcionalitat de la festa i el desenvolupament dels seus actes. És lògic pensar que la *marxa cristiana* reflectia el tempo que s'utilitzava a l'entrada de cristians, i per tant, és fàcil establir una relació d'igualtat entre la velocitat de l'anomenat pas-doble sentat i de la *marxa cristiana*.

El cas de la *marxa mora* és, en certa manera, semblant. L'aparició de les primeres *marxes mores* marca un canvi temàtic però no metronòmic. Obres de Camilo Pérez Laporta com *Benixerraix* (1904) o *La cançió del harem* (1907) presenten encara la xifra 120. Però ràpidament aquesta indicació canvia, i trobem ja en 1908 al mateix compositor indicant 116 en *Muley Hafid* o 84 en *Abdel-Azis*, i a Gonzalo Blanes Colomer indicant 92 en *A la meca* (1910). La indicació de 76 que apareix a *L'entra dels moros*

La Canción del Harem
MARCHA ÁRABE

Guión

Camilo P. Laporta

M.M. (♩ = 116.)

(1914) de Camilo Pérez Monllor, marca un segon pas en aquesta evolució i serà model per als anys posteriors on trobem molt poques variacions (76/88) fins els anys cinquanta. Cal destacar que la xifra 76 –utilitzada per Pérez Monllor– es la mateixa que s'utilitza per a marcar el pas lent o regular de la tropa. És, així mateix, cert que Pérez Monllor era militar, però ve a corroborar l'origen de les nostres festes i la seua música.

Es de suposar que aquest descens en el *tempo* de la *marxa mora* fora el reflex de dos circumstàncies: per una banda la necessitat de diferenciar-se del pasdoble també en el tempo, i per altra la de remarcar la cadència pròpia de l'entrada de moros. En aquest sentit, i al llarg de la dècada dels cinquanta, apareixen indicacions menors en *marxes* com *Aljama* (1952) de José Carbonell García (80), *Ibn Jafaixa* (1957) de Enrique Castro Gamarra (66) o *L'Embaixador* (1958) de Amando Blanquer Ponsoda on figura la xifra 72.

Els darrers anys presenten –és de tots conegut– molts tipus de tempos, així com gran és la varietat temàtica. Els tempos passen pel tamís de les modes, de la funcionalitat i de la llibertat de l'inter-

pret, encara que aquesta última és inevitable i forma part de la pròpia manifestació musical. El desenvolupament de les nostres festes és, per tant, el resultat de tot aquest cúmul de circumstàncies. En l'actualitat, observem una tendència a mantenir el tempo del pasdoble sentat (tal volta un poc menys), però no el de les *marxes mores*, que han baixat progressivament seua velocitat, establint-se al voltant de 52.

A la vista de tot allò exposat, podem arribar a la següent conclusió:

La música festera alcoiana es va concebre per a ésser interpretada molt més ràpidament del que s'imaginàvem. El pas-doble posseïa una velocitat molt concreta i és eixa la que es va fer servir en un principi. L'anomenat pas-doble sentat no va nàixer, sinó que s'ha fet, i com ell, les altres formes musicals en la festa, excepte la *marxa cristiana*. Els actes festers determinen el tempo en les composicions. La música per a la festa està pensada per a marxar o desfil·lar i per tant, els seus creadors adapten la música per a que siga el més funcional possible.