

## Un ofrecimiento extranjero

Elisabeth Le Guin

COMO MUCHOS músicos formados en el sistema anglosajón, pasé toda la formación, así como una buena parte de mi vida profesional, sin mucha conciencia de la música hispana; y donde falta conciencia, no hay ninguna oportunidad para despertar el interés. Debo el cambio en mi rumbo al señor Luigi Boccherini, quien pasó de París a tierras españolas en 1768, un joven talentoso y ambicioso buscando un empleo seguro en la corte.<sup>1</sup> Probablemente no esperaba que se quedaría en España todo el resto de su vida; pero así lo hizo, y con cada muestra de alegría. Con él pasé en 2001 a través de investigar su vida y su entorno. No esperaba que me quedaría intelectualmente en España desde luego, pero así lo he hecho, y así espero hacer por muchos años venideros, con cada esperanza de alegría.

La traslación a un nuevo país, sea de manera corporal o intelectual, trae consigo ciertas obligaciones. Yo las resumiría en una sola cuestión, con la que el extranjero se encontrará enfrentado mil veces, en mil niveles, desde el más cotidiano (o de la vivencia personal, o de la economía nacional) hasta algo casi espiritual (asuntos de la vida social, artística, intelectual, o interpersonal). La pregunta es simplemente: *¿qué puedo ofrecerles?* Preguntada con la debida humildad por cualquier miembro de la relación, tanto

por el país anfitrión como por el huésped extranjero, tal pregunta promoverá el entendimiento y enriquecimiento humano. Sin embargo, si cualquiera de los dos fuera a olvidarla, pasarla por alto, o desdeñarla por completo; o si fuera invertir los términos de la cuestión, preguntando a su vez, *¿qué podéis ofrecerme?* —resultaría algo muy diferente, algo tristemente familiar desde las páginas de la historia, no menos que de los periódicos diarios: por un lado, el desprecio y la explotación de inmigrantes, por el otro, la actitud altiva y sorda del conquistador.

Como historiadores, somos todos más o menos extranjeros, nacidos afuera de las fronteras históricas de los períodos que ahora estudiamos. Como historiadores o intérpretes de la música o del baile, además, nos dedicaremos a inmigrar al país del pasado a través de los caminos más efímeros, es decir, por los sonidos, los gestos y los movimientos.

Nosotros extranjeros, entonces, gozamos el privilegio de la perspectiva; a lo mejor, por ella podemos llevar algo genuinamente nuevo o fresco al destino. La ignorancia misma de costumbres locales, si no carece de la inteligencia crítica ni del sentido común, puede convertirse en un espejo muy claro sobre el nuevo entorno. Es un papel antiguo y honrado, y lo reconocieron y valoraron como tal los españoles ilustrados del s. xviii. Tenemos un ejemplo clásico en las *Cartas marruecas* de Cadalso. Yo, como extranjera doble —anglosajona, e historiadora de la música antigua— me propongo imitar el ejemplo de Gazel, el interlocutor morisco ficticio de Cadalso, por medio de lanzar aquí unas hipótesis. No oso aspirar a la 'sencillez lista' de Gazel, cuyas preguntas, en

<sup>1</sup> También parece que buscara a una cierta cantante italiana, Clementina Pelliccia, con quien se casó en 1769. Véase Jaime Tortella, *Luigi Boccherini: un músico italiano en la España ilustrada*. Madrid: Sociedad española de musicología, 2002. pp. 29–31, y también Remigio Coli, "Casanova incontra Boccherini: i primi anni del musicista in Spagna (1768–1771)," *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 4 (1993), pp. 557–62



la medida que pareciesen ingenuas, muchas veces resultaron radicales; pero con suerte, quizás se podría fomentar un poco el diálogo.

Mi primer lanzamiento será sobre el papel histórico de la audiencia, entre las estrategias de "inmigración" al pasado que elaboran los intérpretes de la música de Boccherini. La pregunta es, ¿cómo pueden trasladarse los oyentes al país del pasado? o mejor dicho, ¿Cuáles serían los deberes de una audiencia que quiere entrar lo más posible en la experiencia y el espíritu de un repertorio histórico? La práctica histórica de la música, el llamado 'performance practice,' ya ha entrado en los conservatorios, y está bien aceptado entre los críticos. Pero a veces me parece que se trata solamente de la mitad del asunto. ¿Qué significará los instrumentos cuidadosamente replicados según los modelos antiguos —o la ejecución minuciosamente labrada según los tratados— o el sitio hermoso elegido por sus vínculos históricos con el repertorio —qué significará todo esto frente a una audiencia que ignora casi totalmente su propio papel histórico? Tenemos evidencias bastante detalladas del comportamiento de los oyentes, en una variedad de lugares, con una variedad de músicas dieciochescas. Pero nunca pedimos a las audiencias actuales que se comporten con el menor grado de fidelidad, ni aún de consciencia, de sus antecedentes históricos. ¿Por qué no tenemos un 'performance practice' igualmente para ellos que escuchan?

Claro que habría problemas graves, muchas veces hasta el punto de imposibilitar tal proyecto, o volverlo absurdo. En cuanto a la música de cámara de la primera mitad del s. XVIII, por ejemplo, muchas veces escrita para una Cámara Real, ¿a quién de la audiencia otorgaremos el papel del Rey? ¿Cómo instigaremos entre nosotros (hijos que somos de revolución y democratización) la atmósfera auténticamente reverente de la Corte que le rodeó al mismo Rey, y cuya naturaleza profundamente jerárquica penetra aun en las estructuras musicales y coreográficas de la época? —Sin embargo, con la música de cámara del último tercio del siglo, empezamos a acercarnos a un concepto de la audiencia no tan lejos del actual. La referida *cámara* se había transformado de la sala impresionante del Rey en el salón íntimo de la casa burgués. La llamada clase media, para la cual publicaron Boccherini y Haydn sus caudales de la música de cámara, es la clase social, más o menos, de cada uno de nosotros.

En los teatros, consabido es que algunos sectores del público, en ningún lugar más que en Madrid, eran ruidosos en extremo, no dudando en gritar y silbar a los intérpretes, a entretenerlos en conversación, a beber o comer o escupir o quién sabe qué más: no muy desigual, entonces, de una audiencia actual de la música rock. En los salones burgueses, que faltaba la mezcla social de los teatros, sin duda había una atmósfera más sosegada: pero creo que no se pareciera con la atmósfera tan estricta, hasta el punto de suprimir toda espontaneidad, que reina en los conciertos de la música de cámara de hoy. Sabemos que los oyentes burgueses de la época de Boccherini circulaban, hablaban, comían, mientras escuchaba la música de cámara; al otro lado, cuando se concentraban en ella, lo hacían con una intensidad abrumadora, que los hacía suspirar, llorar, o aplaudir frenéticamente, a veces entre movimientos o aun durante ellos.

Las relaciones entre intérpretes y audiencias siempre participan en un círculo de energías vivas. Estoy segura de que la participación de tal audiencia cambiaría profundamente la ejecución, y por eso la concepción de esta música. Exactamente como en el habla diaria, el efecto anticipado de una frase siempre condicionará el modo en que se la pronuncie, y aun en que se la conciba. De estos ajustes anticipatorios de actuación, la mayoría de ellos inconscientes y minúsculos, poco a poco a través del tiempo se introducirán cambios sutiles pero radicales en la concepción de la frase, de su significación misma, y finalmente de la significación de la agregación de frases que es un movimiento, una pieza, una sonata.

En realidad, no sería nada fácil implementar esta idea. Las inhibiciones culturales que hemos impuesto en nosotros mismos como oyentes, son muy fuertes. Son técnicas, no menos que es la técnica de tocar: técnicas de comportarse y restringirse, penosamente aprendidas. El crítico alemán Johann Baptist Schaul describió la adquisición de estas técnicas, con referencia específica a la música de Boccherini, en términos evocativos:

Und dann muß seine Musik beim Schimmer der Lichte, in keinem allzugrossen Zimmer gespielt werden. Die Musiker müssen sie einen Zeitlang zusammen studirt, und, so zu sagen, den Lebenssaft, der auch einen Halbtodten wieder erwecken könnte, daraus gezogen haben. Die Zubörer müssen, gleichsam in Todesstille versunken, von den Spielenden entfernt sitzen, um, sie nicht der Zerstreuung und Störung auszusetzen; diese aber, wenn sie



G. 324.5 de 1780, al cual dio Boccherini el título *La música nocturna delle strade di Madrid*: una especie de tarjeta postal desde su entorno español, con retratos sonoros, diestros y afectuosos, de las campanas, romeros, ciegos, manolos, y regimientos militares de la ciudad.

Hay también unos otros ejemplos. Sin duda demuestran el entendimiento y afecto del compositor para las manifestaciones musicales típicas de su patria adoptada. Pero mi meta aquí no será añadir a la lista, ni tratar de los detalles del españolismo boccheriano, lo que han hecho muy bien varios autores —sino señalar que cuando hablemos del españolismo en la música de Boccherini, es de un *sólo* fandango, unas *solas* seguidillas, un *sólo* boceto musical de Madrid. Las piezas obviamente ‘españolas’ de Boccherini son un escaso puñado, entre centenares de obras. Estadísticamente, es obvio que prefirió concentrarse en un estilo que no participó en lo folklórico; además, tenemos evidencia en forma de una carta, de que Boccherini no se confió automáticamente en el indigenismo musical. El 10 de julio de 1797, escribiendo a su editor Pleyel en París, el compositor expresó sus dudas así:

Dans l'Opus 30: Quintettini, vous en trouverez un qui porte le titre: *Musique nocturne des rues de Madrid*. Ce morceau est totalement inutile, et même ridicule hors d'Espagne. Les auditeurs n'arriveraient jamais à en comprendre la signification, pas plus que les exécutants ne seraient capables de le jouer comme il se doit.<sup>3</sup>

Este análisis despreciador del compositor, sin embargo, resultó falso; el Quinteto publicado gozó (y sigue a gozando) un alto grado de popularidad. Finalmente Boccherini parece haberlo aceptado, dado que transcribió la pieza dos veces en el año 1799, como Quinteto para guitarra y cuerdas, G. 453, y Quinteto para teclas y cuerdas, G. 418. No obstante estas ironías, la carta muestra un cierto alejamiento o sospecha, por parte del compositor, del modo folklórico.

Sin embargo, creo que la falta de esto no significa ninguna falta de españolización en el compositor. En su ensayo “El escritor argentino y la tradición,” Jorge Luis Borges nos recuerda, por medio de Gibbon, que no hay un sólo camello en todo el *Alcorán*; además afirma que, si hubiera cualquier duda sobre la

ihre Instrumente gestimmt haben, müssen sich des, jedem empfindlichen Ohre, so unangenehmen Präludirens enthalten, um die schöne und große Wirkung nicht zu schwächen, welche Stille und Überraschung so wunderbar hervorzubringen wissen. Kurz, alles muß wie in einem Heiligthum seyn. Aber dann, welche Musik!<sup>2</sup>

Como debe resultar con cualquier técnica cualquiera técnica bien realizada, el silencio funerario (‘Todesstille’) del respeto, ante los encantos y seducciones francamente corporales de la música, nos ha penetrado hondamente. Entonces, ¿cómo desprenderla? Mi fantasía es ofrecer unos talleres para la audiencia, en que aprenden y ensayan las prácticas históricas específicas, antes de acudir al concierto —lo cual saldría, por fin, como proyecto histórico mutuo de todos, o más bien, como una especie de teatro interactivo.

Mi segundo lanzamiento se tratará más específicamente de Boccherini, aquel músico extranjero quien decidió permanecer en España. Entre las varias cosas que nos quedan investigar con respecto a él, es nombrar y analizar los procesos musicales por los cuales Boccherini y sus contemporáneos se adaptaron a la vida musical de Madrid. En efecto, entonces, necesitamos investigar sus respuestas particulares a la carga: ¿Qué puedo ofrecerlos?

El *modus classicus* en que dirigirse a este asunto ha sido señalar los españolismos de su música. En cuanto a géneros particularmente españoles, hay un juego de Villancicos, G. 539, con fecha tentativa de 1783; hay una zarzuela, *La Clementina*, G. 540, con texto de Ramón de la Cruz, escrito en 1786 para la Condesa-Duquesa de Benavente-Osuna. En cuanto a los bailes típicos españoles, encontramos el famoso Fandango, que sirve como último movimiento del Quintetto Op. 40 no. 2 en Re mayor, G. 341 (1788); hay el minué en forma de seguidillas —o más bien, para darlo el título, incorregiblemente italiano, que empleó Boccherini, el *Minuetto a modo di sighidiglia spagnola* del Quinteto en Do Mayor, op. 50, no. 5, G. 374 (1795) y hay un cuarteto de cuerdas en Sol Mayor, op. 44. No. 4, G 223 (1792), llamado *La Tirana* a causa de su último movimiento, que imita ese baile tan popular en la época. Entre varias obras miméticas, sobre todo, hay el Quintetto op. 30 no. 6,

<sup>2</sup> Johann Baptist Schaul. *Briefe über den Geschmack in der Musik*. Karlsruhe, 1809. p. 12.

<sup>3</sup> Luigi Della Croce, *Il divino Boccherini, Vita, Opere, Epistolario*. Padua: Zanibon, 1988. pp. 261-2



autenticidad del texto, es precisamente esta *falta de lo típico* que nos daría prueba de su origen árabe.

Fué escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía que distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página...<sup>4</sup>

Hay muy pocos camellos en el Alcorán de Boccherini, pues no fue turista, ni nacionalista, sino inmigrante y artista. Como tal, aprendió —aquí parafraseo a Borges— “la posibilidad de ser español sin abundar en color local.” Además, creo, la aprendió muy rápido. La síntesis y la adaptación artística deben haber estado entre sus habilidades más imprescindibles, como italiano y como virtuoso peripatético; cuando llegó a Madrid con 25 años de edad, Boccherini ya había vivido, tocado y compuesto con éxito razonable en Viena y en París, así como en su Italia nativa.

En su catálogo de obras, Boccherini nos dice que había terminado su tercer grupo de seis cuartetos de cuerda, la *opera* 9, en 1770 —es decir, poco más que un año después de su llegada en tierras españolas.<sup>5</sup> Como sería su costumbre con la mayor parte de sus obras por los treinta y cinco años siguientes, envió una copia del manuscrito a París, donde los cuartetos estuvieron publicados por la editora Vénier en 1772. Ésta primera edición aparece con una dedicatoria encantadora en la portada: “Alli Sig. Dilettanti di Madrid.” (Figura 1)

Boccherini no podía haber esperado ningún honorario ni puesto de trabajo de tal dedicatoria. Así, parece ser puramente retrospectivo: nada menos que un testimonio afectuoso dirigido a un público específico.

Desde un punto de vista hermenéutico, entonces, es interesante y valioso considerar estas piezas como si fueran retratos musicales de aquellos Dilettanti di Madrid. Emergen como un público de gustos sofisticados, verdaderamente cosmopolita. Boccherini

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, ‘El escritor argentino y la tradición,’ (‘versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores’). En *Discusión*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1957. p. 156

<sup>5</sup> Sigo la práctica de Boccherini en emplear los términos italianos para las obras, en vez de los latines a los cuales estamos más acostumbrados ahora: así, *opera* (singular), *opere* (plural).

emplea una paleta muy variada de afectos y estilos en la *opera* 9. Se puede conseguir un buen sentido de ella sólo a través de los inicios de movimientos — estos pocos segundos claves, en los que cada pieza establezca el carácter. Esta inmediatez casi-pictorial demuestra una destreza notable, ya bien avanzada en un compositor todavía joven en 1770, con uno de los principios que yace al fondo de la estética ilustrada: la presentación de ideas bien claras y distintas.

Así la melodía angulosa y enérgica, bien contrastada con su acompañamiento motórico, del primer Allegro del tercero cuarteto encuadra netamente el estilo instrumental, el subsecuentemente llamado ‘clásico,’ de Viena. (Ejemplo 1)

En el Rondo tierno del no. 5, encontramos un *divertissement de ballet* típico de la Opéra de París, perfectamente captado. (Ejemplo 2)

En el severo Grave con que lo abre el segundo Cuarteto, Boccherini parece referirse a las reformas de baile y ópera de Gluck: la música casi nos ruega que la realicemos con versos o gestos solemnes, para descargar tan tremenda seriedad. (Ejemplo 3)

En tal gira estilística, es notable que no encontramos la música folklórica en ningún lugar de la *opera* 9 —mucho menos el camello, es decir, lo folklórico específicamente español. Casi parece que las evita, para mejor desarrollar el vocabulario estilístico deliberadamente ancho de la Ilustración.

Además del cosmopolitismo impresionante, la *opera* 9 tiene un matiz muy particular: estos cuartetos encierran mucha música suave. No hay un solo movimiento, entre los 22 de que consta la *opera*, que no tenga pasajes notables de *piano* o *pianissimo*, o *dolce*, o *sotto voce*, o *affettuoso*. Muchas veces los temas principales son los más suaves: el ejemplo más hermoso sería, quizá, el Andante grazioso con que se abre el cuarteto no. 6. (Ejemplo 4)

Hay unos movimientos lentos, como el Larghetto no. 1, que pasan casi totalmente en un mundo sonoro suave, sombreado y reflexivo, con muy poca melodía. En vez de expresar ideas definidas, en vez de mantenernos conscientes de alguna estructura formal o teleológica, tal música nos lleva adentro, nos invita a contemplar detalles momentáneos y exquisitos. (Ejemplo 5)

Boccherini desarrollaría tales técnicas —técnicas de enfatizar lo no enfático, por así decir— por toda su carrera subsecuente; en la *opera* 9 encontramos la expresión temprana de una interioridad sensible que se volvería una de sus características



SEI  
QUARTETTI  
PER  
due Violini Alto e Violoncello  
*Dedicati*  
*Alli Sig.<sup>ro</sup> Dilettanti di Madrid*  
DA  
LUIGI BOCCHERINI  
OPERA X.  
*Libro terzo di Quartetti.*  
*Nuovamente Stampati a Spese di G. B. Venier.*  
Prix 9<sup>e</sup>  
*Gravés par M.<sup>la</sup> V. Leclair.*  
A PARIS.  
*Chez M.<sup>r</sup> Venier Editeur de plusieurs Ouvrages de Musique rue S. Thomas*  
*du Louvre vis-à-vis le Chateau d'eau, et aux adresses ordinaires.*  
A LYON.  
*Aux Adresses de Musique.*  
A. P. D. R.



Figura 1.

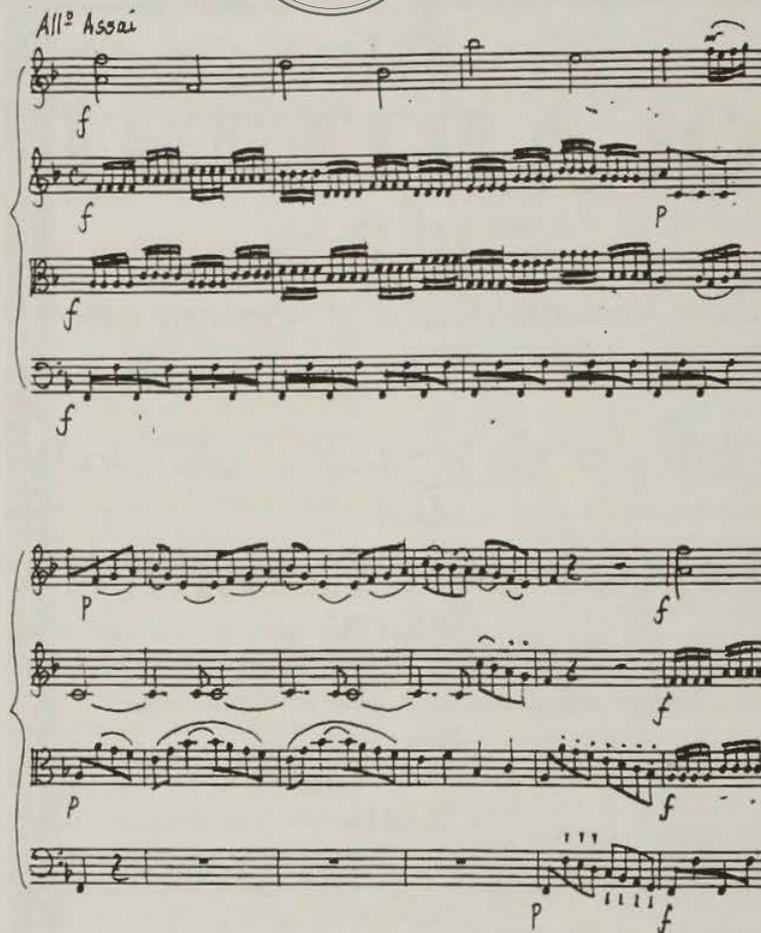
más sobresalientes como compositor. Como retrato de aquéllos a quienes dedicó la *opera*, esta afición sugiere que a los Signori Dilettanti di Madrid, les importaba mucho la sutileza y el sentimiento tierno, valores estéticos y emocionales a la vez. La boga francesa para la *sensibilité*, contagiada de Inglaterra a través de las traducciones de Richardson, había estado en plena flor en París en 1768, cuando pasaba Boccherini su temporada allí. Por lo tanto, con su

*opera* 9 Boccherini ofrecía a los Dilettanti di Madrid algunas frutas frescas del último momento cultural europeo —frutas no fácilmente disponibles en otras formas, ya que las primeras traducciones castellanas de Richardson no se imprimirán en España hasta los años 1790.

Debido sobre todo a la influencia de Rousseau como polemicista y compositor, este sentimentalismo inglés-francés se expresaba musicalmente por

## Ejemplo 1.

All<sup>o</sup> Assai



un estilo compuesto de elementos italiano-cómicos —como la sencillez de melodía y la mucha repetición— y elementos franceses, como la finura de las texturas instrumentales, y la tendencia de emplear los gestos y movimientos del baile cortesano. Se pueden hallar estos rasgos en la música de Boccherini en general, así como en esta *opera* de cuartetos; pero lo extraordinario queda en sus muchas exploraciones de la suavidad. No hay paralelo en la obra de ningún otro compositor de la época; son una respuesta totalmente original a la cuestión de la *sensibilité* musical.

A veces, la interioridad de la *opera* 9 alcanza a un grado bastante intenso de dulzura, o mejor dicho de dolor dulce, que parece invocar la nostalgia. (Ejemplo 6)

La Nostalgia, pues, no es otra enfermedad ni achaque sino una natural tristeza, una genial melancolía, un afecto hipocóndriaco del ánimo, y del corazón, una displicencia de la voluntad, un desafecto de la sociedad, un disgusto del trato, una inquietud de la fantasía; y por decirlo de una vez, es una fuerza y un deseo activísimo que todo extranjero tiene por la mayor parte de volverse á su tierra, y á su casa y familia; singularmente si en ella ha dexado lo que ama y no lo logra en la forastera.<sup>6</sup>

Con esto, nos encontramos otra vez en el tema del extranjero. ¿Podemos interpretar la afición boccheriniana para lo tiernísimo como una respuesta musical al 'afecto hipocóndriaco' del expatriota? Sería

<sup>6</sup> Anon., 'La Nostalgia.' *Diario de Madrid*, el 9 de noviembre de 1788.



Ejemplo 2.

Rondo, All<sup>o</sup>

A musical score for a Rondo in All<sup>o</sup> tempo. It consists of four staves. The first staff is the right-hand piano part, starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff is the right-hand violin part, starting with piano meno (*pmo.*). The third staff is the left-hand violin part, also starting with piano meno (*pmo.*). The fourth staff is the bass part, starting with pianissimo (*pianissimo.*). The piece concludes with a first ending (*1.*) and a second ending (*2.*) marked in the bass staff.

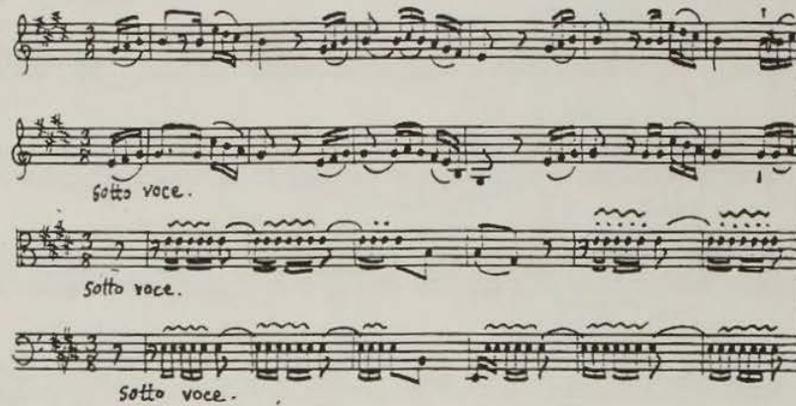
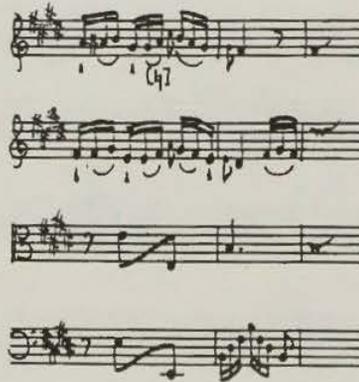
Ejemplo 3.

Grave.

A musical score for a piece in Grave tempo. It consists of eight staves. The first four staves are the first system, and the last four are the second system. Dynamics include forte (*f*), piano (*p*), and piano meno (*pmo.*). The first staff of the first system has dynamics *f*, *f*, *p*. The first staff of the second system has dynamics *R* (ritardando) and *p*. The fourth staff of the second system has dynamics *f*, *pmo.*, and *p.*

## Ejemplo 4.

Andante Grazioso

otro nivel más en qué investigar las cuestiones de la nacionalidad en su música.

Aceptamos tal una interpretación imaginativa o no, lo cierto es que música como la de la *opera 9* de Boccherini se dirige a la pregunta, ¿qué puedo ofrecer? de manera admirable. Por su cosmopolitismo y su rechazo cuidadoso de lo folklórico, la obra nos exige que redefinamos el italianismo no menos que el españolismo, como elementos pares dentro de una vista más ancha. Creo que tenemos aquí nada menos que el sueño idealista de la Ilustración en forma musical, como proyecto cultural abierto a todos, e igualmente capaz de mejorar la suerte de cada uno:

proyecto para el cual la idea misma del extranjerismo por fin se deshaga.

Desde nuestro punto de vista posmoderno y poscolonial, es fácil descontar tal idealismo, quizá con una sonrisa triste y sabia de lamento. Menos fácil es admitir la esperanza sincera de libertad, igualdad y fraternidad que todavía brota, fresca y vívida, de estos sonidos antiguos, después de las tantas guerras y revoluciones que han surgido y se han acabado, desde que el compositor los pusiera en la página. Pero ¿no es precisamente en aquella esperanza que encontramos la cosa más importante que Boccherini nos puede ofrecer?



Ejemplo 5.

*Larghetto.*

A handwritten musical score for 'Ejemplo 5'. It consists of two systems of four staves each. The first system includes dynamic markings 'p' and 'Sotto voce.', and a 'D.' marking at the end of the first staff. The second system continues the musical notation. The score is written in a cursive, handwritten style on aged paper.



Ejemplo 6.

The first system of musical notation for "Ejemplo 6" consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with dynamic markings "R.", "R.", "P.", and "R." below it. The second staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line. The third staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing a melodic line with dynamic markings "R.", "P.", "R.", and "P." below it. The fourth staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with dynamic markings "R.", "P.", "R.", and "P." below it.

The second system of musical notation for "Ejemplo 6" consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, starting with a dynamic marking "p". The second staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with a "Cald." marking at the end. The third staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with a dynamic marking "p" at the beginning.