

Diether de la Motte

CONTRAPUNTO



EDITORIAL LABOR, S.A.

Traducción de Miguel Angel Centenero Gallego

Cubierta de Jordi Vives

2.ª edición: 1995

A Karl Vötterle, *in memoriam*

Título de la edición original: *Diether de la Motte: Kontrapunkt*

Gemeinschaftliche Originalausgabe:
Deutscher Taschenbuch Verlag, München und
Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London-New York

© 1981 Bärenreiter-Verlag Kassel
Edición autorizada por Bärenreiter-Verlages Kassel-Basel-London-New York

© de la edición en lengua castellana y de la traducción:
Editorial Labor, S. A.

Grupo Telepublicaciones
Editorial Labor, S. A. - Escoles Pies, 103. - 08017 Barcelona.

Depósito legal: B. 44800 - 95
ISBN: 84-335-7863-4

Printed in Spain - Impreso en España

Impreso en Emegé, Industria Gráfica, S. A.
Londres, 98 - 08036 Barcelona

PRÓLOGO

Tras la *Armonía*...

A la vista del éxito obtenido con el planteamiento de mi *Armonía*,¹ era muy natural que intentase lo propio en el campo del contrapunto: un libro de texto que no impusiera reglas ni transmitiera como dogma de fe normas tradicionales, sino que ofreciese a modo de instrucciones sólo lo que se deja deducir de las obras maestras, sólo aquello que resulta de inmediata evidencia para el lector y que es controlable por éste. Un manual que no destilase de la música ninguna «definición rígida», sino que enseñara cómo han compuesto determinados grandes compositores en diferentes épocas. Sin embargo, la *Armonía* no podía tomarse como modelo. En ella se enseñaba el desarrollo y transformación de *un* lenguaje: sería insensato leer uno de los capítulos posbachianos sin haber adquirido previamente las herramientas para su comprensión mediante una formación en el estilo de Bach y en la terminología que en él se desarrolla. El ámbito del contrapunto recomienda otra solución. La polifonía de Bach se entiende y enseña fácilmente sobre la base de una concepción armónica funcional; sería mucho más trabajoso querer transmitirla como un estilo de Palestrina transformado. Por otra parte, es perfectamente posible plantear un curso sobre la composición para voces en el siglo XX que no requiera conocimientos del estilo de Palestrina o de Bach. Si en la *Armonía* teníamos el desarrollo y transformación de un lenguaje, lo que presentamos aquí, en el CONTRAPUNTO, son tres pilares de la enseñanza independientes y diferenciados. En esta obra se llaman —por orden de extensión de los capítulos— Josquin, Nueva Música y Bach.

Cómo usar este libro

Consecuencia de lo dicho fue diseñar el libro de tal modo que se pudiera elegir a voluntad Josquin, Bach o la Nueva Música como ámbito del curso. De esta manera, si lo que se quiere es trabajar dos campos, resulta posible estudiar primero Bach y luego Josquin,

¹ Versión castellana de *Harmonielehre*, publicada por Editorial Labor, Barcelona, 1989. (N. del T.)

o primero Josquin y después la Nueva Música; y si se dispone de menos tiempo, se puede, por ejemplo, tratar en profundidad el capítulo de Josquin y estudiar a continuación, o bien anteriormente, sólo algunos ejercicios de los capítulos dedicados a Bach y a la Nueva Música. Hace cincuenta años se intentó, a partir del contrapunto de un campo estilísticamente no más concreto que el de la música «antigua», pasar directamente a la composición moderna. Aquí ya no hablaremos de ello. Tenemos la posibilidad de procurarnos una idea general y una formación práctica en los distintos lenguajes de la música, eligiendo a voluntad los campos de estudio y su ordenación. No obstante, el capítulo «Bach» requiere el conocimiento del capítulo sobre Bach de la *Armonía*. Los capítulos «Josquin» y «Nueva Música» no exigen conocimientos previos y pueden estudiarse, asimismo, como primera disciplina (tras la teoría general de la música, se entiende), con anterioridad a la *Armonía*.

Libro de lectura y de trabajo

En mi *Armonía* se sigue el camino trazado por la historia de la música; en el CONTRAPUNTO es posible dar saltos. Esto no sólo permite pasar cosas por alto, sino que, más aún, incita a ello. Ninguna buena clase de armonía obviaría alguna de las instrucciones del contrapunto (suponiendo que las obviase, lo cual resultaría bastante raro, y no que se limitase a permanecer en un único punto de la evolución de la música). Quedaban aún sin considerar situaciones de la historia de la música que hicieron posible músicas de un nivel igualmente alto. Ello me llevó a la idea de colocar, delante de los capítulos de trabajo y entre ellos, capítulos de lectura en los que también se proponen ejercicios sueltos, más para profundizar en la comprensión que por ofrecer una formación compositiva. Es así como se dejan conquistar para la asignatura de contrapunto los tratamientos de Perotin, de los neerlandeses o de Heinrich Schütz, el trabajo motivico de Haydn y Beethoven o el tratamiento de las voces de Schumann, Brahms y Wagner; y así como se nos permite pensar la música desde puntos de vista generales («sacro-profano»). Nosotros, los teóricos de la música, no tenemos la menor necesidad de dejar para las clases magistrales de historia la visión general del desarrollo de aquélla, sobre todo de la música anterior a Bach. Espero, pues, que en el futuro las diferentes asignaturas se enriquezcan mutuamente y profundicen más entre sí. Este modo de presentar los ca-

pítulos de lectura ha tenido influencia, asimismo, en los capítulos de trabajo. También quien no quiera coger el lápiz podrá leer estos capítulos con provecho y disfrute intelectual. Por el hecho de que ello es quizá lo verdaderamente nuevo de este planteamiento, me alegraré por todos los que encuentren práctico este libro; pero me hará feliz que haya quienes lo consideren cautivador como lectura, quedando así fascinados, como yo, por la variedad de posibilidades de la expresión musical.

Josquin des Prés como capítulo fundamental

Quien aún no conozca la música de Josquin (muy pronto llegará a amarla tanto como yo mismo) considerará devaneos de especialista en música antigua que no desea ver la realidad de la vida de la música el que se elija como campo principal de trabajo de la formación contrapuntística el lenguaje de un compositor que sólo conoce públicos muy particulares y que en la vida musical, cultivo de la música sacra incluido, es un verdadero marginado. Pero no porque su lenguaje sea marginal, sino exclusivamente por razón de su reparto de papeles. ¡Una voz de niño y de dos a cuatro voces de hombre! En el coro mixto, el contralto se atormenta en las zonas graves, mientras que dos voces de tenor, sutilmente colocadas, sufren igual tormento en los agudos. He aquí el único problema para la reanimación de esta música maravillosa. Mas nosotros no somos una agencia de conciertos. Leyendo, cantando en clase, cantando con acompañamiento al piano o escuchando discos con las partituras, la sorprendente expresividad de esta música se deja transmitir y vivir sin que previamente hayamos de apartarnos ascéticamente del amor a Beethoven o a Brahms. Quien hasta ahora haya conocido sólo la música clásico-romántica alcanzará a encontrar un acceso directo a la música de Josquin en el hecho de que le será posible reconocer el sentido dramático de Beethoven, la vehemencia del compositor de *Die Winterreise* [Viaje de invierno] o la pasión de un Brahms, transportado todo ello a una situación anterior de la historia de la música. Si tomamos como modelo a este primer músico de expresión moderna, ya en los primeros ejercicios compositivos podremos realizar nuestra propia inversión en fantasía y fuerza expresiva y desarrollar con ello tales habilidades. Lo cierto es que puede escribirse una composición a dos voces, cargada de énfasis, en el estilo de Josquin. ¡Qué provechoso es esto para hacer atracti-

va la enseñanza de una asignatura y, sobre todo, qué provechoso resulta, al mismo tiempo, para el estudiante! Yo, por lo menos, recuerdo mis estudios de contrapunto, antes que nada, como una serie de normas, prohibiciones y ejercicios de ámbito premusical. ¿Acaso no es verdad que en muchos lugares, tras el vivaz mundo musical de la armonía, no hay más remedio que calarse las gafas, desprendirse de indumentarias multicolores y ajustarse un cliccio gris cuando, en las severas clases de contrapunto, se tratan rígidos fragmentos compositivos? Aún otro argumento igualmente importante: hay muchísimas composiciones a dos voces de Josquin, pero ninguna de Palestrina. De este modo, uno ya puede contrastar sus primeros ejercicios con el modelo de un gran compositor, y no sólo con normas derivadas de cualquier obra a varias voces de compositores como Palestrina, iquien, obviamente, no valoraba mucho las posibilidades expresivas de la doble voz!

Palestrina, caso especial

Un caso singular del libro es el capítulo sobre Palestrina. No se lo puede considerar en sí mismo, como el resto de los capítulos de trabajo y de lectura, sino que sólo es posible leerlo razonablemente tras el estudio del gran capítulo sobre Josquin. Lo único que cabe preguntarse aquí es: «¿Qué es lo que ha cambiado entretanto?». Las diferencias no son tan grandes (sorprendentemente pequeñas, en realidad, si se piensa en el lapso de dos generaciones), de modo que sería sensato establecer un pilar de la enseñanza nuevo y específico. Pero tan cautelosa modificación del lenguaje es extremadamente instructiva, pues consiste en una restricción de los recursos, y no en su ampliación, de tal modo que una reflexión comparativa puede iluminar tanto la voluntad de expresión de Josquin como la de Palestrina.

¡Que se amplíe la asignatura!

Sería ilusorio pretender la cobertura de Josquin, Bach y la Nueva Música en el tiempo disponible para el contrapunto en la formación de un músico. Al margen de relatar en clases magistrales algunos de los capítulos de lectura, el docente habrá de decidirse por Josquin o Bach; sólo podría abarcar más materia con «voluntarios»

especialmente interesados y particularmente capaces. Es lamentable que los planes de estudio no permitan mayores posibilidades; además, en este asunto se requieren modificaciones urgentes. ¡Adónde iremos a parar si, hoy como ayer, tanto el violinista al que se da licencia para tocar en una orquesta como el joven profesor de música comienzan una carrera profesional de cuarenta años sin tener práctica en el lenguaje de la música de los últimos sesenta! De ello resulta, al jubilarse estas damas y caballeros, un vacío de comprensión de cien años cuyas consecuencias son devastadoras. Me avergüenza, trabajando ya tanto tiempo en la enseñanza de la música, el que yo mismo me haya rendido hasta hoy, sin oponer la menor resistencia, a las previsiones de los planes de estudio. Pero reclamo desde ahora, estoy seguro de que con el apoyo de mis colegas, que se conquistó para la asignatura de composición un semestre sobre «Composición de la Nueva Música», adicionalmente al número actual de semestres previstos para armonía y contrapunto; y no como asignatura optativa, sino como materia obligada para el examen de graduación. Deliberadamente, el capítulo sobre la Nueva Música se ha planteado de un modo estilísticamente muy amplio, para que se haga justicia en cierta manera al espectro de aquélla, del que ya se hablará. Se quiere transmitir un mejor conocimiento y una mayor atención a la variedad de nuevas formas de expresión, como base para la comprensión o, en el mejor de los casos, del amor a la música viva. Si no conseguimos esto, dentro de muy poco podremos inscribir la profesión de músico o de profesor de música bajo el epígrafe más sincero, más apropiado, de «guarda de museo».

Sólo a dos voces

En el capítulo de estudio sobre Josquin trabajaremos únicamente a dos voces; con igual amplitud lo haremos en el correspondiente a Bach, tanto a una como a dos voces; y en el de la Nueva Música se trabajará en parte a una y a dos voces y en parte la «composición para piano». Se ha renunciado a la escritura a tres voces por las siguientes razones: al igual que mi *Armonía*, este libro amplía el material más de lo usual; pero, Nueva Música aparte, pretende reservar el mayor tiempo posible a la asignatura de composición, tal como también sucede en la *Armonía*. No obstante, quien haya estudiado Josquin a dos voces ganará menos en conocimientos con la composición a tres voces de Josquin que estudiando adicional-

mente Bach a una y dos voces, y viceversa. En la formación de los músicos se precisa, en gran medida, sólo el contrapunto a dos voces. Aquellos que quisieran o tuvieran que rendir más (directores, maestros de capilla, profesores de música, músicos de iglesia) debieran estudiar, con preferencia a trabajos a tres voces en el mismo estilo (o como opción alternativa, en todo caso), dos lenguajes musicales distintos a dos voces. Propuesta para la modificación de los correspondientes reglamentos de exámenes: «Un ejercicio de contrapunto a tres voces o dos trabajos de contrapunto a dos voces en dos lenguajes musicales distintos». Por lo demás, cualquiera de mis colegas está en situación de trasladar el mismo método, sobre la base de las instrucciones dadas aquí para dos voces, a las composiciones a tres voces de Josquin o Bach.

No más «especies»...

Nota contra nota, 2:1, 4:1, sincopas y, finalmente, el florido contrapunto de los valores mixtos; este curso en cinco etapas de aprendizaje fue la espléndida idea de Fux, compatriota de Bach, a la que se han ajustado todos los libros de texto posteriores y que también sigue el manual de Jeppesen basado en el estilo Palestrina. No tenía yo voluntad para un motín a cualquier precio, pero, contrariamente a mi intención inicial, me he visto forzado a apartarme de este método. Las especies no resultan adecuadas aquí, por el hecho de que el Bach a varias voces, y también a una, se entiende como secuencia armónica presentada melódicamente. Se ofrece en este punto la estructura de la *Armonía*. Las etapas adecuadas para el estudio de la polifonía de Bach son las funciones principales y secundarias, las notas ajenas al acorde, las dominantes intermedias y la modulación. Pero tampoco se hace justicia a Josquin con las cinco especies. En primer lugar, he considerado más sensato utilizar un mayor número de etapas para concentrar por completo la atención, sucesivamente, sobre un solo recurso de la técnica compositiva; en dichas etapas especiales no se trata únicamente la aceleración desde las redondas a las negras, vía blancas. En segundo término, las especies son una abstracción de excepciones, de situaciones extraordinarias, y no la transmisión de casos normales por medio de la enseñanza. Lo que la especie 2:1 explica como «nota de paso» es, en la música de Josquin (también en la de Palestrina), la más rara de las tres posibilidades de transición; es la excepción y no la norma.

¿Por qué colocarla, entonces, en el centro del aprendizaje? Las sincopas tienen en Josquin la función de crear forma, frenan el desarrollo, marcan conclusiones de frases, cláusulas. Su inflación a la categoría de especie es ajena a la música. Determinadas negras y grupos de negras son recursos raramente utilizados que significan siempre algo muy concreto. Son casos que hay que practicar en detalle, utilizándolos con moderación. Por el contrario, en la especie 4:1 se aprende a emplear las negras para el diseño melódico, como relleno del movimiento. En las especies mecánicas, que son las cuatro primeras, no es posible invertir la menor imaginación musical. No obstante, si alguien lo intentase, tal como proponen algunos manuales, estará pensando en una falsa música. Lo que, desde luego, no constituye el mejor camino hacia la Música. Con nuestro método, por el contrario, la composición empieza ya desde el mismo primer ejercicio, pues se siguen en él pasajes modelo de grandes composiciones. Personalmente, considero esta oferta de curso altamente estimulante o, utilizando una expresión de Wilhelm Maler, «musicalizante». No hay «estudios» ni trabajo previo. Uno se encuentra directamente en la música. Y no cabe entonces dar al primer ejercicio tan sólo una solución «correcta».

... ni tampoco *cantus firmus*

Un manual de contrapunto a dos voces que coloca ante cada ejercicio, ante cada etapa de estudio ejemplos de soluciones tomados de grandes compositores no puede enseñar una composición sobre *cantus firmus*, porque no existe en los maestros ningún ejemplo de ello. (En todo caso, no en Josquin y Palestrina; es bastante raro en Bach, al final de cuyo capítulo se presenta en primer término no la composición con *cantus firmus* como uno de los tres tipos de composición.) En todo caso, la composición para dos voces iguales y de la misma naturaleza es, con mucho, el tipo predominante en Bach; en Josquin es el único que existe. En consecuencia, sólo ese puede ser el modelo de este manual. Con todo, si escribiese uno mismo ambas voces, planificando unas veces una, otras la otra, reaccionando unas veces en esta y otras en aquella o, en el mejor de los casos, inventando directamente pasajes a dos voces —que es a lo que se debería aspirar—, se ganaría, ya desde el primer ejercicio, una idea mucho más viva de la naturaleza de la polifonía, de la interacción de las voces, que sólo juntas constituyen una unidad.

Se inventaría una unidad a dos voces. Así entenderíamos que la polifonía no es una agregación de voces particulares. El que en la música polifónica las voces hayan de ser en cada momento algo individualizado y tengan que conducirse «la una contra la otra» es una exigencia del pensamiento ajena a la música, que, por la existencia de la armonía, quiere ver en el contrapunto una oposición en todo (véase la introducción al segundo capítulo). Los ejercicios de especies activan esta heterodoxia: el *cantus firmus*, aunque conduzca siempre con tanta seguridad como la mano de una madre, transcurre en las cinco especies tan por completo distinto de la voz —lo único que hay que escribir—, que ésta queda siempre «a la contraba», como un individuo aislado. Ciertamente es que en exámenes en clausura el método del *cantus firmus* lo pone más fácil. Pero también es verdad que cuando se inventa libremente a dos voces los ejercicios se dejan precisar más: dado un motivo inicial, se piden por lo menos x compases con x cláusulas intermedias que deben llevar a los pasos x y x ; se dan también un texto y las voces que han de intervenir. En un examen oral, por su parte, surgen conversaciones sumamente estimulantes, y quisiera decir que muy dignas: suponemos un trabajo de análisis sobre una notación dada. ¿Podría ser esta composición de Josquin? Si no lo es, ¿por qué no? ¿Qué hay de extraordinario en este pasaje, según el estilo de Josquin? ¿Cómo podría razonarse el empleo de este o aquel recurso? ¿Cuál de las tres composiciones a dos voces ofrecidas es típica de Josquin? ¿Cuáles son los rasgos que señalan a esta composición a dos voces como típica de la época de Bach?...

Con lápices de colores...

Este libro no es un compendio de preceptos, desde la regla 1 hasta la 487. Se trata de una reflexión sobre la música en la que descripción, análisis, interpretación, «reflexión acerca de» e instrucciones sobre técnica compositiva se integran en una unidad. Debe leerse necesariamente con lápices de colores, marcando en verde lo que resulte interesante como idea, en azul lo que haya que aprender, en rojo lo que deba memorizarse como precepto, en amarillo los ejercicios... Sólo así se pondrá de manifiesto el armazón necesario para su uso intensivo, que yo no he querido presentar de forma explícita.

Agradecimientos

Gerhard Schwarz, quien hace casi treinta años fue mi primero y tolerante patrón como director de la Escuela de Música Sacra, fue también el primero en introducirme en la *Missa Pange lingua* de Josquin; no me refiero sólo a las notas, sino también a la expresividad de esta música. El director musical de la Universidad de Bonn, Emil Platen, reconoció ya la necesidad de que la enseñanza del contrapunto se llevase a cabo hoy día haciendo hincapié en el análisis, y así me lo hizo comprender cuando aún no estaba escrita mi *Armonía*. Tengo mucho que agradecer a estos dos guías. He integrado en este trabajo bastante de lo aprendido de mis colegas de Hamburgo, Albrecht Gürsching, Christoph Hohlfeld y Werner Krüzfeld. Mis alumnos Hans-Ulrich Fuss y el compositor Ulrich Busch se han presentado voluntarios como conejillos de Indias para el capítulo de Josquin. Lograron superar el trance y se han convertido en buenos músicos. No puedo imaginar consejo y asesoramiento editorial más animoso que el encontrado, también para este libro, en Wolfgang Rehm. Doy las gracias a Jürgen Sommer por su inteligente asesoramiento en la redacción. Karl Vötterle, al que tengo mucho que agradecer y a quien mantengo imborrable en mis recuerdos como personalidad impresionante, seguramente se hubiese interesado de modo especial por este libro. Por eso está dedicado a su memoria.

Diether DE LA MOTTE

Hamburgo, verano de 1979

RECOMENDACIONES SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA

El *Sederunt* de Perotin fue publicado en 1930 con comentarios de Rudolf Ficker, muy detallados y dignos de ser leídos, sobre la ejecución práctica y la transcripción crítica. Viena, Universal-Edition, núm. 8211.

Nos referiremos siempre a la siguiente edición: *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa* [Los organa de Notre-Dame a tres y cuatro voces], edición crítica completa, con una amplísima introducción de Heinrich Husmann, 1940; reimpresión, 1967, Georg Olms, Wiesbaden, Hildesheim/Breitkopf & Härtel.

Guillaume Dufay: *Misa Se la face ay pale*, edición Bärenreiter, núm. 1712.

Chansons de Gilles Binchois, edición de Wolfgang Rehm, «Musikalische Denkmäler» [Monumentos de la Música], volumen II, Margunia, B. Schott's Söhne, 1957.

Heinrich Isaac: *Missa Carminum*, Mösele, Wolfenbüttel, «Das Chorwerk» [Obra Coral], cuaderno 7.

Josquin des Prés: Mösele, Wolfenbüttel, «Das Chorwerk» [Obra Coral], cuadernos 3, 18, 20, 23, 33, 42, 57 y 64, así como, sobre todo, la *Missa Pange lingua*, en el cuaderno 1.

Importante, el ensayo de Carl Dahlhaus «*Zur Akzidentiensetzung in den Motteten Josquin des Prés*» [Sobre el empleo de accidentales en los motetes de Josquin des Prés], en *Musik und Verlag, Karl Vöterle zum 65. Geburtstag* [Música y edición. En el 65 cumpleaños de Karl Vöterle], Bärenreiter, 1968.

Heinrich Schütz: Nueva edición de las obras completas, sobre todo *Kleine Geistliche Konzerte I* [Pequeños conciertos sacros I], edición Bärenreiter, núm. 3664.

Joseph Müller-Blattau: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* [La concepción compositiva de Heinrich Schütz, según la versión de su discípulo Christoph Bernhard], Bärenreiter, 1964.

ÍNDICE

Prólogo	VII
Recomendaciones sobre la bibliografía	XVII
1. Perotin (~ 1200)	1
2. Dufay, Ockeghem, Binchois, Isaac: Entre lo «artístico» y lo «popular» (siglo XV)	17
3. Josquin des Prés: polifonía motivico-imitativa (~ 1500) ..	42
Material tonal	42
Compases	47
Valores de las figuras	48
Intervalos posibles	49
Extensión de las voces	49
Distancia entre partes en la composición a dos voces	50
La imitación	51
Paralelas	56
Tratamiento de los saltos	60
El tritono	63
Disonancias de paso	68
La disonancia en tiempo fuerte (retardo)	76
Notas negras	90
Bordaduras	98
Saltos en negras	103
Formación de las cadencias	108
La ligadura en el coral gregoriano	116
«Licencias»	120
Josquin como músico de expresión moderna	121
Análisis de las obras a dos voces de Josquin	134
4. Palestina: polifonía vocal clásica (~ 1570)	152
1. Claridad sonora	152
2. Emancipación del #	154
3. Negras	157
4. Negras aisladas	162
5. Cambios en el campo de la disonancia	164
6. ¿A dos voces?	171
7. Texto y música	174

8. Gregoriano «domesticado»	182
Análisis comparativo de dos secciones crucifixus, a tres voces, de Palestrina	190
5. Intermezzo: sacro-profano	200
6. Heinrich Schütz: <i>stylus gravis</i> y <i>stylus luxurians</i> (~ 1650)	215
7. Johann Sebastian Bach: contrapunto armónico (~ 1730)	237
Homofonía armónica	240
A dos voces	264
Tres tipos compositivos de Bach	274
8. Haydn y Beethoven: trabajo motivico (1780-1825)	296
Las fugas de Haydn y Beethoven	310
9. Schumann-Brahms-Wagner: «voz interior» (1830-1880)	322
¿Fuga romántica?	322
Enmascaramiento del curso de las voces	323
Estructura instrumental sin «conducción de las voces»	326
«Voz interior»	331
La técnica reticular de Wagner	338
10. Nueva Música: construcción y expresión (1910-1970) ..	341
El viejo modo mayor, bajo un nuevo prisma (Stravinsky, Shostakovich)	342
«Tonalidad» de la voz cantada (Hindemith, Schoenberg) ..	349
La voz cantada en la ópera (Berg, Henze)	362
Hindemith a dos voces	367
Música dodecatónica (Schoenberg, Webern, Fortner) ..	373
La construcción como «invención» (Debussy, Bartók, Dallapiccola, Messiaen)	389
Entre voz y acorde (B. A. Zimmermann, Ligeti, Lutoslawski)	410

1. PEROTIN (~ 1200)

La *música polifónica* alcanzó su primer punto culminante, hacia 1200, en los grandes *organa* de Perotin, que ejerció en Notre-Dame de París; dichos *organa* hallaron tal aplauso en el obispo, entusiasta del arte, que se ordenó su ejecución anual. Lo que ello significa, en época tan temprana, sólo podremos apreciarlo si consideramos que las composiciones de los autores del barroco, al servicio de los príncipes o de la Iglesia, estaban todavía destinadas al «uso inmediato» y había que componerlas para cada ocasión. La música era quizá más necesaria que en la actualidad, pero también se la consumía como los sermones, que hay que redactar de nuevo para cada oficio divino, o como el menú que se servía a diario en la mesa de los príncipes. Sin embargo, hacia 1200, un obispo con gusto artístico exalta una composición al rango de obra, de obra de arte a la que se juzga digna de sobrevivir y que debe ser no sólo escuchada, sino escuchada muchas veces.

El *Sederunt Principes* de Perotin es una obra a cuatro voces (*Organum quadruplum*) de sorprendente extensión. La primera parte consta de 135 compases, y la segunda, de 300. Después de Perotin ya no se escribieron, en varias generaciones, grandes formas musicales de esta extensión. El resto de la música medieval conoció sólo la pequeña forma. El trabajo de Perotin resulta aún más sorprendente si consideramos la *limitación de recursos* que se imponía a un compositor de esta época. Pero, a pesar de estas resistencias del material, Perotin consiguió crear un lenguaje musical tan rico en contrastes y de tal variedad expresiva que la polifonía de Josquin o de Bach, así como la música de los clásicos vieneses, puede referirse a él como punto de partida de su técnica compositiva. Siglos antes de la separación de la técnica compositiva y del pensamiento musical en esos dos hermanos enemigos que son polifonía y homofonía, Perotin manejaba ambos y nos enseñaba lo insensata que puede ser la pretensión de observar la música, que dispone soberanamente de todos los recursos con unas u otras lentes.

Pero estudiemos en primer lugar los *estrechos límites del material compositivo*. Todos los *organa* de la época de Perotin utilizan como unidad de compás —transcribiendo a nuestro sistema de notación— sólo las $\bullet\bullet\bullet$; divididas en $\bullet\bullet\bullet$ (al igual que Heinrich Husmann, editor de la edición crítica completa de los *organa*, usaremos ya sin mayor problema la denominación moderna *compás*). Enton-

ces no era posible representar los valores de las notas, porque la notación mensural estaba aún sin desarrollar. Así pues, sólo se podían usar unos cuantos modelos rítmicos, los llamados *modi*:

Los arcos de ligadura de nuestro ejemplo indican qué notas se hallaban escritas en grupos, con el fin de aclarar mediante tales agrupamientos de notas, llamados *ligaduras*, el *modus* de que se trata:

Claro está que las notas largas se podían rellenar. Por ejemplo de $\text{JJJJ} \text{JJ} \text{JJJJ} \text{JJ}$, etc. El compositor también podía cambiar de uno a otro *modus*. En todo caso, la transcripción de *notación modal* sigue siendo un problema y las transcripciones que se dan en nuestra obra (de Ficker, de Husmann) difieren en algunos momentos unas de otras. (Ahora nos referimos a la transcripción de Husmann.) Dado que en las obras de Perotin y de su época los modelos que comienzan con una nota corta acentuada (*modi* 2.º y 4.º) sólo desempeñaban un cometido secundario, el modelo dominante $\text{JJJJ} \text{JJ}$ y el ámbito de variación de toda la música de esta época no son mayores que estos fragmentos:

Los *organa* a cuatro voces se componían para voz de hombre en registro de tenor y contralto. La extensión completa del *Se-derunt* es:

(El *si b'* se alcanza en la voz aguda sólo una vez.) En cuanto a alteraciones, se dan únicamente *Sib*, en vez de *Si*, y muy raramente *Mib*, en lugar de *Mi*. El tenor, que es la voz menos flexible, se orienta hacia la melodía gregoriana, pero tiene libertad para mantener notas de duración diversa. Dejando a un lado las excepciones (unas veces el acorde de cuarta y sexta, otras una disonancia y, en ocasiones, la tríada mayor), al principio del compás son norma las consonancias perfectas. Las voces se mueven libremente entre ellas, sin ocuparse unas de otras. Quiero decir que no existían *reglas de conducción de las voces*: se encuentran unísonos y octavas paralelos con tanta frecuencia como pasos de disonancia a disonancia. Al principio del compás los acordes no abarcan globalmente más de una octava, por lo que resultaría imposible un acorde como:

Anotemos cómo pueden colocarse las voces restantes en los comienzos del compás, en una *pieza con cantus firmus*. Comprobaremos con ello que una nota del *cantus firmus* puede quedar mantenida durante muchos compases. Por tal motivo, o bien el acorde queda fijo durante un trecho algo largo o restan pocas posibilidades de variación. En la segunda de las soluciones que se dan como ejemplo, la tercera nota del *cantus firmus* se prolonga por varios compases; en el tercer ejemplo es la penúltima nota la que se alarga. Entretanto, las voces agudas modifican la posición del acorde:

Propongámonos el ejercicio de inventar, en distintas versiones, acordes posibles para el inicio del compás sobre el siguiente *cantus firmus* (el comienzo del gran *Viderunt omnes* de Perotin). Elaboraremos con ello sólo el esqueleto de una composición; algunas posiciones de acordes pueden permanecer sin cambios durante muchos compases. ¡Perotin extiende el fragmento de *cantus firmus* que damos aquí a lo largo de 166 compases! En este *cantus*, colocado bastante agudo, uno o varias voces habrán de ser casi siempre más graves:

Veamos ahora cómo ha llegado a ser posible, pese a lo limitado de los recursos, una composición de tan gran variedad y fuerza expresiva. Observemos en primer lugar el planteamiento de gran forma de Perotin. La llamada técnica del *discanto* se utiliza únicamente en el clímax final de la obra. (*Discanto* quiere decir un *cantus firmus* muy móvil que cambia de nota de un compás a otro.) Por lo demás, las restantes notas del *cantus firmus* quedan tenidas durante un tiempo bastante largo y fijan con ello la posición del acorde hasta un punto al que jamás se atrevió a llegar la música de épocas posteriores. Porque, en primer lugar, en la fermata de la música barroca las voces agudas mueven precisamente contra la autoridad armónica de la nota tenida y, en segundo término, una fermata tan famosa como la del principio de la *Pasión según san Mateo* de Bach irige sólo por cinco compases! La gran forma del *Sederunt* se presenta de este modo: áreas de acordes I/coral gregoriano a una voz/áreas de acordes II/segmento de discanto en que el *cantus* mueve compás por compás/coral gregoriano a una voz. Presentamos a continuación, esquemáticamente, los dos grandes fragmentos de áreas de acordes:

Comienzo en compás 1 52 68 90 103 125 133
Duración del acorde: 51 16 22 13 22 8 3 comps.

«Tonalidad»
c.f.

Comienzo en compás 1 61 100 116 118 141 142 177 192 204 205
Duración del acorde: 60 39 16 2 23 1 35 15 12 1 13 comps.

Acorde

«Tonalidad»
c.f.

Fa/Si Fa Fa Si b la/Fa Fa Fa sol Fa

(El segmento de discanto que aún ha de venir distribuye las restantes 85 notas del *cantus firmus* en 83 compases; el curso de la actividad musical es, por tanto, extraordinario a causa de esta aceleración del *tempo* de la acción armónica.) A veces, a lo largo de las amplias áreas de acordes, las voces agudas también abandonan el núcleo del acorde en tiempo fuerte. Son asimismo frecuentes las disonancias al comienzo del compás. La tendencia a construir un segundo núcleo acórdico sobre una misma nota del *cantus firmus* (sea sección tras sección o con una oscilación pendular) se indica colocando dos acordes sobre la nota correspondiente del *cantus firmus*. El ámbito del acorde se llena mediante el movimiento de las voces agudas. Se crean de este modo ámbitos de acordes mayores o menores —por expresarlo con nuestro lenguaje—. Todo ello queda representado con notas punteadas y con la denominación de *tonalidad*. Estos cambios, como por ejemplo el primero y jubiloso Fa mayor tras 51 compases en re menor, también debieron de vivirse como sucesos de energía primordial ya hacia 1200, pues están expuestos composítivamente de un modo demasiado obvio:

I 48

de - -

53

Era, sin duda, el *cantus firmus* el que decidía dónde debían colocarse zonas en mayor y en menor. (En esta época hubiera sido tan imposible fa menor sobre Fa como La mayor sobre La.) Pero ¡sin decidía, no obstante, la duración de esas zonas. El primer gran fragmento deja surgir del *cantus firmus* más acordes menores; el segundo pone el acento en los mayores. Perotin refuerza esta tendencia al mantener en el primer gran fragmento el área en mayor sobre Fa, con 16 compases relativamente cortos, y al rozar furtivamente en el segundo fragmento, con un solo compás, uno de los dos ámbitos (sol menor, en torno a Re), dejando que el otro (la menor, sobre La) se dirija varias veces a Fa mayor.

En lo melódico, las posibilidades de configuración compositiva son limitadas. Nuestro ejemplo muestra múltiples cambios de posición: unas veces la segunda voz se halla por encima de la primera, otras es la tercera la que está sobre la segunda. Encontramos motivos

que se conservan de un fragmento a otro; de tal manera que, al final de nuestro fragmento, la segunda voz imita el diseño pentatónico que aparece en la tercera voz a partir del compás 52. No siempre hay quintas-octavas vacías en tiempo fuerte. Véase el Fa mayor en el compás 55, disonancia de segunda en el compás 54. A veces hallamos unisonos paralelos (re', do", en los compases 53, 55, 57). Las disonancias aún se producían sin considerar las posteriores reglas de conducción de las voces (compases 48, 54): las voces eran libres entre las notas de apoyo. En estos trechos intermedios cada voz había de escucharse, por así decirlo, con su propio oído particular, o sea, de modo distinto de como escuchamos la música polifónica posterior.

Es fascinante que funcionase la *libertad compositiva* y el modo en que funcionaba, a pesar de tantas limitaciones de las posibilidades de desarrollo. Sólo hay que poner de manifiesto los hechos; tienen lugar en una región en la que ni estamos acostumbrados ni hemos aprendido a escuchar profundamente con atención. Es algo que funciona en las proporciones en la duración de las frases: en el ritmo global, podríamos decir, porque el ritmo en detalle venía ya decidido por el *modus* y casi no permitía intervenciones creativas. La técnica dominante en el tratamiento rítmico de las frases es la construcción de grupos simétricos, con destrucción de la simetría a continuación. Presentamos aquí un fragmento con una concatenación de grupos de dos compases que se prolonga aún más:

II 120

125

Obsérvese la disonancia periódica en el tiempo fuerte del segundo compás de cada grupo. Los dos compases quedan así soldados en una unidad indisoluble. No andará falta de razón quien sienta esta forma de hacer música como algo muy *profano*. Esta simetría de la frase estuvo en la base de la lírica profana de la Edad Media y también nos es conocida en la antigua música de danza. (Fue en los himnos donde halló su entrada en la melodía sacra.) Pero, con frecuencia —y esto es lo extraordinario de la técnica de Perotin—, una irregularidad tras el mantenimiento durante cierto tiempo de la simetría de la frase llama a prestar gran atención, pues anuncia el final de una sección y nuevos e importantes sucesos. Así, a nuestro último ejemplo le siguen más grupos de dos compases, 2, 2, 2 (lo que hace un total de ocho grupos de dos compases), ¡4! ¡3! En el último grupo entran dos nuevas notas de *cantus firmus*. He aquí los dos grupos de compases que interrumpen la simetría anterior:

II
136

140

En el ejemplo de la página 6 tenemos 3 + 1 compases a partir del compás 48. Dichos 3 + 1, como perturbación de la simetría anterior, dirigen la atención, por otra parte, hacia un nuevo suceso. Precediéndoles había un esquema periódico 2 + 4, 2 + 4, 2 + 4. Este grupo de seis compases repetido tres veces con tan sólo una mínima variación y cuyo motivo de campana va pasando de la primera a la segunda voz, y viceversa, repiquea así la primera vez:

I
30

35

Es decir, el oyente experimenta:

Compás 30
2 + 4, 2 + 4, 2 + 4 ¡3! ¡1!

52
Nueva nota de *cantus firmus*,
mus, nuevos sucesos en la
voz superior: frase de 12
compases icon 2 + 3 para
concluir!

69
Nueva nota de *cantus firmus*,
con 2 + 4, 2 + 4, 2 + 4. Para
acabar, una llamada al oyen-
te: ¡2, 2! Nueva nota de
cantus firmus en el último
grupo de dos compases.

Al comienzo del «área de acordes II», en la zona de acordes que bascula entre Si bemol mayor y Fa mayor, al oyente se le hace particularmente claro un esquema 2 + 3, repetido cuatro veces, como zona de orden, de tranquilidad, de alivio, de *armonía* (ide armonía de las frases!):

II
6

11

16

21

Partiendo del acorde de cuarta y sexta de Si bemol mayor, las frases atraviesan disonancias sorprendentes, también en tiempos fuertes del compás, y sólo para terminar desembocan en una consonancia perfecta sobre Fa. (Ficker es de la opinión de que la segun-

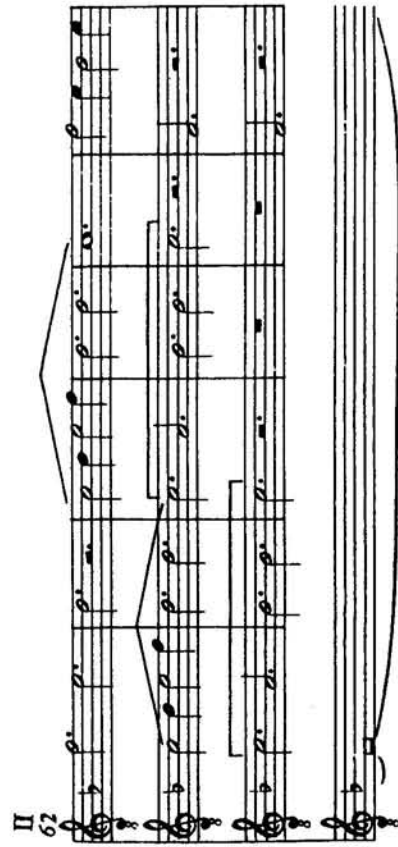
da alteración, que según Husmann sólo afecta a la tercera vez en el compás 20, rige para todas las voces durante todo el fragmento.)

Obsérvese, en particular, la estructura de los grupos de dos compases. Tres veces el mismo modelo y, la cuarta vez, una desviación que, por cierto, cabe entender como ascenso. Se alcanza entonces un *Sol* como nota culminante. A este oasis de paz le sigue un grupo de siete compases.

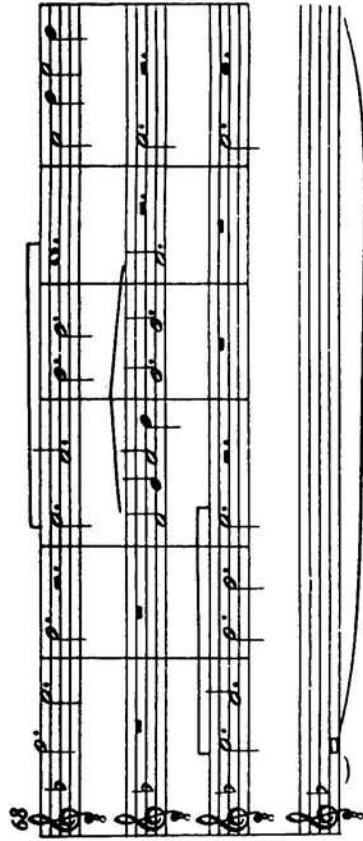
El fragmento con frases de duración más irregular —podríamos, seguramente, pensar en «salvaje, excitado, tormentoso, intranquilo, vivaz» o algo similar— introduce, a partir del compás 252 de II, las longitudes de frase 15, 4, 3, 4, 5... A partir del compás 120 de II, frases cortísimas y una periodicidad más clara introducen los compases ya comentados (como 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 4, 3! «Alegre, saltarín, no complicado» serían los posibles pensamientos de un oyente de hoy. ¡Quién se atrevería a decir cómo se oía entonces! Lo único cierto es que unos *cambios de estructura* tan claros no fueron colorados ahí por Perotin sólo por casualidad. El plano de simetría mayor se sitúa inmediatamente antes del fragmento de discanto conclusivo e introduce, a partir del compás 177 de II, las longitudes de frase 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 16!, ¡3!

Hasta aquí, la simetría de las frases y su alteración. Y desde aquí podemos trazar un arco hasta los temas periódicamente recuperados de Mozart o Beethoven, a los que siguen fragmentos que se desarrollan y se disuelven, en los cuales la simetría periódica de los grupos de compases es destruida metódicamente. Pero también la música contrapuntística posterior puede remontar los orígenes de su técnica hasta Perotin, tal como aclara el siguiente pasaje:

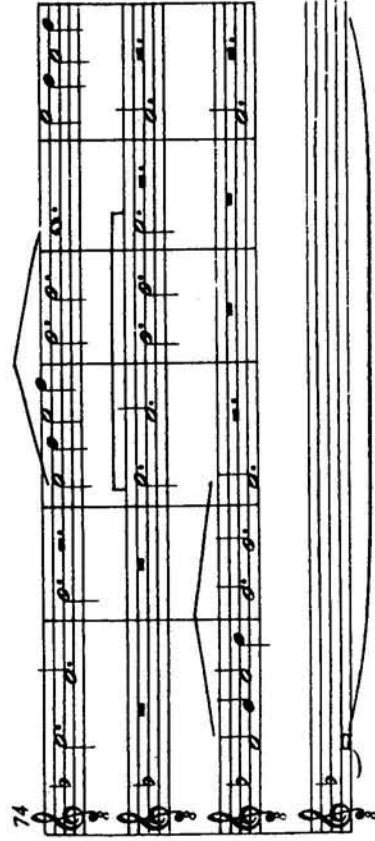
II
62



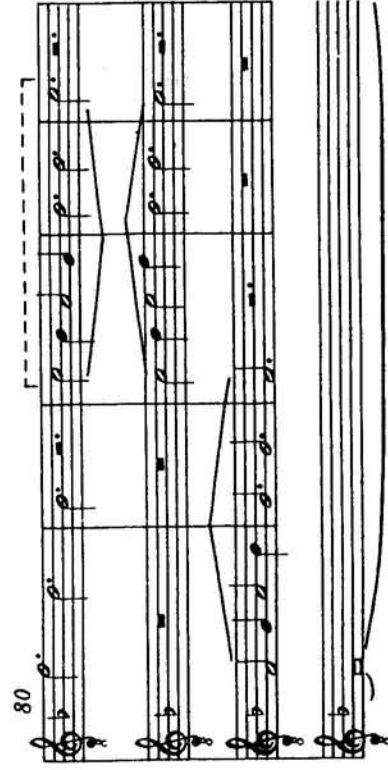
68



74



80



Por de pronto, el gran número de silencios da como resultado una reducida densidad de la composición. No hay ni un silencio en común a lo largo de 20 compases y, sin embargo, ítenemos aquí el pasaje más rico en silencios de toda la obra! Si los intérpretes tocasen y cantasen siempre igual de fuerte, en este fragmento se produciría automáticamente una parte más suave. Aunque no hay quien lo sepa, puede que los intérpretes hiciesen más patente esta tendencia compositiva.

Dos motivos, ambos de tres compases y opuestos por su curva melódica y por su pauta de movimiento, pasan de una a otra de las tres voces móviles; los dos aparecen en las tres voces. Las voces agudas introducen cuatro veces ambos motivos a un tiempo, pero intercambiándolos en cada ocasión. Esta suerte de *permuta de voces* como recurso para reactivar la composición, la variación de la realización de un determinado grupo, se da con mucha frecuencia en Perotin. La técnica del «*contrapunto doble*», indispensable posteriormente para la composición de la fuga, tiene aquí su punto de arranque. Las notas ajenas al motivo están claramente en minoría en estos 23 compases. En los tres últimos compases, el motivo más tranquilo, que está situado en la voz aguda, adopta el movimiento vivaz del contramotivo y se muestra, en esta nueva conformación, como reflejo literal del otro motivo: casi desearíamos hablar ya de trabajo motivico (Haydn) y de movimiento quebrado (término con el que denominaremos la técnica de Beethoven que permite a los motivos saltar a través de las voces).

Ejercicio. Análisis del siguiente fragmento según los puntos de vista elaborados hasta ahora.

II, 143

The image shows a musical score for exercise II, 143. It consists of three staves of music. The first two staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff has a bass clef and the same key signature. The music is written in a style that suggests a 17th or 18th-century setting. At the end of the third staff, there is a fermata symbol and the letters '(me)' below it. The score is presented on a page with a white background and black ink.

This image shows a musical score for exercise II, 143, identical to the one on page 14. It consists of three staves of music. The first two staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff has a bass clef and the same key signature. The music is written in a style that suggests a 17th or 18th-century setting. At the end of the third staff, there is a fermata symbol and the letters '(me)' below it. The score is presented on a page with a white background and black ink.

1. Determinense e interprétese la estructura de los grupos de compases que resulta de la disposición de los silencios.
2. Analicéense los *acordes* en los tiempos fuertes y en la zona central del compás. Hay consonancias perfectas, imperfectas, triadas por tanto, y disonancias. ¿Qué tipo de acorde se utiliza en cada momento? ¿Qué estructura formal resulta de ello? ¿Se confirma o se pone en cuestión la tesis de que las voces, fuera del acento del compás, se mueven independientemente y sin preocuparse unas de otras? ¿Se da una planificación consciente o es cuestión de azar?
3. ¿Hay repeticiones de motivos? ¿En qué se distingue la segunda voz de las otras?
4. Analicéense los cambios de posición. ¿Qué voz es, respectivamente, la más aguda?
5. Márquense todos los *unisonos* y *octavas paralelos*; se encuentran aquí con una frecuencia mayor que la normal en esta composición. Sólo posteriormente se consideró una falta, que se debe suministrar conscientemente de esta música, lo que aquí es aún un re-

curso artístico aplicado con plena conciencia. (Véase la pregunta sobre las paralelas en la página 11 de *Armonía*.)

Estos *organa* debieron de interpretarse y escucharse con un énfasis apasionante, algo inimaginable en nuestra época posterior de sublimación de la interpretación y de la vida de los músicos. Los contemporáneos hablan con menosprecio de una exaltación exagerada, del acompañamiento del canto con movimientos de las manos, de gestos fantasmagóricos, de un modo de cantar que suena unas veces a éxtasis y otras a relincho de caballos, del tormentoso rugido del órgano, de címbalos, carillones, flautas, etc. Podemos suponer una ejecución mixta vocal-instrumental como modo de instrumentación: puede que las voces de niño y los instrumentos entrasen, por secciones, a diferentes octavas. Los relatos contemporáneos confirman asimismo que se realizaban gradaciones dinámicas. Cuando se cree en semejantes relatos, como me sucede a mí, se cae en la cuenta de que no existen, por desgracia, grabaciones discográficas adecuadas de esta música, que no es en modo alguno acético-rígida, sino mucho más orgiástico-fastuosa, y cuya recuperación para nuestra vida musical aún está pendiente.

2. DUFAY, OCKEGHEM, BINCHOIS, ISAAC: ENTRE LO «ARTÍSTICO» Y LO «POPULAR» (SIGLO XV)

Doscientos cincuenta años después de Perotin. La música se ha desarrollado no sólo rectilíneamente, en una dirección, sino en múltiples facetas. A partir de ahora hemos de pensar en *varias historias de la música simultáneas*. (Cuán distante se halla Pergolesi de su contemporáneo Bach, o Schubert del último Beethoven; hay poco en común entre Schoenberg y Orff, entre Webern y Richard Strauss.)

Son muchas y diversas las posibilidades musicales en germen que, implantadas en la obra de Perotin, se desarrollan por diferentes vías. ¿Para cuáles de esas vías podemos considerarnos competentes con nuestro libro de contrapunto? ¿Qué tipo de música debería permanecer al margen de la teoría musical, tanto antes como ahora, porque no se somete a unos puntos de vista arbitrariamente restringidos? Es por ello por lo que el lector, a quien rogamos sea tolerante con la amplitud de nuestro enfoque, debe reparar antes de nada en que hoy tenemos una noción muy reducida de lo «contrapuntístico». Ello obedece a que desde el desarrollo de la armonía vemos la música dividida en dos campos. Si tendemos, en un caso, a registrar sólo *sucesiones de acordes*, en el otro esperamos *voces independientes* que tienen que ver lo menos posible entre sí, que no se permiten, ¡por el amor de Dios!, la más mínima censura en común (véanse las reglas correspondientes a la composición de fugas en la típica obra francesa de Gedalge: reglas que tienen en cuenta todo, salvo precisamente la praxis bachiana de la fuga) y que, en una especie de neurosis aguda, representan una tara en todo momento. Seamos conscientes de esto: que en el sentido de los errores antes descritos, es tan insensato encasillar como contrapuntística, cualquier música escrita antes de la vigencia de la teoría de la armonía, como negar a aquélla toda tendencia a la formación de períodos para la fusión y concordancia de las voces o, también, para subordinar unas voces a otras. En la Edad Media, el contrapunto no significaba finalmente algo más que *música polifónica*. Por ello, debiéramos evitar la pretensión de ver, bajo el prisma de lo contrapuntístico, sólo la mitad de lo compuesto.

Cantemos de punta a cabo la siguiente voz y comprobemos qué nos queda en la memoria. Hágase el vano intento de describir con precisión esta melodía a una persona que no la haya oído nunca, de manera que pueda reconocerla como tal voz descrita. *Música sin*

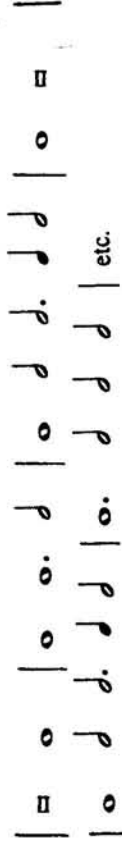
perfil personalizado, volátil, sin configuración tangible. Pero esta era, justamente, la nobilísima intención del compositor del siglo XV. «In omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est», escribe el teórico coetáneo Tinctoris. Heinrich Besseler, editor de esta misa, comenta «que se entendía por *varietas* una modificación de la técnica musical de cualquier tipo que pudiera pensarse, teniendo dicha modificación el valor de precepto principal. Quiere decirse que la repetición de grupos o diseños de notas, la repetición de lo mismo y de cosas similares o la reaparición de un determinado ritmo en el compás siguiente era mal vista. La idea melódica debe aportar en cada momento algo nuevo, inesperado, sorprendente. No se busca la regularidad, sino la irregularidad».

Guillaume Dufay (~ 1400-1474), *soprano del «Kyrie II», a cuatro voces, de la misa Se la face ay pale*

El comienzo del tenor, incluido también en el ejemplo, muestra que en esta época las voces aún no se hallaban sometidas a un orden uniforme, en el sentido de nuestra articulación de los compases. (Véanse los comentarios sobre Ockeghem.) Examinemos la *varietas* en el aspecto rítmico y tomemos, como consecuencia de ello, la unidad □ como medida de referencia: en 25 unidades encontramos 22 conformaciones distintas. Helas aquí reunidas, ordenadas según la duración de la primera nota de cada unidad. Sólo tres conformaciones, las marcadas con ←, se presentan por duplicado:

Dos generaciones después de Dufay la *varietas* se verá reemplazada por *imitación*, *motivo* y *elaboración motivica*. Sólo el siglo XX conoce nuevamente algo comparable: la música atemática. Por consiguiente, este tipo de conformación nos es poco familiar y tendremos que realizar cierto esfuerzo para comprenderla. Surgirá, como compensación, un extraordinario refinamiento de nuestro oído.
Ejercicio. «Enunciarse» la voz de Dufay con ta-ta-ta, todo a la misma altura.

Siguiente ejercicio. Sin seguir las notas, escúchese a otra persona haciendo lo mismo, pero introduciendo entonces algunos «fallos». (Si se incluyeran otros grupos posibles, pero no utilizados por Dufay, no podríamos detectar tales fallos, como es natural, aunque sí detectaríamos la repetición de un grupo después de un corto espacio de tiempo, cuando no inmediatamente.) En tal caso, los oyentes deben reaccionar de forma inmediata al percibir la repetición de un grupo. Quedará de manifiesto que si colocamos varias veces con formaciones llamativas, como, por ejemplo, $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$, éstas serán localizadas más fácilmente que, digamos, las repeticiones de $\square \circ$. Por supuesto, también es más fácil percibir las repeticiones cuando se suceden muy cerca unas de otras, es decir, cuando el comienzo se varía más o menos así:



Naturalmente, *el ejercicio más efectivo* se da cuando crea uno mismo cursos de voces rítmicamente similares. Debiéramos tomarnos esta libertad, aun cuando no tengamos aquí la posibilidad de tratar antes, más profundamente, las leyes de la música de esta época. Sería suficiente con que tomásemos en consideración lo siguiente: sólo es posible prolongar una figura con otra de su mismo valor:



o de la mitad de su valor:



Quedan excluidas, por tanto, prolongaciones como éstas:

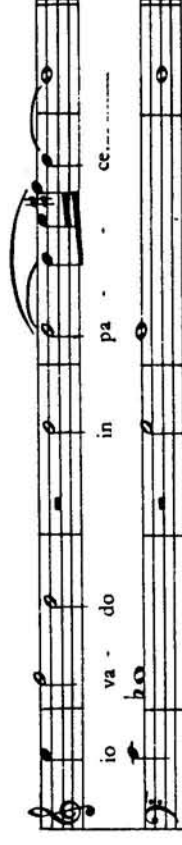


*ⁿ) Ligar figuras largas a otras más cortas queda como excepción hasta la Nueva Música, legitimada por un distinto *ductus* del lenguaje. Los idiomas eslavos, por ejemplo, presentan sílabas cortas acentuadas y largas no acentuadas $\underline{\text{J}}\underline{\text{J}}\underline{\text{J}}$.

Janáček, *Jenufa*:



Al margen de esto, sólo hallamos contravenciones al servicio de una suprema expresión que legitima el traspaso de los límites y que hace vivible su inmensidad. ¡Dónde, si no en Monteverdi, encontraríamos ejemplos más arrebatadores! En el *Combattimento*, la moribunda Clorinda se despide así de Tancredo y del mundo:



y, aparte de la facilidad de la «incorrecta» resolución del retardo de cuarta en el penúltimo compás (no hay ya peso mundano que tire hacia abajo de la disonancia de cuarta), también el ritmo de su canto encuentra su liberación de la energía cinética terrestre. Monteverdi utiliza tales ligaduras, desde luego, al servicio de una excitación extrema, como en el *Orfeo*:

mai piu non tor - na - re, et io rima - n - go? No, no

Nosotros, en todo caso, no nos permitiremos estos medios de expresión. Examinemos, sin embargo, con cuánta cautela se introducen los *movimientos* en Dufay. En los cinco lugares marcados se inicia cuidadosamente un posterior movimiento, más rápido, mediante una única blanca. Más raramente, hallamos en la misma misa incrementos del movimiento que comienzan en tiempo fuerte:

Las negras se limitan a ♩ y ♪ , es decir, se utilizan solas o en grupos de tres. También encontramos negras sobre tiempo fuerte, en grupos de dos o cuatro, pero sólo en tres lugares en toda la misa de Dufay, y precisamente de esta forma:

Este tipo de construcciones es, por tanto, muy raro y debemos eliminarlo de nuestros ejercicios (lo cual quiere decir que pueden aparecer alguna vez, ¡pero sólo cada diez páginas!).

Las ligaduras de negra a negra, como

no son utilizadas por Dufay; las ligaduras entre iguales sólo se permiten con figuras de valores más largos.

Invéntense *desarrollos rítmicos de voces*, a ser posible sin elaborar una lista de control de las formas ya utilizadas. Lo mejor es

que, mientras tanto, se cante una y otra vez lo ya escrito y que se transfiera al oído el trabajo de detectar eventuales repeticiones de motivos.

Hagámonos conscientes asimismo, con la voz de Dufay, de la maestría de la *varietas* en el plano melódico, mediante una prueba hecha al azar. ¿En qué inmediaciones melódicas está, por ejemplo, la nota *La*? Anótemos las notas que siguen cada vez que aparece un *La*:

En 15 grupos de tres notas encontramos 112 formas melódicas distintas! (Es comprensible que la reaparición de un grupo rítmico no coincida con la del diseño melódico, porque ello reforzaría peligrosamente lo ostentoso de las repeticiones.)

Johannes Ockeghem (~ 1430-1495), comienzo del «*Pleni sunt coeli*», de la misa L'homme armé

ter - ra, (1) (2) ra, (3) (4) ra

Este fragmento a dos voces confirma que el principio de la *varietas* no sólo regulaba las relaciones entre las voces respectivas. En las 23 unidades de compás de este pasaje a dos voces hay de hecho un solo grupo repetido (la repetición se halla en la otra voz); es decir, *hay 22 compases con ritmos diferentes!* Reunámoslos como hemos hecho con Dufay. Sólo así se pondrá de manifiesto la maestría en el uso de todas las posibilidades. También aquí casi todas las «notas en negro» entran en tiempo débil. Excepción: las primeras negras de la voz inferior. Bien es verdad que éstas no inician realmente un movimiento nuevo; antes al contrario, continúan el impulso de la voz superior. Observemos también la *varietas* en la relación recíproca entre ambas voces. Es el movimiento más largo de ambas voces con el mismo ritmo lo que aparece dos veces:

d d d d d d | p p p p p p

Pero veamos también ahora la tendencia contraria, la tendencia a la unificación de hechos, a la compilación. Para comenzar la voz superior se da un triple ascenso hacia los puntos culminantes *Do, Re-Mi, Fa*. Se afirma el *Fa* una vez más y, tras el silencio, se llega a *Sol*, la nota más alta de todo el pasaje. Las restantes notas-punta del fragmento describen la curva suave y globalmente descendente

Fa Mi Re Mib Re Do. Entonces se producen permanentemente rápidos cambios en la duración y altura de las notas a diferentes niveles de sucesos, pero la melodía de notas-punta progresa con lentitud.

Y también es perceptible la *tendencia a la penetración motivica*; en los tres primeros compases de la voz superior parecen luchar por su predominio la voluntad motivica y la reflexión sobre la *varietas* tradicional. El «*Qui tollis*» a dos voces de la misma *misa* confirma esta tendencia:

qui tollis peccata mundi

El completo relajamiento de la técnica compositiva de esta época es difícilmente concebible. A diferencia del lenguaje de Palestrina, más tardío, completamente organizado en su conjunto y más limitado de recursos, en el ejemplo de la página 24 encontramos: primero, una bordadura ascendente; segundo, unísonos paralelos traslapados; tercero, quintas paralelas ocultas en una composición a dos voces, y cuarto, salto en la misma dirección hacia el unísono. Aunque no nos consideremos capaces de desarrollar ejercicios ni a una ni a dos voces en el lenguaje de Ockeghem, tenemos que conocer, sin embargo, con qué hemos de contar en el plano melódico, mediante el análisis de la música de esta época: están ausentes por completo los saltos de séptima. Encontramos unos cuantos saltos de sexta ascendente mayor o menor, pero en sentido descendente no se da ninguna de las dos. Los saltos de octava se producen en gran número; en la mayoría de los casos son hacia arriba y sólo muy pocas veces hacia abajo.

Johannes Ockeghem, comienzo del Credo de la Missa Prolationum

En este lenguaje musical, difícilmente comprensible desde hoy, queremos penetrar sólo hasta el punto en que podamos hacernos una idea de la *extraordinaria naturaleza intelectual y artística* de tal arte compositivo. De modo semejante, en siglos posteriores el pensamiento contrapuntístico se inclinó en la misma dirección una y otra vez, hasta el punto de traspasar la frontera de lo que se puede aprehender mediante el oído. (Por tanto, la pregunta de si corresponde al oído el juicio exclusivo sobre la categoría y significación de una composición no es sólo una cuestión del siglo XX.)

La *brevis* = de los neerlandeses se componía de tres o dos „; la „, de tres o dos \downarrow ; por lo demás, tanto por encima como por debajo de estos valores, la norma fue la división por dos (v. p. 27). También hoy contamos con la división en dos o en tres ($\downarrow = \downarrow\downarrow$ o $\downarrow\downarrow\downarrow$), pero la diferencia es esta: para nosotros, el valor de la figura que hay que dividir es fijo, de tal manera que las figuras que son parte de aquélla tienen que contentarse con la mitad o con un tercio del tiempo. Para los neerlandeses era al revés. Era la \downarrow la que tenía una duración fija, de modo que la „, y más aún la =, presentaban duraciones distintas según de cuántas \downarrow se componían. En tal caso, ¿cuánto puede durar una =?



(tempus perfectum cum prolatione perfecta)



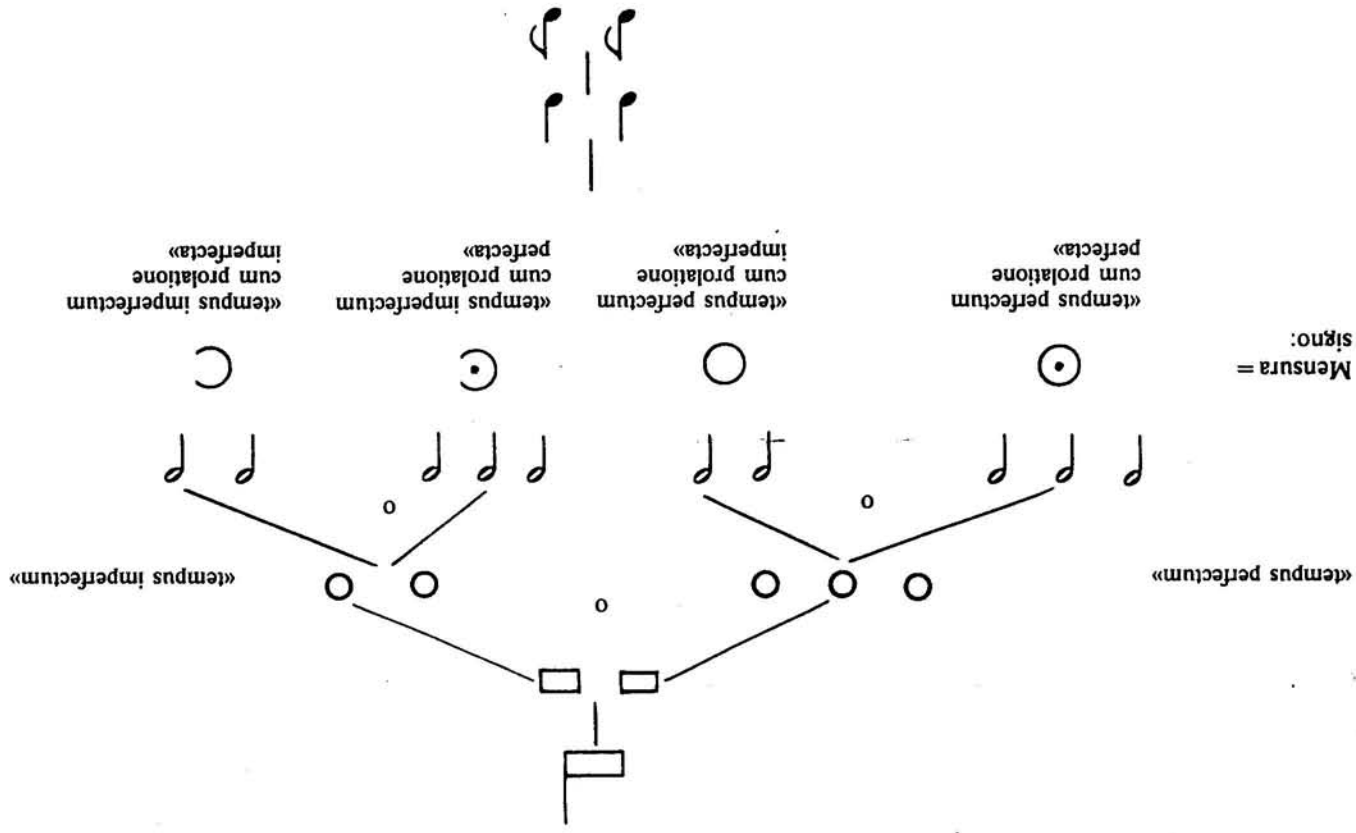
(tempus perfectum cum prolatione imperfecta)



(tempus imperfectum cum prolatione perfecta)



(tempus imperfectum cum prolatione imperfecta)



1 31 25 19 13 7 1

1 28 19 10 1

1 33 29 25 21 17 13 9 5 1

1 31 25 19 13 7 1

Pa - om - ni - po - ten - tis - fac - to - rum

1 31 25 19 13 7 10 28

1 31 25 19 13 7 1

Por consiguiente, el pulso rítmico no cambia nunca, si bien la breve se completa con 3 veces 3, 3 veces 2, 2 veces 3 o 2 veces 2 pulsos.

Observemos ahora el comienzo del Credo de la *Missa Proletium*, de Ockeghem, famosa por su arte contrapuntístico. Se escribió en una época que no conocía las partituras asentadas en un libro coral específico. Sin embargo, a Ockeghem le bastó aquí con anotar dos voces; una valía a la vez para soprano y contralto y la otra para tenor y bajo. Se trata en realidad de un *canon doble* de las dos voces, agudas y grave. Pero delante de la primera nota había dos claves y dos signos de mensura. Mediante las distintas claves, contralto y bajo suenan una quinta más grave que, respectivamente, soprano y tenor y, por los signos de mensura diferentes, cada voz lleva su propio paso, porque Ockeghem utiliza las cuatro posibilidades:

Soprano	○ =	♩	♩	♩	♩	♩	♩
Contralto	○ =	♩	♩	♩	♩	♩	♩
Tenor	● =	♩	♩	♩	♩	♩	♩
Bajo	● =	♩	♩	♩	♩	♩	♩

Una ♩ dura entonces tanto como

- 3 × 2 = 6 blancas (S.)
- 2 × 2 = 4 blancas (C.)
- 3 × 3 = 9 blancas (T.)
- 2 × 3 = 6 blancas (B.)

Hoy, naturalmente, escribimos la duración de seis blancas como ♩ y la duración de nueve blancas, como ♩. También estamos acostumbrados a las líneas divisorias, que tienen validez conjuntamente para todas las voces implicadas, pero que en este caso, si queremos poner la música de Ockeghem en una partitura moderna, hemos de colocar en cada voz: sólo después de 36 blancas tienen todas las voces una línea divisoria común! Resulta entonces, según nuestra manera de notar, esta curiosa imagen de la partitura (v. p. 28).

Comparemos ambos pares de voces del canon: cada «figura unidad de compás» del soprano (6 ♩) presenta en el contralto sólo el valor de un compás entero más corto (a saber, 4 ♩), pero todos los

valores más cortos tienen la misma duración en ambas voces. De igual modo, las voces graves se diferencian en la interpretación de las notas y silencios que constituyen una unidad de compás. También la distinta realización de las dos notas sobre la sílaba *-trem* se acomoda a reglas generales; pero esto son cuestiones que, no obstante, queremos evitar. A nosotros nos basta con esta explicación: cada vez que se utiliza una «figura unidad de compás» ambas voces agudas o ambas voces graves se alejan una de otra cada vez más, mientras que las notas cortas se toman en todas las voces con la misma rapidez, es decir, no modifican la distancia del canon. Ockeghem se aprovecha de esto en su hábil planteamiento, tal como queda de manifiesto en el curso posterior del Credo, que no ofrece nada aquí: cuando la primera voz se ha alejado lo suficiente de la segunda (como la tercera de la cuarta), Ockeghem no introduce ya ninguna figura unidad de compás, de modo que las voces canónicamente vinculadas permanecen entonces a una distancia fija y sueñan con un mismo *tempo*. La distancia definitiva entre las voces agudas asciende a nueve o. Por tanto, Ockeghem tenía que introducir en las voces agudas nueve figuras unidad de compás para conducir a la distancia deseada. Esta misma estrategia es la que aleja la tercera voz de la cuarta, sólo que aquí la diferencia de duración entre las figuras unidad de compás no es 6 : 4, como en las voces agudas, sino 9 : 6.

Una muestra de habilidad increíble, pero no por el grado de complejidad, sino sólo por el tipo de ésta, distinta de la de una fuga a cuatro voces de Bach o de la que presenta la variación contrapuntística de la sinfonía de Anton Webern.

Comprender y vivir no son la misma cosa. Deberíamos intentar acercarnos un paso más a este mundo de la música, que tanto se ha alejado de nosotros; tenemos que intentar vivir cuatro diferentes *estructuras temporales* que transcurren simultáneamente. Percutamos a cuatro mediante un ataque de tres niveles de intensidad (v. p. 29). Como es natural, un ejercicio de este tipo sólo tiene sentido si cada uno de los que golpean logra integrar de oído las otras estructuras temporales y no cierra las orejas, absorto en su propia tarea. Se siente uno, y esto es lo desconcertante de esta experiencia, en el ámbito de una composición de 1960 a 1975, es decir, como si nos encontrásemos en una composición de los norteamericanos Steve Reich o Terry Riley.

Véase otro ejemplo a dos voces de la misma misa de Ockeghem: hem:

Gilles Binchois (~ 1400-1460), Chanson Adieu, adieu

Et sur sur re

Et sur sur re xit

xit

ter ti a di

ti a di

sc cum

sc cum dum

dum Scrip tu ras

1.4.7. A dieu, a dieu mon joi - culx
 3. Ce se roit fort que me puis - se
 5. A dieu vous dy, il est temps

sou - ve - nir, Le plus hault bien qui
 es - jou - ir Quant j'es - lon ge mon
 de - par - tir, A - dieu cel le que

me puist ad - ve - nir, Be - le et
 sou - ve - rain de - sir Et la
 tant ay - chi - ers ve - ir. Mon pro - vre

También aquí encontramos, de nuevo, un canon a distancia de quinta. Dos \circ equivalen en la voz grave a una figura unidad de compás, mientras que en la aguda son tres \circ . Por tanto, la voz aguda se retrasa una \circ por cada nota que ocupa un compás entero. Los dos «grupos de ligaduras» $\circ \text{H} | \text{H} |$ aparecen en la voz grave como $1 - \circ | \text{H} |$, de tal modo que completan «dos compases» en ambas voces, conforme a la reglamentación del siglo xv. Observamos, una vez más, que el compositor ya no introduce figuras unidad de compás cuando se ha alcanzado entre las voces la distancia temporal deseada.

bon ne que j'aimi au tant com
 clo se que plus vo lon tiers
 coer vous re maint par ma

moy. Le dire a dieu ne don ne
 voy. que vous ne jou i
 foi.

tant d'an noy
 ra de soy,

Qu'a grant pai ne puis
 Tous deulx vous le es

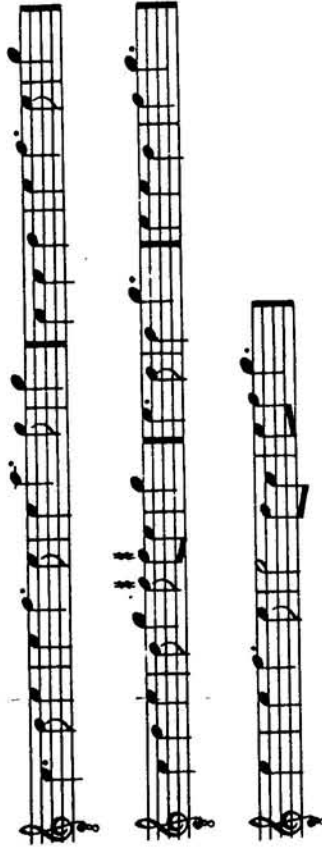
je la bou de ouv rit.
 se hc las des plai sir.

Tenemos aquí una música antigua, de quinientos años, que se revela de modo inmediato a nuestro entendimiento musical sin necesidad de ningún adiestramiento previo particular. Una canción profana más en el gran número de las compuestas por Binchois sobre textos de eminentes poetas de la época; pieza preciosa de la música de cámara con una parte de voz (e instrumento acompañante, como se comprueba por el fragmento sin texto) y dos instrumentos de la misma extensión que la voz. Los múltiples cruzamientos de voces en las partes acompañantes dificultan su interpretación al piano por los no ejercitados. Mediante esta técnica de cruzamientos de voces dentro de una extensión estrechamente limitada se oscurece la impresión de que hay dos voces independientes, imponiéndose la sensación de una *uniformidad sonora*. Veamos, por ejemplo, partes como esta:

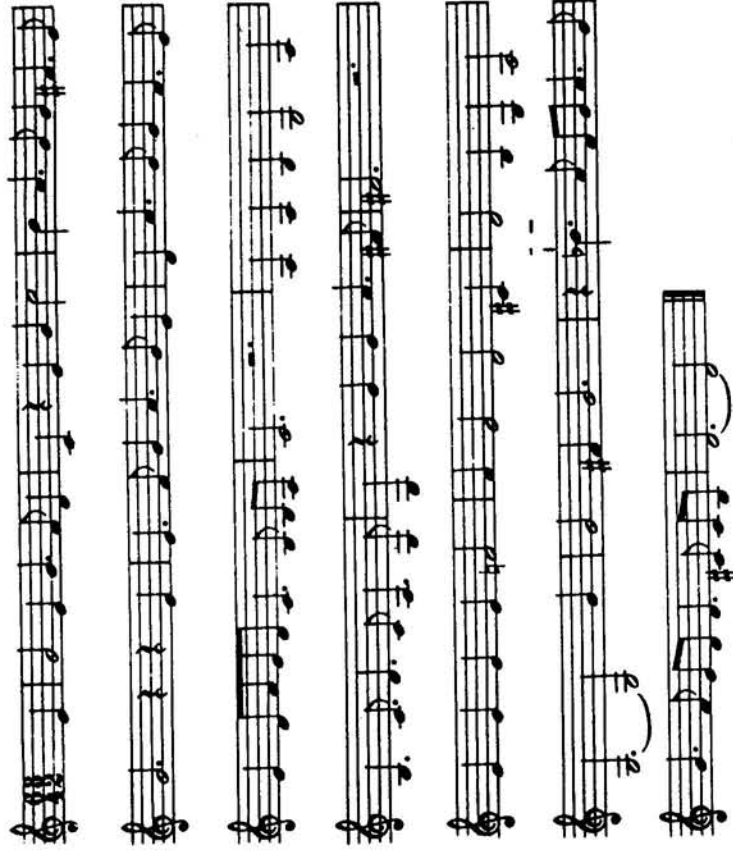
Tanto más se hace notar como solista la voz cantada. He aquí las extensiones de las voces, que hacen obvia la privilegiada posición de la voz de canto:

La parte del canto es también la más móvil. No es, ciertamente, una voz más entre otras, sino la melodía claramente más relevante.

La tonalidad de la pieza es llamativamente moderna: un correcto mayor. Sorprende además, en una obra de esta época, lo que uno estaría tentado de llamar elaboración «motívica» de la melodía. Dieciséis veces se introduce el elemento rítmico $\downarrow \uparrow$, que en ambas voces instrumentales, conjuntamente, aparece en sólo ocho ocasiones. En el transcurso de la melodía se da siempre la misma concentración en un único gesto. Curvas con un punto culminante que alcanza una vez el *La*, otra el *Si*, y que en los demás casos desembocan con insistencia, reiteradamente, en *Sol*. Es ello lo que da su énfasis a estas melodías sobre *Sol*, estrechamente relacionadas desde el punto de vista motívico. Sin embargo, es precisamente su gran semejanza la que hace ver claro que nunca reaparecen de forma exactamente igual.



lismo» es una cinta estilística; este lenguaje musical tiene en Binchois la magia de «la primera vez».



Siempre casi lo mismo. Estamos lejos de la riqueza de la música de *varietas*, de su plenitud de material, que supone de forma natural el animato y que oculta lo personal en lo colectivo. (Esta era también, precisamente, la intención de los compositores de la Iglesia.) Por el contrario, lo que tenemos aquí es una pieza inconfundible de *Música-Yo* que ya no se sustenta sólo en la habilidad compositiva, sino en la idea. (No obstante, sustentada en la idea significa también independiente del éxito de la idea!) Comparemos sólo nuestra *chanson* con la igualmente preciosa *De plus en plus*, en la que a Binchois se le ocurre una posibilidad melódica completamente distinta: grandes movimientos en el ámbito sonoro, más saltos, cada frase tiende hacia una nota culminante distinta. ¿No sueñan acaso los ocho primeros compases como la música de «aire populaire» del siglo XIX? Resulta, entonces, que nuestro tardío «popu-

La *chanson* a tres voces reproducida con anterioridad funciona de modo distinto: canta su lamento siempre casi igual. De los 16 grupos rítmicos $\downarrow \uparrow$, sólo uno tiene curso ascendente, con un intervalo de segunda; en los dos últimos compases tenemos tres casos de tercera, pero el suspirante motivo de segunda descendente se presenta en doce ocasiones. Parece como si Binchois se hallase más próximo a Schubert que a su contemporáneo Dufay...

Heinrich Isaac (1460-1517), «Christe eleison» núm. 2 de la Missa Carminum

La *tendencia a la sencillez*, a lo inmediatamente comprensible, se opone desde un principio a la *fascinación de lo complejo*, del ofi-

cio contrapuntístico. Si bien, por una parte, podemos observar la alternancia en la fuerza de atracción de ambos polos tanto en el curso de la historia de la música como en el de la evolución de compositores concretos, también resulta posible, por otra, plantear como objeto de reflexión el problema del equilibrio de ambas tendencias en obras particulares. La *Liedermesse* [Misa de canciones] de Isaac, en la que se introducen numerosas melodías de canciones populares, más de las que puedan comprobarse hoy día (hay mucho que suena a canción popular, pero las canciones en sí ya no se conocen), es un claro ejemplo de la tendencia a la sencillez en el lenguaje musical.

Christe secundum

5

Chri - ste - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Chri - ste - lei - son, Chri - ste - lei - son, Chri - ste - lei - son, Chri - ste - lei - son.

10

Chri - ste - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

15

son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Las voces primera y tercera interpretan la conocida Canción de Innsbruck, de Isaac, formando canon. En éste, la distancia entre las entradas varía de compás a compás y medio. Se hace difícil justificar esto, al menos como necesidad de la técnica compositiva. La segunda frase, por ejemplo, también hubiera sido posible a distancia de compás:

Con estos cambios de distancia, resulta que todas las frases de la primera voz acaban en tiempo fuerte; sin embargo, me parecería

exagerado afirmar que Isaac hizo tal cosa intencionadamente. Cabe suponer, más bien, que le estimuló la intención de liberarse de la rígida mecánica del canon. En cambio, las pequeñas divergencias en el curso de la melodía se dejan percibir como necesidades de la técnica compositiva. En este el motivo por el que la tercera voz ha de comenzar su segunda frase con *Sol*, desviándose de la canción. En la entrada de la tercera frase, por el contrario, la necesaria divergencia se produce en la primera voz (de no haber sido así, se hubieran producido los unisonos paralelos *Fa-Sol*). En consecuencia, ninguna de las dos voces es claramente la voz principal, sólo que ambas producen conjuntamente el *cantus firmus*.

Isaac recompuso muchas veces su propia melodía y la concibió, además, de distintas formas. En la colección de Forster, de 1539, suena así (transportada a la tonalidad de nuestro «Christe»):

Las dos mitades de la melodía duran por igual cuatro compases. Lo que resulta interesante aquí es el modo en que Isaac acaba en el «Christe» con el *problema de la repetición*. En relación con este asunto, los compositores de todas las épocas han tendido a evitar un retorno literal en las obras polifónicas y a dar preferencia a un desarrollo ulterior más fluido. La utilización por Isaac de una sencilla melodía de canción en la composición de una misa conduce a la confrontación del período de la canción con la polifonía de desarrollo. Se rinde aquí a esta última un tributo menor, pero tan magistralmente elaborado que resulta sumamente efectivo. La segunda mitad de la canción comienza con una nota corta, como anacrusa. En el «Christe», Isaac amplía esta pequeña diferencia a *gran*

incremento gradual del movimiento, si bien sus modificaciones en la composición a cuatro voces se limitan a los pocos lugares marcados. Empero, la energía de la anacrusa después de silencio, que se da sólo dos veces en los cinco primeros compases, ise correspondiente ahora con las seis entradas anacrúsicas después de silencio de los lugares paralelos de la segunda parte!

Entendámonos bien: tal incremento gradual no se celebra con pompa. La composición sigue siendo sencilla y el mal oyente apenas notaría casi nada de aquél antes de la nota culminante, que se alcanza sólo hacia el final, y del gran movimiento de cuarta que la precede. Sin embargo, para un oído refinado esta parte final no es un «*incremento*», sino una consecuencia, un «*resultado del incremento*» que se manifestaba con anterioridad en la intensificada energía de la anacrusa.

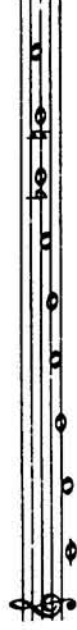
El amplio campo de la música polifónica se extiende entre la «sencillez de canción popular» (Isaac) y la «complejidad acrobática» (Ockeghem), tanto como entre la *varietas fluida* (Dufay) y la «melodía con acompañamiento» elaborada motivicamente (Binchois). Sería de muy pocas luces querer destacar una sola de las cuatro posibilidades como *la verdadera polifonía*. Nos referiríamos con ello no a la verdadera música, sino a la estrechez, tan ajena al arte, de un único punto de vista en el que la música sólo acabaría marchitándose.

3. JOSQUIN DES PRÉS: POLIFONÍA MOTÍVICO-IMITATIVA (~ 1500)

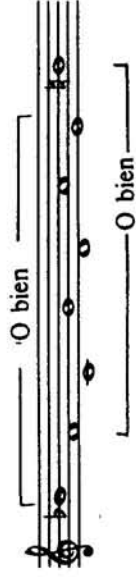
«Des Prés ha contribuido a crear el lenguaje musical de su época y ha influido en su desarrollo en mayor medida que ningún otro compositor. Su obra se percibe como un acontecimiento secular.» «Sus composiciones alcanzaron [...] una tremenda [...] difusión en todos los países de la Europa musical» (Helmuth Osthoff). No es sólo la significación trascendente del maestro, cuya música consideraba Lutero «inspirada por el Espíritu Santo», lo que nos mueve a hacer de su lenguaje la base de un curso de contrapunto a dos voces. Su obra incluye numerosas composiciones a dos voces, y los trabajos a varias voces presentan, asimismo, ostensibles fragmentos a dos; he aquí el motivo por el que siempre nos será posible tomar como modelo obras originales (lo mismo sucederá posteriormente con Bach), mientras que en el caso de Palestrina sólo podríamos suponer el modo en que quizá hubiera escrito. En este último, las dos voces son siempre sólo situaciones de arranque; es únicamente en las composiciones a tres o más voces donde su lenguaje musical alcanza la plenitud. A ello ha de añadirse lo siguiente: las dos voces de Josquin presentan muchos pasajes sencillos que resultan apropiados, sin necesidad de realizar el menor trabajo preparatorio, como modelo para nuestros primerísimos ejercicios de composición a dos voces. No habremos de comenzar, por tanto, con ejercicios previos ajenos a la praxis compositiva, sino que «compondremos» ya desde el primer compás. Con toda seguridad, ello estimulará la fantasía y fomentará nuestra motivación. Y por último: en la música de Josquin (aun cuando se halla muy poco presente hoy día en nuestra vida musical) habla un lenguaje musical de gran intensidad expresiva, plenamente desarrollado y sorprendentemente variado en el empleo de recursos. Toda actividad con Josquin sobrepasa inevitablemente la mera artesanía. Todo trabajo de composición en este lenguaje reclama (y estimula, al mismo tiempo) al músico. Josquin vivió desde ~ 1440 hasta 1521 (¿1524?).

MATERIAL TONAL

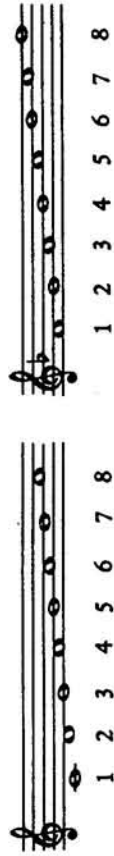
El material tonal de la época alrededor de 1500 deriva de la serie de quintas *Si Fa Do Sol Re La Mi Si*. En forma de escala —aunque no se trata precisamente de una escala— quedaría así:



Sib y *Si* no deben entenderse como notas contiguas (la sucesión *Sib Si* sería impensable), sino como alternativas mutuamente excluyentes:



En consecuencia, Josquin escribe sin accidentales o con un b :



En los giros conclusivos (cláusulas), las directrices extrañas¹ (*semitonium* = «semitono inferior») pueden conferir a las notas² 2.^a, 5.^a o 6.^a de una de estas escalas una estabilidad a corto plazo, mientras que las directrices propias³ conducen a las notas 4.^a y 8.^a de la escala. En todo caso, la nota sobre la que se resuelve aparece ya delante de la correspondiente directriz.

Material I:

Notas directrices propias directrices extrañas



¹ Se refiere a notas ajenas a la escala (cromáticas) con función similar a la de la sensible. El autor utiliza la palabra *Leiton* (sensible), pero en un sentido amplio, para referirse a cualquier nota a distancia de semitono de otra dada y con una función de conducción hacia esta última. Para evitar confusiones, hablaremos de *directrices* o *notas directrices* al referirnos, en general, a dichas notas con función «conductor»; reservaremos el nombre *sensible* para la nota que entendemos actualmente por tal en la práctica común. (N. del T.)

² Mantenemos el uso del autor. (N. del T.)

³ Es decir, notas con función sensible *no* ajenas a la escala. (N. del T.)

No se usaban las directrices hacia los grados 3.º y 7.º de la escala, es decir, *re* → *mi*, *la* → *si*.

Material II:

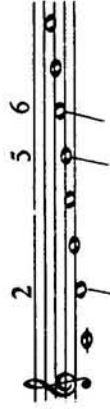
Notas directrices propias directrices extrañas



No se usaban las directrices hacia los grados 3.º y 7.º de la escala, es decir, *sol* → *la*, *re* → *mi*.

Sin embargo, las notas cromáticamente elevadas que constituían este tipo de directrices intermedias no se escribían como tales. La práctica lógica de los músicos era utilizarlas mientras interpretaban la música. En las nuevas ediciones de música antigua los editores colocan estos accidentales encima de las notas, impresos en tipos pequeños.

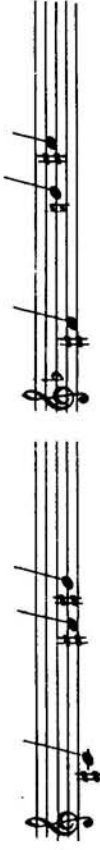
Material I:



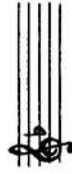
Material II:



Adicionalmente, durante breves momentos y de forma variable, aparecen como directrices intermedias las siguientes notas:



Ahora bien, en ocasiones, el ámbito I puede «modular» al ámbito II. En tales momentos (y sólo en ellos!) es el propio Josquin el que escribe un accidental sobre el papel, es decir, un



He aquí algunos ejemplos de la notación original de Josquin:

«Missa Pange lingua», Kyrie I



Credo



Motete «O bone et dulcissime Jesu»



En el ámbito II, por lo demás, las correspondientes desviaciones llevan a la sustitución ocasional de *Mi* por *Mib* en dichos pasajes. Veamos de nuevo ejemplos de la notación de Josquin:

Kyrie de la «Missa Da Pacem» *)



*) Josquin ya no considera necesario anotar otra vez este *Mib*: cualquier músico sabe que el salto que sigue no debe formar un tritono. También está claro, desde luego, que nos encontramos aquí ante un *Sib*, y no ante un *Si*:

«Pange lingua»



El siguiente fragmento muestra claramente la necesidad de escribir el *Mib* en el bajo, sin dejarlo al criterio del músico juicioso. En el curso individual de esta voz hubiera quedado igualmente bien un *Mi*. Pero el *Sib* de la voz aguda obliga al *Mib* en el bajo, y esto es algo que no puede saber el músico que canta a partir de un cuaderno de voces, y no sobre la partitura:

«Missa Da Pacem» Gloria

gnam glo - ri - am - mus ti - bi prop -

La imitación lleva a veces a cierto tipo de *politonalidad*. En el Credo de la *Missa Pange lingua* escuchamos dos ámbitos al mismo tiempo durante algunos compases (frigo en *Mi* y frigo en *La*). Naturalmente, ello sólo se deja interpretar si la voz superior renuncia a la nota *Si* en esos compases:

Pa - trem o - mni - po - ten - tem

Propongo que, en nuestras propias composiciones, nos limitemos a una notación sin accidentales; es decir, al ámbito I. Para el análisis, no obstante, hemos de tener en mente que *Mib* sólo puede aparecer cuando rige *Sib*, y no *Si*; es decir, cuando nos hallamos ante una modulación al ámbito II. Las notas *Reb*, *Re*, *Solb*, *Lab* y *La#*, nunca fueron factibles. Jamás se compusieron cadencias con notas directrices hacia los grados 3.º o 7.º de la escala. (Compárese esto con el capítulo «1600» de mi *Armonía*.)

Tenemos que aprender a pensar en este espacio tonal mediante los oportunos ejercicios escritos.

Ejercicio. Escribir una línea melódica que utilice únicamente intervalos menores, mayores y justos, hasta un máximo de una quinta, y que debe incluir todas las notas directrices intermedias posibles. Ensayo de solución: en modo frigio (desde arriba, sólo una nota directriz natural conduce a *Mi**).

Crítica: Como es lógico, estas cadencias no aparecen nunca tan densamente comprimidas y, sobre todo, nunca se cambia tan rápidamente de un ámbito cadencial a otro. Una línea melódica que pretendiese poner rumbo a todas las notas de destino posibles tendría que ser mucho más larga.

COMPASES

(Véanse las explicaciones del capítulo anterior referidas a Ockeghem.)

La unidad es la *brevis* ≡, que puede subdividirse en tres o en dos redondas, según el signo colocado delante de la voz. Tendremos, por tanto, dos tipos de compás: el compás de tres redondas y el de dos redondas.

Salmo «De Profundis»

sol aparece sólo una vez

Notación original

8+5
7/6

8+4
0/0

8+4
5/3

8+2

S
A
T
B

Las sumas indican la extensión de las voces (8 + 3 = octava más tercera). La extensión más corta es octava más segunda, y la más larga, octava más sexta. Observemos que la norma es octava más cuarta. Son curiosas las *distancias entre voces*. Los corchetes tallan, respectivamente, las distancias entre las notas más agudas y más graves de dos voces (5/8 indica que las notas más agudas de ambas voces están a distancia de quinta, y las más graves a distancia de octava). La distancia mayor se da, en las tres composiciones, entre la voz aguda y el contralto. Obviamente, la parte aguda se ocupa sólo con voces de niño. Del hecho de que las voces segunda y tercera tengan prácticamente la misma extensión, sobre todo desde el punto de vista de sus notas más graves, podemos inferir que, según la definición moderna, estamos ante un soprano grave, dos tenores y un bajo.

DISTANCIA ENTRE PARTES EN LA COMPOSICIÓN A DOS VOCES

Tan sólo una vez he encontrado en Josquin, durante seis compases, un juego a dos entre voces extremas (en el salmo «De Profundis»), y también entonces se trataba de un canon a la octava, con una distancia entre partes que no sobrepasa la décima. En Josquin, las voces vecinas marchan juntas en la mayor parte de los casos, aunque también encontramos con cierta frecuencia el aco-

plamiento de las voces 1.^a + 3.^a y 2.^a + 4.^a. Pero dado que ambas voces intermedias tienen la extensión del tenor, como puede comprobarse, en lo que a extensión se refiere el juego a dos voces se da siempre entre voces vecinas.

Sin embargo, de la tabla de extensiones de voces dada arriba resulta que el soprano y sus voces vecinas están más separados entre sí, por término medio, que el bajo y sus voces vecinas. En la composición a cuatro voces de Josquin, el soprano se aleja a menudo una décima de las voces restantes, y a veces, aun cuando sólo sea durante unas pocas notas, hasta una octava + quinta: (*Missa De beata Virgine*). Naturalmente, el juego a dos se da también entre voces iguales.

«Missa De beata Virgine»

de - pre - ca - ti - o - nem

LA IMITACIÓN

La imitación a distancia de quinta, cuarta u octava es norma en Josquin. La imitación al unísono aparece más raramente. He aquí ejemplos a dos voces de los cuatro casos, en los que podemos ver la distancia que se alcanza usualmente entre las voces en todos los fragmentos, según las exigencias de la imitación estricta, y que raramente sobrepasa la octava. Las distancias mayores van marcadas en nuestros ejemplos con números interválicos. El caso extremo es el de octava + sexta:

«Missa Pange lingua»

San - ctus, San - ctus, San - ctus

8+3, 8

Motete «O bone...»

Salmos «De Profundis»

Salmos «Domine, ne in furore»

(una vez más: «8 + 3» no significa 11, sino «octava más tercera»).

De todo ello resulta, necesariamente, que si se quiere introducir un motivo descendente en una imitación a la octava, debe comen- zarse con la voz aguda. (El ejemplo de imitación a la octava de Jos- quin que se ofrece aquí demuestra el caso contrario: en un motivo ascendente comienza la voz grave.)

Tendría sentido:

Pero es ajeno al estilo:

Por tanto, como norma general, si una voz quiere cambiar su situación, la otra tiene que hacer lo propio al mismo tiempo, o poco después. Veamos tres ejemplos de ello, de la *Missa Pange lingua*:

Por eso me parecen poco oportunos los ejercicios a una voz. En Josquin no se dan pasajes a una voz (exceptuando el sensacional inicio del Benedictus de la *Missa Pange lingua*) y hay siempre al menos dos voces que dependen hasta tal punto una de otra, y en tal medida tienen sentido sólo como parte integrante de esta unidad superior, que ha de comenzarse a dos voces inmediatamente.

Y ahora, los modelos para nuestros primeros trabajos a dos voces.

El ejercicio 1 dice así: escribir una composición consonante a dos partes para voces vecinas. Son posibles, por tanto, soprano + contralto, soprano + tenor, contralto + tenor, contralto + bajo y tenor + bajo, porque, como hemos visto, contralto y tenor tienen casi la misma extensión. Cuando se sobrepase la separación de una octava, durante breves instantes, deben anotarse las distancias. No usar negras, por el momento. No deben sobrepasarse, por consiguiente, las posibilidades rítmicas de la época ya practicadas. ¡No se olviden los silencios! No interrumpen la música, sino que son un componente importante de ella.

Salmo «Domine, exaudi»

Motete «Ave Christe»

«Missa Pange lingua»

«Missa De beata Virgine»

Christe eleison
Christe eleison

5 oc. 8 oc.

«Missa Da Pacem»

sc-det ad dex-teram, se-
son. son. sc-det ad dex-teram, se-det ad

5 oc. 8 oc.

det ad dex-teram Pa-tris
dex-teram Pa-tris

5 oc.

Motete «Ave Christe»

C in-fir-mo-rum, sa-lus et spes in-fir-mo-rum
sa-lus et spes in-fir-mo-rum, sa-lus et spes in-fir-mo-rum

5 oc.

*) En Josquin:

PARALELAS

En la composición a dos voces de Josquin se dan también las quintas y octavas paralelas ocultas, aunque no con mucha frecuencia. He aquí algunos ejemplos:

5 oc. 8 oc. 5 oc. 8 oc. 5 oc. 5 oc.

El intervalo perfecto se alcanza en todos los casos mediante movimiento por grado conjunto en una voz (que es casi siempre la aguda). No tiene sentido, por tanto, prohibir las paralelas ocultas, como tampoco introducir las a destajo. Propongo que cada cual proceda a marcarlas cuando las escriba, para que se haga consciente de la rareza de estos giros.

Se evitaban las paralelas sobre tiempo acentuado con las octavas desplazadas en el tiempo [retardadas], pero no se consideraba incorrecto hacer lo mismo con las quintas. Uno encuentra a menudo pasajes como este:

«O bone et dulcissime Jesu»

5 5 5 5 5

Sin embargo, en un fragmento a dos voces sería imposible esto otro:

8 8 8

Por el contrario, en composiciones a varias voces tampoco son raras las octavas sobre tiempo acentuado:

(«Mille regretz»)

(«Pange lingua»)

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '«Mille regretz»', shows a melodic line with an accented note that is repeated an octave higher. The second staff, labeled '«Pange lingua»', shows a similar pattern with an accented note repeated an octave higher, with the interval marked as 8,5.

Quedan excluidas las octavas paralelas explícitas; en composiciones a más de dos voces es posible, en cambio, hallar a veces quintas paralelas explícitas, como posibilidad de la técnica compositiva no muy apreciada, pero tampoco absolutamente evitada:

(«Cueurs desolez»)

Kyrie de la «Missa De beata Virgine»

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '«Cueurs desolez»', shows two voices moving in parallel motion with a fifth interval. The second staff, labeled 'Kyrie de la «Missa De beata Virgine»', shows a similar parallel motion with a fifth interval.

Motete «Ecce tu pulchra es»

The image shows two musical staves for the motet '«Ecce tu pulchra es»', showing parallel motion between two voices.

Salmo «Domine, Dominus moster»

The image shows two musical staves for the psalm '«Domine, Dominus moster»', showing parallel motion between two voices.

Los ejemplos dados hasta ahora muestran que en la composición a dos partes el *unisono* aparece igualmente como *cruzamiento de voces*. El que una voz deba proceder siempre del modo más contrario posible respecto a la otra no se confirma en absoluto en el tratamiento a dos voces de Josquin. El movimiento paralelo se encuentra con bastante frecuencia. La norma es, más bien, que ambas voces hacen lo mismo o algo similar, una poco después de la otra. El principio que entretiene todo es la *imitación*. Se hace uso de ella con profusión, sin aspirar a la rigurosa técnica del canon. En la mayoría de los casos la imitación se convierte en un planteamiento libre a dos voces.

Ejercicio 2: Imitación. Es recomendable comenzar a una voz e intentar la imitación del inicio. Veamos un ejemplo de cómo trabajar. En primer lugar determino claramente la extensión de las voces elegidas. Coloco dos notas. Esto da como resultado la posibilidad de comenzar la segunda voz a la cuarta inferior (a). Si me propongo una imitación a la octava inferior, la primera voz ha de continuarse hasta que la segunda pueda entrar con una consonancia; por ejemplo, de este modo: (b). En la voz que imita se escriben de inmediato las notas que resulten de la voz directriz: (a1) y (b1). La continuación de la voz superior debe tomar ahora en consideración lo ya escrito en la voz grave. Lo escrito se transpone seguidamente a la voz inferior: (a2) y (b2).

En un momento dado se plantea la imitación rigurosa. Con tal motivo, ha de intentarse la reducción de la amplísima distancia entre las voces, sobre todo en el bajo de (b): (a3) y (b3). Como es lógico, la tarea es más fácil si la voz que imita entra más tarde; por ejemplo así:

The image shows two musical staves illustrating imitative patterns. The first staff shows a sequence of notes labeled (a), (a1), (a2), and (a3). The second staff shows a sequence of notes labeled (b), (b1), (b2), and (b3). The notes are connected by lines to show their relationship across the staves.

(b)

(b₁)

(b₂)

(b₃)

(c)

etc.

TRATAMIENTO DE LOS SALTOS

Nos encontramos ya con que antes o después de los saltos de grandes dimensiones se da en la mayoría de los casos, por tal motivo, un salto o un movimiento por grado conjunto en dirección contraria, pues la limitada extensión de las voces permite poco más. De las obras de Josquin puede deducirse como regla lo siguiente: debe utilizarse el movimiento contrario antes o después de un salto en los casos de octava y sexta menor; la mayoría de las veces lo hallamos también antes y después de quintas y cuartas:

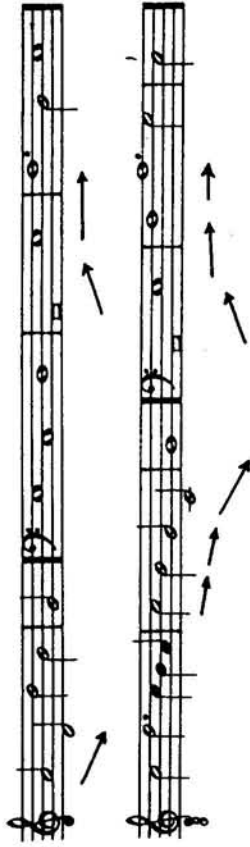


Cualquier página de las partituras de Josquin muestra pasajes como este:

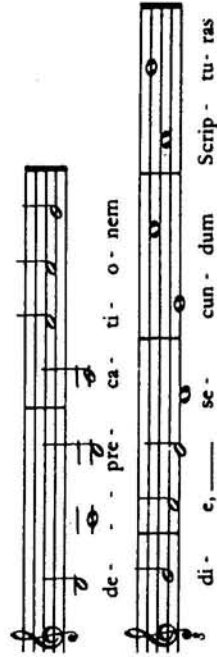
La dirección del movimiento puede seguir siendo la misma antes y después de quintas, cuartas y terceras. En estos casos, lo normal es que el intervalo más grande se encuentre abajo. Como consecuencia, el intervalo de mayor tamaño viene en primer lugar en un movimiento ascendente y en último término en uno descendente:



Resulta de inmediato evidente la ingenuidad de estas «curvas balísticas». He aquí algunos ejemplos de Josquin:



Las pocas excepciones que pueden encontrarse son muy instructivas. Estos pasajes parecen completamente ajenos al estilo:



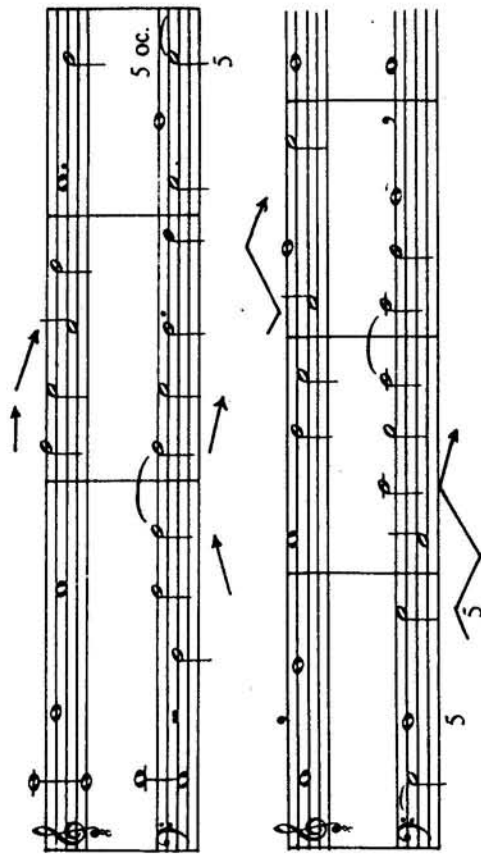
La carencia de sentido estriba, sin embargo, en mi forma incorrecta de colocar el texto. En Josquin se dan ambos pasajes, pero dicen así:



En ambos casos, el salto de mayor tamaño es el «intervalo muerto»: después de punto o coma da comienzo un nuevo contexto significativo. El lenguaje articula la música. Es en pasajes como estos donde se pone de manifiesto la gran sensibilidad que se exige del editor de música antigua, el texto de la cual es muy a menudo insuficiente. Por último, resulta también interesante que el número y dimensión de los saltos disminuye del bajo al soprano.

Ejercicio 3. Tómese como base el ejercicio 1. Es decir, no hay imitación. Utilice por una vez, intercaladas, quintas paralelas ocultas y retardadas, con el fin de aprender a manejarlas. La tarea prin-

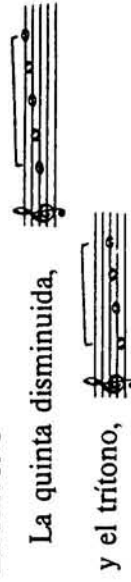
pical es el empleo y correcto tratamiento de saltos grandes. La utilización de flechas facilita el autocontrol. Mi intento de solución comienza así:



(También es posible entrar a considerar nuestra decisión sobre la extensión de las voces después de unos cuantos compases: «Dado que el comienzo queda de este modo, no puedo ahora subir más allá de...».)

No recomiendo la colocación de texto a lo que se componga, pero sí, en ocasiones, el empleo de puntos y comas. Así, en mi voz de bajo yo vería sensato comenzar un nuevo fragmento de texto con la última nota. Por eso pongo antes una coma. Tomar esto en consideración tiene la siguiente ventaja: uno piensa ya en términos de lenguaje musicado sin cargarse al tiempo con todo el trabajo de colocar el texto.

EL TRÍTONO



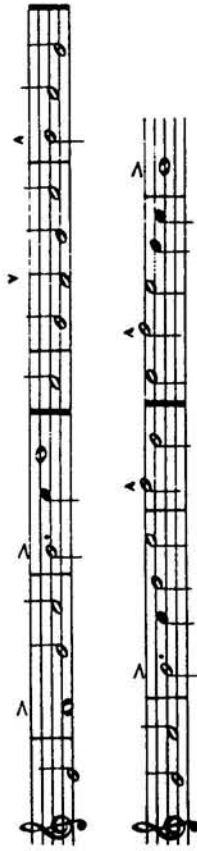
La quinta disminuida,



y el tritono,

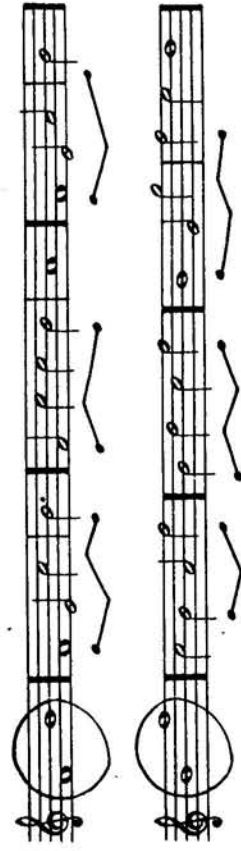
se dan en todas las escalas. Sólo la época del acorde de séptima de dominante, es decir, la música de Bach, los adora y plantea su especial valor expresivo. Sin duda, el esfuerzo de evitarlos por com-

pleto haría innecesariamente pobre el aspecto melódico: un intervalo de segunda aumentada resultaría impensable. Antes al contrario, el arte de la música antigua se sustenta en ocultar lo más posible estos intervallos. En la melodía, los puntos de cambio de dirección del movimiento [puntos de giro] y las notas largas resultan siempre llamativos. Los compositores dedicaron a ambos una atención especial. Por consiguiente, se evitaban giros tales como:

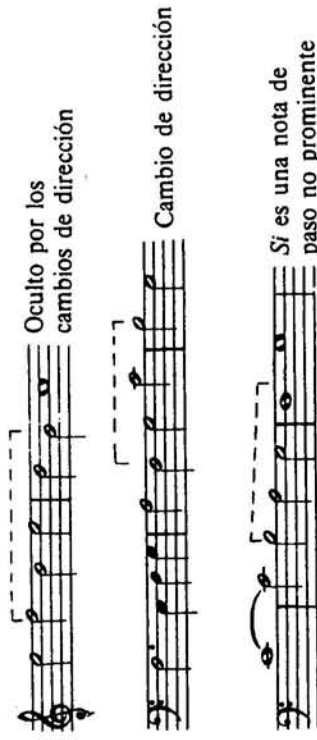


> = Acento v^ = Punto de cambio de dirección

Utilizando cambios de dirección entre las notas críticas ambos intervallos se disimulan mejor:



Veamos aquí la discusión de algunos pasajes del salmo «De Profundis» de Josquin:



Oculto por los cambios de dirección

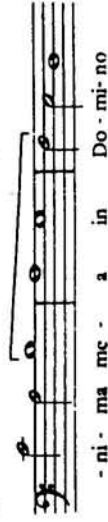
Cambio de dirección

Si es una nota de paso no prominente



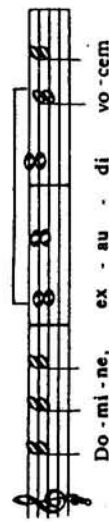
La cuarta *Fa-Do* es un suceso puesto de relieve

Sin embargo, observemos también ahora pasajes como los siguientes:



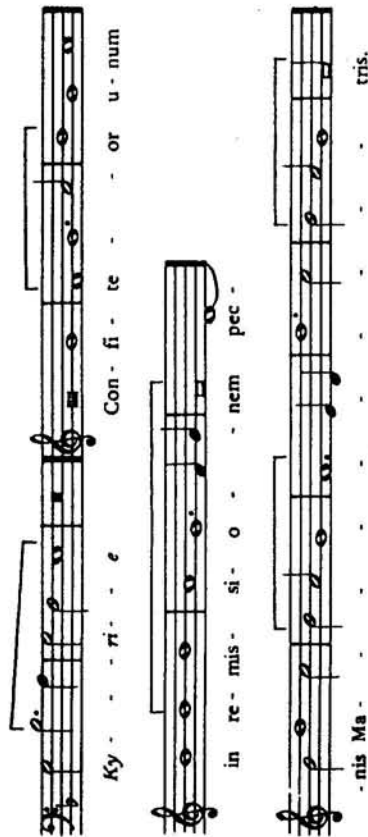
- ni - ma me - a in Do - mi - no

La verdad es que aquí no puede hablarse de «ocultación». La quinta disminuida de este pasaje a dos voces es asimismo evidente:



Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem

En la *Missa De beata Virgine* encontramos tritonos y quintas disminuidas igualmente obvios:



Con todo, no tomaremos estos llamativos pasajes como modelo para nuestro trabajo. Son bastante raros. No obstante, de la lectura de las diversas obras de Josquin se hace patente que su lenguaje no es uniforme. Mismamente, en la *Missa De beata Virgine* hallamos tantos tritonos al descubierto que no podemos sino presumir que en el empleo de estos recursos actúa la intención compositiva de hacer sobresalir del lenguaje ordinario determinados pasajes u obras singulares. Lo más que podemos hacer es arriesgarnos a manifestar esta suposición. Porque resta mucho por aclarar y la musicología tampoco nos ofrece ninguna pista. ¿Cómo debió de cantar-

se el final del «Christe» de la citada misa? He aquí el bajo y el soprano del pasaje a cuatro voces:

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) showing a passage with lyrics 'c. - lei - son.' and 'le - i - son.' The notes are arranged in a way that illustrates the tritone concept discussed in the text.

¿Se cantaba *Mi* o *Mib*? En un caso se produce un llamativo tritono en el soprano, y en el otro, en el bajo. ¿O se decidía, finalmente, por lo lineal y se colocaba un *Mi* en el soprano, frente a un *Mib* en el bajo? Establezcamos, por tanto, lo siguiente:

1. Ocultar el tritono y la quinta disminuida es la tendencia predominante.
2. Se tolera mejor la quinta disminuida; es decir, el tritono se esconde más cuidadosamente.
3. Es sumamente raro hallar un tritono con sólo una nota intermedia (por ejemplo, *Fa-Sol-Si*; en el último ejemplo encontramos un pasaje así en el soprano). La quinta disminuida con una sola nota intermedia se da más frecuentemente. Aquí, el intervalo crítico puede quedar disimulado por el ritmo:

«Cueurs desolez»

A musical score showing a tritone interval (Fa-Sol-Si) with a note in between, illustrating how it can be disguised by rhythm.

4. En las sucesiones de grados conjuntos de relleno encontramos frecuentemente ambos intervalos.
5. Los intervallos críticos pueden ocultarse

a) mediante el cambio de dirección de la línea melódica



b) por el hecho de que una de las dos notas se utilice brevemente:

A musical score showing a tritone interval with one note being very short, illustrating how it can be hidden.

c) por el hecho de que una o ambas notas no sean puntos de giro ostensibles:

si fa

A musical score showing a tritone interval (Si-Fa) with notes that are not points of turning, illustrating how it can be hidden.

6. Los tritonos y quintas disminuidas prominentes se dan más bien en pasajes a varias voces (nunca en fragmentos a dos voces), pues lo melódicamente llamativo puede suavizarse en ellos por medio de ligaduras de sonidos.

7. No podemos excluir que algunos tritonos muy evidentes de Josquin se utilizasen intencionadamente en determinados pasajes u obras particulares, al servicio de cierto modo de expresar; es decir, al servicio de la variabilidad del lenguaje. (Véanse, en relación con esto, las secciones «Licencias» y «Josquin como músico de expresión moderna».)

Ejercicio 4:

- a) Repásense los fragmentos escritos hasta ahora y corrijanse, si fuera preciso, los tritonos demasiado evidentes.
- b) Ejercicio a una voz: «Disimúlese» el intervalo crítico en el recorrido de una escala. Modelo: Josquin, en la *Missa De beata Virgine*:

A musical score for Josquin's Missa De beata Virgine, showing a scale with a hidden critical interval.

c) Evitense los intervallos críticos en el ejercicio a una voz. Si se utiliza *Si*, evitar *Fa*, y viceversa. Modelo: la *Missa Pange lingua* de Josquin:

A musical score for Josquin's Missa Pange lingua, showing a scale with a hidden critical interval.

Si está acentuada. ¡Por eso no se llega a *Fa*!

A musical score for Josquin's Missa Pange lingua, showing a scale with a hidden critical interval.

Fa es un punto de cambio de dirección puesto de relieve varias veces. ¡Por eso no se baja más allá de *Do*, hasta *Si*!

¡Atención! Si está acentuada y es un punto de giro. Por tanto, el *Fa* acentuado sólo aparece tras el cambio de dirección.

Si es un punto de giro. Por tanto, el *Fa* sólo aparece tras el cambio de dirección.

- d) Escribise un fragmento a dos voces según las reglas dadas hasta ahora y evítense o disimúlense de forma consciente los intervalos críticos.
- e) Analícese la técnica de evitación y disimulo en todos los pasajes de Josquin ofrecidos hasta ahora.

DISONANCIAS DE PASO

Hasta ahora, los intervalos de segunda [movimiento por grados conjuntos] como base de toda construcción melódica sólo hemos podido realizarlos de dos maneras. Por una parte, mediante movimiento de ambas voces:

(véase pág. 55)

Pero, si movía sólo una voz, hasta el momento sólo nos era posible introducir las consonancias vecinas de quinta y de sexta:

(véase pág. 53)

Ahora, sin embargo, la música del siglo XVI utiliza también abundantemente las disonancias de paso. Con todo, en los libros de texto sobre contrapunto se enseña su empleo en el marco de la «especie 2:1», ajena a la práctica usual. Los libros de texto inventan ejemplos de soluciones como esta de Jeppesen:

5 dism.

(Los números indican las disonancias que aparecen al paso.)

No obstante, con ello se aprenden también cosas que si aparecen en la práctica, aunque muy rara vez. La fórmula usual de la disonancia de paso, que denominaremos *tipo 1*, se muestra en los once pasajes a dos y tres voces que damos a continuación, tomados de diversas obras sacras y profanas de Josquin:

Al prolongar una blanca consonante (una blanca en tiempo fuerte, o también en tiempo débil*), se ha otorgado a la disonancia de paso únicamente el valor de una negra, que queda entonces en tiempo débil. Resulta interesante que las disonancias de paso en blancas —hay que buscarlas, no se las encuentra sin más en las páginas de las partituras de Josquin— surjan en la mayoría de los casos en la forma que muestran los siguientes ejemplos a dos y más voces. Llamaremos a esto *tipo 2*:

La disonancia si es aquí una blanca, y es por eso más importante que la tratada como tipo 1. Con todo, la blanca disonante da la impresión de ser particularmente débil por el hecho de que la precede un valor más largo. Estos dos tipos de disonancia constituyen aproximadamente el 90% de las disonancias de paso de Josquin.

Ejercicio 5. Componer pasajes a dos voces con disonancias de paso en forma de «negras débiles aisladas» (tipo 1, $\text{♩} \cdot \text{♩}$) y como «blancas tras nota de mayor valor» (tipo 2, $\text{♩} \cdot \text{♩}$ o $\text{♩} \cdot \text{♩}$). He aquí mi propuesta de solución, con la indicación de los tipos:

La disonancia de paso más rara en la literatura es la «blanca tras blanca acentuada», el *tipo 3*, que hasta ahora se ha venido enseñando como fórmula normal en los libros de texto. Veamos un pasaje de la *Missa De beata Virgine*:

Este fragmento a dos voces de la misma misa contiene los tres tipos de disonancia de paso:

No parece casualidad que en los tres lugares en que aparece una «blanca tras blanca acentuada» (tipo 3) ésta se halle precedida por una disonancia menos ostensible en la misma voz. El siguiente pasaje a dos voces de la misma misa muestra igual técnica, es decir, la introducción en primer término, en una determinada voz, de disonancias de paso en forma nada llamativa:

Aquí tenemos, nuevamente, ejemplos de las tres formas de disonancia de paso, tomados del motete *Ave Christe*. Escriba el lector, por sí mismo, las denominaciones de los tipos:

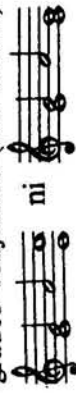
Una cosa más, para terminar: algunos compases a cinco voces del salmo *Domine Dominus noster* en que aparecen sólo las dos formas no llamativas:

El que las disonancias de paso aparezcan sólo raramente sobre blancas débiles, $\uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$, deriva del hecho de que la blanca débil ya no lo es en una música que también da cabida a las negras. Es decir, ahora ya es perceptible $\uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$, y el acento de la tercera

negra carga un tanto su peso sobre la blanca «débil» que suena en el mismo instante. Tras la presentación del movimiento por negras, Jeppesen, admirable experto en música del siglo XVI, introduce un total de tan sólo dos disonancias del tipo 3 en doce ejemplos de 5.^a especie salidos de su propia pluma; disonancias que, ya lo hemos dicho, él enseñó inicialmente como tipo común.

He aquí, una vez más, las *reglas sumarias* que extraemos de las obras de Josquin:

De paso = dos movimientos por grados conjuntos (ino saltos!) en la misma dirección, es decir, no



ni



sino

La disonancia de paso aparece de tres formas, en la mayor parte de los casos como negra aislada tras una blanca con puntillo (tipo 1):



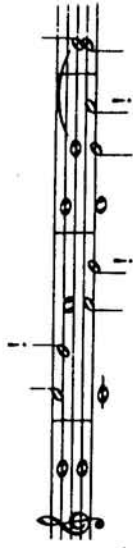
No con tanta frecuencia se da la forma de blanca débil tras una nota más larga (tipo 2):



Muy raramente: blanca tras blanca acentuada (tipo 3):



El tipo 3 apenas aparece al principio de un movimiento por blancas; en la mayor parte de los casos le precede una disonancia de paso de un tipo menos llamativo. Por tanto, en el estilo de Josquin sería algo insólito:



Por el contrario, la utilización habitual de una disonancia de tipo 3 sería más o menos así:



Ejercicio 6. Realícese un pasaje a dos voces con las tres formas de disonancia de paso. Lo mejor sería hacerse consciente de las reglas mediante la colocación de un número indicativo de los tipos. La frecuencia de las disonancias empleadas debe disminuir, conforme a la literatura de la época, desde el frecuente tipo 1 a la forma más rara, el tipo 3. Como es lógico, se aproxima uno mejor al estilo de la época si no rellena absolutamente todos los compases con disonancias de paso. Entre unas y otras, debe darse siempre a las consonancias el lugar de privilegio que les corresponde.



LA DISONANCIA EN TIEMPO FUERTE (RETARDO)

En Perotín eran las consonancias perfectas las que regían los tiempos fuertes. Con los neerlandeses, fueron las consonancias imperfectas, las tríadas mayor y menor y el acorde de sexta, las que conquistaron para sí esta posición. También la disonancia va abriéndose camino hacia los tiempos acentuados y, en este sentido, se la percibe como un acontecimiento sonoro, en tanto que la disonancia de paso, como ya hemos visto, quedaba colocada en tiempo débil (en la mayor parte de los casos, como tiempo «más débil» que se utiliza a modo de vía para ir de una consonancia a otra). Con todo, la disonancia se adentra en los tiempos fuertes con extremada precaución. Josquin, Palestrina, Schütz, Bach: vamos a contemplar la emancipación de la disonancia en cuatro estadios. (La *Armonía* nos ofrece una emancipación más amplia, vía Wagner, hasta llegar a la música del siglo XX.)

En Josquin, las reglas para el tratamiento de las disonancias acentuadas son extremadamente rígidas y están realmente limitadas en sus posibilidades por el formalismo. Salvando unas cuantas excepciones, sólo existen tres formas, cada una de ellas con dos variantes:

Una de las dos voces ha de venir ligada de la consonancia precedente, mientras que la otra o bien sube por grados conjuntos (a), o desciende por grados conjuntos, (b), hacia la disonancia y se mantiene allí hasta que la voz ligada ha realizado la resolución sobre tiempo débil descendiendo un intervalo de segunda. Con la ligadura en la voz superior son posibles $7-6$ y $4-3$; si la ligadura está en la voz inferior sólo puede darse $2-3$. Tal como muestran nuestros ejemplos, como intervalo de preparación es posible cualquier consonancia: octava, sexta, quinta, tercera o unísono. Por el contra-

rio, el intervalo de resolución es siempre una consonancia imperfecta, con el fin de evitar una caída demasiado brusca de la tensión:

La necesidad de esta cautelosa caída fue ampliamente discutida en la teoría de la música de la época. Por consiguiente, en la época de Josquin (más tarde, no necesariamente) hubiera resultado imposible

porque el intervalo de resolución era una consonancia perfecta en los cuatro casos.

Ejercicio 7. Hagámonos conscientes de estas reglas mediante un ejercicio técnico que, en principio, tiene poco que ver con la música, como muy pronto mostraremos. Vamos a utilizar las seis formas de disonancia. Por tanto, necesitamos en cada caso las consonancias de preparación que quedan de manifiesto en el último ejemplo. Hemos de escribir los seis tipos indicados.

Ejemplo de solución:

Si queremos acercarnos a la música de Josquin tenemos que es-tudiar el papel de constructoras de forma que realizan las disonancias acentuadas. A saber: esta forma de disonancia aparece en medio

del contexto musical de modo manifestamente singular. En la mayor parte de los casos se señala con ella el final de una frase o de un pasaje. Es ahora el momento de recordar las notas directrices tratadas al comienzo de este capítulo, que pueden conferir estabilidad momentánea como directrices propias de los grados 4.º y 8.º, y como directrices extrañas de los grados 2.º, 5.º y 6.º. He aquí numerosos ejemplos de tales cláusulas, conducentes a todos los grados posibles, que pueden servir de las notas directrices extrañas, pero que no tienen que hacerlo necesariamente; sólo las utilizan cuando se pretende una fijación cuasitonal del grado correspondiente:

Grado I

«Dominus regnavit»

Entrada de las voces superiores

«Pange lingua»

Entrada de las voces superiores

«Pange lingua»

Entrada de las voces inferiores

«Pange lingua»

Entrada de las voces inferiores

Grado II

«Domine, exaudi»

Nueva entrada

«Ecce tu pulchra es»

Nuevas entradas

Grado III

«Pange lingua»

(plc)-ni sunt coc - - - - - et

Paso a un nuevo fragmento de texto

«Ave Christe»

Nueva entrada

«Ave Christe»

Nueva entrada

«Pange lingua»

Nueva entrada

Una nota directriz nunca lleva al 3.º grado. (Es por ello por lo que su cláusula presenta el intervalo único de semitono descendente *Fa-Mi*.)

Grado IV

«O bone et dulcissime Jesu»

Nuevas entradas

«Missa Da Pacem»

Lo que más tiempo se lleva es buscar cláusulas que conduzcan al 4.º grado. Yo sólo he encontrado estas dos. ¿No se pensó, quizá, en *Mib* en el bajo? «El problema de los accidentales se hace inusualmente difícil en esta misa», escribe el editor Friedrich Blume.

Grado V

Aquí ni siquiera se cambia la configuración en la cláusula. El pasaje a dos voces está dividido según el texto.

«Domine, exaudi»

Aquí no se ha cantado ninguna nota directriz: *Sol* no tiene por qué quedar fijado como cuasitónica, tal como muestran las siguientes entradas: *Do* se convierte en el centro.

Grado VI

Vemos nuevamente que no hay cambio de configuración, sino una «puntuación musical» apropiada al texto.

«Cueurs desolez»

En el primer compás hay una disonancia acentuada sin función cadencial.

Aún nos queda que hablar sobre un *problema métrico*. Las relaciones de acentuación en la forma normal de los ejemplos dados son las siguientes:

Aunque hay también dos ejemplos que muestran otra forma más vivaz que la ajustada al estilo. En ellos, las relaciones entre acentos parecen estar equivocadas:

Disonancia: débil

fuerte

Disonancia: fuerte

débil

Sin embargo, nuestro análisis de acentuación no es el apropiado. Queda demostrado que el criterio decisivo es que la resolución tiene que ser más débil que la entrada de la disonancia. Ese *más débil* que es lo decisivo. Y esto es así también en el caso de los dos últimos ejemplos, sólo que tenemos que contar por negras:

Disonancia: débil

fuerte

Resolución: débil

En tal caso, una formulación de las reglas que se corresponda con ambas formas sería: la posición métrica de la resolución ha de ser más débil que la posición de la disonancia.

Disonancia: débil

fuerte

Disonancia: fuerte

débil

a b

a b

En ambos casos, b (resolución) es *más débil* que a (posición de la disonancia).

Por consiguiente, la disonancia de cuarta, apenas presente en los ejemplos dados, está casi infrarrepresentada; es ciertamente muy

rara. En los pasajes a dos voces hay que buscarla durante bastante tiempo. He aquí algunos ejemplos:

«Domine, Dominus noster»

Disonancia: débil

fuerte

«Domine, exaudi»

Disonancia: débil

fuerte

«Domine, exaudi»

Disonancia: débil

fuerte

Nueva entrada

Sin embargo, tenemos que conocer el tratamiento de estas disonancias tan poco comunes y que aparecen tan aisladamente que no queremos utilizarlas en nuestros ejercicios, pues nos las podríamos encontrar en el análisis.

a) En vez de la cuarta justa, ya de por sí rara, como disonancia de retardo nos surge también la cuarta aumentada —más raramente aún:

Disonancia: débil

fuerte

«Ave, Christe»

b) En ocasiones, la voz que aporta la disonancia no aguarda la resolución de la otra voz:

Disonancia: débil

fuerte

«Ecce tu pulchra es»

c) He encontrado también, en un pasaje, que la disonancia de cuarta en la voz inferior resuelve en una quinta:

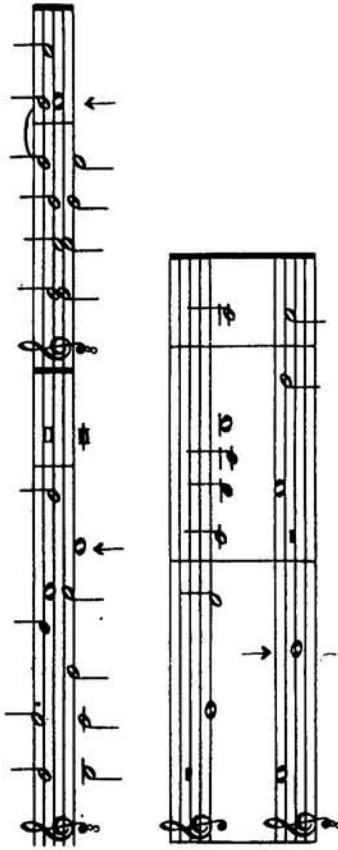
«Missa Da Pacem»



d) La *Missa Da pacem* incluye en ciertos pasajes la disonancia acentuada en un compás de tres redondas, cuyas partes «dos» y «tres» podrían contemplarse como igualmente fuertes:



e) En sólo tres del total de ejemplos dados hasta ahora se coloca la disonancia por salto y no se alcanza por grados conjuntos. Veamos de nuevo esos ejemplos, colocados juntos:



Por tanto, en nuestros ejercicios debemos detenemos en la *introducción de la disonancia por grados conjuntos* y tomar nota de la inclusión de la misma por salto, si es que no queremos renunciar a ello, como caso extraordinario en la música de Josquin. La música posterior desarrollará la entrada de la disonancia de un modo cada vez más llamativo y no debemos hacer borrosos estos rasgos diferenciales entre épocas. Por esa misma razón debemos tener presente que la disonancia acentuada proveniente de cláusulas conclusivas aparece en la composición sólo en épocas más tardías (ya con Palestrina!) y que en Josquin sirve aún, esencialmente, para elaborar la cadencia. Es típico de su música el comienzo del «Hosanna» de la *Missa Pange lingua*, que aporta una frase, varias veces repetida, con cláusulas conclusivas sobre *La, Re y Sol* (unos cuantos compa-

ses después, la siguiente disonancia acentuada lleva a un final sobre Do):



Fuera de estas cláusulas, Josquin raramente coloca disonancias acentuadas en mitad de una frase:



Ahora bien, la *compactación de las voces en todo su recorrido* no es, desde luego, norma en Josquin. En la composición habitual, rica en silencios y de aspecto calado, la ordenación de aquéllas cambia constantemente, de manera que hacia el final de una o de las dos voces surge siempre la posibilidad de una cláusula conclusiva. Vea-

mos un ejemplo de esto, particularmente instructivo, tomado del «Kyrie II» de la *Missa De beata Virgine*. La vía hacia la técnica del doble coral de Heinrich Schütz no queda ya muy lejos. Los grados 1.º, 2.º, 5.º y 6.º se alcanzan con rápidos cambios; cambios de tal rapidez que no puede hablarse ya de fijación:

The image displays three musical staves, each with a treble and bass clef. The first staff shows a melodic line with a bracketed section labeled 'II'. The second staff features a more complex rhythmic pattern with multiple brackets and a 'VI' marking. The third staff continues the melodic and rhythmic development, also including a 'VI' marking and a bracketed section.

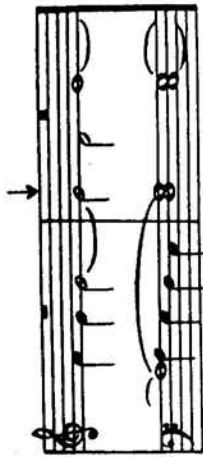
Josquin es tan fascinante como músico —destacándose de la pléyade de los que se limitan a aplicar una artesanía que dominan, siempre de manera similar— por el hecho de que no se da en él una norma obligatoria general en cuanto a la utilización de recursos compositivos. En muchas de sus obras se confirma lo que hemos dicho sobre el empleo de la disonancia acentuada. Pero, a continuación, encontramos una obra como el salmo *Domine Dominus noster*. Ofrecimos los compases 3-5 del comienzo de la obra (p. 83) como ejemplo de la disonancia de cuarta. Sin embargo, en los siguientes 154 compases de la composición encontramos en total sólo

14 disonancias acentuadas, incluidas en su mayoría en frases fluidas y sin dejar que los pasajes queden frenados por cláusulas de efecto conclusivo. He aquí algunos ejemplos de aquéllas:

The image shows four musical staves, each with a treble and bass clef. Each staff has a downward-pointing arrow at the beginning, indicating a specific dissonant interval. The first staff shows a dissonance between the two staves. The second staff shows a similar dissonance with a longer note value. The third staff shows a dissonance with a different rhythmic context. The fourth staff shows a dissonance with a more complex melodic line.

Sólo en dos lugares de esta obra de 159 compases se da entrada a disonancias con fuerza conclusiva de verdaderas cláusulas:

The image shows two musical staves, each with a treble and bass clef. A downward-pointing arrow is positioned at the start of the first staff, indicating a dissonant interval. The staves show a melodic line with a dissonant interval between the two parts.



La impresión global que produce esta obra altamente expresiva es la de un impetuoso e incontenible «siempre más allá».

Ejercicio 8:

a) Realícense fragmentos a dos voces que comiencen con una imitación y que finalicen con disonancias acentuadas a modo de cláusulas. El siguiente modelo procede de la *Missa Pange lingua*. La imitación lleva aquí excepcionalmente lejos, cosa que nosotros no tenemos por qué pretender. Tal como vimos con anterioridad, es también más difícil realizar una imitación tan cerrada como esta que intentar una imitación con entrada a una distancia mayor:

b) Elabórese un desarrollo largo (texto o repeticiones de texto largos) que hay que dividir en fragmentos mediante varias cláusulas. Las cláusulas pueden apuntar a diferentes grados. En el siguiente modelo, sólo los tres grupos de negras marcadas ⊗ quedan fuera de las posibilidades que hemos estudiado hasta ahora:

También podemos incluir en ambos ejercicios, ocasionalmente, disonancias acentuadas dentro de la frase. Ejemplos de textos posibles: *Crucifixus etiam pro nobis. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Dona nobis pacem. Ecce tu pulchra es, amica mea. Veni, Sancte Spiritus.*

NOTAS NEGRAS

Según Michael Praetorius, las canciones son piezas que «transcurren con muchas notas negras, rápidamente, llenas de alegría y frescura». Por ello, la multiplicidad de notas ennegrecidas, negras,

corcheas y semicorcheas, puede tomarse, evidentemente, como característica de la canzona instrumental de hacia 1600, porque en otros géneros de esa época aún no predominaban las figuras con la cabeza rellena de negro. Tanto más hacia el 1500. En toda la *Missa Pange lingua* hay sólo seis corcheas. El movimiento normal se efectuaba por blancas, realizando aquí o allá, con las poco frecuentes negras, pequeños diseños particularmente rápidos. Por eso casi no se producen saltos; predomina el movimiento por grados conjuntos. Conocemos ya dos formas particulares de inclusión de la negra: las notas de paso en tiempo débil:



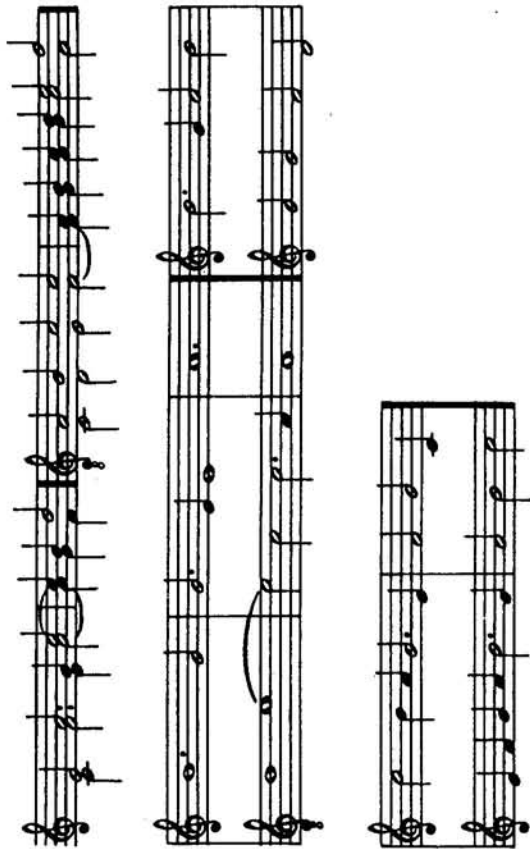
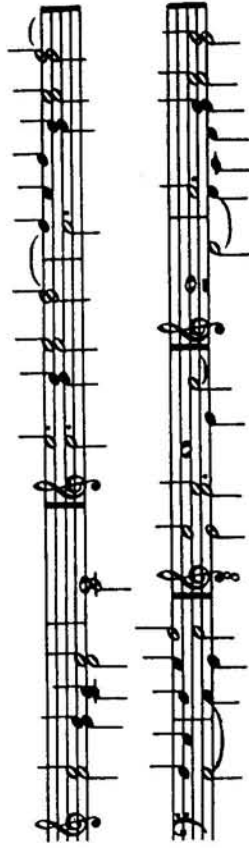
y la resolución de la disonancia acentuada en su versión activa:



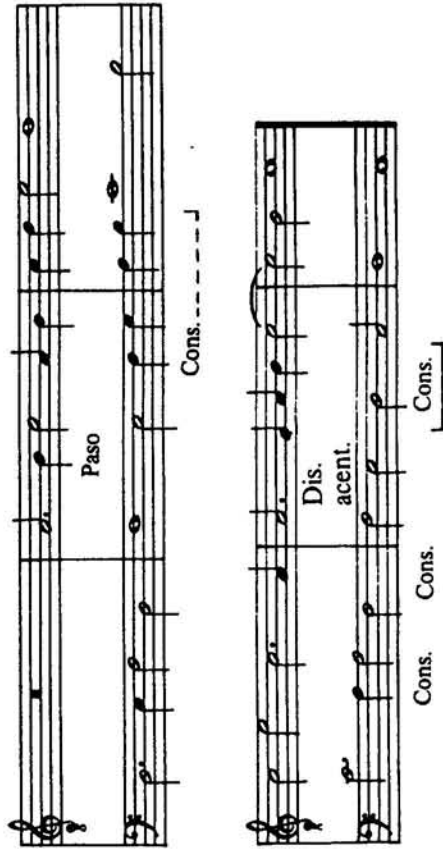
Aprovechando los intervallos consonantes vecinos de quinta y de sexta



y mediante el movimiento de ambas voces, todavía resulta posible escribir un pasaje carente por completo de disonancias con grupos de negras de mayor envergadura. En los siguientes fragmentos de Josquin, tomados en su mayoría de ejemplos dados con anterioridad, no hay ninguna disonancia. Algunas negras están más graves que las notas que hay a sus flancos:



Ejercicio 9. Realícese un fragmento a dos voces con algunas negras como notas de paso en tiempo débil y como resolución de disonancias acentuadas, así como con negras consonantes, ya sea aisladas (en tal caso se las puede alcanzar por salto o dejarlas estar y que queden más graves que sus notas vecinas), ya sea en grupos (dentro de los grupos, sólo el movimiento por grados conjuntos).
Mi intento de solución:



Estudie mos a continuación grupos mayores de negras en movimiento de paso. La consonancia pertenece al tiempo fuerte y la di-

sonancia al débil. Los siguiente ejemplos a dos voces de Josquin nos muestran que el movimiento por negras puede comenzar en cualquiera de las cuatro (seis, en su caso) blancas (en la mayoría de los casos procede ascendentemente):

*) ¡El movimiento por negras que entra en tiempo fuerte puede cogerse por salto!

Resulta posible encontrar numerosos ejemplos con cuatro negras del tipo que acabamos de mostrar. Es mucho más raro hallar series de negras de mayor extensión:

Contralto y bajo de un pasaje a 4 voces

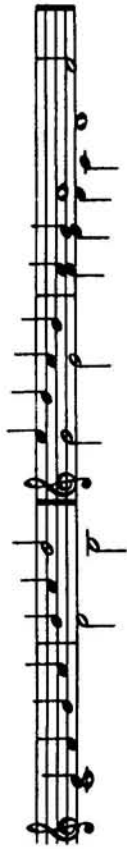
«Missa Da Pacem»

Al hacer entrar negras de paso hemos de tener en cuenta que hay un lugar de la escala donde no alternan, como de ordinario, consonancias y disonancias:

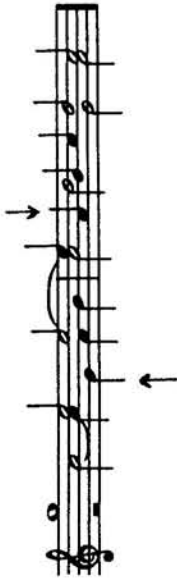
C. D. C. D. C. C. C. D. C.

Por eso no es utilizable cualquier fragmento de escala para movimientos de paso sobre una nota tenida. Sería imposible, por ejemplo:

En situaciones como estas, la otra voz tiene que intervenir para ayudar un poco, más o menos así:



Muy frecuentemente, el inicio de un curso por negras cae sobre tiempo débil, como movimiento de paso tras una blanca prolongada. Josquin comienza siempre con un movimiento por grados conjuntos hacia la primera negra,⁴ que queda entonces como primera disonancia de paso. Por tanto, Josquin no utiliza algo que también se consideraría correcto en la técnica compositiva: los grupos de negras tomados por salto; como estos:



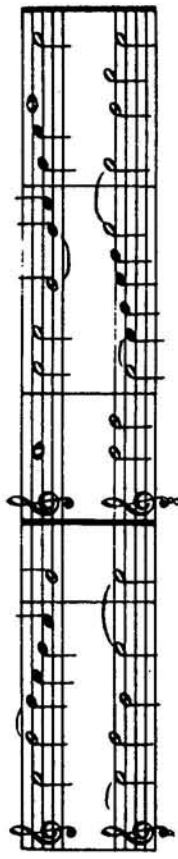
(Deja, no obstante, que sus grupos de negras realicen este salto sobre tiempo fuerte, como muestran algunos de los ejemplos que dimos en la página 91.) Consideraremos entonces ajustada al estilo la desembocadura más suave posible del movimiento, de esta forma:



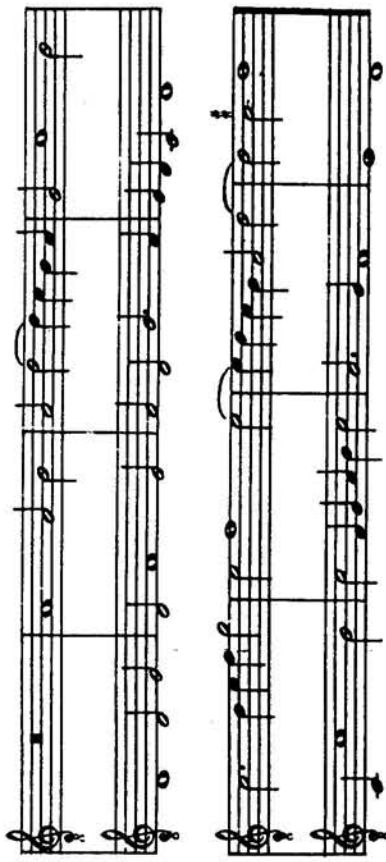
Veamos unos ejemplos a dos voces de Josquin:



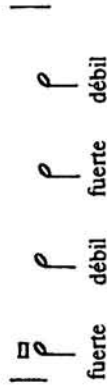
⁴ Lógicamente, el autor no considera «primera negra» la prolongación de la blanca. (N. del T.)



Ejercicio 10. En una composición a dos voces, colóquense con frecuencia (¡no siempre!) grupos de negras en movimiento de paso. Según marca la praxis, el movimiento puede comenzar, rara vez, con negras acentuadas (en tal circunstancia es posible el salto) y, en la mayor parte de los casos, con negras débiles tras blancas prolongadas (aquí, sólo el movimiento por grados conjuntos). Veamos mi intento de solución:



Recordemos los tres tipos de disonancia de paso. Las blancas segunda y cuarta (y sexta) del compás pueden ser débiles (tipo 3),



pero también pueden resultar «muy débiles» porque vayan precedidas por un valor más largo (el tipo 2 colocaba sus movimientos de paso sobre estas blancas «muy débiles»).

muy débil muy débil muy débil

En estas blancas «muy débiles» Josquin también utiliza ahora negras de paso disonantes, pero sólo con movimiento descendente (quedan menos llamativas que las ascendentes). Resultan típicos entonces los grupos de dos negras, que proliferan cada vez más:

Sorprendentemente, en este instante el intervalo disonante puede entrar incluso en ambas voces. (Hasta ahora sólo conocíamos como disonancias de paso y acentuada la técnica de dejar aparecer la disonancia por movimiento de una única voz.) Esto es toda una sor-

presa, porque considerando el movimiento de la otra voz, el tiempo de la disonancia sólo es muy débil para una voz. De ello cabe concluir que Josquin pensó, efectivamente, muy en términos de voces: en la formación de la disonancia toma parte una voz «muy débil». De manera que el nivel de disonancia, para el modo en que ésta se percibía en la época de Josquin, no parece haber sido tan intenso como para los oyentes acostumbrados a oír básicamente acordes, a escuchar verticalmente. He aquí algunos ejemplos a dos voces de Josquin:

Algunos ejemplos a dos voces de Josquin:

La mayor parte de las bordaduras inician o terminan un movimiento por negras de mayor extensión:

(Estos grupos, como no son «sólo dos negras», pueden ocupar cualquier posición del compás.)

Bordadura como inicio de un movimiento por negras ascendente:

Encontramos con mucha frecuencia grupos de sólo dos negras sobre blancas débiles; contrariamente a ello, nunca aparecen dos negras solas sobre blancas acentuadas. En consecuencia, sería ajeno al estilo:


y, por el contrario, resulta muy habitual:

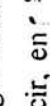
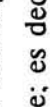
BORDADURAS

Las bordaduras se producen únicamente en negras, no en blancas. Las bordaduras ascendentes son muy raras en Josquin (sólo alcanzarán la igualdad de derechos mucho más tarde). Pero se hace un uso muy activo de la bordadura descendente. Las «sólo dos negras» de las que acabamos de hablar pueden ir en el lugar de una blanca acentuada. La bordadura, por su parte, es la segunda de dos negras. Se sigue de ello que la bordadura simple sólo tiene cabida en el lugar de una blanca no acentuada.

Los grupos de negras no se limitan tan sólo al movimiento en una dirección (bordaduras aparte). El sentido del movimiento puede cambiarse, en situación consonante, tanto en una negra acentuada como en una no acentuada, tal como muestran estos pasajes a dos voces de Josquin. Se indica el cambio de dirección sobre negra acentuada (a.) y no acentuada (na.) (Los ejemplos se parecen entre sí: los giros sobre la nota superior son siempre acentuados.)

SALTOS EN NEGRAS

Como es lógico, las negras aisladas sólo se dejan ver tras una blanca con puntillo en tiempo débil. Cuando son consonantes se puede saltar a partir de ellas. La mayoría de los ejemplos de la literatura muestran la dirección del movimiento . (En relación con los cambios de dirección antes y después de los saltos, véase de nuevo la página 60.)

Los saltos en el interior de un grupo de negras son extremadamente raros. Casi no se producen más que en los descensos de tercera tras una negra acentuada a la que se llega por movimiento ascendente; es decir, en  o en . Les sigue un movimiento por grado o un salto ascendente. (Se encuentran muy pocos en los ejemplos a dos voces.)

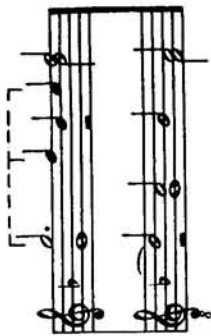
Un caso curioso es la utilización, extraordinariamente frecuente en Josquin, de una negra disonante no acentuada que se alcanza desde arriba por movimiento de segunda y que salta hacia arriba o hacia abajo. Tenemos aquí una disonancia que queda prácticamente colgada en el vacío, sin resolver. La posterior armonía hablará de «*escapada*».

«*Missa Pange lingua*»

En un caso especial, la disonancia por salto puede legitimarse como movimiento de paso interrumpido: tras un salto de tercera descendente, la nota sobre la que se ha saltado es recuperada de inmediato o retardada. El que el salto de tercera tenga que ir a parar a una consonancia es algo que sólo se realiza en la serie intervalvica

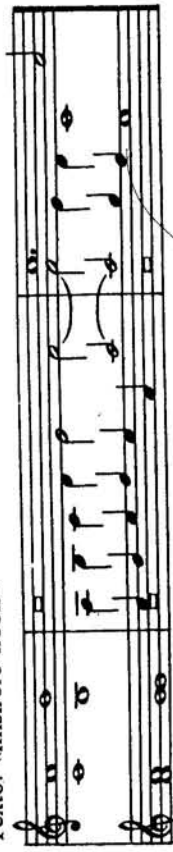
Es la llamada *cambiata*, que tan extraordinario aprecio alcanzará más tarde. (*Cambiare* = cambiar; las notas 3.^a y 4.^a están intercambiadas.) Resolución retardada:

Veamos ahora tres ejemplos de la *Missa Pange lingua* y uno de la *Missa Da Pacem*, de Josquin:



Otros tipos de saltos en grupos de negras son extremadamente raros, y legitimados siempre por el texto. Una negra acentuada nunca salta hacia arriba.

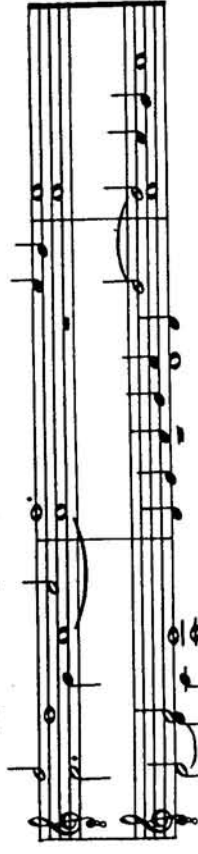
«Missa De beata Virgine»
 Texto: «misirere nobis»



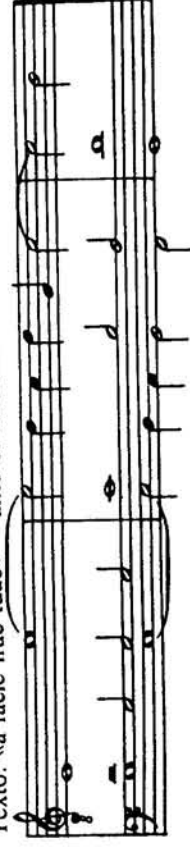
«Missa Da Pacem» Texto: «peccata mundi»
 Un pasaje admirable en el tratamiento de la disonancia.



«Domine, Dominus noster»
 Texto: «et pecora campi» = y los animales del campo

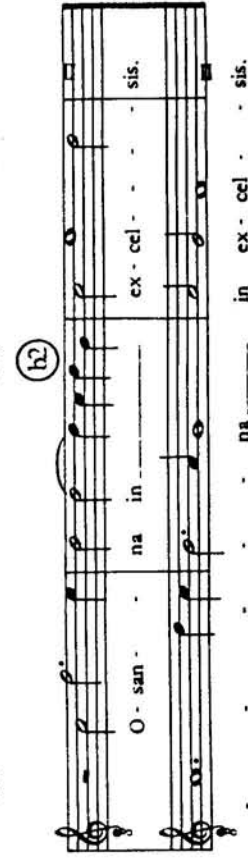
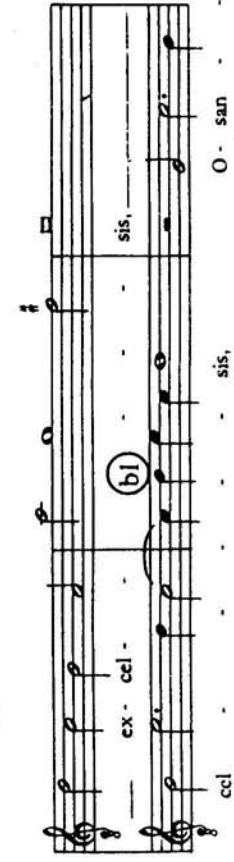
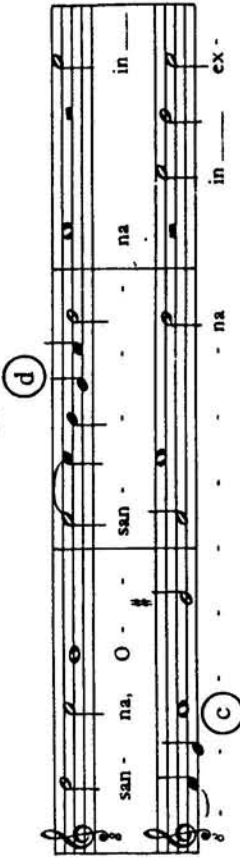
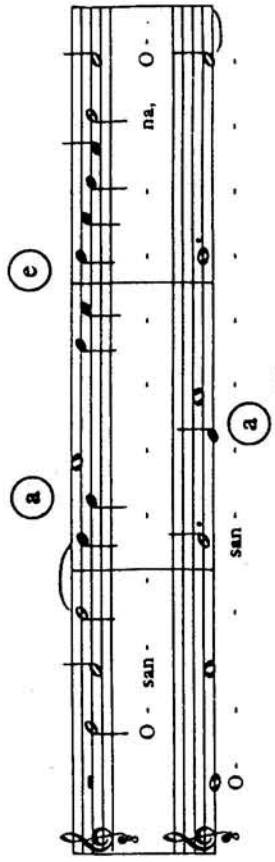


«Domine, ne in furore».
 Texto: «a facie irae tuae» = ante el tribunal de tu ira



Ejercicio 12. Práctica de saltos con negras. a) Negra consonante aislada d. Saltos en el interior de grupos de negras de segunda, a una «escapada». d) Cambiata. e) Cambio de dirección en un grupo de negras de mayor longitud. (No incluiremos en nuestros ejercicios compositivos los saltos legitimados por el texto, a los que nos hemos referido últimamente, para no componer dejando de lado el estilo de Josquin mediante el empleo de recursos extremos sobre los que no se ha reflexionado lo suficiente.)

Mi intento de solución:



Se reconoce en la longitud de mi composición el esfuerzo hecho para no acumular demasiadas negras en un espacio reducido. El texto que se ha colocado debajo, incompleto en el original, es con frecuencia, en las ediciones de Josquin, una propuesta del editor. Bien es verdad que una negra aislada raramente es portadora de sílabas. Con todo Friedrich Blume colocó así el texto en un pasaje de la *Missa Pange lingua*:



Pero sólo debemos proceder de este modo en casos excepcionales.

FORMACIÓN DE LAS CADENCIAS

En la formación de las cadencias reconocemos en Josquin seis «*signos*» cuyo significado era conocido por el oyente de la época y que señalaban a éste que se acercaba la conclusión de una frase, pasaje, sección u obra completa. Hasta ahora, nosotros sólo hemos conocido y utilizado la primera de las seis fórmulas que siguen.

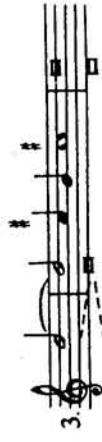
La vieja «cláusula de discanto»: retardo antes de la sensible.



Anticipación en negras de la *finalis*, para continuar como en 1.



Comienzo como en 1, para seguir con la sensible con bordadura inferior.



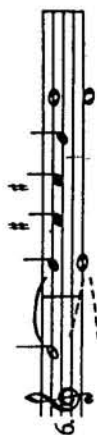
Sensible con bordadura superior disonante en valor más largo.



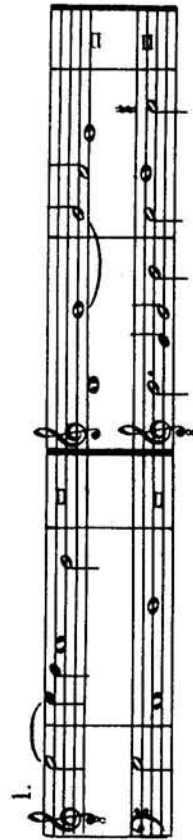
Antes de la *finalis*, como negra disonante acentuada, su segunda superior, para continuar como en 1.



Comienzo como en 1; a continuación, sensible repetida con su nota contigua inferior. (Esta «cláusula a la tercera inferior» fue muy apreciada por Josquin y era, ya para él, una fórmula antigua de elaboración de la cadencia.)



He aquí varios ejemplos a dos voces de las seis fórmulas citadas. En la mayoría de los casos se trata, como es lógico, de finales de «pasajes» a dos voces, porque hay pocas «secciones» que acaben a dos voces. Los finales de sección a dos voces van marcados con una doble barra:



2.

3.

4.

5.

6.

Además de estos modelos hay también construcciones cadenciales concebidas de modo original y que podemos estudiar, claro está, pero no enseñar y aprender. En este sentido, el caso de la conclusión con la tercera menor del «Pleni sunt coeli» a dos voces de la *Missa Pangé lingua* es una solución sorprendente (1). En el «Benedictus» de la misa *Malheur me bat* se da una tercera mayor (3).

Por último, en muchos casos queda aún un gesto melódico en una voz.

Cadencia con octava:

Cadencias con quinta-octava:

Cadencias en mayor con tercera en el soprano:

Ejercicio 13. Reténganse en la memoria los seis signos cadenciales. Su conocimiento es importante para escuchar inteligiblemente la música de esta época. Como puede verse, casi todas las formas de construir la cadencia tienen algo que ver con la primera de ellas, con el retardo antes de la sensible. El que hasta ahora hemos utilizado esta última como única en nuestras composiciones es demasiado unilateral. Pongamos en práctica, con pasajes realizados hasta ahora, otras fórmulas cadenciales.

Aunque en nuestros ejercicios nos limitamos a la composición a dos voces, no debemos renunciar a un excursus sobre las *cadencias a varias voces* de Josquin. Ajenas a todos los formulismos, revelan por la variabilidad de su inventiva la riqueza de ideas de Josquin, de un músico de burbujeante fantasía. Se da la octava vacía, la consonancia perfecta quinta-octava, la cadencia en mayor en las tres posiciones, es decir, con octava, quinta y tercera en la voz superior. Y se dan, sobre todo —sorprendentemente—, muchísimas cadencias en menor. Desaparecerán pronto, después de Josquin. Poco más tarde se impondrá también, como modelo de unidad, el acorde cadencial global de todas las voces, mientras que en muchos finales de Josquin las voces van quedando en reposo poco a poco.

El *Messias* de Haendel no queda ya muy lejos de esta preciosa cadencia de «Hosanna» de la *Missa De beata Virgine*:

A musical score for a cadence in G major. It consists of a soprano line and a piano accompaniment. The soprano line features a long, sustained note on the G5, which is held over several measures. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Cadencias en mayor con quinta y octava en el soprano:

A musical score for a cadence in G major. The soprano line has a long note on G5, followed by a fifth (D6) and an octave (G6) in subsequent measures. The piano accompaniment is simple and harmonic.

A musical score for a cadence in G major. The soprano line has a long note on G5, followed by a fifth (D6) and an octave (G6). The piano accompaniment includes a bass line with a prominent eighth-note pattern.

Cadencias en menor:

«Missa Da Pacem», Benedictus

A musical score for a cadence in G minor. The soprano line has a long note on G5, followed by a fifth (D6) and an octave (G6). The piano accompaniment includes a bass line with a prominent eighth-note pattern.

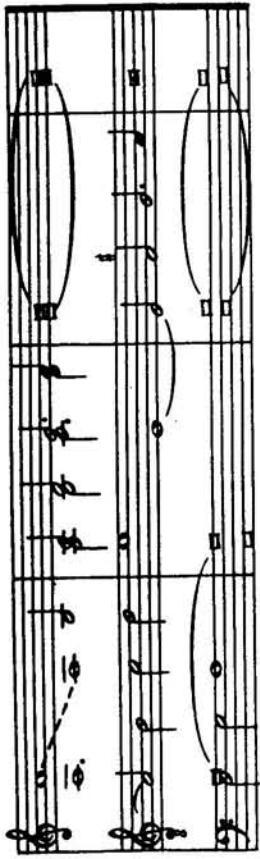
A musical score for a cadence in G major. The soprano line has a long note on G5, followed by a fifth (D6) and an octave (G6). The piano accompaniment includes a bass line with a prominent eighth-note pattern.

A musical score for a cadence in G major. The soprano line has a long note on G5, followed by a fifth (D6) and an octave (G6). The piano accompaniment includes a bass line with a prominent eighth-note pattern.

A musical score for a cadence in G major. The soprano line has a long note on G5, followed by a fifth (D6) and an octave (G6). The piano accompaniment includes a bass line with a prominent eighth-note pattern.

A musical score for a cadence in G major. The soprano line has a long note on G5, followed by a fifth (D6) and an octave (G6). The piano accompaniment includes a bass line with a prominent eighth-note pattern.

A musical score for a cadence in G major. The soprano line has a long note on G5, followed by a fifth (D6) and an octave (G6). The piano accompaniment includes a bass line with a prominent eighth-note pattern.

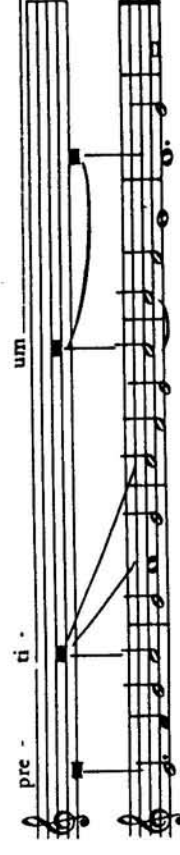
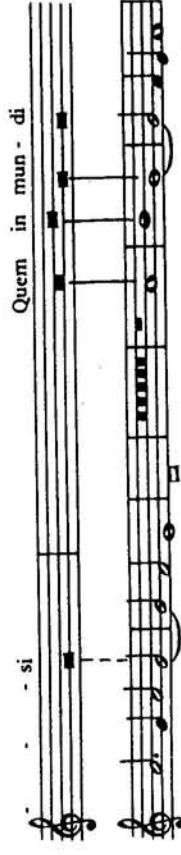
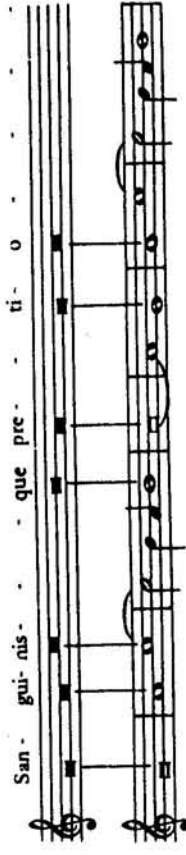


Los textos de estas cadencias en menor son muy instructivos. Suena en dos lugares «miserere nobis», y asimismo —en traducción castellana—⁵ «errante vago, envuelto en luto», «con pesar arrastro mi vida», «desespera mi pobre corazón», «él apacigua mi pesar». La relación con el texto es manifiesta, pero debemos andar con cuidado ante la asociación generalizada de que menor = luto; en la *Missa De beata Virgine*, por ejemplo, podemos encontrar cadencias en menor en «primogenitus Mariae Virginis» y en «Tu solus altissimus, Mariam coronans, Jesu Christe».

LA LIGADURA EN EL CORAL GREGORIANO

Además de las composiciones libres, en la producción de Josquin y de sus contemporáneos hay numerosas obras que se remiten en mayor o menor medida al coral gregoriano. Hay que investigar la relación entre ligadura y libertad mediante un ejemplo. Como editor de la *Missa Pange lingua*, Friedrich Blume habla del himno al *Corpus*, comenzando con estas palabras: «[...] cuya primera frase melódica (dejando aparte algunos otros motivos que suenan adicionalmente) ha suministrado el material motivico para los comienzos de todas las partes de la misa». Yo creo que en este caso se puede ir un poco más allá. En el siguiente, la melodía gregoriana (podemos hallarla en el *Graduale*, 1974, p. 170) va anotada sobre toda la voz de soprano de «Kyrie I», «Christe» y «Kyrie II» de la misa. Las líneas verticales señalan concordancias que en modo alguno considero casuales.

⁵ «In deutscher Übersetzung» [en traducción alemana] en el original. (N. del T.)



Rex ef - fu - dir

gen - ti - um.

The diagram shows two staves of music. The top staff contains the text 'Rex ef-fu-dir' and the bottom staff contains 'gen-ti-um.'. Lines connect notes between the two staves, illustrating the melodic flow and phrasing across the two lines of text.

(En otras secciones de la misa, la relación con el himno es menos estrecha.) Tales relaciones plantean, entonces, la cuestión de cómo puede la concepción melódica gregoriana haber influido o incluso determinado la tonalidad de las composiciones. Veamos una melodía dórica y otra hipofrigia del *Graduale Romanum* (pp. 182 y 851).

Dórico

Cruz fi - de - lis

Hipofrigio

Sa - cris so - lem - ni - is

The image shows two musical examples. The first is labeled 'Dórico' and shows the text 'Cruz fi-de-lis' with a melodic line that starts on Sol and ends on La. The second is labeled 'Hipofrigio' and shows the text 'Sa-cris so-lem-ni-is' with a melodic line that starts on La and ends on Mi.

Re

Sol

La

Mi

The diagram shows three staves of music. The top staff contains the text 'Re', the middle staff contains 'Sol', and the bottom staff contains 'La'. Lines connect notes between the staves, illustrating the melodic flow and phrasing across the three lines of text.

En ambos casos, las cadencias de los tramos melódicos conducen a los grados *Re*, *Mi*, *Sol* y *La*. El himno «Pange lingua» descrito más arriba lleva las frases a *Do*, *Re*, *Mi* y *Sol*. Josquin realiza la cadencia yendo de nuevo aún más allá, hasta *Re* y *Do* —esto puede verse en la voz de soprano—. Pero *Do* también es posible como nota final de un tramo melódico en las melodías dóricas. Veamos el comienzo de una melodía dórica (*Graduale*, p. 443):

Do

Lac - ta - mi - ni

The diagram shows two staves of music. The top staff contains the text 'Lac-ta-mi-ni' and the bottom staff contains 'Do'. Lines connect notes between the staves, illustrating the melodic flow and phrasing across the two lines of text.

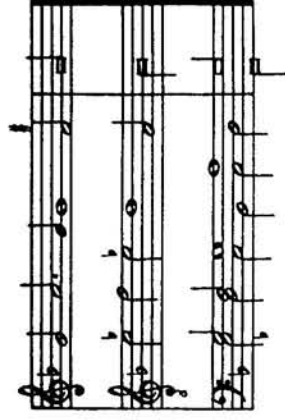
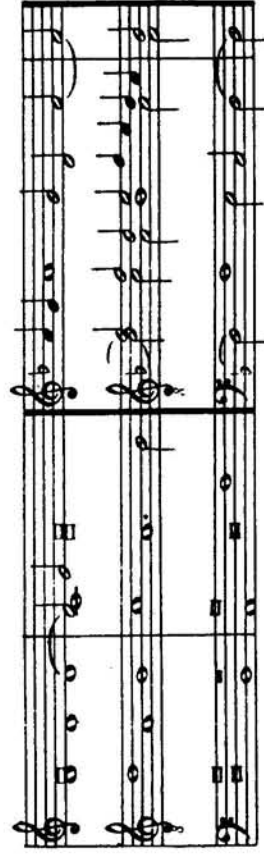
En la *Missa Pange lingua* hay gran número de cadencias hacia *Do*, *Re*, *Mi* (en este último caso, como es lógico, sólo con la nota directriz *Fa-Mi!*), *Sol* y *La* (no hay ninguna hacia *Fa*); las secciones concluyen con una consonancia perfecta sobre *Re*, *Mi* o *Sol*, en *Do* mayor y *Sol* mayor, y en re menor y mi menor. El «Kyrie I» empieza con *Mi* y su quinta inferior *La* y finaliza en *Sol* mayor. El «Christe» comienza con *Do* y termina en re menor. El «Kyrie II» se inicia con *Sol* y su quinta inferior *Do* y acaba en *Mi*. En conjunto, pues, un arco cerrado, pero, en su curso,iqué amplia apertura tonal! El motete a cinco voces del salmo «De profundis clamavi» empieza como dórico sobre *Re*, vira luego durante un tiempo bastante largo, a través de un *Sib* y un *Mib* explícitamente alterados, hacia el ámbito que en la página 00 hemos denominado «material II» e incluso termina en mi menor. La teoría musical de la época

se conmovió con estructuras tonales de este tipo, pero nosotros no debemos intentarlas. Escribe Jeppesen que «los modos eclesiásticos "a varias voces" conforman la transición entre los modos gregorianos y el sistema mayor-menor». No pretendamos entonces hacer una música referida parcialmente a lo gregoriano más pobre de lo que ya era. No obstante, el material tonal definido al comienzo de este capítulo, con sus pocas notas directrices intermedias posibles, constituye una norma que no puede infringirse.

(Resulta razonable hacer sonar hoy la música de Josquin, de acuerdo con la práctica coral actual, a niveles más agudos; pero es una barbaridad dar a la imprenta ediciones «prácticas» de partituras, transportadas con varios accidentales. Porque la notación original nos indica con claridad ideal dónde se encuentra uno «en casa» y dónde al margen de terrenos habitables.)

«LICENCIAS»

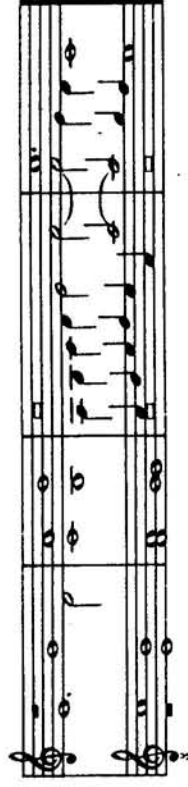
Podemos estar satisfechos de las herramientas de técnica positiva que hemos conseguido. Mas no hemos captado con ellas, ni mucho menos, todo el vocabulario del lenguaje de Josquin. Justo en él hay, además, numerosos pasajes que ocasionan el suplicio de los editores (Friedrich Blume: «Aparente falta de normas», «generoso, genialmente indolente en el manejo de las voces»), de forma que parece que nunca llegamos a verle un final. Veamos sólo tres fragmentos en los que se comprueba lo mucho que arriesga Josquin. En el primero de ellos (*Missa De beata Virgine*), íse explica, quizá, la inusual y «pecaminosa» resolución de la disonancia en sentido ascendente por el *peccatorum* del texto? Otros dos pasajes, de la *Missa Da Pacem*, exhiben un tratamiento de la disonancia abso-



JOSQUIN COMO MÚSICO DE EXPRESIÓN MODERNA

Vale la pena ocuparse desde otro punto de vista, de forma aún más intensiva, de este primer músico moderno, del que nacen conexiones directas hacia Bach y Beethoven. La expresividad de su música, ya reconocida y celebrada por sus contemporáneos, hace de ella, aún hoy, un acontecimiento espontáneo accesible a todos fuera del círculo de los expertos. Y si hemos aprendido los fundamentos de su lenguaje, tendríamos que llegar a saber por qué existió y qué fue capaz de expresar.

Observemos que, en ocasiones, la *expresión distintiva de un pasaje* radica en una sola voz. En el tranquilo «Qui tollis» de la *Missa De beata Virgine*, la tercera voz inicia de repente (¡con un salto hacia arriba!) un movimiento ascendente por negras, cuyo zigzag de quinta-octava no encuentra parangón en toda la misa. «Miserere nobis», como un grito apasionado.



El salto de décima simboliza el portento, descollando entre las palabras del motete *O virgum virginum*. En el siguiente pasaje, el ascenso del tenor en el salmo «De profundis» manifiesta la esperanza del hombre, que se eleva a lo alto.

Di - vi - num est mi - ste - ri - um.
spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Domino

En la tranquila composición de la parte a cinco voces «con pesar arrastro mi vida» (traducido libremente) el tenor muestra su emoción.

Veamos ahora pasajes cuya composición está toda ella *inspirada en el texto*. Todas las disonancias acentuadas han de aguardar la resolución. En el salmo «De profundis», Josquin coloca diez retardos en sólo 14 compases, en una espera esperanzada de la mañana a la noche. Damos aquí unos cuantos compases. En el contexto de un pasaje como este, la consonante «sexta ante quinta» adquiere también cierto carácter de retardo: la sexta se convierte en una disonancia contextual.

A cu - sto - di - a ma - tu - ti - na us -
que ad - no - ctem, - - ret

Todo el coro se eleva hacia el Señor en el motete *O bone et dulcissime Jesu*, y esta elevación tiene lugar con un gran refinamiento técnico-compositivo, en una *transfiguración sonora* casi imperceptible. Las voces primera, segunda y tercera, y cuarta se empujan alternativamente hacia arriba:

pet - tu - am mi - se - ri - cor - di - am

La *chanson Plaine de dueil* comienza con un luto inerte («me abruma el pesar, mi vida está llena de luto»). Las notas aisladas se agrupan con extremada lentitud, desaparece una nota, aparece otra nueva. La transformación sonora es imperceptible y sólo después de 5½ compases llega el primer cambio brusco de acorde: el nuevo *Si* y el viejo *Do* se excluyen entre sí. Tras otro compás y medio, vuelve a suceder lo mismo: las nuevas *La + Fa* y el viejo *Sol* se excluyen mutuamente. Dos compases después del pasaje que presentamos aquí, el *tempo* del cambio de acordes se acelera en sólo medio compás. Resulta, en conjunto, un clarísimo *crescendo* de la disposición acórdica.

La Do Mi Sol

Al comienzo de la *chanson* a cuatro voces *Incessamment* («Sin pausa tengo que soportar el suplicio») sucede lo contrario: una transformación lenta de la sonoridad, en descenso, sin cambios bruscos de los acordes sobre la constelación de sonidos

Quizá estimule al lector intentar la realización de una sección a cuatro voces. En la *chanson Cueurs desolez*, el «No encuentro paz» logra su caracterización sonora mediante 16 negras ininterrumpidas, después de que, hasta ese momento, el grupo ininterrumpido más largo de la *chanson* fuese de seis negras. Josquin hace la siguiente distribución:

También esto sería un *ejercicio* estimulante: no mire más la exposición rítmica que acabamos de ofrecer y elabore una solución propia para series de negras que aparecen repentinamente.

La *chanson Mille regretz de vous habandonner*, que lamenta el amor perdido, encuentra su expresión conmovedora en el claro predominio del movimiento descendente del soprano. Lo que pasa es que el ámbito de una voz se halla estrechamente limitado, de modo que siempre resulta necesario un movimiento en sentido contrario, hacia arriba. Pero este último se produce en la mayoría de los casos con un salto, mientras que el movimiento descendente se recrea en los grados conjuntos. Sucede también que los saltos ascendentes se sitúan muchas veces entre frases, como «intervalos muertos». (En relación con ello, véase de nuevo la página 62.) En toda la *chanson*, además de repetición de notas, hay 16 pasos ascendentes y 40 descendentes. (Se ha marcado con ' la división en partes del texto en francés antiguo.)

Con este «hablar» musicalmente Josquin creó de verdad un lenguaje que entendemos y hablamos aun hoy. Así, canta Marie en *Wozzeck*, de Alban Berg:

und wein - te und küß - te sei - ne Fü - ße und
netz - te sie mit Trä - nen und salb - te sie mit Sal - ben...

La vivificación de lo de arriba («vivificabis me in aequitate tua» = «vivificame con tu equidad») se canta en la parte final del motete del salmo *Domine, exaudi, exaudi*, planteado con toda solemnidad.

En el motete del salmo *Domine Dominus noster* hallamos un comienzo de una insistencia exorcizante. Siempre el mismo motivo de la segunda descendente, partiendo primeramente desde la misma nota y con un despliegue más amplio del ámbito sonoro, después. No sería extraño que un profesor de contrapunto tendiese a tildar de incorrecta, de «no contrapuntística», la entrada de la segunda voz.

La nueva voz es introducida de modo imperceptible, subrepticamente, en la nota ya existente. Sólo después se da cuenta el oyente de que «ha entrado» una nueva voz. El motivo aparece dos veces en primer lugar, ocupando un compás entero; a continuación, dos veces más, sincopado y más apremiante; por último, sincopado y ocupando un compás completo al mismo tiempo:

Do - mi - ne mi - nus no - ster, Do - mi - nus

En el trazado de sus grandes líneas, este mismo motete arriesga una gradación lineal creciente que deja atrás toda discreción. (Lo que ocurre cuatro siglos más tarde en el *Bolero* de Ravel no es en absoluto diferente, sólo que esta gradación creciente se trasladada al ámbito de la instrumentación.) La cuarta de las cinco voces permanece en silencio durante ocho compases y, a continuación, canta la melodía:

Do - mi - ne mi - nus no - ster

Tras doce compases de silencio, surge a continuación la misma melodía; todos los valores están prolongados por su valor mitad:

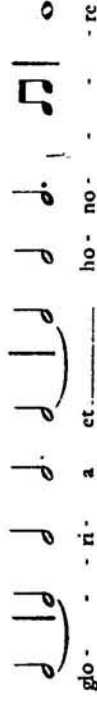
Viene entonces un silencio de 16 compases. Entra por tercera vez la melodía, con todas las figuras prolongadas de nuevo por otras del mismo valor



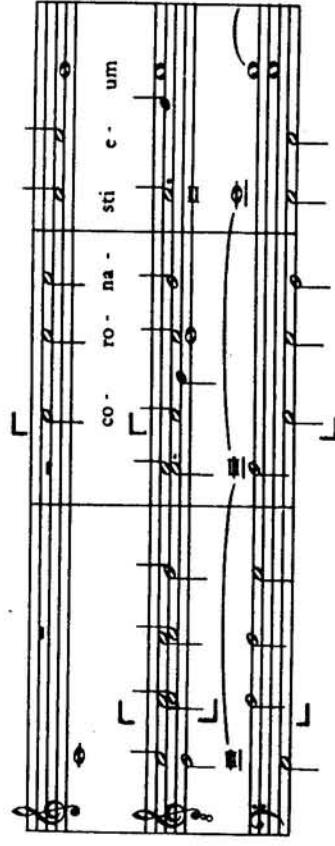
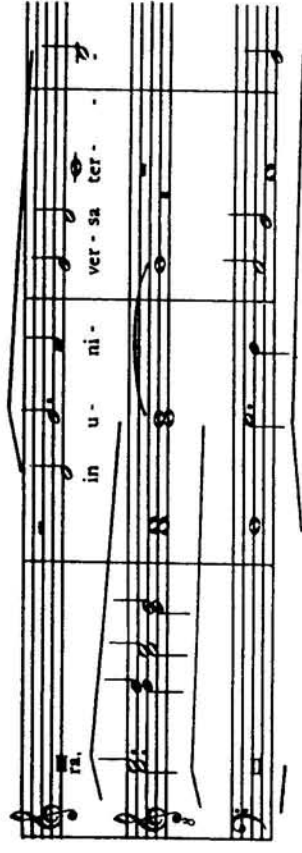
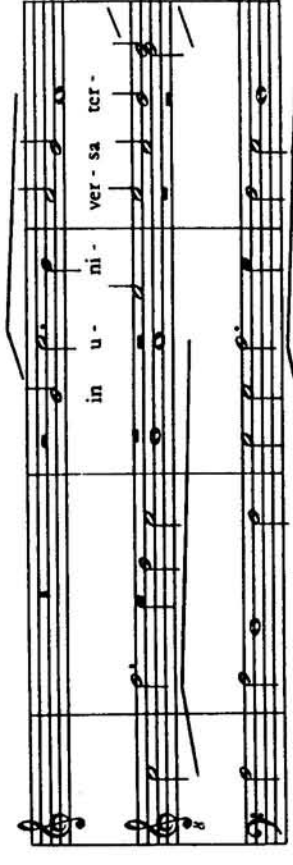
(Es decir, la melodía dura entonces 16 compases: la duración de los silencios se corresponde, en cada paso, con la de la melodía que les sigue.) Otra pausa de 20 compases, de nuevo la melodía, pro-

longada a | |, pausa de 24 compases y un último curso de la melodía en la forma | |. Las cinco repeticiones, con el mismo texto: «Domine Dominus noster».

Este planteamiento de crecimiento progresivo desde pequeños fragmentos a grandes áreas tiene su consecuencia en el tratamiento que da Josquin a las cuatro voces restantes, que han de cantar el octavo salmo en el tiempo dado. Junto a pasajes homofónicos conformados a partir de la acentuación prosódica, como por ejemplo



hay motivos «generados por la palabra» que pasan polifónicamente por todas las voces. (Este intercambio entre polifonía imitativa —a cada nuevo fragmento de texto le corresponde un nuevo motivo— y homofonía declamatoria es conocido como *técnica del motete*.) Se halla aquí el punto de arranque del desarrollo de la composición motívica, que siguió siendo predominante hasta el final del siglo XIX. Estos dos fragmentos de nuestro motete muestran la duración habitual de la detención en un texto —lo que viene a significar ten un solo motivo:



Pero si la cantidad de texto a cubrir no permite detenerse en él —la duración total de la composición viene determinada por el régimen que impone el *cantus firmus*—, entonces no pueden formarse unidades más grandes con una técnica de motete consecutivo. Por tanto, el establecimiento de un incremento progresivo quedaría limitado, necesariamente, por el *cantus firmus* planteado. Pero Josquin también encontró una vía hacia las grandes dimensiones, hacia el ámbito de lo amplio, para las restantes voces: mantuvo múltiples motivos generados por el texto para fragmentos de texto nuevos. De este modo, en el transcurso del motete fue posible formar —sin cambiar la velocidad de desarrollo del texto— varias áreas motivicamente homogéneas de hasta 15 compases. Tenemos aquí alguna de ellas. En uno de los casos se reproduce solamente una voz. En los ejemplos de partituras hay que imaginar, claro está, que debajo de cada una de las voces se halla colocado el mismo texto que registramos en una sola de ellas:

o - mni - a subic - ci -
 o - mni - a sub - ic - ci - sti
 sti, sub pe - di - bus c - ius in - su - per et
 et pe - co - ra cam - pi
 pe - co - ra cam - pi
 et pe - co - ra cam - pi
 vo - lu - cres coc - li et
 pi - sces ma - ris qui per am - bu -

lant se - mi - tas ma - ris
 Quo - ni - am vi - de - bo coc - los,
 o - pe - ra di - gi - to - rum

Muchas secciones de Josquin (*Missa Pange lingua!*) están cons-
 truidas según el principio de la «imitación por parejas» (M significa
 motivo):

- S _____ M _____
 C _____ M _____
 T _____ M _____
 B _____ M _____

No es casual que Josquin guste tanto de utilizar este principio de la gradación en *crescendo* ajustada a un determinado reparto de papeles. Produce más tensión que mero transcurso; genera dinamismo, apremio hacia el objetivo de moldear tanto grandes formas como frases sueltas.

Los 85 compases de la primera parte de la composición a cuatro voces del salmo «De profundis» llevan al soprano hasta *mi* en sólo dos lugares. La segunda parte alcanza este *mi* varias veces y sube en dos lugares hasta *fa*. Sólo en los últimos compases se alcanza por fin, una sola vez, el *sol*. La fuerza arrebatadora de este final se fundamenta en la conjunción de la ampliación gradual del ámbito sonoro con el incremento progresivo del movimiento: nunca hasta ahora, en toda la obra, habíamos encontrado tantas negras comprimidas en tan pocos compases. (¿No nos habremos acostumbrado a exiliar de las clases de contrapunto tales desbordamientos, como «carentes de sentido estilístico»?)

76

80

84

87

(Et in saecula
saeculorum. Amen.)

Último ejemplo: el comienzo a tres voces del motete a seis *Praeter rerum seriem*. Se da también aquí una manifiesta concentración e intensificación. La curva de tensión sobrepasa ya aquí el mero bamboleo arriba y abajo en forma de ondas; en pasajes de esta especie, tan típicos de Josquin, se ve uno tentado a hablar de *elevación dramática*.

Entrada voz superior

(Quizá se repita mi propia experiencia en algún otro lector: cuando leemos/escuchamos el comienzo, en el séptimo compás ya no se alcanza a seguir la idea sonora, que se ha transformado en demasiado compleja. Lo intentamos una y otra vez, pero sin éxito. Se estudia por último la parte final, a un *tempo* sumamente lento, hasta que se ha comprendido la polifonía densamente engranada de las dos voces graves. Sólo entonces se nos ofrece correctamente la idea

de lo compuesto. Lo que sucede es que hay que empezar muy despacio; tan despacio, que los primeros compases, poco ricos en acentuaciones, parecen «demasiado lentos». Sólo de este modo se deja ver y vivir adecuadamente el escarpado incremento de la tensión.)

ANÁLISIS DE OBRAS A DOS VOCES DE JOSQUIN

1. «Benedictus» de la Missa Pange lingua

140

Be - ne - di - ctus,
Be - ne - di - ctus,

145

be - ne - di - ctus,
be - ne - di - ctus,

150

qui
qui

155

ve -
ve -

160

nit, qui
ve -

165

nit in no - mi - ne
nit in no - mi - ne

170

Do - mi - ni, in
mi - ni, in

175

mi, in no - mi - ne
no - mi - ne

180

ni, in no - mi - ne
ni, in no - mi - ne

173

Do - mi - ni, in no - mi - ne

180

Do - mi - ni, in no - mi - ne

Do - mi - ni, in no - mi - ne

Do - mi - ni, in no - mi - ne

El comienzo a una voz es toda una sensación en esta época. *Observamos que el tema aparece únicamente sobre los grados Re, Mi, La y Si*, base todos ellos de una tercera menor (es decir, no sobre *Do, Fa o Sol*). Esto hace que mantenga una atmósfera homogénea, pese a cualquier animación que pueda derivarse de los cambios de grado. En el soprano, compases 149-154, tenemos una de las típicas gradaciones crecientes de Josquin, en tres fases: *La, con su quinta superior, Mi, y finaliza con Re*. Hay cláusulas intermedias en *La, Re, Sol y La*. Una sorprendente equivalencia formal que se me antoja ajena a la casualidad: la repetición cuatro veces del fragmento final se sitúa sobre los grados *La Mi, Re La, Mi Si y La Mi*. Las tres primeras parejas corresponden a la disposición de las entradas del «Benedictus» desde el comienzo de la sección. Se trata, por tanto, de una especie de «reposición tonal», con una última pareja de entrada de efecto vocal más denso, a modo de «coda». Es una sección tranquila, de frases cortas y con muchos

puntos de reposo logrados mediante formaciones cadenciales. Fuera de las cláusulas no hay ninguna blanca disonante. Tampoco hay notas de paso del tipo 3 y sí, muy a menudo, de tipo 1 (véanse otra vez las páginas 68-72). Se dan con frecuencia dos negras de paso, la primera disonante, en «blanca muy débil» (v. p. 96). En el compás 155, en el bajo, hay una escapada (o también: cambiata con resolución sumamente retardada). Compás 181: en las negras correctamente conducidas de cada una de las voces pueden aparecer disonancias, como sucede aquí con el *Fa* sobre *Si*. Esto es algo que nosotros mismos no hemos practicado en ejercicios, porque en las composiciones a dos voces de Josquin resulta bastante raro. En los ejemplos para análisis no encontramos ningún otro caso con un movimiento por negras al mismo tiempo. Extensión de las voces: el tenor, una novena; el bajo, octava + cuarta.

2. «*Agnus Dei II*» (la obra termina con un *Agnus Dei* a cinco voces) de la *Missa De beata Virgine*.

Alto

5

A - gnus Dei - i, qui - tol - lis

Bassus

10

i, qui - tol - lis

15

lis - pec - cis

ca - ta, pec - ca - ta mun - ta
 pec - ca - ta mun - ta
 di - ca - ta
 mun - ta
 di - ca - ta
 mi - se - re - re
 mi - se - re - re

re, mi - se - re
 re no - bis

Contralto y bajo constituyen también una composición a dos partes de «voces vecinas» (v. p. 00, «Distancias»). No obstante, este *altus*, de una novena de extensión, se halla siempre alto. Resulta entonces que el bajo, con extensión de una décima, alcanza muchas veces una extensión muy amplia, de hasta octava + quinta. Hacemos aquí —quien quiera, que las busque por sí mismo— octavas y quintas ocultas, quintas paralelas retardadas y escapadas. Se dan las tres formas de disonancia de paso, la de tipo 3 (blanca disonante) de forma ostensible y con mucha frecuencia; es por lo que la sección resulta relativamente disonante. Cláusulas: aparecen tres de los tipos descritos en la página 000. La configuración de gran formato está claramente compuesta. Hasta el compás 13, líneas ascendentes. (En cada uno de los cuatro procesos ascendentes de la voz aguda se expone una idea distinta.) Cadencia sobre *Sol*. Las líneas melódicas van cayendo hasta la cláusula sobre *Mi*. Parada del movi-

miento hasta el compás 35. Seguidamente, paulatina animación del movimiento hasta un gran climax y terminación de la frase sobre *Do* en el compás 52, con una coda a continuación. La configuración de la animación no sólo resulta del climax, colocado muy tardíamente, sino también de lo siguiente: podemos oír con claridad tres arcos de desarrollo que crecen progresivamente porque están tratados sin pausas intermedias. El primero abarca 13 compases, el segundo 17 (14-30), y el tercero, 21 (32-52)! Como tantas otras veces en Josquin, en esta sección hallamos repeticiones de grupos de compases que son los que componen su verdadero final. En esta ocasión, los compases 46-49 y 49-52. ¿Debe entenderse el *basus* de la coda, compases 52-53, como evocación del comienzo de la sección?

3. Quince compases del motete Ave Christe, immolate

35

a - ge - ge - gru - flet sei, du - no - Preis

a - ve pre - ti - um - no - Preis

36

strae red - emp - ti - o - ti - o

un - se - ter Er - lö - emp - lö

40

strae un - se - ter Er - lö - emp - lö

a - ge - gru - flet sei, du - Weg - a - ti - cum - no -

a - ge - gru - flet sei, du - Weg - a - ge - ve - vi - a - ti - nis, sung.

nis, sung.

45

strae trost

cuni Weg

per - e - gri - na - se - rer Wan - trost

no - strae trost

per - e - gri - na - se - rer Wan - trost

na - ti - o - der - nis, schaft.

Wan - ti - o - der - nis, schaft.

Para empezar, un canon muy estrecho a distancia de quinta, de cuatro compases de duración. Más tarde, en las voces agudas y durante casi cinco compases, un canon al unísono con un compás y medio de separación entre las entradas. En la parte de las voces graves no hay cruzamiento de éstas. Sin embargo, en el canon al unísono que sigue se produce un cruzamiento de voces impresionante. La voz superior alcanza las notas pico *Si* y, más tarde, *Do*. Hay ahora un cambio de papeles entre las voces y es la grave la que puja hasta *Si* y *Do*. Tras un nuevo cambio de papeles, una larga escala eleva la voz aguda hasta *Re*. Las notas de la curva pico global, *Si Do Si Do Re*, caen todas en un entorno muy estrecho, y aun así ambas voces se mueven vivazmente arriba y abajo. No es casual que corresponda a *Wanderschaft* el largo camino en negras.⁶

⁶ Juego de palabras relacionado con la traducción alemana del texto latino. En los compases 41 y 45 se inician con la palabra *Weg* («camino») sendos tramos de escala ascendente (el segundo, respuesta canónica al primero). Posteriormente, en los compases 44 y 46, nuevas escalas ascendentes (larguísima la primera de ellas) cantan la palabra *Wanderschaft* («peregrinaje»). Podríamos traducir así la versión alemana que ofrece De la Motte de esta parte del motete: «¡Salve, oh precio de nuestra salvación! ¡Salve, oh camino, consuelo de nuestro peregrinaje!». (N. del T.)

4. *Dos duetos del Credo de la Missa Da Pacem*

80

Alto

Bassus

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no

85

bis:

sub Pon - ti - o - Pi -

90

to, Pi - la -

95

pas - sus, et sc - pul -

100

to pas - sus, et sc - pul -

95

tus - - - - - tus est.

100

Cantus

Tenor

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

105

se - cundum Scri - ptu -

se - cundum Scri - ptu -

110

Et as - cen - dit in coe -


Et as - cen - dit in coe -

115

lum: se - det ad dex - te - ram, se - det ad dex - te - ram Pa -

lum: se - det ad dex - te - ram, se - det ad dex - te - ram Pa -

115

Contralto y bajo, soprano y tenor: dos duetos de voces vecinas. Ambos realizan sus cláusulas sobre los grados sexto, cuarto y segundo, en el ámbito del material II. (V. p. 44; alteración: ).

el grado I es *Fa*.) El primer dueto va de *Sib* a *Sol*; el segundo de *Do Sol* a *Sol. Sol* es la base de toda la misa: «dórico en *Sob*». En todas las cláusulas de nuestros cuatro fragmentos para análisis una de las voces se mantiene hasta que la otra ya ha entrado de nuevo. Es decir, que las cláusulas establecen cesuras, pero no dejan que se rompa el hilo sonoro. Excepción: en el ejemplo 2, compás 31, una de las voces aguanta sólo hasta que la otra está a punto de entrar otra vez. En la primera cláusula de nuestro «Crucifixus» se consi-gue una conexión particularmente densa, pues el bajo abandona su nota final y sólo tras el silencio la introduce como una nueva nota de entrada. Es por esto por lo que esta cláusula frena el movimien-to menos de lo normal. En esta misa, el problema de los accidenta-les es, en efecto, como dice el editor Friedrich Blume, «inusual-mente difícil». La propuesta del editor de transformar el *Mi* de los compases 81 y 82 en *Mib* hace de la primera cláusula una conclu-sión fría: isobre el tercer grado de una escala con tónica en *Sib*! ¿No deberíamos considerar también esta otra solución: permanecer en la escala de *Fa* con cadencia hacia el 6.º grado?

Investiguese el cambio que se produce, varias veces, entre tres tipos de composición: canon a la octava, canon a la quinta, polifo-nía libre. El ascenso es una clara reproducción del «ascendit in coe-lum», «ascendió al cielo». El antepenúltimo compás no debe en-tenderse como un inusual retardo de novena. Entre *Do La* y *La Do*

ambas voces se mueven independientemente la una de la otra, cada una por sí de un modo correcto, con notas de paso de los tipos 1 y 3.

Ejercicio 14. Con toda humildad, sin pretender dar palmaditas de colega sobre el hombro de Josquin, deberíamos intentar, no obs-tante, hacer uso de algunas posibilidades expresivas de su lenguaje musical elaborando nuestras propias composiciones; posibilidades aquellas que nos han permitido reconocerle como músico de ex-presión moderna. Los ejercicios propuestos hasta ahora llevaban en sí también el peligro de que fijásemos demasiado nuestra atención precisamente en las posibilidades de las que acabamos de hablar, y que, por tal motivo, no utilizásemos en su plenitud todos los recur-sos de la técnica compositiva. Esto es algo que tendríamos que co-rregir ahora; antes deberíamos recordar también una vez más todas las posibilidades, en un rápido vistazo general. He aquí algunas re-comendaciones de textos:

Divinum est misterium. De profundis clamavi ad te, Domine. Mir-bleibt nur Schmerz und trauervolle Klage [Sólo me queda el dolor y un luctuoso lamento]. *Ich finde keine Ruhe, Tag und Nacht* [No hallo sosiego ni de día ni de noche]. *Et resurrexit tertia die. Et as-cendit in caelum. Requiem aeternam dona eis. Benedictus qui venit in nomine Domini. O virgo virginum. O bone et dulcissime Jesu. Et lux perpetua luceat eis.*

Para acabar, veamos algunas composiciones a dos voces de Jos-quin para ejercitar el canto en su estilo, con el fin de comprobar las reglas de técnica compositiva aprendidas y para el propio análisis. Algunos esquemas particulares de gradación creciente, generados motivicamente y típicos de Josquin, se destacan sobre el lenguaje musical de la época.

Missa «L'homme armé»
Superius

25

sunt coe - li, ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, et coc - li et

30

li, et coc - li, ni sunt coe - li, ni sunt coe - li, et coc - li et

35

ter - ra, ra.

40

ra.

Superius

Tenor

5

Be - ni - di - ctus, he - ni - di - ctus

10

ctus, be - ni - di - ctus, be - ni - di - ctus

15

Altus

Bassus

Qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit.

20

nit, qui ve - nit, nit.

Missa «Malheur me bat»

85

Altus

Tenor

A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i.

90

gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i.

90
gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De -

95
De - i, qui tol - lis, qui tol -

100
tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol -

105
lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol -

110
qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta,

115
- lis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -
pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -
ca - ta pec - ca - ta mun -

120
di, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi -

re, mi - se - re - re no - bis, no -

125
bis, no - bis, mi - se - re - re no - bis,

re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

130
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

Missa «Hercules dux Ferrariae»

Altus 20
Bassus
Ple - ni sunt coe -
Ple - ni sunt coe -

25

li, ple-ni sunt coe-

30

li, ple-ni sunt coe-

li et ter-ra,

35

et ter-ra glo-ni-a tu-ter-ra glo-ni-a tu-

40

a, glo-ni-a tu-a, glo-ni-a

45

ri-a tu-a, glo-ni-a tu-

50

tu-a, glo-ni-a tu-

a, tu-a, tu-

55

a.

4. PALESTRINA: POLIFONÍA VOCAL CLÁSICA (~ 1570)

La historia de la música no transcurre siempre con la misma velocidad, como tampoco las transformaciones del material musical y del modo en que se utiliza se llevan a cabo siempre de la misma manera. Mozart sólo tuvo que desarrollar lo que ya había sido preñado por Pergolesi, Christian Bach, Stamitz y Haydn; Johann Sebastian Bach está donde está, pasando por Buxtehude y otros; Brahms lo está a través de Beethoven, y Schumann se sitúa en la tradición viva de un lenguaje musical que tenía todavía un gran porvenir. Es muy distinta la situación de un Monteverdi de la de un Debussy. Ambos crearon un lenguaje nuevo cuya gramática aún no existía y cuya capacidad expresiva no era previsible por entonces. Por lo que concierne a la velocidad de desarrollo, seguramente no han existido nunca en la historia de la música 50 años más importantes que los comprendidos entre 1775 y 1825, mientras que en otras épocas, como entre 1520 y 1590, vemos que el tiempo casi se detiene.

Palestrina (1525-1594) tan sólo pulió y refinó un lenguaje, aquel cuya capacidad expresiva desplegara Josquin en toda su plenitud, por vez primera, más de setenta años antes. Ciertamente, la soberanía de hombre de mundo que era Palestrina hizo de este lenguaje, justo por eso, un *lenguaje mundano libre de dialéctica*, por así decirlo, de tal modo que se retraía en él el impetuoso expresionismo de Josquin, que se renunciaba a la riqueza inventiva de este autor capaz de presentar, de una obra a otra, recursos expresivos distintos y sorprendentes: se alcanza la madurez desechando posibilidades extremas y cultivando una norma lingüística que facilita al oyente, tras haber llegado a conocer algunas obras, saber de antemano con cierta seguridad qué recursos del lenguaje va a utilizar Palestrina en otras.

Examinemos esta situación tan mínimamente modificada. Sólo en dos de los ocho puntos a tratar resultará razonable que adquiramos conciencia, mediante trabajos propios, de los cambios habidos.

1. CLARIDAD SONORA

En comparación con la música de Josquin, el ámbito sonoro de Palestrina queda un tanto desplazado, por el empleo más acusado

de voces más agudas. Palestrina fija la extensión de las voces, de un modo más rígido que Josquin, en octava + cuarta. En la práctica, esto significa que puede renunciar a las líneas adicionales mediante una elección bien pensada de las claves. Demos, antes de nada, un breve vistazo a las claves habituales, con transcripción de la *extensión de las voces, sin líneas adicionales*, a nuestras claves actuales:

Clave
sin
violin

Mezzo-
soprano
tralto

Con-
bajo

Tenor

Extensión de las voces, sin líneas adicionales:

Extensión de las voces sin líneas adicionales transcrita a las claves modernas:

Hoy como ayer, las obras corales a cuatro voces se escriben en su mayor parte en las cuatro claves subrayadas (soprano, contralto, tenor y bajo). Pero en obras a más de cuatro voces la nueva disposición del registro vocal de Palestrina es diferente. En la siguiente tabla de composiciones a cinco y seis voces consideramos S y Mezzo como «voces de mujer» y el resto como registros de hombre, y expresamos con números la relación agudo-grave.

Josquin:

Mezzo C T T B
S C T Bar B
S C C T Bar

1:4
1:4
1:4

Palestrina:

Mezzo C C Bar 2:3
Mezzo C Bar 3:2
Mezzo C Bar 2:3
S C T B 2:3
S C C T B 1:4
S C T T B 1:4
Mezzo Mezzo C Bar 3:2
Mezzo C T 3:2
Mezzo Mezzo C T 3:2

S C C T T B 1:5
S C C T B B 1:5
S C C T Bar B 1:5
S C T T Bar B 1:5
S C C T B 2:4

Mezzo Mezzo C Bar 4:2
Mezzo C C Bar 3:3
Mezzo C T Bar 3:3
Mezzo Mezzo C C Bar 3:3
Mezzo C C T 3:3
S C C T T B 1:5

2. EMANCIPACIÓN DEL

Las notas *Si b* y, en el material II, también *Mib* resultaban esenciales para Josquin (formaban parte de la naturaleza de las cosas), mientras que las llamadas *accidentales* (*accidens* = «que acontece fortuitamente»), *Do#*, *Fa#* y *Sol#*, podían utilizarse, como notas directrices intermedias, para conducir a las notas segunda, quinta y sexta de la escala. Pero estos accidentales, en su mayor parte no escritos por los compositores, afectaban sólo a notas con duración de hasta una blanca.

Al igual que Josquin, Palestrina también utiliza la nota *Mib* con figuras de cualquier valor y la hace proceder por grados conjuntos o por salto:

Lamentaciones I

A *Do#*, *Fa#* y *Sol#* se las hace proceder aún como notas directrices. Sin embargo, se emancipan de los valores y pueden durar una redonda o incluso una *brevis*. Con ello, pasan ahora a ser también relevantes como sonidos y llevan a un extraordinario enriquecimiento del mundo sonoro. Las triadas de La mayor, Re mayor y Mi mayor pueden darse sólo si se tiene en cuenta el intervalo ascendente de segunda menor. Incluidas las notas *Sib* y *Mib*, que se empleaban libremente, lo que resulta es un mundo sonoro de gran amplitud. Son posibles las triadas mayores sobre *Mib*, *Sib*, *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re*, *La* y *Mi*. En una situación típica de cláusula, entre los intérpretes de Josquin se daba por entendida la elevación de *Do*, *Fa* y *Sol*; el sostenido no tenía por qué escribirse. Sin embargo, Palestrina tiene que indicar los accidentales en las nuevas notas *Do#*, *Fa#* y *Sol#* libres de las cadencias y emancipadas al mismo tiempo. También es correcto el modo en que procede la nota directriz en el cuarto de los siguientes ejemplos: previamente el soprano recoge el *Fa#* del tenor.

Motete «Homo quidam fecit coenam»

Lamentaciones I

Lamentaciones II

Lamentaciones III

*1 Este largo *Si* —en el material II con la alteración *b*— es asimismo una nota directriz intermedia «emancipada», conducente al quinto grado de la escala.

Una vez concedida, no resulta ya posible detener una *emancipación progresivamente mayor*. A la nota *Fa#* de los fragmentos primero y segundo que siguen, y a la nota *Do#* del tercero, les falta su continuación como notas directrices. Lo que sucede aquí es que se trata únicamente de terceras mayores ajenas a la escala, en acordes sin más aspiraciones y creados únicamente por la mera sonoridad:

Motete «O Domine Jesu»

Musical score for Motete «O Domine Jesu», showing two staves with vocal lines and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Motete «Beatae Mariae»

Musical score for Motete «Beatae Mariae», showing two staves with vocal lines and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Lamentaciones I

Musical score for Lamentaciones I, showing two staves with vocal lines and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En estos *De-Do#* (separados aún con todo recato por el silencio) podemos ver ya el camino anunciado hacia una cromatización de la música que alcanza su punto culminante en las obras de los contemporáneos Gesualdo y Marenzio:

Lamentaciones I

Musical score for Lamentaciones I, showing two staves with vocal lines and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Las notas ajenas a la escala se permiten incluso en acordes finales de secciones de obras y de composiciones; la antigua función directriz de la alteración cae aquí, como es lógico, en el olvido:

Lamentaciones I

Musical score for Lamentaciones I, showing two staves with vocal lines and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Lamentaciones I

Musical score for Lamentaciones I, showing two staves with vocal lines and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Final del motete
«Quam pulchri sunt»

Musical score for Final del motete «Quam pulchri sunt», showing two staves with vocal lines and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Al igual que Josquin (ya planteamos este asunto con la *Missa Pange lingua*), también Palestrina toma melodías gregorianas como base de muchas composiciones. Esto mantiene el vínculo con los modos eclesiásticos. No obstante, en su música se desarrolla al mismo tiempo (cierto que de forma menos clara que en obras de sus contemporáneos) una tonalidad que no se fundamenta ya en la modalidad eclesiástica, pero que tampoco es aún la funcional mayor-menor; las posibilidades y límites de aquélla derivan de las notas esenciales *Sib* y *Mib* y del ya conseguido espacio libre de las hasta entonces notas accidentales *Do#*, *Fa#* y *Sol#*. Esta «tonalidad», se presenta explícitamente en el primer capítulo de mi *Armonía*; allí mismo pueden hallarse instrucciones para composiciones específicas.

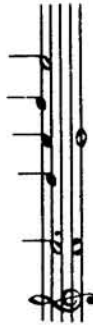
3. NEGRAS

La vinculación de Palestrina al estilo tradicional se manifiesta de forma particularmente clara en su tratamiento de las negras. En comparación con Josquin, casi no se han incrementado e infringen las antiguas reglas en sólo dos aspectos:


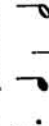
a) La bordadura superior —la inferior continúa siendo más rara— aparece ahora con tanta frecuencia que hay que contarla ya entre los recursos típicos del estilo, y no sólo como caso excepcional. La bordadura depende aún de cierto impulso del movimiento. No aparece nunca con sólo dos negras

Musical score showing a group of three black notes (triplets) on a staff, illustrating the concept of 'negras' (black notes) in the context of Palestrina's style.

sino que lo hace ya en grupos de tres negras, como



y, sobre todo, en grupos de negras aún mayores.

b) Ya hemos conocido, en Josquin, el movimiento por negras en una dirección, sea sólo como sucesión de intervalos de segunda, sea como cambiata en sentido descendente: , cierto que con un trazado más tranquilo en la mayoría de los casos:  (v. p. 105). En Palestrina, por el contrario, la asociación de movimiento por grados conjuntos y movimiento por salto en la misma dirección va a ser un recurso frecuentemente utilizado. No obstante, existe una única forma para los movimientos ascendente y descendente, respectivamente.

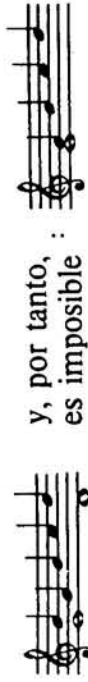
Movimiento descendente: intervalo(s) de segunda + salto de tercera y, a continuación, salto o movimiento por segundas, ambos ascendentes:

Cambiata
(véase Josquin, p. 105)



En el primer ejemplo la nota que ha de seguir es libre, pues no existe obligación de resolver ninguna disonancia. En el segundo caso, una cambiata, se impone el *Si* como continuación fija porque se ha dado el salto desde la disonancia *Do*.

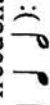
Movimiento ascendente: tras un cambio de dirección, salto de tercera + intervalo(s) de segunda. Antes como ahora, los saltos ascendentes partiendo de negras acentuadas siguen siendo imposibles. Una forma típica, pero muy rara:



y, por tanto, :
es imposible

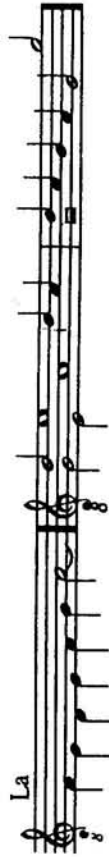
A modo de vistazo general sobre las posibilidades de utilización de las negras en Palestrina, ofrecemos aquí una muestra de voces, tomadas —naturalmente— de obras a cuatro y cinco partes. Para información sobre la situación en los pasajes en cuanto a efecto so-

noro, las notas que determinan el grado de consonancia van colocadas bien encima, bien debajo de la voz reproducida.

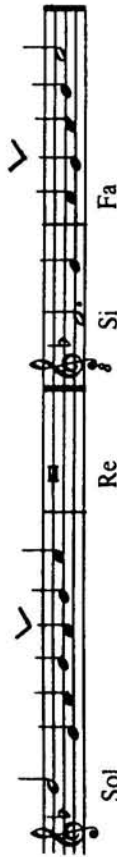
Forma más frecuente: el movimiento de paso en una dirección (nunca ):



Caso frecuente: grupos de negras con cambio de dirección en una consonancia.



Bordadura descendente (frecuente) y hacia arriba (más rara, pero no inusual):



Re Do
Re Fa
Re Do Fa Si

Salto con cambio de dirección anterior y posterior. También se producen saltos sucesivos en direcciones distintas (los saltos ascendentes, sólo partiendo de negra no acentuada):

La Si La Do
Do Sol Re
Re Do Re Sol La
Sol Re Fa Mi Re
Sol La Re Do Fa

Descendente: segunda(s) + tercera

Fa Sol La Do Si

Ascendente: tercera + segunda(s) (raro)

Re Mi Fa Sol La Re Mi

Cambiata, también en su forma retardada (muy frecuente):

Sol Si La Do Sol

Re Do Si Fa Si

Disonancia de paso sobre blanca «muy débil»

(Véase Josquin, p. 96.)

Sol Si La Do Sol Re

Sol La Re Mi Re

4. NEGRAS AISLADAS (a excepción de la simple nota de paso $d \cdot d \cdot d$)

A este respecto, resulta aleccionador el que Palestrina no agotase por completo los recursos del lenguaje de Josquin. En Josquin encontramos con frecuencia negras aisladas —sólo pueden darse en tiempo débil, es decir, tras una blanca con puntillo—, colocadas de dos maneras distintas: por una parte, en situación consonante alcanzada y dejada por grados conjuntos o por salto, a discreción; y por otra, como «escapada» disonante, alcanzada por movimiento de segunda y abandonada posteriormente por salto sin respeto a la disonancia, que queda sin resolver. Nuestros ejemplos para análisis del final del capítulo sobre Josquin contenían numerosos casos. Damos aquí nuevamente un ejemplo de la primera forma y tres de la segunda (véase también «Saltos en negras», en el capítulo sobre Josquin):

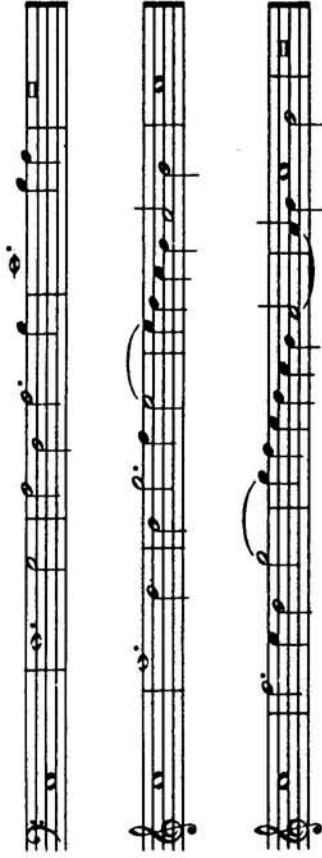
Visto que Palestrina evita ahora las «escapadas», se siente uno con cierto derecho a suponer que las disonancias formadas medianamente esa vía le resultaban fastidiosas. Aunque, probablemente, con este argumento no llegaríamos a la verdad. Porque las negras aisladas en situación consonante que proceden por salto rara vez se encuentran en Palestrina. He aquí la poco abundante cosecha, tras revisar numerosas obras: dos veces salto y salto, una vez la bordadura y una vez salto y grados conjuntos:

Por el contrario, encontramos una y otra vez negras aisladas que repiten la nota más larga que las antecede:

Por consiguiente, no es, en absoluto, la aversión por la disonancia lo que guió en primer término a Palestrina, sino más bien el alejamiento de una conducción zigzagueante de la melodía, el *aspirar a una fluida elegancia de líneas*. Veamos una comparación de estilos.

Josquin, dos pasajes de la misa *L'Homme armé*, dos de la *Missa sine nomine*: las negras que saltan arriba y abajo exigen un ataque intensivo de notas para que el oyente pueda asir el curso imprevisible de la línea melódica:

Palestrina, pasajes de la *Missa Papae Marcelli*: las negras se manifiestan como vía natural hacia un objetivo y pueden ejecutarse en un flujo elegante. Las líneas melódicas se hacen evidentes de inmediato; lo que uno espera escuchar —alimentado por la experiencia de otros muchos pasajes semejantes— se cumple efectivamente:



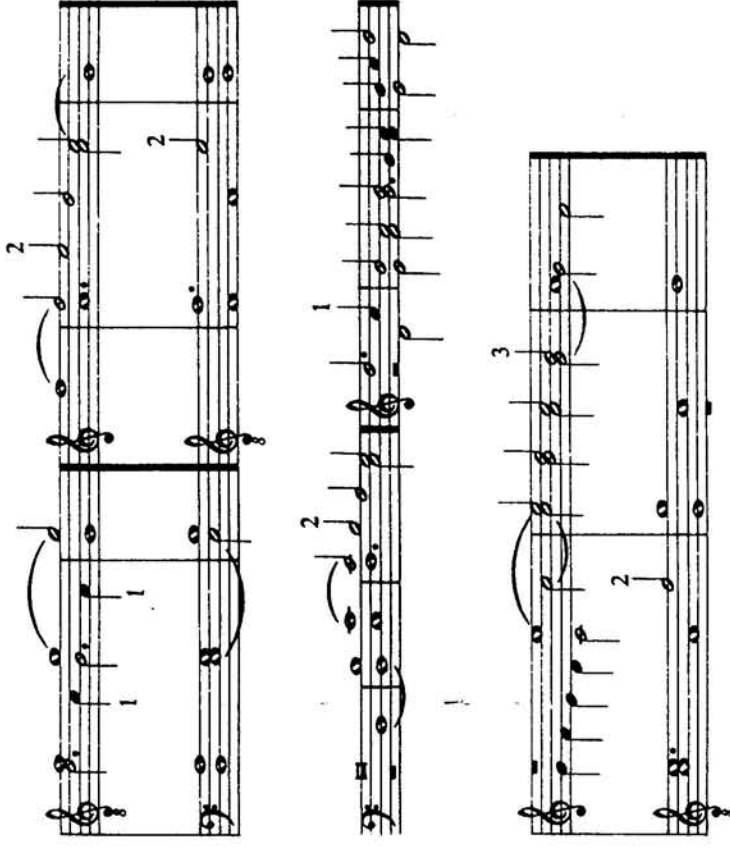
Hasta en un lenguaje tan rígidamente organizado como este se dan las salvedades; tenemos aquí dos excepciones a la regla de que «movimiento por grado + salto = segunda + tercera». Lo cierto es que se trata de casos especiales que apenas aparecen una vez cada cien páginas:



5. CAMBIOS EN EL CAMPO DE LA DISONANCIA

En el lenguaje de Josquin hemos conocido tres tipos de disonancias de paso; de ellos, el 1 (*d. dd*) se da con muchísima frecuencia, el 2 (*o. d*) a menudo y el 3 (*o dd*) muy rara vez. Los

tipos 1 y 2 mantienen su lugar con Palestrina, mientras que el tipo 3 ha sido casi eliminado. Pertenecen al grupo de fenómenos secundarios, motivo por el que resulta inquietante, como ya explicamos en el capítulo sobre Josquin, que en las clases de contrapunto se enseñe como la forma normal de la nota de paso. He aquí algunos ejemplos de obras de Palestrina:



Excepciones aparte, el tipo 3 queda limitado a fragmentos en los que no aparecen negras, por lo que la blanca es el valor más rápido. Es el caso de este compás ternario de Palestrina, que se ejecuta rápidamente:



Son típicos, por ello, los dos comienzos de sección que damos a continuación. Las notas de paso, cogidas según el tipo 1 ya desde el mismo inicio, indican al oyente que muy pronto habrá de contar con más negras:

Si ya en la ritmización *J.* concebimos movimientos por segunda de carácter temático, en el lugar correspondiente de las otras voces resulta posible utilizar redondas, es decir, una sucesión tranquila de sonidos:

Por otra parte, se tiende a transformar rítmicamente los temas ideados en blancas, si es necesario, para evitar disonancias de paso del tipo 3:

Veamos ahora una segunda modificación de la entrada de las disonancias: en Josquin hemos encontrado el retardo, la disonancia acentuada, reservada principalmente para la formación de cláusulas. A partir de aquí el retardo se abre paso en la composición y llega a convertirse en un recurso expresivo esencial. (¡Hasta ahora era un elemento más de la construcción formal!) Como consecuencia, se suprime también la obligación de introducir la disonancia por movimiento de segunda. En vez de sólo

también es posible

Como es lógico, esto pone de manifiesto el efecto de la disonancia de un modo más contundente. Una salvedad: considerando que los comienzos de sección de Palestrina tienden siempre muy rápidamente hacia la polifonía y que, en consecuencia, las composiciones quedan con secciones de un mínimo de tres voces, la disonancia retardada y por salto se encuentra sólo muy raramente; una de las voces va a realizar siempre un movimiento de segunda de cláusula:

He aquí algunos ejemplos musicales. No son rebuscados en absoluto: hasta tal punto son norma ahora las formaciones de retardos tan agolpadas.

Comienzo de un himno:

Sors et co-ro-na

Comienzo de un himno:

Poe-nas cu-cur-rit for-ti-ter,

2 3 4 3 2 3

Condensación del motete a 5 voces «O Antoni eremita»

4 3 2 3 4 3 2 3 7 6 4 3

Comienzo de la 2.ª parte del motete «Solve, jubente Deo»:

2 3 7 6

En Josquin, los *retardos* eran decisivos para la formación de cláusulas, pero no el único medio. A partir de ahora, con Paestrina, en la composición también se abren paso, al igual que los retardos, los otros *signos cadenciales* (v. p. 108), con excepción del número 6 (la cláusula a la tercera inferior, que se elimina por pasada de moda). Estos son, por tanto, los medios que quedan ahora a disposición de la composición, también fuera de las terminaciones de frases. He aquí algunos ejemplos con entrada en estrecho de los antiguos signos cadenciales 2-5. El comienzo del motete *Alleluia!* es particularmente revelador. Puesto que ya se ha convertido en un recurso compositivo familiar, el antiguo trazado melódico de la cláusula también puede funcionar ahora como célula generatriz de una idea melódica.

Lamentaciones IV

3 4 3

(Missa brevis)

2 3 5

Motete «Alleluja! tulerunt Dominum meum»

5 2 5

6. ¿A DOS VOCES?

El lector habrá percibido el atolladero en que se ha visto el autor en la parte del capítulo tratada hasta este momento. En cada etapa del aprendizaje, para aprehender la técnica de la composición a dos voces de Josquin, tenemos a nuestra disposición gran número de modelos originales a dos voces. Sin embargo, hemos explicado la técnica de Palestrina utilizando, por fuerza, pasajes polifónicos. Sus comienzos de sección se ven rápidamente impulsados hacia situaciones de *tres y más voces*; asimismo, el curso posterior de sus composiciones sólo deja lugar a unos pocos pasajes a dos voces de corta duración. Pero, por encima de todo, tales pasajes no representan «el» *estilo de Palestrina*. Todo lo que Josquin emplea en términos generales, lo utiliza también para las dos voces. Por el contrario, uno casi tiene la impresión de que Palestrina procura tímidamente, por así decirlo, compensar la falta de consistencia de las voces mediante una particular sonoridad de las composiciones. Prefiere la tercera y la sexta como intervalos más sonoros: tercera o sexta son ambas un sonido, una fusión; la tensión de la segunda o la séptima deja oír dos voces independientes que se contraponen. Bien es verdad que hemos podido demostrar que estas antiguas disonancias de cláusula aparecen también en algunos pasajes a dos voces, pero se encuentran muy raramente. Cuando no fuerza la imitación en los comienzos de las secciones, confrontando las voces en línea melódica y texto, Palestrina prefiere muy claramente una solución a dos voces determinada por terceras-sextas y con unidad de texto. El pasaje de motete que sigue está muy lejos de lo que suele enseñarse como ideal en las clases de contrapunto. Presentamos a continuación, en cinco pequeños fragmentos, la cosecha global de pasajes a dos voces de la *Missa Papae Marcelli*. En todos ellos la letra es común para ambas voces:

Motete «Viri Galilaei», comienzo de la 2.^a parte

② (nota de paso acentuada) y ③ (bordadura inferior) aparecen también con frecuencia bajo la forma más rápida de dos corcheas (se van a generalizar, asimismo, las notas de paso en corcheas

y, finalmente, la antigua cláusula queda en apenas un vago recuerdo en los nuevos diseños melódicos:

Motete «Nunc dimittis»

Cru- ci- fi- xus sub Pon- ti- o
 se- cun- dum Scri- ptu- ras
 cum glo- ri- a Be- ne- di- cti- o- nis

El siguiente comienzo de un conocido motete contiene sólo tres disonancias, de una negra de duración cada una, en 7 1/2 compases:

Di- es san- cti- fi- ca- tus il- lu- xit no- bis

Un pasaje a dos voces de las Lamentaciones. Terceras casi en exclusiva. Mediante un reiterado intercambio entre voces, el vigor melódico queda encajonado en un acorde casi inmóvil:

Pu- pil- li fa- cti su- mus abs- que

Lamentaciones II

pa- tre,
 1 3 4 3 3 3 3 2 3 3 1

Los dos comienzos siguientes son típicos, no casos extremos muy rebuscados. La parte a dos voces es marcadamente consonante. Los expresivos retardos disonantes aparecen sólo tras la entrada de la tercera voz, que suaviza la dureza de la disonancia:

disonante
 consonante

Comienzo de motete

Me- mor e- sto ver- bi- tu- i ser- vo tu- o
 R. ver- bi- tu- i ser- vo tu- o R.

Lamentaciones II

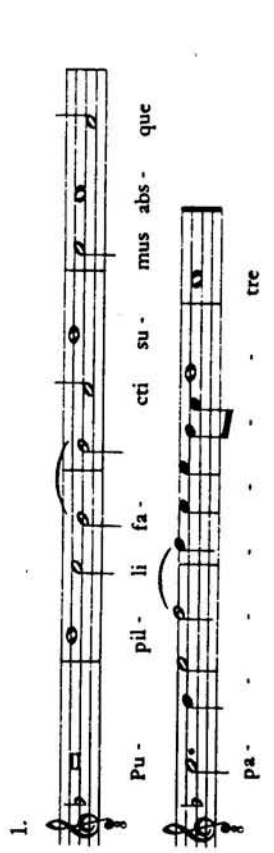
Pec- ca- tum pec- ca- lem vit- jc- ru- sa- lem

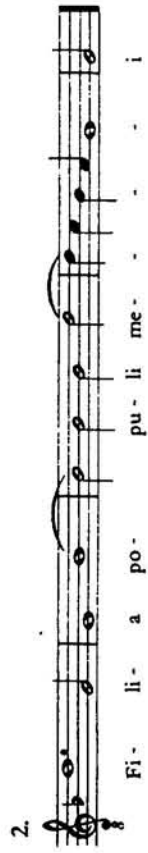
7. TEXTO Y MÚSICA


En el capítulo sobre Josquin se ha hablado muy poco sobre la relación entre texto y música. No queremos disculparnos aduciendo que las ediciones impresas que han llegado hasta nosotros, sobre todo de las misas, no permiten reconocer en muchos casos el modo en que se cantaba en la época de Josquin. Friedrich Blume, como editor de la *Missa Pange lingua*, escribe que «las dificultades se ven notablemente incrementadas por el hecho de que la edición relativamente tardía de 1539 se encuentra embrollada con una escritura del texto sumamente arbitraria, de manera que, si uno se atuviese a ella, sonarían muy a menudo las mismas palabras en las cuatro voces, en tiempos y con motivos completamente distintos; esto es inconcebible en el estilo de Josquin». No obstante, hay también un número suficiente de obras en las que se transmite correctamente la distribución del texto. Con todo, no se concluye fácilmente un principio general de distribución textual. El compositor procede de muy diversas formas. Veamos cuatro ejemplos de la misa *L'Homme armé*. Saltan a la vista las relaciones motivicas, señaladas con trazos en todas las frases, incluso en las que presentamos sin indicar la altura de las notas. Pero ¿qué procedimiento común en cuanto a distribución de las palabras cabe extraer de aquí?


En Palestrina, por el contrario, la relación letra-música se deja comprender con facilidad e imitar en los ejercicios propios. Palestrina, que se enfrenta al contenido del texto con más delicadeza que Josquin, elabora más claramente la estructura melódica de la letra. La idea base es que cada sílaba se corresponda con una nota de duración mayor que la negra. (Las negras aisladas portan una sílaba sólo excepcionalmente.) Se dan a partir de ahora largas ornamentaciones distribuidas por algunas sílabas concretas, en la mayoría de los casos al final, con cierta frecuencia hacia la mitad y bastante raramente al comienzo del contexto; contexto que equivale a un arco musical cuya forma básica es calma-movimiento-ralentización-calma. De forma casi regular, en las ornamentaciones se activa un movimiento más rápido, pero, en su caso, rara vez sobrepasa las diez negras. Si se construyen ornamentaciones largas, una consecuencia es que será posible colocar varios grupos de negras sobre una misma sílaba, separados por figuras de mayor valor (ejemplos 4 y 5). En la mayor parte de los casos la corriente motriz apunta hacia una nota ligada que, normalmente, va a verse cargada con una gran tensión como disonancia de retardo (señalada con ↓).

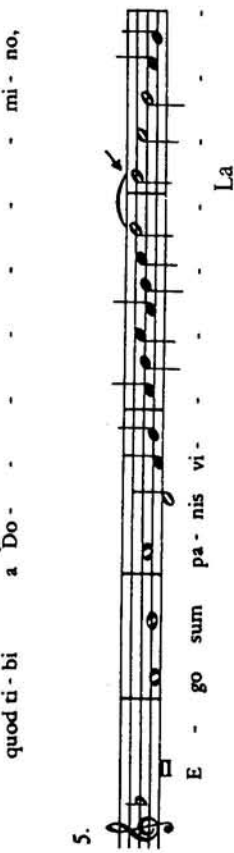
Vemos aquí la poca importancia que se da en el contrapunto a la independencia de las voces: una voz adquiere su sentido por el hecho de que la otra aporta, en el momento decisivo, las notas adecuadas para generar tensión. Dicho de otro modo: la persona instruida que canta voces aisladas de Palestrina con verdadero disfrute intelectual piensa adicionalmente, de manera inconsciente y en el instante justo, en las notas que harían falta en otras voces para que aquello adquiriera sentido! Los siguientes ejemplos proceden de himnos, lamentaciones y motetes:

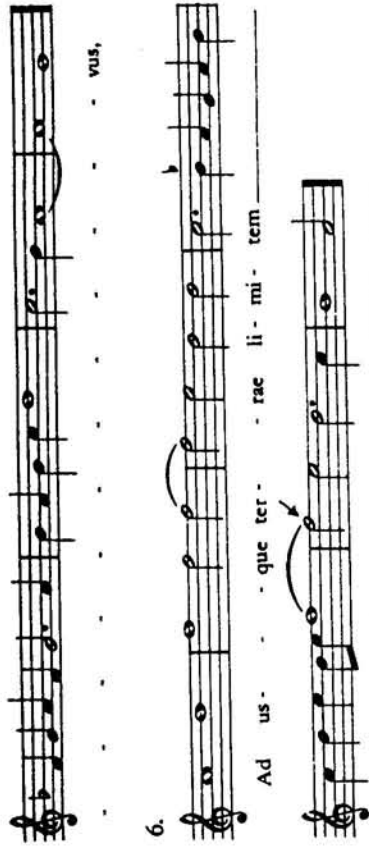
1.  Pu-pil-li fa-cti su-mus abs-que pa-tre

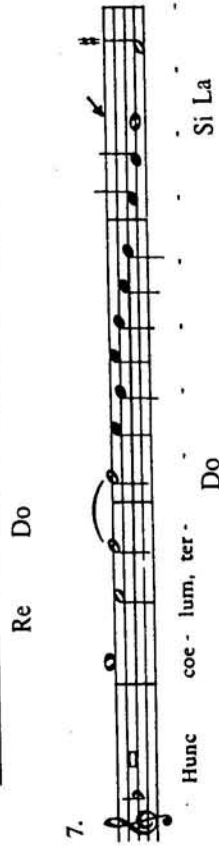
2.  Fi-li-a po-pu-li me-di

3.  non pa-ti-e-ris de-tri-men-tum,

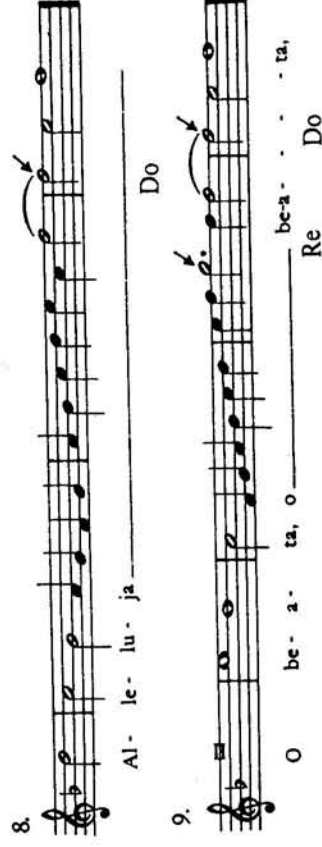
4.  quod ti-bi a Do-mi-no,

5.  E-go sum pa-nis vi-vi-fi-cans.

6.  Ad-us-que ter-rae li-mi-tem-vus,

7.  Hunc coe-lum, ter-rae, Si La Do

8.  Al-le-lu-ja Sol La Si Sol Re

9.  O be-a-ta, o be-a-ta, Do

Revisando este ejemplo me di cuenta de que todas las ornamentaciones se hallan colocadas sobre *a, e, i y o*. Me puse entonces a indagar qué pasaba con *ae, oe, u e y*. Tras reparar dos series de motetes, resultó de verdad que *a, e, i y o* eran claramente las preferidas para alargar la ornamentación. (No fue posible valorar la cantidad porque las vocales no se distribuyen con regularidad en los

textos.) «Martyrio» tiene su pequeña ornamentación, al igual que «coelo», en «coelis», «martyrii», «saeculi». Pero una palabra como «coelorum» encuentra al compositor mejor dispuesto a cantar más largamente sobre *o*. En la composición de uno de los motetes hay tres frases en las que se da más longitud al *ae* de «regnat in aeternum»; sin embargo, son 16 las frases en que se alarga la sílaba *ter* (motete *Virgo prudentissima*). En el motete *Homo quidam fecit coenam magnam* he contado la duración de las cuatro últimas sílabas. Este texto está compuesto sobre 20 compases. He aquí el resultado: *coe* = 28 blancas, *nam* = 22, *ma* = 66, *gnam* = 46. Me parece evidente la preferencia por *ma*; su tajada/porción es mayor. Se esperaría que *coe*, como la otra sílaba acentuada, fuese en segundo lugar. Pero se da clara preferencia a la sílaba en *a*, *gnam*. Algo más adelante, en el mismo motete: «et misit servum suum hora coenae» («y envió a su siervo a la hora de la comida») parecía el acento adecuado. Recuento: *ho* = 56, *ra* = 22, *coe* = 60, *nae* = 40 blancas. Por tanto, en «hora de la comida», la sílaba con *o* presenta una ligera sobreacentuación frente a la sílaba con *oe*.

Tampoco queremos exagerar. Hay ornamentaciones sobre *ae*, *oe* e *y*, pero están colocadas de peor grado que las situadas sobre *a*, *e*, *i* y *o*. Una sílaba importante al final de una frase sobre *a*, *e*, *i* u *o* recibe, en todo caso, la ornamentación que destaca más. En las sílabas con *ae*, *oe* e *y* falta en muchos casos la acentuación compositiva, incluso cuando son la sílaba más importante.

Vamos ahora a la vocal *u*. En las palabras finales «inter omnes mulieres», del motete *Suscipe verbum*, diez ornamentaciones se distribuyen así entre las correspondientes sílabas:

in ter om nes mu li e res
0 0 1 0 1 2 2 4

En el «Alleluja» del motete *Alleluja! tulerunt Dominum meum*, que aparece tres veces, la voz de soprano coloca 16 blancas en *lu* y 48 blancas en *ja*. En «Pro mundi vita» (motete *Ego sum panis vivus*) se utiliza la ornamentación sobre *di*, *vi* y *ta*, y no sobre *mun*:

pro mun- di ————— vi - ta

pro mun- di ————— vi - ta

Al comienzo del motete *Hic est discipulus ille* hay dos voces que emplean la ornamentación sobre *lus*, aunque continúan ambas con ornamentaciones claramente más largas sobre *il*, o bien sobre *le*.

di - sci - pu - lus ————— 9p ————— il - le

di - sci - pu - lus ————— 7p ————— il - le

di - sci - pu - lus ————— 12p —————

Hay un descuido similar de la posible acentuación de la *u* en «ut perducat eas» y «venturi saeculi». Cuando existen varias posibilidades de acentuación, esta tendencia a preferir la vocal oscura *u* frente a otras opciones que dan lugar a una sonoridad coral más clara no conduce nunca al absurdo. En fragmentos de texto con la *u* acentuada, como «et emisit servum suum» o «quam pulchri sunt gressus tui» (y, como hemos visto, Palestrina gusta de colocar las ornamentaciones en los finales de frase) no se ofrece una alternativa congruente a la ornamentación sobre *u*. Con todo, en la *tendencia de Palestrina a acentuar vocales abiertas y claras y a no mezclar los colores sonoros del lenguaje* me siento con derecho a ver un principio musical-sonoro de gran influencia en la relación texto-música

de sus composiciones. Me parece importante aclarar esto porque existe la opinión general de que Palestrina subordinó completamente la música al texto. Muy al contrario, podemos observar que, en él, la sonoridad del lenguaje se mantiene con firmeza frente al significado del lenguaje.

He escrito aquí seis melodías que se apartan de la norma comprobada de relación texto-música de Palestrina, cada una en un punto (y espero que sea realmente sólo en el punto que me he propuesto). Antes de elaborar melodías propias, es un buen ejercicio preparatorio averiguar cuál es la razón por la que todas ellas deben ser consideradas atípicas del estilo de Palestrina. (No debemos llamar errores a todo esto: siempre hay ocasiones en que, pese a todo, lo no típico de un compositor aparece alguna vez en sus obras. Pero sí sería una carencia grave no reconocer tales desviaciones de la norma y utilizarlas siempre en nuestros propios ejercicios de estudio.) Las notas de otras voces, necesarias para el curso congruente de la tensión melódica, van colocadas en letra:

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, so - lus san - ctus, so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, so - lus san - ctus, so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, so - lus san - ctus, so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, so - lus san - ctus, so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, so - lus san - ctus, so - lus san - ctus

Mi so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus

grupo de negras / ornamentación sobre u.

Ayuda (como en un crucigrama). En la serie de ejemplos, las desviaciones de la norma no se hallan colocadas de forma sucesiva: negras aisladas con texto / todas las sílabas presentan una composición demasado larga / ornamentación al comienzo de una frase / ligaduras de prolongación no se aprovechan como disonancias de retardo, por lo que se dan fallos en la ubicación de las notas en letra correspondientes a la segunda voz / demasadas negras en un grupo de negras / ornamentación sobre u.

Ejercicio. Escribanse melodías en el estilo de Palestrina para los textos dados abajo. Merece la pena entretenerse cierto tiempo en este trabajo y no contentarse con una solución única. Lo mejor puede ser determinar en primer lugar la sílaba (sílabas) de ornamentación. En retardos generadores de tensión, escribir en letra las notas particulares de una segunda voz imaginaria.

Gratias agimus tibi / Venite gentes et adorete Dominum / Adoramus te / Hodie descendit lux magna in terris / in nomine Domini / et invocate nomen eius / Ego enim sum Dominus Deus tuus / et rogabo patrem / Alleluja, Alleluja!

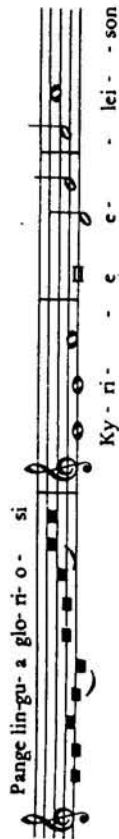
8. GREGORIANO «DOMESTICADO»

Al igual que Josquin, Palestrina hace referencia en muchas de sus obras al coral gregoriano, cuyas melodías, no obstante, raramente utiliza nota por nota como arazón del *cantus firmus* de las composiciones. Me remito a Haberl, editor de la edición completa, a quien podemos considerar poseedor de una visión de conjunto de las obras completas mejor que la mía («[...] el máximo número de misas de Palestrina, en las que el maestro utiliza *motivos* gregorianos, pero no como *cantus firmus*...»). De Josquin a Palestrina se lleva a cabo un cambio significativo en el modo de refundir la concepción melódica gregoriana.

El gregoriano conoce impulsos melódicos de gran vitalidad. No es raro que se atravesase como en un vuelo el rango de sonidos disponible. He aquí el comienzo de uno de los «versus alleluatici» (*Graduale*, ed. 1974, p. 449). (Hay que cantar estas líneas; la sola lectura no transmite una impresión plena de la amplitud del espacio sonoro.)

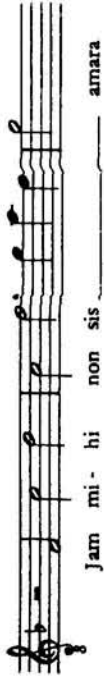


El temperamento melódico de Josquin permitió la adaptación directa de tales motivos. Tanto en la *Missa Pange lingua* de Josquin como al comienzo del himno al *Corpus* se producía un impetuoso empuje hacia arriba, tal como hemos podido comprobar, mantener y aun confirmar formalmente mediante la configuración ascendente de la «imitación por parejas» (v. p. 131):

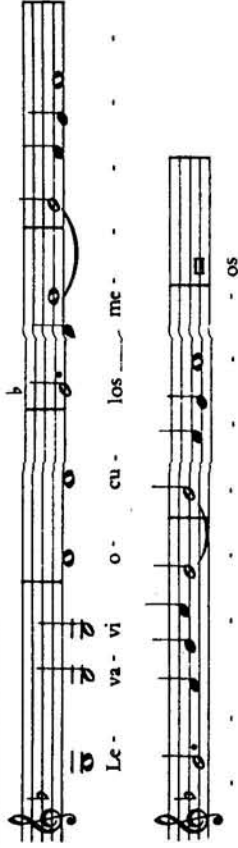


No hay ruptura estilística, porque la libre concepción melódica de Josquin también incluye a veces (claro está que no siempre) arcos de este tipo. He aquí dos ejemplos de una conformación melódica abierta que, por consiguiente, no se oculta en las partes intermedias de las obras a varias voces:

«Stabat mater»



Comienzo de un motete

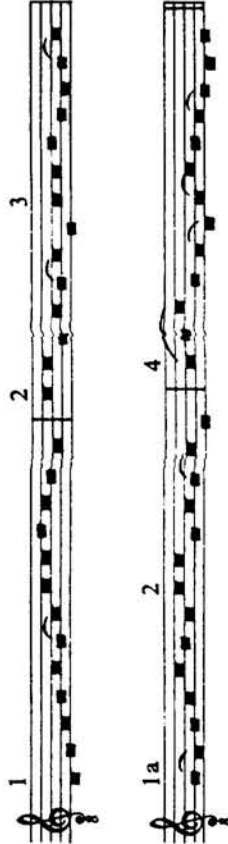


En Josquin, esa misma vitalidad se manifiesta también de otra manera, como en esta apasionada exclamación de un motivo de cuarta ascendente, que aparece tres veces:

«Planxit autem David»



Pero la voluntad melódica de Palestrina prefirió una *dimensión clásica* y, allí donde rebosa el modelo gregoriano, éste se halla «domesticado» en versión Palestrina. Vamos a examinar esto en la *Missa Sanctorum meritis*, una obra del Palestrina maduro. Veamos primero el himno en que se basa el compositor. Tenemos cuatro materiales característicos: al primero le surge además una variante y al segundo una repetición:



Si revisamos todos los pasajes de la misa que se refieren al *motivo 1*, descubriremos que el compositor ha recogido la dinámica

del gran arco melódico. En la mayoría de los casos sólo se llega a la séptima, *Do*; la única vez que la melodía alcanza su cenit con la octava, *Re*, esta nota culminante sólo se consigue en el segundo arco melódico, partiendo de *Sol*; y desde *Sol* eso es sólo una quinta. Por el contrario, al cantar la melodía gregoriana, el ámbito de octava se experimenta en un único gran arco:

Ky-ri-e-lei-son
 et in-ter-ra-pax-ho-mi-ni-bus-bo-
 nae-vo-lun-ta-tis
 Pa-trem-o-mni-po-ten-tem, o-mni-po-ten-tem
 San-ctus
 Ag-nus-De-i-qui-tollis-pecca-ta-mun-di

De todas estas formas melódicas resulta, como núcleo, el «giro *Sol-La-Do*». Éste se presenta en un motivo utilizado múltiples veces:

se-det-ad-dex-te-ram-pa-tris

Partiendo de aquí, si comparamos de nuevo con la forma gregoriana primitiva apenas encontramos parentesco, sino sólo un lejano recuerdo.

El motivo 2 puede encontrar su lugar literalmente en el estilo de Palestrina:

Chri-ste-e-lei-son Lau-da-mus-te
 Qui-tol-lis-pec-ca-ta-mun-di-et-in-vi-si-bi-li-um

Con el motivo 3 hay un problema: el tritono *Si Sol Fa* es peligrosamente evidente, pues tanto *Si* como *Fa* son puntos de giro melódico; de manera que el tritono no está precisamente «disimulado». Sin embargo, Palestrina pretende ocultarlo, y lo hace de la misma manera en todos los pasajes que se refieren al motivo 3. En primer lugar, eleva en lo posible la nota más grave, de manera que el tritono se convierta en una cuarta nada peligrosa, y en segundo término, la acorta hasta el valor de una negra, tras colocar puntillo a la nota que la precede: lo que resta ahora es tan sólo una inocente bordadura.

Ky-ri-e-lei-son
 mi-se-re-re-no-et-in-u-num-Do

Cuarta Tritono Cuarta Cuarta

Chri - ste e - lei - son
 A - gnus De - i
 qui tol - lis pec - ca - ta
 sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et

ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS SECCIONES CRUCIFIXUS, A TRES VOCES,
 DE PALESTRINA

(Tenemos que arreglamos como sea con este compositor, por-
 que no hay secciones suyas a dos voces.)

(1.)

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -
 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -
 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -
 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

fi - xus e - ti - am pro no - bis:
 bis, e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.
 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras.
 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras.

17 18 19 20
 to pas - sus, et se - pul -
 to pas - sus, et se - pul -
 to pas - sus, et se - pul - tus

21 22 23 24
 tus est. Et re - sur -
 tus est. Et re - sur - re - xit ter -
 est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

25 26 27 28
 re - xit ter - ti - a di - c.
 ti - a di - c. se - cun - dum Scri - ptu -
 c. se - cun - dum Scri - ptu -

29 30 31 32
 Et a - scen - dit in coe - lum,
 ras. Et a - scen - dit in coe -
 ras. ras. Et

33 34 35 36 37
 lum, a - scen - dit in coe - lum, fi - nis
 se - det ad dex - te - ram Pa - tris, non e - rit fi -
 se - det ad dex - te - ram - jus re - gni non

52 53 54 55 56
 nis, non e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.
 cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

Ámbito sonoro. Las voces exteriores están separadas por (1.º) una quinta («dos líneas en el pentagrama») o (2.º) una séptima («tres líneas»), lo que significa que están, evidentemente, más cercanas entre sí que en la moderna composición tres partes, con ♩ y ♪ : en las voces exteriores. De modo que ni siquiera se aprovecha toda la amplitud sonora posible. Hasta en el ejemplo (1.º), que es más limitado, sería posible un ámbito de dos octavas con notación sin líneas adicionales, entre ♩ y ♪ . Pero en ambas com-

posiciones, la nota culmen de la voz aguda nunca coincide con el lugar más bajo de la voz grave. En resumidas cuentas, la mayor distancia se halla en el compás 17 de (2.º): octava + sexta, por una sola vez. (En otros momentos la voz superior llega también a una nota más aguda, y la inferior, en pasajes distintos, a una más grave.) La amplitud límite media es la décima y, en raras ocasiones, octava + quinta (esto último, durante un instante, en los compases 31 y 54 de (2.º) y en el compás 23 de (1.º). El desplazamiento de posiciones

en paralelo, en los compases 14-15 de (1.º), nos muestra una forma de proceder característica. Una configuración más densa posibilita el mejor empastamiento del sonido y esto está más próximo a la intención del compositor que la definición del perfil de las voces individuales!

Material tonal. (2.º) utiliza el «material I» sin alteración, el primer grado es *Do* (v. p. 43); (1.º) presenta la alteración *Sib*, es decir, el «material II», el primer grado es *Fa*. En los ejemplos de análisis, los números romanos indican cadencias a los grados 1, 2, 4 y 6; en 1 y 4 hay disponibles notas directrices propias, y en 2 y 6, las cono- cidas accidentales. Por lo demás, la emancipación de las viejas acci- dentales, tratada en este capítulo, da como resultado que las notas directrices de ambas secciones vienen indicadas con alteraciones por el propio compositor y también que se hallan en su ambiente fuera de las cláusulas de la composición. Véase, en (1.º), el *Fa#* de los compases 4, 11 y 15, y el final de (2.º).

«Modulación». Entre los compases 12 y 21 de (1.º), el *Mi* se convierte en un *Mib*, convenientemente indicado por el composi- tor en los compases 13, 16 y 17. Ya en Josquin aprendimos a reco- nocer la posibilidad de tal desviación. En esos fragmentos la base ya no es *Fa*, sino *Sib*. Resulta de ello que la cadencia sobre *Re* del compás 18 —grado VI en principio— se percibe como grado III y, por tanto, como un giro frigio. De cualquier modo, el que *Mib* y *Fa#* aparezcan continuamente en los compases 11-15, así como en la conclusión, establece en estas áreas un claro sol menor. No hay por qué extrañarse: tenemos aquí el pasaje más homofónico de ambas secciones de la misa y resulta interesante observar que el mundo de la modalidad eclesiástica se impone preferiblemente en los frag- mentos de corte vocal, mientras que la homofonía es particularmen- te propensa al esquema mayor-menor.

Signos cadenciales fuera de las cláusulas. Compases 15-16 de (2.º), segunda voz. La misma anticipación en negras (presentada en Josquin como signo cadencial núm. 2) en la voz intermedia del com- pás 25 y en la voz superior del compás 26.

Salto/extensión de las voces. En (2.º), las dos voces superiores se contentan, de hecho, con saltos de hasta una cuarta. En toda la música polifónica las voces inferiores presentan una tendencia a sal- tos mayores. Aquí, en el compás 30 y en la conclusión hay sólo una quinta. Tampoco en (1.º) sobrepasan la cuarta las voces supe- riores. En la voz inferior encontramos una quinta en el compás 10 y una octava en el compás 24. Cuando las voces inferiores saltan

más, también en ellas cabe esperar, al poco, una extensión mayor. En (1.º), la extensión de las voces es, de arriba abajo, séptima, octa- va y octava + cuarta. En (2.º) las tres voces tienen una extensión de una novena.

Música gráfica.! «Muerto y sepultado» («passus et sepultus est») queda simbolizado en ambas secciones por un movimiento descen- dente, y el «ascendit» («et ascendit») por uno ascendente.

Imitación. Ambas secciones son fuertemente imitativas. Indi- quense qué motivos regresan en otras voces y en qué medida. Res- tan sólo unos pocos elementos conectivos libres, así como la sección media homofónica de (1.º). (Véase de nuevo la «técnica del mote- te» en Josquin, p. 128.) En la mayor parte de los casos se trata de un imitación de tipo habitual a distancia de quinta o de cuarta y, más raramente, de octava o al unísono. Esto sólo en (1.º), en «pas- sus» (voz superior), y en «et ascendit», en las tres voces. El final de (1.º) no es imitación, sino repetición —mucho más rara en Palestri- na que en Josquin— («instrumentada» primero a dos y después a tres voces).

Detalles compositivos. Estas secciones prueban que, en Pale- strina, la disonancia de retardo ha conquistado toda la composición, saliendo de las cláusulas. Sólo hay que ver los compases 5, 7, 9, 16, 21, 25 y 26 de (2.º). En ninguna de las dos secciones encontramos disonancias de paso «tipo 2», o. *d* o «tipo 3», *d* *d*; y así, ilas diso- nancias de paso sólo parecen en negras! (Véase el capítulo sobre Josquin, pp. 69-72.) Cambiata: en (2.º), voz grave del compás 19; en (1.º), a *tempo* ralentizado, en la voz superior del compás 20. Ciertas formas de quintas como



no presentan el menor problema en el estilo de Palestrina; es más, constituyen un apreciado «signo cadencial». Véanse los compases 25 y 31 de (1.º) y el compás 21 de (2.º).

! *Zeichnende Musik*: música que dibuja, que esboza un trazo. (N. del T.)

Negras. Casi todas las negras sueltas de las dos composiciones son de paso, repetición de la nota precedente o anticipación de la que sigue. Hay sólo unas pocas excepciones de negras aisladas: en el compás 28 de (1.º) (tipo cambiata) y en los compases 16 y 24 de (2.º). En las tres ocasiones el salto anterior o posterior, en su caso, no es mayor que una tercera. También en el interior de un proceso por negras el único salto descendente es la tercera; de igual modo, al final de los grupos de negras el salto a partir de la última es, como mucho, de tercera: compás 5 de (1.º), compás 24 de (2.º). Resulta interesante el compás 29 de (2.º). Voz superior: nota de paso; voz inferior: cuasicambiata. Si, como sucede aquí, ambas voces se comportan correctamente, pueden aparecer disonancias efectivas entre dos voces que se mueven por negras. Sin embargo, véase también cuán raramente sucede esto. En el resto de los casos las dos voces que se mueven no sólo se conducen correctamente en relación a la tercera, sino que, además, son consonantes la una respecto de la otra: véanse los compases 11, 20 y 28 de (2.º) y el compás 20 de (1.º). Reparemos en el compás 5 de (2.ª): la breve negra *Sol* en tiempo fuerte consigue arrastrar hacia una disonancia de cuarta; por tanto, la voz que introduce la disonancia no tiene por qué esperar su resolución.

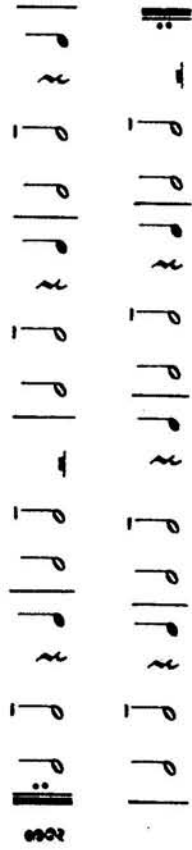
Puntuación. Después de «sepultus est» y de «Scripturas» hay un punto. Ambas composiciones respetan correctamente esta división del texto, (1.º) de forma particularmente clara por las terminaciones comunes y únicas de todas las voces en los compases 15 y 22. Aunque también la segunda composición, más «entretrejida», establece claramente «puntos» en los compases 22 y 30.

Individualidad. La intención de Palestrina iba orientada a la originalidad en menor medida que la de Josquin, y la originalidad de ambos empalidece en comparación con lo que produjo en este campo el genio que se consolidada en el siglo XIX, comprometido antes que nada con ella y en menor medida con su talento. De modo que deberíamos entrenar ojos y oídos para ser capaces de reconocer también los matices compositivos en el lenguaje de Palestrina. (2.º) nos muestra una sección escindida de punta a cabo, nada común en Palestrina, de una trilinealidad vocal en buena parte sólo a dos voces; lo cual es cosa notable en un compositor cuya tendencia a llenar el acorde es en cualquier caso muy clara. (1.º) extrae una idea especial de la disposición de los planos vocales: idos voces superiores al mismo nivel! Al principio, la nota cenit *fá* pasa de una voz a otra (compases 2-10). La homofonía declamatoria que

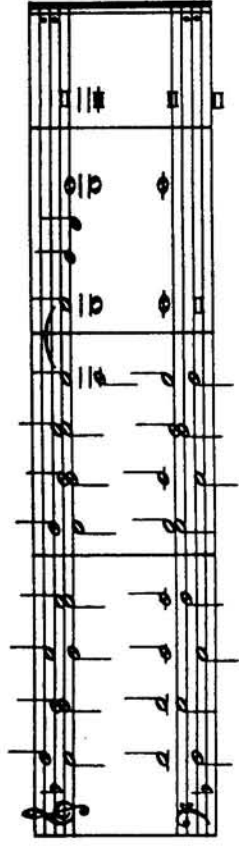
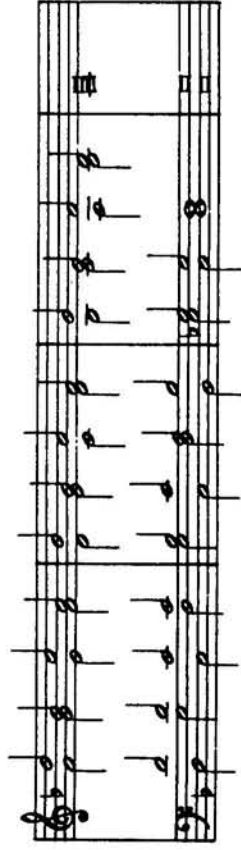
sigue se contenta con *mi b*'' como nota pico. Se da más adelante mayor densidad en el entorno de la nota culmen *fá*'' (compases 18-20), que se produce otra vez, de modo similar, en los compases 23-25. En la parte conclusiva el acorde está más grave que en el fragmento central; aquí la nota culminante es *re*'.

5. INTERMEZZO: SACRO-PROFANO

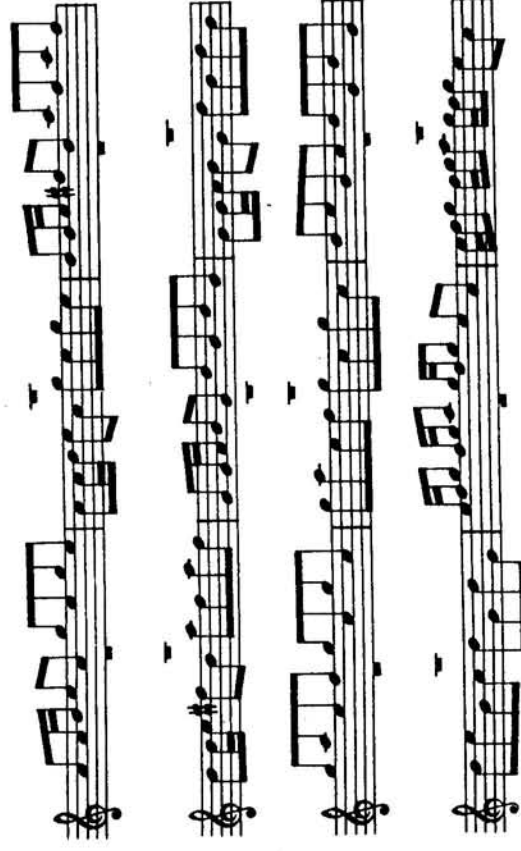
En un festival internacional de música, por los años cincuenta, el compositor checo Alois Hába, famoso inventor de la música de cuartos de tono, llegó a hablar en una discusión de la peligrosa tendencia de la música nueva al exceso intelectual e hizo un esbozo de la sabiduría de la sonata clásica, de su facultad para abarcar a todo el hombre, con una imagen para mí inolvidable. Dijo algo como esto: «El primer movimiento, esa es la cabeza. El Adagio es el corazón; y el Finale, aquí están las piernas». Música motriz, un pres-to impetuoso deja correr las piernas y desfogarse al hombre. Pero las piernas introducen algo más en el juego. Unas piernas que bailan dan pasos firmes y débiles: aparecen así las barras de compás y el «uno» acentuado de la música. Los bailes tienen además sus series de pasos fijos, grupos de pasos consecutivos de igual duración: se desarrolla aquí la *concepción periódica*, la *división de las evoluciones musicales* en grupos de dos, cuatro y ocho compases. Deriva de ambas una tercera cosa: el *motivo-compás* que reaparece sobre el mismo grado (repetición) o sobre otro distinto (secuencia). La zarabanda necesita un acento en el segundo tiempo de un compás ternario. Es característico lo que resulta musicalmente de ello, en una famosa zarabanda de Haendel:



Ya en 1530 se veía lo siguiente en una pavana de Pierre Attaignant:



Secuencia sobre un modelo de medio compás; período de ocho compases, con cuatro en su frase antecedente y cuatro en la consecuente, respectivamente. Todo esto suena tan moderno, tan avanzado para su época, porque estamos acostumbrados a identificar este esquema de período con la música de la etapa clásica. En la dilatada historia de la música, con Attaignant como con Carl Orff, se da reiteradamente algo que es capaz de equilibrar lo artístico. Si mantuviésemos la opinión de que el notable Samuel Scheidt se vende a bajo precio en una *Intrada* de apertura de una suite porque observamos el siguiente juego de intercambios de las voces melódicas, señaladas como *Cantus* (juego bien simple, que sigue su curso a través de acordes que ocupan un compás completo), no haríamos sino emitir juicios desde una perspectiva equivocada: es precisamente el riesgo de esa sencillez lo que tiene valor; hubo de ser inventado, resultaba nuevo, pleno de fuerza y futuro, en tanto que el contrapunto «artístico» ya no era arte.



He aquí dos fragmentos de música vocal profana del siglo XVI. Arnold von Bruck introduce en una canción báquica dos esquemas de un compás y medio (enfrentando, por tanto, lo artístico al compás) y aplica tres veces cada uno de ellos al texto «trinks gar aus [apuremos las copas]. Y Orlando di Lasso («Yo sé de una doncella») repite muchas veces tres esquemas con el texto «Guádate, desconfía de ella, está ju-ju-ju-jugando contigo». Presentamos aquí sólo el comienzo.

Se nos ofrece una fórmula:

Polifonía imitativa = sacro,
Concepción periódica y placer por la repetición = profano.

No obstante, esta ecuación representa una simplificación inadmisiblemente. Muchas obras profanas del siglo XVI no quedan a la zaga de las sacras en cuanto a discreción expresiva y arte compositivo. Y desde que el arte profano puede librarse, por fin, del compromiso de amenazar la vida de los príncipes o de ser representado para ellos, desde que la música de sala de conciertos o la de cámara se permiten ser tan complicadas que resulta necesario emplearse en ellas con toda seriedad y escucharlas repetidas veces, las relaciones parecen quedar completamente revueltas. Ahora bien, para la música sacra se hace necesario un lenguaje más fácil, porque una comunidad de culto divino lo que pretende en cada ocasión es fortalecerse espiritualmente al escucharla por vez primera, y no tras un estudio doméstico de la partitura. La complejidad de uno de los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven no es apta para una misa. Pero no por ese motivo debemos desdecimos de la fórmula arriesgada arriba; hay que corregirla. La polifonía imitativa es un arte de alto nivel y quien estaba en condiciones de enfrentarlo, el intelectual medieval, no vestía jubón de jugador, sino sotana. El arte del canon y el motete imitativo crecieron con la puesta en música de letras sacras, mientras que el periódico 4 + 4 bailable, el fuerte-débil de la música de danza y la revelación del motivo-compás repetitivo o secuencial fueron cosa de juglares. Ambos tipos de música no se corresponden, obligatoria y permanentemente, uno con el ámbito de lo sacro y otro con el de lo profano, pero surgieron de ahí y nunca olvidaron por completo su procedencia: lo cierto es que hacen referencia a ella continuamente. Pese a que una zarabanda bachiana sea un arte de cámara largo tiempo depurado y que ha olvidado ya

las «piernas» (en algún lugar de las *partitas* de Bach se habla, significativamente, no de «Gavotta», sino de «Tempo di Gavotta»), o aunque la insólita indicación de *tempo* del *Menuet* de la Sinfonía núm. 94 de Haydn, *Allegro molto*, venga a decirnos que aquí no hay ya quien baile nada. Mas en todas las épocas existen juglares que tocan música de baile para bailar; y siempre hay compositores que, alguna que otra vez y por poco tiempo, entremezclan tipos de danza nuevos y sin agotar (el danzante necesita la danza, la música artística la agota) en su música artística (valeses de Schubert, mazurcas de Chopin, *ragtimes* de Hindemith o danzas con ritmos búlgaros de Bartók). Se recuerda así, una y otra vez, donde se halla la fuente de la que nace el 4 + 4 periódico, el fuerte-débil, el motivo con formato de compás o la repetición de fragmentos. Y también así queda definido el contramundo, así queda en la conciencia como «no danzables», «no popular» o «no entretenida», la música no concebida periódicamente, sin punto de apoyo en el compás, sin motivo-compás, sin repeticiones. No extraña, por tanto, que nos inclinemos a derivar de esta definición negativa, mediante formulación de los contrarios, una definición de los rasgos característicos de la música sacra.

De Josquin, como de Palestrina, hay numerosas obras profanas. En el intento de describir el lenguaje musical de Josquin, podemos referirnos por igual a las obras sacras o a las profanas. Ambas hablan el mismo idioma. No es este el caso de Palestrina. Un volumen de gran formato —y aun así de 249 páginas— con madrigales, de la edición completa, de testimonio de que su música profana no se limita a unos cuantos trabajos casuales y dispersos. Pero, de una u otra forma, aquella se separa de la técnica compositiva de sus obras sacras. La mayor parte de los madrigales está escrita en el moderno compás de compasillo. En su música sacra él no se hubiera permitido un desplazamiento en paralelo (1), tan simple desde el punto de vista de la técnica compositiva. Aparece aquí, en (2), un acorde de cuarta y sexta como bordadura, cosa que ya encontramos en Josquin como signo cadencial, pero que tiene ahora el doble de duración y, por tanto, una importancia bastante mayor.

(La notación engaña: la disonancia $\text{d} \text{d}$ es igual de larga que la es-crita $\text{d} \text{o} \text{d}$) En Josquin, y dado que las negras asumen en la nueva notación el papel de las antiguas blancas, la disonancia tiene ahora una duración de cuatro tiempos, y ya no de sólo dos. El Palestrina sacro tampoco se hubiera atrevido a esto.) La ampliación del espa-

cio tonal en el rápido cambio de acordes la menor, Mi mayor, La mayor, Mi mayor, la menor (3), sobrepasa el marco que respetan sus motetes y misas. Damos también, en último término (4), la alegre primera frase de cuatro compases de un madrigal. (Los números de los ejemplos son los de la página de la edición completa.)

90

98

149 3.

4.

Y, con todo, en la música profana otros compositores de la época van aún más allá en lo que se refiere a la ampliación del ámbito acórdico; los hay, asimismo, que se permiten renunciar por una vez a la imitación al viejo estilo, mientras el Palestrina sacro continúa con ella (véase el último ejemplo); no hay en Palestrina repeticiones de grupos de compases, ni tampoco divisiones periódicas. El madrigal que comienza con nuestro último ejemplo presenta los grupos de compases 7 + 5 + 4.

El estilo homogéneo de Josquin no se consigue porque la música profana haya sido compuesta casi de forma sacra. Su lenguaje está concebido de modo más amplio que el rígidamente reglado del Palestrina sacro. Josquin aprovecha todas las posibilidades expresivas tanto en el ámbito de lo sacro como en el de lo profano, posibilidades que desarrolló plenamente. (Dicho sea de paso, por derivación del modo en que suena lo «sacro» en Palestrina, se olvida con facilidad que también el coral gregoriano celebra sus repeticiones. Véase tan sólo la melodía que hemos citado en la página 188.)

El motete de Josquin *In principio erat verbum* concluye con una cadencia repetida, sobre las palabras «lleno de gracia y verdad» (5). Su único motete a ocho voces, *Tulerunt Dominum meum* (Se han llevado a mi Señor finaliza, tras «Os precederá en el camino a Galilea, y allí podréis verte», con un extenso «Alleluja» de solemnidad y pompa barrocas; un pasaje que desearía uno atribuir a Giovanni Gabrieli, que vivió cien años más tarde, o incluso a Haendel, doscientos años después (6). Siete veces suena el «Alleluja», dividido

casi en un doble coro con dos mitades de coro ocupadas del mismo modo, sobre la misma secuencia de dos acordes. La última vez aún se condensa la distancia entre entradas. En el motete sobre el comienzo del Evangelio de san Juan que acabamos de citar hallamos una impresionante exégesis bíblica. Se habla de Juan el Bautista, que «daba testimonio de la Luz para que, por él, todos creyesen en ella. Él mismo no era la Luz, sino que daba testimonio de la Luz. De la verdadera Luz, que ilumina a todos los hombres que vienen a este mundo. Él estaba en el mundo...». La ruptura de Josquin en las últimas palabras separa claramente la realidad de la luz llegada a este mundo de la referencia preparatoria a la Luz: Juan, el hombre, y Cristo, el Hijo de Dios. Antes del alumbramiento de la Luz, las mismas tres notas se repiten periódicamente siete veces (en las otras voces se dan los correspondientes diseños repetitivos), con una formulación rítmica reiteradamente nueva y manteniendo viva de este modo la tensión de la espera. Vemos aquí la voz de soprano (7).

5. gra - ti - ac et ve - ni - ta - tis, et ve - ni - ta - tis.

6.

7.

sed ut te - sti - mo - ni - um per - hi - be - ret de
 lu - mi - ne. E - rat Lux ve - ra, quae il - lu - mi -
 nat o - mnem ho - mi - nem ve - ni - en - tem in hunc
 mun - dum. In mun - do e - rat,

La misa de Josquin *Malheur me bat* es una obra excitante. Se dan en ella repeticiones motivicas, *ostinati* y secuencias en mayor cantidad y amplitud que en sus otras obras, de tal modo que consideré aconsejable no tratar esa música en el capítulo sobre Josquin, con objeto de ofrecerla como modelo para los propios ejercicios de composición. Pero tenemos que conocerla. La melodía profana que se utiliza como material melódico central —es obvio que el primer «Kyrie» lleva su inicio— comienza ya con una secuencia triple. Algo semejante podría ocultarse en un contrapunto que enfrente formas melódicas distintas en cada ocasión. Pero Josquin acepta esta forma melódica, y la confirma, mientras concibe para el contralto un diseño *ostinato* que va a introducir tres veces (8). La parte «Qui tollis»

del «Gloria» está planteada como gran elevación hacia un clímax poco antes del final. Es una composición dinámica, sin ajuste armonizando de tensión y relajación (9). La elevación se desarrolla en dos oleadas. Partiendo del ámbito de la quinta grave *do'-sol'* se añade primero, para abandonarla después, sólo *la'*. En la segunda acometida se produce entonces un ascenso nota a nota, se conquista por completo un amplio espacio de quinta (*la'-mi'*) y se eleva el canto a una gran pasión, allí donde se alcanzan las notas culminantes. Obsérvese que, hasta poco antes del final, todas las frases acaban en *mi*; también la nota final de la sección es la tercera menor sobre *mi*. Naturalmente, a la idea de repetir notas finales tan ostensibles sólo puede llegar un compositor en el que también las repeticiones de grupos de compases y de motivos tengan un papel de importancia. Cada coral o palabra bíblica había de percibirse con idéntica atención y devoción. En la mayor parte de los compositores se piensa al texto sacro un tratamiento de los recursos compositivos armónicamente equilibrado. Justo lo contrario de lo que necesitará la más tardía ópera. Tensión, agitación, pasión, se van incrementando hasta descargarse de un modo explosivo. El *In mundo erat* de Josquin trajo consigo una explosión repentina (la tensión creció por que con anterioridad no pasaba nada). He aquí una evolución melódica hacia un clímax. Aún no existía la ópera; hubiera tenido en Josquin su primer gran compositor.

8.

9.

Sol
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Sol

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Sol

no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

La Si Do

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, Al - tis - si - mus, Je - su Chri - stus.

Do Re

Cum san - cto Spi - ri - tu, in - glo - ri - a De - i Pa - tris, Mi Mi

A - - - - - men.

denso juego de intercambios entre dos motivos, siempre sobre grados distintos. En los veinte compases que damos aquí no queda espacio para la más mínima nota ajena a un motivo. Y, sin embargo, toda la pieza, muy rica en silencios, es un canon al inusual intervalo de segunda —algo que casi no se espera en una sección tan fragmentaria— tratado estrictamente hasta su última nota (10). No se produce ni siquiera la liberación de las notas últimas con el fin de elaborar una cláusula conclusiva. Así pues, la sección finaliza sin previo proceso de ralentización, bruscamente, sobre el intervalo de tercera menor (11). Sólo en Bach (y de nuevo, más tarde, sólo en la música del siglo XX) se da una música restringida a un material motivico estrechamente limitado, con consecuencias similares. Y Bach nunca arriesga secuencias tan alargadas. No más de tres veces: esta es la norma en él. Su sentido de la discreción sólo raramente consiente una cuarta vez. Josquin utiliza el primer motivo de nuevo ejemplo seis veces en cada voz. (También esta sección presenta un texto incompleto en las ediciones antiguas. En el citado fragmento tiene que cantarse *Qui tollis peccata mundi.*)

10.

qui tol - lis

qui tol - lis

La citada voz soprano de la composición a cuatro voces no contiene el texto completo. El fragmento que hay poco antes del final está sin texto en la edición original, como sucede frecuentemente en obras de esta época.

La sección más sorprendente de la misa en el segundo «Agnus Dei», un dúo para contralto y tenor. Una y otra vez, se produce un

Bach, Haendel, Vivaldi, Telemann: resulta muy instructivo preguntar también a los cuatro grandes compositores de la última generación de la música barroca sobre su *disposición hacia efectos llanativos*. ¿Quiénes de ellos se atreven con la insistencia y sencillez de las repeticiones literales? ¿Y quiénes con el elemental despliegue, «carente de arte», de grandes zonas de acordes? La última sección de una *Musique de Table* de gran trazado de Telemann, de 1733, un «Furioso» (!) para dos oboes y cuerda, es iniciada por los violines con el despliegue, a lo largo de siete compases, de la tríada de Sib mayor, sobre un *Sib* tenido del *fondamento*, no representado en nuestro ejemplo (12). Vivaldi llega aún más lejos: en el primer movimiento del *Concerto* «La Primavera», de sus *Cuatro Estaciones*, publicado en 1730, hay tres violines solistas no acompañados que dejan trinar durante 14 compases de «Allegro» un metafórico acorde de tríada de *Mi* mayor («Il canto degl'Ucelli», el canto de los pájaros). El *Messias* de Haendel, entrenado en 1742, deja entrar al Dios trino, «Rey de Gloria», con una solemne cadencia que se canta tres veces sin el menor cambio, e incluso una cuarta vez, atribuida a los violines. «¿Quién es este Rey de Gloria?», pregunta el coro por tres veces, sin cambio alguno (13). El éxito mundial del *Hallelujah* se explica, seguramente, no «sólo por», sino «también por» su arrojo en cuanto a la repetición. Nueve veces en total suena la cadencia TST bajo la tónica del soprano, al final de la pieza: cuatro, en las palabras «for ever and ever», y otras cuatro, más una quinta vez ralentizada, en el *Hallelujah*. Quien haya escuchado una sola vez este impresionante final jamás podrá olvidarlo. Sólo las cadencias

de las sinfonías de Beethoven arriesgan de nuevo fijaciones tan amplias de carácter similar. En Bach no hallamos nada semejante. Bach teme la repetición y prefiere las secuencias, pero tampoco en ellas sobrepasa casi nunca las «tres veces». Aprecia una mayor discreción; nunca deja las bridas del entusiasmo tan libres como Telemann, Vivaldi y Haendel, y mantiene más bien parentesco con Palestrina en el principio básico «como mucho, similar; nunca igual». Véase, si no, en qué pasajes de sus versiones sobre Vivaldi (que, con todo, siguen en gran parte al original) consideraba necesario apartarse del modelo. En el magnífico *Concerto grosso*, op. 3, número 10, para cuatro violines solistas y orquesta de cuerda, los violines no acompañados 1, 2 y 4 tocan un grupo de cinco compases y medio (14) que se repite literalmente, una octava más grave, en el tercer violín y en dos violas.

12.

13.

is this King of glory?



14.

Dado que, dentro del grupo, los compases 3-4 representan la repetición de los compases 1-2, estos dos compases suenan en total cuatro veces. Este «primitivismo» era insostenible para Bach. Para los compases 1-2, 3-4, 5-5½ y, además, para los tres fragmentos de la repetición vivaldiana, él inventa seis modelos distintos de movimiento para sus instrumentos solistas: clavicémbalos en vez de violines (compases 86-96 del primer movimiento). También en el *Weihnachtsoratorium* [Oratorio de Navidad] compone música nueva para pasajes del texto que animan a la repetición («Fallt mit Danken-fallt mit Loben»). Una ópera de Bach —él sabía muy bien por qué no escribió ninguna— hubiera sido un fracaso.

Es comprensible que no pueda vincularse ninguna valoración a esta tipología sacro-profano. Personalmente, yo no podría decidir en modo alguno por una de las dos partes, aunque admiro más a Josquin que a Palestrina; sin embargo, entre los autores posteriores, admiro más a Bach que a Telemann y Haendel. (En el caso de los tratamientos de Vivaldi y Bach me encuentro en un absoluto dilema: hoy no sabría —hace años decantaba mi opinión en favor de Bach— si el tratamiento más ingenioso de Bach añade riqueza, o si, por el contrario, pone en peligro la riqueza al reducir una vitalidad que entusiasma por el riesgo de la sencillez.)

6. HEINRICH SCHÜTZ: *STYLUS GRAVIS* Y *STYLUS LUXURIANS* (~ 1650)

Las obras de Beethoven llevaron adelante un cambio de principio en la actitud del oyente hacia la música. Se suprimió el patrono sacro o profano para el que escribir determinadas obras de uso (y consumo) inmediato, y que, en consecuencia, tenían que gustar y convencer al escucharlas por primera (última) vez. Quien escribía para el concierto burgués del siglo XIX podía arriesgarse a ofrecer una música cuyo nivel de complejidad no sólo dificultase la comprensión espontánea, sino que, en parte, incluso la pudiese en duda, de manera que el versado en música tuviera que emplearse a fondo en aquélla y escucharla varias veces. Había muchos dispuestos a hacer este esfuerzo intelectual; una música tan exigente no hubiera podido tener éxito de otra forma. (La complejidad de la música medieval era otra cosa. No reparaba en el oyente que había de escucharla una y otra vez y quizá entenderla finalmente; esa música era el fruto del esfuerzo humano por reflejar la perfección divina en una reproducción sonora. Tampoco los trabajos del tallista de la piedra, colocados en todo lo alto de las torres de las iglesias góticas, eran vistos por los ojos humanos como hoy lo son por cámaras presbitas: ellos miraban a Dios y a Él se dirigían, cosa que sobrepasaba, en su complejidad musical, la capacidad humana.) Surge el repertorio, la vida musical adquiere memoria y amplía hacia el pasado, paso a paso, las existencias de obras «actuales». Mendelssohn recupera de nuevo a Bach, Brahms a Heinrich Schütz, y nuestro siglo reconquista para sí la música medieval. Así es hoy la historia global de la música, presente en una gran variedad de reseñas, conciertos, emisiones de radio, discos, o en el pensamiento musicológico. Y del mismo modo está presente (en toda su variedad) en las clases de teoría de la música, de la que deriva una formación actual en composición.

Hasta la época de Mozart, era norma que se estudiase la música del presente en todas sus facetas y que se dedicase casi ninguna atención y muy poco respecto a la música más antigua. La instrucción en técnica compositiva consistía en que el maestro enseñaba al alumno lo que él mismo necesitaba y dominaba como herramienta para sus obras. Pero existe una situación excepcional, y merece la pena ocuparse de ella más detalladamente. La revolución de la ópera temprana, hacia 1600, fue extraordinaria por el nivel de cam-

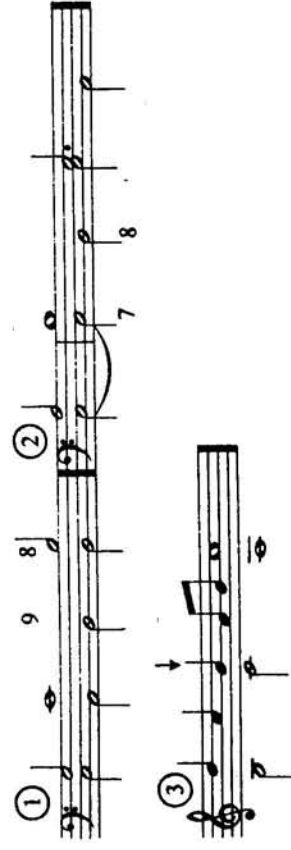
bios que se llevó a cabo; pero el nuevo estilo no era transferible, con la misma firme determinación, a todos los géneros musicales. La razón es más bien simple: hasta entonces no habían existido óperas, eran creadas de la nada en un lenguaje musical nuevo inventado para ellas. Mas había motetes, madrigales, trabajos corales de ambas confesiones (coral gregoriano y coral reformado) y debían existir por más tiempo. Una cadena ininterrumpida de necesidades hizo posible sólo ciertas modificaciones de la técnica compositiva, en la misma proporción que los cambios estilísticos que se sucedían paso a paso, determinados por la historia de la música habida hasta entonces. Así pues, un Claudio Monteverdi disponía de la técnica compositiva antigua o moderna, según el género de la obra que había que componer, y Heinrich Schütz aprendió los dos lenguajes musicales, el uno ya en Alemania; el otro, más tarde, en Italia.

Lo que sucede es que Heinrich Schütz (1585-1672) ya no era un principiante cuando el landgrave Moritz von Hessen le envió con una beca a Venecia en 1609, con 24 años. Once años antes, cuando contaba 13 de edad, había ingresado como discantista en la capilla musical de un príncipe experto en arte, en Kassel, donde, por entonces, recibió instrucción en composición y presentó algunas obras. Es decir, que era una personalidad de músico ya marcada la que en 1609-1613 fue a Venecia, con Grabieli, y la que en 1628-1629 estudió de nuevo en esa ciudad durante un año, en un paisaje cambiado musicalmente por la toma de posesión de Monteverdi como director de orquesta. Después de esto, Schütz dominaba el lenguaje musical antiguo tanto como el nuevo, pero nunca fue tan lejos como Monteverdi y sus compañeros italianos en la utilización de los nuevos recursos expresivos; ello está relacionado con el hecho de que en la producción de Schütz la ópera no tenga casi ningún papel y la música instrumental carezca de él en absoluto. En el prólogo a su *Geistliche Chormusik* [Música coral sacra], de 1648, Schütz apelaba incluso a la reflexión sobre la estricta composición antigua. Esta situación nada común de un hombre formado al modo tradicional, que se convirtió, por entonces, primero en alumno del maestro Gabrieli —es decir, en vanguardista— y más tarde en custodio cada vez más celoso del arte compositivo tradicional, se refleja también en el *Kompositionslehre* [Tratado de composición] de su alumno Christoph Bernhard, surgido aproximadamente en 1649, difundido en múltiples transcripciones, pese a no estar impreso, y seguido durante mucho tiempo en el mundo de la especiali-

dad; esta obra «nos muestra el precipitado del arte compositivo de Schütz» (así dice J. Müller-Blattau sobre la nueva edición, preparada por él).

Este *Tractatus compositionis augmentatus* [Tratado ampliado de composición] agrupa en primer término las «Reglas generales del contrapunto» y tiene que hacer una serie de restricciones ya para comenzar: «Sin embargo, en la composición actual, extrañamente recitativa, se permiten bastantes de estos saltos y movimientos por grado, asunto que se deja a la discreción del compositor». (Se trata tanto de saltos de séptima como de saltos y movimientos por grados conjuntos que rellenan intervalos de quinta aumentada y disminuida y de cuarta disminuida.) En el tratado de contrapunto que sigue el mundo está de nuevo en orden. Además, resulta interesante el que también Bernhard, de modo similar a como hemos hecho nosotros al principio del capítulo sobre Josquin, comience con un pasaje que consta sólo de consonancias, «lo que no requiere que cada voz conste sólo de notas iguales». Se enseña con todo detalle si se puede avanzar de cierto intervalo a otro intervalo concreto, y cómo debe hacerse esto.

Para nosotros va a resultar muy interesante leer a partir del capítulo 16. Se explica allí qué «diseños» (posibilidades de tratamiento de las disonancias) son propios del *Sylus gravis*. Aparte de los del propio autor, este capítulo sólo contiene ejemplos de la literatura de Palestrina, es decir, se remonta a unos 50-80 años atrás y enseña la nota de paso, la bordadura y la disonancia sincopada, a cuyo efecto tolera también las resoluciones de disonancias sincopadas 9-8 (1) y, con la indicación «raramente», 7-8 (2), así como la nota de paso acentuada (3):



Para el *Sylus gravis*, que puede caracterizarse como un estilo Palestrina algo ampliado, bastan 7½ páginas (en la nueva edición del manual). Ahora, sin embargo, el autor necesita 19 páginas para

Y aquí, un salto mayor tras la nota de escapada:

III, 59

und bist so un-ru-hig,

2. Anticipación (con más frecuencia descendente que ascendente)

I, 1

schäm-men und zu Schanden wer-den, die nach mei-ner See-len

I, 13

sei-ner ge-wal-tigen Ta-ten

I, 53

bo-ne Je-su, ver-bum Pa-tris

I, 95

se-cun-dum hoc no-men sal-va-re po-tes

I, 94

3. Coloratura

Adorno de una nota larga «mediante diversos saltos y movimientos por grado». Pueden rellenarse así los huecos de intervalos grandes, pero también es posible adornar segundas o terceras. Bernhard confiesa que esa figuración es tan rica que «es imposible mencio-

nar todos sus ejemplos». Es interesante observar que explica a una vez las coloraturas posibles, es decir, sin preocuparse de las relaciones interválicas de la voz contraria. Resulta igualmente digno de mención el que Bernhard presenta cada coloratura como variación de una forma básica, que también escribe. Ya en los ejemplos de anticipación se ha escrito cómo sonarían a la manera «natural».

Nuestros actuales manuales de formas musicales tienen, por tanto, un precursor bien antiguo; citan aquéllos, en los casos de frases irregulares de siete o nueve compases, cómo deberían sonar éstas «de verdad» (en la versión de ocho compases), como si la fantasía del compositor se hubiese basado en una versión cabal y regularizada. Así creo yo también que se le ocurrían las coloraturas al compositor, tras haberse convertido éstas en cosa de uso, y que la versión «natural» que destila de Bernhard ya no acierta con la naturaleza de la cosa. Bernhard escribe, por ejemplo:

simpliciter var.

al natural var.

Aquello a lo que me refiero se ve más claramente en ejemplos de los *Geistlichen Konzerten* de Schütz. ¿Quién se atrevería ahora a decir cómo sería lo «natural»? (Repárese en que las voces, en las coloraturas, pueden «ser disonantes x la una frente a la otra».)

I, 57

ve- ni-am

I, 51

Al-le - lu - ja,

I, 53

splen - dor aus al -

I, 6

ler mei - ner Furcht

I, 9

betet an den Her -

I, 89

ren cor - de lac - ti - ti - a

4. *Disonancias con repeticiones de notas* (en notas de paso o re-tardos)

I, 35

gnä - dig por - ta - bo

I, 89

ve - rus a - ni - mac - ci - bus,

I, 15

Her - ren ist der Weisheit Anfang

Symphoniae Sacrae

I, 26

e - ru - as me,

5. *Cromatismo en la línea melódica*

Resulta notable el modo en que se separan aquí teoría y praxis. Bernhard llama a este diseño *passus duriusculus*, lo que significa áspero, duro, crudo, tosco, rudo, enojoso, escabroso, arriesgado. Pero el compositor utiliza el cromatismo de la línea melódica para una emoción que destaca en dos sentidos: llanto/lamento y dulce/tierno. El compositor presente lo que este nuevo recurso ofrece en cuanto a expresión; en el teórico prevalece la desconfianza («[...] de modo que debe uno reservarlo para movimientos no naturales [...]»).

Historia de la Navidad, 51

viel Kla - gens, Wei - nens

Y aquí, un salto mayor tras la nota de escapada:

III, 59

und bist so un-ru-hig,

2. Anticipación (con más frecuencia descendente que ascendente)

I, 1

schä-men und zu Schanden wer-den, die nach mei-ner See-len

I, 13

sei-ner ge-wal-tigen Ta-ten bo-ne Je-su, ver-bum Pa-tris

I, 53

I, 94

I, 95

se-cun-dum hoc no-men sal-va-re po-tes

3. Coloratura

Adorno de una nota larga «mediante diversos saltos y movimientos por grado». Pueden rellenarse así los huecos de intervalos grandes, pero también es posible adornar segundas o terceras. Bernhard confiesa que esa figuración es tan rica que «es imposible mencio-

nar todos sus ejemplos». Es interesante observar que explica a una voz las coloraturas posibles, es decir, sin preocuparse de las relaciones interválicas de la voz contraria. Resulta igualmente digno de mención el que Bernhard presenta cada coloratura como variación de una forma básica, que también escribe. Ya en los ejemplos de anticipación se ha escrito cómo sonarían a la manera «natural».

Nuestros actuales manuales de formas musicales tienen, por tanto, un precursor bien antiguo; citan aquéllos, en los casos de frases irregulares de siete o nueve compases, cómo deberían sonar éstas «de verdad» (en la versión de ocho compases), como si la fantasía del compositor se hubiese basado en una versión cabal y regularizada. Así creo yo también que se le ocurrían las coloraturas al compositor, tras haberse convertido éstas en cosa de uso, y que la versión «natural» que destila de Bernhard ya no acierta con la naturaleza de la cosa. Bernhard escribe, por ejemplo:

simpliciter var.

al natural var.

Aquello a lo que me refiero se ve más claramente en ejemplos de los *Geistlichen Konzerten* de Schütz. ¿Quién se atrevería ahora a decir cómo sería lo «natural»? (Repárese en que las voces, en las coloraturas, pueden «ser disonantes x la una frente a la otra».)

I, 57

ve-ni-am

I, 51

Al-le-lu-ja,

I, 53

splen- dor aus al-

I, 6

ler mei- ner Furcht

I, 9

betet an den Her-

I, 89

ren cor - de lac - ti - ti - a

4. *Disonancias con repeticiones de notas* (en notas de paso o tardos)

I, 35

gnä - dig por - ta - bo

I, 89

ve - rus a - nimac - ci - bus, Her - ren ist der Weisheit Anfang

Symphoniae Sacrae
I, 26

e - tu - as me,

5. *Cromatismo en la línea melódica*

Resulta notable el modo en que se separan aquí teoría y praxis. Bernhard llama a este diseño *passus duriusculus*, lo que significa áspero, duro, crudo, tosco, rudo, enojoso, escabroso, arriesgado. Pero el compositor utiliza el cromatismo de la línea melódica para una emoción que destaca en dos sentidos: llanto/lamento y dulce/tierno. El compositor presente lo que este nuevo recurso ofrece en cuanto a expresión; en el teórico prevalece la desconfianza («[...] de modo que debe uno reservarlo para movimientos no naturales [...]»).

Historia de la Navidad, 51

viel Kla - gens, Wei - nens

I, 103

durch dein bit-ter Lei-den,

II, 15

Wann uns-re Au-gen schla-fen ein,

I, 83

O sü-ßer, o freund-li-cher, o gü-ti-ger Herr

I, 89

Tu-um i-taque no-men dul-cis-sime Je-su,

6. Saltos de intervallos mayores y aumentados/disminuidos

Historia de la Resurrección

Pasión según san Juan 84

Je-su, su Wir dür-fen

I, 109

niemand tö-ten Die Furcht des Her-ren

I, 12

mein Gott, ver-zeich nicht, de-nen so ihn fürch-

I, 5

ten, er freu-

III, 32

en, der ei-nig Trost und Hel-fer mein.

III, 58

Was be-trübst du dich, und bist so un-ru-hig

I, 112

Fürch-te dich nicht,

I, 92

-um, o Je-su, Je-su

Eran estas las formas más importantes del *Stylus luxurians* y en la obra de Schütz aparecen muchas veces; Bernhard las dota del añadido «communis». Del *Stylus luxurians* propiamente dicho, él diferencia un segundo tipo, el *Stylus theatralis*. No habla aquí ya de compositores alemanes. Bernhard se refiere sólo a Monteverdi, Cavalli, Carissimi y otros italianos. Lo cierto es que tiene razón cuando advierte: «Nosotros, los alemanes, casi hemos carecido hasta ahora de las gentiles poesías que pudieran ser de utilidad para tal

género». Sin embargo, si reparamos en cómo contrasta el lenguaje operístico de Monteverdi con el lenguaje de Heinrich Schütz, tendremos que considerar pobres las siete páginas del manual en que Bernhard intenta indagar en la naturaleza de este lenguaje musical. Disonancias sin resolver en las que hay que suponer notas que se han omitido, retardos resueltos hacia arriba, silencios después de una disonancia y algunos otros diseños: con esto no se capta a Monteverdi. Sea como fuere, repararemos en un esquema que también aparece con gran frecuencia en Schütz:

7. Disonancia de paso prolongada

ü - bels wün - schen, Her - ren ist der Weisheit An - fang,
I, 1

uns e - len - de Menschen ge - lie - bet, fröhlich müssen sein in dir,
I, 2

Es decir, que podríamos considerar los consejos de Bernhard, que se toma la molestia de corresponder a toda la música de la época, como exposición del método y arte compositivos de Heinrich Schütz, quien aprendió el arte nuevo de la composición teatral, pero que mantuvo hacia éste una distancia crítica que aumentó con los años. Cuando, refiriéndose al estilo teatral, Bernhard habla de los «saltos, prohibidos por lo general, pero permitidos aquí»; cuando explica determinados esquemas, pero no puede remediar dar su opinión de que «en todo caso, es mejor evitarlos por completo»; cuando se refiere a las «libertades que a veces se toman mal tomadas», nos hace conocer también el criterio de Schütz, quien utiliza-

ba parcamente los nuevos medios de expresión y siempre aparejados con la legitimación que derivaba del contenido expresivo del texto que había que poner en música. Pero así es como estos pasajes, que se exhiben por su rareza, alcanzan la particular vehemencia por la que se distingue la música de Schütz de la de sus contemporáneos, que siempre tienen a mano, tan a la ligera, aquellos nuevos recursos.

En cuanto a la situación de la época, hemos de anotar lo siguiente:

1.º Los valores de las figuras se han reducido considerablemente. Son muy frecuentes las corcheas; también las semicorcheas son ya portadoras de sílabas, y no sólo esporádicamente; aparecen, asimismo, las fusas:

daß Ar - che - la - us im jüdischen Lande Kö - nig war,
sei nicht neidisch ü - ber die Ü - bel - tä - ter
Brot - ge - hen, und - du Bethlehem

2.º Se dan, por fin, los *arcos de ligadura* [ligadura de prolongación]. Con ellos pueden escribirse y conformarse valores rítmicos que fueron negados a la música más antigua:

Her - ren, ihr Gewal - ti - gen
Wei - ren - nen
Her - ren den

3.º Los *accidentales* se emancipan aún más, aunque acaso lo más interesante de todo sea lo poco que tienen que ver con Schütz. En ocasiones se da *re#* en lugar de *mi#* y en vez de *sol#* muy raramente *lab*. En este sentido, Monteverdi se acerca mucho más a la igualdad bien temperada de todas las notas. Desde la perspectiva de Monteverdi, las existencias de notas de Palestrina y de Schütz se diferencian sorprendentemente poco.

4.º Tendríamos que hablar de *bajo continuo*. Pero, considerando las magníficas exposiciones de esta forma de organización compositiva ya existentes, podemos renunciar aquí a este particular y remitirnos a aquellas.

Quien quiera indagar sobre cuánto se aventura Monteverdi hacia un nuevo lenguaje con reglas propias, liberado de las normas del antiguo contrapunto (porque no tiene sentido definir su individualidad como una mera colección de «libertades de...»), tal como intentara Bernhard, que estudie el *Orfeo* (Bärenreiter, reducción para piano de la transcripción de Wenzinger), sobre todo las páginas 31-37 (el anuncio de la desgracia; en medio del *Fa#* mayor de la Messagera, «La tua bella Euridice... è morta», se planta el «Ohime! che odo!» de Orfeo, en la menor), así como el relato de la pérdida definitiva (pp. 80-82). En este caso tenemos que partir de la consideración de los acordes, algo de lo que ni siquiera habla el libro de composición de Bernhard, que expone un tratamiento del curso de las voces.

En relación con ello, los *ejemplos de análisis* debieran estimularnos a estudiar *la envergadura del lenguaje* de Schütz. Ofrecemos tres muestras de estilo distintas. En primer lugar, cinco fragmentos a dos voces de las Pasiones según san Lucas, san Juan y san Mateo. Los valores de las figuras están acelerados, lo que tiene como consecuencia el que también las corcheas sean portadoras de sílabas. En lo demás es una técnica compositiva del *Spylus gravis* que apenas se distingue del estilo de Palestrina. La única novedad es que también los saltos desde corcheas acentuadas pueden conducir hacia arriba:

Wo willt du, daß wir es be-rei-ten,
 Wo willt du, daß wir es be-rei-ten

Herr, Herr, sie-he, hier, hier, hier sind zwei Schwert, Bist du denn Herr, Herr siehe, hier, hier, hier sind zwei Schwert,

Got-tes Sohn, bist du denn Got-tes Sohn, Bist du denn Got-tes Sohn, bist du denn Got-tes Sohn,

Das Lei-dens Her-ren Je-su Chri-sti, Das Lei-dens un-sers Her-ren Je-su Chri-

Er hat ge-saget: Ich kann den Tempel Gottes ab- Er hat ge-saget: Ich kann den Tempel Got-tes ab-bre-chen

bre-chen und in dreien Ta-gen, in dreien Ta-gen denselben und in dreien Ta-gen, in dreien Ta-gen denselben bau-

bau - en.
en, densel - ben bau - en.

Segunda comprobación estilística: en los lugares marcados con \bigcirc del pasaje de los evangelistas de la *Weinachshistorie* [Historia de la Navidad] encontramos esquemas del *Stylus luxurians communis* ya discutidos por nosotros. Debemos reconocer cuál de ellos se utiliza en cada caso. (Colocar los números correspondientes.) Observamos las grandes líneas tonales. Rigen exclusivamente las tonalidades *Fa/re* y *Sib/sol*. La actividad armónica, mínimamente incrementada, destaca claramente al final («Aber das Kind wuchs...») [Y el niño crecía...], con la curva *Fa* \rightarrow *Do* \rightarrow *Sib* \rightarrow *Fa*, como un lenguaje musical intensificado:

Und er stund auf und nahm das Kindlein und seine Mutter zu sich und kam in das Land Is - ra - el, da er aber

hö - re - te, daß Arche - la - us im jüdischen Lande Kö - nig war, anstatt seines

Va - ters He - ro - dis, fürch - tet er sich dahin zu kommen, und im

Traum — empfang er Be - fehl von Gott und zog an die Ör - ter des

ga - li - jäischen Landes und kam und wohnte in der Stadt, die da heißet

Na - zareth, auf daß er - fül - let würde, was da ge - sa - get ist durch den Pro -

phe - ten: Er soll Na - za - re - nus hei - ßen.

A-ber das Kind wuchs und war stark... im Geist, voller Weisheit,

und Gottes Gna-de war... bei ihm.

Tercera comprobación estilística: en el fragmento que reproducimos de uno de los *Geistlichen Konzerten* encontramos, junto a esquemas ya discutidos, varias Licentias [sic] que no hemos estudiado y que se indican con \dot{u} . Señale de nuevo los esquemas y defina, allí donde se den libertades que los sobrepasan, en qué medida no se hallan éstas registradas en las reglas de composición vistas hasta ahora (disonancia que procede por salto, salto hacia una disonancia...) ¿En qué estriba lo depravado de esta sección, que habla de una «depravación digna de la muerte»? Obsérvese cómo aquí la situación tonal está siempre en disposición de cambio. Cántense este fragmento y el dado con anterioridad para comprobar con qué facilidad se deja cantar la parte de los evangelistas, en tanto que el *Geistlichen Konzert* requiere una concentración mucho mayor por el permanente cambio de la nota de referencia tonal:

Was hast du verwir- ket, was hast du verwir- ket,

o, du al-ler-hold-se- lig-ster Knab, Je- su Chri-

ste, daß du al- so ver- ur- teilt wa- rest?— Was hast du be-

gan- -gen, o du al-ler-freund- lichs-ter jü- ng- ling, daß man so

ü- bel und kläglich mit dir ge- han- delt? Was ist doch dein Ver-

bre-chen und Mißhandlung? Was ist dei- ne Schuld, was ist die Ur-sach

13
deines To - des? Was ist doch die Ver - wirkung deiner Verdammnis?
7 6 6#

15
O, ich, ich, bin die Ursach — und Plage deines Lei - dens, ich —
8

17
— ich, ich bin die Verschuldung deines Hin - rich - tens, ich, ich — bin das Ver -
5 6

19
dienst dei - nes To - des, das tod - wür - di - ge La - ster so an
8

21
dir ge - ro - chen wor - den. Ich, ich bin die Öffnung der Wunden
8 (h) (h)

23
deines Lei - dens, die Angst dei - ner Pei - ni - gung,
(b) 6 6 7 6#

No hay que pasar por alto que, sorprendentemente, en 1620-1650 (es decir, tras más de cien años) aún conserva su vigencia lo que hemos dicho al principio del capítulo sobre Josquin en relación con los accidentales disponibles para toda una pieza (ningún accidental o un b); este fragmento no ha sido transportado ascendentemente como en la edición completa de Schütz (dos sostenidos), sino que se ha ofrecido en su forma original. Para huir del excesivo número de líneas adicionales, la voz de contralto se notaba como tenor.

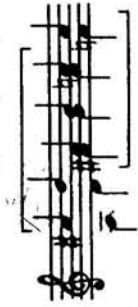
De nuestras comprobaciones estilísticas se desprende claramente que el *Sylus luxurians* sólo se desarrolla en la *música de bajo continuo* y que, en Schütz, aquél no penetra la *polifonía vocal* (muestras de estilo 1). Pero lo que encontramos en la monodía del bajo continuo no es voz + voz, sino voces sobre una franja de acordes que porta la voz del bajo. Con el ejemplo de los *Geistlichen Konzerten* tenemos que entrar a discutir, aunque sólo sea someramente, el arte de la disposición de los acordes:

Compases 1-2: No debemos percibir la cuarta disminuida *Do#-Fa* como un intervalo inusual, recargado en cuanto a expresión. Debiera escucharse, obviamente, como «intervalo muerto» —como se dice hoy día—. La afirmación al final del compás 1 no continúa posteriormente al comienzo del compás 2. Este último arranca de nuevo desde el principio. (¡Es la misma letra!) Por el contrario, del compás 2 al 3 la continuación del texto se corresponde con la continuación musical.

Compases 7, 8, 11: Antes y después de un silencio la misma nota en la voz cantada se corresponde con una coma en el texto: se continúa una idea en el mismo lugar.

Compases 10-15: Tres veces «was ist...» [¿qué/cuál es...?]. Tres veces lo mismo con otras palabras. Tampoco la música va más allá; se detiene en dos ocasiones. Do mayor es en cada caso un nuevo comienzo, y no la continuación tras Mi mayor. Sólo el compás 15 es de nuevo, por su texto, continuación, responde a la pregunta, lo cual se ve al fin claro en la composición, mediante la neta conexión Mi mayor → la menor.

En el compás 9, *Do*♯ se transforma en *Do* y *Fa*♯ en *Fa*:



La terminación en el compás 10 es con una interrogación, pero la actividad tonal se mantiene hasta la última sílaba; no se sabe de antemano dónde acabará. Por tanto, este pasaje no ha de cantarse a la ligera, sino que debe ser cantado y escuchado con todo detenimiento, intervalo a intervalo. Confróntese la esperada cadencia perfecta de los compases 4-5. Tras el «allerholdseligster Knab» [infante lleno de toda gracia] ya está claro a quién nos referimos, a «Jesu Christe», lo cual es en Schütz, tanto por la letra como por la música, sólo la confirmación de lo que esperábamos.

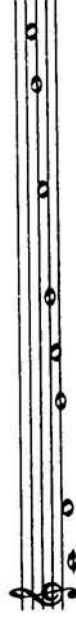
Decir que el *Fa*♯ del compás 16 es una «disonancia cogida por salto» sería interpretarlo demasiado secamente. Lo que sucede es que llega demasiado pronto, la emoción desboca al cantante (¡y si no es así, es que el cantante se equivoca!).

7. JOHANN SEBASTIAN BACH: CONTRAPUNTO ARMÓNICO (~ 1730)

Una voz instrumental o de canto de Bach, con la recién ganada libertad de la *afinación temperada*, no sólo dispone de muchísimas más posibilidades que otra de Josquin, Palestrina o Schütz, sino que también nacen de ella nuevas obligaciones. El ámbito tonal, hacia 1500, constituía un orden sobrentendido que todo lo gobernaba y que nunca era puesto en cuestión. Incrustado en ese orden, que se correspondía con la afinación de los instrumentos (los intervalos que habían de utilizarse eran afinados con tanta pulcritud a costa de los que no se usaban), la voz podía moverse con toda libertad. La afinación bien temperada de la época de Bach divide la octava en doce partes de igual tamaño. Ya no hay quintas puras, pero *Do*♯-*Sol*♯, *Sol*-*Reb*, etc., suenan igualmente bien (e igualmente mal) y su uso es, por tanto, tan bueno como el de *Do*-*Sol*. No hay ya ningún intervalo que deba evitarse por motivos de afinación. A la fantasía melódica liberada le amenaza una completa inestabilidad. En tal situación, a la voz se le presenta la tarea de definir por sí misma, inequívocamente, su correspondiente ubicación tonal.

El *contrapunto armónico de Bach* sólo se hace comprensible a partir de la historia de la tonalidad. El lector que haya seguido los capítulos vistos hasta ahora ha de recordar siempre (y esto debe tenerlo presente quien desee comenzar el estudio del contrapunto con el capítulo sobre Bach) que la época de Josquin (hacia 1500) optaba entre dos materiales, con la licencia de pasar en ocasiones de uno a otro dentro de una determinada frase:

Material I:



Material II:

Las notas directrices hacia los grados 2.º, 5.º y 6.º de la escala, alcanzadas siempre partiendo de ellos y a ellos dirigidas de nuevo, aparecen únicamente en cláusulas, en fórmulas para la elaboración de cadencias (v. p. 43). Con Palestrina (hacia 1570), las notas directrices se emancipan un tanto. *Do#*, *Fa#* y *Sol#* se dirigen casi siempre hacia arriba, todavía con una función sensible, y sólo raramente encontramos saltos a partir de estas notas. Pero ya no son sólo la introducción a una nota de destino, sino que también rellenan duraciones más largas; se han convertido en notas «aptas para el acorde». Es así como, en Palestrina, suenan también forzosamente acordes de Re mayor, La mayor y Mi mayor, como a un Mi mayor puede seguirle un La mayor (con un correcto movimiento ascendente del *Sol#*), etc. (v. pp. 153-156; véase el capítulo I de *Armonía*). En sus obras en el rígido *Sylsus gravis*, Schütz no va más allá y permanece vinculado a la antigua tonalidad también en las obras de bajo continuo del *Sylsus luxurians*, en tanto que al mismo tiempo (y Monteverdi incluso antes, a principios del siglo XVII) se lleva a cabo la liberación de las antiguas notas directrices. Ahora se dan también *Reb*, *Re#*, *Lab* y *La#* en lugar de los hasta ahora exclusivos *Do#*, *Mib*, *Sol#* y *Sib*. Aparecen pronto piezas con un número de dos a cuatro accidentales, como en las obras para órgano de Buxtehude con 2 bemoles y 3 o 4 sostenidos. La nota cromática entre *Sol* y *La* tuvo anteriormente, durante generaciones de compositores y oyentes, un único papel: se escribía como *Sol#*, era la nota directriz hacia *La*, y este *La* era el sexto grado del material I o el tercero del material II. (Ante esta evidencia, ni siquiera se anotaba el necesario sostenido.) Pero ¿qué cosas puede ser esta misma nota (no es exactamente la misma: tenía que estar afinada de otro modo) en Buxtehude? En el preludio y fuga en sol menor (*Obras completas para órgano*, II, núm. 25), escrita como *Lab*, es una bordadura superior de *Sol*, tercera menor sobre *Fa* dispuesta a saltar, nota de paso melódica en curso ascendente o descendente (*Sol Lab Sib*, *Sib Lab Sol*) y séptima

de dominante sobre *Sib*. En el preludio y fuga en Mi mayor, núm. 14, la misma nota, escrita como *Sol#*, es tercera en Mi mayor, bordadura superior de *Fa#* en Si mayor, quinta en *do#* menor, etc. Ahora se utilizan también *Do* y *Sol* como *Si#* y *Fa**.

Lo que una nota haya de ser ahora debe quedar claro a partir del contexto. Son las notas que suenan al mismo tiempo, y antes, y después, las que deben aclarar el sentido de cada una de ellas. La melodía adquiere con ello unas *obligaciones armónicas*, pero también *medios de expresión armónicos*. (Hemos visto que un tratado de contrapunto pasado de moda no daba ya satisfacción al *Sylsus luxurians* de la época de Schütz; también aquí se hallaba ya el enfoque armónico como recurso expresivo.) La armonía no es, por tanto, un mero acompañamiento de la melodía. Esto es algo que reconoció Forkel, el investigador de Bach, y que formuló perfectamente: «Por consiguiente, la armonía no ha de ser considerada meramente como acompañamiento de una escueta melodía, sino como verdadero medio para incrementar la expresión artística o la riqueza del lenguaje musical. Si ha de comportarse como tal medio acrecentador, se sigue que no debe consistir en simple acompañamiento, sino en el entrelazado de varias melodías reales, cada una de las cuales canta, o puede cantar, ya en la parte superior, ya en las partes intermedias, ya en el bajo» (*Über Johann Sebastian Bachs Leben [Sobre la vida de Johann Sebastian Bach]*, reimpresión facsimilar, p. 25).¹

Por tanto, y esto ya lo percibió Forkel con sorprendente claridad, ese medio de incremento de la expresión artística amplió la riqueza del lenguaje de las propias voces. Las anteriores frases de la cita de Forkel dejan muy claro que armonía ya no significa ajustado al bajo continuo, tomado como bajo soporte sobre el que hacen música las voces, sino que la armonía surge del *entrelazamiento de las melodías*. Son armonía las propias melodías y se enuncia desde ellas mismas la nueva y rica expresión del arte. Pasemos entonces a conocer el nuevo «medio de incremento de la expresión artística» lo más claramente posible.

¹ El título completo de la obra es *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst and Kunstwerke [Sobre la vida, arte y obras de Johann Sebastian Bach]*. Hay traducción castellana, de Adolfo Salazar, con un comentario introductorio de este mismo autor: *Juan Sebastian Bach*, México DF, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, núm. 31), 1950 (4.ª reimpr. 1978); el texto citado se halla en la página 72. (N. del T.)

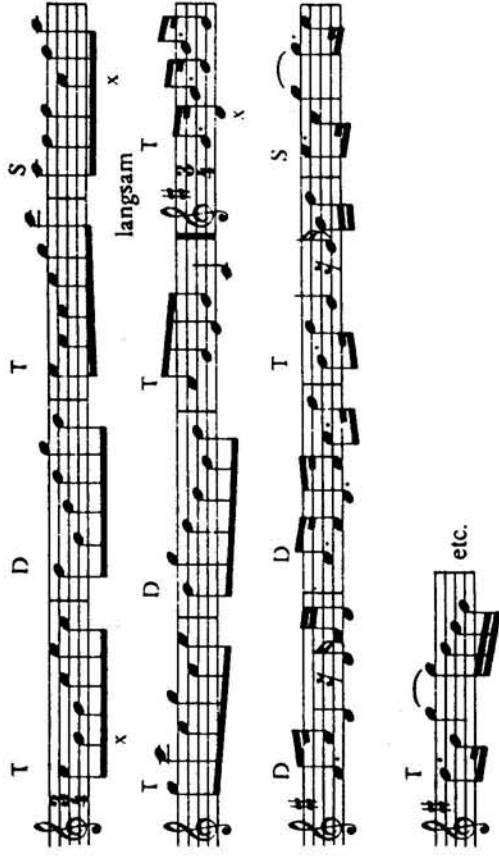
Jean Philippe Rameau-Hugo Riemann-Wilhelm Maler constituyen las tres etapas principales del desarrollo de un *sistema de representación de los procesos armónico-funcionales*. (Sólo en un acorde tuve que apartarme del sistema de Maler, en mi *Armonía*, para poder hacer justicia al acorde de séptima disminuida de la época de Bach: D_7^v , que no puede entenderse como D_7^9 , es decir, como reducción de un acorde, que sólo existe en el romanticismo.) Desde el punto de vista compositivo, Bach era más avanzado que Rameau, pero en la interpretación de los procesos armónicos Rameau aventajaba a Bach, quien todavía hubiese definido sus propias novedades en el anticuado esquema del bajo continuo. Considerando que nuestro actual sistema de representación se basa en los conocimientos de Rameau y que éstos no han sido sustituidos por otro tipo de ideas, nos sentimos autorizados a analizar Bach con el instrumental de hoy día. Al fin y al cabo, los cuatro pilares de nuestro sistema derivan de Rameau: el regreso de todas las armonías a T, S y D, la concepción de los acordes de sexta y de cuarta y sexta como inversión de la triada, el estrecho parentesco de las tonalidades relativas (Do mayor-la menor) y la comprensión de las dominantes intermedias. (Esto sólo se ha modificado ligeramente, no cambiado: Rameau entendió como dominantes acordes de séptima como *La Do Mi Sol*, en este caso con relación a *Re Fa La Do*, y éste, por otra parte, como dominante de *Sol*...)

HOMOFONÍA ARMÓNICA

Ejercicio previo. Escribanse a una voz procesos cadenciales simples, como T D T T S D T o t s D t D t s D t s D t, sin notas ajenas al acorde. Por ahora, cámbiese de función de compás en compás. Cuidese el buen curso melódico en los pasos de función a función. Véanse como ejemplos estos patrones de movimiento, tomados de las sonatas y suites a solo de Bach:



Mis intentos de solución:



En los lugares marcados con x, la nota más grave del compás es la quinta del acorde triada. Pero a una voz no existe el problema del acorde de cuarta y sexta. Por consiguiente, señalamos únicamente las funciones, y no, como en la composición a cuatro voces, T, T₃, T₅.

Para quien haya comprendido el enfoque a una voz, el tratamiento que da Bach a las dos voces no presentará ningún problema: tanto para el compositor como para el oyente, ¡aquél es más exigente que éste! Por eso les ruego paciencia y sumo cuidado en los siguientes siete pasos del aprendizaje.

Ejercicio 1. Utilización de las *disonancias características* S_6^6 , D_7^7 . (A una voz, es difícil distinguir entre S_3^9 en la posición S_6^5 y rS_7^7 ; en relación con esto, véase de nuevo la *Armonía* pp. 42-43 y 48.) No basta con que las resoluciones de la séptima de dominante y de la tensión 5-6 sucedan finalmente a la subdominante: las notas de resolución han de estar al nivel de octava de la disonancia. La nota de la disonancia debe ser tratada, por tanto, como «voz» necesitada de resolución:

Correcto:



Imaginable sólo en un caso excepcional:



En el mejor de los casos, colóquense estos corchetes en los trabajos propios, como autocontrol. Analicemos el tratamiento de la disonancia en los siguientes ejemplos de las suites y sonatas a solo de Bach. Repararemos con ello en que la nota de destino de la sensible, tercera de la dominante, también puede estar situada en otro nivel de octava:

Los siguientes fragmentos de Bach muestran que también es posible definir claramente grados armónicos con tan sólo dos notas:

Rige aquí como norma (de la que raramente se aparta Bach) que la tercera de la triada es la nota más importante. En Bach, 1 + 3 o 3 + 5 representan una armonía mucho más frecuentemente que 1 + 5. (S puede representarse también mediante 1 + 6, pero esta doble nota puede interpretarse igualmente como extracto de D⁷.)



Sería «típicamente bachiano»:

Resultaría imposible:

Ejercicio 1a. Aprovechese la posibilidad de alterar el *tempo* de la acción armónica. Tómese como base el cambio por compases, aunque a menudo habrá que lentificar o acelerar la rapidez de los cambios. Decida esto sobre la marcha o planifíquelo con antelación. Mi intento de solución:

Ejercicio 2. Notas extrañas al acorde. Con el fin de no vagar erráticamente por este amplio campo de invención melódica, ruego al lector que se avenga a tomar posiciones paso a paso.

Primer paso: Bordaduras y notas de paso en parte no acentuada. He aquí algunos pasajes a una voz de Bach, tomados de sonatas para violín solo (V), de preludios corales para órgano (O) y de la invención en do menor (I):

(Nota al penúltimo ejemplo: una segunda corchea sigue siendo débil cuando le sigue una semicorchea «más débil»: . El primer medio compás del ejemplo contiene, por tanto, dos notas de paso débiles. Por el contrario, es fuerte la tercera de las cuatro semicorcheas .

Antes de comenzar el trabajo propio, considérese asimismo esto otro: en la tónica, entre 5 y 8 se hallan sólo dos notas extrañas al acorde. Cada una de estas dos notas intermedias pertenece al acorde en las otras dos funciones: en S está también 6, y en D lo está 7. Si se pretende evitar toda nota ajena al acorde acentuada, una nota de paso entre 5 y 8, en T, tiene que ir particularmente aprisa:

Segundo paso: Escapadas en parte débil. Los siguientes ejemplos proceden en su totalidad de la suite en Sol mayor para violonchelo solo. Obsérvese que algunas escapadas son, en realidad, sólo notas de paso transportadas una octava:

Puede que, a estas alturas, despierte en el lector un primer y ligero recelo respecto al carácter inequívoco de la interpretación armónico-funcional. También se percató uno de algunas anticipaciones. Pero éstas apenas necesitan ejercicios de composición:

Propongo colocar escapadas, en un ejercicio concentrado, con tanta frecuencia como resulte posible. Mi intento de solución:

Me imagino la composición resultante a dos voces: notas de función en el bajo (a la manera en que Rameau escuchó como bajo, en las inversiones de la triada, las fundamentales de función). En una voz de bajo imaginada en corcheas, es decir, con cambios de función más rápidos, resultaría, como es lógico, un sentido completamente distinto; este, más o menos:

Tercer paso: *Notas de paso en tiempo acentuado.* (Téngase en cuenta lo siguiente: la segunda corchea no es acentuada en , pero sí lo es en) Tenemos aquí notas de paso de un tipo retardado

que podemos considerar, asimismo, como retardos de paso. Los ejemplos proceden de la misa para órgano (O), de las sonatas para violín solo (V), de las suites para violonchelo solo (C) y de las invenciones (I). En el penúltimo ejemplo, dicho sea de paso, la séptima de dominante grave no se resuelve, excepcionalmente, de modo correcto desde el punto de vista de la voz. En la invención, la segunda mitad del compás es la prueba de que la nota *Re* se utiliza, ya en el tema, como nota de paso acentuada:

Seis de los ocho ejemplos de la literatura que citamos, es decir, todos, excepto el primero y el último, utilizan únicamente notas de paso acentuadas, después de que la correspondiente función se haya

hecho claramente reconocible. Esto es algo que debiéramos tomar como idea directriz para nuestros ejercicios. Yo, por consiguiente, empiezo así:

Musical notation for the beginning of an exercise, showing two staves with notes and dynamic markings like p, E, D, S, T, D, T, D.

Cuarto paso: En la composición a una voz, los retardos, sumamente importantes en la música de Bach, sólo se dejan ver con dificultad, como es lógico. En los ejemplos primero, segundo y cuarto que siguen (los cinco pasajes proceden de las suites para violonchelo solo de Bach) se trata, en realidad, el enfoque a dos voces. En cierto modo, debiéramos considerar que la disonancia está ya en parte acentuada en los tres casos (como es lógico, esto sólo podemos hacerlo en una segunda escucha, cuando ya conocemos lo que va a seguir). El ejemplo 3 es verdaderamente a una voz, con «retardo preparado». El quinto fragmento, el minuetto II de la suite en re menor, presenta un retardo libre a una voz real y es además un caso claro. El cuarto compás no podría imaginarse con ninguna otra armonía:

Three musical examples showing different harmonic treatments of a passage, with labels like D, T 4 3, D 4 3, T 4 3, D 4 3, S 6, D 4 3, T.

Dado que los retardos son tan raros a una voz, deberíamos renunciar a intentarlos por nuestra cuenta y conformarnos aquí con la aproximación analítica. Pero miremos hacia atrás: algunos de los

ejemplos de escapadas se dejan interpretar como retardos. En su caso, ello es posible cuando uno alcanza a imaginar la escapada en parte-débil también en parte fuerte.

× Ese Si, retardo inferior de la tercera de la dominante, puede señalarse igualmente como bordadura acentuada. Por tanto, las bordaduras acentuadas son siempre, al mismo tiempo, de tipo retardado.

Ejercicio 3. Acorde de séptima disminuida. Para la época de Bach, este acorde no debe entenderse como reducción de otro («fundamental omitida»), del acorde de séptima y novena de dominante D⁹, cosa que sólo conoce el período romántico. Por eso he tenido que desterrar de mi *Armonía* el signo de función D⁷ para el acorde de séptima disminuida de la época de Bach. El acorde bachiano comienza con la sensible, sin suponer una tercera por debajo. Su séptima es, por tanto, una verdadera séptima disminuida y no una novena sobre una fundamental imaginaria: ¡Nadie hubiera pensado, en tiempos de Bach, en tal fundamental! Este acorde tiene, en primer lugar, un papel decisivo en la composición en modo menor; también en las piezas en modo mayor alcanza a convertirse en importante recurso compositivo, para realizar procesos modulatorios con claridad. En cuanto que mezcla de s y D, lo designaremos D^{sv}. Para presentarlo inequívocamente bastan sólo dos notas, la tercera de la dominante mayor, con tendencia ascendente, y la tercera de la subdominante menor, con tendencia descendente:

Musical notation showing two notes: a sharp F (third of D major) and a flat B (third of G minor), with dynamic markings p and s.

Obsérvese, en los siguientes ejemplos para violín y para violonchelo solos, en qué momentos se aclara la situación armónica; es siempre cuando entra la segunda de las dos notas decisivas. La ana-crusa del segundo ejemplo aparece aún como subdominante por-que todavía no ha sonado el Fa#; en el último ejemplo, el segundo compás parece al principio puramente dominante hasta que surge por fin el Si b. Es en el penúltimo ejemplo donde la situación poco clara (s ?) dura más tiempo:

Two musical examples for violin and cello, showing harmonic progression with notes and dynamic markings like p, s, t.

(El ejemplo 5 es un «doble» del ejemplo 4.)

Considerando lo dicho, cuando nos interese la claridad funcional (lo que no siempre tiene por qué ser el caso) incluiremos en nuestros trabajos las dos notas determinantes del acorde, al comienzo de su período de acción. Bach utiliza con moderación este importante acorde, de gran fuerza expresiva. Nosotros no debemos gastarlo demasiado en nuestros ejercicios. Es mejor que escribamos, en diferentes tonalidades menores, pasajes que lo incluyan una vez cada uno; es decir, fragmentos con el formato de los ejemplos de Bach citados. (Confróntense los temas de las invenciones a dos voces en do menor y re menor.) He aquí mis intentos de solución para una *Bourrée* y una obertura francesa:

Ejercicio 4. Tonalidades relativas. Siguiendo la estructura de la *Armonía*, me dispongo a seleccionar ejemplos de la literatura sobre tonalidades relativas en mayor y en menor y, tras una inútil búsqueda, me detengo avergonzado, como corresponde: las sucesiones bachianas del tipo T D rS rT S D T o T S rT rS D T, etc., familiares al oído en la música polifónica, no se encuentran en las piezas en modo mayor a una voz. Cuando sobrepasa los tres grados principales en modo mayor, Bach utiliza siempre dominantes intermedias. En lugar de T rD rT, encontramos entonces T (D) rT, es decir, Do mayor, Mi mayor, la menor, etc. La única excepción, sumamente apreciada, sin duda, la constituyen las progresiones de quintas descendentes. Por el contrario, el modo menor gusta de deslizarse en los grados relativos mayores. Esto no es ni ilógico ni extraño: Rd, en cuanto que acorde mayor, es ella misma dominante intermedia hacia Rt, e igualmente lo es Rt en relación con Rs. He aquí dos ejemplos de la literatura:

Tema de fuga para órgano
sol menor

Courante (Viol. solo)
si menor

Quien desee realizar sus propios intentos, que haga primero una planificación armónica y que reflexione sobre qué posibilidades melódicas de transición del ámbito del modo menor al del mayor, y viceversa, resultan de ello. Mi intento de solución aprovecha la

dualidad de s_3 , que es al mismo tiempo S^6 en la tonalidad relativa (cosa que en modo menor tendríamos que indicar con el rebuscado R_s^6). Por tanto, a un acorde de la cadencia principal no le sigue aquí otro relativo, sino que un mismo acorde es ambos al mismo tiempo. El $Sol\sharp$, utilizado a modo de sensible, es una clara señal de regreso a la región menor:

en s_3 d P I P
Do mayor: S^6 D 7 T

quasi D 6 3

7 t s t D t 7 8

Ejercicio 5. Progresiones. (Véase una detallada exposición en la *Armonía*, pp. 104 ss.) A una voz, las progresiones de quintas descendentes desempeñan un importante papel en Bach. El modo mayor y el relativo menor tienen a su disposición las mismas sucesiones de acordes, sólo que, como es lógico, la entrada y, sobre todo, la salida se eligen en lugares distintos para mayor y para menor: en la mayoría de los casos las progresiones caen hasta la dominante, donde la cadencia se asienta de nuevo con pie firme. He aquí un modelo de progresión en tríadas y acordes de séptima —muy apreciados—. La concepción funcional queda relegada a un segundo plano durante la «caída libre». Dentro de las progresiones se tolera también el séptimo grado del modo mayor (= segundo grado del modo menor), que, en realidad, no existe funcionalmente hablando. En las progresiones se recomienda, por tanto, la señalización de los grados:

Grados mayores
Funciones
Acordes

VI rT II V I T S IV VII III rD VI II V
rT rS D T S V II rD rT R s R s D

Acordes de séptima:
Grados menores
Funciones

I IV VII II VI I IV VII
t s R d rT rS II D s R d

↗ = Salida de la progresión en la dominante, en mayor; ↘ = en menor.

He aquí tres ejemplos de progresiones tomadas de composiciones de Bach en modo mayor, y otras tantas de composiciones en modo menor. Se trata de piezas a solo para violín y violonchelo (V, C) y pasajes de órgano a una voz (O):

VI II
T Rt rS

V I III
D T D rD

VI II V I
rT 7 Sp D 7 T S 6 D 6 3 T

O T S La Re Sol Do S VII Mi La
rS D T S rD rT S 6

D t s R d

Rt R s II t t D

Antes de realizar las propias marchas progresivas, desarróllese los siguientes comienzos según los modelos dados, para captar convenientemente esto: o la unidad motivica de una progresión comprende sólo un grado armónico, que se repite entonces sobre todos los grados, o incluye ya una caída de quinta, es decir, dos grados. En este caso, el modelo que sigue se coloca una nota más grave (= dos quintas). En la progresión en modo menor hay que salir a través de la dominante mayor, *Mi Sol# Si*:

Do mayor

la menor

Ejercicio 6. Dominantes intermedias / Modulación. Las dominantes intermedias pueden conferir a un grado distinto de la tónica una importancia momentánea, pero también son apropiadas para fijarlo como tónica durante un determinado fragmento (desviación tonal); o pueden, finalmente, crear un centro tonal nuevo (modulación). En este último caso, una dominante «intermedia» se convierte en la dominante de la nueva tónica. Como signo de una maniobra de

este tipo al oyente le basta, en su caso, con una única nota: la que conduce hacia arriba, como sensible, o hacia abajo, como séptima de dominante, y que distingue de manera característica a este acorde de los restantes del ámbito tonal ampliado. Ejemplo: en Do mayor, la dominante intermedia hacia rD lleva las nuevas notas *Fa#* y *Re#*, pero signo lo es sólo *Re*, porque *Fa#* valdría también como señal de una desviación hacia la dominante y, por tanto, no sería inequívoca. Algunas dominantes intermedias sólo resultan inequívocas con la adición de la séptima, es decir, como D⁷. Ejemplo: T se oirá como T hasta el momento en que la adición de la séptima de dominante (en Do mayor, *Do Mi Sol + Sib*) señale que la hasta entonces T debe entenderse como dominante de su propia S:

Do mayor:

la menor:

En menor, la (D) hacia Rt carece de la nota característica, por- que (pensando en la menor) en la reserva de notas del modo menor se da enteramente *Sol* en vez de *Sol#*. Aquí se demuestra la labilidad del modo menor: todos los giros t Rt se escuchan igualmente como t (D) Rt y pueden ser interpretados como abandono del centro tonal.

Obtenemos ahora la explicación a la sorpresa que manifestamos en el ejercicio 4, referente a que en la música a una voz las tonalidades relativas aparecen rara vez: sólo se manifiestan claramente cuando aparecen las tres notas de la triada; por el contrario, para las dominantes intermedias basta una sola nota. Ejemplo:

Son inequívocas sólo así:

y ambiguas, de este modo:

Por tanto, las tonalidades relativas sólo son inteligibles con las tríadas arpegiadas completas, y en otro caso el oyente cree escuchar las funciones principales próximas. Por consiguiente, al carácter de la composición a una voz le cuadran mucho mejor las relaciones de tipo dominante intermedia. Veamos algunos ejemplos comentados tomados de la literatura.

Los dos *solí* de pedal de órgano son más acorde arpegiado que línea. (Un descubrimiento característico de las posibilidades de la técnica de la ejecución: los dos pies tocan con punta y talón.)

En el siguiente tema de fuga para órgano basta verdaderamente una única nota para la fijación de la dominante intermedia. En la respuesta, el contrapunto agrega las notas suplementarias y demuestrá con ello que no nos hemos excedido en la interpretación del

tema. (La nota de paso cromática romántica es, entonces, ¡algo distinto, por principio, del cromatismo armónicamente efectivo de Bach!)

Dos pasajes de la sonata para flauta sola. Las notas melódicas de demarcación del ámbito del modo menor (por abajo la sensible, por arriba la sexta menor; véanse algunos ejemplos en la página 69 de la *Armonía*), que conforman el extracto del acorde de séptima disminuida, determinan dos desviaciones tonales: *Sol# + Fa* indican rT, la menor; *Do# + Sib* introducen rS, re menor.

Aquí, las notas señalizadoras son *Sib* y *Fa#*:

En una *Gavota en Rondeau* para violín sólo se encuentra este pasaje de elevada actividad melódico-armónica. Las notas-signo son *Re, Mi#, La#* y de nuevo *Mi#*. Resulta interesante cómo se extiende

aquí la anchura de banda de la línea melódica, hasta casi dos octavas, de la mano del incremento de la actividad.

Se recomienda escribir las notas-signo que van a ser necesarias, antes de realizar los propios ejercicios sobre desviaciones tonales. Ejemplo:

Plan de funciones: T (D) S (D) rS B D (D) rT T
 Notes-signo: Sib Do# Fa# Sol#

* Si se vuelve a caer en el círculo de quintas hay que desprenderse de las alturas alcanzadas. En este lugar no es suficiente con limitarse a evitar Sol#: la nota permanece en el oído y tiene que ser borrada por un Sol. (¡Así se ha borrado también el Si del primer compás, mediante descenso a Sib !)

Ejercicio 7. Complementario sobre la construcción lineal en Bach.

1.º Los grandes saltos hacen agitadas-exaltadas las líneas en todos los estilos. Esto también se da, de todo punto, en el Bach a una voz. Pero los saltos acumulados en las líneas melódicas bachianas tienen, en su mayoría, un sentido distinto. Se trata en estos casos

de que las notas de dos o tres líneas que transcurren plácidamente sólo a la fuerza suenan una tras otra. El oyente escucha el

de Bach pisando el pedal al mismo tiempo; así:

En tales casos son posibles todos los saltos. Es más importante un tratamiento cuidadoso de las líneas melódicas imaginarias: a la nota culminante Sol de nuestro ejemplo debería seguirle Fa. Bach no mantiene el número de voces con firmeza inflexible. Se extiende el discurso a una voz, surgen las voces imaginarias segunda y tercera, se produce de nuevo una reducción, etc. Se recomienda realizar algunos intentos relacionados con este particular. Mi propuesta de solución:

2.º Dentro de las diferentes fracciones acórdicas hay que saltar de una nota del acorde a otra. (Por tanto, podemos realizar saltos de novena mayor en los acordes de D⁷, de séptima disminuida en los acordes de séptima disminuida, etc.)

3.º Se permite todos los intervalos aumentados y disminuidos cuando se salta desde arriba o desde abajo a una nota directriz,² es decir, a una nota que, por así decirlo, no es por sí misma el objetivo:

² Véase lo dicho sobre «sensible» y «nota directriz» en la nota 1 del capítulo 3. (N. del T.)

4.º Las notas directrices deben ser «inducidas» a proceder en dirección contraria; siguen siendo con ello notas directrices, sólo que con la dirección de destino cambiada:

Veamos, como ejemplo de ello, el tema real de la *Ofrenda musical* y un tema de fuga de *El clave bien temperado*:

(En do menor, *Fa#* es la sensible de la dominante y *Mi* lo es de la subdominante.)

(En fa menor, *Si* es la sensible de la dominante y *La* lo es de la subdominante.)

Debemos tomar conciencia de los enfoques tratados en los puntos 2, 3 y 4 mediante un estudio específico de la línea melódica. Lo mejor es numerar las licencias utilizadas en cada caso. Mi intento de solución:

Quien desee componer piezas a una voz utilizando el instrumental adquirido puede aceptar la siguiente propuesta: gavota o *bourrée* para instrumento melódico. (¡Plantear de antemano la extensión!) Paso modelo para la gavota: $\frac{3}{4}$ J J | J J | J ; paso modelo para la *bourrée*: $\frac{3}{4}$ J | J , o $\frac{3}{4}$ J | J ; son danzas con dos secciones principales, con cesura repetida en la segunda sección, que es la más larga en la mayor parte de los casos. Las grandes líneas armónicas discurren muy a menudo de este modo:

Al comienzo de cada sección se producen pasos modelo muy claros; es decir, una construcción anacrúsica claramente reconocible. En el curso posterior se da en cada caso la transición a un movimiento fluido.


Advertencia final. Nuestra aproximación al lenguaje musical de Bach mediante el intento de comprender su concepción lineal a partir de regularidades armónico-funcionales sólo es admisible si nos mantenemos conscientes de los límites de estas posibilidades. Tal como yo lo veo, estos últimos se dan en dos direcciones: allí donde el muy barroco arte de la línea se hace demasiado complejo y en los casos en que una melodía interválicamente angosta resulta demasiado cercana al espíritu de la antigua polifonía vocal, demasiado «simple». En el tema de la fuga en si menor del primer volumen de *El clave bien temperado*, una de dos, o es un retardo la primera nota de los continuos grupos de dos que forman el intervalo de segunda menor, o a ambas notas les corresponden funciones distintas. Pero también puede ser, igualmente, que las dos notas que forman séptimas disminuidas en el segundo compás pertenezcan a una armonía. No hay nada armónicamente inequívoco en cromatismos emancipados hasta ese punto. Y en el extremo opuesto de las posibilidades compositivas de Bach, ¿quién se atrevería a lastrar el

sencillo tema que abre la *canzona* para órgano con una carga armónica? En consecuencia, no limitemos el lenguaje de Bach con el intento infructuoso de oír una funcionalidad armónica también en los lugares en los que no se ofrece tal interpretación.

Análisis de una composición a una voz, de Bach

La segunda sección de esta *bourrée* de la *partita* para violín en Mi mayor es cuatro compases más larga que la primera y contiene menos repeticiones; es, por tanto, más rica en acontecimientos. I = 4 + 12 compases, II = 4 + 8 + 8 compases. Después de cuatro estables compases de tónica sin desviaciones, la primera parte pasa a la tonalidad de la dominante. Signo: *La#*. En el compás 9, *do#* menor, rT de la tonalidad principal, es al mismo tiempo rS de la nueva tonalidad. La segunda sección principal es también bastante más activa armónicamente. El signo *La* (compás 3) extingue Si mayor y el signo *Si#* introduce la rT de la tonalidad principal, *do#* menor. El *Si* del compás 5 extingue el *Si#* y, con ello *do#* menor; la nota *Re* señala la tonalidad de la subdominante, La mayor; *Mi#* (compás 9) introduce muy brevemente la rS, *fa#* menor, que es confirmada acto seguido por una amplia cadencia. *Mi* (compás 13) anula el *Mi#* y, con ello, la tonalidad de *fa#* menor. La tónica se convierte, mediante la nota *Re* (compás 14), en dominante de su propia subdominante. Sigue una semicadencia a la dominante y una estable cadencia conclusiva [perfecta]. En la segunda parte se hacen notar significativamente, mediante la detención del movimiento, los siguientes objetivos: *do#* menor (compás 4), *fa#* menor (compás 12) y la dominante, Si mayor (compás 16). Hay un retardo acentuado y una bordadura acentuada en el compás 4 de ambas secciones. Se da un salto de tritono en la sensible del compás 14 de la primera parte. También, estirado linealmente hasta el máximo, al final de la primera parte. Encontramos varias veces un enfoque a dos voces. Llama la atención el que se utilice delante de todas las conclusiones cadenciales: al final de la primera parte y ante los compases 4, 12 y 20 de la segunda sección.

Un ritmo de danza anacrúsico no entorpece el curso armónico

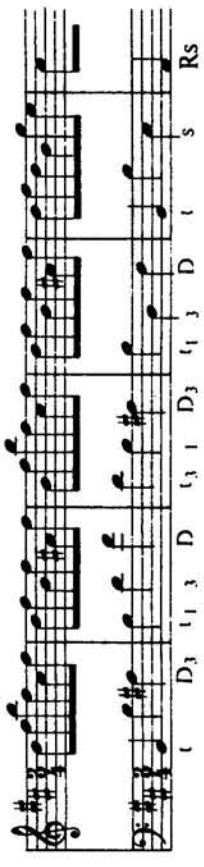
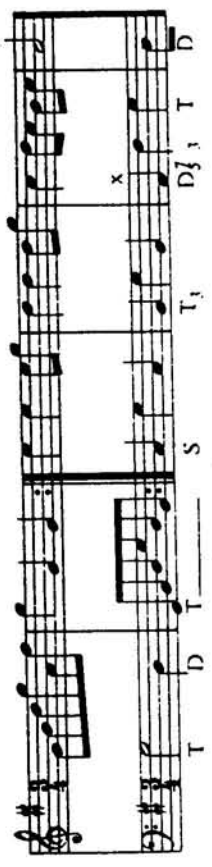
por compases completos. En esta *bourrée* el compositor utiliza el ritmo de baile más raramente de lo habitual, a saber, sólo en los arranques en general (compases 1 y 4 de la primera sección y compases 1, 4, 12 y 16 de la segunda). Es característica en las composiciones en suite de Bach la neutralización del esquema de pasos mediante un movimiento fluido. Pero resulta «pecado» (es decir, una rara excepción en la técnica bachiana) que el desconcertante ritmo tético , contrario a la *bourrée* y verdadera protesta contra ella, se utilice ya en el segundo compás.

A DOS VOCES

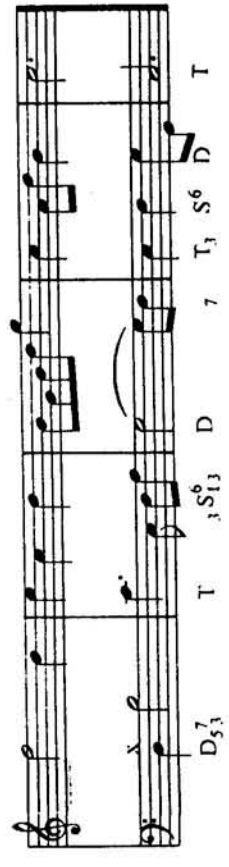
El tratamiento armónico a dos voces es, en principio, más fácil que a una voz, pues la tarea de aclarar la correspondiente situación armónica puede distribuirse entre dos personas. Es decir, que ya no se cuenta con «notas demasiado escasas». La cosa sólo se complica cuando las voces trabajan una contra otra, cuando una de ellas cuestiona la otra con notas acentuadas ajenas al acorde. Vamos a proceder de nuevo paso a paso, aunque no es necesario repetir todas las etapas de aprendizaje vistas a una voz.

Ejercicio 1. Sólo notas propias del acorde. (Son notas propias 5 y 6 en S, y 7 en D.) Usaremos sólo las funciones principales. Una vez más, a dos voces hay una voz soporte y una voz soportada. Por consiguiente, encontramos otra vez el problema del acorde de cuarta y sexta de la armonía, que había sido eliminado en el tratamiento a una voz. Se recomienda entonces, nuevamente, una cuidadosa atención a las inversiones. Recordemos que sólo excepcionalmente representa Bach los acordes mediante 1 y 5.

He aquí, como ejemplo, unos comienzos de minuetos de Bach:

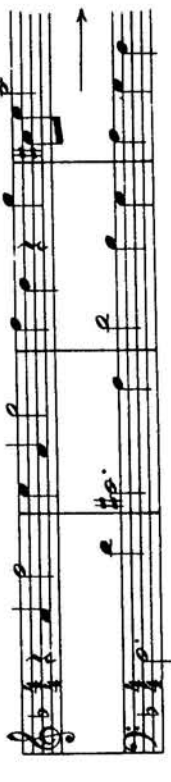




Mi propuesta de solución:

× Naturalmente, las quintas son impensables en el bajo, salvo que la voz superior evite la nota fundamental de la triada, pues se formaría la disonancia de cuarta.

Continúense ahora los comienzos dados o invéntense composiciones propias:

Ejercicio 2. *Notas ajenas al acorde en una voz, con estabilidad funcional de la otra voz.* En los cuatro fragmentos que siguen encontramos notas de paso débiles y acentuadas, retardos y bordaduras:

Menuett

Menuett

Ducto III

Menuett

Seguro que aprenderemos a conocer mejor las posibilidades que se nos ofrecen cuando lleguemos a acostumbrarnos a cada una de ellas.

Continúense los comienzos dados. Tenemos en el primero notas de paso débiles; en el segundo, notas de paso acentuadas; en el tercero, retardos (los retardos por salto no son raros en la composición a dos voces), y en el último, bordaduras y escapadas:

Puede que en el ejercicio de retardos se haya producido algún *desconcierto*; y si no es así, tendremos que provocarlo necesariamente ahora. En el contrapunto de Josquin (v. p. 76) señalábamos las disonancias efectivas con 7 6 o 4 3 en la voz superior y con 2 3 en la voz inferior. Ahora no es este el caso: las indicaciones de nueva armonía nombran los intervalos con referencia a la nota fundamental de función. Representemos en un ejemplo ambos tipos de señalización:

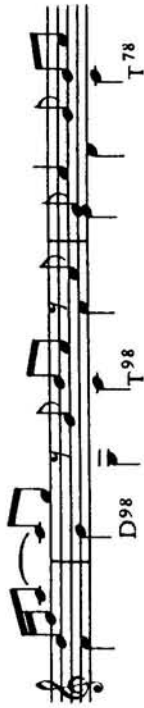
La disonancia real 2 3 es oída armónicamente por nosotros como 4 3 (a), y la 7 6 como 9 8 (d). La situación se vuelve ahora completamente loca: interpretamos la quinta consonante (b) como séptima que demanda resolución, mientras que, en otro contexto, hay una quinta (c) que anda necesitada de resolución descendente y que resuelve... ¡en un tritono! Y también sucede lo contrario: al final de nuestro ejemplo suena una disonancia real de cuarta que, sin embargo, nos parece extraordinariamente suave, entendida como retardo de sexta en la tónica (y la sexta no es disonante).

Demos un paso más en este desconcierto. Dos lugares de nuestro ejemplo pueden adquirir sentidos distintos mediante las otras notas que les siguen:

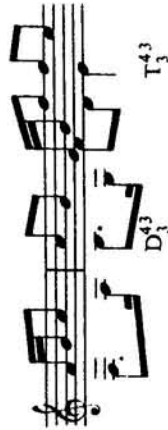
Sobre (b): ahora la quinta *Mi Si* ya no es un retardo, sino marco de *rD*, lo cual reconocemos, a más tardar, con la entrada de la *rT* que sigue. Sobre (c): la cuarta *Mi La* constituye el retardo disonante 4 ante 3, cosa que se pone de manifiesto con la entrada de la nota de resolución *Sol#*.

El valor del acorde y el grado de tensión de intervalos y acordes era algo muy claro en la música anterior a Bach. La música podía comprenderse en el momento mismo de ser escuchada. Con la música de Bach tuvo que desarrollarse una nueva forma de audición. Si al oír un intervalo o un giro armónico sólo posteriormente captamos lo que significaba lo anterior, lo que representaba en cuanto a tensión, entonces es que ya no nos limitamos a escuchar una nota tras otra a lo largo del discurso de sonidos. Tiene que operar al mismo tiempo una escucha comprensiva, lo escuchado ha de mantenerse en la memoria durante un momento hasta que se le adjudica posteriormente un sentido. Se exige del oyente una actividad (nosotros la realizamos sobre la marcha, por costumbre, sin ser conscientes de ello) que reclama de modo similar la música del período clásico. Sólo en la música romántica se pedirá al oyente que se entregue, que desista de una actividad propia y que transfiera su particular intensidad de comprensión al ámbito de las vivencias.

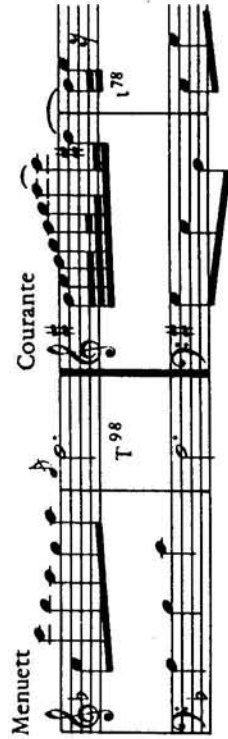
Regresemos de nuevo al retardo: recordemos, de la armonía, que en los retardos 4-3- y 6-5- la nota de resolución ya no debe sonar en otra voz, pero que sí puede hacerlo en retardos ante una nota fundamental de función, porque la fundamental de la triada se va a duplicar. Por eso, en la música de Bach, un retardo ante la octava (9-8 o 7-8) sólo ser permite allí donde se da una fundamental de función. Resulta posible, por tanto:



Por el contrario, es opuesto al estilo un retardo delante de una tercera duplicada:



Ejemplos de Bach en relación con esto:



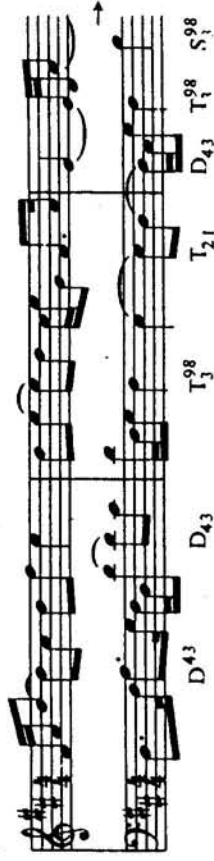
Pero la mayor parte de los retardos de Bach resuelven en los intervalos consonantes «biensonantes» de tercera o de sexta (es decir, no en las consonancias «vacías» de quinta y octava), a saber, en $\frac{3}{1}$ o en $\frac{1}{3}$, así como, más raramente, en $\frac{5}{3}$. Las constelaciones intervalo-retardo más frecuentes son, por tanto,

$$\begin{array}{c} 4\ 3\ 3- \\ 1- \end{array} \begin{array}{c} 2\ 3 \\ 1- \end{array} \begin{array}{c} 9\ 8 \\ 3- \end{array} \begin{array}{c} 7\ 8 \\ 3- \end{array} \begin{array}{c} 5- \\ 4\ 3 \end{array}$$

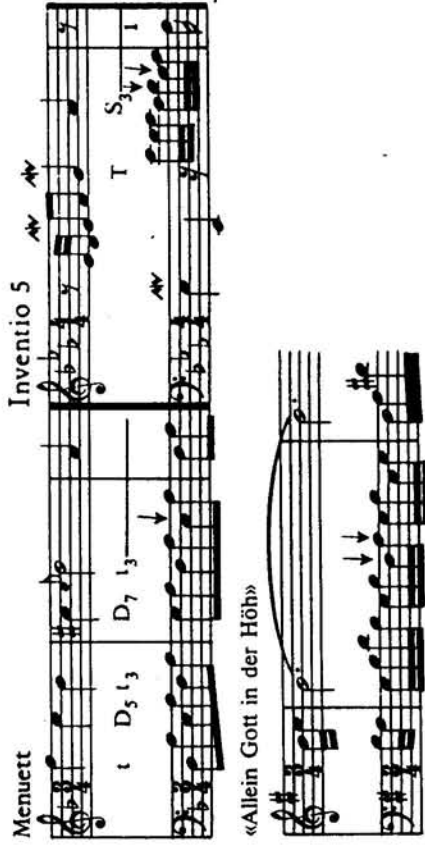
He aquí un ejemplo característico de Bach:



Vamos a dedicar otro ejercicio más a este tipo de retardos parados. Continúese el siguiente comienzo:



Ejercicio 3. Notas extrañas al acorde en ambas voces (análisis). Propongo restringirnos al análisis en este punto, porque es casi imposible definir con claridad los límites no sobrepasados por Bach. Los pasajes «caóticos» se hacen inteligibles por el contexto, pero si se manifestasen como base compositiva de toda una obra darían lugar a un estilo entre Max Reger y la Nueva Música. Podemos, no obstante, hablar sólo de determinados pasajes sueltos y no de su posición formal.



La disonancia *Mi*, tomada y dejada por salto en el minueto, debe entenderse como inocente bordadura, *Fa Mi Fa*: la mano izquierda salta arriba y abajo entre dos voces. En la invención en *Mib* mayor aparece en la mano izquierda el adorno, tipo floreo, de una escala descendente. (Ya hemos conocido en el *Stylus luxurians* del capitulo sobre Schütz —véase la página 221— ornamentos de la línea melódica muy similares.) Ningún oyente se percató de que se ha saltado de disonancia a disonancia en la armonía de subdominante. En

el prelude al coral, la mano izquierda salta de nuevo entre dos voces. *Fa#* y *La* son, cada una en su voz, simples bordaduras.

Veamos ahora dos pasajes del prelude en mi menor de *El clave bien temperado*, volumen I. Tenemos en el primero de ellos dos escalas de paso en la armonía de la subdominante y, en el segundo, un giro de las voces en torno a las notas *Mi* y *Sol* del «acorde de séptima disminuida hacia la dominante» (*La# Do# Mi Sol*). Las cruces indican intervalos disonantes. Su multiplicidad deriva del hecho de que las notas propias del acorde no coinciden para formar puntos de reposo consonantes; las notas que realizan el giro son las extrañas al acorde:

El clave bien temperado I

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score consists of two measures. In the first measure, the right hand plays a descending scale of eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4. The left hand plays a descending scale of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3. There are 'x' marks above the notes G4, F#4, E4, D4, C4 in the right hand and G3, F#3, E3, D3, C3 in the left hand, indicating dissonances. In the second measure, the right hand plays a descending scale of eighth notes: F#4, E4, D4, C4, B3. The left hand plays a descending scale of eighth notes: F#3, E3, D3, C3, B2. There are 'x' marks above the notes F#4, E4, D4, C4, B3 in the right hand and F#3, E3, D3, C3, B2 in the left hand, indicating dissonances. The piece ends with a double bar line and a 'D' time signature.

En el fragmento de fuga que sigue, las notas ajenas al acorde que serpentean al paso en la segunda voz se colocan una vez más de forma no simultánea, de tal modo que una disonancia puede seguir a otra y las consonancias quedan relegadas a los tiempos más débiles del compás. Nos gustaría manifestar algunas consideraciones de orden mayor sobre el fragmento del dueto del *Klavierübung III* [Cuaderno de ejercicios para clave III] (a partir del compás 12). La situación tonal al comienzo de nuestro pasaje es si menor. La nueva dirección de destino queda clara con la última nota del compás: *Sol#* *Re* *Si* son D_3^7 hacia la tonalidad *La*. Además, la bordadura previa, *Do#*, nos permite reconocer que la única posibilidad es *La* mayor. ¡Pero ahora se produce el chocante salto sobre *Do*! Quien pueda, que cante esta serie de notas, *Re Do# Re Sol# Do*. Esto no suena a Bach. Nuevo compás: el retardo *Si* resuelve sólo después de una interrupción. *Si* y *Sol#*, las disonancias de ambas direcciones, cercan el objetivo. Suena, descortés, la cuarta nota de disonancia del compás, que declara persona *non grata* a la nota aún tenida del bajo:

El clave bien temperado I

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score consists of two measures. In the first measure, the right hand plays a descending scale of eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4. The left hand plays a descending scale of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3. There are 'x' marks above the notes G4, F#4, E4, D4, C4 in the right hand and G3, F#3, E3, D3, C3 in the left hand, indicating dissonances. In the second measure, the right hand plays a descending scale of eighth notes: F#4, E4, D4, C4, B3. The left hand plays a descending scale of eighth notes: F#3, E3, D3, C3, B2. There are 'x' marks above the notes F#4, E4, D4, C4, B3 in the right hand and F#3, E3, D3, C3, B2 in the left hand, indicating dissonances. The piece ends with a double bar line and a 'D' time signature.

Por lo demás, *Do* es inequívocamente tercera de la menor. Hace un momento hemos manifestado que los retardos de novena de delante de notas distintas de las fundamentales de la triada no son bachianos. Aquí tenemos la prueba de lo contrario. (Porque, lógicamente, la nota del bajo debe ser «pensada con anticipación», pues el *Re* del disonante pretende ser escuchado como retardo de conformidad con el comienzo del compás.) *Re#*, última nota del compás, queda sin resolución. Justo un compás antes puede uno imaginarse el *Sol#* que salta en el bajo como resuelto, al menos subsidiariamente, en el soprano...

Ejercicio 4. Dominantes intermedias/Modulación. Después de superar el ejercicio correspondiente a una voz, la presentación a dos voces es un juego de niños. Continúese el comienzo dado. Hay que realizar todas las transiciones tan suaves, tan «creíbles» como sea posible, mediante introducción de las notas signo a través de segundas diatónicas o cromáticas. Váguese ahora durante un tiempo sin hacer pausas largas y aclárese la respectiva situación tonal con pocas notas como sea posible. La interpretación funcional exacta de tales sucesos se ha practicado en la armonía. Basta aquí —y esto supone una gran ayuda en el trabajo— con registrar los grados que ponen rumbo al modo mayor o al modo menor, tal como se ha explicado en compases anteriores. Que no hemos realizado un ejercicio preparatorio, sino que estamos metidos de lleno en la práctica de Bach, puede comprobarse con el final de un minuetto del *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* [Album de Ana Magdalena Bach]:

Menuett

do → Si → do → Fa → do →

Fa → Sol

re → Sol → Fa → la

→ Fa → Si

He aquí dos nuevos ejemplos de Bach (las bordaduras acentuadas del bajo complican bastante la situación en el primero de ellos) y otros tantos ejercicios para realizar:

«Christ lag in Todesbanden»

mi → la → Si → Do → Re → mi

Sonata para flauta

Re → mi → La → fa# → si → fa#

re → sol → Do →

Do → Fa → Sol

TRES TIPOS COMPOSITIVOS DE BACH

1. *Composición con cantus firmus.* Para nuestros ejercicios finales tomaremos como modelo los tipos compositivos más importantes de Bach. En los trabajos corales para órgano de este compositor son raros los tratamientos a dos voces. Pero dado que la elaboración a partir de un *cantus firmus* tiene un cometido fundamental en la producción bachiana, no queremos dejar al margen este asunto capital. Veamos en primer término unos cuantos compases de una composición de Bach (el S₇ del comienzo resulta de la situación previa de este fragmento; el Sol# del segundo compás introduce rS, la menor, que se transforma en D⁷ —es difícil decir cuándo—):

«Allein Gott in der Höh»

S₇ D₃ T D₃ D⁷ rS

El que la siguiente frase de bajo continuo de Bach no está concebida a dos voces se desprende de dos acordes acentuados de quintas vacías, nada bachianos (S en ambos casos). Nuestra indicación de función resulta de la numeración añadida por Bach. Colocamos debajo, como propuesta de solución del ejercicio que aquí se plantea, otras cuatro voces de bajo. Se evitan, en gran medida, las quintas vacías acentuadas (véase X). Me he esforzado en conseguir curtos armónicos distintos para cada caso. No obstante, tampoco hay que exagerar cuando se pretenda escribir diferentes tratamientos de una misma melodía: sin embargo, ¡en la mayor parte de los casos lo mejor es una seriación armónica! Con todo, hay muchos tipos posibles de movimiento. En *a* y *b* el movimiento deriva del tratamiento armónico planteado; en *c* y *d* me he propuesto un motivo fijo, de modo similar a como sucede muy frecuentemente en las elaboraciones corales de Bach. Podríamos llamar a esto «característica de estilo» o «fantasía limitada» del autor: tiene un importante cometido en *a*, *b* y *c*. El lector ideará, posiblemente, otros diseños. Un ejercicio magnífico para gente atrevida; ¡tocar el coral al piano e improvisar, cantando, la contravoz!

a

b

c

d

En las páginas 110-114 de la *Armonía*, pueden hallarse melodías corales apropiadas. Damos aquí tres melodías corales adecuadas. *Adecuado* significa que se configuraron en la época de Bach y que no se las debe interpretar fuera del mundo de la modalidad eclesiástica, en el esquema mayor-menor. Préstese atención a la letra del coral e inténtese corresponder al contenido expresivo del texto imaginando un tratamiento armónico y el tipo de movimiento de la contraparte (saltando alegremente, con muchos saltos; deslizando, con muchas disonancias de retardo, etc.). Las melodías se dupli-

can en cuanto a valores de las notas. Obsérvense, asimismo, los signos de respiración: marcan los finales de línea melódica. Inferimos de ellos los puntos de destino tonal a los que apuntan en cada caso las melodías:

Sieges - für - ste Eh - ren - kö - nig, höchst ver - klär - te Ma - je - stät,
al - le Him - mel sind zu we - nig, du bist drü - ber hoch er - höht;

soll ich nicht zu Fuß dir fal - len und mein Herz vor Freu - de wal - len,
wenn mein Glaubens - aug be - tracht' dei - ne Glo - rie, dei - ne Macht?

Je - su, mei - nes Le - bens Le - ben, Je - su, mei - nes To - des Tod,
der du dich für mich ge - ben in die tief - ste See - len - not;
in das ku - ßer - ste Ver - der - ben, nur daß ich nicht möch - te ster - ben,
tau - send - , tau - send - mal sei dir, liebster Je - su, Dank da - für!

Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Herzens Wei - de,
ach wie lang, ach lan - ge ist dem Her - zen ban - ge
Je - su, mei - ne Zier, ----- Got - tes Lamm, mein Bräu - ü - gam,
und ver - langt nach dir!

außer dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lieb - ers wer - den.

2. *Voz guía y voz acompañante.* Las posibilidades de este tipo compositivo son múltiples. La actividad del bajo se corresponde con los respectivos *tempi* de acción armónica. En el primer ejemplo se conduce muy despaciosamente: cada medio compás. En el segundo fragmento cada corchea proporciona una situación armónica nueva. La voz de la melodía suena en correspondencia con ello: en el fragmento primero fluye a través de semicorcheas (en el primer compás hay incluso un único punto fuerte, pues la segunda mitad se manifiesta como movimiento de paso de las dos voces en la armonía de tónica, tal como se desprende del *Sol* tenido en la voz de melodía), mientras que en el segundo ejemplo cada paso de corchea tiene su propio significado.

«Allein Gott in der Höh» (misa para órgano)

Allegro (Sonata para flauta)

T₁ 3 5 1 3 D⁷ T rT S rS D⁷ T S⁶ D T₃

S rS D₃ T₃ 1 D — T

Bach ha adornado aquí su reposada melodía de zarabanda, cuyo tranquilo flujo de corcheas percibe el oyente por entre la versión ornamentada; lo cierto es que la zarabanda se tocaba previamente.

«Les agréments de la Sarabande» (Suite inglesa II)

en Do mayor: S

T D₃S₃ T₃S₆

D₇

(D₃)

He aquí algunas ofertas de continuación. Naturalmente, también es posible desarrollar tratamientos propios. Idea formal en relación con el *ejercicio 1*: el bajo rellena las cesuras melódicas; puede acortarse igual, posiblemente, en el compás 4, para seguir entonces, quizá, con un desarrollo melódico más largo de la voz superior y dejar que el bajo vuelva a estar activo en el compás 8... *Ejercicio 2*: me viene la tentación de colocar un *Mib* en el compás 5 y dejar como continuación algunas desviaciones tonales. Obsérvese (D₅ en el compás 3, al igual que el cuarto acorde del ejercicio 1) que las quintas no presentan inconveniente alguno en el bajo cuando la voz superior evita la fundamental del acorde, es decir, cuando no suena la disonancia de cuarta que hace del acorde de cuarta y sexta un problema de armonía. *Ejercicio 3*: *tempo* lento. Imagino un vio-

lín. Partiendo del tercer compás podría iniciarse una progresión a través de varias quintas...

Ejercicio 1

T₁ S D₅ T₃ 7

Ejercicio 2

T D₃ T₃ S⁶ D₅ T D T₃

Ejercicio 3

T D₃ T₃ 2 1 D₃ T₃ D⁴³ D₃ 7 (D₃)

3. *Igualdad imitativa*. De Bach hay muy pocas fugas a dos voces, pero sí numerosas composiciones imitativas a dos voces iguales, como las invenciones, los cuatro duetos, algunos pequeños preludios y determinados números de suite (preludios, gigas). Y en muchos trabajos corales a tres partes maneja del mismo modo las dos voces que se unen al coral y que en la mayoría de los casos ejecutan, ellas solas, amplios preludios e interludios. El tratamiento imitativo a dos voces está libre de la rígida regulación de la fuga y las composiciones arriba mencionadas se llevan a cabo de maneras tan distintas que hay que guardarse de erigir en modelo una cualquiera de ellas y desaprobar al mismo tiempo, a partir de ahí, la fantasía de Bach mediante la cual, por ejemplo, cada invención recibe una

configuración distinta. Como características comunes sólo nos es posible nombrar estas tres: a) comienzo imitativo (respuesta a la octava o a la quinta); b) en el curso posterior se hace referencia, en gran parte, al material motivico de los primeros compases; c) al menos una vez más, y en ocasiones varias veces, aparecen en la pieza los compases iniciales en el mismo o en otro grado, en forma original o variada, pero claramente reconocible como «reposición».

Veamos ahora el comienzo del coral de Schübler *Auf meinen lieben Gott* [En mi amado Dios]. Nuestro fragmento acaba en la entrada de la primera línea de coral en el pedal. El tema es imitado a la octava y, asimismo, presentado en inversión en ambas voces. A partir del tema se produce entonces un material de progresión descendente por quintas por el hecho de que la segunda parte del motivo está transportada respecto a la primera. (El grupo de cuatro notas *Do Re Mi Do* también podría colocarse como grado *Do*, pero en este caso queda definido como grado *La* por la voz inferior.) Al final de nuestro fragmento podría comenzar la segunda parte de una invención, con Rt, Sol mayor.

Progresión mi la Re Sol Do fa# Si

The image shows three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of a vocal line and a figured bass line. The lyrics are: 'Progresión mi la Re Sol Do fa# Si'. The first system shows the vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and the figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. The second system shows the vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and the figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. The third system shows the vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and the figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it.

× El *Fa#* de la voz superior resuelve con ayuda del *Mi* que sigue en la voz inferior.

La decisión sobre el grado de disonancia de la composición se desprende ya de la creación del tema. En nuestro caso, las primeras notas de éste colocan *Fa#* como disonancia de paso acentuada. Para eludirlo se debe o bien realizar una armonización enfrentada a la métrica, cosa que sucede rara vez (a), o hacer que la segunda voz evite cuidadosamente la disonancia realizando también ella un movimiento de paso (b):

The image shows two examples of dissonance resolution. Example (a) shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. Example (b) shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it.

Tóquese todo esto en temas ideados por uno mismo. Ejemplo: dos temas limpiamente consonantes y un tema de entusiasmo extremo por la disonancia (C = consonancia, D = disonancia, indicadas cada corchea).

The image shows three examples of dissonance resolution. Example 1 shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. Example 2 shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it. Example 3 shows a vocal line with a slur over the first two notes and a '2' below it, and a figured bass line with a slur over the first two notes and a '2' below it.

Claro está que siempre es posible encontrar la situación (añadiendo disonancias acentuadas a la voz opuesta) o moderarla (haciendo que la voz contraria realice movimientos de paso allí donde el tema coloca notas de paso acentuadas †). He aquí el apacible tema 2 en versión excitada y el disonante tema 3 con un tratamiento suavizado de las dos voces:

No olvidemos, en la ideación melódica, el problema del acorde de cuarta y sexta. Si en la voz inferior se halla la fundamental o la tercera, en la voz superior puede ir cualquiera de las notas del acorde; pero si se encuentra la quinta, la fundamental del acorde es disonante en la voz superior, e incluso cuando no se da esta última nota queda siempre cierto efecto de acorde de cuarta y sexta:

posible, pero tiene cierto efecto de acorde de cuarta y sexta

Por sus disonancias características, S y D llevan ventaja frente a T, pues S₆ y D₇ son acordes estables y resultan representables y funcionalmente inteligibles en una composición a dos voces:

El problema tampoco se detiene ante un gran compositor. El tema de la primera invención está en la T, pero acaba con la quinta

acentuada. Esto originaría una T₅ acentuada en la entrada del bajo, que sería posible, desde luego, en el papel de retardo D⁴³, pero no era esta continuación lo que se pretendía. Por tal motivo, la quinta de la tónica tiene que componerse en el bajo como armonía de dominante. Consecuencia: el tema, que en la voz superior reposa en una armonía, necesita un cambio de función cuando es colocado en la voz inferior:

Como ejemplo amedrentador, he aquí un tema con el que el trabajo se tomaría innecesariamente difícil por sus excesivas alegrías con las quintas:

Así pues, vayamos de nuevo a ello, a idear temas, y evitemos, sobre todo, la colocación de la quinta de la tónica en parte acentuada del compás. Recomendando dejar que los temas den comienzo en la voz más grave. Así nos obligaremos a tener presente desde el principio la «aptitud como bajo» del tema. Veamos mis propuestas de solución, realizadas ya con contraparte para la segunda entrada:

Inténtese jugar en ambos comienzos con el intercambio en la ubicación de las voces, es decir, colocando la primera entrada en la voz superior: las dos composiciones siguen siendo correctas desde el punto de vista de la técnica compositiva. Están compuestas «en contrapunto doble» —así es como se suele denominar—. Una quinta, que es tratada como consonancia, se convertiría en cuarta disonante con el intercambio de las partes; este es el único problema:

no compuesto en contrapunto doble

porque cambiando las voces resultaría

Las voces intercambiables se consiguen evitando lo más posible las quintas vacías (esta es, al fin y al cabo, nuestra intención) o tratándolas como si fuesen disonancias: en movimientos de paso. Estos

dos compases sólo utilizan las quintas al paso. Por tanto, también ellos están «en contrapunto doble»:

× Cuartas legitimadas como notas de paso acentuadas.

Mis dos comienzos no han entrado, en absoluto, en este problema, pues colocan terceras y sextas en todos los tiempos fuertes. (Con el intercambio de voces, la tercera se convierte en sexta y la sexta en tercera.) Por consiguiente, ambas piezas pueden continuar de modo tal que, después de cierto trecho, aparezca la misma composición con las voces intercambiadas, como sucede a menudo en las invenciones de Bach.

Los dos comienzos están escritos casi, pero no del todo, en «*movimiento complementario*»: una de las voces siempre corre cuando la otra va paso a paso; una técnica, esta, típica de Bach. En los dos pasajes se produce sólo un punto de reposo común a ambas voces. (Así interrumpe también en ocasiones la invención en Fa mayor a dos voces, por ejemplo, el movimiento complementario, al que no hay que sujetarse como un esclavo.)

Técnica de la progresión. Las progresiones tienen un cometido decisivo en los fragmentos de desarrollo de la polifonía de Bach. Para aprender a conocer la gran cantidad de posibilidades de que dispone el estilo de Bach (discreto recurso de multiplicidad estilística, porque ¿qué oyente se percató ya de las diferencias de una secuencia a otra?) tendríamos que observarlo algo más meticolosamente de lo que lo hicimos al estudiarlo a una voz. En el núcleo del asunto hallamos *cuatro técnicas de concatenación*: intervalo de quinta descendente, intervalo de quinta ascendente, intervalo de segunda descendente e intervalo de segunda ascendente. Procedimiento: transpórtese a un diseño melódico el intervalo que se desee y pruébese entonces, en caso necesario, una buena conexión melódica entre los elementos. A modo de ejemplo, en el coral de Schubler derivan del intervalo de segunda las siguientes posibilidades (los corchetes indican el material sacado del modelo; el resto es de invención libre):

ascendente:

Four musical staves in G major showing ascending and descending melodic lines. The first two staves show ascending lines with brackets and fingerings (7, 7, 7). The last two staves show descending lines with brackets.

Para el intervalo de segunda descendente basta un ejemplo. Tomado del modelo:

Two musical staves showing a descending second interval example. The first staff has a treble clef and a G major key signature. The second staff has a bass clef and a G major key signature.

A modo de ejemplo, tras la adición de notas de enlace resultan de ello los siguientes esquemas de progresión:

Two musical staves showing melodic progressions with connecting notes. The first staff has a treble clef and a G major key signature. The second staff has a bass clef and a G major key signature.

Las progresiones pueden conformarse con notas de una sola tonalidad, pero también pueden modular. Tomemos una progresión desarrollada precisamente a partir del modelo de Bach, y llevémosla a diferentes objetivos tonales:

Four musical staves showing a progression modulating to different tonalities. The first staff has a treble clef and a G major key signature. The second staff has a treble clef and a G major key signature. The third staff has a treble clef and a G major key signature. The fourth staff has a treble clef and a G major key signature.

Las «notas signo» que introducen las correspondientes tonalidades de destino van señaladas en los ejemplos. (Guardémosnos de ambigüedades equivocadas: es suficiente con modular uno o dos pasos en el círculo de quintas.)

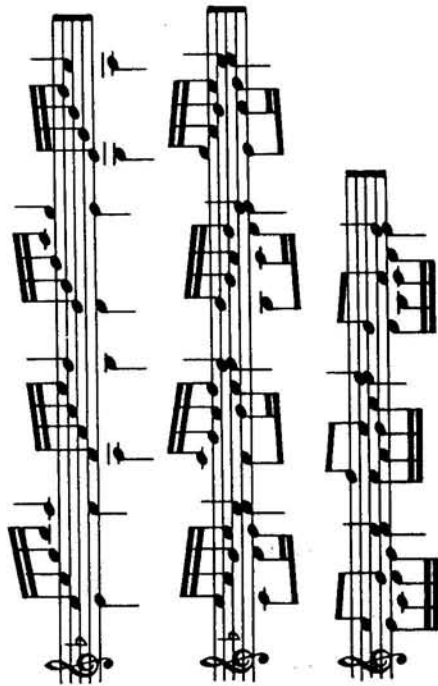
Si buscamos material adecuado para progresiones por quintas descendentes hemos de proceder de otra manera. Quintas descendentes son, en la cadencia, tanto la sucesión D T como T S. Busquemos, en los comienzos de invenciones propuestos en la página 285, recorridos melódicos que presenten estas series de acordes en un trecho muy corto. En el comienzo I hallamos:

Two musical staves showing a melodic progression with chords D, T, D, T. The first staff has a treble clef and a G major key signature. The second staff has a bass clef and a G major key signature.

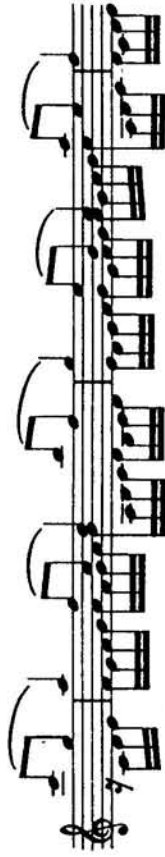
y en el comienzo II:



He aquí tres de estos modelos, dispuestos por quintas descendentes. Claro está que esto no puede ser ya la solución definitiva:



Los elementos tienen necesidad de conexión no sólo melódicamente, sino también desde el punto de vista del movimiento. O se consigue un movimiento complementario mediante un curso rápido (véanse los ejemplos 2 y 3) o se enlazan los elementos de la progresión sólo de dos en dos, como sucede a menudo en Bach (véase el ejemplo 1):



Las progresiones suelen saltar para permanecer en la zona media del instrumento; en las progresiones de quintas descendentes lo hacen alternativamente una quinta hacia abajo y una cuarta hacia arriba. De ello resultan a menudo, en la «voz que corre», saltos incantables (véase el ejemplo 3: novena y décima), pero que, no obstante, resultan familiares a los oyentes de Bach.

Las progresiones de quintas ascendentes no nos causan ahora ningún problema: buscamos en el material disponible intervalos de quintas ascendentes (S → T, o T → D; se excluye T → D⁷ porque en este caso ¡D⁷ tiende a volver a la tónica!) y en el comienzo de la invención de la página 285 encontramos:



A partir de aquí construimos una progresión con intercambio de voces, uno de los procedimientos predilectos de Bach. Las notas circundantes forman la conexión melódica entre los elementos. Dicho sea de paso, es más difícil hacer creíble un ascenso que un descenso por quintas; este último convence por sí mismo. Con la introducción de notas directrices hemos intentado aquí hacer creíbles los grados alcanzados:



Veamos aún una de las menos frecuentes progresiones por tercetas de la primera invención:

En los trabajos propios no utilice nunca con demasiada frecuencia el mismo modelo de progresión. En la fuga en do menor de *El clave bien temperado*, volumen I, siguen una tras otra ascenso por segundas, descenso por quintas, ascenso por quintas, ascenso por segundas, descenso por quintas...

Estudiemos los siguientes comienzos de composiciones de Bach con imitación a la octava, tomados de las suites francesas e inglesas. Sólo se dan quintas acentuadas en los dos lugares marcados con X. El resto, por tanto, está compuesto en contrapunto doble, de manera que los comienzos que ofrecemos aquí pueden aparecer otra vez en el curso de la pieza con las voces intercambiadas, eventualmente en otros grados:

Giga

Bourrée

Giga

Preludio

Preludio

Giga

Quien quiera realizar una invención completa puede imponerse este *ejercicio*: inicio imitativo, si es posible en contrapunto doble. Varias entradas distintas, pero cuyo material ha de proceder de los primeros compases de la invención. Modulación a la dominante, cadencia...

cia y doble barra. Nuevo comienzo en la dominante, similar al inicio. (Aquí, quizá, intercambio de voces.) De nuevo un desarrollo con inclusión de progresiones. Una forma más corta enfila ahora otra vez hacia la tónica; en otro caso, puede intentarse antes una cadencia intermedia, en rT o rS.

Análisis de mi composición a dos voces de Bach (gavota de la Suite francesa en Mib mayor):

Gavota

15

19

No es este, en modo alguno, un modelo apropiado para las composiciones que pretendemos escribir nosotros mismos. (Encontraremos el modelo en las invenciones, demasiado conocidas como para imprimirlas aquí.) En la gavota el *motivo central* es omnipresente. No obstante, con sus saltos, es también más llamativo que cualquier otro tema de invención construido a partir de intervalos de segunda y del que pudieran resultar secciones de desarrollo que, aun siendo elaboraciones del tema, mostrasen su precedencia de forma menos clara. En los siete últimos compases el tema aparece reiteradamente variado en la inversión.

El segundo grupo de cuatro compases modula a la dominante; Sib mayor, con la nota signo *La*. Un compás después de la doble barra (la nota signo es de nuevo *Lab*, en vez de *La*) estamos otra vez en Mib mayor y, ya en el siguiente compás —señal *Si-*, en do menor, la tonalidad de la posterior cadencia intermedia. Aquí se ve claro: la modulación no es el problema, sino todo lo contrario; se modula tan rápidamente que el trabajo estriba en mantener con interés 22 compases, aunque el recorrido armónico consista tan sólo en T — D — rT — T. Compás 12: semicadencia a la dominante de do menor. En consecuencia, do menor gira por un momento hacia su subdominante, fa menor (*Mi-Reb* como señal del acorde de séptima disminuida) y bien podría tener su cadencia intermedia en el compás 16. Pero no se llega ya a un lugar de reposo; tras los ordenados 8 + 8 compases los grupos de compases acaban en completo desorden: el compás terminal 16 (cruzamiento de frases) se encuentra al mismo tiempo como «compás uno» de un fragmento asimé-

trico final de siete compases. Hallamos aquí el mayor incremento del movimiento: las dos voces marchan por corcheas durante dos compases, cuando por lo general, en un movimiento complementario ininterrumpido, sólo una de las voces va en corcheas. La desviación hacia la subdominante, *Lab* mayor, tres compases antes del final, se percibe casi como una imprudencia; a duras penas se afianza la tónica final.

La composición es extremadamente disonante. Mejor dicho: sus disonancias son muy llamativas, no están encubiertas en notas de paso: en el propio motivo principal destacan una y otra vez las escapadas. En las cuatro primeras notas se escucha T S. También la entrada del bajo pretende girar hacia S, pero tiene que empujar hacia arriba, hacia la resolución, el *Sol* de la voz superior (como retardo que es). El bajo descansa entonces en *Sol*, que es entendido como T₃, mientras el segundo motivo de la voz superior pretende imponer la sucesión armónica D T, cosa que no consigue. Como consecuencia, el *Fa* de la voz superior queda, disonante, colgado en el aire. Son obvios los intentos de Bach, a lo largo de toda la pieza, de lograr una armonía que vaya cambiando cada medio compás. Por eso resulta tanto más sorprendente que se eligiese un motivo que pretenda caminar por negras y que ahora —exceptuando la anacrusa a una voz— icausa continuas sorpresas! He aquí un buen ejemplo de que puede uno equivocarse de plano cuando pretende exhibir las composiciones de Bach como prueba del cumplimiento de las reglas de la composición...

8. HAYDN Y BEETHOVEN: TRABAJO MOTÍVICO (1780-1825)

Durante treinta años compuso Joseph Haydn (1732-1809), como empleado del príncipe Eszterházy, música de baile y de entretenimiento, música nocturna para el aire libre, divertimentos, cantatas de homenaje, música de cámara, misas y sinfonías: todo lo que hiciera falta («Mi príncipe siempre ha estado satisfecho con mis trabajos»). Pero en 1790, el agente Salomon consigue comprometerlo como compositor y director de sus conciertos de abono en Londres, a cambio de una considerable suma; un éxito resonante para organizador y compositor. Haydn, que nunca hasta esa ocasión había salido de Austria y que hasta entonces sólo era «conocido», se hizo famoso por su éxito entre el público burgués de la metrópoli y en la prensa: el salto a una nueva época no requirió un cambio de generación, sino que fue consumado por el Haydn de 60 años.

Y también le salió bien otro salto, quizá el más discretamente revolucionario de la historia de la música. A partir de 1740, aproximadamente, el rígido y anticuado estilo contrapuntístico iba a desembocar en un lenguaje musical homofónico más complaciente y ligero. Lo que aún hasta 1750 escribiera el cantor de Santo Tomás de Leipzig, Bach, no tenía ya, por el momento, ningún papel en el desarrollo de la música. El contrapunto sólo siguió componiéndose como «estilo eclesiástico» y se enseñaba como «composición estricta» (por ejemplo, en el manual de Cherubini, de 1835). Con la *elaboración motívico-temática* por él inventada (hacia 1770-1780), Haydn consiguió desarrollar una *nueva polifonía* que no recordaba a la música antigua, como le sucedía al grave estilo eclesiástico (tal era su intención, al fin y al cabo), sino que evolucionó a partir del nuevo lenguaje de la sinfonía y el cuarteto de cuerda. Pero justamente en Haydn, «cuya inmensa popularidad entre sus contemporáneos no hace mermar, a la postre, su franqueza frente a las exigencias del amplio círculo de entendidos», y cuya música «es asequible de inmediato tanto al profano como al experto del más alto nivel» (Landon/Landon, en MGG), justo en Haydn tiene que sorprendernos la expresión *elaboración* temática, que hoy es común y corriente y que podemos remontar hasta el *Musikalisches Lexicon* [Enciclopedia musical] de H. Chr. Koch, de 1802; porque, precisamente en Haydn, la elaboración queda oculta por la facilidad de ejecución. Veámoslo en el Finale, Allegro con spirito, de la Sinfonía núm. 103, en Mib

mayor, estrenada en Londres en 1795. Hay en el tema de ocho compases cuatro motivos-compás, cosa que suena más a divertimento que a elaboración:

Inmediatamente después del tema, este juego se engarza con sus elementos; no hay oyente que tenga aquí la impresión de que el compositor se haya arremangado las mangas, como suele hacerse antes de una dura «faena». (4) recoge sólo el ritmo del cuarto motivo-compás; señalamos como 2a una configuración del compás derivada del segundo motivo y elevada a rango de motivo propio:

En el curso posterior, los motivos-compás, disociados, se convierten en elementos que se ejecutan independientemente. El motivo 2a aparece también en inversión:

Y aquí tenemos dos puntos culminantes del juego motivico. Se utilizan variantes de los motivos 2 y 3, que están también vueltos cabeza abajo. Desde el punto de vista de la llamada composición estricta, lo que las voces inferiores de ambos fragmentos nos ofrecen como «curso de las voces» no deja de ser, desde luego, una impertinencia:

287

Recomiendo como muy productivas para los propios estudios de otras obras de Haydn las siguientes partes: Finale de la Sinfonía núm. 100, en Sol mayor; primer movimiento de la Sinfonía núm. 102, en Sib mayor; primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 76/2; primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 76/3.

De Mozart y Beethoven, vía Brahms, hasta Mahler y Schoenberg, se deja ver una ilación ininterrumpida de la elaboración motivicotemática de Haydn. El caso es que el *salto evolutivo mayor* no se lleva precisamente a efecto, como a uno le agradecería suponer, entre Mahler y Schoenberg, es decir, con la transición de tonalidad a atonalidad, sino del Beethoven primitivo al tardío. Siempre es grande el compositor (y el artista, en general) que sabe sacar el máximo provecho no sólo de sus habilidades, sino también de su carencia de ellas. Bach, inferior a un Vivaldi en vitalidad, a un Telemann en facilidad discursiva de la composición y a un Pergolesi en actualidad, sale ganador de su obstinación en el *Arte de la fuga*. Y la grandeza de Beethoven brota de su habilidad con una situación de tardo en la que la inventiva melódica no tiene el papel dominante que era común en esa época. Lo que agrada melódicamente en sus obras tempranas delata la dependencia del hallazgo melódico de Haydn y Mozart; su lenguaje propio se desarrolla allí donde, en una especie de *análisis del material*, se poda de lo vegetativo todo aquello que florece, crece o prolifera y donde, como resultado del desmonte, queda el esqueleto desnudo, *elementos estructurales, material constructivo*. He aquí unos cuantos casos, naderías desde el punto de vista melódico, que provocan y fomentan un peculiar arte arquitectónico:

Sonata para piano op. 10, núm. 3

Largo e mesto Rondó Allegro

1.ª Sinfonía op. 21

Menuetto: Allegro molto e vivace

2.ª Sinfonía op. 36

Scherzo Allegro

3.ª Sinfonía op. 55

Allegro con brio

9.ª Sinfonía op. 125

Molto vivace

La estructura compositiva polifónica, que en modo alguno deriva de tales materiales, sino que es construida a partir de ellos, se diferencia en un punto esencial del *juego motivico llevado a cabo por Haydn*. En Haydn, la organización motivica tiene lugar como un añadido sobre el que resulta posible fijar profesionalmente la atención, sin que ello sea forzoso. Al oyente, a quien se quiere poner las cosas fáciles, se le ofrece aún una «voz principal» que merece la pena escuchar y que se deja acompañar en su canto. Todos los motivos siguen siendo parte de la melodía. Ésta salta de una voz a otra, aparece, desaparece, sorprende en un lugar inesperado... Por el contrario, en el *Beethoven tardío* no se produce sino una cons-

trucción a partir de elementos motivicos. Los oyentes se ven forzados a escuchar esta construcción, la música no tiene ya un primer plano grato y confortable, como en Haydn. El oyente contempla a un ensablador en pleno trabajo. O un escalpelo. Los dos pasajes siguientes, del Scherzo-Presto del Cuarteto de cuerda en do# menor, op. 131, realizan, en todo caso, una disección. De una tríada-tema se extirpa la tercera; se emplea ésta con diversos valores al mismo tiempo (en blancas en la inversión, es decir, como sexta), e incluso una nota aislada de ella:

315

p cresc.
p cresc.
p

321

f
p
f

327

p
p
p

333

p
p
p

405

p
p
dim.

410

p
dim.
dim.

Tempo I

se ensaya una praxis compositiva del siglo XX, en rigurosa anticipación y aun con el material tonal clásico. En todo caso, es asombroso que en los 17 primeros compases del scherzo del op. 132 no se utilice ni una sola nota ajena a los tres compases-motivo:

Allegro ma non tanto

El Allegro ma non tanto, segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en la menor, op. 132, muestra con su A B A lo que llamamos *forma scherzo*. Aunque aquí no se señale así, este movimiento pertenece claramente a los *scherzi* de Beethoven, y puede que el lector se sorprenda de que no pasemos inmediatamente a hablar de las fugas de Beethoven o, por lo menos, del trabajo motivico polifónico de sus exposiciones del movimiento de sonata, asuntos estos que hacen al caso. Pero es que el salto evolutivo mayor, al que nos referimos ahora, está dominado precisamente por los *scherzi* de Beethoven. Es difícil decir si el nuevo tono de este compositor llega a ser aquí un hecho que en modo alguno podemos dejar de escuchar, o si se deja atrás el estilo típico de Beethoven, o si es que ya

Cuatro veces se escucha el motivo 1 al unísono; acto seguido, seis veces el grupo de dos compases 2^3_1 , sólo que una de ellas interrumpido por las dos veces del compás suelto 3^3_1 . En los seis grupos de dos compases escuchamos —siguiendo el hilo de la nota más larga— *Do♯, Re, Mi, Sol♯ y La*. ¡Una estructura abierta!; albanilería sin revocado. No hay nada en absoluto que reclame un acompañamiento al canto, pues no existe una voz principal melódica, predomi-

nante, digna de tal nombre (y esto es condición indispensable para que surja el deseo de unirse al canto).

Se exploran todas las posibilidades del material. En el ejemplo siguiente tenemos, en un doble pasaje de terceras, el motivo 2 sobre el 1, así como el 3 sobre el 2 y el 2 sobre el 3. En el fragmento que va a continuación se añade a esto el acoplamiento del motivo 2 con su inversión y el motivo 3. En el tercer ejemplo se introducen otras cuatro disposiciones más:

♯, ε ♯ und 3
♯ 3 ♯

(♯ significa la mitad del motivo 2, en inversión).

El largo fragmento que sigue nos obliga además al lenguaje del análisis dodecatónico, porque no podemos referirnos a



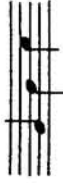
de otro modo que como retrogradación de la inversión del motivo 1:



Motivo 1 en retrogradación (= comenzando por la última nota):



Motivo 1 en inversión de la retrogradación (ahora se invierte también la dirección de los intervalos):



No creo que nos estemos excediendo en la interpretación. En primer lugar, casi cada una de las notas se halla aquí legitimada motivicamente. Y obsérvese en segundo término, si quiera sea una vez, cómo se entromete en el discurso, en la voz de violonchelo, la inversión de la retrogradación; la parte del violonchelo ilustra correctamente la derivación de la nueva forma motivica:

Una muestra más del material, tomada del *Rondo-Finale* del mismo Cuarteto op. 132. Aquí tenemos el tema, cuyas dos partes se repiten:

Unido de inmediato a ello, se alude por tres veces a los dos últimos compases:

pero parecen quedar olvidados a continuación, hasta que el primer violín y el violonchelo avanzan de repente hasta el foco de los acontecimientos. Adquiere importancia un diseño de tres notas extraído del grupo de dos compases:

Tras otros cien compases, el violín trae de nuevo a colación este diseño de tres notas, en negras, e introduce también, además, la inversión de este elemento estructural:

A esta idea del primer violín le sigue un fragmento de concentración extrema. Vuelvo a verme obligado a pedir ayuda al instrumental analítico del siglo XX. Porque emergen las cuatro formas motícas:

La utilización de estas cuatro disposiciones de un material melódico no sólo nos muestra técnicas del siglo XX en los citados pasajes del Beethoven tardío. Hay que añadir a ello lo siguiente: hasta Bach, la polifonía era concebida como «voz más voz». Pero aquí ya no podemos hablar de voces. Cántese de punta a cabo alguna de estas partes de cuerda; la de viola, por ejemplo. El conjunto lo es todo, ella sola no es nada, «carece de sentido». Es decir, el conjunto no es ya un encuentro de voces individuales con sentido en sí mismas, sino una *estructura hecha de elementos más pequeños* en la que los lugares de ensamble quedan audibles y dejan claro que sólo la estructura como un todo resulta inteligible. No se exige aquí ya la audición del canto en común, la experiencia de la voz individual. Y no queda mucho para una praxis compositiva de 1950 en la que tienen más que ver entre sí los sonidos de diferentes instrumentos que las series de sonidos de un mismo instrumento.

LAS FUGAS DE HAYDN Y BEETHOVEN

Si tomamos todo esto en consideración, se hace claro que las *fugas clásicas* (y este es el motivo por el que sólo ahora las traemos a colación) se dirigen más al pasado que al futuro, pues la noción de ellas, que tampoco se inserta en el período clásico, es la de una verdadera *conjunción de voces independientes*. Dejemos al margen el ámbito de lo sacro, más unido, por otra parte, a la música del barroco, y veamos sin más dilación la conquista de la fuga por Haydn en sus cuartetos de cuerda op. 20.

Fugas son los movimientos finales de los op. 20, núms. 2, 5 y 6. En los tres resulta reveladora la timidez del clásico ante el comienzo a una sola voz: ya para la exposición del primer tema se reclama la ayuda de un contrapunto, a fin de acabar con lo molesto de aquél. La construcción habitual de la fuga presenta la tendencia a incrementar, de entrada en entrada, el número de voces que suenan. He aquí el modelo de entrada de una fuga de Bach con dos contrapuntos mantenidos.

Número de voces:	1	2	3	4
	Tema...	Contrapunto 1....	Contrapunto 2....	Voz libre
		Tema....	Contrapunto 1....	Contrapunto 2
			Tema....	Contrapunto 1
				Tema....

En Haydn, por el contrario, el nivel de ocupación se mantiene sin cambios en la tercera entrada.

- Número de voces: 2
 Tema... 3
 Contrapunto 1....Contrapunto 2....Voz libre 4
 Tema.... Contrapunto 1....Contrapunto 2
 Contrapunto 1....Contrapunto 2....Tema....
 Tema....
 Tema....

Si omitiésemos las notas entre corchetes resultaría una fuga barroca:

op. 20, núm. 2

voz libre

Probablemente, Bach hubiese censurado el que al comienzo del tercer compás se suba la disonancia de segunda hacia el unísono. Por lo demás, la composición se acerca bastante a la práctica de Bach (si se compara con lo alejados que quedan, en general, los lenguajes de Haydn y de Bach). La fuga del op. 20, núm. 5, parece aún más bachiana. El tema complementaria magníficamente los que doy de Bach, en la página 78 de mi *Armonía*, comprobantes del estereotipo barroco de elaboración de temas en modo menor. Sólo que Bach no hubiese aceptado el giro del tercero al cuarto compás en un lugar tan expuesto. En el cruce de voces se producen necesariamente quintas ocultas-explicitas, que no estaban bien vistas. Por el contrario, el movimiento complementario de tema y contrapunto resulta otra vez muy bachiano:

El tema de la fuga del op. 20, núm. 6 (el contrapunto aparece ya en el primer compás!), se ideó, asimismo, con un dejo bachiano; son características las progresiones descendentes del tema. A efectos de comparación, ofrecemos aquí el tema de la fuga para órgano en sol menor, de Bach:

También las fugas del último Beethoven son música para voces; no están libres, por tanto, de evocaciones de la polifonía de Bach (porque las demás, es decir, las polifonías anteriores, como por ejemplo la de Josquin, no tenían ningún papel en la conciencia de los clásicos). Sin embargo, el que estas fugas no tengan casi nada que ver con la música de Bach, el que, además, su alejamiento del arte fugal de Haydn sea bastante grande, son cuestiones que tienen su origen en la *constitución formal* de estas composiciones. En la fuga de Bach (e incluso en la de Haydn) el tema se mantiene como factor de orden hasta alcanzar el último compás. En cada una de las múltiples apariciones del tema se confirma que ya había sido presentado en la exposición. Entre las entradas del tema se lleva a cabo, en episodios, una interpretación del material motivico del tema y de los contrapuntos —muchas veces en fragmentos a un número reducido de voces, es decir, en secciones de importancia menor—. El término *episodio* es acertado. Estos pasajes nunca alcanzan a ser cosa principal, quedan siempre en jugueteo y se localizan siempre

entre lo importante. Las progresiones, como modelo de una «música en curso libre», desempeñan el papel decisivo, y en muchas fugas de Bach varios episodios hacen exactamente el mismo juego. Justo esto es lo que ya no concierne a las fugas de Beethoven. Beethoven no acepta ya el tono de conversación grato y relajado del episodio. Sus fugas son graves, esforzadas, concentradas en cada compás, que saca siempre a relucir información nueva que el oyente no debe dejar de percibir. El antiguo «en medio de» alcanza el mismo rango que el antiguo asunto principal, la exposición del tema. Pero cuando aquello se convierte en importante, cosa que sucede con los elementos del tema que evolucionan hacia un objetivo en ese fragmento, en el que el tema ya no suena íntegro, ello tiene necesariamente unas consecuencias formales. El tema no puede seguir presentándose una y otra vez como si en el entretanto no hubiese sucedido nada. La consecuencia lógica de esto es que el número de apariciones íntegras del tema es extraordinariamente pequeño y que estas apariciones se hacen cada vez más raras en el transcurso de la pieza. Las fugas de Beethoven tampoco finalizan con unas últimas apariciones del tema que repiten la situación inicial a modo de reexposición y que son prueba de la indiscutible predominancia de aquél; bien al contrario, el desarrollo del material ha dejado atrás este punto desde hace un buen rato: está olvidado. Las fugas de Beethoven ya no dan vueltas en torno a una sola idea, sino que son vías de especulación, caminos llenos de acontecimientos y de decisiones que apuntan a un nuevo objetivo. Es este el motivo por el que tampoco nos apetece utilizar, para las vías especulativas de la fuga beethoveniana, el término *desarrollo*, tomado de la sonata, pues al desarrollo de la sonata le sigue una reexposición, mientras que las fugas de Beethoven son hostiles a la reexposición. Comienzan con un tema y lo llevan adelante rumbo a su propia liquidación final. Es la *música de la desintegración progresiva*. En este sentido, podemos referirnos a esta música como anticipación de la música del siglo XX.

El primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do# menor, op. 131, si se juzga tras los 16 primeros compases, está en la línea de la fuga de Bach. Hay un tema de cuatro compases y cada entrada sigue a la anterior sin compases de modulación retrospectiva. Sólo es inusual la serie armónica t s t s. El final de la exposición queda en el compás 16. Sin embargo, en los siguientes 105 compases del movimiento hallamos aún otras cuatro entradas: 1.º violín, así como viola, compases 63-67, y 1.º violín y violonchelo, entre los compases 93 y

107. Bien es verdad que en el movimiento no hay ningún compás en el que no se desarrollen células motivicas del tema. No obstante, el descollante motivo de las notas 1-3 sólo desempeña un papel secundario, y la tercera (notas 6-7) uno intermedio. Es el tramo por segundas descendentes de las notas 7-10, es decir, el elemento anónimo del tema, el que menos explícitamente manifiesta su origen, sobre todo cuando aparece en movimiento por corcheas a partir del compás 55, el que se convierte en material central.

La fuga de la sonata *Hammerklavier*, op. 106, se aleja desde el principio de la tradición de Bach. Después de un giro cadencial D-T de dos compases, que se repite, la mano derecha guarda silencio. ¿No debería uno suponer que sólo ahora, en el pasaje a una voz de la mano izquierda, comienza un tema de fuga? Pero es al continuar cuando queda de manifiesto hasta qué punto yerra uno si se plantea así las cosas, ¡porque es el segundo grupo cadencial de dos compases el que se revela como cabeza del tema! El final resulta tan poco claro como el comienzo, porque ¿cuánto dura el tema? Después de diez compases sigue la segunda entrada, y reza una ley fundamental de la fuga de Bach que un tema de fuga acaba cuando da comienzo la segunda entrada.

Cadencia conclusiva del
Largo - Allegro - Largo

Cadencia conclusiva
repetida

17 ¿Comienzo del tema de la fuga?

20

23

25

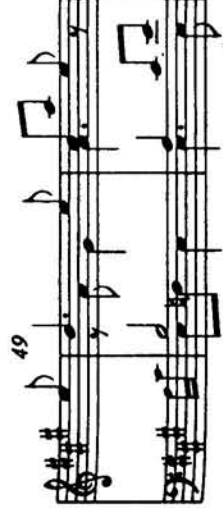
Sin embargo, en esta fuga nunca se mantienen los diez compases del tema; muy raramente se llega a siete, en la mayor parte de los casos sólo se dan seis y, con frecuencia, también cinco o incluso apenas tres y medio. El tema (en su versión acortada a seis compases) se presenta además en inversión e incluso en retrogradación (= comenzando por la última nota y, por tanto, yendo hacia atrás, precisamente en la mano izquierda, desde el compás 152); a partir del compás 294 se reúnen, asimismo, inversión (cinco compases) y tema (seis compases) en un estrecho. Es decir, que se movilizan todos los recursos del arte del contrapunto. Es precisamente un tema que se dispersa de este modo en un mecanismo motriz sin contornos, y cuyos compases 8-10 ningún oyente es capaz de memorizar, el que demuestra ser la base ideal para el planteamiento compositivo de Beethoven. Si un tema no se presenta al principio como forma íntegra, sino como *reserva de material que se despliega con fluidez*, no cabe entender la toma posterior de partes de ese material como destrucción del tema. En un tema que ya no es un tema no tenemos por qué hablar, como todavía hicimos anteriormente con el op. 131, de «disolución». Aquí no se destroza nada; aquí sólo se construye. Y la escucha puede concentrarse en la plenitud impresionante de los nuevos acontecimientos que se producen en la construcción, de cada pasaje al siguiente.

Sólo entenderemos lo que sucede realmente si consideramos lo que precede a estos «temas de fuga» de Beethoven. Donde más claramente se percibe esto es, quizá, en la Sonata para piano en La mayor, op. 101. Sólo el segundo movimiento, *Vivace alla Marcia*, con su esquema constructivo Scherzo-Trio-Scherzo, se corresponde con una forma musical común que deja escuchar un principio, una parte media y un final. El primer movimiento, un Allegretto que hay que tocar «con el más íntimo sentimiento», no comienza, sino que pretende llevar a su fin, en los primeros compases, una música anterior que no se oye (y que hay que imaginar comenzando en La mayor). Llega a ser audible con la dominante del compás 1 en un posterior estadio de desarrollo. Una evocadora melodía se disuelve y alcanza su paz en Mi mayor, tras múltiples conclusiones, equívocas y a medias, que se alargan e introducen digresiones varias. Sólo al final del movimiento se percata uno de que Mi mayor es la dominante que confirma finalmente La mayor, y no un centro tonal. Los modelos formales conocidos no dan resultado, con todo derecho, en el tercero y principal movimiento de la sonata, de 361 compases. Introducción-Adagio, cita evocadora del primer movimiento,

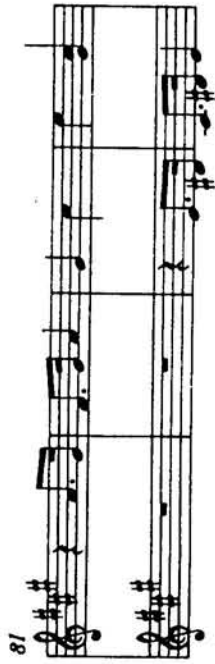
Allegro y Fuga constituirían una denominación provisional de las cuatro secciones que habría que rechazar muy pronto. Porque también este Adagio, que empieza a la dominante, oculta su principio; deja oír tan sólo el final en disolución de un canto anterior que ni siquiera coloca la tonalidad de la menor en tiempo fuerte, que conduce muy pronto a la tonalidad relativa de Do mayor y que, al final, queda en suspenso en un acorde de Mi mayor; de manera que la cita del primer movimiento que le sigue, la cual flota en la dominante durante ocho compases, sobre *Mi*, parece una continuación natural, y de ningún modo la inclusión de una cita de otro movimiento. Así de similares en gesto son ambas músicas de despedida. Vía libre hacia un Allegro cuyo principio sólo puede escucharse con asombro, por no decir con protestas. No hay el menor signo de una idea principal, importante, que merezca ser escuchada o que, al menos, se formule hasta el final. Es obvio que se ha omitido toda una parte más rápida y se escucha ya la stretta, que, en una apretada marcha progresiva por grados conjuntos descendentes, utiliza lo que parece material temático extraído de un tema que no ha llegado a los oídos de quien escucha:



Pocos compases después, el esquema progresivo acredita su eficacia en el contrapunto doble, con voces intercambiadas. Entonces, el curso descendente por grados conjuntos se reduce aún más a sus notas estructurales, cosa típica de una stretta:



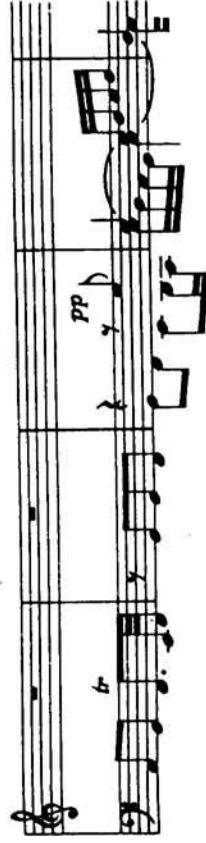
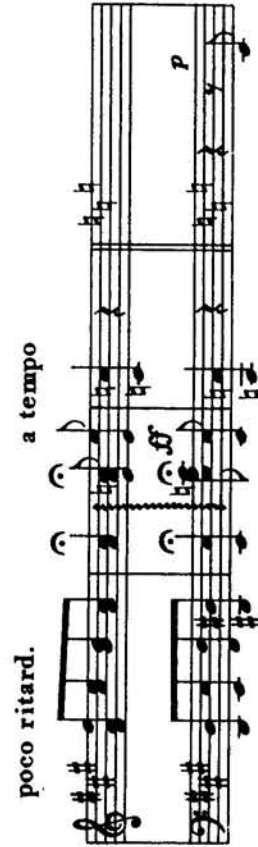
Sigue muy cerca la elaboración de un motivo anacrúsico y una serie en segundas con semicorcheas. Y después, una segunda idea que se roza por unos momentos y queda olvidada después de ocho compases:



En la parte conclusiva aparece de nuevo, cierto que sólo alusivamente, la conducción apretada de la idea de la stretta, esta vez a la distancia de un compás completo:



Tampoco ahora se encuentra la tónica hacia la que se navega, el acorde cadencial de cuarta y sexta se extravía tras la menor y el final queda suspendido con una caída de tercera presentada al unísono. Así parece dar comienzo, con las mismas notas, una fuga cuyo tema creemos conocer, aunque nunca lo hayamos escuchado completo:



Las cuatro entradas de la exposición, según la sucesión $t \rightarrow Rt, Rt \rightarrow s, s \rightarrow t, t \rightarrow Rt$, que se abre en lo tonal de manera inusualmente amplia (cada entrada del tema modula a la siguiente estación), presentan, con todo, las únicas formulaciones completas del tema. La siguiente entrada se desvía ya después de cuatro compases y todas las demás permanecen fieles al tema durante sólo dos, máximo tres compases, por lo que no son tema, sino motivo parcial, tal como lo emplea la fuga en los episodios. Continúa el tratamiento libre (no sujeto a las reglas de la fuga), pero denso, del motivo del Allegro precedente y se recoge también la segunda idea de éste.

Se hace clara la estrecha relación entre los movimientos de la sonata, su interdependencia y, sobre todo, esto otro: sería erróneo interpretar la parte a una voz del compás 123 como «inicio de una fuga»; no hay fuga que valga —y menos aún principio alguno! En las vías de especulación, que ya habían sido introducidas motivicamente, se encuentra por una vez, y durante un breve lapso de tiempo, una idea formulada íntegramente, pero la pieza retrocede con rapidez hacia la franqueza de los pensamientos en plena evolución. Lo que llamamos normalmente exposiciones no es aquí punto de partida, sino estación intermedia de un *discurso intelectual abierto y en continua evolución*.

Ejercicio. Quien quiera llevar a cabo sus propios estudios sobre la forma polifónica abierta de Beethoven, que estudie el primer movimiento de la Sonata para violonchelo en Re mayor, op. 102, núm. 2.

He aquí unas preguntas que hay que tomar en consideración: 1.^a ¿Es el tema de la fuga el comienzo? 2.^a La exposición se halla ya en el estadio de excitación de un estrecho. ¿Cómo se provoca esta impresión y qué es lo que resulta de ello para el movimiento en su conjunto? 3.^a Desde mi punto de vista hay varias posibles contestaciones a la pregunta «¿dónde acaba el tema?». 4.^a ¿Son al menos las cuatro entradas de la exposición fieles al tema? 5.^a En el discurso posterior, ¿dónde aparece el tema completo y dónde sólo fragmentario? 6.^a ¿Qué supone esto para la disposición formal del movimiento? 7.^a ¿Se utiliza también el tema en inversión? 8.^a ¿Qué motivos parciales aparecen en el curso del trabajo motivico extremadamente denso del movimiento, en parte también en inversión y en parte modificados métricamente? 9.^a ¿Hay compases que estén libres de referencias motivicas al material expuesto?

9. SCHUMANN-BRAHMS-WAGNER: «VOZ INTERIOR» (1830-1880)

¿FUGA ROMÁNTICA?

En sus fugas tardías, Beethoven se había alejado tanto de la fuga tipo Bach que todo lo que pudiera haber compuesto un romántico como continuación de la línea beethoveniana difícilmente se hubiera entendido como tratamiento de la herencia de Bach. Allí donde todavía se intenta ese tratamiento en la obra de los románticos, se dan efectivamente fugas que se acercan de nuevo a Bach. Hay, por ejemplo, cuatro fugas para piano, op. 72, de Schumann, compuestas en 1845, que apenas suenan a Schumann, pero sí claramente a Bach; podría decirse, incluso, que son más bachianas que el propio Bach. El compositor, preocupado por la «composición estricta», no se permite cosas que se dan en Bach, por ejemplo en la segunda parte de *El clave bien temperado* o en algunas grandes fugas para órgano (homofonización ocasional de la composición, introducción de nuevas ideas). El gesto de Bach apenas hubiese registrado cambios entre la composición de una fuga y la escritura de una pieza breve tan de músico callejero y, al mismo tiempo, tan sorprendentemente organizada en todo su curso como el primer movimiento del *Segundo Concierto de Brandemburgo*; en Schumann, por el contrario, si hubiésemos podido reconocer si en ese preciso momento se hallaba ideando las *Kinderszenen* [Escenas de niños] o «trabajando» en su primera fuga del op. 72, justo en el compás 51, es decir, en el estrecho del tema con su aumentación. Los campos estilísticos están demasiado alejados el uno del otro, y si no se piensa en un «ejercicio de estilo», como aquí, sino en la utilización en la composición de una técnica polifónica tradicional, lo único que queda es un corto fugado que se disuelve tras pocas entradas, colocadas sobre cualquier grado: así sucede en la sección Mephisto («Allegro vivace, ironico!») de la *Sinfonía Fausto* de Liszt (p. 192 de la partitura de Eulenburg), allí donde «der Geist stets verneint» [el espíritu siempre niega], burlándose, riéndose irónicamente del tema de Fausto (compases 3-5 de la sección Fausto); cosa que también mueve los pensamientos de Margarita (p. 135 de la partitura de la sección Gretchen). Hay entradas sobre *Re, Re, La, Fa* y de nuevo *Re*, con disolución, a continuación, del tema y de la polifonía del fugato. Los grotescos acentos a contratiempo refuerzan la impresión de que

se está lejos de Bach; menos mal que se mantiene ese cierto comportamiento intelectual que, pese a todo, parece cuadrar a un Me-phisto. En la danza redonda de las brujas de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz (Ronde du Sabbat, partitura de Eulenburg, p. 190), el fugato tiene, comparativamente, un aspecto un tanto extraño. Ejecútese completa la metódica composición contrapuntística de este pasaje: se hace difícil sacudirse la impresión de que es un grupo de señoras brujas muy cultas, doctoradas *cum laude*, el que se está divirtiendo aquí...

ENMASCARAMIENTO DEL CURSO DE LAS VOCES

En los *Lieder* con piano de Schumann ocurren cosas muy curiosas que no son explicables con la técnica compositiva tradicional y que presentan infracciones imperdonables de las reglas de la composición. Pero en lo no permitido se halla el germen de una práctica compositiva asentada metódicamente mucho más tarde. Vamos a ver las voces del canto y del piano de cuatro pasajes de *Dichterliebe* [Amor de poeta] y de la entrada del cantante de otra canción de Heine. En los ejemplos 1.º, 2.º, 3.º y 5.º los desajustes en el curso de la línea melódica se limitan a un «demasiado pronto» o «demasiado tarde» de la voz del piano. Pero ¿no estaremos haciendo una formulación algo atolondrada? ¿Quién podría decir el rango que corresponde al «canto» de la voz superior del piano en los *Lieder* con piano de ese pianista-compositor que es Schumann? Hagámoslo mejor, sin valoraciones, de un *unísono impreciso*, de una técnica a la que se concederá gran importancia en la música de los años setenta. Como es lógico, en los momentos de esos desajustes se producen disonancias que, no obstante, uno no percibe como tales. El oyente escucha la misma línea melódica, un estéreo a dos bandas, por decirlo de algún modo. Cierta efecto de pedal encubre su estructura rítmica, la hace ambigua. No obstante, en el 4.º ejemplo el desajuste no se limita al demasiado pronto o demasiado tarde. La línea aparece en la voz del canto como una sucesión de terceras, mientras que en el piano lo hace como melodía en escala. Sólo la simultaneidad y la equivalencia de los dos diseños crean en el oído del oyente, que integra ambos, lo que ha concebido el compositor.

Núm. 1

Núm. 10

Núm. 6

Inmediatamente después del fragmento de la canción *Muttertraum* [Sueño de madre] que damos a continuación, el texto de Andersen dice «es schweift in de Zukunft ihr Hoffungsraum» [Su sueño de esperanza vuela hacia el futuro]. Aquí, el canto y el bajo del piano no se ponen de acuerdo sobre la fijación de los momentos de progresión armónica. *Encubrimiento soñador de las acciones armónicas*:

Similar a los enmascaramientos de la canción con piano es también la posibilidad de *diversas interpretaciones lineales* de los siguientes pasajes del *Allegro para piano*, op. 8, de Schumann. Si alguien pretendiese entender esa neblinosa ocultación como ingrediente no capital de la esencia de la composición, que toque por una vez estos compases de manera «inequívoca», es decir, en octavas y con el ritmo de la voz inferior de la mano derecha: ini queda nada del extraordinario aliciente del fragmento ni tampoco es esto ya un pasaje «de Schumann»! Obsérvese, además, la notación a dos voces de la mano izquierda. Dado que resulta obligada la pedalización por medios compases, el discurso de las voces no puede, en modo alguno, ser presentado con precisión. Por consiguiente, ¿qué significado tiene aquí lo de «voz»? ¿No estaremos pensando en Schumann, inadecuadamente, según categorías pretéritas del desarrollo musical?

ESTRUCTURA INSTRUMENTAL SIN «CONDUCCIÓN DE LAS VOCES»

Homofónico y *polifónico* han sido hasta el momento una alternativa que podía incluir todo. *Acordes o voces*. No es que la música hubiese estado constituida, hasta ahora, única y exclusivamente por sucesiones de acordes o por la reunión de diversas voces; también era posible definir bastante bien, enumerando sus elementos homofónicos y polifónicos, formaciones de un ámbito intermedio. Pero si piano y orquesta pasan a ocupar una posición central y desplazan a otras formaciones como coro y cuarteto de cuerda, a partir de ellos se forma una *nueva técnica compositiva* que quizá sería más fácilmente reconocible si nuestra notación musical no se hubiese ideado y desarrollado como escritura para voces. De modo que Schumann y Brahms aún escriben voces allí donde hace ya bastante que piensan algo distinto. (Puede que los compositores ni siquiera pensasen de manera diferente, pero su música está concebida de otra forma.) Las notas del piano, que se tocan unas tras otras, están suspendidas de una barra, con lo que la escritura musical piensa aún en un cantante que conduce su voz cantada de nota en nota.

Observemos, sin embargo, las estructuras compositivas de Schumann y Brahms, en las que el cantante se vería desconcertado, sin saber qué sucesiones de notas tendría que hacer resaltar. En el segundo «Intermezzo» del op. 4 de Schumann, Presto a capriccio, se da este pasaje:

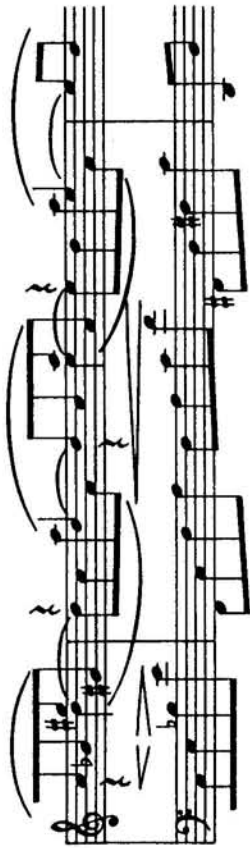
¿Cómo transcurriría la voz del cantante-bajo? No, desde luego, como fue escrita por Schumann. ¿Quizá de la forma que se presenta en el siguiente ejemplo musical? Yo creo, sin embargo, que se destruye la música cuando, tras arduas consideraciones, se adopta en esta cuestión una postura inequívoca sobre el «curso de las voces»:

He aquí el comienzo de la parte central del quinto «Intermezzo» del op. 4 (Allegro moderato):

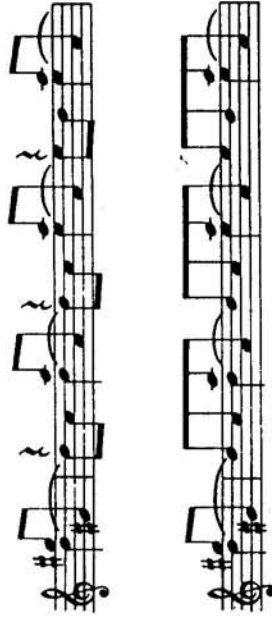
Yo veo cuatro posibilidades para el pianista que canta y las considero todas igualmente incorrectas, pues discriminan de forma demasiado clara melodía y acompañamiento. Si se ejecutase una «melodía destacada», en el sentido de alguna de las propuestas por mí,

la trama de enmascaramiento se perdería como elemento más importante:

Brahms escribe a dos voces la mano derecha del comienzo de su *Capriccio* op. 76, núm. 8 (claro está que sin los silencios que hemos añadido), pero no hay la menor duda de que, en la subida *fa'' fa'' sol'' sol'' la''*, estamos ante *un único* proceso que sólo ocasionalmente permite dos notas simultáneas. Nuestros silencios, por tanto, son impropiedades, y ningún pianista matizaría de forma distinta el diseño de cuatro notas *re'' do'' la'' la''* del tercer compás cuando está como contralto, hacia abajo, y cuando está como soprano, hacia arriba:



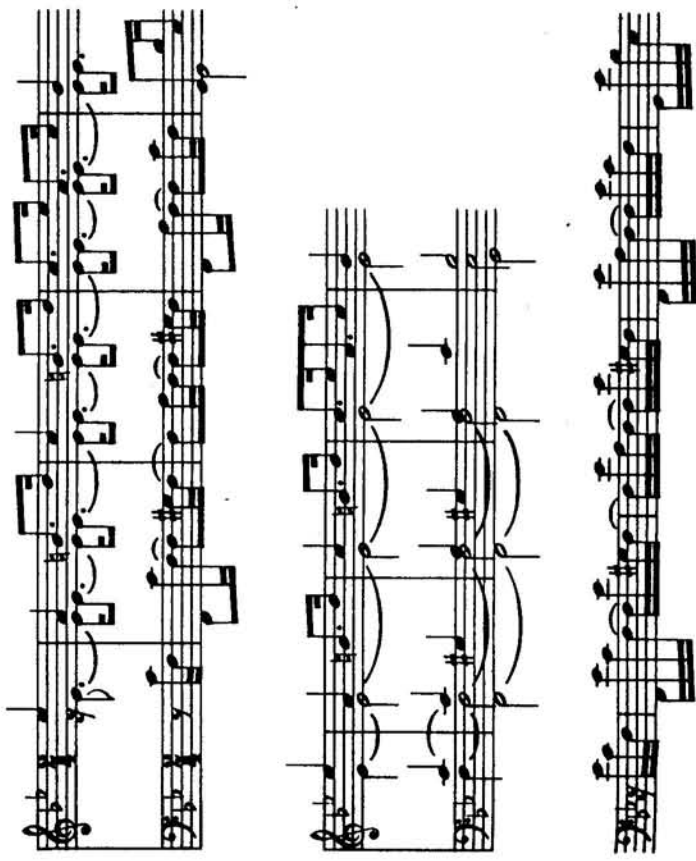
¿Sería entonces equivalente una de las siguientes notaciones?



Seguro que no. La turbulencia que supone leer el grupo de negras y corcheas del tercer compás como voz inferior, voz superior y de nuevo voz inferior, en tanto que enredo de voces legible (¡no audible!), estimula la *intensificación* por parte del pianista. Se produce así un mejor *crescendo*. Es decir, la discrepancia entre lo legible y lo audible también tiene su sentido. Inspira al buen pianista, cuya exposición se origina aquí de un modo que sería difícilmente comprensible a partir de lo literalmente leído, quedando esto último oculto al oyente. Mas hay algo que se transmite al que escucha: no, desde luego, el intercambio de voces como tal, pero sí, quizá, la intensidad del pasaje. Nuestro buen pianista (es decir, el músico que piensa) registrará que el propio Brahms escribe el compás 7 de forma diferente (no hay ya enredo de voces) y encontrará un menor nivel de excitación en la exposición de este pasaje:



Brahms escribe a tres voces el «Intermezzo» op. 76, núm. 4; damos aquí el comienzo de la pieza. Sin embargo, ese mismo hecho también se dejaría presentar a dos voces (ofrecemos la voz inferior), e igualmente podríamos extraer de la estructura una audición a cinco voces:



También queda sugerido por el propio Brahms el concebir como una voz las notas graves de la mano izquierda, porque a partir del compás 4, momento en que se hace posible para la técnica de la ejecución, las escribe mantenidas y las une con arcos de legato. Puede que nuestra exposición a dos voces hiciera demasiado imprudente la ejecución; a cinco voces (la hemos anotado sólo en extracto de acordes) resultaría demasiado «pegajosa», en tanto que la notación a tres voces de Brahms sugiere un movimiento arriba y abajo en torno a un tranquilo nivel central. Brahms hubiese rechazado la notación a cinco voces también por el hecho de que en la transición al compás 4 quedarían de manifiesto unas pocas quintas y octavas paralelas. Es posible que el buen pianista toque a

tres, dos y cinco veces al mismo tiempo, llevando la cadena de notas arriba y abajo en cada caso y atendiendo con ello, no obstante, a la continuidad vocal de las notas colocadas a la misma altura...

«VOZ INTERIOR»

Ha sido Robert Schumann, con un pasaje de su *Humoresque* op. 20, quien ha dado la pista a las ideas de este capítulo sobre los románticos. Durante 24 compases, Schumann escribe a tres pentagramas el fragmento que califica «Hastig» [Con precipitación] y consigna en el pentagrama central la anotación «(Innere Stimme)» [(Voz interior)]:

Emil von Sauer, como editor de las obras para piano de Schumann, añade la siguiente nota a pie de página: «Con “voz interior”, probablemente, Schumann sólo pretendería ilustrar del modo más claro posible la voz que se esconde en el pentagrama superior; por consiguiente, no es una voz que tenga que tocarse».

Leamos con precisión: las notas de la voz interior viven ya en la representación mental del pianista una semicorchea antes del momento en que hay que tocarlas. Es decir, que el pianista debiera tocar de forma que el oyente sepa de antemano por dónde se anda. Por tanto, las notas de la mano derecha escritas hacia arriba deben producirse, de una parte, con tanta claridad que se las escuche como notas de melodía. Y, por otro lado, su entrada ha de resultar tan cuidadosa que quede claro que tan sólo confirman lo que ya suena. Ello significa, entonces, que la mano izquierda tiene que crear notas de melodía en los tiempos de compás! La tercera nota de la voz interior, el *Do* repetido, está ligada, aunque en la voz de ejecución de la mano derecha no se encuentra el menor indicio de matiz diferente para las notas de la melodía. Por consiguiente, lo que la voz interior sugiere aquí es que el arco melódico debé concebirse con gran amplitud, y no compás por compás. En el compás 5, la mano derecha sigue exactamente el modelo de diseño del compás 1 y, además, tanto en uno como en otro, sólo la primera nota está colocada hacia arriba; sin embargo, la voz interior también incluye aquí la última nota del compás. Es decir, se hace más activa. Esto es conforme con el regulador de crescendo. Viene a continuación un *re* escrito hacia arriba que se repite tres veces. La voz interior con-

sidera el primero como final de frase, el segundo como comienzo de nueva frase y el tercero como nota ligada. Según el criterio de la voz interior, que sólo a mitad del compás escribe la nota que lo rige, todo el compás que hay después de la doble barra debe considerarse como anacrusa. Tras la parte central, en el compás 17 se inicia la repetición del primer grupo de ocho compases, idéntica en cuanto a diseño pianístico. Pero ahora la voz interior pasa por alto todo el primer compás y entra directamente en el *Do* prolongado. Necesita un compás para respirar. El pianista puede intentar la realización de esto imaginando el primer compás como anacrusa. Y ahora, lo más extraño: Schumann escribe la voz interior una octava baja, anota lo que canta como compositor de sexo varón, es decir, como barítono, no como soprano; escribe el violonchelo que en la instrumentación romántica sustituye con frecuencia al violín, gastado ya como timbre de la melodía por la música del período clásico.

¿Cuál es la voz interior que oculta Brahms en el «Intermezzo» op. 76, núm. 6, cuyos primeros compases escribe el compositor de esta manera?:

No, desde luego, la serie de notas largas escrita por Brahms (1); no se trata de ninguna melodía cantable. La voz interior podría sonar, más bien, como en (2); pero, escuchando la composición, me vienen también a la cabeza las posibilidades (3) y (4), estas últimas por la razón de que la pieza vive realmente del cambio y de la simultaneidad entre tresillos y grupos de dos notas; si los grupos de dos notas entran en la melodía como en el compás 6 (6), la mano izquierda se hace cargo de los tresillos. ¿Por qué no habría de acomodarse entonces la voz interior entre ambos tipos de movimientos? Y, por último, aleccionados por el ejemplo de Schumann que acabamos de ver y por la anacrusa del compás 9 de su voz interior,

apetece también considerar como posible, para Brahms, la voz interior (5):

La voz interior que Schumann anota de forma explícita contribuye a una interpretación inteligible. Lo que aprendemos a comprender con ella es la *ambigüedad* de una música que no sólo manifiesta algo, sino que también lo oculta. Es posible, por tanto, que Schumann añadiese la voz interior después de la escritura de la pieza. Pero también es imaginable lo contrario. Quizá aquélla sea la plasmación escrita de una idea compositiva cuya elaboración se ofrece posteriormente a la vista como su enmascaramiento artístico. En todo caso, lo importante es que en esta música el oído interior y el exterior no alcanzan a escuchar lo mismo. Mediante su estructura artísticamente disimulada, lo que suena revela al oyente algo distinto, que se mueve traspasando las notas y que sólo se aviene a cantar para el oído interior.

Así reza un aforismo de Eichendorff:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort!¹

Y ante su Fantasia en Do mayor, op. 17, Schumann colocó como lema estos cuatro versos de Friedrich Schlegel:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.²

¹ [Una bella canción dormita en todo lo que sueña mil sueños sin cesar, el mundo cantará si ves el modo de las palabras mágicas hallar.]

² [A través de todos los sonidos del multicolor sueño del mundo llega una suave nota al oído de quien, atento, escucha oculto.]

LA TÉCNICA RETICULAR DE WAGNER

Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, segundo acto, escena tercera. Ocho páginas de partitura después del comienzo del monólogo de Hans Sachs «Was duftet doch der Flieder» [¡Qué grato aroma el de las lilas!]. Una polifonía desconcertantemente densa. Cada uno de los asuntos melódicamente independientes de nuestra exposición queda anotado en su propio pentagrama. ¿Una composición a doce voces? El número de voces se reduce de un modo muy curioso. Hay siempre varias que marchan juntas durante un trecho, separándose luego para enlazar con otras, al unísono, durante breves momentos. Todas las partes comunes están marcadas con corchetes. Hágase el pequeño esfuerzo de coger lápices de colores y señalar con el mismo color lo que sea idéntico. No será necesario utilizar más de tres colores en ningún lugar y se conseguirá así una visualización rápida de la fábrica compositiva wagneriana.

Véanse las páginas 336 y 337.

Obviamente, sus partituras se basan en un concepto a menos voces que, con la posterior elaboración, se transforma en una red en la que cada hilo va anudándose con todos los demás. Tomemos como ejemplo la viola, voz núm. 8. Enlaza, respectivamente, con las voces 7, 6, 3, 1, 5 + 7, voz de canto, 10, 3, 7 y 3. Sin llegar a registrar detalladamente estas relaciones, el oyente percibe, no obstante, la diferencia con la antigua polifonía de voces reales. A la técnica reticular de Wagner se superpone aún el encubrimiento del curso de las voces, tal como lo acabamos de ver en Schumann y Brahms: al final del compás 2, las voces 2.^a y 3.^a tratan de forma rítmicamente distinta la sucesión *Do#-Re#*; las voces 2.^a + 3.^a, en el compás 3, dirigen la salida *Fa#-Mi-Do-La* de distinta forma que la trompeta (6.^a voz); Sachs canta en el primer compás una variante de la 3.^a voz, etc.

No podemos investigar aquí (aunque resulta de inmediato evidente) el que Wagner da marcha atrás en la ambigüedad y en la proliferación de la multiplicidad de voces e introduce voces menos nítidas en pasajes donde se producen determinadas acciones y en monólogos donde se van a adoptar decisiones terminantes.

Obertura de *Lohengrin*. Los violines se dividen desde el principio en cuatro grupos. En el compás 20 entra en el entramado de

The image displays a complex musical score for Richard Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*. It features multiple staves of music, illustrating the 'reticular technique' where different melodic lines are independent yet interwoven. The score includes vocal lines with lyrics such as 'gel-sang im sü - ßen Mai!' and 'Wer ihn'. The notation is dense, with various rhythmic values and articulations, demonstrating the intricate polyphony characteristic of Wagner's style.

violines un conjunto de viento-madera a tres voces. La primera flauta, el oboe y el clarinete tocan juntos la melodía.

He aquí algunos compases del grupo de viento-madera y tres voces del tejido de violines (la voz del cuarto violín se halla vinculada, en lo esencial, a la voz inferior de la madera). Más adelante se agregan, además, otros instrumentos de madera graves.

Madera

Viol.

En las voces de los violines, indicamos con corchetes los lugares en que son idénticas a las de la melodía. Es importante observar que no sólo coinciden en notas comunes (lo que no sería inusual en la música contrapuntística), sino que realizan intervalos comunes, cosa que, en tanto que «unísonos paralelos», era considerada un verdadero horror en toda la música contrapuntística. Descubrimos el esfuerzo realizado para introducir en la melodía las tres voces de violín en la misma medida. Así pues, no es que la melodía de los vientos se vea acompañada por «voces contrarias»: es que se multiplica, que florece ella misma en los violines en una brillante diversidad y se convierte en fascinante mixtura.

10. NUEVA MÚSICA: CONSTRUCCIÓN Y EXPRESIÓN (1910-1970)

Pocas personas encuentran grotesco que en 1980, setenta años después de su creación, denominemos las *cinco piezas para orquesta*, op. 16, de Schoenberg, su *Erwartung* [La espera] y los *George-Lieder* [Canciones de George] sobre el *Buch der hängenden Gärten* [Libro de los jardines colgantes] como Nueva Música. Por el contrario, cualquiera consideraría increíble que se hubiese presentado al joven estudiante de diez años Ludwig van Beethoven, anunciándola como nueva música, una obra de juventud de Bach (originada setenta años antes! En adelante, tendremos que guardarnos de hablar de nuestra época, que pasa con tanta rapidez, lanzando nostálgicas miradas hacia atrás, a tiempos en los que, al parecer, se daba un desarrollo más lento, más «orgánico». El camino comenzado con el hallazgo del trabajo motivico-temático de Haydn y finalizado con los últimos cuartetos de Beethoven no tiene más de sesenta años.

Por Nueva Música entendemos hoy un *amplio receptáculo que da cabida a lenguajes musicales sumamente contradictorios* y que sólo tienen en común que sus sonidos no son definibles desde el punto de vista armónico-funcional. Para este capítulo deberíamos sacar de nuevo los lápices, pero no pretendemos fijar un estilo. «¿Quién puede decir dónde está la vanguardia?», preguntó una vez Hans Werner Henze; y el sabio Leopold Mozart dio a conocer a su hijo todas las tendencias estilísticas de la época. Sólo así era posible evitar la estrechez de miras que, en los años cincuenta, cuando la mayoría de los compositores avanzaba unidireccionalmente hacia el futuro, en columna de marcha (por decirlo de algún modo), condujo a una uniformidad carente de tensión. Renunciaremos, por tanto, a comandar de nuevo una formación de este tipo en una sola dirección, a trazar una línea de estudio estilísticamente limitada, construida sistemáticamente en plan «composición según Webern», «composición según Hindemith», «composición según Messiaen», o... Es más que suficiente con los libros de este tipo ya existentes.

En lugar de esto, lo que ofrecemos aquí es la panorámica de una *multiplicidad de prácticas compositivas*, expuestas en ejemplos analizados de los que resulta posible extraer ejercicios para el trabajo propio. Por tanto, ningún ejercicio se basa en los datos previamente. Cada uno de los usuarios de este libro deberá elegir lo que quiere tratar, tendrá que cambiar la seriación que aquí damos

y poner el acento en otras cosas. Cada uno ha de determinar independientemente cuál es el lenguaje musical por el que quiere dejarse influir y en qué medida, cuál de ellos desea conocer mejor, en cuanto a sus posibilidades expresivas, mediante una actividad práctica propia. Si se diera el caso de que los futuros compositores se dejaran «seducir» por los estudios en distintas direcciones que ofrecemos aquí, podríamos esperar, y sería muy laudable, conciertos de jóvenes compositores en los que el oyente no sabría de antemano lo que va a escuchar...

EL VIEJO MODO MAYOR, BAJO UN NUEVO PRISMA
(STRAVINSKY, SHOSTAKOVICH)

Igor Stravinsky consiguió, en bastantes obras de su etapa clásica, extraer nuevas energías de la gastada *tonalidad mayor*. Varios hechos simultáneos se ponen mutuamente en cuestión, «se calientan mutuamente». Lo que se escucha globalmente no puede motejarse de consonante o disonante, con una sola palabra. Porque la disonancia efectiva resulta de dos estratos en sí consonantes y definibles desde el punto de vista armónico-funcional. De este modo, el oído percibe tanto los roces disonantes como también, estereofónicamente, por así decirlo, cursos que recuerdan por separado el lenguaje de Haydn. No se oye una ausencia de función, sino varias funciones armónicas al mismo tiempo. El comienzo del ballet *Jeu de cartes*, de 1936, puede ser escuchado, pero no «tiene que» serlo, en el sentido de las indicaciones de función dadas. El lector bien puede continuar la señalización de funciones del siguiente pasaje de su Sonata para piano de 1924:

The musical score shows a piano (p) dynamic. The harmonic function labels below the staff are: T, rS, o, D⁷, D, and rT.

— T — rT — D — rD

T — D
T — D7 — T

Algunos tanteos de este tipo pueden hacer consciente al lector de lo que esto encierra: escríbase una melodía tonal, percíbase su carácter gastado y confírasele una fresca energía mediante la contraposición de un discurso contradictorio.

En la Sonata para dos pianos de 1943-1944, de Stravinsky, tenemos una guía para el ejercicio de elaborar un discurso a una voz

sumamente excitante. El segundo movimiento se denomina «Theme with Variations». En el tema de 16 compases se encaja una melodía de cinco compases en Sol mayor, con 29 notas, repetida tres veces (la segunda vez el comienzo está modificado rítmicamente y al tercer recorrido se le une un compás de coda), por lo cual la composición polifónica se hace más densa, desde las tres voces iniciales hasta un tratamiento a cinco. (Está todo en Sol mayor, sólo que en el último compás suena dos veces *Fa*, en lugar de *Fa#*). La mano izquierda del primer pianista toca una inversión libre de la melodía:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
1 2 3 4 5 6 etc.
17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

Y ahora, la *idea de variación* asombrosamente simple del compositor: las variaciones traen a colación las 29 notas de la melodía sin cambiar la seriación de éstas —salvo unas pocas interferencias— y se limitan a una reorganización rítmica. Una idea genial, característica de un rasgo fundamental de la música del siglo XX: la transferencia de la idea, de la originalidad de la invención, desde lo melódico al campo estructural. Stravinsky, y esto es lo extraordinario, trata aquí una melodía en Sol mayor como un compositor dodecavónico trataría una serie de doce sonidos, que se despliega siempre, una y otra vez, de maneras rítmicamente diferentes. He aquí los comienzos de la voz principal de las cuatro variaciones:

1.

2.

etc.

3.

etc.

4.

Analizamos los discursos colocando los respectivos números de nota. Las variaciones 1, 2 y 4 transportan la serie a Re mayor. ¿Dónde se duplican notas? ¿Dónde se repiten grupos de notas? ¿Dónde faltan algunas de ellas? Resulta malicioso que ya la primera nota de la primera variación presente problemas. ¿Dónde se ubica exactamente?

Casi ningún oyente está en disposición de reconocer, sin un recorrido preparatorio de su oído, qué es lo que vincula, en último término, las variaciones con el tema. Dan la *impresión de ser creaciones independientes*. Nos causa sorpresa la experiencia de la gran medida en que la configuración rítmica de una melodía determina nuestra percepción global, pues tendemos a mantener la sucesión de notas como el rasgo distintivo más importante de una melodía. Hagamos entonces un experimento que se deja continuar como divertido juego de sociedad entre músicos. Tenemos aquí unas variaciones de conocidas canciones populares; en la primera sólo es original el ritmo y en la segunda sólo lo es la sucesión de notas. Estoy seguro de que se reconocerá más rápidamente la canción de la primera variación:

Al escribir los números de las notas en las variaciones de Stravinsky se nos muestra con toda claridad la habilidad del compositor para dar importancia a notas distintas en cada variación. Salen así a la luz *posibilidades siempre nuevas de expresión melódica del material*. Sirven también a ello numerosas transposiciones a la octava. Mediante éstas, una melodía por grados conjuntos acentuados puede convertirse en una cantilena grandemente ampliada, y viceversa. Obsérvese, asimismo, el plan general de sucesión de las variaciones: la cuarta se aproxima de nuevo claramente al tema. Esto se corresponde con su subtítulo: conclusión.

Son todas estas cosas las que han de constituir el hilo conductor de nuestros propios intentos. Ofrecemos como material una melodía en Sol mayor no conformada rítmicamente:

Cada una de nuestras variaciones debe ahora hacer explícitas diferentes ideas de configuración rítmica. Algunas posibilidades podrían ser, por ejemplo: 1.^a, colocar todas las terminaciones de frase en intervalos de segunda descendente; 2.^a, trazar círculos melódicos en torno a la nota *Sol*, que debe ponerse de relieve como centro; 3.^a, convertir en motivo central las bordaduras y los diseños tipo bordadura:

4.ª, destacar especialmente las sextas como intervalo expresivo; 5.ª, hacer resaltar, mediante repeticiones, un motivo de tres notas:



Podríamos resolver los *ejercicios* aquí propuestos, pero es más importante lo siguiente: tras una lectura general de la melodía, de lo que contiene como material, extráiganse de ella algunos principios conformacionales. Puede que, sin darnos cuenta —porque aún suena todo demasiado tradicional—, estemos comportándonos ya en este trabajo como compositores del siglo XX, que manejan como *material sonoro* lo que les viene dado, sometiéndolo a las propias ideas constructivas.

La situación es aparentemente similar en una de las últimas obras de *Dmitri Shostakovich* (1906-1975), el Cuarteto de cuerda núm. 15, de 1974 y último de los suyos. La elección de *tempi* resulta extraordinariamente inusual: seis movimientos Adagio que se traslapan unos con otros. Sólo el quinto movimiento, una marcha fúnebre reduce aún más ($\text{♩} = 60$) la indicación metronómica $\text{♩} = 80$ mantenida en el resto de las secciones; la última parte, que cita movimientos anteriores, coge también el *tempo* de la quinta sección allí donde realiza la cita de ésta. Elegía y Epílogo se llaman las partes primera y última de esta música de despedida. Esta obra tardía de un compositor que antaño dominara todos los registros de expresión patética y tensión dramática conmueve por su extraordinario repliegue, impresiona mientras va pasando en silencio. Constituye una *reducción de medios en todas las dimensiones*. Sólo en unos pocos lugares sobrepasa el primer movimiento, la Elegía, un vocabulario rítmico sumamente limitado que consta de redondas, blancas y negras en grupos de dos. Una economía semejante se da en el material sonoro. Bastan siete notas para 48 compases. Pero no creo que se trate aún del viejo *mib menor*. La cita de recursos compositivos de épocas anteriores lleva siempre asociados ciertos lenguajes musicales. La polifonía del Hindemith temprano se asocia a Bach y Reger, las citas del modo mayor de Stravinsky se refieren al lenguaje de Haydn o de Rossini. Pero la Elegía de Shostakovich no evoca ninguna música anterior compuesta en modo menor; este material de siete notas, semejante en sonoridad a *mib menor*, trae a colación una música nueva libre de asociaciones. Son varias las razones de ello: la música

ca en *mib menor* colocaba la tríada en una posición central, aquí predomina tanto la quinta vacía *Mib-Sib* como el acorde disonante; la música en *mib menor* necesitaba *Sib mayor* o *sib menor* como acorde en segundo lugar de importancia, aquí falta la vinculación dominante-tónica. El *organum* de Perotin sí que pudo conocer el envaramiento del esquema rítmico, pero no así la música de la época de la tonalidad mayor-menor. He aquí el comienzo de la primera sección, la Elegía:

Adagio $\text{♩} = 80$



Con siete notas que por nuestro conocimiento de la historia de la música denominamos *mi* menor, un compositor que se despidió del mundo, que ha abandonado todo refinamiento, toda brillantez y efectismo, crea aquí una música nueva cuya sencillez nos deja consternados; el *ego* del compositor sobresale por encima de esa música. Por supuesto, en este punto quedan prohibidos los tanteos compositivos propios.

«TONALIDAD» DE LA VOZ CANTADA
(HINDEMITH, SCHOENBERG)

Si entendemos la tonalidad como *ordenación reconocible del material sonoro*, entonces mayor-menor es un tipo de tonalidad, pero no el único. También es tonal entonces el orden del material de un coral gregoriano dórico y de una composición dodecatónica. Como lo que pretendemos en este capítulo es *estimular los trabajos de composición propios*, rogamos la comprensión del lector para el hecho de que nos limitemos a la música cuya ordenación del material es reconocible y definible, de modo que sea posible derivar de ella normas compositivas con un margen de tolerancia no demasiado grande. Nada sería más contraproducente para la Nueva Música que la equivocada idea de que todo es posible en cualquier momento. Las posibilidades técnicas de una voz de canto son más limitadas que las de una parte de piano. Si para nuestros ejercicios a una voz utilizamos como guía sólo voces de canto, las respectivas organizaciones del material se pondrán de manifiesto con mayor claridad. Cada uno de los análisis de material que siguen conduce a distintos ejercicios de composición. El orden en el que se ofrecen no se corresponde con el de la historia musical (de igual modo que también en Hindemith y Schoenberg podríamos pasar por un antes y un después), sino con una secuenciación de más fácil a más difícil. En relación con este particular, no se ha considerado, desde

luego, una dificultad compositiva, sino auditiva. También en los ejercicios a una voz en el lenguaje de la Nueva Música debe uno oír lo que intenta escribir. Siguiendo la ruta que aquí proponemos se completará al mismo tiempo un cursillo de formación del oído. (El oído se forma mediante la práctica de tener que imaginar sucesiones de notas progresivamente más complejas.) Naturalmente, los genios del oído quedan libres para saltarse cosas, pues cada ejercicio introduce sus propias reglas. No obstante, a mí, personalmente, siempre me parecieron sospechosos los compositores que saltan sin transiciones del estilo de Brahms a la serie de doce sonidos: ¡no los creo!

Tomemos como modelo de nuestro primer ejercicio melódico tres pasajes de la primera versión de *Marienleben* [Vida de María] de Paul Hindemith, sobre poemas de Rainer Maria Rilke (1922-1923). Podemos observar los *cambios de ámbito tonal ejecutados lentamente*. Se dejan presentar, de modo muy simple, como algo que, naturalmente, ya no son: transiciones de un ámbito tonal mayor a otro. Claro está que el Hindemith de 1923 no piensa así; pero, si hubiese permanecido demasiado tiempo en el campo del modo mayor, habría sentido, con toda seguridad, que «esto no tiene fuerza, es una vía melódica agotada». Y entonces hubiese hecho modificaciones, hubiera abandonado antes ese ámbito tonal. Por tanto, los cambios de ámbito se realizan justamente de forma que no pueda fijarse una impresión de modo mayor. Cuando anotamos los campos tonales, al analizar la melodía, lo hacemos entonces con la tendencia inversa: precisamente la de reconocer que no se produce un sentido tonal seguro. Señalamos con las zonas de transición (con posibilidad de una doble interpretación), cuyas notas pertenecen aún al campo tonal anterior, pero también al nuevo.

P. 36

Sol

Che - ru - bim, wenn sie ge - ruh - ten, ne - ben cu -

Si

Re

- - - rer Her - de ein - her - zu - schrei - ten,

Do

P. 23 Do

Noch er-ging sie's leicht im An-be-gin-ne,
Si

doch im Stei-gen manch-mal ward sie schon ih-res wun-der-

Sol

ba-ren Lei-bes in-ne, und dann stand sie,

Si

at-mend, auf den hohn Ju-den-ber-gen.

Re

P. 19 Sol

Nicht daß ein En-gel ein-trat, (das er-kenn), er-

Sol

schreck-te sie. So we-nig and-re;

Si

Lab

wenn ein-Son-nen-strahl o-der der Mond bei Nacht

Fa

Hindemith realiza estas transiciones con sumo cuidado. Sólo la segunda del primer ejemplo contiene una única nota, un largo *re'*; en el resto de los casos la transición está formada siempre por varias notas. (La señalización como áreas de modo mayor me parece

metodológicamente más sensata, aunque pueda sonar por todas partes como regiones en menor. Dicho sea de paso, el campo 2 del tercer ejemplo podría entenderse también como si menor y, en tanto que tal, podría entrar entonces algo antes. Sin embargo, *Fa# Sol Sol# La La# Si* pertenecen a si menor y ningún oyente asociaría a esta tonalidad series de notas como

Observemos con qué intervallos tan cuidadosos se introducen nuevas zonas tonales, ayudando en cierto modo a la voz cantante a orientarse en un país desconocido. En el primer ejemplo, el campo de Re se establece con la segunda menor *Re Do#* y el área de Do con el intervalo *Si Do*. Los cambios de dirección sirven también para relegar discretamente al olvido ámbitos anteriores. Hindemith no escribe entonces:

(Comienzo del 1.^{er} ejemplo)

ni tampoco:

(3.^{er} ejemplo)

Por de pronto, no aparecen intervallos cromáticos como *Fa Fa#*, sino sólo intervallos diatónicos.

Formulado como *ejercicio*, tenemos lo siguiente: realícese lentamente cambios entre áreas en mayor. No se usen intervallos cromáticos. Fórmense en cada caso, con varias notas, zonas de transición que puedan ser atribuidas a ambos campos. En caso de transiciones relativamente rápidas, hágase olvidar el ámbito anterior mediante el cambio de dirección. Los intervallos predominantes son las segundas, terceras y cuartas. «Ocultese» particularmente bien *Do#* después de *Do*, *Sol* después de *Solb*, etc.:

(Aquí se «olvidó» el *Do* por el cambio de dirección y el nuevo *Do#* se introdujo con todo cuidado por grados conjuntos.)

Hay que preferir las relaciones rítmicas sencillas y renunciar también en esto a las sorpresas. Las voces tendrían que idearse, sin duda, como voces cantadas, pero propongo, no obstante, trabajar sin letra. Quien tema lanzarse al agua puede continuar alguno de los siguientes comienzos:

Four musical staves showing melodic beginnings with solfège syllables: Do, Fa, La, Mib, Do, La, Sol, Si.

Siguiente paso: La cosa se pone más difícil para el cantante. Se aceleran los cambios de ámbito tonal. Se reducen, por consiguiente, las zonas de transición. Ocasionalmente, faltan por completo. En tal caso ocupa siempre su lugar una relación melódica más estrecha: el intervalo cromático de primera aumentada, señalado con II. El nuevo campo tonal entra aquí sin preparación; el cantante lo tiene más crudo para orientarse inmediatamente en éste. Es característico del lenguaje de Hindemith consolidar en este caso el nuevo ámbito tonal con un intervalo constructivo lo más consistente posible, capaz de producir seguridad. En la mayor parte de los casos es la cuarta, como sucede por tres veces en nuestro ejemplo:

A musical staff showing a chromatic interval of a first augmented fourth, marked with II.

(El segundo ejemplo procede de la nueva versión de *Marienleben*, de 1948.)

A series of musical staves with German lyrics and solfège syllables, including "I, 66" and "II, 8".

I, 66

Wer hat bedacht, daß bis zu ih - rem Kom -
men der vic - le Him - mel un - voll - stän -
Sol Re

Si
- dig war? Der
Sol Mib Do

II, 8

Auf - er - stand - ne hat - te Platz der sich ver - wöhnt ver -
Dob Si

la F
schob: So sehr war al - les, was die Menschen bau - en, schon ü - ber -
Sol

La
wo - gen von dem Lob in ih - rem Her - zen. Von der Lust, sich hin - zu -

Lab
ge - ben an die in - nern Zei - chen: Die El - tern
Do

Ejercicio. Los campos de modo mayor no se desarrollan ya con tanta amplitud como en el ejercicio anterior. Los cambios han de producirse con más frecuencia y las zonas de transición deben acortarse. Incluir varias transiciones cromáticas directas a nuevos campos tonales que, en tal caso, se consolidan mediante los intervalos de segunda, melódicamente más evidente, o de cuarta (o quinta), más constructivo. Estructura posible: comienzo tranquilo, en la línea del ejercicio 1, incremento progresivo del *tempo* de la acción; *crescendo*, apaciguamiento, final establecido. Veamos mi propuesta de solución para una melodía llevada hasta un punto culminante de tensión (planteado al mismo tiempo como nota más aguda):

The musical notation consists of five staves. The first staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The second staff continues with eighth notes and a quarter note. The third staff features a quarter note followed by eighth notes. The fourth staff has a quarter note followed by eighth notes. The fifth staff shows a quarter note followed by eighth notes, with a *crescendo* hairpin and the word "etc." written below.

Señale los campos tonales de este fragmento, continúelo hasta una conclusión creíble y escriba arcos melódicos que transcurran de modo similar. (En mi borrador del arco melódico dado arriba los campos tonales están marcados como *Sol, Fa, Reb, Mib, Do, Si, Do, Sib, Si*. Hay dos cambios de campo sin zonas de transición.) Por lo demás, es recomendable colocar los signos de dinámica, pues ello anima a pensar en música, y no sólo en «ejercicios de composición».

Recomendaciones de literatura para análisis de arcos melódicos de configuración similar: los motetes de Pepping y Reda y los «Shakespeare-Lieder» de Fortner.

Un segundo principio de ordenación en la concepción melódica de Hindemith es la *legitimación mediante intervalos de semitono directos o sobrepuestos*, es decir, continuados tras una interrupción. Hay, por cierto, dos tipos de proximidad. Una es la de todas las notas pertenecientes a un mismo ámbito mayor, puesta a prueba en los ejercicios realizados hasta ahora. Las notas

The musical notation shows a sequence of notes on a staff: a quarter note, followed by an eighth note, then a quarter note, and finally an eighth note.

son vecinas en el ámbito tonal de *Do*. Otra proximidad, legitimada de otra manera, se basa en la semejanza de la altura del sonido. Por ella, una sucesión de notas como *Re Do# Do Si Sib*, queda como pasos de vecino a vecino:

The musical notation shows a sequence of notes on a staff: a quarter note, followed by an eighth note, then a quarter note, and finally an eighth note.

Resulta aquí indiferente si el semitono que suena está escrito como primera aumentada o como segunda menor. En el último ejercicio conocimos ya, como caso particular, «el paso cromático directo a un nuevo ámbito». En adelante los desarrollos melódicos recibirán su poder de convicción, su «sentido», exclusivamente de esta vecindad de alturas de los sonidos.

He aquí dos fragmentos del primer movimiento de la Sonata para violonchelo y piano, op. 11, núm. 3, de 1919, que, después de sesenta años, sigue tan cautivadora y fresca como el primer día:

The musical notation consists of four staves. The first staff is labeled "Lebhaft [Vivo]". The second staff continues the melodic line. The third staff shows a melodic line with a *crescendo* hairpin. The fourth staff shows a melodic line with a *crescendo* hairpin.



Apunte todas las vecindades de semitono entre notas, no sólo las directas, sino también las que continúan después de una interrupción. Porque se considera al oyente completamente capaz de interrupciones largas; su oído «conserva» los sonidos de altura similar y registra los finales más allá de la interrupción.

Interrupción corta:



Interrupción larga:



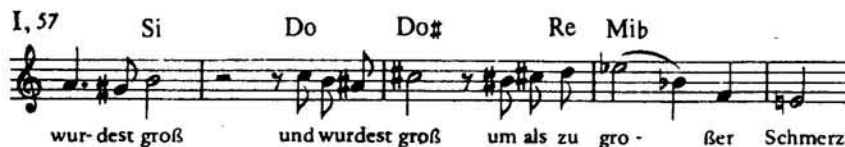
Cualquier persona familiarizada con Bach que haya conocido algo semejante en este compositor sabe que de este modo puede llegarse a una especie de parte única a dos voces:

Sonata en Do mayor para violín solo

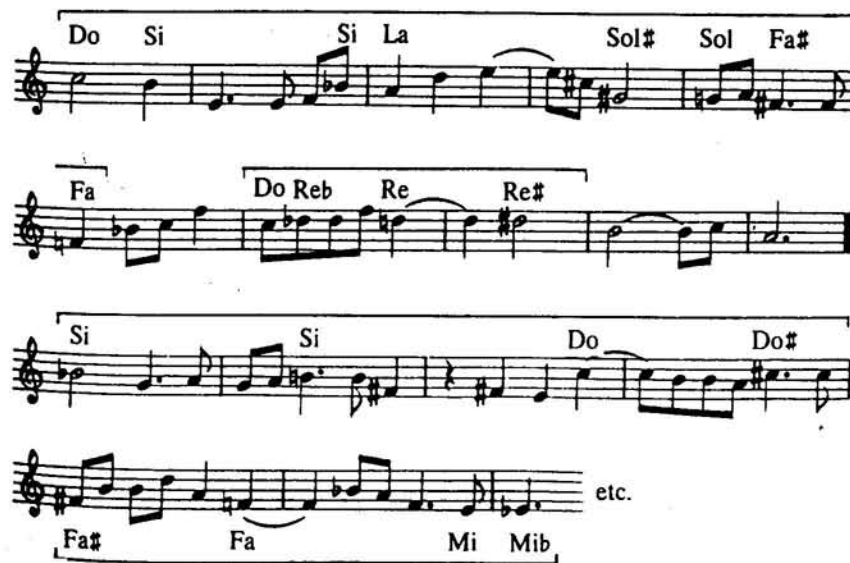


En el campo instrumental encuentra uno con más frecuencia un tipo similar de relaciones de vecindad de altura entre los sonidos y, asimismo, este *recurso conectivo para la realización de nexos* se utili-

za allí de forma más determinante. La escala cromática no es, por sí misma, algo que pueda exhibirse compositivamente. Sin embargo, las interrupciones mediante las cuales se produce una cuasibifonía suponen cierta cantidad de saltos que son más bien típicos de las voces instrumentales. He aquí, de todas formas, un ascenso cromático de *Marienleben* que renuncia a los saltos («und wurdest gross»! [y has crecido]), un pasaje de extraordinaria expresión al que no deben engancharse nuestros ejercicios:



Confieso que en los siguientes comienzos míos sí pensé en una flauta o un violín y que imaginé un *tempo* lento. Quien lo desee, puede continuarlos o inventar por su cuenta algo similar. Se ofrece también, claro está, la opción de enlazar este tipo melódico con los que hemos puesto a prueba hasta ahora, la posibilidad de incluir pasajes de nexo cromático en un desarrollo melódico, a la manera de las conformaciones vistas hasta este momento (es decir, ocasionalmente).



De la vecindad semitonal de Hindemith al tratamiento melódico de los 15 poemas de *Das Buch der hängenden Gärten* de Stefan George (1908-1909), de *Arnold Schoenberg*, hay apenas un paso; un paso más corto de lo que quisieran reconocer algunos esnobes, de esos que desaparecen al instante, discreta-ostensiblemente, cuando se menciona en su presencia el nombre de Hindemith. El paso en cuestión casi se reduce a esto: menos cuartas, más semitonos. Pero observemos con más detalle. Ya en la parte de violonchelo de la sonata para este instrumento, op. 11, núm. 3, de Hindemith, el intento de demarcar ámbitos de mayor conduciría a un resultado pobre. En todo caso, las abundantes cuartas, con su autoridad cadencial, parecen señalar aún, fugazmente, pequeños campos de tonalidad mayor:

Si se da marcha atrás en la estabilización de los intervalos de cuarta-quinta, el recuerdo de tonalidades anteriores se reduce. Y mediante la inclusión reforzada de semitonos se amplían las zonas que se abstraen a la ordenación en cualquier ámbito de modo mayor:

Como consecuencia, el oído busca (iel compositor busca!) *nuevos principios de ordenación*.

En la «primera obra de atonalidad libre» (Adorno) de Schoenberg, para cuyo estreno escribió el compositor: «Con las canciones sobre George he logrado acercarme por vez primera a un ideal de expresión y de forma que imaginaba desde hace años», destaca la aspiración a notas frescas, no agostadas. No sólo se gastan los ámbitos tonales en mayor, sino también las propias notas concretas. Si ha sonado *Do*, como notas de nivel de altura similar se prefieren *Si* y *Do#* a una repetición del *Do*. En relación con ello, veamos en el siguiente fragmento de la primera canción del ciclo el múltiple trueque de *Fa#* por *Fa* y, como consecuencia, el reiterado intercambio entre *Mi* y *Mib*:

El siguiente fragmento parece estar sacado ya de una *composición de música dodecatónica*: entre *La* y *Reb* no falta ninguna altura, y cada una de ellas aparece además sólo una vez, sin tomar en consideración las repeticiones inmediatas:



Los tres primeros compases del siguiente pasaje muestran, asimismo, una ocupación cromática completa del ámbito del recorrido que se extiende, en sentido descendente, desde *La* hasta *Do#*. En los compases que siguen se llega a cantar 12 notas en el espacio de la cuarta *Si-Mi*, que sólo puede ofrecer siete alturas; así, *Re#* cambia


a *Re* y vuelve a *Re#*, y de igual modo oscila *Do#-Do-Do#*. Es decir, no estamos aún ante la música dodecatónica escolástica, pues las alturas *Fa Fa# Sol Sol# La Sib* quedan vacías:

Wenn sich bei heil-ger Ruh in tie-fen Mat-ten
um uns-re Schlä-fen uns-re Hän-de schmie-gen,

En el próximo fragmento se sacan a colación diez notas distintas en los niveles superiores de la voz; sólo faltan *Sib* y *Fa*. Observemos, sin embargo, que en la parte media del pasaje la nota *La* tiene que repetirse varias veces. Queda lejos aún el aburrido tedio de numerosas obras dodecafónicas estrictas; hay zonas de descanso y fragmentos «ambulantes»:

die an der Wand sich auf und un-ter wie-gen,
der Wäch-ter nicht, die rasch uns schei-den dür-fen

Por tanto, no debemos andar echándonos continuamente todo a las espaldas, sino aguzar nuestro oído para captar el *cambio entre reposo y mutación del espacio tonal*. Reposo ya no significa ahora «ámbito mayor», sino regreso de cualquier grupo de sonidos o incluso de un solo sonido que aparece varias veces y que se halla colocado de modo importante. Señalemos con  las notas que proporcionan tranquilidad con su reaparición, y con  la evitación de notas «gastadas», y pongámonos a prueba en este lenguaje. He aquí mi propuesta de autoanálisis:

No hay por qué señalar todo; no hay que dejarse inducir por esto a un movimiento pendular entre los extremos. La indicación  sólo resultará oportuna cuando *el mismo* espacio tonal se halle ocupado por otras notas. Hay un pasaje en el que me veo impelido a utilizar una doble señalización, pues, por un lado, el *Fa* recurrente da sensación de reposo y, por otro, el ámbito tonal está en movimiento con *Solb Lab Sol*.

Inténtese operar de modo similar. Resulta útil, desde luego, cantar previamente de arriba abajo algunos de los «George-Lieder» (o tocarlos, al menos) y analizarlos en relación con sus zonas de reposo y movimiento.

LA VOZ CANTADA EN LA ÓPERA (BERG, HENZE)

Con las indagaciones hechas hasta ahora, en las que hemos puesto el acento en lo compositivo, se ha remarcado de modo no procedente el ámbito de la *expresión musical*. Hay que apuntar, al menos, cuánto nos falta, todo lo que aún debemos añadir para que, a partir de las notas ordenadas, se muestre a nuestros ojos la música, sus dos diferentes dimensiones de expresión musical en cada obra operística particular. (Nos ocupamos de las voces de canto de la ópera porque el momento de la expresión se muestra en ellas más claramente que en la música de cámara, que deambula a discreción.)

En la ópera *Wozzeck* de *Alban Berg*, sobre *Georg Büchner* (1914-1921), se dejan ver numerosas pruebas de dos *formas lineales contrastantes*. He aquí la primera forma melódica: gran salto ascendente hacia una nota-pico, desgranándose a partir de ella primero intervalos más pequeños y posteriormente otros de mayor dimensión:



Ámbito expresivo: «und weinte» [y lloró], «mit Tränen» [con lágrimas], «erbarme dich» [apiádate], «ein armes Weibsbild» [una pobre mujerzuela], «den armen Wurm» [la pobre criatura], «unselig in dieser Welt» [funesto de este mundo]: lamentación, *miserere nobis*. (Esta forma melódica, con la misma coordinación expresiva, puede acreditarse por vez primera en Josquin, compositor con una expresividad del mismo tipo: v. p. 126.) Veamos dos pasajes de Marie y dos de *Wozzeck*:



und weinte und küß-te sei-ne Fü- ße und netzte sie mit Trä- nen und



salb-te sie mit Sal- ben..." Hei- land! — ich möchte Dir die Fü- ße



sal-ben — Hei- land, Du hast Dich ih- rer erbarmt, er-



bar-me Dich auch meiner!... a- ber ich bin nur ein ar- mes Weibsbild



der lie- be Gott — wird den armen Wurm nicht drum ansehen, ob das



Amen dar-ü-ber Un- ser-eins ist doch ein-mal un-se- lig



in die- ser und der an- - dem Welt!

Y ahora el otro tipo de melodía, justificado por pasajes del capitán, del doctor y, por dos veces, del tambor mayor: movimiento en zigzag, arriba y abajo. La nota-pico, tan punzante como un pinchazo de aguja, se alcanza y se abandona por salto; permanece sola, no queda integrada en la línea melódica mediante la vecindad de otras notas. Ámbito expresivo: burla, ira, «borracho», «colérico», «tumultuoso»:



(rie aún más estruendosamente)



Oh, er ist dumm, ganz ab-scheu- - lich dumm!



Ich kann mei-ne Zeit nicht steh- len. der Mann muß



sau- fen! Kerl, — soll ich Dir die Zung aus dem Hals zieh'n

Como es lógico, el compositor de ópera está particularmente llamado a tal claridad de emociones, en consideración a los problemas de comprensión del texto. Quienes escuchan este canto de Marie, verdadero caudal de lágrimas, o estos puntos de sonido crueles y lacerantes del doctor, comprenden lo suficiente.

En su ópera *Der Prinz von Homburg* [El príncipe de Homburg] (1960), sobre el drama de Heinrich von Kleist, arreglado para la música por Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze encuentra una vía distinta de diferenciación que requiere, desde luego, un oído más entrenado. No es que los recursos utilizados exijan del oyente una eficacia máxima en la formación del oído: se usan de modo que cualquiera podría percibirlos. Sólo que el oyente no versado en el lenguaje de la Nueva Música no sabe en qué dirección ha de apuntar su oreja. Nunca se le ocurriría que para la comprensión de una ópera tuviera que dirigir su atención a las dimensiones de los diferentes intervalos. Homburg-Natalie y el príncipe, tales son los dos mundos de este drama; o amor y sueños por un lado y el «quiero que se respete la ley» por otro. La sexta menor va adjunta al príncipe y al sueño del príncipe y, en este sueño, a la «forma bella del sueño», a Natalie:

Hohenzollern: Homburg:

Der Prinz von Hom - burg. Na - ta -

lie! Mein Mäd - chen!

Mei - ne Braut! o Lieb - ste! Was

ist dies für ein Handschuh? Ich weiß nicht, liebster

Homburg:

Hein - rich, wo ich bin. Prin - zessin von O - ra - - nien...

Así le es devuelto también su guante a Natalie («der meine, welchen ich wermisst» [el mío, el que echaba en falta]) de mano del príncipe:

Natalie:

Der mei - ne.

El mundo opuesto está dominado por la cuarta:

Príncipe:

Ins Nichts mit dir zu - rück, Herr Prinz von Hom - burg,

ins Nichts, ins Nichts! In dem Ge - feld der

Schlacht seh'n wir uns wie - der. Im Traum er -

ringt man Ruhm und Lie - be nicht! Ihr Herrn, der

Mar - schall kennt den Schlacht - ent - wurf, nehmt Eu - ren Stift.

Así, de igual modo, da Homburg su precipitada orden de ataque «en este tono» y deposita delante del príncipe las banderas capturadas con la tonada de éste:

Homburg:

Folgt... mir, Brü... der!

und bringe diese Sieg's-trophä-en dir.

No debemos hablar de *leitmotiv*. Los intervallos de Henze influyen sobre el valor cromático de la melodía de una línea de canto, pero se desvanecen por completo en ello, mientras que un *leitmotiv* de Wagner, cuando es encuadrado en el lugar apropiado, se mantiene siempre por sí mismo, como un elemento de suyo inteligible y autónomo: los puntos de ensamblaje quedan a la vista. Con la extirpación analítica de las sextas y las cuartas, el oyente de Henze destruiría el suceso de una línea de canto, mientras que una voz cantante de Wagner no quedaría destruida porque se observasen sus componentes de *leitmotiv* por sí mismos. El hecho de que del distinto valor cromático de sextas y cuartas resulta que el sueño de Homburg forma parte de un universo diferente del universo del príncipe, que reina en este mundo, puede y debe ser captado por un oído sensible, pero sin meter el escalpelo.

HINDEMITH A DOS VOCES

La música de Schoenberg anterior al desarrollo de la técnica dodecatónica era tan marcadamente acórdica que si entresacásemos los pocos compases a dos voces que podamos encontrar ocasionalmente sólo resultaría una imagen falsa del supuesto tratamiento a dos voces de Schoenberg. Únicamente en las obras dodecatónicas, como la Suite para Piano, se despliega un pensamiento a pocas voces que convence sin más; dado que la esencia de esta técnica es con-

trolar el curso lineal de pocas voces, resulta entonces sensato, para el campo de la música no dodecatónica, referirse a un compositor en cuya obra el *tratamiento a dos voces* tiene desde el principio un papel importante: Paul Hindemith. ¿Cómo se comportan aquí las voces, una frente a otra?

Veamos el comienzo de una parte de la *Reihe kleiner Stücke* [Serie de pequeñas piezas] para piano, de 1927. *Primera posibilidad*: ambas voces utilizan las mismas notas, se hallan en el mismo ámbito diatónico y «modulan» conjuntamente, como en el tercer compás, de la región \sharp a la región b :

Lustig, mäßig schnell [Lúdico, moderadamente rápido]

El diseño de notas del segundo compás se opone a lo dicho sólo aparentemente; orientado al sonido, Hindemith también podría haber utilizado una de estas notaciones:

Formulemos más claramente la situación para hacerla accesible a nuestros propios ensayos compositivos. Si en una voz aparece un *La*, en la otra no se da en ningún caso un *La#* al mismo tiempo, en tanto que *La* y *Sib* congenian bien. Es decir, que se prefieren los intervalos justos, mayores y menores a los aumentados y disminuidos. Se corresponde con ello el que las consonancias y las disonancias suaves (séptima menor, segunda mayor y cuarta!) tienen preferencia sobre las disonancias fuertes (séptima mayor, segunda menor). Nuestro ejemplo no contiene disonancias fuertes en ninguna parte de compás de corchea. En el siguiente fragmento de la misma pieza, el *La* se sitúa en una ocasión frente a *La#*, pero parecen evidentes dos puntos de legitimación. 1.º *La#* no «clama» contra *La*, pues se trata sólo de un movimiento de paso. 2.º Habría resultado un molesto unísono que debía quedar en reserva hasta la octava *Re*, ya que este *Re* simboliza el final de la pieza (inicia el compás final):

He aquí mi ensayo a dos voces en este lenguaje, que el lector puede continuar si no le viene a las mientes una idea propia. Se me pasa por la cabeza que después del lento *tempo* de la acción, al comienzo, los cambios de un campo a otro pueden acelerarse en los compases siguientes:

sehr langsame Halbe [muy lento, a la blanca]

Una pieza más animada desde el principio (que se recomienda igualmente continuar) podría comenzar así:

alegre

Compruébese la segunda posibilidad, de la que también dispone la escritura de Hindemith, en un pasaje del primer número de *Übung in drei Stücken* [Ejercicio en tres piezas], que con *Reihe kleiner Stücke*, de donde procede el ejemplo anterior, forma parte del mismo número de opus, el 37. Todo lo que acabamos de aprender se viene abajo:

Fa# Fa Mi La
 Mib Mib Lab

Se escucha una música para un instrumento fulminante, para un piano de cola de los que desgraciadamente no hay, con macillos de cuero (como los pianos de hasta ca. 1840), no forrados de fieltro. Aquí, los «enemigos mortales» son azuzados directamente uno contra otro —tal como se indica sobre las notas—. Es destacable que cada voz, por separado, no es apoyada, sino atacada por el contrario, busca la estabilidad en sí misma, en la limitación de intervalos absolutamente «seguros» como la segunda, la cuarta y la quinta. (¿Recuerda el lector el relleno cromático del espacio que se manifiesta en Schoenberg? Aquí se da un caso similar, en el que las dos voces no se duplican en la provisión de una nota, sino que se complementan la una a la otra.) La indicación de ejecución «marcatissimo» y «muy robusto» pone en claro que Hindemith no escribía por esta época en un estilo uniforme, sino que elegía para «robusto» un lenguaje muy distinto del utilizado para «muy delicado y tranquilo, expresivo» (indicación interpretativa de un número de *Reihe kleinerer Stücke*). Del contraste así compuesto resulta que en esta fase creativa de Hindemith la disonancia puede y debe experimentarse en los pasajes robustos con toda su aspereza: ninguna Nueva Música posterior es ya tan disonante, ni siquiera la de Schoenberg de esa misma época, pues dado que lo disonante sólo puede percibirse como polo opuesto a lo consonante, sólo puede experimentarse en la música de un compositor que ofrezca ambas cosas al oído. Aprendamos de ello, por tanto, que en el lenguaje de un compositor de

Nueva Música sólo debemos hablar de *disonancia* si también vemos realizado en su música el *polo sonoro opuesto*. De lo contrario, tanto una como otra definición serían vanas.

Podemos ponernos como *ejercicio* modular de uno a otro lenguaje, y viceversa, en una pieza que comience suave, pase a «robusta» y vuelva a suavizarse. Si el principio transcurriese aproximadamente así:

en el curso de la pieza, manteniendo los motivos ( y ), podría resultar un clímax de tensión como este:

Quizá el lector sienta la tentación de fundir estos fragmentos en un pasaje completo, en el caso de que no prefiera usar ideas propias.

También quisiéramos observar cómo se desenvuelve, paralelamente a la separación del ámbito tonal de las voces, su *vida rítmica individual*. El mismo primer número de *Übung in drei Stücken*, op. 37, 1, de Hindemith, es un objeto de estudio ideal para ello. Veamos, por lo menos, tres fragmentos:

dodecatónica («relleno cromático del espacio»). De igual modo nos conducía muy a sus inmediaciones la técnica de composición a dos voces de Hindemith revisada en estas últimas páginas, que ofrecía a cada voz su propia reserva de notas, de tal forma que las voces no se duplican en cuanto a las notas de que disponen, sino que se completan mutuamente. Tras las revoluciones que han tenido lugar, desde una mayor distancia en el tiempo, la brecha se ve menos como tuvo que contemplarla el propio revolucionario (la pausa creativa de Schoenberg antes de las primeras obras dodecatónicas así lo documenta) y más como *continuidad*. ¿Acaso no es cierto que la temprana revolución clásica de los «Mannheimer» [los de Mannheim] se convierte, para nuestro oído muy posterior, en la unión sin costuras a la música de Pergolesi, muerto ya en 1736? Gran número de escritos teóricos de Schoenberg tratan de armonía, formas, contrapunto, instrumentación y lógica musical. Resulta llamativo que su invento de la época, el «*método de composición con doce notas que sólo se remiten a sí mismas*», no haya sido desarrollado también en un tratado, porque precisamente esta técnica compositiva completa y racionalmente organizada parece tender en una medida muy particular a su exposición en un amplio sistema de normas. La razón estriba, quizá, en que Schoenberg no se tomó el conjunto de reglas con tanta rigidez como su discípulo Webern y todos los seguidores, quienes, al parecer, pusieron la mirada más en Webern que en el propio Schoenberg. Lo cierto es que en la primera obra dodecatónica de Schoenberg, su *Klaviersuite* [Suite para piano], op. 21, encontramos libertades que un dodecatonista rígido no se hubiese permitido!

La aparición de notas ya usadas se evita de la manera más consecuente imponiendo la regla de que antes de la vuelta de una nota han de sonar todas las restantes. El *desgaste* es un argumento, y la *formación de centros* otro, para una misma cosa. Si se hace uso de todas las notas en la misma medida, nadie podrá entonces desperdiciar la impresión de un centro tonal. Ninguna nota domina ya a las otras, como antes podía y debía hacerlo la tónica. Pese a la *igualdad de derechos de las doce notas*, las piezas dodecatónicas pueden sonar, a la vez, distintas, del mismo modo que anteriormente podíamos distinguir unas de otras las piezas en Do mayor. Por de pronto, es posible colocar diferentes acentos en la construcción de la *serie*. Investiguemos algunos ejemplos famosos.

Alban Berg, Concierto para violín: triadas mayores y menores colocadas unas a continuación de otras para completar de esa forma

Como es lógico, quien se considere capaz puede incluir sugerencias de este tipo en los trabajos planteados anteriormente, para pasajes en los que las voces se tensan una contra otra.

MÚSICA DODECATÓNICA (SCHOENBERG, WEBERN, FORTNER)

Ya en la conducción de las voces de canto de los *George-Lieder*, de Schoenberg, nos vimos ocasionalmente casi en una composición

una escala de tonos enteros: Comienzo del coral «Es ist genug» [Ya basta]. La serie no contiene ni una sola segunda menor (1). Anton Webern, Sinfonía: La serie se refleja a partir del centro. No contiene ni un solo intervalo de quinta o cuarta (2). Webern, *Klavierstück* [Pieza para piano], op. póst.: siete segundas menores; ninguna cuarta/quinta (3). Schoenberg, Suite para piano: se perciben grupos tonales por el hecho de que se colocan juntas cuatro «teclas negras». Si se piensa en la serie tocada varias veces consecutivas, con *Re Si Do La Si Mi Fa Sol*, resulta una especie de ámbito Do mayor/Fa mayor de gran amplitud (4).

(1) escrito como serie: «Es ist genug»

(2)

(3)

(4)

La serie confiere cierta tendencia a la música que se puede poner con ella, pero, no obstante, deja suficiente libertad al compositor. Observemos los tres primeros recorridos de la serie de la pieza para piano de *Anton Webern* (falta la última nota del tercero, cosa que, desde luego, no sería así si Webern hubiese supervisado el trabajo de imprenta) y confrontémoslas con una versión personal que, dentro del mismo tipo minuetto, se toma la precaución de alejarse estilísticamente lo más posible de la composición de Webern:

In tempo eines Menuetts [Tempo di minuetto]

A

B

frummo

La versión A (Webern) utiliza puntos que saltan continuamente entre los diferentes niveles de octava; B pone el acento en los movimientos por segunda. En A todos los sonidos son disonancias fuertes (séptima mayor, novena menor); en B sólo se oyen consonancias, aparte de un suave tritono. En el tercer compás, A realiza con notas largas bien apoyadas el grupo no tonal *Do Si Do#*; en ese

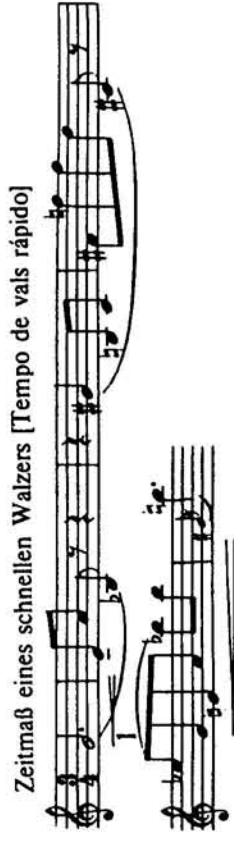
mismo lugar, B ofrece cierto acorde de Sol mayor con las notas apoyadas *La Si Sol*...

En ambas versiones se cumple una exigencia de primer orden de toda composición serial: la vuelta reiterada del mismo curso de notas debe quedar oculta al oyente. En A, las notas de destino melódico importantes son *Si* en el compás 1 y *Mib* en el compás 2. Estas dos notas no deben desempeñar el mismo papel en el siguiente pasaje y reciben otro significado. En B, *Sol#* queda destacada primeramente como nota superior de una sexta, en el segundo trayecto es una escurridiza semicorchea y en el tercero, la nota inferior de una tercera.

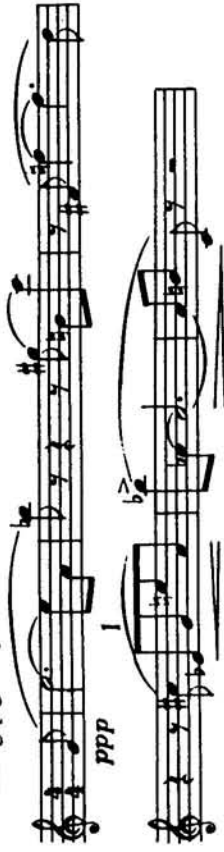
Esto nos conduce a nuestro primer ejercicio: componer una pieza con al menos cinco recorridos de la serie, de tal manera que ningún oyente pueda notar que la misma serie se sucede cinco veces. Nada de acordes dodecatónicos, por de pronto; es decir, *pura y simplemente a una voz*. No se olviden los silencios. (¡Si se coloca un silencio entre las notas 5 y 6, esto mismo no debe suceder en modo alguno en el siguiente recorrido!) Antes de la composición uno debe investigar siempre en una serie las posibilidades que se encierran en ella. He aquí, a modo de propuesta, una serie que no carga las tintas en un solo sentido, sino que contiene múltiples posibilidades: hay una cuarta (= una quinta), un tritono, tres terceras menores (= sextas mayores), dos segundas mayores (= séptimas menores), cuatro segundas menores (= sextas mayores) y una tercera mayor (= sexta menor), pues también el intervalo de la nota 12.^a a la 1.^a resultará eficaz melódicamente:



Veamos algunos comienzos, como representación de distintos tipos de música:



hastig [agitato]



sehr langsam [muy lento]



No los continúe el lector: emplee su orgullo en ideas propias; pero tóquelos completos una vez. Han de animarle a hacer música, salvándolo del mero despacho de un ejercicio con las notas. Nunca se vio a tantos compositores nada musicales ponerse a escribir tan repentinamente (y, ¡qué caramba!, sólo por poco tiempo) como tras la proclamación de las reglas dodecatónicas. Antes de escribir, imagínese un *tempo*, no del tipo metronómico (negra = 120), sino lo más «humano» posible (precipitadamente, lánguido o, por citar a Gustav Mahler, «como con torpeza y muy tosco» o «Allegro assai. Muy rebelde»); mientras se escribe, no se olviden los silencios, tan importantes, como tampoco las posibles repeticiones de notas (véase la pieza para piano de Webern) e inclúyanse los fraseos y las indicaciones dinámicas.

Siguiente ejercicio (paso a la polifonía). Escribese una composición al modo de la pieza para piano de Webern, en la que suenen dos notas al mismo tiempo. Según qué notas de la serie elija uno para tales acordes, éstos resultarán homogéneos o ricos en contraste, tenso o suaves...

Siguiente paso. Una serie puede transportarse y continúa siendo la misma serie. Puede aparecer de cuatro formas. En retrogradación, R, transcorre hacia atrás; en inversión, I, se verá reflejada ho-

rizontalmente, es decir, los intervallos ascendentes se transforman en descendentes del mismo tamaño. IR es la inversión de la retrogradación (o lo que es lo mismo, la retrogradación de la inversión):

Dado que cada una de las cuatro formas puede ser transportada a todos los grados, en una serie básica hay disponibles 4 por 12 = 48 formas. (Naturalmente, en una serie que se refleja en su punto medio, como la de Webern estudiada por nosotros, resultan sólo la mitad: la serie es idéntica a su forma retrogradada.) Ahora podríamos plantearnos el ejercicio de incluir en una pieza varias formas de la serie; pero dado que, de este modo, componer resultaría más bien fácil que difícil, podemos ahorrarnos esta etapa.

Ejercicio mental. En su *Zyklus* para violonchelo y piano de 1964, Wolfgang Fortner comienza así el segundo movimiento, las variaciones:

Lo que toca el piano no es difícil de reconocer. Marquemos todas las notas (¿todas?) con sus números. ¿Pero qué demonios toca el violonchelo después del primer recorrido de la serie? Antes hay que tener claro cuáles son los rasgos característicos que contiene la serie. Con *Fa Solb Sol Lab* (=5 6 7 8) destaca un fragmento de escala cromática y, a continuación, con *Lab Si Re* (8 9 10), un acorde disminuido ascendente. ¿Dónde vuelven a aparecer más tarde ambos rasgos? Quince minutos para pensarlo.

Solución: Hay dos series enlazadas. Las notas 11 y 12 pertenecen a dos series: la nota 11 de la primera es ya, al mismo tiempo, la primera nota de una inversión retrogradada.

Polifonía

Primera posibilidad. Hay una sola serie en curso y sus notas se reparten en dos o más voces, es decir, de este modo, por ejemplo, en un dúo:

1. 1 2 _____ 6 8 9 _____
 3 4 5 _____ 7 10 11 12 _____

Más o menos así en un trío:

2. 4 5 8 10 1 2 3 4 9 12
 1 2 3 _____ 9 _____ 5 8 10 _____ 12
 6 7 11 12 _____ 6 7 _____ 11

Y así en una pieza pianística

3. 1 2 3 _____ 9 10 5
 5 12 4 6
 6 11 2 3 7
 7 8 1 8

Como es lógico, con un mayor empaquetamiento, esto nos lleva a la *neutralización del recorrido de la serie*. Obras para orquesta como la primera de Schoenberg con técnica dodecatónica, sus *Orchestrationen* [Variaciones para orquesta], op. 31, llegan muy pronto a la situación límite. A modo de ejemplo, en el tiempo de nueve notas (Introducción, compases 21-22) transcurren aquí cuatro series una tras otra, si bien los instrumentos sólo tocan, respectivamente, de 2 a 12 notas. Así, las 12 notas del violín pertenecen a cuatro series distintas y aun así las calificamos de serie! En realidad, de este modo llegamos ya a otro tipo de música dodecatónica que, sin comprometerse con la sucesión de la serie, sólo atiende a que siempre estén presentes las 12 notas en grupos consecutivos. Veamos una frase a dos voces de la *Klaviersuite* de Schoenberg —comienzo de la gavota—, formada a partir de una serie:

A una serie que comienza con *Mi* le sigue aquí una inversión con inicio en *Sib*. En la elección de la serie de continuación hay que cuidarse de que no comience con notas que acaban de sonar. En este caso hemos visto la vecindad más estrecha posible en la nota *La*, que era la undécima y que aparece de nuevo como segunda. (¡Distinto nivel de octava y distinta voz!)

Lo que Schoenberg se permite aquí, en los dos pasos de la serie por la voz inferior, es algo que bien podría censurar algún que otro dodecatonista estricto como contrario al estilo. Lo que sucede es que uno tiene aún en el oído las notas que acaban de sonar y además Schoenberg no esconde de ningún modo su reaparición; vuelve a colocar precisamente las notas 11 10 9, dando marcha atrás, en el mismo nivel de octava en el que acaban de escucharse. Se muestra ya aquí al primer compositor dodecatónico molestandose en escapar de la uniformidad, de lo hético de usar siempre notas nuevas. En esta gavota Schoenberg convence también en lo formal: consigue dar un comienzo tranquilo a una obra que incrementa posteriormente su densidad compositiva.

Tenemos que hacer nuestros propios *experimentos* en esta técnica. En ellos nos acompañarán reiteradamente dos ideas: a) «Tras la nota 5, deseo como siguiente nota de melodía la 9, por lo que he de colocar 6 7 8 en el acompañamiento»; b) «En este recorrido de la serie, 3-4 y 7-9 son los intervalos duros que quiero colocar como acorde. La voz superior debe, por tanto, renunciar a ellos». Ambos pensamientos son el mismo; también el compositor dodecatónico puede y debe hacer su voluntad, pues sólo así se evitaría el automatismo y sería posible hacer música.

Segunda posibilidad de música serial polifónica: varias series transcurren al mismo tiempo. Este procedimiento se exhibe de forma particularmente clara, y también es reconocible por el oyente, en el trío del minueto de la suite de Schoenberg. Serie sobre *Mi* e inver-

sión sobre *Sib* y, finalmente, inversión sobre *Mi* y serie sobre *Sib*. El curso de las voces es rítmicamente idéntico en ambas. En el lenguaje de Bach se hablaría entonces de canon en inversión:

Las combinaciones de series requieren una particular atención, porque ha de evitarse en todo caso la aparición simultánea de una misma nota en ambas voces. En la música dodecatónica rige una *estricta prohibición de las octavas*. Nótese que en el tercer compás los *Re* y los *Fa* se siguen inmediatamente uno a otro en las dos voces. Es decir, que así todavía es válido. (Si no se tratase de un canon estricto, en tales casos la voz inferior haría un retardo para poder colocar *Re* y *Fa* algo después.)

Veamos el mismo problema en el primer compás del preludio: si la voz inferior comenzase también con corchea, el *Re^b* sonaría simultáneamente en ambas voces; 9 puede sonar aquí antes que 6, y 10 antes que 7: la voz inferior divide el final de la serie en dos grupos de cuatro notas que se introducen al mismo tiempo:

El propio manejo de este método por Schoenberg da cabida a *repeticiones de grupos de dos notas* en diseños de tipo trémolo o trino, y se permite incluso el habilidoso juego de una verdadera musette: la nota *Sol* se halla presente en toda la sección, mientras que, por lo demás, transcurren diversas series en las que *Sol* tiene un número de nota distinto en cada caso. Música undecatónica con *Sol* «ostinato»: así de libre e ingeniosamente se sirve Schoenberg de su técnica, y en este sentido debiéramos orientarnos nosotros sobre el particular.

Al estudiar el comienzo de una pieza para piano de Webern hemos comprobado que *línea y acorde* eran determinados de modo concluyente por disonancias fuertes y por los intervalos de séptima mayor y novena menor, que se evitaban como no melódicos en la música de etapas anteriores. En Schoenberg no hemos hecho indagaciones similares sobre sus piezas dodecatónicas, por la razón pura y simple de que no se iba a presentar un resultado tan claro. A la pieza de Webern le hemos contrapuesto una antiversión propia (para demostrar la variabilidad del material de una serie) que ponía de relieve las consonancias, en los acordes, y los intervalos melódicos más simples, las segundas, en el curso lineal. Compruébese una tendencia similar en una composición vigente, al comienzo y en un pasaje posterior de la primera de las *Sieben Elegien* [Siete elegías] para piano publicadas en 1951 por Wolfgang Fortner. Terceras, triada menor, repetición cuatro veces en ambos pasajes: señales claras de un lenguaje musical que tiende a la sencillez y a la comprensibilidad. Damos en primer lugar la serie que fundamenta toda las elegías. (Prefiero anotar por partida doble notas individuales —como hago aquí con la quinta nota— si ello me facilita la cantabilidad de la serie.)



Dado que, en sus estudios de contrapunto dodecatónico (edición original norteamericana de 1940), Ernst Krenek tiene entre ceja y ceja la música dodecatónica en toda su amplitud, se ve obligado a hablar de «*disonancias más fuertes*» y «*acordes más suaves*», al igual que nosotros, al tratar el lenguaje de Hindemith (p. 372), hemos encontrado una diferencia compositiva entre robusto y delicado y hemos hablado de que «lo disonante sólo puede percibirse como polo opuesto a lo consonante». En Webern, una séptima mayor es la base acórdica de una composición, no una disonancia.

Hemos tenido que discutir esto tan ampliamente porque, a partir de ahora, cada lector habrá de plantearse por sí mismo los ejercicios que desee resolver. Ya mi antiversión de la pieza para piano de Webern (p. 376) fue un error garrafal como estilo weberniano, aunque en sí misma, como música dodecatónica, resultaba aceptable. Aclárese entonces el lector, antes de empezar a trabajar, sobre qué lenguaje quiere hablar. Como es lógico, el mejor entrenamiento sería indagar sucesivamente en cada una de las tres direcciones. He aquí sus distintas guías:

A) La séptima mayor y la novena menor son el fundamento de línea y acorde. No las concibo como disonancias (en caso contrario tendría que echar en falta las consonancias todo el tiempo), sino que percibo con satisfacción cómo ofrecen unidad al compositor, cómo le proporcionan «tonalidad», si se le quiere llamar así.

B) En el curso de la pieza introduzco deliberadamente en acorde y línea valores interválicos tanto duros como suaves, solazándome en los diferentes efectos respectivos. ¡Cuidado con los elementos de triadas!: sólo son utilizables de modo tan fugaz que no se produzcan asociaciones tonales, «ya que las conclusiones tonales que el oído obtiene de una triada no son compatibles con los principios de la atonalidad», como escribe Krenek en su manual.

C) ¡Y qué me importan a mí los principios de la atonalidad! Hace ya tanto que pasó Mozart, que una triada, si la valoro hoy día como material sonoro y sé utilizarla de modo distinto al de Mozart,

Al igual que Fortner, también Alban Berg se tomó antes que él la molestia de mantener para la nueva música el elemento tercera, antiguamente base de toda construcción de acordes. (¡Ya hemos visto la serie de su Concierto para violín!) Por el contrario, muchos compositores sucesores de Webern adoptaron la séptima mayor y la novena menor como base acórdica de una nueva música que se aparta deliberadamente de la sonoridad clásico-romántica. Schoenberg se halla entre dos polos, escéptico frente a la dulzura del mundo sonoro de Berg, pero mucho más variable, en la utilización de sus recursos, que la escuela de Webern, que tiende a la completa organización y sistematización.

Al principio de la gavota de la *Klaviersuite* de Schoenberg, que hemos analizado desde la perspectiva de la estructura de su serie, las séptimas mayores expuestas (1) tienen igualmente su lugar como grupos de notas que se alían a fugaces elementos del modo mayor, (2) y (3):

ies y puede ser mi material y el medio de expresión de mi música! La tercera, sobre todo, es sin duda una consonancia irrenunciable y altamente estimulante. Yo utilizo este material no sólo porque no imito a Mozart —precisamente porque lo aprecio—, sino porque lo necesito para un lenguaje completamente distinto y que pretende expresar otra cosa.

No sin nerviosismo, presento aquí al lector mis tanteos en las tres direcciones, escritos con la misma serie, con el temor de no poder conseguir que cada uno de estos lenguajes sea igualmente convincente, lo que sería muy natural. Se ha elegido una serie utilizable del modo más variado posible y que contiene cuatro segundas menores y dos mayores y tres terceras menores y dos mayores, así como un intervalo de cuarta. Se utilizó únicamente la serie sobre *La*, la inversión sobre *Mi b* y las formas retrogradadas de ambas versiones. Un buen ejercicio previo, antes del propio trabajo, es analizar estos comienzos. (Dicho sea de paso, la longitud de la frase también ha sido ordenada como «serie», la cual puede volver a utilizarse posteriormente en la pieza. Las frases duran 3, 4, 2, 6, 5, 1 y 7 negras.)



A äußerst zart [con la mayor delicadeza]



B Nicht zu rasch
[No demasiado rápido]



C sehr ruhig [muy tranquilo]





LA CONSTRUCCIÓN COMO «INVENCÓN»
(DEBUSSY, BARTÓK, DALLAPICCOLA, MESSIAEN)

¡Quién no ha vertido sudores en estudios dedicados a un determinado *problema de técnica de la ejecución* que hacen ejercitar este último en todas sus formas posibles! Estos estudios son tanto más efectivos cuanto más se concentran sobre el problema que hay que resolver, de manera que se trabaja con cada nota que se toca del asunto en cuestión. Lo que sucede es que, por lo general, quienes realizan estos estudios son al mismo tiempo compositores que, cuando incluyen del modo más completo posible todas las variedades del problema técnico, no quieren renunciar a ciertas exigencias compositivas. Su fantasía trabaja, entonces en una doble vía: 1.º ¿Cuántas variantes del problema técnico existen? Seguro que algunas de ellas son más fácilmente realizables que otras; debo encontrar una ordenación sensata y comenzar con las más fáciles de ejecutar. 2.º ¿Cómo es posible, y hasta dónde puedo y debo, enmascarar con música el trabajo de un ejercicio? Y aun en el caso de que no enmascare nada: todo eso ha de recibir, no obstante, una forma, siquiera sea por la razón pura y simple de no ofender la exigencia musical de quien se ejercita.

La *autolimitación compositiva* a un único aspecto es bien conocida por todo aquel que haya estudiado obras de variaciones de gran envergadura. Cuantas más variaciones, tanto más ha de estrechar sus límites una variación particular. (Vea el pianista las 32 variaciones en do menor, de Beethoven, y el violinista, la *Chacona* de Bach.) La fantasía del compositor debe contenerse y limitarse a sacar el mayor partido posible de una sola cosa. Las limitaciones de este tenor despiertan y animan la fantasía. ¡Escriba usted una frase! (¿A quién se le ocurre algo?) Ahora bien: ¡Escriba una frase que contenga una «o» cada dos palabras! (Ya empezó a correr el lápiz: «Die

Sohne steht hoch am wolkenlosen...».¹) O bien: ¡Escriba una frase con palabras monosílabas! («Dass Du mich magst, das macht das Herz mir froh, denn reich ist...».²)

En la composición del siglo XX, la animación a tales autolimitaciones ocupa un campo amplio. Se trata, en ocasiones, de una especie de prueba de resistencia de materiales: «Quisiera ver cuánto da de sí este elemento sin depender absolutamente de nada más». A veces también tiene que ver con la intención del compositor de dotar a una pieza de cierto polo norte magnético al que se orienta la aguja de cada compás. (Podríamos hablar otra vez, para cada frase dada, de su «tonalidad».) Curiosidad, ganas de experimentar y una buena ración de instinto de la ejecución (audible en cualquier concierto de Vivaldi, en cada preludio de Bach, en los divertimentos de Mozart, y que, sin embargo, enmudece en la música expresiva romántica) tientan al dominio de problemas compositivos que se plantean por sí solos, ofrecen a la fantasía un territorio virgen por el que ya no rondan soluciones que aplican una norma y hacen de la construcción musical una maquinación más libre.

Les tierces alternées (terceras alternadas) en el título de una pieza del segundo volumen de los *Préludes* de *Claude Debussy* (1913). Dejando aparte dos notas de bajo punteadas quedamente, en estas ocho páginas de música para piano ¡hay única y exclusivamente terceras! Es un juego de alternancia de manos, tercera en la derecha-tercera en la izquierda, con muy pocas excepciones (dos terceras seguidas en cada una de las manos). Un único acorde de cuatro notas: terceras tocadas simultáneamente con ambas manos en el antepenúltimo compás. ¡Qué infinitamente grande es el espacio libre de una prisión tan estrecha! Examinemos los ámbitos particulares de fantasía compositiva.

1.º *Procedimientos motrices*: a) Juego métrico: ejecución por negras, comienzo con la derecha (1); ejecución por corcheas, comienzo con la derecha (2); ejecución por semicorcheas, comienzo con la derecha (3); comienzo con la izquierda (4). b) Juego rítmico: con

¹ Una versión libre y que cumple la condición puede ser «El sol está alto en cielos sin nimbos...». (N. del T.)

² Es difícil una oración castellana que se atenga a esa exigencia. Intentemos esta: «No sé si el sol es un mal o un bien», o esta otra: «Lo que tú me das es más pan que ron». He aquí la traducción de la frase alemana: «Me alegra el corazón que tú me quieras, porque es rico...». (N. del T.)

puntillo, comienzo con la izquierda (5); tresillos en la segunda mitad del compás (6); tresillos en la primera mitad del compás (7); en una sucesión «engañosa» (8) y (9).

(1) A single eighth note followed by a quarter note.
 (2) A quarter note followed by an eighth note.
 (3) A quarter note followed by an eighth note, then a quarter note.
 (4) A quarter note followed by an eighth note, then a quarter note.
 (5) A quarter note followed by an eighth note, then a quarter note.
 (6) A quarter note followed by a triplet eighth note.
 (7) A quarter note followed by a triplet eighth note.
 (8) A quarter note followed by an eighth note, then a quarter note.
 (9) A quarter note followed by an eighth note, then a quarter note.

2.º *Relleno del espacio sonoro*: cuatro notas en el ámbito de una novena (1); ocho notas distintas llenan por completo, diatónicamente, el ámbito de una octava (2); la mano izquierda toca una sucesión de terceras en el ámbito de una novena, y la mano derecha, dentro del mismo ámbito y con otras notas, toca su propia sucesión de terceras (3); melodía de tres notas sobre tres niveles de octava distintos (4); cuasitrino de semitono (5); escala de tonos enteros (6)...

(1) A chord of four notes in the right hand and a single note in the left hand.
 (2) A sequence of chords in the right hand and a sequence of notes in the left hand.

(3) A complex rhythmic pattern in the right hand and a sequence of notes in the left hand.
 (4) A complex rhythmic pattern in the right hand and a sequence of notes in the left hand.

(5) A complex rhythmic pattern in the right hand and a sequence of notes in the left hand.
 (6) A complex rhythmic pattern in the right hand and a sequence of notes in the left hand.

3.º *Amplitud de la variación dentro del «motor de semicorcheas»*: en el interior de un compás las manos adoptan muchas posiciones distintas:

m.d. 1 / m.i. 2, 1/2, 1/3, 2/2, 3/3, 3/1, 2/1, 4/4

(Se indican aquí sólo unas cuantas de las formas de ejecución que utilizaba Debussy.)

Este rápido vistazo debiera bastar para dejar claros los márgenes en que se desenvuelve la *fantasía compositiva* durante el siglo XX. Intentémoslo nosotros con un *ejercicio* similar. Quizá el lector se anime a instalarse de buen grado en la siguiente «prisión»: sólo hay cuartas, tocadas simultánea o sucesivamente. En el paso de una cuarta a la siguiente pueden colocarse también otros intervalos. En la práctica, esto significa que tienen que ser cuartas todos los intervalos armónicos y por lo menos el segundo de cada dos intervalos melódicos. Tres posibles vías de solución: 1.º Escríbase alegre y desenfadadamente, confiando en que surjan sobre la marcha suficientes ideas. 2.º Confecciónese primero una lista de materiales,

pensando completa y metódicamente todo lo que es posible. 3.º Rellénese en primer término un borrador y anótese todo lo que venga a la cabeza, sin sistematización, con la fantasía saltando aquí y allá, pero sin elaborar nada todavía. La tercera vía es la que me resulta más simpática; yo escribo, por ejemplo:

The image shows three staves of musical notation. The first staff is marked 'lebhaft [vivo]' and 'f', with a tempo change to 'Adagio' and 'mf'. The second staff is marked 'lebhaft [vivo]' and 'ppp', with a tempo change to 'Adagio molto' and 'p dolce'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

¿Y ahora qué? La fantasía me ha hecho saltar de un lado a otro, entre Vivace y Adagio. Ahora, o bien me decido por un *tempo*, lo cual es lo más prometedor, o hago algo a partir de lo que se me ocurrió: una pieza que vaya dando frecuentes saltos entre dos *tempi*, con lo que, en todo caso, el comienzo estaría en Vivace y el final en Adagio.

Igual de útil que la resolución de este *ejercicio* sería imaginarse una «*prisión*» propia: tendría que formularse con tal estrechez (de

eso se trata) que la fantasía percibiese siempre las resistencias y se viese estimulada por ellas; y, dentro de esas limitaciones, tiene que hacerse posible la música, para cuyo desenvolvimiento es indispensable cierto grado de libertad. (Por ejemplo, invención a una voz a partir, únicamente, de los intervalos de segunda menor y tercera menor.)

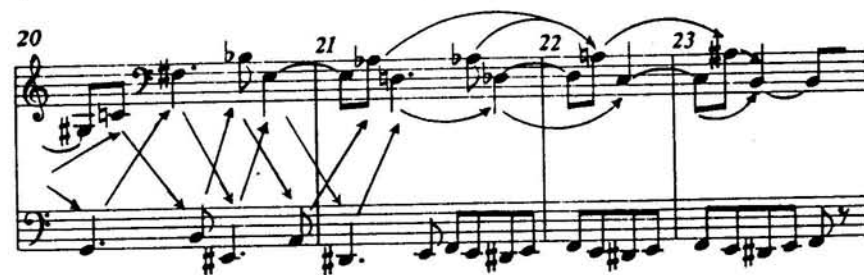
Con *exploraciones del material* similares a estas, *Béla Bartók* ha puesto a prueba, más que ningún otro clásico de la nueva música, los muy diversos recursos expresivos del nuevo lenguaje musical, cada uno por separado. Se los encuentra, sobre todo, en la voluminosa colección para piano *Mikrokosmos*. Si el prelude de Debussy sondeaba las terceras, si en nuestro ejercicio nosotros nos ocupamos de las cuartas, Bartók se limita, en una *Invención cromática*, al intervalo de semitono. La octava, que se entiende como repetición de una nota en otro registro, es admitida por ello desde el mismo principio. La pieza comienza como canon estricto al tritono y transcurre libremente a continuación, a partir del lugar señalado:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is marked 'Allegro' and the second staff is marked 'libre'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Es interesante observar cómo Bartók afloja las riendas al cabo de un rato, como si el caballo quisiera desbocarse por completo, y cómo el compositor —idea genial!— restablece el orden justo en el momento de máximo peligro sin que el oyente medio haya notado nada todavía. Las primeras libertades interválicas aparecen en los compases 9-10 (se señalan los intervallos prohibidos):



Por el momento, los intervallos libres se mantienen dentro de los límites hasta que, finalmente, en los compases 17-18, predominan claramente los intervallos no-de-semitono. Y ahora, a partir del compás 19, una liberación rica en ideas: se producen saltos adelante, pero cada voz recoge la nota que acaba de sonar a distancia de semitono en la otra voz. A partir del compás 21 la voz inferior vuelve a estar en regla, en tanto que la superior, como parte cuasi-a-dos-vozes, da curso divergente a dos líneas de semitonos, hasta que es posible alcanzar por semitono la nota de destino *Si*, tanto desde *Do* como desde *La#*. El orden queda restablecido y la pieza continúa rígidamente:



La apostilla «*idea genial*» a una solución de este tipo, como expresión, está bien empleada. En el siglo XX, idea no es ya una melodía electrizante, como en Rossini u Offenbach. En la actualidad,

las ideas, de las que se halla necesitada la música de todos los tiempos y que también hoy día hacen destacar una buena pieza de entre una pléyade de composiciones, se manifiestan en la originalidad de la resolución de un problema aparentemente técnico. La construcción exige la «*invención*»; y no, ciertamente, una ideación desde fuera, sino desde el interior mismo del discurso constructivo.

En relación con las, también aquí, atractivas «*ideaciones sobre la marcha*», echemos un vistazo a la pieza *Menor y mayor*. De principio a fin no se dan en la mano izquierda más que las cinco primeras notas de la menor, y en la derecha, las cinco primeras de *Si mayor*. *Primer estadio*: exposición de las «*personas actuantes*», cada una por su lado. *Segundo estadio*: se tolera, con sabias limitaciones, que las notas se enfrenten unas a otras a distancia de tercera y que se presenten en armonía (notas 1, 3, 4 de la escala izquierda y notas 2, 4, 5 de la escala derecha). *Tercer estadio*: se pone de relieve la incompatibilidad. *Do#* queda enfrentado a *Do* y *Re#* a *Re*. Es el pasaje más disonante de la pieza. *Cuarto estadio*: cada voz rige durante un compás y parece pasar cortésmente al dominio de la otra voz en el compás siguiente.

(1)



(2)



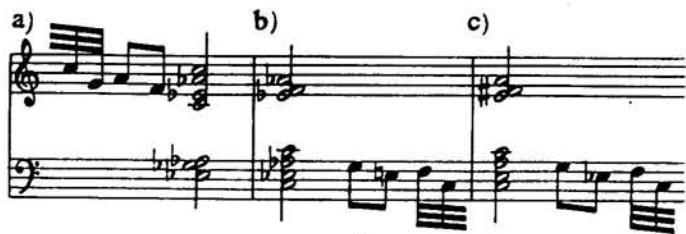
(3)





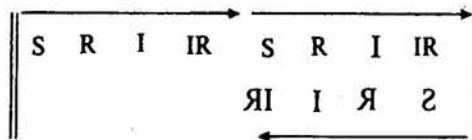
Quien se encuentre con ganas, que estudie en el cuaderno 4 de *Mikrokosmos* las piezas *Quintas disminuidas* y *Triadas* y en el cuaderno 6, *Segundas menores*, *séptimas mayores* y *Reflejo*.

La tarea de componer una pieza de manera tal que su inversión o su forma retrogradada resulten también *música inteligible* ha tentado a muchos compositores de la primera mitad de este siglo. En la música dodecatónica, pensar en inversión y retrogradación era algo cotidiano, pero también podemos hallar ambas en obras con otras líneas estilísticas. Así, la *Invencción cromática* de Bartók, de la que ya hemos hablado, obedece a una inversión exacta, fiel en cuanto a intervalos. En 1943, Hindemith enmarcó su ciclo para piano *Ludus tonalis* con un preludio y un posludio que presentan la misma música en inversión retrogradada. Se trata, ciertamente, de una inversión tonal, no real; la colocación de alteraciones en la inversión retrogradada se realiza libremente, adecuándose a las exigencias tonales. A partir de a), Hindemith hizo b) en el posludio, mientras que de una correcta inversión de las distancias hubiese resultado c):



En la obra dodecatónica para piano *Quaderno Musicale* (1952), dedicada a su hija Annalibera, *Luigi Dallapiccola* realiza algunos *juegos de habilidad*, como, por ejemplo, un canon estricto de series

con sus versiones invertidas entrando a la distancia de una corchea (núm. 5). El núm. 7 es particularmente complejo: se desarrollan en él ocho compases a partir de serie, retrogradación, inversión e inversión de la retrogradación; acto seguido se repite todo, mientras los ocho primeros compases hacen un recorrido en retrogradación exacta, tanto rítmicamente como nota por nota. Como es natural, sólo una frase pianística lo suficientemente sutil puede ser dominada simultáneamente con el juego técnico de su forma retrogradada. La conformación global queda ilustrada más o menos de esta manera:



Olivier Messiaen supo encontrar muy temprano un *lenguaje musical inconfundible*, que expuso en 1944 en *Technique de mon langage musical*. Entre lo caduco de mayor y menor y el anonimato de la presencia de las doce notas, se decidió por «*mis queridos modi*», como él decía. Éstos constituyen una reserva de cinco a nueve notas con capacidad para la construcción de melodías y de acordes, que, además, cuando se erige como escala a partir de las distintas 12 notas, conduce —aunque no siempre— a una reserva de notas distintas. Lo veremos más claro con un ejemplo: la escala de tonos enteros *Do Re Mi Fa# Lab Sib Do* sólo es transportable una vez, a saber, a *Do#*; si partiésemos de *Re* nos resultaría de nuevo la provisión de notas de la serie básica. Para Messiaen, dicha escala constituye entonces un *modus*, el primero de los suyos, que, en todo caso, no utiliza, por respeto a la manipulación genial que hizo Debussy de este material. Por otra parte, una escala construida irregularmente que contuviese, por ejemplo, sólo una tercera mayor, tal como *Do Do# Mib Sol Lab Sib Do*, transportada once veces, daría como resultado una reserva de notas distintas en cada ocasión; por tanto, no es un *modus*. Así pues, los *modi* se forman únicamente *troceando la octava en secciones de estructura igual*. Para fraccionar la octava en secciones del mismo tamaño sólo hay cuatro posibilidades: mediante división en

- a) segundas mayores (6 secciones iguales): *DoRe Mi Fa# Lab Sib Do*
 b) terceras menores (4 secciones iguales): *Do Mib Fa# La Do*
 c) terceras mayores (3 secciones iguales): *Do Mi Lab Do*
 d) tritonos (2 secciones iguales): *Do Fa# Do*

a) es el *modus 1*, la escala de tonos enteros, que no se utiliza. De b) surge el *modus 2*: *Do Reb Mib Mi Fa# Sol La Sib Do* (alternancia de segundas mayores y menores). Este *modus* sólo genera nuevas reservas de notas desde *Do#* y *Re*, mientras que desde *Mib*, *Fa#* y *La* lleva de nuevo al material de la forma básica. De c) resulta el *modus 3*: *Do Re Mib Mi Fa# Sol Lab Sib Si Do* (una segunda mayor, dos segundas menores, etc.) Este *modus* sólo es transportable a *Do#*, *Re* y *Mib*, en tanto que desde *Mi* y *Lab* conduce de nuevo al material de la forma básica. De d) resultan los tres últimos *modi* posibles:

Modus 4: Do Reb Re Fa Fa# Sol Lab Si Do

Modus 5: Do Reb Fa Fa# Sol Si Do

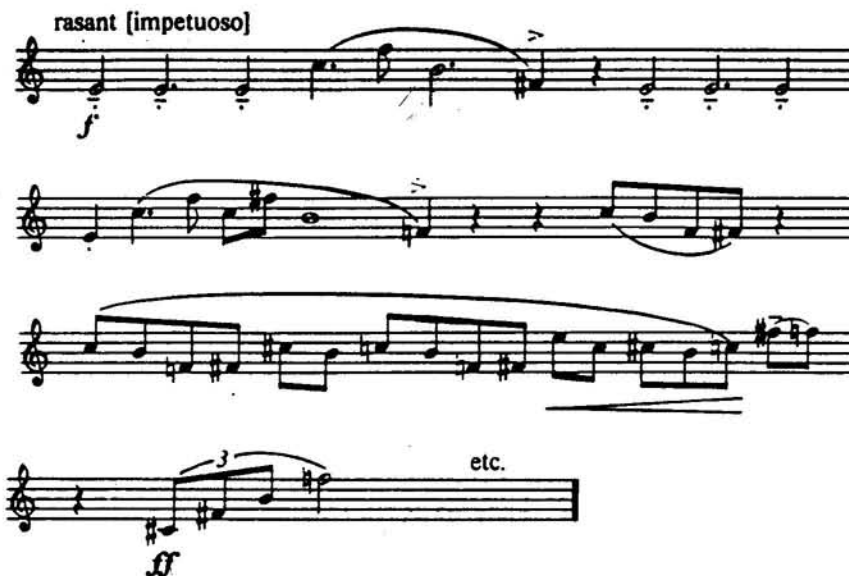
Modus 6: Do Re Mi Fa Fa# Sol# La# Si Do

(Messiaen excluye otras posibilidades, como, por ejemplo, la posible escala *Do Mib Fa Fa# La Si Do*, que moteja de «*modus 2* incompleto»: si se añade mentalmente *Re* y *Sol#* ¡resulta una transposición del 2.º *modus*!)

Resulta entonces que Messiaen compone con y se deja inspirar por un *material tonal voluntariamente limitado*. Estímulo mediante la autolimitación eran ya, desde otro punto de vista, las terceras de Debussy, las cuartas de nuestros propios ejercicios, la *Invencción cromática* de Bartók y su pieza *Mayor y menor*. Siguiendo a Messiaen, nosotros pretendemos investigar, también en nuestros *propios ejercicios*, las posibilidades de un material tonal limitado. Podríamos trabajar en los *modi* de Messiaen. Sin embargo, yo propongo utilizar reservas de notas que, precisamente, no consistan en grupos regulares. ¿Qué tal quedaría este material de seis notas? Piénsese, por ejemplo, en *Miniaturas para oboe solo*:



Una vez más, lo único que se me viene a la cabeza es *Vivace* y *Adagio*. Continúense estos comienzos o, mejor aún, invéntese una música propia:



O trabájese con este material de siete notas:



Las limitaciones añadidas del material tonal mueven a la fantasía, y la exigen, en una medida muy particular. Investíguese ahora sobre cinco notas:



Viva la experiencia —al igual que yo mismo en el tranquilo comienzo que sigue, inicialmente con sólo dos notas en todo el espacio— de sentir cómo una tercera nota puede resultar un acontecimiento extraordinario, una vertiginosa ampliación del material. «Sólo cinco notas» significa entonces ¡«no siempre las cinco notas»!

tranquilo, a la negra; pp *absolutamente uniforme sin ningún acento.*



Experiencias de este tipo pueden tener un especial valor justamente hoy, cuando la omnipresencia de las doce notas, al completo, parece haberse agotado y cuando los compositores aspiran de nuevo a conferir a notas concretas el rango de la particularidad (perdido durante algún tiempo).

Podemos entender que algunos compositores considerasen ilógica la ordenación de las *alturas de las notas* en series o en otro tipo de selecciones del material, en tanto que el resto de los componentes —como, sobre todo, *duración e intensidad*— mantenían su antigua libertad. Messiaen fue el primero en perseguir los indicios que apuntan a la organización global de todos los elementos en la obra de Webern. En su pieza para piano (muy estructurada, pero

poco tocada) *Mode de valeurs et d'intensités*, de 1949, trató por vez primera altura, duración e intensidad de las notas como elementos con iguales derechos, si bien con unas relaciones inamovibles: cada nota queda ligada a una duración e intensidad individual fijas, es decir, aparece siempre con las mismas características. Esta «música serial», vinculada a tales indicios, sometió todos los «parámetros» a la ordenación de la serie, e incluso estableció de forma determinante, mediante series superiores, qué serie había de ser utilizada después de otra dada (de una serie básica de alturas, por ejemplo, hay ya 48 versiones).

Las posibilidades de inventar *un sistema de ordenación individual* para cada composición son casi ilimitadas. Una normativa de técnica serial sería una contradicción en sí misma, por el hecho de que los compositores de la corta, pero intensiva, escuela serial pusieron su ambición y su orgullo en idear nuevas modalidades para cada pieza. Con sólo tres ejemplos será posible mostrar en qué dirección puede apuntar una fantasía organizadora. Sigamos junto al maestro, junto a Messiaen.

1.º La voz superior de un fragmento a dos voces de la pieza para piano *Ile de Feu I*, de 1950, da una posición fija a cada una de las 12 notas, en el ámbito de dos octavas. (En la *Armonía*, pp. 269-272, mostramos que ya en 1928 Webern sometió los niveles de octava de las notas a una ordenación rígida.) Las posiciones fijas de Messiaen son:

2.º Messiaen va mucho más allá en la pieza para piano *canté-yodjayâ*, de 1953, otra obra fascinante para el oyente ingenuo, la cual da todo un repaso, por secciones, a diferentes ordenaciones; resulta por ello una pieza colorista y muy rica en contrastes, mien-

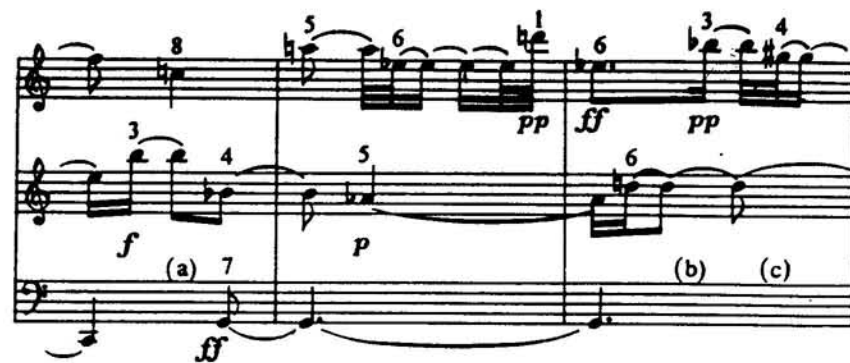
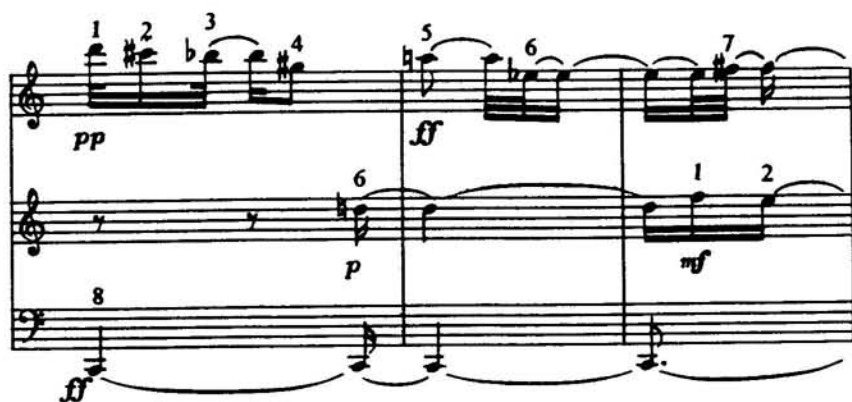


Vif. (staccato)





tras que *Mode de valeurs...* representa más bien un estudio de composición que mantiene inalterado su principio de ordenación. Doy aquí el comienzo de un largo fragmento a tres voces. Cada voz coloca ocho notas que tienen fijos su duración individual y su nivel de octava. Voz superior: 1-8 ♪; voz central: 1-8 ♪; voz inferior: 1-8 ♪. En la música con este tipo de construcción no caben ya, como es lógico, las líneas divisorias. Las divisorias no son aquí sino un medio auxiliar para contar la duración de las notas. También *Sol La Si Do*, transportada once veces, daría como resultado una reserva de notas distintas en cada ocasión; por tanto, no es un *modus*. Así pues, los *modi* se forman únicamente *troceando la octava en secciones de estructura igual*. Para fraccionar la octava en secciones del mismo tamaño sólo hay cuatro posibilidades: mediante división en los niveles dinámicos, sólo cinco en total (una solución razonable: nadie puede tocar doce niveles de intensidad, como tampoco podría distinguirlos ningún oyente), están firmemente vinculados a notas particulares. Las intensidades intermedias sólo aparecen en la voz central:



La ordenación del material tiene este aspecto:



Duración en ♩ :

do	re	mi	fa	sol	la	sib
do	re	mi	fa	sol	la	sib
do	re	mi	fa	sol	la	sib
do	re	mi	fa	sol	la	sib

Mib, *Sol* y *Sib* aparecen en las tres voces; las notas restantes, sólo en una o en dos voces. Todas las notas que aparecen varias veces están colocadas individualmente en relación con el nivel de octava:

Adorno ha mantenido la opinión sorprendente, pero obvia al mismo tiempo, de que la música dodecatónica más consecuente fue compuesta antes de la definición de la técnica dodecatónica. El oído crítico del compositor actuaba aún como instancia decisoria única que evitaba notas ya «gastadas» y que decidía, nota a nota, sobre la mejor solución; mientras que en una fase posterior, cuando los recorridos de la serie eran traídos a colación mediante series superiores, el compositor que ejercía el control tenía que preocuparse de otras cosas muy distintas y tenía poca atención disponible para la posición de las propias notas. Así, en *cantévdjayá* aparece también una octava (a) y suena un sol menor (b), seguido por un acorde de séptima de dominante sobre *Si* (c), detalles estos que hubiesen

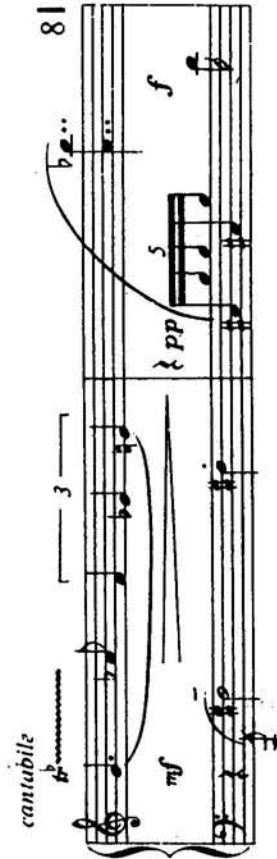
sido considerados errores en la música dodecatónica anterior: en esta música no son «errores», pues el tal error resulta de la ordenación introducida en cada caso. Por el contrario, en esta pieza es incorrecta una nota de la voz superior del compás 14 —no incluido aquí— de nuestro fragmento. O el valor 5 sigue siendo ♩ , y en tal caso, por favor, la nota *la*'' (de lo cual resultaría, ciertamente, una triada arpegiada de Re mayor), o lo que se queda es el *do*'' , pero entonces tiene que durar una negra. (Una corrección sin cambiar todo el pasaje parece casi imposible.)

3.º Para su *Livre d'Orgue*, de 1951, Messiaen se inventó ordenaciones de un tipo muy distinto. Les sirven de base ritmos de la música india, pero no son audibles como impresiones folcloristas: se convierten en los elementos constructivos de un compositor occidental original. Dos células rítmicas de tres notas y una de seis llenan en tres compases, respectivamente, el ámbito de doce notas. La primera parte de la pieza concluye cuando se ha pasado por las seis distintas posibilidades de agrupación: 1 2 3, 1 3 2, 2 3 1, 2 1 3, 3 2 1 y 3 1 2. (En la parte siguiente se repite la primera, pero tocada al mismo tiempo, complementariamente, en retrogradación: ya tratamos anteriormente esta posibilidad constructiva en una pieza para piano de Dallapiccola.)

recorridos de serie: los números indican sobre cuántas negras tendría que tocarse la serie correspondiente:



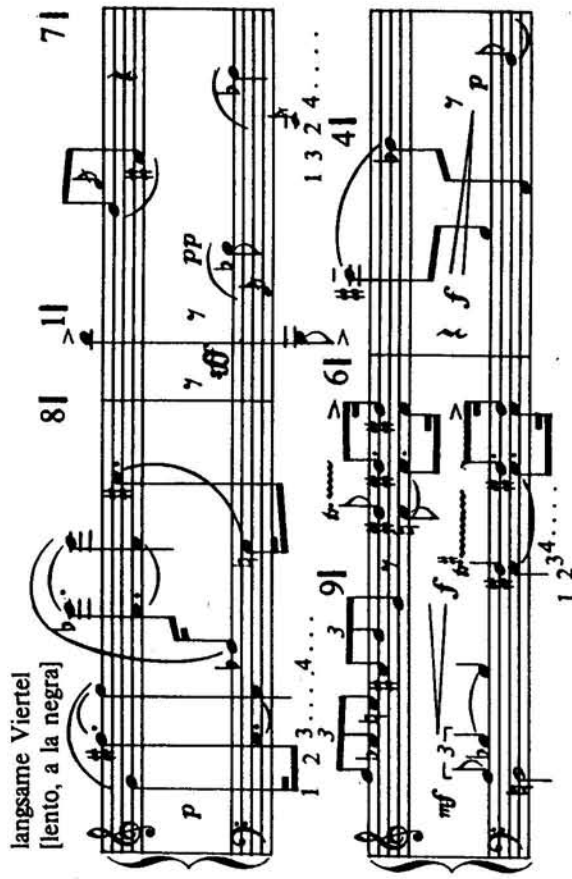
Por tanto, el primer recorrido recibiría el tiempo de ocho negras; el segundo, como más corto, sólo el de una. Un posible comienzo sería:



Es un procedimiento que estimula enormemente la fantasía, que programa de antemano tensión y relajación. Por supuesto, la ordenación implícita no es audible, pero sí lo que resulta de ella, a saber, una música con diferentes niveles de densidad de la frase.

2.º Tomemos la misma serie dodecatónica y utilicémosla de nuevo, simultáneamente, como serie de números. Esta vez los números indican después de cuántas notas del recorrido de una serie se ha de cambiar la estructura de la composición. Todo lo demás lo dejamos libre. (En todo caso, quien así lo desea puede inventar

aún más reglas.) En consecuencia, debe cambiarse algo esencial después de ocho notas, a continuación después de una, seguidamente después de siete, etc. Un comienzo posible podría ser algo como:



No limitemos mucho más el *margin de libertad* de la composición. Los defensores de la organización serial se apartaron muy pronto de la idea de que mediante la *ordenación total* podría conseguirse la completa inaudibilidad de la ordenación. La reglamentación de todos los eventos conduce a la *ausencia de sucesos*. No obstante, sigue teniendo sentido la realización de experiencias propias según las maneras propuestas, por el hecho de que el pensamiento serial ha «influido», siquiera sea en pequeña medida, en muchos compositores. Por este motivo, nos será más fácil tratar analíticamente las obras de los últimos treinta años si dejamos jugar un poco por sí misma nuestra fantasía ordenadora.

ENTRE VOZ Y ACORDE
(B. A. ZIMMERMANN, LIGETI, LUTOSLAWSKI)

Al mirar un cuadro, el ojo de quien lo observa es libre de comenzar por cualquier parte, seguir un recorrido en cualquier dirección, saltar a otras partes a su antojo y dedicar a la obra un tiempo

de contemplación largo o corto. En el arte temporal de la música es muy diferente: hay que escuchar desde el primer compás hasta el último en el orden determinado por la partitura. (La literatura se encuentra entre ambos extremos: se puede leer despacio o deprisa, repetir capítulos...) Pero las distintas artes se encuentran y estimulan entre sí. Los mosaicos de San Apolinar Nuevo, en Ravena, resultan inolvidables. En la pared lateral izquierda, la serie infinita de santas damas; en la de la derecha, unos caballeros no menos santos, dirigen todos la vista hacia el frente, hacia el altar, y fuerzan la vista del creyente en la misma dirección: no se permite aquí una mirada que salta placenteramente; aquí hay que vivir las artes plásticas «como la música», según una dirección de los acontecimientos y hacia un objetivo. (En tal caso, ¿no está también el cine más cerca de la música que de las artes gráficas?)

Muchas composiciones en torno a 1960 conceden al intérprete *distinto grados de libertad* en su recorrido; en ocasiones es cosa del intérprete cuánto se traslada, en suma, de la partitura ofrecida al oído (menos, si selecciona; más, mediante repeticiones añadidas). Los flautistas conocen este tipo de libertad limitada en muchos fragmentos del *tempus loquendi* de *Bernad Alois Zimmermann*, de 1963. El compositor ofrece tres versiones —impresas una debajo de la otra— de las partes que hay que seleccionar, e incluso anima a «improvisar versiones “propias” a partir del material dado en las piezas». Tan propias no van a ser nunca, al fin y al cabo.

El fragmento ocho consta de siete elementos de trino. Las otras dos versiones escriben el mismo material en distinta sucesión serial: 7 5 3 4 1 6 2 y 2 6 1 4 3 5 7 (=retrogradación de la segunda versión). Obviamente, entonces sólo se permite modificar de nuevo la sucesión serial. El fragmento dos concede más libertad, aunque sólo suenan dos notas a una distancia de negra. Hay dos tipos de diseños rápidos, que llamaremos D1 y D2, así como cinco tipos de apoyaturas cortas con distintas notas-objetivo [notas reales] largas, que denominaremos de A1 a A5. He aquí el análisis de las tres versiones dadas:

A1 A2 D1 A3 D2 D1 D2 A4 A3 A5 A4
A3 D2 A3 D1 A2 A5 A4 D2 D1 A2 A3
A4 A3 A5 D2 A1 A2 D1 D2 A2 A1 A5

Ofrecemos al lector, como *ejercicio*, formular las reglas de juego que resultan del análisis de las tres versiones dadas, para ulteriores

versiones personales del intérprete. «Hay que tocar en total once elementos. De ellos, cierto número mínimo debe... En la sucesión no se permite que...» Elabórense las normas y proyéctense entonces otras versiones posibles siguiendo el código utilizado arriba. También es posible proyectar composiciones propias de este tipo; por ejemplo, de forma que cada trozo compuesto incluya ocho notas de una reserva total de diez, pero de manera que cada elemento realice su propia elección; por ejemplo:

1 2 3 4 5 6 7 8 (faltan 9 y 10)
2 3 4 5 6 7 8 9 (faltan 1 y 10)
3 4 5 6 7 8 9 10 (faltan 1 y 2)
1 2 3 5 7 8 9 10 (faltan 4 y 6)
1 2 4 5 6 8 9 10 (faltan 3 y 7), etc.

Al igual que Zimmermann, con ello no compondríamos una «voz», sino que daríamos elementos constructivos y reglas de juego para la elaboración de una voz.

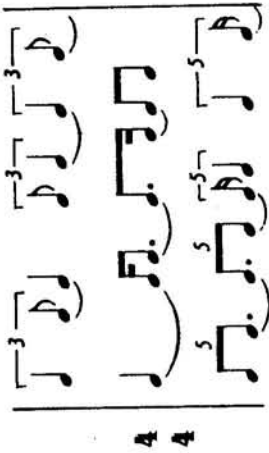
En numerosas obras, *György Ligeti* se ha alejado de forma totalmente distinta de lo que denominábamos voz. Desarrolló una técnica que no es ni de acordes ni de líneas, o que es quizá ambas cosas simultáneamente. Muchas voces aportan la misma sucesión de notas en un unísono impreciso, con lo que, mediante una *pauta de tiempo distinta y variable dentro de las voces*, se desarrolla una especie de *transformación acórdica* en la cual se deshace la antigua técnica del canon. He aquí las cinco primeras notas de una «micropolifonía» que se convierte en este tipo de acorde, tomada de la obra *Lux aeterna*, de Ligeti, de 1966:

Véase página 415

Al comienzo de la obra, un coro femenino canta a ocho voces de la misma manera. Ofrecemos aquí la sucesión de notas, escrita sólo para la más rápida y la más lenta de las ocho voces, así como, en algunos pasajes, indicaciones sobre el acorde global de un instante dado:

Véase página 416

(La nota 17, *la'*, la da la voz más rápida sólo durante un instante y la alcanzan más tarde las voces restantes; inicialmente, *la'* queda



4
4

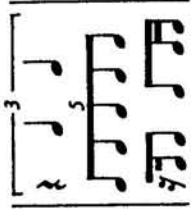
(Si cada voz permanece en su propia forma de subdivisión, como hace Ligeti, la ejecución exacta no ofrece ningún problema.)

En cuanto a *Witold Lutoslawski*, en su Cuarteto de cuerda, así como en sus obras para orquesta, podemos encontrar una distinta técnica compositiva entre acorde y línea. Un *intermezzo* de 20 segundos de duración, del *Livre pour Orchestre*, de 1968, está escrito así:

Véase página 417.

Dos clarinetes y un arpa. Comienzo común, según indicación del director. A continuación ya no dirige más. Cada instrumento toca y repite su fragmento hasta que, a los 20 segundos, el director da la señal de acabar. Según las instrucciones generales, han de realizarse unas 10 semicorcheas por segundo; pero cada intérprete elige por sí mismo su *tempo de ejecución*, es decir, no existe la *menor ejecución métricamente conjunta*. (En los 20 segundos, el primer clarinete tocará su fragmento unas 4 ½ veces.) ¿Escuchamos tres voces? ¿O resulta también aquí, para el oyente, un acorde global silbante en el que las doce notas se hallan siempre presentes, pero en una agrupación en continuo cambio?

En otro pasaje de la obra se escribe para la orquesta de cuerda, con gran precisión rítmica y con la técnica 3:4:5 ya comentada por nosotros, un ámbito de doce notas muy móvil (en cada compás suenan las 12 notas). En cada tercio del compás, excluido el primero, de la síntesis de los cinco cursos de movimiento resulta:



El peligro del procedimiento es evidente: parece que componer se ha convertido en algo fácil. Como consecuencia, se dan en exceso exquisitos edredones de retales sonoros. ¿Pero acaso no es también la progresión de quintas descendentes barroca, la cadencia clásica, un «demasiado fácil»? En todos los tiempos, la composición de altura sólo surge por lo que sucede «además». Por eso se estudiaba la maravillosa obra para orquesta de Lutoslawski, para comprender cuánta fantasía hay invertida en la configuración de la gran forma. Lo extraordinario, el *rango artístico* de una obra como esa no se devalúa —muy al contrario: se adquiere una conciencia clara de él— cuando uno reconoce que la técnica implicada en los detalles es enteramente aprendible y transferible. Que nos entrenemos en tales técnicas no significa que pretendamos sentirnos como pequeños Lutoslawskis. Significa todo lo contrario: reconocer la grandeza de un compositor que se eleva sobre «el lenguaje en sí». Y aunque este carácter extraordinario no se pueda enseñar (como en todos los tiempos), el aprendizaje del lenguaje mismo es, sin embargo (como en todos los tiempos), la condición previa para que nuestra relación con la música de nuestra época nos lleve por encima de la facilidad barata de un «esto me gusta» o «esto me parece horrible», en el camino del entendimiento, la capacidad crítica y... el amor.