



Contrapunto para hoy

Miguel Astor

Contrapunto para hoy

Miguel Astor

Colección

Música

Serie

Teoría

Número

003

Título Original

Contrapunto para hoy

Autor

Miguel Astor

Ciudad

Caracas

Dirección General Editorial

Isabel Huizi Castillo

Coordinación Editorial

Eva Estrada, Carla Cordero

Equipo Transcriptor

Miguel Astor, Julio Sánchez-Regalado

Corrección técnica

Itza Isea

Diseño Gráfico Tripa

Pascual Estrada

Diseño Gráfico Portada

María Gabriela Lostte

Impreso en Venezuela por

**Imprenta Nacional y Gaceta Oficial
Servicio Autónomo adscrito al Ministerio
del Poder Popular para la Comunicación
y la Información**

Tiraje

500 ejemplares

Papel

Bond 24 grs.

Tipo de impresión

Offset

Número de tintas

Cuatro

Tamaño

22.5 x 15 x 2.5 cms.

Primera Edición 2013

Depósito legal If45320087804290

ISBN 978-980-12-2696-3

© UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL

DE LAS ARTES - UNEARTE

Centro de Estudios y Creación Artística Sartenejas

(C.E.C.A. Sartenejas)

© MIGUEL ASTOR

© Texto UNEARTE

© Ilustraciones UNEARTE

Todos los derechos reservados

Vicerrectorado de Desarrollo Territorial

UNEARTE, C.E.C.A. Sartenejas, Tecnópolis USB, Carretera Nacional Hoyo de la Puerta-Baruta,

Sartenejas. Caracas - Venezuela

www.unearte.edu.ve

direcciongeneraleditorial@unearte.edu.ve

info@unearte.edu.ve

Se autoriza la reproducción total o parcial de imágenes y textos citando la fuente según normas internacionales de citación. Para permisos de reproducción con fines comerciales dirigirse a UNEARTE Av. México con calle Tito Salas, Edificio Santa María, DIRECCIÓN GENERAL EDITORIAL, Mezzanina, Caracas, Venezuela. Los precios de venta están sujetos a cambios sin previo aviso. Para el catálogo de UNEARTE EDICIONES, favor solicitarlo al correo: direcciongeneraleditorial@unearte.edu.ve.

Cada año UNEARTE publica nuevos títulos en las siguientes colecciones y series: ARTES PLÁSTICAS: Estética e Investigación, Arte y comunidad, Historia del Arte en Venezuela; MUSEOS Y MUSEOLOGÍA: Teoría e investigación, Prácticas museísticas, Comunidades y museos; ARQUITECTURA Y URBANISMO: Arquitectos de Venezuela, Historia de la Arquitectura en Venezuela, La ciudad venezolana; CINE Y FOTOGRAFÍA: Cine venezolano, Técnicas y tecnologías, Historia del cine y la fotografía en Venezuela; DANZA: Vidas Maestras, Historia de la Danza en Venezuela, Teorías, Técnicas y metodologías de enseñanza de la danza; MÚSICA: Teoría, Obras Venezolanas, Tradiciones Musicales; TEATRO: Teorías e investigación, Espacios teatrales, Comunidades teatrales; INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA: El Taller de arte, Artistas docentes, Pedagogía de las artes; ARTE JOVEN: Música joven, Teatro joven, Plástica joven, Danza joven, Propuestas integradas; GESTIÓN CULTURAL: Políticas y planificación, Gestión de producción, Empresas de producción social, Comunidades Creativas, Industrias creativas y culturales, Talento humano y creación.

*Este libro está dedicado a la memoria de
Antonio Mastrogiovanni, Modesta Bor y Primo Casale.*

Contenido

Prólogo	12
Historia de este libro	15
Parte I: Modal	
I. Contrapunto para hoy. Modos. Reglas de Construcción Melódica	23
II. Consonancias a 2 voces. Modelo 1:1	34
III. Disonancias Melódicas (1) Modelo 2:1	53
IV. Disonancias Armónicas a 2 voces	66
V. Disonancias Melódicas (2) Modelo 4:1	82
VI. Mezcla de Disonancias	96
VII. Estilo Polifónico	99
VIII. Contrapunto Libre	107
IX. Contrapunto Imitado	127
X. Composición de Motete	139
XI. Ejercicios alternativos	144
Parte II: Tonal	
I. Género Vocal. Composición sobre <i>Cantus Firmus</i> a 4 voces	161
II. Género Instrumental. Composición de pequeñas obras instrumentales a 2 voces	177
III. Género Instrumental. Imitación a 2 voces	189
IV. Género Instrumental. Composición de obras instrumentales en contrapunto libre	219
V. Género Instrumental. Composición de obras instrumentales en estilo fugado a dos voces	229
VI. Nota sobre la escritura de obras instrumentales en estilo fugado a tres voces	241
Parte III: Post-Tonal	
I. Stravinsky - Schostakovich: Diatonismo libre	257
II. La libertad del Atonalismo	272
III. El rigor del Dodecafonismo	288

IV. Béla Bartók: el estilo imposible	298
V. Hindemith: el nuevo Bach	313
VI. Olivier Messiaen: música del más allá	328

A manera de conclusión: ¿y ahora, qué?	343
---	------------

Antología de partituras para el estudio del Contrapunto Modal

Orlando di Lasso:

1.- “ <i>Beatus Vir</i> ”	351
2.- “ <i>Qui sequitur me</i> ”	353
3.- “ <i>Fulgebunt iusti</i> ”	355
4.- “ <i>Oculus non vidit</i> ”	358

Tomás Luis de Victoria:

5.- Benedictus (Misa <i>Simile est regnum caelorum</i>)	360
6.- “ <i>Animam meam dilectam</i> ”	363
7.- “ <i>Vere languores nostros</i> ”	369
8.- “ <i>O magnum mysterium</i> ”	373

Antología de partituras para el estudio del Contrapunto Tonal

1.- J.S.Bach: Corales a cuatro voces	381
2.- J.S.Bach: Minueto en re menor	387
3.- J.S.Bach: Minueto en do menor	389
4.- J.S.Bach: Minueto en sol menor	391
5.- J.S.Bach: Minueto en Sol Mayor	393
6.- J.S.Bach: Minueto en Sol mayor (2)	395
7.- J.S.Bach: Minueto en Sol Mayor de Georg Böhm	397
8.- J.S.Bach: Cánones de la <i>Ofrenda Musical</i>	399
9.- Johann Pachelbel: <i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i>	405
10.- J.S.Bach: <i>Herr Christ ser einig' Gott's Sohn</i>	409
11.- J.S.Bach: <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i>	411
12.- Johann G. Walther: <i>Liebster jesu, wir sind hier</i>	414
13.- J.S.Bach: <i>O Mensch, beweine dein' sünde gross</i>	415
14.- J.S.Bach: <i>Vater unser im Himmelreich</i>	419
15.- J.S.Bach: <i>Wenn wir in Höchstein nöten sein</i>	423
16.- Johann Kuhnau: <i>Gavota</i>	425
17.- G.F.Handel: <i>Alemana</i> de la Suite N° 11	426

18.- Johann Jakob Froberger: <i>Suite</i>	428
19.- J.S.Bach: <i>Alemana</i> de la Suite Inglesa N° 3	432
20.- G.F.Handel: <i>Corriente</i> de la Suite N° 11	433
21.- G.F.Handel: <i>Zarabanda</i> de la Suite N° 11	437
22.- J.S.Bach: <i>Corriente</i> de la Suite Inglesa N° 6	439
23.- J.S.Bach: <i>Zarabanda</i> de la Suite Inglesa N° 3	442
24.- Domenico Zipoli: <i>Jiga</i>	444
25.- J.S.Bach: <i>Invención a 2 voces N° 1</i>	446
26.- J.S.Bach: <i>Invención a 2 voces N° 4</i>	448
27.- J.S.Bach: <i>Invención a 3 voces N° 8</i>	451
Bibliografía	454

Prólogo

Contrapunto para hoy constituye la actualización y culminación definitiva de un proyecto que Miguel Astor viene realizando por etapas desde hace ya varios años. El presente trabajo fue precedido de la publicación de la segunda parte del libro de manera independiente: *Contrapunto para hoy. Parte II: Tonal*. En vez de editar el primer y el tercer volumen que completa la obra por separado, los editores actuales han preferido más bien compendiar las tres partes en un único volumen. Así, los usuarios tienen a su disposición un invaluable material que aborda el desarrollo y evolución de esta técnica musical desde los tiempos del siglo de oro de la polifonía española hasta su uso por las vanguardias del siglo XX. Se trata pues de un desafío que sólo ha podido ser enfrentado por alguien con la preparación de Miguel Astor, compositor, docente e investigador a carta cabal. Este libro abreva pues no sólo de su conocimiento profundo sobre el tema, sino también de su práctica como creador y, fundamentalmente, de su ya larga experiencia como profesor de esta disciplina en los más destacados conservatorios, escuelas de música y universidades del país.

Astor emprende con este trabajo una lectura crítica del método de los grandes tratadistas del contrapunto, fundamentado en el contrapunto de especies del *Gradus ad Parnasum* de Johann Joseph Fux. Este sistema ha constituido por siglos la base de la enseñanza del contrapunto, y casi todos los manuales y tratados han echado mano de él de alguna u otra forma. Sin desdeñar las aportaciones de clásicos como Marcel Dupré, Theodore Dubois, Charles Koechlin, o de tratadistas más recientes como Diether De la Motte, Knut Jeppesen, Walter Piston, Julian Owen o Peter Schubert, Astor propone un método inductivo donde las reglas generales se derivan del examen de casos presentes en las obras de los máximos exponentes del contrapunto.

Para lo concerniente al contrapunto modal, Astor toma como paradigma a un polifonista español de excepción como lo es Tomás Luis de Victoria. A partir del análisis de su obra, Astor ejemplifica cómo a menudo este autor se decanta por soluciones musicales *ad*

hoc más que por la resolución de reglas mecánicas carentes de direccionalidad y sentido musical. Y es éste quizá el espíritu que anima todo el tratado de Astor y que lo diferencia de los otros de sus congéneres: no se pueden sacrificar logros musicales satisfactorios en aras de mantener a toda costa un principio teórico abstracto. Sin embargo, esto no supone que todo vale: cualquier decisión debe ser fruto de una necesidad musical, amparada en un conocimiento profundo de las posibilidades y limitaciones del material musical disponible.

El modelo de la segunda parte de su método es Johann Sebastian Bach. Además de abordar algunos géneros tradicionalmente contrapuntísticos como la invención, el coral, el preludio coral o el canon, Astor descubre en esta sección las bases contrapuntísticas de muchos otros géneros que se consideran como esencialmente armónicos y no contrapuntísticos, como por ejemplo los movimientos de la suite barroca. Así, ofrece las claves para comprender cómo polifonía y tonalidad se imbrican indisolublemente, y que no se puede conocer a fondo la teoría tradicional de la armonía al margen del contrapunto. Esto le permite pasearse por autores poco ortodoxos para la enseñanza del contrapunto como Wolfgang Amadeus Mozart o Joseph Haydn, de quienes aporta valiosos y didácticos ejemplos. Sin abordar a fondo los problemas de la armonía tonal, Astor ofrece suficientes claves para que el estudiante pueda comprender el problema y desarrollar los ejercicios que propone.

La última parte aborda el contrapunto no tonal. A través del examen de la obra de destacados compositores del siglo XX que trabajaron exhaustivamente con esta técnica, como Béla Bartók, Paul Hindemith o Dmitri Shostakovich, además del examen de tratados de compositores como Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Olivier Messiaen o Reginald Smith Brindle, el autor se sumerge en el complejo mundo del contrapunto postonal, atonal, la dodecafonía y el serialismo integral. Para ello echa mano de algunos métodos como la *set-theory* que explica de manera sucinta pero efectiva, y habilita al lector acercarse de forma sencilla pero no exenta de profundidad a estos desarrollos teóricos.

Este tratado de Miguel Astor viene a llenar un vacío muy importante en la literatura teórica musical de nuestro continente, tan ayuno como está de referencias autóctonas. Él ha mantenido a lo largo de su vida una inquietud muy particular por este tema. Cursó estudios de contrapunto con casi todos los maestros de composición disponibles en su tiempo de estudiante en Caracas, comenzando siempre desde cero con cada uno, sólo con el fin de comprender este difícil arte en su más cabal sentido y en todas las versiones y vertientes. Ha examinado con toda acuciosidad los más diversos manuales y tratados que versan sobre esta disciplina, incluso aquellos que fueron de obligado uso en la Escuela de Santa Capilla de Caracas, como el antiguo tratado de Hilarión Eslava, tan bien ponderado por el maestro Vicente Emilio Sojo. Los ha asimilado, procesado, confrontado, y nos ofrece aquí su visión del problema, en un manual que ha dilatado varios años en aparecer, pero que estamos seguros es el fruto maduro de su experiencia y reflexión respecto de uno de los problemas más acuciantes a los que se ve enfrentado el estudiante de composición. Estoy seguro de los beneficios que su lectura traerá a las nuevas generaciones de músicos en formación, y de que su contenido los hará reflexionar sobre lo crucial que es el conocimiento del pasado para construir el presente.

Juan Francisco Sans

Historia de este libro

La enseñanza del contrapunto en Venezuela ha contado con grandes maestros que han dejado honda huella en nuestro país. Sin embargo, a pesar de contar con una ya sólida tradición de enseñanza de esta disciplina, no se había publicado aún en nuestro país, un libro de texto hecho en Venezuela donde se abordara esta rama importante de la enseñanza musical.

En este momento surge la interrogante de rigor: si bien, la presencia de numerosos y excelentes textos no justificaría la necesidad de una nueva publicación que viniera a enredar más el galimatías de las reglas contrapuntísticas, a veces tan contradictorias entre un teórico y otro *¿por qué un nuevo texto de contrapunto?* Sobre todo a estas alturas, cuando existen, tanto en español como en otros idiomas, tan grande variedad de títulos sobre el tema. Esta pregunta obligada cada vez que aparece un nuevo texto de este tipo, tiene una respuesta que tiene mucho que ver con la propia experiencia. Reflexionando acerca de la enseñanza del Contrapunto (y en particular, de la forma como esta disciplina se ha enseñado tradicionalmente en Venezuela, privilegiando exclusivamente el estudio de las tradicionales “cinco especies” del Contrapunto del siglo XVI), consideramos que es importante ampliar el estudio del Contrapunto incluyendo aquellos estilos que en la historia de la música muestran un importante desarrollo de la escritura contrapuntística. En primer término el Renacimiento, en segundo término el Barroco, y por último el siglo XX. Esa visión de los grandes momentos de la tradición contrapuntística son los que han inspirado el título de la obra: *Contrapunto para hoy*.

Creemos que hoy es necesario estudiar más y mejor contrapunto para optimizar la formación del músico. El fruto de estos estudios se notará más adelante en la factura de las obras de los compositores, en la profundidad de los análisis del musicólogo, en la madurez de las interpretaciones de los ejecutantes, en la calidad de los arreglos y capacidad analítica de los directores de coro y de orquesta, etc. Nunca faltará quien proteste que el Contrapunto es una antigualla, que “Beethoven no tuvo que aprender a componer *organa* en el estilo de Leonino”. La experiencia me ha demostrado

que quienes así piensan o no han pasado por el estudio de esta disciplina, o lo hicieron con prejuicios y sin creer en los indudables beneficios que el Contrapunto aporta al músico. A veces, sin embargo, puede darse el caso de que aparezca un talento excepcional que posea naturalmente el oficio que se obtiene a través de la rigurosa disciplina del llamado Contrapunto Severo. Pero estos casos son realmente muy raros, y no deberían tomarse como la norma. Son excepciones que confirman la regla: es más común ver al compositor de oficio, al talento que debe mucho de la solidez de las obras a una base sólida fundada en amplios estudios de armonía, contrapunto, análisis y fuga. De ahí que opinamos que los estudiantes de música tienen la ingente necesidad de abocarse seriamente al estudio intenso del Contrapunto. Así, este trabajo está dedicado no a los excepcionales. Está dedicado a los que creemos que el oficio “se hace” a través de años de esfuerzo por dominar una técnica que mantiene aún su importante rol en la formación de lo que en el argot de los compositores se llama *hacer la mano*.

La parte de este texto dedicada al Contrapunto Modal contiene una revisión de las tradicionales especies, a partir de la lectura del texto de Diether De la Motte, especialmente por sus consideraciones acerca del verdadero uso de lo que hemos llamado las disonancias melódicas (notas de paso, bordaduras, etc.). Según De la Motte, los tipos más frecuentes no tienen nada que ver con el viejo modelo expuesto por Fux en la segunda especie y que pasó sin modificaciones en los tratados de contrapunto, aún en los más innovadores. En efecto, la nota disonante más común (de paso o bordadura) ocupa un valor de medio tiempo, y no una unidad de tiempo completo, como aparece explicada en los tratados. Hasta los más reconocidos textos de contrapunto modal, entre ellos el de Jeppesen, habían ignorado ese hecho fundamental y seguían la metodología de las “cinco especies” de Fux sin reparar en que, al partir ésta de una consideración rítmica del fenómeno contrapuntístico (nota contra nota, dos notas contra una, cuatro contra una), partía de una irrealidad. Irrealidad eficiente, pero irrealidad al fin. Fue así como decidimos hacer una revisión crítica de las “especies” de Fux. Como modelo escogimos la música de Tomás Luis de Victoria (1548-1611) utilizando como fuente las

obras hasta 4 voces publicadas en la página web: www.tomasluisdevictoria.org sostenida con gran acierto y verdadera devoción por el doctor Venancio (*Nancho*) Álvarez en España. En ese *site*, estaba disponible la obra íntegra de Tomás Luis de Victoria en formato PDF, copiada con el programa LilyPond, tomada de las ediciones de Samuel Rubio, Higinio Anglés y Felipe Pedrell¹.

Antes nos referíamos al galimatías de las reglas del contrapunto. Nosotros no pretendemos corregir esa situación. Al contrario, esperamos que nuestro texto enrede más la controversia y proponga una nueva opción. Todos los caminos, dicen, conducen a Roma. Del mismo modo, creemos que si un joven estudia contrapunto por Dubois o por Jeppesen, o por aquí, debería llegar al mismo término: a la adquisición de unas herramientas de escritura que le permitan hacer el uso más efectivo del material musical, haciendo gala de la mayor economía de recursos posible y que además le ayuden a comprender analíticamente la estructura profunda de los movimientos melódicos de la música de diversos estilos tonales. Para todas esas cosas sirve el contrapunto. Nosotros simplemente mostramos el camino que creemos más auténtico para lograr el objetivo propuesto.

La segunda parte del texto dedicada al Contrapunto Tonal está basada principalmente en el estudio de la obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y sus contemporáneos. Está pensado para servir de transición entre el estudio del Contrapunto Modal y el de la Fuga, donde se aplican finalmente los conocimientos adquiridos en los estudios previos de Armonía y Contrapunto. Proponemos el estudio del Contrapunto Tonal fundamentado en el dominio de una serie de formas musicales en las cuales se trabajan diferentes aspectos de la técnica contrapuntística del Barroco tardío. Una vez cubierto el plan señalado, el estudiante estará en capacidad de afrontar el útil y complejo estudio de la Fuga y seguir paralelamente con el estudio del Contrapunto Postonal.

¹En este texto nos referiremos a estos importantes musicólogos por sus iniciales, así: Samuel Rubio (SR), Higinio Anglés (HA) y Felipe Pedrell (FP).

La última parte del libro corresponde al estudio del contrapunto del siglo XX, siglo que ha conocido una expansión de la actividad musical a unos niveles que el hombre jamás había previsto, y en el que se produce la ruptura con la tonalidad mayor-menor. Finalmente esta parte del trabajo ha devenido en un pequeño curso de música del siglo XX. No pretende ser más que una introducción a estos temas, de los cuales poco se ha escrito en lengua castellana y menos aún en el ámbito latinoamericano.

Creemos que el mayor provecho en estudiar estos temas estriba en la capacidad que los mismos tendrían en transformar las visiones que de la música contemporánea tengan los estudiantes, futuros profesores, compositores, directores y ejecutantes. En la capacidad de *abrir el oído* a nuevos modos de expresión y de entender que la música necesita igualmente abrir caminos que no la alejen de los oyentes sino que contribuyan al descubrimiento del presente y del futuro *con el oyente*, que vale decir *con el hombre*.

Después de muchos años de espera este texto ve la luz gracias al auspicio de la Coordinación de Producción y Creación de Saberes de la Universidad Nacional Experimental de las Artes en la persona de las licenciadas Isabel Huizi, Rosa Rappa y Carla Cordero. Vaya igualmente nuestra palabra de agradecimiento a la Rectora de la Universidad, profesora Emma Elinor Cesín y al Consejo Directivo de UNEARTE. A todos ellos, mi palabra de agradecimiento por hacer posible la publicación de este texto.

Esta obra está dedicada a la memoria de tres maestros con quienes tuve el honor de estudiar. Son ellos Modesta Bor (1926-1998) compositora, discípula del maestro Vicente Emilio Sojo; el maestro de origen italiano Primo Casale (1904-1981); y finalmente el gran compositor uruguayo Antonio Mastrogiovanni (1936-2010), quien hizo una extraordinaria labor pedagógica y artística en Venezuela. Deseo expresar mi agradecimiento a los distinguidos profesores Juan Francisco Sans y Violeta Lárez y Freddy Moncada, por sus comentarios en relación con esta obra. Adriana mi esposa y mis hijos, Miguel Ángel y Santiago, son mis primeros inspiradores, a ellos también les dedico este trabajo.

Finalmente espero que la lectura de este libro sea tan útil a los estudiantes de América como lo fue para mí su escritura. El tiempo dirá. Digamos como Lavignac “*vivir para ver*”.

Miguel Astor

Caracas, febrero de 2012.

Parte I: Contrapunto Modal

I. Contrapunto para hoy. Modos. Reglas de Construcción Melódica

La primera parte de este texto está destinada al estudio del contrapunto modal del siglo XVI en el estilo del gran compositor español Tomás Luis de Victoria (1548-1611).

Hemos dividido este estudio en tres grandes bloques a saber:

1. Contrapunto severo.
2. Contrapunto libre.
3. Contrapunto imitado.

El primero de estos tres bloques, el llamado *contrapunto severo*², se refiere al estudio de la consonancia y la disonancia con respecto a cierto *Cantus Firmus*³ dado, equivalente al estudio de las cinco tradicionales especies, tal como las estableciera Johann Joachim Fux en su *Gradus ad Parnassum* del siglo XVIII. Las reglas que lo rigen son particulares de este tipo especial de ejercicios⁴.

El *contrapunto libre*, en el cual se prescinde del *Cantus Firmus*, pero en el que aún no se hace uso del recurso de la imitación, busca alcanzar el pleno dominio de la escritura contrapuntística en el aspecto estilístico-formal y en el aspecto del uso de las transiciones a los diversos modos (transiciones que no pueden entenderse como modulaciones en el sentido tonal de la palabra). Como veremos, muchas de las reglas vistas en el estudio del contrapunto severo perderán aquí vigencia o serán complementadas o sustituidas con nuevos principios.

²El título de contrapunto “severo” se refiere al estudio de los rudimentos estilísticos básicos del lenguaje del contrapunto renacentista.

³ Tomado en aquel tiempo del vasto repertorio gregoriano, o de algunas canciones profanas exitosamente utilizadas para tal efecto como la célebre tonada *l’homme armé*.

⁴ En el caso de este texto, los *Canti Firmi* están tomados de diversos tratados entre los que destaca el de Knut Jeppesen, sobre el estilo de Palestrina (JEPPESEN 1939).

Finalmente el estudio del *contrapunto imitado* nos permitirá prepararnos para la composición del motete a dos y tres voces en el estilo de Tomás Luis de Victoria, cual es la finalidad principal de esta parte del trabajo.

Junto a nuestra revisión de las tradicionales “especies” que el lector constatará como las hemos re-dimensionado, ofrecemos una serie de “ejercicios alternativos” que completan y en cierto modo abarcan aspectos que las “especies” del contrapunto severo no pueden abordar.

El Sistema Modal del S. XVI. Modos utilizados. Alteraciones disponibles

Durante el s. XVI se utilizaba el sistema de doce modos (seis auténticos y seis plagales). Los auténticos eran los de número impar, mientras que los pares son los plagales:

I Tono: PROTUS AUTHENTICUS (Dórico)	II Tono: PROTUS PLAGALIS (Hipodórico)
II Tono: DEUTERUS AUTHENTICUS (frigio)	IV Tono: DEUTERUS PLAGALIS (Hipofrigio)
V Tono: TRITUS AUTHENTICUS (Lidio)	VI Tono: TRITUS PLAGALIS (Hipolidio)
VII Tono: TETRARDUS AUTHENTICUS (Mixolidio)	VIII Tono: TETRARDUS PLAGALIS (Hipomixolidio)
IX Tono: Fólico	X Tono: Hipoleólico
XI Tono: Jónico	XII Tono: Hipojónico

En el gráfico la nota designada como *tónica*, (o *finalis*) es el grado de reposo del modo, en tanto que la *dominante* es la nota de recitación de la salmodia en el Canto Gregoriano. En el siglo XVI, la diferenciación entre modos auténticos y plagales se ha diluido. En efecto, en el Canto Gregoriano, monódico, la *finalis* y la tesitura determinan la modalidad auténtica o plagal.

Pero en la polifonía, la tesitura de las diversas partes vocales conduce a una primera unificación de la modalidad, que dará origen finalmente a la bimodalidad tonal. En la práctica se utilizaron básicamente los modos de *re* (dórico), *la* (eólico), *sol* (mixolidio), *do* (jónico) y *mi* (frigio)⁵. Estos modos se podían transportar a la cuarta superior. Algunos autores no admiten la transposición a la cuarta del modo frigio:

The image displays five pairs of musical staves, each representing a mode and its transposition to the fourth degree. The modes and their transpositions are:

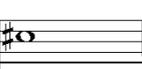
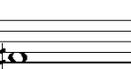
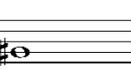
- Dórico** (original) and **Dórico en sol** (transposed)
- Frigio** (original) and **Frigio en la** (transposed)
- Mixolidio** (original) and **Mixolidio en do** (transposed)
- Eólico** (original) and **Eólico en re** (transposed)
- Jónico** (original) and **Jónico en do** (transposed)

Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by a line, and the sequence ends with a double bar line.

⁵Aunque es necesario destacar, que existen obras que en su título nos remiten a los modos plagales. Tal es el caso de la *Missa Quarti Toni*, de Victoria, donde se hace referencia al modo hipofrigio. A este respecto, Merrit (1939: 32) afirma que teóricamente la tesitura del tenor determinaría el modo de una pieza polifónica, pero que en la práctica es muy difícil hacer esa diferenciación, lo que explica que sólo se utilizaran los modos señalados.

Los modos se unifican debido al uso de alteraciones (la primera de ellas la del *si* bemol, para evitar el tritono). Así, el modo de *fa* (lidio) prácticamente desaparece para convertirse en una transposición del modo jónico. El uso de alteraciones recibió el nombre de *Música Ficta* o *Semitonía Subintellecta*. Cada modo tiene sus propias alteraciones las cuales están señaladas en el siguiente cuadro.

Música Ficta

				
Como alteración posible en los modos de <i>re</i> y <i>fa</i> -auténtico y plagal- (para evitar tritono)	Para crear la sensible artificial en el modo de <i>re</i>	Para crear la sensible artificial en el modo de <i>sol</i>	Alteraciones posibles en el modo de <i>la</i>	Alteración cadencial en el modo de <i>mi</i>

La alteración del *si* bemol, se utiliza con preferencia en el modo de *re*, aunque puede aparecer eventualmente en el modo de *do* (como transposición del modo mixolidio). Es muy rara en los modos de *mi* (frigio), y *sol* (mixolidio), y en transposiciones de los modos auténticos. En la práctica, sobre todo en lo referente al contrapunto libre, coincidimos con De La Motte (1991) quien considera que esta música se desenvuelve en dos grandes ámbitos, el primero sin alteraciones en la armadura de la clave y el segundo con un bemol, lo que constituye una gran “sopa modal”. Esto es importante porque no debe entenderse la modalidad como un sistema “cerrado” como la tonalidad. Al ser todas las notas iguales en cada modo, puede muy fácilmente transitarse entre un centro y otro, por lo que muchas veces pensar en los modos como “escalas” separadas no se corresponde con lo que ocurre en el repertorio:



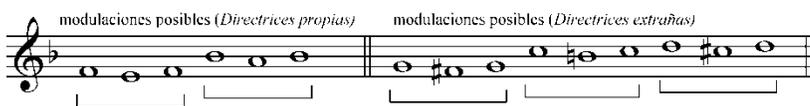
En cada uno de estos modos se presentan posibilidades cadenciales a diferentes tónicas, se trata entonces de un lenguaje de transición hacia la tonalidad que se desenvuelve en estos dos grandes materiales escalísticos, que nosotros preferimos llamar

Macromodos. Las transiciones posibles vienen determinadas por las sensibles naturales que se encuentran en el material tonal, las cuales De la Motte llama *directrices propias*. En tanto que las posibilidades de hacer cadencia en otras tónicas viene dada por las así llamadas *directrices extrañas*:

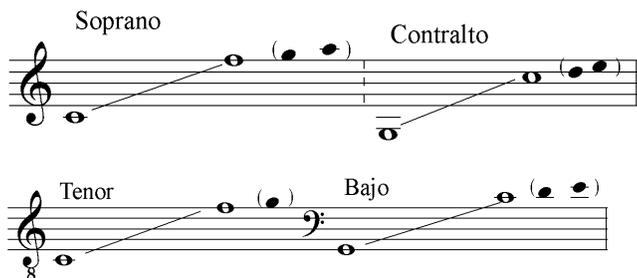
Material 1



Material 2



Las melodías están construidas dentro del ámbito de la voz humana (una octava más una cuarta). En la ilustración siguiente se muestran los registros principales: soprano o voz aguda femenina, contralto o voz grave femenina, tenor o voz aguda masculina y bajo o voz grave masculina:



Las voces de soprano, contralto y tenor se solían escribir en claves de do en 1ª, 3ª y 4ª, respectivamente y las voz de bajo en clave de fa en 4ª. Algunas veces la voz de soprano se escribía en clave de sol en 2ª línea.

La música se escribía en notación mensural blanca, por lo que todas las partituras editadas que se utilizan hoy han sido transcritas a notación moderna por musicólogos especialistas. No es el objeto

de este texto adentrarnos en el problema de la notación, cual es el fin de la *paleografía musical*, pero es importante destacar que dada la peculiar notación métrica de esta época, (en la cual se hacía la distinción entre *modo*, *tiempo* y *prolación*) sugerimos el uso de los siguientes compases para el estudio del contrapunto modal: 2/2, 3/2, 4/2, 2/1 y 3/1 tomando como unidad de tiempo la *minima* (es decir nuestra *blanca*) en los primeros tres compases y la *semibreve* (equivalente a nuestra *redonda*) en los dos últimos⁶.

Por otra parte, la melodía del siglo XVI suele tener una construcción particularmente equilibrada. Por lo que respecta a la sucesión de alturas, dichas líneas suelen comenzar en un cierto registro medio-grave y van paulatinamente alcanzando un clímax melódico, para posteriormente descender hacia el final al registro del comienzo, aunque eso no obstaculiza el hecho de que una melodía pueda comenzar en un registro agudo y paulatinamente descender hasta el final (clímax al comienzo) o comenzar en un registro medio-grave y ascender progresivamente hasta el final (clímax al final). Observe los siguientes ejemplos tomados de la literatura polifónica:

Palestrina: Ave Maria



Palestrina: Missa Papae Marcelli (Kyrie)



Para comprender el estilo de las melodías dentro del estilo que estudiamos, realizaremos nuestros ejercicios componiendo

⁶ Para el estudio de la notación mensural blanca en la polifonía del siglo XVI ver RUBIO (1988) y JEPPESEN (1939).

sucesiones melódicas en redondas (entre 12 y 20 notas) que se rijan por las siguientes normas estilísticas.

Reglas Melódicas

Tipos de movimiento melódico: una voz individual puede efectuar dos tipos de movimiento melódico. Cuando se mueve por intervalos de segunda (mayor o menor) decimos que se mueve por *grado conjunto*. Si se mueve por intervalos mayores que segunda decimos que se mueve por *grado disjunto* o *salto*.

Intervalos melódicos posibles: 2^{as} mayores y menores, 3^{as} mayores y menores, 4^a justa, 5^a justa, 6^a menor ascendente y 8^a justa. El cromatismo queda excluido. Sin embargo, si bien el cromatismo fue utilizado por otros compositores, como Gesualdo y Marenzio, los compositores de la Escuela Romana y de la Escuela Española, lo evitaron. Victoria sólo hace uso de cromatismo muy rara vez en toda su obra religiosa. Aquí vemos un ejemplo en el comienzo del Responsorio de Tinieblas *Caligaverunt oculi mei*:

Tomás Luís de Victoria: "Caligaverunt oculi mei"
c. 1-4 (según S.R.)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 2/4 time and G minor. The lyrics are: S: Ca - li - ga - ve - runt; A: Ca - li - ga - ve - runt o - cu-li me (i); T: Ca - li - ga - ve - runt o - cu-li me - i; B: Ca - li - ga - ve - runt.

Orlando di Lasso: *Bicinum I.* c. 15-19

nos - ci - re pror _____ sus om - ni - a

Tomás Luis de Victoria: *Lamentaciones de Jeremías N° 5*
Lamed. Matribus suis dixerunt. c. 15-18 (según SR)

tri - ti - cum et vi - num? _____

El siguiente ejemplo tomado de Tomás Luis de Victoria resulta interesante no sólo por contravenir el principio anterior (lo que habla de la relativa flexibilidad de estas reglas) sino por la 9ª que se forma entre las dos puntas del segmento melódico:

Tomás Luis de Victoria: *Beati Immaculati*
 c. 23-24 (según SR)

le - ge Do - mi - ni

Formaciones interválicas prohibidas: Evite la formación de intervalos de 7ª y 9ª formados por la sucesión de dos intervalos melódicos colocados en la misma dirección (4ª + 4ª, 5ª + 5ª, etc.):

7ma. (4ta. + 4ta.) 9a (5ta. + 5ta.)

Sin embargo se observa ocasionalmente, y siempre en valores “largos” (mayores que la unidad de tiempo) la 7ª menor resultante de dos saltos ascendentes de 5ª justa y 3ª menor, respectivamente:

posible

Se evitará siempre el intervalo de tritono colocado en extremos de segmentos melódicos. El mismo debe ser atenuado, cubriendo los extremos del intervalo de tritono resultante por la nota superior o inferior, como se observa en los ejemplos:

Incorrecto: El tritono se encuentra en los extremos del segmento melódico

Correcto: El tritono se encuentra cubierto por el extremo inferior del segmento melódico

Correcto: El tritono se encuentra cubierto por el extremo superior del segmento melódico

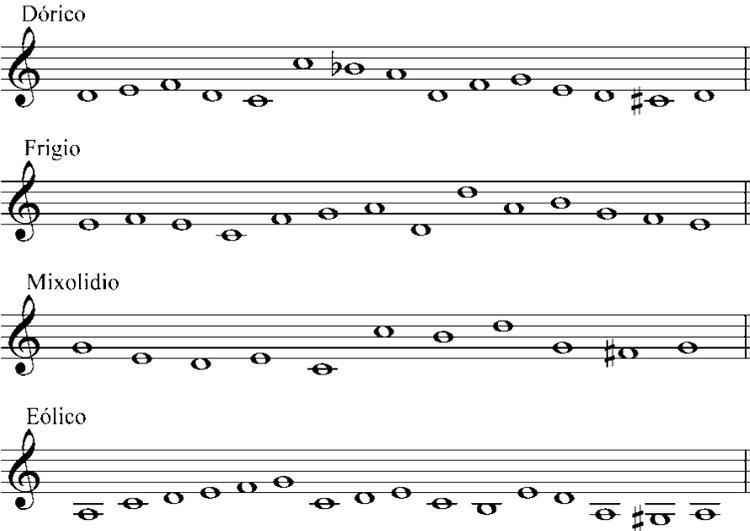


Comienzo y Final: Las melodías comenzarán siempre por el primero o el quinto grado del modo y terminarán siempre por la *tónica* precedida por la sensible. Recuerde que en el modo frigio la sensible se encuentra en el II grado del modo.

Punto Culminante y equilibrio melódico: El *clímax* melódico será alcanzado una sola vez por ejercicio. Como norma, todo salto debe ser equilibrado con movimiento conjunto en la dirección contraria.

Ejercicio: Construir melodías esquemáticas (en redondas) donde se observen los principios melódicos estudiados.

Ejemplos:



Jónico



Dórico en sol



Frigia en la



Mixolidio en do



Eólico en re



Jónico en fa



II. Consonancias a 2 voces. Modelo 1:1

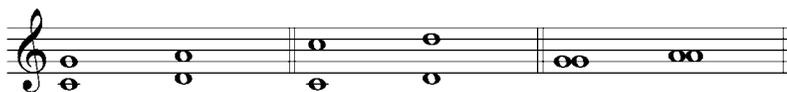
Generalidades

Comenzaremos el estudio de las disonancias, por la comprensión del fenómeno de la consonancia. Definiremos *consonancia* como aquel intervalo armónico que, debido a su particular estabilidad, no requiere de preparación o resolución alguna. Por oposición, son disonantes aquellos intervalos que requieren condiciones especiales de preparación y resolución. A más de dos voces, cuando ya trabajamos con acordes (no confundir con *funciones* las cuales aquí podrían aparecer en forma muy restringida), serán consonantes las notas reales de las respectivas tríadas.

Reglas

Utilizaremos un sólo valor por compás (redonda contra redonda). Del mismo modo utilizaremos exclusivamente intervalos consonantes: **3ª mayor y menor, 6ª mayor y menor, 5ª justa, 8ª justa y el unísono.**

Quintas consecutivas. Evite las sucesiones consecutivas de quintas, octavas o unísonos, bien sea por movimiento directo (paralelas) o por movimiento contrario (no paralelas)



Quintas directas. Evite llegar por salto, a una quinta o a una octava por movimiento directo:



En voces extremas permitimos las **octavas** directas únicamente si una de las dos voces, en especial la voz superior, se mueve por grado conjunto de tono o de semitono. Este recurso es útil en la *cláusula* (es decir, en la cadencia) final:



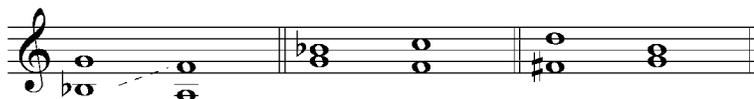
Tratamiento del unísono. A dos voces evite llegar o salir dos voces al unísono por movimiento directo. Se puede, sin embargo, llegar al unísono por movimiento contrario u oblicuo, sea éste bien por salto o por grado conjunto *de tono* (preferiblemente evite llegar por grado conjunto de *semitono*):



La llamada *falsa relación de tritono* ocurre cuando las notas del tritono se encuentran en las partes extremas de dos consonancias consecutivas:



Si bien esta falsa relación no es tomada ya en cuenta como un asunto grave por un alto número de tratadistas, e incluso puede constituir uno de los elementos característicos de la modalidad, es conveniente evitarla mediante el uso de la *música ficta* (alterando el *si* con *si* bemol cuando esta nota está disponible modalmente), o bien moviendo las partes por grado conjunto para atenuar el efecto. Observe en los siguientes ejemplos cómo se trata dicha falsa relación. En los dos primeros casos el *si* se ha escrito bemol, en el tercero (en modo mixolidio) se ha optado por el *fa* sostenido (si se trata de un enlace cadencial):



La falsa relación cromática (esto es el cromatismo sucesivo en voces diferentes) debe evitarse en nuestros ejercicios con *Cantus Firmus*. Es necesario señalar sin embargo, que en contrapunto libre, la falsa relación cromática puede admitirse con mayor flexibilidad, dado que existen numerosos ejemplos de Victoria, donde la primacía de la línea vocal sobre la secuencia armónica, ocasiona a veces este fenómeno.

Se admiten sin ningún tipo de problemas los cruces de voces, los cuales son inherentes al estilo contrapuntístico que estamos estudiando. En el ejemplo siguiente para voces iguales, tomado del *O Sacrum Convivium*, la tercera voz comienza su frase como parte superior del discurso polifónico:

T. L. de Victoria: O Sacrum Convivium c. 44-46

The musical score is for four voices: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), Baritone (Bar), and Bass (B). The time signature is 4/2. The lyrics are as follows:

- T1: glo - ri - ae et fu - tu - rae
- T2: et fu - tu - rae glo - - ri - ae et
- Bar: et fu - tu - rae glo - - ri
- B: fu - tu - rae glo - - - ri - ae

En cuanto a la distancia entre las voces, esta puede ser igualmente libre por la misma primacía de la melodía, sin embargo conviene acotar que es conveniente, en la medida de que la música sea más homofónica, la distancia entre las voces conserve flexiblemente las convenciones propias de la armonía de escuela. Es decir no más de una 6ª en disposición abierta y de una 4ª en disposición cerrada en las voces superiores (en el contrapunto a más de dos voces)

En nuestros ejercicios, es posible igualmente mantener la nota común que exista entre dos consonancias sucesivas procurando no hacerlo por más de un compás:

The image shows two musical examples on a grand staff (treble and bass clefs). The first example, labeled 'correcto', shows three measures. The first measure has notes G4 (soprano) and C4 (bass) with fingerings 8 and 5. The second measure has notes E4 (soprano) and C4 (bass) with fingerings 5 and 3. The third measure has notes G4 (soprano) and C4 (bass) with fingerings 3 and 3. A slur is placed over the first two measures, indicating the common note C4 is held. The second example, labeled 'incorrecto', shows three measures. The first measure has notes G4 (soprano) and C4 (bass) with fingerings 8 and 5. The second measure has notes E4 (soprano) and C4 (bass) with fingerings 5 and 5. The third measure has notes G4 (soprano) and C4 (bass) with fingerings 6 and 5. A slur is placed over the first two measures, indicating the common note C4 is held.

La razón de las restricciones en este punto son meramente didácticas: dado que nuestros ejercicios son sumamente cortos, carece de sentido sacrificar la construcción de una buena melodía por mantener durante varios compases una nota consonante común. Pero, en el estilo, es perfectamente válido el sostener una nota durante varios compases en una voz dada, recurso que encontramos frecuentemente en muchos finales de obras.

En el ejemplo siguiente, tomado del motete *Ne timeas Maria*, Victoria sostiene un pedal en la voz superior durante los últimos cuatro compases de la transcripción de Samuel Rubio. Este tipo de finales los vemos no sólo en Victoria, sino en Palestrina, Lassus y en general en muchos compositores tanto de la Escuela Romana como de la Escuela Española:

T. L. de Victoria: "Ne timeas Maria" c.67-70
 (según S.R.)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The Soprano part has a long note 'us' with a slur. The Alto, Tenor, and Bass parts have lyrics: 'al - tis - si - mi fi - li - us'. The score is a Cantus Firmus exercise, where the Soprano part is a long note and the other parts are variations of it.

Ejercicio

Los ejercicios en contrapunto severo consistirán en crear una o varias melodías en relación con un *Cantus Firmus* dado, en los modos básicos ya vistos: *dórico* en re y en sol, *frigio* en mi y en la, *mixolidio* en sol y en do, *eólico* en la y en re, y *jónico* en do y en fa. Procure hacer los ejercicios para voces vecinas. A dos voces podremos hacer algunas de estas combinaciones: soprano y bajo (aunque no se trata de voces vecinas es la combinación más fácil para comenzar), soprano y contralto; contralto y tenor; tenor y bajo.

Los siguientes cantos (*Canti Firmi*) nos servirán para todo el estudio del contrapunto severo. Recomendamos utilizar un sólo canto para hacer varias versiones del ejercicio. Como ya hemos dicho, trabajamos con los modos dórico, frigio, mixolidio, eólico y jónico. Los podemos hacer con tónicas o centros en re, mi, sol, la y do respectivamente, (sin alteraciones en la armadura de clave) o con tónicas en sol, la, do, re y fa (con un bemol en la armadura):

Dórico



Dórico en sol



Frigio



Frigio en la



Mixolidio



Mixolidio en do



Eólico



Eólico en re



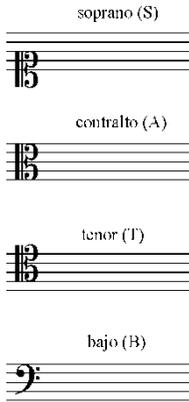
Jónico



Jónico en fa

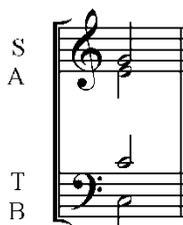


Acerca de las claves. En los tratados tradicionales de contrapunto las voces se escriben en claves de do:

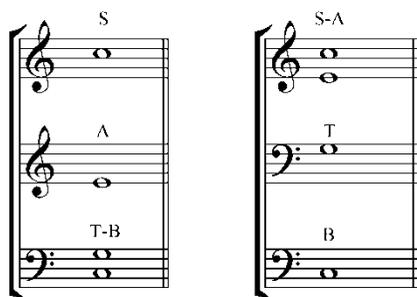


Para nosotros es indiferente trabajar en estas claves o en las claves de sol y fa. En este texto trabajaremos con las claves modernas. Creemos que lo que alegan algunos a favor de las claves de do, como es el asegurar el dominio de la lectura de estas claves (cosa por lo demás cierta), no es suficiente razón para su uso obligado, puesto que el objetivo de esta materia no es el aprender la lectura de claves (en ese sentido creemos que valdría la pena optimizar los cursos de solfeo, para evitar tener que llenar lagunas en otros cursos) sino el estudio de la técnica contrapuntística. Por supuesto que para estudiar el repertorio en sus claves originales y para leer los tratados más clásicos de esta materia es necesario conocer y dominar la lectura de claves de do.

Las otras alternativas son las siguientes. A dos voces utilizamos clave de sol para soprano y contralto y la clave de fa para tenor y bajo. A más de dos voces utilizamos dos voces en la clave de sol, soprano y contralto, y dos voces en la clave de fa, tenor y bajo (es la disposición más cómoda para tocar al piano los ejercicios, pero no para cantarlos en coro):



Cuando la textura se vuelva más compleja tenemos otras opciones: colocar dos voces en un sólo pentagrama y las otras dos en pentagramas separados, utilizando tres pautas:



La otra opción es utilizar las cuatro claves que se utilizan hoy para la escritura coral. Es decir soprano y contralto en claves de *sol* en 2ª línea, tenor en clave de *sol* en 2ª línea transpositora a la 8ª grave y el bajo en clave de *fa*. Para ello es necesario acostumbrarse al carácter transpositor de la clave del tenor, en la cual se escribe una 8ª más arriba de lo que suena realmente. La importancia de esta última manera de escribir es la de poder habituarse a la escritura coral moderna, pero igualmente esta no es la finalidad del estudio que estamos emprendiendo. Y para aprender contrapunto modal, verdaderamente, nada mejor que participar como cantante en el montaje de obras de los grandes polifonistas del siglo XVI, Victoria, Palestrina, Lassus, etc⁷.

Así, el acorde que vimos escrito en dos claves, lo escribiremos en la escritura coral moderna de la siguiente manera:

⁷ Generando un efecto muy positivo en la formación del músico, tanto en los aspectos técnicos como en los expresivos.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Consonancias a 3 y 4 voces

Las reglas vistas en las especies a dos voces se mantienen vigentes añadiéndose además las siguientes posibilidades: el material tonal consiste en el sistema de modos que ya conocemos y el material armónico los siguientes acordes: La tríada mayor en estado fundamental y primera inversión, la tríada menor en estado fundamental y primera inversión y la tríada disminuida únicamente en primera inversión:

Se permite la sucesión de 5tas consecutivas si la segunda 5ta es disminuida:

Como vemos, el uso de la primera inversión de las tríadas implica la posibilidad de utilizar *la cuarta justa o el tritono exclusivamente entre las dos voces superiores*. Sin embargo,

Victoria utiliza con cierta frecuencia, a partir de tres voces la tríada disminuida en estado fundamental presentándola siempre por grado conjunto en la voz inferior como si fuera un acorde de paso. Victoria cuida siempre de *preparar* el tritono, esto quiere decir que de las dos notas que forman el tritono una de ellas (generalmente la 5ª disminuida) se presenta en el acorde anterior como consonancia evidente, mientras que el otro elemento del tritono se desplaza por estricto grado conjunto:

Tomás Luis de Victoria: "O regem caeli" c. 78-80
Edición de 1572

The image shows a musical score for three voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 / Alto (S2/A), and Tenor (T). The music is in 4/4 time and G minor. The lyrics are: (Do) mi - nus, in ci - vi - ta - te. Chri - stus Do - - mi - nus in. The score illustrates the preparation of a diminished triad in the tenor voice. In the first measure, the tenor has a whole note G (Do). In the second measure, it has a whole note Bb (mi). In the third measure, it has a whole note D (Do). In the fourth measure, it has a whole note F (Fa). This sequence shows the interval of a fifth (G-Bb) being prepared by the interval of a fourth (Bb-D) in the previous measure, which is then followed by the interval of a second (D-F) in the final measure.

Del mismo modo con un sentido dramático y muy expresivo, utiliza la **tríada aumentada en primera inversión**, generalmente haciendo preparación del intervalo de 5ª aumentada y presentando el otro elemento de la disonancia por grado conjunto. Este acorde genera una gran tensión dramática. Aparece en obras cuyo texto se refiere a momentos culminantes de la Pasión de Cristo:

Tomás Luis de Victoria: "O vos omnes" c. 11-14
(Según H.A.)

S
at - ten - di - te, et vi

A
at - ten - di - te et vi - de

T
at - ten - di - te et vi - de

B
at - ten - di - te et vi

En el siguiente ejemplo, el tritono aparece contra el bajo, sin preparación y en tiempo fuerte. Victoria parece estar utilizando a conciencia el acorde de 7^a de dominante. El tritono contra el bajo no está preparado y además la resolución del mismo obedece a las reglas tradicionales de la armonía (la sensible asciende por grado conjunto, la 7^a desciende igualmente por grado conjunto):

Tomás Luis de Victoria: Sanctus de la Misa "Ave Maris Stella"
c. 12-16 (según HA)

S
De - us Sa - - - ba - oth, Do - mi - nus

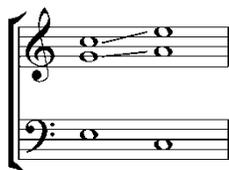
A
Do - mi - nus De - us Sa - - - - - ba - oth.

T
Do - - - - mi

B
Do - mi - nus De - us Sa - - - ba - oth Do - mi - nus De - us

Estas licencias, a todas luces excepcionales se podrían utilizar únicamente si desde el punto de vista musical se justificaran. En principio recomendamos que no se utilicen en este estilo.

Se permiten las octavas y quintas directas en voces que no sean extremas (en voces internas):



Entre voces extremas, las quintas y octavas directas se permiten siempre y cuando una de las dos voces (generalmente la superior) se desplace por grado conjunto:



Victoria presenta con mucha frecuencia la quinta directa en las voces extremas. En el siguiente ejemplo la quinta directa se presenta por salto descendente en las voces extremas:

Tomás Luis de Victoria: "Graduale"
c. 35-38 (según F.P.)

A musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 4/4 time and features a descending direct fifth between the Soprano and Bass parts. The lyrics are: at e(is) e - is, lu - ce - at e - - (is) e - - - is (lu)ce - at e is lu - ce

Pero lo más común es que Victoria utilice las quintas directas de este tipo (por salto en la voz superior y grado conjunto descendente en la inferior) preferiblemente como un recurso cadencial, generalmente en un enlace del tipo VII⁶ – I con salto de quinta descendente en la voz superior y de segunda descendente en la voz inferior. Este es el uso que nosotros recomendaremos como más conveniente (una de las dos voces por grado conjunto) y evitaremos el uso de estos intervalos llamados *perfectos*, por salto entre voces extremas:

Tomás Luis de Victoria: Credo de la Misa "Ave Maris Stella"
c. 156-159 (según H.A.)

S
ad - o - ra - tur

A
(si) mul ad - o - ra - tur

T
ad - o - ra - tur

B
ad - o - ra - tur

Hay más flexibilidad en cuanto al tratamiento del unísono. A partir de tres voces es muy común entre voces internas *la llegada y salida del unísono por movimiento directo*. Esta posibilidad sólo se presenta entre voces internas “vecinas” (soprano y contralto, contralto y tenor, tenor y bajo):

T.L. de Victoria: Benedictus la Misa "O Magnum Mysterium"
c. 11-13 (según S.R.)

S
qui ve_____

A
qui ve_____

T
qui ve_____ nit qui ve_____

Lo más común es que esta llegada por movimiento directo se produzca por grado conjunto *de tono* y no de semitono. En el ejemplo que sigue, observamos el caso contrario: la salida del unísono entre tenor y contralto por movimiento directo:

T. I. de Victoria: Sanctus de la Misa "Quam pulchri sunt"
c. 42-44 (según H.A)

S
Ho - san - na in _____

A
Ho - san - na in _____ ex

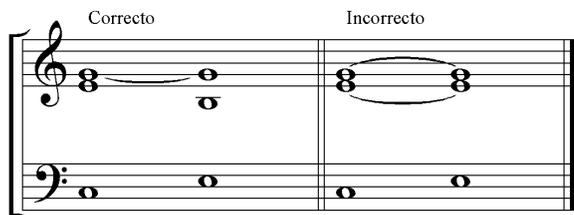
T
Ho - san - na in ex

A tres y cuatro voces la repetición de la nota común, tal como la vimos al trabajar a dos voces, es un principio perfectamente válido. Igualmente podemos hacerlo sólo en dos consonancias sucesivas, procurando evitar hacerlo en más de dos oportunidades consecutivas, o en dos voces al mismo tiempo, siempre por simple disciplina académica y no como principio estilístico, tal como fue explicado previamente:

Este recurso debe cumplir con las siguientes condiciones:

a) Es recomendable que, de las voces que intervienen en la polifonía, sólo una podrá mantener sonidos comunes en los diversos enlaces aun cuando exista la posibilidad de hacerlo en otras voces al mismo tiempo. Esta regla se aplica en el contrapunto

severo únicamente por razones pedagógicas, pero se omite en contrapunto libre⁸:



b) El mantenimiento del sonido común en los ejercicios de contrapunto severo, como hemos visto, no podrá tener una duración mayor de dos redondas *a pesar de que sea posible hacerlo durante más tiempo*. Sin embargo en casos excepcionales, se podrá admitir la tercera redonda ligada si se trata de la solución más lógica, especialmente en la cadencia final. No tiene sentido perder una solución más musical por cumplir con una regla puramente formal. Del mismo modo, el mantener simultáneamente la nota común consonante en dos voces, puede aceptarse en virtud, como decimos, del valor del resultado musical. Esta debe siempre ser la meta más importante de los trabajos y tareas. Igualmente esta regla, en virtud de la cual se limita la posibilidad de mantener las notas consonantes comunes, no tendrá ninguna vigencia en nuestro estudio del contrapunto libre.

A cuatro voces será necesario duplicar uno de los sonidos del acorde. Para estos ejercicios será posible duplicar cualquiera de los componentes del mismo, siempre y cuando no sea la sensible del modo o ninguna otra nota que tenga resolución obligatoria. Igualmente a tres voces podrá duplicarse un sonido no tendencioso, pudiendo quedar incompleto el acorde siempre y cuando este hecho

⁸ En el siglo XVI, la práctica del *Cantus Firmus* es muy reducida en la música polifónica. Lo encontramos en algunas partes de obras de gran envergadura, como finales de misas, magnífats, y en general en obras de varias partes y de más de cuatro voces. En la música a cuatro voces el *Cantus Firmus* es tratado en forma de paráfrasis de Canto Llano, y otra manera de organizar el discurso es a través de la llamada parodia de modelos polifónicos preexistentes.

redunde en una mejor línea melódica. Esta indicación no se extiende para el compás inicial y para el final, en los que siempre deberá duplicarse, de ser el caso, la fundamental del acorde. Es importante destacar que *la tríada del acorde final (si está completa) debe ser siempre mayor, sea cual sea el modo en que se encuentre el ejercicio*. También recuerde que en el penúltimo compás, debe haber una armonía que contenga a la sensible del modo, lo que limita nuestra selección al acorde del V grado o al acorde del VII6 si este posee la sensible⁹.

En el modo frigio la sensible es *fa* (cuando el modo está en *mi*) o *si* bemol (cuando el modo está en *la*) por lo que cualquier armonía que posea estas notas es válida. Observe que en los *Canti* en modo frigio que hemos propuesto, estas notas están en el *Cantus Firmus*, por lo que las voces contrapuntantes simplemente completarán la armonía.

Distancia entre las voces. Ya hemos indicado que en general, la disposición de las voces debe conservar las conocidas por el estudio de la armonía tradicional, esto entre una 5ª y una 6ª para la disposición abierta y una 3ª, hasta una 4ª en disposición cerrada. Pero puede sin ningún problema excederse estas distancias por efecto del movimiento melódico individual. Cuando necesite mantener estas distancias entre las voces, procure regresar en las disposiciones convencionales de la armonía a tres y cuatro voces, pero no se escandalice con algún que otro exceso. En el siguiente ejemplo, Victoria hace una 11ª entre las dos voces superiores:

⁹ Recomendamos que realice el análisis armónico de los ejercicios, (armónico que no funcional) para tener conciencia de los acordes utilizados. El análisis puede hacerse con la tradicional notación por grados, mientras que las inversiones se señalarán con el cifrado convencional barroco. No creemos que este anacronismo afecte la comprensión del estudio del contrapunto modal, porque lo utilizaríamos a conciencia como una herramienta auxiliar de análisis. Por lo demás, es claro que si bien estos autores no conocieron la teoría de la armonía barroca, debían tener sin duda, una conciencia de los acordes como formaciones armónicas verticales.

Tomás Luis de Victoria: Credo de la Misa "*Simile est regnum caelorum*"
c. 67-70 (según HA)

pas - sus et se - pul

pas - sus et se - pul

pas - sus et se - pul - tus est.

pas - sus et se - pul - tus est.

Ejemplos a tres voces

C.F.

C.F.

C.F.

Ejemplos a cuatro voces

CF

This system shows a musical score for four voices. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes, with a 'CF' label below the bass staff.

CF

This system continues the musical score for four voices. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes, with a 'CF' label below the bass staff.

CF

This system continues the musical score for four voices. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes, with a 'CF' label below the bass staff.

CF

This system continues the musical score for four voices. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes, with a 'CF' label below the bass staff.

III. Disonancias Melódicas (1) Modelo 2:1

Generalidades

Las tradicionales especies de Fux dividían el estudio del contrapunto severo de la siguiente manera: 1ª especie: nota contra nota, 2ª especie: dos notas contra una, 3ª especie: cuatro notas contra una, 4ª especie: síncopas contra redonda y 5ª especie: contrapunto florido donde se utilizan los recursos de todas las especies vistas. Esta división¹⁰, la cual se mantuvo sin modificaciones desde su tiempo hasta hoy ((lo que habla de su innegable éxito pedagógico), resulta insostenible al examinar el repertorio del siglo XVI en general y de Tomás Luis de Victoria en particular. Sin embargo el estudio por especies ofrece una inteligente manera de discriminar los fenómenos disonantes. En este sentido podemos decir que las disonancias melódicas las podemos estudiar en dos modelos. Uno, el modelo 2:1, antigua segunda especie, en el cual confrontamos dos valores contra el *Cantus Firmus*. Valores que pueden repartirse en partes iguales en el compás (en este caso dos blancas contra cada redonda del *Cantus*) o dividiendo el compás en un valor de tres cuartos y otro valor de un cuarto (en este caso blanca con puntillo consonante y negra disonante). El otro modelo es el 4:1, antigua tercera especie, que veremos posteriormente. De la Motte (1991:74) demuestra que la tradicional nota de paso de la segunda especie de Fux, formada por dos blancas *es la más inusual* de las versiones de esta disonancia, siendo un verdadero contrasentido seguir estudiando el contrapunto severo en especies fundadas en ritmos obligatorios que no tienen un correlato en el hecho histórico del repertorio contrapuntístico:

¹⁰Sin embargo es necesario señalar que en algunos tratados modernos, las especies han ido cediendo su papel central para dar paso a metodologías que apuntan hacia el uso de otros recursos en función del estudio contrapuntístico. Ver al respecto Swindale (1962), Owen (1992), Krenck (1959) y De la Motte (1991).



Esto nos ha llevado a repensar las tradicionales especies mirándolas desde una perspectiva diferente. En lugar de tomar rígidamente el ritmo de dos notas contra una, nos centramos en los tipos de disonancia posibles en el contexto de dos notas (de valor variable) contra una, estableciendo esto como un modelo de análisis y no como un esquema rígido rítmico. Al examinar el repertorio de Tomás Luis de Victoria, observamos que dentro del esquema de dos notas contra una, existen varios tipos de disonancia además de la nota de paso y la bordadura inferior. Por razones didácticas introduciremos todos estos tipos a partir de las tres voces, dejando para las dos voces las dos disonancias mencionadas. Por lo demás, el examen del repertorio nos lleva a pensar en la posibilidad de una modificación mayor de las tradicionales especies con el fin de estudiar otros problemas que no están contemplados en el estudio de las mismas. Los hemos designado como ejercicios alternativos, que pueden realizarse para complementar el trabajo básico, y pueden consultarse en el apéndice de este texto. Omitiremos para evitar confusión la designación tradicional de las especies, para hablar en términos de consonancias, (las cuales ya hemos estudiado) y disonancias melódicas y armónicas. En este estilo de contrapunto confrontaremos siempre grupos de dos notas contra el *Cantus Firmus*:

Reglas

Dos valores por compás (dos blancas contra redonda, en el caso de las consonancias y la combinación de blanca con puntillo y negra, contra redonda, cuando se utilicen disonancias. La disonancia ocupará el valor de la negra).

Además de las consonancias podremos utilizar la nota de paso (ascendente o descendente) y la bordadura inferior (únicamente):



Nota de paso



Bordadura inferior

Otro tipo de disonancias posibles son la escapada, la cambiata “larga”, la anticipación breve y larga. Todas estas disonancias pertenecen al grupo “dos notas contra una” y son disonancias melódicas. En este estudio las proponemos a partir de tres voces, aunque no habría ninguna razón para no practicarlas a dos voces. Dejamos a criterio del docente la decisión de cuándo incluir todos los tipos de disonancias melódicas del modelo 2:1.

La *bordadura superior*, si bien es técnicamente posible, es muy inusual en el repertorio por lo que hemos decidido prescindir de ella en el contrapunto de dos notas contra una. Es una disonancia melódica que, si queremos ser rigurosamente estilísticos, sólo puede admitirse parcialmente en lo que llamamos *Estilo Polifónico* (ex-5ª especie de Fux o *contrapunto florido*), uso que explicaremos en su momento.

Se consideran sucesiones de quintas u octavas consecutivas, aquellas que no estén separadas *por al menos dos blancas de diferencia*. Cuando dichas sucesiones no se den en el primer tiempo de dos compases consecutivos (caso para el que no rige ningún tipo de licencia), se admitirá la excepción a la presente regla en caso de que: 1) dichos paralelismos ocurran por movimiento contrario, 2) si ambas o por lo menos la segunda quinta (es prácticamente imposible considerarlo para el caso de las octavas) está tratada como “consonancia disonante”, es decir, se la trata como si fuera nota de paso o bordadura:

mal mal

admisible aunque pobre desde el punto de vista melódico

Bien, las quintas pensadas como "consonancias disonantes".

Bien, las quintas pensadas como "consonancias disonantes".

Mal, la segunda quinta es evidentemente consonante.

Estas consideraciones tienen una finalidad puramente pedagógica. En el repertorio de la época veremos repetidamente que una blanca de diferencia es suficiente separación entre dos quintas o dos octavas por movimiento directo, como vemos en este ejemplo tomado de *Oculus non vidit* de Orlando di Lasso:

nec in cor ho - mi - nis a -

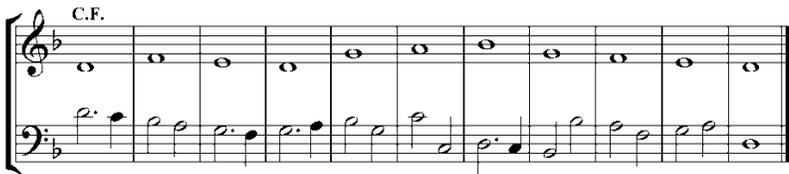
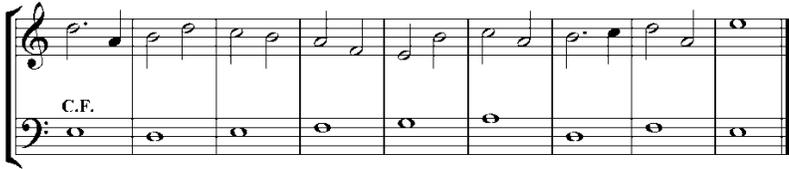
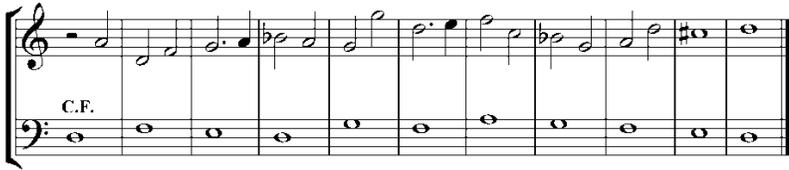
nec in cor ho - mi - nis a - scen -

Esto nos lleva a plantear la necesidad de unas reglas para el contrapunto severo, y otras reglas para el contrapunto libre, donde dada la prescindencia del *Cantus Firmus* se presenta una situación muy diferente, pero más apegada a la realidad del repertorio polifónico. En este caso en particular, las restricciones a la inclusión de octavas y quintas con menos de dos blancas de diferencia quedarán reducidas al ámbito del contrapunto severo.

4. Puede comenzarse la voz contrapuntante con dos blancas consonantes, con la combinación silencio de blanca - blanca consonante o con la combinación de blanca con puntillo - negra disonante de paso o bordadura en el primer compás:

5. Se termina con la sensible precediendo a la tónica en el penúltimo compás. Puede finalizarse con dos valores como en el resto del trabajo o con la relación de nota contra nota (redonda contra redonda) como vimos en el estudio de las consonancias.

Ejemplos

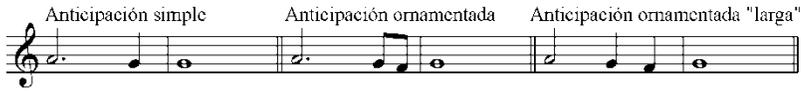


Disonancias melódicas (1) a 3 y 4 voces

A tres y cuatro voces, podemos añadir nuevas posibilidades de disonancias melódicas dentro del modelo 2:1¹¹. Además de las ya vistas, y que a esta altura deben estar comprendidas por el estudiante, podemos utilizar ahora las siguientes disonancias melódicas posibles:

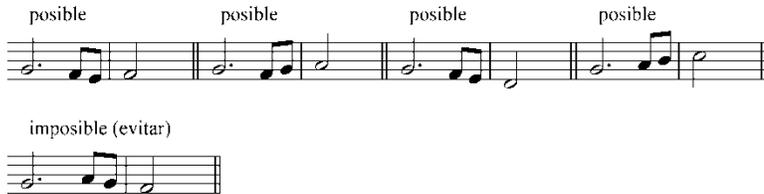
¹¹ Sin embargo, creemos que el profesor puede iniciar desde las dos voces el estudio de todos los tipos de disonancia melódica que vemos aquí, dependiendo de la capacidad que sus estudiantes demuestren para entender estos problemas no sólo técnica, sino musicalmente.

Anticipación, en la cual podemos identificar tres tipos: la anticipación simple, la anticipación ornamentada y la anticipación ornamentada “larga”. Utilice este recurso en forma esporádica.



Como puede observarse en los ejemplos, la anticipación es por lo general **descendente** y la ornamentación de la anticipación se hace con bordadura inferior. La ornamentación “larga” es otra alternativa bastante común en las obras del repertorio. Sin embargo para no alterar en demasía la naturaleza del ejercicio, proponemos el uso esporádico de este último recurso.

Las corcheas se pueden utilizar como *extensión* de la nota de paso y de la bordadura inferior. Se presentan siempre en grupos de dos, en la misma dirección y por estrictísimo grado conjunto. El primer caso que presentamos es el de la anticipación ornamentada, ya explicado. Observe que la extensión de la bordadura superior es absolutamente inusual en el estilo:



La *escapada* es un movimiento en la cual se sale de la consonancia por grado conjunto a una nota disonante y se arriba por salto a una consonancia. El movimiento de la escapada es siempre descendente. El salto es generalmente de 3^a descendente. Eventualmente puede utilizarse la *escapada*, la cual podría definirse como una *cambiata* incompleta. Esto es, la nota disonante parte por grado conjunto descendente de la nota consonante y hace salto de 3^a descendente a la consonancia siguiente. En Victoria observamos algunos ejemplos de este tipo de disonancia. Use la escapada con moderación:

T.L. de Victoria: *Duo Seraphim clamabant* c.20-24

T.1
Do - mi-nus De - us Sa - - - ba - oth

T.2
De - us Sa - - - ba - oth Ple - na est

B.1
Do - mi-nus De-us Sa-ba - oth

B.2
Do - mi-nus De - us Sa - - ba - oth, Sa - ba - oth

En el *Kyrie* del Requiem a 4 voces, también observamos la escapada de 2ª más 3ª descendente, el tipo quizás más común de esta clase de disonancia (muy utilizada por Cristóbal de Morales):

Tomás Luis de Victoria: *Kyrie de Requiem a 4 voces.*
c. 13-17 (según F.P.)

Ky - ri - e e - - - lei - son

Ky - ri - e e - - - lei - son

[Ky]ri - e e - - - lei - - - son

[Kyri]e e - lei - - - - son

Podemos utilizar la *escapada* a partir de tres voces. En el comienzo del Sanctus de la Misa *Ave Maris Stella*, la observamos a dos voces en la forma de *cambiata larga*:

Tomás Luis de Victoria: Sanctus de la Misa "Ave Maris Stella"
c. 1-8 (según H.A.)

La *cambiata* “larga”, es un tipo de escapada con un movimiento interválico obligado. La secuencia de intervalos es **2ª descendente**, **3ª descendente**, **2ª ascendente**. Si la última nota es consonante, puede ser seguida por salto melódico, pero si la última nota es disonancia, debe funcionar como nota de paso ascendente (ubíquela en el ejemplo precedente):

Cambiata "larga"
(última nota consonante)

Cambiata "larga"
(última nota disonante)

Observemos un ejemplo temprano del compositor francés Jean Mouton (1459-1522) donde se hace uso de este recurso:

Jean Mouton: *Ave Maria*
c. 29-32

Ge - ni - trix De - - i, o - ra pro
a, Ge - ni - trix De - i,
Ge - - - ni - trix De - i,
i, o - ra pro

no - bis,
o - - ra
Ge - ni
no - bis,

El mismo Mouton va a utilizar la escapada ascendente, tan inusual en el s.XVI, consistente en salida de la consonancia por grado conjunto *ascendente* y descenso por salto de 3ª *descendente*:

Jean Mouton: *Ave Maria*
c. 24-27

O ma - ri - - - a, O Ma - ri -
Ma - ri - a, O
O Ma - ri - - - -
O Ma - ri - a, Ge - ni -

En la obra de Victoria hay un rarísimo ejemplo de movimiento del tipo escapada ascendente en la voz superior del ejemplo siguiente tomado del Credo de la Misa *Quarti Toni*. En rigor no se trata de una escapada puesto que todas las notas son consonantes, lo inusual es el ritmo de blanca con puntillo seguido de negra - propio de la escapada ascendente y de todas las disonancias melódicas del tipo 2:1 en general- el cual no utilizaremos en nuestros ejercicios¹².

Tomás Luis de Victoria: Credo de la Misa "*Quarti toni*"
c. 62-63 (según SR)

The image shows a musical score for three voices: Alto (A), Tenor (T), and Bajo (B). The lyrics are 'ter - ti - a di - e'. The Alto part starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and ends with a quarter note. The Tenor part starts with a dotted quarter note, followed by a quarter note, and ends with a half note. The Bass part starts with a dotted quarter note, followed by a quarter note, and ends with a quarter note.

A tres voces, una voz llevará el *Cantus Firmus* y de las dos voces restantes, una llevará el contrapunto en disonancias melódicas y la otra voz hará una parte libre en redondas. Son posibles las siguientes combinaciones a tres y cuatro voces:

1						
2						
3						

¹²La síncopa que hace el tenor en este ejemplo, también es bastante inusual. Volveremos a este tema cuando hablemos sobre contrapunto libre.

A cuatro voces tendremos las siguientes posibilidades:

1				
2				
3				
4				

El C.F. puede ir en cualquiera de las voces con redondas

Ejemplos a tres voces

The image displays four examples of three-voice musical settings. Each example consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The first example includes a 'CF' label. The music is written in a simple harmonic style, featuring chords and moving lines. The first example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment. The second example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment. The third example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment. The fourth example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment.

Ejemplos a cuatro voces

Example 1: A musical score for four voices. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The lower staff contains a bass line with chords and some moving lines. A 'CF' label is positioned below the first measure of the bass staff.

Example 2: A musical score for four voices. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords and some moving lines. A 'CF' label is positioned below the first measure of the bass staff.

Example 3: A musical score for four voices. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords and some moving lines. A 'CF' label is positioned below the first measure of the bass staff.

Example 4: A musical score for four voices. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords and some moving lines. A 'CF' label is positioned below the first measure of the bass staff.

IV. Disonancias Armónicas a 2 voces

Generalidades

La clasificación tradicional de las especies de Fux, ubicaba el estudio de los retardos como la “cuarta especie” después de trabajar dos notas contra una (segunda especie) y cuatro notas contra una (tercera especie). Creemos que el estudio de las disonancias armónicas (retardos) debería hacerse inmediatamente después del estudio básico de las disonancias melódicas en relación 2:1. Es decir, creemos que el orden más adecuado sería hacer primero la 4ª especie antes de la 3ª especie según la práctica de Fux. La razón principal de este cambio es que el estudio de las disonancias melódicas en relación 4:1 es quizás el más difícil, dado que las disonancias entran en valores menores que la unidad de tiempo, lo que implica consideraciones especiales que estudiaremos en su momento¹³. En el estudio de las disonancias armónicas, aún seguimos trabajando en el marco de la blanca como unidad de tiempo, lo que hace más gradual el incremento de la dificultad.

Reglas

La voz contrapuntante presentará dos valores por compás (dos blancas contra redonda). La segunda blanca siempre formará síncopa con la siguiente.

En este estilo utilizaremos la disonancia conocida como **retardo**. Un retardo es una disonancia armónica que se produce en el tiempo fuerte, siendo preparada como consonancia en el tiempo débil inmediatamente anterior y que resuelve siempre por grado conjunto descendente. Consta de tres momentos: la *preparación*, la disonancia o *retardo* y la *resolución*:

¹³Este reordenamiento del orden de las “especies” también está planteado en el tratado de Dionisi – Zanolini (1979).



Los mejores retardos son aquellos que resuelven en consonancia “imperfecta” de 3ª o de 6ª. A dos voces, los **retardos** más usuales con el *Cantus Firmus* en la parte inferior de la polifonía son los de 3ª por la 4ª superior (retardo 4 - 3) y de 6ª por la 7ª superior (retardo 7 - 6). Con el C.F. en la parte superior podremos utilizar **retardos** de 2ª por la 3ª superior (retardo 2 - 3) y, excepcionalmente el de la 6ª por la 5ª superior, (retardo 5 - 6) entendido éste como el retardo de la tercera en el bajo de una triada en primera inversión. Los retardos deben entonces resolver preferiblemente en consonancias de 3ª o 6ª, aunque no es la única opción. Es sin embargo la más estilística y recomendable:

Retardos posibles con la voz contrapuntante en la parte superior



Retardos posibles con la voz contrapuntante en la parte inferior



Sin embargo es posible el uso de otro tipo de retardos. Los retardos que resuelven en consonancia “perfecta” ¹⁴ de 8ª o de 5ª son los menos recomendables, aunque su uso no está expresamente prohibido. Con el *Cantus Firmus* en la voz inferior podemos tener el retardo de la 8ª por la 9ª superior (retardo 9-8) y el de la la 5ª por la 6ª superior (retardo 6-5):

¹⁴ La tradición de los textos de contrapunto considera a los intervalos de 5ª y 8ª como consonancias perfectas y a los de 3ª y 6ª como consonancias imperfectas. Nosotros haremos uso de dicha nomenclatura por razones puramente prácticas, para distinguir ambos tipos de consonancia.



Del mismo modo con el *Cantus Firmus* en la voz inferior hay retardos que resuelven en consonancia “perfecta”. En primer término tenemos el retardo de la 5ª por la cuarta superior (retardo 4-5) y el de la 8ª por la 7ª superior.

En resumen podemos utilizar los siguientes retardos:

Retardos con el C.F. en la voz inferior



Retardos con el C.F. en la voz superior



El retardo 4-3 es quizás el más utilizado por los compositores de la época. Ya desde el siglo XV formaba parte inseparable de las cadencias finales de las frases. De la Motte (1991: 167) afirma que si bien en el estilo de Josquin este retardo sólo se presentaba en las cadencias, ya con Palestrina se encuentra en cualquier momento del discurso musical. En el siguiente ejemplo de Victoria, lo vemos utilizado seguidamente lo que da una idea de su popularidad como recurso expresivo. Observe otro recurso *victoriano*: el retardo de la 3ª por la 4ª *aumentada superior*, de una gran contenido dramática.

Tomás Luis de Victoria: Gloria de la misa *Ave Maris Stella*
c. 22-25 (según IIA)

Como una exigencia puramente didáctica, consideraremos sucesiones de quintas u octavas consecutivas, aquellas que se formen en las *preparaciones* de los retardos, mientras que las que se formen en el momento de *la disonancia* serán completamente válidas. Esto quiere decir que hay que tener especial cuidado con los retardos que resuelven en consonancia “perfecta” de 8^a y de 5^a. No pueden estar en compases sucesivos porque ocasionan inevitablemente 8^{as} y 5^{as} consecutivas:

Aunque es necesario decir que en la práctica de la época (en el contrapunto libre e imitado), una diferencia interválica mínima es suficiente para admitir las sucesiones de consonancias perfectas

A título de excepción podrá romperse la síncopa una vez por ejercicio, cuando no pueda mantenerse la misma por ocasionar errores de escritura:

incorrecto:
 5as consecutivas producto de dos retardos 6-5 seguidos.
 Las 5as se forman en el momento
 de la preparación de la síncopa

correcto:
 para evitar las 5as del ejemplo superior
 se rompe la síncopa para cambiar el discurso melódico

Esta posibilidad de romper la síncopa solo debe hacerse cuando sea estrictamente necesario.

Lo apuntado para evitar estas 5^{as} consecutivas vale con más razón para las 8^{as} producidas por dos retardos 9-8 seguidos. En el caso del retardo 6 – 5 quedaría la opción de considerar a la sexta no como la “disonancia retardante” de la 5^a, sino como una consonancia real que puede saltar a otra nota. En el caso de la disonancia de 9^a, su única opción es resolver en 8^a, por lo que la ruptura de la síncopa cumple con la “misión salvadora” de evitar las 8^{as} consecutivas:

incorrecto:
 8as consecutivas inevitables
 producto de dos retardos 9-8 seguidos.

correcto:
 para evitar las 8as del ejemplo superior
 se rompe la síncopa.

Ornamentación de la consonancia: Podemos utilizar el valor de blanca con puntillo (blanca ligada a negra) en mitad de compás seguida de negra disonante de paso o bordadura, o seguida inclusive por dos corcheas como *extensión* de disonancia melódica, de paso o de bordadura inferior. Las corcheas deben moverse por estricto grado conjunto, con la condición de que el último tercio de la blanca con puntillo no forme disonancia armónica con el *Cantus Firmus* puesto que sería un tipo de retardo muy breve, inusual para el estilo:

<p>Correcto +</p>  <p><i>el sol es nota de paso</i></p>	<p>Se deriva de:</p>  <p>8 6</p>
<p>Incorrecto +</p>  <p><i>el sol se convierte en un retardo 7-6 con valor de medio tiempo</i></p>	<p>Se deriva de:</p>  <p>¿? 5</p>

Las quintas u octavas que se formen respecto a las notas de las ornamentaciones no se tomarán en cuenta como errores de estilo.

Ornamentación de la disonancia: Los retardos en la voz contrapuntante podrán ser ornamentados de dos maneras: a) por anticipación, b) por anticipación con bordadura:

Ornamentación de la resolución del retardo 4-3

		
anticipación	anticipación + bordadura	

Observe su uso en el marco de dos retardos cadenciales 7-6 con la voz superior. Generalmente la anticipación simple se utiliza para el primer retardo, mientras que para el 2º retardo (el de la sensible) se utiliza anticipación y bordadura. Tal práctica de la

ornamentación del retardo es muy característica del estilo especialmente en la cláusula (cadencia) final:

Observe su uso en el marco de dos retardos cadenciales 2-3 entre contralto y tenor:

Tomás Luis de Victoria: *Animam meam dilectam*
c. 9-12 (según S.R)

A et fá - cta est mi - - - hi hae-re-dí(tas)

T et fá - cta est mi - - - - hi

B et fá - cta est mi - hi

Finalmente está la llamada *desviación armónica*. Consiste ésta, en saltar a una nota consonante (perteneciente al acorde de resolución) *antes* de resolver definitivamente la nota disonante en la blanca siguiente:

Tomás Luis de Victoria: Sanctus de la Misa *O magnum mysterium*
c. 30-33 (según SR)

S-A Ho - san - na in ex - cel - - - sis Ho - san - na

T Ho - san - na in ex - cel(sis)___

B Ho - san - na in ex(celsis)

Se trata de un tipo muy raro en este período (es una práctica más usual en el XVII), por lo que debe usarlo muy esporádicamente. Es necesario acotar que **no se puede romper una síncopa si se hace ornamentación tanto la disonancia como la consonancia.**

Disonancias armónicas a 3 y 4 voces

A tres voces hay que hacer unas cuantas consideraciones en relación al uso del retardo 9 – 8 (y al retardo 7 – 8 cuando el *Cantus Firmus* está en la voz superior). En primer término, la finalidad de este retardo es la de *retrasar la fundamental de un acorde que está en el bajo*. Esto constituye un caso excepcional en el uso de los retardos. El retardo 9 – 8 (y el retardo 7 – 8) implican que otra voz anticipa la nota retardada. La anticipación de la nota de resolución es un error en el marco de la disonancia armónica, de la cual los retardo 9 – 8 y 7 – 8 son excepciones admitidas.

En efecto, el interés del retardo como nota disonante, estriba en la expectativa de la resolución. Si la misma se anticipa, el retardo pierde su razón de ser. Con el retardo 9 – 8 y con el retardo 7 – 8, este principio se rompe, puesto que se trata del retardo de la fundamental de un acorde. En ese sentido el retardo 9 – 8 se puede utilizar a más de dos voces *únicamente* si se trata del retardo de la nota fundamental del acorde. No es posible si se trata de un elemento del acorde que no sea la fundamental:

Correcto	Incorrecto

Así lo usa Victoria, como vemos en este ejemplo tomado de la Misa *Ave Maris Stella*:

Tomás Luis de Victoria: Kyrie de la Misa "*Ave Maris Stella*"
c.28-31 (según HA)

S
[Chri - ste e - - - lei - - - son]

A
[Chri - ste e - - - lei - son] Chri - ste]

T
Chri - ste e - - - - - lei[son]

B
[Chri - ste e - - - lei - son] Chri - ste

Repetimos: el retardo 9-8 solo puede aplicarse si la fundamental está en el bajo. Si se va a hacer el retardo de la fundamental de un acorde en inversión, la nota de resolución no debe aparecer en otra voz, al momento del retardo (es decir no es retardo 9 – 8):

Correcto

Incorrecto

En la obra de Victoria es posible encontrar diferentes maneras de enfocar este retardo. En el motete *O sacrum convivium*, el retardo 9-8 se convierte en retardo 2-1.

Tomás Luis de Victoria: Gloria de la misa "*O sacrum convivium*"
c. 52-55

T1
no - bis pi - gnus da - - - - tur,

T2
no - bis pig - nus da - tur,

B1
da - - tur, no - bis pig - nus da - tur,

B
da - tur, no - bis i - gnus da - tur

No dejaremos de mencionar, sin embargo, los casos excepcionales. En el siguiente ejemplo, el retardo 9-8 se produce contra el bajo, pero se trata del retardo de la duplicación de la 3ª de una tríada en primera inversión, dado el cruce de voces entre tenor y bajo. En el momento en que el retardo resuelve, la armonía pasa a estado fundamental:

Tomás Luis de Victoria: Kyrie de la Misa "*O quam gloriosum*"
c. 12-14

S
Chri - ste e - lei -

A
Chri - ste e - lei - son Chri - ste

T
Chri - ste e - lei - son Chri -

B
Chri - ste e - lei - son Chri - ste e -

S
- son

A
e - lei - son

T
ste

B
lei - son

En el siguiente ejemplo, el retardo 9-8 en la contralto forma parte del retardo de la 5ª, duplicada en el bajo, de un 6_4 consonante - recurso que explicaremos cuando hablemos del contrapunto libre. (Podría explicarse *tonalmente* el ejemplo si consideramos al *re* como no como la 5ª del acorde de sol mayor sino como la fundamental del acorde de re mayor (un uso semejante al doble retardo de la dominante, caso posible de la segunda inversión en la armonía tonal):

Tomás Luis de Victoria: Kyrie de la Misa "O quam gloriosum"
c. 18-22

S
Chri-ste e - - - lei-son

A
Chri - ste e - - - lei - son

T
Chri - ste - - - lei - son

B
[c] - lei - son Chri-ste e - lei - son.

Observe el retardo 2-1 con anticipación en la contralto. Igualmente la gran expresividad del retardo de 3^a por 4^a aumentada superior (4+-3):

Tomás Luis de Victoria: *Animum meam Dilectam* c.48-54 (según SR)

The image displays a musical score for the vocal parts of Tomás Luis de Victoria's 'Animum meam Dilectam'. It consists of two systems of staves. The first system includes a soprano part with a specific performance instruction: 'retardo 4+ - 3 con soprano'. The lyrics are: 'et fa - ce - ret be - - - ne, et' for the soprano; 'et fa - ce - ret be - - - ne et fa - ce -' for the alto; and 'et fa - ce - ret be - - - ne, et' for the tenor. The second system continues the lyrics: 'fa - ce - - ret be - - - - ne.' for the soprano; '- ret be - - - - - ne.' for the alto; 'fa - - ce - ret be - - - - - ne.' for the tenor; and 'ce - - - ret be - - - - - ne. -' for the bass.

En el siguiente ejemplo, el retardo 9-8 se efectúa entre la voz superior y una voz interna. Se trata de un retardo de la tercera con resolución anticipada en el tenor:

Tomás Luis de Victoria: Credo de la Misa "Ave Maris Stella"
c. 182-187 (según HA)

S
A
T
B

in re-mis-si-o-nem pec-ca-
in re-mis-si-o-men pec-ca-to-
pec-ca-to- rum,
pec-ca-to- rum, pec-

S
A
T
B

to- rum,
rum,
ca-to- rum.

Con el *Cantus Firmus* está en la voz superior puede admitirse a tres voces o más, el retardo de la 8ª por la 7ª superior (7-8). El siguiente es un raro ejemplo, ocurre en el segundo compás entre soprano y tenor:

Tomás Luis de Victoria: *O quam gloriosum est regnum*
c.50-54 (edición de 1572)

quo-cum-que i-e-rit, quo-cum-que i(erit)
quo-cum-que i-e-rit, quo-cum-que i(erit)
i-e-rit, quo-cum-que i(erit)
quo-cum-que i-e-rit

A tres voces o más, puede hacerse el retardo de la fundamental de una tríada disminuida en el bajo. La voz inferior, en la resolución de este tipo de retardo, debe moverse a su vez por grado conjunto ascendente, tal como se resuelve el tritono en el acorde de 7ª de dominante. Esto ocurre porque el tritono generalmente forma parte del acorde de VII y en fundamental, esta voz contiene la sensible del modo.

Tomás Luis de Victoria: *Tanquam ad latronem*
c.30-34 (según SR)

ad cru - ci - fi - gen - - - dum, ad cru - ci - fi

ad cru - ci - fi - gen - - drum,

ad cru - ci - fi - gen - - dum, ad cru

ad cru - ci - fi - - -

Así vemos que Victoria está más cerca de la tonalidad de lo que pudiéramos creer lo que lo coloca en una posición de avanzada dentro del contexto estilístico del siglo XVI.

Podemos aplicar la llamada 5ª añadida en nuestros ejercicios a tres y cuatro voces. Esta licencia es muy común verla en una amplia variedad de formas en el repertorio contrapuntístico. Mostraremos algunos ejemplos cuando tratemos el punto del contrapunto libre. En nuestros ejercicios el uso básico de este recurso consistirá en que una de las partes libres introduzca una consonancia de 5ª que forme un momentáneo acorde de 7ª con el fin de evitar la anticipación de la resolución del retardo de la fundamental del acorde, esto hace que momentáneamente esa voz (que se mueve por redondas) utilice dos blancas. Procure hacer esto esporádicamente y una sola vez por ejercicio:

Ejemplos a 3 voces

The first example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a 'CF' marking. The second example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a 'CF' marking. The third example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a 'CF' marking.

Ejemplos a 4 voces

The first example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a 'CF' marking. The second example shows a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a '6/4 "consonante"' marking.



V. Disonancias Melódicas (2) Modelo 4:1

Generalidades

En este estilo de contrapunto alternaremos cuatro valores contra el *Cantus Firmus*. Este ejercicio corresponde a la tercera especie de Fux de cuatro notas contra una, por lo cual lo llamamos modelo 4:1 (en algunos casos uno de los valores débiles podrá eventualmente subdividirse en dos notas para tener cinco valores contra el *Cantus Firmus*). Constituye, de los estilos del contrapunto severo, el más difícil ya que tendremos que considerar el carácter consonante o disonante de un intervalo en valores menores que la unidad de tiempo de blanca. Esto implica problemas y consideraciones que hasta ahora no nos afectaban. A dos voces podemos encontrar a veces, excepcionalmente, algunos pasajes con abundancia de negras:

Orlando di Lasso: *Bicinium I*
c. 24-28

vul - - - - - ne - ra.

vul - - - - - ne - ra.

Pero a más de dos voces el uso de negras se restringe más. De lo que se deduce que, si bien es el estilo más difícil, no es el de uso más frecuente en el estilo, en el cual predomina los valores de blanca y mayores y un uso relativamente discreto de las negras. Por consiguiente, los estilos ya vistos de disonancias melódicas y de disonancias armónicas son los estilos más usuales dentro del estilo del siglo XVI.

Este estilo, del modelo 4:1 es también el más “irreal” o más artificial de los hasta ahora vistos, porque muy rara vez encontramos, en obras a más de tres voces, largas sucesiones de negras como las vistas en el ejemplo anterior. Del mismo modo la longitud de los ocasionales saltos melódicos posibles está condicionada por el número de voces. Así, a medida que aumenta el número de voces se utilizan menos saltos, no pasando de la 4ª y

de la 5ª justa, como norma general. En el siguiente ejemplo, tomado de uno de los *bicinia* de Orlando di Lasso, vemos un salto de 5ª descendente que precede a un salto de 8ª ascendente, lo cual se justifica por el paso a valor largo.. Los saltos grandes suelen presentarse de esta manera, precediendo síncopas con valores mayores:

Orlando de Lasso: Bicinum I. c. 1-5



Reglas

La voz contrapuntante presentará cuatro o cinco valores por compás (cuatro negras contra redonda o tres negras y dos corcheas en la parte débil contra *Cantus Firmus* únicamente en el caso de la *anticipación* simple y doble)

Además de las consonancias, y de las disonancias de nota de paso y bordadura inferior, podremos utilizar la nota *cambiata*, y la *anticipación* simple y doble (con ornamentación).

La *cambiata* “breve” es una de las disonancias más comunes, sigue el modelo siguiente:



El movimiento ascendente es obligatorio después de la última nota del grupo. La segunda negra del grupo es la nota disonante, mientras que la primera y la tercera deben ser estrictamente consonantes.

La *anticipación*, como su nombre lo indica presenta la nota consonante del pulso siguiente. Puede ser simple (en cuyo caso siempre se ornamenta con bordadura inferior en corcheas) o doble en cuyo caso la primera *anticipación* no se ornamenta mientras que la segunda si lo hace:

Anticipación simple (uso correcto)



Anticipación doble (uso correcto)



Anticipación doble (uso incorrecto)

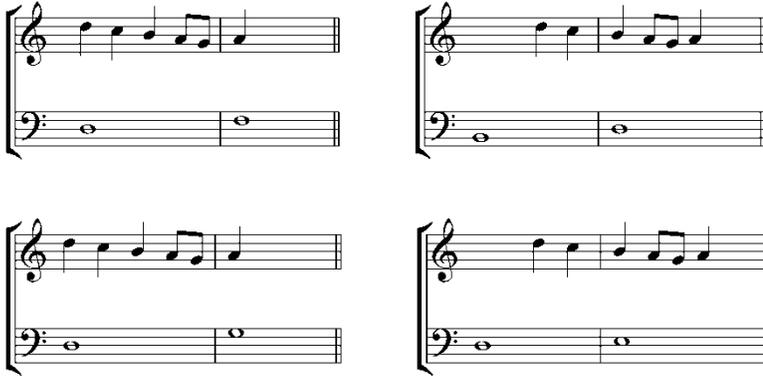


Observe en el segundo de los ejemplos anteriores como la anticipación doble solo es posible en un mismo compás cuando la primera y la tercera negra del grupo melódico son consonantes con respecto al *Cantus Firmus*, aunque sean disonantes entre sí, es decir pensamos el compás con una consonancia de 6^a para la primera blanca y de 5^a para la segunda blanca. La primera anticipación se produce durante la vigencia de la 6^a como consonancia de base en la primera mitad del compás. Por eso el último ejemplo es incorrecto, asume la disonancia de 2^a como intervalo de resolución de la primera anticipación.

Note también que, al igual que la *cambiata*, la anticipación simple o doble **debe presentarse siempre con el mismo tipo de giro melódico**. Cualquier otra forma melódica diferente a las mostradas es absolutamente ajena al estilo.

Tanto la *cambiata* como la anticipación simple o doble pueden utilizarse de dos maneras. Por una parte en un compás contra una nota del *Cantus Firmus*, por la otra, contra dos notas del *Cantus*, empezando en mitad de compás:





Escapadas. La Escapada, esto es, la nota disonante que sale por grado conjunto descendente de una consonancia y resuelve por salto generalmente de 3^a (igualmente descendente) en la consonancia siguiente (siguiendo el modelo melódico de la cambiata), no es utilizada por Victoria en este estilo, como si lo era, según lo vimos, en las disonancias melódicas de la primera clase. Sin embargo, Victoria utiliza la escapada construida a la manera inversa, es decir, tomada por salto y resolviendo por grado conjunto en la consonancia siguiente, en la usual agrupación de tres negras ascendentes y un salto de 3^a descendente. Este extraño uso de la escapada, lo hace Victoria en el *Kyrie* de la Misa *Simile est regnum caelorum*:

Tomás Luis de Victoria: *Kyrie* de la Misa "*Simile est regnum caelorum*"
c. 10-13 (según HA)

En el *Gloria* de la misma misa, Victoria utiliza la escapada simple en dos negras, abandonando la consonancia por 2ª descendente a la nota disonante y resolviendo ésta por salto ascendente de 4ª en la consonancia siguiente, generalmente preparando retardo:

Tomás Luis de Victoria: Gloria de la Misa "*Simile est regnum caelorum*"
c. 8-11 (según IIA)

Be - ne - di - ci - mus - te. A

Be - ne - di - ci - mus - te

Be - ne - di - ci - mus - te A - do

Be - ne - di - ci - mus - te A - do

Estos parecen ser los modelos más usuales de escapadas utilizadas por Victoria. Creemos que el compositor, al utilizar este tipo de licencias en obras individuales, estaba experimentando con la escapada, lo que explicaría que no la hallemos en otras obras, por lo que no podríamos admitirla del todo como una disonancia posible dentro del estilo. Su uso por parte del estudiante debe ser comedido, esporádico y consciente de que se trata de una licencia posible, pero una licencia al fin. Por otra parte, nos agrada pensar en Victoria experimentando recursos contrapuntísticos que se harían comunes en el siglo XVII, lo que implica que considerar a los compositores de la Escuela Romana y de la Escuela Española, como los “conservadores” en el siglo XVI, frente los audaces “madrigalistas” italianos como Gesualdo, de Rore y Marenzio, no deja de ser una suerte de prejuicio que debe ser estudiado con más detenimiento. Creemos que Victoria tenía una opción de lenguaje bien clara y dentro de la cual experimentaba y buscaba nuevas posibilidades como lo hacen hoy muchos compositores

contemporáneos no adscritos “a la fuerza” en la vanguardia, lo que no les quita validez a su obra artística.

Es importante destacar entonces que los grupos de negras en cada compás, pueden mostrar algunas de estas variantes:

los más frecuentes

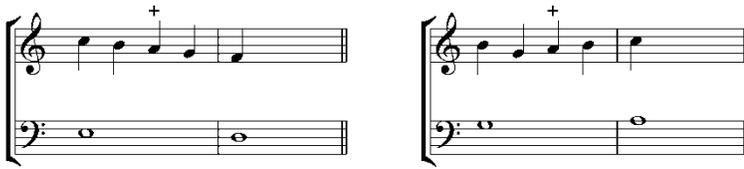
nunca con CF anticipación doble anticipación simple

variantes del modelo anterior

muy raro muy raro muy raro muy raro

Como se ve en los ejemplos, *los saltos ascendentes se realizan únicamente desde negra débil, mientras que los saltos descendentes se pueden realizar desde cualquiera de las cuatro negras. Este principio es de la mayor importancia estilística.* Para enunciarlo como una regla diremos que *no se permite el salto ascendente desde la negra acentuada.*

Consonancia-disonante. Disonancia-consonante. En rigor, de las cuatro negras del compás, la primera y la tercera deben ser consonantes, mientras que la segunda y la cuarta pueden ser disonantes. Pero en los ejercicios con *Cantus Firmus*, la tercera negra del compás puede ser disonante si las consonancias adyacentes (especialmente la segunda) actúan como disonancias melódicas de paso o de bordadura inferior. En este caso definimos esta excepción con un oxímoron, hablamos entonces de *disonancias consonantes* para referirnos a las disonancias ubicadas en negra acentuada pero cuyas consonancias adyacentes se desenvuelven por grado conjunto estricto es decir como *consonancias disonantes*.



En el repertorio de la época, este concepto no se aplica porque los grupos de negras generalmente siguen el orden de consonancias en las negras acentuadas y disonancias en las negras débiles, por lo que el concepto de *consonancia disonante* (y su opuesto, la *disonancia consonante*) sólo tiene vigencia en relación con un *Cantus Firmus* dado, es decir en el marco del contrapunto severo.

En este tipo de contrapunto, tenemos que hacer ciertas consideraciones en cuanto al uso de las consonancias. Como utilizamos la blanca como unidad de tiempo, las consonancias están condicionadas por el pulso del “compás”. En ese sentido sólo admitimos la posibilidad de dos consonancias reales por compás, una por cada tiempo con relación al *Cantus Firmus*:



En cada uno de estos pulsos, como vemos hay una consonancia. Pero las notas que forman dichas consonancias con respecto al *Cantus Firmus*, son disonantes entre sí (forman una 2ª). En el estilo que estudiamos, utilizamos **una consonancia por blanca**. Esto implica que las notas que integran dos consonancias distintas respecto al *Cantus Firmus*, que no sean consonantes entre sí, no pueden coexistir en la misma unidad de tiempo. Por consiguiente al escribir un grupo de cuatro negras se debe considerar cuál es la consonancia vigente en cada unidad de tiempo, de ahí que no todas las combinaciones de cuatro negras son posibles. E implica que las

consonancias pueden actuar como *disonancias relativas*. Las consonancias que pueden coexistir en una misma unidad de tiempo son aquellas que forman parte de una misma tríada, sin que esto conlleve a un condicionamiento armónico o funcional preexistente. En términos armónicos podemos afirmar que utilizamos un máximo de **dos** armonías por compás, lo cual no es un contrasentido histórico, puesto que, para la época que tratamos, el pensamiento armónico (aunque no funcional) es un hecho:

imposible posible cambiata:
pero inusual el la es una
"consonancia disonante"

Esta consideración tiene vigencia en cuanto nos basamos en un *Cantus Firmus*, puesto que en contrapunto libre podrían coexistir las dos consonancias si en ningún caso forman disonancia con las otras voces, como vemos en este ejemplo de Orlando di Lasso. Curiosamente, vea como en la voz superior Lasso hace salto ascendente desde la negra acentuada:

Orlando di Lasso: *Bicinum II*
c. 20-24

di - mi - sit i - - na - -
di - mi - sit i - - -
- - nes.
- na - nes.

Se consideran sucesiones de quintas u octavas consecutivas, aquellas que *no estén separadas por al menos cuatro negras de diferencia*, equivalentes a dos blancas. Cuando dichas sucesiones no se den en el primer tiempo de dos compases consecutivos (caso para el que no rige ninguna excepción), se admitirá la excepción a la presente regla en caso de que dichos paralelismos ocurran por movimiento contrario, o en caso de que una o ambas (especialmente la segunda quinta u octava) actúen como notas disonantes, es decir se muevan por grado conjunto (es decir sean *disonancias-consonantes*):

mal

mal

bien
(la segunda 5ª actúa como nota de paso)

Puede comenzarse la voz contrapuntante con cuatro valores en el primer compás o con la combinación silencio de negra - tres negras (siendo la primera negra consonancia de 5ª u 8ª):

Ya hemos mencionado que a partir de las negras no acentuadas (2ª o 4ª del compás) se podrán hacer saltos ascendentes o descendentes en forma indistinta. Reiteramos por su importancia lo que ya hemos dicho: **en las negras acentuadas (1ª y 3ª del compás) únicamente podrán hacerse saltos descendentes**. Muy rara vez los compositores no respetan este principio. Entre los rarísimos ejemplos está este fragmento también tomado de Orlando di Lasso:

Orlando di Lasso: Bicinum VII. c. 30-33

En general se evitan las progresiones melódicas, (esto es, la reiteración de un modelo melódico a diferentes intervalos de altura). Entre las cosas extrañas que se ven en el ejemplo anterior está la evidente progresión melódica de la segunda voz. Victoria presenta con cierta frecuencia una única fórmula de progresión posible consistente en tres negras ascendentes y salto de tercera descendente formando progresiones ascendentes a intervalos de 2ª. Así, ésta será la única progresión melódica que admitiremos en este estilo de contrapunto, pero evitando hacerlo más de dos veces seguidas. Veamos este ejemplo a dos voces de Orlando di Lasso:

Orlando di Lasso: Bicinum VI. c. 20-23

El siguiente ejemplo de Tomás Luis de Victoria, ocurre cuando el discurso polifónico se reduce a dos voces. Observe nuevamente la progresión melódica ya descrita:

Tomás Luis de Victoria: *Animam meam dilectam*
c.15-19 (según SR)

(me) - a

sic - ut le - o in sil - - - va.

me - a de - dit

(me) - a sic - ut le - o in sil - - - va, de - dit

De hecho, podríamos decir que ese giro de tres negras ascendentes y salto de 3^a descendente es quizás la manera más usual de presentarse los grupos de negras en el repertorio.

A dos voces, se termina con la sensible precediendo a la tónica en el penúltimo compás, o con salto V-I cuando el *Cantus Firmus* está en la voz superior. Sin embargo, puede finalizarse remplazando el grupo de cuatro negras con una redonda contra el *Cantus Firmus* en el penúltimo compás.

He aquí algunas versiones a 2 voces

CF

First system of a two-voice musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with whole notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system is marked with 'CF' below the bass staff.

Second system of the two-voice musical score. The upper staff continues the melodic line, ending with a double bar line. The lower staff continues the bass line with whole notes.

CF

Third system of the two-voice musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with whole notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth and quarter notes. The system is marked with 'CF' above the treble staff.

Fourth system of the two-voice musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with whole notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth and quarter notes. The system ends with a double bar line.

Disonancias melódicas (2) a 3 y 4 voces

A tres y cuatro voces una voz llevará el *Cantus Firmus*, otra voz hará las disonancias melódicas y las voces restantes harán partes libres en redondas:

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef containing a Cantus Firmus (CF) line, which is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is a bass clef containing a series of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The label "CF" is centered below the first staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef containing a vocal line with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is a bass clef containing a series of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef containing a Cantus Firmus (CF) line, which is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is a bass clef containing a series of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The label "CF" is centered below the first staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef containing a vocal line with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is a bass clef containing a series of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The system ends with a double bar line.

CF

CF

CF

VI. Mezcla de Disonancias

Un excelente ejercicio consiste en hacer mezclas de los distintos tipos de disonancias con *Cantus Firmus*. En el siguiente cuadro ofrecemos las seis posibles combinaciones de disonancias melódicas de primera o segunda clase y de disonancias armónicas con el *Cantus Firmus*. De todas estas combinaciones las más importantes son la 3ª (disonancias melódicas de 1ª clase + disonancias melódicas de la 2ª clase + C.F.) y la 5ª (disonancias armónicas + disonancias melódicas de la 2ª clase + C.F.) pudiendo estar a su vez cada uno de estos ejercicios en cualquier combinación de las tres voces. Por nuestra parte, consideramos suficiente trabajo hacer las mezclas con el *Cantus Firmus* en la parte inferior:

A	B	C
Melódicas (1)	Melódicas (1)	<i>Cantus Firmus</i>
Melódicas (2)	Melódicas (2)	<i>Cantus Firmus</i>
Melódicas (1)	Melódicas (2)	<i>Cantus Firmus</i>
Armónicas	Melódicas (1)	<i>Cantus Firmus</i>
Armónicas	Melódicas (2)	<i>Cantus Firmus</i>
Armónicas	Armónicas	<i>Cantus Firmus</i>

Combinaciones posibles de A, B y C

1	A	A	B	B	C	C
2	B	C	A	C	A	B
3	C	B	C	A	B	A

Dada las especiales dificultades de este tipo de ejercicio, se admiten las siguientes licencias: a) las disonancias armónicas se pueden realizar sin ornamentos de ningún tipo; b) en las disonancias melódicas de segunda clase: uso de la **bordadura superior**, el **salto ascendente desde negra acentuada**, y con menos frecuencia, **las disonancias consecutivas en la segunda y tercera negras** de la *cambiata* breve:

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The notation includes various intervals and dissonances, characteristic of the 'Gran Mezcla' exercise.

A cuatro voces se practica la llamada *Gran Mezcla*, donde se combinan todas los tipos de disonancia con el C.F.:

A	B	C	D
Melódicas (1)	Melódicas (2)	Armónica	<i>Cantus Firmus</i>

Dada la gran dificultad de estos ejercicios se admite cierta libertad en cuanto a la construcción de las líneas, en el sentido de no ser estrictamente indispensable el alcanzar un clímax único en todas las partes de la polifonía y la posibilidad de realizar bordaduras en la negras acentuadas:

The image displays a musical score for a four-part setting, organized into four systems. Each system consists of three staves: a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, or Bass) and a basso continuo line (CF) with figured bass notation. The first system is for Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The second system is for Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The third system is for Soprano (S) and Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fourth system is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is written in a common time signature and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The basso continuo line includes figured bass notation, such as '2', '4', '6', '8', '10', '12', '14', '16', '18', '20', '22', '24', '26', '28', '30', '32', '34', '36', '38', '40', '42', '44', '46', '48', '50', '52', '54', '56', '58', '60', '62', '64', '66', '68', '70', '72', '74', '76', '78', '80', '82', '84', '86', '88', '90', '92', '94', '96', '98', '100', '102', '104', '106', '108', '110', '112', '114', '116', '118', '120', '122', '124', '126', '128', '130', '132', '134', '136', '138', '140', '142', '144', '146', '148', '150', '152', '154', '156', '158', '160', '162', '164', '166', '168', '170', '172', '174', '176', '178', '180', '182', '184', '186', '188', '190', '192', '194', '196', '198', '200'.

VII. Estilo Polifónico

Generalidades

El contrapunto de 5ª especie de Fux, llamado contrapunto florido, tradicionalmente era el estilo en el que se estudiaba la diversidad rítmica. Con el enfoque que hemos hecho en el presente estudio, la diversidad rítmica ya ha sido paulatinamente incorporada a nuestro estudio. Nosotros hemos decidido llamar a esta forma de contrapunto con el nombre de *estilo polifónico*. Lo importante del estilo polifónico es captar la esencia rítmica de la globalidad de la línea melódica. No se pueden dar normas estrictas en cuanto a este proceso de construcción melódica, sino principios generales en cuanto a este aspecto de manera de prepararnos para el estudio del contrapunto libre, que es cuando verdaderamente aplicaremos los conocimientos que hemos adquirido en la práctica del contrapunto severo.

Como una guía general se podría decir que la línea melódica debe comenzar con valores largos, añadiéndose progresivamente los valores cortos a medida que se avanza hacia el clímax melódico. Ya cerca del clímax se vuelven a tomar los valores largos. Y a medida que se desciende, se vuelven a añadir los valores cortos hasta que, una vez cerca del final, se vuelven a alargar los valores rítmicos. Note la plácida serenidad de esta melodía de Tomás Luis de Victoria:

Tomás Luis de Victoria: Kyrie de la Misa "*Ave Maris Stella*"
c. 1-5 (según SR)



Como se observa en la melodía dada, el predominio métrico lo ostentan las figuras que representan la unidad de tiempo. El uso de las negras es bastante más limitado, como ya hemos dicho, a medida que se incrementa el número de voces. En el siguiente ejemplo, tomado de los mismos compases de la Misa *Ave Maris Stella*, observamos cómo se usan las negras:

Tomás Luis de Victoria: Kyrie de la Misa "Ave Maris Stella"
c.1-5 (según HA)

Ky - ri - e e - - - - -

- lei - - - son

Estos ejemplos se refieren a melodías que se encuentran en el comienzo de obras. En el siguiente ejemplo el clímax es tocado dos veces, sin embargo la melodía no pierde por ello su ductilidad y su sentido:

Tomás Luis de Victoria: *Una Hora*
c.1-10 (según SR)

U - na ho - ra non po - tu - i - stis vi - gi -

la - re me - - - - - cum

La bordadura superior, casi siempre se la encuentra de la siguiente manera, por lo que es posible utilizarla en este estilo donde se combinan diferentes valores rítmicos:

La variedad rítmica restringe este recurso únicamente a la práctica del contrapunto libre. Palestrina lo utiliza ocasionalmente pero con singular éxito:

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Sanctus de la Misa "De Beata Vergine"
c. 36-42

S
A
T

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

Reglas

Los grupos rítmicos no deben repetirse sucesivamente para evitar la generación de motivos y células temáticas.

Tomás Luis de Victoria: Kyrie de la Misa "O Magnum Mysterium"
c. 20-23 (según SR)

Ky - ri - e e - - lei - son.

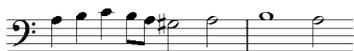
Se pueden hacer ligaduras de un valor al correspondiente a su mitad: redonda a blanca o blanca a negra. En síntesis, las ligaduras sólo pueden formar figuras con puntillo ya existentes. Muy pocas veces se observan en compositores del siglo XVI, sobre todo del último tercio, el uso de la negra con puntillo seguida de corchea. Tomás Luis de Victoria no las utiliza.

Las corcheas se utilizan en cualquiera de los modos vistos. Eventualmente pueden sustituir la negra débil final de una sucesión de negras por estricto grado conjunto:

Tomás Luis de Victoria: Agnus Dei de la Misa "Quarti Toni"
 c.4-10 (según SR)



Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

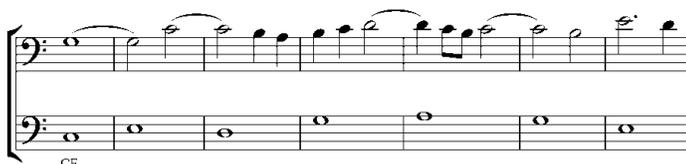


- - - di

Es recomendable (aunque no obligatorio) que los grupos de negras comiencen y terminen en negra débil y sean seguidos por síncopa. No puede haber más de ocho consecutivas, ni ser menos de dos o tres:



Observe los siguientes ejemplos a dos voces



CF

Measures 1-6 of the first system. The right hand contains whole notes, and the left hand contains a moving bass line with some slurs.

7

Measures 7-10 of the second system. The right hand contains whole notes, and the left hand contains a moving bass line with some slurs.

CF

Measures 11-15 of the third system. The right hand contains a melodic line with slurs, and the left hand contains whole notes.

16

Measures 16-20 of the fourth system. The right hand contains a melodic line with slurs, and the left hand contains whole notes.

CF

Measures 21-25 of the fifth system. The right hand contains whole notes, and the left hand contains a moving bass line.

Measures 26-30 of the sixth system. The right hand contains whole notes, and the left hand contains a moving bass line with a slur.

Estilo polifónico a 3 y 4 voces

Podemos trabajar a tres y cuatro voces de dos maneras:

a) una voz en estilo polifónico y las dos o tres restantes en redondas (una de las cuales es el C.F.):

A tres voces

First system of a musical score for three voices. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and whole notes. A 'CF' (Canto Fijo) label is positioned below the first measure of the bass staff.

Second system of the musical score for three voices, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

A cuatro voces:

First system of a musical score for four voices. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and whole notes. A 'CF' (Canto Fijo) label is positioned below the first measure of the bass staff.

Second system of the musical score for four voices, continuing the complex melodic and harmonic lines from the first system.

b) El C.F. y las voces restantes en estilo polifónico

A tres voces

First system of musical notation for three voices. It consists of a grand staff with three staves. The top staff (treble clef) has a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The middle staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom staff (bass clef) has a whole note chord of G2, B2, and D3.

Second system of musical notation for three voices. The top staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The middle staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The bottom staff (bass clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4.

A cuatro voces:

First system of musical notation for four voices. It consists of a grand staff with four staves. The top staff (treble clef) has a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The third staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The bottom staff (bass clef) has a whole note chord of G2, B2, and D3. The label 'CF' is written below the bottom staff.

Second system of musical notation for four voices. The top staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The second staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The third staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The bottom staff (bass clef) has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4.

Se puede, en la mezcla, omitir la síncopa de la blanca después de un grupo de negras y detener un grupo de negras sobre el primer tiempo del compás. Es posible hacer ejercicios de este tipo con el *Cantus Firmus* en otras voces que no sean el bajo, ejercicios estos

que son muy provechosos para el dominio del estilo. Sin embargo, creemos que si se trabaja suficientemente con el *Cantus Firmus* en la voz inferior, las otras versiones posibles pueden quedar opcionales de acuerdo a las condiciones de disponibilidad de tiempo que haya para hacer estos trabajos. Por otra parte, es necesario que no se le reste tiempo al estudio del contrapunto libre e imitado, por lo que estos ejercicios con el *Cantus Firmus* en otras voces distintas al bajo podrían omitirse. Dejamos a criterio del docente (y del estudioso) la decisión final.

VIII. Contrapunto Libre

Generalidades

El estudio del contrapunto libre representa el momento en que vamos a demostrar el nivel de dominio de todo lo aprendido dentro del marco seguro pero limitado del *Cantus Firmus*, en el contexto del llamado contrapunto severo. Nuestro trabajo consistirá en componer dos o más líneas vocales sin referencia a *Cantus Firmus* alguno. En estricto sentido, no existen obras compuestas en contrapunto libre en el siglo XVI, porque en general siempre se hace mayor o menor uso de la imitación.

Hay una serie de recursos especiales, muy característicos del estilo que no podemos practicar en el marco del *Cantus Firmus*.

Entre estos recursos figuran: los usos definitivamente libres de quintas y octavas separadas por una simple consonancia (y a veces por menos), las cadencias posibles, las modulaciones y los que llamaremos “recursos especiales”. Según Jeppesen, estas son las posibilidades de modulación más acordes con el estilo:

Modos	Cadencias	
	Comunes	Menos comunes
Dórico	re, la, fa	sol, do
Frigio	mi, la, sol	re, do
Mixolidio	sol, re do	la
Eólico	la, re, do	sol, fa
Jónico	do, sol, la	re

Sin embargo, preferimos retomar aquí la propuesta de De la Motte, ya mencionada al inicio de este estudio, en el cual considera que la modalidad de la época puede reducirse a los dos *macromodos*. El primer macromodo (sin alteraciones en la armadura de clave) permitía hacer cadencias en do, en fa, en re, en sol y en la. Mientras que el segundo macromodo (con un bemol en la armadura) permitía hacer cadencias en fa, en si bemol, en sol, en

do y en re. Observe en las ilustraciones los macromodos y las cadencias posibles en cada uno de ellos:



Y estas son las cadencias posibles

Material 1



Material 2



Hay que aclarar que una cadencia no implica una modulación como en el caso de la tonalidad. La modalidad es un sistema “abierto” en contraposición de la tonalidad que es un sistema “cerrado”. En la tonalidad se está en do mayor o en la mayor pero no se puede estar en las dos tonalidades al mismo tiempo. En la modalidad se puede hacer una cadencia a re, a sol, a la, y la música seguir discurrendo en el modo precedente como si nada hubiera pasado. Podríamos decir que la música de esta época está en lo que podríamos llamar un “total modal” así como la música dodecafónica hace uso del “total cromático”.

Las cadencias o *cláusulas* hacen las veces de signos de puntuación del discurso musical. Podemos en este sentido detectar por su función en el discurso tres tipos cadenciales, haciendo paralelismos con los signos de puntuación del lenguaje. Las cadencias finales equivalen al punto y final. Es común que en la misma se haga uso de la cadencia plagal:

Tomás Luis de Victoria: *Vere languores nostros*.
c. 65-68 (según HA)

et Do - - - mi - num

et Do - - - mi - num

[num]

et Do - - - mi - num

Tenemos cadencias que, durante el transcurso de una obra separan las diversas frases del texto literario. En algunos casos, todas o la mayoría de las voces concluyen simultáneamente, lo que hace que este tipo de cadencias “equivalga” al punto y seguido o al punto y coma del discurso verbal:

Tomás Luis de Victoria: *Beati Immaculati*.
c. 12-14 (según SR)

[vi] a:

in vi - - a: qui am - bu - lant

in vi - - a:

in vi - - a:

Otras cadencias se presentan de manera que las diversas voces no concluyen simultáneamente sino que, o bien concluyen en forma desfasada, o bien por efecto de la colocación del texto dan la impresión que una voz comienza la nueva sección mientras que las otras aún no terminan de exponer la anterior, de acuerdo con el

grado de claridad en que se perciba el discurso musical. Equivaldrían al punto y coma o a la coma del discurso verbal. Este tipo de cadencias puede admitir variantes diversas. En algunos casos la mayoría de las voces concluyen mientras que una omite la nota final de resolución iniciando en forma acéfala un nuevo sujeto, o reiterando la última palabra del verso. En el ejemplo que sigue, tomado de *Sancta Maria succurre miseris*, la primera cadencia en *la*, no es concluida por el bajo quien reitera la última palabra del verso “*flebiles*”, con un tema que conduce la música del tono de *la* al tono de *re*. La cadencia en *re* se produce poco después, pero en medio del nuevo sujeto introducido con el texto: *ora pro populo*. Observe, entre otras licencias (posibles por consiguiente para nosotros), la falsa relación cromática que se produce al principio del ejemplo y el salto de cuarta disminuida en la voz superior (cosa que nosotros evitaremos). Este tipo de cadencias genera una sensación de continuidad en el discurso musical, muy acentuado a diferencia del tipo anterior cuando es claramente perceptible la pausa entre el final de un sujeto y el comienzo del siguiente:

Tomás Luis de Victoria: *Sancta Maria succurre miseris*
c. 17-23 (según SR)

re - fo - ve fle - - - bi - les

re - fo - ve fle - - - bi - les - - - fle -

re - fo - ve fle - - - bi - les, fle -

re - fo - ve fle - - - bi - les fle -

o - ra pro po - pu - lo

- bi - les, o - ra

- bi - les, o - ra

- bi - les

En cuanto a la *textura*. A dos voces podemos hablar de *homofonía*, cuando las voces mantienen la misma rítmica y texto. Suele darse brevemente y por fragmentos:

Orlando di Lasso: *Bicinium I*
c. 19-23

[omnia] cor - rup ti - o - nis vul - ne - ra, cor - rup - ti - o

cor - rup - ti - o - nis vul - ne - ra, cor - rup ti - o

En el mismo ejemplo, observamos al comienzo el otro tipo de textura que llamaremos por oposición, *polifonía*, cuando las voces hacen discursos rítmico-melódicos diferentes o bien se imitan a diversos intervalos. También en el ejemplo, dicho sea de paso, observamos algunas de las licencias melódicas que ya señalamos en el primer capítulo de este estudio. Note entre otras cosas el movimiento salto grande – salto pequeño descendente en el penúltimo compás y el movimiento salto pequeño – salto grande ascendente en el mismo compás

A tres voces o más encontramos igualmente las dos texturas mencionadas. Pero vale decir que a mayor número de voces la textura agrega un factor emocional especialmente notorio. La textura puramente homofónica es excelente para resaltar el significado del texto, el cual se vuelve inteligible y a la vez confiere un carácter de gran sobriedad y solemnidad a la música:

Tomás Luis de Victoria: *Vere languores nostros*
c. 29-35 (según HA)

Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos

Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos

Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos

Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos

Un segundo tipo de textura, es la que podemos designar como *polifónico-imitativa*, cuando las voces se desenvuelven con absoluta independencia entre sí, bien sea que haya efectiva imitación contrapuntística o no. En el ejemplo siguiente, el tenor imita al bajo a la 5ª superior y la voz superior imita al bajo a la 8ª superior (y al tenor a la 4ª superior):

Tomás Luis de Victoria: Benedictus de la Misa "O quam gloriosum"
c. 1-11

Be - ne - di - ctus qui
Be - ne - ci - ctus qui ve - - -

Be - - ne - di - ctus qui
ve - - - - - nit
- - - nit Be -

ve
qui ve
- ne - di - ctus

Quizás la textura más característica de Victoria es la textura *mixta*, en la cual, a cuatro voces, tres se desenvuelven en forma homofónica y una cuarta voz se desfasa respecto a las anteriores, insuflando gran tensión y dramatismo al discurso musical:

Tomás Luis de Victoria: *O vos omnes*
c. 34-39 (según HA)

At - ten - di - te u - ni - ver - si

at - ten - di - te u - ni - ver - si

at - ten di - te u - ni - ver - si

at - ten - di - te u - ni - ver - si

po - pu - li

Cadencias y recursos especiales. En contrapunto libre, a tres voces o más, hay una serie de recursos especiales que no hemos podido estudiar en contrapunto severo debido a las limitaciones dadas por el *Cantus Firmus*. Entre estos figuran el “ 4^6 consonante”, la “ 5^a añadida”, la cadencia $II_5^6 - V - I$, la “ 5^a disonante” y la cadencia *mixolidia*. Nosotros explicaremos, a continuación, cada uno de estos recursos e introduciremos algunos ejemplos. Algunos pueden utilizarse a 3 voces. Otros solo a 4 voces.

4^6 consonante: Ya hemos utilizado este recurso al hablar de las disonancias armónicas. Consiste en utilizar la cuarta contra el bajo como la preparación de una disonancia de retardo. Al ser seguida

por una disonancia más fuerte (generalmente de 2ª o de 7ª entre dos de las voces de la armonía) producto del descenso anticipado de la 6ª, la cuarta contra el bajo se llega a percibir como una consonancia que puede preparar un retardo 4 - 3. Se puede presentar de muchas maneras, aunque el esquema general es el siguiente:

Modelo

6 ----5-----
4 ----4--- 3

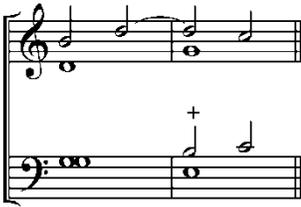
Observe en el contralto del siguiente ejemplo como la cuarta aparece como una bordadura superior “larguísima”:

Tomás Luis de Victoria: *Eram quasi agnus*
c. 52-54 (según SR)

ver - sum me, di - cen - - - tes.
me. di - cen - - - - tes.
me, di - cen - - - - tes.

Quinta añadida. También hemos mencionado brevemente este recurso cuando hablamos de disonancias armónicas. Consiste principalmente en anexar una 5ª sobre el bajo de un retardo 7 - 6, formando temporalmente un aparente acorde de 7ª. En el esquema general la 5ª añadida debe resolver por grado conjunto descendente: pero Victoria utiliza este recurso en una amplia variedad de maneras:

Modelo



En el ejemplo siguiente, ¡la 5ª añadida es seguida por una nota de paso que resuelve en el acorde del IV grado en primera inversión, lo que significa que no está tratada como agregación armónica sino como nota consonante del acorde! La 7ª resuelve en forma descendente ornamentada por anticipación.

Tomás Luis de Victoria: *Benedictus Dominus*
c. 91-93 (según SR)

pa - - - cis.

vi - am pa - - cis.

vi - am pa - cis.

in vi - am pa - cis.

Cadencia II₅⁶ – V- I. Este recurso es una variante de la 5ª añadida, pero Victoria lo utiliza frecuentemente en las cadencias. Aunque puede ser explicado en términos de lo visto respecto de 5ª añadida, como una quinta agregada a un acorde de 6ª, en la práctica se trata de un verdadero acorde de 7ª utilizado en funciones de

subdominante precediendo la dominante de la cadencia perfecta¹⁵. Es necesario que las notas que forman disonancia aparezcan preparadas, esto es que una de las dos esté presente en el acorde anterior como nota consonante. La gran frecuencia de uso por parte de Victoria del II_5^6 , le confiere a este acorde una gran autonomía, lo que lo convierte en el único acorde de 7ª no dominante que podríamos identificar dentro de la obra del gran compositor español. Lo podemos encontrar a tres y, más frecuentemente a cuatro voces.

Modelo

II₆ ----- V ----- I
5

En el ejemplo que sigue de Victoria, a diferencia de nuestro modelo, el acorde II_3^6 se forma preparando la 6ª en lugar de la 5ª, la cual si bien es introducida por una nueva bordadura superior “larguísima”, es la nota consonante en ese momento de la armonía:

¹⁵Esta definición, que podría escandalizar a los puristas, se basa en la observación directa del repertorio. Recordemos que nuestro uso del lenguaje armónico tonal, para explicar fenómenos pretonales simplemente busca clarificar al estudiante de hoy los fenómenos armónicos presentes en la obra de Tomás Luis de Victoria, los cuales, en muchos casos, son de hecho prácticamente fenómenos armónico-tonales.

Tomás Luis de Victoria: *Peccantem me quotidie*
c.12-15 (según FP)

in - fer - no, in - - - - - fer - no.
qui - a in in - fer - no in in - fer - no.
in - fer - - - - - no.
qui - a in in - fer - - - - - no.

Quinta "disonante". En ocasiones la 4ª del $\frac{6}{4}$ *consonante*, es retardada por segunda superior por una nota que forma 5ª contra el bajo y disonancia de segunda con respecto a la 6ª. Obtenemos la paradoja de un retardo de 4ª por la 5ª superior, ¡siendo la 5ª la nota disonante!:

Modelo

6-----5-----
5-----4-----4-----3

En el siguiente ejemplo, la 5ª disonante retarda a la cuarta del $\frac{6}{4}$ *consonante*, pero en el momento de la resolución, el movimiento de las voces (largas bordaduras en el bajo y el contralto además de la anticipación ornamentada igualmente larga en el tenor) genera un acorde momentáneo de II_3^6 que precede a la dominante con retardo de la 3ª por la 4ª superior.

Tomás Luis de Victoria: Ofertorio del *Requiem* a 4 voces
c. 106-109 (según FP)

[jus] et se - mi - ni e - - - jus.
c - jus, c - - - - jus.
e - jus, e - - - - jus.
[jus] et se - mi - ni e - - - - jus.

Cadencia mixolidia. Esta cadencia consiste en el uso del acorde del VII grado del modo mixolidio como un tipo primigenio de subdominante modal. Victoria no utiliza en general este recurso, el cual es más común en la música profana. Sin embargo lo incluimos porque este tipo cadencial, es exclusivo del siglo XVI y dado su fuerte sabor modal no encontraremos un movimiento armónico equivalente durante el período de la armonía tonal.

Modelo

VII I V4---3 I

Incluimos además del modelo, un ejemplo extraído de una pequeña *canzonetta* de Orlando di Lasso, en el cual el VII mixolidio rodea a una serie de acordes de subdominante (del VI grado y del IV grado) precediendo a la cadencia final:

Orlando di Lasso: *O occhi, manza mia*

c. 20-23

me, fa mi con - ten - - - to.

a me, fa mi con - ten - - - to.

me, fa mi con - ten - - - to

me, fa mi con - ten - - - to

VII
mixolidio

Quintas y octavas con menos de dos blancas de diferencia. La norma según la cual, para colocar dos quintas o dos octavas deberían haber transcurrido dos blancas de diferencia, no tiene vigencia una vez que ya no trabajamos con *Cantus Firmus*. En la práctica del repertorio polifónico, una blanca o una consonancia de diferencia es suficiente para permitir las dos 5^{as} u 8^{vas} sucesivas. Es más, en algunos casos, hasta una mera disonancia sirve para separar dos 5^{as} u 8^{vas}. Veamos varios ejemplos de este aspecto que lo único que demuestra es que los compositores no se preocupaban por mantener alejadas en demasía a las quintas consecutivas y dejaban de considerarlas como tales a partir de la mínima separación posible. En el primer ejemplo, tomado del Requiem a 4 voces, la voz superior y el tenor se mueven por quintas consecutivas desfasadas, separadas por efecto de los intervalos que se producen en el momento de la ligadura:

Tomás Luis de Victoria: Graduale del *Requiem* a 4 voces
 c. 44-47 (según FP)

The image shows a musical score for four voices. The top staff is a soprano line with lyrics 'e - rit'. The second staff is an alto line with lyrics 'c - - rit jus - tus'. The third staff is a tenor line with lyrics 'e - - rit jus'. The bottom staff is a bass line. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and a fermata over the first staff.

En el siguiente ejemplo, las quintas percuten en tiempo fuerte entre las dos voces extremas. La separación entre una quinta y otra consiste simplemente en una bordadura inferior, un salto consonante y una anticipación, es decir dos disonancias melódicas:

Tomás Luis de Victoria: *O regem caeli*
 c. 57-60. (edición de 1572)

The image shows a musical score for four voices. The top staff is a soprano line with lyrics 'al - le - lu - - - - - ia,'. The second staff is an alto line with lyrics 'al - le - lu[ia]'. The third staff is a tenor line with lyrics 'al - le - lu - - - - - ia.'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'al - le - lu - - - - - ia. al[leluia]___'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the first staff.

Basten estos ejemplos para demostrar una práctica común en el estilo de estos compositores. También observamos ocasionalmente, aunque utilizados con toda la intención, variantes rítmicas excepcionales de los movimientos disonantes. Principalmente nos referimos a las disonancias armónicas (al retardo de la sensible en

una cadencia) y al uso de la bordadura superior “muy larga” que ya hemos mostrado. En ambos casos estamos en presencia de lo que podemos considerar “experimentos” del compositor, ya que generalmente los encontramos en una única obra, y esporádicamente en obras diferentes. Incluiremos dos ejemplos de estas licencias excepcionales.

En el Kyrie del *Officium Defunctorum* observamos este tipo excepcional de bordadura superior, vale decir que este tipo de bordadura excepcional no se presenta nunca en voz extrema (concretamente en la voz superior) en este caso, la voz superior está por debajo de la segunda voz, por efecto del cruce de voces:

Tomás Luis de Victoria: Kyrie del *Officium Defunctorum*
c. 15-19.

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

Chri - - - - - |ste|

Chri - - - - - ste

Chri|ste|

En el Benedictus de la Misa *O magnum mysterium*, se observa el uso de un tipo inusual de síncopa muy breve, formando retardo 7-6 con la voz inferior. Este tipo de retardo también puede encontrarse en cadencias intermedias. Igualmente nunca se le ve en la voz superior. Otro detalle importante es el silencio de negra y la sílaba del texto colocado en la negra siguiente (abundaremos sobre este punto cuando hablemos de la colocación del texto:

Tomás Luis de Victoria: Benedictus de la Misa *O Magnum Mysterium*
 c. 21-24. (según SR)

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

Do - mi - ni. in no - mi - ne Do-mi-ni in no - mi - ne

in no - mi - ne Do - - - mi - ni.

Luego de una cadencia puede aparecer un nuevo tema. En ese caso, las melodías pueden comenzar con menos rigidez en cuanto a la exigencia rítmica, vista cuando estudiamos el estilo polifónico. En el siguiente ejemplo el texto *ipse portavit*, es presentado con una sucesión de blancas descendentes

Tomás Luis de Victoria: *Vere languores nostros*
 c. 11-17 (según HA)

et do - lo - res no - stros ip - se por -

et do - lo - res no - - - stros i -

et do - lo - res no - stros i - pse por - ta -

stros i - pse por - ta - vit

ta - vit ip - se por

pse por - ta - vit por - ta

vit, i - pse por

i - pse por

En los ejemplos siguientes no haremos uso de la imitación, recurso que estudiaremos detalladamente en el siguiente capítulo de este estudio.

Ejemplo a 2 voces

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, then a half note E5, and finally a whole note F5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

Ejemplo a 3 voces

The image displays a musical score for three voices, organized into three systems. Each system consists of three staves. The first system shows the beginning of the piece with various note values and rests. The second system continues the melodic lines, featuring some longer note values and rests. The third system concludes the piece with final notes and rests. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and half notes, as well as rests.

Ejemplo a 4 voces

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note.

IX. Contrapunto Imitado

Imitación a dos voces

La imitación es un recurso de escritura en el cual una voz expone un determinado tema (*sujeto* o *antecedente*) que es reproducido posterior y textualmente en otra voz (*respuesta* o *consecuente*). Cuando la imitación es total, recibe el nombre de *canon*. Nosotros estudiaremos la imitación a dos, tres y cuatro voces. En la imitación, el consecuente reproduce al antecedente en toda su longitud, rompiéndose la misma con fines exclusivamente cadenciales. La imitación puede realizarse a diversos intervalos: lo más común en el estilo es al unísono, a la octava, a la quinta y a la cuarta superior e inferior.

Imitación al unísono

The image shows a musical score for imitated counterpoint at the unison. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the first voice (top staff) starting with a whole rest, followed by a melodic line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The second voice (bottom staff) starts with a whole rest, followed by the same melodic line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The second system shows the first voice (top staff) starting with a whole rest, followed by a melodic line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The second voice (bottom staff) starts with a whole rest, followed by the same melodic line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The score is written in a single system with two staves per system, and the key signature is one sharp (F#).

Imitación a la 8ª

The first system of musical notation for 'Imitación a la 8ª' consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with two measures of whole rests, followed by a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff (bass clef) starts with a whole note C3, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The second system of musical notation for 'Imitación a la 8ª' consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff (bass clef) starts with a whole note C3, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The third system of musical notation for 'Imitación a la 8ª' consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff (bass clef) starts with a whole note C3, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Imitación a la 5ª superior

The first system of musical notation for 'Imitación a la 5ª superior' consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with two measures of whole rests, followed by a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff (bass clef) starts with a whole note C3, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The second system of musical notation for 'Imitación a la 5ª superior' consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff (bass clef) starts with a whole note C3, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Imitación a la 5ª inferior

Musical score for "Imitación a la 5ª inferior". It consists of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a whole note G4, followed by a half note G4-A4-B4, a half note G4-F4, and a whole note G4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, and a half note G3-A3-B3. The second system shows the treble staff with a half note G4-A4-B4, a half note G4-F4, and a whole note G4. The bass staff has a half note G3, followed by a half note G3-A3-B3, and a whole note G3.

Imitación a la 4ª inferior

Musical score for "Imitación a la 4ª inferior". It consists of two systems of two staves each. The first system is in 3/4 time. The treble staff has a whole note G4, followed by a half note G4-A4-B4, a half note G4-F4, and a whole note G4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, and a half note G3-A3-B3. The second system shows the treble staff with a half note G4-A4-B4, a half note G4-F4, and a whole note G4. The bass staff has a half note G3, followed by a half note G3-A3-B3, and a whole note G3.

Imitación a la 4ª superior

Musical score for "Imitación a la 4ª superior". It consists of two systems of two staves each. The first system is in 4/4 time. The treble staff has a whole rest, followed by a whole note G4, a half note G4-A4-B4, and a half note G4-F4. The bass staff has a whole note G3, followed by a half note G3-A3-B3, and a half note G3-F3. The second system shows the treble staff with a half note G4-A4-B4, a half note G4-F4, and a whole note G4. The bass staff has a whole note G3, followed by a whole note G3, and a whole note G3.

Igualmente, pueden hacerse versiones a la segunda, la tercera, la sexta y la séptima:

Imitación a la 2ª superior

Musical score for Imitación a la 2ª superior. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows the end of the piece with a double bar line.

Imitación a la 3ª inferior

Musical score for Imitación a la 3ª inferior. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows the end of the piece with a double bar line.

Imitación a la 6ª superior

Musical score for Imitación a la 6ª superior. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows the end of the piece with a double bar line.

Imitación a la 7ª superior

Two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a corresponding line in the bass staff. The second system continues the piece, ending with double bar lines and repeat signs in both staves.

Otros tipos de imitación

Imitación por movimiento contrario: En este tipo de imitación la dirección de los intervallos en el consecuente es la opuesta a la de los del antecedente. Si la imitación es a la octava, la *calidad* de los intervallos puede cambiar por necesidad de mantenimiento de la unidad tonal, esto es, una tercera mayor ascendente puede ser respondida por una tercera menor descendente y así sucesivamente:

Imitación por movimiento contrario

Two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a corresponding line in the bass staff. The second system continues the piece, ending with double bar lines and repeat signs in both staves.

Imitación por aumentación-disminución: En este tipo de imitación el consecuente reproduce al antecedente modificando los valores rítmicos en una proporción dada. En el caso de la

aumentación, el consecuente reproduce los valores del antecedente al doble y en el caso de la disminución lo hace a la mitad de los valores del antecedente. Generalmente se combinan en un mismo ejercicio los dos tipos de imitación:

Consecuente por disminución

Antecedente

Antecedente

Consecuente por aumentación

Imitación por movimiento retrógrado: Aquí, el consecuente reproduce al antecedente partiendo de la última nota hasta la primera. Esto hace que ciertas combinaciones rítmicas como las que se muestran a continuación no puedan utilizarse al no ser retrógradables dentro del estilo:

a)

b)

retrógrado imposible por normas de estilo

retrógrado imposible por normas de estilo

Imitación por movimiento retrógrado

Two systems of musical notation. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the piece, showing the melodic line moving back up the scale in a retrograde motion.

Imitación a 3 voces

A tres voces tenemos las siguientes alternativas: Canon a tres voces (dos voces en imitación y una voz en contrapunto libre) Tenemos libertad de disponer a nuestro gusto el proceso imitativo. En el ejemplo siguiente dos voces hacen imitación a la octava, y una tercera voz se desenvuelve en contrapunto libre:

Imitación a tres voces (dos voces en imitación - una voz contrapuntante libre)

Two systems of musical notation for three voices. The first system shows the three voices starting with rests, followed by the entry of the first voice. The second system shows the other two voices entering in imitation of the first, and the first voice continuing with a free counterpoint.

Tres voces en Canon

Imitación a tres voces
(tres voces en imitación)

The musical score is written for three voices in a 4/4 time signature. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the initial entries of the three voices. The first voice (top staff) begins with a whole rest followed by a half note G4. The second voice (middle staff) begins with a whole rest followed by a half note B4. The third voice (bottom staff) begins with a whole note G3. The second system continues the imitative texture, with each voice entering the same melodic phrase in turn. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Jeppesen propone un tipo de ejercicio muy interesante, en el cual se imitan pequeños fragmentos del antecedente separados por otros tantos en contrapunto libre, contra un *Cantus Firmus*. Es un tipo de ejercicio más libre y más cercano a lo que fue la práctica imitativa en el siglo XVI:

Imitación a tres voces
(parcial)

The image displays two systems of musical notation for three voices (Soprano, Alto, and Bass). The first system shows the initial entries of the voices. The Soprano voice begins with a melodic fragment, followed by the Alto and then the Bass. The second system continues the imitative texture, showing how the voices overlap and imitate each other's fragments. Brackets are used to group specific melodic phrases in the Soprano and Bass parts, highlighting the imitative structure. The Alto part consists of a series of sustained notes, likely representing the *Cantus Firmus* or a harmonic accompaniment.

Imitación a cuatro voces

A cuatro voces sugerimos trabajar con dos tipos de ejercicio:

Dos voces en imitación y dos en contrapunto libre:

Antecedente

Consecuente

Parte libre

Parte libre

This musical score consists of four staves. The first staff is labeled 'Antecedente' and contains a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4. The second staff is labeled 'Consecuente' and contains a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4. The third and fourth staves are both labeled 'Parte libre' and contain melodic lines starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4.

This musical score consists of four staves. The first staff contains a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4. The second staff contains a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4. The third staff contains a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4. The fourth staff contains a melodic line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4.

Cuatro voces en imitación (Canon): Este ejercicio es más difícil, pero de gran provecho técnico. Los temas suelen ser un poco largos para lo que se estila en el repertorio:

Imitación a 4 voces

The image displays a musical score for a four-voice canon exercise. It is organized into two systems, each containing four staves. The top staff of each system is in the treble clef, while the bottom staff is in the bass clef. The music is written in a single melodic line that is imitated by the other three voices. The first system shows the initial entry of the theme, with the bass clef staff providing a harmonic foundation. The second system continues the theme, showing how it is passed between the voices. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, indicating the structure and timing of the imitative entries.

Imitación doble (tipo sujeto-contrasujeto): En este tipo de imitación las voces se presentan por pares. Las voces que se imitan establecen entre sí una estrecha relación temática que se convierte de hecho en un tema compuesto por las dos voces, de ahí que el consecuente también incluye las dos voces restantes. Este tipo de imitación es muy característica de los comienzos de numerosas obras de Victoria, y podría decirse que se trata de un tipo más moderno, dentro de la época:

Imitación a 4 voces
(doble. Tipo sujeto - contrasujeto)

The image displays a musical score for a four-voice imitation. It consists of two systems of four staves each, representing four voices. The first system shows the initial entry of the voices, with the first two voices (Soprano and Alto) entering first, followed by the third and fourth voices (Tenor and Bass). The second system shows the continuation of the piece, where the voices interact and imitate each other. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating the structure and timing of the music.

X. Composición de Motete

En este tipo de composición entra a jugar un papel esencial el texto literario. No sólo en cuanto a la coincidencia esencial entre la acentuación métrica y la prosodia, sino aspectos más sutiles como el significado del texto y su puesta en música. Ahora más que nunca hay que estar muy familiarizados con el repertorio polifónico. Los textos se componen de diversas frases y cada frase del texto implicará un nuevo sujeto o tema. Los sujetos polifónicos se caracterizan por ser *abiertos*, es decir, poseen un comienzo o una *cabeza* estricta (la cual es objeto de imitación) pero un final en contrapunto libre, lo que los diferencia de un sujeto de fuga barroca. El motete a dos voces recibe el nombre de *bicinium*. El texto puede ser tratado en forma silábica (una sílaba por nota) o melismática (varias notas con una sola sílaba) y en cuanto a la colocación del mismo en las melodías, debe respetarse sin ningún tipo de licencia, las reglas de la prosodia latina.

Breve síntesis de prosodia latina: En latín la división de las sílabas se efectúa de la manera siguiente:

a) En una palabra se dan tantas sílabas como vocales hay en la misma: ej. *ta-bu-la, Vo-ca-bu-lum*.

b) Una consonante aislada situada entre dos vocales forma sílaba con la vocal inmediatamente consecutiva: ej. *ca-nis, au-ri-ga*.

c) Cuando hay dos consonantes consecutivas sean iguales o no, la primera forma sílaba con la vocal precedente y la segunda con la vocal siguiente: ej. *prop-ter, cer-vus, an-nus*.

1ª Excepción: Cuando el grupo de consonantes está constituido por una primera consonante oclusiva (b, c, d, g, h, k, p, q, t) y una segunda consonante constrictiva vibrante o lateral (r, l), dicho grupo forma sílaba con la vocal siguiente: ej. *a-gri-co-la, pa-tris, te-ne-brae*.

2ª Excepción: Si un grupo consonantes se encuentra entre dos vocales, dicho grupo formará sílaba con la segunda vocal, siempre que en latín exista una palabra que empiece con el mismo grupo de consonantes: *ma-gi-ster, re-spon-de* (por *sterno* y *spiritus*).

d) El diptongo **siempre** se separa: *de-fec-tu-i, sti-pen-di-um*. La pronunciación latina que se utiliza en música usa fonética italiana, en la cual trataremos como diptongos inseparables los que contengan *ae* y *oe* (*aeternus, coelum*), salvo que alguna de las dos vocales tenga diéresis (*Isrâel, coëgi*).

En cuanto a la acentuación de las palabras se suelen seguir las siguientes normas:

a) Las palabras monosílabas **siempre** se acentúan: *rêx, flôs, rês*.

b) Las palabras bisílabas tienen el acento sobre la primera sílaba: *pástor, ámen, órbis*.

c) Las palabras polisílabas tienen el acento sobre la penúltima sílaba si la vocal de ésta es larga (**a - e - o** en algunos casos gramaticales¹⁶, **i - u** siempre): *regína, virtútem*. Y sobre la antepenúltima si es breve (**a - e - o** en general): *pópule, contérritus*. La tilde (´), sin embargo, **nunca** se escribe. Hay que procurar que los acentos del texto coincidan con los acentos musicales del *tactus* (o para decirlo en términos modernos, del compás).

Podemos escribir pequeños motetes en los siguientes compases: 4/2 para el binario y 3/2 o 3/1 para el ternario.

En virtud del texto y de las necesidades musicales es posible repetir notas, cosa que no tenía sentido en nuestros ejercicios de contrapunto severo, pero aquí no tiene ningún sentido restringir, lo que además nos confiere una gran libertad a la hora de confeccionar nuestras melodías

Tomás Luis de Victoria: Credo de la Misa "*Quam pulchri sunt*"
c. 85-89 (según IIA)

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

¹⁶La **aes** larga en el ablativo singular de la primera declinación. La **eas** larga en el ablativo singular de la quinta declinación. La **o** es larga en los dativos y ablativos de la segunda declinación.

Tomás Luis de Victoria: Credo de la Misa "O Magnum Mysterium"
c. 71-74 (según SR)

Pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

a, ju - dí - ca - - re

Ejercicios

Finalmente llega la hora de la verdad. El ejercicio en este caso consiste en componer un pequeño motete o sección de Misa con texto latino. El texto, además está decir, debe ser extraído de la liturgia católica. Debería componerse por lo menos un trabajo a dos voces (*bicinum*) y uno a tres voces. Ofrecemos algunos textos que pueden inspirar al estudioso, aunque por supuesto, no son los únicos posibles, pudiendo escogerse cualquier otro proveniente del *Liber Usualis*. Esperamos que llegado a este punto el estudiante tenga el suficiente entusiasmo para acometer este ejercicio no como una tarea más, sino como un acto de creación artística. Cada texto tiene un carácter distinto lo que influye en su contenido musical, por lo que recomendamos escuchar, cantar, analizar y, en fin, familiarizarse con el estilo. Señalamos la acentuación de las palabras como una ayuda más para el estudioso. En negritas se señala el íncipit que dará título a la pequeña pieza:

a) **Ave Maria**, *grátia pléna, Dóminus técum, benedícta tu in muliéribus, et benedíctus frúctus véntris tui Jésus. Sáncta Maria Máter Déi, ora pro nóbis peccatóribus, nunc et in hóra mórtis nóstrae. Ámen.*

b) **Benedíctus** *qui vénit in nómine Dómini. Hosánna in excélsis.*

c) **Laudáte Dóminum** *ómnes géntes. Laudáte éum ómnes pópuli. Quóniam confirmáta est súper nos misericórdia éjus. Glória Pátri et Filio et Spíritui Sáncto sicut érat in princípío et nunc et sémpet et in saécula saeculórum. Ámen.*

d) **O vos ómnes** qui transitis per viam. Atténdite et vidéte, si est dólór sicut dólór meus. Atténdite, univérsi pópuli et vidéte dolórem méum. Si est dólór...

e) **Hódie Christus nátus est:** hódie Salvátor apparuit: hódie in térra cánunt Ángeli, laetántur Archángeli: hódie exsúltant jústi, dicéntes: Glória in excélsis Déo, allelúia.

f) **Salvátor Múndi,** sálva nos: qui per Crúcem et sánguinem redemísti nos, auxiliáre nóbis, te deprecámur, Déus nóster.)

g) **Kyrie** eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison. Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison. Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.

h) **Agnus Dei** miserere nobis. Agnus Dei miserere nobis. Agnus Deidona nobis pacem.

i) **Sanctus,** Sanctus, Sanctus: Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

XI. Ejercicios alternativos

Si bien el modelo de las especies de Fux ha demostrado con creces su eficiencia a la hora de desarrollar las destrezas contrapuntísticas necesarias, creemos que el contrapunto severo no deja de ser una abstracción alejada de la realidad del repertorio del siglo XVI. En el salto del contrapunto severo al contrapunto libre e imitado, hay sin duda un choque que sería necesario atenuar y que procurara que el estudiante, sobre todo aquel que no está familiarizado con el estilo y el repertorio del siglo XVI, de inmediato comprendiera de qué se le está hablando. Proponemos una serie de ejercicios alternativos a los ya vistos con el ánimo de incentivar la discusión en torno a la renovación de los tradicionales estudios de contrapunto severo, que no nieguen los aportes de Fux, sino que los complementen y enriquezcan.

Disonancias melódicas y armónicas en compás ternario

Aunque la mayoría de los tratados estudian el contrapunto en compás binario, es un interesante ejercicio realizar trabajos en compás de 3/2. Básicamente las reglas vistas en los ejercicios en compás binario permanecen vigentes al cambiar de metro. Habría que señalar un par de normas que varían ligeramente:

1) Hay que tomar en cuenta que la regla de las dos blancas de diferencia entre dos quintas y dos octavas se convierte aquí en tres blancas de diferencia (o seis negras).

2) Omitimos el uso de la anticipación como disonancia melódica, y se mantiene la prohibición de saltar de la negra acentuada (en este caso en los tres tiempos fuertes del compás).

Proponemos el estudio de las disonancias melódicas y armónicas a dos voces en compás ternario simultáneamente con el estudio a dos voces en compás binario. A más de dos voces, las destrezas necesarias pueden considerarse suficientemente adquiridas si se trabaja con el compás binario únicamente, pero si hubiera tiempo suficiente podría hacerse el estudio en compás ternario a tres y cuatro voces. En el marco de este trabajo preferimos ampliar estilísticamente el estudio del contrapunto.

Consonancias a cuatro voces con texto

Creemos también interesante el hacer ejercicios con texto de nota contra nota *sin Cantus Firmus*, lo que nos permitiría practicar no sólo la colocación adecuada de los acentos, sino un mayor control de la armonía que queramos utilizar:

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a

Do - mi - nus te - cum

pie - na. Do - mi - nus te - cum

Mezclas en compás de 4/2

El estudio de las disonancias melódicas y armónicas en compás de 4/2 nos ofrece una perspectiva diferente de la que podemos obtener siguiendo el modelo de las especies de Fux. En efecto, algunas de las alternativas melódicas que hemos señalado como la *cambiata* larga y demás tipos, son a veces inaplicables con el *Cantus Firmus* en compás de 2/2 con valor de redonda (*semibreve*) pero se vuelven más accesibles en compás de 4/2 dándole a las notas del *Cantus Firmus* el valor de cuadrada (*breve*). En estos ejercicios, practicados a tres voces o más, puede practicarse en mezclas donde una voz lleve breves (*Cantus Firmus*), una primera voz contrapuntante trabaje con las disonancias melódicas o armónicas y una segunda voz contrapuntante en combinaciones de disonancias melódicas y consonancias en una combinación cercana a la del Estilo Polifónico. Los siguientes ejemplos nos muestran algunas posibilidades, en el primer caso la voz superior trabaja estrictamente en disonancias melódicas, una segunda voz también se desenvuelve en disonancias melódicas combinadas con redondas consonantes:

The image shows a musical score in 2/2 time, consisting of two systems. Each system has three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The first system is marked 'CF' and the second system starts with a '7' above the first measure. The music features a mix of consonant and dissonant intervals, with the upper voice containing more complex melodic and harmonic dissonances than the lower voice.

Las disonancias armónicas pueden participar también en la mezcla. En el ejemplo siguiente la voz superior se desenvuelve con disonancias armónicas y melódicas, mientras que la otra voz contrapuntante utiliza valores correspondientes a las disonancias melódicas del primer tipo y consonancias. Observe en el ejemplo la ornamentación del retardo en negras, tan común en el repertorio y que no es practicable en el ejercicio tradicional en 2/2:

El ejercicio correspondiente a las disonancias melódicas de segunda clase, es quizás el más difícil, por lo engorroso de mantener sonando constantemente grupos de ocho negras contra el *Cantus Firmus* en valor de breves. En este caso, las combinamos igualmente con otra voz haciendo disonancias melódicas de primera clase, consonancias y con el *Cantus Firmus*. Mayores posibilidades de uso de la *cambiata* y de las anticipaciones simples y dobles son las primeras consecuencias de trabajar este estilo renovado:



Contrapunto Reversible

Aunque no forma parte de nuestro estudio, sino más bien del estudio del contrapunto tonal y más específicamente para la composición del contrasujeto de la fuga, haremos una breve mención del contrapunto reversible, también llamado trocado o contrapunto doble.

Entendemos por reversibilidad la cualidad mediante la cual dos o más líneas contrapuntísticas pueden invertirse u ocupar indistintamente cualquiera de las partes de la polifonía sin generarse por ellos problemas de realización.

El contrapunto reversible a la 8ª lo estudiamos con C.F. y en estilo de contrapunto severo. Los principios fundamentales del contrapunto reversible son los siguientes:

- a) Los intervalos se invierten según la siguiente tabla:

Intervalo	1	2	3	4	5	6	7	8	tritono
Inversión	8	7	6	5	4	3	2	1	tritono

De la tabla deducimos dos conclusiones importantes. La primera es que la distancia entre las voces *no debe exceder la octava*, y a tres voces la distancia total entre la voz más grave y la más aguda *no debe ser mayor de dos octavas*. Los ejercicios se realizarán en los modos jónico, eólico y dórico transportados a la 4ª superior (con un bemol en la armadura de clave, o lo que es lo mismo, en los modos de jónico en fa, eólico en re y dórico en sol). Como se observa en la tabla, los intervalos consonantes posibles son la 3ª (que se convierte en 6ª) y la 6ª (que se convierte en 3ª) y el tritono, puesto que no se transforma al invertirse, lo que no es estilístico dentro del contrapunto modal. Todos los demás intervalos deben ser tratados como disonancias melódicas o armónicas. **La 5ª (que se convierte en 4ª) se considera un intervalo disonante.**

Otras posibilidades de reversibilidad son el contrapunto a la 10ª y a la 12ª, las cuales se rigen por las siguientes tablas.

Para el contrapunto reversible a la 10ª:

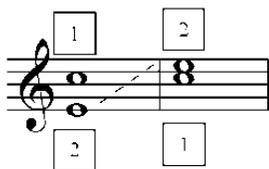
1	2	3	4	5	6	7	8
10	9	8	7	6	5	4	3

Y para el contrapunto reversible a la 12ª:

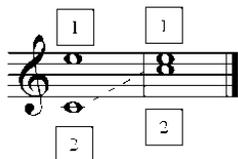
1	2	3	4	5	6	7	8
12	11	10	9	8	7	6	5

- b) Pueden utilizarse todas las consonancias por compás que sean necesarias. A tres voces puede haber dos armonías por compás.

Vemos entonces que la 5ª no es reversible y para utilizarla debe ser tratada como disonancia melódica o armónica. El tritono, por convención, puede utilizarse libremente (como una consonancia más). A dos voces no debe haber más de una octava de separación entre voz y voz, porque si se supera ese intervalo, al hacerse el trocado resulta en cruce de voces inevitable.



Trocado posible. La voz inferior pasa a ser superior.
La sexta se convierte en 3ª



Trocado imposible. La segunda voz permanece debajo de la superior
A efectos de la definición de trocado, hau un "cruce de voces"

A dos voces tenemos solo una posibilidad de trastrueque:

A	B
B	A

Observe en notas pequeñas el trocado elaborado en relación con el *Cantus Firmus*:



Nota: En el c.4, la quinta se presta a una doble interpretación perfectamente válida en estos ejercicios. Cuando la voz

contrapuntante está en la parte superior la quinta do-sol se considera consonante, siendo interpretado el fa siguiente como nota de paso. En el trastrueque (la inversión), la cuarta sol-do es una disonancia en la cual el sol retarda al fa siguiente.

Es un ejercicio muy útil realizar ejercicios de contrapunto reversible a tres voces, los cuales son indispensables para la composición de la fuga con doble contrasujeto, o para la fuga doble (con doble sujeto y doble contrasujeto), para la cual será necesario prepararse con ejercicios de contrapunto reversible a cuatro voces.

A diferencia del reversible a dos voces, en este caso tenemos seis posibilidades de trastrueque:

A	B	C	B	A	C
B	A	B	C	C	A
C	C	A	A	B	B

En los ejercicios de contrapunto reversible a tres voces, es importante tener en cuenta que, salvo la tríada disminuida, los acordes siempre serán incompletos, con duplicación de la fundamental o la tercera, evitando la presencia de la quinta, la cual al invertirse, producirá en algún momento el acorde de cuarta y sexta:

Nota: c.3: el si bemol del contralto en el tercer tiempo que forma el acorde de si bemol mayor, puede ser interpretado como consonancia disonante por lo que no llega a existir realmente la tríada completa. c.6: Note como en el momento de resolver el retardo de la fundamental de la tríada de fa mayor, el do que es la quinta del acorde se desplaza para duplicar dicha fundamental, evitando que en algún momento se forme el acorde de cuarta y sexta en alguna inversión.

A tres voces es imposible utilizar la tríada mayor o menor completa, porque en alguno de los trocados la quinta del acorde estará en la voz inferior, quedando el acorde en 4ª y 6ª. Salvo la tríada disminuida que puede estar completa sin inconvenientes, las tríadas mayores y menores deben tener siempre duplicada la fundamental o la tercera. Es factible utilizar algunas licencias no permitidas anteriormente como el uso libre de la bordadura superior, o el intervalo armónico de tercera para comenzar un ejercicio con dos voces.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part has a 'CF' marking above the first measure. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Las quintas y las octavas paralelas de Tomás Luis de Victoria

Observe el siguiente ejemplo de la Misa *Quarti Toni*

Tomás Luis de Victoria: Credo de la Misa *Quarti toni*.
c.83-87 (según SR).

Et in spi - ri - tum san -

Et in spi - ri - tum san - ctum

- ctum Do - mi - num,

Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem.

Hemos señalado 5^{as} consecutivas con una línea punteada. En *las Lamentaciones de Jeremías* ocurren quintas *acentuadas* entre contralto II y soprano en los primeros compases:

Tomás Luis de Victoria: *Lamentaciones de Jeremías N° 5 (Altiud Jerusalem)*
c.1-6 (según SR)

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
 Je - ru - sa - lem,
 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
 Je - ru - sa - lem,
 Je - ru - sa - lem,

En *Ne timeas Maria*, las vemos consecutivas y por movimiento contrario

Tomás Luis de Victoria: *Ne timeas Maria*
c. 65-68 (según SR)

[fi] - - - - - li - us
 al - tis - si - mi fi - li - us, al
 [fi] - li - us, al - tis - si - mi
 al - tis - si - mi fi - li - us al - tis

En el siguiente ejemplo se justifican por el *punto muerto* producto del silencio de semibreve

Tomás Luis de Victoria: *O Decus Apostolorum*
c. 38-41 (Edición de 1572)

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a single system. The music is in a minor key and common time. The lyrics are: [Do] - mi - num gre - gem. Above the lyrics, there are rhythmic markings: a '+' above the second measure and another '+' above the fourth measure. The Soprano staff has a semibreve rest in the second measure. The Alto staff has a semibreve rest in the second measure. The Tenor staff has a semibreve rest in the second measure. The Bass staff has a semibreve rest in the second measure.

En cuanto a las octavas consecutivas, el ejemplo más notorio es el siguiente

Tomás Luis de Victoria: Sanctus de la Misa "*O Quam Gloriosum*"
c. 13-15

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a single system. The music is in a minor key and common time. The lyrics are: [Sanctus] Do - mi - nus De - - - us. Above the lyrics, there are rhythmic markings: a '+' above the second measure and another '+' above the fourth measure. The Soprano staff has a semibreve rest in the second measure. The Alto staff has a semibreve rest in the second measure. The Tenor staff has a semibreve rest in the second measure. The Bass staff has a semibreve rest in the second measure.

Podríamos mencionar unos cuantos ejemplos más de quintas consecutivas de este tipo: *O Sacrum Convivium* c.40; en el Credo de la Misa *O Quam Gloriosum*, c.144; en el Credo de la Misa *Quam Pulchri Sunt*, c.109. Pero citarlos en este texto ya rayaría en lo redundante.

Frente a estos ejemplos escasos pero claramente intencionales solo nos queda decir que estos fragmentos demuestran que si estas cosas no escandalizaron a Victoria en su tiempo, menos nos tienen que escandalizar a nosotros. Y en fin nos tienen que enseñar que la música es libre. Y si no estamos convencidos aún, oigamos a Schönberg (1974:290) con respecto a las llamadas “quintas de Mozart”, que bien pudiera haberlo escrito con respecto a nuestras “quintas de Victoria”: “...son aquellas permitidas no porque suenen bien sino porque las ha escrito Mozart [o Victoria, digamos nosotros]. Estoy completamente de acuerdo con este respeto a las obras de los grandes maestros. Y con que la teoría admita al menos todo lo que escribieron los maestros sin tener que pedir permiso para ello”.

Parte II : Contrapunto Tonal

I. Género Vocal. Composición sobre *Cantus Firmus* a 4 voces. Armonización de Coral. Modelo: Corales a 4 voces de Johann Sebastian Bach

1. Funcionalidad Tonal. Material armónico disponible

Nuestros ejercicios de Contrapunto Tonal estarán realizados dentro del marco de la tonalidad funcional bi-modal, intentando reproducir el estilo de los compositores barrocos en especial el de Johann Sebastian Bach. Las funciones tonales en el contrapunto barroco son cruciales puesto que, a diferencia del contrapunto modal, el hecho armónico-funcional es de la mayor importancia. Esto implica que el estudiante debe poseer sólidos conocimientos armónicos antes de iniciar el estudio del contrapunto tonal. Así que nuestro material básico es la tríada funcionalmente entendida, así como las formaciones armónicas de más de tres sonidos: acordes de 7ª (de dominante, disminuida y de sensible). Los acordes de 9ª son más bien extraños al estilo, aunque eventualmente podemos incluir el acorde de 9ª de dominante menor y el acorde de 7ª disminuida como Dominante con 9ª sin fundamental. En ningún caso se utilizará el acorde de 9ª de dominante mayor el cual corresponde a un período posterior en la historia de la música. En efecto, este acorde lo comenzamos a ver bien definido a partir del clasicismo. En el siguiente ejemplo mostramos la notación de las funciones tonales tal como las utilizamos en este trabajo:

Funciones tonales

The image shows two musical staves illustrating chord functions. The first staff, titled "Funciones tonales", shows seven chords on a treble clef staff. Below each chord are two rows of labels. The first row contains Roman numerals I through VII. The second row contains letters: T, Sp, Dp Tc, S, D, Tc Dp, and D7. The second staff shows the same seven chords with different labels: I, II, III, IV, V, VI, VII in the first row; and t, sP, Sp, tC, Dp, s, S, D, d, tP, Sc, D7 in the second row. The chords are represented by their constituent notes on the staff.

La notación por números romanos la utilizamos para señalar, en letras mayúsculas a los acordes que se forman sobre los grados de

la escala. En minúsculas, esta notación se refiere a los grados de las escalas melódicamente entendidos, esto es no como acordes. La notación funcional que proponemos para el análisis armónico corresponde con pocas variantes a la planteada por Diether de la Motte (1989). En cuanto a la armonización de la melodía de coral, seguimos los principios de armonización tradicional, enriqueciéndolas con el uso de diversas disonancias de tipo melódico y armónico, como las ya conocidas del contrapunto modal más las propias de este estilo. No se pueden dar normas totalmente definitivas para la armonización de melodía, puesto que muchas versiones diferentes pueden estar igualmente correctas. En este sentido, el siguiente cuadro puede ayudar a tener una idea de las posibilidades funcionales de los grados melódicos de la escala para la armonización de melodía:

<i>i</i>	<i>ii</i>	<i>iii</i>	<i>iv</i>	<i>v</i>	<i>vi</i>	<i>vii</i>
T-t, S-s, Tp-tP	D, Sp, sP, D⁷	T-t, Tp-tP	S-s, Sp-sP, D⁷, D⁷	D-d, Dp-dP, T-t	S-s, Sp-sP, Tp-tP	D-d, Dp-dP, D⁷

En función de esto, podemos plantear con fines de ayudar en el objetivo de comprender las posibilidades de armonización de melodía, el siguiente *cuadro de enlaces*. Este cuadro, el cual es bien conocido por los estudiantes de armonía, debe ser tomado en cuenta al trabajar en este estilo contrapuntístico. En el mismo cuadro, al lado de la relación entre los grados tenemos la explicación *funcional*:

Grados	enlaza con	Función	enlaza con
I	todos	T	todos
II	V – VI – IV	Sp	D, [Tp-tP], S
III	VI – V	[Dp-Tc-tC]	[Tp-tP], D
IV	V – I	S	D, [T-t]
V	I – VI – III	D	[T-t], [Tp-tP], [Tc-tC]
VI	Todos menos I	[Tp - tP]	todos menos T
VII	III – I	D⁷	[Tc -tC] T

Síntesis de la Nomenclatura Funcional

Funciones Principales *Sobre los grados I, IV y V de ambos modos:* tónica mayor, tónica menor: **T-t**; subdominante mayor, subdominante menor: **S-s**; dominante mayor, dominante menor: **D-d**; Función del acorde del VII grado: dominante con 7ª sin fundamental: **D⁷**: (Ejemplos en Do –mayor y menor).

A musical staff in treble clef showing seven chords. The first two are T (C4-E4-G4) and t (C4-Eb4-G4). The next two are S (F4-A4-C5) and s (F4-Ab4-C5). The next two are D (G4-B4-D5) and d (G4-Bb4-D5). The final chord is D⁷ (G4-B4-D5-F5) with a '3' below it, indicating a triad.

Funciones Secundarias paralelas (*Sobre el II grado de ambos modos*) subdominante paralela (paralelo de la subdominante mayor y paralelo de la subdominante menor).

Sp-sP

A musical staff in treble clef showing two chords. The first is Sp (C4-E4-G4) and the second is sP (C4-Eb4-G4).

Funciones Secundarias sobre la Mediate y la Submediate de la escala. Paralelas y Complementarias (*Sobre el VI grado de ambos modos*) Tónica Paralela (paralelo de la tónica mayor y paralelo de la tónica menor) **Tp-tP** o Subdominante Complementaria: **Sc-sC** (*Sobre el III grado de ambos modos*) dominante paralela o tónica complementaria

Dp-Tc-tC

A musical staff in treble clef showing three chords. The first is Dp (G4-B4-D5) and Tc (C4-E4-G4) on the same staff. The second is tC (F4-Ab4-C5) on a lower staff. The third is Dp (G4-B4-D5) on a lower staff.

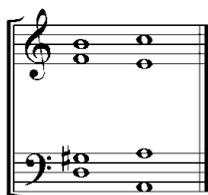
Nota sobre los acordes de 7ª

En este estilo, el acorde de 7ª de dominante puede utilizarse sin obligación expresa de preparar la disonancia. Las 7ªs restantes (7ª menor, 7ª mayor y 7ª de sensible) pueden utilizarse eventualmente de la misma manera, es decir sin preparación, sin embargo,

creemos que, en la medida de lo posible dichas disonancias se preparen y resuelvan de la manera convencional (sobre todo esto último). La 7ª sobre la subdominante paralela, puede hacerse igualmente sin preparación.

Uso del acorde del VII grado

El acorde de 7ª del VII grado, en el modo mayor, no puede interpretarse como D^9 puesto que como hemos dicho antes la novena de dominante es una función extraña para esta época. Así que el VII^7 en el modo mayor es prácticamente impracticable entendido de esta manera. Generalmente cuando este acorde aparece, se trata de un II^7 (sP^7) del modo menor relativo. En el modo menor el VII^7 se puede interpretar como $\text{D}^{9>}$, pero muy frecuentemente este acorde funciona como un híbrido entre subdominante y dominante, pudiéndose interpretar como Svii o como creemos más preciso $^s\text{Dvii}$. En el siguiente ejemplo el $^s\text{Dvii}$ actúa como una muy tensa subdominante en la cadencia plagal. La tonalidad es *la* menor:



$^s\text{Dvii}$ t

Estructura armónica de la melodía coral

Hacia 1640 se desarrolla uno de los más importantes tipos de melodía, la melodía de coral, primeramente en el modo mayor y posteriormente en el modo menor: en líneas generales este tipo de melodía está constituida por un primer arco melódico que termina con la tónica el cual es repetido. En la segunda parte, se modula al tono de la dominante, luego de lo cual se retorna al tono original. Por supuesto que este esquema no es el único posible y en muchos casos la expansión tonal se da hacia otros grados distintos al de la dominante. Pero como guía general resulta bastante útil para entender el sentido dinámico de la melodía coral, como vemos en la

siguiente melodía del coral *Es ist ein Ros*. La expansión hacia la dominante no siempre implica un ascenso melódico, aunque sí un crecimiento o expansión de la tensión musical, dada por el alejamiento de la tonalidad principal:

Es ist ein Ros

The score consists of two staves. The first staff shows a melodic line starting on D4, moving through E4, F4, G4, A4, B4, and C5. It features a first ending (1.) and a second ending (2.), both ending on a whole note T (F#4). The second staff continues the melody from D4, moving through E4, F4, G4, A4, B4, and C5, ending on a whole note T (F#4). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Examine los siguientes ejemplos tomados de corales de Bach y observe las diferentes formas de lograr la expansión tonal:

Ermuntre dich, mein schwacher Geist (Fa M.)

The score consists of three staves. The first staff shows a melodic line starting on D4, moving through E4, F4, G4, A4, B4, and C5, ending on a whole note D5. The second staff continues the melody from D4, moving through E4, F4, G4, A4, B4, and C5, ending on a whole note T (F#4). The third staff continues the melody from D4, moving through E4, F4, G4, A4, B4, and C5, ending on a whole note T (F#4). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

O Jesulein süß, o Jesulein mild (Si b M.)

The score consists of three staves. The first staff shows a melodic line starting on S (Bb4), moving through C5, D5, E5, F5, and G5, ending on a whole note D5. The second staff continues the melody from S (Bb4), moving through C5, D5, E5, F5, and G5, ending on a whole note T (F#4). The third staff continues the melody from S (Bb4), moving through C5, D5, E5, F5, and G5, ending on a whole note T (F#4). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Vater unser im Himmelreich (re m.)

The image displays a musical score for the hymn 'Vater unser im Himmelreich (re m.)'. It consists of three staves of music written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff contains the melody. The second and third staves provide figured bass accompaniment. The figures include 't' (tenor), 'iC' (bass), and 'D' (dominant). There are also some accidentals and slurs in the figured bass parts.

Como ejercicio preliminar para la armonización del coral, lo mejor es trabajar con las melodías con bajo cifrado del propio Bach (las llamadas *melodías corales*). Ejercicios que el maestro destinaba a la formación de sus alumnos y que aún son una escuela importante para nosotros en el arte de la armonía y del contrapunto tonal.

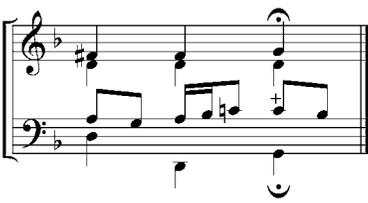
En estos ejercicios hay que seguir estrictamente el bajo cifrado del compositor, el cual no solo señala la armonía correspondiente sino que, en no pocas ocasiones, nos da indicios de los movimientos melódicos de las voces restantes. Es en estos movimientos melódicos internos donde podemos aprehender los recursos contrapuntísticos del estilo.

Disonancias posibles

Además de las disonancias conocidas por el estudio del contrapunto modal (nota de paso), en el estudio del coral podemos agregar la apoyatura, muchas veces en forma de nota de paso acentuada, la anticipación y la escapada. En los ejemplos que señalaremos a continuación colocaremos, además del nombre del coral, el número entre paréntesis del mismo en la edición Breitkopf.

Apoyatura: La apoyatura puede entenderse como un retardo sin preparación. Puede ser, un retardo preparado pero articulando el momento disonante. Observe como en el siguiente ejemplo, la apoyatura es preparada por medio de la 7^a de dominante, la cual es prácticamente entendida como un intervalo consonante:

Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt (182)



También es muy frecuente verla como nota de paso acentuada, como se ve en el segundo compás del ejemplo:

Christus, der uns selig macht (49)



La apoyatura preparada, lo que en la práctica constituye un retardo articulado, es también una forma muy común tal como la vemos en el siguiente ejemplo:

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (69)



La forma más rara es la de la apoyatura sin preparación tomada por salto, aunque es teóricamente posible, sin embargo en los 389 corales de la edición Breitkopf no hemos detectado ningún caso.

Escapada: La escapada, una de las transformaciones de la antigua nota *cambiata*, normalmente se presenta por grado conjunto ascendente, resolviendo por salto de tercera descendente. Constituye una disonancia melódica muy característica de este estilo. Podemos detectar ejemplos en el repertorio desde inicios del siglo XVII, en las obras de Byrd y Heinrich Schütz. A continuación veremos dos ejemplos típicos, extraídos de los corales de Bach:

Freu' dich sehr, o meine Seele (103)



Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren (231)



También se puede presentar como ornamentación de la resolución del retardo. En ese caso generalmente se presenta por salto de tercera descendente, resolviendo seguidamente por grado conjunto ascendente en la nota de resolución del retardo.

Du, o schönes Weltgebäude (72)



Bordadura armónica: Consiste en un salto a una nota consonante del acorde y el posterior retorno a la nota inicial. Generalmente esta bordadura armónica se produce entre la fundamental y la 5ª del acorde. Cuando se produce en el bajo se le conoce como 6_4 de bordadura:

Hilf, Gott, dass mir's gelinge (172)



Resolución ornamentada del retardo

La resolución ornamentada del retardo puede ser por las maneras tradicionales del contrapunto modal: anticipación simple o anticipación con bordadura y también por escapada como vimos anteriormente, recurso que es típico del contrapunto tonal

Ach Gott und Herr (4)



Christus ist erstanden, hat überwunden (51)

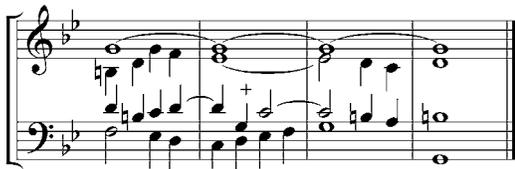


Alle Menschen müssen sterben (18)



Un tercer modo es la llamada *desviación armónica*, consistente en saltar o ir por grado conjunto a una nota real del acorde antes de resolver en la consonancia correspondiente:

Meine Seele erhebt den Herren (122)



A veces puede haber inclusive una ornamentación que incluya una armonía intermedia antes de presentar el acorde de resolución. Igualmente la resolución del retardo puede ocurrir en la parte débil del tiempo, como parte de un grupo de paso (coral 48, p.33).

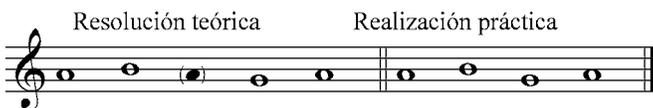
Eins ist noth, ach Herr, dies Eine (77)



Christus, der uns selig macht (48)



Doble bordadura: Se conoce con este nombre un tipo especial de *cambiata* consistente, como lo indica su nombre, en una doble bordadura a la cual se le omite la resolución intermedia:



Es un recurso muy utilizado en la música instrumental, o en cierta música vocal de gran textura contrapuntística, como ejemplo veamos el siguiente fragmento perteneciente a la Misa en Si menor de Bach:

Bach, J.S.:
"Domine Deus" de la Misa en si menor

Fl. (escapada)

Soprano (doble bordadura) Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

Tenor (doble bordadura) Do - mi - ne De - us Rex Cae - les - tis

Vln. I (escapada)

Vc. *plz.* (escapada)

No es sin embargo de uso común en los Corales. Sólo hemos detectado un ejemplo en una parte obligada de flauta perteneciente a una de las versiones de *Herzlich thut mit verlangen*:

Herzlich thut mit verlangen (161)

flauta

Seguidamente, realizaremos una versión de este tipo de ejercicio para que sirva como modelo al alumno estudioso. Una vez realizados suficientes trabajos de este tipo, el estudiante podrá intentar sus propias armonizaciones libres de corales (sin bajo cifrado obligatorio), manteniendo el estilo de armonización de Bach adquirido en los ejercicios preliminares. La melodía coral escogida es *O liebe Seele, zieh die Sinnen*:

O liebe Seele, zieh die Sinnen

The image shows a musical score for the piece "O liebe Seele, zieh die Sinnen". It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes guitar tablature (numbers 1-7) written below the bass staff. The first system covers measures 1-5, the second system covers measures 6-9, and the third system covers measures 10-13. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

6 6-5 7-6 6 5 2 6 5 9 6 7 5

6 7-6 6 6 6 6-5 9 8 7 5 # 6

10 9 6-5 7 6 7 6 6 7 6 9 8 7 6 6 6 6 9 7 6 5 5 5 4 3

Nuestra realización:

O Hebe Seele, zieh die Sinnen

6 6-5 7-6 6 5 2 6 6 5

Sol:	T	..	S ₃	T ₃	Sp ₃	D	4-3 (D7)	D	Sp ₃	(D) 4-3	Sp	D7 ₃
------	---	----	----------------	----------------	-----------------	---	-------------	---	-----------------	------------	----	-----------------

9 6 7 5 6 7-6 6 6 6 6-5 9 8 7 5

T 2-1	3	S7	D	Re: D ₃	T	D7	T ₃	Sp ₃	(S D) S	Sp
-------	---	----	---	--------------------	---	----	----------------	-----------------	---------	----

6 9 6-5 7 5 7 6 7 7 6 6 7 6

D	T	Sol: D ₃	S	Sp ₄₋₃	Sp7 ₃	D 2-1	..	Tp7	T4-3(D) 5 3	(D7) D	..	3
---	---	---------------------	---	-------------------	------------------	-------	----	-----	----------------	--------	----	---

11 9 8 7 6 6 6 9 7 6 5 3 3

T 2-1	S ₃	T ₃	..	S	S	D7 ₃	T	D ₄ ⁶ ₃	T
-------	----------------	----------------	----	---	---	-----------------	---	--	---

Notas de la realización:

c.1: Observar: a) 2^{do} tiempo: duplicación de la tercera de la subdominante en el tenor. La duplicación de la fundamental ocasionaría octavas consecutivas con el soprano, el giro adquiere el carácter de bordadura superior. b) 3^{er} tiempo: El cambio de disposición de la tónica en primera inversión en la segunda mitad del tercer tiempo se hace para evitar las quintas consecutivas entre las dos voces superiores.

c.2: Observar: a) 1^{er} tiempo: la duplicación de la tercera en la dominante es inevitable ya que es necesario mantener el movimiento de paso del contralto en el cuarto tiempo del compás anterior. Igualmente es válida la llegada al unísono por movimiento directo en voces internas. b) 2^{do}-3^{er} tiempo: Es perfectamente válido pasar de quinta disminuida a quinta justa, además de lo contrario como ya se practicaba en el contrapunto modal (ver contralto-soprano).

c.3: Observar: a) 3^{er} tiempo: se puede igualmente salir del unísono por movimiento directo entre voces internas (ver tenor – bajo)

c.6-7: Observar: a) 3^{er} tiempo del c.6 al 1^{er} tiempo del c.7: un intervalo de diferencia es suficiente para separar quintas u octavas consecutivas (ver tenor – bajo).

c.11: Observar: a) segunda mitad del 3^{er} tiempo: La armonización hace que el do en la voz superior y el bajo sea a todas luces una escapada, siendo la tónica la función armónica principal. Sin embargo el salto de 5^a descendente en el bajo le da al do una gran autonomía como si fuera la fundamental de una subdominante. La función real no se puede determinar porque el cifrado condiciona la presencia del si y del sol en las demás voces.

Ejercicios

1) Armonizar las siguientes melodías corales:

Jesu, meines Herzens Freud'

The image shows a musical score for the chorale 'Jesu, meines Herzens Freud'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a figured bass line on a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. The figured bass line includes various figures such as 6, 6.5, 8.7, #, #, 6, 4, #, 5, 6, 6.5, #, #, #, 7, 7, 5, 4, #, #, 7, 6, 6, 6.5, 8.7, #, 9.8, 5.6, #, 7-6, 4, #, 6, 6, 7, 4, #, 5, 5, 7, 4, #.

Seelenweide

Musical score for 'Seelenweide' in 6/8 time. The piece features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

Jesus ist das schönste Licht

Musical score for 'Jesus ist das schönste Licht' in 3/4 time. The piece features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

O Jesulein süß, o Jesulein mild

Musical score for 'O Jesulein süß, o Jesulein mild' in 3/4 time. The piece features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-9. The key signature has two flats (Bb, Eb).

2) Armonizar los corales:

Vater unser im Himmelreich (re m.)

Two staves of music in G minor, 4/4 time. The first staff contains the vocal line with notes and rests. The second staff contains the harmonic accompaniment with notes and rests. There are two trill ornaments marked 't' above the notes. Chord symbols 'D' and 't' are placed above the second and fourth measures of the accompaniment respectively. Below the second measure, the text 'la m.: t (d en re m.)' is written. Below the fourth measure, the text 'Fa M.: T (tC en re m.)' is written.

Christ lag in Todesbanden

Three staves of music in D major, 4/4 time. The first staff contains the vocal line. The second and third staves contain the harmonic accompaniment. Measure numbers 4 and 9 are indicated at the start of the second and third staves respectively.

Wie schön leuchtet der Morgenstern

Two staves of music in D major, 4/4 time. The first staff contains the vocal line. The second staff contains the harmonic accompaniment.

Jesu meine Freude

Two staves of music in D major, 4/4 time. The first staff contains the vocal line. The second staff contains the harmonic accompaniment. Measure number 8 is indicated at the start of the second staff.

II. Género Instrumental. Composición de pequeñas obras instrumentales a 2 voces. Modelo: Minueto al estilo del libro de Ana Magdalena de Johann Sebastian Bach

1. Introducción: elementos de Forma Musical

El *Cuaderno de Ana Magdalena Bach*, pequeña colección de piezas para teclado que los estudiantes de piano conocen bien desde el comienzo de sus estudios, nos sirve como modelo para la composición de nuestras primeras piezas instrumentales¹⁷. En esta colección de piezas hay una diversidad de pequeñas formas que constituyen sencillos modelos instrumentales: corales, arias, minuetos, marchas, *musettes* y polonesas. Nuestro trabajo consistirá en componer un minueto en el estilo de estas piezas.

Es necesario tener nociones básicas de forma musical para poder componer en este tipo de ejercicio. En las formas anteriores había un elemento externo que nos guiaba desde el punto de vista formal: el *Cantus Firmus* o el texto latino en el caso del contrapunto modal, o la melodía del coral luterano como una suerte de verdadero *Cantus Firmus* en el contrapunto tonal.

Dentro de la tonalidad y en la música instrumental tenemos dos medios para establecer una línea melódica: a) la escala y b) el arpeggio. La primera como sucesión por grado conjunto y el segundo como expresión melódica de las notas de un acorde. En el contrapunto tonal son absolutamente válidos aquellos recursos de tipo instrumental que resultaban extraños al espíritu vocal del contrapunto modal: trinos, arpeggios, escalas, etc.

Escala

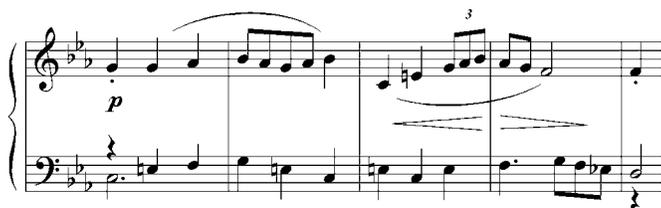


Arpeggio



¹⁷ Para este trabajo utilizamos como referencia la recopilación de piezas del *Cuaderno de Ana Magdalena Bach* publicada en la colección “*Bach for early grades*” (1939) Vol.1 The Boston Music Co. Boston. pp.31.

En una melodía ambos recursos pueden mezclarse. De hecho, el arpeggio se puede ornamentar con diferentes tipos de disonancias melódicas, como en el caso del tercer compás del siguiente ejemplo, donde está claramente planteado el acorde de séptima de dominante:



Es necesario tener en cuenta que la línea melódica en la música del estilo que nos ocupa, se articula dentro del marco de la *forma musical*. La forma musical en el lenguaje de la tonalidad se organiza en estructuras que se complementan entre sí y que en otro escrito hemos denominado como *Forma Normal* para denotar su carácter eminentemente superficial y no estructural¹⁸. Estas estructuras son percibidas como unidades que van desde la más elemental hasta la más compleja. El carácter de complemento que adquieren las estructuras formales consecutivas obedece a leyes de la percepción y generalmente se presentan como estructuras del tipo *antecedente-consecuente*. Entendemos como antecedente, siguiendo a Julien Falk¹⁹, al *primer término* de un pensamiento musical mientras el consecuente es el *segundo término*, entrando con el antecedente en una relación de *pregunta-respuesta*. Según la nomenclatura de Falk, una de las muchas disponibles, estas estructuras se conocen con los nombres de *célula*, *inciso*, *período* y *frase*:

¹⁸ ASTOR, Miguel (2002) :*Aproximación Fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación – Universidad Central de Venezuela.

¹⁹ FALK, Julien (1983): *Précis technique de composition musicale, théorique et pratique*. Paris. Ed. Alphonse Leduc.pp.59.

1. **Célula:** Es la mínima estructura rítmico-melódica constituida por no más de tres o cuatro notas que *constituyen un ritmo* y poseen *sentido estructural mínimo*. Una célula puede clasificarse de diferentes formas según su comienzo o su terminación. Según su comienzo puede ser **tético** cuando su este coincide con el acento, **anacrúsico** cuando comienza *antes* del acento y **acéfalo** cuando comienza *después* acento. Mientras que por su terminación el ritmo puede ser **resolutivo** cuando su terminación coincide con el acento, o **suspensivo** cuando su terminación ocurre *después* del acento.

L.V. Beethoven: Sonata op.13 N° 8. Adagio Cantabile.



Célula inicial:
comienzo tético
final resolutivo.

F.J. Haydn: Sonata para piano N° 56 (Hob.XVI/42)



Célula inicial:
comienzo anacrúsico
final suspensivo

G.F.Handel. Mesías. Obertura.



Célula inicial:
comienzo acéfalo
final resolutivo

2. **Inciso:** Es una reunión de dos o tres *células* con sentido armónico funcional.

3. **Período:** Es una reunión de dos o más *incisos* con sentido cadencial, bien hacia el tono principal o hacia otro grado e inclusive modulando a una tonalidad vecina. Los períodos generalmente se exponen en un número de compases regular (normalmente cuatro compases).

4. **Frase:** Es una reunión de *períodos* la cual constituye un pensamiento musical completo. Generalmente una frase puede tener dos períodos (frase binaria) tres períodos (frase ternaria), y en casos más raros cuatro períodos (frase cuaternaria).

En el siguiente ejemplo mostramos el período inicial del minuetto en re menor de Bach, tal análisis detallado no es absolutamente necesario (ni práctico), salvo en el caso de que algunos de estos elementos tenga en la obra una presencia y una importancia realmente estructural. Más aún, un análisis de este tipo, resulta un tanto inútil dado que se puede prestar a distintas interpretaciones igualmente válidas, especialmente en el nivel más elemental, el de la célula. Esto se debe a que no percibimos la línea melódica como una serie de pequeños fragmentos sino como un todo continuo. Observe como la concepción de la célula es flexible, puesto que no pueden considerarse como elementos estructurales las notas aisladas. Así, los sonidos se integran para formar el ritmo:

Período

La estructura de la frase se determina con mayor claridad principalmente a través del movimiento armónico implícito en las cadencias de los dos períodos. En el siguiente ejemplo, tomado del mismo minuetto, el primer período culmina en la tónica (re m) mientras que el segundo culmina en el tono del relativo mayor (Fa M.):

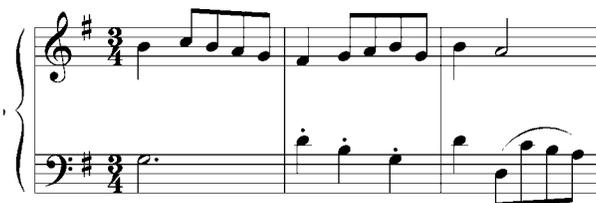
En los ejemplos para analizar que se encuentran al final de esta obra, los minuetos cuentan con gran variedad de esquemas formales y armónicos. Dichas piezas deben ser analizadas con detalle para obtener mayor claridad en torno a este tópico. Todas tienen una estructura formal binaria. A veces ambas partes o al menos la segunda de las partes se repite. Seguidamente ofrecemos pequeños análisis y comentarios de las piezas que aparecen en el *Cuaderno de Ana Magdalena*:

- El minuetto en Sol M. de Georg Bohm tiene una primera parte de ocho compases y una segunda parte de veinte compases. Mientras la primera parte consta únicamente de una frase binaria de ocho compases, la segunda parte tiene una peculiar estructura consistente en una frase ternaria (de doce compases) y la recapitulación de la frase inicial. El esquema formal es el siguiente:

*Minuetto en Sol M. de Georg Bohm (4)*²⁰

1ª parte forma: AB	2ª parte forma: A' A'' B' AB
Nº de compases: (8)	Nº de compases: (20 [8+4+8])
Tonalidades 1ª parte: G-D	Tonalidades 2ª parte: D-G

Los minuetos de Bach presentan igualmente diversos esquemas armónicos y formales. Los que están en tonalidad mayor, generalmente van de la tónica a la dominante en la primera parte, con el consiguiente retorno a la tónica en la segunda parte. Este tránsito a la dominante puede presentarse como una simple cadencia a la dominante:



²⁰Los números entre paréntesis se refieren al orden que ocupan en la edición citada del *Cuaderno de Ana Magdalena*.

O también como una modulación al tono de la dominante, dentro del tono principal, cual es una de las alternativas más frecuentes:



Minueto en Sol M. de Bach (7)

1ª parte forma: AB (16)	2ª parte forma: C D E D'(16X2)
Tonalidades 1ª parte: Sol M. – Re M. (como dominante de Sol) – Sol M.	2ª parte: Sol M. – Re M. (modulando a Re) – Sol M.

En las piezas escritas en modo menor, lo más frecuente es la modulación al tono del relativo mayor y con menos frecuencia al tono de la dominante menor. En cuanto al aspecto formal, generalmente las segundas partes contienen una mayor elaboración. La primera parte suele estar constituida por frases del tipo **AB** repetidas o no (donde cada letra corresponde a un período). En algunas ocasiones la segunda frase contiene un período **B'** conformado por ligeras variantes dedicadas a reconducir el proceso armónico. En cambio, la segunda parte puede tener diversidad de modelos como observamos en los esquemas propuestos. En el siguiente minueto en sol menor, los períodos consecuentes de ambas partes, son repetidos con variaciones armónicas creándose una interesante relación de coherencia entre ambas partes de la pieza **AB AB'** y **CD CD'**:

Minueto en sol m. de Bach (8)

1ª parte forma AB AB'[16x2]	2ª parte forma: CD ED' [16x2]
Tonalidades: 1ª parte: sol m.- Si bemol M.	Tonalidades: 2ª parte: Si bemol M. – sol m.

En cambio, en el minueto en Sol mayor que exponemos a continuación, la elaboración de la segunda parte apunta a una expansión de la forma en la cual se pierde relativamente la cuadratura puesto que la segunda parte sigue construida en de frases de ocho compases:

Minueto en Sol M. de Bach (10)

1ª parte forma: AB AB' [16x2]	2ª parte CD EF AB' (16) [24x2 (8x3)]
Tonalidades: 1ª parte: Sol M – Sol M.	Tonalidades 2ª parte: mi m. – Sol M.

El minueto en re m., también de Bach, es un típico ejemplo de la construcción en el modo menor:

Minueto en re m. de Bach (14)

1ª parte forma AB AB' (16)	2ª parte forma: CD CD'(16x2)
Tonalidades: 1ª parte: re m.- Fa M.	Tonalidades: 2ª parte: Fa M.- re m.

El minueto en do m., presenta dos interesantes “anomalías” con respecto al anterior. Una es el movimiento tonal: de la tónica a la dominante menor y otra es la extraña construcción de la última frase de la segunda parte, en la cual un análisis basado en una división estricta en períodos resultaría totalmente artificiosa. Se percibe claramente dentro del movimiento cromático, una clara sucesión de incisos de dos compases, los cuales forman una corta progresión simétrica:



Por eso pensamos que el esquema formal debería estar formulado de la siguiente manera:

Minueto en do m. de Bach (13)

1ª parte forma: AB AB (16x2)	2ª parte: CD E E' E'' F (16 [8+2+2+2+2] x2)
Tonalidades: 1ª parte: do m. – sol m.	Tonalidades: 2ª parte: Fa M.-Mi bemol M.- do m.- Fa M. – Sol M. – do m.

Notas sobre el uso de la armonía y el ritmo

1. El uso de las notas extrañas visto durante el estudio del coral se mantiene igual en el género instrumental. Tenemos como novedad el uso evidente de la apoyatura tomada por salto, el cual vimos que era muy extraño en el género vocal. En el siguiente ejemplo tomado del minueto en re m. de Bach, es curioso observar como se alternan la apoyatura con la escapada en una estructura melódica formada por células de segundas descendentes: la apoyatura disonante precede a la consonancia, mientras que en el segundo caso la consonancia precede a la escapada disonante:



La escapada también se presenta en la forma vista en el capítulo anterior, es decir resolviendo con salto descendente a la tercera inferior:



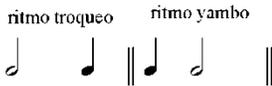
2. Puede utilizarse con cierta discreción de la llamada 7^a de segunda especie sin preparación. El caso más frecuente es la 7^a de la **Sp** que precede a la dominante. En el ejemplo siguiente la tonalidad es Sol M. el fragmento corresponde a una momentánea desviación al tono de la dominante:



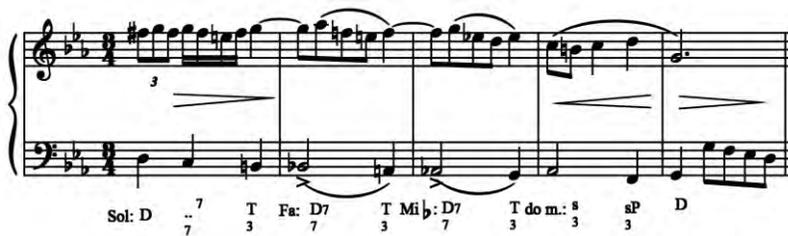
3. Puede utilizarse la nota de paso acentuada bien como apoyatura tomada por grado conjunto o con duración igual a la unidad de tiempo, la cual era absolutamente extraña en el contrapunto modal:



4. No puede darse una norma única con respecto al número de armonías por compás y a las modulaciones posibles. Lo más común es el uso de una armonía por compás, en segundo término pueden utilizarse dos armonías por compás con ritmo troqueo o yambo:



En tercer término y con relativa menor frecuencia, se pueden utilizar tres armonías por compás, es decir una armonía por unidad de tiempo. En el siguiente ejemplo, además de observarse dos armonías por compás en ritmo troqueo, se observa una serie de modulaciones a tonos vecinos. Las modulaciones son normalmente a los tonos vecinos. Observe igualmente como se mezclan la escapada y la apoyatura en forma consecutiva:



5. El uso de cromatismos es absolutamente normal. Puede presentarse como una secuencia de paso, o como parte de una progresión armónica conformada por resoluciones consecutivas de sensibles, es decir, la repetición en progresión del modelo melódico

vii-i como vimos en el ejemplo del minuet en do menor, especialmente en los dos primeros compases en la secuencia que va por las tonalidades de Si *b* mayor a do menor:

El estudiante debe componer algunos minuetos en el estilo de estas piezas. Las composiciones deben ser escritas a dos voces, con esporádico uso de la textura a tres voces con el fin de completar en algún momento la armonía. La 3ª voz no tiene, aparte de esto, ninguna otra trascendencia. Además, este uso de las tres voces no debe extenderse por mucho tiempo. En el siguiente ejemplo las tres voces sólo se extienden por dos compases:

Los trabajos estarán escritos para la extensión del clavecín barroco. Históricamente se presentan las siguientes posibilidades de extensión:

Extensión del Clavecín barroco

Una vez compuestos los ejercicios aquí planteados, preparatorios del arte instrumental podremos intentar acercarnos a otras formas importantes del contrapunto tonal.

III. Género Instrumental. Imitación a 2 voces. Modelo: *Ofrenda Musical* de Johann Sebastian Bach. *Cánones* de W. A. Mozart

El recurso de la imitación es ampliamente utilizado en el contexto de las diversas formas instrumentales tonales. Para el estudio inicial de los diversos procedimientos, podemos realizar ejercicios dentro de los parámetros estilísticos del contrapunto modal y posteriormente, realizar versiones en el lenguaje del s.XVIII. El lenguaje rítmico y armónico, como ya vimos, cambia radicalmente entre estos dos lenguajes.

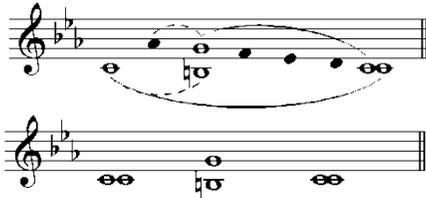
Una de las obras emblemáticas de Bach en este estilo es la *Ofrenda Musical*. Igualmente son importantes los cánones que aparecen en las *Variaciones Goldberg* y en *El Arte de la Fuga*. En la *Ofrenda*, Bach escribe diversos cánones sobre un tema dado a Bach por Federico el Grande, Rey de Prusia. Se trata de un sujeto cromático inscrito entre la sensible y el sexto grado del modo menor, según la clasificación de Dupré (1938):



Un estudio estructural de este tema nos ofrece interesantes perspectivas de reducción que nos pueden servir a la hora de concebir nuestros propios sujetos para cánones, invenciones y demás formas contrapuntísticas imitativas, incluyendo la fuga. En un segundo nivel, el tema puede reducirse a sus notas esenciales. Lo primero que llama la atención es verificar como tanto el salto de séptima disminuida y el movimiento hacia la sensible generan un doble movimiento melódico (opuesto) a partir de la nota tónica:



Si continuamos el proceso de reducción vemos claramente como se genera una estructura a dos voces (no reales, por supuesto, sino internas al sujeto mismo):



Estos cánones de la Ofrenda Musical se pueden considerar contruidos sobre *Cantus Firmus*. Nuestro trabajo consiste en componer cánones libres, la composición de cánones con *Cantus Firmus* es un ejercicio muy útil, practicado sobre todo en el lenguaje del contrapunto modal. Se encuentran ejemplos de este tipo de cánones (incluso reversibles) en el tratado de Noel Gallon y Marcel Bistsch (v. Bibliografía), a dos voces. Para nuestras explicaciones incluiremos los ejemplos de Bach prescindiendo del Tema Real, así como la realización del propio maestro incluyendo dicho tema.

1. Imitación por movimiento directo a 2 voces:

La Imitación a dos voces puede practicarse a diversos intervallos dentro del estilo barroco. Bach presenta la siguiente realización al unísono bajo el tema de Federico de Prusia. El *Cantus Firmus* proporciona el sustento armónico sobre el cual se construye la imitación, en este caso canónica:

Nº 3b Canon a 2 violini in unisono

The image shows two systems of musical notation for a canon for two violins in unisono. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and dynamic markings. The first system shows the beginning of the piece with a complex rhythmic pattern in the upper staves and a simpler bass line. The second system continues the piece, showing the development of the polyphonic texture.

Es interesante observar la construcción del canon prescindiendo del *Cantus Firmus*. Observe como dentro del género instrumental podemos acceder a mayor libertad rítmica como el uso de semicorcheas y otros valores rítmicos, así como una amplitud de tesitura desconocida en el estilo puramente vocal. La unidad de tiempo ahora es la negra. Es un recurso muy utilizado en este estilo el escribir la línea melódica compuesta con un sustrato polifónico. Así, la línea siguiente construida para una sola voz:

This image shows a single melodic line of music. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The melody consists of a series of notes and rests, including eighth notes, quarter notes, and half notes. The rhythm is complex, with a mix of note values and rests that create a unique melodic contour.

Se puede percibir como un movimiento polifónico a dos voces:

This image shows a musical score for two voices. The notation is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The two voices move in a polyphonic manner, with notes and rests that create a complex texture. The first voice starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second voice starts with a quarter note, followed by a quarter note, and then a half note.

La realización de las dos voces es como sigue. La imitación es al unísono:



Los ejemplos geniales de Bach podrían intimidar al estudiante, dada la grandeza artística de los ejemplos. Nuestros objetivos apuntan a obtener logros decorosos con ejercicios mucho menos ambiciosos artísticamente hablando, pero sin dejar de hacer ejemplos con buen gusto y musicalidad. A continuación incluimos un ejemplo de ejercicio a dos voces, que puede servir de modelo de trabajo:

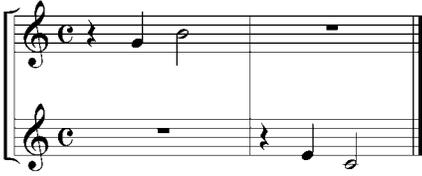
Imitación por movimiento directo a 2 voces (a la 5ª inferior)



Imitación por movimiento directo a 2 voces (a la 7ª inferior)

2. Imitación por movimiento contrario (inversión)

La imitación por movimiento contrario también llamada *por inversión*, consiste en reproducir el antecedente cambiando la dirección de los intervalos en el consecuente. Así todo intervalo ascendente será imitado por el mismo intervalo en dirección descendente y viceversa. La imitación por movimiento contrario puede ser *estricta*, cuando se imitan tanto el tipo de intervalo como la calidad del mismo, por ejemplo, una 3ª mayor por una 3ª mayor. Este tipo de imitación se da especialmente en consecuentes que se presentan en otros intervallos. Los modos jónico y frigio contienen la misma estructura si se los examina desde el punto de vista del movimiento contrario, por lo que podemos considerarlos modos inversos. En el ejemplo tenemos una imitación real a la 3ª inferior:



La imitación puede ser *tonal* cuando imitamos el tipo de intervalo pero no necesariamente la calidad del mismo, es decir, una 3ª mayor por una 3ª menor para conservar la unidad tonal:



A continuación presentamos un ejercicio-tipo del trabajo que proponemos al estudiante: en primer término, pueden realizarse cortos ejercicios en contrapunto modal (utilizando los modos más “tonales” es decir jónico y eólico)



En segundo término se pueden realizar ejercicios en estilo barroco:

Three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system shows a simple melody in the treble and a more active bass line. The second system continues the piece with similar melodic and bass line patterns. The third system concludes the exercise with a final cadence in the treble and a sustained bass line.

Bach presenta el siguiente ejemplo en la *Ofrenda Musical*.

A complex musical score for a Baroque exercise by Bach, consisting of six staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems of three staves each. The first system features a treble staff with a simple melody and two bass staves with intricate, rhythmic patterns. The second system continues the piece with similar melodic and bass line patterns, ending with a final cadence.

Observe con detalle las dos voces en imitación por separado, prescindiendo del *Cantus Firmus*. Entre los aspectos que más llama la atención de este ejemplo es el magistral uso del cruce de voces. Recurso que, demás está recordar, es absolutamente válido en el campo de la música instrumental (como lo era en el contrapunto modal):



System 1: A two-staff musical score in G minor (three flats) and 6/8 time. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature, then changes to 6/8. The lower staff begins with a bass clef and a common time signature, then changes to 6/8. Both staves contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.



System 2: A two-staff musical score in G minor and 6/8 time. The upper staff starts with a treble clef and a '3' above the first measure, indicating a triplet. The lower staff starts with a bass clef. The music continues with rhythmic patterns and some rests.



System 3: A two-staff musical score in G minor and 6/8 time. The upper staff starts with a treble clef and a '5' above the first measure, indicating a quintuplet. The lower staff starts with a bass clef. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

3. Imitación por movimiento retrógrado

En el caso siguiente, número 3(a) de la *Ofrenda Musical*, Bach parece haber procedido presentando el tema de Federico el Grande en ambas voces, primero en la forma original y luego en retrógrado en la segunda voz:

The image displays the first system of a musical score, consisting of five systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-4) shows the original theme in the first voice. The second system (measures 5-8) shows the retrograde of the theme in the second voice, starting with a measure rest in the first voice. The third system (measures 9-12) shows the original theme in the first voice. The fourth system (measures 13-15) shows the retrograde of the theme in the second voice. The fifth system (measures 16-18) shows the original theme in the first voice, ending with a fermata in the second voice.

Finalmente Bach completó el consecuente del canon, escribiendo la parte libre desde el principio hasta el centro en la 2ª voz, y luego esta misma parte en retrógrado desde el final hasta el centro en la primera voz:

Nº 3a Canon a 2 violini in unisono

El resultado final es el hermoso canon que todos conocemos. Note como el uso de las cuatro corcheas contra blanca (equivalente barroco a las cuatro negras contra redonda del contrapunto modal), poseen absoluta libertad en cuanto a la dirección de las figuras acentuadas y no acentuadas, así como los giros arpegiados que surgen de la armonía, como en el compás 3, donde las corcheas despliegan las notas del acorde de **D⁷** de la tonalidad de do m.:

Nº 3a Canon a 2 violini in unisono

The image displays a musical score for a canon in G minor, 3/4 time, for two violins in unisono. The score is organized into five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, followed by a whole rest. The bass staff contains a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second system starts at measure 5, with the treble staff playing a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, while the bass staff plays a sixteenth-note triplet (G4, F4, E4) followed by a quarter note D4. The third system starts at measure 9, with the treble staff playing a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, while the bass staff plays a sixteenth-note triplet (G4, F4, E4) followed by a quarter note D4. The fourth system starts at measure 13, with the treble staff playing a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, while the bass staff plays a sixteenth-note triplet (G4, F4, E4) followed by a quarter note D4. The fifth system starts at measure 16, with the treble staff playing a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, while the bass staff plays a half note G4. The piece concludes with a fermata over the final G4 in both staves.

El canon por movimiento retrógrado se compone a partir del centro de la pieza. Se retrogradan tanto las alturas como el ritmo. A continuación presentamos un ejercicio-tipo del trabajo que proponemos. Nuestros resultados quizás no siempre serán tan bellos como los de Bach:

4. Imitación por aumentación y por disminución

En este tipo de imitaciones, el consecuente reproduce el antecedente modificando los valores rítmicos en forma proporcional. Es un recurso que se utilizó ya desde el Renacimiento, y lo podemos encontrar en ejemplos de obras de autores del siglo de oro. La proporción utilizada tanto en el Renacimiento como en el Barroco es la llamada por Messiaen proporción *clásica*, es decir *la aumentación al doble* o *la disminución a la mitad* de los valores del antecedente. La aumentación y la disminución son recursos muy utilizados en la composición contrapuntística barroca. En nuestros ejercicios tipo, conviene también hacer ejercicios preliminares en contrapunto severo. Y posteriormente en estilo barroco a dos voces:

Imitación por aumentación

3

Imitación por disminución

5

Bach realiza un admirable canon en la *Ofrenda Musical*, del cual mostramos las dos voces en imitación. En este caso el consecuente se produce además por movimiento contrario. La aumentación se interrumpe brevemente en el compás 14, lo que muestra que este tipo de trabajo es a la vez estricto y flexible. El ejemplo completo incluye el Tema de Federico el Grande muy ornamentado. Dicha ornamentación es interesante observarla cuidadosamente puesto que este tipo de variación es muy común en uno de los géneros instrumentales que veremos seguidamente: el Preludio Coral. El ejemplo completo puede examinarse en la antología de partituras al final de esta obra.

5. Canon vocal. Modelo W.A. Mozart

Un interesante ejercicio, es la escritura del canon vocal. La sencillez de este género, muy popular para la formación musical de coros *amateurs*, no es obstáculo para la creación de páginas de gran belleza como nos lo demuestra Mozart en una serie de pequeñas obras, escritas algunas de ellas cerca del final de su vida. En este tipo de trabajo el estudioso creará la línea melódica del canon en

Vale la pena destacar la bellísima melodía de este canon. Para componer un ejercicio de este tipo, repetimos, es necesario tener presente la armonía que va a formarse cuando cada voz vaya entrando. El compositor elabora cada frase superpuesta armónicamente a la anterior de manera de poder predecir el acorde que se va a formar al momento de la realización. Esto implica como es fácil advertir, que la naturaleza rítmica y lineal de la melodía va a estar condicionada por la armonía. En este caso, es de suponer que Mozart haya escrito una sola línea melódica construyendo simultáneamente frases antecedentes y consecuentes, seguramente en un borrador que indicaba el compás en que cada voz entraría con el fin de controlar la armonía:

W.A. Mozart: Canon *Lacrimoso son io*.

Los números entre círculos indican el momento en que entra cada voz. Los calderones indican el punto en que cada voz finaliza. Por lógica el primer calderón que aparece corresponde al final de la cuarta voz, el que sigue al de la 3ª y así sucesivamente. La voz

inicial es la única que hace el canon completo. Construido de esta manera podemos visualizar inmediatamente cómo se comporta la armonía en cada momento del canon.

Otro bello ejemplo es el canon *O du eselhafter Martin* compuesto por Mozart en 1788, es decir en la cúspide de su genio y pocos años antes de morir. Llamen la atención la belleza y perfección de esta pequeña obra maestra del género:

Wolfgang Amadeus Mozart: Canon *O du eselhafter Martin*.

(1)

O du e-sel haf-ter Mar-tin o du mar-ti-ni-scher E-sel du bist so
 5 faul als wie ein Gaul, der we-der Kopf noch Ha-xen hat. Mit dir ist gar nichts an-zu
 9 fan-gen (2) ich seh dich noch am Gal-gen han-gen Du dum-mer Paul,
 13 halt du das Maul. Ich sch..dir aufs Maul, so hoff ich wirst du er-wa-chen. O lie-ber
 17 Mar-tin, ich bit-te dich recht sehr, o l...mich doch gesch-wind, gesch-wind im A...o l...
 21 o l..., o l...,mich doch ge-schwind, ge-schwind im A...
 25 (4) O lie-ber Freund, ver-zei-he mir, den A..., den A..., pet-schier ich dir. Mar-tin
 29 Mar-tin Mar-tin, ver-zei-he mir.

Admirar a los compositores, es también el objetivo de este texto.

Género Instrumental. Composición Instrumental sobre *Cantus Firmus*. El Preludio Coral. Modelo: *Orgelbüchlein* de Johann Sebastian Bach, obras de Johann Walther, Johann Pachelbel, y Friedrich Zachau.

La forma del *Preludio Coral* contempla diversas posibilidades de realización. En líneas generales, la melodía coral se encuentra en una de las partes de la polifonía, casi siempre en el soprano. La melodía puede estar escrita en su forma original, tal como se estila en la escritura del coral a cuatro voces, o puede ser ornamentada de diversas formas. Las frases del coral pueden estar o no separadas por cortas introducciones o interludios. Lo más común es que la realización sea a tres o cuatro voces, aunque en ejemplos antiguos se utilizó la polifonía a dos voces. La escritura organística puede incluir pedal o no (es decir, puede realizarse par ser ejecutada solamente con el o los teclados manuales del instrumento). Otras configuraciones sobre las melodías corales son posibles. En el repertorio encontramos ejemplos como la *Fantasia coral*, la *fuga coral*, las *variaciones* sobre coral o *coral variado* y la *partita coral*. Los tipos más antiguos apenas consistían en armonizaciones de las melodías para ser tocadas en el órgano con el mero fin de acompañar a la congregación en el canto de las melodías. Progresivamente se desarrolló la forma hasta convertirse en una obra musical de gran vuelo artístico, pero siempre dentro del ámbito del oficio luterano. Es posible encontrar ejemplos a más de cuatro voces, por lo que podemos afirmar que nos encontramos con una forma que permite una gran libertad creativa a pesar del rigor aparente del *Cantus Firmus*.

Los ejercicios se compondrán para la extensión del órgano barroco, bien sea sólo para el teclado manual o incluyendo el pedal dentro de la siguiente extensión:

Extensión del órgano



En la obra de Bach se encuentran diversos ejemplos de texturas. Una de sus obras más importantes en este género es el *Orgelbüchlein* (Pequeño Libro de Órgano) escrito entre 1717 y 1723 en Cöthen. Esta obra, escrita con sentido pedagógico, contiene preludios corales para todas las épocas del año litúrgico. Algunas de las texturas que aparecen en esta obra las clasificamos en cuatro tipos que hemos designado como *Coral motivico*, *Coral florido*, *Textura a tres voces* y *Coral Polifónico*:

1. Coral motivico

La mayoría de los corales del *Orgelbüchlein*, responde a este modelo. En él, además del *Cantus Firmus*, las voces restantes de la polifonía están construidas con base en uno o más motivos temáticos que se repiten constantemente a lo largo de toda la pieza. Muchas veces estos motivos son musicalmente más relevantes que el propio *Cantus Firmus*, pudiendo derivarse del mismo, o bien estar constituidos por células temáticas nuevas:

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Herr Christ ser einig' Gott's Sohn

The image shows a musical score for a chorale by Johann Sebastian Bach. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (Cantus Firmus) in the soprano clef and two organ voices in the treble and bass clefs. The bottom system continues the organ voices. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The organ voices are highly rhythmic and polyphonic, with the two bass staves often playing similar rhythmic patterns. The vocal line is a simple melody that is repeated throughout the piece.

Dentro del estilo de Bach, es normal que estos motivos puedan tener una vinculación retórica con el texto poético del coral. En el siguiente ejemplo tomado del N° 38 *Durch Adams Fall ist ganz*

verderbt (Por la caída de Adán), tanto los intempestivos saltos de 7ª disminuida en el pedal (que destacamos en el ejemplo siguiente) como el ambiguo motivo, parcialmente cromático del contralto, se relacionan inmediatamente con el sentido dramático del texto (*Por la caída de Adán la naturaleza y el carácter del hombre se han corrompido*):

Durch Adams Fall ist ganz verderbt

Johann Sebastian Bach

Orgelbüchlein N° 38

2. Coral florido

En este tipo de textura el elemento motivico puede no aparecer, o ser menos relevante que la melodía del Coral, la cual aparece ornamentada profusamente. La línea melódica del Coral se puede expandir mucho más allá de lo que corresponde a la melodía original, respetándose estrictamente los puntos de reposo de dicha melodía. Un ejemplo muy característico es el del N° 24 del *Orgelbüchlein*, *O Mensch, bewein dein Sünde gross* (“Oh, hombre llora tus graves pecados”). La melodía del Coral es la siguiente:

O Mensch, bewein dein Sünde gross
 Strassburg Psalmen 1526



Veamos la versión que Bach hace de esta melodía en el N° 24 del *Orgelbüchlein*. La expansión abarca una extensión que se extiende desde el *si* grave (*si⁻¹*) ²¹ hasta una quinta por encima de la extensión original del Coral, es decir hasta el *si¹*:

²¹ En este texto nos guiamos por el sistema internacional para la ubicación de las octavas:

LA ⁴	DO ³	DO ²	DO ¹	DO ⁰ (central)	do ¹	do ²	do ³	do ⁴
-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	---------------------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------

Adagio assai

The musical score is written for three voices on a grand staff with three staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio assai' at the beginning and 'Adagiosissimo' at the end. The score contains various musical ornaments such as trills (tr), grace notes, and wavy lines. Measure numbers 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, and 22 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line.

3. Textura a tres voces

En este caso, la melodía del Coral aparece parcialmente ornamentada en la voz superior, y se acompaña por las otras dos

voces con secuencias melódicas no necesariamente motivicas pero independientes y contrastantes con respecto al *Cantus Firmus*. Los tres planos melódicos se distinguen claramente. A diferencia del tipo anterior, la melodía del Coral es casi textual, lo más importante es destacar el contraste rítmico-melódico entre las tres partes que integran el discurso polifónico:

Johann Sebastian Bach: *ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*. Orgelbüchlein N° 40

4. Coral canónico

En este tipo de textura el *Cantus Firmus* se presenta en dos voces en forma de canon. La textura es a cuatro voces: dos llevan el Coral sin ningún tipo de ornamentación, las otras dos voces restantes hacen contrapunto libre, con posibilidad de uso de motivos melódicos.

Johann Sebastian Bach : *Gott durch eine Güte*. Orgelbüchlein N°2

In Canone all' Ottava

En el siguiente ejemplo, el canon es doble, realizado entre las partes que llevan la melodía coral y las que están en contrapunto libre. Este último canon puede a su vez descomponerse en motivos temáticos, en un extraordinario alarde de dominio técnico.

Johann Sebastian Bach: *In dulci jubilo*. Orgelbüchlein N°10

In canone doppio all' Ottava

5. Coral polifónico

En este tipo de Coral las frases del Coral se convierten en sujetos de imitación en las cuatro voces, recordando la textura del motete. El siguiente ejemplo sobre la melodía del *Padrenuestro* luterano no proviene del *Orgelbüchlein*, sino de uno de los corales más tempranos, de la época de Weimar. Los sujetos en las demás voces están compuestos con la manera típica del motete renacentista, con la reproducción estricta de la cabeza del sujeto y elaboración en contrapunto libre del final del tema:

Johann Sebastian Bach: *Vater unser im Himmelreich*

The image displays a musical score for Johann Sebastian Bach's 'Vater unser im Himmelreich'. It is arranged in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the piece, featuring a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third system concludes the piece with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Como hemos mencionado anteriormente, emular el estilo de Bach puede resultar muy intimidante para el estudioso de contrapunto, por lo que recomendamos tomar como modelos de ejercicios los trabajos de algunos compositores contemporáneos o anteriores al *Kantor* de Leipzig, los cuales si bien no alcanzan el genio del maestro, resultan altamente recomendables desde el punto de vista pedagógico. En la antología anexa a este trabajo se encuentran los ejemplos que citaremos para que sean analizados por el estudioso. Con respecto a la realización de los trabajos recomendamos que, si resulta complicada la escritura organística o no se está acostumbrado a la escritura con pedal, el ejercicio puede

hacerse solo para la parte del teclado manual. Sin pensarlo pianísticamente. Proponemos al estudiante tres modelos básicos sobre los cuales construir su preludio coral.

1. Textura polifónica

En el Preludio Coral de Friedrich Wilhelm Zachau, *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, observamos una textura a tres voces: el Coral en la voz superior y las voces restantes en contrapunto libre. No se elaboran motivos temáticos. Aunque en modo general podemos observar que de las tres voces que intervienen en el discurso polifónico, siempre hay dos voces que se mueven en contrapunto de nota contra nota y una tercera voz más movida en unidades de medio tiempo. A veces estas diversas texturas se cambian de voz en voz, lo cual evita el mecanismo de la realización contrapuntística.

Friedrich Wilhelm Zachau (1663-1712)

Allein Gott in der Höh sei Ehr

The musical score is presented in two systems. The first system contains four measures, and the second system contains five measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a three-voice texture with a vocal line in the upper voice and two instrumental voices in the lower voices. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

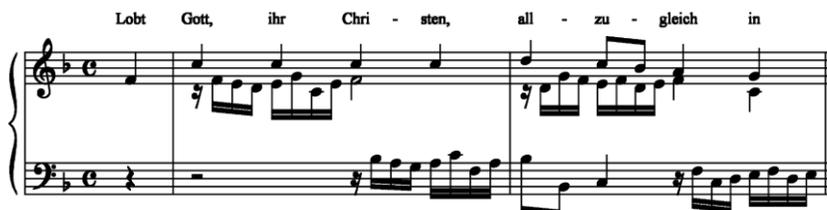
En *Lobt Gott ihr Christen, allzugleich* de Johann Walther (1684-1748), compositor contemporáneo de Bach y autor de numerosas obras de órgano, observamos una melodía muy ligeramente ornamentada y con las partes libres frecuentemente en imitación. Estas partes libres también están constituidas por pequeños motivos. En algunos momentos se advierten fragmentos por movimiento contrario. En esta obra hay un uso importante de la

doble bordadura que, como mencionamos anteriormente, es una disonancia melódica típica de la música instrumental barroca.

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich

Johann Gottfried Walther

Lobt Gott, ihr Christen, all - zu - gleich in



Una variante sensiblemente interesante es la que observamos en *Liebster Jesu, wir sind hier*, también de Johann Walther, en la cual el Coral ha sido puesto en compás de pulso ternario:

Liebster Jesu, wir sind hier

Johann Gottfried Walther

Lieb - ster Je - su, wir sind hier,
Len - ke Sin - nen und Be - gier



2. Coral semi-vocal

Esta textura está bastante cerca del tipo de coral vocal que ya hemos examinado al comienzo de este estudio. La textura es de cuatro voces obligadas. La voz superior lleva el *Cantus Firmus* sin ornamentar mientras que las voces restantes hacen contrapunto libre. El ejemplo que recomendamos estudiar es *Allein zu dir Herr Jesu Christ* de Johann Pachelbel (1653-1706), compositor ligeramente anterior a Bach. La textura es muy cercana a la del coral vocal: se mantienen cuatro voces en la polifonía y el ritmo tiene apenas un poco más de independencia entre las voces.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Johann Pachelbel

Al - lein zu dir, Herr Je - - - su Christ,

Pero no debemos olvidar que este es un trabajo de tipo instrumental. A diferencia del coral vocal, en este modelo se pueden insertar interludios entre las diversas frases de la melodía coral:

Johann Pachelbel (1653-1706)

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Estos interludios suelen ser breves, de no más de dos compases. Las notas de la melodía suelen duplicarse en su valor para permitir el libre movimiento de las otras partes de la polifonía.

Proponemos componer preludios corales en alguno de los modelos estudiados sobre las melodías ya conocidas o sobre las que se ofrecen a continuación:

Jesu Leiden Pein und Tod

Three staves of musical notation in G minor, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with several measures containing half notes with fermatas. The piece concludes with a double bar line.

Christ lag in Todesbanden

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with several measures containing half notes with fermatas. The piece concludes with a double bar line.

Ein feste Burg ist unser Gott

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with several measures containing half notes with fermatas. The piece concludes with a double bar line.

Nun danket alle Gott

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with several measures containing half notes with fermatas. The piece concludes with a double bar line.

O Welt, ich muss dich lassen

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with several measures containing half notes with fermatas. The piece concludes with a double bar line.

Herzlich thut mit verlangen



Herzliebster Jesu, was hat du verbrochen



IV. Género Instrumental. Composición de obras instrumentales en contrapunto libre. Suite Barroca. Modelo: *Suites para clave* de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Handel

1. Danzas de la Suite Barroca. Características

Con las danzas de la Suite Barroca nos enfrentamos a un tipo de composición instrumental en contrapunto libre, es decir, prescindiendo totalmente del *Cantus Firmus*. La experiencia formal y armónica obtenida con las pequeñas composiciones que hemos realizado hasta ahora nos permitirá abordar este género exitosamente. Como trabajo final, el estudiante debe escribir una o dos danzas de Suite Barroca, una de movimiento lento y otra de movimiento rápido.

Estas obras se componían preferiblemente para instrumentos polifónicos como el clave o el laúd. Para este último instrumento están las célebres Suites compuestas por Bach BWV 995 a 1006^a, y las compuestas por Silvius Leopold Weiss (1687- 1750), contemporáneo de Bach. Sin embargo hay ejemplos de Bach para instrumentos solistas como las escritas para violoncelo entre 1721 y 1725 (BWV 1007 a 1012), violín (Partitas 1004, 1005 y 1006), o para orquesta. Las cuatro danzas básicas de la Suite Barroca son la *Alemana*, la *Corriente*, la *Zarabanda* y la *Giga* o *Jiga*, en ese orden. Otras danzas como la *Bourrée*, la *Gavota*, el *Minuet*, la *Loure*, la *Polonesa*, el *Passepied* y otras, podían aparecer ocasionalmente entre la *Zarabanda* y la *Giga*.

Estas danzas siempre poseen forma binaria. Esto es, están compuestas por dos partes. Cuando la danza se encuentra en modo mayor, la primera parte culmina generalmente en la dominante de dos formas posibles: bien sea haciendo cadencia sobre el V grado dentro del tono principal, o bien sea modulando hacia *el tono* de la dominante. En el caso en que la danza se encuentra en modo menor, lo más frecuente es que la modulación sea hacia el tono relativo mayor. Las transiciones armónicas intermedias, generalmente se presentan en forma de progresiones que permiten modular transitoriamente al tono de la subdominante, o de la submediante o a cualquier otro tono vecino. Cada una de las partes de la danza se repite. Las dos secciones pueden tener la misma

cantidad de compases lo cual constituye un remedo del antiguo carácter de baile que tuvieron estas piezas en sus orígenes a finales del Renacimiento. Pero en la práctica barroca, lo más común era que la primera parte fuera generalmente más corta que la segunda y que estuviera construida en una relativa cuadratura, esto es en períodos de regulares de 8, 12 o 16 compases. La segunda parte, como ya dijimos podía ser de mayor longitud que la primera parte, generalmente un tercio mayor que ésta, aunque no se puede dictar en este terreno una norma rígida. En el siguiente ejemplo la mayor longitud de la segunda parte se debe a la simple reiteración del último período:

Johann Kuhnau (1665-1720): Gavota

The image displays a musical score for a piece titled 'Gavota' by Johann Kuhnau. The score is written for piano and consists of three systems of music. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major, and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff with some grace notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. The third system features a more active treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a similar accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Alemana (en francés *Allemande*): Es una danza moderada en compás de 4/4 con anacrusa de semicorchea, raras veces de corchea y en algunos casos de tres semicorcheas acéfalas. Está caracterizada por un movimiento permanente de semicorcheas que se pueden combinar en todas las voces de la polifonía. Generalmente la textura de estas piezas puede ser a dos y tres voces. Es relativamente común que una textura a dos voces se

transforme repentinamente y por breve tiempo en una textura a tres voces y viceversa, pero debido a la relativa complejidad que impone el carácter instrumental del género, lo más común es que este cambio sea, como ya dijimos, por breves intervalos de tiempo.

Georg F. Handel: Suite N° 11: Alemana

La construcción por motivos breves se encuentra en numerosas obras del género. En el siguiente ejemplo de Johann Jakob Froberger (1616-1667), observamos el uso relevante de células motívicas, así como es de destacar el hecho de que en las Alemanas de Froberger no está presente el constante movimiento de semicorcheas:

Johann Jakob Froberger:
Suite en si menor (Alemana)

Es relativamente común, especialmente en la obra de Bach, la construcción basada en motivos más largos los cuales se reiteran durante toda la pieza:

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Alemana de la Suite Inglesa Nº 3



En el siguiente ejemplo, tomado de la misma obra, vemos como Bach presenta el mismo motivo por movimiento contrario, al comienzo de la 2ª parte de la Alemana. Este tipo de recurrencia (especialmente en la forma original, pero en el nuevo tono) es relativamente característica de estas danzas. Las transiciones armónicas se presentan generalmente después de estas cortas exposiciones motivicas, generalmente bajo la forma de progresiones modulantes o cualquier otro procedimiento de tipo elaborativo:



Es también muy común la recurrencia de los motivos finales de cada una de las partes de la pieza lo cual es un recurso que confiere unidad y coherencia a la misma. En la misma Suite Inglesa de Bach observamos estas recurrencias del final en cada una de las secciones:

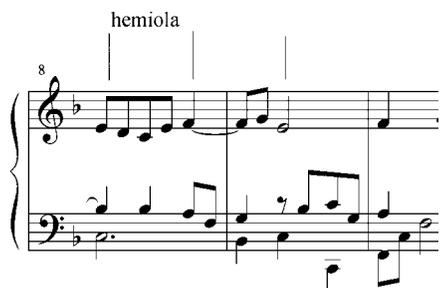
Es un recurso muy característico del estilo, la escritura de líneas melódicas que escuchamos como dos voces por efecto de la percepción. Observe el siguiente ejemplo tomado de la Alemana de la Suite Francesa N° 6 para clave de Bach:

Johann Sebastian Bach: Alemana de la Suite Francesa N° 6

En la práctica, esta melodía es escuchada como una polifonía a dos voces, lo cual explica que al alternarse esta escritura con la textura a 3 voces, muchas veces no se perciben grandes diferencias entre cada uno de los diversos cambios texturales:

Corriente (en francés *Courante*, en italiano *Corrente*): Es una danza que puede presentar dos variedades. La Corriente italiana es una danza rápida en compás ternario (3/4 o 3/8) con anacrusa de

corchea. La Corriente francesa es una danza moderada en compás de 3/2 o 6/4 con frecuentes alternancias entre ambos metros formando el fenómeno métrico de la hemiola, e igualmente con anacrusa de corchea. También es especialmente común el tipo de hemiola consistente en la sucesión de acentos binarios en el compás de 3/4 especialmente en las cadencias (también podríamos entender la hemiola como la superposición de acentos binarios y ternarios). Tal recurso es muy característico del estilo, como se ve en este ejemplo de la Corriente de la Suite N° 11 de Handel:



En el siguiente ejemplo tomado del Gloria de la Misa en si menor de Bach, los acentos del texto y la duración de las notas implican la co-existencia del metro original de 3/8 con un compás mayor en 3/4, creándose un conflicto de acentuación que da origen a la hemiola, típica de los procesos cadenciales en el Barroco:

J.S. Bach (1685-1750) *Misa en Si menor: Gloria in excelsis* c.61-65



glo - - - ri - a in ex - cel - sis - De - o

Esto implica que en un cierto nivel estructural escucharemos un *supra-metro* de 3/4:



glo - - - ri - a in ex - cel - sis - De - o.

La textura de la Corriente francesa consiste en un entramado contrapuntístico generalmente a dos voces, donde el interés

melódico se desplaza sucesivamente entre las diversas partes de la polifonía:

Johann Sebastian Bach (1685-1750) Suite Inglesa Nº 6. Corriente



La Corriente italiana es una danza rápida en compás de 3/4 o 3/8, en una textura consistente en una melodía de continuo movimiento en la voz superior, acompañada con relativa discreción por las otras partes de la polifonía:

Georg F. Handel (1685-1759) : Suite Nº 11: Corriente



Zarabanda (en francés *Sarabande*): Es una danza lenta ternaria de aire solemne. Se le considera de origen hispánico (inclusive español-americano). En su forma más tradicional está constituida por un metro reiterativo consistente en la prolongación del segundo tiempo del compás, a través de un puntillo o de un silencio de medio tiempo, terminando el grupo en forma suspensiva. En el siguiente ejemplo de Froberger, el carácter suspensivo del final del metro se reconoce en el movimiento final de la mano izquierda:

SARABANDE (Zarabanda)



En las Zarabandas de Bach ritmo constante no existe o está muy disimulado. En el siguiente ejemplo podemos observar el ritmo característico de la Zarabanda únicamente en los dos primeros compases, conservándose en los compases siguientes el carácter solemne de la danza, así como una gran densidad armónica:

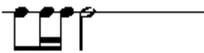
Sarabande (Suite Inglesa N° 3)

J.S. Bach (1685-1750)



En el ejemplo siguiente, la prolongación del 2º tiempo se presenta discretamente en pocas oportunidades. Apenas la advertimos en el cuarto y quinto compás del mismo. Sin embargo, el ritmo suspensivo de la célula motívica (el cual permanece durante casi la totalidad del fragmento (durante los primeros 6 compases) representa en cierto modo al ritmo típico de la Zarabanda:

célula suspensiva



Johann Sebastian Bach: *Sarabande (Suite Francesa N° 4)*



Jiga (o *Giga*): Es una danza derivada de la antigua *Jig* inglesa. La Jiga tiene igualmente una variante francesa y una variante italiana. La Jiga francesa se caracteriza por el compás en pulso ternario: 6/8, 6/4, 12/8, etc. y la textura imitativa. La mayoría de las Jigas de Bach, Handel y Froberger son del tipo francés. El siguiente ejemplo corresponde a la Suite en si m. de Froberger:

Johann Jakob Froberger: *Giga de la Suite en si m.*



La Jiga italiana, al igual que la Corriente, está constituida por movimientos melódicos continuos sobre el acompañamiento armónico. Este tipo de Jiga, quizás menos común, ocurre principalmente en las obras de Giovanni Battista Vivaldi (1632-

1692), Arcangelo Corelli (1653-1713), y Domenico Zipoli (1688-1726), de quien tomamos el siguiente ejemplo:

Domenico Zipoli (1688-1726): Giga

The image displays a musical score for Domenico Zipoli's 'Giga'. It consists of two systems of music, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff, ending with a final cadence.

Como ha sido la tónica de esta parte del texto proponemos componer una o dos danzas de Suite para clavecín barroco.

V. Género Instrumental. Composición de obras instrumentales en estilo fugado a dos voces. Modelo: *Invenções a dos y tres voces* de Johann Sebastian Bach

El último tipo de composición que debemos afrontar es el de la *Invención* a dos voces en el estilo de Bach. Con este nombre se designa una serie de quince piezas para clave a dos voces que, con propósitos didácticos, escribió Bach entre 1720 y 1723. Estas obras estaban acompañadas por otras quince composiciones a tres voces que Bach tituló como “Sinfonías”. El interés que tiene para nosotros este tipo de trabajo es su cercanía con la fuga barroca, para la cual las invenciones contienen en forma embrionaria los aspectos fundamentales.

Si bien no hay una forma específica de la *Invención*, podemos dar algunos elementos que nos pueden servir para la elaboración de una forma que será siempre personal. Así como en la fuga, las invenciones generalmente están basadas en un pequeño sujeto, normalmente mucho menos elaborado que en la fuga propiamente dicha. Es por eso que preferimos llamar “motivo” a los breves sujetos de las invenciones²². También observamos en la invención otros elementos de la fuga, como contrasujetos y secciones de transición o divertimentos.

Antes de referirnos a los aspectos específicos de la invención, es necesario que el estudiante haya realizado ejercicios de contrapunto reversible –también llamado contrapunto doble, invertible o trocado- si no los ha hecho al estudiar contrapunto modal- y explicar la teoría de la respuesta tal como se estudia en la fuga, elementos indispensables para abordar esta forma.

Teoría de la Respuesta

La *Respuesta* a un *Sujeto* dado en el contrapunto tonal se presenta siempre a la quinta superior (o cuarta inferior). En la

²² En el caso de que estos motivos tengan una longitud mayor preferimos designarlos como “sujetos”. Es de hacer notar sin embargo, que en una obra tan emblemática como “El Clave bien Temperado” Bach escribe magistrales fugas con sujetos muy breves.

tonalidad podemos distinguir dos tipos de consecuente o de *Respuesta* en el proceso de imitación: el consecuente o *Respuesta Real*, consistente en la exacta transposición del antecedente, como ya mencionamos, a la quinta superior o a la cuarta inferior, para motivos unitonales o no modulantes. Esta es la respuesta típica del contrapunto modal. La *Respuesta Tonal* se aplica cuando el motivo o sujeto es modulante al tono de la dominante, con el fin de mantener la unidad tonal y evitar una constante modulación a la quinta que nos aleje del tono original. La regla de oro para comprender como actúa el proceso de la Respuesta Tonal es la siguiente: *En todo sujeto modulante, la tónica tiene por respuesta a la dominante y la dominante tiene por respuesta a la tónica*. Un sujeto o motivo se considera modulante *cuando modula al tono de la dominante*. Esta modulación se puede dar de dos maneras: a) modulando efectivamente a la dominante (a través de la respectiva dominante secundaria) y b) si pensamos en grados de la escala²³, con la presencia de la relación *i-v* o *v-i* en la cabeza del sujeto, extendiendo esta relación a las respectivas mediantes: es decir considerando los grados *iii* y *vii* como terceras respectivas de los grados *i* y *v*. Por consiguiente podemos considerar modulantes las relaciones siguientes:

Sujeto	<i>i-v</i>	<i>v-i</i>	<i>iii-v</i>	<i>v-iii</i>	<i>i-vii</i>	<i>vii-i</i>	<i>iii-vii</i>	<i>vii-iii</i>
Respuesta	<i>v-i</i>	<i>i-v</i>	<i>vii-i</i>	<i>i-vii</i>	<i>v-iii</i>	<i>iii-v</i>	<i>vii-iii</i>	<i>iii-vii</i>

Musical notation showing eight pairs of 'Sujeto' and 'Resp.' (Subject and Response) on a treble clef staff. Each pair consists of two measures. The notes are: 1. i (C), v (G); 2. v (G), i (C); 3. iii (E), v (G); 4. v (G), iii (E); 5. i (C), vii (B); 6. vii (B), i (C); 7. iii (E), vii (B); 8. vii (B), iii (E).

²³Recordamos que los grados melódicos de la escala los designamos con letras minúsculas y con tipo itálica o cursiva.

El cambio interválico que se produce en la Respuesta recibe el nombre de *mutación*. Cuando existen notas entre la relación *i-v* o *v-i*, se siguen las siguientes reglas:

1. Las notas que se encuentran entre *i* y *v* en la cabeza del sujeto pertenecen al tono del V grado por lo que se responden por las notas correspondientes al tono principal:

mutación

I (v - vi - vii) V V (v - vi - vii) I

Excepción 1^a: cuando la serie de notas retorna al *i* grado antes de ir al *v*, dicha serie pertenecerá al tono principal por lo que se responderán con las notas correspondientes al tono del V grado:

mutación

I (ii - iii - i) V V (ii - iii - i) I

Excepción 2^a: los motivos arpegiados se responden en forma real:

Sujeto Respuesta

Las notas que se encuentran entre *v* y *i* en la cabeza del sujeto pertenecen al tono principal por lo que se responden por las notas correspondientes al tono del V grado aún cuando la serie de notas retorne al *v* grado:

Sujeto Respuesta

V (vi - vii - v) I V (vi - vii - v) I

La *Excepción 1ª* funcionará **únicamente** cuando el retorno se presente *por la bordadura inferior del v grado*, sólo en ese caso se responderán con las notas correspondientes al tono principal:

3. Aspectos formales

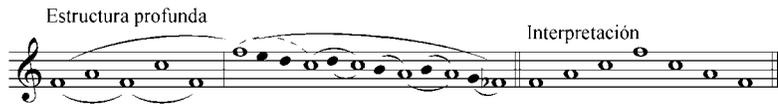
En las invenciones los sujetos o motivos generadores son mucho más cortos y simples que los sujetos de fuga tanto desde el punto de vista rítmico como del punto de vista melódico. El nombre de *Sujeto*, puede resultar un tanto rimbombante para los pequeños motivos que suelen presentarse en las invenciones. Así que distinguiremos en motivos, cuando se trate de temas que no tengan más de uno o hasta dos compases de duración y sujetos cuando tengan más de dos compases de duración. Generalmente los podemos clasificar dentro de los siguientes tipos:

1) **Motivos diatónicos:** Están contruidos por grado conjunto sobre la escala diatónica:

Pero se apoyan esencialmente en las notas del arpeggio de la tónica:

2) **Motivos arpegiados:** Están contruidos sobre el arpeggio directamente sin notas de ornamento melódico:

En algunos casos este tipo de motivos se mezclan con estructuras diatónicas, que consisten en el retorno del arpeggio ornamentado con notas de paso y bordaduras:



3) Motivos menores inscritos entre la sensible y el *vi* grado:

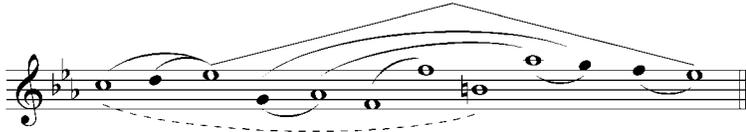
Estos motivos son muy característicos del modo menor, son motivos diatónicos que cuentan como intervalo característico a la 7^a disminuida que se forma entre la sensible y la submediante:



4) **Sujetos:** Con este nombre designamos las estructuras melódicas tonales o reales de cierta longitud, generalmente más de dos compases, que se inscriben dentro de alguno de los modelos explicados. El siguiente es el Sujeto de la Invención a dos voces N^o 2:



La estructura profunda de este sujeto es evidentemente más compleja. Como vemos, se trata de un sujeto diatónico menor inscrito entre la sensible y la submediante:



Es importante señalar que muchas veces en la Invención estos motivos están acompañados permanentemente en la otra parte de la polifonía de un contramotivo (o contrasujeto, como se le llama en la fuga) escrito en contrapunto reversible a la 8ª:



La Invención es una forma flexible y por lo tanto no tiene un esquema formal rígido²⁴. Sin embargo podemos proponer un esquema que no debe ser tomado como la única posibilidad. Normalmente las Invenciones a dos voces constan de una suerte de estructura tripartita semejante a la de la fuga escolástica, pero pensada para una composición que debe tener entre 30 y 35 compases. Igualmente son flexibles algunos de los recursos que hemos examinado, como el uso de la Respuesta y el del contrasujeto.

Las invenciones cuentan con una corta primera sección expositiva donde aparecen el motivo y el contramotivo y sus respuestas. Luego viene una sección transitiva constituida por cortos divertimentos o episodios consistentes en progresiones simétricas modulantes construidas generalmente con elementos del motivo. Estos puentes suelen conducir a nuevas exposiciones del motivo en las tonalidades vecinas. Finalmente hay una corta

²⁴ Al igual que lo que podríamos llamar el modelo bachiano de la fuga. Existen los elementos (sujeto, respuesta, contrasujeto, divertimentos, estrechos, etc.) pero su disposición en la forma es libre. Así que el modelo que proponemos, del mismo modo que lo que se conoce como modelo de fuga escolástica, tiene un valor puramente didáctico.

sección conclusiva que comienza con una reexposición del motivo en el tono original. Este esquema varía de invención en invención, por lo que recomendamos el análisis del repertorio²⁵. La casi totalidad de las invenciones está construida sobre un esquema de este tipo. Una interesante excepción es la Invención N° 6, cuyo esquema, también del tipo que hemos señalado está inscrito dentro de una forma bipartita como la de las danzas de la Suite barroca que ya estudiamos. La Sección expositiva generalmente se presenta de la siguiente manera:

1ª voz	Motivo	Contramotivo	Respuesta
2ª voz	(Contramotivo opcional)	Motivo (a la 8ª)	Contrarespuesta

El siguiente es un ejemplo de este tipo de exposición, tomado de la Invención N° 1:

Como se ve, la Respuesta (real o tonal) se presenta en la misma voz. En casos más bien excepcionales, la Respuesta se presenta en el consecuente:

1ª voz	Motivo	Contrarespuesta
2ª voz	(Contramotivo opcional)	Respuesta

²⁵ Un breve examen de las Invenciones nos permite observar que en las primeras cuatro piezas el motivo (en algunos casos, como hemos visto, el sujeto) se presenta solo, como ocurre en la Fuga. Pero a partir de la 5ª Invención, dicho motivo se presenta acompañado del contramotivo o contrasujeto, o bien por contrapunto libre. Progresivamente se observa como en las Invenciones posteriores, (de la 7ª en adelante) la propuesta formal de Bach es cada vez más original y la Invención se convierte en un tipo de composición peculiar sin un esquema formal rígido.

En la Invencción N° 10, se observa claramente el carácter tonal del motivo. Mientras el motivo termina en la dominante, la respuesta retorna a la tónica. La mutación se observa al final: el salto de octava del motivo se convierte en salto de séptima en la respuesta. El comienzo arpegiado se responde en forma real, como ya hemos explicado:

Musical score for Invencción N° 10. The top staff shows a motif in G major, 3/8 time, consisting of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff shows the response, which is a real answer in G major, starting with an arpeggiated G4 and following the same melodic contour: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The motif is labeled "Motivo" and the response is labeled "Respuesta tonal".

No siempre la sección expositiva es tan corta. En el caso de la Invencción N° 8, la exposición está constituida por un canon a la octava que trasciende la longitud misma del motivo y precede a la sección transitiva, a la cual se integra:

Johann Sebastian Bach: Invencción a dos voces N° 8

Musical score for Johann Sebastian Bach's Invencción a dos voces N° 8. The score is in G major, 3/8 time. The first system shows the beginning of the canon, with the right hand playing the motif and the left hand playing it an octave lower. The motif is labeled "Motivo" and the section is labeled "Canon a la 8va.". The second system shows the end of the exposition, with the right hand playing a complex figure and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The section is labeled "Fin de la exposición (Divertimento)". The third system shows the end of the divertimento, with the right hand playing a complex figure and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The section is labeled "Fin del divertimento". The final measure of the third system shows the entry of the motif in D, labeled "Entrada del motivo en Do".

En relación al uso del Contramotivo o Contrasujeto, se observan ejemplos donde éste se presenta en forma estricta (cada vez que aparece el motivo), ejemplos donde éste se modifica en forma bastante libre, así como ejemplos en los que, simplemente, no se utiliza. En la exposición de la Invención N° 6, la presencia simultánea de ambos, al inicio de la pieza, no permite distinguir quien es uno y quien es el otro:

Johann Sebastian Bach: Invención a dos voces N° 6



En el caso de la Invención N° 11, el contramotivo aparece, con respecto al motivo, la primera vez por movimiento directo y luego, en un lugar diferente, por inversión en una solución que podríamos catalogar como verdaderamente genial:

Johann Sebastian Bach: Invención a dos voces N° 11



La sección transitiva está formada por episodios modulantes consistentes, en general, en progresiones simétricas así como vemos en la Invención N° 4:

The image shows a musical score for Invention No. 4, divided into two systems. The first system contains three measures. The first measure is labeled 'Modelo' and 'Motivo Divertimento'. The second measure is labeled 'Transposición'. The third measure is labeled 'Modelo' and 'Motivo'. The second system contains three measures. The first measure is labeled 'Transposición'. The second measure is labeled 'Cadencia'. The third measure is labeled 'Fin del divertimento' and ends with a double bar line and repeat dots.

En el siguiente ejemplo de pedal, tomado de la misma Invención, podemos observar como la voz superior lleva una progresión construida con el motivo de la obra:

The image shows a musical score for Invention No. 4, divided into two systems. The first system shows a melodic line in the upper voice (treble clef) and a sustained bass line (bass clef) with a long note. The second system shows the continuation of the melodic line in the upper voice and the sustained bass line.

La sección final generalmente comienza con algún tipo de reexposición del motivo en el tono inicial. Este ejemplo tomado de la Invención N° 5, resulta especialmente representativo, se reexpone el sujeto con su contrasujeto y sigue la cadencia final:

Musical score for three systems of a piece in G minor, 3/4 time. The first system is labeled "Sujeto". The notation shows a treble and bass staff with various rhythmic and melodic patterns, including slurs and accents.

Otras veces esta reexposición es seguida por una *codetta*. En el caso siguiente de la Invencción N° 4, la *codetta* está formada por la inversión del motivo:

Musical score for two systems of a piece in G minor, 3/4 time. The first system is labeled "Motivo" and the second system is labeled "Motivo por movimiento contrario". The notation shows a treble and bass staff with various rhythmic and melodic patterns, including slurs and accents.

El uso del movimiento contrario es uno de los recursos contrapuntísticos más usuales en las Invencciones. En la Invencción N° 1, la reexposición se basa en la alternancia de la inversión del motivo con el motivo en su forma original, mientras que el movimiento directo se presenta en progresión en la *codetta*:

The image displays three systems of musical notation for a fugue, likely in G major and 3/4 time. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Brackets and labels are used to identify specific contrapuntal techniques:

- System 1:** The first measure is labeled "Motivo por movimiento contrario" (Motif by contrary motion), showing the treble and bass clefs moving in opposite directions. The second measure is labeled "Motivo por movimiento directo" (Motif by direct motion), showing both clefs moving in the same direction.
- System 2:** The second measure is labeled "Progresión" (Progression), indicating a change in the harmonic structure or a new entry point.
- System 3:** The second measure is labeled "Motivo por movimiento contrario" (Motif by contrary motion), showing another instance of opposite motion between the two staves.

El análisis del repertorio mostrará otros procedimientos que demuestran la flexibilidad que, paradójicamente dentro del mayor rigor contrapuntístico, encontramos en esta forma. Creemos que constituye la mejor preparación para la composición de la fuga barroca. Solo basta que el lector se anime a escribir su propia invención a dos voces.

VI. Nota sobre la escritura de obras instrumentales en estilo fugado a tres voces. Modelo: *Sinfonías a tres voces* de Johann Sebastian Bach

Una vez compuesta la Invención a dos voces, podrá considerarse concluido el estudio del Contrapunto Tonal. Sin embargo, es conveniente, si el tiempo lo permite, el estudio y análisis de las Invenciones a tres voces o *Sinfonías* de J.S. Bach y, si es posible, componer una pequeña pieza en este género. En esta nota estudiaremos brevemente este tipo de composiciones.

Las Sinfonías de Bach presentan una relativa variedad de propuestas formales. En la Invención a tres voces, a diferencia de la de dos voces (en la cual la respuesta generalmente se presenta a la 8ª), la respuesta del motivo o sujeto es a la 5ª. Conserva los principios de la respuesta tonal. Aunque en algunos casos la respuesta es simplemente una transposición a la 5ª omitiendo el principio de la mutación. También es frecuente la presencia del Contrasueto (o de Contrapunto Libre) desde el mismo comienzo acompañando a la entrada inicial del sujeto. La 3ª entrada del Sujeto, se suele presentar en la voz que al principio acompañó al sujeto bien con contrasueto o contrapunto libre. El esquema formal general sería algo como esto:

1ª voz	Sujeto	Contrapunto libre o contrasueto	Contrapunto Libre
2ª voz		Respuesta	Contrapunto libre o contrasueto
3ª voz	Contrapunto libre o contrasueto	Contrapunto Libre	Sujeto

En el siguiente ejemplo observamos dicho modelo tal como lo presenta Bach en la Sinfonía N° 3. Bach agrega un segundo contrasueto en lugar de contrapunto libre:

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Exposición de la Invención a tres voces N° 3

Observemos distintos modelos de exposición tal como las presenta Bach en sus Sinfonías. Nos interesa especialmente estudiar los más usuales:

En la Sinfonía N° 1 podemos identificar cuatro entradas S(ujeto) R(espuesta) S(ujeto) S(ujeto). Esquemáticamente designamos este tipo de comienzos como S-R-S-S. No hay contrasujeto. Llama la atención como, entre la tercera y cuarta entrada del sujeto, las cuales se dan en la misma voz, aparece una interpolación del sujeto por movimiento contrario, la cual se presenta nuevamente después de la última entrada el sujeto:

1ª voz	Sujeto	Cont. Libre				
2ª voz		Respuesta	Cont. Libre	Cont. Libre	Cont. Libre	Sujeto MC
3ª voz		Cont. Libre	Sujeto	Sujeto MC	Sujeto	Cont. Libre

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Invención a tres voces Nº 1

The musical score for 'Invención a tres voces Nº 1' by Johann Sebastian Bach is presented in three systems. The top system shows the first voice with a subject (Sujeto) and its answer (Respuesta), and the second voice with free counterpoint (Contrapunto Libre). The middle system shows the second voice with free counterpoint (Contrapunto Libre) and the third voice with a subject (Sujeto) and its answer in reverse motion (Sujeto por movimiento contrario). The bottom system shows the third voice with a subject (Sujeto) and its answer in reverse motion (Sujeto por movimiento contrario).

Llama la atención como este sujeto, que por definición es tonal, es respondido en forma real. Esto se debe a que si se responde en forma tonal se tergiversaría el sentido melódico del sujeto:

The musical score illustrates the difference between a tonal answer and a real answer. The top staff shows the subject (Sujeto) with a D note on the first beat and a T note on the second beat. The middle staff shows a tonal answer (Respuesta Tonal) with a D note on the first beat and a T note on the second beat. The bottom staff shows a real answer (Respuesta Real) with a T note on the first beat and a D note on the second beat.

En la Sinfonía Nº 4, el sujeto está constituido por un pequeño motivo formado por una pequeña progresión. La homogeneidad del ritmo genera una continua expansión del motivo el cual se presenta ininterrumpidamente durante toda la pieza:

The musical score for the subject of the 4th Symphony is presented in two parts. The top part shows the subject (Sujeto) in 4/4 time, followed by a deep structure (Estructura Profunda) consisting of a long, continuous melodic line.

En esta Sinfonía también observamos como el motivo tonal, es respondido en forma real:

The image displays three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Sujeto' and shows a melodic line with intervals marked 'T' (Tonal) and 'D' (Dissonant). The second staff is labeled 'Respuesta Tonal' and shows a response with intervals marked 'D' and 'T'. The third staff is labeled 'Respuesta Real' and shows a real response with intervals marked 'D' and 'T'.

Sin duda que la Respuesta Tonal hubiera igualmente tergiversado el sentido del motivo cuya coherencia se fundamenta en gran parte en la estabilidad del ‘la’ repetido en el motivo (transformado en ‘mi’ en la Respuesta Real). La exposición de esta invención presenta un pequeño puente entre la respuesta y la segunda entrada del sujeto, dentro de la fórmula S-R-S. El esquema formal de la exposición de la Invención N° 4 es el siguiente:

1ª voz	Sujeto	Contrapunto Libre	Puente	Contrapunto Libre
2ª voz		Respuesta		Contrapunto Libre
3ª voz	Contrapunto Libre	Contrapunto Libre		Sujeto

Obsérvese como la célula generadora se mantiene continuamente a lo largo de toda la exposición, lo que confiere a la Invención gran sensación de unidad y continuidad:

**Johann Sebastian Bach (1685-1750):
Invención a tres voces N° 4**

La Exposición de la Sinfonía N° 6, tiene la particularidad de ser al mismo tiempo exposición y divertimento modulante. El esquema de la exposición es S-R-R-S-S, un esquema bastante largo, motivado seguramente por la brevedad del motivo. El modelo recuerda al de la Invención anterior, con un puente separando las dos entradas finales del sujeto, pero con dos transposiciones finales del sujeto, las cuales conducen hacia la tonalidad de do # menor. El esquema de esta exposición es como sigue, lo presentamos en dos cuadros dada su longitud:

1ª voz		Respuesta	C. Libre	Puente	C. Libre
2ª voz	Sujeto	C. Libre	C. Libre	Puente	Sujeto
3ª voz	C. Libre	C. Libre	Respuesta	Puente	C. Libre

1ª voz	C. Libre	C. Libre	C. Libre
2ª voz	C. Libre	C. Libre	Transposición del Sujeto
3ª voz	Sujeto	Transposición del Sujeto	C. Libre

Llama la atención en el puente así como en la prolongación que observamos al final de la última entrada del sujeto (antes de las transposiciones), como las dos voces superiores hacen un contrapunto libre que cumple las funciones de doble contrasujeto:

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Invención a tres voces N° 6

Los modelos de exposición pueden ir desde lo simple, hasta mayor complejidad relativa. Un buen ejemplo lo tenemos en la exposición de la Sinfonía N° 7. En esta Sinfonía podemos ver como una exposición puede constituirse a su vez en transición modulante. En este caso el modelo S-R-S (con la interpolación de una transposición del sujeto entre la respuesta y la última entrada del sujeto) es seguido por una breve coda que separa formalmente una nueva entrada del tema en el tono original, en la cual se introduce un nuevo contrasujeto. El modelo es el siguiente:

1ª voz	Sujeto	Contrapunto Libre	Transp. del Sujeto	Contrapunt o Libre	Puente
2ª voz		Respuesta	Contrapunt o Libre	Contrasujeto o Libre	Puente
3ª voz	Contrasujeto Libre	Contrarespuesta	Contrapunt o Libre	Sujeto	Puente

En este caso también observamos como un sujeto tonal es respondido en forma real. Podemos afirmar cómo en estas composiciones, a diferencia de las fugas, la Respuesta está planteada más como una imitación estricta a la 5ª que como una Respuesta de Fuga. En el Análisis siguiente, designamos al Contrasueto con el adjetivo “Libre” debido a que no se presenta en forma estricta cada vez que aparece el Sujeto o la Respuesta. A veces aparece una célula melódica o simplemente el ritmo. También observamos como el puente final está elaborado principalmente con elementos tomados del propio sujeto:

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Invención a tres voces N° 7

The image displays a musical score for Johann Sebastian Bach's Invention for Three Voices No. 7, specifically focusing on the first system and its subsequent developments. The score is written in G major and 3/4 time. It features three staves: the upper staff for the first voice, the middle staff for the second voice, and the lower staff for the third voice. The first system shows the initial 'Sujeto' (Subject) in the first voice and the 'Contrasueto "Libre"' (Free Counter-Subject) in the second voice. A 'Respuesta' (Answer) is provided in the third voice. The second system, starting at measure 5, shows the 'Sujeto Modificado' (Modified Subject) in the first voice and the 'Contrapunto Libre' (Free Counterpoint) in the second voice. The third system, starting at measure 9, shows the 'Sección Final del Sujeto' (Final Section of the Subject) in the first voice, with a 'Puente' (Bridge) in the second voice. Below the third system, three specific elements are identified: 'Prolongación de la sección final del sujeto' (Prolongation of the final section of the subject), 'Fragmento de la Sección Final del Sujeto' (Fragment of the Final Section of the Subject), and 'Fragmento del Contrasueto "Libre"' (Fragment of the Free Counter-Subject).

Entre las Sinfonías con modelos “inusuales” nos gustaría mencionar dos. En la Sinfonía N° 2, la exposición es muy breve. Apenas hay dos entradas: S-S. Nunca tenemos aquí una Respuesta a la 5ª y la tercera voz tampoco presenta el sujeto original en ningún momento. Sin embargo hay que destacar la longitud del

sujeto, evidentemente el compositor consideró que debido a esto, dos entradas eran más que suficientes para plantear la exposición:

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Invención a tres voces Nº 2

The image displays two systems of musical notation for Johann Sebastian Bach's Invention No. 2. The first system shows the initial entry of the 'Sujeto' (Subject) in the right hand and a 'Contrapunto Libre' (Free Counterpoint) in the left hand. The second system shows the 'Sujeto' re-entering in the left hand while the right hand continues with 'Contrapunto Libre'. The piece concludes with the text 'Comienzo del Divertimento'.

En la Sinfonía Nº 5, por el contrario la extrema brevedad del motivo, aunada con el acompañamiento constante de un contramotivo igualmente breve, genera la sensación de una Sinfonía compuesta sin un motivo definido, puesto que ambas células tienen prácticamente la misma relevancia. Es interesante en esta obra, ver como el ritmo de todos los motivos se mantiene constante lo que dificulta una precisa definición formal en cuanto a la definición de las diferentes secciones de la pieza:

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Invención a tres voces Nº 5

The image displays two systems of musical notation for Johann Sebastian Bach's Invention No. 5. The first system shows the initial entry of the 'Sujeto' in the right hand and a 'Contrapunto Libre' in the left hand. The second system shows the 'Sujeto' re-entering in the left hand while the right hand continues with 'Contrapunto Libre'. The piece concludes with the text 'Comienzo del Divertimento'.

En el ejemplo anterior se podrían distinguir en las dos voces superiores motivos y aparentes contramotivos, pero la brevedad de los mismos no justificarían plenamente tal análisis:



Así como puede haber diferentes modelos de exposición, para el resto de la Invención a 3 voces, podríamos mostrar una variedad similar de esquemas formales. Recomendamos el análisis y la audición de estas obras para constatar las múltiples posibilidades que pueden presentarse. Algo similar ocurre en lo que llamamos el “modelo bachiano” de la fuga. Sin embargo algunas cosas pueden dictarse como “normas”. Entre estas “constantes” más que normas podríamos mencionar por una parte la presencia de una primera sección expositiva donde en general el sujeto aparece sucesivamente en las tres voces de la polifonía, entradas en diferentes tonos vecinos y también la presencia de una cadencia importante aproximadamente en la mitad de la obra en el tono de la dominante, del relativo mayor, o en otros casos en algún tono vecino dividiendo la obra en dos grandes partes.

A título de ejemplo analizaremos la Sinfonía N° 8. En la exposición observamos los elementos conocidos: Sujeto, Respuesta, Contrasujeto y Contrarespuesta, dentro de un modelo del tipo S-R-S. Vale decir que el Contrasujeto (y por consiguiente la Contrarrespuesta) sólo aparecen en la breve exposición que abarca los compases 1-4:



Una vez terminada la pequeña exposición, ésta se complementa con un breve puente en la tonalidad de do mayor (c.4-7), el cual

termina cuando comienza el verdadero primer divertimento modulante:



El primer divertimento está construido a partir de una serie de estrechos (cánones elaborados generalmente entre sujeto y respuesta) formados por sujetos en relación de 5ª descendente y en progresión, del siguiente modo: DO-FA, LA-RE, RE-SOL, haciendo cadencia en sol menor en la mitad del compás 11. Esta es la cadencia intermedia correspondiente a esta Sinfonía:



A continuación sigue una entrada en sol menor, el tono del II grado. Esta entrada tiene la curiosidad de que tanto el sujeto como la respuesta aparecen en la misma voz. Esto, además del carácter

modulante del fragmento (termina haciendo cadencia en re menor), le confiere a esta sección un carácter híbrido expositivo y transitivo:

Sin embargo, en esta pieza las transiciones se caracterizan por estar constituidas por progresiones basadas en la cabeza del sujeto. El divertimiento siguiente se dirige a Si bemol mayor, donde se presenta la entrada del sujeto con una transposición²⁶ del tema sobre un pedal en dicho tono:

²⁶ En este caso la transposición no es tonal, sino de grados. El sujeto de esta invención se da en los grados 5-3-6-5-4-3-2-5-6-4-5-3 de la escala, mientras que esta transposición se da sobre los grados 3-1-4-3-2-1-7-3-4-2-3-1 de la tonalidad de Si bemol mayor. En el ejemplo aparece la secuencia de grados por lo que podemos decir que ambas disposiciones actúan respectivamente como sujeto y respuesta.

La entrada en Si bemol se da sin respuesta. Al menos sin la respuesta como hasta ahora la hemos definido. Considerando al sujeto transpuesto sobre pedal como la nueva entrada, su inmediata repetición en los grados originales hace las veces de respuesta:

Esta última entrada en el tono de la subdominante da paso a un último divertimiento, también construido con base en progresiones simétricas. La coda se construye con la reiteración del Sujeto en el tono original:

SOL DO RE SI \flat

Sujeto en FA

Sujeto en FA

DO
(dominante de FA)

La composición de un trabajo de este tipo puede servir como buen preámbulo para el estudio y composición de la fuga, donde se sintetizan y demuestran las destrezas aprendidas en el terreno armónico y contrapuntístico. El estudio de la fuga es la verdadera culminación del estudio del Contrapunto Tonal.

Parte III: Contrapunto Postonal

I. Stravinsky-Shostakovich: Diatonismo libre

En el siglo XX se han escrito algunas excelentes páginas usando la forma de la fuga. Entre las más destacadas figuran la célebre fuga inicial de *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók, el segundo movimiento de la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, el *Ludus Tonalis* de Hindemith y una bella obra de Dimitri Shostakovich, escrita en homenaje a Johann Sebastian Bach: los *Veinticuatro preludios y fugas* para piano.

En este capítulo nos referiremos a dos compositores rusos que representaron en su momento y desde perspectivas distintas la reivindicación del diatonismo frente al atonalismo. Se trata de Igor Stravinsky (1882-1971) y Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Igor Stravinsky: Pandiatonismo

Owen (1992: 346) describe el estilo de Stravinsky con el término *pandiatonismo*, definiendo como tal, al uso libre de la escala diatónica, siendo éste una de las muchas técnicas que el compositor utilizó dentro de su vasta producción. Dentro de este uso libre de la escala diatónica, podemos distinguir el tránsito por diversas tonalidades (o modos). Observemos algunos ejemplos de esta técnica. El *pandiatonismo* puede presentarse con diversas formas: una de las más comunes consiste en la elaboración de líneas melódicas claramente tonales y funcionales, que no concuerdan verticalmente con las otras voces de la polifonía. El resultado es un híbrido en el que podemos distinguir la tonalidad, y el movimiento armónico, pero hay factores de incoherencia que nos perturban y no nos dejan entender la música como convencionalmente lo haríamos si la funcionalidad y la armonía estuvieran “correctas”. El resultado es tan bello como perturbador. En el ejemplo que sigue, tomado de la *Sonata para piano* de 1924. Se llega a producir una verdadera poliarmonía, aunque no politonalidad. La tonalidad es do mayor. En el ejemplo se observan las superposiciones de funciones:

Igor Stravinsky: Sonata para piano (1924). © Boosey & Hawkes

La otra forma es la de realizar una armonización “lógica” de una melodía pero “ensuciando” los acordes con notas agregadas, o con sonidos extraños que actúen como notas reales. En algunos casos la lógica armónica se trastoca por el uso de acordes inesperados y sorprendentes. Observemos el inicio del Gran Coral de la obra *La Historia del Soldado* escrita por Stravinsky en 1918. En el ejemplo todos los instrumentos están en do:

Igor Stravinsky: *La Historia del Soldado*. Gran Coral. © Chester

Si examinamos cada melodía por separado, nos encontramos con que todas son claramente tonales y *mayores*:

Igor Stravinsky: *La Historia del Soldado*. Gran Coral. © Chester



El comienzo de esta melodía es una relativa parodia del coral de Lutero *Ein' feste Burg ist unser Gott* :

Martin Lutero: *Ein' feste Burg ist unser Gott*



Observemos la melodía del fagot. Si observamos cada frase delimitada por los calderones podemos decir que la primera frase revela la tonalidad de re mayor (el do natural es una nota de paso), la segunda frase sugiere el modo mi mixolidio. La frase final, aunque la cadencia es en mi, sugiere las tonalidades de do y fa mayor:

Igor Stravinsky: *La Historia del Soldado*. Gran Coral. © Chester



En la melodía de la corneta en si bemol, la primera frase sugiere las tonalidades de re mayor o sol mayor. La segunda frase hace cadencia sobre la tercera de mi mayor, aunque aparece el re natural. La última frase oscila entre las tonalidades de do, de sol y de do mixolidio:

Igor Stravinsky: *La Historia del Soldado*. Gran Coral. © Chester



Y la del trombón. La primera frase está en re dórico, la segunda en mi frigio y la última en do mixolidio, con una interesante ambigüedad entre si natural y si bemol:

Igor Stravinsky: *La Historia del Soldado*. Gran Coral. © Chester



Las cadencias están claramente en las tonalidades de mi mayor y do mayor. Sin embargo, si examinamos la armonización encontraremos varias inconsistencias tonales. En el primer compás, observamos el uso de la tónica pero al mismo tiempo vemos como el bajo introduce un *la* como nota de paso, que tergiversa la triada de sol mayor en primera inversión. En el cuarto tiempo, el acorde de sol en primera inversión es acompañado por las notas *do* y *mi* en el tenor y en el contralto. Observe en el segundo compás como una melodía claramente definida en sol mayor es armonizada con diversos acordes que no tienen nada que ver funcionalmente con dicha tonalidad:

Igor Stravinsky: *La Historia del Soldado*. Gran Coral. © Chester

La cadencia final en do mayor, es tergiversada por el uso previo del *si* bemol y del *mi* bemol, lo que genera todo un ambiente de ambigüedad que no llega a la atonalidad, pero tampoco a la modalidad. Las notas extrañas a los tonos no llegan a configurar una escala diferente a la de los modos tonales (mayor y menor). Por otro lado esta música se aleja igualmente tanto del cromatismo wagneriano postromántico como del atonalismo.

Este uso libre del diatonismo lo practicaría Stravinsky desde las obras de su “período ruso”. Boulez (1992: 77) ha dicho:

...lejos de ser una liberación desde el punto de vista tonal, el lenguaje de Stravinsky consiste en atracciones poderosas creadas alrededor de ciertos polos, polos que son los más clásicos posibles, a saber: la tónica, la dominante, la subdominante. Una tensión más o menos grande se obtiene gracias a las apoyaturas no resueltas, a los acordes de pasaje, a la superposición de varios modos sobre una misma nota de atracción, a la disposición de las diferentes formas de acordes en escalonamientos compartimentados.

Y más aún, hablando específicamente de *La Consagración de la Primavera*:

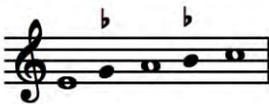
...los grandes temas de la obra son diatónicos y muy primitivamente diatónicos (...) algunos de esos temas pertenecen a modos defectivos de cinco sonidos. Temas de tendencias cromáticas, hay notablemente pocos...

El siguiente ejemplo está tomado del comienzo de *La Consagración de la Primavera*. Los motivos diatónicos están formados por pequeñas estructuras interválicas que no llegan a constituir un modo:

Igor Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*. © Boosey & Hawkes.



En este caso la estructura diatónica subyacente es una pentatonía, en la cual dos notas (el *si*, el cual puede ser *si* bemol y el *sol*, el cual puede ser *sol* bemol) son variables en cuanto a afinación. El esquema de dicha estructura es el siguiente:



Observemos algunas de las secuencias melódicas que aparecen en la primera parte de la obra “La Adoración de la Tierra”. La siguiente, a cargo del corno inglés, está basada en un pequeño núcleo melódico de segunda mayor y tercera menor:

Igor Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*. © Boosey & Hawkes



El sol sostenido funciona como una apoyatura del fa sostenido:



El siguiente es uno de los escasos ejemplos cromáticos.

Igor Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*. La Adoración de la Tierra. © Boosey & Hawkes

Musical score for oboe and clarinet piccolo in 'The Rite of Spring'. The oboe part features sixteenth-note patterns with slurs and dynamic markings. The clarinet piccolo part (labeled 'parte en do') features a chromatic sequence with slurs and dynamic markings. The score is in 2/4 time.

Sin embargo, el cromatismo funciona como una serie de notas variables insertas en el ámbito de la 5ª justa *re* sostenido - *la* sostenido:



En el siguiente ejemplo, Stravinsky juega con la bimodalidad:

Igor Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*. Adoración de la Tierra.
© Boosey & Hawkes

Musical notation for oboe in 'The Rite of Spring'. The music is in 2/4 time and features a melodic line with several triplets. The dynamic marking is *p espress.*

El centro es *do* sostenido ¿mayor? ¿menor? ¿o ambos?:



Otro compositor ruso, dejará también una obra significativa aunque más arraigada dentro de la tradición tonal. Es el caso de Dimitri Shostakovich y sus *24 Preludios y Fugas* para piano.

Dimitri Shostakovich: El piano bien temperado

Dimitri Shostakovich fue el compositor más importante en la extinta Unión Soviética. Es uno de los personajes más importantes de la composición en el siglo XX. Pianista excepcional, excelente sinfonista, autor de 16 Sinfonías y 15 cuartetos de cuerda, no hubo género que no intentara.

Nació en San Petersburgo en 1906 y murió en 1975. Partidario de la Revolución Rusa, ocupó cargos importantes dentro del establecimiento soviético, aunque en más de una ocasión tuvo que retractarse ante acusaciones de “formalismo”, la crítica político-estética más común a los compositores que coqueteaban con las vanguardias occidentales y que no cubrían las expectativas del realismo socialista, propugnado desde el Estado.

Entre 1950 y 1951 escribió sus *Veinticuatro preludios y fugas* op. 87 para piano. Las compuso como un homenaje a Johann Sebastian Bach en el bicentenario de su muerte. Una de las obras más emblemáticas de la historia de la música han sido los 24 preludios y fugas contenidos en los dos libros de *El Clave bien temperado* escrito por Bach en dos entregas (en 1722 y 1740). No dejaba de ser temerario intentar una empresa semejante para cualquier compositor posterior²⁷. Dos lo intentaron durante el siglo XX: Paul Hindemith, en su colección titulada *Ludus Tonalis*, y

²⁷ Durante el Barroco no fueron extraños intentos de esta naturaleza. Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665-1746), Johann David Heinichen (1683 - 1729) y Johann Mattheson (1681-1764) realizaron trabajos similares antes de Bach.

Shostakovich en la obra que nos ocupa. Sobre la obra de Hindemith, escrita para ejemplificar su propio sistema compositivo hablaremos posteriormente.

En cuanto a la obra de Shostakovich, la misma es, como *El Clave bien temperado* un estudio de la fuga en el marco de la tonalidad mayor-menor. Pero las fugas de Shostakovich son absolutamente personales. En este capítulo examinaremos un par de las fugas de esta obra.

La Fuga N° 1, es una fuga estrictamente modal. Todas las entradas del tema son diatónicas. En la fuga no hay una sola alteración. El sujeto está en do jónico:

Dimitri Shostakovich. Fuga N° 1. © Musikverlag Hans Sikorski



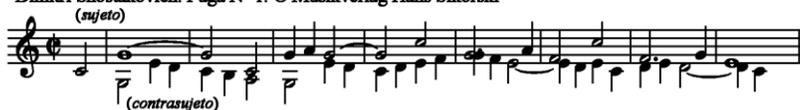
La respuesta escrita a la 5ª no hace uso del mecanismo de la mutación, aun cuando el sujeto sería teóricamente tonal por tener la relación I-V en la cabeza del mismo:

Dimitri Shostakovich. Respuesta de la Fuga N° 1. © Musikverlag Hans Sikorski



Shostakovich elabora un contrasujeto muy modesto que aparece rigurosamente a la manera tradicional, acompañando cada entrada del sujeto y la respuesta.

Dimitri Shostakovich. Fuga N° 1. © Musikverlag Hans Sikorski



Después de una tradicional exposición de 4 entradas, Shostakovich comienza un desarrollo donde hace entradas en otros modos en el siguiente orden: frigio (mi), locrio (si), eólico (la) y dórico (re). Finalmente después de un corto pedal de dominante de cuatro compases (c.74-c.77) comienza un *stretto* en el modo principal, primero en do jónico y luego en fa lidio. La forma

general de la fuga es una estructura tripartita cercana al modelo escolástico:

Exposición (c.1-c.39)	Desarrollo (c.39-c.78)	Conclusión (c.79-c.95)	Coda (c.96-c.106)
--------------------------	---------------------------	---------------------------	----------------------

A diferencia de la Fuga N° 1, la Fuga N° 2 contiene un planteamiento formal y armónico mucho más interesante. La fuga está en la menor. El sujeto se caracteriza por su estructura motivica bien definida y por las sucesiones de saltos de sexta y séptima que le otorgan una amplitud de una 14ª disminuida (una 8ª y un tritono) estructura que lo hacen muy característico:

Dimitri Shostakovich. Fuga N° 2. © Musikverlag Hans Sikorski



Al igual que en la Fuga N° 1, Shostakovich no prescinde del contrasujeto:

Dimitri Shostakovich. Fuga N° 2. © Musikverlag Hans Sikorski



Observe como los intervallos que forman el contrasujeto y el sujeto no siempre son consonancias, sino que las disonancias de 7ª, 4ª y 9ª se utilizan como consonancias. Durante toda la Fuga, Shostakovich juega con la ambigüedad tonal. El aparente la menor se convierte en una suerte de ampliación de la tonalidad que llega a bordear su ruptura. La forma de la Fuga es la siguiente:

Exposición (c.1-15)	Desarrollo (c.16-56)	Conclusión (c.56-70)	Coda (c.71-80)
------------------------	-------------------------	-------------------------	-------------------

El desarrollo de esta fuga está elaborado de la siguiente manera:

Divertimento 1 (c.15-17)	Entrada en Do (c.21)
Entrada en Sol (c.27)	Divertimento 2 (c.33-36)
Entrada en fa sostenido (c.37-c.41)	Puente (c.41-42) Entrada en si bemol (c.43-47)
Divertimento 3 (c.47-54)	

Observe la entrada de la Respuesta. Mientras ésta se encuentra en la tonalidad de mi menor, el contrasujeto no contiene ninguna alteración, lo que implica que se encuentra en el modo frigio. Pero ¡oh sorpresa!, al final del contrasujeto, justo antes de la entrada del sujeto en la voz superior, hay dos pequeños compases de puente donde la voz inferior hace la escala descendente de do sostenido mixolidio (do sostenido con las alteraciones de la mayor) la cual se rompe bruscamente para regresar al tono de la menor, tonalidad en la que entrará la voz superior con el sujeto:

Dimitri Shostakovich. Fuga Nº 2. © Musikverlag Hans Sikorski

En esta fuga podríamos hablar de una suerte de *politonalidad horizontal*, esto es la sucesión continua y aparentemente inconexa de tonalidades muy dispares. En el ejemplo anterior observamos la sucesión de las tonalidades de mi menor, do sostenido menor y la menor. Este tipo de aparente incoherencia tonal se va a mantener a lo largo de toda la fuga y constituye uno de los elementos más interesantes de la misma.

Examinemos armónicamente como ejemplo los divertimentos 2º y 3º que son los más largos de la Fuga. En el 2º divertimento observamos en la mano derecha movimientos melódicos que proyectan o sugieren las tonalidades de si bemol, la, sol eólico, do (donde se hace la entrada del sujeto), si locrio, la, si bemol y sol. En cambio, la mano izquierda presenta las tonalidades de si locrio, mi bemol menor, re mayor, mi bemol mayor, si menor. Si superponemos las dos estructuras nos encontramos con el siguiente cuadro²⁸:

si bemol	la	sol eólico	do (Entrada del Sujeto)	si locrio	la	si bemol	sol (Entrada del Sujeto)
re menor - mi bemol menor	re mayor	mi bemol mayor si menor	do (Entrada del Sujeto)			la bemol	sol

²⁸ Cuando señalamos en estos fragmentos “tonalidades” nos referimos a la sensación de tónica que puede crearse con pocos elementos interválicos. Por ello, un salto de cuarta justa ascendente en un contexto como el planteado por Shostakovich, puede representar un movimiento tonal preciso, dado que funciona como un salto dominante-tónica de una tonalidad dada.

Dicha *politonalidad horizontal*, es a la vez *polimodal*.
 Observemos el ejemplo:

Dimitri Shostakovich. Fuga Nº 2. © Musikverlag Hans Sikorski

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, and *mf*. Above the notes, there are labels for different modes and notes: *si bemol*, *re menor*, *mi bemol menor*, *re mayor*, *mi bemol*, *do*, *si locrio*, *si menor*, *la*, *si bemol*, *sol*, *la bemol*, and *sol*. Brackets connect these labels to specific notes or groups of notes in the score.

En el cuarto divertimento el planteamiento tonal es similar. El esquema de las tonalidades es el siguiente:

si bemol	fa M.	sol mixolidio	re m.	si bemol	fa m.	do m.	si bemol lidio	la
-si bemol		do	sol bemol	fa mayor	si bemol		mi bemol m.	la
-mi m.								

Observemos el ejemplo:

Dimitri Shostakovich. Fuga Nº 2. © Musikverlag Hans Sikorski

Basten estos dos ejemplos para ver lo original y novedoso de la propuesta de Shostakovich. Creemos que el éxito de su versión de los “24”, se debe a su originalidad armónica, así como a la de sus sujetos. Como muestra de esto nos gustaría señalar para terminar el caso de la Fuga Nº 7. Es uno de los casos (quizás el único que nosotros conozcamos) de un sujeto construido enteramente con notas de un mismo acorde, sin cambio de armonía, sin notas extrañas de ninguna clase. Es decir un sujeto formado exclusivamente por arpeggios del acorde tónica de la tonalidad en cuestión. Esto da como origen a una extraña fuga donde los únicos movimientos por grado conjunto se producen en los momentos de cambios de acorde. El resultado: una muy estática y consonante fuga construida básicamente por arpeggios, todo lo contrario a lo que los manuales sobre la melodía aconsejarían. El sujeto de la fuga es el siguiente:

Dimitri Shostakovich. Fuga Nº 7. © Musikverlag Hans Sikorski

La forma de la fuga es la siguiente:

Exposición (c.1-15)

Divertimento 1(c.15-20)

Entrada en fa sostenido menor (c.21-28)

Divertimento 2 (29-32)

Entrada en la mayor (c.33-40)

Divertimento 3 (c.41-46)

Entrada en Fa mayor (c.47-54)

Divertimento 4 (c.55-c.61)

Entrada en La mayor (c.62-69)

Estrecho (c.70-73)

Divertimento 5 (74-75)

Entrada en Re (76-82)

Conclusión (83-99)

El análisis armónico de esta fuga debe hacerse puramente por la identificación de los acordes, prescindiendo de las funciones. Analicemos la sucesión de acordes que se produce en el cuarto divertimento, ejemplo que mostramos en la página siguiente. Los enlaces armónicos no son especialmente interesantes, quizás porque el valor de la fuga radica principalmente en la inusual concepción del sujeto. La continua reiteración entre los acordes de mi bemol y si bemol mayores, es apenas perturbada por pequeñas desviaciones a los acordes de re menor y do menor. La modulación a do sostenido mayor no tiene explicación tonal posible, ni por acorde común, ni por cromatismo, ni por enharmonía. La sucesión más interesante se presenta en las tonalidades de las entradas de la cabeza del sujeto: do menor, si bemol, mi bemol y fa sostenido menor. Finalmente se llegará a la tonalidad principal (la mayor) en el compás 62. La modulación se ha producido por un doble cromatismo (sol y mi bemol se han transformado en sol sostenido y mi sostenido).

Seguramente Shostakovich en estas obras experimentó con la tonalidad sin exponerse a la disolución de la misma, proceso que estudiaremos en los dos capítulos siguientes:

Dimitri Shostakovich. Fuga Nº 7. © Musikverlag Hans Sikorski

The image shows a musical score for a fugue. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano and tenor) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (D major). The tempo is marked 'Allegretto'. The lyrics are in Spanish and refer to musical notes: 'do menor', 'si bemol', and 'fa sostenido menor'. The piano part features complex rhythmic patterns and chordal textures.

(suponemos que el do bemol es un error de imprenta)

do menor

si bemol

mi bemol

fa sostenido menor

II. La libertad del Atonalismo

Cuando vamos a estudiar música no basada en el fenómeno tonal, es conveniente familiarizarnos con una serie de conceptos pertenecientes a la *Teoría Postonal*, los cuales serán útiles a la hora de analizar y de interpretar los hechos sonoros de esta música, y nos dotarán de herramientas útiles para la composición de música atonal.

La nomenclatura de las notas, así como la de los intervalos conocidos a través de la teoría tradicional de la música está condicionada por el fenómeno de la tonalidad. La Teoría Postonal sostiene que es necesario formular una nomenclatura y una teoría de la música que no implique una conexión esencial con el fenómeno tonal-funcional. De hecho algunos teóricos consideran a la Teoría Postonal una Teoría General de la Música de la cual la tonalidad es un capítulo subsidiario.

Es necesario distinguir entre los conceptos de identidad y equivalencia. En el marco de la tonalidad dos sonidos pueden ser idénticos pero no equivalentes. Tomemos, por ejemplo, las notas *do* sostenido y *re* bemol, (en el contexto de la afinación temperada). En este caso, hablamos de sonidos enharmónicos de los cuales podemos afirmar que *son idénticos* desde el punto de vista sonoro, pero *no equivalentes* en el contexto de la tonalidad. En efecto, en Do mayor, *do* sostenido es la alteración ascendente del I grado y posible sensible de la tonalidad del II grado (*re* menor); pero *re* bemol es el II grado rebajado (o la alteración descendente del II grado) y, por tanto, su resolución es descendente como en el caso del acorde Napolitano, o en el caso de tratarse de una modulación al VI grado rebajado (La *b* mayor), sería la 7ª de la dominante de dicha tonalidad. No podemos concebir una dominante del segundo grado de Do mayor utilizando *re* bemol en lugar de *do* sostenido. Ni podemos escribir en Do mayor el acorde napolitano con *do* sostenido en lugar de *re* bemol. Es simplemente imposible. Un error inexcusable. Es decir ambos sonidos *idénticos* no son *equivalentes*, esto es no pueden utilizarse indistintamente en el contexto de la tonalidad mayor-menor tradicional.

Fuera del marco tonal, ambos sonidos *son equivalentes*. Por razones puramente prácticas de lectura, puede utilizarse *do* sostenido o *re* bemol según sea el caso o la necesidad de claridad en la parte. Las implicaciones que esta definición tiene con relación a la notación musical son muy importantes. Por efecto de la equivalencia de los sonidos, alteraciones inusuales como el doble sostenido y el doble bemol se vuelven completamente innecesarios para efectos de lectura. Aunque no quiere decir que un compositor no las utilice en un momento dado. Las implicaciones de este concepto afectan nuestra noción tradicional de los intervalos musicales.

Cuando, en el marco de la tonalidad, hablamos de una tercera menor y una segunda aumentada, hablamos de intervalos que son, desde el punto de vista sonoro, iguales (*enharmónicos*) pero no *equivalentes*. En efecto, no podemos escribir la escala menor armónica colocando una tercera menor en lugar de una segunda aumentada entre el VI y VII grado alterado de la escala. No podemos formar una tríada menor con una 2ª aumentada y una 5ª justa. Por fuerza tenemos que formarla con una 3ª menor y una 5ª justa. Esto quiere decir que nuestra noción de intervalo está igualmente vinculada a la tonalidad como sistema.

En el caso de la postonalidad, la distinción entre intervalos mayores, menores, aumentados y disminuidos carece de sentido. O lo que es lo mismo, en la postonalidad dicha nomenclatura es inoperante.

Estas consideraciones nos llevan a concluir que para entender la música postonal es necesario cambiar nuestra visión teórica tradicional la cual es esencialmente tonal. Es decir hace falta una nueva teoría. La *Teoría Atonal*, o *Postonal* ya ha sido formulada y estudiada por importantes musicólogos y teóricos como John Rahn, Allen Forte, George Perle y Joseph Straus. Es importante porque nos permitirá ampliar nuestro horizonte lo cual nos allanará el camino para entender las músicas posteriores al fenómeno tonal. La *Teoría Postonal*, tal como la han establecido los teóricos mencionados incluye una serie de conceptos y de procedimientos que están pensados en función del análisis de esta música. Para los

efectos que nos interesa, el de la composición de ejercicios en estos lenguajes, es necesario conocer los aspectos más importantes de esta teoría: nos referimos a los conceptos concernientes a *Clase de Altura*, *Notación Numérica*, *Clase de Intervalo* y, principalmente, el de *grupos de notas* o *grupos de clases de altura*.

Dos sonidos situados una misma octava, aunque sean producidos por instrumentos distintos los reconocemos como *el mismo sonido*. Es decir el do_0 del piano es el mismo do_0 del violín. En este caso hay identidad entre ambos sonidos y que representan la misma *altura*. Pero los sonidos que están separados por una o más octavas no representan la misma *altura*, aunque de algún modo los identificamos como *el mismo sonido*. En este caso hablamos de sonidos *equivalentes*. Los reconocemos como un *mismo sonido* pero en *octavas diferentes*, o lo que es lo mismo, como múltiples pares de una misma frecuencia básica. Por eso cuando hablamos del sonido do_1 , do_2 , do_3 , etc., nos referimos al sonido *do* en diversas octavas. En este caso podemos decir que las diversas octavas de un sonido básico, son equivalentes entre sí. A esto llamamos *equivalencia de octava*.

Notas y Clases de notas.

Por efecto de lo anteriormente dicho tenemos entonces igualmente que entender que cuando hablamos de una altura con frecuencia específica: el do_1 , do_2 , do_3 , etc. estamos hablando de *alturas* o *notas*. Mientras que si nos referimos en general a la nota *do* independientemente de la octava en que se encuentre, hablamos de una abstracción que engloba a todos los *do* de las diversas octavas. Nos estamos refiriendo en este caso no a una *nota* o *altura*, sino a una *clase de nota*, o *clase de altura*²⁹.

Notación Numérica

Del concepto de clase de nota ya explicado podemos deducir que en la afinación temperada hay sólo doce clases de notas. De

²⁹ En inglés *pitch class*, literalmente “clase de altura”. Creemos que el nombre de “clase de nota” es más correcto en español. Nosotros utilizaremos las dos designaciones como sinónimos.

nuevo nos percatamos que la nomenclatura tradicional con que designamos las notas (las tradicionales sílabas *do*, *re*, *mi*, etc.) al permitir las enharmonías, está indisolublemente ligada al hecho tonal, tal como vimos en el caso de los intervalos.

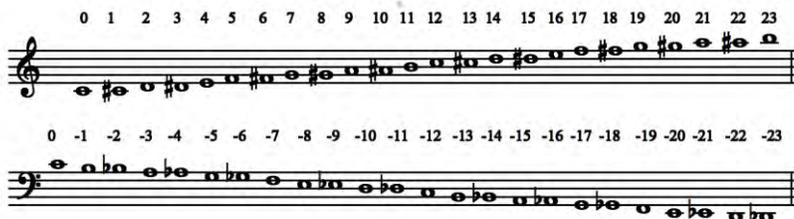
Esto es, las notas *si#*, *do* y *re bb* pertenecen una misma clase de nota. Con la *Notación Numérica* podemos englobar las doce clases de notas, simplificando la notación, al suprimir las enharmonías. Esta notación se utiliza no sólo para designar las Clases de Notas sino también para la notación de intervalos y de grupos de notas como veremos más adelante. Convencionalmente le damos a la nota *do* y a sus enharmónicos, el valor 0. De esta manera obtenemos la siguiente tabla:

Notación Numérica	Clases de Notas
0	<i>si #, do, rebb</i>
1	<i>do #, reb</i>
2	<i>do # #, re, mibb</i>
3	<i>re #, mi#</i>
4	<i>re # #, mi, fab</i>
5	<i>mi #, fa, solbb</i>
6	<i>fa #, sol#</i>
7	<i>fa # #, sol, labb</i>
8	<i>sol #, lab#</i>
9	<i>sol # #, la, sibb</i>
10	<i>la #, sib#</i>
11	<i>la # #, si, dob</i>

Para clarificar la lectura de la tabla hemos destacado en negritas los nombres de notas más usuales, omitiendo algunas enharmonías que en este contexto no tienen razón de ser. La tabla, expuesta en forma más simple, quedaría de esta manera:

Notación Numérica	Clases de Notas
0	do
1	do # , reb
2	re,
3	re #, mi\flat
4	mi
5	fa,
6	fa #, sol\flat
7	sol,
8	sol #, la\flat
9	la
10	la #, si\flat
11	si

Hay una Notación Numérica *para las notas* y otra para las *clases de notas*. En el caso de las *clases de notas*, la Notación Numérica, como hemos visto, no excede el número de 12 clases de notas, comenzando en 0 y terminando en 11. Pero con relación a *las notas*, la Notación Numérica se extiende según la altura de las notas. Por convención se considera como 0 al *do* central del teclado del piano. Todas las notas a partir de dicho *do* central se cuentan por semitonos. Así ascendiendo de *do* tendríamos una numeración positiva, mientras que descendiendo de dicho *do* central, tendríamos una numeración negativa:



Módulo 12

Para saber a qué clase de nota pertenece una altura dada es necesario reducir el número de la nota a las 12 clases de notas que hemos mencionado. Para esto se utiliza un procedimiento aritmético sencillo que recibe el nombre convencional de *módulo 12*. Consiste simplemente en restar 12 del número de la altura, tantas veces como sea necesario hasta que el resultado nos quede entre 0 y 11. Esto equivale a bajar (o subir, en el caso de los números negativos) las octavas hasta que dicha nota quede circunscrita en la octava central del piano. Así si tenemos, por ejemplo en el caso de la nota 45, para obtener la clase de nota a la que pertenece realizamos la operación descrita:

$$45(\text{mod}12) = 33(\text{mod}12) = 21(\text{mod}12) = 9.$$

La nota pertenece a la clase de altura 9, o lo que es lo mismo, se trata de un *la* en la nomenclatura tradicional.

Tomemos como el ejemplo la nota -48:

$$-48(\text{mod}12) = -36(\text{mod}12) = -24(\text{mod}12) = 12(\text{mod}12) = 0$$

La nota pertenece a la clase de altura 0, o lo que es lo mismo, se trata de un *do* en la nomenclatura tradicional.

Intervalos ordenados y no ordenados

La notación tradicional de los intervalos está, como ya hemos mencionado, estrechamente vinculada al hecho de la tonalidad. La nomenclatura tradicional de los intervalos distingue entre intervalos armónicos y melódicos. En la tonalidad existen intervalos consonantes y disonantes, según pertenezcan o no a la armonía en un momento dado. Pero al igual que pasa con la enharmonía de las notas, en una música donde el sentido consonante o disonante de los intervalos desaparece, carece de sentido hablar de intervalos mayores, menores, aumentados y disminuidos. En efecto, así como hay una equivalencia de notas, hay también una equivalencia de intervalos. Por ejemplo una segunda aumentada y una tercera menor, son equivalentes desde el punto de vista de la postonalidad; igualmente la quinta aumentada y la sexta menor. Así en la postonalidad los intervalos los identificamos numéricamente según

la cantidad de semitonos que posean. Los intervalos se definen simplemente como la distancia en semitonos entre dos alturas dadas. Podemos entonces establecer una *tabla de intervalos*, en la fila superior anotamos la designación tradicional de los intervalos mientras que en la fila inferior, los mismos designados por la cantidad de semitonos que los integran:

Unísono	2 ^a m.	2 ^a M	3 ^a m.	3 ^a M.	4 ^a j.	Tritono	5 ^a j.	6 ^a m.	6 ^a M.	7 ^a m.	7 ^a M.
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Hemos omitido en la tabla, para mayor comodidad de lectura, los intervalos enharmónicos aumentados y disminuidos (salvo el tritono). Así el intervalo 2 representa a la 2^a mayor y a la 3^a disminuida. El intervalo de 8 representa a la 6^a menor y a la 5^a aumentada. Y así por el estilo. Al pasar de octava los intervalos se siguen midiendo en función de semitonos, así puede haber intervalo 12, 13, 14 etc.

Hay dos formas de identificar los intervalos: El intervalo es *ordenado* cuando se toma en cuenta el sentido ascendente o descendente del mismo: Así los intervalos ascendentes son positivos, mientras que los descendentes son negativos. El intervalo +10 o -10 será ascendente en el primer caso y descendente en el segundo caso:



Los intervalos son *no ordenados*, cuando no se toma en cuenta la dirección melódica (o el *sentido*) del mismo. Así el intervalo 10, sin indicación expresa del signo, simplemente denota 10 semitonos sin tomar en cuenta la dirección melódica. Es el caso de los intervalos armónicos, donde no es posible hablar de *sentido* ascendente o descendente:



Clase de Intervalo

Del mismo modo que en la Teoría Postonal hablamos de Clases de notas, podemos hablar de clases de intervalos. Clase de intervalo es la distancia en semitonos que existe entre dos clases de notas sin tomar en cuenta la dirección melódica. Así si tenemos una clase de nota x y una clase de nota y , la clase de intervalo entre el par de clases de nota (x,y) se expresa mediante la sustracción de ambas clases de notas utilizando la fórmula $y-x \pmod{12}$ o $x-y \pmod{12}$, la que resulte en una menor cantidad de semitonos. Es decir llamamos *clase de intervalo* al intervalo no ordenado entre dos clases de notas. Así, entre las notas 1 (do#) y 4 (mi) hay un intervalo 3 porque: $4-1=3$. En este sentido observamos la presencia del llamado intervalo *complementario*, que es aquel que sirve para completar la 8ª. En la teoría tradicional conocemos a estos intervalos como *inversiones*. El intervalo complementario entre 1 (do#) y 4 (mi) es 9 porque $1-4 = -3 \pmod{12} = 9$. Al “traducir” a la nomenclatura tradicional encontramos la equivalencia entre los conceptos de intervalo complementario e inversión de intervalos. En efecto el intervalo 3 es la llamada 3ª menor, mientras que el intervalo 9 es la 6ª mayor. Así a partir de la clase de intervalo 6, todos los que siguen son complementos de los 6 primeros. El intervalo complementario se puede considerar como un intervalo equivalente a la clase de intervalo menor. Por lo que tenemos que concluir que en realidad existen solo 7 clases de intervalos, debido a que, a partir del intervalo 6, todos los intervalos son complementos de los correspondientes del 1 al 5 tal como se muestra en la siguiente tabla:

Nombre tradicional	Unísono	2 ^a menor	2 ^a Mayor	3 ^a menor	3 ^a Mayor	4 justa	Tritono
Clase de intervalo	0	1	2	3	4	5	6
Complemento	12	11	10	9	8	7	6
Nombre tradicional	8 ^a	7 ^a mayor	7 ^a menor	6 ^a mayor	6 ^a menor	5 ^a justa	Tritono

Al estudioso pudiera parecerle complicada toda esta teoría de las notas y los intervalos. Pero se trata de una impresión pasajera. Si se posee una sólida formación tradicional en cuanto a la teoría musical, se trata simplemente de ver los mismos fenómenos desde otra perspectiva.

Vector interválico.

Se llama vector interválico al número de clases de intervalos contenidos en una sonoridad dada. Esto se expresa mediante una retícula donde se anotan las clases de intervalos y sus respectivas frecuencias. El carácter más o menos “tonal” o “atonal” (diríamos más bien “diatónico” o “cromático”) de una sonoridad dada depende en gran medida del vector interválico. Comparemos tres escalas para verificar como el *vector interválico* nos permite tener una idea objetiva de una sonoridad dada. Tomemos el ejemplo de la escala mayor:



Calculamos el vector interválico, examinando las clases de intervalo que se forman a partir de cada una de las notas de la escala. Observamos un predominio de las clases de intervalo 2 (la tradicional 2^a mayor y su inversión la 7^a menor), 3 (3^a menor y su inversión la 6^a mayor) y 5 (4^a justa y su inversión, la 5^a justa). Evidentemente la sonoridad será más “diatónica”:

Clases de intervalo	1	2	3	4	5	6
Cantidad de C.I	2	5	4	3	6	1

Examinemos la escala cromática:



El *vector interválico* muestra un predominio de la clase de intervalo 1, 2, 3 y 4, así como un aumento sustancial de la clase de intervalo 6. La sonoridad será evidentemente cromática y “atonal”.

Clases de intervalo	1	2	3	4	5	6
Cantidad de C.I	11	10	10	10	9	5

Observe las siguientes escalas pentatónicas. La primera es la llamada “pentatónica diatónica” y la segunda es la “pentatónica *hirajoshi*”:



En el caso de la escala pentatónica diatónica el *vector interválico* es el siguiente:

Clases de intervalo	1	2	3	4	5	6
Cantidad de C.I	0	1	2	1	3	0

Observemos la diferencia con el *vector interválico* de la escala *hirajoshi*. ¿Cómo sería la diferencia de sonoridad entre estas dos escalas?

Clases de intervalo	1	2	3	4	5	6
Cantidad de C.I	2	1	2	1	3	1

Grupos de Notas.

Los grupos (o conjuntos) de notas (o *sets* como se les conoce en inglés) son el elemento central de la Teoría Postonal, y podría decirse que los conceptos que hemos examinado previamente nos sirven para comprender este concepto y para entender su nomenclatura. Straus (1990: 26) los define de la siguiente manera: “*Un grupo de notas es simplemente una colección no ordenada de clases de notas. Es un motivo a partir del cual muchos de los principios identificadores –registro, ritmo, orden– han sido sublimados. Lo que permanece son simplemente las clases de altura y las clases de intervalo básicas que identifican una idea musical*”. Observe las siguientes sonoridades:



Estas sucesiones, que aparentemente no tienen nada en común, adquieren inmediata interrelación si las ordenamos de la manera más simple. La forma más elemental de un grupo de notas es aquella que forme el agrupamiento más compactado y de menor extensión total. Esta forma elemental recibe el nombre de *Forma Normal* del grupo de notas. Los grupos de notas se escriben enmarcados entre corchetes:



Generalmente la *Forma Normal* de un grupo de notas se lleva a partir de la nota *do*, es decir se transporta para que al designarla se parta del número 0. Esta manera de organizar los grupos de notas recibe el nombre de *Forma Prima*. Esto permite determinar el número posible de grupos de notas, las cuales se derivan siempre de una *Forma Prima*.



[023]

Los grupos de notas pueden modificarse por dos tipos de operaciones: la *Transposición* y la *Inversión*. Es útil comprender estos procesos, para entender como pueden funcionar los mismos en el contexto de la composición de obras atonales. La Transposición de un grupo de notas implica la transposición de las clases de notas que lo integran a un intervalo dado. Este intervalo se expresa con un número n que representa el intervalo medido en semitonos a donde se transporta el grupo de notas dado. Para esto se utiliza la siguiente fórmula:

$$T_n [abc] = [n+a, n+b, n+c]$$



La Inversión implica tanto una transposición como la inversión propiamente dicha. Para calcular se utiliza la fórmula: $T_n I$. La Inversión implica un cambio en la dirección del planteamiento teórico del grupo de notas. Recordemos que el grupo de notas no expresa directamente una dirección melódica definida, sino un esquema sonoro a partir del cual se genera un discurso, en este caso atonal. La Inversión expresa una variante que en el nivel del esquema se presenta como una estructura en dirección opuesta. La inversión se calcula restando 12 a cada uno de los elementos del grupo de notas. Esta operación generalmente implica un proceso de transposición. Así los grupos [013] y [023] se relacionan por transposición e inversión. La inversión de [013] sería $12-0 = 12$, $12-1 = 11$, $12-3 = 9$, o lo que es lo mismo [9, 11, 12]. La forma prima de este último grupo es $9-9 = 0$, $11 - 9 = 2$, $12 - 9 = 3$, es decir [023].

En la práctica esto es inmediatamente claro desde el punto de vista musical

Grupo de notas original [034]

Transposición e inversión:
TsI [034] = [347]

Forma prima del grupo de notas anterior: [014]

En la música postonal, es posible la construcción de grupos de tres, cuatro, cinco, y 6 notas. En la música postonal los grupos de notas pueden constituir *colecciones de grupos de notas*. Estos son complejos de grupos sonoros que ejercen el carácter de “escalas” dentro del discurso postonal, sin hacer referencia al hecho funcional propio de la tonalidad. Entre las *colecciones* más importantes figura la llamada *colección diatónica* [013568T]³⁰, correspondiente al modo locrio. Esta colección está constituida por las “notas blancas” del piano. Sería incorrecto considerar a esta colección como “el modo mayor” o “el modo menor” en un contexto donde no hay funcionalidad tonal. Otra colección importante es la llamada *colección octatónica* formada por el grupo [0134679T]:

[013568T]

Forma Prima

[0134679T] ("Colección Octatónica)

³⁰ La T (por el inglés *ten*, representa al número 10, mientras que la E, por el inglés *eleven*, representa al número 11).

Composición de ejercicios atonales.

Arnold Schönberg: 6 Kleine Klavierstück op.19. © Unuversal Edition

The image shows two systems of musical notation for Arnold Schönberg's 6 Kleine Klavierstück op.19. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff begins with a *ppp* dynamic marking and a *p* marking later. The bass staff has a *ppp* marking. The second system also has a treble and bass clef staff. The treble staff has a *ppp* marking and a *p* marking. The bass staff has a *ppp* marking. The notation includes various intervals, slurs, and dynamic markings.

Examine las piezas para piano del Op. 19 de Arnold Schönberg para tener una idea de cómo se trabaja en el mundo atonal con los grupos de notas. A diferencia de lo que podría pensarse, los grupos de notas pueden ser relativamente flexibles. En la primera de las piezas podemos observar como el compositor utiliza un grupo de notas constituido por la superposición de un intervalo 01 (semitono) y un intervalo de “tercera” que puede ser 03 o 04. Así los siguientes grupos, presentes en dicha pieza, que pudieran parecer diferentes entre sí tal como vemos en su Forma Prima, están relacionados en su construcción interválica interna.

The image shows five groups of notes on a single treble clef staff. Above each group is a label in brackets: [0125], [0169], [0148], [0169], and [0169]. Below each group is another label in brackets: [01]-[03], [01]-[04], [01]-[04], [01]-[03], and [01]-[03]. The notes are arranged in a way that demonstrates the internal intervallic structure of each group.

El otro aspecto importante de la música atonal tiene que ver con la parte rítmica. La estructura métrica del compás, tal como lo conocemos en la tradición, está, al igual que otros aspectos de la teoría musical, vinculada a la tonalidad como sistema. Así, la

acentuación cada tres tiempos del compás de 3/4, se asocia a formas musicales eminentemente tonales como es el caso del vals o del minueto. La cifra de compás en la música atonal se convierte en un mero medio de organización de la escritura musical sin relación alguna con el fenómeno de la acentuación. Esta se puede detectar en la pequeña célula. Así tendríamos células anacrúsicas, téticas o acéfalas según su comienzo y resolutivas o suspensivas por su final. La pequeña célula rítmica melódica se convierte en la base de la textura. Un compás con acentuación regular (un “vals” o un “minueto” atonal sería un grave error de estilo, por la contradicción evidente entre la textura, el ritmo y las alturas). Se busca especialmente la irregularidad en la construcción rítmica de la música atonal. Los ritmos deberían ser irregulares y no repetitivos. Esta irregularidad es quizás una de las características más importantes del atonalismo. La cuadratura propia de la música tonal resultaría “banal y trivial” como dice Smith Brindle (1977:25). El ritmo debería propender a mover el conjunto hacia puntos de clímax y tensión, o contribuir a la relajación, sin relaciones de acentuación y muchos menos de construcción de “motivos” melódicos. También presenta un cuadro donde explica las alternativas de realización para lograr efectos de tensión y de reposo en el marco de la música atonal (Smith Brindle 1977:27):

Tensión	Dimensión del movimiento	Dimensión de la altura	Dimensión del “volumen” (intensidad)
	Movimiento rápido, ímpetu creciente, puso métrico fuerte, ritmos irregulares bien definidos	Máxima altura o profundidad, Fuertes intervalos melódicos	Máximo “volumen”, Silencios contrastantes dinámicas viriles, contrastes dinámicos, articulación “staccato”
Relajación	Dimensión del movimiento	Dimensión de la altura	Dimensión del “volumen” (intensidad)
	Movimiento tranquilo ímpetu declinante pulso débil o indeterminado ritmos fluidos o “vagos”	Evitar registros extremos Intervalos melódicos pequeños (<i>débiles</i>)	dinámica tranquila silencios no contrastantes menor contraste dinámico fraseo legato.

En este texto, no existen *tareas* propiamente dichas. De lo que se trata es, principalmente, de abrir el oído. El estudiante puede *componer* ejercicios utilizando las técnicas vistas para cualquier combinación instrumental (o vocal), o combinarlas o inventar algo diferente. Sugerimos utilizar los recursos instrumentales disponibles dentro del curso y hacer una ejecución de los mismos en la clase. Esto implicará tomar en cuenta las limitaciones y posibilidades técnicas de sus compañeros de manera de poder tener una buena versión con una o dos lecturas.

III. El rigor del Dodecafonismo

El dodecafonismo es un método desarrollado durante las primeras décadas del siglo XX por el compositor austriaco Arnold Schönberg (1874-1951) y presente no solo en sus obras sino en la de sus alumnos Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), compositores que integraron la llamada Segunda Escuela de Viena. Buscaba este método sistematizar y garantizar la atonalidad en la música con un sistema estricto. Se basa en el uso de las notas del total cromático a través de la llamada “Serie dodecafónica”. El *dodecafonismo* o *serialismo de alturas* es la base de posteriores desarrollos en la música del siglo XX como el llamado *Serialismo Integral*, donde todos los parámetros del sonido son sometidos a una organización de este tipo³¹. Sin duda se puede considerar al dodecafonismo y a su posterior desarrollo, el serialismo integral, como una de las más importantes tendencias compositivas de la música del siglo XX

La Serie dodecafónica

La serie dodecafónica es una organización particular y rigurosa del total cromático en un cierto orden de clases de notas que sirve de sustento para todo el desarrollo melódico y armónico de una pieza musical. Dicho orden no puede alterarse de ninguna forma, y si bien una nota dada puede repetirse libremente, la misma no puede aparecer arbitrariamente fuera del orden estricto determinado por la serie. Así, una serie como la que presentamos seguidamente, puede dar origen a diversos tipos de melodías. En el ejemplo observamos dos melodías. Note que el uso de sostenidos o bemoles es indistinto por razón de la equivalencia enharmónica propia de la atonalidad, como ya hemos explicado en el capítulo anterior. Observe como algunos fragmentos de la serie se repiten sin romper el orden de sucesión. En las melodías dichas repeticiones están señaladas con corchetes:

³¹ Entre los principales cultores del Serialismo Integral figuran los compositores: Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, entre otros.



Igualmente la serie organiza las formaciones verticales, construidas como clases de intervalos superpuestas. Observe en el ejemplo los siguientes puntos: las primeras cinco notas de la serie se repiten con la misma fórmula armónico-rítmica, igualmente las notas 4, 5, 6 y 7 de la serie se presentan en formaciones verticales diversas, con distinta “posición” si cabe el término prestado de la teoría de la armonía tradicional. Finalmente es necesario destacar que el orden de las notas de la serie tampoco implica un orden de la verticalidad:



La serie entonces *no funciona como un “tema” melódico* o necesariamente no se utiliza con sentido *motívico*. Es más bien un principio de organización general de las alturas relativamente flexible.

Tipos de serie

Smith Brindle (1977: 4-17) distingue varios tipos de series las cuales designa con los siguientes nombres. Los ejemplos que utilizamos en este capítulo están extraídos de este importante texto sobre composición serial:

Serie Melódica: Se caracteriza por el carácter lírico de los intervalos, los cuales alternan intervalos “cantables”. En principio, toda serie dodecafónica *utilizada como tema* en el sentido tradicional del término, es una “serie melódica”, por lo que esta categoría está vinculada al uso que el compositor pueda darle a la serie, antes que a una característica intrínseca de la misma. Observe el siguiente ejemplo tomado la *Suite Lírica* de Alban Berg. La misma es utilizada en dicha obra como un tema melódico. Pero nos interesa principalmente resaltar la rigurosidad de su construcción, verificable en el hecho de que leída en forma retrógrada encontramos una interesante simetría de intervalos. Así las notas 1 y 2 (intervalo 1) se complementan con el intervalo que se forma entre las notas 12 y 11 (intervalo 11); las notas 2 y 3 (intervalo 8) se complementa con el que se forma entre las notas 11 y 10 (intervalo 4) y así sucesivamente, lo que implica que si se obvia el aspecto temático, las notas 1 a 6 de la serie tienen la misma conformación interválica que las notas 12 a 7, leídas en forma retrógrada:



Observemos en el cuadro siguiente la relación de simetría:

1 a 6	Fa	Mi	Do	La	Sol	Re
12 a 7	Si	Sib	Solb	Mib	Reb	Lab
Intervalo de separación	-1		-3		7	

Serie Tonal: Aunque parezca un contrasentido Smith Brindle designa una serie como “tonal” aquella en la cual el orden de los

sonidos pone en evidencia un sentido de “tonalidad” con relación a un centro funcional dado. En cierto modo, en un marco donde la principal característica es asegurar a través de la serie el carácter atonal de la música, las series “tonales” podrían considerarse como “un error”. Sin embargo, puede haber series donde los intervalos formen aparentes secuencias de tríadas funcionales como en el caso de la Serie del Concierto para violín y orquesta de Alban Berg, en la misma podemos observar las implicaciones tonales del ordenamiento de las notas en la serie. Las primeras nueve notas representan tríadas vinculadas a las funciones de tónica y dominante de las tonalidades de sol menor y de la menor, mientras que las notas 10 a la 12 representan un movimiento por tonos enteros. Nunca hay un semitono posible desde el punto de vista melódico:

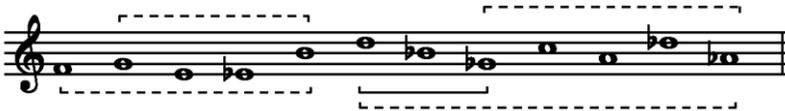


Serie Atonal: En este caso nos referimos a una serie “correcta” desde el punto de vista ortodoxo. En sentido estricto, ya que el dodecafonismo existe para garantizar la atonalidad, todas las series son “atonales”, pero en este caso hablamos de un tipo de serie donde predominan grupos de notas del tipo [012], [013], [023], [014], [015], [045], [016] y [056], es decir *trífonos* donde existe al menos un semitono. El ámbito de los grupos de notas abarca hasta el intervalo 6 (tritono) puesto que más allá, como hemos visto, los demás intervalos son complementos de los seis primeros hasta alcanzar la octava. Es muy común observar este tipo de series en la obra de Anton Webern. El ejemplo siguiente es la serie correspondiente a la *Sinfonía op. 21* de este compositor. Observe la simetría que existe entre las notas 1 a 6 de la serie y las correspondientes a las notas 12 a 7, tal como vimos en la serie de la

Suite Lirica de Berg. Los grupos de notas simétricos son [023] y [034]:



Es posible, aunque con menor frecuencia, que las series atonales tengan presencia de grupos “hexacordales” es decir, provenientes de la escala de tonos enteros, o hexacordal. Estos grupos de notas se caracterizan por la ausencia de semitonos y presencia de movimientos interválicos, por decirlo a la manera tradicional de segundas mayores (intervalo 2), terceras mayores (intervalo 4) y tritono (intervalo 6). Hablamos principalmente de grupos de notas [024], [036], [026] y [048] (“tríada aumentada”). Tal es el caso de la siguiente serie tomada de las *Canciones* op. 23 de Webern:



En esta serie, la armonía propia de la escala hexacordal es evitada a través de la intercalación de semitonos estratégicamente ubicados. Esto impide una sonoridad de tipo “impresionista” no deseada por el compositor. Igualmente no existe la simetría que hemos observado en otros ejemplos.

Serie de todos los intervalos: En este tipo de series, los 6 intervalos básicos están presentes. Hablamos de los intervalos 1 al 6. En rigor, todas las series deben contener esta sucesión de intervalos.



El vector interválico de esta serie es el siguiente:

Clase de intervalo	1	2	3	4	5	6
cantidad	3	3	1	1	2	1

Serie simétrica de todos los intervalos: Las simetrías vistas en los ejemplos anteriores de Berg, constituyen un buen ejemplo de este tipo de series. En el siguiente ejemplo, las notas 7 a 12 están compuestas por los intervalos complementarios de las notas 1 a 6 en la forma como hemos visto en ejemplos anteriores, con una única excepción entre las notas 7 y 8 de la serie:



El ejemplo siguiente es una serie de este tipo proveniente de la obra *il Canto Sospeso* del compositor italiano Luigi Nono. En ella es muy claro observar este tipo de simetrías interválicas:



Formas de la serie. Transposiciones. Matriz serial

De la serie en su forma original (la designaremos como *O*) se derivan tres formas básicas: la *Inversión (I)*, la *Retrogradación (R)* y el *Retrógrado de la Inversión (RI)*. La *Inversión* es la construcción de la serie siguiendo los principios del movimiento

contrario, es decir utilizando los mismos intervalos de la forma original, pero con la dirección en sentido contrario. La *Retrogradación* es la construcción en movimiento cancrizante tanto de la serie original (*R*) como de la Inversión (*RI*) Tomemos la serie que acabamos de presentar de la obra de Luigi Nono y observemos las cuatro formas descritas:

Luigi Nono: *Il Canto Sospeso*

The image displays four musical staves, each representing a different form of a 12-note series. The first staff is labeled O_0 and shows the original series in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is labeled I_0 and shows the inversion of the original series. The third staff is labeled O_3 and shows the retrograde of the original series, with a sub-index '3' indicating a transposition of three semitones. The fourth staff is labeled I_0 and shows the retrograde inversion of the original series.

Estas cuatro formas se pueden transportar a las 11 notas restantes del total cromático lo que da origen a 44 formas diferentes de la serie, todas disponibles para la construcción de la obra. Para obtener rápidamente una visión panorámica de las 44 series posibles, se suele construir una *matriz* donde a partir de la serie original y de la inversión se presentan todas las transposiciones posibles. Un subíndice en cada una de las formas señala el intervalo al cual se realiza la transposición respectiva. Seguidamente colocaremos la matriz correspondiente a *Il Canto Sospeso*:

	I_0	I_1	I_{11}	I_2	I_{10}	I_3	I_9	I_4	I_8	I_5	I_7	I_6	
O_0	La	sib	la <i>b</i>	si	sol	do	sol <i>b</i>	re <i>b</i>	fa	re	mi	<i>mi</i> <i>b</i>	R_0
O_{11}	la <i>b</i>	La	sol	sib	sol <i>b</i>	si	fa	do	mi	re <i>b</i>	<i>mi</i> <i>b</i>	re	R_1 ₁
O_1	sib	si	La	do	la <i>b</i>	re <i>b</i>	sol	re	sol <i>b</i>	<i>mi</i> <i>b</i>	fa	mi	R_1
O_{10}	sol	la <i>b</i>	sol <i>b</i>	La	fa	sib	mi	si	<i>mi</i> <i>b</i>	do	re	re <i>b</i>	R_1 ₀
O_2	si	do	sib	re <i>b</i>	La	re	la <i>b</i>	<i>mi</i> <i>b</i>	sol	mi	sol <i>b</i>	fa	R_2
O_3	do	re <i>b</i>	si	re	sib	<i>mi</i> <i>b</i>	La	mi	la <i>b</i>	fa	sol	sol <i>b</i>	R_3
O_8	fa	sol <i>b</i>	mi	sol	<i>mi</i> <i>b</i>	la <i>b</i>	re	La	re <i>b</i>	sib	do	si	R_8
O_4	re <i>b</i>	re	do	<i>mi</i> <i>b</i>	si	mi	sib	fa	La	sol <i>b</i>	la <i>b</i>	sol	R_4
O_7	mi	fa	<i>mi</i> <i>b</i>	sol <i>b</i>	re	sol	re <i>b</i>	la <i>b</i>	do	La	si	sib	R_7
O_5	re	<i>mi</i> <i>b</i>	re <i>b</i>	mi	do	fa	si	sol <i>b</i>	sib	sol	La	la <i>b</i>	R_5
O_6	<i>mi</i> <i>b</i>	mi	re	fa	re <i>b</i>	sol <i>b</i>	do	sol	si	la <i>b</i>	sib	La	R_6
	RI ₀	R₁ ₁	RI ₁₁	RI ₂	RI ₁₀	RI ₃	RI ₉	RI ₄	RI ₈	RI ₅	RI ₇	RI ₆	

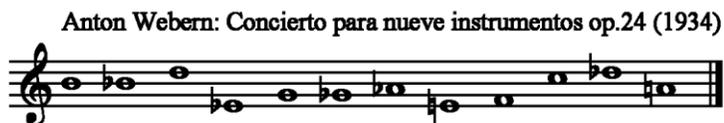
Para efectos de comodidad de lectura y de acuerdo al principio de la equivalencia enharmónica, hemos escritos todas las alteraciones como *bemoles*, lo cual puede confundir momentáneamente al estudioso a la hora de hacer sus primeras matrices, pero con un poco de práctica y si se tiene una buena base teórica en cuanto al tema de los intervalos, al poco tiempo podrá realizar sus matrices sin mayor esfuerzo. Una manera práctica de

probar que la matriz está correcta se observa en el hecho meramente casual de que una misma nota aparece siempre en la dirección diagonal, es el caso de la nota *la* en la matriz que acabamos de realizar. Las series que se proponen a continuación, pueden servir al estudioso para practicar la construcción de matrices seriales. Igualmente se recomienda analizar las obras a las que pertenecen y reconocer en ellas los tipos de textura y escritura serial que utilizan sus autores.

En primer término incluimos la serie de una corta pieza para piano de Anton Webern titulada *Kinderstück*, dicha obra está construida únicamente con la serie en su forma Original por lo que es muy sencilla de analizar. Constituye un buen ejemplo de *Serie atonal*:



A continuación ofrecemos la serie del concierto para nueve instrumentos de 1934, también de Webern. Observe cómo el compositor elaboró la serie utilizando los grupos de notas [013] y [034]:



Los compositores no utilizan todo el material de la matriz en una misma obra. Lo más frecuente es el trabajo con un pequeño grupo de series (incluyendo la original) y presentarlas con superposiciones o yuxtaposiciones entre ellas.

No habiendo cadencias ni divisiones formales en la forma de la armonía tradicional, los cambios formales se perciben a través de las diferencias de texturas, de complejos rítmicos, y de los más diversos factores que el compositor pueda idear para sustituir la forma tradicional vinculada a lo tonal. Los compositores no utilizan todo el material de la matriz en una misma obra. Lo más frecuente

es el trabajo con un pequeño grupo de series (incluyendo la original) y presentarlas con superposiciones o yuxtaposiciones entre ellas.

No habiendo cadencias ni divisiones formales en la forma de la armonía tradicional, los cambios formales se perciben a través de las diferencias de texturas, de complejos rítmicos, y de los más diversos factores que el compositor pueda idear para sustituir la forma tradicional vinculada a lo tonal.

Si algún ejercicio puede recomendarse en el presente texto, es la composición de la pieza dodecafónica. Sobre todo para aquellos estudiantes demasiado vinculados a lo tonal, por una educación musical demasiado tradicional, resulta especialmente provechoso un ejercicio de esta naturaleza intentando obtener un resultado estético satisfactorio. En la enseñanza de las técnicas de escritura, a partir de cierto momento los ejercicios se convierten en trabajos creativos. Al menos ese debe ser, creemos, el objetivo de la enseñanza de la música en los conservatorios y escuelas de música.

IV. Béla Bartók: el estilo imposible

El compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) ha sido uno de los más influyentes creadores en la música del siglo XX. Nació en 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, Hungría (hoy Sinnicolau, Rumania) Realizó estudios de composición en Budapest, donde se desempeñó como profesor de piano en la Real Academia de Música de esa ciudad entre los años 1907 y 1934. En 1908 comenzó a investigar la música folklórica de distintos países de Europa Oriental en compañía de Zoltan Kodaly (1881-1967) A lo largo de su vida dejó una importante obra creadora producto de sus investigaciones etnomusicológicas y del contacto con las corrientes más avanzadas de la música de arte de su tiempo. Entre estas obras se destacan los seis Cuartetos de Cuerda, la *Sonata para dos pianos y percusión* y la *Música para cuerdas, percusión y celesta*.

Posteriormente, en 1940, emigró a los Estados Unidos de América, empujado por la situación política generada por la II Guerra Mundial. En ese país escribió algunas de sus más importantes obras como el último cuarteto de cuerdas, el Concierto para Orquesta, y el Concierto para Viola y Orquesta. Murió de leucemia el 26 de septiembre de 1945 en Nueva York. En su lenguaje musical es muy importante la influencia de la música folklórica húngara y de otros países del Este de Europa. No se puede establecer un método estricto del estilo del compositor, por lo que no se podrán dar sino algunas indicaciones generales y recomendar el análisis de la música. Dentro de este repertorio destaca la abundante obra para piano de este compositor. Son particularmente importantes las *Catorce Bagatelas*, las *Improvisaciones sobre temas húngaros*, el ciclo *Mikrokosmos*, entre otras. Su estilo ha sido profundamente estudiado y se ha presentado como objeto de polémica por parte de diversos autores, no pudiendo afirmarse que hay un consenso claro en torno al mismo. Tenía que ser así. Bartók es uno de esos genios indomables que de tanto en tanto aparecen en la historia de la música.

Nosotros nos ocuparemos de exponer algunas de las teorías formuladas para explicar su música, pero finalmente exploraremos

un pequeño fragmento del universo sonoro de su *Mikrokosmos* para piano. Nos encontraremos con una de las imaginaciones musicales más prodigiosas y más geniales del siglo XX.

Modalidad y música étnica

La temprana obra de Bartók se caracteriza por un empleo de múltiples recursos, dentro de los cuales se destaca una especie de polimodalidad derivada de las estructuras pentatónicas básicas de las canciones folklóricas. En algunas obras tempranas, como las *Bagatelas* op. 6, para piano, se observan numerosas técnicas, que van desde la armonización modal libre, hasta la politonalidad expresa. Mientras que en obras posteriores como las *Danzas Rumanas* (1915), para piano, Bartók hace uso de la modalidad propia de las danzas populares, lo que nos permite estudiar algunas de sus propuestas melódicas, basadas en escalas y modos no tradicionales.

En la N° 3 titulada “*Pe loc*”, Bartók presenta una melodía construida sobre la siguiente escala de seis sonidos:



Mientras que en la última danza “*Buciumeana*”, Bartók utiliza una escala heptatónica, caracterizada por la 2ª aumentada³² entre el II y III grado de la misma:



Persicchetti (1985:42) define este tipo de escalas como “escalas sintéticas”. Es uno de los pocos teóricos que han tratado de sistematizar este asunto, pero su propuesta no abarca todas las

³² Coincidimos con ANTOKOLETZ (1997) que por razones de familiaridad utilizaremos en este capítulo la nomenclatura tradicional de los intervalos y de los nombres de notas, en lugar de la nomenclatura postonal que estudiamos en el primer capítulo de este texto.

posibilidades. Entre las más importantes escalas que señala en su tabla figuran las siguientes:

Super locria Napolitana menor Napolitana mayor

Oriental Doble Armónica Enigmática

Húngara Mayor (cuarto modo
escala Doble Armónica) Locria Mayor Lidia menor

Armónica Por tonos enteros
(con sensible) Húngara Mayor (b)

Española
(de ocho sonidos) Simétrica

Pentatónica
Diatónica Pentatónica
Pelog Pentatónica
Hirajoshi Pentatónica
Kumoi

Simétrica de seis sonidos Prometeo Prometeo Napolitana Tonos enteros

Entre estas escalas no figura la utilizada por Bartók. Las que más se le aproximan son la *Oriental* (el ejemplo de Bartók incluye quinta justa) y la *Doble Armónica* (sin sensible). ¿Cómo funcionaba (generalmente) el estilo modal de Bartók en cuanto a su música basada directamente en la recopilación de los cantos campesinos?

Normalmente los cantos campesinos recopilados por Bartók constaban de un núcleo pentatónico de tres o cuatro sonidos. En las primeras obras donde Bartók emplea dichos cantos como fuente principal de la obra musical, dicho núcleo pentatónico es acompañado por construcciones modales que lo incluyen. A veces la estructura puede convertirse en polimodal, al alternarse varios modos sobre el núcleo pentatónico. Otras formaciones escalísticas

pueden superponerse a dicho núcleo, como la escala hexacordal o “por tonos enteros” tan típica del impresionismo.

Tomemos como ejemplo la *Bagatela para piano* N° 4, en ella podemos observar una melodía folklórica húngara construida sobre un pequeño núcleo pentatónico diatónico (el si b, puede considerarse una nota de paso):

Béla Bartók: Bagatela para piano N°4 ©Boosey & Hawkes

Mi - kor gu - lás - boj - tar vol - tam, Gu - la mel - lett el - a - lud - tam

Föl - éb - red - tem éj - fél - táj - ba: Egy bar - mon - sincs az ál - lás - ba

núcleo pentatónico

Esta pieza es armonizada por lo menos con tres construcciones modales:

Modo eólico Modo dórico Escala armónica
(o lidio con el 7º grado rebajado)

Las consideraciones armónicas tradicionales carecen de vigencia en esta música, aun cuando la *centricidad* se conserve en un momento dado, dándole a las obras una referencia polar que carecen en el marco del atonalismo. El uso de estos modos y escalas es igualmente libre, pudiendo observarse su uso en pequeñísimos fragmentos, lo que puede confundir al lector acostumbrado al estricto paradigma de las escalas tonales. En el ejemplo siguiente, observamos como el cambio modal se efectúa apenas en un tiempo. :

Béla Bartók: Bagatela para piano Op. 6 © Boosey & Hawkes c.3-4



Idem c.7-8



Pudiera objetarse, sin embargo, que tal estrecho uso del cambio de modo, no justificaría tal análisis y que podrían interpretarse, tanto el sol como el fa sostenidos como si el primero fuera una apoyatura alterada del segundo, el cual no sería más que un cromatismo hacia el fa natural que aparece en la voz inferior de la mano derecha. Tal interpretación, factible por lo demás, encierra al compositor dentro del marco estrecho de la teoría tradicional de la escala, contradiciendo lo que es una de las propuestas más originales de la música del siglo XX. En el siguiente ejemplo, tomado del 3^{er} volumen del ciclo *Mikrokosmos*, vemos una canción popular armonizada primeramente en el modo original (jónico), seguidamente en modo eólico en la y finalmente con el modo do en la escala “armónica”:

Béla Bartók: "Virag Erzsi" melodía tradicional húngara
tomada de la pieza "Canción Húngara" N° 74 del ciclo *Mikrokosmos*. Vol. 3



© Boosey & Hawkes

Esta melodía si bien no es pentatónica, no incluye tampoco las notas del modo jónico, por lo que puede considerarse representativa del tipo de técnica que estamos describiendo. En primer término Bartók la acompaña con un pequeño *ostinato* consistente en la reiteración de una figura de cuatro corcheas:

Béla Bartók: "Virag Erzsi" melodía tradicional húngara
tomada de la pieza "Canción Húngara" N° 74 del ciclo *Mikrokosmos*. Vol. 3

© Boosey & Hawkes



Luego el canto folklórico es acompañado por células de cinco notas, con centro en la nota *la*, lo que lleva la centricidad al modo eólico:

Béla Bartók: "*Virag Erzsí*" melodía tradicional húngara
tomada de la pieza "Canción Húngara" N° 74 del ciclo *Mikrokosmos*. Vol. 3
© Boosey & Hawkes



Finalmente el modo es acompañado por figuras que pertenecen a la “escala armónica” tan frecuente en la obra del compositor:

Béla Bartók: "*Virag Erzsí*" melodía tradicional húngara
tomada de la pieza "Canción Húngara" N° 74 del ciclo *Mikrokosmos*. Vol. 3
© Boosey & Hawkes



En la *Bagatela* para piano N° 1, Bartók superpone dos estructuras modales en forma politonal. En la voz superior el modo es jónico en mi, mientras que en la voz inferior en modo es frigio en do:

Béla Bartók: *Bagatela para piano* N° 1 Op.6 c. 1-4 © Boosey & Hawkes
modo jónico en mi

Este tipo de superposiciones politonales, no es utilizado por Bartók en el resto de las *bagatelas*. Se podría decir que el compositor juega con las dos tónicas, las cuales se sintetizan en el intervalo de reposo con una tercera mayor *en do*, lo que añade al complejo politonal una tercera tónica (en *do* “mayor”) lo cual es lo

que se va a percibir finalmente: un súbito y sorpresivo “*do mayor*” en medio de los modos de *mi jónico* y *do frigio*.

Células interválicas

La música tonal, se basa en acordes que están constituidos por una división desigual de sus componentes. Así la tríada mayor está formada por una tercera mayor y una tercera menor. Si tomamos la tercera de una tríada mayor (o menor) como un eje imaginario, respecto del cual se relacionan la fundamental y la quinta de dicha tríada, nos encontramos con que esta división es asimétrica. Las tríadas aumentadas y disminuidas, formadas por superposiciones de terceras mayores y menores respectivamente, son construcciones simétricas respecto a la tercera de dichos acordes. Pero estos acordes en el marco de la tonalidad tradicional, son acordes excepcionales. A diferencia de esto, Antokoletz (1997:68) señala que:

En contraste, las relaciones de altura en la música de Bartók se basan principalmente en el principio de la subdivisión igual de la octava dentro del complejo de los ciclos interválicos. Cada par de intervalos complementarios –designaremos esto como una clase de intervalo- contiene dos diferencias interválicas que sumadas forman la octava.

Las clases de intervalos generan los llamados *ciclos interválicos*. Estos consisten en series que a partir de la repetición de una clase de intervalo dada forman un modo. En el siguiente ejemplo se muestran los ciclos interválicos posibles entre semitono y el tritono:

Ciclos Interválicos

1-01
2-02
3-03
4-04
1-05
6-06

De estos ciclos se derivan algunas células (grupos de notas) preferidos por Bartók, y que pueden detectarse en varias de sus obras. Antokoletz designa estas células con los nombres de *célula X*, *célula Y* y *célula Z*:

célula X célula Y célula Z

La célula X proviene como es fácil deducir, de la escala cromática. La célula Y proviene de la escala hexacordal. En tanto que la célula Z está constituida por dos tritonos simétricamente separados por un intervalo de semitono. En la música de Bartók estos grupos de notas se presentan en diversas obras. Igualmente la simetría que observamos en la *célula Z*, está presente en otros grupos de notas los cuales están contruidos con base en simetrías semejantes las cuales expresamos con razones matemáticas. Dichas razones, expresan el factor de que divide los grupos de notas en dos núcleos simétricos. Las principales razones son las 1:1, 1:2, 1:3, 1:4 y 1:5, esto indica que los intervalos que dividen simétricamente los grupos de notas van desde el semitono hasta la cuarta justa, tal

como observamos en el ejemplo, en los cuales los grupos de notas están expresados en su forma prima:



El grupo de notas correspondiente a la razón 1:1 es el [0123]. El grupo de notas correspondiente a la razón 1: 2 es el [0134]. El grupo de notas correspondiente a la razón 1:3 es el [0145]. El grupo de notas correspondiente a la razón 1:4 es el [0156] y el grupo de notas correspondiente a la razón 1:5 es el [0167]. Podemos observar que el grupo de notas correspondiente a la razón 1:1, coinciden con lo que Antokoletz ha llamado la *célula X*, mientras que el grupo correspondiente a la razón 1:5 coincide con la llamada *célula Z*.

En la “Bagatela” N° 3, una serena melodía de tipo folklórico, es acompañada por un ostinato de cinco notas, con centro en *sol*. La melodía es la siguiente:

Béla Bartók: "Bagatela" N° 3. ©Boosey & Hawkes



En esta melodía, con centro en do podemos detectar las siguientes formaciones escalísticas:



El *ostinato* está integrado por la siguiente figura, la cual podemos considerar una extensión de la *célula X*:

Béla Bartók: Bagatela Nº 3 © Boosey & Hawkes



Otra pieza donde la centricidad está establecida a través de un ostinato es la Bagatela Nº 2. El ostinato se presenta en la mano derecha como una *díada lab-sib*. Sobre esta díada se presenta una doble melodía en la mano derecha. Una parte de la melodía se desplaza en sentido ascendente, mientras que otra parte de la melodía se desplaza en sentido descendente:

Béla Bartók: Bagatela Nº 2. c. 3-6. © Boosey & Hawkes



Las dos voces de la mano izquierda siguen el siguiente esquema:



En dicho esquema se observa la utilización, en este fragmento, de transposiciones de la llamada *célula X* en forma consecutiva. Los corchetes señalan el intervalo de separación entre un grupo y el siguiente:



La sección siguiente de la obra, se basa en la alternancia de arpeggios formados por sucesiones del ciclo de terceras mayores:

Béla Bartók: Bagatela Nº 2 © Boosey & Hawkes



Y en la de grupos de cinco notas de connotación modal lidia, en la mano derecha y pentatónica en la izquierda:

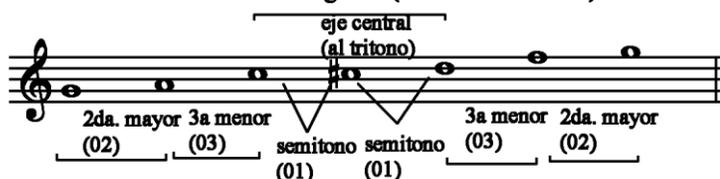
Béla Bartók: Bagatela Nº 2 © Boosey & Hawkes



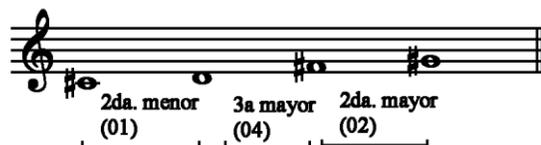
Sin embargo, las teorías que se han expuesto para explicar la música de este extraordinario compositor, no son suficientes para abarcar la inmensa cantidad de posibilidades que Bartók exploró a lo largo de su vida creativa. En su vasta obra didáctica para el piano en seis volúmenes titulada *Mikrokosmos*, podemos detectar algunos de los recursos de este *estilo imposible*. Constituye, *Mikrokosmos*, un verdadero compendio de técnica pianística y de técnica compositiva.

En el N° 3-72³³, “*Danza de los dragones*”, Bartók basa la construcción melódica en pequeños grupos de notas que constituyen núcleos autónomos de sonido. Se establece sin embargo una tónica en sol a partir de un modo defectivo de 6 notas:

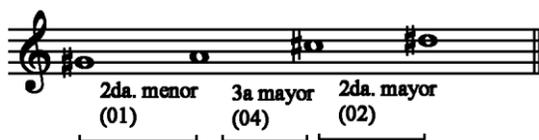
Bela Bartók: Danza de los Dragones (*Mikrokosmos* 3-72)



Este modo se puede subdividir en pequeñas subcolecciones de grupos de notas. Las más importantes son las siguientes. Este modo se establece entre los compases 1 y 8 de la pieza en la mano derecha:



La mano izquierda entre los compases 1 y 8 utiliza la siguiente variante, transpuesta del anterior:



En la siguiente frase de la pieza (compases 9 a 15), la mano derecha utiliza la siguiente transposición, la cual a su vez es una inversión del grupo original:

³³ En este texto nos referimos a las piezas del *Mikrokosmos* anteponiendo al número de la misma, el correspondiente al volumen donde dicha pieza se encuentra. Así en el caso de la “*Danza de los dragones*” la indicamos con el número 3-72 es decir, volumen 3 del *Mikrokosmos* número 72.

Bela Bartók: Dúo para caramillos (*Mikrokosmos 3-88*)



Esto da origen a melodías interesantes como la exponemos a continuación:

Bela Bartók: Dúo para caramillos (*Mikrokosmos 3-88*)

© Boosey & Hawkes



En el *Notturmo* (4-97 del *Mikrokosmos*) es interesante observar las armonías arpegiadas de la mano izquierda (y a partir del compás 27, de la mano derecha). En este caso podríamos hablar de grupos-pedal. Es decir grupos de acordes en los cuales tres de las cuatro notas permanecen estacionarias mientras una sola voz introduce cambios por grado conjunto (generalmente hablando).

Bela Bartók: Nocturno (*Mikrokosmos 4-97*) ©Boosey & Hawkes



Podemos observar formaciones polimodales en los números 4-100 y 4-101, además la interesantísima pieza de los armónicos (4-102), Así como la pieza de “*Acordes juntos y opuestos*” (5-122) donde Bartók explora diferentes formaciones verticales. En esta pieza Bartók utiliza variantes a la forma tradicional de la tríada. En efecto, los acordes que utiliza no podrían considerarse agregaciones de 9ª o de 11ª sino como elementos sustitutivos de la 3ª.

Bela Bartók: Acordes juntos y opuestos
(*Mikrokosmos* 5-122) ©Boosey & Hawkes



La imaginación de Bartók parece no conocer límite. Sería una tarea que excedería los objetivos de este texto, plasmar todas las posibilidades técnicas que expone Bartók en su *Mikrokosmos*. O en cualquiera de sus ciclos de obras maestras: los cuartetos, la música orquestal, la obra de cámara. Una tarea imposible. Un *estilo* imposible.

V. Hindemith: el nuevo Bach

El compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963) fue una de las figuras más importantes e influyentes de la música de la primera mitad del siglo XX. Representa una de las respuestas más sólidas a la propuesta serial. Desarrolló un sistema compositivo propio el cual fundamentó en su texto titulado “*El Arte de la Composición Musical*” escrito en Alemania en 1937. Posteriormente Hindemith se dirigió a los Estados Unidos de América donde se radicó a partir de la II Guerra Mundial, y en este país escribió otros textos didácticos de armonía y lectura musical. Fue un excelente ejecutante de violín y viola, y un influyente profesor tanto en Europa como en América. Compositor prolífico, su producción es muy vasta. Creía que la música debía no sólo ser artística, sino que debía ser útil, por lo que creó gran cantidad de obras “para usar” destinadas a la ejecución de las más diversas agrupaciones instrumentales y vocales.

El sistema de Hindemith es bastante complejo. Hindemith tras una serie de razonamientos y cálculos establece dos principios que llama “Series”, que no deben confundirse con el concepto serial a lo Schönberg. La llamada “Serie I” representa las relaciones de cercanía entre los sonidos. Partiendo del *do*, convencionalmente, la serie muestra un cierto tipo de relación “funcional” no tonal en el sentido tradicional. Así, mientras más a la derecha del *do* se encuentre un sonido, éste será más lejano y su relación con el *do*, será más débil. En este sentido, la relación de 5ª es la más fuerte, mientras que la de tritono es la más débil:

Serie I



La “Serie I” es una especie de equivalente del orden de los sostenidos y bemoles de la teoría tradicional. Por otro lado, una segunda serie, la “Serie II” es una tabla de relaciones armónicas. Los intervalos situados más a la izquierda son los más estables y

puros, condición que se va perdiendo a medida que se avanza hacia la derecha, es decir los intervalos pueden tener un valor mayor según se encuentren más a la izquierda en la Serie II.:

Serie II

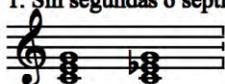


En negritas se destaca la fundamental del intervalo.

El tritono no tiene fundamental teórica pero se considera fundamental del mismo la nota del tritono que esté más cerca de la fundamental del intervalo siguiente.

Esto permite comprender el “estado fundamental de los acordes que utiliza Hindemith. Las formaciones armónicas, según Hindemith, no pueden invertirse, pero su valor armónico se puede determinar por el “mejor” intervalo que se encuentre en dicho complejo sonoro. Una última tabla es necesario destacar. Hindemith clasifica los acordes posibles en dos grupos. Dichas formaciones se pueden crear a partir de cualquier sonido, sin embargo Hindemith sólo las presenta construidas en *do*. El Grupo A está constituido por los acordes que no contienen tritono, divididos en tres subgrupos de número impar (1-3-5):

1. Sin segundas o séptimas



Fundamental coincide con el bajo



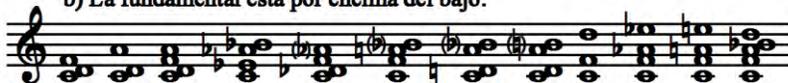
Fundamental por encima del bajo

2. Conteniendo segundas, séptimas o ambas.

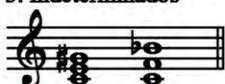
a) El bajo y la fundamental son idénticas



b) La fundamental está por encima del bajo:



3. Indeterminados



El Grupo B, está integrado por los acordes con tritono, está a su vez subdividido en tres grupos de número par (2-4-6)

Grupo B: Acordes con tritono

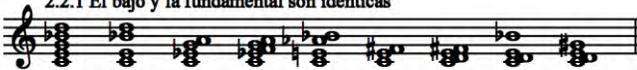
2. Sin segundas menores o 7mas mayores. El tritono subordinado

2.1 Con 7ma menor solamente (no segunda mayor). Fundamental coincide con el bajo.



2.2 Conteniendo 2das, o 7mas o ambas

2.2.1 El bajo y la fundamental son idénticas



2.2.2 La fundamental está por encima del bajo



2.3. Conteniendo más de un tritono.



2.4. Conteniendo segundas menores o séptimas mayores o ambas. Uno o más tritonos subordinados.

2.4.1 Fundamental coincide con el bajo.



2.4.2 Fundamental está por encima del bajo



2.5. Indeterminado. El tritono predominando.



Esta gran variedad de acordes, los cuales, recordamos, se pueden construir sobre cualquier sonido, nos demuestran la extrema amplitud de las formaciones armónicas de Hindemith. Pueden ser cuestionables algunas definiciones. Por ejemplo, para Hindemith, las inversiones en esta tabla son tratadas como acordes autónomos y no como lo que son, *inversiones* de otras tantas formaciones de acordes. Esto hace demasiado extensa la tabla y le hace perder efectividad. Aunque lo que se está planteando en

realidad es la mayor libertad de construcciones de acordes posible dentro de un esquema tonal no modal.

Podemos sin embargo afirmar, que para Hindemith, las formaciones armónicas pueden tener una enormísima variedad, pero que en los puntos cadenciales de la música es necesario utilizar la referencia más sólida, la de la tríada mayor y la de la tríada menor. En el transcurso, sin embargo, pueden formarse las combinaciones armónicas más originales sin ninguna consideración funcional. Lo importante es tomar en cuenta el carácter cadencial de los acordes mayores y menores y los intervalos que constituyen las fundamentales de los acordes utilizados. Muy rara vez, presenta Hindemith un acorde que tenga la misma nota con dos alteraciones diferentes. Cuando quiere hacerlo hace uso de la enharmonía.

La concepción de Hindemith acerca de las notas extrañas también es digna de destacarse. Su perspectiva parte de las definiciones tradicionales, pero Hindemith las expande a un nivel inédito. Él prefiere llamarlas notas “*no-acórdicas*” en lugar de “*no-armónicas*”. Distingue los siguientes tipos, que abarcan los usos tradicionales más los que el propio Hindemith agrega de su propia reflexión: bordaduras, notas de paso, retardos, apoyaturas, apoyaturas por salto, anticipaciones, notas libres no acentuadas y notas libres acentuadas. Nos ocuparemos de los usos no convencionales que propone Hindemith:

La *bordadura*, además de superior e inferior a la manera del contrapunto tradicional, se refiere a cualquier nota extraña que retorne a la nota de la cual surgió, no importando si este movimiento es por salto o grado conjunto.

Paul Hindemith. *Ludus Tonalis*. Interludio (Scherzando). © Schott



La *nota de paso* se utiliza a la manera tradicional pero puede presentarse en grupos de transición de una armonía a la siguiente. Además el carácter “disonante” (en un contexto tan disonante como este, o para decirlo mejor de “consonancias ampliadas”) está determinado por la calidad de los intervalos según la Serie II:

Paul Hindemith. *Lusus Tonalis*. Fuga secunda in G. © Schott



El *retardo* puede ser ascendente (por semitono) y no solo descendente como en la teoría tradicional. Los retardos admitidos por Hindemith son los siguientes: 7ª menor – 6ª mayor; 7ª mayor – 7ª menor; 7ª mayor – 6ª mayor y 9ª menor (o 2ª menor –o unísono aumentado) – 7ª mayor. El retardo puede resolver también por salto, e igualmente puede hacerse la desviación armónica en la resolución interpolando los sonidos que sean necesarios. Admite la resolución ascendente por tono si en otra voz ocurre un movimiento de semitono. La *apoyatura* es un retardo sin preparación, pudiendo resolver por grado conjunto ascendente o descendente de tono o de semitono. A la apoyatura se le puede llegar por grado conjunto o por salto. En el ejemplo siguiente observamos tanto la apoyatura en la voz superior y el retardo de semitono descendente en la voz inferior:

Paul Hindemith. *Ludus Tonalis*. Interludio (*Scherzando*) © Schott.

The image shows a musical score for Paul Hindemith's *Ludus Tonalis*, Interludio (*Scherzando*). The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a more complex, rhythmic line in the lower staff. A bracket under the lower staff in the third measure is labeled 'retardo de semitono'. Above the upper staff in the third measure is a plus sign and the word 'apoyatura'.

La *escapatoria* puede salir por grado conjunto y resolver por salto o viceversa (salir por salto y resolver por grado conjunto) no importando la dirección o la magnitud del salto involucrado en el movimiento melódico. Puede también existir la *escapatoria libre* en la cual la nota extraña es tomada y dejada por salto y la *apoyatura libre*, en la cual la nota extraña resuelve por salto bien sea ascendente o descendente. Pero, si bien, todas estas posibilidades las admite Hindemith teóricamente, en la práctica se observan poco, predominando el uso tradicional. Vale también decir que en un contexto de tan abundantemente relativa libertad armónica, es difícil reconocer “notas no acórdicas”, predominando el criterio del uso melódico antes que la significación armónica de las mismas. Por otro lado, las notas “no acórdicas” son tales en la medida en que un intervalo menos importante (según la Serie II) reemplaza a un intervalo más sólido o importante. Otro caso es cuando el compositor escribe dos mismas notas con diferente alteración (sol sostenido y sol becuadro, por ejemplo) simultáneamente. En ese caso es evidente que una de las dos notas es una nota extraña. El acorde respectivo se reconoce según las tablas de los Grupos A y B. En el siguiente ejemplo observamos una escapatoria que sale por salto y resuelve por grado conjunto descendente:

Paul Hindemith. *Ludus Tonalis*. Preludio. © Schott.



Teoría de la Melodía

Hindemith plantea una interesante teoría de la melodía basada en los principios de la atracción de los intervalos más sólidos según la Serie I, el movimiento por grado conjunto y las asociaciones con formaciones acórdicas implícitas. No se explica el músico cómo un aspecto tan importante de la música no haya sido objeto de un estudio teórico como la armonía o el ritmo.

Varios aspectos influyen en la construcción de la melodía: el ritmo, las conexiones armónicas de los intervalos y su importancia dentro de la Serie I. Pero hay además dos factores a los que Hindemith otorga la mayor importancia: la llamada “progresión melódica”³⁴, esto es las conexiones internas por grado conjunto que se establecen como una especie de estructura interna por grado conjunto de una melodía, y la “progresión por grados” proveniente de la estructura armónica dictada por las fundamentales de las formaciones de acordes. Toda melodía está compuesta por sonidos prominentes y secundarios. Los sonidos que tienen significación armónica como fundamentales de acordes y los sonidos que tejen las progresiones melódicas (las sucesiones por grado conjunto) son los sonidos prominentes, todas las ornamentaciones de estos sonidos estructurales son percibidas como sonidos secundarios. Por supuesto que no todos los casos son predecibles desde el punto de vista de la teoría. Observación que permite que el sistema no se

³⁴ En inglés “*step-progression*” literalmente “progresión por grado conjunto” nosotros preferimos traducirlo como “*progresión melódica*”

amarre a unos supuestos teóricos que lo limiten severamente como en el dodecafonismo, sino que permite un margen de libertad y de discrecionalidad por parte del compositor necesario para la expansión creativa. Si examinamos lo que fue la tonalidad tradicional mayor-menor, nos percataremos que dentro de su solidez como sistema, el mismo admitía un grado de libertad que permitió a la música evolucionar durante poco más de trescientos años.

Sostiene Hindemith que las unidades reales de construcción de la melodía son los intervalos de segunda. Ellas constituyen los movimientos melódicos de las notas no acórdicas y enlazan las diversas armonías. En el siguiente ejemplo observaremos estos factores en una melodía tomada del *Ludus Tonalis*. Es esta una de las más importantes obras del compositor, consistente en una colección de interludios y fugas para piano donde hace uso de su particular teoría armónica. Las fugas están en el orden expresado en la “Serie I”: do, sol, fa, la, mi, mi *b*, la *b*, re, si *b*, re *b*, si y fa #. *Ludus Tonalis* viene a ser una especie de *Clave Bien Temperado* del siglo XX, junto con los 24 preludios y fugas de Shostakovich. El ejemplo proviene de la marcha (“*Marcia*”), uno de los interludios:

Paul Hindemith. *Ludus Tonalis*. Interludium (*Marcia*) © Shotts.



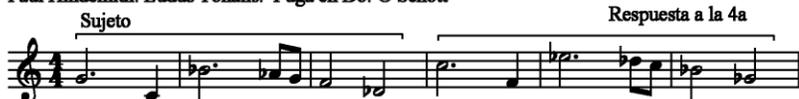
En esta melodía observamos al menos tres progresiones melódicas:



En el siguiente esquema, observamos las tres progresiones melódicas por separado. El movimiento tonal va desde mi *b* hasta fa:



Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Fuga en Do. © Schott



En este lenguaje, el cromatismo forma parte sustancial del movimiento melódico, Searle (1957:75) lo llama “*cromatismo diatonizado*” para distinguirlo del dodecafonismo y del *diatonismo ampliado* de Stravinsky y, en cierta medida, de Shostakovich. La fuga presenta una corta exposición a tres voces, haciendo cadencia en do en el c.11. El sujeto se encuentra en el bajo:

Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Fuga en Do. c-8-11. © Schott.



Seguidamente aparece un 2º sujeto, también en do, para dar origen a una 2ª exposición:

Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Fuga en Do © Schott.



La respuesta a este sujeto se realiza a la 8ª en la segunda voz, la 3ª entrada la hace la voz inferior en *la*, esta entrada del sujeto es modificada al final, dirigiéndose el discurso musical hacia la región de sol, pero sin hacer cadencia (definimos las cadencias por la presencia de tríadas mayores o menores). En este caso, existe una modulación a *sol*:

A musical score for the first system of the fugue. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and accidentals.

La siguiente entrada del sujeto está en mi bemol. El movimiento cadencial está definido por movimientos de segunda en las tres voces de la polifonía:

A musical score for the second system of the fugue. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The music features a complex polyphonic texture. The first staff has a bracketed section labeled "(movimientos cadenciales)" and a dynamic marking "p". The second staff has a dynamic marking "cresc. molto" and a "3" above the first measure. The system ends with a fermata.

Este mismo sujeto aparece en los tonos de do bemol y si (el mismo tono desde el punto de vista enharmónico) en los compases 25 y 30 respectivamente, posteriormente en do (c.35) y en fa (c.38). En este punto aparecen simultáneamente los dos temas:

A musical score for the third system of the fugue. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The music features a complex polyphonic texture. The first staff has a dynamic marking "cresc." and a long slur over the first four measures. The second staff has a dynamic marking "cresc." and a long slur over the first four measures. The system ends with a fermata.

Salvo por la ausencia de contrasujeto, el esquema de la fuga en Do de *Ludus Tonalis* sigue el plan formal de la fuga doble.

Examinemos brevemente el sujeto de la fuga en Mi, quinta de la colección. Comienza a diferencia de la anterior por *re* (un eventual vii grado de la escala de *mi*, si la hubiera) y tras una breve progresión donde se establecen momentáneas tónicas en *la, sol, fa y mi bemol*, recorre las doce notas del total cromático hasta la sólida cadencia en mi a través de un salto de cuarta descendente:

Paul Hindemith: *Ludus Tonalis*. Fuga quinta en Mi. © Schott



Paul Hindemith. *Ludus Tonalis*. Interludium

Valse (♩ = ca. 60)

A diferencia de los serialistas, el ritmo en Hindemith está muy cerca de lo tradicional. Se trata de una rítmica plenamente barroca y regular que recuerda a Bach, de quien es subsidiaria. Si el ritmo del dodecafonismo, nos habla de una música “fuera de este mundo”, una música “espacial” por así decirlo, el ritmo en Hindemith nos habla de una música “de este mundo” cercana a la rítmica de la música tradicional y de claro reconocimiento. Cuando oímos a Hindemith, sabemos que nos habla de una manera nueva en un lenguaje que de algún modo ya conocemos. En cambio el serialismo nos habló en un lenguaje totalmente novedoso. Un lenguaje “de otro planeta” por así decirlo que tendríamos que comprender para poder entender su mensaje. Fue el lenguaje de las vanguardias que predominaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Quizás esto ha hecho que Hindemith no haya sido apreciado totalmente por la historiografía de la música desde la posguerra, subsidiaria del serialismo integral. Y que en muchos de estos libros de historia de la música del siglo XX, escritos ya hace bastantes años, se le trate en un cierto segundo plano. Para cierta visión de la Modernidad da la impresión de que hubo un grupo de compositores en este siglo que no “marcaron el camino”, como Hindemith y otros. Dice Neumeyer (1986: 7): “Como Bach en la década de 1780, la reputación de Hindemith está cubierta con clichés algunos justos, otros falsos que se han adherido a él más tenazmente que a ninguno de sus contemporáneos”. No deja de ser injusto. El propio Hindemith quizás contribuyó con esta reacción al

ponerse en la acera de enfrente del dodecafonismo. En efecto, sostenía que la música *no podía* ser atonal, ni politonal³⁵ sino que siempre debía haber *un centro tonal* (que no *tonalidad*) y a demostrar esa realidad estaba destinado su sistema, continuador lógico del desarrollo último de la tonalidad. Sin embargo, tampoco creía que dicho sistema fuera una especie de panacea: “*Nadie puede ser tan estúpido para asumir que lo que ha sido imposible a través de todas las épocas sea ahora posible: crear una obra de arte sin impulso creativo, simplemente hurgando y calculando*”³⁶.

Esto podría interpretarse como que Hindemith en el contexto de la Modernidad representada por Schönberg, Berg, Webern y los serialistas integrales, era el paradigma de los conservadores. Nada más falso. La suya es una visión que mira hacia el futuro, pero sin despegarse del pasado. Entendía que la música no debía necesitar una explicación para ser comprendida y que sus oyentes podían entenderle aunque no hablaran su idioma, porque las bases eran las mismas.

Nosotros creemos que la figura y la importancia de Hindemith no han alcanzado aún su mejor hora en el reconocimiento de la historia y de su influencia final en los compositores de la hora presente. Ese momento ya vendrá. Como Bach.

³⁵Hindemith consideraba esto apenas como un ejercicio interesante para el compositor, pero solo eso, ya que en la realidad no podían percibirse dos o más tónicas en un trozo de música. En esta consideración sobre la tonalidad, la atonalidad y la politonalidad Hindemith se sitúa cerca del pensamiento de Ernest Ansermet, el célebre director de orquesta que estudió estos temas en sus trabajos sobre música y fenomenología.

³⁶ HINDEMITH (1942: 201).

VI. Olivier Messiaen: música del más allá

Con el compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992) nos encontramos con una de las voces más personales e interesantes, así como una de las vidas más apasionantes, de la música del siglo XX. Además de compositor, Messiaen fue un gran organista y uno de los profesores más importantes del siglo. Se formó como compositor en el Conservatorio de París, como alumno de Paul Dukas en composición y Marcel Dupré en órgano. Se desempeñó por más de sesenta años como organista de la Iglesia de la Santísima Trinidad en París. Su producción incluye numerosas obras orquestales, pianísticas, de cámara y sobre todo organísticas, llegando a ser el compositor para órgano más importante en la historia de la música desde Bach. Como profesor, tuvo como alumnos a algunos de los más importantes compositores europeos de la posguerra, entre los cuales se destacan Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Iannis Xenakis, entre otros. Pero Messiaen, si bien estimuló a sus alumnos a encontrar un lenguaje personal, no fue un serialista; sin embargo su pieza para piano *Modos de valor e intensidad*, ha sido considerada la primera obra del serialismo integral por los críticos. Su lenguaje, personalísimo, tiene varias fuentes de las cuales se nutre: la rítmica hindú, los cantos de los pájaros, la tradición musical de Occidente, el Catolicismo, son algunas de ellas.

Messiaen escribió en 1944 un tratado sobre su música, cuando apenas contaba con 38 años de edad: *“Técnica de mi lenguaje musical”*. Cosa inusual que habla de la importancia que su obra ya iba adquiriendo. Junto con sus *“Veinte Lecciones de Armonía”* y su monumental *“Tratado del ritmo, del color y de la ornitología”* (escrito entre 1949 y 1992, año de su muerte) consiste su principal legado teórico. Podría pensarse que un joven que decide escribir un tratado sobre sí mismo, sería una persona con un exagerado sentido de la propia importancia, pero no era el caso de Messiaen. El comienza su tratado reconociendo que *“es siempre peligroso hablar de sí mismo”* pero ante el requerimiento insistente de muchas personas y estudiantes, el joven maestro se decidió a compartir sus ideas y conceptos sobre la música y la composición. Los principios expuestos en ese texto, constituyen los rasgos más

importantes del estilo del compositor, los que lo acompañarían toda la vida. No deja de asombrar, como un joven compositor de 36 años ya tenía perfectamente definido su lenguaje musical, lo que habla de la solidez de su formación y del trabajo realizado a su edad, cuando ya contaba con algunas de las obras maestras más emblemáticas del siglo XX como el *Cuarteto para el fin de los tiempos*³⁷, las *Veinte miradas al Niño Jesús*, *La Ascensión*, y una importante producción organística.

En este texto estudiaremos algunos de los aspectos más resaltantes del estilo de Olivier Messiaen.

Ritmo. Las investigaciones sobre el Canto Gregoriano a cargo de los monjes de Solesmes, la música de Igor Stravinsky, y la variedad de los metros griegos antiguos, llevó al compositor a tener una gran predilección por los compases y ritmos basados en números primos: 5, 7, 11, 13, etc. A partir de los ritmos hindúes, expresados en la tabla de 120 *dêçi-tâlas* de Śārṅgadeva³⁸, Messiaen señala el ritmo N° 93 *râvagardhana* como una de las fuentes de su particular lenguaje rítmico:

râvagardhana



Messiaen se da cuenta de inmediato de la libertad extraordinaria de estos ritmos irreductibles, reacios al compás occidental. La presencia del puntillo en la segunda nota evita que este ritmo se convierta en un simple 9/8. Descubre de inmediato como esos pequeños factores son los que hacen que esas fórmulas rítmicas

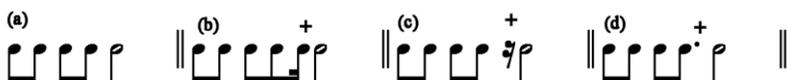
³⁷ Escrito y estrenado en el campo de concentración Stalag VIII A, en Görlitz, en la frontera entre Alemania y Polonia el 15 de enero de 1941, donde Messiaen se encontraba recluido como prisionero de guerra. Fueron los intérpretes: el propio Messiaen al piano, Étienne Pasquier al Violoncelo, Jean Le Boulaire en el violín y Henri Akoka al clarinete.

³⁸ Puede consultarse la tabla en el *World Wide Web*: http://www11.ocn.ne.jp/~messiaen/musical_language/deci-tala_4-2.html

pueden ser manipuladas de una forma novedosa y generar un sistema rítmico totalmente nuevo. Y finalmente observa que la primera célula del ritmo *râvagaradhana* no puede retrogradarse. De allí llega a la conclusión que:

1°. Es posible agregar a un ritmo cualquiera un pequeño valor breve que transforme su balance métrico; 2° Todo ritmo puede ser seguido de su aumentación y disminución más complejas que las simples duplicaciones clásicas y 3°. Existen ritmos imposibles de retrogradar. (Messiaen 1944: 7)

Valor Agregado: “*Es un valor breve agregado a un ritmo cualquiera, sea por una nota, sea por un silencio, sea por un puntillo*” (Messiaen 1944: 13) Así una motivo como el se muestra en (a) puede modificarse agregando una nota (b), un silencio (c) o un puntillo (d):



El uso del valor agregado conforma una rítmica libre de la tiranía del compás. Así los valores regulares se convierten en irregulares, obedeciendo esto a una especial predilección del compositor por los números primos (5-7-11-etc.) Esta libertad en la concepción del ritmo se extiende a las modificaciones del mismo. En efecto, en la teoría tradicional, un ritmo puede ser modificado a partir de procesos de aumentación y disminución. La aumentación y disminución *clásicas* se efectúan al doble o la mitad de los valores respectivamente. Para Messiaen la aumentación y la disminución pueden efectuarse a diversas proporciones. En el siguiente ejemplo un ritmo sencillo es sometido a diversas proporciones de aumentación (vale lo mismo para la disminución):

Aumentación de cinco veces los valores

Aumentación de cuatro veces los valores

Aumentación de tres veces los valores

Aumentación clásica (al doble de los valores)

Aumentación a la mitad de los valores (por el puntillo)

Aumentación de 1/4 de los valores

Igualmente puede haber aumentaciones y disminuciones inexactas. En esta los valores se modifican cada uno según un patrón diferente. En El propio Messiaen incluye el siguiente ejemplo en el prefacio de su *Cuarteto para el fin de los tiempos*, en el mismo los dos valores extremos se disminuyen a la mitad, mientras que el del centro se disminuye en $\frac{1}{4}$ de su valor por efecto del valor agregado de un puntillo en la segunda corchea:

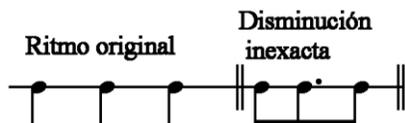
Ritmo original

Disminución inexacta

Ritmos retrogradables y ritmos no retrogradables: Las estructuras rítmicas pueden dividirse en dos tipos: ritmos retrogradables y ritmos *no retrogradables*. Los ritmos retrogradables son aquellos en los cuales se origina una nueva estructura rítmica al leerlos en forma retrógrada. Si observamos el ritmo *râvagaradhana*, podemos obtener una nueva estructura rítmica si se lee en forma retrógrada:



Los ritmos no retrogradables son aquellos que no sufren modificación al leerse en forma retrógrada. “*Todo ritmo consistentes en dos grupos retrógrados entre sí, con un elemento central común, son ritmos no retrogradables*”. (Messiaen 1944: 12):



Notación: El compositor utiliza tres tipos de notación para escribir su rítmica particular. La *primera notación*, consiste en escribir los ritmos tal cual como están concebidos sin adscribirse a compás alguno. La barra de compás solo se utiliza para separar las frases entre sí. Es la notación más auténtica, porque refleja realmente el pensamiento del compositor. Es útil en la música con solistas o pequeños grupos tocando al unísono. Observemos este ejemplo tomado de la *Danza del furor para las siete trompetas*, sexto movimiento del *Cuarteto para el fin de los tiempos*:

Olivier Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*:
Danse de la fureur pur les sept trompettes. © Durand et cie.



La segunda notación consiste en escribir a la manera de Stravinsky, con constantes cambios de compás que reflejen los pequeñísimos cambios métricos. Se puede utilizar en la música de conjunto y en la orquesta. Aunque dado el carácter de esta música dicha notación es muy agotadora para el director y la orquesta. Observemos su aplicación en el mismo ejemplo:



La tercera notación, inventada por el director de orquesta Roger Désormière, es también para el uso sinfónico. Si bien puede ser más cómoda para el director, tiene el inconveniente de que requiere un acuerdo previo de los músicos:



Notación Roger Désormière

-  vale una corchea
-  vale una corchea con puntillo
-  vale una negra
-  vale una negra con puntillo

-  vale una semicorchea
-  vale una corchea

La cuarta notación, consiste en utilizar un compás simple y por medio de síncopas y acentos reproducir el resultado rítmico deseado. Esta notación es falsa, puesto que no refleja el pensamiento del compositor, es sin embargo muy práctica, especialmente en la orquesta. Observemos el comienzo de la *Danza*, primero con la notación primera (tal como está en la partitura) y luego transcrito con la 4ª notación:

Olivier Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*: Danse de la fureur pour les sept trompettes.

© Durand et cie.



El mismo ejemplo con la 4ta notación



Con estos recursos, el compositor puede organizar estructuras rítmicas de diferente naturaleza. Observemos otros ejemplos

tomados de la *Danza*. Este movimiento está compuesto como un gran unísono entre los cuatro instrumentos. Por eso el compositor lo escribe utilizando la primera notación. Ya hemos visto el tema del comienzo:



Los valores agregados están señalados con una pequeña cruz. Observemos en la misma obra, un ejemplo de ritmos no retrogradables, toda esta sección que constituye una suerte de 2º tema, está construida de esta manera:

Olivier Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*:
 Danse de la fureur pour les sept trompettes. © Durand et cie.



El siguiente fragmento nos muestra una misma célula transformada por diversas formas de aumentación y disminución. En los últimos dos compases se observa el efecto dramático de los cambios de octava:

Olivier Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*:
 Danse de la fureur pour les sept trompettes. © Durand et cie.

The image shows a musical score for 'Danse de la fureur' from Olivier Messiaen's 'Quatuor pour la fin du temps'. The score is arranged in two systems. The first system includes Violin (Vln.), Clarinet in Si b (Cl. Si b), and Violoncello (Vc.). The second system includes Violin (Vln.), Clarinet in B b (B b Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The music features complex rhythmic patterns with numerous accents and dynamic markings.

Cánones Rítmicos. Pedal Rítmico: Por supuesto que estos ritmos se pueden superponer, e igualmente formar cánones de distintos tipos. En el siguiente ejemplo veremos la rítmica del canon por agregación de puntillo que se presenta en el N° 17 de las *Veinte miradas al Niño Jesús*, obra magistral para piano escrita en 1941. El compositor utiliza la primera notación en esta obra, pero en los fragmentos canónicos mantiene una división regular, en este caso de un compás no escrito de 2/4:

Olivier Messiaen: *Vingt regards a l'enfant Jesus*. N° 17: Regard du silence. © Durand et cie.
Canon rítmico por agregación de puntillo.

The image displays three systems of musical notation for a piano part. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system is marked with a '6' below the first measure. The second system is marked with a '14' below the first measure. The notation features a complex rhythmic pattern with frequent dotted rhythms and rests, characteristic of Messiaen's style. The music is written in a single melodic line across both staves, with the lower staff often containing more rhythmic activity than the upper staff.

Además de las superposiciones de ritmos y de los cánones, Messiaen utiliza también *pedales rítmicos*. Son ritmos (generalmente asociados con trozos melódico-armónicos) que se ejecutan en ostinato en conjunto con otros eventos con los cuales no guarda una relación estricta. Constituyen un verdadero *isorritmo* tal como lo usaran los compositores del *Ars Nova*. En el siguiente ejemplo observamos el pedal rítmico que ocurre en la parte de piano del primer movimiento del *Cuarteto*: la *Liturgie de cristal*:

Olivier Messiaen: *Quatuor pour le fin de temps*. Liturgie de Cristal.
© Durand et cie.

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with several dotted rhythms. The pattern is repeated and ends with a double bar line. This represents the 'pedal rítmico' mentioned in the text.

Sobre este isorritmo (*talea* en la nomenclatura del *Ars Nova*) se superpone un coral de acordes en el piano que constituye un verdadero patrón armónico (*color* en la nomenclatura del *Ars Nova*):

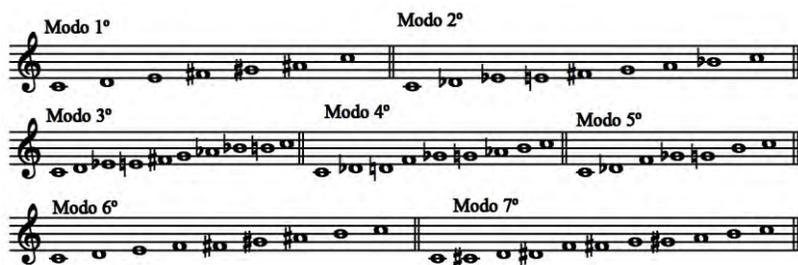
Olivier Messiaen. *Quatuor pour le fin du temps*. Liturgie de Cristal. © Durand et cie.

The image displays three systems of musical notation for a piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is characterized by dense, complex chords and frequent changes in key signature, reflecting the polytonal style of Messiaen. The first system shows a series of chords with various accidentals. The second system continues this pattern with more intricate harmonic structures. The third system concludes with a final chord and a double bar line.

Melodía. Desde el punto de vista melódico Messiaen se basa en un grupo de 7 modos. Los primeros tres modos tienen un número muy bajo de transposiciones posibles, por lo que resultan más interesantes. Los modos 4 a 7 pueden transportarse hasta 6 veces. Los modos de transposición limitada, “*están al mismo tiempo en la atmósfera de varias tonalidades a la vez, sin politonalidad, - el compositor está en libertad de dar predominio a una de estas tonalidades, o de dejar la impresión de tonalidad flotante*” (Messiaen 1944: 51)

Modos de transposición limitada. Los modos son los siguientes. Los tres primeros son los modos de transposición limitada. El primero de ellos es la escala por tonos enteros (t-t-t-t-t), la cual tiene dos transposiciones. Debido al uso notable que de este modo hicieron previamente Debussy y Dukas, Messiaen lo considera impracticable en su estilo (seguramente para evitar que la música suene excesivamente “impresionista”) a menos que esté disimulado en una superposición con otros modos que lo vuelva irreconocible. El 2º modo está construido por una sucesión

constante de 2^{as} menores y 2^{as} mayores ([s-t-s-t]-[s-t-s-t])³⁹. El 3^{er} modo está construido por la sucesión siguiente: [t-s-s-t]-[s-s-t-t]. Los modos siguientes tienen mayor número de transposiciones: el 4^o modo está construido por la sucesión 2^a menor-2^a menor-3^a menor ([s-s-1y1/2 t- s]-[s-s-1y1/2 t-s]). El 5^o modo está formado por la sucesión 2^a menor-3^a mayor ([s-2t-s]-[s-2t-s]). El 6^o modo es una variante interesante del modo mayor: (t-t-s-s-t-t-s-s). El 7^o modo está construido por la siguiente sucesión: [s-s-s-t-s]-[s-s-s-t-s]:



El 2^o modo es quizás uno de los más importantes. Se le conoce también con el nombre de “escala octatónica”. Puede tener 3 transposiciones (Messiaen considera la versión original a partir de do como la primera transposición:



Si la escala comienza en el segundo grado del modo, obtenemos una variante de la escala "octatónica", Messiaen no la incluye en su tabla por considerarla como una derivación del 2^o modo:



³⁹Entre corchetes separamos la estructura en tonos y semitonos de los tetracordos de cada modo, para comprender la lógica de su construcción.

El tercer modo está formado por la sucesión de un tono y dos semitonos. Tiene cuatro transposiciones:

3º Modo de transposición limitada



Estos modos pueden construirse desde cualquiera de sus transposiciones, o partir de cualquier tónica. Pueden mezclarse con la tonalidad mayor. E igualmente pueden ser tratados en forma politonal o simplemente polimodal. Observemos un fragmento del 3er movimiento del *Cuarteto*, un solo de Clarinete con el título de *Abismo de los pájaros* escrito en el 2º modo:

Olivier Messiaen: *Quatuor pour la fin de temps*. *Abîme des oiseaux*. © Durand et cie.



Cantos de pájaros. En esta pieza (*Abîme des oiseaux*) observamos otro de los factores melódicos imprescindibles al hablar de Messiaen: el canto de los pájaros:

Paul Dukas decía: ‘Escuchen los pájaros, ellos son los grandes maestros’. Confieso no haber esperado este consejo para admirar, analizar y copiar los cantos de los pájaros” (Messiaen 1944: 27)

Messiaen llegó a conocer tan bien el canto de los pájaros y los utilizó en su música con tal maestría, que llegó a escribir un tratado sobre el tema (como mencionamos más arriba), y utilizó este recurso de las melodías en “estilo pájaro” en casi todas sus obras, citando con precisión la especie a la que quería rememorar. En varias de sus obras los cantos de pájaros eran el objeto central como en *Réveil des oiseaux* (“Despertar de los pájaros”), para piano y orquesta (de 1953 revisada en 1988), 1955-56 *Oiseaux*

exotiques (“Pájaros exóticos”), para piano solo, 2 clarinetes, xilófono, percusión y orquesta de viento y principalmente *Catalogue d'oiseaux* (“Catálogo de pájaros”) escrita entre 1956 y 1958 obras integrada por 13 libros, cada uno con diversas piezas dedicadas a una especie distinta. Los cantos de pájaros, eran transformados en giros melódicos muy característicos que imitaban y reinterpretaban a los primeros. Mostremos dos ejemplos tomados de esta obra:

Olivier Messiaen: *Catalogue des oiseaux*. Libro 1.
 (Nº 2. *Le Loriot*. Nº3 *Le Merle bleu*.) © Éditions Musicales Alphonse Leduc.



Armonía. Messiaen señala como aspectos referidos a su concepción armónica los siguientes.

Sonidos agregados. Persichetti ha definido el sonido agregado como aquel que se ubica a distancia de segunda de cualquier elemento del acorde. Messiaen menciona especialmente dos: la cuarta aumentada agregada y la sexta agregada. El primero de ellos en el acorde mayor, siendo más característico en el acorde mayor en cuarta y sexta:



Por otra parte, la sexta agregada al acorde mayor es una práctica usual en Debussy. La agregación de la sexta y de la cuarta aumentada al acorde mayor da como consecuencia el “acorde mayor de Messiaen”. Este es el acorde típico del 2º modo de transposición limitada:



Considera Messiaen que la resolución natural de la cuarta aumentada es al tritono ascendente o descendente:



Acorde sobre la dominante. Este acorde está construido con todas las notas de la escala mayor. Puede resolver en una dominante más simple:



Acorde de resonancia. Este acorde contiene casi todas las notas del 3er modo de transposición limitada:



Acorde por cuartas. Los acordes cuartanos de Messiaen pueden incluir tanto cuartas justas como cuartas aumentadas, en el están contenidas todas las notas del 5º modo de transposición limitada:



Otros recursos son los que Messiaen llama *Efectos de resonancia* y *Racimos de acordes*. Consisten los primeros en hacer superposiciones armónicas de distinta naturaleza (superiores o inferiores) a una sonoridad dada, enriqueciendo la misma del mismo modo que lo hacen las mixturas en el órgano. Estos hacen de la armonía de Messiaen un todo complejo e irreductible a fórmulas. En tanto que los *Racimos (clusters) de acordes*, son sucesiones libres de acordes, rápidos y sin aparente relación entre ellos. Actúan como un factor de coloración del discurso armónico. No tiene que ver con la definición de “cluster” que hace Persichetti. Un buen ejemplo lo encontramos en el *Vocalisse para el ángel que anuncia el final de los Tiempos del Cuarteto*, e igualmente en la secuencia de acordes del piano que hemos citado de la *Liturgia de cristal* de la misma obra.

Esta ha sido apenas una aproximación al lenguaje de este insigne músico. No deja de sorprender que su última obra orquestal fueran los “*Destellos del más allá*”(Éclairs sur l’au-dela). Frecuentemente esta música puede parecer extraña o difícil de comprender. Pero es notorio el enorme significado que adquiere la música apenas conocemos el título. Tenemos la impresión de que la música *tenía que ser así*. Si el dodecafonismo lo asociábamos como una música “*fuera de este mundo*”, una música del espacio si se quiere, y en Hindemith reconocíamos que la música volvía a “*pertenecer a este mundo*”, la música de Messiaen está “*más allá*” de este mundo. Es una música de la eternidad.

A manera de conclusión: ¿y ahora qué?

Hasta ahora hemos hecho un somero recuento de algunos de los estilos más representativos de la música del siglo XX. La selección de dichos estilos dista mucho de ser completa, y muchas tendencias que marcaron época, no se encuentran presentes en este texto. No era tampoco su intención. Pero es que, en realidad, al plantearnos el tema del contrapunto postonal, y de lo que pudiera ser hoy la música, no podemos soslayar el hecho de que el fenómeno musical de nuestra época plantea varias interrogantes y problemas que poco se han tratado en los textos sobre música contemporánea.

Durante gran parte del siglo, la música (para nosotros mal llamada “académica”) se vio signada por la revolución que representó en su momento el serialismo, tanto en su primera versión (dodecafonismo) como en el llamado Serialismo Integral. A este último, sucedió el extremo opuesto: la libertad (¿o la anarquía total?) que, paradójicamente, no producía un resultado sonoro significativamente distinto al que cuestionaba: el aleatorismo. A todas estas, la música del siglo XX, tal como se la entiende en los libros de historia de la música, cada vez representaba menos a la “música del siglo XX” entendida esta como *lo que la gente ha escuchado* durante el siglo XX. En efecto si dentro de 4 o 5 siglos un investigador dedujera por los que dicen nuestros textos de historia de la música, cómo es la música de hoy, posiblemente llegaría a conclusiones muy equivocadas.

En efecto, pensaría seguramente que salvo la incorporación de los Estados Unidos de América a la escena musical “cultura” de hoy, las metrópolis musicales seguirían siendo las tradicionales ciudades europeas. Que poco o nada se ha hecho fuera del ámbito europeo y que Boulez, Stockhausen y Webern fueron muy populares.

Nada más distinto a lo que es la realidad. La compleja música de la segunda posguerra, con toda su adscripción a la Modernidad, respondía a ideales que, en el fondo, no eran más que la continuación *in extremis* del paradigma romántico europeo del siglo XIX. La figura de la orquesta como medio de expresión, con su máxima expresión ritual como es el concierto, la del compositor como “creador de arte” que apenas ha renunciado a la concepción

del “*genio*”, la del virtuoso instrumentista, apenas diferente de su par decimonónico, la del director de orquesta genial y despótico, son todas expresiones de una época que no es la nuestra. Aunque nos agrade mucho. Pero hacia allá apunta y ha apuntado la enseñanza de los conservatorios y academias de música⁴⁰.

Hay fenómenos musicales propios de nuestra época que han conformado una realidad paralela a la reseñada por la historiografía tradicional de la música. El universo de la música popular con sus diversas vertientes e implicaciones mediáticas, el jazz como fenómeno emblemático, el desarrollo de la investigación en músicas de tradición oral, nuevos modos de música incidental, el impacto no medido aún del auge de la tecnología vinculada a la música, son algunos de los aspectos que están impactando nuestra cultura musical desde hace décadas, impacto del que, posiblemente, la crítica no se ha dado cuenta en su real magnitud. Podríamos decir que el *I-Pod* ha sustituido al concierto público como la forma predominante de escucha de la música en nuestros días⁴¹. ¿Y la academia? Bien, gracias, estudiando a Chopin como siempre. ¿Qué quiere decir esto? Que estamos en crisis.

Entonces en una especie de “crítica de la crítica”, podemos cuestionar la visión que la historiografía de la música del siglo XX ha tenido de su propia época. En general, se ha dedicado más espacio a los innovadores, a los “revolucionarios” y se ha dejado de lado a otras figuras “menores”.

En algunos casos fue común la muletilla de “no hacer concesiones al público” como si el hecho de que las obras fueran comprensibles por sí mismas (sin necesidad del inefable

⁴⁰ Resulta por lo menos asombroso, que aún la armonía se enseñe en los conservatorios utilizando casi todo el tiempo la vieja metodología del *bajo cifrado*, en desuso desde el barroco y que los tratados de armonía aún no se hayan percatado del problema. Lo que plantea la necesidad de una renovación de la enseñanza de la música.

⁴¹ Y podría decirse también que los conciertos públicos, institución que data de finales del siglo XVIII, han cambiado de significado como consecuencia de esta revolución tecnológica.

“comentario del compositor”) implicara una suerte de minusvalía de las mismas.

Como consecuencia de todo esto, se ha producido un alejamiento entre compositor y oyente, concebido este último en términos de “público”, como la masa anónima que asiste al espectáculo donde “los maestros” muestran sus creaciones. Todo muy cercano a la visión que del arte se tenía en la época de Wagner y Brahms. Una visión que es esencialmente romántica aunque el compositor se apellide Boulez.

Evidentemente en las últimas décadas del siglo XX, comienzan a surgir en el seno de la música “académica” voces que cuestionan la situación imperante. Partiendo del minimalismo una nueva generación de compositores exploran lenguajes que buscan establecer nuevas conexiones entre el compositor y el oyente. A esta generación pertenecen John Tavener, Arvo Pärt, y algunos compositores de la pasada vanguardia quienes dan un vuelco en sus planteamientos estéticos: Henryk Gorecki, György Ligeti, entre otros. No faltan los neotonales como Lauridsen, Ola Gjeilo y Eric Whitacre. Tonalidad nueva para una nueva música.

A partir de la década de 1980, nuevos vientos comienzan a soplar. Nos referiremos como ejemplo de esto, a dos compositores que han planteado nuevos derroteros los cuales han encontrado una nueva conexión con el oyente. El primero de ellos es el compositor estonio Arvo Pärt (1935). Tras un comienzo vinculado al neoclasicismo y al dodecafonismo, Pärt se dedica a investigar la música antigua, en especial el Canto Gregoriano y la polifonía medieval. Hacia mediados de la década de los 70 compone sus primeras obras en su nuevo estilo definido con el nombre de estilo “*tintinnabuli*”. Consiste este, en la simultaneidad del movimiento por grado conjunto de una o varias voces y las notas de una única tríada arpegiada en otra u otras voces, produciendo una música atemporal y libre de las ataduras funcionales aunque a la vez muy íntima y austera, pero sobre todo *comprensible*. Algunos han definido al estilo de Pärt como *minimalismo sagrado*.

Arvo Pärt: *Für Alina*. © Universal Edition

A musical score for piano, titled 'Für Alina' by Arvo Pärt. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a simple, contemplative melody in the treble and a sparse accompaniment in the bass. The piece concludes with a fermata over a final chord in the bass staff.

Morten Lauridsen (n.1943) es un compositor estadounidense autor de bellísimas obras corales. Su estilo constituye una revalorización de la tonalidad, pero rescatando el valor puramente expresivo de los fenómenos armónicos y dándole a las notas extrañas al acorde, una total autonomía, lo que hace de su estilo una experiencia a la vez moderna y tradicional. Las notas tradicionalmente disonantes, son absolutamente autónomas, no necesitan resolución, sin embargo no afectan la tonalidad. Las cadencias pueden terminar con la tónica en estado fundamental, pero pueden igualmente en primera o segunda inversión, las cuales le confieren al discurso una serenidad extraordinaria. Los eventos armónicos son absolutamente funcionales, pero el color de los acordes, su significado expresivo acerca esta música al impresionismo.

Morten Lauridsen: *Lux Aeterna*. © Southern Music Publishing co.Inc.

A musical score for piano, titled 'Lux Aeterna' by Morten Lauridsen. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking, which then changes to mezzo-piano (*mp*). The music features a simple, contemplative melody in the treble and a sparse accompaniment in the bass. The piece concludes with a fermata over a final chord in the bass staff.

Bastan estos dos casos para señalar una de las muchas tendencias que ofrece la música de la hora actual. Un reencuentro con el oyente, y más aún una reconciliación con el mismo. Jacques Attali (1995: 14) ha dicho que “*la música es metáfora creíble de lo*

real...Es anuncio, pues el cambio se inscribe en el ruido más rápidamente de lo que tarda en transformar la sociedad". Esto es, ha sostenido que los cambios en la música constituyen una premonición de los cambios que vienen en la vida social y política. Es agradable la idea de que a lo mejor la música está anunciando un cambio en el mundo. Y sobre todo un cambio hacia la paz.

*Antología de partituras para el
estudio del Contrapunto Modal*

1. Orlando di Lasso (1532-1594): *Cantiones Duarum Vocum*: "Beatus vir"

Be - a - tus vir, qui in
Be - a - tus vir, qui in sa - -

5
sa - - pi - en - ti - a mo -
pi - en - ti - a mo - - ra -

8
ra - - bi - tur,
bi - tur.

11
et - - - - - qui in ju - sti -
et qui in ju - sti - - -

14
- - ti - a me - - - di -
ti - a me - - - di - ta -

17

ta - bi-tur, et in sen - su co -
bi - tur, et in sen - su co -

21

gi - ta - bit cir - cum - spe - cti -
gi - ta - bit cir - cum - spe -

24

o - men De - i,
cti - o - nem De -

27

cir - cum - spe - cti - o - nem De -
i, cir - cum - spe - cti - o - nem De -

30

i.

2. Orlando di Lasso: *Cantiones Duarum Vocum*: "Qui sequitur me"

Qui se - qui-tur me, qui se -
 Qui se - qui-tur me, qui
 - qui-tur me, qui se - qui-tur me,
 se - qui-tur me, qui se - qui-tur me,
 non am - bu - lat, non am - bu -
 non am - bu - lat, non am -
 lat in, te - - - ne -
 bu - lat in, te - ne -
 bris, sed ha - be - - bit,
 bris, sed ha - be - - bit, sed ha - be -

18

sed ha - be - - bit lu - -

bit lu - -

21

men vi -

men vi -

24

tae: di - cit Do - - mi-

tae: di - cit Do - -

27

nus, di - - cit Do - -

mi-nus, di - - cit Do - -

30

mi - nus.

mi - nus.

3. Orlando di Lasso: *Cantiones Duarum Vocum*: "Fulgébunt justi"

8

Ful - ge - bunt ju - - - - sti sic -

Ful - ge - bunt ju - -

4

- ut li - li - um, ful - ge - bunt

- sti sic - ut li - li - um,

7

ju - - - - -

ful - ge - bunt ju - - - - -

10

-sti sic - ut li - li - um, et si - cut

- - - sti sic - ut li - li - um,

13

ro - sa in Je - ri - cho flo -

et si - cut ro - sa in Je - ri -

16

re - - bunt, flo - re - -

cho flo - re - - bunt, flo -

19

bunt, flo - bunt an -

re - - - bunt, flo - re -

22

- - - te Do - - - mi -

bunt an - - - te Do -

25

num, an - - - te Do -

- mi - num, an - - - te

28

- - - mi - num, an - - - te

Do - - - - - mi - num, an -

31



Do - - - - - mi -

- - - - - te Do - mi-

34



num.

num, an - - - - - te Do - mi - num.

4. Orlando di Lasso: *Oculus non vidit*

O - cu - lus non vi - - dit
 O - - cu - lus non

4
 nec au - - ris au -
 vi - - dit, nec au -

7
 di - - vit, nec
 - ris au - - di - vit,

10
 in cor ho - mi - nis a - scen -
 nec in cor ho - mi - nis a - scen - -

14
 - - - - dit, quae
 - - - - dit, quae prae -

17

prae - pa - ra - vit De -

pa - - - ra - vit De - -

20

us his qui di - - li -

- - us his qui di -

23

gunt il - - lum,

li - gunt il - - lum, qui

26

qui di - - li - gunt il - -

di - li - gunt

29

lum.

il - - - - - lum.

"Ningún ojo vio ni oído alguno escuchó, ni ha conocido el corazón del hombre las cosas que Dios ha preparado a aquellos que le aman"

5. Tomás Luis de Victoria (1548-1611), *Benedictus* de la Misa *Simile est Regum Coelorum*

Be - ne - di - ctus qui ve - - -

5

ctus, qui ve - - - nit, qui ve - nit, qui nit, qui ve -

Be - ne - di - ctus, qui ve -

9

ve - - - - - nit, be - ne - nit, be - ne - di - nit, qui - - - ve - - -

13

di - ctus, qui ve - nit, qui ve -
 ctus qui ve - nit, qui ve -
 nit, be - ne - di - ctus, qui ve -

17

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

20

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

23

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

26

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

29

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

6. Tomás Luis de Victoria (1540-1608). *Animam meam dilectam*

A - ni - man me - am di - le -

A - ni - man me - am di - le -

A - ni - man me - am di - le -

A - ni - mam me - am di - le -

5

ctam tra - di - di in ma - nus in - i - quo -

ctam tra - di - di in ma - nus in - i - quo -

ctam tra - di - di in ma - nus in - i - quo -

ctam tra - di - di in ma - nus in - i - quo -

9

rum,

rum, et fa - cta est mi - hi hae - re - di -

rum, et fa - cta est mi - hi

rum, et fa - cta est mi - hi hae -

13

hae - re - di - tas me - a
 tas me - - a si - cut le - o in
 hae - re - di - tas me - a,
 re - di - tas me - - - a, si - cut le -

17

sil - - - - - va:
 de - dit
 o in sil - - - - - va: de - dit

20

de - dit con - tra me vo - -
 de - bit con - tra me vo - -
 con - tra me vo - - - - -
 con - tra me vo - - - - -

23

ces: Con -

ces: con - gre - ga -

ces: ad - ver - sa - ri - us di - cens: Con -

ces: ad - ver - sa - ri - us di - cens: Con -

27

gre - ga - mi - ni et pro - pe - ra - te

- mi - ni et pro - pe - ra - te, et pro - pe - ra - te

gre - ga - mi - ni et pro - pe - ra - te, et pro - pe - ra - te ad

gre - ga - mi - ni et pro - pe - ra - te ad

30

po - su - e - runt me

po - su - e - runt me

de - vo - ran - dum in - lum; po - su - e - runt me

de - vo - ran - dum il - lum; po - su - e - runt me

34

el lu - xit su -

el lu - xit su -

8 in de-ser - to so - li - tu - di - nis, el lu - xit su -

in de-ser - to so - li - tu - di - nis, el lu - xit su -

38

per me o - - - - - mnis ter - ra:

- per me o - - - - - mnis ter - ra:

- per me o - - - - - mnis ter - ra:

per me o - - - - - mnis ter - ra:

42

Qui - a non est in - ven -

Qui - a non est in -

Qui - a non est in - ven -

45

- tus qui me a - gno - sce - ret,
 ven - tus qui me a - gno - sce - ret, et
 - tus qui me a - gno - sce - ret, et

49

et fa - ce - ret be - - ne, et fa - ce - ret
 fa - ce - ret be - - - ne, et fa - ce - ret be -
 fa - ce - ret be - - - ne, et fa - ce - ret
 Et fa - ce - ret

53

fine **Allegro**

be - - ne
 - ne. In - su - re - xe - runt in
 be - - ne. In - sur - re - xe -
 be - - ne.

57

me vi - ri abs - que mi - se - ri - cor - di -
 runt in me vi - ri abs - que mi -
 Abs - que mi - se - ri - cor - di - a,

61

a, et non pe - per - ce - runt a - ni - mae
 se - ri - cor - di - a, et non pe - per - ce - runt a - ni - mae,
 et non pe - per - ce - runt a - ni - mae me -

65

D.S. al Fine

me - ae, a - ni - mae me - ae.
 a - ni - mae me - ae.
 ae, a - ni - mae me - ae.

7) Tomás Luis de Victoria (1540-1608)

Vere languores nostros

Texto Isaías 53: 4, 5

(a 2)

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

Ve - - - re lan - guo - res no - - - stros i -

- pse tu - - - lit, et do-lo-res no - - - stros,
i - pse tu - - - lit, et do - lo-res no - stros, et -
- pse tu - - - lit, et do-lo-res no - - - stros, et -
- pse tu - lit, et do-lo-res no - - - stros, -

et do - lo-res no - - - stros i - pse por - ta - vit, i -
- do - lo-res no - - - stros i - pse por - ta -
- do - lo-res no - - - stros i - pse por - ta - vit, i - pse por -
- i - pse por - ta - vit, i - pse

17

-pae por - - ta - - - vit: cu - jus li - vo - - - re sa-na-ti

- vit, por - ta - - - - vit: cu - jus li - vo - - - re sa-na-ti

- - - - ta - - - - vit: cu - jus li - vo - - - re sa-na-ti

por - - - ta - - - - vit: cu - jus li - vo - - - re sa-na-ti

23

su - - - mus, cu - jus li - vo - - - re sa - na - ti su - - - mus.

su - - - mus, cu - jus li - vo - - - re sa - na - ti su - - - mus.

su - - - mus, cu - jus li - vo - - - re sa - na - ti su - - - mus.

su - - - mus, sa - na - ti su - - - mus.

29

Dul - ce — li - gnum, — dul - ces cla - vos, dul - ci

Dul - ce — li - gnum, — dul - ces cla - vos, dul - ci

Dul - ce — li - gnum, — dul - ces cla - vos, dul - ci

Dul - ce — li - gnum, — dul - ces cla - vos, dul - ci

37

a fe - rens pon - - - de - ra, quae so -
 a fe - - - rens pon - - - de - ra, quae so -
 a fe - - - rens pon - - - de - ra, quae so -
 ci - a fe - rens pon - - - de - ra, quae so - la fu -

42

quae so - la fu - i - sti di - - - gna, quae so - - la,
 quae so - la fu - i - sti di - - - gna, quae
 la - fu - i - sti di - - - gna, quae so - la fu - i - sti
 i - sti di - - - gna, quae so - la fu -

48

quae so - la fu - i - - - sti di - - - - - gna su -
 so - la, quae so - la fu - i - sti di - - - - - gna su -
 di - - - - gna, quae so - la fu - i - sti di - - - - gna su -
 i - sti di - - - gna, su -

53

sti - ne - re Re - - - - gem coe - lo - - - -

sti - ne - re Re - - - - gem coe - lo - - - -

sti - ne - re Re - - - - gem coe - lo - - - -

sti - ne - re Re - - - - gem coe - lo - - - -

55

rum, et Do - - - - -

rum, et Do - - - - - mi - num, et

rum, et Do - - - - - mi - num, et Do - - - - -

rum, et Do - - - - - mi - num, et Do - - - - -

54

mi - num, et Do - - - - - mi - num.

Do - - - - - mi - num, et Do - - - - - mi - num.

mi - num.

mi - num, et Do - - - - - mi - num.

8. Tomás Luis de Victoria: *O magnum mysterium*

O ma - gnum my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi -
 O ma - gnum my - ste - ri - um

66

le sa - cra - men - - - - - tum.
 et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - - - - - tum.
 O ma -

10

O ma - gnum my - - - - ste -
 O ma - gnum my - ste - ri - um et
 gnum my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa -
 O ma - gnum my - ste - ri - um et

14

ri - um et ad - mi - ra - bi - le, et ad - mi - ra - bi -
ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, et ad - mi - ra - bi -
cra - men - - - - - tum et ad - mi - ra - bi -
ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum et ad - mi - ra - bi -

18

le sa - cra - men - tum, ut a - ni -
le sa - cra - men - tum, ut a - ni -
le sa - cra - men - tum, ut a - ni - ma - li - a, ut a - ni -
le sa - cra - men - tum, ut a - ni - ma - li - a,

22

ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num na -
ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num na -
ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num na -
vi - de - rent Do - mi - num na -

25

tum, vi - de - rent Do - mi - num na - - - tum

tum, vi - de - rent Do - mi - num na - - - tum ja - cen -

tum, vi - de - rent Do - mi - num na - - tum ja - cen -

tum, ja - cen - tem in

29

ja - cen - tem in proe - se - pi -

tem ja - cen - tem in proe - se -

tem in proe - se - - - pi - o, ja -

proe - se - - - pi - o, ja - cen -

33

o, ja - cen - tem in proe -

pi - o, ja - cen - tem in proe -

cen - tem in proe - se - - - pi - o, in proe -

tem in proe - se - - - pi - o, in proe -

37

se - - - pi - o. O be - a - ta

se - - - pi - o. O be - a - ta

se - - - pi - o. O be - a - ta

se - - - pi - o. O be - a - ta

42

vir - - - go cu - jus vis - ce - ra

vir - - - go cu - jus vis - ce -

vir - - - go cu - jus vis - ce - ra me -

vir - - - go cu - jus vis - ce - ra

46

me - ru - e - runt por - ta - re Do -

ra me - ru - e - runt por - ta - re Do -

ru - e - runt por - ta - re Do - mi -

me - ru - e - runt

*Antología de partituras para el
estudio del Contrapunto Tonal*

1) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Corales a cuatro voces

1) *Jesu meine Freude*

The first system of musical notation for 'Jesu meine Freude' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The music begins with a common time signature 'C' and a key signature of one sharp. The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure features a half note in the treble and a quarter note in the bass. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

The second system of musical notation continues the piece. It starts with a measure number '4' above the treble staff. The first measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

The third system of musical notation continues the piece. It starts with a measure number '7' above the treble staff. The first measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It starts with a measure number '11' above the treble staff. The first measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

2) *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (a)

Measures 1-3 of the musical score. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 1 has a treble clef with a whole note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a whole note chord (F#2, C#3). Measure 2 has a treble clef with a half note (F#4), a quarter note (C#5), and a quarter note (F#4), and a bass clef with a half note (F#2), a quarter note (C#3), and a quarter note (F#2). Measure 3 has a treble clef with a whole note chord (F#4, C#5) and a bass clef with a whole note chord (F#2, C#3). Measure numbers 2 and 3 are written above the treble clef.

Measures 4-6 of the musical score. Measure 4 has a treble clef with a half note (F#4), a half note (C#5), and a whole note (F#4), and a bass clef with a half note (F#2), a half note (C#3), and a whole note (F#2). Measure 5 has a treble clef with a half note (F#4), a quarter note (C#5), a quarter note (F#4), and a quarter note (C#5), and a bass clef with a half note (F#2), a quarter note (C#3), and a quarter note (F#2). Measure 6 has a treble clef with a half note (F#4), a quarter note (C#5), a quarter note (F#4), and a quarter note (C#5), and a bass clef with a half note (F#2), a quarter note (C#3), and a quarter note (F#2). Measure numbers 4, 5, and 6 are written above the treble clef.

Measures 7-9 of the musical score. Measure 7 has a treble clef with a half note (F#4), a half note (C#5), and a whole note (F#4), and a bass clef with a half note (F#2), a half note (C#3), and a whole note (F#2). Measure 8 has a treble clef with a half note (F#4), a quarter note (C#5), a quarter note (F#4), and a quarter note (C#5), and a bass clef with a half note (F#2), a quarter note (C#3), and a quarter note (F#2). Measure 9 has a treble clef with a half note (F#4), a quarter note (C#5), a quarter note (F#4), and a quarter note (C#5), and a bass clef with a half note (F#2), a quarter note (C#3), and a quarter note (F#2). Measure numbers 7, 8, and 9 are written above the treble clef.

Measures 10-12 of the musical score. Measure 10 has a treble clef with a half note (F#4), a quarter note (C#5), a quarter note (F#4), and a whole note (F#4), and a bass clef with a half note (F#2), a quarter note (C#3), and a whole note (F#2). Measure 11 has a treble clef with a half note (F#4), a quarter note (C#5), a quarter note (F#4), and a quarter note (C#5), and a bass clef with a half note (F#2), a quarter note (C#3), and a quarter note (F#2). Measure 12 has a treble clef with a whole note (F#4) and a whole note (C#5), and a bass clef with a whole note (F#2) and a whole note (C#3). Measure numbers 10, 11, and 12 are written above the treble clef.

3) *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (b)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a homophonic style with chords and moving lines. The system concludes with a fermata over the final chord.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music continues with chords and moving lines. The system concludes with a fermata over the final chord.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music continues with chords and moving lines. The system concludes with a fermata over the final chord.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music continues with chords and moving lines. The system concludes with a fermata over the final chord.

4) *Herzlich thut mit verlangen*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a style that suggests a 3/4 time signature. The upper staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lower staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music continues from the first system. The upper staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lower staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music continues from the second system. The upper staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lower staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music continues from the third system. The upper staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lower staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

5) *Wir Christenleut*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper staff with a long note on the first measure and a half note on the second. The lower staff provides a bass line with eighth and quarter notes.

The second system continues the piece. The upper staff has a melody with a long note on the first measure. The lower staff has a more active bass line with eighth notes and quarter notes.

The third system shows the continuation of the melody and bass line. The upper staff has a long note on the first measure. The lower staff has a bass line with eighth and quarter notes.

The fourth system concludes the piece. The upper staff has a melody with a long note on the first measure. The lower staff has a bass line with eighth and quarter notes.

6) *Ach Gott, wie manches Herzeleid*

2) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) : *Cuaderno de Ana Magdalena Bach*:
Minuet en re menor.

Andante

p

The first system of the Minuet in D minor, measures 1-4. The music is in 3/4 time and D minor. The tempo is marked 'Andante'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over measures 1-2 and a sharp sign above measure 3. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

5

The second system of the Minuet in D minor, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 5-6 and a fermata over measure 8. The left hand continues the accompaniment.

9

The third system of the Minuet in D minor, measures 9-12. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 9-10 and a sharp sign above measure 11. The left hand continues the accompaniment.

13

The fourth system of the Minuet in D minor, measures 13-16. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 13-14 and a fermata over measure 16. The left hand continues the accompaniment.

17

mf

20

24

27

30

3) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) :
Cuaderno de Ana Magdalena Bach:
Minuet en do menor.

Larghetto e sostenuto

p

4

p

8

p

12

p

15

Measures 15-18 of a piano piece. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 15 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with a slur over measures 15-16 and a repeat sign at the end of measure 16. The left hand has a bass line with a slur over measures 15-16. Measure 17 begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a piano (*p*) dynamic marking. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a bass line with a slur over measures 17-18.

19

3

Measures 19-22 of a piano piece. The key signature has two flats. Measure 19 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with a slur over measures 19-20 and a triplet of eighth notes in measure 20. The left hand has a bass line with a slur over measures 19-20. Measure 21 begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a slur over measures 21-22. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a bass line with a slur over measures 21-22.

23

3

Measures 23-26 of a piano piece. The key signature has two flats. Measure 23 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with a slur over measures 23-24 and a triplet of eighth notes in measure 24. The left hand has a bass line with a slur over measures 23-24. Measure 25 begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a slur over measures 25-26. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a bass line with a slur over measures 25-26.

27

f *p rit.*

Measures 27-30 of a piano piece. The key signature has two flats. Measure 27 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with a slur over measures 27-28 and a triplet of eighth notes in measure 28. The left hand has a bass line with a slur over measures 27-28. Measure 29 begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a forte (*f*) dynamic marking and a slur over measures 29-30. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a bass line with a slur over measures 29-30. Measure 30 ends with a double bar line and a repeat sign, followed by a piano (*p*) dynamic marking and a ritardando (*rit.*) marking.

4) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) : *Cuaderno de Ana Magdalena Bach*:
Minuet en sol menor (8).

Measures 1-3 of the Minuet in G minor. The piece is in 3/4 time and G minor. The right hand features a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a triplet in measure 3. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with a long note in each measure.

Measures 4-6 of the Minuet in G minor. Measure 4 begins with a fermata. The right hand has a melodic line with a slur over measures 5 and 6. The left hand continues with a harmonic accompaniment, including a chromatic movement in measure 6.

Measures 7-9 of the Minuet in G minor. The right hand has a melodic line with a slur over measures 7 and 8, and a triplet in measure 9. The left hand continues with a harmonic accompaniment, including a triplet in measure 9.

Measures 10-13 of the Minuet in G minor. The right hand has a melodic line with a slur over measures 10 and 11, and a triplet in measure 12. The left hand continues with a harmonic accompaniment, including a triplet in measure 12. The piece concludes with a final chord in measure 13.

17

Musical notation for measures 17-20. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 17 features a treble clef with a half note B-flat and a quarter note G, followed by a sixteenth-note triplet of A, B, and C. The bass clef has a half note B-flat. Measure 18 has a treble clef with a half note D and a quarter note C, followed by a sixteenth-note triplet of D, E, and F. The bass clef has a half note B-flat. Measure 19 has a treble clef with a half note E and a quarter note D, followed by a sixteenth-note triplet of E, F, and G. The bass clef has a half note B-flat. Measure 20 has a treble clef with a half note F and a quarter note E, followed by a sixteenth-note triplet of F, G, and A. The bass clef has a half note B-flat.

21

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 has a treble clef with a half note G and a quarter note F, followed by a sixteenth-note triplet of G, A, and B. The bass clef has a half note B-flat. Measure 22 has a treble clef with a half note A and a quarter note G, followed by a sixteenth-note triplet of A, B, and C. The bass clef has a half note B-flat. Measure 23 has a treble clef with a half note B and a quarter note A, followed by a sixteenth-note triplet of B, C, and D. The bass clef has a half note B-flat. Measure 24 has a treble clef with a half note C and a quarter note B, followed by a sixteenth-note triplet of C, D, and E. The bass clef has a half note B-flat.

25

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 has a treble clef with a half note D and a quarter note C, followed by a sixteenth-note triplet of D, E, and F. The bass clef has a half note B-flat. Measure 26 has a treble clef with a half note E and a quarter note D, followed by a sixteenth-note triplet of E, F, and G. The bass clef has a half note B-flat. Measure 27 has a treble clef with a half note F and a quarter note E, followed by a sixteenth-note triplet of F, G, and A. The bass clef has a half note B-flat. Measure 28 has a treble clef with a half note G and a quarter note F, followed by a sixteenth-note triplet of G, A, and B. The bass clef has a half note B-flat.

29

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 has a treble clef with a half note A and a quarter note G, followed by a sixteenth-note triplet of A, B, and C. The bass clef has a half note B-flat. Measure 30 has a treble clef with a half note B and a quarter note A, followed by a sixteenth-note triplet of B, C, and D. The bass clef has a half note B-flat. Measure 31 has a treble clef with a half note C and a quarter note B, followed by a sixteenth-note triplet of C, D, and E. The bass clef has a half note B-flat. Measure 32 has a treble clef with a half note D and a quarter note C, followed by a sixteenth-note triplet of D, E, and F. The bass clef has a half note B-flat.

5) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) :
Cuaderno de Ana Magdalena Bach:
Minuet en Sol Mayor.

Allegretto

p

The first system of the Minuet in G major, measures 1-3. The music is in 3/4 time and G major. The right hand starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4. The left hand plays a half note chord of G4 and B3. The tempo is marked Allegretto and the dynamics are piano (p).

The second system of the Minuet in G major, measures 4-6. The right hand continues with a quarter note C5, then a quarter note B4, and a quarter note A4. The left hand plays a half note chord of G4 and B3. The tempo and dynamics remain the same.

The third system of the Minuet in G major, measures 7-12. The right hand plays a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4. The left hand plays a half note chord of G4 and B3. The tempo and dynamics remain the same.

The fourth system of the Minuet in G major, measures 13-16. The right hand plays a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4. The left hand plays a half note chord of G4 and B3. The tempo and dynamics remain the same.

17

Musical notation for measures 17-19. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 17 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 18 continues the treble line with quarter notes: D5, E5, F5, G5, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 19 continues with quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2.

20

Musical notation for measures 20-23. Measure 20 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 21 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 22 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 23 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2.

24

Musical notation for measures 24-28. Measure 24 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 25 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 26 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 27 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 28 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2.

29

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 30 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 31 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2. Measure 32 has a treble clef with a melodic line of quarter notes: A4, B4, C5, B4, followed by a whole note G4. The bass clef has a whole note G2.

6) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) :
Cuaderno de Ana Magdalena Bach:
Minuet en Sol mayor.

First system of musical notation (measures 1-5). The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a treble clef and a melody with slurs and dynamics *f*, *p*, and *cresc.*. The left hand features a bass clef and a bass line with slurs.

Second system of musical notation (measures 6-10). The right hand continues the melody with slurs and a dynamic of *f*. The left hand continues the bass line with slurs.

Third system of musical notation (measures 11-15). The right hand features slurs and dynamics *p* and *f*. The left hand features slurs and a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Fourth system of musical notation (measures 16-20). The right hand features slurs and a dynamic of *p*. The left hand features slurs and a key signature change to F major (one flat) in the final measure.

21

3

p

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The music is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet of eighth notes in measure 24. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in measure 25.

26

cresc.

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. The right hand has a melodic line with eighth-note runs and quarter notes. The left hand plays a consistent eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed in measure 28.

31

f

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The right hand continues with eighth-note patterns and quarter notes. The left hand has a more active eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed in measure 32.

36

3

Detailed description: This system contains measures 36 through 40, which concludes the piece with a double bar line. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and quarter notes. The left hand has an eighth-note accompaniment. A triplet of eighth notes is marked in measure 38.

7) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) :
Cuaderno de Ana Magdalena Bach:
Minuet en Sol Mayor de Georg Böhm

Measures 1-4 of the Minuet in G major. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows measures 1 through 4. The dynamic marking *p* (piano) is indicated in the first measure. The music features a simple, elegant melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Measures 5-8 of the Minuet in G major. The second system shows measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The piece concludes with a double bar line and first and second endings in measures 7 and 8.

Measures 9-13 of the Minuet in G major. The third system shows measures 9 through 13. Measure 9 is marked with a '10' above the staff. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated in the first measure. The music continues with a similar melodic and harmonic structure.

Measures 14-17 of the Minuet in G major. The fourth system shows measures 14 through 17. Measure 14 is marked with a '14' above the staff. The dynamic marking *f* (forte) is indicated in the first measure. The piece ends with a final cadence in measure 17.

18

mf

Musical score for measures 18-21. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 18 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note runs and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line of quarter notes. The system concludes with a half note in the right hand.

22

p

Musical score for measures 22-25. The dynamic changes to piano (*p*). The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a bass line of quarter notes. The system ends with a half note in the right hand.

26

1. 2.

Musical score for measures 26-29. The system begins with a piano (*p*) dynamic. Measures 26-28 feature a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 29 is a first ending (marked '1.') consisting of a half note. This is followed by a repeat sign and a second ending (marked '2.') consisting of a half note. The piece concludes with a double bar line.

17

b) N° 3c Canon per motum contrarium

3

5

c) N° 3d Canon per augmentationem cotratio motu
(Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis)

3

5

Musical score for measures 5 and 6. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three staves: a vocal line in the upper staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. Measure 5 shows the vocal line starting with a half note, followed by a quarter rest. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 6 continues the vocal line with a quarter note and a half note, while the piano accompaniment and bass line provide harmonic support.

7

Musical score for measures 7 and 8. The score continues in 3/4 time with the same key signature. Measure 7 features a vocal line with a half note and a quarter note, and a piano accompaniment with a steady eighth-note rhythm. Measure 8 shows the vocal line with a half note and a quarter note, and the piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern involving sixteenth notes. The bass line continues with a rhythmic accompaniment.

8

Musical score for measures 9 and 10. The score continues in 3/4 time with the same key signature. Measure 9 features a vocal line with a half note and a quarter note, and a piano accompaniment with a steady eighth-note rhythm. Measure 10 shows the vocal line with a half note and a quarter note, and the piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern involving sixteenth notes. The bass line continues with a rhythmic accompaniment.

9

Musical score for measures 9-10. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 10 shows a melodic continuation in the vocal line and a more active piano accompaniment.

11

Musical score for measures 11-12. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The vocal line (top staff) has a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The piano accompaniment (middle staff) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 12 shows a melodic continuation in the vocal line and a more active piano accompaniment.

13

Musical score for measures 13-14. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The vocal line (top staff) has a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The piano accompaniment (middle staff) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 14 shows a melodic continuation in the vocal line and a more active piano accompaniment.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a harmonic accompaniment, and a bass staff with a bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 15 features a melodic phrase in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 16 continues the melodic phrase and includes a repeat sign at the end.

16

Musical score for measures 17-18. The system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a harmonic accompaniment, and a bass staff with a bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 17 features a melodic phrase in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 18 continues the melodic phrase and includes a repeat sign at the end.

17

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a harmonic accompaniment, and a bass staff with a bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 19 features a melodic phrase in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 20 continues the melodic phrase and includes a repeat sign at the end.

9) Johann Pachelbel (1653-1706)

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Measures 1-4 of the piece. The music is in G minor (one flat) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with a half note G, a quarter note A, and a quarter note B, followed by a half note C. The left hand provides a steady bass line with a half note G and a quarter note B.

Measures 5-8. The right hand continues the melodic line with a half note C, a quarter note D, and a quarter note E. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes: G, A, B, C.

Measures 9-12. The right hand has a half note F, a quarter note G, and a quarter note A. The left hand continues the eighth-note pattern: G, A, B, C.

Measures 13-16. The right hand has a half note B, a quarter note C, and a quarter note D. The left hand continues the eighth-note pattern: G, A, B, C.

17

Musical notation for measures 17-20. The piece is in a minor key (one flat). Measure 17 features a whole note chord in the right hand and a half note bass line in the left hand. Measure 18 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 19 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 20 has a half note chord in the right hand and a half note bass line.

21

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 22 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 23 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 24 has a half note chord in the right hand and a half note bass line.

25

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 26 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 27 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 28 has a half note chord in the right hand and a half note bass line.

29

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 30 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 31 has a half note chord in the right hand and a half note bass line. Measure 32 has a half note chord in the right hand and a half note bass line.

33

Musical score for measures 33-36. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) features a melodic line with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. The left hand (bass clef) provides a bass line with a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a quarter note D3. The melody concludes with a quarter note C#4.

37

Musical score for measures 37-40. The right hand (treble clef) plays a series of chords: a half note G4, a half note F4, a half note E4, and a half note D4. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

41

Musical score for measures 41-44. The right hand (treble clef) features a melodic line with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. The left hand (bass clef) provides a bass line with a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a quarter note D3. The melody concludes with a quarter note C#4.

45

Musical score for measures 45-48. The right hand (treble clef) plays a series of chords: a half note G4, a half note F4, a half note E4, and a half note D4. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

49

Musical score for measures 49-52. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 49 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 50 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 51 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 52 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2.

53

Musical score for measures 53-56. Measure 53 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 54 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 55 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 56 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2.

57

Musical score for measures 57-60. Measure 57 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 58 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 59 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 60 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2.

60

Musical score for measures 60-63. Measure 60 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 61 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 62 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2. Measure 63 has a treble clef with a half note G2 and a half note A2, and a bass clef with a half note G2 and a half note B-flat2.

10) Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Herr Christ ser einig' Gott's Sohn

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music begins with a whole rest in the top staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the middle and bottom staves, creating a rhythmic accompaniment.

The second system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure marked with a '3' above the treble clef, indicating a triplet. The top staff features a melodic line with eighth notes and a first ending bracket. The middle and bottom staves provide a steady accompaniment with eighth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure marked with a '5' above the treble clef, indicating a quintuplet. The top staff features a melodic line with a second ending bracket. The middle and bottom staves provide a steady accompaniment with eighth notes.

7

Musical score for measures 7-8. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

9

Musical score for measures 9-10. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

11

Musical score for measures 11-12. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.). The middle staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

11) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music begins with a whole note G2 in the bass clef, followed by a repeat sign. The second measure contains a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B-flat2, and a quarter note C3. The bass clef continues with a rhythmic pattern of eighth notes: G2-A2-B-flat2-C3-D3-E3-F3-G3, which repeats in the second measure.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. The system begins with a measure number '2'. The top staff has a melodic line with a trill over the second measure. The middle staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. The system begins with a measure number '4'. The top staff has a melodic line with a first ending bracket over measures 5 and 6, and a second ending bracket over measures 7 and 8. The middle staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

6

Musical score for measures 6-7. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains a melody starting on a whole note G4, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The middle staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains a complex accompaniment of eighth notes, starting with a triplet of G4, A4, B4, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three flats, containing a simple bass line of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

8

Musical score for measures 8-9. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. It contains a melody starting on a whole note G4, followed by a whole note F4. The middle staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains a complex accompaniment of eighth notes, starting with a triplet of G4, A4, B4, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three flats, containing a simple bass line of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

10

Musical score for measures 10-11. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. It contains a melody starting on a whole note G4, followed by a whole note F4. The middle staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains a complex accompaniment of eighth notes, starting with a triplet of G4, A4, B4, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three flats, containing a simple bass line of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

12

Musical score for measures 12 and 13. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 12 features a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a complex rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 13 features a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

14

Musical score for measures 14 and 15. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 14 features a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a complex rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 15 features a treble clef with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

12) Johann Gottfried Walther (1650-1717)

Liebster jesu, wir sind hier

Liebs - ter Je - su, wir sind hier,

Measures 1-4 of the piece. The music is in G major and 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Measures 5-8. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the bass line. Measure 8 ends with a fermata over the final note.

Measures 9-12. Measures 9 and 10 contain a repeat sign. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues the bass line.

Measures 13-16. The right hand features a melodic line with a trill in measure 14. The left hand continues the bass line.

Measures 17-20. The right hand has a melodic line with a trill in measure 18. The left hand continues the bass line. The piece concludes with a double bar line.

13) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

O Mensch, beweine' dein' sünde gross

1 Adagio assai



3



5



System 1 of a musical score in B-flat major, 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the grand staff (treble and bass clefs), and the bottom is the bass clef. The music begins at measure 7. The treble staff features a melodic line with a trill (tr) and grace notes (wavy lines). The grand staff provides harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a simple bass line.

System 2 of the musical score, starting at measure 9. It continues the three-staff format. The treble staff has a more complex melodic line with trills and grace notes. The grand staff accompaniment is more active, with many sixteenth notes. The bass staff continues with a steady bass line.

System 3 of the musical score, starting at measure 11. It maintains the three-staff format. The treble staff shows a melodic line with trills and grace notes. The grand staff accompaniment is intricate, with many sixteenth notes and some triplet-like patterns. The bass staff continues with a steady bass line.

13

Musical score for measures 13-14. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 13 features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The melody in the right hand includes a dotted quarter note followed by an eighth note, with a fermata over the dotted quarter. Measure 14 continues the piano accompaniment and features a melodic line with a trill (tr) and a fermata over a dotted quarter note.

15

Musical score for measures 15-16. Measure 15 shows a continuation of the piano accompaniment with a melodic line in the right hand that includes a trill (tr) and a fermata over a dotted quarter note. Measure 16 features a melodic line with a trill (tr) and a fermata over a dotted quarter note, with a fermata also present over the final note of the measure.

17

Musical score for measures 17-18. Measure 17 features a melodic line with a trill (tr) and a fermata over a dotted quarter note. Measure 18 continues the melodic line with a trill (tr) and a fermata over a dotted quarter note.

19 *tr*

21

23

24 *Adagiosissimo*

14) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Vater unser im Himmelreich

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note F#4 in the third measure. The middle staff is a grand staff with a bass clef and a 2/4 time signature. It contains a whole note G3 in the first measure, followed by a half note F#3 in the second measure, and a half note G3 in the third measure. The bottom staff is a single bass clef staff with a 2/4 time signature. It contains a whole note G3 in the first measure, followed by a half note F#3 in the second measure, and a half note G3 in the third measure.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a half note G4 in the first measure, a half note F#4 in the second measure, and a half note G4 in the third measure. The middle staff is a grand staff with a bass clef and a 2/4 time signature. It contains a half note G3 in the first measure, a half note F#3 in the second measure, and a half note G3 in the third measure. The bottom staff is a single bass clef staff with a 2/4 time signature. It contains a half note G3 in the first measure, a half note F#3 in the second measure, and a half note G3 in the third measure.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a half note G4 in the first measure, a half note F#4 in the second measure, and a half note G4 in the third measure. The middle staff is a grand staff with a bass clef and a 2/4 time signature. It contains a half note G3 in the first measure, a half note F#3 in the second measure, and a half note G3 in the third measure. The bottom staff is a single bass clef staff with a 2/4 time signature. It contains a half note G3 in the first measure, a half note F#3 in the second measure, and a half note G3 in the third measure.

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 10: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) and a dotted quarter note (G4). Bass clef has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3). Middle staff has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3). Measure 11: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) and a dotted quarter note (G4). Bass clef has a whole note (F3). Middle staff has a whole note (F3). Measure 12: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) and a dotted quarter note (G4). Bass clef has a whole note (F3). Middle staff has a whole note (F3).

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 13: Treble clef has a dotted quarter note (F4), an eighth note (G4), a dotted quarter note (A4), and an eighth note (B4). Bass clef has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3). Middle staff has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3). Measure 14: Treble clef has a dotted quarter note (F4), an eighth note (G4), a dotted quarter note (A4), and an eighth note (B4). Bass clef has a whole note (F3). Middle staff has a whole note (F3). Measure 15: Treble clef has a dotted quarter note (F4), an eighth note (G4), a dotted quarter note (A4), and an eighth note (B4). Bass clef has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3). Middle staff has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3).

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 16: Treble clef has a dotted quarter note (F4), an eighth note (G4), a dotted quarter note (A4), and an eighth note (B4). Bass clef has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3). Middle staff has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3). Measure 17: Treble clef has a dotted quarter note (F4), an eighth note (G4), a dotted quarter note (A4), and an eighth note (B4). Bass clef has a whole note (F3). Middle staff has a whole note (F3). Measure 18: Treble clef has a dotted quarter note (F4), an eighth note (G4), a dotted quarter note (A4), and an eighth note (B4). Bass clef has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3). Middle staff has a dotted quarter note (F3) and an eighth note (G3).

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of one sharp. Measure 19 shows a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a half note (F#2) and a quarter note (A2). Measure 20 shows a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a half note (F#2) and a quarter note (A2).

21

Musical score for measures 21-23. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of one sharp. Measure 21 shows a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a half note (F#2) and a quarter note (A2). Measure 22 shows a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a half note (F#2) and a quarter note (A2). Measure 23 shows a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a half note (F#2) and a quarter note (A2).

24

Musical score for measures 24-26. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of one sharp. Measure 24 shows a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a half note (F#2) and a quarter note (A2). Measure 25 shows a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a half note (F#2) and a quarter note (A2). Measure 26 shows a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a half note (F#2) and a quarter note (A2).

27

Musical score for measures 27-28. The score is written for piano and features a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 27 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a half note chord (F4, C5) followed by a quarter note chord (F4, C5, G4) and a quarter note chord (F4, C5, G4, D5). The bass staff contains a half note chord (F2, C3) followed by a quarter note chord (F2, C3, G2) and a quarter note chord (F2, C3, G2, D3). Measure 28 continues with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a half note chord (F4, C5) followed by a quarter note chord (F4, C5, G4) and a quarter note chord (F4, C5, G4, D5). The bass staff contains a half note chord (F2, C3) followed by a quarter note chord (F2, C3, G2) and a quarter note chord (F2, C3, G2, D3).

29

Musical score for measures 29-31. The score is written for piano and features a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 29 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a half note chord (F4, C5) followed by a quarter note chord (F4, C5, G4) and a quarter note chord (F4, C5, G4, D5). The bass staff contains a half note chord (F2, C3) followed by a quarter note chord (F2, C3, G2) and a quarter note chord (F2, C3, G2, D3). Measure 30 continues with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a half note chord (F4, C5) followed by a quarter note chord (F4, C5, G4) and a quarter note chord (F4, C5, G4, D5). The bass staff contains a half note chord (F2, C3) followed by a quarter note chord (F2, C3, G2) and a quarter note chord (F2, C3, G2, D3). Measure 31 concludes with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a half note chord (F4, C5) followed by a quarter note chord (F4, C5, G4) and a quarter note chord (F4, C5, G4, D5). The bass staff contains a half note chord (F2, C3) followed by a quarter note chord (F2, C3, G2) and a quarter note chord (F2, C3, G2, D3).

15) Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Wenn wir in Höchstein nöten sein

The image displays a musical score for Johann Sebastian Bach's piece 'Wenn wir in Höchstein nöten sein'. The score is written in G major and 4/4 time, featuring three systems of music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff containing a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple accompaniment. The second system, starting at measure 3, features a more complex treble staff with triplets and sixteenth-note patterns, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The third system, starting at measure 4, returns to a similar treble staff pattern as the first system, with a bass staff that includes some chromatic movement. The score is marked with various ornaments and articulation marks throughout.

Coral *Wenn wir in Höchstn nöten sein*

Wenn wir in höchst-ten Nö-then sein und wis-sen nicht, wo

aus und und ein, und fin-den we-der

Hülff noch Rath, ob wir gleich sor-gen früh und spat.

16) Johann Kuhnau (1665-1720): *Gavota*

Measures 1-4 of the Gavota. The piece is in G major (one sharp) and common time. The first system shows the beginning of the piece. The right hand starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, and a half note C. The left hand starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, and a half note C. There are trills over the final notes of both hands in measures 2 and 4.

Measures 5-8 of the Gavota. The right hand continues with a quarter note D, followed by quarter notes E and F, and a half note G. The left hand continues with a quarter note D, followed by quarter notes E and F, and a half note G. There are trills over the final notes of both hands in measures 6 and 8.

Measures 9-12 of the Gavota. The right hand continues with a quarter note A, followed by quarter notes B and C, and a half note D. The left hand continues with a quarter note A, followed by quarter notes B and C, and a half note D. There are trills over the final notes of both hands in measures 10 and 12.

Measures 13-16 of the Gavota. The right hand continues with a quarter note E, followed by quarter notes F and G, and a half note A. The left hand continues with a quarter note E, followed by quarter notes F and G, and a half note A. There are trills over the final notes of both hands in measures 14 and 16.

17) Georg F. Handel (1685-1759): *Suite N° 11: Alemana*

The first system of the piece is in 4/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill-like figure. The left hand provides a steady bass line with eighth notes.

The second system continues the piece. The right hand has a triplet of eighth notes followed by a melodic phrase. The left hand continues with a simple eighth-note bass line.

The third system shows the right hand with a triplet of eighth notes and a melodic line. The left hand has a bass line with some chromatic movement.

The fourth system concludes with a double bar line. The right hand has a melodic phrase with a trill-like figure. The left hand has a bass line with a final cadence.

The fifth system is a repeat of the first system. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill-like figure. The left hand provides a steady bass line with eighth notes.

11

Musical notation for measures 11 and 12. The piece is in a minor key (one flat). Measure 11 features a complex melodic line in the right hand with many beamed eighth notes and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 12 continues the melodic development with a prominent chordal texture in the right hand.

13

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 shows a more rhythmic and melodic flow in both hands. Measure 14 features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent eighth-note bass line.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 includes a sharp sign (F#) in the right hand, indicating a chromatic alteration. Measure 16 continues with intricate melodic patterns in the right hand and a steady accompaniment in the left.

17

Musical notation for measures 17, 18, and 19. Measure 17 has a very active right hand with sixteenth-note runs. Measure 18 continues this activity. Measure 19 concludes the section with a final chord in the right hand and a simple bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

18) Johann Jakob Froberger (1616-1667): *Suite en si m.*

ALLEMANDE (Alemana)

First system of musical notation for the Allemande, measures 1-2. The piece is in G major (one sharp) and common time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Second system of musical notation for the Allemande, measures 3-4. Measure 3 begins with a triplet of eighth notes in the right hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Third system of musical notation for the Allemande, measures 5-6. Measure 5 starts with a repeat sign. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes, and the left hand continues with a bass line.

Fourth system of musical notation for the Allemande, measures 7-8. Measure 7 begins with a repeat sign. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a bass accompaniment.

COURANTE (Corriente)

First system of musical notation for the Courante, measures 1-2. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a bass accompaniment.

20

Musical score for measures 20-23. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 20 features a treble staff with a sequence of chords: D4-F#4-A4, E4-G4-A4, and F#4-A4. The bass staff has a whole note D3. Measure 21 has a treble staff with D4-F#4-A4, E4-G4-A4, and F#4-A4, and a bass staff with a whole note D3. Measure 22 has a treble staff with D4-F#4-A4, E4-G4-A4, and F#4-A4, and a bass staff with a whole note D3. Measure 23 has a treble staff with D4-F#4-A4, E4-G4-A4, and F#4-A4, and a bass staff with a whole note D3.

24

Musical score for measures 24-27. Measure 24 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 25 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 26 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 27 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3.

Musical score for measures 28-31. Measure 28 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 29 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 30 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 31 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3.

Musical score for measures 32-35. Measure 32 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 33 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 34 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 35 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3.

SARABANDE (Zarabanda)

Musical score for measures 36-39. Measure 36 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 37 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 38 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3. Measure 39 has a treble staff with a whole note D4 and a bass staff with a whole note D3.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a quarter note F#4, followed by quarter notes G4 and A4, and a quarter note B4 with a sharp sign. The bass clef accompaniment starts with a half note chord of F#3 and C#4, followed by a half note D4. A repeat sign is present after the first measure.

Second system of musical notation. The treble clef melody continues with a half note B4, followed by quarter notes A4 and G4, and a quarter note F#4. The bass clef accompaniment features a half note chord of F#3 and C#4, followed by quarter notes D4 and E4. A repeat sign is at the end of the system.

Third system of musical notation, marked with a 6/8 time signature. The treble clef melody consists of quarter notes B4, A4, and G4, followed by a quarter note F#4. The bass clef accompaniment is mostly rests, with a quarter note D4 in the final measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef melody has a half note chord of B4 and A4, followed by a half note chord of G4 and F#4. The bass clef accompaniment has a half note chord of F#3 and C#4, followed by quarter notes D4 and E4.

Fifth system of musical notation, starting with the number 66. The treble clef melody begins with a quarter note C5, followed by quarter notes B4 and A4, and a quarter note G4. The bass clef accompaniment has a half note chord of F#3 and C#4, followed by a half note D4.

Musical score system 1, measures 70-73. The key signature is two sharps (F# and C#). The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 70 shows a whole note chord in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 71 features a quarter rest in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 72 has a quarter rest in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 73 shows a quarter rest in the treble and a quarter note sequence in the bass. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score system 2, measures 74-77. The key signature is two sharps (F# and C#). The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 74 shows a whole rest in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 75 features a whole rest in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 76 has a whole rest in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 77 shows a whole rest in the treble and a quarter note sequence in the bass. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score system 3, measures 78-81. The key signature is two sharps (F# and C#). The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 78 shows a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 79 features a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 80 has a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 81 shows a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score system 4, measures 82-85. The key signature is two sharps (F# and C#). The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 82 shows a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 83 features a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 84 has a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 85 shows a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score system 5, measures 86-89. The key signature is two sharps (F# and C#). The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 86 shows a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 87 features a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 88 has a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. Measure 89 shows a quarter note sequence in the treble and a quarter note sequence in the bass. The system ends with a double bar line and repeat dots.

19) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750):
Alemana de la Suite Inglesa N° 3

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a whole note chord in the right hand, followed by a series of eighth and sixteenth notes in both hands.

The second system continues the piece. It features a triplet of eighth notes in the right hand, followed by a series of sixteenth notes. The bass line consists of quarter and eighth notes.

The third system shows a more complex texture with sixteenth-note runs in both hands. The right hand has some notes with accents, and the bass line continues with rhythmic patterns.

The fourth system continues with intricate sixteenth-note passages in the right hand and a steady bass line. The piece shows signs of modulation with the appearance of a sharp sign.

The fifth system concludes the piece with a final flourish of sixteenth notes in the right hand and a descending bass line. The piece ends with a whole note chord.

System 11: Treble clef, bass clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The system contains two measures. The first measure has a whole rest in the treble and a complex bass line with sixteenth notes and a sharp sign. The second measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note.

System 12: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note. The second measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note.

System 15: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note. The second measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note.

System 17: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note. The second measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note.

System 19: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note. The second measure has a melodic line in the treble with slurs and a bass line with a sharp sign and a whole note.

21

Musical score for measures 21 and 22. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 21 features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 22 continues the melodic and rhythmic patterns, ending with a fermata over the final note.

23

Musical score for measures 23 and 24. Measure 23 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 24 concludes the section with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

20) Georg F. Handel (1685-1759) :
Suite N° 11: Corriente

Measures 1-4 of the Corriente. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Measures 5-8 of the Corriente. The right hand continues with a rhythmic eighth-note pattern, and the left hand maintains the accompaniment with some harmonic shifts.

Measures 9-12 of the Corriente. The right hand has a more active melodic line with some grace notes, and the left hand continues the accompaniment.

Measures 13-16 of the Corriente. This section features a change in the right hand's texture, with block chords and sustained notes, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Measures 17-20 of the Corriente. The right hand returns to a more melodic eighth-note pattern, and the left hand continues the accompaniment. The piece concludes with a final cadence.

27

Musical notation for measures 27-32. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 27 starts with a treble clef chord (G4, B4, D5) and a bass clef chord (G2, B1, D2). The treble line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a steady accompaniment of eighth notes.

28

Musical notation for measures 28-32. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 28 starts with a treble clef chord (G4, B4, D5) and a bass clef chord (G2, B1, D2). The treble line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a steady accompaniment of eighth notes.

33

Musical notation for measures 33-37. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33 starts with a treble clef chord (G4, B4, D5) and a bass clef chord (G2, B1, D2). The treble line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a steady accompaniment of eighth notes.

38

Musical notation for measures 38-42. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 38 starts with a treble clef chord (G4, B4, D5) and a bass clef chord (G2, B1, D2). The treble line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

21) **Georg F. Handel** (1685-1759):

Suite N° 11: Zarabanda

Handwritten musical notation for measures 1-4. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes.

Handwritten musical notation for measures 5-8. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns, and the left hand maintains its steady quarter-note accompaniment.

Handwritten musical notation for measures 9-12. The right hand's melodic line becomes more active, and the left hand's bass line continues to support the texture.

Handwritten musical notation for measures 13-16. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The right hand has a more melodic focus, and the left hand provides a simple harmonic foundation.

Handwritten musical notation for measures 17-20, labeled "Var.1". The right hand features a more rhythmic and melodic pattern, and the left hand continues with a steady bass line.

Handwritten musical notation for measures 21-24, also labeled "Var.1". The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with a steady bass line.

25

Musical notation for measures 25-28. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment with quarter notes.

29

Musical notation for measures 29-32. The right hand continues the melodic development with some grace notes, and the left hand maintains the bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

33 Var.2

Musical notation for measures 33-36, labeled "Var.2". The right hand consists of block chords, and the left hand plays a rhythmic bass line of eighth notes.

37

Musical notation for measures 37-40. The right hand features block chords, and the left hand continues the eighth-note bass line. The system ends with a double bar line and repeat dots.

41

Musical notation for measures 41-44. The right hand has block chords, and the left hand plays the eighth-note bass line. The system ends with a double bar line and repeat dots.

45

Musical notation for measures 45-48. The right hand has block chords, and the left hand plays the eighth-note bass line. The system ends with a double bar line and repeat dots.

22) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)
Suite Inglesa N° 6. Corriente

The first system of the musical score for the Corriente piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The music begins with a treble clef staff containing a whole note chord (F4, A4, C5) followed by a series of eighth notes. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

The second system of the musical score. It continues the piece with two staves. The treble clef staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a dotted quarter note (C5) and a quarter note (B4). The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

The third system of the musical score. It continues the piece with two staves. The treble clef staff has a dotted quarter note (B4), an eighth note (A4), and a quarter note (G4). The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

The fourth system of the musical score. It continues the piece with two staves. The treble clef staff has a dotted quarter note (F4), an eighth note (E4), and a quarter note (D4). The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

The fifth system of the musical score. It continues the piece with two staves. The treble clef staff has a dotted quarter note (C5), an eighth note (B4), and a quarter note (A4). The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

11

Musical notation for measures 11 and 12. The piece is in a minor key (one flat). Measure 11 features a melodic line in the right hand with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 12 continues the melodic and rhythmic patterns.

13

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 shows a more active melodic line with sixteenth-note runs in the right hand. Measure 14 continues with similar rhythmic intensity in both hands.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 features a melodic phrase with a sharp sign, possibly indicating a key change or a specific interval. Measure 16 concludes with a sustained chord in the right hand and a simple bass line.

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 begins with a repeat sign and a sharp sign, indicating a key change to a major key. The right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 18 continues the melodic development.

20

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 shows a melodic line with eighth notes in the right hand. Measure 20 features a melodic phrase with a sharp sign, continuing the key signature from the previous system.

22

Musical notation for measures 22-23. The piece is in a minor key. Measure 22 features a half-note chord in the right hand and a steady eighth-note bass line. Measure 23 continues the bass line with a melodic line in the right hand.

24

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 shows a more active right hand with eighth notes and a consistent bass line. Measure 25 features a melodic phrase in the right hand and a bass line with a half-note rest.

26

Musical notation for measures 26-28. Measure 26 has a melodic line in the right hand and a bass line with a half-note rest. Measure 27 features a half-note chord in the right hand and a bass line with a half-note rest. Measure 28 continues the bass line with a melodic line in the right hand.

29

Musical notation for measures 29-30. Measure 29 shows a melodic line in the right hand and a bass line with a half-note rest. Measure 30 continues the bass line with a melodic line in the right hand.

31

Musical notation for measures 31-32. Measure 31 features a melodic line in the right hand and a bass line with a half-note rest. Measure 32 concludes the piece with a final chord in the right hand and a bass line with a half-note rest.

23) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750):
Suite Inglesa N°3. Zarabanda

Measures 1-3 of the Zarabanda. The music is in G minor (two flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with dotted half notes.

Measures 4-6 of the Zarabanda. The right hand continues the melodic pattern with some chromaticism, and the left hand maintains the bass line with occasional chords.

Measures 7-9 of the Zarabanda. Measure 7 includes a repeat sign. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand has a more complex bass line with chords and accidentals.

Measures 10-11 of the Zarabanda. The right hand features a melodic line with a trill in measure 10, and the left hand continues the bass line with some chromatic movement.

Measures 12-14 of the Zarabanda. The right hand has a melodic line with a trill in measure 12, and the left hand features a more active bass line with sixteenth notes and trills.

15

Musical notation for measures 15-17. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 15 features a complex chordal texture in the treble with a descending eighth-note line in the bass. Measure 16 has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Measure 17 continues with a whole note chord in the treble and a half note in the bass. A fermata is placed over the bass note in measure 17.

18

Musical notation for measures 18-20. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 18 features a sixteenth-note melody in the treble and a half note in the bass. Measure 19 has a sixteenth-note melody in the treble and a half note in the bass. Measure 20 features a sixteenth-note melody in the treble and a half note in the bass. A fermata is placed over the treble notes in measure 20.

21

Musical notation for measures 21-23. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 21 features a sixteenth-note melody in the treble and a half note in the bass. Measure 22 has a sixteenth-note melody in the treble and a half note in the bass. Measure 23 features a sixteenth-note melody in the treble and a half note in the bass. A fermata is placed over the treble notes in measure 23.

24) Domenico Zipoli (1688-1726):

Jiga

The musical score is written for piano in 12/8 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece is divided into five systems of two staves each. The first system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second system starts with a measure rest and a triplet of eighth notes in the treble. The third system continues the melodic line in the treble. The fourth system features a measure rest in the bass. The fifth system concludes with a final cadence in the bass.

14

Musical notation for measures 14-16. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 14 features a melodic line in the treble clef starting on G4 and moving up stepwise to D5, with a bass line of two eighth notes (F3, G3). Measure 15 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of two chords: a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3). Measure 16 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of two chords: a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3).

17

Musical notation for measures 17-18. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 17 features a melodic line in the treble clef starting on D5 and moving up stepwise to G5, with a bass line of a triad (F3, A3, C4). Measure 18 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3).

19

Musical notation for measures 19-21. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 19 features a melodic line in the treble clef starting on G4 and moving up stepwise to D5, with a bass line of a triad (F3, A3, C4). Measure 20 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3). Measure 21 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3).

22

Musical notation for measures 22-24. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 22 features a melodic line in the treble clef starting on D5 and moving up stepwise to G5, with a bass line of a triad (F3, A3, C4). Measure 23 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3). Measure 24 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3).

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 25 features a melodic line in the treble clef starting on G4 and moving up stepwise to D5, with a bass line of a triad (F3, A3, C4). Measure 26 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3). Measure 27 continues the melodic line in the treble clef, and the bass line consists of a triad (F3, A3, C4) and a dyad (B2, C3).

25) Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Invencción a dos voces N° 1

Measures 1-2 of the piece. The right hand (treble clef) begins with a sixteenth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand (bass clef) has a whole rest in measure 1 and enters in measure 2 with a sixteenth-note pattern: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 2.

Measures 3-4. The right hand continues with a sixteenth-note pattern: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand continues with a sixteenth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 4.

Measures 5-6. The right hand begins with a sixteenth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand begins with a sixteenth-note pattern: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 6.

Measures 7-8. The right hand has a whole rest in measure 7 and enters in measure 8 with a sixteenth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand continues with a sixteenth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 8.

Measures 9-10. The right hand has a whole rest in measure 9 and enters in measure 10 with a sixteenth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand continues with a sixteenth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 10.

Measures 11-12. The right hand begins with a sixteenth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand begins with a sixteenth-note pattern: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 12.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The piece is in 2/4 time. Measure 13 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a sharp sign above the first measure. The bass clef accompaniment consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 14 continues the treble line with a sharp sign above the first measure, and the bass line continues with eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a sharp sign above the first measure. The bass clef accompaniment consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 16 continues the treble line with a sharp sign above the first measure, and the bass line continues with eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a sharp sign above the first measure. The bass clef accompaniment consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 18 continues the treble line with a sharp sign above the first measure, and the bass line continues with eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a sharp sign above the first measure. The bass clef accompaniment consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 20 continues the treble line with a sharp sign above the first measure, and the bass line continues with eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

21

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a sharp sign above the first measure. The bass clef accompaniment consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 22 continues the treble line with a sharp sign above the first measure, and the bass line continues with eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

26) **Johann Sebastian Bach** (1685-1750):

Invencción a dos voces N° 4

The image displays a musical score for Johann Sebastian Bach's 'Invencción a dos voces N° 4'. The score is written for two voices, Treble and Bass, in a 3/8 time signature and the key of B-flat major. The piece consists of 17 measures, organized into five systems. The first system (measures 1-4) features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with a similar eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the eighth-note texture. The third system (measures 9-12) shows the treble line with more complex rhythmic patterns, including a quarter rest in the final measure. The fourth system (measures 13-16) maintains the eighth-note accompaniment in the bass line. The fifth system (measures 17-20) concludes the piece with a final cadence in the treble line and a steady eighth-note accompaniment in the bass line.

21

Musical score for measures 21-24. The piece is in B-flat major (one flat). Measure 21 features a half note B-flat in the treble clef and a quarter note G in the bass clef. Measures 22-24 show a continuous eighth-note melody in the treble clef and a steady eighth-note accompaniment in the bass clef.

25

Musical score for measures 25-28. Measure 25 begins with a quarter rest in the bass clef. The treble clef continues with eighth-note patterns. Measure 26 has a quarter note G in the bass clef. Measures 27-28 feature a more complex eighth-note accompaniment in the bass clef.

29

Musical score for measures 29-32. Measures 29-30 show a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. Measures 31-32 feature a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of half notes.

33

Musical score for measures 33-36. Measures 33-34 have a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. Measures 35-36 feature a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes.

37

Musical score for measures 37-40. Measures 37-38 show a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes. Measures 39-40 feature a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of quarter notes.

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 41: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 42: Treble clef has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 43: Treble clef has a quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6. Bass clef has a quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Measure 44: Treble clef has a quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6. Bass clef has a quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4.

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 45: Treble clef has a quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5. Bass clef has a quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3. Measure 46: Treble clef has a quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5. Bass clef has a quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 47: Treble clef has a quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6. Bass clef has a quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4. Measure 48: Treble clef has a quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6, quarter note C7. Bass clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

49

Musical notation for measures 49-52. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 49: Treble clef has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef has a quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 50: Treble clef has a quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6. Bass clef has a quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Measure 51: Treble clef has a quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6. Bass clef has a quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4. Measure 52: Treble clef has a quarter note B6, quarter note C7, quarter note D7, quarter note E7. Bass clef has a quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5.

27) Johann Sebastian Bach (1685-1750): *Invencción a tres voces N° 8*

The image displays a musical score for Johann Sebastian Bach's 'Invencción a tres voces N° 8'. The score is written in G minor and 4/4 time, spanning six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is characterized by its intricate counterpoint and rhythmic complexity. The first system begins with a treble staff featuring a melodic line with grace notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system introduces a triplet in the treble and a more active bass line. The third system continues the melodic development in the treble. The fourth system features a prominent sixteenth-note figure in the treble. The fifth system shows a change in the bass line's texture. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and a concluding bass line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The piece is in a minor key with a 7/8 time signature. Measure 13 features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 14 continues the melodic and rhythmic patterns.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 16 continues the melodic and rhythmic patterns.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 18 continues the melodic and rhythmic patterns.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 20 continues the melodic and rhythmic patterns.

21

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 22 continues the melodic and rhythmic patterns.

23

Musical notation for measure 23. The treble clef has a melodic line, and the bass clef has a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

La Universidad Nacional Experimental de las Artes informa que los ejemplos utilizados en esta obra se hacen bajo la doctrina de Uso Razonable con fines exclusivamente académicos. Dichos ejemplos provienen de las siguientes fuentes editoriales:

Chester Music (Londres):

Igor Stravinsky “La Historia del Soldado”

Boosey&Hawkes (Nueva York):

Igor Stravinsky “Sonata para piano (1924)”

Igor Stravinsky: “La Consagración de la Primavera” (orquesta)

BélaBartók: “14 Bagatelas op.6”(piano)

BélaBartók: “*Mikrokosmos*” volúmenes 3, 4 y 5. (piano)

Musikverlag Hans Sikorski (Hamburgo):

Dimitri Shostakovich: “24 Preludios y Fugas para piano”

Universal Edition (Viena):

Arnold Schönberg: 6 KleineKlavierstück op.19 (piano)

Schott (Mainz):

Paul Hindemith: *LudusTonalis*(piano).

Paul Hindemith: “*Un cygne*”(coro mixto).

Durand et cie. (Paris):

Olivier Messiaen: “Cuarteto para el fin de los tiempos”(violín, clarinete en si bemol, piano)

Olivier Messiaen: “Veinte miradas al Niño Jesús” (piano)

Editions Musicales Alphonse Leduc (Paris):

Olivier Messiaen: “Catálogo de Pájaros” (piano)

Bibliografía

ANTOKOLETZ, Elliott (1989): *The music of Béla Bartók*. University of California Press. Los Angeles.

ATTALI, Jacques (1995): *Ruidos: Ensayo sobre la Economía Política de la Música*. Siglo XXI editores. México.

BLANQUER, Amando. 1975. *Técnica del Contrapunto*. Real Musical: Madrid.

BOULEZ, Pierre (1992): *Hacia una estética musical*. Monte Ávila Editores. Caracas.

CHAILLEY, Jacques. 1972. *Cours d'histoire de la musique*. Ed. Leduc: Paris.

CASJEN CRAMER, Eugene (2001): *Studies in the music of Tomás Luis de Victoria*. Ed. Ashgate Publishing Limited. Hampshire.

CHAILLEY, Jacques (1967): *Cours d'histoire de la musique*. 5 vol. Ed. Alphonse Leduc. Paris.

CUNNINGHAM, Michael (2007) *Renaissance counterpoint with medieval preliminaries*. Ed. Author House. Bloomington.

DIONISI, Renato y Bruno ZANOLINI (1979): *La técnica del contrapunto vocale nel cinquecento*. Ed. Suvini Zerboni. Milán.

DE LA MOTTE, Diether (1991): *Contrapunto*. Ed. Labor.

DUBOIS, Theodore (1901): *Traité de Contrepoint*. Ed. Durand. Paris.

DUPRE, Marcel: (1938) *Cours de Contrepoint*. Ed. Leduc. Paris.

GROUT, Donald y Claude PALISCA (2005): *Historia de la Música Occidental* .2 vol. Alianza Música. Madrid.

HINDEMITH, Paul (1942): *The Craft of Musical Composition*. Schott. London.

JEPPESEN, Knut (1939): *Counterpoint*. Prentice Hall. New Jersey.

KENNAN, Kent (1959): *Counterpoint*. Prentice-Hall. New Jersey.

KOECHLIN, Charles (1978): *Précis de règles du Contrepoint*. Ed. Alphonse Leduc. Paris

KRENEK, Ernst (1940): *Studies in Counterpoint*. Boosey and Hawkes.

KRENEK, Ernst (1959): *Modal Counterpoint in the style of 16th century*. Boosey and Hawkes.

KRENEK, Ernst: *Tonal Counterpoint in the style of 18th century*. Boosey and Hawkes.

MERRITT, Arthur T. (1939): *Sixteenth Century Polyphony*. Harvard University Press. Cambridge.

MESSIAEN, Olivier (1944): *Technique de mon langage musical*. Leduc. Paris.

MICHELS, Ulrich (2004) *Atlas de Música*. 2 vol. Alianza Editorial. Madrid.

NEUMEYER, David (1986): *The music of Paul Hindemith*. Yale University Press. New Haven.

OWEN, Julian (1992) :*Modal and Tonal Counterpoint : from Josquin to Stravinsky*. Schirmer Books. New York.

PERSICHETTI, Vincent (1985): *Armonía del siglo XX*. Real Musical. Madrid.

PISTON, Walter (1947): *Counterpoint*. . W. W.Norton.

REESE, Gustav (1995): *La Música del Renacimiento*. 2 vol. Alianza Música. Madrid.

RUBIO, Samuel: *La Polifonía Clásica*. Real Musical. Madrid.

SALZER, Felix y Carl SCHACHTER (1999): *El Contrapunto en la Composición*. Idea Música. Barcelona.

SCHÖNBERG, Arnold (1974): *Armonía*. Real Musical. Madrid.

SCHUBERT, Peter (2008): *Modal counterpoint, Renaissance style*. Oxford University Press. New York.

SMITH BRINDLE, Reginald (1977) *Serial Composition*. Oxford University Press. Londres.

STRAUS, Joseph N. (1990): *Introduction to Postonal Theory*. Prentice Hall. New Jersey.

SWINDALE, Owen (1962): *Polyphonic Composition*. Oxford University Press. Londres.

TORRE-BERTUCCI, José (1967): *Tratado de Contrapunto*. Editorial Ricordi. Buenos Aires.

La misión de la Universidad Nacional Experimental de las Artes es la de garantizar al pueblo venezolano formación profesional y educación para las artes mediante la reflexión, la interpretación y la creación.

Nuestros valores se fundamentan en la excelencia académica, la solidaridad y la equidad, a fin de promover la participación social y el fortalecimiento de la identidad cultural venezolana, latinoamericana y caribeña.

Somos una joven universidad que ha venido consolidándose como un espacio para los saberes y la experiencia musical comunitaria pues estamos comprometidos con el proyecto de vivenciar y reconstruir con las comunidades el patrimonio artístico venezolano, latinoamericano y caribeño.

Con la edición de *Contrapunto para hoy*, del profesor Miguel Astor, UNEARTE continúa con la Serie Teoría de la Colección Música que inauguró Armonía I de la profesora Violeta Lárez.

Miguel Astor, es un destacado arreglista y compositor venezolano que a lo largo de su trayectoria docente y profesional, ha compilado valiosos materiales de apoyo para los procesos de enseñanza-aprendizaje contenidos en el presente título

www.unearte.edu.ve

