

Diether de la Motte

CONTRAPUNTO



EDITORIAL LABOR, S.A.

Traducción de Miguel Angel Centenero Gallego

Cubierta de Jordi Vives

2.ª edición: 1995

A Karl Vötterle, *in memoriam*

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

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

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

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

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

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

Printed in Spain - Impreso en España

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

PRÓLOGO

Tras la *Armonía*...

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

Cómo usar este libro

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

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

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

Libro de lectura y de trabajo

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

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

Josquin des Prés como capítulo fundamental

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

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

Palestrina, caso especial

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

¡Que se amplíe la asignatura!

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

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

Sólo a dos voces

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

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

No más «especies»...

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

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

... ni tampoco *cantus firmus*

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

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

Con lápices de colores...

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

Agradecimientos

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

Diether DE LA MOTTE

Hamburgo, verano de 1979

RECOMENDACIONES SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÍNDICE

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

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

1. PEROTIN (~ 1200)

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

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

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

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

1)

2)

3)

4)

5)

6)

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

= 3 + 2 + 2 = 1.º Modus =

= 2 + 2 + 3 = 2.º Modus =

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

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

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

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

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

Ví - de - runt om - nes

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

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

c.f.
«Tonalidad»

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

c.f.

«Tonalidad» Fa/Si Fa Fa Si b la/Fa Fa Fa sol Fa

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

I 48

de - -

53

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

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

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

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

II 120

125

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

II
136

140

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

I
30

35

Es decir, el oyente experimenta:

Compás 30
2 + 4, 2 + 4, 2 + 4 ¡3! ¡1!

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

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

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

II
6

11

16

21

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

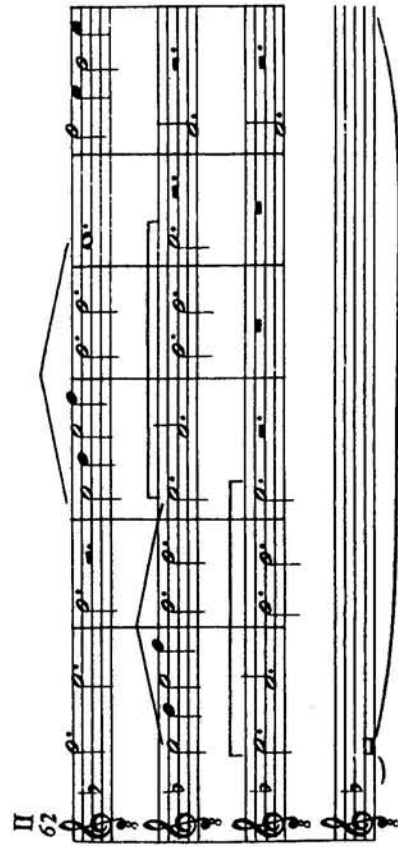
da alteración, que según Husmann sólo afecta a la tercera vez en el compás 20, rige para todas las voces durante todo el fragmento.)

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

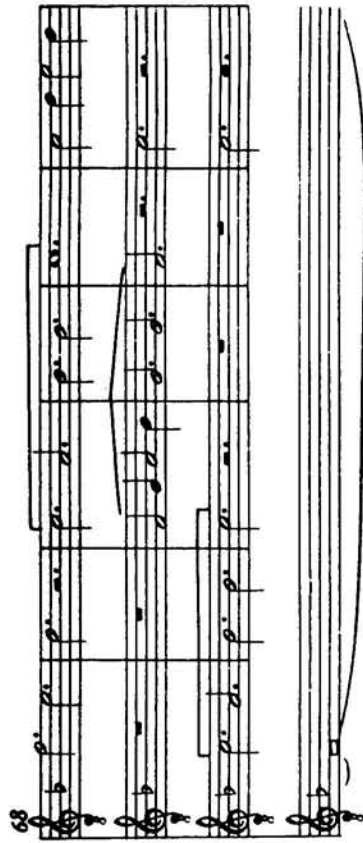
El fragmento con frases de duración más irregular —podríamos, seguramente, pensar en «salvaje, excitado, tormentoso, intranquilo, vivaz» o algo similar— introduce, a partir del compás 252 de II, las longitudes de frase 15, 4, 3, 4, 5... A partir del compás 120 de II, frases cortísimas y una periodicidad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

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

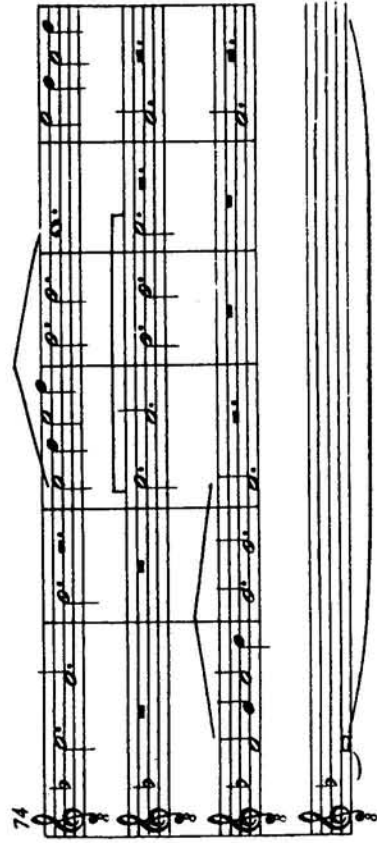
II
62



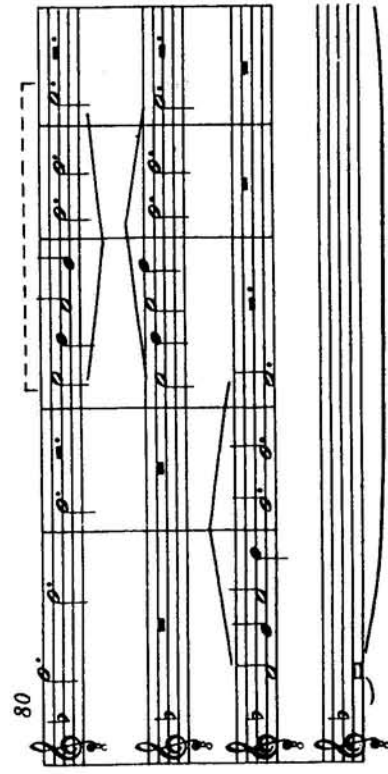
68



74



80



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

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

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

II, 143

The image shows a musical score for exercise II, 143. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that includes many rests, particularly in the first two staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. The score is presented in a clear, legible format with standard musical symbols.

This image shows a musical score for exercise II, 143, identical to the one on page 14. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that includes many rests, particularly in the first two staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. The score is presented in a clear, legible format with standard musical symbols.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las ligaduras de negra a negra, como

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

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

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

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

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

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

Johannes Ockeghem, comienzo del Credo de la Missa Prolationum

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

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



(tempus perfectum cum prolatione perfecta)



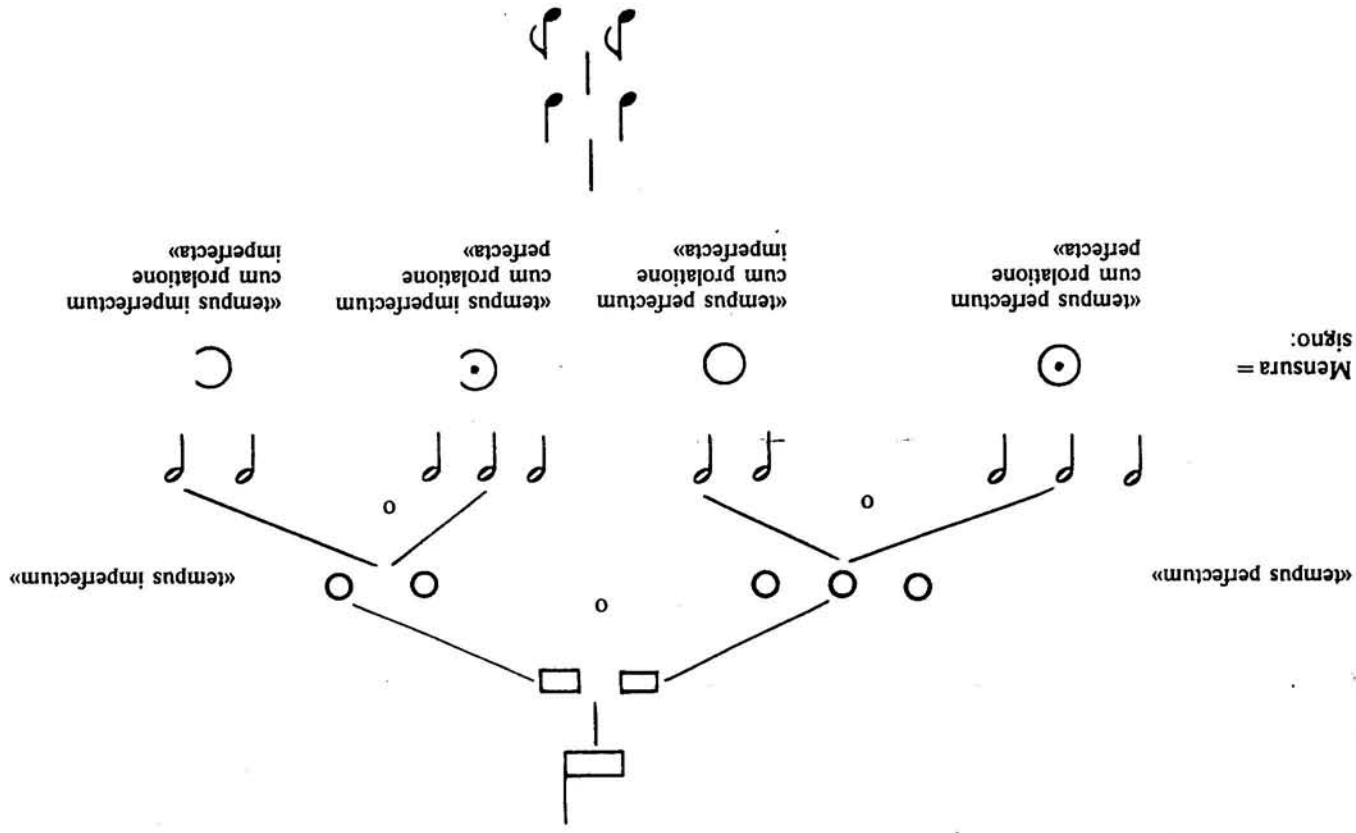
(tempus perfectum cum prolatione imperfecta)



(tempus imperfectum cum prolatione perfecta)





(tempus imperfectum cum prolatione imperfecta)





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

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

Soprano ○ = 

Contralto ○ = 

Tenor ● = 

Bajo ● = 

Una = dura entonces tanto como

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

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

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

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

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

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

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

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

Et sur sur re

Et sur sur re xit

xit

ter ti a di

ti a di

sc cum

sc cum dum

dum Scrip tu ras

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

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

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

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

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

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

tant d'an noy
 ra de soy,

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

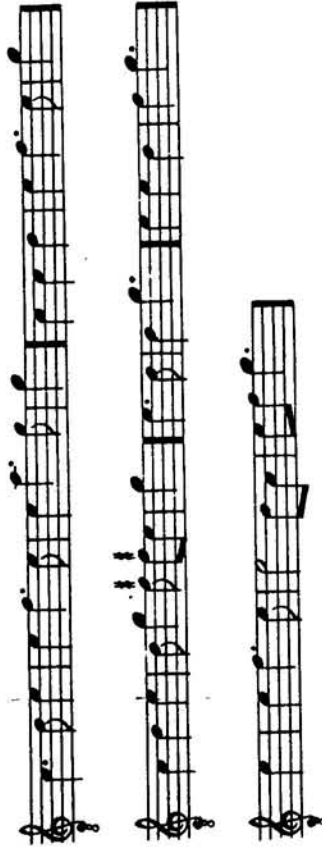
je la bou de ouv rit.
 se hc las des plai sir.

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

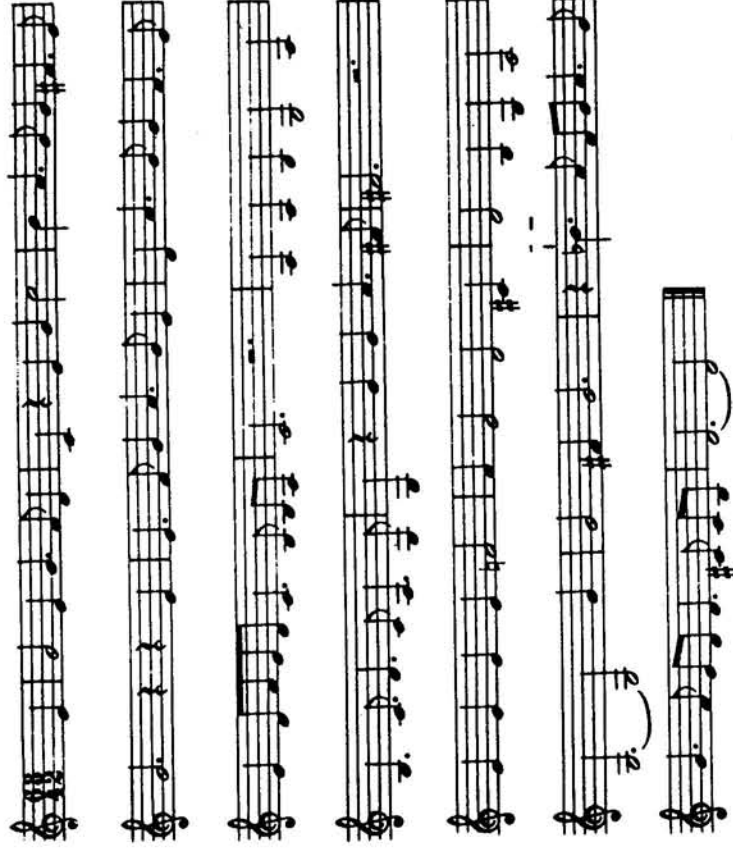
Tanto más se hace notar como solista la voz cantada. He aquí las extensiones de las voces, que hacen obvia la privilegiada posición de la voz de canto:

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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