

is this King of glory?



14.

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

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

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

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

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

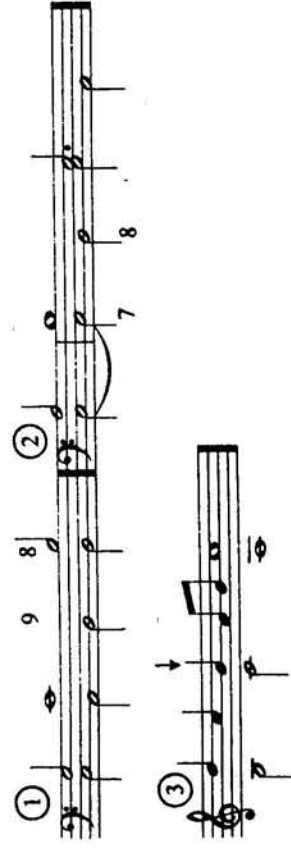
bios que se llevó a cabo; pero el nuevo estilo no era transferible, con la misma firme determinación, a todos los géneros musicales. La razón es más bien simple: hasta entonces no habían existido óperas, eran creadas de la nada en un lenguaje musical nuevo inventado para ellas. Mas había motetes, madrigales,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

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

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

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

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



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

el *Sylus luxurians* de Monteverdi, «un estilo que, probablemente, él mismo inventó e hizo prosperar». Aunque Bernhard cita también como representativos a otros numerosos italianos, de los que Cavalli y Carissimi son los más conocidos por nosotros, así como al «alemán señor Schütz, entre ellos» y a otros varios.

No estamos ahora, en Bernhard, ante una enseñanza sistemática de la composición, sino frente al listado y descripción de numerosas licencias que «no parecen estar justificadas» con las reglas de composición dadas hasta entonces. No se consigue, por tanto, realizar una exposición sistemática del nuevo lenguaje musical. Este sólo puede presentarse como una pléora de excepciones a las antiguas reglas, puestas en uso recientemente. La composición, no como situación de reposo de un lenguaje, sino como proceso. Bernhard señala reiteradamente que bastantes de estos nuevos diseños se han desarrollado a partir «del uso de cantantes e instrumentistas», y que sólo «posteriormente han encontrado la anuencia de los compositores, quienes las imitaron entonces en sus obras».

No pretendemos aquí una recesión del manual de Bernhard, que está al alcance de los interesados; renunciarnos, por ello, a las denominaciones latinas de las fórmulas y entresacamos no sólo las que aparecen excepcionalmente en la producción del «señor Schütz», sino también las que son características de su música.

1. Escapadas

- a) La escapada superior previa al movimiento por grado sube.
- b) La escapada inferior previa al movimiento por grado desciende.

Por tanto, como definición general: antes del movimiento de segunda, la escapada procede en sentido contrario, con lo que puede resultar un salto de tercera de una disonancia a otra. De los ejemplos de Bernhard:

He aquí algunos ejemplos de los volúmenes de *Kleinen geistlichen Konzerte* [Pequeños conciertos sacros] de Schütz (1636-1639), con indicación de los números de tomo y página:

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

III, 59

und bist so un-ru-hig,

2. Anticipación (con más frecuencia descendente que ascendente)

I, 1

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

I, 13

sei-ner ge-wal-tigen Ta-ten

I, 53

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

I, 95

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

I, 94

3. Coloratura

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

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

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

simpliciter var.

al natural var.

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

I, 57

ve-ni-am

I, 51

Al-le-lu-ja,

I, 53

splen - dor - aus al -

I, 6

ler mei - ner Furcht

I, 9

betet an den Her -

I, 89

ren - cor - de lac - ti - ti - a

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

I, 35

gnä - dig - por - ta - bo

I, 89

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

I, 15

Her - ren ist der Weisheit Anfang

Symphoniae Sacrae

I, 26

e - ru - as me,

5. *Cromatismo en la línea melódica*

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

Historia de la Navidad, 51

viel Klä - gens, Wei - nens

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

III, 59

und bist so un-ru-hig,

2. Anticipación (con más frecuencia descendente que ascendente)

I, 1

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

I, 13

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

I, 53

I, 94

I, 95

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

3. Coloratura

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

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

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

simpliciter var.

al natural var.

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

I, 57

ve- ni-am

I, 51

Al-le - lu - ja,

I, 53

splen- dor aus al-

I, 6

ler mei- ner Furcht

I, 9

betet an den Her-

I, 89

ren cor- de lac- ti- ti- a

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

I, 35

gnä- dig por- ta- bo

I, 89

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

Symphoniae Sacrae
I, 26

e- tu- as me,

5. *Cromatismo en la línea melódica*

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

Historia de la Navidad, 51

viel Kla- gens, Wei- nens

I, 103
 durch dein bit-ter Lei-den,

II, 15
 Wann uns-re Au-gen schla-fen ein,

I, 83
 O sü-ßer, o freund-lich-er, o gü-tiger Herr

I, 89
 Tu-um i-taque no-men dul-cis-sime Je-su,

6. Saltos de intervallos mayores y aumentados/disminuidos

Historia de la Resurrección
 I
 Je-su, su Wir dür-fen

I, 109
 niemand tö-ten Die Furcht des Her-ren

I, 12
 I, 3
 mein Gott, ver-zeich nicht. de-nen so ihn fürch-

I, 5
 er freu-

III, 32
 en, der ei-nig Trost und Hel-fer mein.

III, 58
 Was be-trübst du dich, und bist so un-ru-hig

I, 112
 Fürch-te dich nicht,

I, 92
 -um, o Je-su, Je-su

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

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

7. Disonancia de paso prolongada

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

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

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

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

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

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

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

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

Her - ren, ihr Gewalt - ti - gen
Wei - nen
Her - ren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

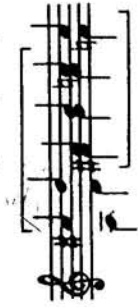
De nuestras comprobaciones estilísticas se desprende claramente que el *Sylus luxurians* sólo se desarrolla en la *música de bajo continuo* y que, en Schütz, aquél no penetra la *polifonía vocal* (muestra de estilo 1). Pero lo que encontramos en la monodía del bajo continuo no es voz + voz, sino voces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

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

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

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

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



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

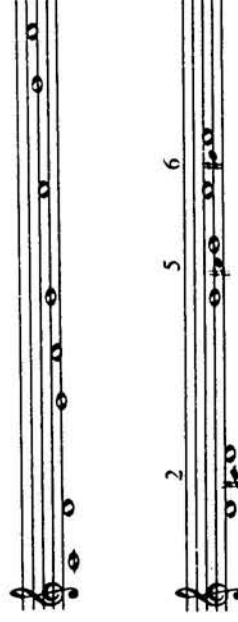
Decir que el *Fa*♯ del compás 16 es una «disonancia cogida por salto» sería interpretarlo demasiado secamente. Lo que sucede es que llega demasiado pronto, la emoción desboca al cantante (¡y si no es así, es que el cantante se equivoca!).

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

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

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

Material I:



Material II:

en el material I, ocasionalmente Mib en vez de Mi

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

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

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

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

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

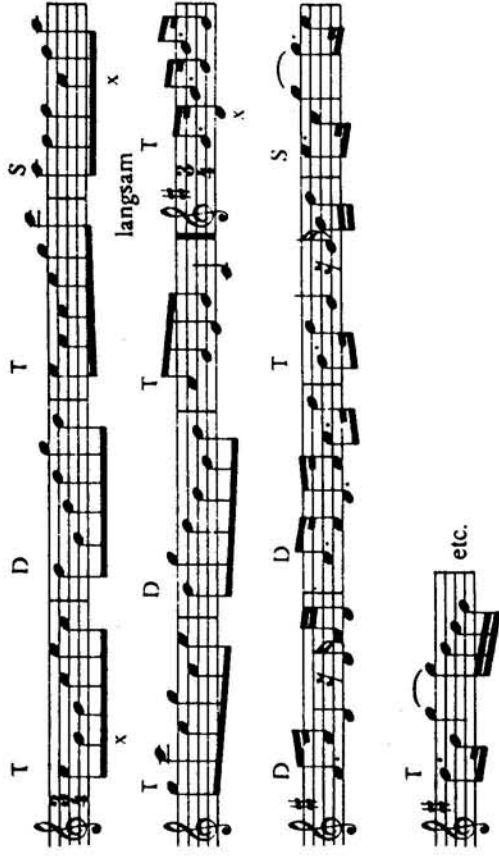
Jean Philippe Rameau-Hugo Riemann-Wilhelm Maler constituyen las tres etapas principales del desarrollo de un *sistema de representación de los procesos armónico-funcionales*. (Sólo en un acorde tuve que apartarme del sistema de Maler, en mi *Armonía*, para poder hacer justicia al acorde de séptima disminuida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

HOMOFONÍA ARMÓNICA

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



Mis intentos de solución:



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

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

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

Correcto:



Imaginable sólo en un caso excepcional:



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

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

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

Sería «típicamente bachiano»:

Resultaría imposible:

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

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

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

The image shows several lines of musical notation. The first line is in treble clef with a circled 'V'. The second line is also in treble clef with a circled 'V'. The third line is in treble clef with a circled 'V'. The fourth line is in treble clef with a circled 'V'. The fifth line is in treble clef with a circled 'O'. The sixth line is in treble clef with a circled 'O'. The seventh line is in treble clef with a circled 'I'. The eighth line is in bass clef. The ninth line is in bass clef. The tenth line is in bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled or underlined. Chords and notes are labeled with letters like B, P, T, S, and numbers like 6, 7, 5, 6, 5, 7.

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

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

The image shows a single line of musical notation in treble clef. The notes are labeled with letters and numbers: T, S, 6, 5, D, 5, 3, 7. The notes are connected by a line, suggesting a scale or a specific melodic fragment.

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

The image shows several lines of musical notation. The first line is in bass clef with notes E, D7, T, E. The second line is in bass clef with notes E, T, E. The third line is in bass clef with notes D, T, E. The fourth line is in bass clef with notes E, la menor, D7, E. The fifth line is in bass clef with notes T, D, sol menor, D. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled or underlined. Chords and notes are labeled with letters like E, D7, T, E, D, la menor, D7, E, T, D, sol menor, D.

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

A A Re mayor A A
T D T T D7 T

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

E E E E E E
T S 6 D 7 T S E T E

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

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

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

O re menor Si mayor
D7 T D

V sol menor Si menor
D T

V Si menor
D T

C D T
D T

C D T
D T

I D7 T D
D7 T

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

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

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

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

ejemplos de escapadas se dejan interpretar como retardos. En su caso, ello es posible cuando uno alcanza a imaginar la escapada en parte-débil también en parte fuerte.

× Ese *Si*, retardo inferior de la tercera de la dominante, puede señalarse igualmente como bordadura acentuada. Por tanto, las bordaduras acentuadas son siempre, al mismo tiempo, de tipo retardado.

Ejercicio 3. Acorde de séptima disminuida. Para la época de Bach, este acorde no debe entenderse como reducción de otro («fundamental omitida»), del acorde de séptima y novena de dominante D_7^9 , cosa que sólo conoce el período romántico. Por eso he tenido que desterrar de mi *Armonía* el signo de función D_7^9 para el acorde de séptima disminuida de la época de Bach. El acorde bachiano comienza con la sensible, sin suponer una tercera por debajo. Su séptima es, por tanto, una verdadera séptima disminuida y no una novena sobre una fundamental imaginaria: ¡Nadie hubiera pensado, en tiempos de Bach, en tal fundamental! Este acorde tiene, en primer lugar, un papel decisivo en la composición en modo menor; también en las piezas en modo mayor alcanza a convertirse en importante recurso compositivo, para realizar procesos modulatorios con claridad. En cuanto que mezcla de *s* y *D*, lo designaremos D^{sv} . Para presentarlo inequívocamente bastan sólo dos notas, la tercera de la dominante mayor, con tendencia ascendente, y la tercera de la subdominante menor, con tendencia descendente:

Obsérvese, en los siguientes ejemplos para violín y para violonchelo solos, en qué momentos se aclara la situación armónica; es siempre cuando entra la segunda de las dos notas decisivas. La ana-crusa del segundo ejemplo aparece aún como subdominante por-que todavía no ha sonado el *Fa#*; en el último ejemplo, el segundo compás parece al principio puramente dominante hasta que surge por fin el *Si* b. Es en el penúltimo ejemplo donde la situación poco clara (s ?) dura más tiempo:

(El ejemplo 5 es un «doble» del ejemplo 4.)

Considerando lo dicho, cuando nos interese la claridad funcional (lo que no siempre tiene por qué ser el caso) incluiremos en nuestros trabajos las dos notas determinantes del acorde, al comienzo de su período de acción. Bach utiliza con moderación este importante acorde, de gran fuerza expresiva. Nosotros no debemos gastarlo demasiado en nuestros ejercicios. Es mejor que escribamos, en diferentes tonalidades menores, pasajes que lo incluyan una vez cada uno; es decir, fragmentos con el formato de los ejemplos de Bach citados. (Confróntense los temas de las invenciones a dos voces en do menor y re menor.) He aquí mis intentos de solución para una *Bourrée* y una *ouverture* francesa:

Ejercicio 4. Tonalidades relativas. Siguiendo la estructura de la *Armonía*, me dispongo a seleccionar ejemplos de la literatura sobre tonalidades relativas en mayor y en menor y, tras una inútil búsqueda, me detengo avergonzado, como corresponde: las sucesiones bachianas del tipo T D rS S D T o T S rT rS D T, etc., familiares al oído en la música polifónica, no se encuentran en las piezas en modo mayor a una voz. Cuando sobrepasa los tres grados principales en modo mayor, Bach utiliza siempre dominantes intermedias. En lugar de T rD rT, encontramos entonces T (D) rT, es decir, Do mayor, Mi mayor, la menor, etc. La única excepción, sumamente apreciada, sin duda, la constituyen las progresiones de quintas descendentes. Por el contrario, el modo menor gusta de deslizarse en los grados relativos mayores. Esto no es ni ilógico ni extraño: Rd, en cuanto que acorde mayor, es ella misma dominante intermedia hacia Rt, e igualmente lo es Rt en relación con Rs. He aquí dos ejemplos de la literatura:

Tema de fuga para órgano
sol menor

Courante (Viol. solo)
si menor

en
Re mayor: D

Quien desee realizar sus propios intentos, que haga primero una planificación armónica y que reflexione sobre qué posibilidades melódicas de transición del ámbito del modo menor al del mayor, y viceversa, resultan de ello. Mi intento de solución aprovecha la

dualidad de s_3 , que es al mismo tiempo S^6 en la tonalidad relativa (cosa que en modo menor tendríamos que indicar con el rebuscado R_s^6). Por tanto, a un acorde de la cadencia principal no le sigue aquí otro relativo, sino que un mismo acorde es ambos al mismo tiempo. El $Sol\sharp$, utilizado a modo de sensible, es una clara señal de regreso a la región menor:

en s_3 d P I P
Do mayor: S^6 D 7 T

quasi D 6 3

7 t s t D t 7 8

Ejercicio 5. Progresiones. (Véase una detallada exposición en la *Armonía*, pp. 104 ss.) A una voz, las progresiones de quintas descendentes desempeñan un importante papel en Bach. El modo mayor y el relativo menor tienen a su disposición las mismas sucesiones de acordes, sólo que, como es lógico, la entrada y, sobre todo, la salida se eligen en lugares distintos para mayor y para menor: en la mayoría de los casos las progresiones caen hasta la dominante, donde la cadencia se asienta de nuevo con pie firme. He aquí un modelo de progresión en tríadas y acordes de séptima —muy apreciados—. La concepción funcional queda relegada a un segundo plano durante la «caída libre». Dentro de las progresiones se tolera también el séptimo grado del modo mayor (= segundo grado del modo menor), que, en realidad, no existe funcionalmente hablando. En las progresiones se recomienda, por tanto, la señalización de los grados:

Grados mayores
Funciones
Acordes

VI rT II V I IV VII III VI II V
rT rS D T T S VII rD rT Rs D

Acordes de séptima:
Grados menores
Funciones

I IV VII II VI I IV VII
t s Rd rT rS II D t s Rd

↗ = Salida de la progresión en la dominante, en mayor; ↘ = en menor.

He aquí tres ejemplos de progresiones tomadas de composiciones de Bach en modo mayor, y otras tantas de composiciones en modo menor. Se trata de piezas a solo para violín y violonchelo (V, C) y pasajes de órgano a una voz (O):

VI II
T Rt rS

V I III
D T D rD

VI II V I
rT 7 Sp D 7 T S 6 D 6 3 T

O La Re Sol Do S VII Mi La
T S rS D T S rD rT S 6

D t s Rd
Rt Rs II D t D

Antes de realizar las propias marchas progresivas, desarróllense los siguientes comienzos según los modelos dados, para captar convenientemente esto: o la unidad motivica de una progresión comprende sólo un grado armónico, que se repite entonces sobre todos los grados, o incluye ya una caída de quinta, es decir, dos grados. En este caso, el modelo que sigue se coloca una nota más grave (= dos quintas). En la progresión en modo menor hay que salir a través de la dominante mayor, *Mi Sol# Si:*

Ejercicio 6. Dominantes intermedias / Modulación. Las dominantes intermedias pueden conferir a un grado distinto de la tónica una importancia momentánea, pero también son apropiadas para fijarlo como tónica durante un determinado fragmento (desviación tonal); o pueden, finalmente, crear un centro tonal nuevo (modulación). En este último caso, una dominante «intermedia» se convierte en la dominante de la nueva tónica. Como signo de una maniobra de

este tipo al oyente le basta, en su caso, con una única nota: la que conduce hacia arriba, como sensible, o hacia abajo, como séptima de dominante, y que distingue de manera característica a este acorde de los restantes del ámbito tonal ampliado. Ejemplo: en *Do mayor*, la dominante intermedia hacia *rD* lleva las nuevas notas *Fa#* y *Re#*, pero signo lo es sólo *Re*, porque *Fa#* valdría también como señal de una desviación hacia la dominante *y*, por tanto, no sería inequívoca. Algunas dominantes intermedias sólo resultan inequívocas con la adición de la séptima, es decir, como *D7*. Ejemplo: *T* se oirá como *T* hasta el momento en que la adición de la séptima de dominante (en *Do mayor*, *Do Mi Sol + Sib*) señale que la hasta entonces *T* debe entenderse como dominante de su propia *S*:

En menor, la (*D*) hacia *Rt* carece de la nota característica, por que (pensando en la menor) en la reserva de notas del modo menor se da enteramente *Sol* en vez de *Sol#*. Aquí se demuestra la labilidad del modo menor: todos los giros *t Rd Rt* se escuchan igualmente como *t (D) Rt* y pueden ser interpretados como abandono del centro tonal.

Obtenemos ahora la explicación a la sorpresa que manifestamos en el ejercicio 4, referente a que en la música a una voz las tonalidades relativas aparecen rara vez: sólo se manifiestan claramente cuando aparecen las tres notas de la triada; por el contrario, para las dominantes intermedias basta una sola nota. Ejemplo:

Son inequívocas sólo así:

T rT rS D T

y ambiguas, de este modo:

T rS D T

el oyente piensa en S, en vez de en rT

rS' D T

Por tanto, las tonalidades relativas sólo son inteligibles con las tríadas arpegiadas completas, y en otro caso el oyente cree escuchar las funciones principales próximas. Por consiguiente, al carácter de la composición a una voz le cuadran mucho mejor las relaciones de tipo dominante intermedia. Veamos algunos ejemplos comentados tomados de la literatura.

Los dos *solí* de pedal de órgano son más acorde arpegiado que línea. (Un descubrimiento característico de las posibilidades de la técnica de la ejecución: los dos pies tocan con punta y talón.)

© T (D') S D (D)

T S rT

En el siguiente tema de fuga para órgano basta verdaderamente una única nota para la fijación de la dominante intermedia. En la respuesta, el contrapunto agrega las notas suplementarias y demuestrá con ello que no nos hemos excedido en la interpretación del

tema. (La nota de paso cromática romántica es, entonces, ¡algo distinto, por principio, del cromatismo armónicamente efectivo de Bach!)

mi menor: (D) s D

sol menor: Rd Rt (D) S D

Dos pasajes de la sonata para flauta sola. Las notas melódicas de demarcación del ámbito del modo menor (por abajo la sensible, por arriba la sexta menor; véanse algunos ejemplos en la página 69 de la *Armonía*), que conforman el extracto del acorde de séptima disminuida, determinan dos desviaciones tonales: *Sol# + Fa* indican rT, la menor; *Do# + Sib* introducen rS, re menor.

T o (s D') rT

rS' ← (s)

Aquí, las notas señalizadoras son *Sib* y *Fa#*:

T (D') S D 7 D T

En una *Gavota en Rondeau* para violín sólo se encuentra este pasaje de elevada actividad melódico-armónica. Las notas-signo son *Re, Mi#, La#* y de nuevo *Mi#*. Resulta interesante cómo se extiende

aquí la anchura de banda de la línea melódica, hasta casi dos octavas, de la mano del incremento de la actividad.

Se recomienda escribir las notas-signo que van a ser necesarias, antes de realizar los propios ejercicios sobre desviaciones tonales. Ejemplo:

Plan de funciones: T (D) S (D) rS B D (D) rT T
 Notes-signo: Sib Do# Fa# Sol#

* Si se vuelve a caer en el círculo de quintas hay que desprenderse de las alturas alcanzadas. En este lugar no es suficiente con limitarse a evitar Sol#: la nota permanece en el oído y tiene que ser borrada por un Sol. (¡Así se ha borrado también el Si del primer compás, mediante descenso a Sib !)

Ejercicio 7. Complementario sobre la construcción lineal en Bach.

1.º Los grandes saltos hacen agitadas-exaltadas las líneas en todos los estilos. Esto también se da, de todo punto, en el Bach a una voz. Pero los saltos acumulados en las líneas melódicas bachianas tienen, en su mayoría, un sentido distinto. Se trata en estos casos

de que las notas de dos o tres líneas que transcurren plácidamente sólo a la fuerza suenan una tras otra. El oyente escucha el

de Bach pisando el pedal al mismo tiempo; así:

En tales casos son posibles todos los saltos. Es más importante un tratamiento cuidadoso de las líneas melódicas imaginarias: a la nota culminante Sol de nuestro ejemplo debería seguirle Fa. Bach no mantiene el número de voces con firmeza inflexible. Se extiende el discurso a una voz, surgen las voces imaginarias segunda y tercera, se produce de nuevo una reducción, etc. Se recomienda realizar algunos intentos relacionados con este particular. Mi propuesta de solución:

Número de voces:

2.º Dentro de las diferentes fracciones acórdicas hay que saltar de una nota del acorde a otra. (Por tanto, podemos realizar saltos de novena mayor en los acordes de D⁷, de séptima disminuida en los acordes de séptima disminuida, etc.)

3.º Se permite todos los intervalos aumentados y disminuidos cuando se salta desde arriba o desde abajo a una nota directriz,² es decir, a una nota que, por así decirlo, no es por sí misma el objetivo:

² Véase lo dicho sobre «sensible» y «nota directriz» en la nota 1 del capítulo 3. (N. del T.)