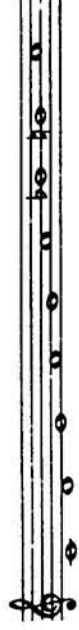


3. JOSQUIN DES PRÉS: POLIFONÍA MOTÍVICO-IMITATIVA (~ 1500)

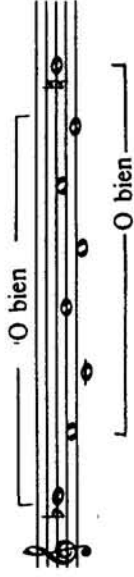
«Des Prés ha contribuido a crear el lenguaje musical de su época y ha influido en su desarrollo en mayor medida que ningún otro compositor. Su obra se percibe como un acontecimiento secular.» «Sus composiciones alcanzaron [...] una tremenda [...] difusión en todos los países de la Europa musical» (Helmuth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

MATERIAL TONAL

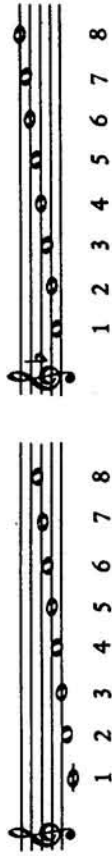
El material tonal de la época alrededor de 1500 deriva de la serie de quintas *Si Fa Do Sol Re La Mi Si*. En forma de escala —aunque no se trata precisamente de una escala— quedaría así:



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



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



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

Material I:

Notas directrices propias directrices extrañas



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

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

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

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

Material II:

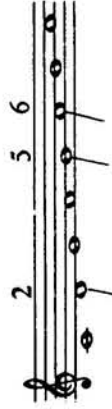
Notas directrices propias directrices extrañas



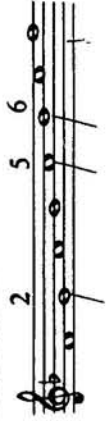
No se usaban las directrices hacia los grados 3.º y 7.º de la escala, es decir, *sol* → *la*, *re* → *mi*.

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

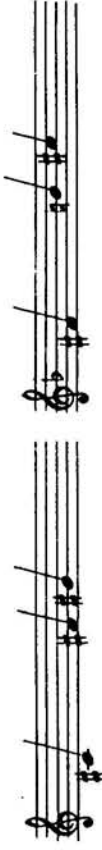
Material I:



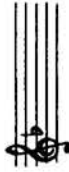
Material II:



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

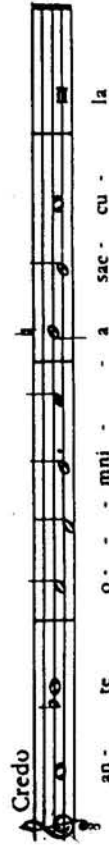


Ahora bien, en ocasiones, el ámbito I puede «modular» al ámbito II. En tales momentos (y sólo en ellos!) es el propio Josquin el que escribe un accidental sobre el papel, es decir, un

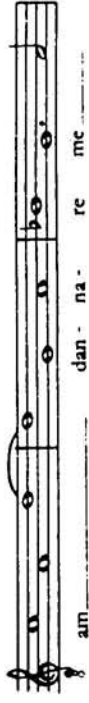


He aquí algunos ejemplos de la notación original de Josquin:

«Missa Pange lingua», Kyrie I



Motete «O bone et dulcissime Jesu»



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

Kyrie de la «Missa Da Pacem» *)



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

«Pange lingua»



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

«Missa Da Pacem» Gloria

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

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

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

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

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

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

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

COMPASES

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

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

Salmo «De Profundis»

sol aparece sólo una vez

Notación original

S 8+5

A 8+4

T 8+4

B 8+2

7/6

0/0

5/3

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

DISTANCIA ENTRE PARTES EN LA COMPOSICIÓN A DOS VOCES

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

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

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

«Missa De beata Virgine»

de - pre - ca - ti - o - nem

LA IMITACIÓN

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

«Missa Pange lingua»

San - ctus, San - ctus, San - ctus

8, 8+3

8+3, 8

Motete «O bone...»

Salmos «De Profundis»

Salmos «Domine, ne in furore»

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

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

Tendría sentido:

Pero es ajeno al estilo:

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

fa - cto - rem cœ - li et ter -
cto - rem cœ - li et

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

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

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

Salmo «Domine, exaudi»

ad te... a - ni - ma - me - - a - si - cut

Motete «Ave Christe»

si - ne a - qua A - ve Chri - ste, a -
ter - ra si - ne A - ve Chri - ste, a -
ve Chri - ste de Ma - ri - a vir - - gi - ne
ve Chri - ste de Ma - ri - a vir - - gi - ne

«Missa Pange lingua»

Et in Spi - ri - tum Sanctum Do - mi - num, et vi - vi - fi -
Et in Spi - ri - tum Sanctum Do - mi - num, et vi - vi - fi -
can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que
tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que

«Missa De beata Virgine»

Chri - ste, Chri - ste, Chri -
Chri - ste, Chri -

Christe ele cte

5 oc.

Christe ele cte

«Missa Da Pacem»

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

8 oc.

det ad dex-teram Pa tris

5 oc.

Motete «Ave Christe»

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

8 oc.

*) En Josquin:

PARALELAS

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

5 oc.

8 oc.

5 oc.

5 oc.

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

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

(«O bone et dulcissime Jesu»)

5 5 5 5 5

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

8 8 8 8 8

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

(«Mille regretz»)

(«Pange lingua»)

8 8 8,5 8,5

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

(«Cueurs desolez»)

Kyrie de la «Missa De beata Virgine»

Motete «Ecce tu pulchra es»

Salmo «Domine, Dominus moster»

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

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

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

(a) (a1) (a2) (a3)

(b) (b1) (b2) (b3)

etc.

(b)

(b₁)

(b₂)

(b₃)

(c)

etc.

TRATAMIENTO DE LOS SALTOS

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

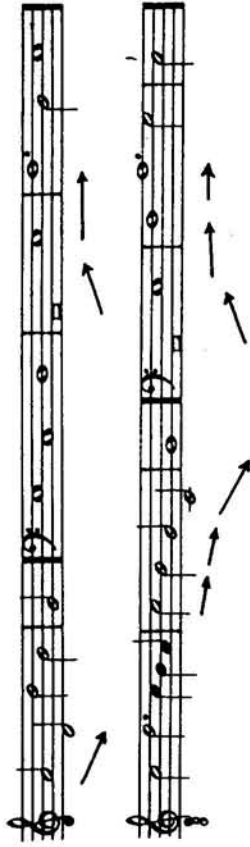


Cualquier página de las partituras de Josquin muestra pasajes como este:

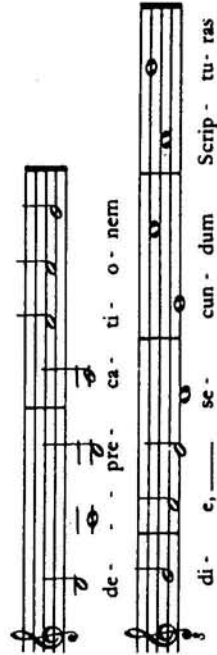
La dirección del movimiento puede seguir siendo la misma antes y después de quintas, cuartas y terceras. En estos casos, lo normal es que el intervalo más grande se encuentre abajo. Como consecuencia, el intervalo de mayor tamaño viene en primer lugar en un movimiento ascendente y en último término en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



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



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



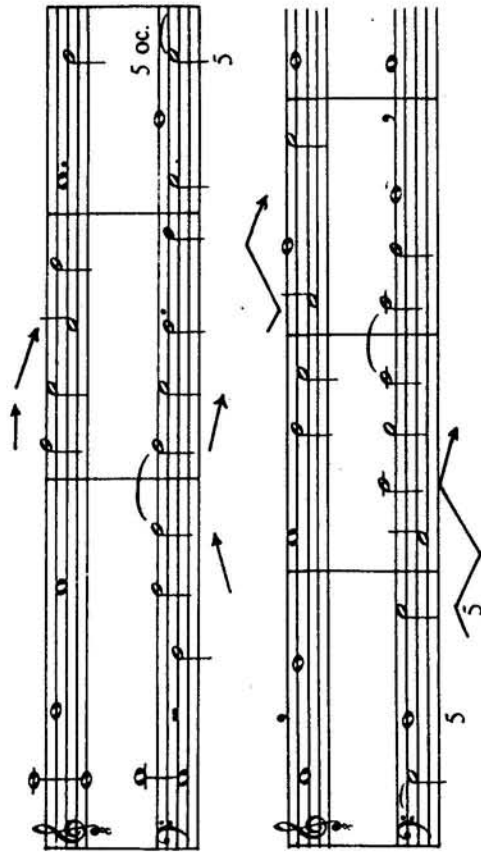
La carencia de sentido estriba, sin embargo, en mi forma incorrecta de colocar el texto. En Josquin se dan ambos pasajes, pero dicen así:



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

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

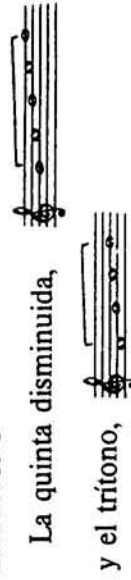
pical es el empleo y correcto tratamiento de saltos grandes. La utilización de flechas facilita el autocontrol. Mi intento de solución comienza así:



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

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

EL TRÍTONO



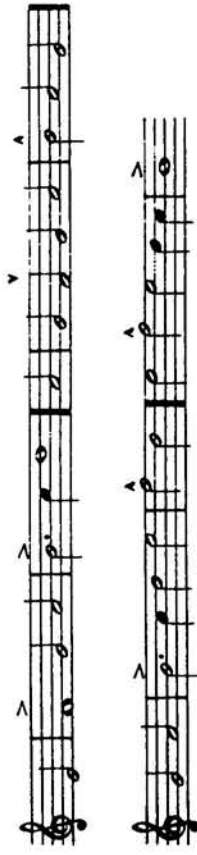
La quinta disminuida,



y el tritono,

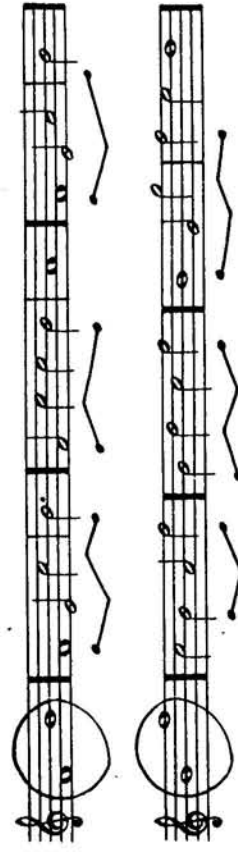
se dan en todas las escalas. Sólo la época del acorde de séptima de dominante, es decir, la música de Bach, los adora y plantea su especial valor expresivo. Sin duda, el esfuerzo de evitarlos por com-

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

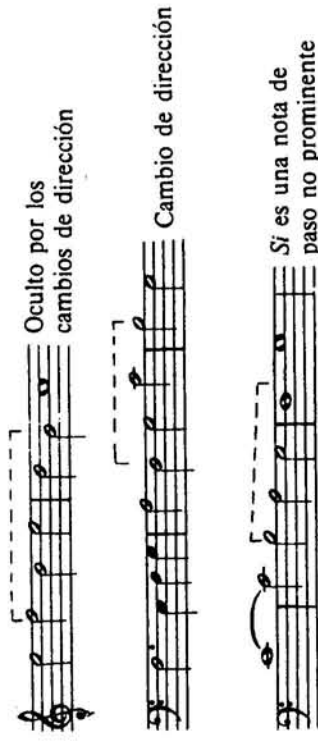


> = Acento v^ / ^ = Punto de cambio de dirección

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



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



Oculto por los cambios de dirección

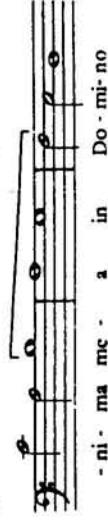
Cambio de dirección

Si es una nota de paso no prominente



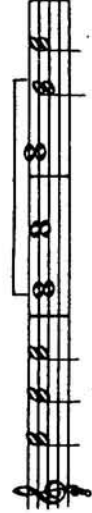
La cuarta *Fa-Do* es un suceso puesto de relieve

Sin embargo, observemos también ahora pasajes como los siguientes:



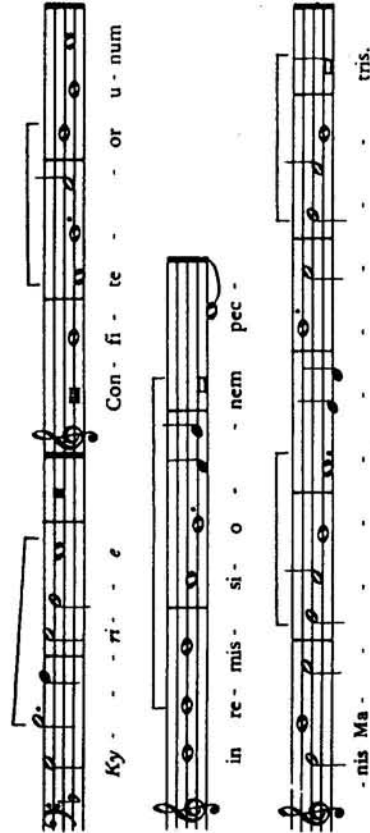
- ni - ma - ne - a in Do - mi - no

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



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

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



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

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

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) showing a passage with lyrics "c. - lei - i - son." and "son.".

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

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

«Cueurs desolez»

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

a) mediante el cambio de dirección de la línea melódica



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

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

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

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

Ejercicio 4:

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

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

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

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

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

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

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

DISONANCIAS DE PASO

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

(véase pág. 55)

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

(véase pág. 53)

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

5 dism.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

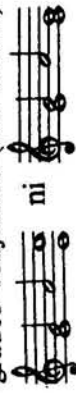
Una cosa más, para terminar: algunos compases a cinco voces del salmo *Domine Dominus noster* en que aparecen sólo las dos formas no llamativas:

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

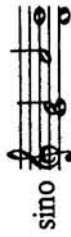
negra carga un tanto su peso sobre la blanca «débil» que suena en el mismo instante. Tras la presentación del movimiento por negras, Jeppesen, admirable experto en música del siglo XVI, introduce un total de tan sólo dos disonancias del tipo 3 en doce ejemplos de 5.^a especie salidos de su propia pluma;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

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

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



ni



sino

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



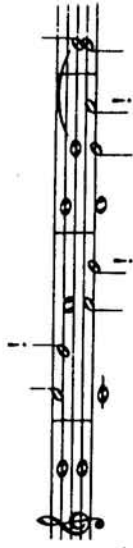
No con tanta frecuencia se da la forma de blanca débil tras una nota más larga (tipo 2):



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



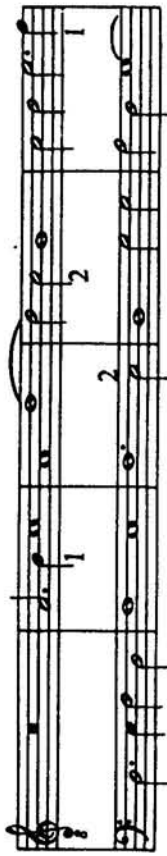
El tipo 3 apenas aparece al principio de un movimiento por blancas; en la mayor parte de los casos le precede una disonancia de paso de un tipo menos llamativo. Por tanto, en el estilo de Josquin sería algo insólito:



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



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



LA DISONANCIA EN TIEMPO FUERTE (RETARDO)

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

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

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

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

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

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

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

Ejemplo de solución:

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

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

Grado I

«Dominus regnavit»

Entrada de las voces superiores

«Pange lingua»

Entrada de las voces superiores

«Pange lingua»

Entrada de las voces inferiores

«Pange lingua»

Nueva entrada

Grado II

«Domine, exaudi»

«Ecce tu pulchra es»

Nuevas entradas

Grado III

«Pange lingua»

Paseo a un nuevo fragmento de texto

«Pange lingua»

«Ave Christe»

«Ave Christe»

«Pange lingua»

Nueva entrada

Nueva entrada

Nueva entrada

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

Grado IV

«O bone et dulcissime Jesu»

Nuevas entradas

«Missa Da Pacem»

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

Grado V

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

«Domine, exaudi»

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

Grado VI

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

«Cueurs desolez»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

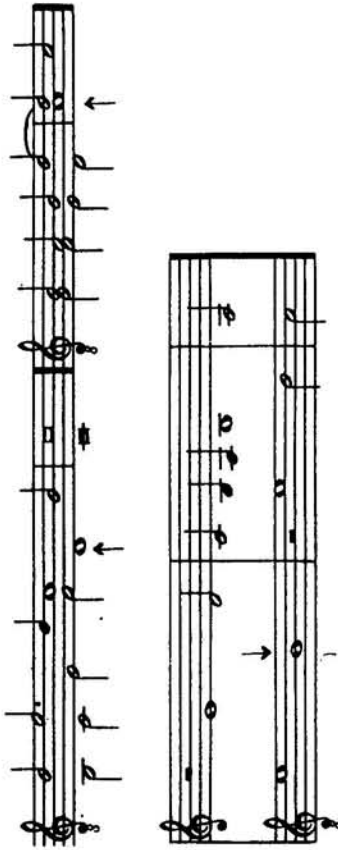
«Missa Da Pacem»



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



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

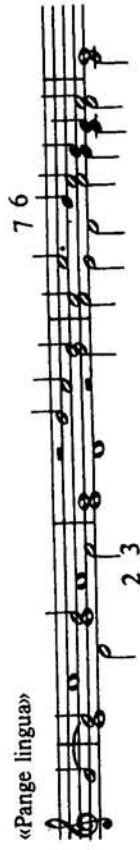


Por tanto, en nuestros ejercicios debemos detenemos en la *introducción de la disonancia por grados conjuntos* y tomar nota de la inclusión de la misma por salto, si es que no queremos renunciar a ello, como caso extraordinario en la música de Josquin. La música posterior desarrollará la entrada de la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

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



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



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

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

The image displays three musical staves, each with a treble and bass clef. The first staff shows a complex rhythmic pattern with a 'II' annotation. The second staff features a similar pattern with a 'VI' annotation. The third staff continues the pattern with a 'VI' annotation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

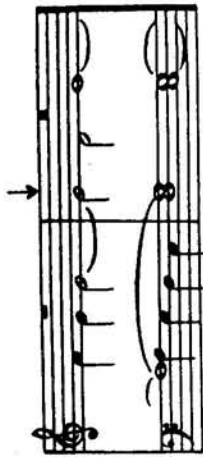
Josquin es tan fascinante como músico —destacándose de la pléyade de los que se limitan a aplicar una artesanía que dominan, siempre de manera similar— por el hecho de que no se da en él una norma obligatoria general en cuanto a la utilización de recursos compositivos. En muchas de sus obras se confirma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

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

The image shows four musical staves, each with a treble and bass clef. Each staff has a downward-pointing arrow at the beginning, indicating the start of a phrase. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating dissonances in musical phrases.

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

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef. Each staff has a downward-pointing arrow at the beginning, indicating the start of a phrase. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating dissonances with forceful conclusiveness.



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

Ejercicio 8:

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

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

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

NOTAS NEGRAS

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

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



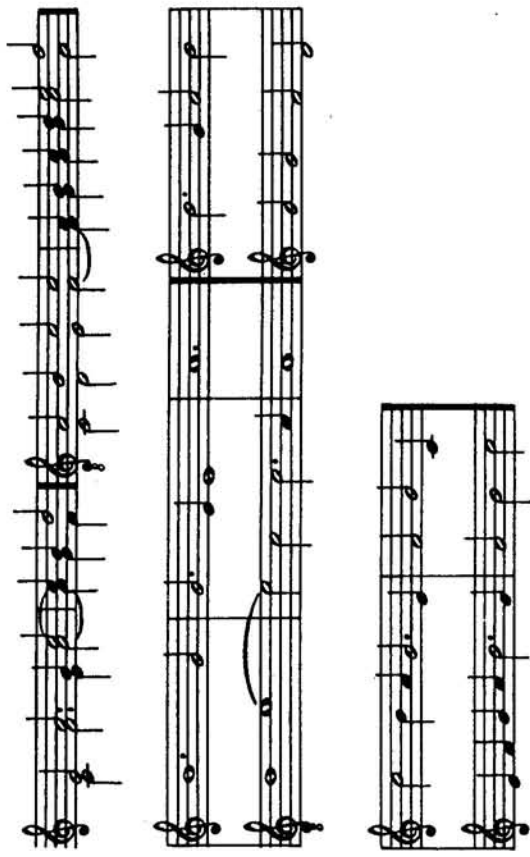
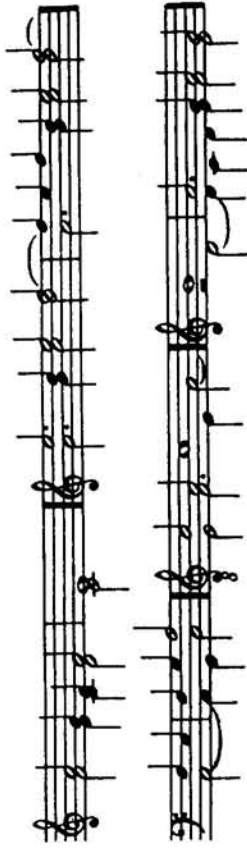
y la resolución de la disonancia acentuada en su versión activa:



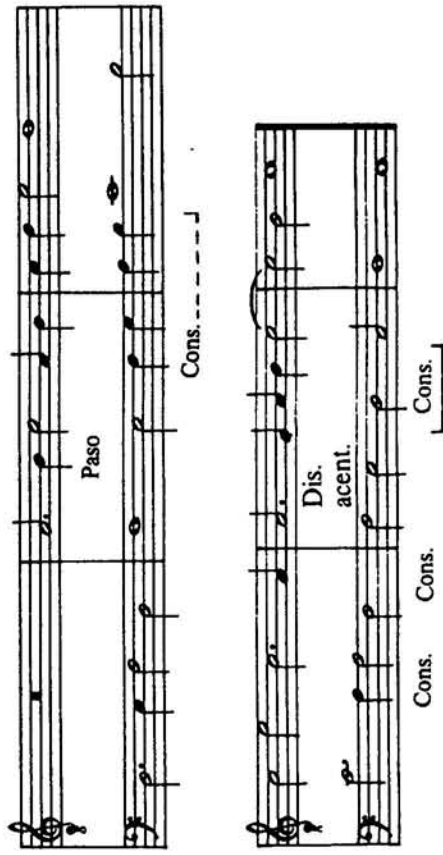
Aprovechando los intervallos consonantes vecinos de quinta y de sexta



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



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



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

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

Four musical examples in two voices (treble and bass clefs) showing voice leading with black notes. The first example has two asterisks (*) above the notes. The second example has one asterisk (*) above the notes. The third example has one asterisk (*) above the notes. The fourth example has one asterisk (*) above the notes.

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

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

Contralto y bajo de un pasaje a 4 voces

Two staves of musical notation for Contralto and bajo. The title above is «Missa Da Pacem».

«Missa Da Pacem»

Two staves of musical notation for Missa Da Pacem.

Two staves of musical notation showing a specific voice leading example.

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

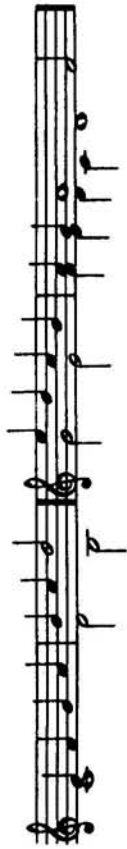
C. D. C. D. C. C. C. D. C.

Two staves of musical notation illustrating the sequence C. D. C. D. C. C. C. D. C.

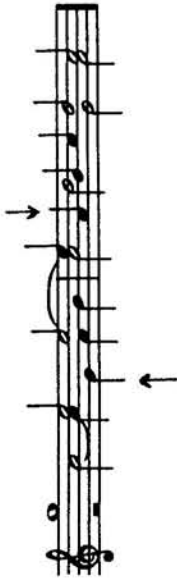
Por eso no es utilizable cualquier fragmento de escala para movimientos de paso sobre una nota tenida. Sería imposible, por ejemplo:

Two staves of musical notation showing a scale fragment with arrows pointing to specific notes, illustrating a problematic voice leading situation.

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



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



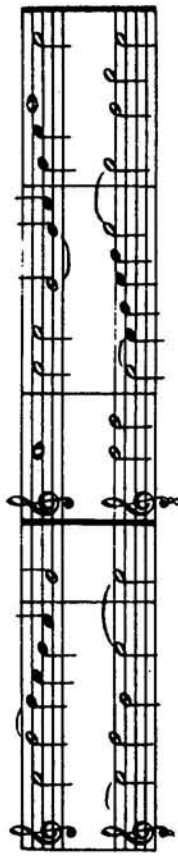
(Deja, no obstante, que sus grupos de negras realicen este salto sobre tiempo fuerte, como muestran algunos de los ejemplos que dimos en la página 91.) Consideraremos entonces ajustada al estilo la desembocadura más suave posible del movimiento, de esta forma:



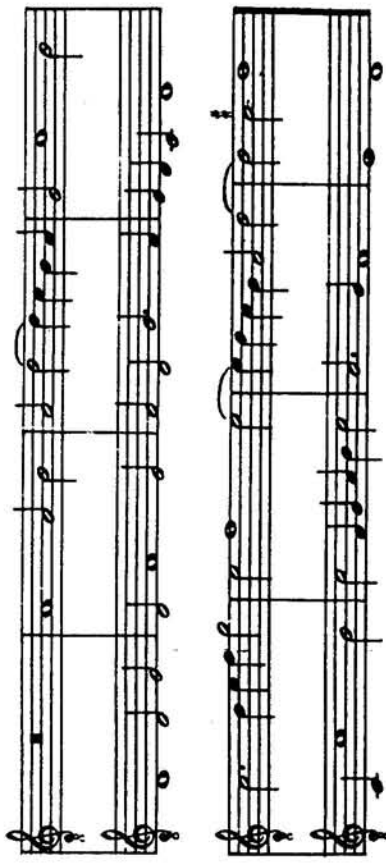
Veamos unos ejemplos a dos voces de Josquin:



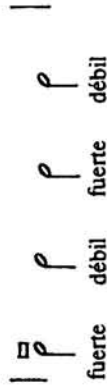
⁴ Lógicamente, el autor no considera «primera negra» la prolongación de la blanca. (N. del T.)



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



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



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

muy débil muy débil muy débil débil

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

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

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

Algunos ejemplos a dos voces de Josquin:

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

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

Bordadura como inicio de un movimiento por negras ascendente:

Encontramos con mucha frecuencia grupos de sólo dos negras sobre blancas débiles; contrariamente a ello, nunca aparecen dos negras solas sobre blancas acentuadas.

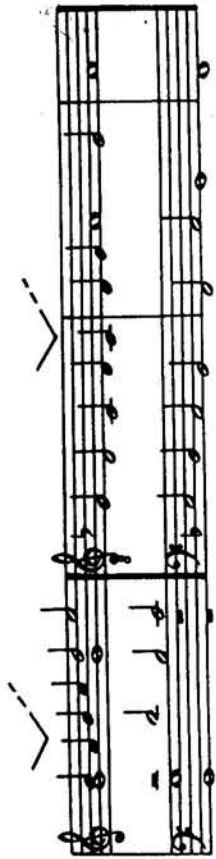
En consecuencia, sería ajeno al estilo:

y, por el contrario, resulta muy habitual:

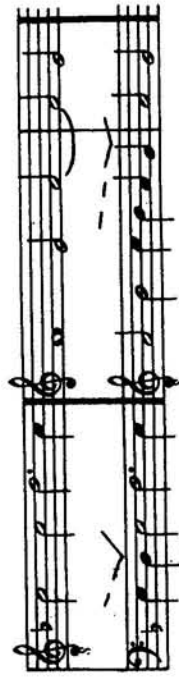
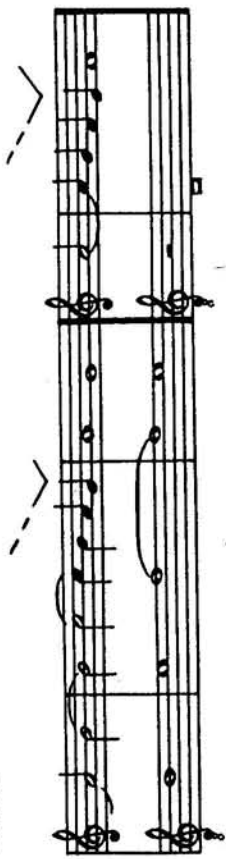
(Aquí no se trata precisamente de «sólo dos negras».)

BORDADURAS

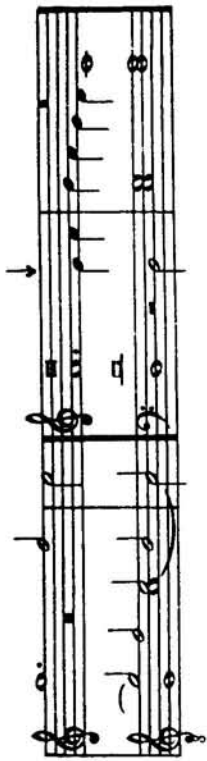
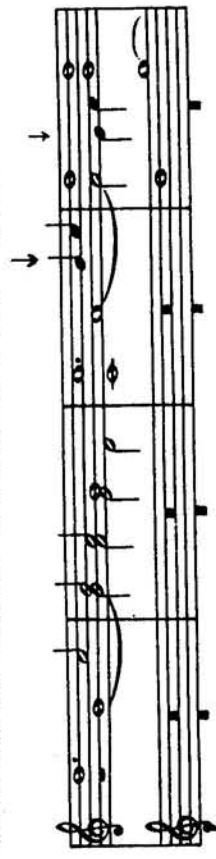
Las bordaduras se producen únicamente en negras, no en blancas. Las bordaduras ascendentes son muy raras en Josquin (sólo alcanzarán la igualdad de derechos mucho más tarde). Pero se hace un uso muy activo de la bordadura descendente. Las «sólo dos negras» de las que acabamos de hablar pueden ir en el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



Bordadura como cierre de un movimiento por negras descendente:



Al igual que una disonancia de paso puede estar colocada sobre una blanca «muy débil» (v. p. 96), lo mismo resulta posible para las bordaduras. A veces encontramos —no muy a menudo— pasajes como este del «Gloria» de la *Missa De beata Virgine*.



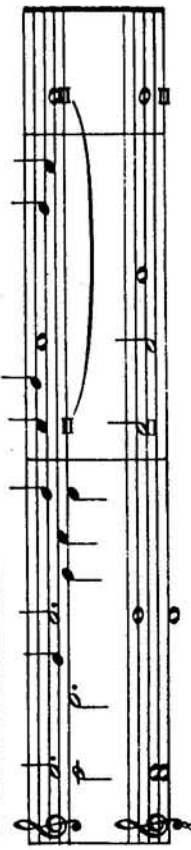
La bordadura ascendente también puede justificarse con ejemplos:

«Missa De beata Virgine», Gloria

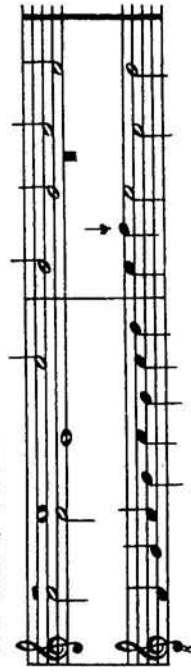
«Domine, ne in furore»



«O bone et dulcissime Jesu»




«Ave Christe, immolate»

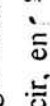
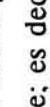


Ejercicio 11. En un fragmento a dos voces, inclúyanse: negras de paso disonantes sobre blancas «muy débiles» (a); esto mismo, por una vez, también en ambas voces al mismo tiempo (b); algunas bordaduras (c); bordaduras como inicio (d) y como conclusión (e).
Mi intento de solución:

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

SALTOS EN NEGRAS

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

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