

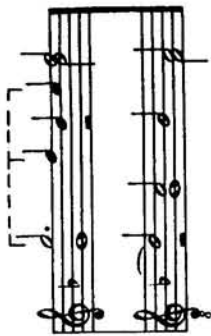
Un caso curioso es la utilización, extraordinariamente frecuente en Josquin, de una negra disonante no acentuada que se alcanza desde arriba por movimiento de segunda y que salta hacia arriba o hacia abajo. Tenemos aquí una disonancia que queda prácticamente colgada en el vacío, sin resolver. La posterior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

«Missa Pange lingua»

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

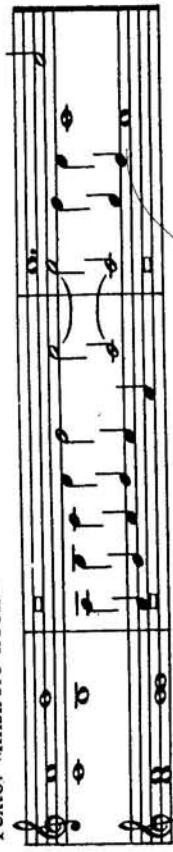
Es la llamada *cambiata*, que tan extraordinario aprecio alcanzará más tarde. (*Cambiare* = cambiar; las notas 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> están intercambiadas.) Resolución retardada:

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



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

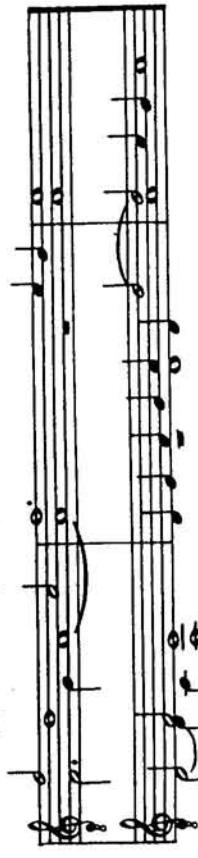
«Missa De beata Virgine»  
 Texto: «misirere nobis»



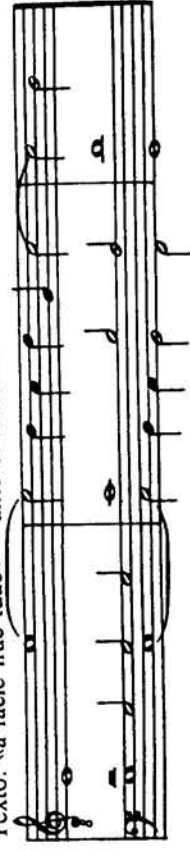
«Missa Da Pacem» Texto: «peccata mundi»  
 Un pasaje admirable en el tratamiento de la disonancia.



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

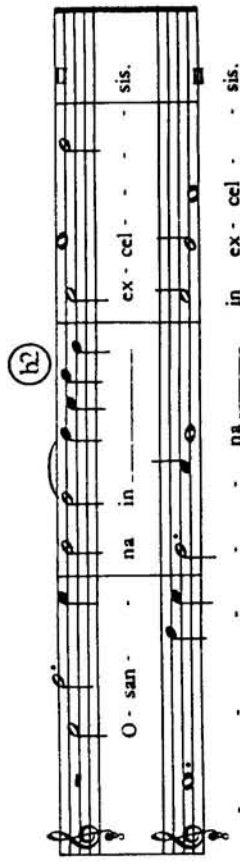
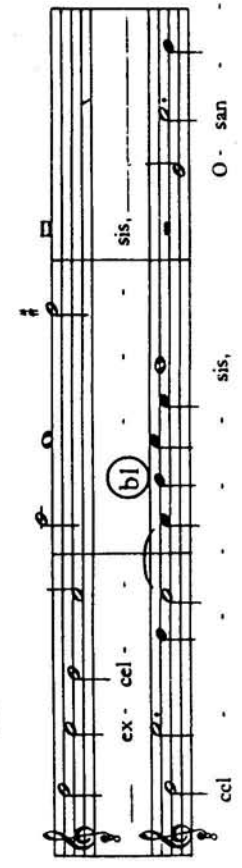
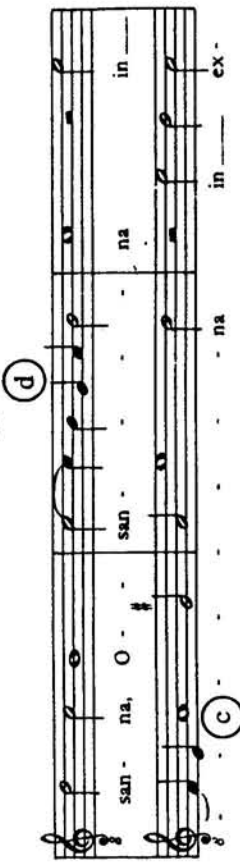
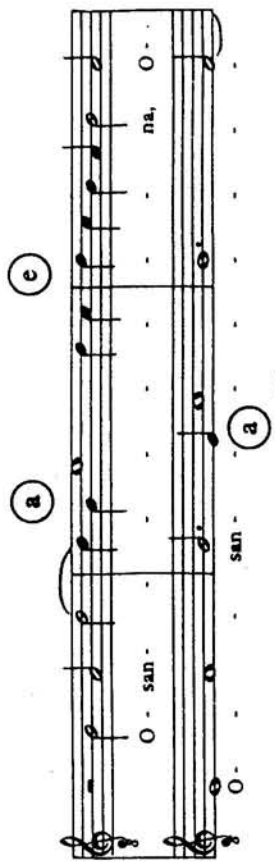


«Domine, ne in furore».  
 Texto: «a facie irae tuae» = ante el tribunal de tu ira



Ejercicio 12. Práctica de saltos con negras. a) Negra consonante aislada d. b<sub>1</sub>) Saltos en el interior de grupos de negras de segunda, a una «escapada». d) c) Llegar desde arriba, por movimiento de segunda, a una «escapada». e) Cambio de dirección en un grupo de negras de mayor longitud. (No incluiremos en nuestros ejercicios compositivos los saltos legitimados por el texto, a los que nos hemos referido últimamente, para no componer dejando de lado el estilo de Josquin mediante el empleo de recursos extremos sobre los que no se ha reflexionado lo suficiente.)

Mi intento de solución:



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



Pero sólo debemos proceder de este modo en casos excepcionales.

#### FORMACIÓN DE LAS CADENCIAS

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

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



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



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



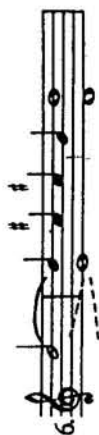
Sensible con bordadura superior disonante en valor más largo.



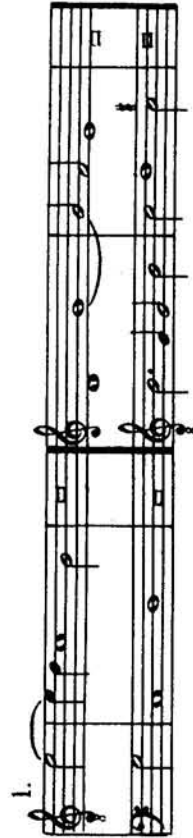
Antes de la *finalis*, como negra disonante acentuada, su segunda superior, para continuar como en 1.



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



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



2.

3.

4.

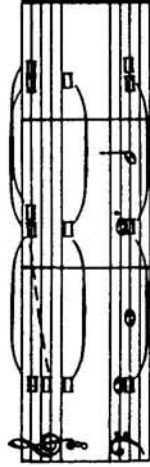
5.

6.

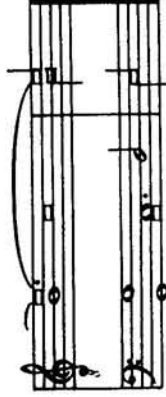
Además de estos modelos hay también construcciones cadenciales concebidas de modo original y que podemos estudiar, claro está, pero no enseñar y aprender. En este sentido, el caso de la conclusión con la tercera menor del «Pleni sunt coeli» a dos voces de la *Missa Pangé lingua* es una solución sorprendente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

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

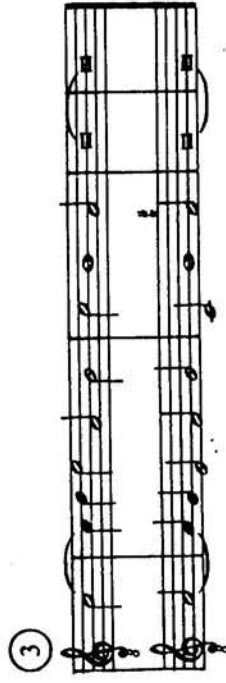
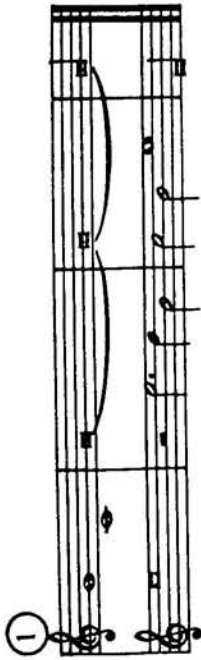
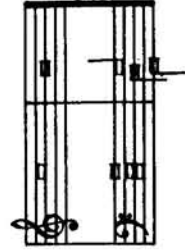
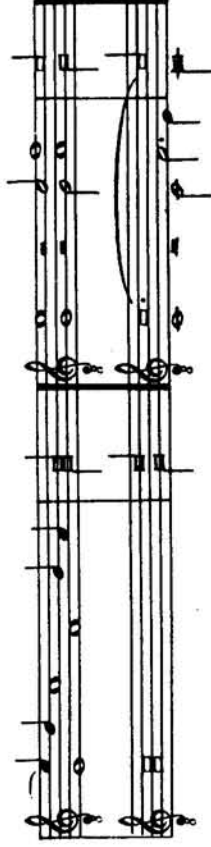
Cadencia con octava:



Cadencias con quinta-octava:



Cadencias en mayor con tercera en el soprano:



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

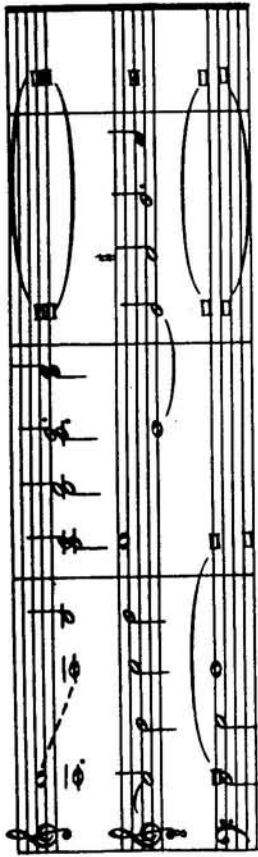
Aunque en nuestros ejercicios nos limitamos a la composición a dos voces, no debemos renunciar a un excursus sobre las *cadencias a varias voces* de Josquin. Ajenas a todos los formulismos, revelan por la variabilidad de su inventiva la riqueza de ideas de Josquin, de un músico de burbujeante fantasía.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

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

Cadencias en mayor con quinta y octava en el soprano:

Cadencias en menor:

«Missa Da Pacem», Benedictus

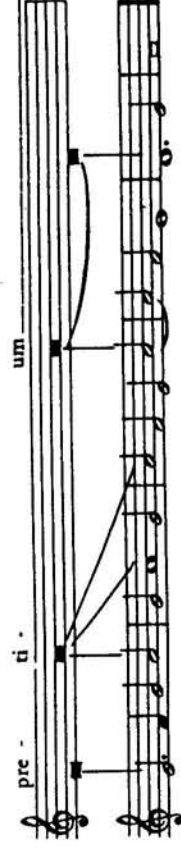
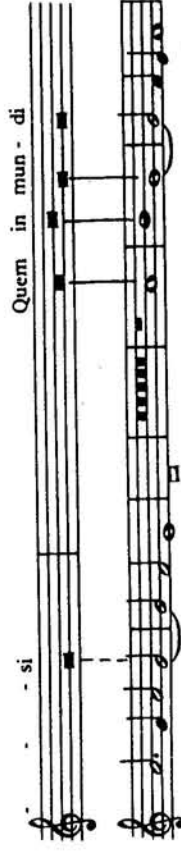
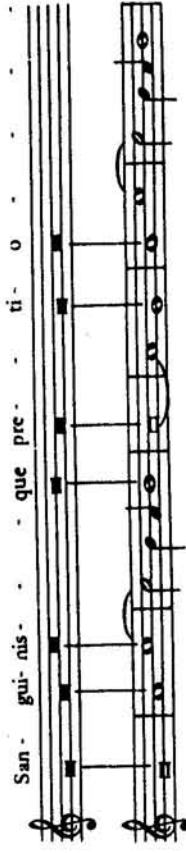


Los textos de estas cadencias en menor son muy instructivos. Suena en dos lugares «miserere nobis», y asimismo —en traducción castellana—<sup>5</sup> «errante vago, envuelto en luto», «con pesar arrastro mi vida», «desespera mi pobre corazón», «él apacigua mi pesar». La relación con el texto es manifiesta,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

#### LA LIGADURA EN EL CORAL GREGORIANO

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

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



Rex ef - fu - dir

gen - ti - um.

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

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

Dórico

Cruz fi - de - lis

Hipofrigio

Sa - cris so - lem - ni - is

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

Re

Sol

La

Mi

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

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

Do

Lac - ta - mi - ni

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

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

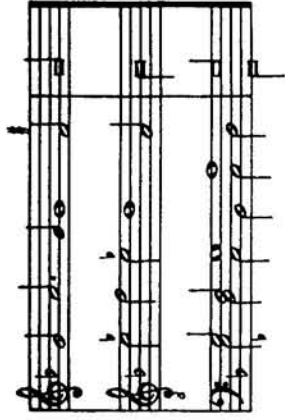
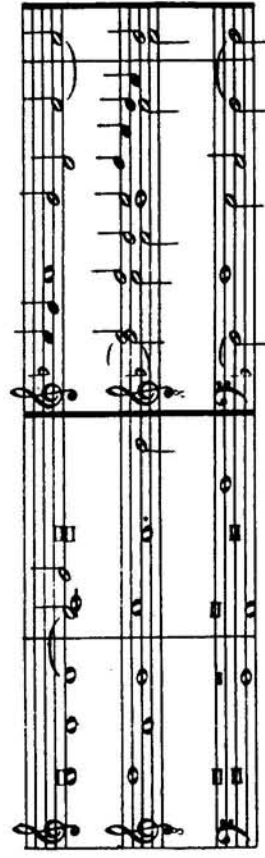


se conmovió con estructuras tonales de este tipo, pero nosotros no debemos intentarlas. Escribe Jeppesen que «los modos eclesiásticos "a varias voces" conforman la transición entre los modos gregorianos y el sistema mayor-menor». No pretendamos entonces hacer una música referida parcialmente a lo gregoriano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

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

#### «LICENCIAS»

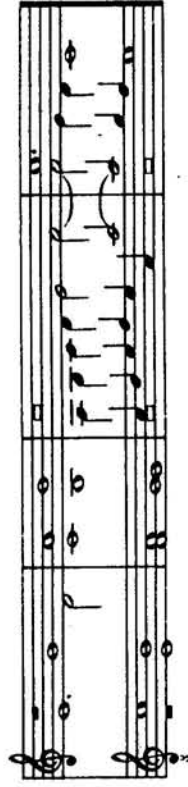
Podemos estar satisfechos de las herramientas de técnica positiva que hemos conseguido. Mas no hemos captado con ellas, ni mucho menos, todo el vocabulario del lenguaje de Josquin. Justo en él hay, además, numerosos pasajes que ocasionan el suplicio de los editores (Friedrich Blume: «Aparente falta de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



#### JOSQUIN COMO MÚSICO DE EXPRESIÓN MODERNA

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

La - Do - Mi - Sol

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

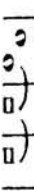
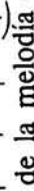
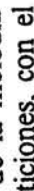
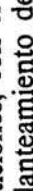

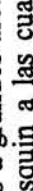
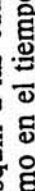
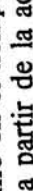


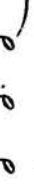


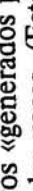
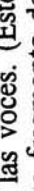
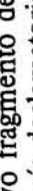
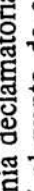


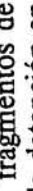










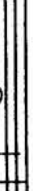







Do - mi - ne mi - nus no - ster

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

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



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

longada a |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

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

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

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

S \_\_\_\_\_ M \_\_\_\_\_  
 C \_\_\_\_\_ M \_\_\_\_\_  
 T \_\_\_\_\_ M \_\_\_\_\_  
 B \_\_\_\_\_ M \_\_\_\_\_

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

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

76

80

84

87

(Et in saecula saeculorum. Amen.)

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

Entrada voz superior

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

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

ANÁLISIS DE OBRAS A DOS VOCES DE JOSQUIN

1. «Benedictus» de la Missa Pange lingua

140

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

145

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

150

qui  
ve - nit,

155

ve - nit, qui  
ve - nit, qui

160

nit, qui  
ve - nit, qui

165

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

170

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

175

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

180

no - mi - ne  
no - mi - ne



173

180

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

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

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

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

5

A. - gnus De -

Bassus

A. - gnus De -

10

i, qui - tol -

15

lis pec -

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

20  
ca - ta, pec - ca - ta mun - ta  
25  
pec - ca - ta mun - ta  
30  
mun - ta, di - ca - ta  
35  
di - ca - ta, re - se - re - re  
40

45  
50  
re, mi - se - re  
55  
re, no - bis.

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

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

3. *Quince compases del motete Ave Christe, immolate*

35

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

a - ve pre - ti - um

strae red - emp - ti - o

un - se - ter Er - lö - ti - o

40

strae - red - emp - lö - ti - o

a - ge - grü - flet sei, du - Weg - a - ge - ti - cum

a - ge - grü - flet sei, du - Weg - a - ge - ti - no - Preis

nis, sung.

nis, sung.

45

strae - trost

cuni - Weg

per - un - na - e - gri - na - se - rer Wan - no - strae trost

per - e - gri - un - se - rer

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

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

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

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

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

80

Alto

Bassus

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

85

bis:

sub Pon - ti - o - Pi -

90

to, Pi - la -

95

to pas - sus, et se - pul -

100

to pas - sus, et se - pul -

95

tus - - - - - tus est.

100

Cantus

Tenor

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

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

105

se - cundum Scri - ptu -

se - cundum Scri - ptu -

110

Et as - cen - dit in coe -


Et as - cen - dit in coe -

115

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

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

115

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

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

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

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

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

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

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

Missa «L'homme armé»  
Superius

25

sunt coeli, pleli, ni sunt coeli, pleli, ni sunt coeli, sunt coeli, pleli, et cocli et

30

li, et cocli et

35

ter

40

ra.

5

he, ne, di, ne

10

ctus, be, di, ctus

15

Qui ve, nit, qui ve, nit

20

nit, qui ve, nit

Missa «Malheur me bat»

85

A-gnus Dei, i, A-gnus Dei

i, A-gnus Dei, i, A-gnus Dei

90

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

95

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

100

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

105

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

110

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

115

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

120

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

125

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

130

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

135

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

140

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

Missa «Hercules dux Ferrariae»

Altus 20

Bassus

Ple - ni sunt coe - li, Ple - ni sunt coe - li

25

ple - ni sunt coe -

30

li, ple - ni sunt coe -

li et ter - ra,

35

et ter - ra glo - ri - a tu -

40

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

45

tu - a, glo - ri - a tu -

50

a, glo - ri - a tu -

a, tu -

55

a, tu - a.



#### 4. PALESTRINA: POLIFONÍA VOCAL CLÁSICA (~ 1570)

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

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

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

##### 1. CLARIDAD SONORA

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

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

Clave  
sin  
violin

Mezzo-  
soprano  
tralto

Con-  
bajo

Bari-  
tono

Tenor

Extensión de las voces, sin líneas adicionales:

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

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

Josquin:

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

1:4  
1:4  
1:4

Palestrina:

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

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

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

## 2. EMANCIPACIÓN DEL #

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

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

*Lamentaciones I*

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

*Motete «Homo quidam fecit coenam»*

*Lamentaciones I*

*Lamentaciones II*

*Lamentaciones III*

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

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

Motete «O Domine Jesu»

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

Motete «Beatae Mariae»

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

Lamentaciones I

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

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

Lamentaciones I

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

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

Lamentaciones I

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

Lamentaciones I

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

Final del motete  
«Quam pulchri sunt»

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

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

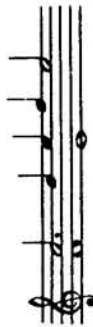
3. NEGRAS

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



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

Musical score showing a group of three black notes (minims) on a staff, illustrating the concept of a group of three black notes.

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



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

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

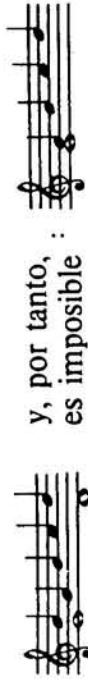
Movimiento descendente: intervalo(s) de segunda + salto de tercera y, a continuación, salto o movimiento por segundas, ambos ascendentes:

Cambiata  
(véase Josquin, p. 105)



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

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

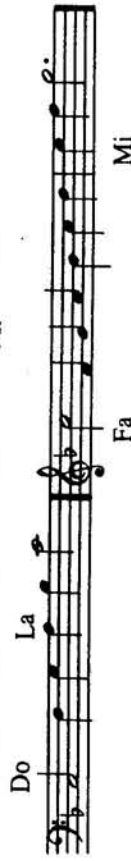


y, por tanto, :  
es imposible

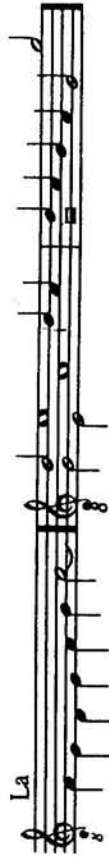
A modo de vistazo general sobre las posibilidades de utilización de las negras en Palestrina, ofrecemos aquí una muestra de voces, tomadas —naturalmente— de obras a cuatro y cinco partes. Para información sobre la situación en los pasajes en cuanto a efecto so-

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

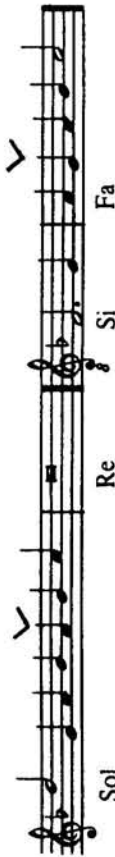
Forma más frecuente: el movimiento de paso en una dirección (nunca ):



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



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



Fa Sol La Do Si

Ascendente: tercera + segunda(s) (raro)

Re Mi Fa Sol La Re Mi

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

Sol Si La Do Sol

Re Do Si Fa Si

Disonancia de paso sobre blanca «muy débil»

(Véase Josquin, p. 96.)

Sol Si La Do Sol Re

Re Do Si Fa Sol Re

Re Fa Sol Do Re

Re Do Si Fa Si

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

La Si La Sol Do

Do Sol Re

Re Do Si Sol La

Sol Re Fa Mi Re

Sol La Re Do Fa

Descendente: segunda(s) + tercera