

Instituto Politécnico do Porto



Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

Dissertação  
para a obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística  
Especialidade: Piano

“La Herencia Contrapuntística: Estudio comparativo del contrapunto en el  
piano a partir  
de tres fugas de Bach, Beethoven y Shostakovich.”

Susana Trigo Táboas - 4090053

Orientador: Professor José Parra

Porto, 23 de Novembro de 2012.



## ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	3
PALAVRAS CHAVE – RESUMO	4
PALABRAS CLAVE – RESUMEN	5
KEYWORDS – ABSTRACT	6
1. INTRODUCCIÓN	7
2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA	10
3. EVOLUCIÓN HISTÓRICA	
3.1. Los orígenes del Contrapunto	11
4. EL PERFECCIONAMIENTO DEL CONTRAPUNTO	
4.1. La Fuga	41
4.2. J.S. Bach	47
5. ANÁLISIS COMPARATIVO: BACH – BEETHOVEN – SHOSTAKOVICH	52
6. CONCLUSIÓN	82
7. BIBLIOGRAFÍA	85
<b>ANEXOS</b>	<b>88</b>
ANEXO 1    TABLA DE EQUIVALENCIAS	
ANEXO 2    PARTITURAS COMPLETAS DE LAS FUGAS	

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1 - HTTP://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/ARCHIVO:ORGANUM_REX_COELI_DE_OTGER.PNG .....	12
ILUSTRACIÓN 2 - (MICHELS 2004, 200) .....	16
ILUSTRACIÓN 3 - (MICHELS 2004, 202) .....	17
ILUSTRACIÓN 4 - (HOPPIN 2000, 253) .....	18
ILUSTRACIÓN 5 - (GROUT Y PALISCA 2001, 128).....	19
ILUSTRACIÓN 6 - (MICHELS 2004, 212) .....	23
ILUSTRACIÓN 7 - (HOPPIN 2000, 371) .....	24
ILUSTRACIÓN 8 - (HOPPIN 2000, 449) .....	26
ILUSTRACIÓN 9 - (ATLAS 2002, 57).....	27
ILUSTRACIÓN 10 – OXFORD MUSIC ONLINE EX.3 (DRABKIN S.F. [NET]) .....	31
ILUSTRACIÓN 11 – OXFORD MUSIC ONLINE EX.11 (SACHS S.F.).....	37
ILUSTRACIÓN 12 – OXFORD MUSIC ONLINE EX.14 (SACHS S.F.) .....	38
ILUSTRACIÓN 13 – OXFORD MUSIC ONLINE EX.15 (SACHS S.F.).....	39
ILUSTRACIÓN 14 .....	53
ILUSTRACIÓN 15 .....	53
ILUSTRACIÓN 16 .....	54
ILUSTRACIÓN 17 .....	54
ILUSTRACIÓN 18 .....	54
ILUSTRACIÓN 19 .....	55
ILUSTRACIÓN 20 .....	55
ILUSTRACIÓN 21 .....	56
ILUSTRACIÓN 22 .....	57
ILUSTRACIÓN 23 .....	57
ILUSTRACIÓN 24 .....	58
ILUSTRACIÓN 25 .....	59
ILUSTRACIÓN 26 .....	64
ILUSTRACIÓN 27 .....	65
ILUSTRACIÓN 28 .....	66
ILUSTRACIÓN 29 .....	66
ILUSTRACIÓN 30 .....	67
ILUSTRACIÓN 31 .....	67
ILUSTRACIÓN 32 .....	67
ILUSTRACIÓN 33 .....	68
ILUSTRACIÓN 34 .....	68
ILUSTRACIÓN 35 .....	69
ILUSTRACIÓN 36 .....	70
ILUSTRACIÓN 37 .....	70
ILUSTRACIÓN 38 .....	71
ILUSTRACIÓN 39 .....	71
ILUSTRACIÓN 40 .....	72
ILUSTRACIÓN 41 .....	77
ILUSTRACIÓN 42 .....	78

## **PALABRAS-CHAVE**

Polifonía, Contrapunto, Fuga, Piano, J.S.Bach, Shostakovich, Beethoven.

## **RESUMO**

O estudo das peças contrapontísticas não é uma tarefa fácil para o intérprete. É preciso desenvolver uma lógica da construção musical, da sua forma, da sua melodia, da harmonia, da diferenciação de vozes, texturas, e assim adquirir uma estrutura mais sólida que possa auxiliar na tomada de decisões interpretativas.

Em muitos casos, a explicação das interações entre estes elementos produz-se apenas numa fase mais avançada dos estudos, e não desde o início. Devido a isso, o esforço necessário para absorver a complexidade da música contrapontística é colosal, podendo levar a um certo desinteresse pela matéria.

O propósito deste projecto é uma aproximação sistemática ao estudo do contraponto no piano a partir da principal forma contrapontística, a fuga. O método utilizado é o estudo comparativo das três fugas escolhidas do repertório para tecla, pertencentes a três compositores que foram objecto de estudo no Projecto Artístico de Mestrado, e fundamentais no desenvolvimento da música contrapontística: J. S. Bach, L. van Beethoven e D. Shostakovich. A análise da construção musical, a interrelação entre os elementos e toda a informação compilada, pretende-se que sirvam como ajuda prática na interpretação das peças, contribuindo para o desenvolvimento duma concepção mais clara e sólida desta música, e a uma melhoria do nível interpretativo deste repertório, e ainda a uma melhor compreensão da *Herança Contrapontística*.

## **PALABRAS-CLAVE**

Polifonía, Contrapunto, Fuga, Piano, J.S.Bach, Shostakovich, Beethoven.

## **RESUMEN**

El estudio de las piezas contrapuntísticas no resulta tarea fácil para el intérprete. Es preciso desarrollar una lógica de la construcción musical, de la forma, de la melodía, de la armonía, diferenciación de voces, texturas, y así adquirir una estructura más sólida que pueda ayudar a la toma de decisiones interpretativas.

En muchos casos, la explicación de las interacciones entre estos elementos no se produce desde el inicio de los estudios musicales, sino en una fase más avanzada. Debido a ello, el esfuerzo necesario para absorber la complejidad de la música contrapuntística es colosal, pudiendo llevar a un cierto desinterés por la materia.

El propósito de este proyecto es una aproximación sistemática al estudio del contrapunto en el piano a partir de la principal forma contrapuntística, la fuga. El método empleado es el estudio comparativo de tres fugas seleccionadas del repertorio para tecla, pertenecientes a tres compositores objeto de estudio en el Proyecto Artístico del Master, y fundamentales en el desarrollo de la música contrapuntística: J.S.Bach, L. van Beethoven y D. Shostakovich. El análisis de la construcción musical, la interrelación entre sus elementos y toda la información recogida, servirán como ayuda en la interpretación de las piezas, contribuyendo al desarrollo de una concepción más clara y sólida de esta música, a una mejora del nivel interpretativo de este repertorio y por lo tanto, a una mejor comprensión de la *Herencia Contrapuntística*.

## **KEY-WORDS:**

Polyphony, Counterpoint, Fugue, Piano, J. S. Bach, Shostakovich, Beethoven.

## **ABSTRACT:**

The study of counterpoint compositions is no easy task for the interpreter. It is necessary to develop a logic of the musical construction, of its form, of the melody, the harmony, the differentiation of voices, textures, which will allow us to understand the complex underlying structure and guide us in our interpretive decision-making.

In many cases, the explanation of the interaction between these elements does not occur from the beginning of our musical studies, but in a more advanced stage. As a result, the effort required to absorb the complexity of the contrapuntal music is colossal, which can lead to a certain lack of interest in the matter.

The purpose of this project is a systematic approach to the study of counterpoint in the piano from its main contrapuntal form, the fugue. The method used is a comparative study of three fugues of the repertoire selected for the keyboard belonging to three composers object of study in the Art Project of this Master, which are fundamental to the development of counterpoint music: J. S. Bach, L. van Beethoven and D. Shostakovich.

The analysis of the musical construction, the interrelationship between its elements and all the information gathered, will serve as practical help in the interpretation of the compositions, contributing to the development of a clearer and solid conception of the music, to an improvement of the level of this interpretative repertoire and therefore, to a better understanding of the *Counterpoint Inheritance*.

## 1. INTRODUCCIÓN

En nuestra vida cotidiana estamos rodeados de contrapunto: diferentes sonidos de la calle, bocinas de los coches, sonido de los semáforos, ambulancias, ruido de las obras, personas hablando, diferentes tonos, diferentes ritmos, etc. Fuentes de sonido que crean una riqueza sonora única.

Consonancia, disonancia, síntesis de contrarios, independencia, coexistencia... Esas son palabras asociadas a la idea de Contrapunto. Término usado por primera vez en el s. XIV, cuya definición es “la combinación de líneas musicales que suenan simultáneamente, regidas por una serie de normas”<sup>1</sup>. Diferentes voces, cada una con su independencia y sin ningún tipo de jerarquía.

Enrico Fubini en su libro de estética, hace referencia a una cita del abad Engelberto de Admont en su tratado *De Musica*, escrito a comienzos del s. XIV, donde explica que “la música es la ciencia que investiga y descubre el acuerdo y la consonancia, según proporciones armónicas entre cosas contrarias y desiguales y cosas conjuntas y próximas” (Fubini 2002, 110), es decir, la interacción vertical de todas las líneas musicales de carácter horizontal e independiente. En este mismo libro, se encuentra también una cita de *Del Alma* de Aristóteles donde explica: “Se ha transmitido otra opinión sobre el alma [...]. Dicen que esta es armonía porque la armonía es mescolanza y síntesis de contrarios, y de contrarios se compone el cuerpo” (Fubini 2002, 51).

Otra afirmación similar se encuentra en el Tratado de Contrapunto de W. Piston, donde define Contrapunto como “el arte de combinar líneas melódicas”. Prosigue explicando que “la esencia del mismo, como un ingrediente de vitalidad interior de la música, va más allá de ser un simple proceso de manipulación y combinación, que se encuentra en toda la música”. Debido a ello establece que, de cierta manera, la mayor parte de la música es contrapuntística (Piston 1970, 9).

Del mismo tratado y relacionado también con la idea expuesta anteriormente en *Del Alma* de Aristóteles, Piston explica:

*“Implícitamente en el término Contrapunto tenemos la idea de “desacuerdo”, y la interacción de “acuerdos” y “desacuerdos” entre los diversos factores del contenido*

---

<sup>1</sup> *Grove Dictionary of Music*

*musical constituye el elemento contrapuntístico. Todo estudio del Contrapunto implicará el estudio de estos elementos, [...].*

*Así, por ejemplo, la dependencia o “acuerdo” vendría dada armónicamente por el uso de consonancias o por la coincidencia del ritmo armónico y melódico; en el ritmo, con las coincidencias de los acentos o las partes fuertes y de la actividad rítmica; en las líneas melódicas, con el movimiento similar de las diferentes voces alcanzando los climas de forma simultánea en todas ellas.[...] En cambio, la independencia o “desacuerdo”, que se obtiene usando disonancias y notas que no se corresponden armónicamente, evitando la coincidencia rítmica de los acentos y patrones, aplicando movimientos contrarios en las diferentes líneas melódicas, contribuyen a crear un verdadero estilo contrapuntístico.”<sup>2</sup>*  
(Piston 1970, 9)

Así, la aparición del *punctum contra punctum* puede ser considerado una verdadera revolución en la historia de la práctica musical. Se desarrolla un nuevo concepto de polifonía, más evolucionado, apoyado por la independencia de las voces que progresivamente asumieron un carácter propio.

Pero no sólo la conducción horizontal de las voces influirá en el desarrollo de esta nueva polifonía, también el aspecto vertical:

*“El problema no está sólo en escribir melodías bonitas e independientes en todas sus partes, sino también desarrollar al mismo tiempo las combinaciones de acordes de la forma más completa posible.*

*[...] Tanto en el Contrapunto como en la Armonía, se lucha por alcanzar los mismos ideales y objetivos a través de un mismo material, pero de formas diferentes. Suelen verse separadamente pero en el fondo una complementa a la otra, y a pesar de ello, esa diferenciación de disciplinas se sigue manteniendo actualmente en el ámbito pedagógico. [...] En la enseñanza del contrapunto, primero la línea de las voces y después la mejor armonía posible, o como diría un profesor de Armonía: Primero los acordes y después la mejor conducción de las voces posible.”<sup>3</sup>* (Jeppesen 1992, 4)

Todo este desarrollo se produjo paralelamente al de la notación musical. La improvisación deja de ser la práctica musical dominante, dando paso a la composición escrita. Este hecho llevó también a un cambio de paradigma en la relación *musicus-cantor*, es decir, entre el compositor y el intérprete.

---

<sup>2</sup> Traducido por la autora.

<sup>3</sup> Traducido por la autora.

Esta evolución, inicialmente visible en la práctica vocal, aparece posteriormente en las composiciones instrumentales. Es precisamente aquí, en el contrapunto instrumental, más concretamente en la forma Fuga, donde se centra el interés.

Este proyecto comienza con una contextualización histórica de la evolución del contrapunto, correspondiente al capítulo 3. En ella se aporta una visión global de los cambios y acontecimientos más destacables en la historia del contrapunto, así como diversas fuentes teóricas y prácticas. Así mismo, también se establece una modesta línea de evolución en el uso de los intervalos, relacionado con las formas musicales más importantes de cada época.

A continuación sigue un capítulo dedicado a la forma musical escogida para el análisis comparativo, la fuga, y a una de sus figuras centrales, J. S. Bach. Por una parte se explica brevemente el origen de la fuga, sus características principales y su estructura. Por la otra la relación de Bach con esta forma musical y la relación que este maestro tuvo con los otros dos compositores objeto de estudio, Beethoven y Shostakovich.

Posteriormente, se presentan tres fugas pertenecientes a compositores diferentes, dando lugar al capítulo 5.

En ellas se establecen diferentes parámetros analíticos: Forma, Melodía y Armonía.

Dentro de cada uno de ellos se trata su estructura, el material temático que aparece y los procedimientos contrapuntísticos empleados. A mayores, en la Melodía se incrementa dicho análisis con una comparación entre Sujeto – Respuesta – Contrasujeto, sus armonías, ritmos, ámbito e interválica. En el caso de la armonía, se establecen tres jerarquías: Centros tonales, Inflexiones, y Grados principales. Se estudiará la relación entre las tres jerarquías y ello se extrapolará posteriormente a la comparación de dichas relaciones en cada una de las fugas.

Toda esta información recogida servirá como base para la toma de decisiones a nivel interpretativo, cuyo apartado se encuentra siempre al final de cada uno de los análisis.

Además, a través de esta aproximación sistemática del análisis del contrapunto, se establece una serie de parámetros a comparar que ayudan a relacionar las características de esta forma musical en las diferentes épocas, contribuyendo a una comprensión más clara de la Herencia Contrapuntística.

## 2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Para la elaboración de la contextualización histórica del capítulo 3 se escoge bibliografía principalmente relacionada con la parte de historia de la música, ya que puede dar una visión más global. Los manuales escogidos son: *La música del Renacimiento* de Atlas; *Music in the Baroque Era* de Bukofzer; *La estética musical desde la Antigüedad hasta el s. XX* de Fubini; *Historia de la Música Occidental* de Grout y Palisca; *La Música Medieval* de Hoppin; *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* de Jeppesen; y *Atlas de Música* de Michels, principalmente como guía histórica.

En el capítulo 4, que hace relación a la Fuga, sus orígenes, y a Bach y su relación con los otros dos compositores, se usarán los siguientes manuales y artículos: *The study of fugue*, de Mann, piedra central en este capítulo; *The Evolution of Fugue* de Shedlock; ;el artículo de “Fugue” de Walker en el *Grove Music Online*; *Juan Sebastián Bach. Brevarios* de Forkel; *Beethoven's Bach* de Harley; *Preludes and Fugues*; *Bach and Shostakovich* de Robinson; y *Dmitri Shostakovich, pianist* de Moshevich.

Considero una piedra fundamental el manual de Mann ya que aborda la evolución de la fuga de una manera bastante clara, relacionándolo también con ciertos aspectos de la evolución del contrapunto y con la contextualización histórica de cada época. En el caso de los artículos de los compositores, no ha sido fácil encontrar información donde se establezca relación entre estos Bach, Beethoven y Shostakovich, y lo poco que se cita es bastante supérfluo.

Como guía para el capítulo del análisis comparativo, capítulo 5, se empleará *Counterpoint* de Piston. Debido a que este capítulo se basa únicamente en el contenido de las obras y en su análisis comparativo, se considera conveniente emplear un manual como guía para la elección de los elementos a analizar.

### 3. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

“La polifonía es un fin; el contrapunto es un medio”<sup>4</sup>

Como base para la comprensión de este trabajo, es oportuno hacer un resumen de la evolución de la polifonía. Los principales cambios llevados a cabo, pueden dar una guía de la dirección que la música polifónica siguió hasta llegar a lo que se conoce como una técnica, el Contrapunto, consolidada durante el s. XVII y a la cual recurrieron un gran número de compositores en los siglos posteriores.

#### 3.1. Los orígenes del Contrapunto

Es común a todas las fuentes la importancia que le otorgan a la invención de la polifonía como el acontecimiento más significativo de la historia de la música occidental.

La polifonía fue iniciada como una elaboración del canto llano. Desde el S.IX hasta bien entrado el S. XIII, su uso principal era el de aumentar el esplendor y solemnidad de los cultos eclesiásticos. La nueva música aparece a la vez que el canto en lugar de ser añadido por medio de prolongaciones monofónicas. Una vez que se adoptó el concepto, la organización de la dimensión vertical de la música se convirtió en una importante preocupación de los teóricos y compositores. Sin embargo, no será hasta el S. XIV cuando el término contrapunto haga su aparición, haciendo referencia a las composiciones de tipo polifónico (Hoppin 2000, 203).

Según expone Hoppin (Hoppin 2000, 204), los comienzos de la polifonía fueron los acompañamientos no escritos del canto llano. Se depende, por tanto, de los tratados teóricos para el conocimiento de los estadios más tempranos de su desarrollo. Las principales dificultades que ello plantea son la brevedad y ambigüedad con la que los autores medievales describen las prácticas contemporáneas, haciendo difícil reconstruirlas después de un lapso de varios siglos (Hoppin 2000, 204).

---

<sup>4</sup> (Sachs s.f. [net])

De los tratados musicales que ejercieron una gran influencia en el pensamiento musical de la época medieval, los más importantes fueron los de San Agustín y, posteriormente, Boecio. Estos son *De Musica* y *De institutiona musica*, respectivamente, donde ya se trata el concepto de consonancia y disonancia. Ambos, junto con otros escritores de la Alta Edad Media, hacen afirmaciones que pueden referirse a algo más que al simple canto monofónico, siendo a finales del S.IX cuando se encontrarán descripciones del canto a varias voces.

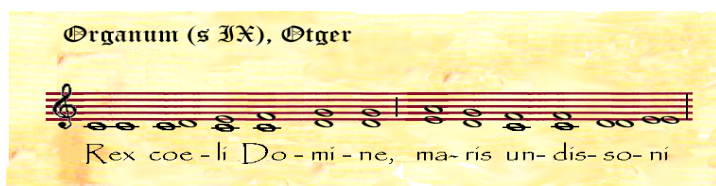


Ilustración 1 - [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Organum\\_Rex\\_coeli\\_de\\_Otger.png](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Organum_Rex_coeli_de_Otger.png)

Las primeras muestras de Polifonía Europea son los llamados *Organum Paralelos* ( 900 a.C.), que son el principio de la construcción musical polifónica donde una melodía sacra, “Gregoriana”, es acompañada por una o varias voces a distancia de octava, cuarta o quinta.

Dos autores casi contemporáneos, Regino de Prüm (muerto en 915) y Hucbaldo (ca. 840-930), escribieron tratados con el mismo título, *De harmonique institutione* (“Sobre la instrucción armónica). Ambos introducen el término *organum* e intentan definir consonancia y disonancia.<sup>5</sup>

Uno de los primeros tratados considerados de interés histórico en la evolución del contrapunto es *Musica Enchiriadis*, inicialmente atribuido a Hucbaldo<sup>6</sup>. Los diferentes tipos de *organum* que muestran los tratados, derivan de un principio básico: duplicación de un canto llano preexistente en movimiento paralelo a intervalo de octava, quinta o cuarta. El canto llano es llamado *vox principales* y la otra voz que lo dobla *vox organalis*. En relación a la conducción de las voces, cuando el movimiento es paralelo y se mantiene constante, se denomina *organum paralelo*. Cuando por el contrario, el movimiento paralelo se abandona

<sup>5</sup> Hucbaldo en particular deja claro que el *organum* implica notas diferentes que suenan simultáneamente: “La consonancia es la mezcla acertada y harmónica de dos notas, que existe sólo si las dos notas, producidas en fuentes diferentes, se encuentran en un sonido conjunto, como sucede cuando la voz de un muchacho y la voz de un hombre cantan lo mismo, o en lo que llaman comúnmente *Organum*.”. (Hoppin 2000, 205)

<sup>6</sup> Junto con *Schola enchiriadis*. Ambas son atribuidas a Hucbaldo, pero su autoría se discute en la actualidad debido a la fecha de composición, que se ha situado de diversos modos, de ca. 850 a ca.900. (Hoppin 2000, 205)

temporalmente, se denomina *organum libre*, aunque muchos tratados *Enchiridias* lo designan como *organum paralelo modificado* (Hoppin 2000, 205).

En cuanto al tipo de *organum* de la época, a parte del *organum* a la octava, existían *organum* de quintas y *organum* de cuartas. En el caso de *organum* de quintas, el acompañamiento se realiza por movimiento de quintas paralelas inferiores, siendo posible la duplicación a la octava de ambas voces. En el *organum* de cuartas, para evitar el tritono, no se emplean cuartas paralelas constantemente, sino también intervalos menores. De esta forma, la *vox organalis* ya no es una simple duplicación en otra tesitura, sino que se vuelve más autónoma (Michels 2004, 199).

Tras estos tratados transcurrió más de un siglo antes de que se describiera de nuevo el *organum* en el *Micrologus*<sup>7</sup> de Guido D’Arezzo<sup>8</sup>, el cual se interesó principalmente por el *organum* paralelo modificado. Para su construcción rechaza la quinta y la segunda menor, limitando a cuatro los intervalos disponibles diferentes al unísono: la cuarta justa, las terceras mayores y menores, y la segunda mayor, siendo la cuarta el rango más alto y la tercera menor el más bajo. También trata el *occursus*<sup>9</sup>. Una innovación permitida por Guido era el cruce de la voz principal y de la organal (Hoppin 2000, 210).

A lo largo de los s. X y XI se acelera el ritmo de la evolución polifónica. Ya antes del 1100 la investigación de nuevos medios de expresión estaba en apogeo. La gran realización del siglo fue la eclosión del movimiento contrario (Hoppin 2000, 211). A su vez, estas innovaciones forzaron la aparición de nuevos tipos de notación, más complejos y adaptados a la nueva realidad. Esta situación permitió combinaciones más coherentes y satisfactorias entre las partes, y la posibilidad de ser reproducidas sucesivamente sin alteración. Las composiciones escritas podían reemplazar a la improvisación como vía de creación de obras musicales; y la notación sustituiría a la memoria como medio de preservarlas, contribuyendo a la consolidación y permanencia de la forma ideada por el compositor.

De esta época datan *De Musica cum tonario*, de John Cotton, también conocido como John de Affligem, y el tratado anónimo *Ad organum Faciendum*. El primero apenas dedica un capítulo al *organum* con breves ejemplos. A pesar de la brevedad de los ejemplos ofrecidos,

---

<sup>7</sup> Se estima que fue acabado con la edad de 34 años, durante el papado de Juan XIX, que duró de 1024 a 1033. (Palisca, Grove Music Online 2009 [net]) En él, atribuye a Boecio la exposición de las relaciones numéricas de los intervalos, volviendo a contar la historia del descubrimiento, por parte de Pitágoras, de estas relaciones gracias a los martillos usados en un taller de herrería y las aplica para dividir al monocordio según la manera de Boecio. (Grout y Palisca 2001, 85)

<sup>8</sup> Fallece en el 1050. (Hoppin 2000, 209)

<sup>9</sup> Llegada conjunta a un unísono al final de una frase a través del uso de 2<sup>as</sup> y 3<sup>as</sup>. (Palisca, Grove Music Online 2009)

el tratado refleja el avance hacia la independencia melódica en la voz organal añadida. También rehabilita la quinta, excluída por Guido; las segundas y terceras se utilizan como antes; hasta introduce una séptima. Ambos tratados hacen afirmaciones que parecen permitir la introducción de dos o tres notas en la voz organal contra una en la principal (Hoppin 2000, 211-213).

Descubrimiento importante de fuentes prácticas del *organum* son los dos manuscritos ingleses conocidos como Troparios de Winchester. El más antiguo de los dos data de 980 aproximadamente. El segundo es una revisión del primero efectuada en el S. XI, que contiene un suplemento de más de 150 cantos con una voz organal añadida (Hoppin 2000, 214).

El desarrollo de la polifonía en el S. XII nos lleva a Limoges y a la región centro-meridional de Francia. Aunque el *organum* de este periodo se suele atribuir a la Escuela de San Marcial de Limoges, los argumentos para la existencia de tal escuela se apoyan en la gran colección de manuscritos de la Abadía de S. Marcial, actualmente en la Biblioteca Nacional de París. En la polifonía de S. Marcial se distinguen dos estilos contrastantes de *organum*. Uno, asociado tradicionalmente a la Escuela, es el *organum florido* o *melismático*. El otro, una especie de “discanto desarrollado”, reconocido recientemente como un estilo importante en la polifonía de S. Marcial. En el *organum* melismático desaparece prácticamente la escritura de nota-contra-nota, y en su lugar se encuentra una voz organal con varias notas contra cada nota del canto. Faltan en ellas las indicaciones de los valores relativos de las notas. En cuanto al estilo de discanto desarrollado, en el S. XII el término *discantus* se usaba para distinguir los tratamientos silábicos de texto en polifonía de nota-contra-nota del estilo de nota tenida del *organum* melismático. Sin embargo, un nuevo cambio empezó a enriquecer este estilo de discanto simple, pasando a ser una escritura de neuma-contra-neuma<sup>10</sup>. De este modo, en el estilo de discanto desarrollado podemos encontrar dos, tres o cuatro notas contra una, tres contra dos, cuatro contra dos o tres (Hoppin 2000, 216-219).

Este nuevo *organum* ya no se improvisa, sino que se compone y se anota. El *cantus* ya no se halla situado en la parte superior, sino en la inferior, como base constructiva de la composición polifónica, mientras que la *vox organalis* superior adquiere mayor peso, en correspondencia con su nueva posición y calidad (Michels 2004, 201).

---

<sup>10</sup> Neuma: Notación para representar un gesto melódico (varias notas).

Pasando a consideraciones armónicas, existen diferencias entre ambos estilos. En el estilo melismático, la elaboración de la voz superior se logra por la ornamentación melódica de las notas que forman consonancias con el tenor. El proceso de ornamentación introduce numerosas disonancias que, en terminología moderna, llamaríamos notas de paso o de floreo<sup>11</sup>. Más sorprendentes son las apariciones ocasionales de apoyaturas: segundas que resuelven en unísonos, séptimas en octavas, y sextas en quintas.

En cuanto al estilo discanto, las piezas de este estilo se ciñen más a los procedimientos trazados por los teóricos de la época: movimiento contrario, predominio de intervalos consonantes, la tercera incluida. Existe también una cierta integración melódica de las dos voces, especialmente en los melismas de los finales de los versos poéticos, usando los siguientes procedimientos: por repetición de progresiones, por inversión, por imitación, siendo de gran importancia su aparición en la música de los S. XII y XIII.

Otro procedimiento, no demasiado común en el repertorio de S. Marcial, y que se hizo muy característico de la polifonía medieval, fue el intercambio de las voces, donde la estructura melódica y la armónica permanecen invariables. Ello dio a los compositores un medio de controlar la simetría y el plan de su polifonía, además de un punto de partida para el desarrollo de otros procedimientos contrapuntísticos más complejos y eficaces (Hoppin 2000, 220-221).

De esta época, dentro del repertorio de Santiago de Compostela, tenemos en el *Códice Calixtino* (ca. 1140), una canción de peregrinos a 3 voces, que se puede considerar como la primera prueba documental de música de tales características. Las dos voces inferiores se mueven en contrapunto de nota-contra-nota, que podría haber servido para ilustrar las descripciones teóricas del *organum* libre. La tercera voz, más elaborada y fluida, tiene de una a cinco notas en cada sílaba de texto o cada neuma del melisma final en el estilo discanto (Michels 2004, 201).

---

<sup>11</sup> Disonancia que parte de una nota consonante por grado conjunto, ascendente o descendente, de tono o semitono, y que vuelve a ella.

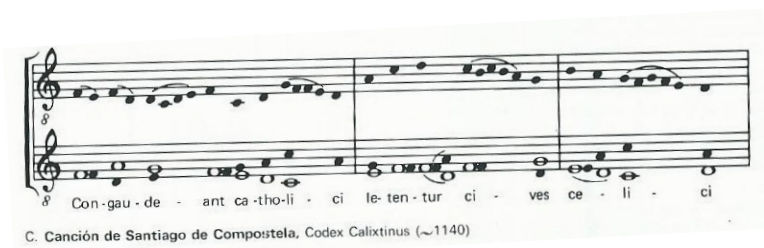


Ilustración 2 - (Michels 2004, 200)

Otro de los centros musicales importantes de esta época es la Escuela de Notre-Dame. Su nombre proviene de la escuela de cantores de la Catedral de Notre-Dame de París. Esta época coincide, en forma cronológica aproximada, con la construcción de la Catedral, desde 1163 hasta mediados del S. XIII. Su música es un arte reservado al clero, destinado sobre todo al servicio religioso (Michels 2004, 203).

Dos de los primeros compositores de polifonía conocidos y relacionados con esta Escuela fueron el poeta y músico Léonin, que vivió a mediados del S. XII, y Pérotin, que trabajó allí en las últimas décadas del s. XII y la primera parte del XIII<sup>12</sup> (Grout y Palisca 2001, 118).

Los géneros principales de la época de Notre-Dame eran el *organum*, el motete y el *conductus*. El *organum* deja de ser el término que sólo designa la polifonía en general, pasando también a designar la elaboración del canto. Para ello, vuelven a servirse del canto gregoriano, concretamente de los cantos responsoriales de la misa (*Graduale*, *Aleluya*) y del oficio (especialmente el *Matutinum* y las *Visperas*), y sólo se elaboran polifónicamente las partes solistas<sup>13</sup>, reuniéndolas en un ciclo anual, el *Magnus liber organi de gradali et antiphonario*, atribuído a Leonin, *optimus organista* (Anonymus 4).

El *organum* de Leonin está escrito a 2 voces. La parte coral se denomina *cantus* o *tenor*, la voz superior *discantus* o *duplum*. El coral se divide en palabras o unidades de sentido separadas, llamadas Cláusulas<sup>14</sup>. Su estructura es la siguiente:

<sup>12</sup> Lo que se sabe acerca de las actividades musicales de ambos compositores procede de un tratado anónimo escrito en la segunda mitad del S.XIII, mucho después de la muerte de ambos. Ese tratado, conocido como Anónimo IV por su numeración en la edición de Edmond Coussemaeker, parece consistir en información recogida por un estudiante inglés de la Universidad de París. Gracias a ello, sabemos que el *Magister Leoninus* era conocido como el más grande compositor de *organum* (*optimus organista*), que fue quien escribió el *Magnus liber organi*. Este libro se usó hasta la época de Perotin el Grande (*Perotinus magnus*), el mejor compositor de discanto (*optimus discantor*), que acortó los organa y compuso secciones sustitutorias nuevas y mejores, llamadas *Clausulae* (o *puntos*). (Hoppin 2000, 233)

<sup>13</sup> Alternancia de parte del coro (canto llano) y parte solística a dos voces (*organum duplum*).

<sup>14</sup> “Ahora el tenor canta con un ritmo estrictamente mensurado; la voz superior se mueve en notas aún más rápidas en el 1º modo, asimismo asume el carácter distintivo mensurable del discanto. Esta sección constituye una *clausula*, una forma cerrada en estilo discanto en la cual se oye un canto melismático dos veces en el tenor. El término *clausula* significa conclusión gramatical, pero al igual que el “periodo” inglés y

- Partes de nota tenida (*organum purum* o *duplum*): en la parte del canto gregoriano silábico (*cantus*) las diferentes notas se extienden a la manera de un calderón, mientras que la voz superior canta, por encima de ellas, rítmicamente melismas libres, siendo el ataque de la sílaba común.
- Partes de discanto: el *cantus* o *tenor* canta con un ritmo estrictamente mensurado (tenor en el 5º modo, duplum en el primero)

1.º modo		=		troqueo
2.º modo		=		yambo
3.º modo		=		dáctilo
4.º modo		=		anapesto
5.º modo		=		espondeo
6.º modo		=		tribraquío

Ilustración 3 - (Michels 2004, 202)

- Copula<sup>15</sup>: parte de nota tenida a dos voces, rítmico-modal, exactamente organizada y anotada en todo su desarrollo. Desde la última parte del s. XIII también se designó con este nombre a partes de nota tenida, del tipo de las cadencias, situadas al final de una parte de discanto. (Michels 2004, 203)

Uno de los rasgos distintivos del estilo de Leonin era la yuxtaposición de elementos viejos y nuevos, de pasajes de *organum* florido alternados y contrastantes con la clausulae de discanto, de mayor vivacidad rítmica. A medida que avanzaba el s. XIII, el *organum purum* se fue abandonando gradualmente en beneficio del discanto, convirtiéndose las clausulas en piezas casi independientes, y dando lugar finalmente a una nueva forma, el *motete*.

La obra de Perotin, *optimus discantor* (Anonymus IV), puede considerarse una continuación de la generación de Leonin. La estructura básica del *organum* se mantiene, pero la generación de Perotin prefería combinar el ritmo mensurado con las largas notas sostenidas en el tenor. Elaboraron cláusulas en el estilo discanto que podían intercambiarse con las cláusulas más antiguas de Leonin, a las cuales llamaron *cláusulas substitutivas*.

el *punctus* latino, también es la sección de prosa o música que cae entre dos signos de puntuación – lo que llamaríamos cláusula, periodo o frase.” (Grout y Palisca 2001, 120-121)

<sup>15</sup> Johannes de Garlandia, en su tratado sobre el ritmo *De mensurabilis música*, reconoció la existencia de un estilo intermedio, al que llamó *copula*, el cual estaba organizado según el ritmo modal en la parte superior, pero en el estilo de *organum purum* (notas largas) para la voz inferior. En ella la música tendía a aparecer organizada mediante frases antecedentes y frases consecuentes. (Grout y Palisca 2001, 124)

Una importante innovación efectuada por Perotin y sus contemporáneos fue la expansión del *organum* de dos a tres o cuatro voces, denominándolos *triplum* y *quadruplum*, respectivamente (Grout y Palisca 2001, 123-124).

La estructura armónica del *organum* a tres y cuatro voces depende todavía de las consonancias perfectas: el unísono, la cuarta, la quinta, y la octava. En teoría, estas consonancias debían aparecer al principio de cada patrón del modo rítmico. No había restricción con respecto a las combinaciones disonantes producidas por la nota o notas intermedias. Sin embargo en la práctica, encontramos desviaciones con respecto a esta regla: la cuarta se hace cada vez menos común como intervalo consonante sobre la nota más grave, aunque se sigue aceptando entre las voces superiores, resultando un predominio de los acordes que contienen una quinta y una octava sobre el bajo. Tales acordes se dan casi siempre al principio y al final de las frases; una segunda desviación es la aparición de terceras como consonancias en el interior de las frases, llevando a una situación en donde las triadas completas son de efecto menos estable y conclusivo que las tríadas sin tercera; otra desviación es cuando se añadía el *triplum* y *quadruplum*, se suponía que tenían que ser consonantes con respecto a una pero no necesariamente con respecto a todas las voces ya existentes, lo cual a veces generaba combinaciones marcadamente disonantes en partes fuertes.

En relación a los recursos estructurales, en el *organum* duplum las estructuras rítmicas contrastantes de las dos voces ofrecían a los compositores pocas oportunidades para establecer relaciones melódicas entre ellas, pero el hecho de que haya dos o tres voces por encima del tenor, hace posible y necesario desarrollar procedimientos para relacionar las melodías y para dar forma al material melódico en estructuras musicales comprensibles. Por tanto, los recursos constructivos ya señalados en las *clausulae* se hará aún más fuerte en el *organum* a tres y cuatro voces. Otro recurso también utilizado también en el *organum* duplum es el uso de progresiones melódicas para dar dirección a las frases de una sola línea melódica. En cuanto a *organum* de tres y cuatro voces, el intercambio de las mismas se convertía en otro recurso estructural muy común, especialmente en los extensos melismas del *organum* *quadruplum* (Hoppin 2000, 251-253).



Ilustración 4 - (Hoppin 2000, 253)

Otro género importante de la época y donde se pueden ver importantes innovaciones es el Conductus polifónico. El típico de Perotin y otros compositores de la escuela de Notre Dame estaba escrito a dos, tres o cuatro voces de ámbito relativamente reducido. En él el intercambio

*Conductus de principios del siglo XIII: Ave virgo virginum*

The image shows a musical score for a three-voice polyphonic conductus. It consists of three staves of music in 8/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves. The first staff has the lyrics: "A - ve vir - go vir - gi - num Ver - bi car - nis cel - la,". The second staff has: "In - sa - lu - tem ho - mi - num Stil - lans lac et mel - la." The third staff has: "Pe - pe - ri - sti do - mi - num Mo - y - si fi - cel - la,". The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, characteristic of the conductus style.

Ilustración 5 - (Grout y Palisca 2001, 128)

de voces era bastante frecuente. Éstas estaban armónicamente organizadas en torno a las consonancias de octava, cuarta y quinta, las terceras aparecían esporádicamente aunque aún no habían sido aceptadas como consonancia perfecta.

El *conductus* polifónico de inicios del s. XIII se distinguía, a parte de por su textura casi homorrítmica, por otras dos características identificadoras: su texto musicalizado de forma silábica, a excepción de los pasajes llamados *caudae*<sup>16</sup>, sin texto y que aparecían al principio o al final, introduciendo entre las voces una variedad de ritmo similar a la de *organum*; y la segunda es que el tenor era de nueva composición (Grout y Palisca 2001, 127).

Por tanto, el *conductus* constituye una primera expresión en la historia de la música occidental de obra polifónica totalmente original, donde la nueva melodía se utilizaba de la misma manera que cualquier otro *cantus firmus*.

El tipo de escritura del ejemplo se denomina, normalmente, “estilo de *conductus*”. Ésta también era utilizada en composiciones que no eran *conductus*, como por ejemplo en

<sup>16</sup> Existían dos tipos de Conductus: Simple y Embellecido o también llamado *conductus con caudae*, donde dicha cauda consistía en un pasaje melismático, a veces de increíble longitud y pudiendo llegar a subordinar el texto al desarrollo musical. Era típico de este segundo tipo de *conductus*, tener cauda al principio, en el medio y al final. (Hoppin 2000, 261)

composiciones a dos y tres voces de himnos, secuencias, baladas y *rondeaux*, e incluso en motetes de comienzos del s. XIII. Tanto el *organum* como el *conductus* fueron dejándose de cultivar gradualmente después de 1250 (Grout y Palisca 2001, 128).

La mayoría de los grandes cambios hasta este punto fueron puramente musicales: la adición o sustracción de voces en los *conducti*; el acortamiento y “mejora” de *organa* por medio de cláusulas sustitutorias. Los poetas también colaboraban en ello escribiendo un reducido número de *contrafacta* para piezas que habían sido compuestas para otros textos (Hoppin 2000, 268-269).

Mayor fue su contribución cuando, continuando la práctica de tropar, en las secciones llamadas *cláusulas*, añadieron palabras a la voz o voces superiores del *organum*. A esta actividad es a la que se le debe la creación de un nuevo género, el Motete<sup>17</sup>, forma representativa de la polifonía del s. XIII.

Puesto que la mayor parte de los motetes admite un texto diferente en cada voz, la manera de identificarlos es por medio de un título compuesto, confeccionado con el *incipit*<sup>18</sup> de cada una de las partes vocales, a partir de la más aguda. Los compositores y ejecutantes se servían de la música de sus predecesores y la alteraban libremente (Grout y Palisca 2001, 129).

El tipo más primitivo de motete, basado en la cláusula sustitutiva con textos latinos en las voces superiores, fue modificado de las siguientes formas, como se explica en el libro de Grout & Palisca:

- Descartar las voces superiores originales, sólo conservando el tenor y escribiendo una o más melodías nuevas que lo acompañen. Ello da mayor libertad a los compositores para escoger el texto, ya que no tenía que adaptarlo a una melodía y dada.
- Los motetes se escribían para ser cantados en ambientes laicos, donde a las voces superiores se les asignaba un texto profano, habitualmente en lengua vernácula, y dado que el *cantus firmus* no tenía función litúrgica, no era necesario cantar el texto original en latín, de modo que probablemente estos tenores pasaron a ser instrumentales.

---

<sup>17</sup> El nombre viene del francés *palabra (mot)*, y el término *motetus* vino a significar tanto la composición en conjunto como la voz por encima del tenor –el duplum- a la cual se le había añadido el texto. (Grout y Palisca 2001, 129)

<sup>18</sup> Primera palabra o palabras.

- Antes de 1250 se hizo habitual el empleo de textos diferentes, aunque con palabras sinónimas, para las dos voces superiores de un motete a tres. Ambos textos podían estar en latín, francés, o uno en latín y otro en francés.

Los tenores del motete aportaban textos sumamente breves, una o dos sílabas, una palabra o una frase, y tendían a exponerse en esquemas rítmicos repetitivos regulares. A partir de 1275, los compositores comenzaron a utilizar tenores extraídos de las canciones profanas contemporáneas, habiendo paralelamente una mayor flexibilidad rítmica en el uso de las fórmulas rítmicas modales (Grout y Palisca 2001, 130-131).

En los primeros motetes todas las voces superiores estaban escritas en un estilo melódico. Posteriormente, los compositores trataron de introducir distinciones estilísticas no sólo entre las voces superiores y el tenor, sino también entre las mismas voces superiores. A este tipo de motete posterior se le llegó a denominar en ciertas ocasiones “franconiano”, por Franco de Colonia, compositor y teórico que compuso su obra entre 1250 y 1280 aproximadamente. Además de lo anterior, este tipo de motetes solían tener ritmo *moderato*, es decir, no sobrepasaban más de tres semibreves por una breve.

Otro tipo de motete es el de tempo lento, cuando en el triplum la breve se subdividía en muchas notas más cortas, conocido con el nombre de motetes en estilo petroniano, debido a Petrus de Cruce, compositor del s. XIII que trabajó aproximadamente de 1270 a 1300.

Por último, encontramos en estilo rítmico rápido a lo que se denominó *Hoquetus*, que consistía en una técnica para “animar y airear” la textura polifónica. En él, los silencios interrumpen el fluir de la melodía de tal forma que una voz suple las notas que tendrían que haber sido cantadas por el resto de las voces, repartiéndose así la melodía entre todas ellas. Este tipo de técnica es más frecuente a principio del s. XIV. Este tipo de piezas podían ser vocales o instrumentales, pero eran siempre rápidas, particularmente las instrumentales. (Grout y Palisca 2001, 132-135). Importante aportación en esta técnica es la obra de Guillaume de Machaut escrita sobre el tenor *David*<sup>19</sup> (Hoppin 2000, 435).

Durante el s. XIII las modificaciones en la estructura rítmica fueron más amplias que las que se produjeron en su vocabulario armónico. En 1300, como en 1200, la quinta y la octava eran las consonancias válidas aceptadas para los tiempos fuertes. La cuarta recibió cada vez más el

---

<sup>19</sup> Motete isorrítmico (ver pág. 22) a tres voces, sin texto.

tratamiento de disonancia. Las terceras continuaron prefiriéndose a otros intervalos “disonantes”. Los cambios de consonancia siguieron el ritmo del tenor, es decir, cada nota nueva del tenor suponía un nuevo grupo de consonancias por encima, mientras que entre estas notas las partes se veían libres para producir disonancias.

Relativamente a esta época, las compilaciones y tratados más destacables que mencionan Grout & Palisca en su libro, son: *Codex Montpellier*, con 345 motetes, la mayoría de los cuales data de mediados de siglo; *Codex Bamberg*, antología de 108 motetes a tres voces, un *conductus* y siete piezas sin texto; *Códice de las Huelgas*, conservado en el monasterio de su mismo nombre, cerca de Burgos. Éste último, a pesar de haberse escrito durante el s. XIV, incluye muchos motetes del s. XIII entre sus 141 piezas polifónicas. (Grout y Palisca 2001, 129) Tratados encontramos el *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia, escrito alrededor de 1280 y cuya aportación principal es el establecimiento de reglas para los valores de las notas individuales, ligaduras y silencios. Una de las reglas fundamentales establecida con la *Ley Franconiana* fue: “Al comienzo del compás se debe colocar una consonancia, indiferentemente del tipo de figuración”, basada en el hecho de que las partes acentuadas del compás atraen más atención que las que no lo son. (Jeppesen 1992, 6)

Este sistema siguió empleándose durante el primer cuarto del s. XIV y muchos de sus rasgos perduraron hasta mediados del s. XVI.

Durante el s. XIII hubo también otros lugares donde se cultivó la polifonía, sobre todo en los territorios marginales donde aún se cultivaban formas de ejecución musical antiguas o diferentes. Sumamente autónoma y de gran significación para el desarrollo de la música continental en el s. XV, fue Inglaterra.

Una fuente importante la constituye los Fragmentos de Worcester, seguramente de la escuela de canto de la Catedral, con repertorio que abarca desde comienzos del s. XIII hasta mediados del s. XIV. En él predominan las composiciones a dos y tres voces:

- Motetes: más sencillos que los franceses, el tratamiento del tenor es más libre, las voces superiores están igualadas entre sí (ritmo semejante sobre el mismo texto, intercambio de voces).
- Elaboraciones del gregoriano (*organa*), con texto silábico de tropos en las voces superiores, tal y como los motetes primitivos de Notre Dame.



los papas. En cuanto al pensamiento filosófico, en el s. XIII se busca la reconciliación de lo divino con lo humano; la filosofía del s. XIV tendía a considerar la razón humana y la revelación divina como ámbitos diferentes, estableciendo la separación entre la religión y la ciencia, la Iglesia y el Estado. En el campo de la música, los franceses de principios de siglo manifestaron su desdén por la música pasada de moda y anticuada del siglo anterior cuando llamaron a su propia música un *Ars Nova*, un arte nuevo. Desde entonces el término ha venido a significar la música de Europa Occidental del s. XIV.

Con el mismo nombre, *Ars Nova*, se escribió un tratado hacia 1322-23 cuya autoría pertenece al compositor y poeta francés Philippe de Vitry. Otro de los tratados relacionados con este nuevo arte es *Ars nove musice* en 1321, de Jehan des Murs. En el bando opuesto hubo un teórico flamenco, Jacobo de Lieja, quien en su *Speculum musicae* (ca. 1325) defendió el “arte antiguo” de fines del s. XIII contra las innovaciones de los “modernos” (Grout y Palisca 2001, 145-147).

El motete continúa siendo el género principal del ars nova. Influenciados por de Vitry, los teóricos y compositores admitieron dos elementos recurrentes en los tenores del motete, uno melódico y otro rítmico. A la reiteración de series de notas, denominaban color, y al esquema rítmico, talea (corte o segmento). Ambas podían coincidir, iniciando y terminando juntos; o bien el color se podía extender sobre dos, tres o más taleas. Éstas últimas, también podían ser modificadas por un procedimiento de disminución o aumentación. Denominado como Isorritmia<sup>20</sup>, esta técnica aportaba unidad a amplias composiciones que no ofrecían otra vía eficaz de organización formal.



Ilustración 7 - (Hoppin 2000, 371)

<sup>20</sup> Iso- significa “igual”, y la característica esencial de la estructura isorítmica es la repetición de patrones rítmicos idénticos llamados *taleae* (recortes). En general, la melodía del tenor –color- contiene varias exposiciones de la talea rítmica y suele repetirse al menos una vez. (Hoppin 2000, 378)

En cuanto a la métrica, el mezclar división binaria y ternaria será una de las técnicas nuevas del Ars Nova.<sup>21</sup>

La primera colección de música con piezas que reflejan las innovaciones de la época se conoce como *Roman de Fauvel*. (Grout y Palisca 2001, 148-151). Treinta y cuatro motetes constituyen el grueso de la colección, aunque las canciones monofónicas aparecen en número mucho mayor. De los motetes sólo uno es a 4 voces; veintitrés son a tres voces; y diez son a dos (Hoppin 2000, 376).

La siguiente fuente importante de la polifonía del s. XIV es el *Codex Ivrea* (ca. 1360), originado en el ambiente musical de la corte papal de Aviñón, y sus contenidos forman una antología representativa de música compuesta durante la primera mitad del s. XIV.

Dentro del mismo, existe un tipo de canción profana, la *Chace*, forma relevante en la historia del contrapunto, escrita en forma de canon y considerada ya como una composición completa. El nombre probablemente se pensó como descripción de la manera en que una voz caza a otra en un canon musical. La terminología un poco posterior traslada el énfasis del perseguidor al perseguido y le da el nombre de *Fuga*. Normalmente es a tres voces al unísono y cuyo contenido relata una escena primaveral o de caza (Hoppin 2000, 384-386).

Paralelamente, en el s. XIV también florece en Italia una polifonía profana, cuyos indicios aparecen en un arte autóctono de canción solista con un acompañamiento instrumental improvisado. A esta época se le denomina en Italia el *Trecento*. Los primeros tratados que aparecen pertenecen a Marchettus de Padova, *Lucidarium in arte musicae planae* (explicación de la música no medida o canto llano) y su continuación *Pomerium artis musicae mensuratae*. El principal interés de este último era el demostrar que el sistema italiano de notación medida fue independiente del sistema francés. Marchettus cita a Franco de Colonia en diversas ocasiones y hace comparaciones de los procedimientos italiano y francés.

---

<sup>21</sup> *Modus* se aplica a la relación entre *longas* y *breves*; es perfecto si la *longa* equivale a tres *breves*. El *tempus* es la subdivisión de la *breve* en *semibreves*; es perfecto o imperfecto si la *breve* vale tres o dos *semibreves* respetivamente. La *prolatio* se refiere a la *semibreve* y es el nivel más bajo en el que es posible la subdivisión ternaria y binaria; es perfecta cuando la *semibreve* vale tres *minimas* e imperfecta cuando vale dos. (Hoppin 2000, 371)

En la notación Italiana mantuvieron los puntos de división como un rasgo esencial y funcionaron casi de la misma forma que las barras de compás modernas. Sin embargo, resultaron limitar la posibilidad de notas ligadas o síncopas que traspasaran la barra de compás.

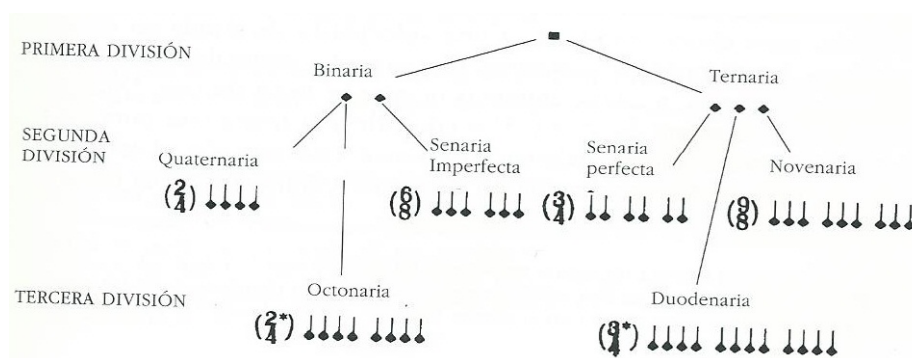


Ilustración 8 - (Hoppin 2000, 449)

Por ello, fueron tales restricciones las que llevaron a los compositores italianos a adoptar los principios de la notación francesa (Hoppin 2000, 448-449).

Forma musical característica de esta época es el Madrigal, cuyo tema es pastoril. Su composición es a dos voces, aunque también las hay a tres. Sus voces superiores cantan el mismo texto, mientras que su voz inferior, el tenor, es de invención libre, lo mismo que su conducción, siendo tanto las voces superiores como la inferior, sumamente melódicas, principalmente la superior, llena de prolongados melismas. Como forma mixta con la *chace* existen los Madrigales canónicos, también a tres voces y con canon en la voz superior (Michels 2004, 221).

Posteriormente esta forma musical se verá desplazada por la Ballata, que aparece a partir de 1365, a dos voces y luego también a tres. Importante compositor de la segunda parte del Trecento es Francesco Landini.

Como fuentes principales de este periodo están el *Codex Rossi* (ca. 1350), considerada como la primera fuente del Trecento y el *Codex Squarcialupi* (inicio del s. XV)

Por último, es en este siglo, tanto en la música francesa como italiana, cuando aparece el término de *Música ficta*<sup>22</sup>. Las notas se alteraban ascendente o descendientemente para evitar la cuarta aumentada enfrentada a la nota más grave del acorde, o cuando el intervalo de tritono Fa-Si aparecía en una melodía, o simplemente con el fin de que la línea melódica resultara más suave (Grout y Palisca 2001, 170).



Ilustración 9 - (Atlas 2002, 57)

La música del s. XV continuaba las prácticas que había heredado del pasado, mientras que al mismo tiempo se transformaba por la introducción de nuevos procedimientos y técnicas compositivas.

Se produce una nueva corriente de pensamiento, Humanismo, pasando a ser el hombre el centro o referencia, y paralelamente se da lugar el descubrimiento moderno de la naturaleza y del mundo, marcando el fin de la Edad Media: descubrimiento de América (1492); auge de las Ciencias Naturales modernas (Copérnico, Galileo Galilei, Kepler); invención de la impresión de libros (Gutenberg). La nueva imagen del hombre lleva hacia un nuevo tipo de artista, el genio, quien se siente con una fuerza creadora en un orden divino.

A partir de aquí el factor Acorde también comienza a recibir especial atención (desarrollado por la estratificación polifónica), y entre los elementos melódicos y armónicos surge una cierta tensión, siendo aún la melodía la poseedora de la supremacía, la cual comenzará a perder a lo largo del s.XV. Esto hará que se desarrollen nuevos avances en el aspecto vertical de la música, que darán lugar al equilibrio entre los factores homofónicos y polifónicos, fundamentales por ejemplo en el estilo de Palestrina<sup>23</sup>. Es en el transcurso del s.XV cuando el arte de la Polifonía y sus reglas se establecen y consolidan, donde el concepto de Música tiene un sentido más parecido al actual y donde aparecen los primeros compositores y teóricos que trascendieron hasta nuestros días.

<sup>22</sup> El sistema de tres hexacordos –duro, suave y natural- permitía el uso de semitonos, marcados *mi-fa* en solmisación, entre Si y Do, Mi y Fa, y La y Si bemol. Éste era el reino de la *música vera* (música verdadera) o *música recta* (música correcta). Cubría el ámbito de notas localizadas en la mano guidoniana. Una nota fuera de este reino se consideraba “fuera de la mano”, “falsa” o “fingida”(ficta).

<sup>23</sup> Mencionar la aparición a comienzos del s.XVI de la forma musical italiana *Frottola*, predecesor del madrigal renacentista y de la monodia Barroca, como elemento importante en dicho avance.

Entre ellos están Dunstable, Dufay, Binchois, Ocheghem, Busnois, y estrechamente relacionado con la práctica de estos músicos, el primer gran teórico en un sentido moderno, Tinctoris (Michels 2004, 229).

En su tratado sobre las proporciones musicales, escrito antes de 1576, señalaba que “*las posibilidades de nuestra música han aumentado tan maravillosamente que parece que hay un arte nuevo, si es que podemos llamarlo así, cuya fuente y origen dicen que se halla en los ingleses, de los que Dunstable destacó como el principal.*” (Hoppin 2000, 484)

De éste último cabe señalar la obra *Quam pulchra es*, caracterizada por su cualidad triádica, casi de Do Mayor, la preponderancia de las consonancias imperfectas (terceras y sextas) y la disonancia estrictamente controlada. No había ningún caso de disonancias que no estuviesen preparadas y tampoco del uso de consonancias perfectas paralelas, las cuales seguían siendo toleradas por los compositores continentales contemporáneos. A parte de ello, presenta un ritmo generado en gran medida por el texto, y una sonoridad característica dada por la sucesión de tríadas en primera inversión (*faburden*).

Esta obra debe su resonancia triádica a varias prácticas improvisatorias que los músicos ingleses habían cultivado durante generaciones. Éstas, agrupadas bajo el término de “discanto inglés” permitían improvisar una estructura a tres partes a partir de una sola melodía gregoriana. El estilo resultante se puede observar en dos obras: una de Leonel Power del cántico mariano *Ave Regina caelorum* y una obra anónima *Maria laude genitrix*.

Una compilación importante de la música inglesa de la época es el manuscrito de Old Hall, con un contenido de piezas compuestas entre 1370 y 1420 (Atlas 2002, 23-27).

En el libro *Counterpoint* de Jeppesen se explica la influencia de los antiguos filósofos y de la creencia en lo referente a la armonía de las esferas y por lo tanto al concepto de Consonancia. Define Contrapunto como:

*“Artística combinación tonal que aparece cuando una nota se coloca en oposición a otra, a partir de lo cual el término Contrapunto, que es nota contra nota, deriva. Contrapunto es por lo tanto una combinación de notas. Si esta combinación o mezcla de sonidos agrada*

*entonces se llama Consonancia; si, por el contrario, suena duro y desagradable, entonces se llama Disonancia.*”<sup>24</sup> (Jeppesen 1992, 9)

En sus estudios se centra más en la parte vertical (armonía) que en la lineal (contrapunto) ya que consideraba que esta última era algo que en este periodo se daba por sentado, no necesitaba explicación, en cambio la armonía corría más el peligro de ser descuidada y por lo tanto se le concede mayor atención, al menos en la parte teórica, lo cual no tiene por qué corresponderse con la práctica.

Así también, da especial atención a las consonancias, ya que juegan un papel importante en el contrapunto, mientras que las disonancias sólo son admitidas en determinados lugares. Realiza una clasificación de las mismas, dividiéndolas en Perfectas e Imperfectas. En el primer tipo se incluyen el unísono, cuarta, quinta y octava, consideradas, según él, como el pilar fundamental de cada composición. En el segundo, terceras y sextas mayores y menores, consideradas no tan buenas, siendo en este punto bastante conservador y dependiente de los primeros teóricos. En relación a la sexta menor, considerada por los antiguos teóricos como disonancia, él dice: “*A mis oídos, también, de alguna manera, suena dura cuando aparece sola.*” (Jeppesen 1992, 10).

Tinctoris, quien también menciona Jeppesen, introduce un estudio de las 22 consonancias que él considera más usadas, presentando las diferentes posibilidades de combinaciones y progresiones: muestra como pasar de un unísono a una tercera, quinta, sexta u octava y como pasar de una tercera a otro intervalo consonante.

En un segundo libro del mismo teórico, aparece la lista de Disonancias de forma concisa, definidas como “combinaciones que suenan mal”. Entre ellas se encuentran las segundas mayores y menores, cuartas aumentadas, novenas mayores y menores, etc. La cuarta justa (cuarta perfecta), no la considera aquí, pero señala que a pesar de ser considerada por los antiguos como una consonancia, esta suena mal a los oídos de un músico entrenado.

Establece dos tipos de Contrapunto: *Contrapunctus simplex* y *Contrapunctus diminutus o floridus*.

---

<sup>24</sup> “Counterpoint is an artistic tonal combination which arises when one tone is placed opposite another, from which also the term *contrapunctus*, that is, note against note, can be derived. Counterpoint is therefore a combination of tones. If this combination or mixture sounds pleasant, it is called consonance; if, on the other hand, it sounds harsh and unpleasant, it is called dissonance.”

En el primero de los casos, notas de igual duración son colocadas en oposición; en el segundo, dos o más notas de menor duración son colocadas en oposición a otras de mayor duración. El uso de las disonancias sólo era permitido en el contrapunto Florido pero siempre de manera condicionada: notas de poca duración, partes débiles o en suspensiones (retardos, anticipaciones).

Tinctoris establece varias reglas básicas referentes al contrapunto:

- Comenzar y finalizar con una consonancia. Si se empieza con un silencio (primera parte), se puede comenzar con una consonancia imperfecta también. En el caso de composiciones a varias voces, pueden acabar con una consonancia imperfecta siempre que no se use el intervalo de 6ª sobre el bajo.
- Octavas y quintas paralelas no están permitidas, mientras que las terceras y las sextas paralelas sí.
- El contrapunto debe continuar con una buena línea melódica incluso si el tenor hace saltos grandes.
- No se permiten cadencias sobre ninguna nota, sea aguda o grave, si esta interfiere en el desarrollo de la melodía.
- No se permite la repetición de giros melódicos sobre los *cantus firmus* de notas de igual valor y menos si en el propio *cantus firmus* ya aparece dicho giro melódico.
- Esforzarse encarecidamente por encontrar la variedad y los cambios en el contrapunto, alterando las medidas, ritmos, usando sincopas, imitaciones, etc (Jeppesen 1992, 10-13).

El desarrollo de la teoría contrapuntística del s. XVI consiste, primero, en un diseño donde se mezcla el contrapunto *simplex*, el *diminutus* y una composición de más de 2 voces; segundo, se amplían los temas a tratar, particularmente, los modos, técnicas de imitación e inversión, y la relación entre el texto y la música; tercero, se mejoran y se hacen más precisas las reglas para el uso de la disonancia (Sachs s.f. [net]).

Este desarrollo alcanza el culmen con el tercer libro y parte del cuarto de Zarlino, *Le institutioni harmoniche* (1558), la obra más representativa de esta época. Otra obra, escrita un poco antes, pero del mismo nivel de claridad y detalle, es la de Nicola Vicentino, *L'antica música ridotta alla moderna prattica* (1555), donde introduce innovaciones de la música secular vocal.

Con el s. XVI surge la edad de oro de la polifonía vocal. Adquiere su mayor esplendor en la escuela Romana, con Palestrina y sus discípulos.

En este periodo la armonía era distinguida por la perfección en su riqueza y variedad de las combinaciones tonales, a diferencia de la usada en el s. XV, donde solía ser un poco ascética y simple (pobre). Las octavas y quintas vacías no son escogidas por el bien del sonido; cuando estas aparecen, es debido al movimiento de la melodía. La imitación fue usada de manera menos frecuente y lógica a finales del s. XV, pero comenzó a jugar un papel fundamental en la construcción musical durante el s. XVI.

Respecto al tratamiento de la disonancia, se sabe que durante los primeros años, las disonancias de por sí no tenían un papel muy importante. Eran consideradas como “malsonantes”, sucias y por lo tanto reservadas para las partes débiles del compás. A lo largo del s. XV es cuando se establecen las reglas para el uso de las disonancias.

Durante el s. XVI las reglas para el tratamiento de las disonancias se vuelven más estrictas. Cada vez es menos frecuente ver casos donde las disonancias son preparadas o resueltas por saltos de tercera, y en el estilo de Palestrina, esta regla fue seguida de forma muy estricta, con una excepción: la *cambiata* o doble bordadura.



Ilustración 10 – Oxford Music Online Ex.3 (Drabkin s.f. [net])

Mientras que en el s. XIII y XIV (Ars Antiqua y gran parte del Ars Nova), tuvieron una actitud más estricta y limitada en cuanto al tratamiento de la disonancia, en el s. XV la situación empieza a cambiar. La Suspensión, o disonancia en síncope, empieza a ser usada más frecuentemente y bajo circunstancias en las cuales se hacía claro su uso para dicho efecto. Este hecho es mencionado por primera vez, por Guilelmus Monachus, en su tratado *De Praeceptis artis musicae et practice compendiosus libellus*. Cita:

“[...] A pesar de haber enumerado solo doce consonancias (*perfectas e imperfectas*) nada nos impide, según las costumbres y prácticas del momento, usar disonancias, tales como la segunda, la cual da dulzura a la tercera descendente; o la séptima a la sexta; asimismo,

*también la cuarta con la tercera ascendente; y esta última nuevamente, según las últimas experiencias, aporta dulzura a la quinta.”* (Jeppesen 1992, 15)

A pesar de no hablar directamente sobre la suspensión en su tratado, sí lo hace indirectamente a través de los ejemplos que aparecen en el mismo, los cuales muestran que Guilelmus estaba familiarizado con este tipo de tratamiento de la disonancia, como a través de sus reglas: la segunda ha de resolver en la tercera inferior, que es lo mismo que decir que tiene que resolver en la voz inferior; la séptima debería resolver en la sexta y la cuarta en la tercera “superior”, por tanto en este último caso, la disonancia debe ser preparada en la voz superior. Así mismo, cuando tenemos la disonancia de segunda, como nota de paso, puede resolver o en el unísono o en la tercera, la cuarta resuelve en la quinta o en la tercera, y así sucesivamente, dependiendo del movimiento ascendente o descendente.

En palabras de Zarlino, otro gran teórico del s. XVI:

*“[...] Tal disonancia no sólo no resulta desagradable, sino que, por el contrario, suscita un gran placer introduciendo suavidad y dulzura a la consonancia que precede. Y esto debido a que desde el momento en que se crea contraste con el opuesto, todo se vuelve más claro.”* (Jeppesen 1992, 16)

El s. XVI desarrolló otra característica en el uso de la disonancia, la cual no fue explorada completamente hasta el siglo siguiente: la disonancia como medio de expresión poética, como un símbolo de las emociones, factor en el proceso de evolución que influyó más a la historia de la música, quizás, que ningún otro.

En cuanto al origen del estilo de Palestrina, han sido muchas las tentativas que se han hecho para explicarlo. La más conocida es la hipótesis de Hugo Riemann, la cual concluye que la mayor parte de la música del s. XV fue pensada para instrumentos, que la evolución tuvo lugar cuando la gente, gradualmente, empezó a revisar la interpretación de las composiciones vocales, y los tan llamados “instrumentalismos”, es decir, diseñados especialmente para instrumentos, probaron ser muy poco prácticos ya que no se ajustaban a la naturaleza de la voz humana.

Parece bastante posible que la fuerza o el impulso que llevó o dio nacimiento al estilo de Palestrina, fuese la actitud hacia el texto.

Mientras que en el s. XV, el tratamiento del texto se caracterizaba, la mayoría de las veces, por una llamativa indiferencia, en el s. XVI esa situación cambia. Esta tendencia viene principalmente del Madrigal (precedido por la Frottola, la cual preparó el camino), la principal forma de la música secular italiana del s. XVI. En general la música secular tomó el liderazgo en cuanto a desarrollo, a pesar de ser considerada bastante conservadora.

A comienzos del s. XVI la Frottola florecía en Italia. Era una composición polifónica de forma corta y concisa, con unas pocas imitaciones. En líneas generales era acórdica, homofónica y simple. Era característica casi exclusivamente de compositores Italianos, pero debido a la aparición de compositores holandeses en Italia, a principios de siglo, los cuales se interesaron por la Frottola, diversos cambios se empezaron a observar en la misma: la esencia vertical y acórdica se mantuvo, pero era compuesta de una forma más rica y refinada musicalmente, a veces con imitaciones y otras con técnicas contrapuntísticas.

En cuanto al carácter del texto, poco a poco se fue puliendo, haciéndose más elegante y convirtiéndose en un arte de la corte. En la Frottola la relación entre texto y música aún no es demasiado íntima. Será en el Madrigal que esto se comience a trabajar, llegando a la subordinación de la música al texto, pasando posteriormente a influir a la música secular.

La tendencia hacia lo dramático y lo programático es menos pronunciado, aunque continua presente. La búsqueda constante de nuevos caminos y medios de expresión tiene su culmen al final del siglo con la creación de la Opera. El cambio decisivo entre la “vieja” y la “nueva” música tuvo lugar desde el momento que la música pasó de ser algo meramente decorativo a ser un medio para expresar las emociones e ideas humanas.

El contenido del nuevo género correspondía al culto a la mujer, que renacía por entonces, así como a las tendencias manieristas de la época, pero pronto se extendió al terreno satírico, humorístico, etc.

Melodías mucho más definidas en cuanto a carácter y arquitectónicamente más elaboradas, acordes grandes y llenos, y un uso estricto de la disonancia son las características más destacables. El Madrigal se acabará por convertir en la contraparte profana del motete, perteneciendo a lo que se conoce como *Musica reservata*<sup>25</sup>, para conoedores, para la aristocracia y para el estrato instruido de las ciudades, quienes tenían acceso e interés por este

---

<sup>25</sup> En oposición a *Musica comuna*. (Jeppesen 1992, 23)

arte. Vemos por primera vez este término en la obra *Compendium musices* de un discípulo de Willaert, Coclico. Hace referencia a la música fuertemente expresiva, tanto sacra como profana, con abundante cromatismo, enarmonía, disonancias, etc.

Uno de los tratados más importantes, publicado en 1555, y donde se establecen la teoría del contrapunto del s. XVI, es *L'Antica música ridotta alla moderna pratica*, de Vicentino, sacerdote de Vicenza, discípulo de Adrian Willaert, y ferviente defensor de todo lo que era considerado música antigua.

Su principal contribución en esta obra es la adaptación de los géneros cromáticos y enarmónicos de la antigua música griega a la práctica polifónica moderna, publicando en 1546 una colección de madrigales “cromáticos”, según los modelos antiguos. No obstante, son aquellas partes que tratan de la música diatónica las que merecen mayor consideración. Vicentino enfatiza que en la composición de madrigales, entre otras cosas, poco es lo que está supeditado al modo; lo más importante es ver que la vitalidad y la respiración es dada al texto por los sonidos y que la música es la que expresa las pasiones y los sentimientos.

La misma línea de pensamiento también se puede observar en los trabajos de Zarlino u otros teóricos importantes de la época.

En cuanto al tratamiento de la disonancia, concluye que deben resolver descendentemente, por intervalo de segunda, y siempre que sea posible, ser seguidas por una consonancia imperfecta, ya que una consonancia perfecta produciría un contraste demasiado pronunciado y violento en relación a la disonancia precedente.

En relación la técnica imitativa, explica que se deben mantener las voces en una relación las unas con las otras fácil e inteligible, y que las imitaciones a distancia de segunda, séptima o novena deben evitarse siempre que sea posible.

También es el primero en presentar una regla para la respuesta tonal del tema de las fugas: a un salto de cuarta le debe responder uno de quinta con el fin de preservar la unidad tonal. Así mismo, habla de Contrapunto Doble y composiciones corales, entre otros temas.

El s. XVI muestra cierta predilección por un concepto “aestético”, “la música comuna”, expresión la cual no es fácil de traducir, pero que significa algo como algo fácilmente comprensible, regular, quizás una música académica. Se busca la claridad, lo directo y lo

natural de la música, siendo el ideal de los compositores poder desarrollar este arte de tal forma que fuese lo más comprensible posible y a la vez agradable.

Sin duda, Palestrina llegó a ser el compositor más representativo de esta época. Posteriormente fue conocido, de manera acertada, como “el gran imitador de lo natural” y desde luego una notada naturalidad aparece en todas sus obras.

Para entender como esta *música comuna* fue formulada por los teóricos, hay que considerar un gran número de afirmaciones. Cuanto mayor era el intervalo entre los teóricos y la época sobre la que escribían, mas fácilmente encontraban como formular la teoría, ya que es mucho más difícil ver las cosas de cerca que teniendo una cierta perspectiva.

Muchas de las normas del s. XVI, principalmente conocidas por los compositores, eran desconocidas por los teóricos, o entonces decidían no mencionarlas, algo que puede sugerir que los compositores y los teóricos, quizás por temas de negocios, solo revelaban parcialmente sus conocimientos.

Se sabe que varios de los grandes compositores de la época daban clases, iniciando a sus discípulos en los diversos “secretos” que por diversas razones, preferían no escribirlos o publicarlos.

Lo poco que se conserva es una carta que Palestrina le escribe al Duque de Mantua, Guilelmo Gonzaga, el cual era un ferviente amateur de la música que le enviaba algunas de sus propias piezas para su crítica. Aún así, se puede determinar las características básicas de su música, considerada como la cúspide de la polifonía vocal, donde combina el arte contrapuntístico con la redondez melódica y armónica, como el ideal del arte de la composición *a capella*. Estas son:

- Independencia de las voces en el entramado polifónico, en equilibrada alternancia con partes homófonas.
- Melodía cantable donde prevalece el intervalo de segunda, compensando a los saltos.
- Movimiento calmado.
- Armonía equilibrada con predominio de la tríada consonante perfecta, cuya nota fundamental se halla en el bajo.
- Uso de “tríadas secundarias” (sobre II,III y VI), con cadencias funcionales (Tónica-Dominante) en pasajes de importancia estructural.

- Empleo cuidado de las disonancias: preparación y resolución por grados descendentes –anticipación, notas de paso y notas de cambio (floreo).
- Composiciones predominantemente a 5 y 6 voces, aunque concibió un número considerable de ellas únicamente a 4.
- Empleo del canto gregoriano como *cantus firmus* (en el tenor).
- A cada sección le corresponde un *sujeto*, presentado primero rítmicamente y luego, pasado por todas las voces en forma de imitación. Los contrapuntos presentan material temático del sujeto.
- Claridad y orden en la composición. La sucesión de entradas de las voces es simétrica pero la distancia de las mismas desigual. (Michels 2004, 249)

Ni Palestrina ni otros grandes maestros de este periodo escribieron tratados teóricos, siendo transmitido su estilo a través de tratados posteriores (Fux en *Gradus ad Parnassum*, 1725, y Berardi en *Arcani musicali* de 1690). Sin embargo, en el *Liceo Musicale di Bologna*, se encuentran algunos manuscritos teóricos, pertenecientes a importantes compositores del estilo de Palestrina. Uno de ellos data del s. XVI, diseñado como un manual de instrucciones, dadas por Constanzo Porta (1530-1601) a un tal Pater Tomasso Gratiano de Bagnacavallo.

Empieza con un debate de los intervalos a lo cual sigue un estudio sobre las consonancias y las disonancias, el cual trata en detalle. El resto de material es expuesto de una manera poco ordenada, donde incluye: cánones, modos eclesiásticos, progresión de intervalos, reglas de notación, teoría métrica, etc. Este tratado no aporta prácticamente nada nuevo o relevante. Las reglas que aquí son dadas se pueden encontrar en otros teóricos contemporáneos, e incluso anteriores, presentadas de manera más clara y sistemática.

Algo similar ocurre en otro manuscrito, también preservado en Bolonia, y atribuido a los hermanos Giovanni Maria y Bernardino Nanini, a los que se les atribuye cierta proximidad con Palestrina. Es en él donde se establece una importante regla relacionada con el equilibrio apropiado de la melodía, por lo que, si este manuscrito se considera de la época de Palestrina, se podría decir que está anticipando temas que de otra manera no se tratarían hasta el s. XVII.

Otro de los más importantes teóricos de s. XVI, ya mencionado, es Zarlino, el cual explica repetidamente que la armonía sale de las diversas melodías que suenan simultáneamente.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> (Sachs s.f. [net])

El desarrollo de la teoría del contrapunto se alcanza con su tercer libro y parte del cuarto *Le institutione harmoniche* (1558). Contiene un análisis exhaustivo de la técnica compositiva usada en la música sacra, particularmente en la época de Willaert, maestro de Zarlino.

El ‘Arte del Contrapunto’ como la teoría de la composición polifónica era el tema central de la *música pratica* para él. El *sogetto*, o sujeto temático, era el punto de partida de las composiciones. Su modo determinaba la tonalidad de la composición, y generalmente lo compartía con la soprano, en una composición a 4 voces, mientras que el bajo y el alto usaban su forma “plagal” o “auténtica”, dependiendo de cual fuese el modo original. Normalmente siempre había una diferencia de una octava entre los dos pares de voces.

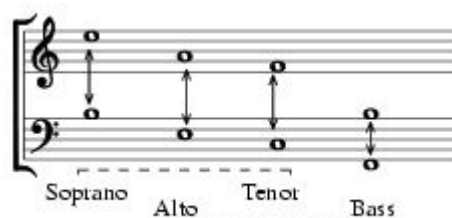


Ilustración 11 – Oxford Music Online Ex.11 (Sachs s.f.)

Zarlino estableció dos posibilidades imitativas según si las partes son *guidas* (“guías”) o *consequente* (consecuente, “lo que sigue”). En el primero caso a la forma la llamo Fuga – cuyas entradas pueden ser a la octava, quinta, cuarta o unísono- y la última Imitación.

El principio de la armonía era crear consonancias combinando terceras y quintas (o sextas), o sus equivalentes en otras octavas, para hacer una “armonía perfecta”, o lo que se denomina actualmente, una triada. Él consideraba que la triada con la tercera mayor era más perfecta que con la tercera menor, debido al sistema de afinación heredado de la teoría Pitagórica. Al mismo tiempo recomendaba duplicar el bajo, en cuanto fundamento de los acordes. Su contraparte era la voz superior, donde la evolución llevaba hacia la monodia con acompañamiento del bajo continuo.

En relación a las cadencias, decía que a veces podían crear una rotura en la composición, poco pequeñas pausas, quitándole sentido a la frase, lo cual se debía evitar. Su uso normal debía ser para separar unas secciones de otras del texto, y crear una variedad musical y cambios en la pieza, o incluso también podían ser evitadas deliberadamente, lo cual se especificaba con el término “*fuggir le cadenze*”.

Las enseñanzas de Zarlino estaban dirigidas principalmente a las composiciones a cuatro voces, las cuales contenían “toda la perfección de la armonía”. Debido a este concepto de perfección, intenta describir las características de cada una de las partes, comparándolas con los cuatro elementos: el bajo, la tierra, la voz más grave, normalmente de movimiento lento y sustentaba a la armonía; el tenor era el equivalente al agua, rodeaba al bajo y regía el modo de la composición; el alto era el aire, y mediaba entre el tenor y soprano (fuego), en cuyo resplandor “brilla”; el soprano, como la voz más alta, las más conmovedora y poderosa, era como el fuego de la vida del sol.

Zarlino también cree necesario el que la música se adapte al carácter de las palabras, ello se puede reflejar en normas como que la longitud de la sílaba debe verse correspondida con los valores de las notas adecuados, etc.

En cuanto a las reglas de las disonancias, una de las más relevantes es la preparación de la misma en las suspensiones (sincopa) por una consonancia y su resolución por grados conjuntos descendentemente; la primera de dos negras puede ser disonancia siempre que ambas se muevan descendentemente por grados conjuntos, después de una blanca en parte fuerte.

Estructuralmente, los comienzos deben siempre ser en parte fuerte, en el caso de entrar más tarde, antes de la primera nota debe haber un silencio al menos de blanca. El ritmo debe ser más tranquilo al principio para ir aumentándolo gradualmente. El uso de negras después de una redonda debe coincidir en parte débil (*levare*). Presta atención a la sucesión de un grupo de notas de cuatro negras descendentes por grados conjuntos, donde la segunda y tercera son disonantes, seguidas por el movimiento conjunto ascendente de la última que se queda en suspensión. Esta fórmula rítmica normalmente forma parte de una cadencia. Otra fórmula típica es la secuencia de 8<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>, en relación al bajo para la resolución de la disonancia.



Ilustración 12 – Oxford Music Online Ex.14 (Sachs s.f.)

Los tratados de Vicentino Galilei (1587-91), contenían el primer intento de adaptar la teoría del contrapunto a las innovaciones más recientes de la técnica compositiva, atribuidas particularmente a Cipriano de Rore y posteriormente proclamadas por Monteverdi en 1605

como distintivas de la *seconda pratica*. Estas innovaciones son libertades en el tratamiento de la disonancia y se basan en que las disonancias no sólo son notas de paso, dependientes de las consonancias, sino que ellas de por sí transportan expresión musical.

Ejemplos de ellos tenemos: en secuencias de cuatro negras por grados conjuntos, dos pueden ser disonancias en cualquier posición, y en ocasiones, tres de forma consecutiva (a,b); en las suspensiones, las disonancias pueden resolverse por salto (c), por progresión a una nueva disonancia (d), ascendentemente a una consonancia (e) y, por progresión cromática añadida (f). Las disonancias también pueden aparecer en partes fuertes del compás, sin una preparación sincopada, siempre que resuelvan de forma regular (h,i).



Ilustración 13 – Oxford Music Online Ex.15 (Sachs s.f.)

A modo de resumen, se puede decir que en el s. XVI encontramos dos tipos de movimiento: la *música comuna*, basada principalmente en la música de iglesia y cuya figura más representativa fue Palestrina. La segunda fue la música secular, y la de iglesia que fue más influenciada por el Madrigal, lo que enfatizó la expresividad de la música. Este último movimiento preparó el camino para la música del s. XVII con nuevas formas: ópera, solocantata, concierto, entre otros. Un factor relevante en el cambio de la música durante todo este siglo fue la necesidad de hacer música con fines de expresión poética, pasando este factor a ser la literatura en el s. XVII, una música subjetiva capaz de dar expresión a los sentimientos y pasiones individuales.

Todo esto fue posible gracias a varios cambios: eliminación de las normas tan estrictas para el tratamiento de las disonancias, aplicando un estilo más acórdico para el movimiento de las

voces. Los modos eclesiásticos antiguos fueron reemplazados por las escalas mayores y menores. Se realiza una clara distinción entre la escrita vocal e instrumental; las notas de valores más cortos aportan más energía en los movimientos y se marcaron más los acentos rítmicos.

Debido a todos estos cambios, a partir de 1600 aproximadamente, se genera una cierta controversia con el significado del término Contrapunto. En un principio fue equiparado al “arte estricto de composición” (Kirnberger, 1771-9), siendo usado para describir la parte compositiva (escrita) en base a unas reglas, independientemente de que el estilo sea polifónico u homofónico.

De manera más estricta, el contrapunto designó la técnica compositiva de la polifonía distinta a la de homofonía, y aún más concretamente, fue confinado a la técnica vocal polifónica de 1600 (además de para la polifonía instrumental de Bach). Posteriormente, un grupo de teóricos del s. XX propusieron una distinción entre polifonía, que decían que es combinar voces iguales, y contrapunto, que definían como un tipo de escritura donde las voces son puestas de relieve funcionalmente unas contra las otras en función de su importancia.

Otra controversia es el supuesto de que la teoría del contrapunto tiene que ver con la parte horizontal y la armonía con la vertical. Sin embargo, en el estudio de la armonía, no sólo son las estructuras de los acordes, sino también sus progresiones que deben de encajar. Igualmente, la teoría del contrapunto es una cuestión no sólo de la parte compositiva melódica, sino también de los acordes formados por dichas partes.

En relación a la música instrumental, destacar que durante este periodo comienza a salir de las sombras de la tradición oral. La música de danza era la que dominaba el terreno, pero hacia finales de s. XVI se empezaron a diferenciar, por sus funciones y procedimientos, géneros independientes de música instrumental escrita. Al principio eran asociados a un instrumento específico pero después estos géneros se extendieron a otros instrumentos y agrupaciones. Algunos de ellos fueron la tocata, el preludio, la fantasía, la sonata, las variaciones, la *canzona* y el *ricercare*, punto de partida del siguiente apartado a tratar.

## 4. EL PERFECCIONAMIENTO DEL CONTRAPUNTO

### 4.1. La Fuga

*“Debido a que la fuga ofrece tal riqueza y variedad de posibilidades para la escritura horizontal, es por lo que fue el vehículo favorito de los esfuerzos creativos de los compositores del Barroco. [...]”*. (Kennan 1999, 202)

\*\*\*

*“Tal y como es en la actualidad, la Fuga es la perfección del contrapunto. Comprende, no sólo todas las fuentes suministradas por el estudio de los diferentes tipos de contrapunto, sino también muchos otros aspectos, inherentes a ella, [...]”*. (Cherubini 1854, 62)

Entre 1400 y 1700 el término *fuga* tuvo una gran variedad de significados y fue empleado en diferentes contextos, asociado a una técnica compositiva. A comienzos del s. XVIII, los músicos prefirieron usar este término para designar un género, tal y como se ha mantenido hasta el presente (Walker s.f. [net]).

La técnica de la imitación es una característica importante en el estilo compositivo del Renacimiento. En el s. XV, el teórico Ramos de Pareja describe en su *Musica practica as optimus organisandi modus*, la mejor manera para escribir a diferentes partes, llamándola *fuga*, y estableciendo así la textura para este tipo de música. Anteriormente a Ramos de Pareja, el término *fuga* aparece como título en las obras musicales, junto con otras formas medievales como el *conductus* y el motete. Es por ello que el término fuga tiene el doble significado de textura y forma o género.

Mientras que el desarrollo de la textura seguía su propio camino, el de la estructura de la música estaba unido a las artes literarias. En general, la forma musical era dada por el texto (Mann, The study of fugue [1958]; 1987, 4).

Relativamente a ello, en el *Tratado de armonía* de J. P. Rameau, dentro del contexto de la relación entre la música y las palabras, éste expone una clara diferenciación entre lo que se considera *fuga* y lo que es considerado imitación, que es en lo que se basa el *canon*:

“[...] La imitación no tiene otros límites mas que los de no aburrir al oyente mediante la extensión [de sus melodías] o repeticiones demasiado frecuentes. El compositor es libre para imitar una parte de la melodía o toda ella, según considere mejor. La transposición de esta imitación depende completamente del buen gusto, siempre y cuando las melodías empleadas se mantengan similares y claras. Si las mismas palabras son repetidas varias veces, es apropiado presentarlas siempre con la misma melodía. Esto nos presenta un nuevo tipo de imitación, más limitado que el anterior, al cual llamamos Fuga.[...] La Fuga se distingue de la imitación en que esta última sólo puede ocurrir en una de las partes, normalmente llamada “sujeto”, mientras que la fuga debe ser escuchada alternativamente en cada parte. La parte que va primero huye de la otra que le sigue, y así, uniendo una parte con la otra.” (Rameau 1971, 179)

Posteriormente se encuentran nombres como la *canzona da sonare*, el *ricercare*, el *tiento*, que describen esa tentativa de búsqueda de la forma; la fantasía, el *capriccio*, y mas tarde la *inventio*, son piezas donde la estructura musical dependía completamente del compositor. Esta búsqueda estuvo asociada en todas sus fases con el término fuga, y por tanto, relacionado con cada una de las formas mencionadas (Mann, *The study of fuge* [1958]; 1987, 5-6). También Vicentino, en su tratado *L’Antica Musica ridotta alla moderna prattica* (1555) relaciona la técnica imitativa con las principales formas conocidas, entre las que se encuentran la fantasía y la *canzona*, las cuales dice que tienen un papel muy importante en el desarrollo del estilo fugado (Mann, *The study of fuge* [1958]; 1987, 9).

Así mismo, J.S. Shedlock explica en el artículo *The Evolution of Fugue*, que las primeras composiciones de música instrumental basadas en la técnica del contrapunto fueron los *ricercari* y las *canzoni*. Las considera como los ancestros de la fuga moderna (Shedlock 1898, 110). La palabra *ricercare* proviene de un verbo italiano que significa tanto “buscar” como “intentar”. Probablemente derive de la jerga de los laudistas, relativa a escoger las notas en el instrumento y probar la afinación. Los primeros *ricercar* eran breves, improvisatorios y meramente imitativos. Posteriormente pasan a tener una forma más clara mediante la repetición de las frases y pasajes de imitación emparejada (Grout y Palisca 2001, 303).

En comparación con la fuga, en el *ricercare* se trata un sujeto y después el otro, obteniendo como resultado una falta de unidad, algo que sucedía de forma habitual en la época.

Excepciones son los compositores Jacob Buus y Adrian Willaert, ambos de los Países Bajos; Andrea y Giovanni Gabrieli, nacidos en Venecia, con su libro “Intonazioni e Ricercari per l’organo”, publicado entre 1593-5. Posteriormente está Jan Peter Sweelinck, que vivió y estudió en Venecia bajo las órdenes de Zarlino. De entre sus alumnos destacan Samuel Scheidt y Heinrich Scheidemann, organistas y compositores, los cuales sirvieron de nexo entre Sweelinck y Bach (Shedlock 1898, 110).

El termino Fuga es usado por primera vez, en tratados teóricos, por Jacobus de Liège, en su *Speculum musicae*, escrito alrededor de 1330 (Mann, The study of fugue [1958]; 1987, 9).

En un principio el término se usó para designar la técnica imitativa empleada en composiciones como la *caccia*. El primero en establecerlo como tal fue Tinctoris, en su obra *Diffinitorium musicae* de 1475. Es también en su tratado *Liber de arte contrapuncti* (1477) donde considera el término *fuga* como una de las herramientas que el compositor puede usar con el fin de obtener variedad musical, algo en lo que hace mucho énfasis en sus enseñanzas de contrapunto. Se puede decir que con Tinctoris, la fuga pasa a ser conocida como un principio de composición, principio que asume una posición importante en el tratado de Bartolomeo Ramos de Pareja, *Musica practica as optimus organisandi modus*. Introduce también el uso del término *imitari* aplicado tanto a la imitación estricta como libre y sugiere también el uso de la escritura libre en el estilo imitativo, siempre y cuando no conlleve a mayores dificultades (Mann, The study of fugue [1958]; 1987, 10-11).

El importante aumento del uso de la técnica imitativa hace que teóricos posteriores a Ramos, sometan a revisiones algunos de los principios establecidos en la práctica contrapuntística, como en lo relativo a las partes de cada voz. Ejemplo de ello es el tratado *Toscanello in musica* (1525) de Pietro Aron, donde se habla del hecho de tener en consideración a todas las partes juntas en el momento de su composición. También establece que todas las partes se pueden escribir favoreciendo al soprano y al bajo, lo cual muestra un emergente nuevo concepto de armonía (Mann, The study of fugue [1958]; 1987, 12).

Otro tratado importante para el establecimiento del término Fuga es *Institutione harmoniche* de Zarlino. Por primera vez hace distinción entre fuga e imitación. Establece que sólo cuando las entradas de las voces se realizan con los intervalos perfectos de unísono, cuarta, quinta, y octava, se considera fuga; las entradas en otros intervalos se consideran imitación. También influye la precisión con la que los intervalos se mantienen en las sucesivas entradas. En el

caso de hablar de fuga, los intervalos han de mantener los tonos y semitonos exactos, y esto es sólo posible con el uso de intervalos perfectos (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 23).

#### 4.1.1. El tema

A modo de compendio de lo que ya se ha explicado, la aparición de la polifonía supuso un avance muy grande en la historia de la música occidental. Los primeros documentos teóricos y prácticos de polifonía que se conservaron, mostraban la regla de los intervalos principales usados para marcar la distancia entre las voces: cuarta, quinta, y octava. Además, se alcanzó un alto nivel de independencia de la melodía con el movimiento contrario, movimiento directo, y movimiento oblicuo, consolidándose en el estilo de *discantus*. Éste en un principio se aplicaba sólo a consonancias perfectas y posteriormente también a las imperfectas. Otro avance importante fue el uso de la técnica de la imitación, ya cultivada durante siglos en la música popular a través de la improvisación. Fue la combinación de los principios del movimiento contrario y de la imitación, los que proporcionaron un mejor equilibrio entre las voces (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 3-4).

En cuanto al concepto del tema en sí, a mediados del s. XVI, Vicentino, en su trabajo *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica* (1555), nos explica su opinión sobre la relación con el *cantus firmus*. Considera como “no modernas” a las fugas que siguen el *cantus firmus*. Lo que considera como *modo moderno* es la elección de material melódico de dentro del *cantus firmus*, , teniéndolo simplemente como punto de partida y dejando que después las partes se imiten las unas a las otra, pero no al *cantus firmus*. A este material melódico lo denomina *punto*, lo considera como base para la imitación. Así, Vicentino introduce el concepto moderno de “tema” (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 15).

Tres años después del tratado de Vicentino, aparece *Institutioni harmoniche* (1558) de Zarlino. En relación al tema, establece los términos *guida* y *consequente*. Éstos designan la entrada y respuesta de las voces en su totalidad, pero no el hecho de presentar el tema y la respuesta. También usa el término *soggeto*, que hace referencia a una parte completa, por lo general el tenor. Su función es parecida a la del *cantus firmus*, esto es, una melodía ya preexistente a las otras partes, la cual podía haber sido compuesta de antemano (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 19).

Entrada de las voces:

Bartolomeo Ramos de Pareja, en su *Musica practica as optimus organisandi modus (1482)*, es el primero en recomendar el uso de intervalos perfectos, cuarta, quinta, y octava, para las entradas imitativas (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 11). Posteriormente, Johannes Buchner en su tratado *Fundamentbuch* (c. 1525) hace una exposición de lo que llama *ars fugandi*, hablando de composiciones a tres partes, dice que las dos primeras deberán alternar las entradas a la cuarta y a la quinta, por lo que la tercera parte entra a la octava de la primera (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 13).

En *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica* de Vicentino, habla de que las entradas deben darse de manera espaciada, regular y en los puntos métricos correspondientes, a pesar de, como efecto de sorpresa, puedan aparecer en partes fuertes ó débiles del compás. En cuanto a la relación entre las voces, prefiere el uso de intervalos perfectos, y añade que la imitación a la octava y al unísono no da la suficiente variedad a la composición, por ello escoge como adecuados los intervalos de cuarta y quinta. Según él, estos intervalos deben ser usados de manera alternada en una composición a varias voces. Por ejemplo, en el caso de cuatro voces, la soprano y el alto estarían escritas en imitación a la cuarta, si el tenor y el bajo están en imitación a la quinta, y viceversa (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 16-17).

Posteriormente Zarlino (*Institutioni harmoniche*) habla sobre el hecho de mantener pequeñas distancias entre las entradas, igual que Vicentino. Señala que a pesar de que ello haga que las entradas se entiendan mejor, va a limitar la originalidad (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 22).

Otro teórico que trató las entradas de los temas fue Fray Tomás de Santa María, en su tratado *Arte de tañer fantasía* (1565). Menciona dos formas de tratar el tema (*invención*) a dos voces en la parte de la exposición. En el primero el tema se expone de manera completa antes que la otra voz, la respuesta, entre. En el otro, la parte de la respuesta aparece antes de que la exposición del tema se haya completado. Santa María habla sobre la construcción de la fuga. Establece que un nuevo contenido temático (*passo*) debería aparecer después de que todas las voces hayan entrado. El mismo autor también relaciona las entradas temáticas y las cadencias, sugiriendo que, por ejemplo, en una obra a cuatro voces, dos de ellas hacen las entradas, mientras que las otras dos restantes forman una cadencia (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 26).

Más tarde, Pietro Ponzio, en su obra *Ragionamenti di musica* (1588), explica entre otras cosas la importancia de que el tema sea claramente perceptible para el oyente, por ello, hace énfasis en la entrada del tema sin ningún tipo de acompañamiento (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 28).

Un elemento interesante que Thomas Morely menciona en su obra *Plain and easy introduction to practical music* (1597) es el uso del silencio. Explica que de esta forma se resalta la vuelta al pasaje temático (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 29).

En relación a la extensión del tema, Vicentino recomienda que vaya desde lo equivalente a una blanca, hasta cuatro redondas (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 16). En cuanto al modo, este mismo autor recomienda escoger bien el modo y ser consciente de las limitaciones que éste puede suponer para la fuga. Por ello también menciona que hay que tener especial cuidado con la escritura imitativa del bajo o las partes que puedan estar en el lugar del bajo, porque serán ellas las que determinen el modo (Mann, *The study of fugue* [1958]; 1987, 17).

En cuanto a su estructura, inicialmente era difícil establecer una determinada. Ya estudiosos del s. XIX, comprobaron que cuando se comparaban todas las piezas que supuestamente eran llamadas *fugas*, más allá del carácter imitativo, cada una tenía diferente forma (Walker s.f. [net]).

Una característica formal que todas las fugas tenían en común era la expansión desarrollada en una serie de exposiciones fugadas. El número de entradas variaban, así como su orden tonal. En cuanto a las partes de desarrollo, ni los *stretto*, ni interludios, ni ningún otro recurso contrapuntístico era indispensable. Esta es la razón por la cual hay tanta variedad de fugas (Bukofzer 1947, 362).

En los comienzos de la segunda mitad del s. XVII se desarrolló una especie de “modelo teórico” sobre la fuga, normalmente asociado con el *Gradus ad Parnassum* de Fux, también gracias en gran medida a Cherubini, profesor en el Conservatorio de París. Se llegó a la conclusión que las fugas que más se adaptaban a este modelo estándar eran las de *El clave bien temperado* de J.S. Bach (Walker s.f.[net]).

Es difícil precisar una forma exacta para la Fuga. Sin embargo, se puede establecer una división general, que normalmente todas las fugas cumplen. En ellas encontramos tres secciones principales:

- Exposición: Se realiza la presentación del tema (sujeto), primero como *dux* (conductor) y luego como *comes* o respuesta (compañero); este suele sonar a la vez que el contrasujeto, mientras la voz o voces restantes realizan un contrapunto que no cesa. En esta sección las voces han expuesto una vez el tema de forma íntegra, siendo la sucesión de entrada de las voces variable.
- Episodio / Desarrollo: El primero de carácter modulante, más libre, sin tema pero con sustancia temática o contrapuntística. Su principal función es la transición de una tonalidad a otra y dar variedad. En el caso del Desarrollo sí vuelve a aparecer el tema pero no en todas las voces. El número de Episodios y Desarrollos puede variar según cada fuga. Es en esta sección donde también pueden aparecer los *strettos* (entradas sucesivas del tema sin haber concluido en la voz anterior). También los recursos de inversión, aumentación, disminución, etc.
- Episodio Cadencial: Nos conduce hacia la Coda, en la cual el tema suena por última vez, normalmente con una nota pedal en el bajo. (Michels 2004, 117)

Es importante saber que para determinar la forma completa de la fuga, hay que tener en cuenta también las proporciones de cada sección y las relaciones entre las mismas según el contenido que tengan.

## **4.2. J.S. Bach**

Dentro del estudio del Contrapunto es inevitable no hablar del que considero maestro de esa técnica. Su genialidad unida a la forma musical contrapuntística por excelencia, la fuga, creó una de las mayores obras para teclado, *El Clave bien Temperado*, la cual no sólo sirvió de escuela para compositores e intérpretes de la época, sino que aún hoy en día lo es para todo aquel se quiera acercar al mundo del Contrapunto.

Las dos colecciones de preludios y fugas nacieron con un propósito hasta cierto punto pedagógico en el ámbito interpretativo, dejando al compositor la libertad de seguir en ellas su inspiración y no ceñirse tanto a las normas.

En cuanto al título de la colección, intencionadamente usa el término general de *Clavier* que se aplica a todo instrumento de teclado, sin limitarla así a la interpretación en clavicémbalo o clavicordio como se suele pensar. De hecho, la desventaja principal del primero en relación al

segundo, era no poder realizar matices, algo necesario para la fuga, donde se busca subrayar un motivo dentro del entramado polifónico (Salazar 1985, 86).

En cuanto al término *temperirtes*, correspondiente vocablo alemán *temperatur* (temperado), significa un sistema de afinación “igual”, porque afina las consonancias de quinta exactamente iguales entre sí, en toda la longitud del teclado. Las conocidas como quintas matemáticas o físicas son ligeramente menores que la quinta que se toma como punto de partida para las restantes en el sistema “igual”. Debido a ello, según las quintas se alejaban de la primera, resultaban cada vez más “desafinadas”. Otra razón era querer igualar los sonidos enarmónicos para que se tocasen con una misma tecla, y que hubiese una cuerda por tecla, porque hasta ese momento una misma cuerda generaba varios sonidos debido a la división de la misma. Cuando alguien se decidió a hacer todo esto, los músicos pudieron por fin respirar diciendo que aquella era la afinación *wohl*, que significa a la vez lo que es bueno y la igualdad del sistema temperado: *wohl temperirte*<sup>27</sup> (Salazar 1985, 87).

Este conjunto de Preludios y Fugas, fue compuesto con el objetivo de demostrar las posibilidades armónicas del nuevo sistema “temperado”. En ella asentaba las bases de lo que sería la armonía moderna.

Sin embargo, según explica un artículo sobre la evolución de la Fuga, *The evolution of Fugue* (Shedlock 1898), durante mucho tiempo Bach fue ignorado por la mayoría de los músicos. Fue en el s. XIX, con Nägeli, Wesley, Mendelssohn, entre otros, que volvió a “resucitar”.

Uno de sus grandes predecesores, y que ejerció gran influencia sobre Bach, fue Frescobaldi. Los aspectos que más ejercieron influencia en él fueron el uso de cromatismos, el trabajo episódico en las obras, y la continuidad de las mismas.

Otro de los compositores cercano a Bach, y también alumno de Frescobaldi, fue Froberger. Además de él, Johann Pachelbel ejerció especial influencia, pues fue profesor de Johann Christian, hermano de Bach con quien éste vivió después de que su padre hubiese muerto.

Buxtehude, que durante quince años fue tutor (*senior*) de Pachelbel, también ejerció gran influencia sobre Johann Sebastian (Shedlock 1898, 113).

---

<sup>27</sup> Término original de Andreas Werckmesiter (Salazar 1985, 87).

### 4.2.1. El maestro

*“Sólo quien está familiarizado con los peligros que ha encontrado y que ha sabido vencer, puede enseñar con éxito a los demás la manera de evitarlos. Estas dos cualidades se encontraron en Bach; [...]”* (Forkel 1953, 93)

La influencia de Bach en los posteriores compositores es clara, y esta frase recoge bien la esencia de la historia de su escuela. No sólo fue maestro a nivel compositivo, si no también interpretativo. Tal y como el autor comenta, comenzaba por enseñar a sus discípulos el método de pulsar el instrumento, haciéndoles tocar durante bastante tiempo ejercicios simples para todos los dedos, y pidiendo especial atención en la claridad y limpieza de su pulsación. Dentro de la categoría de obras que compuso para este fin pedagógico se incluyen *Seis pequeños preludios para principiantes*, *Quince invenciones a dos voces*, las cuales Bach perfeccionó posteriormente. Intentaba adaptarse a las necesidades del discípulo, así como también interpretar los ejercicios delante del mismo ya que consideraba que una buena comprensión de la idea musical ayuda a una buena ejecución (Forkel 1953, 93-95).

A nivel compositivo, Bach evitaba comenzar por los ejercicios de contrapunto de los maestros de su época, los cuales consideraba “secos e inútiles”, ni agobiaba a sus discípulos con cálculos de las proporciones numéricas de los sonidos. Trabajaba desde el comienzo las composiciones a cuatro partes sobre un bajo continuo, pidiendo a sus discípulos que las transcribiesen separadamente para que les resultase más clara la progresión armónica. Insistía en la pureza y la naturalidad de la melodía y del enlace armónico (Forkel 1953, 95-96). Sólo después de todos estos ejercicios previos era cuando Bach abordaba la doctrina de la fuga. En ella pedía que primero se compusiese enteramente de cabeza y sin la ayuda de ningún instrumento y que prestasen atención constante tanto a cada parte en sí misma como a sus relaciones con las demás, pues exigía que cada nota tuviese conexión con la precedente. Como comenta Forkel: *“Este alto grado de exactitud en la manera de tratar cada parte separada hace de la armonía de Bach una melodía constantemente multiplicada.”* (Forkel 1953, 97). Éste también explica que Bach hacía la comparación de que las voces de una composición eran como si personas de buena educación mantuviesen entre sí una conversación interesante, donde cada una guardaba silencio por turno y escuchaban lo que decían las otras, o si lo creían oportuno, podía decir algo. En este punto, Bach permitía libertades en el empleo de ciertos intervalos y en los giros melódicos y armónicos, ya que

prefería que sus discípulos corriesen “peligros” para que con ello aprendiesen a vencerlos (Forkel 1953, 98).

La transformación que tuvo lugar después de su muerte, tanto en la sensibilidad como en el estilo musical, hicieron todavía más difícil la comprensión de su “arte”. Bach vivía en el recuerdo de los alemanes del norte como un gran virtuoso organista, pero como compositor había sido prácticamente olvidado. Sólo sus discípulos más próximos habían preservado la herencia de su maestro. Las mayores obras de Bach, en particular, las Misas, Pasiones y Cantatas, acabaron en el olvido. Lo único que sobrevivió fue su música para órgano y teclado, principalmente *El Clave bien temperado* (Abert y Martens 1927, 333).

En el caso de Beethoven, sólo tenía quince años cuando se celebró el centenario del nacimiento de Bach, por ello lo que conocía del compositor era relativamente poco. Según expone el artículo *Beethoven's Bach* de The Musical Times (Harley 1955), la admiración de éste por Bach era muy evidente. Ya en una carta escrita en Enero de 1801, expresaba su entusiasmo por las piezas de *El Clave bien Temperado*, las cuales Beethoven había tocado a temprana edad.

El contacto inicial de Beethoven con la música de Bach, se dio gracias a su profesor de juventud, Neefe. Posteriormente, con Czerny, fue instruido en el método de C.P.E. Bach, quien debe la mayor parte de su conocimiento a su padre.

Se piensa que la concepción que Beethoven tenía de la música de Bach fue cambiando a medida que se iba haciendo mayor. La serenidad de las obras de Bach nunca le llegó a ser del todo extraña, en ningún momento de su vida, lo cual se puede ver reflejado en las fugas de sus últimas obras para piano, y también en la fuga de su cuarteto en Do#m op. 131 y en la *Grosse fugue* del op.130 en Sib. Ciertamente, el contrapunto de las “últimas” obras representa una vuelta a la forma de expresión de Bach, lo cual implicó el volver a agudizar el oído para la polifonía (Abert y Martens 1927, 334).

Otro de los compositores más influenciados por Bach fue Dmitri Shostakovich. En julio de 1950 viajó a Lepizig para formar parte como miembro del jurado del *Bach Bicentennial Festival*. Mientras estaba allí, tocó también el concierto de Bach en Re menor para tres teclados y orquesta con los pianistas Pavel Serebryakov y Tatiana Nikolayeva. En este festival, esta última pianista interpretó todo el “Clave bien temperado”, ganado la

competición. Ello inspiró a Shostakovich a crear su propio ciclo de *Preludios y Fugas para piano, op.87*. La elección de el género musical no fue coincidencia, sino un homenaje al gran compositor alemán. La “pureza” de esa música otorgaba a Shostakovich una vía de escape ideal, debido a la represión que sufría por parte de la política. En cuanto al orden tonal, los Preludios y Fuga siguen la secuencia de quintas ascendentes. Shostakovich señaló que cada par de preludio y fuga pueden ser interpretados individualmente, o seleccionar un grupo, así como la posibilidad tocar el ciclo completo en diferente orden. El nivel de dificultad de interpretación de los mismos varía según cual, pero la mayor parte de ellos son asequibles. También escribió un arreglo para cuatro manos que nunca llegó a ser publicado (Moshevich 2004, 131-133).

En el artículo *Preludes and Fugues: Bach and Shostakovich* (Robinson 2004), aparece una cita del propio Shostakovich donde parece quedar clara su admiración por Bach:

“[...] J.S. Bach es un gran maestro de la polifonía, sus trabajos se caracterizan por la riqueza melódica y una maestría en la técnica polifónica. Lo que me encanta en las obras de Bach es la profundidad de sus pensamientos, su gran humanidad y la intensidad de su arte polifacético. Todas las obras de Bach son muy queridas y cercanas a mí, tal y como lo son todos los compositores y músicos soviéticos.”

## 5. ANÁLISIS COMPARATIVO: BACH-BEETHOVEN- SHOSTAKOVICH.

### 5.1. Las obras

#### 5.1.1. Fuga a 4 voces BWV 874 en ReM. J.S. Bach

##### 5.1.1.1. Forma

La forma general de la Fuga de Bach se compone de tres partes. La primera comprende del c.1 al c.8, la segunda del c.9 al c.40, y la tercera del c.40 hasta el final.

##### 5.1.1.1.1. 1ª Sección: Exposición

Se compone de cuatro entradas, correspondientes con las cuatro voces de la fuga. Comienza por la exposición del sujeto en el tenor, la respuesta en la contralto, nuevamente el sujeto en la soprano y finalmente la respuesta en el bajo. Existe una pequeña separación entre las dos primeras entradas y las dos últimas, que comprende un compás (c.4), cuya función es de enlace. Algo llamativo entre las dos últimas es la entrada de las mismas en *stretto*.

##### 5.1.1.1.1.1. Material temático

El material temático empleado en esta sección pertenece al propio sujeto, principalmente a la segunda parte (c. 2), a partir de la cual también se elabora el contrasujeto. El compás de enlace (c. 4) continua con la línea del contrasujeto pero resolviéndolo por movimiento contrario (ascendente) al motivo original (movimiento descendente). En relación a la resolución del propio sujeto, sólo la primera (tenor) y la última entrada (bajo), continúan descendentemente (cc. 2 y 7) mientras que las otras prosiguen en dirección ascendente (cc. 3-4 y 6-7). El motivo de esto último puede ser el dar continuidad al discurso melódico.

##### 5.1.1.1.1.2. Procedimientos contrapuntísticos

Como se comentó anteriormente, usan el *stretto* para las dos últimas entradas del tema (c.5-6) como el movimiento contrario para la resolución del contrasujeto en el c. 4.

#### 5.1.1.1.2. 2ª Sección: Episódica

Comienza con un enlace de dos compases y medio que nos lleva una nueva entrada del tema en diferente tonalidad (Si m). Le siguen cuatro compases de dos exposiciones completas del tema, en la contralto y en la soprano (cc. 10-13). En el c. 14 volvemos a tener un pequeño enlace que nos lleva a la tonalidad principal a través de una secuencia cadencial a partir del tema en *stretto* (cc. 14-16). En los compases siguientes aparece una variación del motivo derivado de la segunda parte del sujeto (Ilustración 14), en la soprano, tratado en forma de secuencia descendente (c. 17), además de una pequeña variación rítmica en la contralto y el tenor del c. 18, derivada de la síncopa de la segunda parte de la cabeza del sujeto. A continuación aparece una nueva secuencia cadencial (cc. 19-20) que nos llevan a la nueva tonalidad de La M.

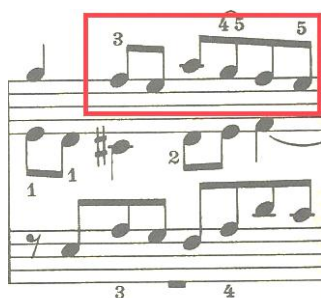


Ilustración 14

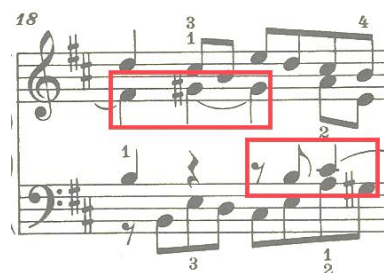


Ilustración 15

Esta nueva tonalidad comprende del c. 20 al 28, donde trata las entradas del tema del tenor y soprano en *stretto* (cc. 20-23), mientras que lo acompaña una imitación, que pasa sucesivamente de una voz a otra, basada en la segunda parte del sujeto. Nos encontramos otro compás de enlace (c. 24) antes de llegar a otra nueva entrada del tema sobre Fa#m, la cual concluye con una cadencia clara sobre su tónica (c. 27).

A partir de aquí comienza una sección de *stretti* sobre la tonalidad principal (cc. 27-29), con entradas del tema bastante seguidas (cada 2 corcheas). Antes de llegar a una nueva entrada del tema, hace una pequeña inflexión hacia Sol M durante tres compases de enlace (cc. 31-33), donde usa el material temático creado hasta el momento. Los compases 35 y 36 introducen

material nuevo en el bajo y nos llevan a la secuencia cadencial de mayor extensión de la fuga (cc. 37-40), que culmina en el “clímax” de la obra con la vuelta a la estabilidad tonal y la última entrada del tema en el tenor sobre la tónica. A la par que el material nuevo, en los compases 34 al 36 aparece un procedimiento frecuente en el barroco, *fortspinnung*<sup>28</sup>.



Ilustración 16

#### 5.1.1.1.2.1. Material temático

Usa el mismo material que la primera sección, pero añade una variación del mismo en el c. 17 y 18, tal y como muestran las Ilustraciones 14 y 15. Además, en c. 22 introduce un ritmo nuevo de dos semicorcheas con función de “floreo”.



Ilustración 17

En los compases 35 y 36 (Ilustración 18), en la voz del bajo aparece nuevo material: una nueva línea melódica cromática ascendente.



Ilustración 18

<sup>28</sup> Desarrollo de material musical mediante la repetición de una idea corta o motivo que acaba construyendo una frase; se utiliza para ello el tratamiento secuencial, la transformación interválica, y la mera repetición. (Kühn [1989]; 2003, 53)

Ésta puede tener relación con la línea de la soprano de los compases 46 hasta el final (Ilustración 19), pero invertida, ya que sigue una línea descendente, aunque no cromática.



Ilustración 19

También en los compases 38 y 39, en la parte grave, introduce una escala descendente en ámbito de dos octavas, sobre ReM.



Ilustración 20

#### 5.1.1.1.2.2. Procedimientos contrapuntísticos

Los principales son los *stretti*, siendo el más relevante el del c. 27, y las secuencias en progresión descendente (cc. 31 y 34), además de la secuencia cromática ascendente (cc. 35-36).

#### 5.1.1.1.3. 3ª Sección

Comprende desde la llegada al “clímax” y vuelta a la tonalidad principal (c. 40), donde se expone el tema sobre la tónica sólo en una voz, hasta el final. Realiza una exposición completa del sujeto a la cual le sigue un compás de enlace (c. 42) que nos lleva a otra nueva

exposición del sujeto variado sobre la dominante (bajo) en *stretto* con el tenor, creando así un pequeño episodio de tres compases caracterizado por una pequeña inestabilidad tonal. A partir de la segunda mitad del compás 44 y hasta el 46 aparece el último *stretto* con menor distancia entre las entradas (corchea), que nos lleva hasta la secuencia cadencial final (cc. 47-50).

#### 5.1.1.1.3.1. Material temático

No emplea material temático nuevo, a excepción del motivo descendente de los compases 46 hasta el final (Ilustración 18).

#### 5.1.1.1.3.2. Procedimientos contrapuntísticos

Principalmente el *stretto*. También se observa un gran distanciamiento por movimiento contrario entre las voces de los compases 38 y 39, lo cual intensifica la llegada al “clímax” (Ilustración 19). Además de ello, en la exposición del tema del c. 40, en la segunda parte del tema, dobla la melodía a terceras.

### 5.1.1.2. Melodía

#### 5.1.1.2.1. Tema

El sujeto de esta fuga hace su entrada sólo, es decir, sin contrasujeto, dando mayor relieve a dicha entrada y captando mejor la atención del oyente.

#### 5.1.1.2.1.1. Estructura

Acaba en la tónica, pero sobre el III grado (fa#), lo cual da sensación de continuidad. Se mantiene en la misma tonalidad y está bien definido tanto tonal como modalmente. Se divide en dos partes principales (Ilustración 20, azul): la cabeza, que comprende el primer compás, y la segunda parte, a modo de resolución. Tonalmente, la cabeza da sensación de estar en otra tonalidad (Sol M); es en la segunda parte cuando se asienta la tonalidad real (Re M). En relación al “equilibrio” de la estructura, la primera parte se caracteriza por movimiento disjunto en el cual es compensado en la segunda parte mediante el descenso por grados conjuntos.

Ilustración 21

#### 5.1.1.2.1.2. Ámbito e Interválica

El ámbito real es de una sexta menor, pues el tema acaba en Fa#, justo donde comienza la respuesta, pero después acaba por resolver en Re, completando así la octava. La dirección es descendente, y se corresponde con el registro apto para la voz del tenor. En cuanto a la interválica, realiza saltos de quinta en sentido descendente, y cuarta y tercera en sentido ascendente, relacionando las notas entre sí y asentando el centro tonal.

#### 5.1.1.2.1.3. Armonización

La armonización es con los grados tonales I, IV y V. En la primera parte reposa sobre la subdominante (síncopa), mientras que la segunda sección parte de la dominante y realiza una cadencia perfecta para resolver sobre la tónica en primera inversión (I 6 5).

#### 5.1.1.2.1.4. Ritmo

Rítmicamente se puede decir que tiene un comienzo del tipo acéfalo, si bien no es que el compás esté incompleto, como es característico de este tipo de comienzos, pues existe un silencio, pero sí comienza en la segunda parte del primer tiempo, que es parte débil, dando la sensación de acéfalo. Las células rítmicas principales que sirven como material temático base para el desarrollo de la fuga, son:



Ilustración 23



Ilustración 22

En la Ilustración 21 se puede ver algo característico del tema, que es la repetición de notas. Gracias al empleo de elementos constructivos simples, como es una métrica clara, en “compás de compasillo” o “alla breve”, y una organización rítmica evidente, se puede identificar más fácilmente el tema.

#### 5.1.1.2.2. Respuesta

Aparece después de haber concluido el sujeto, sobre la dominante de la tonalidad (La).

##### 5.1.1.2.2.1. Estructura

Tiene la misma extensión que el sujeto, pero no comienza en la misma parte del compás que éste, y por lo tanto la caída en la parte fuerte tampoco tiene el mismo significado. En el sujeto la parte fuerte corresponde en la tercera parte del compás, sobre la subdominante, mientras que en la respuesta coincide en la primera parte del compás, sobre la tónica (ver Ilustración 20). La respuesta es una transposición exacta del sujeto, a la quinta justa superior, por lo que es una respuesta *real*, y de carácter no conclusivo, pues acaba sobre la dominante (c. 4).

##### 5.1.1.2.2.2. Ámbito e Interválica

Al igual que el sujeto, el ámbito es de una sexta menor y la interválica utilizada es la misma, pues se trata de una respuesta *real*.

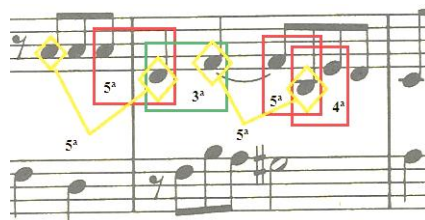


Ilustración 24

##### 5.1.1.2.2.3. Armonización

Comienza sobre el primer grado (I) para en la segunda mitad del c. 3 cambiar al segundo con función de dominante secundaria (H), dada por el Sol# del tenor, y concluir sobre la dominante. Ello hace que la relación entre los grados de la armonización del sujeto y de la respuesta, sea la misma: subdominante – dominante – tónica.

##### 5.1.1.2.2.4. Ritmo

El esquema rítmico es exactamente igual que el del sujeto, con la excepción del final de la respuesta, que es una corchea y una una negra, como se puede comprobar en la Ilustración 23.

#### 5.1.1.2.3. Contratema

##### 5.1.1.2.3.1. Estructura

El contratema deriva de la segunda parte del sujeto, introduciendo una nueva figura rítmica, la blanca, en el c. 3, la cual tiene función de sensible y por lo tanto resuelve ascendentemente.

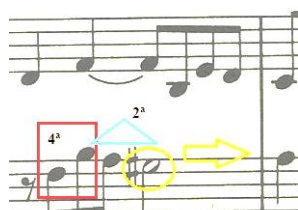


Ilustración 25

##### 5.1.1.2.3.2. Ámbito e Interválica

El ámbito comprende una cuarta justa. El esquema interválico es un salto de cuarta ascendente para después compensarlo con un descenso de tercera por grados conjuntos.

##### 5.1.1.2.3.3. Esquema rítmico

Con comienzo igualmente “acéfalo”, es el derivado de la segunda parte del sujeto (Ilustración 22).

### 5.1.1.3. Armonía

La diferencia entre lo que en este apartado se denomina Centro Tonal e Inflexión, radica en que el Centro Tonal se considera como una región consolidada tonalmente, mientras que las inflexiones son pequeñas fluctuaciones armónicas pero comprendidas dentro de un único centro tonal.

#### 5.1.1.3.1. Centros tonales

La tonalidad principal de la fuga es Re M. Ese centro tonal es el que domina la primera sección y la mayor parte de la segunda. Sólo en el c. 20 y hasta el 28 es cuando aparece un cambio de centro tonal, pasando a ser La M, la dominante de la tonalidad principal. A partir del c. 28 y hasta el final se mantiene nuevamente en Re M.

Todos estos centros tonales son apoyados por sus respectivas cadencias, las cuales se encuentra en en los compases 20, 28-29, 39-40, y finalmente en el compás 50.

#### 5.1.1.3.2. Inflexiones

En la segunda sección, dentro del centro tonal de Re M, aparece una pequeña inflexión de cuatro compases al relativo menor de la tonalidad principal (cc. 10-14), Si menor, para después a través de un compás de enlace por movimiento contrario en las voces (c. 13), llegar a la tonalidad principal. Posteriormente, dentro del centro tonal de La M, vuelve a hacer una inflexión de tres compases a también su relativo menor (cc.25-28), Fa# menor. Inmediatamente después, ya dentro del centro tonal de Re M, aparece una inflexión a la tonalidad de la subdominante, Sol M, durante tres compases (cc. 31-34). A partir de ahí y hasta el final, se mantiene siempre en la tonalidad principal.

Estas inflexiones son apoyadas con sus respectivas cadencias en los compases 9-10, 15-16, 27, y 32-33.

#### 5.1.1.3.3. Grados principales

La primera sección se caracteriza por el empleo de los grados tonales (I-IV-V), así como grados con función de dominante secundaria (II).

En la segunda sección hay una mayor variedad, pues se produce una expansión tonal y armónica. En general se siguen empleando los grados tonales pero se aumentan los grados con función de dominante secundaria: III, VI, VII, además del I (c. 34), así como el empleo de disonancias (7ª y 9ª, como por ejemplo en el c. 23).

En la tercera sección lo más relevante es el primer grado con función de dominante secundaria (cc. 41, 46 y 48) además de la secuencia del compás 43, donde se espera ir a La menor, que es el quinto grado menor, pero acaba en Fa M.

#### 5.1.1.4. Conclusiones para la interpretación

Forma:

Un análisis de la forma, ver las secciones claras, saber cómo llegamos y salimos de ellas, la transición, por qué está formada, todo ello ayuda a dar sentido de unidad.

En la exposición lo primero es saber el recorrido del tema por las diferentes voces con el fin de destacarlo. Identificar los procedimientos usados en este caso el *stretto*, y tener especial cuidado con la entrada de las voces para que sean perceptibles, pues aún estamos presentando el tema por primera vez.

La transición de la exposición a la segunda sección se realiza mediante un episodio imitativo a la octava y a modo de secuencia a distancia de cuarta (SI-MI-LA-RE), formado por el esquema del contrasujeto. Dichas entradas se deberán marcar según vayan apareciendo para dar esa sensación imitativa (cc.7-9).

En la segunda sección hay que tener en cuenta los cambios de tonalidad y las secuencias que aparecen en ellos, repetidas a diferentes alturas. Ayudará a la memorización y también a identificarlas mejor. En el caso de los *stretti*, identificarlos y ver la distancia de las entradas, la extensión del material temático que se usa, y decidir lo qué queremos marcar, que lo más lógico será la entrada de cada voz en estrecho.

En la transición de la segunda a la tercera sección ver que procedimiento se emplea, que en este caso es movimiento contrario a través del distanciamiento de ámbito de las voces. Esta separación implica un cierto grado de “grandiosidad” y por lo tanto habrá que hacer las respiraciones pertinentes antes de la llegada al tema en la tonalidad inicial (a nivel pianístico se realiza un salto considerable en la mano izquierda del c. 40, justo en la entrada del tema, por ello se le debe dar tiempo y no precipitar).

Ya en la tercera sección, tener claros los lugares donde aparecen los temas, que serán la última vez que lo hagan, e intentar destacarlos. El hecho de haber otro *stretto*, el último antes del final, implica hacer nuevamente una respiración para que cada una de las entradas se

pueda escuchar claramente, sin apurar el ritmo, pues las entradas en este caso son a distancias muy cortas, lo cual ya de por sí dará una sensación de “precipitación”.

Melodía:

Según la estructura del sujeto, la primera parte se basa en la repetición y la síncopa, y la segunda en una resolución de semitono (sol-fa#, c. 2). A nivel interpretativo, una repetición implica el no “poder” tocar las tres notas de la misma forma, ya que lo que se quiere es dirección en la línea melódica. Además de ello, al tener comienzo acéfalo, la primera de las tres notas repetidas no ha de ser golpeada, por lo que la dirección iría hacia la nota central de las tres, bajando de intensidad en la última para poder hacer la resolución sobre la nota Sol (c. 1). En cuanto a la síncopa, la intención al atacarla ha de ser la de crecer hacia la parte fuerte, es decir, la caída en el compás 2. En la segunda parte del tema, se respira después de la síncopa, norma “standart” de la articulación barroca, para después ir en dirección del Sol, que se ve atraído por el Fa#, donde resuelve, pues está a distancia de semitono, lo cual genera mayor tensión. Lo primordial es mantener este tipo de articulación y fraseo en todo el material temático de la fuga, a pesar de las dificultades técnicas que ello conlleve, como puede ser la independencia de los dedos, digitaciones, etc.

Además, al no comenzar en la misma parte del compás el sujeto y la respuesta, en el momento de interpretar tenemos que sentir la caída a la parte fuerte de manera más intensa en la respuesta que en el sujeto, pues se corresponde con la primera parte del compás. Además de ello, coincide en la respuesta con caída en la tónica.

En relación al compás, marcamos a dos partes cada compás, y en cada una de esas partes van un mínimo de tres a cuatro notas, bastantes, por lo que a la hora de interpretar se ha de pensar en dar una dirección a las mismas para conseguir fluidez.

Armonía:

En la armonía no sólo influirán los propios acordes, sino también los cambios de textura efectuados. Así, en el caso de la tonalidad de Re M, la textura es la de cuatro voces, pero las entradas del tema son claras y fácilmente perceptibles, al igual la imitación en los episodios de transición. La confusión llega al aproximarse a La M. Por un momento, en el compas 16, la

textura se reduce a dos voces para ir retomando una a una hasta completar las cuatro, pero esta vez en la nueva tonalidad. El hecho de que esté escrito así ayuda al intérprete a identificar visualmente el cambio. El inconveniente de esta sección es la densidad armónica, alteraciones accidentales, junto con un contrapunto que no resulta demasiado cómodo para la interpretación, produciéndose hasta cruzamiento de voces, como aparece en el compás 23. En este caso, una digitación apropiada y estudiada hará que las entradas sean más claras y la posición de las manos lo más natural posible.

Se vuelve a Re M mediante el *stretto*, con un cambio repentino en la textura armónica, que sólo se densifica en la inflexión a Sol M, pero esta vez basándose en la repetición de secuencias imitativas (cc. 30-32), lo que no hace tan compleja su percepción.

Otro punto importante es el asentamiento tonal en el compás 40, con el “climax”, preparado por el distanciamiento de las voces, que resuelve en la entrada del sujeto en Re M. En la interpretación, para asentar el centro tonal se intentará no precipitar la entrada, dando tiempo a escuchar la secuencia cadencial.

Lo positivo de esta fuga en el plano armónico, es que la mayor parte del tiempo usa los grados principales del centro tonal en el que se encuentre, lo cual facilita al intérprete la memorización, su ubicación en la partitura, y mejor concepción formal de la obra.

## 5.1.2. Sonata en LabM, op.110. Fuga (*Allegro ma non troppo*). L. van Beethoven

### 5.1.2.1. Forma

Esta fuga se encuadra dentro otro género, la Sonata, la cual , en este caso, se desarrolla en casi un único movimiento, por lo que todos los elementos constitutivos estarán estrechamente relacionados.

#### 5.1.2.1.1. 1ª Sección: Exposición

Se compone de tres entradas, correspondientes con las tres voces de la fuga. El orden de entrada es Bajo, Alto, después una pequeña separación de dos compases a modo de enlace, y la última en la soprano.

##### 5.1.2.1.1.1. Material temático

El material temático empleado en esta sección pertenece al sujeto y al contrasujeto. En los compases de enlace (cc. 9-10) introduce el elemento de síncopa (Alto) que será desarrollado posteriormente. En relación a la resolución de la sección (c.15), se produce sobre la tónica en estado fundamental, por lo que es conclusiva.

##### 5.1.2.1.1.2. Procedimientos contrapuntísticos

Lo más destacable es el uso de la síncopa como medio expresivo a partir del empleo de retardos (voces superiores; cc. 12-14), lo cual genera una disonancia de segunda.



Ilustración 26

#### 5.1.2.1.2. 2ª Sección: Episódica

Esta sección es la más extensa. Comprende desde el compás 16 de la Fuga 1, hasta el compás 39 de la Fuga 2. Hay que tener en cuenta que en medio de las dos fugas se encuentra otra

sección de la Sonata, *Arioso*, que inicia con la tonalidad del final de la Fuga 1 e introduce la tonalidad con la que comenzará la Fuga 2.

Comienza con una sección episódica de casi cinco compases (cc. 15-20) que lleva a una nueva exposición del tema, igual a la respuesta (sobre *Mib*), que comprende hasta el compás 24. A partir de ahí un nuevo episodio basado en el material del contrasujeto conduce a una inflexión sobre *RebM*, produciéndose la entrada del tema en la voz intermedia sobre esa tonalidad, pero concluyendo en *Lab*. Llega otra sección episódica basada en el material del final del sujeto, secuenciado descendentemente, para después hacer la entrada la voz soprano con el tema completo sobre *Mib*. Del compás 42 al 48 aparece nuevamente otra sección episódica de carácter moduladorio que lleva a una inflexión sobre *Do menor*, cuya cadencia se produce en el compás 49 a la vez que en la voz del bajo hace entrada la cabeza del tema variada.



Ilustración 27

Continúa el motivo del sujeto hasta el compás 54 que enlaza a través de movimiento ascendente de tres corcheas, con un nuevo episodio de carácter imitativo entre las voces, sobre *Lab M* con la constante relación de Dominante- Tónica.

En el compás 62 vuelve la exposición del tema en la voz intermedia, sobre *RebM*; en el compás 66 pasa la entrada a la soprano la cual es acompañada en el compás 58 por el bajo, dando lugar a un *stretto* que dura hasta el compás 71. Éste, junto con el compás 72, sirven de transición armónica para llegar al Pedal sobre la dominante (c. 73-75). Nuevamente la entrada del tema en el Bajo sobre *Mib* (c. 76), a la vez, en *stretto*, se produce la entrada del Alto en el compás 78, también sobre *Mib*, y por último la entrada en la Soprano, sobre *Lab* en el compás 80, en este último caso, sólo la cabeza del tema. Continúa con una secuencia cadencial de dos compases y medio, de carácter homofónico (cc. 82-84), hasta llegar a un reposo cadencial sobre la dominante (c.85), concluyendo con un arpeggio sobre dicha dominante con séptima. La transición de la Fuga 1 al *Arioso* se produce en el compás 89, convirtiendo al V en VII

menor, mediante el descenso del *Mib* al *Re*, y el ascenso cromático del *Reb* al *Re* becuadro, dando como resultado la tónica de Sol menor. A partir de ahí comienza el *Arioso*.

Después de veintitrés compases de *Arioso*, se produce una transición hacia Sol M mediante el cromatismo ascendente del *Sib* para *Si* becuadro, dando lugar a la Fuga 2, *L'inversione della Fuga*.

Dentro de esta segunda sección se puede incluir una Sub-sección similar a la de la Fuga principal en lo relativo a la forma. Se exponen las entradas de los temas invertidos en las tres voces, primero el Alto, después la Soprano y finalmente el Bajo. Esta última entrada no se llega a completar, enlazándose con un episodio de carácter moduladorio que nos llevará de Sol M a Sol menor (cc. 17-21). La característica principal de esta pequeña sección es la introducción del material temático original por disminución en la voz inferior, para seguidamente presentarlo por aumentación en la voz superior. La voz intermedia realiza un contrapunto imitativo a la voz del bajo. Esta sección de Aumentación – Disminución concluye en los compases 23 y 24 mediante un acortamiento del tema por disminución, en entradas sucesivas de manera imitativa.



Ilustración 28

El compás 25 sirve como cadencia para resolver sobre la tónica de Do menor. A partir de ese compás se produce otra entrada del tema en el bajo, sin inversión, y por aumentación, a la par que las voces superiores realizan de forma homofónica el tema original variado, por disminución.

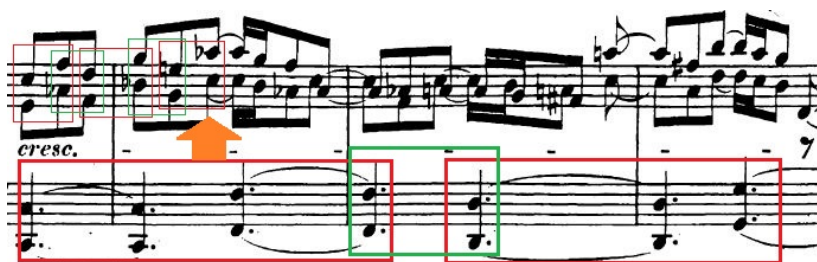


Ilustración 29

Todo ello conduce a la tonalidad de *Mib* M mediante un episodio imitativo de tres compases (cc. 33-35) donde el compositor indica un cambio de *tempo* (*Meno Allegro*), pero que se ve contrarrestado por el cambio de la figuración rítmica (fusas y semicorcheas). En el compás 35 y hasta el 39 se produce la entrada en la voz intermedia del tema invertido, sobre *Mib*, acompañado del material temático tratado por disminución, y alternándose en diferentes tesituras (soprano y bajo). Dicho episodio tiene carácter moduladorio que lleva a la tonalidad principal, dando comienzo a la tercera sección.

#### 5.1.2.1.2.1. Material temático

La mayor parte del material temático de la segunda sección deriva del sujeto y del contrasujeto. De nueva composición no es propiamente nada. El material es tratado con diversos procedimientos, pero su base ya existe.

#### 5.1.2.1.2.2. Procedimientos contrapuntísticos

Los procedimientos fundamentales de esta sección son el *Fortspinnung* en los compases 32 a 36 (Ilustración 31), el *stretto* del compás 68 al 71 (Ilustración 32), y el Pedal de dominante del compás 73 al 75 (Ilustración 30).



Ilustración 31



Ilustración 32



Ilustración 30

Además, el tema es tratado principalmente por inversión (Ilustración 33), aumentación y disminución (Ilustración 34).



Ilustración 33



Ilustración 34

#### 5.1.2.1.3. 3ª Sección

Comprende del compás 39 hasta el final de la obra. Se realiza las tres entrada del tema original en el mismo orden que se hace en la Exposición de la sección primera (bajo, alto, soprano). En la primera entrada el bajo dobla a la octava inferior el tema, en la segunda tema y acompañamiento aparecen en un ámbito muy reducido, y la última se caracteriza por la exposición del tema en forma acórdica, mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento en acordes quebrados y con el mismo ritmo de semicorcheas que aparece en el cambio de *tempo*.

Del compás 65 al 69 aparece por última vez el tema, en la voz superior, armonizado con otras dos voces en la misma tesitura. Se exponer de forma completa y a continuación del mismo le sigue un episodio de cuatro compases (cc.70-75) que preparan la cadencia final.

#### 5.1.2.1.3.1. Material temático

El material que aparece no es nuevo, pero sí está tratado de diferente forma. El tema aparece armonizado con su octava y su quinta, y a veces su tercera o sexta (cc. 49-53), formando un relleno armónico. En cuanto a la mano izquierda, desarrolla los acordes en un acompañamiento de seis corcheas. El único material temático diferente aparece en la Coda final (cc. 74-78), que consta de arpeggios quebrados descendente y ascendentemente sobre la tónica de la tonalidad principal.



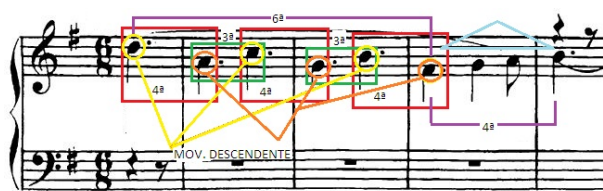


Ilustración 36

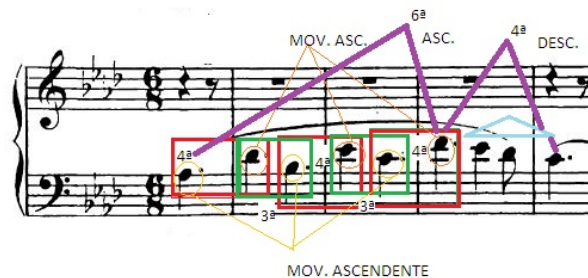


Ilustración 37

#### 5.1.2.2.1.2. Ámbito e Interválica

El ámbito melódico es relativamente reducido, una sexta mayor es la distancia que se alcanza, comprendida entre la primera nota y el punto más alto, situado a tres cuartos del inicio (Ilustración 36).

En cuanto a la interválica, usa saltos de cuarta ascendente, lo cual produce una sensación de tensión-resolución debido a la relación entre las notas. A su vez este movimiento es compensando con una tercera descendente, en ambos casos menores. Por otro lado, se observa como estructura interna dos líneas melódicas ascendentes por grados conjuntos, la que forman LA-SI-DO y RE-MI-FA. Todo ello en conjunto da una sensación de movimiento al sujeto, confiriéndole un carácter de “ascensión”, la cual se ve compensada con la cuarta descendente por grados conjuntos, FA-DO, del final del mismo

#### 5.1.2.2.1.3. Armonización

Debido a que la entrada principal se efectúa sin acompañamiento, se toma la armonización de la tercera entrada, cuya melodía es la misma (c.11-15).

La armonización es I – II – V – I – ~~VI~~ – II – V – I . Cada grado se corresponde con cada una de las notas del sujeto, excepto el V final, que le corresponden dos, pues lleva la séptima.

En la Fuga 2, la armonización del sujeto es: V – II – IV – I – II – V\_\_ – I .

#### 5.1.2.2.1.4. Ritmo

Tiene comienzo anacrúsico pero el compás no está incompleto, pues la parte que falta viene del movimiento anterior, en un reposo cadencial sobre *Lab*. Las células rítmicas principales son las negras con puntillo, y la combinación de negra y corchea, la cual será empleada en una gran parte del la fuga.

#### 5.1.2.2.2. Respuesta

Aparece después de haber concluido el sujeto sobre la dominante de la tonalidad (*Mib*).

#### 5.1.2.2.2.1. Estructura

Tiene la misma extensión que el sujeto, y comienza en la misma parte del compás. La respuesta es una transposición exacta del mismo a la quinta justa superior, por lo que es una respuesta *real*. La estructura es la misma que la del sujeto y tiene carácter no conclusivo, pues acaba sobre la dominante (c. 9).

#### 5.1.2.2.2.2. Ámbito e Interválica

Al igual que el sujeto, el ámbito es de una sexta mayor, y la interválica utilizada es la misma ya que se trata de una respuesta *real*. En el caso del tema invertido, se trata de una respuesta *tonal*, pues modifica la interválica (*Do#*) para adaptarla a la tonalidad sobre la que hace el tema, que es *Re M*.



Ilustración 39



Ilustración 38



#### 5.1.2.2.3.3. Esquema rítmico

Es un ritmo nuevo que consta del grupo de tres corcheas.

### 5.1.2.3. Armonía

#### 5.1.2.3.1. Centros tonales

La tonalidad principal de la fuga es *Lab* M. Ese centro tonal es el que domina la primera sección, a pesar de un par de inflexiones por el medio, pero nunca fuera del contexto de *Lab*. No se producen cadencias que confirmen estas inflexiones, sino que es a través de las entradas del tema y la armonización de las mismas.

Entramos en la segunda sección afirmando la tonalidad principal con una cadencia en el compás 20, reforzada con un trino y sobre la dominante (*Mib*), para resolver en la tónica. En el compás 48 se produce una pequeña inflexión, marcada por una cadencia pero que tan sólo dura dos compases, por lo que el centro tonal continúa siendo el mismo. Éste se mantendrá estable hasta el final de la Fuga 1, que conduce a Sol menor, tonalidad del *Arioso*.

Antes del comienzo de la Fuga 2 se produce un cambio de modo, pasando de Sol menor a Sol M, mediante la alteración de la tercera. Se mantiene la tonalidad mayor hasta el compás 18 de la Fuga 2, que cambia (armadura inclusive) a Sol menor. En esta parte es donde se trata por primera vez el material temático con procedimientos de aumentación y disminución. Se realiza una pequeña inflexión en el compás 24, marcada por una cadencia y comienzo de tema pero que dura sólo dos compases. En el compás 33 se produce una nueva modulación, hacia la dominante de la tonalidad, *Mib* M, que prepara la vuelta a la tonalidad inicial en la cual se mantendrá hasta el final de la obra.

#### 5.1.2.3.2. Inflexiones

Dentro de la primera sección se producen dos inflexiones, a *Mib* M y a *Reb* M, siendo la segunda de menor relevancia. Cada una de ellas corresponde con la entrada del sujeto en el Alto y en la Soprano.

En la segunda sección, bajo el centro tonal de *Lab*, se producen dos inflexiones a *Reb* M (cc. 25-28 y 62-66), y una a Do menor (cc. 48 y 49). De ellas la única que tiene una cadencia clara es la de Do menor. A las otras llegamos a través de las entradas del tema. No aparece otra

inflexión hasta el compás 18 de la Fuga 2, bajo el centro tonal de Sol menor. Esta inflexión es sobre Do menor, igual que en el compás 24. Entre ambas se intercala nuevamente Sol menor.

#### 5.1.2.3.3. Grados principales

La primera sección se caracteriza por el empleo de grados tonales, a excepción del II y del VI como dominante secundaria.

En la segunda sección es donde más expansión armónica se produce. Bajo el centro de *Lab*, la mayor parte de los grados son los tonales, el II y VI como dominantes secundarias, y esporádicamente el III y el VII. Es común en la región de *Reb M* el uso del I con séptima como dominante secundaria, precedido del V menor. Las disonancias empleadas en esta sección son la séptima menor y la novena. Bajo el centro de Sol la mayor parte son tonales debido a la entrada del tema invertido. Lo más destacable es el acorde de séptima disminuida del compás 32 antes de modular a *Mib M*.

Finalmente, en la tercera sección la mayor parte son grados tonales, pues volvemos al tema original. Sólo hay casos diferentes en los compases 46 y 57, donde se usa la novena y la séptima sobre el II y el V, respectivamente. También son llamativos los acordes disminuidos que aparecen en el episodio de preparación de la cadencia final (cc. 68, 70, 72).

#### 5.1.2.4. Conclusiones para la interpretación

Forma:

Para comprender la forma de esta fuga, no nos podemos ceñir únicamente a ésta, pues esta interrelacionada con la que va antes y después, creando un único movimiento en la Sonata. Debido a ello, las conclusiones en cuanto a la forma serán relativas, pues sólo la parte de la fuga es analizada.

El análisis de la forma en esta fuga es útil para el facto memoria, así como la ubicación de la entrada de los temas. El poder estructurar en pequeñas secciones según la extensión del tema, y la nota sobre la que expone, facilita la memorización. En el caso de esta fuga, el tema no resultará demasiado difícil de interpretar, pues son notas relativamente largas, interpretadas a

tempo *Moderato*<sup>29</sup>. Es importante no olvidar el sentido anacrúsico del tema y hacer las pertinentes respiraciones.

Melodía:

Lo que resulta más complejo en esta fuga es el equilibrio sonoro, principalmente en los momentos de disonancias. Debido a que son sonidos muy próximos y coinciden con la exposición del tema en una de las voces, se necesita precisión y tener muy claro lo que se quiere oír. Por ello, aparece la síncopa, para indicarnos que crecemos hacia la parte fuerte mientras que la otra nota que forma la disonancia, que aparece en la parte débil con carácter anacrúsico, es tocada con menor intensidad, para lograr equilibrio entre ambas (Ilustración 26).

Otro factor a tener en cuenta son las respiraciones, debido a las frases melódicas tan largas con comienzos anacrúsicos. Para marcar cada final y comienzo de esas frases es necesario respirar, no sólo con la mano, sino físicamente, pues de lo contrario se tiende a precipitar la entrada o el final.

En la sección que comprende del compás 35 al 39, hay que tener especial cuidado con la continuidad de la línea melódica, pues aparece un cruzamiento de manos debido a un cambio en los registros. Es una transición hacia la tonalidad principal y no se puede perder el sentido de fluidez. Lo mismo sucede con la sección final (cc. 74-78).

Armonía:

La armonía en este caso ayudará como soporte al fraseo y a las dinámicas. Es cierto que en este caso Beethoven deja inúmeras indicaciones de lo que quiere que se haga, pero el análisis armónico nos hará comprender mucho mejor la línea a seguir, donde resolver de manera más clara, o donde por el contrario dar continuidad para no perder la forma. Un ejemplo de ello es en el final de la tercera sección (cc. 65-78). La simple construcción del sujeto, a partir de la relación de cuartas, creando tensión y relajación provoca un impulso para avanzar y no ser un tema estático. Si además de ello se suma la armonía que contribuye con relaciones de dominantes secundarias y sus respectivas tónicas, la intensidad es mayor, dando a entender que ese pasaje ha de ser interpretado yendo cada vez a más.

---

<sup>29</sup> El *tempo* para interpretar la fuga equivale al *tempo* al que se toca cada semicorchea del acompañamiento del *Arioso*. Ello lleva a una conexión y unidad entre las partes de la Sonata.

### **5.1.3. Fuga nº5, op.87 en ReM. D. Shostakovich**

#### **5.1.3.1. Forma**

La Fuga se estructura en dos partes principales, la primera es la Sección de exposición del tema. Dentro de la segunda, al final, se encuentra una pequeña sección conclusiva que no se puede establecer como sección propiamente.

##### 5.1.3.1.1. 1ª Sección: Exposición

Se compone de las tres entradas correspondientes con cada una de las voces. Comprende del compás 1 al 26. El orden de entrada es Alto, Soprano y después de un pequeño episodio, el Bajo. Existe un contratema que acompaña a la segunda entrada, de carácter contrastante en relación al sujeto.

##### 5.1.3.1.1.1. Material temático

El material temático empleado está basado en el sujeto y contratema, a excepción de la blanca del compás 14, que aparece por primera vez y que se repetirá en otras ocasiones. Son frecuentes las secuencias repetitivas en dirección descendente, empleadas en las partes episódicas (cc.17-18).

##### 5.1.3.1.2. Procedimientos contrapuntísticos

El principal son las entradas de las voces por imitación, tanto con el tema como con el contratema. Existe la secuenciación, pero sólo durante dos compases, cuya función es servir de enlace entre las entradas del sujeto.

##### 5.1.3.1.3. 2ª Sección

Comprende el resto de la fuga. Se caracteriza por la expansión tonal.

##### 5.1.3.1.3.1. Material temático

El material temático que aparece no varía del expuesto en la exposición. Emplea siempre las mismas células rítmicas, combinadas de la misma manera, pero a diferentes alturas.

##### 5.1.3.1.3.2. Procedimientos contrapuntísticos



#### 5.1.3.2.1.2. Ámbito e Interválica

El ámbito es bastante reducido, llegando a una sexta mayor debido a la apoyatura sobre el La (Si). En cuanto a los intervalos, es un tema donde el centro tonal está muy claro. Predominan las consonancias de quinta y cuarta justa, y eventualmente de sexta. Es característica la sucesión descendente de grados conjuntos (cc. 6 y 7).

#### 5.1.3.2.1.3. Armonización

La armonización del sujeto principal está basada únicamente en los grados tonales:

I – I – V – I – I – IV – V – I.

#### 5.1.3.2.1.4. Ritmo

Tiene un comienzo tético, en la parte fuerte. La base rítmica principal es la corchea, la cual se ve interrumpida por los silencios, marcando el salto de quinta y cuarta justa respectivamente.

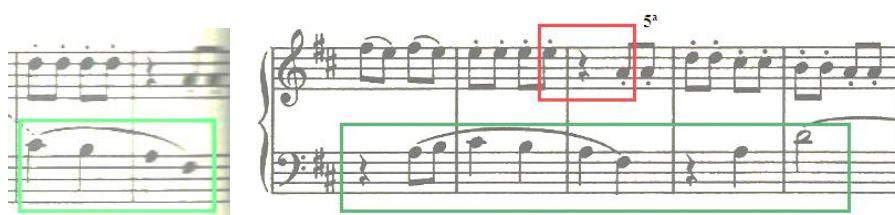
#### 5.1.3.2.2. Respuesta

##### 5.1.3.2.2.1. Estructura

Realiza la entrada sobre la tónica (re), pero en la segunda repetición (c. 11), no mantiene el esquema del sujeto, sino que repite una segunda por encima de la nota de entrada. Es, por lo tanto, una Respuesta libre, pues este cambio no es realizado por motivos tonales. Ello tiene más bien que ver con la armonía que acompaña.

##### 5.1.3.2.2.2. Ámbito e Interválica

El ámbito es igualmente de sexta mayor. La interválica es la misma, con de la variación del compás 11, dando lugar a una quinta justa descendente en lugar de una cuarta, como ocurría en el sujeto.



#### 5.1.3.2.2.3. Armonización

En este caso el contratema no se considera que sea armonizable, pues es una melodía compuesta a partir de una escala pentatónica en la posición de La, que después será transpuesta a otras diferentes. Lo que se puede especificar es la armonía a la cual este motivo de carácter pentatónico le hace contrapunto, que es la armonía del sujeto en la soprano:

I – I – V – V – I – I – I .

#### 5.1.3.2.2.4. Ritmo

El esquema rítmico no varía en relación al sujeto.

#### 5.1.3.2.3. Contratema

##### 5.1.3.2.3.1. Estructura

Tiene una estructura de cuatro notas descendentes en *legato*, la cual repite, y posteriormente un salto de cuarta ascendente (Ilustración 42, verde). Este contratema parece estar construido sobre la escala Pentatónica de La (LA-SI-RE-MI-FA), usando no todas las notas, y en diferente posición. En el segundo contratema, la escala pentatónica estaría construida sobre Re (RE-MI-SOL-LA-SI).

##### 5.1.3.2.3.2. Ámbito e Interválica

El ámbito es de una quinta justa. Los intervalos empleados son las segundas y la tercera menor.

##### 5.1.3.2.3.3. Armonización

No tiene propiamente, pues es de carácter pentatónico.

##### 5.1.3.2.3.4. Ritmo

Introduce material rítmico nuevo, contrastante con el ritmo del sujeto, además de estar articulado de diferente forma.

### **5.1.3.3. Armonía**

#### 5.1.3.3.1. Centros tonales

Los centros tonales principales son: Re M, del compás 1 al 74; Sib M del compás 75 al 97; finalmente vuelta a Re M. El inicio de todos ellos coincide con entradas del tema sobre la dominante del centro tonal, como en el sujeto inicial.

#### 5.1.3.3.2. Inflexiones

Dentro del centro tonal de Re M, realiza una inflexión hacia La M en los compases 39 al 47, y nuevamente del compás 67 al 71. En el centro tonal de Sib M realiza una inflexión a Do menor. En la última parte, dentro del centro tonal de Re M, hace inflexiones sobre Do M (cc.117-125), Mi menor (cc.125-130), y Mi M (cc.130-134).

#### 5.1.3.3.3. Grados principales

Los grados principales de la primera sección son los grados tonales, con excepción de un VI y II en los compases del 20 al 25.

En la segunda sección hay más variedad armónica. Aparecen disonancias de séptima y novena (cc. 35-36) o alguna séptima mayor (c. 59), pero en general todos los grados están interrelacionados entre sí de forma tonal, debido a la interválica del motivo temático.

En la conclusión sucede como en la exposición. Aquí es importante destacar el pedal de tónica con una secuencia cadencial de IV – V – I.

### **5.1.3.4. Conclusiones para la interpretación**

Forma:

Debido a que el material temático es muy repetitivo y no varía a lo largo de la obra, el análisis formal en este caso ayuda para entender a establecer divisiones de las entradas, para reconocerlas más rápido y asociarlas a una posición determinada (La, Re, etc.).

Melodía:

Shostakovich indica claramente como quiere que sea interpretada la melodía, por ello un punto fundamental es la articulación.

Se aplica el proceso de dirección de la línea melódica en el caso de repeticiones. No se pueden tocar cuatro notas iguales de la misma forma. Igual sucede con la línea descendente de quinta, ha de tener dirección.

En cuanto a la articulación del contratema, se realiza en *legato*, lo opuesto al sujeto. Por ello, cuando ambas melodías interaccionan, no se debe descuidar el mantener la articulación propia de cada una de ellas.

En lo relativo a acentos, que sólo aparece en los compases 142 y 143, es un acento con intención de marcar y dejar más peso, para así crear la diferencia entre el *staccato* del sujeto.

Finalmente, el hecho de haber un silencio implica una respiración, por lo que el motivo rítmico que va después no puede ser golpeado, pensándolo como anacrusa y llevando el impulso hacia la primera parte del compás.

Armonía:

En este caso la armonía ayudará a la dinámica a través de las fuertes relaciones tonales (debido a los intervalos de 4ª y 5ª), con secuencias de tensión y relajación.

## 6. CONCLUSIÓN

Las conclusiones obtenidas del análisis comparativo de las tres fugas son fueron las siguientes:

En relación a la forma general, en las tres se distinguen tres secciones, que son más claras en las fugas de Bach y Beethoven. En la fuga de Shostakovich la tercera sección queda integrada dentro de la segunda, pues su carácter es más de conclusión que de sección.

Relativamente al tema, en todas ellas las entradas se realizan de manera progresiva, completa y sin acompañamiento. Dichas entradas, en los tres casos se encuentran separadas por pequeños episodios que dividen las dos primeras de la última o dos últimas.

La extensión del sujeto es diferente en cada una de ellas, siendo el más corto el de Bach, pero teniendo una gran similitud con el sujeto de Shostakovich, pues, a parte de ser ambas fugas en Re M, el procedimiento constructivo es la repetición, seguido por un salto de quinta justa descendente, dejando clara la relación tonal.

En el caso de Beethoven, a pesar de ser un tema con fuerte presencia tonal, el carácter de la melodía, en parte dado por el ritmo, es diferente. También hay que tener en cuenta que el contexto de la fuga cambia, pues está relacionada con toda la Sonata, no siendo piezas independientes como en el caso de Bach y Shostakovich.

En relación al ámbito de la melodía, las tres tiene un ámbito de 6ª, en el caso de Bach menor, en el de Beethoven y Shostakovich, mayor.

La armonización de la exposición, todas tiene como base los grados tonales, principalmente en Bach y Shostakovich, la diferencia radica en el uso de dominantes secundarias en el caso de Beethoven.

En cuanto a la respuesta, se muestra un ejemplo de cada tipo de respuesta: real (Bach), tonal (Beethoven) y libre (Shostakovich). Ello se puede relacionar con las libertades y licencias que cada compositor se permitía según de la época.

El material temático de ellas deriva del sujeto al completo sólo en el caso de Bach. En Beethoven no guarda relación rítmica con el tema aunque sí los intervalos de las notas que destacan en éste están relacionadas a intervalos de cuarta en movimiento ascendente.



En el caso de Shostakovich, al ser de naturaleza diferente (el tema es tonal y el contratema modal), no hay puntos en común, salvo el sentido descendente de su resolución.

En el ámbito de la armonía, y lo referente a los centros tonales, la fuga de Bach es la que única que guarda más claramente la relación Tónica-Dominante-Tónica. Beethoven sólo hace una pequeña modulación a su dominante poco antes del final, pues la principal es hecha a su séptimo grado (sol menor y después mayor), creando la relación Tónica - Sensible-Dominante - Tónica. En cuanto a Shostakovich, la relación entre sus centros tonales es de sexta menor (Re - Sib - Re). Entre estas dos últimas hace una pequeña modulación, considerada como inflexión, hacia Do M, y posteriormente Mi menor y Mayor. Con lo que ésta última es la que menos relación tonal guarda entre sus centros.

Las inflexiones en el caso de Bach son hacia sus relativos menores, como ocurre dentro del centro de Sol M, que hace inflexión a Si menor, y dentro del centro de La Mayor, haciendo inflexión a Fa# menor. Ya al final, la inflexión efectuada, dentro del centro de Re Mayor, es a la subdominante (Sol M). En el caso de Beethoven guardan relación de dominante (Mi b) y subdominante (Re b) en el caso del centro tonal de La b, con una pequeña salvedad en el compás 48 y 49, que va a su tercer grado (Do menor). Dentro del centro tonal de Sol menor, también se mantiene la relación de subdominante (Do menor). En Shostakovich, en el primer centro tonal de Re M guarda relación de dominante con la inflexión (La M); en el de Sib la relación es de segundo grado (Do menor); ya finalmente en el segundo centro de Re M, la relación con la inflexión es de séptimo grado (subtónica, Do M) y de segundo grado (Mi M) como dominante de la dominante.

Con esta información analizada se llega a la primera conclusión de que tanto Beethoven como Shostakovich, mantienen bastante “intacta” la forma de la fuga y sus elementos constitutivos.

Donde mayor variación existe es en el empleo de las modulaciones, si bien no tanto en el de la armonía, ya que los tipos de acordes empleados por los tres suelen ser los mismos: disminuidos, disonancias de séptima y novena, dominantes secundarias, etc. A nivel interpretativo, no existe demasiada diferencia entre los tres estilos, pues la forma de interpretar las relaciones entre los acordes, es decir, la tensión-relajación, siempre será la misma independientemente de la época. El único factor que puede influir serán las propias indicaciones del compositor en la partitura.

En el tratamiento del material, los tres casos se basan en el principio de la secuenciación, destacando el *fortspinnung* que aparece tanto en Bach como en Beethoven de forma clara. Todos ellos usan el *stretto* como recurso importante en la vuelta a la tonalidad principal, en las últimas secciones, así como los pedales para marcar finales o separaciones de secciones (como es el caso de Beethoven entre la Fuga 1 y 2).

La principal diferencia está en la decisión que el intérprete deberá de tomar en lo relativo a la articulación, pues en Bach no está nada escrito, son normas que se han ido transmitiendo a lo largo del tiempo en los manuales de contrapunto y de profesor a alumno, por lo que un estudio de la fuga de Bach implicará profundizar en las reglas de articulación en la música instrumental barroca, las cuales, en muchos casos, resultan bastante intuitivas. No hay ese problema en Beethoven o Shostakovich, pues el propio compositor se encarga de marcar todas las articulaciones, e incluso dinámicas, algo que está más relacionado con la parte armónica.

Todo este modelo de análisis comparativo es útil para el intérprete que en un mismo repertorio tenga que tocar contrapunto en diferentes estilos. De esta forma podrá ver las diferencias y similitudes, relacionar las fugas entre sí y posiblemente obtener una mayor unión y coherencia en el conjunto de las obras del recital.

Además de los ejemplos de análisis y comparación propuestos aplicados a la parte práctica, se añade un capítulo al principio de la evolución contrapuntística, que para el estudiante que se esté iniciando en la materia, se pueda servir de él como fuente histórica y contextualización previa al estudio de la obra contrapuntística.

Esta aproximación sistemática del análisis sólo pretende ser un pequeño punto de partida para el análisis comparativo de las obras, dejando las puertas abiertas para quien se interese por

profundizar más en el análisis de otros aspectos relacionados con el contrapunto, como puede ser la dinámica, la articulación, la digitación, etc, o incluso llevarla a otro contexto fuera del contrapunto (forma Sonata, estudios, conjuntos de danzas, etc.).

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Abert, Hermann, y Frederick H. Martens. «Bach, Beethoven, Brahms.» *The Musical Quarterly*, Vol. 13, No. 2 (Oxford University Press), Abril 1927: 329-343, <http://www.jstor.org/stable/738416> (último acceso: 27/11/2010).
- Atlas, Allan W. «La música del Renacimiento.» 23-27. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2002.
- Bach, C.P.E. *Essay on the TRUE ART OF PLAYING KEYBOARD INSTRUMENTS*. New York: W.W. NORTON & COMPANY, INC., 1949.
- Bach, Johann S. *El Clave bien Temperado II*. Madrid: Real Musical, 1986.
- Beethoven, Ludwig van. *Sonatas II*. Frankfurt: Litolf / Edition Peters, 1987.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. NORTON & COMPANY, INC., 1947.
- . *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1947.
- Cherubini, Luigi. *A treatise on Counterpoint & Fugue*. Londres: NOVELLO, EVER & CO., 1854.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Cope, David. *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer Books, 1997.
- Donington, Robert. *BAROQUE MUSIC. Style and performance Handbook*. London: Faber Music, Ltd., 1982.
- Drabkin, William. *Grove Music Online*. s.f. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20111> (último acceso: 2012).
- Forkel, Johann N. *Juan Sebastián Bach. Brevarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el s. XX*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2002.
- Grout, Donald J., y Claude V. Palisca. *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.
- Harley, John. «Beethoven's Bach.» *The Musical Times*, 1955: 248-249.
- Hoppin, Richard H. *La Música Medieval*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000.
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover Publications, Inc., [1931];1992.
- Kennan, Kent. *Counterpoint*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999.
- Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, S.A., [1989]; 2003.
- Mann, Alfred. *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's GRADUS AD PARNASSUM*. New York: W.W. NORTON & COMPANY, INC., 1971.
- . *The study of fugue*. New Brunswick: Dover Publications, Inc., [1958]; 1987.
- Michels, Ulrich. *Atlas de Música*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2004.
- Moshevich, Sofia. *Dmitri Shostakovich, pianist.[net]*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2004.
- Motte, Diether de la. *Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1995.
- Norden, Hugo. «Foundation studies in Fugue.» New York: Crescendo Publishing, s.f.
- Palisca, Claude V. *Grove Music Online*. 09 de Septiembre de 2009.  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11968?q=occursus  
&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11968?q=occursus&search=quick&source=omo_gmo&pos=3&_start=1#firsthit) (último acceso: 07 de Octubre de 2012).
- . *Grove Music Online*. 09 de Noviembre de 2009.  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11968?q=Microlog  
us&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11968?q=Micrologus&search=quick&source=omo_gmo&pos=4&_start=1#firsthit) (último acceso: Septiembre de 2012).

Piston, Walter. *Counterpoint*. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1970.

Rameau, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. New York: Dover Publications, Inc., [1722];  
1971.

Robinson, Harlow. «Preludes and Fugues: Bach and Shostakovich.» *Da Camera Podcast*,  
2004.

Sachs, Klaus-Jürgen. «Grove Music Online.» *Grove Music Online*. s.f.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690?q=counterpoint&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#S06690.8](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690?q=counterpoint&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#S06690.8) (último acceso: 2012).

Salazar, Adolfo. *Juan Sebastián Bach*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1985.

Schönberg, Arnold. *Armonía*. Madrid: Editorial Real Musical, [1911]; 1979.

Shedlock, John S. «The Evolution of Fugue.» *Proceedings of the Musical Association, 24th Sess.*, 1898: 109-123.

Shostakovich, Dmitri. *24 Preludios y Fugas para piano op.87*. Frankfurt: C.F. PETERS,  
1951.

Walker, Paul M. *Grove Music Online*. s.f.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678?q=Fugue&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678?q=Fugue&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (último acceso: 2012).

**“La Herencia Contrapuntística: Estudio comparativo del contrapunto en el piano a partir de tres fugas de Bach, Beethoven y Shostakovich.”**

**“La Herencia Contrapuntística: Estudio comparativo del contrapunto en el piano a partir  
de tres fugas de Bach, Beethoven y Shostakovich.”**

## **ANEXOS**

## TABLA DE EQUIVALENCIAS

	Tema	
	Nuevo material a partir del Tema sin inversión por disminución	
	Enlace	
	Pedal	
	Episodio	
	Cadencia o reposo cadencial	
	Cromatismo →	
	← Tema 2ª parte del compás	
	Tema 1ª parte del compás →	
	<i>Stretto</i>	

A= ALTO

S= SOPRANO

C= CONTRALTO

T= TENOR

B= BAJO





	T	A	S		Armonia	Inflexiones	C. Tonales
				44	IV (bec.) 7		LAb
				45	III -----9		
				46	-----		
				47	III 7 - VI		
				48	III (M <sup>7</sup> )	do m	
				49	III (I) - III		
				50	II - III		
				51	(V) - III		
				52	VI - II		
				53	V - III		
				54	III (7)		
				55	II - III		
				56	II - III		
				57	II - III		
				58	II - III 7		
				59	I - III 7		
				60	I - III 7		
				61	I - III 7		
				62	I (7) - IV	REP	
				63	Vm - I 7		
				64	IV - II 7		
				65	Vm - I 7		
				66	IV - I		
				67	II - III		
				68	I - II 7		
				69	IV - III 7		
				70	I - (III) - II - (I)		
				71	VII - III		
				72	VI - II		
				73	V - VI		
				74	III - V		
				75	I - II 7 - III		
				76	II - III		
				77	I - III		
				78	II - III		
				79	I - II		
				80	III 7 - II 7		
				81	IV - (II Dis.) - V 7		
				82	I - II		
				83	V - VI - V <sup>9</sup>		
				84	I - III - VI - IV - II		
				85- 88	V 7 -----		
				89	-VIIm (I Solm)		sol m

ARPEGGIO Mi b 7 (V)

PEDAL  
Mi b (V)

FUGA 2 "L'inversione della Fuga", Sonata op. 110, L. van BEETHOVEN

	C. Tonales	Inflexiones	Armonía	S	C	T
SOL			1 .....V			
			2 II - IV		TEMA INV.	
			3 I - III			
			4 (VII) $\sphericalangle$ 7			
			5 I			
			6 v	TEMA INV.		
			7 VII - VI			
			8 ..... $\sharp$			
			9 V - (I $\sharp$ ) $\sharp\sharp$ 7			
			10 II - IVm - ( $\sphericalangle$ ) VII			
			11 I		TEMA INV.	
			12 V - I - (IVm)			
			13 $\sharp$ 7 - IV			
			14 I - $\sharp$ 7			
			15 ..... IV m			
			16 V - ( $\sphericalangle$ ) VII			
		do m	17 I - (IV)			
SOL m			18 I (Vdom) - IV(I dom)	TEMA ORIGINAL - AUMENTACIÓN		
			19 ..... $\sphericalangle$ (solm)			
			20 $\sphericalangle$ (solm)			
			21 I (solm)			
			22 ..... IV			
			23 ..... $\sphericalangle$		ACORTA TEMA NUEVO Y ENTRADAS	
		do m	24 I (SOL)/ $\sharp$ 7 - IV			
			25 II (VI dom) - $\sharp$ 7 - IV			
			26 $\sharp$ - VIIm			
			27 VII - $\sphericalangle$ 7			
			28 ..... I (solm)			
			29 ..... VI / I (Mib)			
			30 ..... II / IV (Mib)			
			31 II (Mib) - I (Mib)			
			32 ..... V 7Dis (Mib)			
Mib			33 I .....			
			34 V - I			
			35 I - II $\sharp$			
			36 ..... V m (II LA $\flat$ )	TEMA INV.		
			37 II (V LA $\flat$ ) - IV(I LA $\flat$ )			
			38 IV (LA $\flat$ ) - $\sphericalangle$ (LA $\flat$ )			
LA $\flat$			39 ..... I - I 7			
			40 IV - II			
			41 V - III			
			42 IV - V - V 7		TEMA ORIGINAL	

	Armonia	Inflexiones	C. Tonales
	43 I - V 7		La6
	44 I - VI		
	45 H - V		
	46 I - H <sup>9</sup>		
	47 V 7 - VII		
	48 (V) I - 17		
	49 IV - V - I		
	50 V		
	51 I - 17		
	52 IV - V - V 7		
	53 VI - IV		
	54 IV		
	55 I		
	56 IV - # 7		
	57 V - V <sup>9</sup>		
	58 V		
	59 I - II Dis		
	60 .....		
	61 I - II 7		
	62 V <sub>4</sub> <sup>6 5</sup>		
	63 # 7 - #		
	64 I - #		
	65 V - I		
	66 IV - (V) VII		
	67 I - 17		
	68 IV - II Dis		
	69 I 7		
	70 IV - II Dis		
	71 .....		
	72 (V) VII Dis		
	73 .....		
	74 I		
	75 .....		
	76 .....		
	77 .....		
	78 .....		
S			
A	TEMA ORIGINAL		
B	TEMA OR. TONICA		
<b>EPISODIO PARA PREPARAR LA CADENCIA FINAL</b>			
<b>PEDAL TONICA MANTENIENDO RITMO ANTERIOR</b>			
<b>ARPEGGIO La6M EN AMBITO DE TODAS LAS VOCES</b>			

FUGA Nº5 OP.87. D. SHOSTAKOVICH

RE	C. Tonales	Inflexiones	Armonia	S	A	B
			I			
			I			
			v			
			I			
			I			
			IV			
			V-I			
			I			
			I			
			v			
			v			
			I			
			I			
			I			
			I			
			I			
			v			
			v			
			I			
			v			
			II			
			IV			
			v			
			II			
			II-I			
			II			
			II7			
			v			
			I-V			
			V-IV			
			IV-III			
			IV			
			v			
			II <sup>9</sup>			
			--IV			
			II <sup>9</sup> -(III#7)			
			II <sup>9</sup>			
			--IV			
			V-VI/II LA			
	LA		V LA			
			II LA			

	Armonia	Inflexiones	C. Tonales
	41 --- IV LA		LA
	42 III #m 7 LA		
	43 I LA		
	44 --- IV LA		
	45 ( <del>♯</del> ) VIII LA – VI LA		
	46 V LA / II RE		
	47 --- III (RE)		
	48 ---VII		
	49 IV		
	50 III		
	51 II		
	52 I		
	53 --- (IV)		
	54 V		
	55 I		
	56 I		
	57 IV – I		
	58 II		
	59 I (Maj 7)		
	60 III		
	61		
	62		
	63		
	64 II – V		
	65 I		
	66 VI – II 7		
	67 V LA		LA
	68 <del>III</del> LA		
	69 --- IV LA		
	70 I Maj 7 LA / V RE		
	71 I RE		
	72 II		
	73 VI		
	74 V / IV bec. <i>Slb</i>		
	75 <del>♯</del> <i>Slb</i>		<i>Slb</i>
	76 VI <i>Slb</i>		
	77 <del>♯</del> <i>Slb</i>		
	78 <del>♯</del> <i>Slb</i>		
	79 --- VI <i>Slb</i>		
	80 II – I <i>Slb</i>		
	81 II 7 <i>Slb</i>		
A			
T	CONTRATEMA		
B			



