

Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya

Lucas Reccitelli

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 129-187

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya

El presente trabajo examina el papel de las cláusulas —cadencias polifónicas— en la polifonía en estilo estricto del compositor mexicano Manuel de Sumaya (*circa* 1680-1755). Este abordaje sirve de punto de entrada a una caracterización más general sobre los rasgos de la sintaxis armónica en el estilo del compositor. Sobre la base de algunos antecedentes que han identificado conductas “audaces”, “modernizantes” en su lenguaje armónico, se busca proponer un marco analítico que profundice en torno a dichas conductas, acercándose a una comprensión nativa de las mismas. Para ello se adopta una aproximación históricamente informada al análisis, que exige el desarrollo de un aparato de herramientas conceptuales y analíticas basadas en la tratadística —para el caso, española— del período. A lo largo del trabajo, se prueba la fuerza explicativa de esta teoría en el análisis de una selección de obras del compositor. En casos en los que la *praxis* compositiva escapa a los dictados de la tratadística, se exploran otras estrategias alternativas que permitan definir las particularidades del estilo de una manera históricamente verosímil. En este camino, se revela especialmente potente el análisis de la polifonía en estilo estricto a la luz de la didáctica del bajo continuo.

Palabras clave: Cláusulas, *Stile antico*, Análisis históricamente informado, Manuel de Sumaya, Bajo continuo

Cadences and tonal dynamism in Manuel de Sumaya's strict style polyphony

This paper examines the role of *cláusulas* —polyphonic cadences— in *stile antico* music by Manuel de Sumaya (*circa* 1680-1755). This approach is used as a launchpad to a more general analysis of harmonic syntax within the style of the composer. On the basis of observations by scholars who have previously identified bold, “modernizing” behaviors in Sumaya’s harmonic language, the article aims to build an analytical framework that may deepen the knowledge of these features and provide a native understanding of them. In order to do this, a historically informed approach to analysis is adopted. This requires the development of a conceptual and analytical toolbox based on Spanish treatises of this period. Throughout the text, the explanatory force of such theory is tested against the analysis of a selection of works by the composer. In cases where compositional *praxis* eludes the statements of theory, some alternative strategies are explored, in order to define the most singular features of the style in a historically plausible manner. In this path of enquiry, the analysis of *stile antico* in accordance with the precepts of *basso continuo*’s instructional literature of the time proves very enlightening.

Keywords: Cadences, *Stile antico*, Historically informed analysis, Manuel de Sumaya, *Basso continuo*

Introducción¹

En el devenir de la polifonía en “Occidente”, pocos elementos preservaron su estructura contra los embistes del tiempo como lo hicieron las cláusulas —cadencias polifónicas—.² Desde la tardía Edad Media y hasta bien entrado el siglo XVIII, los modos más elementales de dar puntuación al flujo musical se siguieron comprendiendo en base a la resolución de una consonancia imperfecta en otra perfecta (preferentemente una octava) al momento de una detención. Ya se tratase de sinuosos floreos polifónicos con o sin el sustento de un *cantus firmus*, de equilibradas sucesiones de puntos de imitación, de *monodie* con fraseologías más o menos regulares, de dinámicos procedimientos de *Fortspinnung*, en los momentos de cierre de la pieza, o de divisiones menores, reaparecía una y otra vez esta estructura, a veces con distintos ropajes, pero básicamente inalterada en lo fundamental. En este trabajo revisaré el papel que esta configuración tradicional cumple en la polifonía en estilo estricto³ del compositor mexicano Manuel de Sumaya (*circa* 1680-1755). Este abordaje servirá de punto de entrada a una caracterización más general sobre los rasgos de la sintaxis armónica en el

1. Este trabajo ha sido realizado con el soporte de una Beca Doctoral Interna del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina, en el marco de un proyecto de tesis sobre la polifonía de estilo estricto de los siglos XVII y XVIII desde la obra de Manuel de Sumaya (*circa* 1680-1755), con dirección de los Dres. Leonardo Waisman y Marisa Restiffo. Una parte de este artículo fue expuesta en el IV Congreso de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS) en Buenos Aires, septiembre de 2019. Agradezco la lectura y observaciones de Leonardo y Marisa en torno a las versiones preliminares del texto, así como los comentarios recibidos en el congreso sobre mi tema —especialmente de parte de Diósnio Machado— los cuales han ayudado a perfilar el contenido de esta versión final.

2. A lo largo del texto, privilegiaré el uso del término cláusula frente al de cadencia. No obstante, habrá ocasiones en las que, para evitar la tautología, utilizaré cadencia sin la necesidad de una diferencia de significado. Si bien el Diccionario de la Real Academia Española no reconoce una acepción musical para el término cláusula, justificaré su empleo extendido en este artículo sobre la base del uso que del mismo hacen las fuentes históricas en las que baso mis pesquisas.

3. En este trabajo optaré, en general, por hablar de estilo estricto en lugar de *stile antico*. Esto se debe a que, tal como advierte Stephen R. Miller, el significante *stile antico* no resulta adecuado para designar (como es habitual) todas las prácticas de composición de polifonía vocal *a cappella* que, en los siglos XVII y XVIII, continúan suscribiendo a las técnicas del tardío siglo XVI. Para que el *stile antico* sea tal, es necesario que se planteen indicios de una actitud “historicista” por parte de los compositores —una intención de restaurar prácticas en algún momento interrumpidas—. Stephen R. Miller, “Music for the Mass in Seventeenth-Century Rome: Messe Piene, the Palestrina Tradition, and the Stile Antico” (Tesis de doctorado, The University of Chicago, 1998), cap. 6. Aunque algunos indicios (por ejemplo, aspectos de la notación musical) me sugieran que Sumaya sí presenta una actitud historicista, al menos en comparación con su maestro Salazar, prefiero no hacer uso, por el momento, del término italiano. En tanto aún no he podido constatar, a partir de un examen sistemático, en qué medida la aproximación a la composición de polifonía *a cappella* en México se da como continuidad o como restauración (aspecto que Miller sí puede dilucidar para su caso, generación a generación), recurriré al significante —históricamente más neutro— de “estilo estricto”.

estilo del compositor. Tal como han mostrado Craig Russell y Leonardo Waisman,⁴ la sintaxis armónica —y específicamente, la clausular— exhiben en este repertorio conductas audaces y “modernizantes” que contrastan notablemente con el carácter conservador que, por definición, se asocia al estilo estricto.⁵ En las siguientes páginas, intentaré profundizar en torno a estos rasgos identificados por los autores, acercándome, en la medida que resulte posible, a una comprensión nativa, históricamente posible de los mismos. Para ello, trabajaré con una aproximación “históricamente informada” al análisis, esto es, una que busque definir el objeto de estudio de manera positiva, con términos y criterios de funcionamiento que resulten históricamente coherentes con el mismo, evitando, así, imponerle una lógica de funcionamiento que no le es propia (como podría ser, para la música del siglo XVI, la lógica de la tonalidad funcional). A lo largo del trabajo probaré una y otra vez la fuerza explicativa de este enfoque.

Estructuraré el cuerpo del texto en base a la tradicional distinción entre teoría y praxis. No obstante, lo que parece ser un simple eje de opuestos necesariamente se despliega en una compleja red de interacciones. Esto se debe, fundamentalmente, a la misma naturaleza de lo que aquí entiendo por “teoría”. En un primer impulso apunto a conferirle a la tratadística de la época el rango de teoría. Esto es, espero identificar allí recursos conceptuales y analíticos que me permitan explicar la técnica de las obras desde una comprensión nativa. No obstante, tal como ha señalado Leonard Meyer, los manuales de instrucción —entre los cuales podemos ubicar a los tratados—, no necesariamente constituyen obras teóricas “que explican las bases de las constricciones empleadas en algún estilo”.⁶ A partir de aquí se hace necesario reconocer otro sentido para el término: la teoría como un marco explicativo general que, como analistas y en diálogo con la tratadística, construimos como hipótesis explicativas en nuestro intento

4. Craig H. Russell, “Manuel de Sumaya: Reexamining the a Cappella Choral Music of a Mexican Master”, en *Encominium Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*, ed. David Crawford, Festschrift series 17 (Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002), 91-106; Leonardo J. Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019), 285-287; Leonardo J. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos”, en *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517- 1917)*, ed. Javier Marín López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 594-599, <http://hdl.handle.net/10334/5381>.

5. Para el siglo XVII, en la Nueva España ya se observan cambios en la técnica compositiva respecto de las tradiciones polifónicas del siglo XVI —aún en la composición de música a 4, esto es, no policoral—, tal como muestra Lester D. Brothers al respecto Francisco López Capillas. Para este estilo estricto transformado, Brothers propone el término “post-renacentista” (*post-Renaissance*). Lester D. Brothers, “Renaissance, Post-Renaissance, and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico”, 75-86. En este trabajo comparto la intención de Brothers de aproximarnos al repertorio americano en aras de la escritura de una historia del estilo musical.

6. Leonard Meyer, *El estilo en la música* (Madrid, España: Ediciones Pirámide, 2000), 29, n.º 18.

por caracterizar los rasgos del estilo. La necesidad de esta teoría, más allá de la gramática de los tratados, se revela como clave en varios puntos del texto. Asimismo, la teoría no puede surgir sino en una interpelación por parte de la praxis —en mi caso, la práctica efectiva del análisis, concebida como interacción hermenéutica entre lo que leo en los tratados y los emergentes del análisis de los componentes “objetivos” de las obras—.

I. Teoría de las cláusulas

Comenzaré caracterizando la concepción de las cláusulas en territorios hispanos en el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Para ello, sistematizaré el concepto y las características y usos de las cláusulas, tal como aparecen consignados en una selección de tratados musicales españoles del periodo. A los fines del estudio, resulta pertinente señalar que esta tratadística plantea, en líneas generales, una gramática de la polifonía vocal en estilo estricto; esto es, los tratados destinados a una instrucción global en “música”, enseñan el oficio desde —y, en cierta medida, para— el estilo estricto.⁷ Dada esta preferencia estilística, no resulta llamativo encontrar grandes continuidades en estos textos respecto de la teoría musical del Renacimiento también para este tópico. Por esta razón, quienes estén familiarizados con la terminología y la normativa musical del siglo XVI para el tema —lo mismo vale para el XVII, desde luego— pueden optar por pasar directamente a la sección II, donde emplearé estas categorías para tratar de comprender el empleo de las cláusulas por Sumaya. No obstante, aun cuando esta sección no haga mucho más que señalar esta continuidad, considero útil incluirla por dos motivos: por un lado, porque en ella repaso el tratamiento de la cuestión desde la pluma de los teóricos posteriores al momento de desintegración de la unidad estilística acaecido a comienzos del 1600, lo cual permite observar el peso del estilo estricto en la didáctica de la composición en España y sus dominios, al constatar que, bien entrado el siglo XVIII, hallamos el mismo concepto contrapuntístico de cláusula del siglo XVI; por otro lado, por el simple pragmatismo de ofrecer, para la lectura, las herramientas analíticas en proximidad a la misma práctica del análisis.

7. En contraste con los tratados de instrumentos armónicos, como el órgano o la guitarra, que sí se orientan hacia la práctica del estilo concertado “moderno”. Trataré algunos de los aspectos recogidos por esta otra cara de la instrucción musical en el apartado III.3.

1.1. Continuidades con la tradición renacentista: teoría básica de las cláusulas

Ordenaré esta conceptualización inicial de la cláusula en base a una serie de características propuestas por Karol Berger⁸ para las cláusulas tardomedievales y renacentistas,⁹ características que iré contrastando con la tratadística que nos ocupa. Como mencioné anteriormente, la continuidad con la tratadística de los siglos previos se plantea como natural en el marco del estilo estricto. Si bien Berger no se basa especialmente en tratados españoles, la comparación con los mismos muestra que, para la cuestión de las cadencias, la teoría peninsular no difería en general de la del resto del continente.¹⁰ En esta primera sección del trabajo, nuestra selección de tratados del ámbito hispánico comienza con Pietro Cerone en 1614 y finaliza con Francesc Valls en 1742, pasando por obras muy difundidas como las de Andrés Lorente (1672) y Pablo Nassarre (1723-1724), y otras menos frecuentadas como las de Antonio de la Cruz Brocarte (1707) o Pedro de Ulloa (1717).¹¹ No abordaré escritos del siglo XVI para no excederme demasiado respecto del periodo de mi interés en el análisis —particularmente, el término 1650-1750—. ¹²Al igual que con los tratadistas renacentistas europeos,

8. Karol Berger, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1987), 122-139. El texto aborda el tema con una sistematización que no hemos encontrado en otras obras, si bien su objetivo no es el análisis *per se*, sino el abordaje del problema de la *semitonia subintellecta* relativo a las cláusulas.

9. La selección de fuentes utilizada por Berger es diversa temporal y geográficamente. Parte de Marchetto da Padova y llega hasta Zarlino, pasando por Ugolino de Oviedo, Ramos de Pareja, Gaffurius, Tinctoris, entre otros.

10. Para esta comparación, sigue siendo una buena referencia el tratamiento del tema por Samuel Rubio en *La Polifonía Clásica*. Allí, el autor caracteriza las cláusulas desde la teoría española de Francisco Tovar, Tomás de Santa María y Juan Bermudo. Samuel Rubio, *La polifonía clásica: I. Paleografía. II. Formas musicales*, Biblioteca “La ciudad de Dios” (Madrid: El Escorial, 1956), 61-74. Otra referencia más específica para la obra de Juan Bermudo la constituye el artículo de Paloma Otaola, “La formación de las cláusulas en la teoría y en la práctica de Juan Bermudo (1555)”, *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología* XVI, Vol. 1 (2000): 97-126.

11. Pietro Cerone, *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613); Andrés Lorente, *El porqué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición* (Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás Xamares, 1672); Antonio de la Cruz Brocarte, *Médula de la musica teórica: cuya inspección manifiesta claramente la execución de la práctica, en división de quatro discursos...* (Salamanca: Eugenio Antonio García, 1707); Pedro de Ulloa, *Musica universal o Principios universales de la musica* (Madrid: Imprenta de musica, por Bernardo Peralta, 1717); Pablo Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música* (Zaragoza: Herederos de Manuel Roman, 1723); Francisco Valls, “Mapa armónico práctico: breve resumen de las principales reglas de la música, sacado de los mas clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y modernos... [Manuscrito]” (Biblioteca Nacional de España, Manuscrito, 1742), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1>.

12. Para una referencia del tratamiento general de las cláusulas/cadenze en otras latitudes europeas durante el periodo que aquí abordamos, véase Gregory Barnett, “Tonal organization in seventeenth-

la afinidad entre nuestros tratados y los del XVI se verifica fácilmente a partir de una comparación con la tratadística de dicho periodo, o bien con la bibliografía secundaria, comenzando por el citado trabajo de Samuel Rubio (ver nota 10). Asimismo, propone un punto de entrada privilegiado a la articulación entre ambos *corpora* teóricos el tratamiento que, con un programa similar al que aquí desarrollamos, da a la materia Luísa Correia Castilho en su tesis doctoral sobre la polifonía de Manuel Tavares en la primera mitad del siglo XVII.¹³

Los rasgos constitutivos de las cláusulas según Berger son seis, a saber:

1. Una cadencia implica cierto grado de conclusión para todo el discurso musical o parte del mismo.
2. La misma es análoga a un signo de puntuación que marca la articulación de un texto verbal en unidades tales como proposiciones, oraciones y párrafos, y debe reflejar tal articulación en el texto.
3. Puede verse seguida de un silencio.
4. La octava (o su equivalente) es un componente indispensable de la armonía final. En contrapunto simple, una cadencia consiste en tres armonías consecutivas, con la fórmula melódica característica 8–7–8 (=1–7–1) en una de las partes que concluyen en octava y 1–2–1, 3–2–1 ... [etc.] en la otra

century music theory”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2002), 447-451. A partir de la lectura de fuentes fundamentalmente italianas y francesas, el autor plantea que la cuestión de las cadencias y sus tipologías (que comienzan a caracterizarse especialmente desde mediados del siglo XVII) puede ser abordada desde dos perspectivas: la del contrapunto (que aquí vemos en la corriente de la tratadística “central” española) y la de la práctica del continuo (sobre la cual volveremos en la sección III.3).

13.M. Luísa F. S. C. Correia Castillo, “As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade portuguesa do século XVII” (Tesis Doctoral, Universidade de Évora, 2009), 162-194, <http://hdl.handle.net/10174/11140>. Las categorías desarrolladas para el análisis de las cláusulas aparecen sintetizadas en un artículo de la autora: M. Luísa F. S. C. Correia Castillo, “Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos Parce mihi”, en *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, ed. Javier Marín López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 495-510, <http://hdl.handle.net/10334/5381>. La taxonomía utilizada por la autora plantea como central la distinción entre cláusulas contrapuntísticas (reconocidas por los teóricos) y cláusulas armónicas (no reconocidas por los mismos) y elabora una clasificación que, en las denominaciones y las definiciones, integra terminología y herramientas tanto de los tratados (por ejemplo, relaciones con las cláusulas sostenida y remisa según Santa María) como de la armonía funcional de la llamada “práctica común” (por ejemplo, las nociones de cadencia plagal y de inversión y el uso de grados). En este trabajo plantearé clasificaciones alternativas, por basarme en otro *corpus* teórico — tratados españoles posteriores— y por adecuarme a las propias particularidades del estilo de Sumaya.

5. La armonía final debería caer al comienzo de una unidad de mensura mayor, que en la mensura común (*misura commune*, ♩) de comienzos del siglo XVI no parece haber sido menor a la semibreve [mitad del tactus]
6. Una cadencia puede ser "evadida" —en cuyo caso las fórmulas de las dos voces estructurales se comportan normalmente para las armonías primera y segunda, pero siguen (en una o en ambas voces) a posiciones inesperadas para la armonía final¹⁴

He introducido algunas elipsis en la cita para no dilatar más la presentación de los teóricos españoles. El contenido de cada punto irá aclarándose en lo sucesivo, a medida que exponga las explicaciones que los teóricos dan para cuatro de las seis características. Omitiré referirme al tercer punto porque no he encontrado resonancias en la teoría española consultada. Al sexto lo pospondré para la sección I.2.2., en la cual abordaré las “cualidades” que pueden presentar las cadencias. Vaya una primera aclaración a la anterior cita de Berger: estas características —o posibilidades— deben considerarse en conjunto para la definición de la cláusula frente a cualquier otra situación en la que una consonancia imperfecta resuelva en consonancia perfecta.

I.1.1. Cláusula como cierre total o parcial del discurso

Siguiendo el primer punto de la lista, entonces, toda cláusula implica un “cierto grado de conclusión para todo el discurso musical o para una parte del mismo”. Iniciando el camino de lecturas propuestas, podemos ver que para los dos teóricos de nuestro *corpus* que más se dedican en sus tratados a las cláusulas —Cerone y Nassarre—, esta sigue siendo la condición definitoria de una cadencia. En *Melopeo y Maestro*, de Cerone, se lee:

Cláusula otra cosa no es, que un descanso general o, veramente [sic] una terminación de las partes de la Composición; con la cual se concluye, juntamente con la letra, el periodo de la invención musical. Su definición, según Montanos, es esta: *Clausula est finis, vel conclusio, aut periodus operis.* Cláusula (dice) es fin, conclusión, o remate de obra, la cual se forma y compone de tres puntos, así como *Re ut re, Mi re mi, &c.* que es bajar un punto y tornarle a subir.¹⁵

14. Berger, *Musica Ficta*, 137.

15. Cerone, *El melopeo y maestro*, 742. Cursivas en el original.

Vemos que, para exponer este aspecto de la cláusula, Cerone se inscribe en la tradición de la teoría musical española, al citar a otro autor capital para el siglo XVI como es Francisco de Montanos. La misma autoridad y definición serán invocadas en los abordajes de las cláusulas de *El porqué de la Música*, de Andrés Lorente¹⁶ y *Médula de la Música Teórica*, de Antonio de la Cruz Brocarte¹⁷ (quizá, haciéndose eco del mismo Cerone). En el fragmento citado del bergamasco se deslizan, además, algunos de los otros rasgos de las cláusulas: su analogía con la puntuación de la lengua natural, su disposición en tres instancias y un diseño melódico característico —según veremos, para una de las partes—. En breve volveré sobre estos aspectos; antes, podemos constatar la fuerza de la tradición teórico-musical en España a partir de una lectura de la definición que da Nassarre para las cláusulas:

Él mismo [Cerone] dice, que cláusula es aquella música, con la cual concluye la oración de la letra: de donde se sigue que toda la música que está en fin de período, es cláusula, pues con ella cierra la letra. El que preceda ligadura, es accidente, y aunque no la haya, no dejará de cerrar, [365] y cerrando, no puede dejar de ser cláusula; pues es nombre que se deriva de claudis, que significa cerrar.¹⁸

Como se observa, se plantea una cadena de autoridades —Cerone cita a Montanos, Nassarre cita a Cerone—, y los conceptos permanecen, así sea matizados. Por lo pronto, no dejaré pasar desapercibido que, en su definición, Nassarre se aproxima a otro rasgo posible para las cláusulas, la introducción de la disonancia por ligadura —es decir, por retardo— aunque señale, también, que no se trata de un elemento excluyente: lo fundamental para que haya cláusula es que dé una conclusión, la que se articula junto con la de un segmento de la letra. Esto nos conduce al siguiente punto.

I.1.2. Cláusulas como signos de puntuación musicales

Como se sigue de las definiciones expuestas, al caracterizar las cláusulas se plantean analogías entre los signos de puntuación de la lengua natural y este elemento de la técnica musical: ambos articulan, en cada caso, unidades sintácticas de diferentes dimensiones. Cerone aparece nuevamente como vocero de esta tradición que, siguiendo a Berger, fue sedimentándose teóricamente desde el siglo XIV:

16. Lorente, *El porqué de la música*, 239.

17. Cruz Brocarte, *Medula de la musica theorica*, 208.

18. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 364-365.

Tanto pues es la Cláusula en la Música (llamada comúnmente Cadencia, porque cae a la conclusión) cuanto el punto final en la Gramática; aunque a veces sirve en otra ocasión, a donde viene a hacer el oficio que hace el colon [es decir, los dos puntos].¹⁹

Como parte de la analogía puede leerse que la articulación del discurso por medio de las cláusulas no se da fortuitamente, sino, y al igual que con los signos de puntuación, con distinto grado de jerarquía y fuerza articuladora. Nassarre continúa por este camino y diversifica la analogía:²⁰ ahora también hay comas y puntos y comas; además, añade que debe darse una coherencia entre la jerarquía y el grado de detención de cada signo de puntuación en la letra, por un lado, y las cláusulas en la música, por otro:

En cuanto al dar sentido a las palabras, ha de evitar el Compositor de no hacer detención donde no es necesario para el sentido de la palabra, deteniéndose un poco donde hay *coma*, donde hay *punto* y *coma* o *dos puntos* más, y donde hay *punto*, ha de cerrar *clausula* ... han de ser las detenciones de la música con la misma proporción que las de la letra, cuando es leída.²¹

Si bien pareciera derivarse de la cita que sólo pueden darse auténticas cadencias ante la presencia de un punto en la letra (“ha de cerrar cláusula”), puede concluirse de otros lugares del tratado que las otras detenciones a las que refiere (“un poco”, “más”) sí constituyen verdaderas cláusulas, que adquieren diversas cualidades, ya sea por la constitución interválica de su resolución o por la nota en la cual se producen en el contexto del tono.²² Más allá de estos matices, resulta a todas luces clara la relevancia

19. Cerone, *El melopeo y maestro*, 742.

20. El que Nassarre llegue a este nivel de detalle en su analogía entre música y lenguaje constituye un dato interesante si se lo inserta en una comparativa con otras tradiciones teórico-musicales europeas. Por ejemplo, en relación con Francia, Gregory Barnett llama la atención sobre cómo Etienne Loulié (1696) homologa la cadencia con el signo de puntuación, pero no profundiza en qué cadencia podría asociarse con cada signo, cosa que Nassarre sí hace, como comentaremos en la sección I.2. Barnett, “Tonal organization”, 447. Asimismo, las analogías de Nassarre resuenan con las perspectivas que, especialmente en la tratadística de habla germana, plantearán a lo largo del siglo XVIII la correspondencia entre música y lenguaje a nivel sintáctico que derivará, a fines de la centuria, en la definición de la terminología para el análisis fraseológico corriente hasta nuestros días (frase, periodo, etc.; según Heinrich Christoph Koch, a partir de Johann Georg Sulzer). Ian D. Bent y Anthony Pople, “Analysis”, *Grove Music Online*, sec. II. History, 2. 1750-1840, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>. Último acceso: 10 de enero de 2021.

21. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 374.

22. Abordaremos estas cuestiones en la sección I.2.

de esta dimensión sintáctica y de las resonancias con la lengua natural al aproximarnos a un análisis de las cláusulas.

I.1.3. Constitución técnica de las cláusulas

Aparte de la función sintáctica descripta, las cláusulas presentan una estructura técnica claramente definida en términos contrapuntísticos. Nassarre la expone con el siguiente fragmento (Ejemplo 1, que aquí acompañamos con su reducción contrapuntística),

Ejemplo 1: Cláusula según Nassarre, Segunda parte de la Escuela Música, 365.

The image shows two musical examples. On the left is a short musical score in two staves (treble and bass clef) with a common time signature. It features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. On the right is a contrapuntistic reduction of the same phrase, labeled "[Reducción contrapuntística]". This reduction is shown in a single staff with a treble clef and a common time signature. It consists of three measures: the first measure is labeled "8.^a J" (8th Just), the second measure is labeled "6.^a M" (6th Mean), and the third measure is labeled "8.^a J" (8th Just). Below the staff, the measures are labeled "Ante-penúltimo", "Penúltimo", and "Último" respectively.

y comenta:

Pero pues las más veces canta del modo que he puesto arriba ... [Cláusula] Perfectísima es aquella, que la voz que sube de grado de la especie imperfecta, cierra en la octava semejante al ejemplo que está figurado arriba.²³

De la cita y el ejemplo se extraen varios aspectos: (a) que la cláusula supone una resolución en octava justa —“perfecta”, en el vocabulario de la época—, (b) a la cual se accede desde una consonancia imperfecta, (c) por medio de unos movimientos melódicos característicos —“las más veces canta del modo que he puesto”, dice Nassarre—.

Sobre el diseño melódico de una de las voces, ya habíamos leído en Cerone que “se forma y compone de tres puntos, así como *Re ut re, Mi re mi, &c.* que es bajar un punto y tornarle a subir” (aquí relativo a la voz superior).²⁴ Resulta significativo constatar, en relación con la fuerza de tradición en la teoría de la música española, que esta disposición en tres puntos se replicará, no sólo en definiciones idénticas en contenido a la de Cerone, incluidas en escritos de comienzos del siglo XVIII como los

23. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 365.

24. Cerone, *El melopeo y maestro*, 742.

de Antonio de la Cruz Brocarte y Pedro de Ulloa,²⁵ sino incluso en conceptualizaciones adaptadas al vocabulario de la tonalidad funcional como las de José Teixidor en una fecha tan tardía como la primera década del siglo XIX.²⁶ Cerone especifica, además, un diseño melódico definido para los tres puntos, con una sucesión de segunda descendente-segunda ascendente. Dicho diseño se observa claramente en la voz superior de la reducción contrapuntística del Ejemplo 1. El hecho de que Cerone no remita, en su definición, a la otra voz (aunque, desde luego, su presencia sea reconocida en lo sucesivo), da cuenta del carácter fuertemente lineal de la concepción de las cláusulas, deudoras de los modos de articulación propios del canto llano. La relación con la monodia es planteada significativamente por Lorente en los términos de una inversión melódica: “La Cláusula en Canto Llano es subir un Punto y bajar otro. Cláusula en Canto de órgano es bajar un Punto y volverle a subir”.²⁷ Pese a que refiere a repertorios diferenciados, esta inversión se constata, en cierto sentido, también en la estructura de las cláusulas polifónicas como la del ejemplo de Nassarre: mientras la voz superior se adecua a lo que plantea Lorente para el Canto de órgano,²⁸ la voz inferior se corresponde con el tipo de cadencia propia del canto llano. Se verifica, así, en la polifonía escrita, el mismo procedimiento que se observaría al dar una cadencia en polifonía improvisada de contrapunto de “nota contra nota” a dos voces sobre un *cantus prius factus*:²⁹ al tiempo que la voz que lleva el canto llano (en este caso, la voz inferior) hace su cláusula característica (ascendente-descendente), la voz contrapuntante se adecua con sus intervalos (movimiento descendente-ascendente) al correspondiente cierre en octava justa. La combinatoria de ambas voces da lugar a la sucesión de

25. Brocarte sostiene que “cáusase la cláusula cuando se hace tránsito de un punto a otro inmediato y, consecutivamente, se reduce al mismo punto de donde salió por lo cual, la cláusula consta de tres puntos...”. Cruz Brocarte, *Medula de la musica theórica*, 208. Según Ulloa, la cláusula consiste en “herir esa Cuerda para concluir del todo la Armonía o para descansar el que canta. Esto se ejecuta, formando [43] el Sonido de esa Cuerda y bajando o subiendo un Tono o Semitono, según lo dicho, formar el de otra y luego volver a formar el de la primera”. Ulloa, *Musica universal*, 42-43.

26. Según se lee en su *Tratado Fundamental de la Música*, Práctica 17 y ss. He tomado la referencia de Luis López Ruiz, “El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), 320 y ss.

27. Lorente, *El porqué de la música*, 239.

28. En la terminología del periodo, “canto de órgano” refiere a toda música con valores rítmicos diferenciados, en oposición al canto llano. Actualmente, el término suele usarse como sinónimo de polifonía, aunque no se trate de un empleo preciso. Véase Luis Robledo Estaire, “Pensamiento musical y teoría de la música”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, ed. Álvaro Torrente, vol. 3 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016), 587.

29. Contrapunto es, de hecho, el término utilizado para la polifonía improvisada en este periodo, en contraste con composición o compostura, reservados para la polifonía escrita derivada de un auténtico proceso poético. Robledo Estaire, “Pensamiento musical y teoría de la música”, 589-591.

intervalos armónicos más básica para las cláusulas de la tradición polifónica occidental desde fines de la Edad Media: octava–sexta–octava. Las octavas no pueden ser sino justas o “perfectas”; la sexta, por su parte, debe ser “mayor”, en virtud de un principio de propincuidad que exige que el paso a las consonancias perfectas se dé desde las consonancias imperfectas más cercanas.³⁰ Las partes pueden trocarse a la manera del contrapunto invertible, de modo que el diseño melódico que resuelve ascendentemente quede por debajo del que lo hace descendentemente. En tal caso, los intervalos armónicos pasan a ser unísono–tercera menor–unísono, o sus compuestos (octava–décima menor–octava, etc.).

Antes de avanzar con los demás rasgos de la constitución técnica de las cláusulas, resultará oportuno apuntar algunas cuestiones terminológicas adicionales que pueden servir de cara al análisis. Por un lado, los tres puntos o tres fases que se observan en esta estructura simple pueden caracterizarse, en sucesión, como Antepenúltimo (punto de partida), Penúltimo (ascenso/descenso hacia la consonancia imperfecta) y Último (resolución en la octava perfecta). Si bien los tratados del *corpus* consultado no presentan este uso, otro texto previo como es la *Declaración de Instrumentos Musicales* de Juan Bermudo —en cierta medida difundido en el periodo—, sí lo incluye.³¹ Por otro lado, es menester mencionar que “Cláusula” sirve para referir tanto a la cadencia polifónica en su conjunto, cuanto a cada una de las voces intervinientes en ella. El diseño interválico determina el tipo de cláusula del cual se trate. El componente melódico conformado por segunda descendente–segunda ascendente (ubicado en la voz superior del Ejemplo 1) recibe tradicionalmente el nombre de “Cláusula de *Superius*” o de Discanto, castellanizada en el ámbito hispánico a “Cláusula de Tiple”, según constatamos en José de Torres.³² Por su parte, el componente melódico que resuelve con una segunda descendente (dispuesto en la voz

30. En su formulación más precisa, la proximidad debe darse entre la sexta mayor y la octava; cf. Cerone, *El melopeo y maestro*, 612. No obstante y singularmente, para Lorente la proximidad se da entre la séptima menor que suele incluir la cláusula (que será tratada *ut infra*) y la sexta mayor en la que ésta resuelve: “es pues la razón, porque desde la ligadura (que es la especie falsa) se ha de salir (comúnmente) a la imperfecta más cercana (como dejamos anotado) y siempre que no hubiere inconveniente, ha de ser a la imperfecta mayor, no a la menor; ... así, habiendo de cerrarse cláusula en la octava, ha de salir la voz que liga la séptima, a la Sexta mayor, por ser imperfecta más cercana, que la sexta menor; pues ésta está más distante de la séptima para su abono...” Lorente, *El porqué de la música*, 448.

31. Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna: Juan de Leon, 1555), f. 136r. Sobre la difusión del tratado de Bermudo, ver Robledo Estaire, “Pensamiento musical y teoría de la música”, 586.

32. José de Torres, *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y arpa, con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado* (Madrid: Imprenta de música, 1702), 124.

inferior del Ejemplo 1) se denomina “Cláusula de Tenor”.³³ Dado que, como comenté anteriormente, este *schema* contrapuntístico tiene una naturaleza invertible, no es necesario que cada fórmula melódica se encuentre en la voz que le da nombre: así, es completamente factible encontrar la cláusula de Tiple en la voz de Tenor, Alto o Bajo, o bien la cláusula de Tenor en las partes de Alto, Tiple o Bajo.³⁴

A partir de la sucesión típica de octava –sexta mayor–octava —aquí repuesta en el Ejemplo 2(a)— se pueden introducir variantes en algunos de los intervalos melódicos, con consecuencias en los intervalos armónicos. La más importante, reconocida por los teóricos desde el siglo XVI, consiste en modificar la nota penúltima de la cláusula de Tenor, haciéndola resolver con un salto de cuarta ascendente o quinta descendente, como se observa en el Ejemplo 2(b). En este caso la fórmula melódica de la voz inferior del modelo pasa a recibir la denominación de “Cláusula de Bajo”, como también leemos en José Torres.³⁵ Nassarre es claro al respecto de esta posibilidad:

... puede cantar el *Bajo* de dos modos, para que cierre en la *octava*: uno es, subiendo *cuarta*, o bajando *quinta* que es lo mismo; y en este caso, se despide para ir a la *octava* la otra voz de la *decena*. El otro modo es, bajando el *Bajo* un punto, como *la sol*, o *mi re*, &c. Y cuando es así, la voz particular que cierra en la *octava*, se despide de la *sexta*.³⁶

Debe advertirse que aquí Bajo refiere simplemente a la voz más grave. Al presentar los dos movimientos como alternativas, Nassarre explicita otro rasgo de las cláusulas: la cláusula de Tiple siempre está presente y puede asociarse tanto con la cláusula de Tenor cuanto con la cláusula de Bajo. Asimismo, tal como se desprende de la cita y puede observarse en el Ejemplo 2(b), el uso de la cláusula de Bajo supone una resolución a la octava final desde una tercera o décima armónica. Esta tercera, al igual que la sexta, ha de ser mayor. Dice el teórico sevillano: “Siempre que cerrare clausula, ... si fue sexta la especie precedente [respecto de la cláusula de Tenor], ha de ser mayor,

33. Para estas cláusulas es corriente el uso de los equivalentes *cantizans*, *tenorizans* y *bassizans* propuestos por Bernhard Meier en *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie: nach den Quellen dargestellt* (Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1974), 77 y ss. En este nos atendremos a los términos españoles, simplemente, para no abundar en la introducción de terminología latina.

34. En su tratado de instrucción en el oficio del acompañamiento, José de Torres enseña a realizar armónicamente las ocurrencias de cada una de estas cláusulas en el bajo. Torres, *Reglas generales de acompañar*, 77-82. Para mayor información sobre estas realizaciones, el modo de ejercitarlas y su relación con la teoría italiana, véase la nota 106.

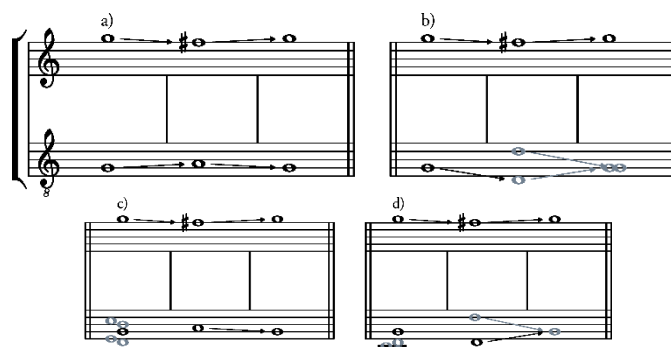
35. Ibid., 116.

36. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 366. Cursivas en el original.

y si tercera [respecto de la cláusula de Bajo], también: ... pues suba de grado de la especie imperfecta a la octava del Bajo, la voz particular”.³⁷

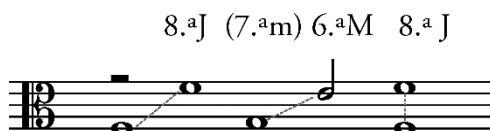
No sólo puede modificarse la penúltima posición del modelo inicial, también puede hacerse lo propio con la posición antepenúltima, ya sea de la cláusula de Tenor o de Bajo, dando lugar a diferentes consonancias en la primera postura (los Ejemplos 2(c) y 2(d) recogen las posibilidades resultantes). Nuevamente, se notará que la cláusula de Tiple permanece inalterada.

Ejemplo 2: cláusulas de Tenor (a) y Bajo (b) con diversas posibilidades para la penúltima nota (c y d, respectivamente).



Hasta aquí me he referido al contrapunto de nota contra nota, obviando el que, quizá, sea el rasgo más distintivo de la cláusula para esta época: la síncope que introduce una séptima antes de la sexta penúltima. Si lo he hecho, ha sido en virtud de cierta progresividad en la explicación y por atenerme a la propuesta de Berger, basada en fuentes más tempranas en las que la síncope aún no se constituye, o bien es un rasgo ciertamente prescindible. No obstante, cierto es que, en la composición e improvisación del tipo de contrapunto que hoy llamaríamos “florido”, la cláusula de Tiple se ve usualmente modificada por dicha síncope o, en la terminología de la época, por una disonancia por “ligadura”. Este procedimiento añade un intervalo armónico adicional, disonante, entre las posturas antepenúltima y penúltima. Las tres posturas consonantes, desfasadas, aparecen señaladas con línea de punto (Ejemplo 1 y Ejemplo 3, con la indicación de los intervalos correspondientes).

37. Ibid., 266. Nuevamente, Bajo refiere a la voz más grave. Asimismo, en el vocabulario de Nassarre, “voz particular” se usa para una de las voces intermedias o la voz superior.

Ejemplo 3: cláusula con disonancia por ligadura.

Para todos los teóricos españoles examinados esta ligadura es un componente habitual de la cláusula. Apenas propone su definición, Nassarre comenta:

Verdad es, que introdujeron los Antiguos Prácticos, y lo observan los modernos, el ligar una voz antes de cerrar en especie disonante, cerrando después en la especie perfecta: pero esto no es todas veces que hace cláusula, porque no siempre hay lugar para hacer ligadura.³⁸

Nótese que insiste sobre el carácter opcional de la ligadura, tal como ya habíamos leído: “El que preceda ligadura, es accidente, y aunque no la haya, no dejará de cerrar”.³⁹ Sin embargo, no todos los teóricos mantienen la misma opinión al respecto. Cerone, por ejemplo, insiste en la necesidad de ligadura para que haya cláusula “ordenada”.

[En margen:] La Cláusula ha de ser con Síncopa y disonancia para ser bien ordenada.

[En el cuerpo del texto:] Menos hemos de usar otra manera de Cláusulas, que usan algunos casados con sus propios pareceres; y estas son las Cláusulas todas consonantes, digo sin disonancia en la ligadura.⁴⁰

La sentencia se ve seguida de una serie de instrucciones en las que se especifica con claridad la sucesión de las figuras en las que debe darse dicha síncopa. Pese a sus diferencias, ambas referencias⁴¹ sirven para reconocer la posible existencia (en un caso habilitada, en el otro censurada) de cláusulas en polifonía vertical, cláusulas “armónicas”, en las que los movimientos prescritos de las voces se dan en contrapunto simple de nota contra nota, sin la necesidad de la diferenciación rítmica entre las partes propia de los casos en que se introduce la síncopa. Si bien esta posibilidad estaba plenamente contemplada en las definiciones de las cláusulas de los siglos XIV y XV, en

38. Ibid., 365.

39. Ibid.

40. Cerone, *El melopeo y maestro*, 744.

41. A las que podría sumarse el hecho, por ejemplo, de que entre los ejemplos de Lorente aparezcan casos sin síncopa. Lorente, *El porqué de la música*, 240.

la teoría circundante a la polifonía “clásica” del siglo XVI se había visto morigerada por volverse la ligadura un rasgo distintivo de la cadencia. Esto ha planteado un problema para quienes buscamos herramientas analíticas en la tratadística contemporánea a las obras que estudiamos: los teóricos del siglo XVII siguen, en general, prolongando el “estado del arte” de fines del siglo XVI, mientras un nuevo vocabulario armónico, fundado en la práctica del bajo continuo, empieza a ordenar ciertos rasgos de las composiciones.⁴² Quisiera, no obstante, insistir en que censuras como las de Cerone o habilitaciones como las de Nassarre sirven para dar cuenta de que, heterodoxas o no, las cláusulas armónicas eran, efectivamente, un recurso en circulación para el uso de los compositores.

Resta hacer alusión, como último detalle de la constitución técnica de las cláusulas, a la cuestión de la posición métrica de su resolución. Según veíamos en el quinto punto de la lista de Berger, la postura final, aquella en la cual resuelve la cláusula, debe caer al comienzo de una unidad métrica jerarquizada. Si bien, a partir de los casos del siglo XVI a los que refiere Berger,⁴³ no se define si esta medida sólo aplica a compás completo o puede aplicar a las subdivisiones, en un extenso ejemplo de Zarlino⁴⁴ se ven numerosos casos de resoluciones en el *levar*. En las fuentes hispanas el único que trata este aspecto es Nassarre, y lo hace de manera conservadora y sólo periféricamente: al referirse a otro asunto que guarda poca relación con la composición en sí⁴⁵ comenta sucintamente que “para clausular es necesario el que convengan las dos voces en mover al dar del compás”.⁴⁶

42. Esta preocupación se presenta en trabajos como el de Luísa Correia Castilho, quien al recurrir a teoría de la segunda mitad del siglo XVI para analizar a un compositor activo en la primera mitad del siglo XVII, se ve en la necesidad de recurrir a categorías pertinentes elaboradas por fuera de los parámetros de la tratadística. “Tras el estudio de las diversas cláusulas contrapuntísticas en la producción de Tavares se constató la necesidad de perfilar un sistema analítico que incorporase las varias especies de cláusulas, incluyendo las caracterizadas por una lógica vertical, donde la parte más grave de la textura tenía una función determinante. Estas cláusulas, denominadas armónicas, hacen progresar los agregados sonoros verticalmente, independientemente de la formación y resolución de disonancias. Aunque estas cláusulas armónicas no eran contempladas con ninguna formulación explícita en los diversos tratados teóricos, el componente acórdico y vertical de las progresiones cadenciales estaba cada vez más presente en la praxis compositiva a medida que avanzaba el siglo XVII”. Castillo, “Manuel Tavares en la Catedral de Puebla”, 505. Castillo se basa en una tipología elaborada por Rui Cabral Lopes, en una tesis de maestría a la que no he podido acceder. Rui Miguel Cabral Lopes, “A Missa pro defunctis na Escola de Manuel Mendes: ensaio de análise comparada” (Tesis de maestría, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), 1996.

43. Vicentino y Zarlino.

44. El referido a las *cadenze fuggite*. Zarlino en Berger, *Musica Ficta*, 135-136.

45. El comentario viene al caso de la imposibilidad de resolver cláusulas en el *levar* en una especie de contrapunto a dos voces con sínkopas permanentes.

46. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 209.

Hasta aquí, entonces, lo más básico de la constitución de las cláusulas en la tratadística española del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. A manera de síntesis, la cláusula se entiende como un signo de puntuación musical, de jerarquía variable, que se produce en base a la interacción contrapuntística de, al menos, dos voces y en tres fases (antepenúltima, penúltima, última). Cada una de estas voces recibe en sí el nombre de cláusula, y se caracteriza por la fórmula melódica que realiza. Una de las voces, con la fórmula llamada cláusula de Tiple, descenderá un grado y volverá a subir en la resolución. La otra de las voces resolverá hacia la octava respecto de la nota final de la cláusula de Tiple, y lo podrá hacer por movimiento de segunda descendente (cláusula de Tenor) o de cuarta ascendente o quinta descendente (cláusula de Bajo). Esto dará lugar a una sucesión de sexta mayor –octava o tercera mayor–octava, respectivamente, en las fases penúltima y última. La fase antepenúltima podrá implicar diversas consonancias entre las voces. Por último, se podrán desplazar las primeras dos notas de la cláusula de Tiple por efecto de una síncopa, dando lugar a una disonancia (por caso, séptima) que resuelve en la consonancia imperfecta (sexta, respectivamente) previa a la octava final.

I.2. Cualidades de las cláusulas

Más allá de la constitución básica de las cláusulas a la que he pasado revista hasta aquí, la tratadística informa que, dependiendo de determinadas variables, estos signos de puntuación musicales pueden caracterizarse con diferentes adjetivaciones, organizadas en tres categorías. A los fines de esta exposición, las identificaré como (a) Intensa–Remisa, (b) Grado de Perfección, (d) Principalidad.

I.2.1. Intensa/remisa

Esta cualidad se desprende de la exigencia de que la penúltima postura tenga sexta mayor, estando compuesta la cadencia por las cláusulas de Tiple y de Tenor (es decir, el caso en el que las dos voces resuelven por grado conjunto). Esta sucesión de sexta mayor–octava justa requiere necesariamente que una de las voces se mueva por semitono y mientras la otra lo hace por tono. La posición de ese semitono en el par de voces define si la cláusula es intensa o remisa —según Nassarre— o, lo que es lo mismo, Sostenida o Remisa —siguiendo a Lorente, Cerone y a teóricos del siglo XVI

como Santa María—. ⁴⁷ En las intensas el semitono está en la cláusula de Tiple y resuelve ascendentemente, mientras que en las remisas está en la cláusula de Tenor y resuelve hacia abajo. Todos los teóricos acuerdan sobre esta constitución, por lo cual sólo referiré a Nassarre:

Intensa es aquella, que la voz que cierra sube de grado de la especie imperfecta a la perfecta, con intervalo de *semitono*, siendo *accidental*, que es cuando sube de punto *sostenido*, sea de *fa* a *sol*, o de *sol* a *la*, &c. Y en tales casos, puede cantar el *Bajo* de dos modos, para que cierre en la *octava*: uno es, subiendo *cuarta*, o bajando *quinta* que es lo mismo ... El otro modo es, bajando el *Bajo* un punto, como *la sol*, o *mi re*, &c.

... *Cláusulas remisas* son aquellas, que subiendo la voz particular de la imperfecta a la *octava*, sube por intervalo de *Tono*, y el *Bajo* baja de [367] *semitono*, como cuando canta *fa mi*, &c. Y llámase remisa esta cláusula, porque la voz particular que cierra en la *octava* sube siempre de intervalo natural, y el *Bajo* se despide cuando baja de punto *blando* [=bemol], o remiso.

El llamarse *cláusulas intensas* las que suben de *semitono*, para cerrar en la *octava*, es por despidirse de punto fuerte. ... para la variedad, importa usar de una, y otra. ⁴⁸

En los casos del Ejemplo 4, todos expuestos por el teórico sevillano, pueden verse señalados diversos ejemplos de cláusulas intensas y remisas, en algunas ocurrencias (las de Re) con ambas posibilidades sobre la misma nota. Nótese que, en los casos de cláusula intensa, acompaña habitualmente a la cláusula de Tiple la de Bajo (salto de cuarta o quinta), en lugar de la de Tenor (grado conjunto); a su vez, las cláusulas remisas sólo se dan con la combinatoria Tiple-Tenor.

47. Lorente, *El porqué de la música*, 240; Cerone, *El melopeo y maestro*, 744; Tomás de Santa María, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565), vol. I, folio 63v. En el siglo XVIII, también encontramos esta denominación en Cruz Brocarte, *Medula de la musica theorica*, 209. El uso de Nassarre (intensa/remisa) se halla también en Valls, “Mapa armónico práctico”, f. 7r.

48. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 366-67. Resulta relevante señalar que la posibilidad de que una cláusula sobre una nota dada sea intensa o remisa, depende en gran medida del tono en el que se encuentre la pieza. Así, por ejemplo, en el contexto del séptimo tono, sólo son remisas las cláusulas sobre Mi y, opcionalmente, sobre La, mientras que en el quinto tono puede ser remisa la cláusula sobre Re. Ibid., 367-368.

Ejemplo 4: Nassarre, ejemplos de cláusulas intensas y remisas.⁴⁹

Cl. Tiple

Cl. Tiple

Cl. Tiple

Cl. Tiple

Cl. Bajo

Cl. Bajo

Cl. Tenor

Cl. Bajo

Re Sol

Intensas

Re Sol

Remisa Intensa

I.2.2. Grado de perfección

El grado de perfección de una cláusula se define por la configuración de su intervalo de resolución. Hasta ahora todos los ejemplos que he presentado corresponden a cláusulas perfectas —según Cerone— o perfectísimas —según Nassarre—: todas ellas resuelven en octava justa (o unísono, si hubiese inversión de los intervalos). Para ambos autores sólo éstas constituyen verdaderas cláusulas,⁵⁰ en tanto cumplen con los requerimientos propios de su definición. No obstante, los autores reconocen la posibilidad de que las cláusulas resuelvan en otros intervalos: quinta (cláusula perfecta —sin el superlativo— para Nassarre) o tercera o sexta (cláusulas imperfectas para Nassarre, en tanto para Cerone todas estas son imperfectas).⁵¹

49. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 367.

50. Cerone, *El melopeo y maestro*, 743; Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 366.

51. Cerone, *El melopeo y maestro*, 743; Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 365-366.

Ejemplo 5: Nassarre, ejemplos de cláusula perfectísima, perfecta e imperfecta.

Resolución esperada:	<i>Re</i>	<i>Re</i>	<i>De</i>	<i>De</i>
Cualidad seg. resolución:	8. ^a (Perfectísima)	5. ^a (Perfecta)	3. ^a (Imperfecta)	6. ^a (Imperfecta)

Se observará que en todos los casos se anticipa una resolución —señalada en el Bajo con gris y una X— pero luego se burla esa expectativa. Trazando una filiación directa hacia Zarlino y su “*fuggir la cadenza*”, Cerone señala:

El propio de estas Cláusulas es ponerlas cuando se quiere hacer alguna distinción de la Armonía, y juntamente de las palabras; las cuales aún no hayan acabado del todo su sentencia: que el acabar el canto en esta manera, se llama semejante paso, *Huir la Cláusula*: no siendo cosa honesta terminarla perfectamente (es, a saber, en *Unisonus* o en Octava) no habiendo aún hecho fin al periodo en las palabras: que por esto huye a otras Consonancias impropias a la terminación de las Cláusulas principales y finales.

Nassarre añade una implicancia de esta variedad de las cláusulas a la cuestión de los signos de puntuación y su jerarquía.⁵² A mayor “propiedad” o perfección, la cláusula sirve para articular secciones más importantes de la pieza. Así, en la línea de la cita de la sección I.1.2., el sevillano plantea la siguiente correspondencia (Tabla 1):

52. “De estos tres modos de hacer cláusula, cuando la hace real, y verdaderamente, que es al final de la oración de la letra, será muy conforme a razón el que la voz que liga cierre en la *octava*, por ser la especie perfectísima en superlativo grado cuando cierra en la *quinta*, será sólo del caso, el usarla cuando en la letra hay *punto* y *coma*, o dos *puntos*. El cerrar en la especie imperfecta, no tiene propiedad de cláusula; ... y cuando se use, podrá ser para la distinción de alguna palabra, o para cuando hay *coma*”. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 366. Cursivas en el original.

Tabla 1: perfección en las cláusulas y analogía con los signos de puntuación según Nassarre.⁵³

Punto	Cláusula perfectísima (octava)
Punto y coma; dos puntos	Cláusula perfecta (quinta)
Coma	Cláusulas imperfectas (tercera, sexta)

I.2.3. Principalidad

La “principalidad” implica a la “cuerda” o nota sobre la cual se realiza la cláusula y su ubicación en el contexto de la organización tonal de la pieza. Las cláusulas principales son aquellas más relevantes para la definición y diferenciación de los tonos. Las cláusulas menos principales se utilizan con menor frecuencia o en puntos menos estructurales del tono, en virtud de una mayor variedad.⁵⁴ No ingresaré, en este punto, en el desarrollo los sistemas tonales de los siglos XVII y XVIII que exceden ampliamente el alcance de este trabajo.⁵⁵ Me limitaré a señalar tres aspectos:

- a. Tradicionalmente, las cláusulas principales de los tonos se dan en la final y en la mediación del tono, estando la mediación a diferentes intervalos respecto de la final (quinta, tercera o cuarta según el caso). Nassarre sistematiza esta práctica de la

53. Ibid. Se da una fuerte resonancia entre esta recomendación y otra de Tomás de Santa María para las cláusulas “de paso” (aquellas que no se dan en la final o la mediación de un tono; ver el párrafo siguiente, I.2.3. Principalidad). “Otra manera de Cláusula de paso se halla, la cual se puede hacer en todos los puntos de la secuencia de la Solfa de cada tono, pero con dos condiciones. La una es, que el Tiple y la voz más baja ... nunca fenezcan la Cláusula en octava, ni en quincena, sino solamente en decena. Pero cualquiera de las otras voces intermedias, bien puede acabar con la Cláusula en octava del Tiple. ... La otra condición es, que después de hecha la Cláusula, luego se salga de ella, pues no se hace sino de paso, y así esta tal Cláusula más propiamente es Solfa o paso, que Cláusula”. Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, 142.

54. “Cuando en la letra hay coma, que es para distinguir las palabras con alguna menor detención en ella, me parece ser cosa muy propia, que corresponda la música en aquellos puestos que he dicho eran menos principales que los del *final* y *mediación*, teniendo discreción el Músico de variarlos, para no faltar a la más perfecta armonía”. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 346.

55. Para una caracterización del sistema de tonos eclesiásticos españoles a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pueden consultarse: Bernardo Illari, “¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente”, en *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, ed. Melanie Plesch (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013), 289-326; Cristóbal L. García Gallardo y Paul Murphy, “‘These are the tones commonly used’: The Tonos de Canto de Organo in Spanish Baroque Music Theory”, *Eighteenth-Century Music*, Vol. 13, N° 1 (2016): 73-93.

tradición, tal como puede observarse en la siguiente tabla resumida.⁵⁶

Tabla 2: Tonos según Nassarre.⁵⁷

TONO	Diapasón (octava)	Sist. claves	Bemol	Final	Mediación
I	Re-re	Bajas	No	1ª: Re	5ª: La
I por bemol	Sol-sol	Altas	Sí	1ª: Sol	5ª: Re
II	Sol-sol	Bajas	Sí	1ª: Sol	3ª: Si bemol
III	La-la	Altas	No	1ª: La	3ª: Do
IV	Mi-mi	Bajas	No	1ª: Mi	4ª: La
V por bemol	Fa-fa	Altas	Sí	1ª: Fa	5ª: Do
V por Cesolfaut	Do-do	Bajas	No	1ª: Do	5ª: Sol
V punto bajo	Sib-sib	Bajas	Sí	1ª: Si bemol	5ª: Fa
VI	Fa-fa	Bajas	Sí	1ª: Fa	3ª: La
VII ("se compone por su mediación")	La-la	Altas	No	1ª: La (teórica)	4ª: Re (término de facto)
VIII "compuesto por su final"	Sol-sol	Altas	No	1ª: Sol	4ª: Do
VIII "compuesto por su mediación"	Sol-sol	Altas	No	1ª: Sol	4ª: Do (término de facto)

56. Como otra muestra de la fuerza de las tradiciones en la música española, resulta elocuente constatar, siguiendo una hipótesis de Alejandro Vera, que ciertos procedimientos cadenciales “conservadores” en la música de un compositor como José de Campderrós a fines del siglo XVIII pueden deberse a la fuerte influencia que —en una fecha tan tardía— siguen teniendo las recomendaciones de Nassarre para las cuerdas en las que deben darse las cláusulas. Alejandro Vera, “De cláusulas y modulaciones. Sobre un aparente ‘defecto’ en la obra de José de Campderrós (ca. 1742-1811)”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 74, N° 233 (2020): 102-104.

57. Pablo Nassarre, *Fragmentos músicos repartidos en cuatro tratados* (Madrid: Imprenta de música de su majestad, 1700), 107-116.

Allende la final y la mediación, cada tono cuenta con otras cuatro notas sobre las cuales se pueden dar cadencias “menos principales”; estas cuatro notas, a su vez, exhiben cierta jerarquía interna.

- b. En otros tratados de nuestra selección para el siglo XVIII se observan otro tipo de jerarquías: Pedro de Ulloa, en 1717, propone que las “cuerdas esenciales”, es decir, las de las cláusulas principales son, en todos los casos: final, “dominante” (una quinta por encima de la final) y “mediante” (una tercera por encima de la final), replicando aspectos del sistema de Zarlino.⁵⁸ Por su parte, Francisco Valls (ca. 1737) señala que “cualquier contrapunto podrá ejecutar la cláusula cuando le pareciere, pero lo más propio será en el diapente (la quinta), diatesarón (la cuarta) o en el mismo diapasón (la octava)”,⁵⁹ entendiendo que siempre la última cláusula será sobre la final.
- c. Finalmente, la principalidad de una cláusula también importa, según Nassarre, para la definición de la sintaxis que plantean las cláusulas en tanto signos de puntuación. El teórico vuelve a señalar, aquí, correspondencias como lo hiciera con la cuestión de la perfección (Tabla 3):⁶⁰

Tabla 3: correspondencia entre los puestos de las cláusulas y sus jerarquías como signos de puntuación, según Nassarre.⁶¹

Punto	Final o mediación
Punto y coma; dos puntos	Mediación o alguna otra cercana a la final
Coma	Puestos menos principales que la final o la mediación

58. Ulloa, *Musica universal*, 42. Sobre este elemento de la teoría de Zarlino, véase Cristle Collins Judd, “Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Street Christensen, Vol. 7 (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2002), 394.

59. Valls, “Mapa armónico práctico”, f. 16v.

60. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 346-347.

61. Ibid., 366. Hay una fuerte resonancia entre esta recomendación y otra que da Tomás de Santa María para las cláusulas “de paso” (aquellas que no se dan en la final o la mediación de un tono; ver la sección siguiente, 1.2.3. Principalidad). “Otra manera de Cláusula de paso se halla, la cual se puede hacer en todos los puntos de la secuencia de la Solfa de cada tono, pero con dos condiciones. La una es, que el Tiple y la voz más baja ... nunca fenezcan la Cláusula en octava, ni en quincena, sino solamente en decena. Pero cualquiera de las otras voces intermedias, bien puede acabar con la Cláusula en octava del Tiple. ... La otra condición es, que después de hecha la Cláusula, luego se salga de ella, pues no se hace sino de paso, y así esta tal Cláusula más propiamente es Solfa o paso, que Cláusula”. Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, 142.

II. Praxis de las cláusulas

En los párrafos que siguen, me valdré de las categorías teóricas que he recogido en la primera sección para analizar una obra de polifonía en estilo estricto de Manuel de Sumaya. Con ello pretendo probar el poder explicativo de esta teoría y, junto a ella, revisar la utilidad de un enfoque históricamente informado con estas características. La obra que analizaré, el motete *Adjuva nos, Deus*, a cinco voces, representa un caso especial en la producción del compositor. Compuesto hacia 1717 —fecha en la que es copiado en el manuscrito que hoy lo conserva,⁶² durante el segundo año de su magisterio de capilla en la catedral de México— o incluso en años anteriores,⁶³ el motete implica una suerte de arquetipo del oficio del estilo estricto por parte del compositor, tanto por la audacia de algunas operaciones, como por la observancia de la tradición en otras.⁶⁴ En obras posiblemente anteriores y posteriores⁶⁵ no se hallan, en general, rasgos estilísticos que no estén contenidos en *Adjuva nos*; al mismo tiempo, en esta pieza algunos parámetros se presentan con un grado de desarrollo sin parangón en la producción del compositor, por lo que el caso sirve para constatar el punto al que el

62. La obra se encuentra en el libro de polifonía MEX-Mc: MéxC 3 —según la catalogación realizada por Javier Marín—, fols. [iiv]-[4r]. Concebido como una colección de música para Semana Santa, el libro fue copiado en 1717, tal como se sigue de la firma y datación de mano del mismo amanuense responsable, Simón Rodríguez de Guzmán. Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)” (Tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2007), Vol. II, 77-79.

63. Ya en 1709, según sabemos a partir de un informe del Maestro de Capilla Antonio Salazar, Sumaya se desenvolvía diestramente como compositor de polifonía: “Asimismo y bajo el mismo juramento declaro a vuestra señoría para descargo de mi conciencia que el bachiller Manuel de Sumaya es tan eminente compositor de contrapunto que puede ser maestro de capilla en la Real de su Magestad...”. Ibid., Vol. III, 52.

64. En una ponencia de congreso no publicada pude observar que, a la vez que se confirman las observaciones de Russell y Waisman antes citadas sobre la novedad de varios procedimientos en Sumaya, algunos de sus gestos más audaces —respecto de un estado de la técnica— se dan por un uso sonoramente heterodoxo de algunos procedimientos harto tradicionales (por ejemplo, las notables falsas relaciones de los cc. 16-22 de *Adjuva nos* derivan de una estricta imitación en *stretto* del sujeto respetando sus sílabas de solmización *ut re mi re fa*). Asimismo, algunos rasgos superficiales, como el uso de complejas ligaduras y ennegrecimientos que no son usuales para comienzos del siglo XVIII —y que, además, no se observan en su maestro Salazar—, acusan cierto gusto de Sumaya por los rasgos arcaizantes. Lucas Reccitelli, “Sumaya, tradicionalista disonante”, en XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 23 de agosto de 2018).

65. La datación de este repertorio de facistol no ha sido esclarecida —y posiblemente no pueda serlo, al menos en nuestro caso—. Ésta depende básicamente de unas menciones aisladas en material documental del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (por ejemplo, el comentario de Salazar mencionado en la nota 63) y de tan sólo dos fechas de copia de repertorio en los libros de coro: 1717 y 1731. Marín López, “Música y músicos entre dos mundos”, 591. Así, sólo se puede determinar una fecha de tipo “anterior a” para la mayor parte de las obras de facistol del compositor conservadas (una veintena).

compositor puede “llegar” en el ejercicio del estilo. La sintaxis cadencial es uno de esos parámetros ampliamente desarrollados en la obra.

II. 1. Consonancias con la teoría

Si, como primera operación analítica, analizamos las cláusulas considerando como requisito cada uno de los aspectos definitorios recogidos en la tratadística (detención, articulación de un segmento literario marcado por un signo de puntuación, presencia de las cláusulas de Tiple y Tenor y/o Bajo y de los tres momentos requeridos, con sus ascensos y descensos, y resolución en el dar de un compás), nos encontraremos con ocho puntos cadenciales a lo largo de la composición (Tabla 5):

Tabla 5: Cláusulas plenamente constituidas en *Adjuva nos, Deus*, de Manuel de Sumaya.

c.	11 –	14	23	36	61	67	74	88	96 –	99 –	100
Nota	Mi	Mi	Sol	Re	Fa	Do	Fa	Do	La	Re	La

Se trata de 11 cláusulas totales, repartidas en ocho instancias cadenciales; esta diferencia numérica se debe a que, en dos casos —señalados con corchetes en la tabla (cc. 11 a 14, 96 a 100)—, se plantea una primera cláusula fuertemente articuladora, que en los compases siguientes se ve “prolongada” con la introducción de un fragmento sobre un punto de órgano que incluye cláusulas un tanto más suaves (Ejemplo 6).

Vamos a las cualidades. Según el intervalo de resolución, se trata en todos los casos de cláusulas perfectísimas según Nassarre (todas resuelven en octava). De acuerdo con la posición del semitono melódico, todas son intensas (el semitono está en la cláusula de Tiple), con la excepción de una, aquella que se da sobre Mi, naturalmente remisa (Ejemplo 7(a), semitono fa-mi en la cláusula de Tenor).

Ejemplo 6:⁶⁶ Manuel de Sumaya, *Adjuva nos, Deus*, cc. 94-101.

Diagram illustrating the «Prolongación» cadencial sobre punto de órgano en Ti. II. The diagram shows a sequence of notes: La, Re, La, with a 4.^a J (4th descending interval) indicated below the final La.

Tipo de cláusula «sostenida» con 4.^a descendente en el Bajo (Lorente)*
 Sobre la última cláusula, no compatible con los rasgos teóricos expuestos, véase la siguiente nota: ⁶⁷

En relación con la organización sintáctica de la pieza, pueden realizarse observaciones diferenciadas sobre las correspondencias entre los signos de puntuación literarios y (a) el número de voces intervinientes en la detención por la cláusula, (b) su principalidad, o (c) el grado de perfección. La tabla 6 consigna algunas de estas relaciones. Sólo se da una sola detención de todas las voces al mismo tiempo en el transcurso de la pieza. Esto sucede al final de “salutaris noster” (Ejemplo 7b). En un versículo de salmo que pareciera estar organizado más en tres segmentos que en los dos tradicionales hemistiquios, esta cláusula articula la primera ocurrencia de dos puntos en la letra. En las demás cláusulas, las detenciones incluyen a la mayoría de las voces: en

66. Salvo indicación expresa de lo contrario, todos los ejemplos musicales de Sumaya y de los tratados citados se extraen de ediciones que he realizado para uso personal, en el marco de mi proyecto de tesis. En todas las ediciones mantengo los valores rítmicos originales (para lo cual me valgo de un barrado de tipo *Mensurstriche*), así como la altura notacional (esto es, no aplico los transportes correspondientes a las claves altas).

67. La configuración de la última cadencia a La, dada con salto de cuarta descendente en el bajo (y que equivaldría a una cadencia plagal en el vocabulario de la “práctica común”), no aparece registrada en general por los teóricos, con la única excepción de Lorente. Para el autor de *El porqué de la música*, a este tipo de cláusula “Algunos [la] llaman Cláusula Sostenida” y corresponde a “cuando en un final o en otra parte de la Obra queda la segunda o tercera voz en Tercera Sostenida o mayor”. Aunque no precisa otros rasgos, los ejemplos que siguen al enunciado muestran todos un bajo que resuelve, o bien por quinta ascendente/cuarta descendente, o bien por segunda descendente, haciendo terceras paralelas con la voz superior (ambos movimientos se observan, respectivamente, en Bajo y Alto de nuestro Ejemplo 6, cc. 99-100). Lorente, *El porqué de la música*, 240-241. Más allá de que la mayoría de los tratadistas no consignent esta estructura para las “verdaderas” cláusulas, su presencia positiva en pequeñas “prolongaciones” cadenciales como la de este fragmento no puede pasar desapercibida a los fines del análisis.

algunos casos, una voz continúa realizando un retardo y/o glosa sobre la resolución de la cadencia (como sucede en el Ejemplo 7(a), c. 11), en otro la cadencia no es a 5 voces (Ejemplo 7c). En tres casos, señalados en la tabla con una coma entre corchetes, el compositor realiza una cláusula que articula una repetición de texto que no está en el original, pero puede leerse como el agregado de una coma en un sitio donde, sin la repetición, habría otro signo de puntuación. Así, la cláusula contribuye a enfatizar una repetición retórica. Sólo en dos casos una cláusula bien constituida se da en medio de una frase (cc. 46 y 74).

Ejemplo 7: Sumaya, *Adjuva nos, Deus.*

a)

Ti. I De - Cl. Tiple us,

Ti. II nos, De - us

A.

Te. nos, De - us, De -

Ba. us, (De -

b)

Cl. Tenor

7.^a m

Cl. Tiple

Cl. Bajo

c)

Mi (Remisa)

Re

Do

Ejemplos de (a) cláusula remisa, cc. 8-12; (b) cláusula con detención simultánea en las cinco voces, cc. 34-36; (c) cláusula a 4 voces, cc. 64-67.

Tabla 6: Correspondencias entre puntuación y cláusulas en *Adjuva nos, Deus*, de Manuel de Sumaya.

Texto	Puntuación	cc.: Nota	Principalidad según Nassarre	Traducción
Adjuva nos, Deus,	,	11-14: Mi	Menos princip. (Valls: Diapente)	Ayúdanos, Dios,
salutaris noster[.]	[.]	23: Sol	Menos princip.	salvador nuestro,
<i>salutaris noster:</i>	:	36: Re	Mediación	salvador nuestro,
et propter gloriam		46: La	Final	y por la gloria
nominis tui, Domine, liberanos[.]	[.]	61: Fa	Menos princip.	de tu nombre, Señor, líbranos,
<i>liberanos:</i>	:	67: Do	Menos princip. (Ulloa: Mediación)	<i>líbranos,</i>
et propitius esto		74: Fa	Menos princip.	y sed propicio
peccatis nostris propter nomen tuum[.]	[.]	88: Do	Menos princip. (Ulloa: Mediación)	ante nuestros pecados por tu nombre,
<i>propter nomen tuum.</i>	.	96-100: La-Re- La	Final (teórica) – Mediación – Final (t.)	<i>por tu nombre.</i>

En lo que refiere a la organización tonal, si se propone la hipótesis de que la pieza está compuesta siguiendo el séptimo tono,⁶⁸ se observará un emplazamiento de las

68. La determinación del tono de la pieza opone algunas dificultades. Ante un mismo final sobre La y con configuraciones de claves altas, propiedad por “natura” (sin bemol en armadura) y un diapasón de La a La’ en el *cantus firmus* (Tiple II), cabría la posibilidad de que se trate, o bien de un tercer tono, o bien de un séptimo tono compuesto en la formulación “teórica” (para Nassarre, la final en La para el séptimo tono es sólo teórica, mientras que las composiciones que lo emplean generalmente fenecen sobre Re como manera de diferenciarlo del tercer tono; según Lorente, la final del séptimo tono es en La, pero en el repertorio de villancicos generalmente se termina por la mediación, Re). Pablo Nassarre, *Escuela Música, según la práctica moderna. Dividida en primera, y segunda parte*, vol. 1 (Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724), 310; Lorente, *El porqué de la música*, 564-565, 621. Ante las coincidencias mencionadas, el tono debería determinarse en función de los puntos cadenciales principales, para lo cual la obra presenta cierto grado de ambivalencia. Dos de las cláusulas con mayor fuerza articuladora se dan, respectivamente, sobre las mediaciones del tercer tono, Do (c. 67), y del séptimo “teórico”, Re (c. 36);

cadencias principales en las notas más jerarquizadas del tono y, con ello, una concordancia entre los signos de puntuación y la “principalidad”. Dos de los tres sitios con signos fuertemente articulatorios (punto y dos puntos), clausulan en las notas más principales: La, final del tono (punto final de la pieza), y Re, mediación (en un punto “intermedio”, única cadencia con todas las voces en detención). En las comas, por su parte, se observan cláusulas en los puestos “menos principales” del tono.⁶⁹ Detecto en estas cláusulas, no obstante, una cierta tendencia hacia los otros grados reconocidos como principales por Ulloa y Valls: el tercero (Do, mediación para Ulloa, en las cláusulas de la sección final) y el quinto (Mi, diapente de Valls, en la primera cadencia). Junto a algunos inconvenientes en la definición del tono (ver nota 68), estas ponderaciones de rasgos de diversos sistemas en simultáneo acusan una singularidad en las conductas tonales del estilo estricto de Sumaya que demanda, sin duda, de una atención pormenorizada que excede los límites de este trabajo. Como último punto de esta caracterización básica de las cláusulas de *Adjuva nos* a la luz de la tratadística, vale mencionar que no se da la correlación señalada por Nassarre entre grado de perfección y signo de puntuación, al menos en el plano de la correspondencia literal entre signos de puntuación presentes en el texto y cláusulas musicales: independientemente de que se den ante puntos, comas o dos puntos, todas estas cláusulas son perfectísimas, de modo que no se plantean resoluciones “huidas” (sexta resuelta en quinta o tercera, etc.) por motivo de que el texto no cierre oración. Sin embargo, el discurso musical no agota su sintaxis cadencial en estas cláusulas “verdaderamente constituidas” con una relación directa con el texto literario. Esto propicia algunos conflictos entre la teoría y las consideraciones del análisis.

además, la primera cláusula fuerte de la pieza, marca una inflexión inicial hacia la diapente, Mi (c. 11-14). No obstante, el sistema no admitiría que Re y Do tengan una principalidad equivalente, ya que, para ambos casos, la nota que es mediación en un tono es la cláusula menos principal de todas en el otro. En este caso, hemos optado por considerar dos aspectos para inclinar la balanza hacia el séptimo: por otro lado, que la cláusula que más efectivamente articula la obra en un punto medio, tanto musical como literariamente, es la de Re de c. 36; por otro, que la cláusula de Re aparece asociada a la de La en la “prolongación” cadencial final, con una articulación por cuarta descendente en el bajo (ver Ejemplo 6 y nota 67). La posibilidad de que en la obra se presenten desplazamientos respecto del tono por modificaciones en la propiedad (presencia o no de si bemol), énfasis en las cuerdas “menos principales” y cambios de hexacordo en la escritura melódica (siguiendo la explicación de Illari, “¿Son modos?”, 317-318), requiere de una profundización que quedará pendiente para futuros estudios.

69. Según Nassarre, Sol, Fa, Mi y Do: “[Las composiciones del octavo tono] se figuran con claves altas, ... como las de *séptimo*, sea por la *mediación*, que es *Delasolre*, como por su final propio, que es *Alamire*. Estos son los puestos donde tiene el *séptimo* las dos cláusulas más principales. ... Las cláusulas menos principales las tiene *séptima* [Sol], *sexta* [Fa], *quinta* [Mi] y *tercera* [Do] arriba de su final”. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 360.

II.2. Disonancias con la teoría

Trascendiendo este nivel del análisis correspondiente a lo que resulta evidente a los ojos de los teóricos, la escucha atenta revela que, en numerosas oportunidades, al interior de la sintaxis delimitada por aquellas cláusulas plenamente constituidas, se replica en el continuo polifónico la estructura contrapuntística típica de la cláusula — con todos los rasgos que ya hemos descrito—, aunque ya no con la función de segmentar la sintaxis, esto es, de provocar detención sino, por el contrario, de dinamizar el espacio tonal. Esto ha sido señalado anteriormente por Leonardo Waisman, al tratar el *stile antico* de nuestro compositor como exponente de un “pasado subalterno” para la historia de la música “occidental” de los siglos XVII y XVIII:

Recién [en compás 36] puede descansar la larguísima frase (18 compases), que había intentado ya varias veces reposar en una cadencia ...: primero en La, luego en Sol, luego en Do, luego otra vez en La, hasta que, efectuada la síntesis melódica, logra finalmente una culminación sonora (La agudo en Tiple I) y un firme punto de apoyo en Re.⁷⁰

Dado que el fragmento señalado por Waisman resulta especialmente ejemplificador de estos procedimientos en el marco del estilo del compositor, volveré sobre el mismo a los fines de discutir algunos aspectos de las herramientas analíticas que he venido desarrollando en pos del análisis de las cláusulas y de señalar algunos otros rasgos técnicos que también contribuyen al efecto general de un espacio tonal dinámico. Al respecto de este dinamismo, Waisman sostiene:

Sumaya combina este vagabundear por el espacio tonal [propio del repertorio del villancico del siglo XVII] con una concepción lineal mucho menos fragmentada, de manera que muchas de sus largas frases cambian de direccionalidad tonal varias veces, configurando un sinuoso recorrido armónico antes de encontrar su punto de reposo, muchas veces en localizaciones inesperadas.⁷¹

El Ejemplo 8 presenta todo el fragmento correspondiente a “Salutaris noster”, al cual se superpone un análisis de cada una de las cláusulas identificadas. En cada caso, se marcan con flechas los intervalos con los que resuelve cada cláusula melódica

70. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 597.

71. Ibid., 598.

interviniente, se encuadra la imprescindible cláusula de Tiple y se vinculan con líneas punteadas verticales las tres consonancias correspondientes a la cláusula en contrapunto simple. Asimismo, introduzco al análisis diferencias en la jerarquía de las cláusulas, disponiéndolas en tres niveles de fuerza cadencial.⁷² Esta organización multinivel podría operar como una adaptación imaginativa, al interior a la frase, de la misma naturaleza sintácticamente jerárquica de las cláusulas como signos de puntuación. Los niveles que identifico, de más fuerte a más débil, son:

- Aquellas cláusulas que cumplen con todos los aspectos definitorios que hemos constatado en los tratados, incluida la detención del flujo polifónico (marcadas con un doble recuadro, y que hemos analizado en la sección anterior).
- Aquellas que cumplen con todos los aspectos definitorios con excepción de la detención o el cierre de una unidad sintáctica (marcadas con un recuadro simple).
- Un tercer nivel, de menor fuerza articuladora pero igualmente dinamizador, de “semicláusulas” que incluyen: (a) una resolución por semitono ascendente hacia consonancia perfecta en una voz (la “sensibilización” de la práctica común, que optaré por llamar “semicláusula de Tiple”)⁷³ y (b) una resolución desde séptima menor o quinta menor (disminuida) hacia una consonancia imperfecta (aquel intervalo que bajo la noción de acorde invertible será séptima armónica, y que ya aparece asociada con claridad a patrones cadenciales “bien

72. Leonardo Waisman ha puesto en juego esta estrategia de análisis “multinivel” al comparar los modos de articulación de los villancicos de Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Tomás de Torrejón y Velasco y Juan de Araujo. Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, 215-216. A partir de un análisis estadístico, el musicólogo propone que, hacia mediados de siglo (de Fernández a Padilla), se da un incremento en la fuerza articuladora de las cadencias utilizadas, con el correlato de una mayor segmentación de las formas, tras lo cual se produce una tendencia (en la generación de Torrejón y de Araujo) hacia una mayor frecuencia de las cláusulas. Como propondré en lo sucesivo, esta alta tasa clausular de fines del siglo XVII también se verifica en el estilo estricto de Sumaya, en simultaneidad con una proliferación de procedimientos clausulares o “semiclausulares” de menor fuerza articuladora y mayor emancipación sintáctica.

73. En tanto no se presentaría el diseño descendente-ascendente ni la síncope características de una auténtica Cláusula de Tiple. Así, el prefijo “semi” refiere a la instancia antepenúltima y no a una nota de resolución (como en la “semicadencia” de la tonalidad funcional).

constituidos” —los de niveles 1 y 2— para esta época). Estas “semicláusulas” aparecen señaladas con recuadros punteados.⁷⁴

El análisis gráfico incorporado al ejemplo permite constatar que, más allá de las dos cláusulas de nivel 1 que articulan el fragmento en el mediano aliento,⁷⁵ hay numerosas instancias en las que se presenta la estructura de la cláusula en el continuo polifónico con todos los rasgos propios de su definición, a excepción de la función de segmentar la sintaxis: las mismas aparecen profundamente imbricadas en la textura, no hay detención.

Al contrario de lo que podía suceder con un segmento modulante en la tonalidad funcional, el uso de las cláusulas de este fragmento no parece ordenarse armónicamente, sino derivar puramente de la lógica lineal de las partes intervinientes en la polifonía. En numerosas ocasiones, al aproximarse una voz a una articulación de su propio sentido melódico, introduce en la textura la característica fórmula melódica de la cláusula de Tiple, con sus fuertes connotaciones cadenciales: es difícil que este diseño opere de un modo funcionalmente neutro⁷⁶ —es un “marcador” de la instancia cadencial, viene asociado a ella—. Basta con que una o dos voces acompañen su resolución, independientemente del punto del continuo polifónico en el cual se encuentren, para que percibamos la ponderación de la octava proveniente desde la sexta —en ocasiones, reforzada por la resolución simultánea de una fuertemente disonante quinta menor (disminuida) en tercera—.

74. En el mismo *Adjuva nos, Deus*, de Sumaya, estos intervalos aparecen acompañando varias cláusulas de niveles 1 y 2. Por ejemplo, las cadencias a Sol en 83, a La en 93 y en 96. Asimismo, en lo que refiere a la tratadística, las posturas 2 y 3 indicadas como usos corrientes para la cláusula de Tiple según José de Torres incluyen la quinta menor (disminuida). Torres, *Reglas generales de acompañar*, 82.

75. Una que cierra el primer punto de imitación (Sol, c. 23), otra que cierra el segmento completo (Re, c. 36).

76. En el sentido de su función formal en el contexto de la pieza, no de su función armónica.

Ejemplo 8: Manuel de Sumaya, *Adjuva nos, Deus*, cc. 16-36. Análisis de cláusulas en tres niveles.

Referencia: Nivel 1 Nivel 2 Nivel 3 Nuevo punto de imitación

16

Ti. I sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

Ti. II sa-lu-ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

A. sa-lu-ta-ris no-ster, sa-lu-ta-ris no-ster, sa-lu-

Te. sa-lu-ta-ris no-ster, sa-lu-ta-ris no-ster, sa-lu-

Ba. sa-lu-ta-ris no-ster, (sa-lu-

La Re Sol

24

Ti. I lu-ta-ris no-ster, sa-lu-

Ti. II ta-ris no-ster, (*) sa-lu-

A. ris no-ster, sa-lu-ta-ris no-ster, no-ster, sa-lu-

Te. lu-ta-ris no-ster, sa-lu-ta-ris no-ster, no-ster, sa-lu-

Ba. ta-ris no-ster, De-

Cl. Tiple No resolución: 7.ª M Cl. Tenor Cl. Tiple Cl. Bajo

De (huida) La

32

Ti. I ta-ris no-ster, 7.ª / 5.ª m

Ti. II sa-lu-ta-ris no-ster, sa-lu-

A. ster, sa-lu-ta-ris no-ster, ster,

Te. ster, sa-lu-ta-ris no-ster, ster,

Ba. us, sa-lu-ta-ris no-ster, ster,

Semcl. Tiple Cl. Tenor Cl. Tiple Cl. Bajo

La Sol Re

La relativa independencia lineal de los procedimientos clausulares se verifica claramente en el conjunto de las primeras tres cláusulas del fragmento. Se presenta un punto de imitación cuyo sujeto ya incluye la cláusula de Tiple (Tenor, cc. 16-19) y en *stretto*, se lo acompaña⁷⁷ de una imitación a la cuarta (Tiple, cc. 17-19) diseñada de tal manera que, al llegar la posición penúltima del Tenor (Sol, c. 18) el *comes* acompaña con la quinta disminuida, aportando fuerza al patrón de la cláusula. Esta cláusula logra su resolución efectivamente en el La de c. 19, independientemente de que el Tiple I aporte una ligadura de cuarta sobre la nota de resolución y, a partir de allí, siga su devenir melódico. La resolución en La es coherente, además, con las alturas de entrada de sendas voces (Mi, La). A continuación, la misma estructura contrapuntística se reitera, con otros ropajes polifónicos, a la quinta inferior (Bajo, cc. 19-22 y Tenor, cc. 20-23). Es de esperarse, entonces, una próxima resolución en Re que cierre esta segunda imitación (nuevamente, coherente con las alturas de entrada, La y Re). La resolución acontece, efectivamente, en c. 22 (donde se observa que el Bajo cierra un segmento con coma), y vuelve a hacerlo en simultaneidad con una ligadura de cuarta (en este caso, en el Tenor).⁷⁸ Sin embargo, la expectativa de que el punto de imitación cierre allí, a razón de una simetría con la sintaxis del par de voces anterior, se ve burlada: Sumaya opta por que el Tenor, en vez de continuar con su devenir melódico, aproveche esa ligadura para hacer su propia cláusula de Tiple. Así se da lugar a otra cadencia bien constituida en el compás inmediatamente posterior (c. 23, Sol), que no es sino la cláusula de nivel 1 que cierra el primer punto de imitación; la sorpresa es grande: la cláusula con mayor sentido articulatorio en la forma, no se ha dado en una altura que haya sido ponderada en el curso de la polifonía,⁷⁹ su preparación y resolución han sido de lo más repentinas.

El ejemplo también ilustra que, en virtud de estos giros un tanto caprichosos en la resolución de las cláusulas, su distribución temporal es variable, lo cual contribuye a la sorpresa de los redireccionamientos que propicia. El segmento de cc. 22-23 muestra, a pequeña escala, otro rasgo de las conductas armónicas características de Sumaya: las cláusulas internas a la frase (niveles 2 y 3) tienden a acumularse hacia las cadencias

77. Para simplificación del análisis, estoy obviando la duplicación en terceras del *dux*, que da lugar a unas características falsas relaciones con el Tiple I.

78. Waisman no considera esta cláusula en Re en su análisis, quizá debido a la presencia de esta cuarta. Sin embargo, la presencia de una cuarta sobre el Bajo en la resolución de una cláusula no constituye un inconveniente para considerarla como efectiva, como muestran algunos casos expuestos por Nassarre presentados aquí en el Ejemplo 4. Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música*, 367.

79. Me refiero a los intervalos de los puntos de imitación y las especies de cuarta y quinta utilizadas por los sujetos de imitación.

sintácticamente jerarquizadas (nivel 1). En este caso, la proximidad es tal que el punto último de la cláusula en Re coincide con el antepenúltimo de la cláusula en Sol (de hecho, el bajo cierra con cláusula de Bajo Re-Sol). Se trata de una estructura “biclausular” que veremos replicada, como rasgo de estilo, una y otra vez en la polifonía de facistol del compositor (Ejemplo 9).

Ejemplo 9: casos de articulaciones «biclausulares» en la polifonía de Sumaya: (a) *Magnificat primi Toni*, versículo 1, cc. 5-10; (b) *Credidi Propter*, versículo 1, cc. 9-12; (c) *Christum Regem*, cc. 22-24 (secunda pars).

a)

b)

c)

En el segundo segmento correspondiente a “Salutaris noster” (cc. 23-36), esta distribución vuelve a hacerse patente a mayor escala. Mientras que en los primeros 8 compases sólo se da una cláusula huida hacia Do, en los siguientes seis compases encontramos cuatro gestos clausulares (uno de nivel 1, dos de nivel 2, y el de la mediación en el contexto de la obra, de nivel 1). El discurso respira un poco de aire diatónico, para luego incursionar en la saturación cromática —sin salirse de los límites

del estilo, con sostenidos sobre Fa, Do y Sol—. Esta saturación propicia la semitonía asociada a las cláusulas de Tiple. Así, aunque estas no se constituyan totalmente, como en el caso de las “semicláusulas” de nivel 3, oímos una y otra vez, con el acompañamiento de los bajos por quinta descendente/cuarta ascendente (“semicláusulas” de Bajo), el gesto resolutorio asociado a los puntos penúltimo y último de la estructura clausular.

Como otro agente del carácter inesperado de los giros de las cláusulas, no se observa una conducta regular en la organización de las alturas sobre las cuales se producen las resoluciones: en algunos casos se siguen relaciones de quinta (La, Re, Sol, cc. 19, 22, 23), en otros de tercera (Do, La, cc. 29-31), o se plantea la repercusión sobre una misma nota (La, La, cc. 31-32). Como también se sigue del ejemplo, las cláusulas internas tienen cualidad de perfectísimas según su resolución (en octava). Así, aunque sintácticamente constituyan cláusulas de paso y algunas se puedan percibir como evitadas (por ejemplo, la que se da sobre Re en c. 22), no constituyen, técnicamente cláusulas “huidas” —que, según se seguía de los ejemplos de Cerone y Nassarre arriba expuestos, resolverían en quinta, tercera, sexta en vez de octava—. ⁸⁰ De hecho, la única cláusula que podríamos caracterizar como huida, la que se da hacia Do en c. 27, no se da por las resoluciones indicadas por los teóricos sino, en cambio, por una prolongación de la nota penúltima en una nueva ligadura con disonancia (para el caso, un Si que no resuelve a Do, sino se prolonga como séptima mayor sobre la resolución de la cláusula de bajo). ⁸¹ Según se extrae de otros casos, como el del *Magnificat* también tratado, esta parece ser una estrategia con cierto grado de recurrencia en el estilo estricto de Sumaya (Ejemplo 10).

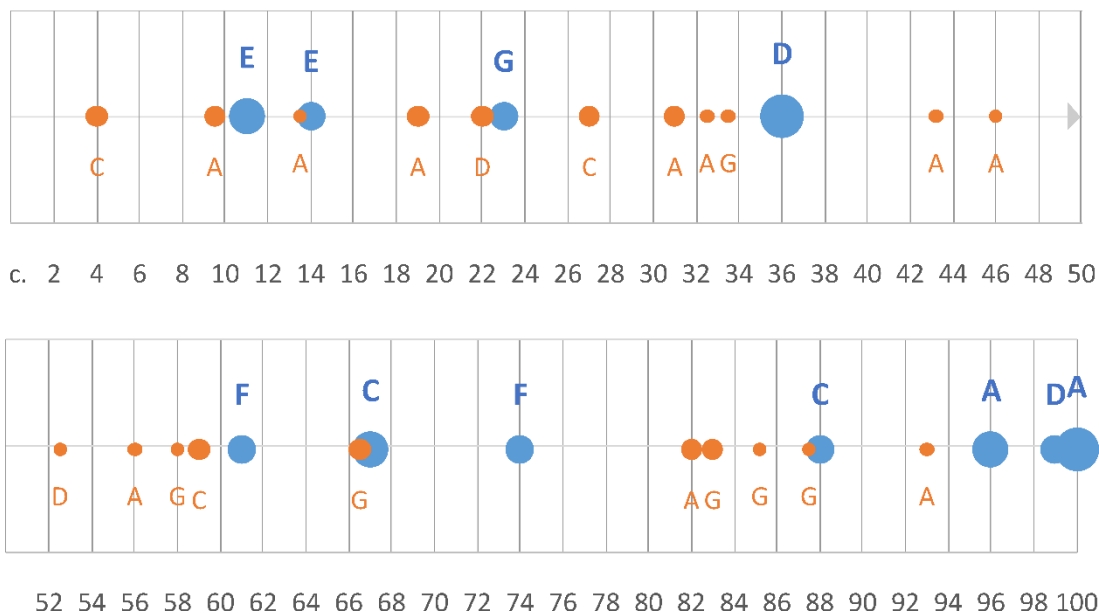
Si observamos la distribución de las cláusulas a gran escala (Ejemplo 11; los tres tamaños de los puntos representan los niveles de fuerza articuladora), constataremos una vez más que las cláusulas se presentan con diversos grados de densidad a lo largo de la obra y que los momentos más densos son, en general, los previos a las cadencias estructurales (Nivel 1). Esto sugiere un uso consciente del recurso, no sólo a nivel expresivo, localizado y, en cierta medida, “excepcional” —como el de “*Salutaris noster*”— sino también estructural, al menos en el contexto de la obra.

80. El equivalente a las progresiones V-IV, V-VI o V-I₆ de la tonalidad funcional del siglo XVIII.

81. Lorente llama “ligaduras burladas” a la no resolución de una ligadura por encadenarla a otra. Lorente, *El porqué de la música*, 281-84. No obstante, los ejemplos que expone no se dan en el punto último de la cadencia, como en este caso de Sumaya, sino antes.

Ejemplo 10: Manuel de Sumaya, *Magnificat Primi Toni*, cc. 8-10, detalle de cláusula huida por disonancia

Se han omitido las otras cláusulas del fragmento.

Ejemplo 11: distribución de las cláusulas en *Adjuva nos, Deus*, de Sumaya.

Ahora bien, retomando el sentido del subtítulo de esta sección (“Disonancias con la teoría”), pareciese que estas cláusulas internas quedan por fuera de las posibilidades reconocidas por los teóricos, que insisten en que en toda cláusula debe haber detención y coincidencia con un signo de puntuación de la letra. La tratadística tampoco parece orientarnos demasiado a la hora de entender cómo se plantea el dinamismo tonal que hemos visto en la música de Sumaya, entendido en términos de, siguiendo a Waisman,

“un sinuoso recorrido armónico” que continuamente deriva en “localizaciones inesperadas”.⁸² ¿Será que sólo podemos explicarlos o caracterizarlos por fuera de la tratadística, en una construcción teórica que, desde nuestra propia situación histórica, elaboramos sobre la base del contenido inmanente? ¿O habrá otros caminos alternativos que, en diálogo con la teoría, permitan definirlos de una manera históricamente “verosímil”?⁸³ Buscaré indagar estas cuestiones en la próxima y última sección de este trabajo.

III. Cláusulas internas y otras yerbas: por caminos alternativos a (y en) la tratadística

Considero que podemos aproximarnos a estos problemas a partir de tres estrategias: (a) con operaciones “alternativas” con la tratadística referida al estilo estricto (como expusimos en la introducción, corriente “central” en la teoría de la música del periodo); (b) pensando al estilo estricto en relación con otros repertorios; (c) en una articulación de (a) y (b), examinando al estilo estricto a la luz de otras pedagogías de la música, por fuera de la práctica de la composición de contrapunto vocal.

III.1. Operaciones alternativas con la tratadística “central”

Como he ido adelantando, la teoría musical de los siglos XVII y XVIII no explicita la posibilidad de que las cláusulas se den en las inmediaciones del flujo polifónico. Una de las únicas referencias que admitiría este procedimiento es la de Francesc Valls, dos décadas después de la composición de *Adjuva nos*.⁸⁴ Al definir la cláusula (en el contexto de la polifonía improvisada), dice:

82. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 598.

83. Javier Marín López ha propuesto este signifiante como alternativa a la noción de “autenticidad” ampliamente difundida en el ámbito de la interpretación de música antigua. El término plantea un marco más flexible y dinámico para el trabajo con las evidencias históricas, aligerando la carga de la pretensión de autenticidad propia de enfoques más radicalmente historicistas. Javier Marín López, “Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes”, en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín López (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2018), 564-65. Aquí trasladamos el concepto al ámbito del análisis entendiendo que las limitaciones a las que se enfrenta resultan, en cierta medida, análogas a las de la práctica de la ejecución.

84. Otra referencia es la de Lorente, *El porqué de la música*, 365-366. También en el contexto del contrapunto improvisado (“Contrapunto de concierto a tres voces sobre bajo”), Lorente presenta un ejemplo con cláusulas encadenadas destinadas a acompañar una situación específica: un canto dado que asciende o desciende por grado. No obstante, advierte usar el recurso con discreción, no hacerlo “siempre continuado, sino algo de ello en parte, no en todo”.

Cláusula en el contrapunto se entiende cuando, después de una carrera que sube o baja (si sube tiene más gracia), va a parar al alzar del compás, a cualquiera de las especies consonantes, donde se detiene (en este contrapunto) [sic] todo un semibreve que, al dar del siguiente compás, halle el canto llano al tiple en la 7ª y, al alzar del mismo, baje a la 6ª y, al siguiente compás, suba a la 8ª donde empieza otra carrera para acabar con aire.⁸⁵

Ejemplo 12: Valls, “Mapa armónico práctico”, f. 16v. Señalización de cláusulas añadida.

Sin embargo, esto no resulta muy explicativo de lo que podemos escuchar en el motete de Sumaya. ¿Será que el procedimiento es tan singular y localizado que escapa a las generalidades de la teoría? ¿O la tratadística, presa de un cuasi inexorable conservadurismo, llegará tarde a la descripción de procedimientos, para este momento, difundidos? Por motivos que expondré hacia el final, sabemos que Sumaya no constituye un caso aislado;⁸⁶ entonces, parecíamos estar ante el segundo caso: esto es así si nos atenemos a lo que los tratadistas dicen —esto es, a sus sentencias explícitas—. Sin embargo, si nos detenemos en los *corpora* de ejemplos presentados entre los párrafos, hallaremos numerosos indicios de que esta práctica de cláusulas perfectísimas sin detención pertenece al dominio de un *curriculum oculto*: en el discurso verbal no se admite su posibilidad (los teóricos ofrecen la alternativa de las cláusulas imperfectas), pero en la “práctica” de los ejemplos sí se la enseña efectivamente.⁸⁷ Valga por caso el

85. Valls, “Mapa armónico práctico”, f. 16v. El resaltado es nuestro.

86. Lo mismo sostiene Waisman respecto de José de Torres y Martínez Bravo. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 598.

87. La decisiva función que cumplen los ejemplos de los tratados a la hora de caracterizar sus definiciones teóricas y su posición estilístico-histórica, allende el discurso verbal explícito contenido en los mismos, ha sido demostrada por Bernardo Illari en su trabajo en torno a los tonos de composición en Lorente. En los fragmentos seleccionados y analizados por el autor, se constatan muchos puntos de contacto con el estilo polifónico que aquí analizamos en Sumaya. En líneas generales, se reconoce que, en el estilo estricto de Lorente, la tradición polifónica del siglo XVI se presenta sólo “en apariencia”, en virtud de una textura imitativa estricta y de un ritmo austero, mientras que el contrapunto se halla profundamente modernizado en lo que refiere al tratamiento de la disonancia y los rasgos tonales. Illari, “¿Son modos?”, 314-319.

fragmento con el que Nassarre ilustra las cláusulas intensas y remisas, aquí consignadas como Ejemplo 4.

Asimismo, más allá de esta atención al *curriculum oculto*, si nos despegamos un tanto de la pretensión de eucronía entre el análisis y las categorías teóricas puestas en juego, podemos encontrar prácticas un tanto análogas a las que hallamos en Sumaya, en textos un tanto antiguos para la época, como los de Bermudo y Santa María —una suerte de anacronismo que no se proyecta al futuro sino al pasado—. Resulta llamativo encontrar, por caso, en el primer ejemplo de cláusula que expone Bermudo⁸⁸ (Ejemplo 13a), la misma estructura de cláusula doble con solapamiento que hallábamos en cc. 21-23 de *Adjuva nos*. Alentando un uso profuso de las cadencias, Bermudo dice: “Tanto es más suave el canto, cuanto abundare de cláusulas”.⁸⁹ Santa María va en la misma dirección cuando enseña a improvisar contrapunto imitativo a cuatro voces,⁹⁰ circunstancia en la que las cláusulas se manifiestan profusamente en cada voz (Ejemplo 13b). En estos casos se observa con claridad la posibilidad de cláusulas resueltas a mitad del entramado polifónico (algunas de ellas, imperfectas, como sugería Santa María, aunque otras varias, perfectísimas), aunque afincadas a un principio de unidad modal que, desde luego, no observamos en Sumaya. No obstante, el principio sintáctico con el cual operan no difiere significativamente de lo que luego observaremos en el estilo del mexicano.

La identificación de este tipo de conductas a mediados del siglo XVI podría permitirnos hipotetizar acerca de dos posibles gérmenes para las prácticas que luego observamos en Sumaya: por un lado, la doble cláusula —que se halla, aunque sea con menos frecuencia, en la obra de polifonistas de todo el siglo XVI y también antes, incluida la generación de Josquin— y, por otro, la imitación de sujetos contrapuntísticos que, en sí, incluyen el diseño propio de la cláusula de Tiple. La trayectoria “evolutiva”⁹¹ de estos recursos desde el siglo XV al XVIII, aquí tan sólo sugerida, ameritaría un estudio por separado. Por ahora, resulta al menos prometedor pensar que el uso más “liberal” de las cláusulas a mitad de frase en Sumaya podría derivar de estos dos procedimientos que, en un siglo y medio, fueron proyectándose extensivamente a lo largo de la polifonía y abriéndose a otras posibilidades propias del sistema tonal español

88. Bermudo, *Declaración*, f. 136r.

89. *Ibid.*

90. Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, vol. 2, cap. XLI y ss.

91. En sentido de cambio, no de mejora.

del siglo XVII, con un mayor espectro de habilitaciones cadenciales en puestos “menos principales” del tono —una hipótesis que deberá contrastarse con un análisis más sistemático en pesquisas futuras—.

Ejemplo 13: cláusulas a mitad de frase, tal como aparecen en tratados de Juan Bermudo (a) y Tomás de Santa (b), siglo XVI.⁹²

a)

(cruzamiento por salto del Bajo)

b)

Re (imperfecta)

Re (imperfecta)

Sol (imperfecta)

Re (imperfecta)

La

Re

Remisa

92. Bermudo, *Declaración*, f. 136r; Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, vol. 2, f. 105v.

III.2. Análisis a la luz de otros repertorios

Como segunda estrategia, optaré por examinar la música en *stile moderno* del mismo Sumaya. Alrededor del año de copia de *Adjuva nos*, se observa un prolijo ejercicio por parte del compositor tanto del estilo español como de un incipiente estilo italiano tardo-barroco.⁹³ Tomaré como caso dos composiciones del año 1715. Por un lado, en su célebre villancico de oposición, *Sol-fa de Pedro*, se observan, tan sólo en la primera frase, unas cuatro estructuras cadenciales; tres de ellas se dan al interior de la frase tal como veíamos en el motete (Ejemplo 14). Significativamente, la cadencia estructural está “preparada” por las anteriores: en el final, se encabalgan dos cláusulas a distancia de quinta (Re-Sol, c. 9-11), de manera cuasi idéntica a lo que sucede en los c. 22-23 del motete. Esta profusa actividad clausular es de esperarse en el marco del villancico de dominios hispánicos para esta época. Ya en la generación de Tomás de Torrejón y Velasco y Juan de Araujo, según Waisman, “las frecuentes cadencias caen en todos los grados del tono, e incluso en notas que requieren un cambio de sistema (quitar o agregar un bemol), sin constituir una jerarquía ni una red de tensiones entre los distintos puntos de apoyo”.⁹⁴ Esta breve incursión analítica no hace sino confirmar esas expectativas para el caso de Sumaya, sugiriendo resonancias posibles con su práctica del estilo estricto.

93. Un reciente artículo de Bernardo Illari sobre Sumaya ofrece un interesante panorama analítico de sus músicas en *stile moderno*. Bernardo Illari, “Ideas de Sumaya”, *Revista de Musicología*, Vol. 43, N° 2 (2020): 587, <https://doi.org/10.2307/26975139>. Tomé contacto con este artículo poco tiempo después del envío de este trabajo para publicación, razón por la cual no he podido proponer un mayor contrapunto con sus enriquecedoras ideas a lo largo de este texto. El autor elabora un interesantísimo y necesario estudio sobre el pensamiento y los posicionamientos del compositor —analizándolo en relación con problemas historiográficos tales como el criollismo, el italianismo y el hispanismo, entre otros— y lo hace tanto desde un examen de escritos y dictámenes elaborados por Sumaya, cuanto desde el análisis de sus músicas y letras, especialmente en torno a una selección de villancicos. Guardan especial interés para este trabajo su caracterización de un italianismo musical subordinado al hispanismo del compositor, en un esquema de complementariedad claramente jerarquizada (“Los componentes italianos afectan la superficie de la música, lo cual no es poco, pero la estética y la estructura continúan la tradición anterior”. Illari, “Ideas de Sumaya”, 607); así como su idea de que el experimentalismo del compositor reposa sobre cimientos tradicionales, apreciación que también vale para su *stile antico*, como aquí intentamos mostrar (Ibid., 604).

94. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 598. Esto se complementa con el análisis cuantitativo de las cláusulas en el villancico realizado por Waisman en otra obra. Ver nota 72.

Ejemplo 14: Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro*, cláusulas en cc. 1-11.⁹⁵

Tiple I: Sol - fa de Pe - dro es el llan - to de
 Tiple II: Sol - fa de Pe -
 Alto: Sol - fa de Pe - dro es el 7.ªm llan - to sol-
 Tenor: Sol - fa de Pe - dro sol - fa de Pe - dro es
 Continuo: Do

S. 6: Pedro es el llan - to. 7.ªm
 S. ligadura: dro, sol - fa de Pe - dro es el 5.ªm llan - to.
 A. fa de Pe - dro es 7.ªm el llan - to.
 T. el llan - to es el llan - to.
 Hpsd. Do Re Sol

Por otro lado, si observamos un ejemplar de estilo italiano como la cantada *Hoy sube arrebatada*, notaremos que, por una parte, el lenguaje armónico normalizado, con sus reiteraciones y secuenciaciones, propicia una movilidad basada en la resolución de gestualidades cadenciales a diversos niveles,⁹⁶ como la que observamos en los momentos de mayor “densidad” cadencial del motete; por otra parte, se hará patente la múltiple reiteración de las estructuras cadenciales al interior de las frases,⁹⁷ que pasan a

95. Sobre la edición de Craig Russell. Manuel de Sumaya, *Sol-fa de Pedro*, ed. Craig H. Russell, The Mexican Baroque Collection (Los Osos, California: Russell Editions, 1993).

96. La profusión cadencial en los villancicos y cantadas de Sumaya también ha sido observada por Illari. Para el autor, la debilidad de parte de las cadencias es uno de los indicadores de que no es una música auténticamente italiana, sino un caso de un italianismo subordinado al hispanismo. Illari, “Ideas de Sumaya”, 606-610. En el caso de *Hoy sube arrebatada*, referenciado aquí, observamos cadencias de nivel 1 sobre Fa, en cc. 5, 9 y 11; y de nivel 2 sobre Si (c. 6), Sol y Fa (c. 8), Sol, La y Si (cc. 11-13), entre otras. Para este análisis he utilizado la edición de Robert Stevenson en *Latin American colonial music anthology* (Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1975), 359-366.

97. Por ejemplo, las iteraciones de cadencias sobre Si en cc. 6-9.

operar en sí mismas como material que ya no “produce detención”. Esto no es singular en el contexto del estilo de concierto italiano, sin embargo, lo encuentro especialmente significativo a los fines de nuestro estudio. Pese a la distancia estilística que separa a *Adjuva nos* de *Hoy sube arrebatada*, y a las diferencias entre esta última y los ejemplares de la corriente “central” del estilo italiano representada por Vivaldi, ha sido un análisis del *corpus* de esta corriente “central” el que me ha ofrecido una de las claves para caracterizar los procedimientos clausulares que notamos en Sumaya. Al abordar las cadencias en *Tonal space in the music of Antonio Vivaldi*, Bella Brover-Lubovsky sostiene que:

El tipo de estructura fraseológica abiertamente vivaldiano demuestra una clara preferencia por un **tratamiento sintácticamente emancipado de los patrones cadenciales**. El módulo de la cadencia perfecta aparece incorporado a la composición regularmente y de manera inmediata [una y otra vez] ... Esto hace que la cadencia pierda algo de su impacto sintáctico y estructural, pasando a funcionar, en cambio, como un gesto puramente retórico.⁹⁸

Es claro, insisto, basándome en Waisman e Illari,⁹⁹ que las conductas tonales de la corriente “central” distan mucho de las posibilidades que brinda el sistema de tonalidades eclesiásticas españolas del siglo XVII. No obstante, si bien tanto la manera de plantear la iteración de la estructura cadencial como su función¹⁰⁰ difieren en uno y otro caso, el concepto de *cláusula sintácticamente emancipada* se revela potente para la descripción del uso que Sumaya hace de la configuración en esa “segunda capa” cadencial más densa. Aparece así otra clave interpretativa que nos permite explicar el

98. Bella Brover-Lubovsky, *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi* (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 202. El resaltado es mío.

99. Según Waisman, la música de facistol de Sumaya no incorpora “ninguno de los recursos del lenguaje instrumental del barroco tardío y, sobre todo, no apunta al establecimiento de una configuración funcional de la tonalidad, en la que las cadencias comiencen a funcionar como pilares de una estructura de tensiones y resoluciones jerárquicamente organizada”. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 598. Esta apreciación resulta complementaria a las observaciones de Illari al respecto de las diferencias entre la música italiana y el italianismo de Sumaya referenciadas en la nota 96, uno de cuyos indicadores es la relativa debilidad de las cadencias estructurales. A partir de algunas conclusiones de la próxima sección (III.3) la primera parte de la afirmación de Waisman puede matizarse: aunque siga planteándose una distancia con el vocabulario instrumental de la corriente “central” italiana y, por ejemplo, su articulación en amplios arcos armónicos propios de la forma *ritornello*, sí pueden hallarse conductas comunes entre el vocabulario instrumental correspondiente a la práctica española del bajo continuo y la polifonía de facistol.

100. Respecto de la estructura, la iteración se da sobre un mismo tono en el estilo italiano y en distintas cuerdas en el estilo de Sumaya; al respecto de la función, quizá sea más afirmativa en el estilo italiano y más dinamizadora en el estilo estricto.

procedimiento, no desde la gramática elaborada por los teóricos, sino a partir de la misma inmanencia de otros estilos contemporáneos a la obra. Al presentarse rasgos propios de las músicas concertadas como los mencionados en la polifonía de facistol, el resultado es de lo más original dado que, como vimos anteriormente, estas dinámicas conductas tonales devienen de la más intrincada linealidad polifónica.

Esta segunda estrategia me permite deslizar, además, un comentario al respecto del método que he puesto en juego en las primeras dos secciones de este artículo. La noción de cláusula emancipada, que, siguiendo a Brover-Lubovksy, acabamos proponiendo como analistas en la elaboración de esta teoría, no puede derivarse exclusivamente de un trabajo con las fuentes históricas. En su lugar, y como variante a una perspectiva “historicista”¹⁰¹ como la que hemos querido desarrollar inicialmente, busca dar un nombre a un procedimiento compositivo como el que nos ocupa a partir de la puesta en juego de una interacción entre ciertas categorías y criterios históricos (en nuestro caso, los rasgos constitutivos de las cláusulas) y otros criterios que, aunque anacrónicos, presentan una interesante fuerza explicativa, de los que nos beneficiamos por nuestra propia posición histórica (en este caso, la noción misma de sintaxis).¹⁰²

III.3. “Otras yerbas”: dinamismo tonal y didácticas de la música

Antes de cerrar el trabajo, me ha parecido pertinente dedicarme brevemente a otros aspectos que contribuyen a aquello que, en el título, he intentado designar como “dinamismo tonal”. He querido condensar en un signifiante (dudo si es del todo pertinente) aquellos aspectos que, por fuera de las cláusulas bien formadas, aunque en relación con ellas, dan lugar a un vocabulario cromático cambiante en la obra, con sucesivas ponderaciones de ciertas alturas por semitono ascendente —las “sensibilizaciones” de la llamada práctica común—. ¹⁰³ Varias de las posturas

101. Como la adoptada por Ruth Tatlow en “Theoretical Hope: A Vision for the Application of Historically Informed Theory”, *Understanding Bach*, Vol. 8 (2013): 33-60. La caracterización de esta postura como “historicista” es de Thomas Christensen, “Music theory and its histories”, en *Music theory and the exploration of the past*, ed. Christopher Hatch y David W. Bernstein (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

102. Esta interacción entre criterios eucrónicos y anacrónicos es discutida en Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 5ª edición aumentada (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018), cap. 1.

103. Estas conductas tonales dinámicas pueden hallarse en el corpus de ejemplos de Lorente, como se sigue de las observaciones de Bernardo Illari: “Disonancias y alteraciones accidentales crean dirección y atracciones hacia las notas de resolución, e incrementan la urgencia de la música por moverse hacia adelante”. Illari, “¿Son modos?”, 316.

involucradas equivalen a aquellas “dominantes secundarias” a las que se refiere Craig Russell cuando caracteriza la armonía en el estilo de Sumaya:

Armónicamente, Sumaya muestra una predilección por cadenas de dominantes secundarias y todo tipo de acordes de séptima. ... De ello resulta una energía armónica movilizadora que se desplaza hacia adelante con una tendencia inexorable a las cadencias anticipadas.¹⁰⁴

En estos últimos párrafos intentaré, de regreso a la teoría, interpretar algunas de estas conductas armónicas según algunas categorías nativas —entendiendo que, de igual modo, el análisis de Russell resulta claro y preciso—. Sin embargo, me desplazaré de la corriente “central” de la tratadística de la cual me he valido hasta aquí —aquella que, como mencioné al comenzar la sección 1, corresponde a una didáctica del estilo estricto—.

Considero que, si bien prácticamente todos los procedimientos que hemos visto y a los cuales me referiré aquí pueden explicarse desde los modos de tratar la disonancia y la semitonía comentados por Cerone, Lorente, Nassarre y otros, el recurrir a otra corriente de la tratadística, la de la didáctica del bajo continuo, puede resultar especialmente iluminador a la hora de pensar una sintaxis armónica.¹⁰⁵ Se trata de visitar el estilo estricto con la consigna de una polifonía pensada desde una realización del bajo.¹⁰⁶ Desde clásicos textos sobre historia de la música como los de la Editorial Norton en los años 40 del siglo pasado, abundan las caracterizaciones que proponen

104. Russell, “Manuel de Sumaya: Reexamining the a Cappella Choral Music of a Mexican Master”, 95-96.

105. Agradezco al Dr. Diósnio Machado Neto por haber sugerido este camino de análisis con motivo de la lectura de parte de este trabajo en el congreso de ARLAC-IMS en Buenos Aires, septiembre 2019. El Dr. Machado me recomendó revisar la posibilidad de que de la tratadística de Giuseppe Pitoni, incluidas sus reglas de la octava, hubiese estado difundida en México para la época de Sumaya. Dado que no he podido constatar que eso sea así, he optado por trabajar con la obra, más cercana para Sumaya, de José de Torres.

106. Esta vía también puede resultar informativa al respecto de la caracterización histórica de las cláusulas, como muestra Gregory Barnett (ver nota 12). No obstante, he considerado que para los fines de este artículo bastaba con aproximarse a las mismas desde la enseñanza del contrapunto. En el caso del tratado de bajo continuo que aquí usaremos como fuente, las *Reglas de acompañar* de José de Torres, se enseña a armonizar la ocurrencia de las tres cláusulas melódicas (Tiple, Tenor y Bajo) en la parte más grave con algunas conducciones de voces convencionales. Torres se pronuncia seguidor de Lorenzo Penna (1672) en esta materia, y así lo prueban tanto las armonizaciones propuestas para estos bajos (un poco menos cargadas en disonancias en el caso del español) como su manera de ejercitarlas por círculo de quintas. A modo de correspondencias, el acompañamiento de la cláusula de Bajo de Torres equivale a la *cadenza de primo ordine* de Penna, el de la cláusula de Tenor, a la de *terzo ordine* y, el de la cláusula de Tiple, a la de *quarto ordine*. Torres, *Reglas generales de acompañar*, 76-82; Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata...* (Bolonia: G. Monti, 1672), 165-174.

que, ya desde el siglo XVI, los discursos polifónicos comienzan a verse guiados por el bajo. Sin embargo, ¿qué significa esto? Si adoptáramos un enfoque “presentista”¹⁰⁷ asentado en los principios de la llamada “práctica común”, podríamos buscar explicar el devenir de la polifonía en base a criterios de funcionalidad y nociones de acorde invertible. No es lo que pretendo hacer aquí. En cambio, inspirado en desarrollos recientes sobre la didáctica de la composición desde el bajo continuo en los siglos XVII y XVIII¹⁰⁸ (las tradiciones de los *partimenti*, la *partitura*, entre otras), considero que las conducciones convencionales de las voces ante bajos determinados, condensados en “reglas” de la enseñanza del continuo (de las cuales la regla de la octava es un caso) pueden explicar las conductas de la semitonía que caracteriza este dinamismo tonal a comienzos del siglo XVIII. De hecho, al menos en mi experiencia, la música de facistol de Sumaya resulta “idiomática” para una ejecución en el órgano sólo desde el bajo: esto es, deberían introducirse relativamente pocas cifras para indicar corrimientos respecto de las “reglas”; en líneas generales, la conducción es la convencional. Esto podría sugerir una composición *desde* el órgano, completamente factible en el caso de Sumaya, quien antes de ser maestro de capilla en México fungió en uno de los puestos de organista.¹⁰⁹ Además, reforzaría la idea de que, en lo que refiere a las conductas tonales, esta polifonía de estilo estricto y los estilos concertados contemporáneos tendrían una orientación común.

Para esta breve incursión, que lejos estará de ser sistemática, me valdré de una sola fuente: las *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres y Martínez Bravo, de 1703. La fuente resulta especialmente significativa para el análisis de la polifonía de Sumaya, en tanto es bastante probable que el compositor la haya conocido.¹¹⁰ A modo de muestra, trabajaré sólo con algunos aspectos de las reglas de Torres que, creo, iluminan notablemente la comprensión de la mentada sintaxis armónica: la

107. Este término también es propuesto por Christensen, “Music theory and its histories”.

108. Que forman parte de lo que Giorgio Sanguinetti ha dado en llamar una “nueva teoría” de la música para el siglo XVIII. Giorgio Sanguinetti, “Editorial”, *Eighteenth-Century Music*, Vol. 11, N° 1 (marzo de 2014): 3-4.

109. Marín López, “Música y músicos entre dos mundos”, 58 y 116.

110. En 1704, el mismo Torres hizo un envío de cuatro cajas con ejemplares de su *Missarum Liber* y sus *Reglas generales de acompañar* rumbo a Cartagena de Indias y la Nueva España. Alejandro Vera, “Santiago de Murcia (1673-1739): New Contributions on His Life and Work”, *Early Music*, Vol. 36, N° 4 (2008): 605. Dado que uno de los ejemplares del *Missarum Liber* hizo su camino hacia la catedral de México, como se comprueba ya en un inventario de 1712, no sería de extrañarse que uno de los manuales haya tenido el mismo destino. La referencia al inventario ha sido tomada de Marín López, “Música y músicos entre dos mundos”, 622.

armonización del semitono ascendente, la armonización de la cuarta ascendente/quinta descendente (nuestra “semicláusula” de bajo) y las llamadas ligaduras del bajo.

Según la “*Regla segunda del ascenso de Semitono*”,¹¹¹ en la segunda menor ascendente el primer punto se armoniza con postura de sexta y, el segundo, con armonía de quinta y tercera.¹¹² La primera postura puede incluir, además, disonancia de quinta menor (disminuida),¹¹³ ya sea como glosa, es decir, como nota de paso en tiempo débil, o como ligadura —retardo hacia el tiempo fuerte—, en cuyo caso, debe prepararse en el tiempo anterior (Ejemplos 15 a y b).¹¹⁴ Por su parte, en el salto de quinta descendente o cuarta ascendente,¹¹⁵ las dos posturas deben darse con quinta y tercera, la primera de ellas con tercera mayor y la segunda, con la tercera natural. Este salto constituye, además, el sitio más convencional para la utilización de la ligadura de séptima (que también debe prepararse en el tiempo anterior), como muestra la “regla única”¹¹⁶ dedicada a esta disonancia en el tratado (Ejemplos 15 c y d).

Las ligaduras de bajo revisten especial interés para el análisis del estilo de Sumaya. Según Torres:

Siempre que se hallare en los acompañamientos notas de ligadura, a la primera parte se acompaña con consonancia llana [= postura de quinta y tercera] y, a la segunda (que es la parte que ha de ligar) con segunda, cuarta y sexta, observando que la cuarta sea mayor [=aumentada], correspondiendo (precisamente) a la nota siguiente sexta, en la forma que se ve en el *Ejemplo primero*. Esta regla que se debe tener por general, admite una excepción y es, que si el bajo después de dicha canturía cierra cláusula o, diciéndolo con su voz propia, ejecuta cláusula de tiple, le corresponde diferente postura, porque a la parte que ha de ligar, le pertenece segunda y quinta por lo general ... como se verá en el *Ejemplo Segundo*.¹¹⁷

111. Torres, *Reglas generales de acompañar*, 23.

112. La postura de sexta se acompaña, naturalmente, con tercera, octava y sus compuestos.

113. Equivalente a la séptima armónica en el acorde invertible.

114. El tratamiento de esta ligadura tiene su propio espacio en el tratado. Torres, *Reglas generales de acompañar*, 36-37.

115. Ibid., 31-32.

116. Ibid., 54-55.

117. Ibid., 62.

Ejemplo 15: selección de armonizaciones propuestas por José de Torres en sus *Reglas generales de acompañar*.

a) 5.^a m. por glosa

b) 5.^a m. con distintas preparaciones (prevenções)

c) ll.: postura «llana» (consonancias de 3.^a y 5.^a)

d) ll. 7 ll. Lo mismo ll. 6 ll. En 6.^a

Realización del intervalo de segunda menor ascendente en el Bajo (a) y posibilidad de acompañarla con una disonancia de quinta menor por ligadura (b); realización del intervalo de quinta justa descendente/cuarta ascendente en el Bajo (c) y posibilidad de acompañarla con disonancia de séptima menor por ligadura (d). Tanto los cifrados como las “realizaciones” son consignadas por el mismo José de Torres en sistemas separados.¹¹⁸

118. Ibid., 23-24, 31-32, 57-58 y 55, respectivamente. La secuenciación del último caso del ejemplo b) (quinta menor con preparación de tercera) da lugar a los característicos encadenamientos de “dominantes secundarias” que menciona Russell en la referencia antes citada. En nuestro marco analítico, esto se corresponde con un encadenamiento de “semicláusulas de Tiple” en el Bajo. El recurso aparece repetidamente, por ejemplo, al final del primer versículo del *Magnificat primi Toni*, versículo 1, cc. 5-10 (Ejemplo 9(a), cadencias de Nivel 3). Asimismo, de manera aislada, esta configuración suele plantear

Ejemplo 16: Posibles resoluciones de la “Ligadura del Bajo” según José de Torres.

a)

Notas de ligadura Notas de cláusula

b)

(a) sólo cifrado, (b) cifrado y realización del mismo Torres.¹¹⁹

Como se puede observar en los cc. 3-4 del Ejemplo 16(b), la armonización de la ligadura de bajo que no resuelve a cláusula, con su implicancia de cuarta mayor (aumentada) en el dar del compás, deriva usualmente en la aparición de semitonías con la gestualidad resolutive característica de la “semicláusula de Tiple” —revestidas por la disonancia de tritono que, por ser inversión de la quinta menor (disminuida), también podríamos vincular con instancias cadenciales—. ¹²⁰ Estamos, así, frente a otro procedimiento por el cual, por fuera de las cláusulas verdaderas, se plantean dinamizaciones del espacio tonal, nuevas cromatizaciones, gestualidades direccionadas en lo micro. La polifonía de Sumaya muestra una especial predilección por el uso de este recurso, como ya se puede observar en los cc. 33-34 de *Adjuva nos* en el Ejemplo 6.

Si, siguiendo estas “reglas” para la realización del continuo, se armoniza un bajo que contenga algún sostenido, una que otra ligadura y saltos de cuarta o quinta (rasgos comunes en los mismos sujetos de la polifonía), se observará cómo se conforma el tejido polifónico de acuerdo con las derivaciones armónicas de la parte más grave. Con ello, saltarán a la vista las conductas de la semitonía y las séptimas o quintas que observábamos en Sumaya. Sin la necesidad de comprenderlas en términos funcionales como dominantes secundarias, las mismas podrán concebirse como la resultante vertical

“semicláusulas” (nivel 3) preparatorias a una cadencia de mayor fuerza articuladora (nivel 1-2), como se observa en cc. 66-67 de *Adjuva nos* (aquí como Ejemplo 7(c); bajo Fa sostenido → Sol → Do).

119. Ibid., 62-63.

120. Esto suele implicar, en los tonos sin bemol en armadura (como es el caso de *Adjuva nos*), la aparición de los sostenidos que señalan a primera vista la mentada gestualidad, saliéndose del dominio de lo diatónico. Las excepciones se dan cuando la voz superior de la cuarta aumentada ocupa las notas Si natural (bajo en Fa), Mi natural (bajo en Si bemol) o La natural (bajo en Mi bemol, aquí nuevamente saliendo del diatonismo por el lado de los bemoles). Las últimas dos posibilidades aparecen con más frecuencia, como es de esperarse, en los tonos que incluyen bemol en armadura.

de una gramática de conducciones melódicas derivadas del bajo.¹²¹ Recurramos a otro fragmento de *Adjuva nos* (cc. 39-45, Ejemplo 17) para poner a prueba estas observaciones. Si se lo armoniza siguiendo las reglas de Torres¹²² para los movimientos melódicos vistos y se incorporan, además, disonancias de quinta menor (disminuida) y séptima menor con los criterios que he recuperado (para el semitono y la cuartas ascendentes en el bajo), se obtiene exactamente la misma interválica, en sentido vertical, que propone la composición de Sumaya: cambian sólo las disposiciones, derivadas de un respeto por una concepción vocal de las líneas y de la adecuación de las imitaciones (como la que se da entre Bajo y Tiple I, cc. 39 y ss.) por parte de Sumaya.

Por último, otro caso nos permitirá observar otra cara del dinamismo tonal en Sumaya. El segmento sobre “porta manes, stella maris” de *Alma Redemptoris Mater* (cc. 11-18; Ejemplo 18c) muestra de manera elocuente la sinuosidad comentada por Waisman aunque, en este caso, en vez de “tender hacia el infinito”,¹²³ los meandros de la trayectoria armónica se retraen de manera indecisa, ambivalente. Aquí, las alteraciones accidentales no son tan diversas como las de *Adjuva nos*, pero se prestan a un uso más cromático por parte de Sumaya (en el sentido del énfasis en la diferencia entre nota alterada y natural). Así, a lo largo del pasaje, tanto Si bemol y Si natural como Mi bemol y Mi natural se cancelan, unos a otros, una y otra vez, dando lugar a un efecto caleidoscópico: con sólo dos materiales básicos,¹²⁴ uno tendiente a los *be-moles*, el otro a los *be-cuadros*, que se intercalan a diferentes alturas a lo largo del tejido polifónico, el segmento retorna, de un modo poco previsible, sobre una idea persistente, aunque siempre transformada. Sin embargo, por más azarosa que suene la ubicación de estas alteraciones, no resulta complejo encontrarles sentido como derivaciones verticales de un bajo que, además, está compuesto a partir de simples operaciones sobre el sujeto de imitación. Como muestran las tres variantes (a-c) del Ejemplo 18, nuevamente la aplicación simple de las reglas de Torres al Bajo da lugar a las cromatizaciones presentes en el ejemplar polifónico. Pensamiento armónico desde la

121. Ver nota 117.

122. Hecha previamente la advertencia de que la postura inicial es con 6.^a y 3.^a y que la blanca de c. 43 es nota de paso.

123. El “arte compositivo [de Sumaya] parte de la intersección entre esa tradición [la del estilo estricto] y lo que Taruskin llama ‘el gusto de la época’: un amor por la exploración cromática, por la presentación alegórica de los afectos, por la sorpresa, por el flujo musical cuyos meandros tienden hacia el infinito”. Waisman, “Subalternidad en músicas novohispanas”, 597.

124. Una síncopa con semitono descendente (sílabas *fa-mi*, a manera de antepenúltima y última de una cláusula de Tiple) y un tetracordo ascendente en mínimas que acaba con un semitono (diseño *ut-re-mi-fa*).

(a) parte de bajo sola, cifrada según las reglas de José de Torres;¹²⁶ (b) realización simple del cifrado; (c) versión de Sumaya.

126. Los añadidos entre corchetes se corresponden con el tipo de advertencias que sería necesario explicitar con cifras en la parte de bajo, debido a que su presencia no está dada de hecho por la convención de las reglas, sino se debe a un giro particular de la obra. En este caso, el 6 con bemol indica que la quinta menor que sigue debe estar preparada con sexta menor y no con otro intervalo (esta y otras posibilidades aparecen consignadas en el Ej. 15b).

Cláusula

Largo ha sido el rodeo que nos ha conducido de la teoría a la praxis y, desde allí, a la exploración de caminos alternativos en torno a la(s) teoría(s). El examen de un aspecto técnico fuertemente enraizado en la tradición como las cláusulas me ha brindado una oportunidad para revisar la relación de Sumaya con esta tradición, claramente formulada en el discurso de los tratados. En este sentido, una aproximación analítica “históricamente informada” a la obra del compositor me ha permitido constatar que, a un nivel macro-sintáctico, la polifonía de facistol de Sumaya se ajusta perfectamente a la tradición. No obstante, una profundización en el análisis hacia lo micro, también sobre la base de la perspectiva históricamente informada, ha mostrado —en consonancia con observaciones de otros autores sobre el lenguaje armónico del compositor— que, a pequeña escala, Sumaya pone en juego un uso de la cláusula que contraviene un rasgo definitorio de este signo de puntuación en la tratadística —la necesidad de detención— y, al hacerlo, dinamiza el espacio tonal de una manera que no responde al estilo canónico de la polifonía del siglo XVI tardío —lo cual desafía la visión del *stile antico* como un *Palestrinastil* estático—.

Ante esta falta de correspondencia entre las sentencias de los tratadistas y los rasgos inmanentes del estilo del compositor, ha quedado de manifiesto que, al tiempo que un enfoque históricamente informado permite acercarse a una definición positiva del objeto en términos pretendidamente eucrónicos, históricamente verosímiles, también es cierto que una aproximación de estas características pierde fuerza explicativa a la hora de caracterizar algunos procedimientos compositivos que, efectivamente, forman parte de los estilos musicales. Así es que, de manera de cubrir esta vacancia, resultó necesario adaptar algunas estrategias alternativas que, más allá de la lectura lineal de la tratadística, permitieran explicar lo que se escuchaba en esta polifonía de facistol. Cada una de estas estrategias arrojó luz sobre las cuestiones del manejo heterodoxo de las cláusulas por parte de Sumaya y de algunos otros rasgos del dinamismo tonal identificado en sus obras de estilo estricto.

Considero que el tema se presenta fecundo para próximas indagaciones. Entre las vacancias relativas al tema queda, desde luego, pendiente un análisis de las implicancias retórico-expresivas de los procedimientos técnicos aquí descritos, entendiendo que se trata de música vocal con una función específica. Asimismo, quizá sería oportuno contrastar estas observaciones, en esencia cualitativas, con un enfoque

cuantitativo que muestre la representatividad o excepcionalidad de estos procedimientos en el conjunto del estilo del compositor. También creo fundamental situar estos rasgos técnicos en el contexto de una tradición de composición de música en estilo estricto en México. Al respecto de lo último, por el momento sólo puedo señalar que una aproximación a vuelo rasante de algunas obras de dos compositores representativos como Francisco López Capillas y Antonio de Salazar¹²⁷ me sugiere que parte de las consideraciones con las que aquí he caracterizado el estilo de Sumaya se verifican, en medidas variables, en las prácticas de estos antecesores. Quedará como una hipótesis a revisar.

Como gesto de cierre, quisiera volver sobre el contrapunto entre teoría y práctica que ha guiado el texto, ahora con foco en la práctica de la escucha. Pese a que la interacción hermenéutica entre tratadística y análisis nos revela la adecuación de la polifonía de Sumaya a distintas teorías y prácticas —más antiguas, más modernas—, en primeras audiciones la sonoridad de estos objetos estéticos sigue resultando, cuando menos, “llamativa”. El compositor se perfila como un operador idiosincrático de las gramáticas musicales vigentes y, con ello, su música persiste como desafiante, aunque esté compuesta “según arte”.

Bibliografía

- Barnett, Gregory. “Tonal organization in seventeenth-century music theory”. En *The Cambridge History of Western Music Theory*, editado por Thomas Christensen, 407-455. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2002.
- Bent, Ian D., y Anthony Pople. “Analysis”. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>. Último acceso: 10 de enero de 2021.
- Berger, Karol. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1987.
- Bermudo, Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna: Juan de Leon, 1555.

127. En ambos casos he prestado especial atención a la presencia de cláusulas sintácticamente emancipadas. A modo de ejemplo, hay varias aproximaciones al recurso a lo largo de las Lamentaciones del Sábado Santo de López Capillas (especialmente en el versículo 12, “Virgines eius”) y en las varias partes de himnos compuestas al alimón entre Salazar y su discípulo Sumaya (especialmente *Miris modis – Sit trinitati*). Para sendos repertorios, ver Francisco López Capillas, *Obras, Volumen Segundo*, ed. Juan Manuel Lara Cárdenas, vol. XV, Tesoro de la Música Polifónica en México (México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación y Documentación “Carlos Chávez” (CENIDIM), 1994); Antonio de Salazar, *I. Obras en latín*, ed. Bárbara Pérez Ruiz, vol. XV, Tesoro de la Música Polifónica en México (México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación y Documentación “Carlos Chávez” (CENIDIM), 2016).

- Brothers, Lester D. "Renaissance, Post-Renaissance, and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico". En *Encominum Musicæ. Essays in Honor of Robert J. Snow*, editado por David Crawford, 75-86. Festschrift series 17. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002.
- Brover-Lubovsky, Bella. *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Castillo, M. Luísa F. S. C. Correia. "As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade portuguesa do século XVII". Tesis Doctoral, Universidade de Évora, 2009. <http://hdl.handle.net/10174/11140>.
- . "Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos Parce mihi". En *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517- 1917)*, editado por Javier Marín López, 495-510. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020. <http://hdl.handle.net/10334/5381>.
- Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.
- Christensen, Thomas. "Music theory and its histories". En *Music theory and the exploration of the past*, editado por Christopher Hatch y David W. Bernstein. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Collins Judd, Cristle. "Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, editado por Thomas Street Christensen, 364-406. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2002.
- Cruz Brocarte, Antonio de la. *Médula de la musica teórica: cuya inspección manifiesta claramente la execución de la práctica, en división de cuatro discursos...* Salamanca: Eugenio Antonio Garcia, 1707.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 5ª edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.
- García Gallardo, Cristóbal L., y Paul Murphy. "'These are the tones commonly used': The Tonos de Canto de Organo in Spanish Baroque Music Theory". *Eighteenth-Century Music*, Vol. 13, Nº 1 (2016): 73-93.
- Illari, Bernardo. "Ideas de Sumaya". *Revista de Musicología*, Vol. 43, Nº 2 (2020): 587. <https://doi.org/10.2307/26975139>.
- . "¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente". En *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, editado por Melanie Plesch, 289-326. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.
- López Capillas, Francisco. *Obras, Volumen Segundo*. Editado por Juan Manuel Lara Cárdenas. Vol. XV. Tesoro de la Música Polifónica en México. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación y Documentación "Carlos Chávez" (CENIDIM), 1994.
- López Ruiz, Luis. "El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

- Lorente, Andrés. *El porqué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás Xamares, 1672.
- Marín López, Javier. “Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes”. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, editado por Javier Marín López, 539-571. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2018.
- . “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)”. Tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2007.
- Meier, Bernhard. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie: nach den Quellen dargestellt*. Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1974.
- Meyer, Leonard. *El estilo en la música*. Madrid, España: Ediciones Pirámide, 2000.
- Miller, Stephen R. “Music for the Mass in Seventeenth-Century Rome: Messe Piene, the Palestrina Tradition, and the Stile Antico”. Tesis de doctorado, The University of Chicago, 1998.
- Nassarre, Pablo. *Escuela Música, según la práctica moderna. Dividida en primera, y segunda parte*. Vol. 1. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724.
- . *Fragmentos músicos repartidos en cuatro tratados*. Madrid: Imprenta de música de su majestad, 1700.
- . *Segunda parte de la Escuela Música*. Zaragoza: Herederos de Manuel Roman, 1723.
- Otaola, Paloma. “La formación de las cláusulas en la teoría y en la práctica de Juan Bermudo (1555)”. *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. 16, Nº 1 (2000): 97-126.
- Penna, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata...* Bologna: G. Monti, 1672.
- Reccitelli, Lucas. “Sumaya, tradicionalista disonante”. En XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina (23 de agosto de 2018).
- Robledo Estaire, Luis. “Pensamiento musical y teoría de la música”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, Vol. 3, 531-618. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Rubio, Samuel. *La polifonía clásica: I. Paleografía. II. Formas musicales*. Biblioteca “La ciudad de Dios”. Madrid: El Escorial, 1956.
- Russell, Craig H. “Manuel de Sumaya: Reexamining the a Cappella Choral Music of a Mexican Master”. En *Encominum Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*, editado por David Crawford, 91-106. Festschrift series 17. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002.
- Salazar, Antonio de. *I. Obras en latín*. Editado por Bárbara Pérez Ruiz. Vol. XV. Tesoro de la Música Polifónica en México. Ciudad de México: Instituto

- Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación y Documentación “Carlos Chávez” (CENIDIM), 2016.
- Sanguinetti, Giorgio. “Editorial”. *Eighteenth-Century Music*, Vol. 11, no. 1 (marzo de 2014): 3-9. doi:10.1017/S1478570613000341.
- Santa María, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565.
- Stevenson, Robert, ed. *Latin American colonial music anthology*. Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1975.
- Sumaya, Manuel de. *Sol-fa de Pedro*. Editado por Craig H. Russell. The Mexican Baroque Collection. Los Osos, California: Russell Editions, 1993.
- Tatlow, Ruth. “Theoretical Hope: A Vision for the Application of Historically Informed Theory”. *Understanding Bach*, Vol. 8 (2013): 33-60.
- Torres, José de. *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y arpa, con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado*. Madrid: Imprenta de música, 1702.
- Ulloa, Pedro de. *Musica universal o Principos universales de la musica*. Madrid: Imprenta de musica, por Bernardo Peralta, 1717.
- Valls, Francisco. “Mapa armónico práctico: breve resumen de las principales reglas de la música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y modernos... [Manuscrito]”, 1742. Manuscrito, Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1>.
- Vera, Alejandro. “De cláusulas y modulaciones. Sobre un aparente ‘defecto’ en la obra de José de Campderrós (ca. 1742-1811)”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 74, nro. 233 (2020): 88-119.
- . “Santiago de Murcia (1673-1739): New Contributions on His Life and Work”. *Early Music*, Vol. 36, N° 4 (2008): 597-608.
- Waisman, Leonardo J. “Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos”. En *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517- 1917)*, editado por Javier Marín López, 591-607. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020. <http://hdl.handle.net/10334/5381>.
- . *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019.