

Sarah Colombo

EL CANON

la historia y el desarrollo de un enigma

Canon a 2



Sarah Colombo

EL CANON

la historia y el desarrollo de un enigma



A0060J

TÍTULO ORIGINAL: I CANONI La storia e lo sviluppo di un enigma
Copyright (c) 2009 Armelin Musica Padova - Italia

TÍTULO TRADUCIDO: EL CANON La historia y el desarrollo de un enigma

Traducción: Juan Blas Pedro Picone

Copyright (c) 2011 Asociación A.L.A.S.D. Jò
via Roma, 248 Busetto Palizzolo (TP) - Italia
www.associazionejo.it

N° Reg. A0060J
ISBN: 9-78-8890569432

Los derechos de traducción, reproducción, almacenamiento, en cualquier formato y con cualquier medio son propiedad exclusiva del autor.

Cada corrección fue hecha durante la creación, realización e impresión del presente libro; sin embargo, ni el autor ni las personas intervinientes en el proceso de creación, producción y distribución pueden ser consideradas responsables de los errores.

Acabado de imprimir en Italia en el mes de Mayo 2011
A cargo de: Esseci Service - Erice (TP) Italia

Impreso en Italia

A mis padres

ÍNDICE

Nota del traductor	9
Prólogo	11
Prefacio de la versión italiana	13
Introducción	15
Agradecimientos	17
Capítulo I	
Historia del canon y números en música	21
- Los comienzos de la imitación canónica	21
- El canon en el siglo XIII	23
- La imitación canónica en el Ars nova	24
- El canon y los compositores flamencos	27
- El canon en el siglo XVI	30
- El canon entre los siglos XVI y XVII	33
- El canon en la época barroca	43
- El canon en el período clásico	49
- El canon en la época romántica	55
- El canon en el siglo XX	58
Capítulo II	
Formas de canon	73
- Canon al unísono	73
- Canon a la segunda	75
- Canon a la tercera	75
- Canon a la cuarta	75
- Canon a la quinta	76
- Canon a la sexta	78
- Canon a la séptima	79
- Canon a la octava	79
- Canon a la novena	80
- Canon directo	81
- Canon por movimiento contrario	82
- Canon al espejo	82
- Canon por agravamiento o aumento	83
- Canon por disminución	84

- Canon terminado	85
- Canon infinito o perpetuo	85
- Canon cancrizzante	86
- Canon enigmático	86
- Canon acompañado	87
- Canon sin acompañamiento	88
- Canon rítmico	89

Capítulo III

Cánones inéditos	93
- Canon a la segunda superior	95
- Canon a la tercera superior	96
- Canon a la cuarta superior	97
- Canon a la quinta inferior	98
- Canon a la sexta inferior	99
- Canon a la séptima inferior	100
- 1er Canon a la octava	101
- 2do Canon a la octava	103
- 1er Canon doble	105
- 2do Canon doble	107

Capítulo IV

Los cinco Canones diversi de la Musikalisches Opfer	111
- Canon a 2	112
- Solución del Canon a 2	113
- Canon a 2 sobre el tema del Rey propuesto por el autor	114
- Solución del Canon a 2 sobre el tema del Rey propuesto por el autor	115
- Canon a 2 sobre tema del autor	116
- Solución del Canon a 2 sobre tema del autor	116
- Canon a 2 Violini in unisono	117
- Solución del canon a 2 Violini in unisono	118
- Canon a 2 Violini in unisono sobre el tema del Rey propuesto por el autor	119
- Solución del canon a 2 Violini in unisono sobre el tema del Rey propuesto por el autor	120
- Canon a 2 Violini in unisono sobre tema del autor	121
- Solución del canon a 2 Violini in unisono sobre tema del autor	122
- Canon a 2 Per motum contrarium	123
- Solución del canon a 2 Per motum contrarium	124

- Canon a 2 Per motum contrarium sobre el tema del Rey propuesto por el autor	125
- Solución del canon a 2 Per motum contrarium sobre el tema del Rey propuesto por el autor	126
- Canon a 2 Per motum contrarium sobre tema del autor	127
- Solución del canon a 2 Per motum contrarium sobre tema del autor	128
- Canon a 2 Per augmentationem, contrario motu	129
- Solución del canon a 2 Per augmentationem, contrario motu	131
- Canon a 2 Per augmentationem, contrario motu sobre el tema del Rey propuesto por el autor	134
- Solución del canon a 2 Per augmentationem, contrario motu sobre el tema del Rey propuesto por el autor	135
- Canon a 2 Per augmentationem, contrario motu sobre tema del autor	137
- Solución del canon a 2 Per augmentationem, contrario motu sobre tema del autor	138
- Canon a 2 Per tonos	139
- Solución del canon a 2 Per tonos	140
- Canon a 2 Per tonos sobre el tema del Rey propuesto por el autor	142
- Solución del canon a 2 Per tonos sobre el tema del Rey propuesto por el autor	143
Bibliografía	145
Índice de los nombres	147

NOTA DEL TRADUCTOR

Tras ser observador y partícipe del desarrollo musical durante 53 años de mi vida, he aceptado escribir estas líneas refiriéndome al compromiso de participar en la traducción del libro: EL CANON La historia y el desarrollo de un enigma.

Su autora Sarah Colombo, con la cual nos unen los mismos ancestros y fundamentalmente la pasión por la música, nos narra la historia del Canon, sus protagonistas y compositores y como lo dice su título, intenta acercarnos a la vida misma de esta Forma Musical que se presenta en sus páginas como parte de la existencia cotidiana y a medida que profundicemos su lectura, conoceremos un poco más a los músicos que dedicaron su vida o parte de ella a la composición de esta metodología, o sea un viaje imaginario al pasado.

Este trabajo comienza cuando a modo informativo – ilustrativo, recibo un ejemplar de este libro escrito en su idioma original (italiano). A partir de ese momento se inicia la propuesta de efectuar la traducción y ampliar las posibilidades que sea conocido y leído en países hispanos-parlantes.

Debo agregar que me llamó la atención que la autora, que por su juventud se interesara en las Formas Canónicas, tratando de que las mismas se mantengan latentes en nuestros días, ya que con el tiempo muchos compositores han dejado de tenerlas en cuenta.

Las personas que oportunamente estudiamos a J. S. Bach lo tenemos como referente, aquí Sarah ha sabido interpretarlo desde la Musikalisches Opfer hasta la técnica doce-tono (Dodecafónica) de Arnold Schoenberg.

Específicamente, otros profesores de gran nivel profesional ya realizaron una síntesis de lo expuesto por la autora, por lo tanto solamente de mi parte me limito a reflejar los motivos que me impulsaron a efectuar esta traducción.

Agradezco a Sarah y a su Sr. Padre Ing. Antonino Colombo la confianza puesta en mí, la cual ha representado un honor ser la persona al que se le confió este trabajo y un reconocimiento especial a la Sra. Clider Ciuffoli por su colaboración y ayuda prestada.

Juan Blas Pedro Picone

PRÓLOGO

Sería un despropósito hablar del canon sin considerar su contribución a la polifonía, o el papel que ha desempeñado como instrumento pedagógico en el estudio del contrapunto.

Esgrimido, incluso, para ostentar sabiduría en la difícil práctica contrapuntística; fue definido, en el siglo XV, como “una regla que muestra la intención de un compositor tras una cierta oscuridad” queriendo significar con esto la utilización de códigos, muchas veces crípticos, para su resolución, los cuales elevaban el grado de complejidad de la obra.

El presente trabajo pone en evidencia el deseo de la autora por brindar estas y otras perspectivas ignoradas o acaso olvidadas de esta verdadera forma musical que, sobrepasando la condición de mero procedimiento, alcanzó a ser un signo distintivo en el conocimiento de la composición.

Sarah Colombo, a través de su análisis y creatividad compositiva, nos ofrece la oportunidad de adquirir valiosos recursos con el fin de alcanzar el discernimiento del tema en cuestión.

Con un lenguaje claro y objetivo EL CANON La historia y el desarrollo de un enigma, se presenta como una obra didáctica que torna posible a todos: estudiantes, profesionales y amantes de la música, la comprensión de uno de los tantos medios disponibles en la composición musical.

Córdoba, 1 de diciembre de 2010

Alejandro Faraci

PREFACIO DE LA VERSIÓN ITALIANA

El trabajo *EL CANON* La historia y el desarrollo de un enigma de Sarah Colombo, constituye un importante instrumento para profundizar el estudio y la práctica de las técnicas contrapuntísticas.

Como en una clase de viaje, a la búsqueda de antiguas técnicas y procedimientos, este libro de estudios propone un ahondamiento sistemático de los problemas conexos a las composiciones canónicas, diseñando una trayectoria que une una antigua artesanía en parte olvidada con la evolución de la didáctica compositiva de nuestro tiempo.

Algunos misterios asociados a los cánones vienen aquí iluminados a través de un inteligente trabajo de análisis y de recomposición, partiendo de Johann Sebastián Bach y de los temas de la *Musikalisches Opfer*.

La autora construye un manual que tiene el mérito de mirar el argumento de puntos de vista diversos de la norma, dejándonos vislumbrar un perfil diverso y particular del antiguo contrapunto, en el conocimiento que partiendo del análisis sistemático de las técnicas, se puedan descubrir nuevos horizontes de lectura de las obras de los compositores de la gran tradición musical del pasado.

Marco Betta

INTRODUCCIÓN

El informe imprescindible que asocia la matemática y la música es conocido desde los tiempos antiguos: el tiempo, el valor de las notas, la altura de los sonidos son solo algunos ejemplos.

La armonía y el contrapunto consolidan este informe que implica además del aspecto artístico de la personalidad humana, también aquello puramente racional.

Tanto la música como la matemática están escritas en un lenguaje formal con la diferencia que, mientras la matemática necesita de una rígida metodología lógica, la música puede transgredir algunas reglas. Al mismo tiempo, mientras la matemática puede ser entendida solo por estudiosos, la música puede ser improvisada pasivamente de quien tenga el don del oído.

La elección obtenida de muchos compositores de recurrir a la matemática como soporte a sus obras (cánones, sección dorada, serie de Fibonacci, etc.) ha dado origen a trabajos de extraordinaria belleza y coherencia compositiva como de crear un mundo nuevo y fascinante enteramente a descubrir.

Hablando de los cánones de Johann Sebastián Bach se utiliza a menudo el término enigma; me entristece el hecho que este término pueda ser interpretado más que como práctica en desuso y ya desconocido antes que como estímulo a la capacidad creativa del ingenio humano.

El regreso al pasado ha demostrado frecuentemente de ser fuente inagotable de modernización y de evolución en toda la disciplina humana antes que obsoleta e incompatible con la modernidad. La moda como la política, la arquitectura, la pintura, volviendo al pasado se ha comprobado a menudo como la reformulación en lo moderno, (probablemente debido a la diferente madurez de enfoque) con frecuencia fue fuente de emocionantes propuestas y avance en el progreso.

Esta modesta contribución quiere volver a abrir (si hubiera estado cerrada) la temática de los cánones.

Desterrar en el olvido los estudios conducidos por tantos maestros ilustres, entre los cuáles sobresale Bach, sería un error histórico. Es como querer renegar la historia y todo aquello que pueda enseñarnos sacando ventajas también de los experimentos no prudentemente exultante.

El presente estudio ha sido dividido en cuatro capítulos:

- el primer capítulo mira de nuevo la historia y recorre en manera sintética pero puntual varios momentos musicales y la evolución del canon, del nacimiento hasta nuestros días;

- el segundo capítulo describe las diversas formas de canon (directo, por movimiento contrario, al espejo, para aumento y por disminución, cancrizzante, enigmático, etc.) e indica algunos ejemplos;
- el tercer capítulo es una sección práctica que expone una serie de cánones (a la segunda, a la tercera, a la cuarta, etc.) compuestos expresamente para este estudio (los últimos cuatro han sido contruidos siguiendo los procedimientos expuestos de Giancarlo Bizzi en su trabajo *Specchi invisibili dei suoni*¹);
- el cuarto capítulo propone cinco tipos de cánones presentándolos en tres modos diferentes: Canones diversi super thema regium sacados de la *Musikalisches Opfer* de Bach, cánones sobre el tema real compuestos expresamente para este trabajo (con la misma modificación y floraciones utilizadas por Bach), cánones inéditos compuestos sobre temas personales.

Trapani 29/09/2008

Sarah Colombo

¹ Ref. GIANCARLO BIZZI, *Specchi invisibili dei suoni*. La costruzione dei canoni: risposta a un enigma, Roma, Centro Internazionale di Studi per la divulgazione della Musica Italiana, Edizioni Kappa 1982.

AGRADECIMIENTOS

Junto al final de cada uno de los libros, una de las secciones debidas está dedicada al agradecimiento. A trabajo terminado deseo presentar una atención particular a todos aquellos que han contribuido efectivamente a la redacción, corrección y también a la simple formulación de una idea que profundizada y desarrollada ha dado vida a la realización de este trabajo. Personalmente considero una simple idea, una sugerencia, la parte más noble de un trabajo así como el alma lo es del cuerpo.

A la luz de cuanto aquí he dicho, mi primer pensamiento está dirigido a mi Maestro Marco Betta - docente de composición del Conservatorio "V.Bellini" de Palermo - sin el cual este trabajo no habría visto jamás la luz: a él debo el empuje de emprender la profundización del estudio de los cánones y el comienzo de una búsqueda de la unión matemático-musical que ha suscitado en mí un gran interés y entusiasmo.

Un agradecimiento otro tanto a mi Maestro Giuseppe Collisani - docente de historia de la música y estética musical del Conservatorio "V.Bellini" de Palermo - por los consejos, las indicaciones de búsqueda y por la continua disponibilidad demostrada durante la redacción del trabajo.

Un inmenso agradecimiento a mis padres, a los cuales dedico éste trabajo, por haber estado cerca sobre todo en los momentos más difíciles motivándome y dándome el empuje para no rendirme.

Un gran agradecimiento a mi hermana Cynthia, por la profesionalidad demostrada en la transcripción de los ejemplos a la computadora y a mi hermana Laura por la contribución de los mismos.

CAPÍTULO I

HISTORIA DEL CANON Y NÚMEROS EN MÚSICA

CAPÍTULO I

HISTORIA DEL CANON Y NÚMEROS EN MÚSICA

Los comienzos de la imitación canónica

La técnica de la imitación canónica se remonta a muchos siglos atrás. Los primeros ejemplos se confrontan ya en el canto monódico.

En la música polifónica el principio de la imitación hizo su aparición en el siglo XII, presentándose en dos modos y basándose sobre los siguientes procedimientos:

- 1) el cambio de las voces,
- 2) imitativo de un fragmento melódico.

Un ejemplo elocuente es el organum a cuatro voces de Perotinus Viderunt omnes.

Quadruplum

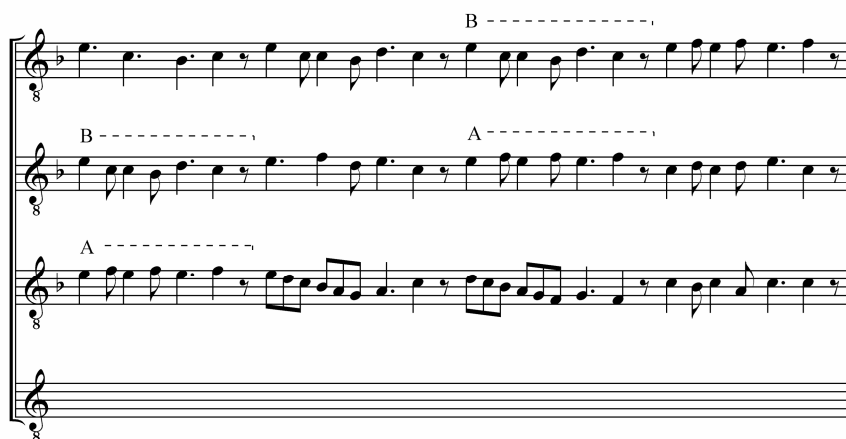
Triplum

Duplum

Tenor

A -----

B -----



En el ejemplo precedente encontramos los dos procedimientos ya citados. Los fragmentos marcados con el trazado, pasando de una voz a la otra, respetan el procedimiento del cambio de las voces. Los fragmentos subrayados respetan el procedimiento imitativo de un fragmento melódico entre las voces.

El canon en el siglo XIII

Alrededor del siglo doce el primer procedimiento (del cambio de las voces) fue utilizado en el rondellus: una composición fundada sobre la superposición de fragmentos melódicos según el esquema reportado sin interrupción.

A B C
B C A
C A B

Las voces empiezan simultáneamente y se pasan una después de las otras los diversos fragmentos.

El segundo procedimiento (imitativo de un fragmento melódico) corresponde a la rota: una composición medieval a canon perpetuo que, a diferencia del rondellus, presenta las voces una después de la otra y ejecuta la misma melodía, característica que es propio del canon.

Un ejemplo conocido de rota es:

- Sumer is icumen in a seis voces, del siglo XIII.

The image shows a musical score for the song "Sumer is icumen in" in a rota canon style. It consists of six staves, each representing a different voice. The melody is a simple, repetitive tune. The lyrics are written below the staves, showing how the voices enter one after another, each singing the same phrase at a different time. The lyrics are: "Su - mer is i - cu - men in Lhu - de sing cu - cu".

8 Gro - weth sed and blo - weth med and spring the thew de - nu

8 Lhu - de sing cu - cu Gro - weth sed and blo - weth med and

8 Su - mer is i - cu - men in Lhu - de sing cu - cu

8 Su - mer is i - cu - men in

8 Sing cu - cu Sing cu - cu

8 Sing cu - cu Sing cu - cu

Las cuatro voces superiores, ejecutando la misma melodía, empiezan una desfasada de la otra. Cuando cada voz completa el “diseño melódico”, ésta empieza de nuevo desde el principio. Las dos voces inferiores, en cambio, siguen el procedimiento del cambio de las voces.

La imitación canónica en el Ars nova

Las características típicas del lenguaje musical que se manifiestan alrededor del siglo XIV en Italia y en Francia son indicadas con el término Ars nova.

En aquel período la técnica de la imitación canónica fue, en algunos casos, introducida en el madrigal y se convirtió, por los compositores del Ars nova italiano, en el elemento fundamental de la caccia. Este tipo de composición es así estructurada: una voz propone una melodía, a su vez seguida detrás de otra voz que propone de nuevo la misma melodía; de aquí el término caccia (una voz sigue a la otra). A las dos voces se añade una tercera voz que hace las veces de sostén armónico y no interviene en la

técnica de la imitación. En esa época sucedió frecuentemente que esta tercera voz fuese seguida por un instrumento antes que de otra voz.

Entre los mayores compositores de caccia recordamos el Maestro Piero, Gherardello da Firenze, Lorenzo da Firenze, Jacopo da Bologna y Francesco Landini.

Aquí sin interrupción la caccia *Con brachi assai* de Giovanni da Firenze nos enseña los trazos característicos de ésta forma musical.

Primus

Con _____ bra-chi as - sa - i e

Secundus

Con _____

Tenor

con mol - ti spar - ve - - - - - ri

bra - chi as - sa - i e

También los compositores del Ars nova francés adoptaron en sus composiciones procedimientos imitativos bastante complejos.

Guillaume de Machaut, en algunos trabajos, como en el rondeau a tres voces *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* (mi fin es mi comienzo y mi comienzo es mi fin), alcanzó una gran habilidad y técnica compositiva. Esta composición, considerada el más antiguo ejemplo de canon cancrizzante, es formado por tres voces: las dos superiores (cantus y tenor) proponen la misma melodía pero, mientras el cantus la ejecuta por movimiento recto, el tenor la ejecuta por movimiento retrógrado (partiendo

de la última nota hasta llegar a la primera). El contratenor, en cambio, presenta una melodía de complemento que en la primera mitad está expuesta regularmente y en la segunda mitad ejecutada por movimiento retrógrado.

The image displays a musical score for three voices: Cantus, Tenor, and Contratenor. The score is written in 2/2 time and consists of two systems. The first system shows the initial entries of the voices. The Cantus part begins with a whole note, followed by the Tenor and then the Contratenor. The second system continues the development of the polyphony, with the Contratenor part exhibiting retrograde motion in its second half. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests, with the Contratenor part showing a clear reversal of its melodic direction in the latter half of the system.

Entre los compositores del siglo XIII revistió gran importancia Johannes Ciconia que logró fundir los caracteres típicos del Ars nova italiano con aquellos del Ars nova francés. Ciconia está considerado, con razón, el más grande compositor de la fase de transición entre el Ars nova y el arte polifónico de los maestros franco-flamencos.

En el período de transición el arte musical estuvo considerado como una técnica que privilegia las construcciones geométricas y las formas de sofisticado amaneramiento; nació así el Ars subtilior.

En el fragmento *Le ray au soleyl* de Ciconia se puede notar un ejemplo de construcción muy compleja en que las tres voces ejecutan la misma melodía en tres diversos valores.



El canon y los compositores flamencos

Hacia la mitad del siglo XIV se formó en Italia y se desarrolló luego en Europa un movimiento histórico y cultural denominado Renacimiento que fue vivido como experiencia como un nuevo renacer.

En el Fiandre operaron los artistas flamencos que obtuvieron grandes éxitos en las artes, sobre todo en la pintura y en la música.

Fue propio en aquel contexto que la imitación canónica, sufrió un ulterior empuje evolutivo proponiendo un arte intelectual donde la técnica contrapuntística se desarrolló en manera exponencial alcanzando una perfección estilística y una cualidad expresiva que no tenía antecedentes en la historia del contrapunto vocal. Los procedimientos imitativos bastante complejos fueron introducidos, con frecuencia nunca antes visto, también en las composiciones sagradas (misas, motetes) siendo el elemento fundamental sobre el cual se basó la composición polifónica.

Los maestros flamencos, dando libre desahogo a su vena creativa, agotaron todas las posibilidades ofrecidas del canon y codificaron los más variados tipos (directo, por movimiento contrario, cancrizzante, etc.), alcanzando el máximo desarrollo.

Después de aquel período extraordinariamente fecundo la experiencia del flamenco llegó al ápice de la creatividad y se puso en marcha inexorablemente hacia la decadencia y el agotamiento.

Entre los compositores de la primera generación de la escuela flamenca asume un lugar de relieve y sobresalió, entre todos Guillaume Dufay. Su genialidad operó una síntesis entre los elementos más representativos

presentes en la escuela italiana, francesa y flamenca alcanzada en particular por los compositores Johannes Ciconia y John Dunstable.

En el deseo de sublimar el arte compositivo del punto de vista visual y auditivo, Dufay introdujo en sus trabajos, como tantos otros compositores, criterios numéricos e informes matemáticos que habrían debido expresar el concepto de perfección. Este concepto se expresó de manera inequívoca por Andrea Palladio en su célebre frase:

“...le proporzioni delle voci sono armonia delle orecchie, così quelle delle misure sono armonia degli occhi nostri...”.

El motete *Nuper rosarum flores* de Dufay, compuesto en ocasión de la consagración de Santa María del Fiore en Florencia el 4 de marzo del 1436, sigue de las proporciones matemáticas bien precisas: 6, 4, 3, 2, que se rehacen a las dimensiones de la iglesia y de la cúpula de Filippo Brunelleschi. El fragmento es dividido en cuatro secciones: cada sección cambia el tiempo y se pasa del 6/4 al 2/2 luego al 2/4 y al 6/8 (en notación moderna). Cada una de las cuatro secciones está formada de cincuenta y seis compases con la característica de la variación del tiempo. Efectuando los siguientes cálculos ($3 \times 56 = 168$, $2 \times 56 = 112$, $1 \times 56 = 56$, $1.5 \times 56 = 84$) se obtienen las medidas 168, 112, 56, 84 que divididas por 28 dan 6, 4, 2, 3.

El módulo de 28 brazos se presenta en múltiplos: en la nave (6 módulos); en los transeptos (2 módulos cada uno, por lo tanto 4); en la zona absidal (2 módulos); en el espacio que transcurre entre el techo de la cúpula y la parte del piso (3 módulos).

No al azar los primeros 28 compases son asignados solo a las dos voces superiores y las dos inferiores insieren después.

Es interesante notar que los dos tenores ejecutan, a distancia de quinta uno después del otro, el cantus firmus y como éste constituye la exposición de cada sección.

Entre los compositores de la segunda generación sobresalió Johannes Ockeghem que llevó al ápice el desarrollo de la técnica polifónica vocal.

La misa *Prolationum* (de los *prolazioni*) de Ockeghem está compuesto de dos dobles cánones: las dos voces superiores ejecutan un canon formado de la misma melodía pero con tiempo diverso; las dos voces inferiores ejecutan otro canon que respeta el mismo procedimiento.

Otra característica de esta misa es que las cuatro voces presentan los cuatro compases del sistema mensurado organizado por Philippe de Vitry: la primera voz se presenta en tiempo imperfecto con *prolazione* menor; la segunda voz en tiempo perfecto con *prolazione* menor; la tercera voz en tiempo imperfecto con *prolazione* mayor; la cuarta voz en tiempo perfecto con *prolazione* mayor.

Otro ejemplo que muestra la técnica contrapuntística de Ockeghem es el motete *Deo gratias* a 36 voces sin ninguna duplicación de partes; una composición de grandísima e increíble complejidad. El fragmento está compuesto de cuatro coros de nueve voces cada uno con la característica que las melodías son diferentes para cada uno de los coros pero iguales dentro del mismo coro y que las voces entran movidas de un compás cada vez (la primera voz de cada coro entra en la primera compás, la segunda en la segunda compás, y así por todas las nueve voces).

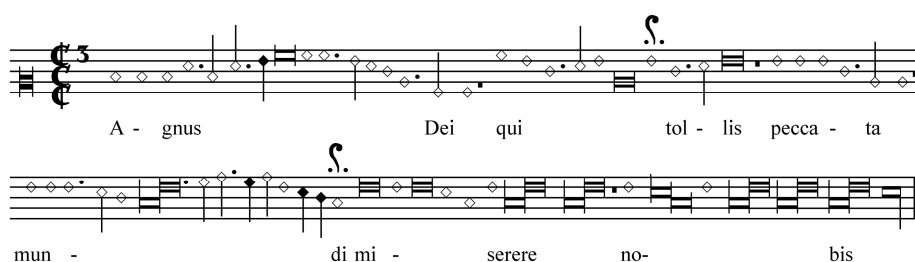
El compositor más representativo de la tercera generación fue Josquin Desprez. Él utilizó frecuentemente la técnica canónica como principio organizador de un trabajo entero.

En el *Agnus II* de la misa *L'homme armé* toda la estructura consiste en un canon medido a tres voces. El procedimiento es semejante a aquel adoptado por Ockeghem en la misa *Prolationum* donde las voces ejecutan la misma línea melódica pero con diversos valores.

Los compositores flamencos hicieron frecuentemente recurso a la técnica del canon enigmático según el cual una o más líneas melódicas son obtenidas a través de la solución de temas o enigmas.

Veremos sucesivamente como también Johann Sebastián Bach hizo uso frecuente de esta técnica.

Desprez en el *Agnus II* de la misa *L'homme armé* utilizó precisamente esta práctica. Escribió una voz, indicó los tres valores, añadió el tema “Ex una voce tres” o sea de una voz derivan tres.



Altus

Tenor

Bassus

Uno de los trabajos que Desprez escribió en la plena madurez es la misa *Pange lingua* cuya característica principal es la utilización de dos parejas de voces en imitación donde el tema es tratado con gran libertad. Es un uso notable de dobles cánones que utilizan, en algunos momentos, fragmentos del tema, en otros momentos el tema mismo es citado por entero y pasado de una voz a otra.

Todo lo que hasta aquí hemos dicho nos demuestra el conocimiento y el dominio profundizado del contrapunto alcanzado por los compositores flamencos.

El canon en el siglo XVI

En el siglo mil quinientos la imitación canónica sufrió una simplificación en favor de otros procedimientos contrapuntísticos menos complejos.

El canon lo hallamos en las chansons y en las misas.

J'ayme bien mon amy es una chanson de Adrian Willaert, sobre texto en lengua francés, que utiliza enteramente el doble canon. Se trata de un fragmento a cuatro voces donde los dos superiores presentan una melodía en

canon mientras los dos inferiores proponen una melodía inicialmente igual a aquella de las voces superiores, bien pronto modificado.

The image shows a musical score for four voices: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The lyrics are "J'ay - me bien mon a - my de bon a - mour cer". The Superius part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Contratenor, Tenor, and Bassus parts start with a bass clef and a key signature of one flat. The Contratenor and Tenor parts have an "8" below the first measure, indicating an octave. The lyrics are written below each staff, with some words split across measures.

El tipo de canon más utilizado en el mil quinientos fue aquel directo donde el consecuente reproduce el antecedente por movimiento recto.

En la mayor parte de los casos el canon era integrado solo en algunas secciones de la composición, en otros, la misa entera era canónica como la Missa ad fugam de Giovanni Pierluigi de Palestrina.

En la Missa ad fugam el material musical es original mientras otras veces la misa toma el nombre de la melodía selecta elegida como tema; es el caso de la misa Ad coenam agni providi de Palestrina que saca su material melódico de un himno.

Otros ejemplos de misas canónicas son: Repleatur os meum, Sacerdotes Domini, Sine nomine.

Para reforzar los conceptos expuestos analizamos algunas partes sacadas de la Missa ad fugam de Palestrina.

Como la chanson de Willaert J'ayme bien mon amy, el Kyrie es un fragmento a cuatro voces donde los dos superiores presentan un canon a la cuarta, mientras los dos inferiores proponen una melodía inicialmente igual a aquella de las voces superiores, bien pronto modificado.

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Se puede hablar, en este caso, de un canon doble.

En la primera parte del Sanctus es utilizado el mismo procedimiento del Kyrie, para luego pasar en la sección central a un canon directo a tres voces en el cual el bajo presenta la línea principal (dux), el tenor la misma línea una cuarta arriba y el altus la misma línea una octava arriba.

El Benedictus es un canon directo a tres voces: el cantus presenta la melodía principal, a continuación, el altus, una quinta abajo y luego el tenor una décima abajo con respecto al altus.

Los dos Agnus siguen los mismos procedimientos del Kyrie y de la primera parte del Sanctus.

El canon entre los siglos XVI y XVII

Alrededor de los últimos años del siglo mil quinientos, diversos compositores demostraron gran capacidad y habilidad en la construcción de trabajos polifónicos bastante complejos. Entre estos recordamos al cosentino Achille Falcone que tuvo un desafío de carácter musical con el compositor español Sebastián Ravalle. Después de un primer desafío venció Falcone, el compositor español pide de efectuar un segundo desafío del cual salió nuevamente vencido. No satisfecho hizo apelación y en modo poco claro resultó vencedor.

El padre de Achille Falcone hizo publicar el contenido de la música del certamen; en la parte de abajo está adjunto un dossier titulado *Relatione del successo seguito in Palermo tra Achille Falcone Musico Cosentino e Sebastian Ravalle Musico Spagnolo*.

Entre las composiciones más interesantes de Falcone sacados del primer desafío recordamos el Canon a 5 reproducido sin interrupción.

Canon a 5

In Dupla & Sesquiquarta, & in Pentacordo d'Achille Falcone,
sopra la fuga datati da Fra Sebastian Raval, composto all'improvviso, & a competenza,
con la scommessa d'uno Anello d'oro, come appare per diffinitiva sentenza data
dal M. R. P. Fra Nicolò Toscano in favore del detto Achille, & si può cantar in più modi
come appare per le risoluzioni notate di sotto.



The musical score is organized into five systems, each consisting of five staves. The first two staves of each system are grand staves (treble and bass clef). The next three staves are single staves, each with a treble clef. The notation includes various musical symbols such as rests, eighth notes, quarter notes, half notes, and whole notes, along with slurs and ties. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a clean, professional style with clear notation and a consistent layout.



El Canon a 3 Hor vedi, Amor de Falcone es un madrigal compuesto durante el segundo desafío. Este canon podía ser ejecutado a 3 y a 4 voces; una tercera parte que se perdió permitía la ejecución también a 5 y a 6 voces.

Hor vedi, Amor

Di Achille Falcone A 3. & a 4. se vi piace. Composto all'improvviso dinanzi sua Eccellenza.
Qui manca la terza parte la quale si trovò persa; con la quale de più si potea cantare a Cinque, & a Sei.

Resolutio: Dopo un tempo perfetto alla duodecima grave, e dopo due seque l'Alto alla Diapente grave.

Canon a 3

Canto

Hor ve - di, A mor, che gio - ve - net - ta don - na, Hor ve - di, A - mor, che gio - ve - net - ta

Canto II

Hor ve - di, A - mor, che gio - ve - net - ta don -

Alto

Basso

Hor ve - di, A mor, che gio - ve - net - ta

don - na Tuo re - gno sprezz - za e del mio mal non cu - ra, E tra duo tuoi ne -
na Tuo re - gno sprezz - za e del mio mal non cu - ra, Tuo re - gno sprezz - za e
Hor ve - di, A - mor, che gio - ve - net - ta don - na, Hor ve - di, A -
don - na, Hor ve - di, A - mor, che gio - ve - net - ta don - na Tuo re - gno sprezz - za e

mi - ci è sì se - cu - ra, E tra duo tuoi ne - mi - ci è sì se - cu - ra. Tu
del mio mal, e del mio mal, e del mio mal non cu - ra,
mor, che gio - ve - net - ta don - na Tuo re - gno sprezz - za e del mio mal non cu - ra, E tra
del mio mal non cu - ra, E tra duo tuoi ne - mi - ci è sì se - cu - ra, E tra

Entre las otras composiciones de Falcone recordamos el Canon 5 vocum Qui sequitur me non ambulat in tenebris en el cual el autor añadió la indicación siguiente “Minuatur in triplo, & in tripla et sesquialtera cantetur”.

A este propósito vale citar la descripción de este canon enigmático efectuado por Giovanni Doro.

Il canone in esame, a causa della indicazione «Minuatur in triplo», segnala che si deve ulteriormente dividere secondo proporzioni di durata tripla: si ottiene perciò un rapporto mensurale 1:3 e un rapporto mensurale 1:9 (infatti $1/3 \times 1/3 = 1/9$). [...] le indicazioni successive, «& in tripla et sesquialtera cantetur», segnalano che i contrappunti ricavati vanno cantati alla dodicesima inferiore e alla quinta inferiore. Le due voci mancanti per completare il contrappunto a 5 si ricavano anch'esse

dall'indicazione «Minuatur in triplo»: dividendo in tre punti l'intervallo di quinta, il punto medio è l'intervallo di terza, corrispondente al suono equidistante dagli estremi.¹

Canon 5 vocum Achillis Falconis.

"Qui sequitur me non ambulat in tenebris"

Minuatur in triplo, & in tripla et sesquialtera cantetur.

O lux & de - cus Hi - spa - ni - e o lux & de - cus Hi - spa - ni - e,
 O lux & de - cus Hi - spa - ni - e o lux & de - cus Hi - spa - ni - e,
 O lux
 O lux & de - - - cus Hi - - -
 O lux & de - - - cus Hi - - -
 san - ctis - si - me Ja - co - be Ja - co - be qui in - ter A - po - sto - los pri - ma - tum
 san - ctis - si - me Ja - co - be Ja - co - be qui in - ter A - po - sto - los pri - ma - tum
 & de - - - - - cus
 spa - - - ni - e o lux & de - cus Hi -
 spa - - - ni - e o lux & de - cus Hi -

¹ ACHILLE FALCONE, Madrigali, mottetti e ricercari, a cura di Massimo Privitera, Firenze, Olschki 2000 («Musiche Rinascimentali Siciliane», XXI), p. 116.

te - nes pri - mus pri - mus e - o - rum mar - ti - ri - o Lau - re - a -

te - nes pri - mus pri - mus e - o - rum mar - ti - ri - o Lau - re - a -

Hi - spa - ni - e, san - ctis - si - me Ja -

spa - ni - e, san - ctis - si - me Ja -

- - - - - tus Lau - re - a - - - - - tus.

- - - - - tus Lau - re - a - - - - - tus.

e o

co - - - - be Ja - co - - - - be

co - - - - be Ja - co - - - - be

Un compositor muy activo en la fase de transición entre Renacimiento y Barroco fue Francesco Soriano, uno de los mayores exponentes del estilo polifónico de la escuela romana. Un trabajo de Soriano que muestra artificios contrapuntísticos bastante complejos es la obra *Canoni et oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave Maris Stella* a 3-8 voci.

Entre los compositores activos en Sicilia, en el siglo diecisiete, recordamos a Gioanpietro del Buono. Tanto del Buono, como Soriano, escribieron *Canoni oblighi et sonate in varie maniere sopra l'Ave Maris*

Stella: una colección de fragmentos (la mayor parte son cánones) basados sobre el tema del Ave Maris Stella.

El primer canon de la colección es a tres voces: el tema es asignado al bajo, las dos voces superiores proceden en canon al unísono.

Can. All'unisono a mezza pausa, che v  imitando il principio.

A - - - - ve Ma-

- - - - ris

Stel - - - - - - - - -



Otro fragmento de la misma colección que enseña la formidable técnica contrapuntística propiedad de Gioanpietro del Buono es el canon Nro. 82 a ocho voces. El trabajo tiene las siguientes características:

- las voces entran a distancia de una negra, una después de la otra;
- la primera, la tercera, la quinta y la séptima voz están al unísono mientras la segunda, la cuarta y la sexta cantan a la octava superior;
- la octava voz propone el tema del Ave Maris Stella.

Can. a otto voci

Voce I

Voce II

Voce III

Voce IV

Voce V

Voce VI

Voce VII

Voce VIII

A - - - - ve

A musical score for a choir with 8 staves and a vocal line. The staves are arranged in a grand staff format, with the vocal line at the bottom. The music is written in 3/4 time and features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The vocal line is marked with a 'Ma' and a 'ris' at the end of the first staff, indicating a melisma or a specific vocal effect.

Ma - - - - - ris



El canon en la época barroca

En los siglos XVII – XVIII se afirmó en Europa aquel movimiento artístico y literario que toma el nombre de Barroco.

Un ejemplo de canon muy conocido, compuesto originariamente para tres violines y bajo continuo, es aquel del músico alemán Johann Pachelbel. Los violines entran uno después del otro: inicia el primer violín que ejecuta la primera variación, el segundo violín la vuelve a tomar mientras el primero presenta una segunda y después de dos compases entra también el tercer violín que ejecuta la primera variación mientras el segundo ejecuta la segunda y el primero la tercera y así en todas las veintiocho variaciones. El bajo continuo repite siempre los dos compases iniciales como un bajo obstinado.

Violino I

Violino II

Violino III

Basso

Violino I: 4/4, F# C# key signature. Measures 1-2: Rest. Measure 3: Quarter notes (F#4, A4, B4, C#5). Measure 4: Quarter notes (B4, A4, G4, F#4).

Violino II: 4/4, F# C# key signature. Measures 1-4: Rest.

Violino III: 4/4, F# C# key signature. Measures 1-4: Rest.

Basso: 4/4, F# C# key signature. Measures 1-4: Eighth notes (F#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4).

Violino I: Measures 3-4: Quarter notes (F#4, A4, B4, C#5). Measure 5: Quarter notes (B4, A4, G4, F#4). Measure 6: Quarter notes (F#4, E4, D4, C#4). Measure 7: Quarter notes (B3, A3, G3, F#3).

Violino II: Measures 3-4: Quarter notes (F#4, A4, B4, C#5). Measure 5: Quarter notes (B4, A4, G4, F#4). Measure 6: Quarter notes (F#4, E4, D4, C#4). Measure 7: Quarter notes (B3, A3, G3, F#3).

Violino III: Measures 3-4: Rest. Measure 5: Quarter notes (F#4, A4, B4, C#5). Measure 6: Quarter notes (B4, A4, G4, F#4). Measure 7: Quarter notes (F#4, E4, D4, C#4).

Basso: Measures 3-4: Eighth notes (F#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4). Measure 5: Eighth notes (F#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4). Measure 6: Eighth notes (F#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4). Measure 7: Eighth notes (F#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4).

Violino I: Measures 5-7: Eighth notes (F#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4). Measure 8: Eighth notes (F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3).

Violino II: Measures 5-7: Eighth notes (F#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4). Measure 8: Eighth notes (F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3).

Violino III: Measures 5-7: Quarter notes (F#4, A4, B4, C#5). Measure 8: Quarter notes (B4, A4, G4, F#4).

Basso: Measures 5-7: Eighth notes (F#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4). Measure 8: Eighth notes (F#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4).

El compositor más representativo del período fue indudablemente J. S. Bach. Sus obras son ejemplos de gran experimentación contrapuntística donde el material temático es tratado con los procedimientos más varios y en todas las posibilidades imaginables.

No se puede, pero, hablar de Bach sin primero aclarar un concepto de correspondencia numérica en los nombres que hallaremos frecuentemente en la obra del gran músico: la Guematria.

La Guematria es una técnica que asocia las letras del alfabeto y de los números: A=1, B=2, C=3, etc. Aplicando la Guematria a su nombre, Bach obtiene el número 14 (B=2, A=1, C=3, H=8).

Numerosas son las referencias numéricas dentro de las composiciones de Bach.

En 1738 en Lipsia, Lorenz Christoph Mizler fundó una sociedad denominada Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften. En 1747 Bach entró a formar parte, después de meses de espera con la única finalidad de obtener el 14to lugar como miembro, como querer atribuir al acontecimiento un significado místico. Para entrar a formar parte era necesario presentar un retrato del compositor y una composición musical con las características particulares. Bach se hace retratar por Elias Gottlieb Haussmann y para la ocasión se puso una chaqueta con 14 botones y una hoja en mano en la cual tenía representado el fragmento del compositor para la admisión en la sociedad.

El fragmento tiene las siguientes características:

- a 3 voces;
- 3 son los compases presentados;
- el título es Canon triplex a 6 voces.

Retrocediendo las 3 voces y trasladándolas de un golpe o tiempo se obtiene el canon completo a 6 voces. En él, Bach introdujo numerosas referencias numéricas que rendían homenaje a su colega Georg Friedrich Händel, también este entró a hacer parte de la misma sociedad el año precedente. De esto está de hecho el bajo, mientras la línea central es de Johann Jakob Froberger.

La inicial del apellido Händel corresponde a la octava letra del alfabeto y de aquí al número 8. Éste numero lo encontramos para bien 3 veces en el Canon triplex: todas las notas contenidas en el primer compás son 8; entre los signos de estribillo el bajo presenta 8 notas; la voz central está constituida de 8 notas.

Todo esto, para Bach, no fue suficiente para homenajear al ilustre colega llamado a formar parte de la sociedad como 11er miembro; de aquí su decisión de hacer recorrer el número 11 todavía por 3 veces: el bajo de Händel está formado por 11 notas; la voz superior es también formada de 11

notas; contando las notas de las 3 voces iniciales del segundo y del tercer compás se obtiene el número 11.

Como se puede notar el número 8 recorre 3 veces así como el número 11, también los compases presentados son 3 (número que demuestra la profunda religiosidad del compositor).

Analizando el fragmento inicial y contando las notas contenidas entre los estribillos del primero y de la segunda voz obtenemos el número 14 (número que marca Bach) y sumando todas las notas contenidas entre el primero y la segunda voz obtenemos el número 19; $1+7+4+7=19$ que corresponde al año 1747, año en que Bach escribió el canon y entró a hacer parte de la sociedad.

Otra obra maestra son las treinta Goldberg Variationen, todas construidas sobre el mismo bajo de un aire de Bach. Como se puede notar los números 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, son de los cánones. Ellos son el ejemplo sistemático de como cada canon sucesivo propone el consecuente, partiendo del unísono y a intervalos cada vez más distante hasta llegar a la novena. Excluyendo el canon a la novena, que es a dos, todos los demás son a tres voces. La voz inferior muestra el bajo del Aria mientras los dos superiores proponen el canon.

Una de las obras más importantes de Bach es la Musikalisches Opfer, nacida del encuentro del compositor con el rey de Prusia Federico II llamado El Grande. Esta contiene 13 fragmentos de las cuales 10 son cánones.

Todos los fragmentos están ordenados como el esquema siguiente:

Ricercare

Canon perpetuus super thema regium es un canon a la 15ta inferior

Canones diversi super thema regium

- 1) Canon a 2 es un canon cancrizzante
- 2) a 2 Violini in unisono es un canon al unísono
- 3) a 2 Per motum contrarium es un canon a la 11ra inferior por movimiento contrario
- 4) a 2 Per augmentationem, contrario motu es un canon a la 5ta superior por aumento y movimiento contrario
- 5) a 2 Per tonos es un canon a la 5ta superior

Fuga canonica in Epiadiapente es un canon a la 5ta superior a 3 voces

Ricercare a 6

Canon a 2 Quaerendo invenietis es un canon a la 7ma por movimiento contrario

Canon a 4 es un canon a 4 voces

Trio

Canon perpetuo es un canon a la 5ta superior por movimiento contrario.

Es sorprendente notar como todo el material está construido sobre el tema real, aunque hay quien sostiene que probablemente, precisamente para adaptarse mejor a estos artificios complejos, el tema ha sido manipulado por Bach.

Bach añadió la siguiente palabra latina “Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta” (por orden del Rey la melodía y el resto están realizados según el arte del canon) cuyas iniciales dan la palabra RICERCAR como para sugerir al Rey de buscar la posibilidad contrapuntística presente en la Musikalisches Opfer.

Otra obra de Bach que enseña notables posibilidades contrapuntísticas es Die Kunst der Fuge permanecida incompleta a causa de su muerte. Ella está formada de catorce fugas y cuatro cánones que Bach denominó Contrapunctus como el esquema siguiente:

Contrapunctus I es una fuga simple a cuatro voces

Contrapunctus II también esta es una fuga simple a cuatro voces

Contrapunctus III es una fuga simple a cuatro voces basado sobre la inversión del tema

Contrapunctus IV es una fuga simple a cuatro voces también está basada sobre la inversión del tema

Contrapunctus V es una fuga simple a cuatro voces que utiliza el tema sea por movimiento recto que por movimiento contrario

Contrapunctus VI es una fuga a cuatro voces caracterizada por el estilo “alla francese” que utiliza el tema por aumento y por disminución sea por movimiento recto que por movimiento contrario

Contrapunctus VII es una fuga a cuatro voces que utiliza por aumento y por disminución sea el tema por movimiento recto que por movimiento contrario

Contrapunctus VIII es una fuga triple a tres voces que utiliza por lo tanto tres temas diversos

Contrapunctus IX es una fuga a cuatro voces en contrapunto doble a la Duodécima que utiliza dos temas diversos y por lo tanto una fuga doble

Contrapunctus X es una fuga a cuatro voces en contrapunto doble a la Décima que como aquella precedente utiliza dos temas diversos y es por lo tanto una fuga doble

Contrapunctus XI es una fuga triple a cuatro voces

Contrapunctus XII es un Canon alla Ottava a dos voces

Contrapunctus XIII es un Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta. Es a dos voces

Contrapunctus XIV es un Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza. Es a dos voces

Contrapunctus XV es un Canon per Augmentationem in Contrario Motu. Es a dos voces

Contrapunctus XVI es una fuga a tres voces. La partitura es ejecutada normalmente primero por movimiento recto (rectus) y después por movimiento contrario (inversus) sin que se pierda el efecto musical

Contrapunctus XVII es una fuga a dos clavicémbalos que como el anterior puede ser ejecutado sea por movimiento recto que por movimiento contrario

Contrapunctus XVIII es una fuga a cuatro voces que sigue el mismo procedimiento de las dos anteriores.

Ésta tres fugas son llamados a espejo precisamente por su característica de poder ser ejecutadas sea por movimiento recto que por movimiento contrario.

El último Contrapunctus que quedó incompleto a causa de la muerte del compositor habría tenido que ser una fuga cuádruple.

También en esta obra se pueden encontrar referencias religiosas bien precisas: los dieciocho Contrapuncta corresponden a los dieciocho Salmos y presentan estrechas correlaciones con ellos. Una de estas relaciones se pueden encontrar en el Contrapunctus I: el tema está compuesto por doce notas, número recurrente en la iglesia (en el antiguo testamento son doce generaciones, doce tribus bíblicas, etc.).

No faltan las referencias a la Guematria: el coral que concluye la obra, presenta una melodía de 14 notas (como sabemos el número 14 representa Bach), invirtiendo los números se obtiene 41 que corresponde al nombre del compositor J=9, S=18, Bach=14 en efecto $9+18+14=41$; contamos todas las notas que componen la melodía del entero coral y obtenemos el número 41.

El canon en el período clásico

Entre el 1750 y el 1810 se afirmó el denominado período clásico que revalorizó el contrapunto sobre todo para dar a la composición una concepción intelectual.

Los autores del período clásico explotaron las posibilidades ofrecidas por el canon. Compositores como Muzio Clementi, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven lo utilizaron en sus sonatas, en los cuartetos y en algún caso también en las obras líricas.

El Menuetto del cuarteto óp. 76 Nro. 2 en Re menor de Haydn está escrito en forma canónica. Los dos violines proponen el tema a distancia de una octava el uno del otro y en el compás siguiente la viola y el violoncelo vuelven a tomar el mismo tema a distancia de octava el uno del otro.

Menuetto
Allegro ma non troppo

The image displays a musical score for a Minuet in D minor, marked 'Allegro ma non troppo'. The score is arranged for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the initial measures, with the Violino I and II parts playing a melodic line and the Viola and Violoncello parts providing a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, showing the development of the themes.

Otro ejemplo se vuelve a encontrar en la Serenade No. 12 para 8 instrumentos de viento en Do menor, KV 388 de Mozart. En éste trabajo el Menuetto está compuesto en forma canónica: los dos oboes al unísono presentan la idea temática que es vuelta a tomar a un compás de distancia por los dos fagotes al unísono. El procedimiento utilizado por Mozart es semejante a aquel usado por Haydn en el Menuetto del cuarteto óp. 76 Nro. 2 en Re menor, ilustrado arriba.

Menuetto

The musical score for "Menuetto" on page 51 is written for a woodwind ensemble. It features eight parts: Oboe 1, Oboe 2, Clarinetto in Si♭ 1, Clarinetto in Si♭ 2, Corno in Mi♭ 1, Corno in Mi♭ 2, Fagotto 1, and Fagotto 2. The music is in 3/4 time and the key of B-flat major. The score begins with a forte (*f*) dynamic. The first four measures show the woodwinds playing a melody. In the final two measures, the Oboe and Fagotto parts include trills (*tr*).

The image displays a musical score for a Trio section, consisting of four systems of staves. The first three systems each have two staves with treble clefs and a key signature of two flats. The fourth system has two staves with bass clefs and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

También el Trio de la misma Serenade está escrito en forma canónica: el segundo oboe presenta la idea temática que dos compases después es tomada nuevamente, por movimiento contrario, el primer oboe. También los dos fagots siguen el mismo procedimiento: al quinto compás el primer fagot presenta una idea temática que dos compases después es vuelto a tomar, por movimiento contrario, el segundo fagot.

Trio

Oboe 1

Oboe 2

Clarinetto in Si $\flat$ 1

Clarinetto in Si $\flat$ 2

Corno in Mi $\flat$ 1

Corno in Mi $\flat$ 2

Fagotto 1

Fagotto 2



El canon no permaneció extraño ni a los fragmentos de ópera. Beethoven introdujo en el cuarteto Nro. 3 *Mir ist so wunderbar* sacado del acto I de *Fidelio* (su única ópera lírica), un canon a cuatro voces presentado por Marzelline (soprano), Leonore (soprano), Jaquino (tenor) y Rocco (bajo). En este fragmento las voces entran a distancia de nueve compases una de otra; Marzelline y Leonore ejecutan la idea melódica a la misma octava, Jaquino y Rocco a la octava más grave.

También la VII variación sacada de las 15 *Variations and Fugue on an Original Theme* (Eroica Variations, óp. 35) de Beethoven está compuesto en forma de canon a la octava.



El canon en la época romántica

Entre finales del siglo XVIII y por todo el siglo XIX se desarrolló en Europa aquel movimiento literario, filosófico, artístico que toma el nombre de Romanticismo.

Un aspecto de los más característicos del lenguaje musical del período, fue la sensibilidad por el sonido visto como valor absoluto y obtenido principalmente con la orquesta y sus efectos tímbricos y con el piano que se transforma en el instrumento principal de la época.

Es precisamente en las composiciones instrumentales, sobre todo aquellas para piano que se confrontan numerosos ejemplos de canon.

Johannes Brahms es entre los compositores que más explotaron los recursos ofrecidos del canon.

Algunos fragmentos sacados de las Variations on a Theme by Robert Schumann óp. 9 de Brahms son en forma canónica.

La Variation 8 es un canon a dos voces a la octava inferior: la mano derecha presenta el tema acompañado de acordes arpegiados que hacen las veces de relleno, mientras la mano izquierda propone de nuevo el tema en forma de acompañamiento en sextas de semicorcheas alternadas a cuartetas de fusas.

Andante (non troppo lento)

The musical score for Variation 14 is presented in three systems. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante (non troppo lento)'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays chords, while the left hand plays arpeggios. The second system continues the arpeggio pattern in the left hand. The third system shows the right hand with chords and the left hand with arpeggios. The tempo is marked 'Andante (non troppo lento)' and the dynamics include 'p' (piano).

La Variation 14 es un canon a la segunda a dos voces: a la mano derecha está establecido el antecedente y el consecuente, a la mano izquierda, en cambio, los arpeggios que acompañan el canon.

La Variation 15 es un canon a la sexta inferior a dos voces: la voz superior propone el tema que es vuelto a tomar, a un compás de distancia, del bajo. A la voz intermedia son asignados los arpeggios que hacen las veces de rellenar y completan las armonías.

También la Variation 5 sacadas de las Variations on an Original Theme óp. 21 Nro. 1 de Brahms está escrita en forma canónica. En esta Variation la voz superior propone el tema que es vuelto a tomar, dos compases después por la voz inferior por movimiento contrario; las otras voces hacen las veces de acompañamiento.

Tempo di tema

También en el período romántico hallamos los cánones dentro de los fragmentos de ópera, composiciones vocales, sinfonías.

Ejemplos notables de canon en las composiciones vocales se encuentran en la obra 113 de Brahms.

Un ejemplo de canon doble en las composiciones vocales es Die Capelle óp. 69 Nro. 6 para coro femenino de Robert Schumann. Las dos sopranos entran al primer compás con dos líneas melódicas diversas; al segundo compás entran los dos contraltos volviendo a tomar respectivamente las ideas melódicas de las sopranos una cuarta debajo.

Langsam

pp

Soprano I
Dro-ben ste-het die Ca-pel-le, schau - et still in's Thal hin - ab, still in's

pp

Soprano II
Dro - ben ste-het die Ca - pel - le schau - et still in's

pp

Alto I
Dro-ben ste het die Ca - pel - le, schau - et still in's Thal hin-

pp

Alto II
Dro - ben ste-het die Ca - pel - le

Thal-hin-ab, drun ten singt bei Wies'und Quelle froh und hell _____ der Hir-ten

Thal hin-ab, drun - ten singt bei Wies'und Quelle, drun-ten

ab, still in's Thal hin-ab, drunten singt bei Wies'und Quel - le froh und

schau-et still in's Thal hin-ab, drun - - - ten singt

El canon en el siglo XX

En el siglo XX se abrió con una gran variedad de tendencias y la producción, los lenguajes de los compositores fueron muy diversos entre ellos.

De una parte fue el movimiento expresionista que propugnó el regreso a una expresión primitiva, a un lenguaje grotesco, al grito primitivo (Urschrei) y que dio origen a diversas corrientes.

Por otra parte fue el Neoclasicismo que nació y se afirmó como reacción al cromatismo postwagnerianos y que se inspiró en los ideales de la racionalidad y de la concreción.

Había quien, como Béla Bartók, siguió una tercera vía con el empleo del folklore en la música occidental culta.

No obstante esta diversidad, fueron muchos los compositores que utilizaron cánones en la música del siglo XX.

Un tipo de canon particular fue utilizado por Olivier Messiaen. Se trata del canon rítmico que como sostiene el compositor mismo en su tratado *Técnica del mio linguaggio musicale* puede existir independientemente del canon melódico.

Aquí sin interrupción indica el mismo ejemplo de canon rítmico ilustrado por el compositor en su tratado.

Très modéré

Piano

En el fragmento Action de grâces la respuesta (mano izquierda) imita la propuesta (mano derecha) no en la línea melódica pero en la figuración rítmica.

Nel pentagramma superiore la mano destra ripete una successione melodica e armonica di 6 accordi mentre la mano sinistra ripete una successione melodica e armonica di 5 accordi indipendentemente dal canone ritmico stabilito tra le due mani ad una semiminima di distanza.¹

Bartók, entre los compositores del siglo XX, fue uno de aquellos que utilizó el canon en diversos trabajos.

Algunos ejemplos se vuelven a encontrar en sus cuartetos de arcos.

II Finale del String Quartet No. 5 presenta numerosos cánones.

En el ejemplo siguiente el canon es a cuatro voces: inicia la viola; al compás siguiente entra el violoncello a la octava más grave; a otro compás de distancia entra el segundo violín, una octava arriba respecto a la viola y para acabar entra el primer violín, una octava arriba con respecto al segundo violín.

¹ OLIVIER MESSIAEN, *Tecnica del mio linguaggio musicale*, a cura di Lucia Ronchetti, Paris, Leduc 1999, p. 23



Indica sin interrupción otro ejemplo de canon a cuatro voces sacado del mismo movimiento.

Violino I

p

Violino II

p

Viola

p

Violoncello

p



Los cuatro instrumentos entran a distancia de un compás uno del otro, partiendo del primer violín hasta llegar al violoncello. El segundo violín y la viola están a la misma octava y con respecto a ellos el primer violín es a la octava superior y el violoncello es a la octava inferior.

Bartók, como tantos otros compositores, introduce en sus trabajos los criterios numéricos para dar a las composiciones una concepción intelectual de gran complejidad.

El primer movimiento de la Music for Strings, Percussion and Celesta es una fuga cuyas proporciones siguen la serie de Fibonacci.

...una fuga che inizia pianissimo e sale gradualmente al forte/fortissimo per poi ritornare al piano/pianissimo. Le 89 misure del movimento sono divise in sezioni di 55 e 34 misure in corrispondenza dell'apice di questo movimento piramidale. Dal punto di vista del timbro e dell'architettura dinamica, la forma si suddivide in ulteriori unità: per via del fatto che si leva la sordina alla mis. 34 e la si rimette alla mis. 69. La sezione che conduce al climax (mis. 55) mostra una divisione di 34 + 21 misure e quella immediatamente successiva di 13 + 21. In questo modo, nella sezione ascendente, la parte più lunga precede la più corta, mentre in quella discendente è il contrario. Così i punti di sezione si concentrano intorno al climax. La sezione positiva e quella negativa si corrispondono come la parte crescente e quella decrescente di un'onda.¹

¹ ERNŐ LENDVAI, La Sezione Aurea nelle strutture musicali bartókiane, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVI – n. 2, 1982, pp.157-181:177-178.

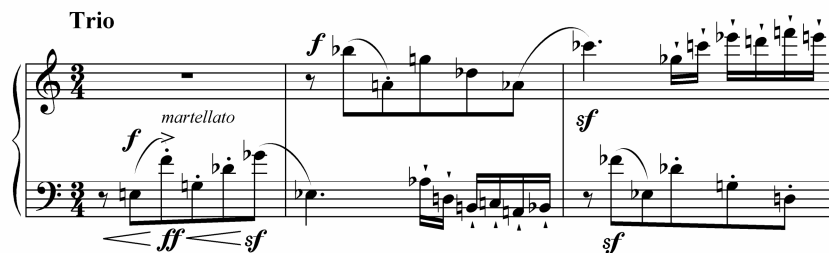
Procedimientos análogos, conectados a la sección dorada, son verificables en la Sonata for two pianos and percussion, en los String Quartets, etc.

Con el advenimiento de la dodecafonía, compositores como Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern utilizaron estructuras y formas tradicionales para mitigar el rigor de esta nueva técnica.

Formas musicales como el canon se utilizaron en diversos fragmentos.

La Suite óp. 25 de Schönberg, la primera composición enteramente construida sobre una única serie dodecafónica, está formada de Präludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuett - Trio y Gigue.

El Trio es un riguroso canon a dos voces por movimiento contrario: la propuesta es asignada a la mano izquierda; la respuesta ejecutada de la mano derecha, a un compás de distancia, se presenta transportada a la cuarta aumentada y por movimiento contrario.



Berg en ocasión del 50 cumpleaños de su querido amigo Schönberg, escribe un KammerKonzert para piano, violín y 13 vientos.

El KammerKonzert es dividido en tres partes:

- I. Thema scherzoso con variazioni
- II. Adagio
- III. Rondò ritmico con Introduzione (Kadenz)

Utiliza un orgánico de 15 instrumentos. También del punto de vista formal hallamos de nuevo frecuentemente el número 3 y sus múltiplos como explicó el mismo Berg a Schönberg.

El 9 de febrero de 1925 así escribió Berg a su maestro y amigo:

Así, por ejemplo, seguidamente en el primer tiempo, la idea fundamental se repite seis veces. Ella, presentado a modo de exposición del conjunto de los vientos como tema tripartito de variaciones, comprendiendo treinta compases, viene repetido primero del piano solo [...]. La variación II presenta las notas de la melodía del “tema” al revés; la variación III, en el

camino hacia atrás; la variación IV, al revés del retraso (ésta tres variaciones medianas se podrían considerar casi como desarrollo de éste “*primo tempo di sonata*”), mientras la última variación acompaña a la figura fundamental del tema. Pero ya que esto pasa en forma de “*stretti*” entre el piano y los vientos (son “*cánones*” en cuáles el grupo de voces que entra después busca de alcanzar lo que ha empezado primero, y efectivamente lo alcanza, lo sobrepasa y lo distancia), ésta última variación, o continuación, asume una forma en absoluto nueva, correspondiente también a su posición de “*Coda*” [...]. También la estructura del Adagio se basa en el “*Lied tripartito*”: A1-B-A2, en que A2 representa el revés de A1. La repetición de esta primera parte (120 compases) pasa en forma retrógrada, y, precisamente, en parte en la libre elaboración del material temático en el camino hacia atrás, en parte, como por ejemplo en toda la zona central (B), en forma de exacta imagen a espejo. El tercer tiempo, en fin, es una contaminación de los dos precedentes. A consecuencia la repetición de las variaciones (enriquecida todavía de la contemporánea continuación del Adagio), la arquitectura global del concierto adquiere también una forma tripartida. [...] añadido en fin que la divisibilidad por tres ha determinado también el número de los compases [...].

De esta carta se nota que Berg, así como tantos otros compositores de toda la historia de la música, reveló gran interés por los números y por la astrología, pasión que por otra parte comparte con el mismo Schönberg.

Una obra de gran complejidad compuesta por Webern es la *Symphonie* óp. 21 para nueve instrumentos.

Nos encontramos de frente a un trabajo dodecafónico para una orquesta de pocos instrumentos. El trabajo representa un perfecto equilibrio entre el uso de formas tradicionales (doble canon) y la técnica dodecafónica.

El completo trabajo es construido sobre una única serie: el segundo hexacordo es la exacta transposición de un tritono, por movimiento retrógrado, del primero.

El fragmento está formado por dos movimientos; el segundo es un Tema con *Variazioni*. El primer movimiento, que sigue la serie de base, está construido como un canon doble, a cuatro voces por movimiento contrario. Las “*ideas melódicas*” se presentan fragmentadas, en grupos de poco notas, confiadas alternativamente a varios instrumentos.

Como deduce del ejemplo siguiente, la primera voz iniciada por el corno II pasa luego al clarinete y después al violoncelo. La segunda voz (no es otro que la primera por movimiento contrario) iniciada por el corno I pasa al clarinete bajo y luego a la viola. La tercera voz iniciada por el arpa pasa luego al violoncelo, a los violines II, nuevamente al arpa, al corno II y todavía al arpa. La cuarta voz (no es otra que la tercera por movimiento

contrario) iniziata por el arpa pasa a la viola luego a los violines I, nuevamente al arpa, al corno I y todavía al arpa.

Ruhig schreitend 1 voce —————

Clarinetto

Clarinetto basso

Corno I 2 voce —————

Corno II 1 voce —————

Arpa

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

p *mp* *p* *p* *mp* *p* *mp* *p*

3 voce 4 voce 3 voce 3 voce 4 voce 3 voce 3 voce

1 2 3 4 5 6 7

pizz. *arco* *pizz.* *arco*

2 3 4

p *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a vocal part (2 voice) and piano accompaniment (pp). The second system shows a vocal part (3 voice) and piano accompaniment (pp, mp). The third system shows a vocal part (3 voice, 4 voice) and piano accompaniment (pp, p). The fourth system shows a vocal part (4 voice) and piano accompaniment (pp, p). The score includes dynamic markings (pp, p, mp) and articulation (pizz., arco). The piano part features a series of chords and single notes, while the vocal parts feature a series of notes and rests.

Indica sin interrupción la serie de base.



La primera voz del canon empieza precisamente con las notas La, Fa#, Sol, Lab, etc. y la segunda voz procede por movimiento contrario respecto a ésta. La tercera voz del canon empieza, en cambio, con las notas Fa, Lab, Sol, Fa#, etc.



(La serie por lo tanto es utilizada por movimiento contrario y transpuesto de una tercera mayor) y la cuarta voz procede por movimiento contrario respecto a la tercera.

En el Tema con Variazioni la serie es utilizada por movimiento contrario y transpuesto de una tercera mayor. El tema es expuesto por el clarinete; las notas de la serie son presentadas una después de la otra de 1 a 12 mientras en el acompañamiento efectuado del arpa y de los cornos, las notas de la serie son propuestas una después de la otra, partiendo de 12 a 1. El acompañamiento sigue después un recorrido retrógrado con respecto al tema.

Las variaciones que van detrás son estructuradas en forma canónica.

En un análisis de la Symphonie Webern sostenía que el fin del uso de tales procedimientos contrapuntísticos no era aquello de sorprender sino el de alcanzar la más grande coherencia posible.

Procedimientos semejantes a aquello adoptado en la Symphonie se encuentran en el Quartet óp. 22 para violín, clarinete, saxofón tenor y piano.

Entre los compositores de las generaciones sucesivas, todavía algunos han optado por cálculos y relaciones numéricas que sostienen la estructura de los trabajos.

El Contrapunctus III sacado del Quaderno musicale di Annalibera para piano de Luigi Dallapiccola es un canon cancrizzante entre dos partes: el consecuente reproduce el antecedente según un recorrido hacia atrás esto es partiendo de la última nota hasta llegar a la primera.

dolce; sempre parlante ♩ = 52

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a change in dynamics and includes a triplet in the right hand. The fourth system concludes the piece with a 'lunga' (long) marking and a final chord.

ppp

ppp

pp

ppp

p

ppp

pp

ppp

pp

rall.

ppp

lunga

Un solo texto no es suficiente para describir detalladamente toda la historia del canon. Los ejemplos aquí reproducidos son aquellos concebidos más representativamente o por lo tanto interesantes.

Es cierto que, de cuando ha hecho su primera aparición, el canon siempre ha sido una fuente de confrontaciones y de debates nunca adormecidos y que de un modo seguro nunca tendrán fin.

CAPÍTULO II

FORMAS DE CANON

CAPÍTULO II

FORMAS DE CANON

Se define canon a una estructura musical contrapuntística, utilizada frecuentemente en la música vocal y siempre en el ámbito de composiciones instrumentales polifónicas como la fuga, en la cual dos o más voces repiten el mismo dibujo melódico y/o rítmico. La voz que empieza primero es denominada antecedente (dux) mientras la otra toma el nombre de consecuente (comes).

La segunda voz y las sucesivas pueden imitar la primera a una distancia temporal más o menos amplia; a diferentes intervalos (canon al unísono o a la octava, a la segunda, a la tercera, a la cuarta, a la quinta, a la sexta, a la séptima, a la novena, etc.); por movimiento directo; por movimiento contrario; al espejo; por agravamiento o por disminución. El canon, además, puede ser terminado; infinito o perpetuo; cancrizzante; enigmático; acompañado; sin acompañamiento; rítmico.

Canon al unísono

En este tipo de canon, el consecuente reproduce exactamente el antecedente al unísono.

Son ejemplos de canon al unísono:

- la Variatio 3 extraída de las Goldberg Variationen de Bach;

Poco andante, ma con moto (♩. = 60)

Var. 3
(a 1 Clav.)

- el canon a 2 Violini in unisono extraído de la Musikalisches Opfer de Bach

a 2 Violini in unisono

The musical score is for a canon for two violins in unisono. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system consists of two measures. The first measure has a trill (tr) above the treble staff. The second system consists of three measures. The first measure of the second system has a trill (tr) above the treble staff. The score is written for two staves (treble and bass clef).

En los cánones al unísono y a la octava el consecuente respeta los intervallos propuestos por el antecedente: a un intervalo perfecto corresponderá, un intervalo perfecto, a un intervalo disminuido corresponderá un intervalo disminuido, etc. En los cánones a intervallos diversos del unísono y de la octava, el consecuente puede imitar el antecedente respetando exactamente los mismos intervallos y por lo tanto ser la exacta transposición en la nueva clave o bien puede alterar los intervallos presentándolos mayor o menor, según el grado de la escala sobre la cual están puestos.

Canon a la segunda

En los cánones a la segunda el consecuente entra a distancia de segunda del antecedente.

Un ejemplo de este tipo de canon es la Variatio 6, extraída de las Goldberg Variationen; sacado de un canon a la segunda superior.

Allegretto (♩ = 60)

Var. 6
(a 1 Clav.)

mf

dim.

Canon a la tercera

En los cánones a la tercera las dos voces entran a distancia de tercera una de la otra.

La Variatio 9, extraída de las Goldberg Variationen es un canon a la tercera inferior.

Moderato (♩ = 80)

Var. 9
(a 1 Clav.)

p

cresc.

Canon a la cuarta

En este tipo de canon el consecuente reproduce el antecedente a distancia de cuarta.

Un ejemplo de canon a la cuarta por movimiento contrario es la Variatio 12, extraída de las Goldberg Variationen; es un canon a la cuarta inferior en la primera mitad de la Variatio y a la cuarta superior en la segunda mitad.

Prima metà

Var. 12
(a 1 Clav.)

Allegretto moderato (♩ = 84)

p

Seconda metà

p

cresc.

En esta Variatio el consecuente reproduce el antecedente a la cuarta por movimiento contrario es decir los intervallos del antecedente vienen propuestos en la dirección opuesta.

Canon a la quinta

En muchos cánones el consecuente entra a distancia de quinta del antecedente; este tipo de canon es denominado a la quinta.

Son ejemplos de este tipo:

- el canon a 2 Per tonos sacado de la Musikalisches Opfer;

a 2. (Per tonos)

- la Fuga canonica in Epidiapente también extraída de la Musikalisches Opfer.

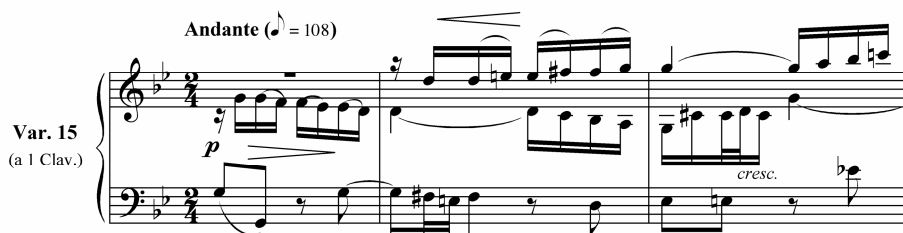
Flauto o Violino

Cembalo





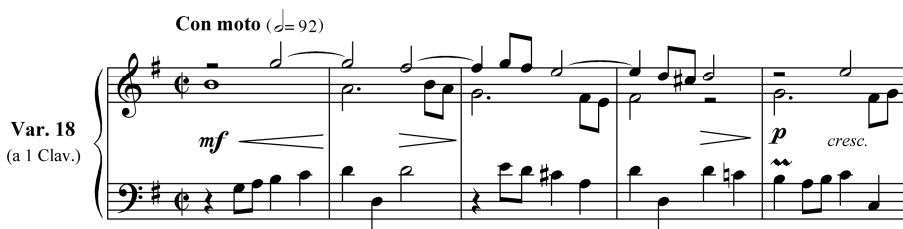
- la Variatio 15, a la quinta superior por movimiento contrario extraída de las Goldberg Variationen.



Canon a la sexta

En el canon a la sexta las voces entran a distancia de sexta unas de las otras.

La Variatio 18, extraídas de las Goldberg Variationen es un ejemplo de canon a la sexta superior.



Canon a la séptima

En este tipo de canon el consecuente reproduce el antecedente a distancia de séptima.

La Variatio 21, extraída de las Goldberg Variationen es un ejemplo de canon a la séptima superior.

Andante con moto (♩ = 66)

Var. 21
(a 1 Clav.)

Canon a la octava

En el canon a la octava el consecuente reproduce exactamente el antecedente a la octava.

Son diversos los ejemplos de canon a la octava:

- la Variatio 24, extraída de las Goldberg Variationen que es un canon a la octava inferior en la primera mitad de la variación y a la octava superior en la segunda mitad;

Prima metà

Allegretto con moto (♩ = 84)

Var. 24
(a 1 Clav.)

Seconda metà



- el Contrapunctus XII sacado del Die Kunst der Fuge de Bach que es un canon a la octava inferior.

Contrapunctus XII



Canon a la novena

Cuando el consecuente reproduce el antecedente a distancia de novena el canon es denominado a la novena.

La Variatio 27, extraída de las Goldberg Variationen es un ejemplo de canon a la novena superior en la primera mitad e inferior en la segunda mitad.

Prima metà

Un poco vivace (♩ = 88)

Var. 27
(a 2 Clav.)

mf

Seconda metà

mf

Las treinta Goldberg Variationen están construidas sobre el mismo bajo de un Aria de Bach.

Las variaciones números 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, son de los cánones que nos enseñan como cada canon sucesivo propone el consecuente, a distancia cada vez más distantes, partiendo del unísono hasta llegar a la novena.

Canon directo

El canon directo es así denominado ya que el consecuente reproduce el antecedente por movimiento recto; el consecuente puede empezar también de una nota diversa con respecto al antecedente.

Tantos son los ejemplos de canon directos: las Variazioni 3, 6, 9, 18, 21, 24, 27 de las Goldberg Variationen; el Contrapunctus XII, el Contrapunctus XIV, el Contrapunctus XV sacados del Die Kunst der Fuge; el Canon perpetuus super thema regium, el canon a 2 Violini in unísono, el canon a 2 Per tonos, la Fuga canonica in Epidiapente, el Canon a 4 fragmentos de la Musikalisches Opfer, etc.

Canon por movimiento contrario

El canon inverso o por movimiento contrario es así denominado ya que el consecuente propone los intervallos del antecedente (que vienen alterados según el grado de la escala sobre los que están puestos) en la dirección opuesta.

En los cánones por movimiento contrario cuando en el antecedente encontramos la tónica, en el consecuente hallaremos la dominante y viceversa.

Un ejemplo de canon por movimiento contrario es el canon a 2 Per motum contrarium sacado de la Musikalisches Opfer.

a 2. Per motum contrarium



Canon al espejo

En el canon al espejo, como en aquel por movimiento contrario, el consecuente propone los intervallos del antecedente en la dirección opuesta con la diferencia que los intervallos son propuestos de nuevo rigurosamente.

Un ejemplo de canon al espejo es el Canone perpetuo extraído de la Musikalisches Opfer.

Canone perpetuo

Flauto

Violino

Continuo

Canon por agravamiento o aumento

El canon por agravamiento o por aumento es así denominado porque los valores rítmicos del consecuente son ampliados con respecto a aquellos del antecedente.

Son ejemplos de canon por aumento:

- el canon a 2 Per augmentationem, contrario motu de la Musikalisches Opfer;



- el Contrapunctus XV del Die Kunst der Fuge, también es por movimiento contrario.



Canon por disminución

El canon por disminución es así denominado ya que los valores rítmicos del consecuente son reducidos respecto a aquellos del antecedente.

Tan solo los primeros compases del Contrapunctus VI del Die Kunst der Fuge pueden estar considerados una clase de canon por disminución ya que en los compases sucesivos el consecuente no respeta más el antecedente como, en cambio, pasa en los cánones verdaderos y propios. La voz inferior empieza con el tema que es vuelto a tomar al segundo compás por la voz más aguda por disminución y por movimiento contrario. En el tercer compás empieza la segunda voz con el tema por disminución y en el séptimo compás entra la tercera voz, también ella como la primera por disminución y por movimiento contrario.

Contrapunctus VI

The image displays two systems of musical notation for Contrapunctus VI. Each system consists of four staves. The first system shows the initial measures of the piece, with the first voice (treble clef) starting the theme. The second system shows the continuation of the piece, with the second voice (treble clef) entering in the second measure, the third voice (treble clef) entering in the third measure, and the fourth voice (bass clef) entering in the seventh measure. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values, illustrating the canon by diminution technique.

Canon terminado

Un canon se define terminado cuando llega a una conclusión libre.

Son ejemplos de canon terminado:

- la Fuga canonica in Epidiapente sacado de la Musikalisches Opfer;



- el Canon a 2 extraídos de la Musikalisches Opfer.



Canon infinito o perpetuo

Un canon se define infinito o perpetuo cuando el juego imitativo puede estar repetido continuamente sin llegar nunca a una conclusión.

Todos los cánones de la Musikalisches Opfer son perpetuos excepción hecha para el Canon a 2 y la Fuga canonica.

Canon cancrizzante

El canon cancrizzante es así denominado ya que el consecuente reproduce en las notas y en los valores el antecedente, pero siguiendo un camino que está definido retrógrado, esto es partiendo de la última nota hasta llegar a la primera.

Un ejemplo de canon cancrizzante es el Canon a 2 sacados de la Musikalisches Opfer.

Canon a 2

Canon enigmático

El canon toma el nombre de enigmático cuando una o más líneas melódicas son recabadas tras la solución de motivo o enigmas.

Son ejemplos de canon enigmático:

- el Canon a 2 de la Musikalisches Opfer,

Canon a 2

Bach al final del canon situó una clave dada vuelta para indicar que la segunda voz tenía que ser leída partiendo de la última nota de la primera voz;

- el canon a 2 Violini in unisono,



in este canon Bach escribió “a 2 Violini in unisono” y señaló la entrada del consecuente con el símbolo %.

Canon acompañado

El canon toma el nombre de acompañado cuando además de las voces que se imitan en la “melodía principal” hay una o más partes libres que sirven simplemente para rellenar y completar las armonías. Evidentemente el canon acompañado no es posible con menos de tres voces.

Numerosos son los ejemplos de canon acompañado:

- el canon a 2 Violini in unisono extraído de la Musikalisches Opfer, aunque la “parte libre” que no contribuye a la imitación canónica es el tema del Rey;



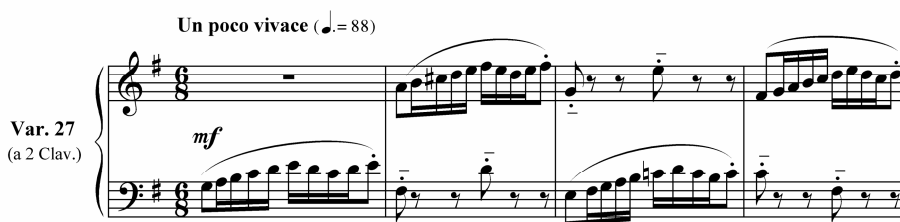
- todos los cánones sacados de las Goldberg Variationen excluido aquel de la novena que es a dos voces.

Canon sin acompañamiento

Cuando todas las voces del canon imitan la “melodía principal” y no hay partes libres, el canon es sin acompañamiento.

Entre los diversos ejemplos de canon sin acompañamiento recordamos:

- la Variazioni 27 extraída de las Goldberg Variationen;



- el Contrapunctus XII, el Contrapunctus XIII y el Contrapunctus XIV sacados del Die Kunst der Fuge.

Canon rítmico

Un tipo particular de canon donde el consecuente imita el antecedente no en la línea melódica pero en la figuración rítmica es el denominado canon rítmico.

Un ejemplo de canon rítmico se encuentra al principio del fragmento Action de grâces di Messiaen.

Très modéré

Piano

The musical score is for the beginning of 'Action de grâces' by Messiaen. It is marked 'Très modéré' and 'Piano'. The tempo is indicated by a metronome mark of 60. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The score shows a rhythmic canon between the right and left hands. The right hand starts with a series of chords and eighth notes, while the left hand starts with a series of chords and eighth notes, imitating the rhythm of the right hand. The first measure of the right hand is marked with a forte 'f' dynamic. The first measure of the left hand is also marked with a forte 'f' dynamic. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clef) and a brace on the left side.

CAPÍTULO III

CÁNONES INÉDITOS

CAPÍTULO III

CÁNONES INÉDITOS

En esta sección vienen propuestos algunos cánones compuestos por el autor.

Los cánones a la segunda, a la tercera, a la cuarta superior y aquellos a la quinta, a la sexta y a la séptima inferior son directos ya que el consecuente reproduce el antecedente por movimiento recto. Los seis cánones están terminados ya que la conclusión está libre.

Es interesante notar que los tres cánones inferiores están al revés (aparte alguna pequeña variante, poco notable) de los tres cánones superiores. Están compuestos teniendo presente las reglas del contrapunto doble de modo que las dos voces pueden estar indiferentemente una arriba o debajo la otra.

Los cuatro cánones siguientes se definen perpetuos o infinitos ya que el juego imitativo puede repetirse infinitamente.

El primero de los canones a la octava, a cuatro voces, está así estructurado:

- el violoncelo expone el tema;
- la viola vuelve a tomar, a un compás de distancia, el mismo tema a la octava arriba;
- el segundo violín, al tercer compás, retoma el tema a la octava superior respecto a la viola;
- el primer violín, al cuarto compás, ejecuta el tema a la misma altura de los segundos violines.

La característica principal de este canon es aquella que puede ser tranquilamente leída toda por movimiento contrario. Entre los ejemplos que presentan esta peculiaridad recordamos el Contrapunctus XVI y el Contrapunctus XVIII sacados del Die Kunst der Fuge.

El otro canon a la octava, en efecto, no es otro que el precedente por movimiento contrario y es así estructurado:

- el primer violín expone el tema (en el antecedente empieza el violoncelo);
- el segundo violín vuelve a tomar, a un compás de distancia, el tema a la misma altura;
- la viola, al tercer compás, vuelve a tomar el tema a la octava inferior con respecto al segundo violín;
- el violoncelo, al cuarto compás, ejecuta el tema a la octava inferior con respecto a la viola.

Los dos cánones dobles están contruidos utilizando el mismo material temático de los dos cánones precedentes.

El primer canon doble está así estructurado:

- el violoncelo expone el tema;
- el segundo violín vuelve a tomar, a un compás de distancia, el tema por movimiento contrario;
- la viola, al tercer compás, vuelve a tomar el tema por movimiento directo pero una octava arriba respecto al violoncelo;
- el primer violín, al cuarto compás, vuelve a tomar el tema por movimiento contrario pero una octava arriba respecto al segundo violín.

El otro canon doble no es otro que el precedente pero organizado en forma diferente.

El segundo canon doble está así estructurado:

- el primer violín expone el tema;
- la viola vuelve a retomar, a un compás de distancia, el tema por movimiento contrario;
- el segundo violín, al tercer compás, vuelve a tomar el tema por movimiento recto pero una octava debajo respecto al primer violín;
- el violoncelo, al cuarto compás, vuelve a tomar el tema por movimiento contrario pero una octava debajo respecto a la viola.

Canon a la segunda superior

Allegretto

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a canon in the second soprano. It consists of four systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The melody enters in the second soprano (the upper staff of the second system) and is followed by the piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the melody and accompaniment. The fourth system shows the final measures of the piece, ending with a double bar line.

Canon a la tercera superior

Moderato

The musical score is written for piano in C major, 4/4 time, with a tempo marking of 'Moderato'. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system shows the initial entry of the canon, with the right hand starting on a whole rest and the left hand beginning a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the development of the canon, with both hands playing more complex rhythmic figures. The third system shows the canon moving through different registers, with the right hand playing higher notes and the left hand providing a steady accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final cadence, featuring a whole note chord in the right hand and a half note chord in the left hand, both sustained for the duration of the measure.

Canon a la cuarta superior

Allegro

The musical score is written for piano in C major, 2/4 time, and is marked 'Allegro'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece features a canon in the fourth, with the right hand playing the melody and the left hand playing a response a fourth below. The piece ends with a double bar line.

Canon a la quinta inferior

Allegro

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in C major and 2/4 time. It consists of four systems of grand staves. The tempo is marked 'Allegro'. The piece begins with a treble staff playing a whole note C and a bass staff playing a whole note F. The melody in the treble staff moves up the scale in the second system, while the bass line provides a harmonic accompaniment. The third system shows the melody continuing its ascent. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

Canon a la sexta inferior

Moderato

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time, with a tempo marking of 'Moderato'. It consists of four systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a half rest and a bass staff starting on a whole rest. The second system continues the melody in the treble staff and introduces a bass line. The third system features a more complex texture with both hands playing active lines. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both staves, marked by a double bar line.

Canon a la séptima inferior

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is 3/4. The first system shows the right hand starting with a half note C4, followed by a half note G4, and then a quarter note F#4. The left hand starts with a half note C3, followed by a half note G3, and then a quarter note F#3. The second system continues the melody in the right hand and the bass line in the left hand. The third system shows the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of eighth notes. The fourth system concludes the piece with a final chord in the right hand and a final note in the left hand.

1er Canon a la octava**Moderato**

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

The musical score is for a canon in B-flat major, common time, by J.S. Bach. It is arranged for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into two systems, each with four staves. The Violoncello part begins with a double bar line and a repeat sign. The Viola part begins with a double bar line and a repeat sign. The Violino I and Violino II parts are mostly rests in the first system, with some activity in the second system.



2do Canon a la octava
(Lo mismo del anterior pero todo por movimiento contrario)

Moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello



1er Canon doble**Moderato**

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

The first system of the musical score for '1er Canon doble' features four staves. Violino I and Viola are marked with whole rests. Violino II and Violoncello play a rhythmic pattern in 3/4 time, starting with a half note followed by two eighth notes, then a quarter note, and continuing with eighth and sixteenth note figures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

This block contains the continuation of the musical score from the first system. It shows the progression of the rhythmic patterns for Violino II and Violoncello, as well as the entry of Violino I and Viola in the second measure. The notation includes various rests, eighth notes, and sixteenth notes, maintaining the 3/4 time signature and two-flat key signature.



2do Canon doble
(Lo mismo del anterior pero organizado en forma diferente)

Moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello





First system of a musical score in 3/4 time, featuring four staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top staff (treble clef) begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff (alto clef) continues the melodic development. The bottom staff (bass clef) provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.



Second system of the musical score, continuing from the first. It maintains the same four-staff structure and key signature. The top staff continues the melodic line with various rests and note values. The second staff provides accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff continues the melodic development. The bottom staff provides a steady bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

CAPÍTULO IV

LOS CINCO CANONES DIVERSI DE LA MUSIKALISCHES OPFER

CAPÍTULO IV

LOS CINCO CANONES DIVERSI DE LA MUSIKALISCHES OPFER

En esta sección son presentados los cinco Canones diversi, tratados de la Musikalisches Opfer de Bach.

Los primeros cuatro cánones son presentados tres veces:

- 1) en la forma original propuesta por Bach y con la respectiva solución;
- 2) en una versión inédita propuesta por el autor sobre el tema real (con la misma modificación y floración utilizadas por Bach, excepto la hecha por algún punto) y con la respectiva solución;
- 3) en una versión inédita propuesta por el autor sobre temas propios y con la respectiva solución.

El quinto canon es presentado dos veces:

- 1) en la forma original propuesta por Bach y con la respectiva solución;
- 2) en una versión inédita propuesta por el autor sobre el tema real y con la respectiva solución.

Canon a 2

El canon siguiente es el primero de los cinco Canones diversi contruidos sobre el tema real de Bach.



El Canon a 2 es un canon cancrizzante; el consecuente reproduce el antecedente partiendo de la última nota hasta llegar a la primera. Para indicar esto Bach situó una clave al revés al final del canon.

Solución del Canon a 2

Canon a 2

antecedente

consecuente retrogrado

The musical score is written for two staves, likely representing two voices or instruments. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system is labeled 'antecedente' and 'consecuente retrogrado'. The antecedent is a whole note chord in the right hand, and the consequent is a half-note melody in the left hand. The second system continues the development. The third system shows further contrapuntal entries. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Canon a 2 sobre el tema del Rey propuesto por el autor

Canon a 2

The musical score is written for two voices in bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation is spread across four lines. The first line contains the beginning of the first voice, starting with a whole note G2, followed by a half note A2, and then a quarter note B-flat2. The second line continues the first voice with a half note C3, a quarter note D3, and a quarter note E-flat3. The third line shows the first voice continuing with a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The fourth line shows the first voice concluding with a half note B-flat3 and a quarter note C4. The second voice begins on the second line with a half note D3, a quarter note E-flat3, and a quarter note F3. The third line continues the second voice with a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B-flat3. The fourth line shows the second voice concluding with a half note C4 and a quarter note D4. The score is a simple harmonic exercise, likely for a two-part canon.

Solución del Canon a 2 sobre el tema del Rey propuesto por el autor

Canon a 2

The musical score is written for two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a 4-measure phrase repeated four times. The first staff (treble clef) and second staff (bass clef) play in parallel motion, with the second staff starting one measure later than the first. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The bass staff accompaniment is: G3 (quarter), A3-B3 (beamed eighth notes), C4 (quarter), B3-A3 (beamed eighth notes), G3 (quarter). The phrase is repeated four times, with the second staff always lagging by one measure relative to the first.

Canon a 2 sobre tema del autor

Canon a 2

The musical score for 'Canon a 2' is written for two voices on a grand staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The first voice (top staff) begins with a half rest followed by a quarter note G4, then a half note A4-B4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The second voice (bottom staff) begins with a quarter note D4, followed by eighth notes E4-F#4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes, mirroring the first voice's melody.

Solución del Canon a 2 sobre tema del autor

Canon a 2

The musical score for 'Solución del Canon a 2' is written for two voices on a grand staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The first voice (top staff) begins with a half rest followed by a quarter note G4, then a half note A4-B4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The second voice (bottom staff) begins with a quarter note D4, followed by eighth notes E4-F#4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes, mirroring the first voice's melody.

Canon a 2 Violini in unisono

a 2 Violini in unisono

El segundo canon es denominado al unísono; el consecuente (la entrada está indicada por el símbolo §) empieza en el segundo compás y reproduce exactamente el antecedente al unísono. A la voz inferior está establecido el tema del Rey.

Se trata de un canon perpetuo ya que el juego imitativo puede repetirse al infinito.

Solución del canon a 2 Violini in unisono

a 2 Violini in unisono

antecedente

consequente

tr

The musical score is written for two violins in unisono. It is in 3/4 time and B-flat major. The first system shows the 'antecedente' (first violin) and 'consequente' (second violin) parts. The second system continues the canon. The third system concludes the piece with a trill (tr) in the first violin part.

Canon a 2 Violini in unisono sobre el tema del Rey propuesto por el autor

a 2 Violini in unisono %

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system continues the melody in the treble clef staff. The third system concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

**Solución del canon a 2 Violini in unisono sobre el tema del Rey
propuesto por el autor**

a 2 Violini in unisono

The musical score is written for two violins in unisono and consists of three systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The first system shows the initial entry of the melody in the right hand, with the left hand providing a harmonic accompaniment. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and bar lines, all arranged to show the unisono performance of the two violins.

Canon a 2 Violini in unisono sobre tema del autor

a 2 Violini in unisono



Solución del canon a 2 Violini in unisono sobre tema del autor

a 2 Violini in unisono

The image displays a musical score for two violins in unisono, consisting of two systems of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system contains four measures, and the second system contains five measures. The notation is written on three staves: two treble clefs for the violins and one bass clef for the basso continuo. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, creating a complex unison texture.

Canon a 2 Per motum contrarium

a 2. Per motum contrarium



El canon a 2 Per motum contrarium es denominado contrario o por movimiento inverso; el consecuente propone los intervallos del antecedente en la dirección opuesta. El tema real es establecido a la voz superior, el antecedente a la voz central mientras el consecuente entra en la segunda mitad del primer compás, a la undécima inferior. La entrada del consecuente está indicada por el símbolo % ; la clave de contralto y las alteraciones puestas al revés indican respectivamente la altura de las notas y que éstas deban ser leídas por movimiento contrario.

También en este caso, como en el canon a 2 Violini in unisono, nos encontramos de frente a un canon infinito o perpetuo.

Solución del canon a 2 Per motum contrarium

a 2. Per motum contrarium

antecedente

consequente per moto contrario

Canon a 2 Per motum contrarium sobre el tema del Rey propuesto por el autor

a 2. Per motum contrarium



The image displays a musical score for a two-part canon in B-flat major, 3/4 time. The title is "Canon a 2 Per motum contrarium sobre el tema del Rey propuesto por el autor". The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The first system shows the beginning of the piece, with a repeat sign and a section marked with a double bar line and a symbol. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line and repeat dots. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Solución del canon a 2 Per motum contrarium sobre el tema del Rey
propuesto por el autor

a 2. Per motum contrarium

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of three systems of music, each containing a canon in contrary motion. The first system shows the initial entry of the canon. The second system continues the development of the canon. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating the specific intervals and rhythms of the canon.

Canon a 2 Per motum contrarium sobre tema del autor

a 2. Per motum contrarium



The image displays a musical score for a two-part canon in D major, 3/4 time. The title is 'a 2. Per motum contrarium'. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The second staff begins with a bass clef, the same key signature, and a 3/4 time signature. The music is in common time (C). The first staff starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second staff starts with a quarter rest, followed by a half note F#3, a quarter note G3, and a half note A3. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A repeat sign is visible at the end of the first system. A percentage symbol (%) is placed above the second staff in the first measure of the second system.

Solución del canon a 2 Per motum contrarium sobre tema del autor

a 2. Per motum contrarium

The musical score is written for two parts in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the canon, with the first staff starting on a whole note and the second and third staves starting on eighth notes. The second system continues the canon, showing the first staff starting on a whole note and the second and third staves starting on eighth notes. The score is written in D major (two sharps) and 2/4 time. The first system is divided into two measures by a double bar line. The second system is divided into four measures by single bar lines. The first staff of each system contains a melody with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The second and third staves contain a melody with eighth notes.

Canon a 2 Per augmentationem, contrario motu

a 2. Per augmentationem, contrario motu

En este canon Bach escribió tan solo las dos voces inferiores e indicó el punto de entrada de la voz superior con el símbolo %. La clave del violín y las alteraciones dadas vueltas indican que la lectura de las notas deben que ser efectuadas por movimiento contrario.

El canon es a tres voces y está compuesto de dieciocho compases. Siendo la voz superior por aumento (los valores rítmicos del consecuente están redoblados respecto a aquellos del antecedente) es importante notar como al noveno compás, esto es a mitad del fragmento, mientras la voz superior continúa en aumento las dos inferiores vuelven a tomar exactamente lo que habían propuesto al principio.

El canon se puede así esquematizar:

Tema b por movimiento contrario y aumentación

Tema a del Rey

Tema b compuesto por Bach

Tema b -----

Tema a ----- **tema a** -----

Tema b ----- **tema b** -----

En la copia dedicada al Rey, Bach añadió la siguiente nota “Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis” (Con el crecer de las notas crece también la Fortuna del Rey).

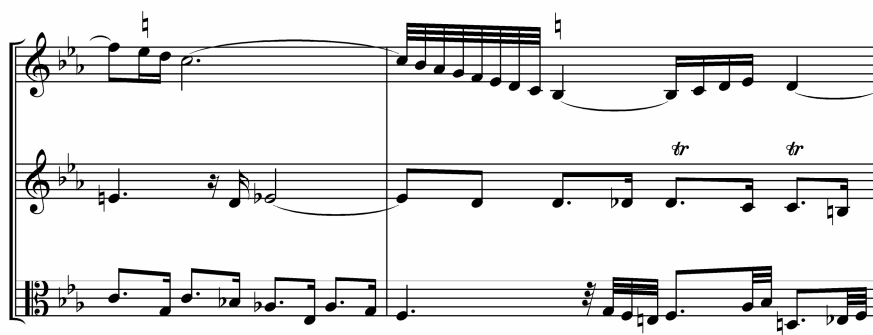
Solución del canon a 2 Per augmentationem, contrario motu

a 2. Per augmentationem, contrario motu
consequente per moto contrario e aumentazione

antecedente

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the canon with the first part (treble clef) and the second part (bass clef) in contrary motion. The second system continues the canon, with the first part featuring a trill. The third system concludes the canon, with the first part featuring a trill and the second part featuring a trill. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time.





**Canon a 2 Per augmentationem, contrario motu sobre el tema del Rey
propuesto por el autor**

a 2. Per augmentationem, contrario motu

The musical score is written for two voices in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first staff of each system is in soprano clef, and the second is in alto clef. The music features a canon with augmentation and contrary motion. The first system starts with a repeat sign. The second system has a key signature change to G major (one sharp). The third system continues the canon. The fourth system has a key signature change to G major (one sharp). The fifth system ends with a double bar line and repeat dots.

Solución del canon a 2 Per augmentationem, contrario motu sobre el tema del Rey propuesto por el autor

a 2. Per augmentationem, contrario motu

The musical score is presented in three systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The first system begins with a repeat sign and shows the initial entry of the canon. The second system continues the development of the theme. The third system concludes the piece with a final cadence.



Canon a 2 Per augmentationem, contrario motu sobre tema del autor

a 2. Per augmentationem, contrario motu



The musical score is written for two staves, likely representing two voices or instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, each containing two staves. The first system begins with a repeat sign. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a final double bar line and repeat dots.

Solución del canon a 2 Per augmentationem, contrario motu
sobre tema del autor

a 2. Per augmentationem, contrario motu

The musical score is presented in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The time signature is common time (C). The first system begins with a repeat sign. The second system continues the musical development. The third system concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the canon's structure.

Canon a 2 Per tonos

a 2. (Per tonos)

El canon a 2 Per tonos es a 3 voces; Bach escribió tan solo los dos extremos. La voz superior expone el tema real y el consecuente entra a un compás de distancia del antecedente, un quinta arriba. La segunda voz es igual a aquella más grave vista en clave de tenor y su entrada está indicada por el signo %.

El canon está en la tonalidad de Do menor pero no se concluye en absoluto en la tonalidad de instalación. Bach moduló a la tonalidad de Re menor haciendo de modo que la conclusión se asocie perfectamente con el comienzo y el canon se pudiera repetir en la tonalidad de Re menor, Mi menor, Fa# menor, Sol# menor, La# menor y Do menor. Después seis modulaciones no encuentran de nuevo en la tonalidad de instalación con todas las voces a la octava superior.

No es el caso que Bach al final de este canon escribe: "Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis" (Puede la gloria del Rey ascender como asciende la modulación).

Solución del canon a 2 Per tonos

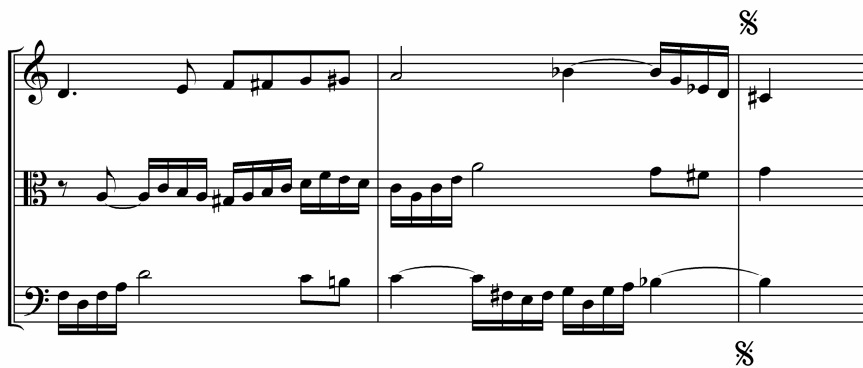
a 2. (Per tonos)

conseguyente

antecedente

§

§



Canon a 2 Per tonos sobre el tema del Rey propuesto por el autor

a 2. (Per tonos)

The musical score is written for two voices or instruments. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The first system contains a repeat sign followed by a section symbol (§). The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final double bar line and repeat dots.

Solución del canon a 2 Per tonos sobre el tema del Rey propuesto por el autor

a 2. (Per tonos)

The musical score is presented in three systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system is labeled 'a 2. (Per tonos)' and includes a repeat sign at the end. The second system continues the musical development. The third system concludes the piece with a final repeat sign. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all set against a background of musical staves.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, a cura di A. Basso, Torino, UTET 1983-90.

AA. VV. Enciclopedia della Musica Garzanti, Milano, Garzanti 1999.

JOHANN SEBASTIAN BACH, The Art of the Fugue & A Musical Offering, New York, Dover 1992.

GIANCARLO BIZZI, Specchi invisibili dei suoni. La costruzione dei canoni: risposta a un enigma, Roma, Centro Internazionale di Studi per la divulgazione della Musica Italiana, Edizioni Kappa 1982.

ID., Il canone e la fuga. Logica di costruzione di due forme musicali, Ancona, Edizioni Bèrben 1990.

ROMANO DANESI, Il canone nella teoria e nella pratica compositiva, Mantova, Eridania 1996.

RENATO DIONISI – BRUNO ZANOLINI, La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento, Milano, Edizioni Suvini Zerboni 1996 (II edizione e II ristampa).

ACHILLE FALCONE, Madrigali, mottetti e ricercari, a cura di Massimo Privitera, Firenze, Olschki 2000 («Musiche Rinascimentali Siciliane», XXI).

OLIVIER MESSIAEN, Tecnica del mio linguaggio musicale, a cura di Lucia Ronchetti, Paris, Leduc 1999.

RICCARDO NIELSEN, Le forme musicali, Bologna, Bongiovanni 1961.

ELVIDIO SURIAN, Manuale di storia della musica, I, Milano, Rugginenti 1991.

BRUNO ZANOLINI, La tecnica del contrappunto strumentale nell'epoca di Bach, Milano, Edizioni Suvini Zerboni 1993.

REVISTAS

ERNÖ LENDVAI, La Sezione Aurea nelle strutture musicali bartókiane,
«Nuova Rivista Musicale Italiana», XVI – n. 2, 1982.

ÍNDICE DE LOS NOMBRES

Bach, Johann Sebastián, 9-13-15-16-29-45-46-47-49-73-74-80-81-87-111-112-129-130-139
 Bartók, Béla, 59-60-62
 Beethoven, Ludwig van, 49-54
 Berg, Alban, 63-64
 Brahms, Johannes, 55-56-57
 Brunelleschi, Filippo, 28
 Ciconia, Johannes, 26-28
 Clementi, Muzio, 49
 Dallapiccola, Luigi, 67
 Desprez, Josquin, 29-30
 Doro, Giovanni, 36
 Dufay, Guillaume, 27-28
 Dunstable, John, 28
 Falcone, Achille, 33-35-36-37
 Federico II El Grande, 46
 Froberger, Johann Jakob, 45
 Gherardello da Firenze, 25
 Gioanpietro del Buono, 38-40
 Giovanni da Firenze, 25
 Guillaume de Machaut, 25
 Händel, Georg Friedrich, 45
 Haussmann, Elias Gottlieb, 45
 Haydn, Franz Joseph, 49-50
 Jacopo da Bologna, 25
 Landini, Francesco, 25
 Lorenzo da Firenze, 25
 Maestro Piero, 25
 Messiaen, Olivier, 59-60-89
 Mizler, Lorenz Christoph, 45
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 49-50
 Ockeghem, Johannes, 28-29
 Pachelbel, Johann, 43
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 31
 Palladio, Andrea, 28
 Perotinus, 21
 Philippe de Vitry, 28
 Ravalle, Sebastian, 33
 Schönberg, Arnold, 63-64

Schumann, Robert, 55-57

Soriano, Francesco, 38

Webern, Anton, 63-64-67

Willaert, Adrian, 30-31

EL CANON La historia y el desarrollo de un enigma es un importante punto de partida para profundizar el estudio de los cánones.

La elección de muchos compositores de recurrir a la matemática como soporte a sus obras, ha dado origen a trabajos de sugestiva belleza para crear un mundo fascinante todo por descubrir.

La autora aborda este tema, partiendo de una personal intuición, intentando descubrir nuevas claves de lectura de las obras de los grandes compositores del pasado.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos:

- el primer capítulo recorre de manera sintética pero puntual los diferentes momentos musicales y la evolución del canon, desde su nacimiento hasta nuestros días;
- el segundo capítulo describe las distintas formas de canon;
- el tercer capítulo recoge una serie de cánones compuestos especialmente para este estudio;
- el cuarto capítulo propone cinco tipos de cánones presentándolos en tres maneras diferentes: Cánones diversi super thema regium tratados en la Musikalisches Opfer de Bach, cánones inéditos compuestos sobre el mismo tema hechos especialmente para este trabajo, cánones compuestos sobre temas inéditos del autor.



Sarah Colombo nace a Erice en 1983, se diploma en el conservatorio "V. Bellini" de Palermo en viola y en composición con el máximo de las calificaciones, bajo la guía del Maestro Marco Betta.

Se perfecciona en diferentes cursos de composición y en música para películas en la Academia Chigiana de Siena bajo la conducción del Maestro Luis Bacalov, obteniendo beca de estudio y diploma al mérito.

Obtiene reconocimientos en concursos nacionales e internacionales de composición: Concurso Nacional de Composición de la Comunidad

Evangélica Luterana de Nápoles; Concurso Musical Nacional Ciudad de Barcelona P.G.; Torneo Internacional de Música de Roma, Ibla Grand Prize de Nueva York; Concurso de composición "Premio Nino Rota" de Bari.

Sus canciones son ejecutadas por formaciones y artistas de fama nacional e internacional: Claudia Antonelli, Lydia Oshavkova, Orquesta Sinfónica "V. Bellini" de Palermo, The Bass Quartet y ante instituciones como Academia Musical Chigiana de Siena, el Conservatorio "V. Bellini" de Palermo, Amici della Musica de Trapani y Catanzaro, A.Gi.Mus, Rotary Club.

