

De los álamos vengo madre, de Juan Vásquez (c. 1500 - 1560) Análisis armónico para su implementación en justa entonación

http://www.justaentonacion.com/obras/vasquez_alamos.htm

Pertenciente al "Proyecto justa entonación" © José García Illa, 2015
<http://www.justaentonacion.com>

Notación y conceptos utilizados:
<http://www.justaentonacion.com/notacion/notacion.htm>

En mi obra **La justa entonación: teoría y práctica**, actualmente en preparación, se expone la teoría implícita en estas implementaciones, así como las indicaciones precisas para adjudicar alturas exactas a cada una de las notas.

Villancico amatorio del compositor extremeño Juan Vásquez (Badajoz, c. 1500 - Sevilla, 1560), de textura predominantemente polifónica.

Implementaremos nuestra versión en la tonalidad original equivalente a *do* mayor, o modo hipojonio no transportado con *finalis* en *do*, en el sistema de Glareanus. La adscripción de la obra al modo plagal de la pareja jonio-hipojonio se fundamenta en la extensión aproximada plagal de las voces de soprano y tenor, y auténtica en las voces de alto y bajo.

Utilizaremos el laberinto de Barbour, en el cual remarcamos el halo cromático correspondiente a *do* mayor; indicamos mediante el signo "x" en el centro de los triángulos correspondientes los acordes que aparecen:

Re ^{b+2}	La ^{b+2}	Mi ^{b+2}	Si ^{b+2}	Fa⁺²	Do⁺²	Sol⁺²	Re⁺²	La ⁺²	Mi ⁺²	Si ⁺²	Fa ⁺²
Fa ⁺¹	Do ⁺¹	Sol ⁺¹	Re ⁺¹	La ⁺¹	Mi ⁺¹	Si ⁺¹	Fa ⁺¹	Do ⁺¹	Sol ⁺¹	Re ⁺¹	
Re ⁰	La ⁰	Mi ⁰	Si ⁰	Fa⁰	Do⁰	Sol⁰	Re⁰	La ⁰	Mi ⁰	Si ⁰	Fa ^{#0}
Fa ⁻¹	Do ⁻¹	Sol ⁻¹	Re⁻¹	La⁻¹	Mi⁻¹	Si⁻¹	Fa ^{#-1}	Do ^{#-1}	Sol ^{#-1}	Re ^{#-1}	
Re ⁻²	La ⁻²	Mi ⁻²	Si ⁻²	Fa^{#-2}	Do^{#-2}	Sol^{#-2}	Re^{#-2}	La ^{#-2}	Mi ^{#-2}	Si ^{#-2}	
Fa ^{#-3}	Do ^{#-3}	Sol ^{#-3}	Re ^{#-3}	La^{#-3}	Mi^{#-3}	Si^{#-3}	Fa ^{x-3}	Do ^{x-3}	Sol ^{x-3}	Re ^{x-3}	

Sombreamos las notas de la escala cromática de Zarlino de la tonalidad principal, y marcamos en cursiva las otras notas que, no perteneciendo a dicha escala, sí que se incluyen en el halo cromático de la tonalidad principal: el II grado de Dídimo (en negrita) y las alteraciones de Delezenne.

En nuestra notación relativa, no llevan signo, o aparecen con los símbolos de precaución "x" o "(x)", las notas de la escala cromática de Zarlino correspondiente a la tonalidad mayor de la armadura (notas sombreadas en el esquema anterior), y llevan signo "+" o "-" las que se entonan, respectivamente, una coma sintónica más alta o más baja que dichas notas. El diagrama relativo, con todas las notas que aparecen en la obra y sus desdoblamientos, usando nuestra notación relativa, es:

	FA	DO	SOL	RE	
	x	x	x	x	x
RE-	LA	MI	SI		

Hemos indicado también los acordes perfectos que aparecen.

La obra se encuentra claramente en *do* mayor (modo jonio) y no presenta ningún problema modal ni tonal, ni ninguna forma de cromatismo. Debido a la textura polifónica, existen abundantes retardos o notas de paso y otras disonancias que se resuelven de manera normal. Usaremos, por tanto, la escala de Zarlino ampliada (o escala diatónica justa ampliada) de *do* mayor, con la duplicación correspondiente al segundo grado.

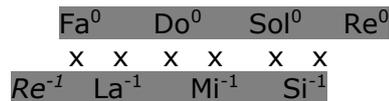
La única cuestión a dilucidar será, pues, cuándo debemos utilizar el segundo grado de la escala de Zarlino (II, que corresponderá a Re^0 en la notación con índices de Blackwood y a *RE* o *RE(x)* en la notación relativa) y cuándo el de Dídimo (II-, que corresponde a Re^{-1} o *RE-*). En principio, usaremos el *RE* en el acorde de dominante (Sol M) o cuando la nota *re* deba formar un intervalo justo con respecto a *sol* o a *si*, y el *RE-* en el acorde de segundo grado (Re m) o cuando deba formar un intervalo justo con *fa* o *la*. En algunos pasajes se presentan conflictos entre una alternativa u otra, o bien una visión estrictamente vertical plantea inconvenientes melódicos, y se deben tomar decisiones acerca de la opción que debe prevalecer. Por ejemplo:

- En el compás 18, voz de bajo, la nota *re* forma una décima menor (tercera menor ampliada) con el *fa* de la contralto y una undécima menor (cuarta menor ampliada) con el *sol* del tenor. Ambos intervalos no pueden ser a la vez justos, y por tanto, hemos de dar preferencia a uno de los dos. Puesto que el bajo y la contralto forman una sucesión melódica de décimas todas justas, y en el punto considerado ambas voces forman disonancias de paso respecto a la soprano (*mi*) y al tenor, daremos prioridad a la justeza de las décimas y tomaremos el *RE-*.
- Una situación similar se presenta en los compases 37 y 84, donde usamos el *RE-* en la voz de soprano para mantener la sucesión de sextas paralelas puras (mayores y menores) con la voz de contralto. Obsérvese que el giro melódico de la soprano es similar al del compás 26, donde también se requiere el *RE-* en el acorde de Re m.
- En los compases 13 y 79, segundo cuarto (o tiempo de negra), encontramos el acorde de Re m (II grado de *do* mayor) —este acorde ya ha aparecido también en los compases 7 y 9— que enlaza con el acorde de Sol M (V grado); por tanto, usaremos, en la voz de tenor, un *RE-* en dicho acorde, que realizará un ascenso melódico de coma sintónica para alcanzar el *RE(x)* en el acorde de Sol M. Encontramos aquí el típico enlace entre II y V grados en el modo mayor. En una interpretación vocal podría admitirse la licencia de usar *RE* en ambos casos para evitar el salto de coma sintónica, aprovechando que se trata de un tiempo débil del compás.
- En los compases 22 y 51 y 107, en la segunda mitad del compás, es necesario realizar un descenso de coma sintónica en la voz de tenor, de *RE* a *RE-*, a fin de realizar como puro el acorde de Re m, los intervalos respecto al *fa* del bajo y al *la* de la contralto en el acorde de Re m7, y después ascender de nuevo una coma sintónica, al *RE(x)*, en el compás siguiente, en el acorde de dominante Sol M. Aquí podríamos considerar la posibilidad de realizar el acorde de Rem7 como una dominante menor con séptima respecto a la dominante (*RE*, *FA+*, *LA+*, *DO*), pero esto obligaría a realizar una tercera pitagórica entre la soprano y la contralto, además de complicar la melodía introduciendo duplicaciones de notas innecesarias. Creo que el acorde de Re m7, en su segunda inversión, ejerce efectivamente de subdominante en la cadencia más que de dominante de la dominante, y conviene mantener las notas *fa* y *la* en su entonación normal en dicha función.

- En los casos en que la nota *re* aparece como nota de paso o melódica sin formar intervalo consonante con ninguna otra nota (por ejemplo, compases 35, 70, 82 y 111), preferiremos el *RE(x)* propio de la escala de Zarlino.

En la melodía de las distintas voces aparecen notas extrañas a los acordes que son tratadas como notas de la escala de la tonalidad, aunque formen un intervalo armónico no puro respecto a otras voces del acorde, como sucede, por ejemplo, con la nota *SI* del compás 7, nota de paso en el acorde de *Re m*.

Usando el fragmento correspondiente del laberinto de Barbour, obtendremos el diagrama de identificación de alturas:



En este diagrama hemos remarcado las notas de la obra que coinciden con las del halo cromático de *do* mayor, incluyendo las notas de Dídimo y de Delezenne en cursiva. En este caso, todas las notas usadas pertenecen a dicho halo.

Para determinar la altura absoluta de cada nota en justa entonación, hemos tomado como nota de referencia para el *la₃* (*A₄*), de 440 Hz, la nota *LA*, que identificamos como el *La⁻¹* en la notación de índices de Blackwood. Por tanto, a la tónica o *finalis*, *DO*, identificada con *Do⁰*, le corresponderá, en la octava correspondiente, *do₄*, una tercera menor justa por encima del *la₃* (*A₄*), una frecuencia de 528 Hz.