

**RESEÑA DE JOB IJZERMAN, HARMONY,  
COUNTERPOINT, PARTIMENTO. A NEW METHOD  
INSPIRED BY OLD MASTERS (OXFORD UNIVERSITY  
PRESS, 2018)**

***JOB IJZERMAN, HARMONY, COUNTERPOINT,  
PARTIMENT REVIEW. A NEW METHOD INSPIRED BY  
OLD MASTERS (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2018)***

**Autor de la reseña: Miguel Vicente García**  
Conservatorio Profesional de Música *Francisco Guerrero* de Sevilla  
**Autor de la obra: Job Ijzerman**  
Conservatorium van Amsterdam

## **RESUMEN**

En los últimos diez años los estudios sobre la antigua práctica del partimento han supuesto una revolución en los campos del análisis y la teoría musical. Job IJzerman en *Harmony, Counterpoint, Cartimento. A new method inspired by old masters* presenta una propuesta de aplicación de estos conceptos en el aula.

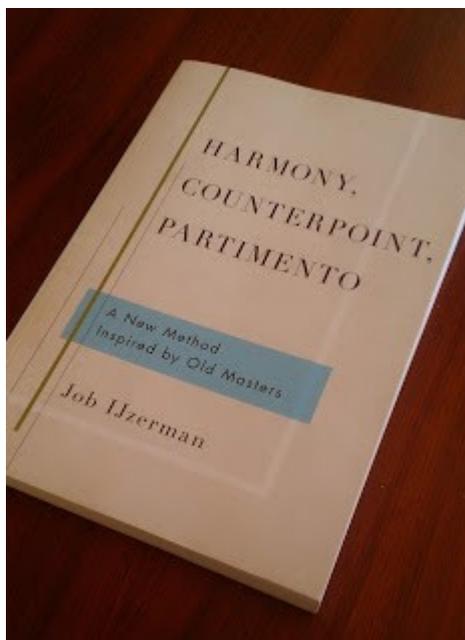
**Palabras clave:** Contrapunto, armonía, partimento, didáctica.

## **ABSTRACT**

In the last ten years, studies on the ancient practice of partimento have led to a revolution in the fields of analysis and music theory. Job IJzerman in *Harmony, counterpoint, partimento: a new method inspired by old masters* presents a proposal for the application of these concepts in the classroom.

**Keywords:** Counterpoint, harmony, partimento, didactics.

Muchas veces se critica la enseñanza de la armonía por "emplear actividades anquilosadas en prácticas muy lejanas en el tiempo, excesivamente especulativas y desconectadas del contexto real musical".<sup>i</sup> Como demuestra Job IJzerman en *Harmony, Counterpoint, Partimento. A new method inspired by old masters* tenemos mucho que aprender de algunas prácticas del pasado, que en realidad tienen muy poco de especulativo.



El libro plantea la integración de la rescatada tradición del partimento en una clase de armonía y contrapunto y, aunque no se mencione, también análisis.

En los diez últimos años el “partimento” ha ganado importancia en el campo de la teoría de la música, como atestiguan las numerosas publicaciones recientes así como las comunicaciones en conferencias. Partimento se refiere a la tradición napolitana de enseñanza musical del siglo XVIII. Un partimento es un bajo cifrado o no, que sirve como ejercicio para la improvisación al teclado o la composición. A través de la realización de partimenti, los jóvenes aprendices de los conservatorios napolitanos asimilaban el vocabulario musical del imperante estilo galante.

Durante el transcurso del siglo XIX la tradición del partimento cayó en el olvido. Hasta hace aproximadamente diez años era prácticamente desconocida dentro del entorno de la teoría musical. Su resurgimiento vino de la mano del desarrollo de la teoría de esquemas [*schema theory*]. La teoría de esquemas trata de la replicación (por parte del compositor) y el reconocimiento (por parte de la audiencia) de patrones musicales. Estos incluyen toda clase de secuencias, fórmulas cadenciales, y frases comunes denominadas Romanesca, Prinner, Quiescenza y demás” (pág. xi).

Efectivamente, si echamos un vistazo al programa del pasado EUROMAC (European Music Analysis Conference)<sup>ii</sup> celebrado en 2017 podemos constatar el creciente interés en la academia por los esquemas y el partimento, reflejado en la cantidad de ponencias relacionadas más o menos directamente con estos temas. Se comprueba además como la nueva terminología asociada (Romanesca, Prinner, Quiescenza...) ya está incorporada de manera totalmente natural en el lenguaje analítico.<sup>iii, iv</sup>

El libro organiza de forma progresiva la dificultad partiendo de elaboraciones a dos voces, para continuar a tres y cuatro voces<sup>v</sup>. Esta elección es no solo reflejo de la inclinación más contrapuntística que armónica que se aprecia a lo largo de todo el volumen, sino que también responde a una de las mayores preocupaciones de IJzerman: la prioridad de la percepción sonora sobre la conceptualización teórica.

Harmony, counterpoint, partimento [HCP] reimagina los axiomas didácticos “de lo simple a lo complejo” y “de lo concreto a lo abstracto”, en comparación con los manuales de armonía. Simple y concreto en el contexto de HCP se refiere a la experiencia, percepción y reconocimiento (...) HCP comienza con realizaciones de la escala a dos voces en terceras y sextas. Gradualmente se introducen esquemas más avanzados en dos y posteriormente tres y cuatro voces. Con respecto a la percepción auditiva, la armonía a cuatro voces es significativamente más compleja que a tres voces. Debido a las dos partes intermedias, la armonía a cuatro voces pierde la transparencia contrapuntística de las texturas a tres voces. Esta falta de transparencia incrementa el nivel de abstracción, especialmente para aquellos que tienden a pensar más de manera melódica que en acordes (pág. xiii).

Cada capítulo se estructura de manera similar:

- Ejemplo musical extraído del repertorio
- Análisis/explicación
- Reducción
- Relación con esquema, patrón o prototipo
- Resumen del capítulo
- Guía para ejercicios

El punto de partida siempre es un ejemplo de una obra musical. La elección de fragmentos me pareció excelente, ya que en todos los casos consigue ilustrar con claridad y de manera muy concisa los aspectos a tratar. Esto no siempre es sencillo, pero es fundamental cuando se pretende que la aplicación práctica y no la teoría sea el fin último del aprendizaje.

Combina autores célebres desde Dowland hasta Chaikovski, pasando por Haydn, Schubert y Mozart, con ocasionales ejemplos de otros autores menos conocidos como John Stanley (1712–1786) o Maurice Greene (1696–1755), cuyos fragmentos se adaptan tan bien al contenido que se expone que se justifica plenamente su inclusión. IJzerman echa mano en repetidas ocasiones de *Voluntaries* (pequeñas piezas para órgano de carácter improvisatorio de uso en servicios religiosos) un género que representa de manera ejemplar la aplicación práctica de muchos de los procedimientos explicados en el libro.

Cada esquema se acompaña después de un prototipo que servirá de modelo para la elaboración de los ejercicios.

**EXAMPLE 1.15** Vivaldi: Violin Sonata in G minor, Op. 2 No. 1, Corrente, bars 55–62

**EXAMPLE 1.16** Reduction of bars 55–62

**EXAMPLE 1.17** Prototypes of Third Down Second Up in major (a) and minor (b)

**Ejemplo de repertorio, reducción y prototipo del esquema  
Third Down Second Up  
HCP. pág. 12-13**

Se exploran a continuación diferentes elaboraciones de un mismo esquema. Cada capítulo concluye con un resumen de las cosas nuevas aprendidas en el mismo, instrucciones para cada uno de los ejercicios y una sugerencia de análisis de una pieza de repertorio no contenida en el libro.

Los ejercicios de todos los capítulos se encuentran al final de libro, lo cual hace un poco tedioso el tener que andar saltando desde las instrucciones al final de cada capítulo a los ejercicios en el final del volumen. Estos se centran como es lógico en los esquemas presentados en cada capítulo, aunque a medida que se van explicando, esquemas anteriores comienzan a aparecer intercalados con los nuevos.



denominado *Tercera descendente segunda ascendente*, que no es otra cosa que una elaboración de la secuencia por quintas descendentes.

Personalmente, esta visión contrapuntística me resultó bastante reveladora. Especialmente al comenzar a dos voces de este modo se perciben perfectamente las relaciones melódicas entre las voces, y además cómo estas elaboraciones a dos voces forman también la base de elaboraciones a tres y cuatro voces.

Prescindir de análisis armónico y números romanos supone usar otro sistema de cifrado analítico. IJzerman aclara este punto en el prefacio.

HCP trata por norma a la voz inferior como el fundamento de la armonía. En otras palabras, las voces superiores se apoyan sobre el bajo. Una característica crucial de una nota del bajo es su situación en la escala; por tanto, las notas del bajo se etiquetan con números dentro de circunferencias del ① al ⑦. Las voces superiores se identifican con números con acentos circunflejos del ① al ⑦. (...) Números arábigos indican los acordes (...) Aparte de algunas diferencias menores el sistema en uso aquí se corresponde con la práctica histórica del bajo cifrado (pág. xv).

Para los objetivos del libro el cifrado es suficientemente conciso, aunque resulta un poco molesto que cada autor presente un cifrado diferente. Por ejemplo, Gjerdingen (2007) empleaba ❶ para la voz superior y ① para el bajo.<sup>viii,ix</sup> Además cabe preguntarse si es realmente necesario emplear diferentes notaciones para bajo y melodía, cuando tanto en el texto como en los ejemplos es evidente cuando se habla de uno u otro. Personalmente, una vez que los números *acentuados* (①...) están fácilmente disponibles para su uso en el ordenador (antes era muy engorroso añadirlos en cualquier texto o imagen, pero ahora ya se puede descargar una fuente gratuita con esos caracteres<sup>x</sup>), y teniendo en cuenta que ya es una práctica estandarizada en la literatura analítica anglosajona usarlos para identificar notas en relación a la tónica independientemente de su situación en la textura, el añadir una nueva notación me parece innecesario.

Cabe preguntarse también qué supondrá para un estudiante suprimir el análisis armónico en un comienzo. No estoy seguro de que omitir casi por completo las relaciones armónicas en las elaboraciones a dos voces sea una buena idea. Si hasta ahora en la formación del alumno el factor melódico era casi ignorado en favor de una visión eminentemente vertical, ¿no caeremos ahora en el error en sentido contrario, obviando las implicaciones armónicas en texturas a dos voces?

El lector español encontrará alguna terminología con lo que quizá no esté familiarizado como el término *Molldur* (del alemán *Menor-mayor*) para designar acordes producidos por intercambio modal (acordes del modo menor empleados en el modo mayor, producidos por el uso de  $b\hat{6}$ ). Esta terminología es de uso común en Holanda, lugar de procedencia de IJzerman, pero bastante inusual en la literatura en lengua inglesa.

Otra terminología me resultó ciertamente cuestionable, como el calificar la 4ª aumentada y la 5ª disminuida como semi-consonancias.

La cuarta aumenta y la quinta disminuida tienen un lugar particular en la armonía de principios del siglo XVIII. Como “semi-consonancias” (“semi-disonancias” sería también apropiado) requieren resolución pero no preparación (pág. 85).

Personalmente este término, que recogen ocasionalmente otros autores como Zamacois (1945) y de Pedro Cursá & Mayor Ibáñez (1999), me parece muy desafortunado. En un contexto armónico-funcional basado en la contraposición de relajación/estabilidad y tensión/inestabilidad, no puedo entender cómo los autores pueden considerar un intervalo tan inestable como el tritono como (semi)consonancia. El autor justifica la designación de semi-consonancia aduciendo que al igual que las consonancias, las semi-consonancias no requieren preparación, aunque estas últimas sí requieren resolución. La idea de referir el término a una característica de su empleo relacionada con un parámetro diferente al que se

pretende definir, conducción de voces en lugar de sonoridad, para mí no tiene demasiado sentido.<sup>xi</sup>

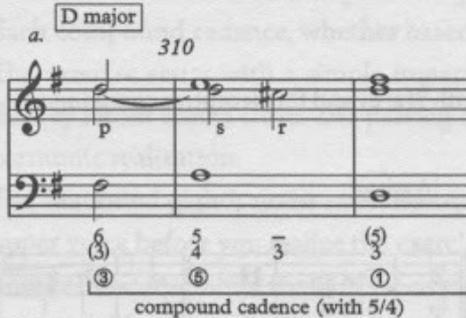
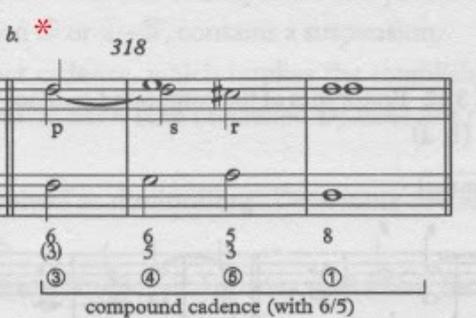
Al igual que en el cifrado, en cuestiones terminológicas encontramos algunas diferencias con Gjerdingen (2007). Por ejemplo, en la clasificación de cadencias.

EX. B.1 The three partimento cadences for beginners

\*  Three musical examples of cadences for beginners, each shown in a two-staff system (treble and bass clef). The first is labeled 'cadenza semplice', the second 'cadenza composta', and the third 'cadenza doppia'. Each example has a red asterisk above it. The notes are written in a simple, clear style.

Gjerdingen (2007,466)

EXAMPLE 3.10 Compound cadences in bars 109–111 (a) and 117–119 (b)

a. D major 310  b. \* 318 

compound cadence (with 5/4)      compound cadence (with 6/5)

Detailed description: The image shows two musical examples, (a) and (b), of compound cadences. Example (a) is in D major and consists of three bars (109-111). The notes are: bar 109 (p, s, r), bar 110 (p, s, r), and bar 111 (p, s, r). The bass line has notes 6, 5, 4, 3, 2, 1. Example (b) is also in D major and consists of three bars (117-119). The notes are: bar 117 (p, s, r), bar 118 (p, s, r), and bar 119 (p, s, r). The bass line has notes 6, 5, 4, 3, 2, 1. The examples are labeled with 'a.' and 'b.' and have a red asterisk above 'b.'. The examples are labeled 'compound cadence (with 5/4)' and 'compound cadence (with 6/5)'.

HCP, pág. 59

Las cadencias señaladas con el asterisco son esencialmente iguales, pero mientras que Gjerdingen la considera Simple, IJzerman la considera Compuesta. Según IJzerman, en el ejemplo (b) “la partición de ⑤ en una consonancia y una disonancia alarga la cadencia completa en comparación con la cadencia simple” (pág. 58). El ejemplo (b) por tanto lo entiende como una variante en la que “el ④ grado de la escala conecta ③ y ⑤, produciendo un bajo melódico más fluido en comparación con el ejemplo (a). Este ④ encaja a la perfección con el retardo que suena en las voces superiores” (pág. 59). Este razonamiento ejemplifica la visión contrapuntística del autor, y quizá, sin quererlo, deja al descubierto las desventajas de obviar el factor vertical. Aunque el retardo encaje a la perfección con ambos bajos los contextos armónicos son completamente diferentes en ese punto: la función del acorde en (a) es dominante y en (b) es subdominante. Como parte de la subdominante el retardo puede ser incluso entendido como parte del acorde (su 7<sup>a</sup>). En todo caso, perceptivamente el efecto del retardo será diferente en ambos casos.

El libro se acompaña de una web en la que se pueden escuchar todos los ejemplos. Además, se pueden descargar los ejercicios en pdf y realizaciones de los mismos por parte del autor (las realizaciones no están incluidas en el libro impreso). También en la web se tiene acceso a un breve pero interesante manual para profesores. En él se precisan diferentes maneras de trabajar los ejercicios, casi siempre desde un enfoque práctico que

involucre tocar o cantar de manera que los conceptos sean realidades audibles más que constructos teóricos. IJzerman puntualiza incluso que

los ejercicios pueden ser realizados de diversas maneras. Sin embargo, escribirlos de inmediato no es aconsejable: fácilmente degeneran en puzzles y cálculos. Por tanto, en la medida de lo posible los ejercicios deben ser cantados o tocados con los instrumentos de los propios alumnos (HCP, *Manual for teachers*, pág. 4)

Ser un músico práctico se basa en gran medida en reconocer patrones. Los esquemas descritos por Gjerdingen y otros concretaron muchos de esos patrones. La propuesta de IJzerman de trabajar directamente sobre estos patrones sin duda ayudará al alumno a asimilarlos de manera efectiva y motivadora, ya que desde el comienzo los resultados están más cerca de ser pequeñas piezas de música real, que ejercicios abstractos.

El partimento ha vuelto para quedarse. Su utilidad, junto con la teoría de esquemas, la demuestran las numerosas aplicaciones de estas herramientas, ya sea en el campo de la improvisación o del análisis (son interesantes las relaciones entre esquemas y tópicos y entre esquemas y estructuras formales).<sup>xii</sup> *Harmony, counterpoint, partimento* llena un vacío que existía en cuanto a la aplicación de estas ideas en al aula, y lo hace de forma práctica y concisa. Una adición muy recomendable para nuestra biblioteca.

## REFERENCIAS

- Sánchez-Kisielewska, O. (2017). The Rule of the Octave in First-Year Undergraduate Theory: Teaching in the Twenty-First Century with Eighteenth-Century Strategies. *Journal Of Music Theory Pedagogy*, 31, 116. [online: [https://www.academia.edu/37755563/The\\_Rule\\_of\\_the\\_Octave\\_in\\_First-Year\\_Undergraduate\\_Theory\\_Teaching\\_in\\_the\\_Twenty-First\\_Century\\_with\\_Eighteenth-Century\\_Strategies](https://www.academia.edu/37755563/The_Rule_of_the_Octave_in_First-Year_Undergraduate_Theory_Teaching_in_the_Twenty-First_Century_with_Eighteenth-Century_Strategies)]
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the galant style*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- de Pedro Cursá & Mayor Ibáñez (1999). *Cuadernos de Teoría*, Grado Medio 2. Madrid: Real Musical
- Gjerdingen, R. (1988). *A classic turn of phrase*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Sanguinetti, G. (2012). *The art of partimento*. New York: Oxford University Press.
- Tour, P. (2015). *Counterpoint and partimento*. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Zamacois, J. (1945). *Tratado de armonía*, Libro I. Barcelona: Editorial Labor.

---

<sup>i</sup> Mas Devesa, M. (2013). Didáctica de la armonía: Una propuesta basada en el aprendizaje significativo (Ph. D.). Universidad de Alicante.

<sup>ii</sup> <http://euromac2017.unistra.fr/en/conferences/session-partimento-and-schemata/>

<sup>iii</sup> Si bien esta nueva lengua franca resulta en principio bastante útil, uno se pregunta por cuánto tiempo lo será, pues el limitado listado de Gjerdingen (2007) se ha visto ampliado desde entonces con innumerables nuevas propuestas de múltiples investigadores, ya sea por combinación de esquemas como el Fonte-Romanesca, o mediante la incorporación de nuevos esquemas (como el Lully, el Heartz o la Volta). Al no ser en su mayoría términos descriptivos (otros sí lo son, como progresión por quintas, o el propuesto por IJzerman tercera descendente, segunda ascendente) me da la sensación de que la proliferación de designaciones puede acabar siendo bastante liosa, sobre todo para los estudiantes.

<sup>iv</sup> Para conocer más sobre la revolución que supuso el partimento y la teoría de esquemas son muy recomendables las charlas del podcast The Nikhil Hogan Show [online: <https://www.youtube.com/user/nikhilhogan85>], donde entrevista a alguno de los principales investigadores

responsables de este movimiento como Robert Gjerdingen [*Music in the Galant Style*, 2007], Georgio Sanguinetti [*The art of partimento*, 2012] y Peter van Tour [*Counterpoint and partimento*, 2015].

<sup>v</sup> Se puede consultar el índice completo en <https://global.oup.com/academic/product/harmony-counterpoint-partimento-9780190695019?cc=us&lang=en&#>

<sup>vi</sup> Gjerdingen es aún más radical en este aspecto llegando a afirmar que el análisis mediante números romanos fue diseñado para amateurs [!] lo cual, aunque fuese cierto no disminuye su valor como herramienta analítica. El que sea ciertamente anacrónico aplicarlo a música del XVIII tampoco le resta, en mi opinión, valor como herramienta. ([https://www.youtube.com/watch?v=\\_DMT-LLia1I](https://www.youtube.com/watch?v=_DMT-LLia1I))

<sup>vii</sup> La regla de la octava era una manera prototípica de armonizar escalas ascendentes o descendentes del bajo, de manera que a cada grado de la escala le correspondía una sonoridad. Existieron diversos modelos con sutiles variantes según los diferentes maestros y épocas.

Según Sanguinetti (2012, 114) "en la segunda mitad del siglo XVIII, una versión de la regla de la octava ganó prominencia y fue incluida por Fenaroli en su *Regole e partimenti*\_\_(<http://facultyweb.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/fenaroli/Regole/regoleP4.htm>); la denominamos escala estándar o escala de Fenaroli".

Sánchez-Kisielewska (2017, 116) explica que "la base teórica de esta versión de la Regla es el emparejamiento de los grados más estables de la escala,  $\hat{1}$  y  $\hat{5}$ , con el intervalo más estable -la 5ª justa-, mientras que los grados de escala restantes se asocian con la menos perfecta 6ª. Para crear impulso hacia los puntos de estabilidad, los acordes que preceden a  $\hat{1}$  y  $\hat{5}$  incluyen disonancias. Por este principio, la Regla toma formas distintas según sea ascendente o descendente".

Puedes encontrar más información sobre la Regla de la octava en la web *Monuments of Partimenti*: <https://wayback.archive-it.org/org-1018/20170928202539/http://facultyweb.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/aboutParti/ruleOfTheOctave.htm>

<sup>viii</sup> En determinados contextos sí que puede ser conveniente la diferenciación. En su traducción de las *Regole* de Fenaroli

(<http://facultyweb.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/fenaroli/Regole/regoleP0.htm>), Gjerdingen aclara su elección: "Because the concept of the scale degree or scale step is so central to the Neapolitan school of partimenti, and because the welter of numbers for both intervals and scale degrees can be confusing, scale degrees in the bass will be marked by numbers in white circles (e.g., ①) and scale degrees in the melody by numbers in black circles (e.g., ②)". Dado que en su anterior libro, *A classic turn of phrase* (1988) no hacía esta diferenciación parece ser este el caso concreto que le llevo a proponer esta notación.

<sup>ix</sup> La notación ① ② ③... es ciertamente impracticable si la quieres escribir a mano. Es quizá por eso que Sanguinetti (2012), como IJzerman aquí, ya emplea  $\hat{1}$ ... para la voz superior. Algunos otros autores ya siguen esta práctica y parece posible que llegue a estandarizarse.

<sup>x</sup> La fuente se llama Scale Degres y está disponible en <http://hindson.com.au/info/font-for-scale-degrees/>

<sup>xi</sup> de Pedro Cursá & Mayor Ibáñez (1999, 88) dan una explicación que combina ambos parámetros, sonoridad y conducción de voces: "Las semiconsonancias, también llamadas consonancias atractivas, son intervalos cuya audición produce una sensación imprecisa y ambigua (ni consonancia ni disonancia). Al igual que las disonancias requieren una resolución."

La explicación de Zamacois (1945, 20) incide en esta supuesta ambigüedad perceptiva: "Determinados intervalos armónicos tienen un carácter especial, anfíbio [sic], que aconseja no incluirlo ni en el grupo de las consonancias ni en el de las disonancias. Y constituyen el de las *semiconsonancias*, *consonancias atractivas*, intervalos *neutros* o *mixtos*".

¿Es el tritono realmente ambiguo en cuanto a consonancia/disonancia? Uno se queda perplejo ante tal afirmación.

<sup>xii</sup> Diversos artículos exploran estas aplicaciones:

– Improvisación: Rabinovitch, G., & Slominski, J. (2015). Towards a Galant Pedagogy. *Music Theory Online*, 21(3). doi: 10.30535/mto.21.3.10

[online: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.rabinovitch.html>]

– Relación entre esquemas y tópicos: Sánchez-Kisielewska, O. (2016). Interactions between Topics and Schemata: The Case of the Sacred Romanesca. *Theory And Practice*, 41, pp. 47-80 [online: [https://www.academia.edu/37027586/Interactions\\_between\\_Topics\\_and\\_Schemata\\_The\\_Case\\_of\\_the\\_Sacred\\_Romanesca](https://www.academia.edu/37027586/Interactions_between_Topics_and_Schemata_The_Case_of_the_Sacred_Romanesca)]

– Relación entre esquemas y estructuras formales: Rice, J. (2018). Voice-Leading Schemata and Sentences in Opera Buffa: Rising Lines in Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* and Mozart's *Le nozze di Figaro* [online: [https://www.academia.edu/34111452/Voice-Leading\\_Schemata\\_and\\_Sentences\\_in\\_Opera\\_Buffa\\_Rising\\_Lines\\_in\\_Paisiellos\\_Il\\_barbiere\\_di\\_Siviglia\\_and\\_Mozarts\\_Le\\_nozze\\_di\\_Figaro](https://www.academia.edu/34111452/Voice-Leading_Schemata_and_Sentences_in_Opera_Buffa_Rising_Lines_in_Paisiellos_Il_barbiere_di_Siviglia_and_Mozarts_Le_nozze_di_Figaro)]