“Entonces, ¿quieres escribir un Minueto?” - Perspectivas históricas en la teoría de la enseñanza [\*](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN0" \o "Esta es una versión ampliada de un documento presentado en la 27ª reunión anual de la Society for Music Theory en Seattle 2004. Me gustaría agradecer a Robert Gjerdingen y a mis revisores anónimos por sus comentarios y sugerencias.)

[](https://www.mtosmt.org/classic/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html)

[*Stefan Eckert*](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html#AUTHORNOTE1)

PALABRAS CLAVE: teoría, pedagogía, historia de la teoría, composición de minuetos.

RESUMEN: El artículo analiza la aplicabilidad de *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752–1765) de Joseph Riepel al aula de teoría musical de hoy. El tratado de Riepel, un diálogo animado entre un maestro ( *Præceptor* ) y un estudiante ( *Discantista* ) trasciende las fronteras históricas, lo que permite a los estudiantes adquirir experiencia práctica con conceptos que de otro modo seguirían siendo abstractos. En el espíritu del tratado de Riepel, no me *limito a* discutir cómo *Ræpel* 's *Præceptor le* enseña al alumno a escribir minuetos, sino que describo cómo uso estas instrucciones en el aula de teoría musical mientras proporciono una muestra de mis materiales de enseñanza.

[Texto PDF](http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.pdf) | [Ejemplos en PDF](http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.pdf)

*Recibido en febrero de 2005*

Volumen 11, Número 2, junio de 2005  
Copyright © 2005 Society for Music Theory

[1] Según mi experiencia, muchos de mis estudiantes no se sienten obligados a cumplir las reglas de la práctica de la tonalidad. Los estudiantes parecen preferir quintas paralelas, tonos principales no resueltos y otras violaciones de las reglas principales de la voz, *no* porque sea más fácil trabajar sin reglas, sino porque estas reglas a menudo no tienen relación con la música con la que están más familiarizados. Como una forma de responder a este desafío, he encontrado útil crear experiencias prácticas con la teoría del período de práctica común. Inspirado por el juguetón Glenn Gould *¿Así que quieres escribir una fuga?*y mi interés en la teoría compositiva del siglo XVIII, he estado enseñando la composición de minuetos dentro de un contexto histórico, basado en los primeros minuetos de WA Mozart y la teoría compositiva de Joseph Riepel. [(1)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN1" \o "Glenn Gould escribió <i> ¿Entonces quieres escribir una fuga? </i> para <i> The Anatomy of the Fugue, </i> un programa CBC-TV <i> Festival </i>, transmitido el 4 de marzo , 1963. <i> Glenn Gould Archive </i> (consultado el 15 de junio de 2005), <a href=\"http://www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-305-e.html\"> http: // www.collectionscanada.ca/glenngould/m23-305-e.html </a>.)

[2] En el siguiente ensayo, *analizo* el comienzo de *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* ( *Fundamentos de la composición musical* ) de Joseph Riepel y su aplicación al aula de teoría musical de hoy. [(2)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN2" \o "<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8db4\"> Riepel 1752 </a>.)*Anfangsgründe* de Riepel parece especialmente adecuado para su uso en una clase de teoría, porque tanto la estructura como el contenido del tratado sugieren un enfoque práctico de la composición musical. Los diferentes capítulos de *Anfangsgründe se* asemejan a lecciones reales de composición, desarrollándose como discusiones animadas entre un maestro, el *Præceptor* , y su alumno, el *Discantista.*Porque el comienzo de *Anfangsgründe* se centra en cuestiones musicales muy básicas, no requiere una introducción teórica extensa. En cada lección, un alumno y un maestro discuten las características musicales básicas del estilo de mediados del siglo XVIII. He estado usando las instrucciones de Riepel sobre cómo componer minuetos como una forma de proporcionar a los estudiantes de teoría del segundo semestre un taller que resalta la naturaleza práctica de los conceptos que de otro modo podrían seguir siendo abstractos. Para comprender conceptos como la tonicización y la modulación, los estudiantes reconocen, analizan y escriben minuetos de mediados del siglo XVIII, en los que estos conceptos son componentes importantes de la forma.

[3] Si bien las asignaciones de composición estilística no son infrecuentes en las clases de teoría, el uso de modelos y fuentes históricas, especialmente uno tan animado como el *Anfangsgründe* de Riepel , ofrece una serie de ventajas. [(3)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN3" \o "Si bien Cook (1996) también trabaja sobre la base de modelos y fuentes históricas, considero que su tratamiento de los temas individuales es demasiado superficial y su enfoque general es demasiado ecléctico para su uso en el aula.  Sin embargo, el texto de Cook ofrece un buen punto de partida para explorar ideas sobre copias estilísticas.)Primero, la distancia histórica ayuda a los estudiantes a dejar de lado sus propias preferencias y comprometerse con el pasado. Dado que el objetivo es recrear un sonido histórico, los estudiantes no necesitan ajustarse a una noción de libro de texto de lo que suena "bien" en una tarea de composición. Aprenden a evaluar sus propios esfuerzos a la luz de modelos específicos y adquirir conocimiento específico de estilo de forma paralela. Segundo, en lugar de pedirles a los estudiantes que escriban frases aisladas o progresiones de acordes, los estudiantes aprenden a escribir una composición completa, lo que significa que aprenden a comprender procesos compositivos específicos. Además, dado que las instrucciones de composición enfatizan los aspectos funcionales de los minuetos, las tareas no requieren capacidad de composición, sino una comprensión de los componentes básicos de un minueto. En el espíritu del tratado de Riepel,*Præceptor le* enseña al alumno a escribir minuetos (Parte I), pero describiré cómo uso estas instrucciones en el aula de teoría de la música (Parte II) mientras proporciono una muestra de mis materiales de enseñanza (consulte “ [Instrucciones sobre cómo escribir un minueto en el Estilo Galant](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_instructions.pdf) "). Presento las partes I y II por separado para ofrecer a los lectores la posibilidad de pasar directamente a mi discusión sobre la enseñanza en el aula y las hojas de trabajo. Sin embargo, la discusión de Riepel sobre el minueto en las páginas iniciales del *Anfangsgründe* , que analizo en la primera parte, ha sido el punto de partida para mi exploración del minueto y los estudiantes ganan mucho al leer y discutir el tratado original en el aula. [(4)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN4" \o "Afortunadamente, el Strunk revisado contiene una traducción de la sección de apertura.  Consulte <a href=\"#allanbrook_1998\" id=\"citation_allanbrook_1998_5f23874cb8dbe\"> Allanbrook 1998 </a>.)

**Parte I: Instrucciones del Minueto de Riepel**

**Ejemplo 1** . Minueto de muestra del alumno (Riepel 1752, 1–2)

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=0&nonav=true)

(Click para agrandar)

[4] El *preceptor* de Riepel comienza la primera lección pidiéndole a su nuevo alumno que escriba una composición de muestra para que pueda descubrir si el *Discantista* tiene “suficiente conocimiento de la estructura apropiada de la melodía ( *ordentlichen Eintheilung des Gesanges* ). Para quien quiera construir casas debe tener los materiales para hacerlo ". [(5)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN5" \o "\“[<i> Præc </i>.] 'Eine hinlänglich Erkenntniß? Von der ordentlichen Eintheilung des Gesanges.  Denn wer Häuser baut, muss die Materialien dazu haben \”(<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8dc5\"> Riepel 1752 </a>, 1.).) El *Discantista* presenta con confianza el minueto reproducido en el **Ejemplo 1** , que aparece en el texto con números debajo de cada medida para facilitar los comentarios y correcciones del *Preceptor* .

Antes de escribir el minueto, el *Discantista* declara con confianza: “En mi opinión, no hay nada en el mundo que sea más fácil de componer que un minueto. Incluso confío en mí mismo para escribir rápidamente una docena entera, una tras otra. [(6)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN6" \o "\"Dto.  Nach meinem Erachten ist auf der Welt nichts leichter zu componiren als ein Menuet;  ja ich getrauete mir flugs ein ganzes Dutzend nacheinander herzuschreiben \”(<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8dcb\"> Riepel 1752 </a>, 1.).) Sin embargo, esta confianza pronto desaparece cuando el *Preceptor* responde a su alumno no con elogios, sino con una diatriba de críticas. "Cielos, ni siquiera puedes distinguir las notas", exclama, "deja que complazca a quien quiera, por mi parte, ni siquiera te daría una pipa de tabaco maloliente". [(7)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN7" \o "\“Præc.  Himmel!  du kennest ja noch nicht einmal die Noten voneinander.  Von diesem Minuet, wenn ich ihn so nennen darf, [?] Mag er gefallen wem er will;  ich meines Ortes gebe dir keine gute Pfeife Knaster dafür \”(<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8dd1\"> Riepel 1752 </a>, 2.).) De hecho, la crítica del profesor, que he resumido a continuación, parece abrumadora. [(8)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN8" \o "Consulte <a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8dd6\"> Riepel 1752 </a>, 2.) El *Preceptor* exige que

1. Una composición, y especialmente un minueto, siempre debe consistir en un número par de medidas (la segunda parte del minueto del estudiante tiene trece medidas).
2. Cada parte debe constar de no más de ocho medidas (nuevamente, la segunda parte del minueto del estudiante consta de trece medidas).
3. El comienzo o el tema debe comenzar con *Zweyer* y *Vierer* claramente reconocibles *,* es decir, unidades de dos y cuatro compases (los compases 2 y 3 en el minueto del alumno comienzan cada uno con una media nota, lo que dificulta escuchar el compás 3 como El comienzo de una segunda unidad de dos medidas.
4. Excepto en la cadencia, un minueto siempre debe proceder en notas negras, que Riepel llama "notas ascendentes perfectas o imperfectas" (el minueto del estudiante usa una media nota punteada no solo al final de la primera y segunda parte, sino también en medida 5 (parte uno) y medida 9 (parte dos). Además, contiene tres medidas (medidas 8, 10 y 11) en las que solo hay corcheas)
5. La segunda parte del minueto debe emplear material que ya se haya presentado en la primera parte (la segunda parte del minueto del estudiante casi no se parece a la primera).
6. Un minueto debería, si es posible, subir en la primera parte y caer en la segunda (el minueto del estudiante hace lo contrario).
7. Las medidas 4 y 5 deben escribirse con una diferencia reconocible. Esto permitiría al oyente percibir la medida cuatro como el final de la primera unidad de cuatro medidas y medir cinco como el comienzo de un segundo (sin embargo, la medida 5 en el minueto del estudiante consta solo de una media nota punteada y mide de 5 a 8 no muestran semejanza con las medidas 1 a 4. Por lo tanto, la medida 5 no solo comienza con un gesto de cierre, sino que también es difícil percibir las medidas 5 a 8 como una segunda unidad de cuatro medidas).

El *praeceptor ‘s* tres primeras objeciones parecen sucesiva, ya que el segundo producirá automáticamente la primera: si cada parte contiene ocho medidas entonces todo el minueto sólo puede consistir en un número par de medidas. Sin embargo, Riepel no solo hace un comentario sobre la longitud total de una composición (2) y luego trata aspectos de coherencia rítmica y métrica en una composición (1 y 3), sino que también comienza su crítica al señalar los problemas a gran escala. primero, similar a la forma en que presenta un minueto completo que luego disecciona. [(9) La](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN9" \o "Nola Reed (<a href=\"#reed_1983\" id=\"citation_reed_1983_5f23874cb8dde\"> 1983 </a>) y Joseph Brumbeloe (<a href=\"#brumbeloe_1991\" id=\"citation_brumbeloe_1991_5f23874cb8de4\"> también </a> el primer punto se refiere a la longitud total de una composición y los puntos dos y tres se refieren a la coherencia interna (Ver <a href=\"#reed_1983\" id=\"citation_reed_1983_5f23874cb8de9\"> Reed 1983 </a>, 34-35 y <a href = \"# brumbeloe_1991\" id = \"citation_brumbeloe_1991_5f23874cb8dee\"> Brumbeloe 1991 </a>, 78–79.).  Además, Scott Balthazar (<a href=\"#balthazar_1983\" id=\"citation_balthazar_1983_5f23874cb8df3\"> 1983 </a>) objeción cuatro aborda los valores de las notas dentro de una medida, mientras que cinco a siete nuevamente se refieren a cuestiones más grandes, es decir (5) coherencia general, (6) forma de registro y (7) contraste entre las medidas 4 y 5.*Discantista,*realmente horrorizado por la gran cantidad de problemas identificados por su maestro, inmediatamente le ruega al *Preceptor* que le enseñe los conceptos esenciales para que pueda hacer los cambios necesarios de inmediato.

*Zweyer, Dreyer,* y *Vierer* ( *Tactordnung* )

**Ejemplo 2a** . *Zweyer* (Riepel 1752, 2)

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=1&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 2b** . *Dreyer* (Riepel 1752, 3)

[Miniatura del ejemplo 2b](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=2&nonav=true)

(Click para agrandar)

[5] El *Præceptor* comienza sus instrucciones explicando a su alumno los conceptos básicos de *Tactordnung,* es decir, cómo se agrupan las medidas para crear unidades más grandes. [(10)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN10" \o "Dado que Riepel no utiliza los términos \"frase\" o \"período\" dentro del <i> Anfangsgründe </i>, utilizaré los términos más neutrales \"unidad\" y \"sección\" para referirme a grupos de medidas.  La razón de esto es que la concepción de Riepel de la puntuación musical difiere sustancialmente de las teorías de estructura de frases del siglo XIX.  Este problema se soluciona en Eckert (<a href=\"#eckert_2000\" id=\"citation_eckert_2000_5f23874cb8dfe\"> 2000 </a>).) El *Præceptor* primero define *Zweyer,* o *Binarius* (grupos de dos medidas), *Dreyer* o *Ternarius* (grupos de tres medidas), y *Vierer,* o *Quaternarius* (grupos de cuatro medidas), que no aparecen como grupos de medida aislados sino más bien en pares. [(11)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN11" \o "Más tarde en el <i> Anfangsgründe, </i> Riepel discute agrupaciones de hasta nueve medidas (<i> Neuner </i>).) Riepel enfatiza esto al etiquetar su primer ejemplo de un *Zweyer* como "primero" ( *erster* ) *Zweyer* y "otro" ( *anderer* ) *Zweyer* ( **Ejemplo 2a** ). El *Præceptor* explica: "Un *Zweyer* \*\* [Nota al pie: \*\* Binarius] consta de dos medidas que son en su mayoría similares en movimiento a las siguientes dos medidas, por ejemplo". [(12)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN12" \o "\"[<i> Præc </i>.] Eine Zweyer ** [Nota al pie: ** Binarius] bestehet en 2. Täcten, welche andern darauf folgenden 2. Täcten der Bewegung nach, meistentheils ähnlich sind, zum Ex.\"  (<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e04\"> Riepel 1752 </a>, 2.).) El *Præceptor* demuestra además que la correspondencia entre el *Zweyer* no tiene que ser literal. Ilustra esto con dos ejemplos que exhiben pequeñas variaciones rítmicas. Sin embargo, la orientación armónica y melódica de estas variaciones no es diferente del Ejemplo 2a: las medidas 1–2 se mueven hacia F, las medidas 3–4 hacia G y conservan el mismo contorno melódico. [(13)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN13" \o "Ver <a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e09\"> Riepel 1752 </a>, 2. Riepel identifica esta secuencia ascendente como una característica de un Monte (subiendo la montaña) en el segundo capítulo de Anfangsgründe.  Discutiré este y otros patrones de continuación, que abren la segunda parte de un minueto, más adelante.)

[6] Un *Dreyer* ( **Ejemplo 2b** ), explica el *Preceptor* , es similar al *Zweyer,* excepto que es una medida más larga.

*Disco* . Entiendo esto muy bien; porque uno puede ver y escuchar esto. ¿Pero cuáles son mejores en un minueto, *Zweyer* o *Dreyer* ?  
  
*Præc* . *Zweyer* . Porque *Dreyer* no se usa en absoluto en él. Sin embargo, aún hoy les diré dónde y cómo se pueden usar con éxito.  
  
*Dto.*Por lo tanto, uno puede hacer un Dreyer a partir de un *Zweyer* , o viceversa, cortando una medida o agregándole una.  
  
*Præc.*Por todos los medios. [(14)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN14" \o "\"Dto.  Das verstehe ich nun sehr wohl;  denn man kann es sehen und h? ren.  Allein welche sind besser zu einem Men., Die Zweyer oder Dreyer? <br> & nbsp; & nbsp; & nbsp;  Præc.  Die Zweyer  Denn die Dreyer sind gar nichts nütze dazu.  Ich diré aber heut noch sagen, wann und wo diese gut angebracht k? Nnen werden. <br> & nbsp; & nbsp; & nbsp;  Dto.  También kan man ja aus einem Zweyer einen Dreyer, oder aus diesem jenen machen, wenn man z.  Ejemplo calvo einen Tact abschneidet, und calvo einen hinzu thut. <br> & nbsp; & nbsp; & nbsp;  Præc.  Auf alle Weise \"(<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e0e\"> Riepel 1752 </a>, 3.).)

**Ejemplo 2c** . *Vierer* (Riepel 1752, 3)

[Miniatura del ejemplo 2c](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=3&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 2d y 2e** . *Zweyer* en un Vierer (Riepel 1752, 3)

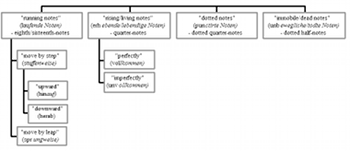
[Ejemplo de miniaturas 2d y 2e](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=4&nonav=true)

(Click para agrandar)

Aprendemos que si bien un *Dreyer* no tiene un lugar en el minueto, puede cambiarse fácilmente a un *Zweyer* . De hecho, de Riepel *Zweyer, Dreyer,* y *Vierer* no son unidades “orgánicamente” concebidos, sino combinaciones de números diferentes de medidas. [(15)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN15" \o "En su disertación de 1955 sobre la teoría de la composición del siglo XVIII, Arnold Feil argumenta que aunque Riepel presenta grupos de medidas, \"el primer bloque de construcción es la medida y no el grupo de medida, incluso si no aparece individualmente\".  Para apoyar su argumento, Feil reproduce el <i> Zweyer, Dreyer, </i> y <i> Vierer </i> de Riepel con letras minúsculas debajo de cada medida.  Por ejemplo, marca las cuatro medidas de \"primer <i> Zweyer </i>\" de Riepel y \"otro <i> Zweyer </i>\" (Ejemplo 2a) a, b, c y d respectivamente.  Si bien la visión de Feil no carece de mérito (las medidas individuales son de hecho los componentes básicos), su interpretación ignora la propia identificación de Riepel del segundo <i> Zweyer </i> como una repetición del primero.  Así, el primer <i> Zweyer <  / i> crea una agrupación que debe considerarse como un todo.  Por lo tanto, las medidas en el ejemplo no deben etiquetarse como a, b, c y d, sino a, b, a 'y b'.  Consulte <a href=\"#feil_1955\" id=\"citation_feil_1955_5f23874cb8e13\"> Feil 1955 </a>, 38–39.) Por lo tanto, la *praeceptor ‘s Vierer* ( **Ejemplo 2c** ), una unidad de cuatro compases, comprende esencialmente un *Zweyer* con dos medidas adicionales. Esto, por supuesto, plantea la cuestión de si hay una diferencia entre un *Vierer* y dos *Zweyer:* después de que el *Preceptor* presente un *Vierer*que considera apropiado para un minueto, el *Discantista* comenta que el primer *Vierer* (Ejemplo 2c, medidas 1–4) no parece muy diferente de los dos *Zweyer* . "Si [este *Vierer* ] no es seguido por otro *Vierer,* aceptaría su opinión si es necesario", argumenta el *Preceptor* . "Sin embargo, los [dos] *Zweyer* serían más claros de la siguiente manera que los suyos, por ejemplo [ **Ejemplo 2e** ]:" [(16)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN16" \o "\“[<i> Præc </i>.] Wenn nicht noch ein Vierer nachfolgete, así que wollte ich deine Meinung zur Noth endlich noch gelten lassen.  Jedennoch würden sich die Zweyer auf folgende Art deutlicher ausnehmen, als die Deinigen, z.  ¿Ex?\"  (<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e19\"> Riepel 1752 </a>, 3.).) Señala que este ejemplo (Ejemplo 2e) demuestra una división más clara, "porque el otro *Zweyer* viene para descansar un tono más alto. Tu *zweyer*[Ejemplo 2d], sin embargo, permanecen ambos en el tono F. " [(17)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN17" \o "\“[<i> Præc </i>.] Daher, weil hier der andere Zweyer um einen Ton h? Her zu stehen kommt.  Deine Zweyer hingegen halten sich beide in dem Tone F auf \”(<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e1e\"> Riepel 1752 </a>, 3.).) De hecho, la diferencia entre los ejemplos 2d y 2e radica en su orientación tonal. Subrayando la importancia del contexto, el *Preceptor* observa que si no sigue ningún otro *Vierer* , el primer *Vierer* del Ejemplo 2c podría interpretarse como dos *Zweyer* . No solo se puede cambiar un *Zweyer* en Dreyer o *Vierer* agregando medidas, sino que el contexto musical también puede cambiar la interpretación de cualquiera de estos grupos.

Movimiento rítmico dentro de una medida

**Figura 1** . Movimiento rítmico y contorno dentro de una medida

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=5&nonav=true)

(Click para agrandar)

[7] Después de la discusión de *Zweyer, Dreyer,* y *Vierer,* que trata de la agrupación de medidas, el *praeceptor ‘s* de atención se desplaza hacia el contenido rítmico de una medida. La figura a continuación ( **Figura 1** ) esquematiza el movimiento rítmico y el contorno dentro de una medida. Riepel distingue entre "correr" ( *laufende* ), "levantarse" ( *erhebende* ), "punteado" ( *punctirte* ) e "inmóvil" ( *unbewegliche*) notas. Entre las notas en ejecución, están las que se mueven paso a paso y las que se mueven por salto. Riepel discute específicamente la diferencia entre ejecutar notas que se mueven hacia arriba y aquellas que se mueven hacia abajo, argumentando que las que se mueven hacia arriba son más fáciles de realizar. Entre las notas ascendentes (notas negras), distingue entre notas ascendentes "perfectamente" e "imperfectamente". Los nombres de los componentes duracionales de una medida, a excepción de las "notas punteadas", no son técnicos (es decir, corcheas, cuartos, etc.) sino descriptivos y están basados ​​en la experiencia cotidiana. Mediante el uso de términos basados ​​en la percepción, Riepel permite a los estudiantes comprender de inmediato los problemas discutidos y también recordar los conceptos más fácilmente. Además, al abstenerse de usar simples etiquetas técnicas, Riepel enfatiza su función dentro de la medida,

**Ejemplo 3a** . "Notas perfectamente crecientes" (Riepel 1752, 4)

[Ejemplo 3a miniatura](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=6&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 3b** . "Notas perfectamente crecientes" variadas (Riepel 1752, k)

[Miniatura del ejemplo 3b](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=7&nonav=true)

(Click para agrandar)

[8] El *Præceptor* introduce primero las "notas de ejecución que se mueven paso a paso" ( *stuffenweise laufende Noten* ) y las "notas de ejecución que se mueven por salto" ( *sprungweise laufende Noten* ), que ejemplifican la diferencia entre escalas y arpegios respectivamente. Estas "notas corrientes", explica el *Preceptor* , "[?] Son las mejores notas en un *Allegro assai,* o Tempo *presto* y *prestissimo* de una sinfonía, un concierto, o un solo y así sucesivamente, [?]". [(18)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN18" \o "\“[<i> Præc </i>.]? Sie sind gut, und zwar in einem <i> Allegro assai, </i> oder <i> Tempo presto, </i> und <i> prestissimo </ i > einer Sympfonie, eines Concerts, oder Solo, und so weiter, unter allen die besten Noten?  (<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e24\"> Riepel 1752 </a>, 4.).) Si bien estas corridas de corcheas pueden emplearse con éxito en composiciones más grandes, el minueto tiene diferentes demandas. "Para un minueto, sin embargo", el *preceptor*aclara, "uno necesita siempre notas perfectamente ascendentes, es decir, cuartos de notas, por ejemplo:" [(19)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN19" \o "\“[<i> Præc </i>.] Zu einem Menuet aber werden stets vollkommen erhebende, nämlich Viertelnoten erfordert, z.  Ex.\"  (<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e29\"> Riepel 1752 </a>, 4.).) (ver **Figura 3a** ). Estas notas de cuarto, el *Præceptor* demuestra, se pueden variar de las siguientes maneras: (ver **Figura 3b** ). Si bien alienta a su alumno a crear numerosas variaciones, el *Præceptor* también le enseña a elegir las más deseables en función de las nociones generales de lo que "funciona" dentro de una medida y la función de la medida, que se deriva de su posición dentro del minueto. [(20)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN20" \o "La variación mediante <i> ars combinatoria </i> es un aspecto integral del enfoque compositivo de Riepel.  Ver Eckert (<a href=\"#eckert_2000\" id=\"citation_eckert_2000_5f23874cb8e2e\"> 2000 </a>) para una discusión sobre el papel de <i> ars combinatoria </i> en el <i> Anfangsgründe </i> de Riepel.) Por ejemplo, el *preceptor* de Riepel prefiere el movimiento de corchea en el segundo y tercer latidos y no le gusta la combinación de cuatro corcheas seguidas de una corchea, como en las medidas 6 y 7 de la composición muestral del alumno (Ejemplo 1). [(21)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN21" \o "El disgusto del <i> Præceptor </i> por una construcción tan rítmica se entiende fácilmente, ya que las corcheas socavan claramente el ritmo.  El único cuarto de nota al final da lugar a un acento rítmico en el tiempo tres.) Aunque rechaza esta construcción rítmica en general, el *Preceptor* no se opone si aparece en una sola medida. Además, considera aceptable el movimiento de la octava nota (“notas que se mueven paso a paso”) en las últimas cuatro medidas del minueto del estudiante, “[b] porque el minuet apunta a alcanzar su cadencia y lugar de descanso, casi como si alguien hambriento [huye] de su trabajo, por ejemplo, a cenar, o? No debes reírte ", regaña el profesor y defiende su uso de metáforas, argumentando que son necesarias" porque un **principiante debe imaginar**estas y otras **miles de comparaciones si no quiere llenar su composición con notas** vacías, simples y **sin vida** [énfasis de Riepel] ". [(22)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN22" \o "\“[<i> Præc </i>.] Darum, weil der Men.  gleichsam trachtet zu seiner Cadenz oder Ruhe zu gelangen, gleich wie ein Hungriger von seiner Arbeit etwan zum Abendessen, oder?  Du sollst nicht lachen, denn diese und tausend andere <b> Gleichnissen muß sich </b>, sonderlich <b> ein Anfänger, vorstellen, sofern er seine Composición nicht mit </b> leeren, einfältigen und <b> papirenen Noten anfüllen will </b> [énfasis de Riepel] \”(<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e34\"> Riepel 1752 </a>, 5.).) En todas estas explicaciones, el *Preceptor* impresiona a su alumno sobre la importancia del contexto, que cambia la función de una figura rítmica.

**Ejemplo 4a** . “Notas muertas” y “Notas vivas” (Riepel 1752, 5)

[Ejemplo 4a miniatura](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=8&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 4b** . “Notas que se elevan perfecta e imperfectamente” (Riepel 1752, 5)

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=9&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 5a** . “Notas punteadas” (Riepel 1752, 6)

[Ejemplo 5a miniatura](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=10&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 5b** . El *praeceptor* ‘s‘punteada Notas’(Riepel 1752, 6)

[Miniatura del ejemplo 5b](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=11&nonav=true)

(Click para agrandar)

[9] Además de las notas "en ejecución" y "ascendentes" (corcheas y cuartos), el minueto del alumno también contiene medias notas punteadas. En referencia a ellos, el *Præceptor* advierte al *Discantista* que "uno nunca usa una nota inmóvil o muerta [media nota punteada] en medio de un minueto tan corto y parecido a un baile, pero solo al final de la primera y segunda parte . Sin embargo, uno puede hacer que tal nota inmóvil o muerta cobre vida de la siguiente manera, por ejemplo [ **Ejemplo 4a** ] ". [(23)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN23" \o "\“[<i> Præc </i>.]? Eine unbewegliche Note in der Mitte eines so kurzen oder tanzmäßigen Men.  niemals, sondern nur am Ende des ersten und zweyten Theils gebraucht wird.  Hombre kann aber eine solche unbewegliche oder todte Nota lebendig machen auf folgende Art, z.  Ex.\"  (<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e39\"> Riepel 1752 </a>, 5.).) Después de haber definido la media nota punteada como una "nota inmóvil o muerta" (nota no *uníptica oder todte* ), el *Præceptor*en consecuencia etiqueta la combinación de media nota y cuarto de nota o media nota y dos corcheas como "notas imperfectamente ascendentes" ( *unvollkommen erhebende Noten* ). Advierte al Discantista que "dos de esas medidas no sirven de nada en un minueto", y sugiere que siempre debe combinar dicha medida con una medida de notas perfectamente ascendentes ( **Ejemplo 4b** ). [(24)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN24" \o "\“[<i> Præc </i>.] Nun zwey solche Täcte sind in einem <i> Men </i>.  nichts nütze?  (<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e3e\"> Riepel 1752 </a>, 5.).)

[10] Finalmente, después de que el *Preceptor* haya discutido las *notas* octavas, cuartas y medias, el *Discantista* pregunta si también puede usar notas punteadas, dando como ejemplo la música que se muestra en el **Ejemplo 5a** . El *Præceptor se* opone, encontrándolos inadecuados para un minueto. No le gusta la combinación punteada cuarto-octavo-cuarto del estudiante, alegando que solo un "maestro de danza cojera" ( *hinckenden Tanzmeister* ) podría gustarles. Sin embargo, si el *Discantista* debe usar notas punteadas, entonces la siguiente combinación ( **Ejemplo 5b** ) es mucho más preferible.

[11] El repertorio de movimiento rítmico de Riepel dentro de una medida cubre la mayoría de las combinaciones utilizables. Sin embargo, el *Præceptor* no solo enumera estas variantes rítmicas, sino que da razones por las cuales algunas son preferibles a otras. Algunas de las razones se basan en consideraciones generales del género específico en cuestión (una sinfonía puede acomodar figuras rítmicas más elaboradas que un minueto corto), otras son funcionales (el principio, el medio y el final de una composición requieren notas diferentes), o se basan en el juicio estético y la preferencia personal (el *Preceptor*a veces admite libremente que le gusta una combinación particular). Por lo tanto, estas razones nos permiten conocer las normas culturales (la expectativa de mediados del siglo XVIII de lo que constituye un minueto) y las elecciones y juicios personales de Riepel. A menudo, por supuesto, una elección particular se guía por varios criterios. De esta manera, Riepel no solo identifica y discute un inventario de contenido rítmico y contorno para una medida, sino que enseña criterios para elegir uno sobre el otro.

Coherencia, contorno y contraste

[12] Después de discutir las partes (la construcción de *Zweyer, Dreyer* y *Vierer* ) y proporcionar una investigación detallada del movimiento rítmico dentro de una medida, el *Præceptor* desvía su atención hacia el todo, es decir, la forma general del minueto. Para esto, el maestro se enfoca en sus últimas tres objeciones al minueto de muestra del estudiante: (5) relación motívica / temática entre las diferentes partes de un minueto, (6) contorno melódico y (7) separación clara de las medidas 4 y 5. En esta sección de la lección, el maestro y el alumno tratan con relaciones musicales complejas. Al igual que otros estudiantes principiantes, el *Discantista a* menudo comete errores en otra área al abordar problemas de estructuras más grandes.

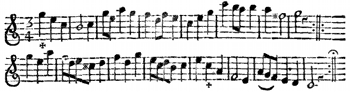
**Ejemplo 6** . Similitud y coherencia en un minueto (Riepel 1752, 6)

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=12&nonav=true)

(Click para agrandar)

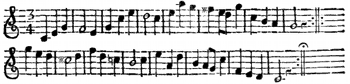
[13] Como su quinta objeción, el *Preceptor* argumenta que la segunda parte de un minueto debería estar relacionada con la primera. Los dos términos que usa para describir la relación entre las dos partes de un minueto son: "similitud" ( *Aehnlichkeit* ) y "coherencia" ( *Zusammenhang* ). En la revisión de su muestra de minueto ( **Ejemplo 6** ), el *Discantista* marca las partes relacionadas " https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/ecksymbol.GIF." “Aviso”, le dice a su maestro, “en la primera parte las notas https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/ecksymbol.GIFbajan, en la segunda, suben. Por lo tanto, creo que uno puede escuchar suficiente similitud y coherencia ". [(25)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN25" \o "\"[<i> Disco </i>.] Merke wohl auf!  Im ersten Theile gehen die Noten <img border = \"0\" src = \"ecksymbol.GIF\" width = \"15\" height = \"16\"> herab, en dem zweyten hinauf, und so glaube ich, daß genug Aehnlichkeit oder Zusammenhang geh? ret werde \"(<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e44\"> Riepel 1752 </a>, 6.).) El *preceptor*Sin embargo, no está satisfecho con esto y le dice a su alumno que muchos consideran ornamentales las notas invertidas. Argumenta que tales inversiones a menudo se usan en otras composiciones, pero son apenas reconocibles en este contexto. Inmediatamente, el alumno escribe una serie de variantes que contienen relaciones más directas entre las diferentes partes del minueto.

**Ejemplo 7a** . Contorno en un Minueto (Riepel 1752, 7)

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=13&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 7b** . Contorno en un Minueto (Riepel 1752, 7)

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=14&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 8** . Contorno en un Minueto (Riepel 1752, 8)

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=15&nonav=true)

(Click para agrandar)

**Ejemplo 9a** . Contraste en un Minueto (Riepel 1752, 8)

[Ejemplo 9a miniatura](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=16&nonav=true)

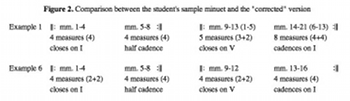
(Click para agrandar)

**Ejemplo 9b** . Contraste en un Minueto (Riepel 1752, 8)

[Miniatura del ejemplo 9b](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=17&nonav=true)

(Click para agrandar)

**La Figura 2** . Comparación entre el minueto de muestra del alumno y la versión "corregida"

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=18&nonav=true)

(Click para agrandar)

[14] La sexta objeción en la *lista* del *Preceptor* fue que un minueto debería subir al principio y caer al final. El estudiante prueba inmediatamente este concepto en su sexta revisión de su muestra-minueto ( **Ejemplo 7a** ). Sin embargo, su maestro lo frena diciéndole: “¡Espera un momento! Fuiste demasiado alto. Tengo que decirte que el minueto es demasiado joven de esta manera, la melodía pierde su **seriedad y madurez** [énfasis de Riepel] ". [(26)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN26" \o "\"[<i> Præc </i>.] Warte ein wenig!  Du bist gar zu hoch gestiegen, ich will sagen, der Men.  ist auf solche Art zu jung, hintenmal der Gesang <b> das Ernsthafte und Mannbare </b> dadurch verlieret [énfasis de Riepel] \”(<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e49\"> Riepel 1752 </a>, 7.).) Para bajar el registro alto, el estudiante escribe otro minuto ( **Ejemplo 7b** ) que comienza más bajo que el anterior. "Esto es muy bueno", responde el *preceptor* , "pero no es necesario subir y bajar en cada *Zweyer".*. Las cadencias casi siempre están vinculadas a la siguiente regla: la cadencia en la segunda parte puede caer solo, como una sola nota https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/ecksymbol.GIFpuede expresar el ascenso en la primera parte, como por ejemplo [ **Ejemplo 8** ] ". [(27)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN27" \o "\“[<i> Præc </i>.] Das ist sehr gut.  Jedoch braucht man eben nicht mit allen Zweyern zu steigen oder fallen;  ja es binden sich die Cadenzen fast gar mehr an diese Regel: indem oft Cadenz des zweyten Theils für sich ganz allein das fallen: gleich wie im ersten Theile eine einzige Nota <img border = \"0\" src = \"ecksymbol.GIF\" ancho = \"15\" altura = \"16\"> das Steigen ausdrücken kann, z.Ex. \”  (<a href=\"#riepel_1752\" id=\"citation_riepel_1752_5f23874cb8e4f\"> Riepel 1752 </a>, 8.).)

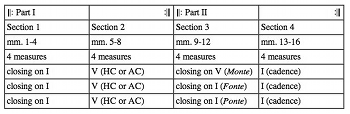
[15] La última objeción del maestro se centra en separar las medidas cuatro y cinco para hacer que el *Vierer sea* claramente reconocible. Utilizando la distinción entre notas ascendentes perfectas e imperfectas, el *Præceptor* ejemplifica las dos versiones posibles. En el **ejemplo 9a** , la medida 4 consiste en notas perfectamente ascendentes, mientras que la medida 5 consiste en notas que se elevan imperfectamente, por ejemplo. Ambos ejemplos Los ejemplos 9a y **9b** dan solo la primera parte del minueto. Esto hace que el *Discantista* pregunte qué hace uno en la segunda parte. "Si [la segunda parte] podría hacer cosas similares si lo desea, argumenta el *preceptor*, pero [la segunda parte] es a menudo tan extravagante que no quiere seguir ninguna regla. Además, un oyente podría estar tan entusiasmado con la primera parte que no tenga muchos problemas con la segunda parte, porque de todos modos solo se considera la resolución de la primera parte ". [(28)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN28" \o "\“[<i> Præc </i>.] Er k? Nnte dieses eben auch beobachten, wenn er wollte;  Aliviador es a menudo tan ausschweifend, daß er gar keiner Regel folgen lo hará.  Zudem so kann der erste Theil einen zuh? Renden Liebhaber auf einmal so sehr einnehmen, daß er sich nicht viel um den zweyten Theil bekümmert, weil dieser ohnehin nur als ein Beschluß des ersten Theils anzusehen ist \”(# r\" id = \"citation_riepel_1752_5f23874cb8e54\"> Riepel 1752 </a>, 8.).)

[16] Esto pone fin a las siete correcciones del minueto de muestra del estudiante con las que comienza el primer capítulo de *Anfangsgründe* . Aunque el *Præceptor* señala numerosos problemas en la composición del alumno, existen similitudes sustanciales entre el minueto del alumno y sus versiones "corregidas" que resultan de las intervenciones del profesor. Una comparación entre el minueto de muestra del estudiante (Ejemplo 1) y una versión del minueto "corregido" (Ejemplo 6), que se parece más al original en su material musical, demuestra que los dos minuetos tienen varias similitudes. **Figura 2**presenta un esquema de los dos minuetos, usando terminología moderna para indicar su estructura métrica y armónica. Muestra el despliegue de los dos minuetos, con las secciones correspondientes escritas una debajo de la otra. Ambos minuetos muestran la misma estructura básica: cada uno consta de cuatro secciones, que la barra doble divide en dos veces ocho medidas (trece medidas en el Ejemplo 1). Ambas versiones comparten la misma orientación armónica general: el primer grupo cierra con la tónica, el segundo termina con una media cadencia, el tercero cierra con la cadencia dominante y el cuarto, el último, con la clave tónica. Guiados por el *praeceptor* discusión de ‘s *Tactordnung,* versión revisada del estudiante tiene una estructura clara y simétrica: La primera parte contiene dos *Vierer,*de los cuales el primero está *formado por* dos *Zweyer* (2 + 2). Sin embargo, a excepción de la repetición de tres cuartos de nota en C4, que ayuda a evitar el cierre creado por la media nota punteada de C4 en el primer minueto del estudiante (Ejemplo 1, medida 5), ​​las medidas 5–8 de la versión revisada corresponden exactamente a las mismas medidas en el minueto original del alumno. De manera similar en la segunda parte, el primer *Vierer* métricamente uniforme (Ejemplo 6, medidas 9–12) ha reemplazado al grupo de cinco medidas (Ejemplo 1, parte dos, medidas 1–5) en el minueto del estudiante. Sin embargo, después de la barra doble, el minueto de muestra del *Discantista* ya usa la misma estructura armónica que el *Vierer* : un patrón de continuación secuencial, llamado *Monte,*que el *Præceptor* discute en el segundo capítulo de *Anfangsgründe* . [(29)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN29" \o "<i> Monte </i> (subiendo la montaña), es un patrón melódico / armónico que aparece generalmente después de la doble barra en un minueto.  En su forma básica está constituido por una secuencia ascendente: C – F seguido de D – G (en Do mayor), que generalmente se armoniza con un V / IV que va a IV seguido de un V / V que va a un movimiento V.  Discutiré este y otros patrones, que presenta Riepel, en la siguiente parte.) Finalmente, el último *Vierer* de la segunda parte de la versión revisada se asemeja a las últimas cuatro medidas del original; a excepción de las corcheas ascendentes escalonadas g – a – b – c – d – e (Ejemplo 1, medida 10) que se reducen a su tríada subyacente g – b – d (Ejemplo 6, medida 13). El *Discantista* también ha recortado las medidas 6-9 del original, el impulso no resuelto a la cadencia, que se repite y resuelve en el último *Vierer.*Todos los cambios significativos en el minueto de muestra del estudiante han dado como resultado una estructura métricamente uniforme; el minueto revisado tiene una "rima" rítmica. Sin embargo, *Præceptor*no necesitaba abordar la estructura del minueto, porque podía esperar con razón que su estudiante entendiera los aspectos funcionales de un minueto. [(30)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN30" \o "La disertación de Wolfgang Budday (<a href=\"#budday_1983\" id=\"citation_budday_1983_5f23874cb8e5b\"> 1983 </a>), que examina minutas escritas entre 1750 y 1790, demuestra claramente la estrecha relación entre las instrucciones de Riepel y la práctica musical contemporánea.)

*Parte II: Enseñando el Minueto en el Aula de Teoría de Hoy*

[17] El minueto parece una composición ideal para el aula de teoría, porque es corto y fácil de comprender y solo requiere un conocimiento armónico limitado. He usado las instrucciones de composición de Riepel muchas veces al final de un curso de teoría musical de primer año para proporcionar a los estudiantes una experiencia práctica de estrategias básicas de composición. [(31)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN31" \o "Si bien la competencia armónica para tratar con el minueto generalmente se alcanza al final del primer año, también la he usado para una revisión de la armonía diatónica en las clases de nivel superior.)Dado que los estudiantes generalmente no están preparados para lidiar con la composición en un estilo específico, su capacitación en Capellmeister del siglo XVIII requiere varias etapas: los primeros estudiantes deben conocer la estructura básica de los minuetos mediante el análisis de varios minuetos, reconociendo así sus características comunes; segundo, los minuetos analizados proporcionan un punto de partida para asignaciones de composición limitadas (es decir, componer una nueva melodía por encima de un bajo dado, armonizar la melodía de un minueto existente, componer un minueto basado en un modelo, etc.); y tercero, después de que los estudiantes hayan adquirido cierta experiencia compositiva dentro de un marco claramente definido, escriben sus propios minuetos.

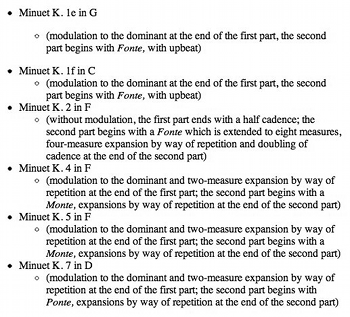
**Figura 3** . Estructura básica del minueto en *Anfangsgründe de* Riepel (Riepel 1752 y 1755)

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=19&nonav=true)

(Click para agrandar)

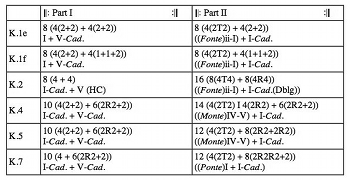
[18] En el primer capítulo de *Anfangsgründe,* “ *De Rhythmopoeïa* , u On Metric Order” ( *Tactordnung* ), que se centra en la estructura rítmica y métrica de las composiciones, el *Præceptor* de Riepel enseña a su alumno los fundamentos de la composición, es decir, cómo use valores de nota en una medida, cómo agrupar medidas en unidades más grandes y cómo combinarlas en un minueto. En el segundo capítulo, "Reglas básicas sobre el orden de los tonos" ( *Tonordnung*), que considera minuetos, conciertos y sinfonías desde el punto de vista de su organización tonal, Riepel discute formas específicas para continuar la segunda parte de un minueto y cómo extender un minueto largo de dieciséis compases a 32 compases y más a modo de repetición , inserción de material nuevo o contrastante, expansión (es decir, alargar una sección) y duplicar una cadencia, es decir, la repetición de un gesto cadencial. [(32) La](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN32" \o "Para una discusión sobre los medios de extensión de Riepel, vea Eckert (<a href=\"#eckert_2000\" id=\"citation_eckert_2000_5f23874cb8e61\"> 2000 </a>) 172–183.) **Figura 3** esquematiza la estructura básica de los minuetos, que se puede encontrar en los dos primeros capítulos de *Anfangsgründe* de Riepel.. La mayoría de los minuetos cierran su primera sección en el tónico, seguidos del turno hacia el dominante. La segunda sección, y con ella la primera parte, generalmente termina con una media cadencia en el dominante, como los Ejemplos 1 o 6 o, después de una modulación a la clave dominante, con una cadencia auténtica en el dominante, como los Ejemplos 7a, 7b , y 8. La segunda parte se abre con *Monte, Fonte* o *Ponte* y termina con una cadencia en la clave tónica. *Monte, Fonte* o *Ponte* son patrones de continuación melódicos / armónicos, que Riepel discute, en el segundo capítulo de *Anfangsgründe* . *Monte*lo que significa subir la montaña, consiste en una secuencia ascendente (C – F seguida de D – G en Do mayor), armónicamente V de IV yendo a IV seguido de una V de V yendo al movimiento de V. *Fonte* (bajando por un pozo), consiste en una secuencia descendente (A – d seguida de G – C, nuevamente en Do mayor), armónicamente V de ii yendo a ii seguido de un movimiento de V a I. *Ponte* (cruzar un puente) consiste en una prolongación del dominante que se cierra en el tónico. Estos patrones de continuación generalmente aparecen después de la línea de doble barra en un minueto, abriendo así la segunda parte. [(33)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN33" \o "El próximo libro de Robert Gjerdingen sobre esquemas galantes dedica un capítulo a cada uno de los tres patrones de continuación y su variada aparición en el repertorio.  Para una discusión sobre <i> Monte, Fonte, </i> y <i> Ponte </i> en los libros de texto de teoría recientes, vea Gauldin (<a href=\"#gauldin_1995\" id=\"citation_gauldin_1995_5f23874cb8e65\"> 1995 </ a >) y Clendinning y West Marvin (<a href=\"#clendinning_and_marvin_2005\" id=\"citation_clendinning_and_marvin_2005_5f23874cb8e6c\"> 2005 </a>).) El comienzo de la segunda parte de los ejemplos 1, 6 y 8, y los ejemplos 2a a 2e contienen un *Monte,* mientras que los ejemplos 7a, 7b comienzan su segunda parte con un *Fonte.*

**La Figura 4** . Minuetos de Mozart K. 1–7

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=20&nonav=true)

(Click para agrandar)

**La Figura 5** . La estructura de los minuetos de WA Mozart

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=21&nonav=true)

(Click para agrandar)

[19] Debido a que los Minuetos K. 1–7 de WA Mozart coinciden estilísticamente con los minuetos en *Anfangsgründe* de Riepel *,* he encontrado que son el mejor ejemplo posible para la sala de clase. [(34) La](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN34" \o "Wolfgang Budday (<a href=\"#budday_1987\" id=\"citation_budday_1987_5f23874cb8e71\"> 1987 </a>) argumenta que Leopold Mozart le enseñó a su hijo la composición utilizando el segundo capítulo del <i> Anfangsgründe </i> de Riepel (<a href = \"# riepel_1755\" id = \"citation_riepel_1755_5f23874cb8e76\"> 1755 </a>).  De hecho, es bastante notable cuán cerca coinciden los primeros minuetos de WA Mozart con las instrucciones de Riepel.) **Figura 4** proporciona una visión general de algunas de sus características. A excepción de K.2, que termina su primera parte con media cadencia (HC), todos los Minuetos K. 1–7 de Mozart modulan a la clave del dominante y finalizan su primera parte con una cadencia en la clave dominante (V- *Cad.* ). Además, todos ellos emplean un patrón de continuación al comienzo de la segunda parte; dos minuetos comienzan con *Monte* (K. 4 y 5), cuatro con *Fonte* (K. 1e, 1f, 2 y 3), y uno con *Ponte*(K. 7), y termina con una cadencia final en la tecla tónica (I- *Cad.* ). Mientras que ambas partes de K. 1e y 1f c tienen exactamente ocho medidas de largo, los minutos restantes contienen secciones con 10, 12, 14 o 16 medidas. **La Figura 5** resume mi interpretación de la estructura métrica y armónica de Minuets K. 1–7 de Mozart.

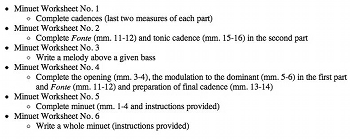
[20] Como lo demuestra la Figura 5, todos los minuetos se construyen a partir de agrupaciones métricas pares. Las estructuras de cuatro medidas, *Vierer,* generalmente son el resultado de la combinación de dos unidades de dos medidas, dos *Zweyer* . Los dos *Zweyer* se pueden unir (+), repetir (R) o transponer (T) para crear el *Vierer,*las agrupaciones de cuatro medidas. Encuentro útil esta distinción porque enfatiza la diferencia estructural entre las secciones funcionales de un minueto. Por ejemplo, un comienzo *Vierer* por lo general no puede ser el resultado de una transposición *Zweyer* , ya que la función de la apertura *Vierer*es reconocer y fortalecer el tónico. Por otro lado, la segunda parte generalmente se abre con un *Zweyer* transpuesto , porque la transposición es parte del contraste proporcionado por los patrones de continuación. La Figura 5 también enumera instancias de medida insertada (I) y duplicación de la cadencia (Dblg.). El primero se distingue fácilmente en que el material insertado generalmente se destaca y no está relacionado con la música circundante, mientras que el segundo presenta un caso especial de repetición, que simplemente repite las medidas cadenciales. Esto a menudo ocurre en combinación con una cadencia engañosa o débil y requiere una reformulación de la cadencia. Además de la estructura métrica, la Figura 5 también proporciona una descripción armónica básica de los diferentes minuetos. El *vierer*en un minueto generalmente terminan en el tónico (I) o Dominante (V); Sin embargo, también muestro el *Zweyer* de *Monte* y *Fonte* , que terminan en IV y ii respectivamente. Si el final no es una cadencia formal con un enfoque gradual de la nota final en la melodía y el salto del quinto al primer grado de escala en el bajo, simplemente se identifica con el grado de escala (I o V). [(35)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN35" \o "Riepel considera un final que no es una cadencia formal un <i> Absatz. </i> Mientras les enseño <i> Monte, Fonte, </i> y <i> Ponte </i> a mis alumnos, generalmente evito discutiendo los puntos más finos de la puntuación musical de mediados del siglo XVIII para mantener el número de nuevos conceptos al mínimo.) Descontando las extensiones por medio de repeticiones, secuencias, transposiciones e inserción, los minuetos de Mozart se adhieren claramente a la estructura de minuetos enseñada por Riepel.

[21] El archivo PDF adjunto " [Instrucciones sobre cómo escribir un minueto en el estilo Galant](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_instructions.pdf), "Proporciona una muestra de mi material de enseñanza de minuetos. Usualmente distribuyo los seis minutos (páginas 3–8) junto con una hoja de comparación (“K. 1–7 Comparación de minutos”, página 9) al comienzo de mi unidad de minutos. La hoja de comparación ayuda a enfocar los análisis de los estudiantes en los aspectos temáticos, estructurales y armónicos y, al compilar sus hallazgos, les permite reconocer características comunes con mayor facilidad. A lo largo de estas investigaciones sobre los primeros minuetos de Mozart, animo a los estudiantes a considerar estas composiciones desde el punto de vista de un compositor cortesano cuyo sustento dependa de su capacidad para producir rápidamente un puñado de minuetos para el entretenimiento nocturno de su empleador. La composición desde ese punto de vista es sobre artesanía, no inspiración. Como resultado, Estoy destacando los aspectos funcionales de las diferentes secciones y su papel dentro de la estructura básica de dieciséis medidas, donde las primeras cuatro medidas sirven para establecer el tónico e introducir el material temático principal, las medidas 5–8, la segunda sección, generalmente modulan para el dominante, que termina con una cadencia que generalmente toma medidas 7–8. La segunda parte se abre con un patrón contrastante (*Monte, Fonte* o *Ponte* ) y termina con una sección que cadencia en el tónico. Me ha resultado útil proporcionar a los estudiantes una serie de folletos que enfatizan las secciones funcionales dentro de un minueto: [(36)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN36" \o "Para permitir a los estudiantes comparar los diferentes minuetos más fácilmente y permitir el uso de secciones en su propia composición, los siguientes tres folletos transponen los minuetos a Do mayor.)

1. Las dos páginas "K. 1–7 Mozart Minuet (Estructura básica 8 + 8) ”permite una fácil comparación de los detalles armónicos y temáticos en los seis minuetos. Todos los minuetos se reducen al requisito mínimo de dieciséis (8 + 8) medidas, que permiten solo las cuatro secciones requeridas del minueto. El siguiente folleto "Extensiones de minuetos", que identifica todas las medidas de extensión que se han omitido, es útil para comparar las versiones reducidas con los minuetos reales. Por lo general, demuestro el efecto de omitir una sección repetida durante el análisis de los minutos individuales. Por lo tanto, los folletos simplemente resumen algo que los estudiantes ya han escuchado. Sin embargo, siempre enfatizo que los minuetos reducidos no reemplazan a los minuetos completos, sino que demuestran una postura conceptual.
2. La K. 1–7 Patrones cadenciales ”muestra la variedad melódica dentro de la base IV– V6 4 - 5 3–I o ii 6 - V6 4 -5 3–Estoy estructurado. Todos ellos son cadencias auténticas perfectas, excepto la media cadencia en K. 2 (ejemplo en recuadro). El folleto enfatiza no solo la variedad melódica de los patrones cadenciales sino también una serie de otras características. Primero, deja claro que una cadencia requiere dos medidas: la primera contiene el predominio y la cadencial 6/4, la segunda mide la armonía cadencial final. En segundo lugar, demuestra la importancia del hexachord sobre la nota final, ya que la melodía de la mitad de las cadencias salta hasta el sexto grado de la escala antes de descender paso a paso o con saltos al tónico final (por ejemplo, K. 1e La – Sol – Fa –Mi – Re – Do y La – Fa – Re – Do – Ti – Do); muchas de las cadencias restantes saltan al menos al cuarto grado (por ejemplo, K. 5 Fa – Mi – Re – Ti – Do con tercios y K. 7 Re – Fa – Mi – Re – Do – Ti – Do). Adicionalmente,
3. La K. 1–7 Patrones de continuación (Monte, Fonte y Ponte) ”proporciona una visión general de algunas de las posibilidades melódicas para el comienzo de la segunda parte del minueto después de la línea de doble barra. Una vez más, animo a los estudiantes a considerar el folleto como una colección de patrones de continuación a partir de los cuales pueden dibujar para sus propias composiciones. Los estudiantes a menudo solo necesitan transponerse y modificarlos ligeramente antes de poder pegar estos patrones en sus propias composiciones.

[22] Después de que los estudiantes estén más familiarizados con la estructura básica del minueto, les presento el *Anfangsgründe* de Riepel a través del *minueto* del *Discantista* . [(37)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN37" \o "Para una discusión completa de la sección de apertura del <i> Anfangsgründe </i> de Riepel, vea la Parte I de este ensayo.) Su primera tarea es "marcar cualquier problema y error" en función de su comprensión de los primeros minuetos de Mozart. Ha sido mi experiencia que los estudiantes usualmente toman casi todos los *Preceptor*Las objeciones. Además, he descubierto que las últimas objeciones que tratan sobre el uso de valores de notas y coherencia temática en un minueto brindan la oportunidad de discutir características musicales más generales que son útiles para los estudiantes. Por lo general, se pasa un período de clase discutiendo las diferentes correcciones al minueto del estudiante usando las páginas 2 y 3 de "Correcciones de minueto". El folleto reproduce solo cinco de las siete correcciones del maestro, porque el maestro cambia significativamente la melodía del minueto del alumno en las dos correcciones finales. El siguiente período de clase generalmente se gasta con una discusión de las primeras siete páginas, la primera lección del *Discantista*, en el Anfangsgründe, que permite considerar los detalles que discutí en la primera parte de este ensayo. [(38)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN38" \o "<a href=\"#allanbrook_1998\" id=\"citation_allanbrook_1998_5f23874cb8e7c\"> Allanbrook 1998 </a>, 749–761.)

**La Figura 6** . Minuet Worksheets Nos. 1–6

[](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckert_examples.php?id=22&nonav=true)

(Click para agrandar)

[23] A lo largo de estos enfoques analíticos, utilizo hojas de trabajo que guían a los estudiantes a componer su propio minueto. Al pedirles a los estudiantes que completen secciones o aspectos específicos de los minuetos, enfatizo los aspectos funcionales de las diferentes secciones; Al aumentar gradualmente la duración y la complejidad de sus tareas, los estoy guiando hacia su proyecto final, que consiste en un minueto expandido compuesto y realizado en colaboración como grupo. **Figura 6**resume las diferentes tareas especificadas en cada hoja de trabajo. Estoy usando tales hojas de trabajo tan pronto como los estudiantes comienzan a reconocer algunas de las características del minueto. Esto generalmente ocurre al final de la segunda semana. Dado que cada hoja de trabajo consta de un minueto incompleto e instrucciones sobre cómo completarla, las seis hojas de trabajo producen otros seis minuetos que refuerzan la estructura básica del minueto. Porque la cadencia y los patrones de continuación *Monte, Fonte* y *Ponte*tienen una estructura predecible, las dos primeras hojas de trabajo se centran en ellas. Si bien las siguientes hojas de trabajo requieren que los estudiantes escriban una nueva melodía sobre un bajo dado (No. 3), para completar las cuatro medidas internas de cada parte (No. 4), para completar un minueto basado en las primeras cuatro medidas (No. 5), y para escribir un minueto completo (No. 6), los proyectos finales les piden a los estudiantes que escriban minuetos por encima de la estructura de dieciséis medidas mínimamente requerida. ¿También es útil utilizar la concepción de Leonard Ratner del https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckrepeatleft.GIFyo general ? V https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckrepeatright.GIFhttps://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckrepeatleft.GIFX? I https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/eckrepeatright.GIFestructura de forma de dos reprise del minuet como una forma para demostrar la conexión de la minuet a la estructura más grande. [(39)](https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html" \l "FN39" \o "<a href=\"#ratner_1980\" id=\"citation_ratner_1980_5f23874cb8e80\"> Ratner 1980 </a>, 209–216.)

[24] En resumen, he descubierto que este enfoque paso a paso, que consiste en análisis y composición guiada, proporciona una introducción significativa y atractiva para trabajar con copias estilísticas. Las tareas de composición limitada guían especialmente los esfuerzos de los estudiantes sin abrumarlos con la tarea de escribir una composición completa. Si bien he experimentado con muchos enfoques diferentes a lo largo de los años, mi principal preocupación ha sido proporcionar a los estudiantes una experiencia práctica históricamente contextualizada de los procedimientos de composición que comparten las composiciones de práctica más comunes.