

PAUL HINDEMITH

**PRACTICA DE LA
COMPOSICION A DOS VOCES**

RICORDI

TABLA DE ABREVIATURAS

INDICE

	<u>PÁG.</u>
Tabla de abreviaturas	7
Prólogo	9
Construcción de las estructuras melódicas más simples a una voz	13
Primeros ejercicios a dos voces	31
Ampliación del material melódico	49
Ampliación del material melódico (continuación)	68
Características fundamentales de la construcción de melodías	80
Ampliación del material melódico (conclusión)	99
Cohesión tonal	110
El aspecto tonal de las melodías	131
Enriquecimiento del modelo melódico	143
Estructuras a dos voces libres (I)	161
Estructuras a dos voces libres (II)	177

TABLA DE ABREVIATURAS

A	=	Anticipación
Ap	=	Apoyatura
B	=	Bordadura
E	=	Escapatoria abandonada por salto
E	=	Escapatoria alcanzada por salto
L	=	Sonido libre acentuado
L	=	Sonido libre no acentuado
P	=	Nota de paso
R	=	Retardo
⊖	=	Centro tonal
♯	=	Dominante
♭	=	Subdominante

Sistema de identificación de las octavas adoptado por Hindemith y conservado en este libro:

Do - si do - si do¹ - si¹ do² - si²

PROLOGO

Las once lecciones de la parte práctica que integran el presente libro son la continuación de la parte teórica de mi Manual de Composición. Se limitan a ejercicios a dos voces; pero este tema deliberadamente circunscripto es objeto de un estudio más detallado y minucioso que el realizado en otros tratados del género. Si bien la educación para la comprensión y aplicación de los fenómenos sonoros, en especial los armónicos, no puede desenvolverse sino insuficientemente con el empleo de sólo dos voces, estos ejercicios ofrecen, sin embargo, debido a su material sonoro de fácil comprensión, y debido a sus limitadas posibilidades de movimiento y combinación, la mejor manera de llegar a conocer los elementos esenciales y el flujo de energías inherentes a la composición en general. ¡Que no se diga que es prematuro familiarizar al alumno ya en este nivel de su saber con los principios —no tan obvios— de la composición! Ese es justamente el momento indicado para guiar la mirada hacia horizontes más amplios; más adelante la plenitud del material sonoro tenderá sus redes con demasiada facilidad, para envolver, con sus múltiples reglas de aplicación, su pensamiento y su sentir. Según mis experiencias, el conocimiento temprano de las fuerzas motrices de la composición ayuda a vencer los puntos muertos que habrán de presentarse indefectiblemente en la labor de todo alumno avanzado, lo que en muchos casos no se logra con el estudio posterior de estas enseñanzas necesarias. Podrá formular una objeción fundada al orden seguido en este libro sólo aquel maestro o alumno que luego de larga experimentación se haya convencido de su carencia de méritos. Pero no creo que ello sea posible ni siquiera después del uso

exhaustivo de este libro de ejercicios, pues ¡cómo habría de formarse un juicio concluyente acerca del camino íntegro a seguir a través del dominio de la composición, luego de estos primeros ejercicios! Le ruego que confíe en mi experiencia de muchos años, y que me crea cuando afirmo que no hay nada en este libro que no haya sido probado y confirmado en la enseñanza práctica. Por desgracia, no puedo publicar ya ahora la continuación de este libro de ejercicios, a saber, la iniciación en el arte superior de composición polifónica. Pero tengo la intención de hacerlo en cuanto el tiempo me lo permita.

Quien entre tanto quiera utilizar en su labor didáctica los ejercicios a dos voces, se verá obligado a usarlos como complemento de la enseñanza común de composición, o en todo caso, podrá hallar la forma de coordinarlos con la práctica de la enseñanza de armonía y contrapunto, lo cual es perfectamente factible.

Cuando aparezca la obra completa, los ejercicios de este libro servirán de fundamento para todo trabajo de composición. Se dirigen al principiante, de quien no se supone que tenga conocimiento alguno respecto de métodos más antiguos. De manera pues que no es necesario dedicarse a estudios previos de armonía o de contrapunto para poder comenzar con el material de trabajo aquí presentado. Eso sí, se presupone una preparación sólida en la teoría musical elemental, y en los principios básicos del adiestramiento del oído; además es necesario que se tenga una idea precisa y clara de los intervalos y de la estructura de los acordes más sencillos de tres y más sonidos. Pese a la exposición fácilmente comprensible, y al ordenamiento metódico de los ejercicios (cada una de las once lecciones contiene una presentación del material de trabajo necesario para cada caso, una descripción detallada del procedimiento y algunos ejemplos que sirven de modelo) habrá de resultarle difícil al principiante llevar la labor a feliz término sin ayuda alguna. Este libro necesita la colaboración explicativa del maestro, quien ampliará y distribuirá el material didáctico de acuerdo con las necesidades del alumno. Para aquél, la subdivisión en reglas y ejercicios numerados no deberá significar impedimento alguno en su trabajo. Antes bien, habrá de ver en ello el estímulo hacia la creación de nuevo material de trabajo en vistas a una ampliación de lo ya existente. En tal sentido no se le impone límite alguno a su talento creador. Si prefiere enseñar en base a

métodos tradicionales, podrá hacer uso de las indicaciones técnicas aquí presentadas de igual modo que para la conquista de campos sonoros que hasta ahora no le habrá sido posible explorar. Notará que su libertad para la formación de un estilo de composición propio no sufre desmedro alguno (cosa que no ocurre en los tratados tradicionales de composición), que no se ve obligado a moverse en una dirección estilística predeterminada —una objeción que se me ha hecho notar frecuentemente (luego de la publicación de la parte teórica)— que en cambio recibe un instrumento que podrá usar para la resolución de todas las cuestiones técnicas y estilísticas, cualquiera sea la forma que éstas adopten. El estudio previo de la parte teórica precedente le será una ayuda valiosa, especialmente si desea que el alumno conozca las pruebas de las afirmaciones hechas durante el desarrollo de la labor. Empero, esto no es absolutamente indispensable, ya que las tesis principales del primer tomo, en cuanto actúan inmediatamente sobre el trabajo de composición práctica, vuelven a presentarse, en el presente libro, en las descripciones del material y en las directivas referentes a procedimientos de trabajo, en una forma adecuada a la nueva finalidad.

PAUL HINDEMITH

Febrero de 1939.

PRIMERA LECCION

CONSTRUCCIÓN DE LAS ESTRUCTURAS MELÓDICAS MÁS SIMPLES A UNA VOZ

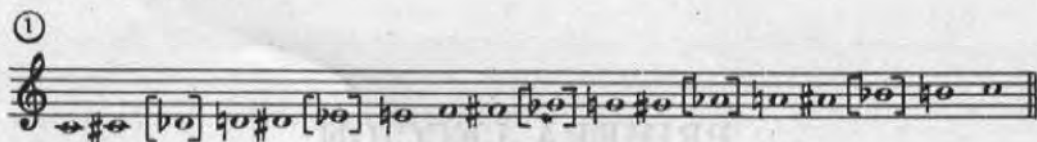
El alumno combinará unos pocos sonidos para formar una estructura lineal en la cual la fuerza melódica se presente con la menor añadidura posible de elementos rítmicos y armónicos. Debe llegar a conocer el efecto de esa fuerza en las series de sonidos sencillas y por ahora casi exentas de toda expresión. El material con el cual trabajamos es tan reducido, los límites del dominio de su aplicación tan estrechos, que los resultados no pueden pretender valor artístico alguno, ni mucho menos aún impresionar al oyente. No son sino ensayos de laboratorio, que no se presentan en la práctica musical como melodías autónomas, dado que no es ni deseable ni posible sustraer líneas melódicas constantemente a la influencia del ritmo y de la armonía, tal como aquí se hace. No obstante, debemos considerar esas estructuras, aparentemente de tan magra importancia, como el núcleo vital aún de las melodías más complicadas.

Por su forma, una melodía semejante corresponde, digamos, al "cantus firmus" (cf) aplicado en la enseñanza del contrapunto. Pero mientras el "cantus firmus" no hace sino de modelo suscinto para los ejercicios del principiante, careciendo en esa forma de toda importancia para la composición práctica posterior del músico ya formado, se disponen aquí las series de sonidos de acuerdo con las exigencias más severas de la melodía pura, y se conservan también —si bien en forma algo cambiada— como sostén y modelo originario de todo trabajo de composición.

A

El material de trabajo

1. Nuestro material de trabajo son los doce semitonos de la escala cromática:

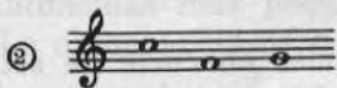


que nos imaginamos a nuestra disposición no solamente dentro de los límites del fragmento arriba citado, sino dentro del ámbito total de la voz humana, partiendo de cualquier sonido inicial hasta la altura deseada. La suposición de la escala diatónica mayor y menor o de los antiguos modos eclesiásticos como material de construcción —como solía ser costumbre en todos los tratados de composición hasta el presente—, aliviaría al alumno sin duda la labor en sus primeros ensayos, pero el precio a pagar más tarde por esa ventaja falaz sería sumamente alto: la experiencia siempre vuelve a demostrar cuán difícil es, aún para los músicos más talentosos e intuitivos, apartarse de un sendero al principio apenas perceptible, pero luego violentamente coercitivo, a fin de llegar a conocer todos los caminos de interrelacionada multiplicidad que el arte noble y libre de la composición siguiera ya desde siempre, o aquellos otros que viene siguiendo en el curso de los últimos decenios, y sin cuyo conocimiento no nos podemos hoy en día siquiera imaginar una penetración en el campo más íntimo de la composición artística. El principiante comenzará por eso sus primeras lecciones, internándose directamente en el libre flujo de la riqueza cromática. Ello no equivale a permitir que los sonidos se apiñen en audaces conglomerados inauditos y extravagantes.

Nuestros primeros pasos los daremos más bien dentro de límites cuya estrechez supera aún las exigencias de los más firmes defensores del estilo de cantus firmus estrictamente escolástico. En este primer período, caracterizado por una coacción tonal sumamente fuerte, el alumno siente la existencia del cromatismo únicamente en la medida en que le son accesibles, a partir de cada sonido dado, una cantidad de sonidos mayor que en los métodos tradicionales de enseñanza. Pero una serie de reglas evitará que

la elección se torne en motivo de aflicción: no lo habrá de asfiar la superabundancia del material, ni será arrastrado río adentro hacia donde no haga pie. Sólo a través de un avance cauteloso llegará a gozar cada vez más de las ventajas ofrecidas por la totalidad del material cromático a su disposición.

2. En los ejercicios iniciales tenemos en cuenta el tiempo y el valor de las notas únicamente en cuanto dependan de ellos el cambio de sonidos y el desarrollo uniforme de un ejercicio. Escribimos sólo redondas y dejamos de lado la indicación de compás y las líneas divisorias.



La redonda, independizada de toda relación métrica, representa un sonido de duración cualquiera. Sin embargo, dentro de cada ejercicio se les concede a todos los sonidos un valor temporal uniforme, que equivale a la duración de aproximadamente 2 a 3 pulsaciones. Así ningún sonido se podrá diferenciar de los demás por su duración mayor o menor, ni podrá sobresalir o subordinarse, y tendremos el tiempo suficiente para percibir y comprender, en su énfasis pleno, cada sonido y cada progresión de un sonido a otro. Ante semejante disposición, le queda a la fuerza rítmica la mínima influencia imaginable sobre la estructura melódica; ella deberá contentarse con fijar los límites entre los eslabones melódicos individuales. Es comprensible que si prestamos poca atención a un elemento tan importante como es el ritmo, renunciaremos totalmente a la dinámica y otras indicaciones de expresión; ellas no tienen significación para los esenciales procesos sonoros y de movimiento que constituyen los resortes fundamentales en estos ejercicios de composición.

3. La atención del principiante se verá tan absorbida por los problemas inherentes a esta materia, que le es extraña y que además le presenta exigencias duras para sus facultades intelectuales, que sería imprudente complicar aún más su labor mediante el agregado de otros problemas externos que no atañen al contenido del trabajo mismo. Todo maestro sabe qué luchas debe sostener el alumno al principio con las claves. Hoy en día, debido a una ense-

ñanza errónea, hemos llegado al punto en que una clave de *Do* constituye un impedimento serio en el trabajo aún para alumnos capaces (ni hablemos de la combinación de distintas claves de *Do*). Sin embargo tenemos que contar con ese estado de cosas, por más vergonzoso y condenable que sea. Por ello anotaremos todos los ejercicios a dos voces en las dos claves más comunes, la de *sol* y la de *fa*, y nos reservamos la aplicación de las demás para cuando escribamos a tres voces.

4. Concebimos los ejercicios a dos voces exclusivamente para los cuatro registros vocales: soprano, contralto, tenor y bajo, y por ahora de manera que el alumno mismo pueda cantarlas sin esfuerzo.

Las alumnas escribirán pues en clave de *sol* para soprano o contralto, mientras que los alumnos anotarán en clave de *fa* o, para registros más agudos, en la "forma tenor" de la clave de *sol* (indicada por un pequeño número 8). Sólo en los ejercicios posteriores (a partir de la segunda lección) podrán los alumnos escribir también para registros que no sean los suyos; pero aún en ese caso deberán trabajar con el sonido viviente, y no contentarse nunca con escribir notas sobre el pentagrama; esto lo lograrán adaptándose a la capacidad técnica del canto —generalmente escasa— de sus compañeros (o del maestro). Los ejercicios serán cantados sin texto, solamente con ayuda de "la - la" u otras sílabas semejantes. Sólo en los dos últimos ejercicios incorporamos la palabra a nuestra labor. La última prueba respecto del valor de lo escrito la ofrecerá siempre la ejecución cantada de cada uno de los ejercicios.

B

Procedimiento de trabajo

Una melodía consiste, en lo que se refiere a la actividad puramente melódica de las sucesiones de intervalos sin sus contenidos rítmicos y armónicos, en progresiones por grado conjunto y en saltos. Sentimos como "grado conjunto" la superación del espacio entre dos puntos sonoros terminales mediante un impulso energético que logra vencer justamente la distancia de una segunda mayor o menor; todos los intervalos que excedan dicha segunda,

de la tercera menor en adelante, son superados mediante *saltos*. Es posible construir esquemas lineales extremadamente opuestos, en los cuales largos desarrollos melódicos consisten únicamente ya sea en segundas consecutivas, ya sea sólo en saltos. Mas ellas no pertenecen a las formas de expresión melódica más felices; estas últimas se hallan más bien allí donde progresiones por grado conjunto y saltos, en sabia disposición, hacen valer su particular plenitud de tensión, para unirse en el efecto de conjunto formal, sonoro y de contenido. Esta disposición, nacida de la naturaleza misma del sonido individual, influida por la educación, la experiencia, y el gusto personal, ha de regir también aún en las estructuras melódicas autónomas más pequeñas, que ahora procederemos a construir. La observancia de las siguientes reglas nos conducirá a esa meta.

REGLA 1.

El ejercicio debe mantenerse dentro del ámbito de una octava, aproximadamente.



La palabra "aproximadamente" nos dice que este límite no debe respetarse con excesiva rigidez. Si una mayor extensión se hiciera absolutamente indispensable, puede excederse en algo la distancia de una octava: La limitación en cuanto a extensión sonora de los ejercicios evita el empleo de arcos melódicos amplios, que como medios expresivos de gran estilo, destruirían el carácter de nuestros ejercicios, dirigidos exclusivamente hacia la pureza de construcción, y que se dan por satisfechos con un mínimo de expresión. Además, lo reducido de la extensión nos ofrece la seguridad de la realización cantable a través de la propia voz.

REGLA 2.

No es posible dar una regla fija y obligatoria en cuanto a la duración. Sin embargo, el alumno notará que la observancia de todas las prescripciones dadas garantiza a los ejercicios una cierta duración uniforme. Es dudoso que con menos de 7 sonidos se logre despertar la sensación de un desarrollo melódico; el doble

de dicha cantidad provocará un cierto tedio que se origina en la vuelta sobre un sonido ya usado con anterioridad.

REGLA 3.

El sonido inicial y el final son idénticos. Al volver finalmente al punto de partida, logramos que el oyente tenga la sensación de conclusión y unidad formal y tonal.

REGLA 4.

La dirección del movimiento deberá ser variada a más tardar después de 4 sonidos, a fin de evitar un impulso ascendente o descendente demasiado pronunciado de la línea melódica.

REGLA 5.

Únicamente pueden preceder al sonido final los siguientes intervalos (todos los demás contrarrestan su efecto final):
su segunda (mayor o menor) superior o inferior,
su tercera (mayor o menor) superior,
su cuarta inferior,
su quinta superior.



EJERCICIO 1

Escribir —en redondas y sin líneas divisorias— varias melodías que se atengan a las indicaciones dadas y que puedan cantarse sin esfuerzo: ¡lo que presenta dificultades al canto no puede estar bien! Corregir hasta quedar completamente satisfecho con el trabajo.

El alumno deberá acostumbrarse a no seguir adelante hasta haber comprendido a fondo todo lo conducente a la preparación de un ejercicio, y hasta haber resuelto el ejercicio mismo.

EJERCICIO 2

Comprobar si los resultados del ejercicio 1 presentan partes que se hallan en conflicto con las reglas que siguen y marcar dichas partes.

Nuestras melodías han de trazar sus arcos en el equilibrio de un progreso constante y sereno. Para ello es imprescindible que se evite todo grupo de sonidos que pudiera detenerla en su medido avance. Pues si un sonido o grupo de sonidos obtuviera preponderancia sobre sus vecinos por su duración, su posición de privilegio, o debido a su unión con otros (medios éstos que son empleados conscientemente en una forma de composición menos estricta que la nuestra), entonces se verá perturbado el flujo melódico.

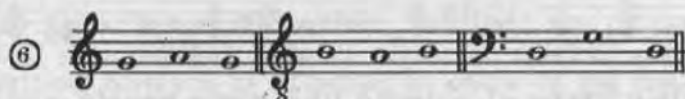
Las siguientes reglas se refieren precisamente a semejantes perturbaciones.

REGLA 6.

Se prohíbe la repetición inmediata de un sonido.



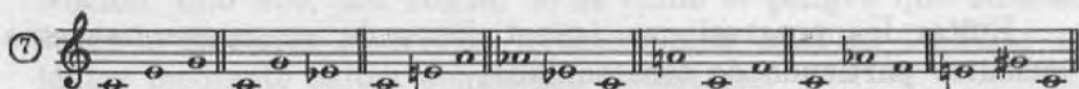
Si un sonido es repetido inmediatamente después de su primera aparición, sin alternar con sonidos intermedios, se refuerza su posición frente a los demás sonidos, y se refrena el flujo melódico. También la reaparición de un sonido, luego de la intercalación de un sonido intermedio, fija la melodía excesivamente sobre aquél.



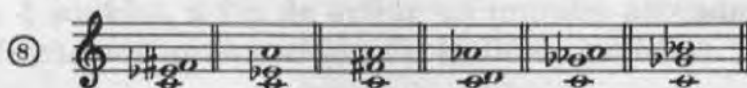
El grupo "nota - bordadura - nota" debe por ello ser evitado en nuestros primeros ejercicios. El peligro de que se imponga un sonido que aparezca repetidas veces se pierde en tanto en cuanto aumenta la cantidad de sonidos intercalados entre él y sus repeticiones.

REGLA 7.

Evitar los acordes rotos. Evitar que varios sonidos consecutivos de la melodía formen un grupo que pueda ser interpretado como acorde roto de tres o más sonidos.

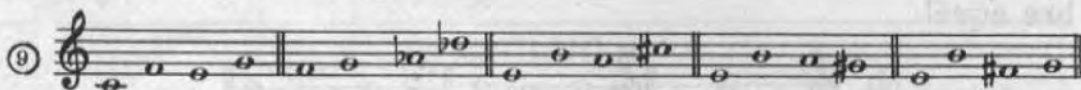


Un grupo de sonidos semejantes atraería la atención sobre sí, debido a su unidad, desvalorizando de tal manera los sonidos circundantes. El flujo melódico tranquilo se vería aquí nuevamente obstruido. Con dos sonidos aún no se puede provocar la sensación de acorde, si bien ya se insinúa nítidamente con la presentación del intervalo de 3ª mayor o menor; sólo con la presencia de por lo menos tres sonidos se hace posible decidir de qué acorde se trata. El efecto más llamativo lo producen los acordes rotos que contienen un tritono (cuarta aumentada = quinta disminuída); éstos deben evitarse con especial cuidado.



La denominación de tritono corresponde en realidad únicamente a la cuarta aumentada (ésta consiste en tres tonos enteros consecutivos); para la quinta disminuída no existe ninguna denominación particular; para simplificar, aplico el nombre de tritono a ambos intervalos.

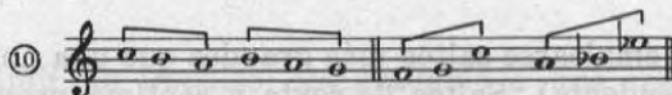
Es posible suavizar considerablemente el efecto de acorde que producen los acordes rotos y de tritono mediante sonidos intercalados que se hallen en relación de segunda con uno de los sonidos del acorde. Sin embargo, no es posible anular dicho efecto por completo.



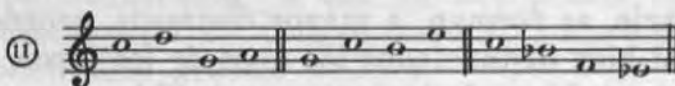
No se puede ofrecer al alumno una regla exacta que determine en forma inequívoca hasta qué punto los acordes rotos con sonidos intermedios puedan favorecer o entorpecer el flujo de la melodía. Más que nunca tendrá que confiar en su oído para juzgar semejantes grupos de sonidos. Si pese a la intercalación su oído siente el acorde roto como un impedimento para el desarrollo fluido de la melodía, entonces deberá evitarlo. Si el impulso melódico es, en cambio, tan fuerte que un acorde roto con sonido intermedio es arrastrado, y con ello neutralizado, podrán usarse libremente estas figuras, comúnmente de valor dudoso.

REGLA 8.

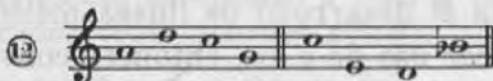
Evitar las progresiones (repeticiones de un mismo esquema melódico partiendo de otro sonido).



También las progresiones producen células melódicas. Aun cuando el primer eslabón de una progresión esté construido en todo de acuerdo con las reglas, no dejará de evidenciarse en la conciencia del oyente con mayor nitidez que los sonidos independientes, debido a su repetición, ya más aguda, ya más grave. La más pequeña de las progresiones,



o sea la repetición transportada de una figura de sólo dos sonidos, no molesta, siempre que no se la repita más de una sola vez, o que no articule el ejercicio mediante un ritmo demasiado evidente. Pero a menudo molesta como progresión invertida, en especial cuando el primer eslabón contiene un salto.

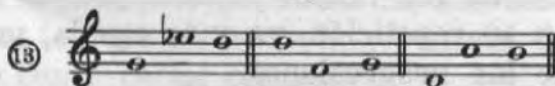


Cuando digo "a menudo" quiero significar que no es posible delimitar con reglas y prohibiciones, todo el acontecer musical aún de estos pequeñísimos ejercicios. Siempre se presentarán casos en los cuales el gusto habrá de decidir entre dos soluciones igualmente satisfactorias; más aún, en casos excepcionales, podría darse preferencia a una forma no del todo correcta sobre una correcta. ¡Pero el alumno hará bien en no invocar esta afirmación con demasiada frecuencia! De todas maneras notará que las reglas y prohibiciones no han de coartarlo más allá de lo necesario para lograr la exactitud y la claridad exigidas en cada caso. No existe regla que mantenga la misma validez a través de todas las etapas de un proceso educativo. Siempre deberá ajustarse a las exigencias particulares de cada caso especial. Por ello las indicaciones dadas serán ampliadas, suplantadas por otras, o simplemente invalidadas, según sea necesario, en los ejercicios siguientes.

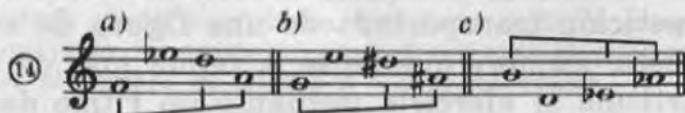
Las normas precedentes garantizan hasta cierto punto el flujo tranquilo de la melodía, al rehuir formaciones de grupos de contención. Con ello, por cierto, no se elude el peligro que amenaza desde la dirección contraria: la aceleración indebida del flujo melódico mediante saltos demasiado llamativos.

REGLA 9.

No deben emplearse saltos más grandes que una quinta (ascendente o descendente). Saltos de sexta y séptima provocan o bien formaciones de grupos —dado que los sonidos subsiguientes se sienten como una especie de meta satisfactoria (resolución), con lo cual las sextas y séptimas aparecen como miembros subordinados de una sucesión de sonidos cerrada en sí—,



o de lo contrario, se forman, a mayor distancia, acordes rotos cuyos sonidos, si bien distanciados los unos de los otros, constituyen sin embargo un todo perfectamente perceptible.



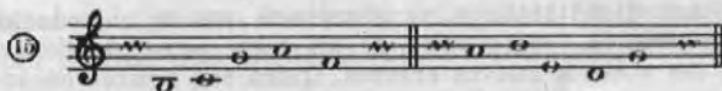
Al enunciar la regla 7 ya vimos que tales acordes rotos “demorados” no pueden ser evitados totalmente, si no queremos restringir en demasía el desarrollo de líneas melódicas fluidas.

Si se desea hacer uso de ellos, entonces convendrá emplear las formas menos conspicuas; éstas se tornan tanto más conspicuas cuanto mayor sea la amplitud de los saltos que contienen semejantes grupos de sonidos.

No se extrañe el alumno ante la forma de escribir empleada en casos como el del ejemplo 14 b y c. La anotación no indica nada respecto de un acorde roto; sin embargo, el ejemplo, al ser tocado o cantado, nos permite percibir un acorde de sexta. Hemos de juzgar siempre en primer término por el sonido, al igual que en el lenguaje, donde nos decidimos principalmente por la palabra hablada y no por la ortografía. ¡Con ello no queremos decir que no deba tenerse en cuenta la ortografía! Ella tiene su lógica propia, a la cual nos debemos ajustar estrictamente cuando escribimos. Pero en cuanto al sonido, es exclusivamente el oído el que decide, y no el ojo.

Y finalmente, debido a la aplicación de saltos tan grandes, nuestra melodía se torna demasiado recortada, adquiriendo así un carácter excesivamente expresivo, que contradice el desarrollo normal deseado. Saltos de octava valen como repetición de sonidos (véase regla 6), sonidos que sobrepasan ese intervalo quedan desechados por violar la regla 1. Aun el inofensivo salto de quinta

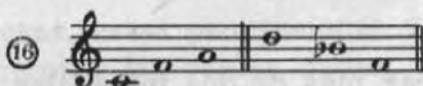
puede imprimir un impulso desagradable a una melodía por lo demás serena. Conviene por ello atenuarlo haciéndolo seguir inmediatamente de no más de un sonido en la misma dirección, para invertir luego la dirección del movimiento melódico.



Cierto es que en ese caso se produce casi siempre uno de los acordes rotos "demorados" a que ya nos hemos referido; pero éste podrá usarse aquí sin peligro, porque ayuda a evitar errores de construcción más graves.

REGLA 10.

Un salto no debe ser seguido por otro salto en la misma dirección. Dos saltos consecutivos de este tipo constituyen también grupos autónomos de sonidos. Así, pues, si tres sonidos se hallan relacionados entre sí de tal suerte que incluyen dos saltos en la misma dirección, entonces se oponen o bien a la regla 7 (porque deben ser considerados como acordes rotos),



o sino, el sonido que le sigue complementa a los dos primeros para constituir un acorde nítidamente perceptible.



Por acorde entendemos en este caso asimismo las sucesiones de tres sonidos que consisten en un sonido y su repetición en octava con saltos intermedios.



Si hay un cambio de dirección entre los saltos, pueden seguirse varios de éstos, siempre que no se vulneren con ello otras prescripciones.

EJERCICIO 3

Corregir, en las melodías escritas hasta el momento, todos los errores que de acuerdo con las reglas precedentes se encuentren en ellas.

Al realizar dicho trabajo, se observará que en el reducido dominio a disposición, la "corrección" de un error cometido llevará en la mayoría de las veces a nuevos errores. Quizá sea posible encauzar una pieza u otra, pero a menudo la melodía se tornará totalmente inútil después de repetidos cambios. Esto no importa. Los ejercicios posteriores nos ofrecen condiciones mucho más favorables, de manera que entonces podremos esperar resultados más halagadores.

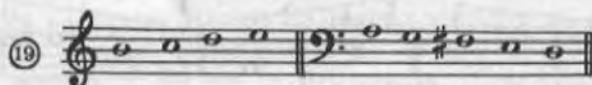
EJERCICIO 4

Escribir nuevas melodías teniendo en cuenta todas las reglas dadas hasta el momento.

Siguen ahora tres reglas más. Si bien por su sentido pertenecen al grupo de las reglas anteriores, se hallan sin embargo separadas de éstas a fin de no confundir al principiante con una serie ininterrumpida de reglas de conducta.

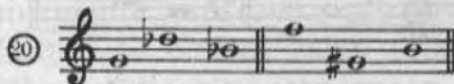
REGLA 11.

No conviene emplear más de dos intervalos de segunda consecutivos en la misma dirección, por representar un fragmento relativamente grande de una escala, poseyendo por ello una tensión melódica muy exigua (compárese asimismo la regla 4).



REGLA 12.

Evítense intervallos aumentados y disminuídos. Si luego de un intervalo aumentado o disminuído el tercer sonido es alcanzado mediante un salto, entonces se producen grupos en forma de acordes,



o sino, la sucesión de tres sonidos se descompone en los grupos 1 + 2 ó 2 + 1, es decir, se forma un intervalo fuerte y de fácil

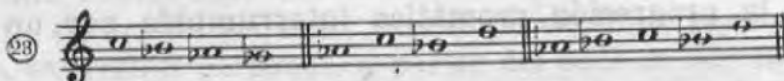
comprensión (marcado con corchete en el ejemplo que sigue), al cual se le subordina el sonido restante como sonido auxiliar.



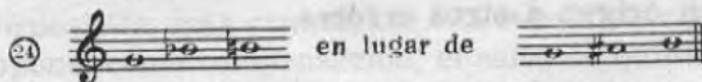
Lo mismo se obtiene mediante introducción por grado conjunto del tercer sonido que sigue al intervalo aumentado o disminuído.



La fuerza unificadora de los intervalos aumentados y disminuídos se extiende no solamente a los sonidos que participan directamente en un intervalo semejante. El intervalo más notable entre ellos es el ya mencionado tritono, que ejerce su fuerza unificadora sobre extensiones de mayor duración. En series de sonidos que progresan por intervalos pequeños, el tritono se hace sentir todavía a distancia de 4 ó 5 sonidos.



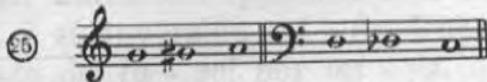
De todas maneras, estas progresiones y otras similares no se producen si se cumplen las reglas dadas. Sin embargo, conviene familiarizarse ya desde ahora con los extraños efectos del intervalo de tritono. Se podrá argumentar que en muchos casos es posible evitar el intervalo disminuído o aumentado simplemente mediante la ortografía.



La siguiente regla impide ese intento.

REGLA 13.

El cromatismo por ahora es inadmisibile. Por cromatismo entendemos aquí sucesiones de por lo menos tres sonidos que se siguen unos a otros a distancia de semitono, es decir, dos segundas menores.

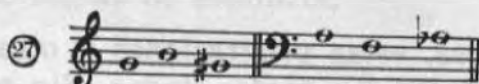


Pero ya con dos sonidos —un solo intervalo de segunda menor— puede introducirse furtivamente el cromatismo: es el caso en que el cuadro gráfico muestra un sonido y su transformación mediante # o b.

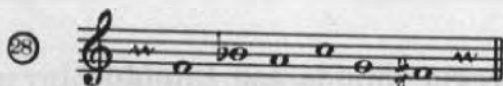


¿No le reconocemos acaso aquí a la ortografía un derecho que acabamos de negarle? No, porque no se trata aquí de un problema de ortografía. Hacemos uso del cuadro gráfico meramente como recurso externo: nos muestra, mediante la alteración cromática escrita de un sonido, que existe una relación incorrecta con las notas precedentes o siguientes, de la cual la progresión anotada en forma de alteración cromática no constituye sino una parte. La progresión incorrecta ha de reconocerse por ello también en este caso primeramente a partir del fenómeno sonoro. Luego aceptamos agradecidos, además, el aviso que nos da la notación.

Progresiones cromáticas ligan los sonidos demasiado estrechamente. Estos se pegan unos a otros, e impiden el libre desenvolvimiento lineal que exigimos para nuestros ejercicios. Tampoco permitiremos la progresión cromática interrumpida por un sonido intercalado.



Tratándose de más de dos sonidos intermedios, puede ocurrir que las progresiones cromáticas ya no molesten; habiendo tres o más sonidos intermedios, son generalmente tolerables, siempre y cuando no den origen a otros errores.



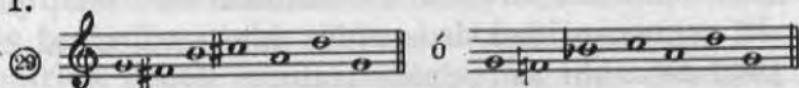
EJERCICIO 5

Verifíquese hasta qué punto las melodías recién escritas (del ej. 4) contradicen las nuevas reglas y corrijáanse aquellas.

C

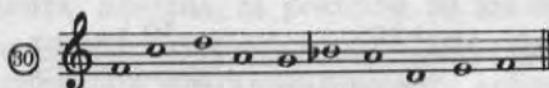
Ejemplos - Modelos

EJEMPLO 1.



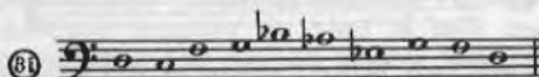
Este ejemplo muestra, en un espacio sumamente reducido, todo el desarrollo melódico que es posible obtener de nuestro exiguo material disponible. Se eleva, en gradación progresiva, desde su sonido inicial; se dirige con firmeza consciente hacia el punto culminante, y acaba con el salto de quinta, para completar una pequeña pieza musical autónoma, en la medida en que queremos dejar valer la denominación de "música" para este esquema melódico meramente construido. Por cierto, la restricción que significa una gran cantidad de reglas de procedimiento no permite que la invención se manifieste en modo alguno; pero el alumno notará, sin embargo, en el curso del trabajo, que existen soluciones más atractivas y menos atractivas en este dominio tan reducido, y aún cumpliendo con todas las reglas. Existe, por lo tanto, un campo de acción pequeño, casi imperceptible, para el desarrollo de la expresión personal, a partir del cual se ofrecerá la posibilidad de abrir caminos accesibles hacia la composición libre, una vez que se disponga de un material de construcción más amplio y una vez que las riendas hayan sido aflojadas.

EJEMPLO 2.

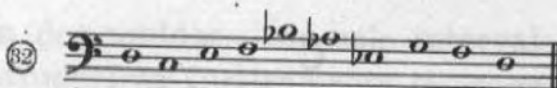


Una disposición más complicada. Al repentino ascenso al principio, se opone, como compensación, el salto de quinta descendente $la^1 - re^1$; en la mitad se establece el equilibrio mediante un la^1 repetido con dos segundas que se le añaden como apoyo.

EJEMPLO 3.

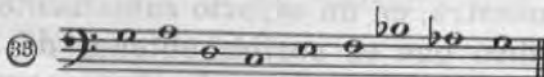


De interés apenas mediano en su disposición piramidal, cuyo ascenso y descenso uniformes parecen aún más insignificantes debido al $fa - sol$, y su inversión $sol - fa$. Una leve mejora significaría el reemplazo del $fa - sol$ por $mi - fa$.

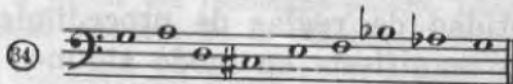


De esta manera aparece el cromatismo *mi - mi^b*, que no molesta por la gran cantidad de sonidos intermedios; al contrario, le da un poco de sabor al insípido plato.

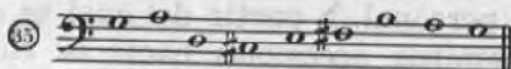
EJEMPLO 4.



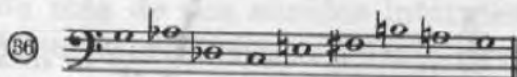
La cuidadosa preparación del punto culminante mediante ambos sonidos iniciales, y el fuerte impulso hacia abajo, otorgan a esta piecita un encanto particular, incrementado aún más antes del final por medio de la alteración del *la* anterior en *la^b*. La transformación del *do* en *do[#]* no ofrecería ventaja alguna.



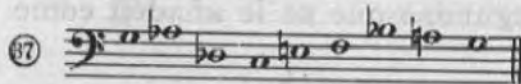
ya que los sonidos *do[#] - mi - fa - si^b* se escucharían como un acorde de *si^b* menor con la apoyatura interior del *fa*, quedando así todo el desarrollo atado a este conglomerado de acorde.



Aquí se compensa esta desventaja en detrimento de la tensión; ésta es mucho más reducida que en la primera versión (ejemplo 33).



Esta solución es mala, porque forma un acorde con los sonidos *do - mi - fa[#] - la* (con la apoyatura *si*), que resalta particularmente por su tritono *do - fa[#]*. Mejor sería la siguiente forma:



El efecto es casi tan bueno como el del ejemplo 33. Obsérvese la aplicación del cromatismo. Al ascender tenemos un *la^b* (segunda nota), al descender (penúltima nota) un *la*; esto es extraño por cuanto se suele subir por medio de sonidos de impulso ascendente, mientras que para el descenso se usan las alteraciones descendentes, debido a su tendencia hacia abajo.

EJERCICIO 6

Construir melodías semejantes a las precedentes, teniendo en cuenta todas las reglas dadas hasta el momento. Después de anotarlas, deben ser cantadas y juzgadas detalladamente en cuanto a su forma y a la impresión que causen.

He aquí el resumen de todas las reglas válidas para tal fin:

1. Extensión aproximada de una octava.
2. Duración no menor de 7 redondas.
3. La nota inicial y la final deben ser idénticas.
4. Cambiar la dirección del movimiento después de 4 sonidos a lo sumo.
5. Sólo es permitido el uso de determinados sonidos antes del sonido final.
6. No debe haber repeticiones de sonidos.
7. No debe haber acordes rotos.
8. No debe haber progresiones.
9. Evitar saltos más grandes que el de quinta.
10. Evitar más de un salto en la misma dirección.
11. Evitar fragmentos de escala.
12. Evitar intervalos aumentados y disminuídos.
13. Evitar el cromatismo.

Téngase en cuenta, además, la posición de los sonidos extremos (más altos y más bajos) que por llamar la atención, pueden influir favorable o desfavorablemente sobre una melodía por lo demás ajustada a las reglas.

Debo reconocer que hacia la meta propuesta por este ejercicio sólo conducen senderos muy angostos, cuya búsqueda se torna sumamente difícil. El principiante que logre dominar siquiera un poco el seco material, ya ha sacado un buen provecho. Aprende con ello, en primer término, a obtener el mejor efecto posible con los medios más reducidos, un principio de trabajo que puede ser continuado hasta las alturas más elevadas de la composición. Además, experimenta ya en estas primeras etapas de su saber, cuán firmes y resistentes, pero también cuán dúctiles y elásticos son los sonidos. Observa en qué dirección se extiende la fuerza melódica de la combinación de sonidos, y trata de encauzarla hacia donde él desea; pero ve, a su vez, cuán poco puede conseguir un elemento por sí solo cuando le falta casi por com-

pleto el apoyo de los otros. Por ello el resultado principal de este primer ejercicio consiste quizá en que aprendemos más y obtenemos mayor experiencia de los sonidos cuya anotación nos está vedada como consecuencia de las múltiples prohibiciones, que de las pocas notas que finalmente aparecen en el pentagrama.

SEGUNDA LECCION

PRIMEROS EJERCICIOS A DOS VOCES

Las melodías a una sola voz, compuestas de acuerdo con las normas de la primera lección, serán provistas ahora de una segunda voz. Hasta el momento resolvimos ejercicios que servían exclusivamente al fin de educar el pensamiento y el oído melódicos. La presente lección tiene por finalidad principal, en cambio, la estructuración de combinaciones armónicas en su forma más sencilla y unívoca. Partimos de la construcción de melodías que ya dominamos, hasta cierto punto, a través del trabajo lineal "monótono" —en el verdadero sentido de la palabra— de la primera lección; construcción de melodías que por ello debe considerarse como una forma fija del acontecer musical dentro del dominio reducido que conocemos hasta el momento. Siempre en contacto con ella, avanzamos tanteando hacia la nueva región con pasos por ahora muy cortos y prudentes. Seguimos renunciando a la colaboración del elemento rítmico en estas nuestras primeras exploraciones.

También esta segunda lección se parece más a un juego de paciencia que a un trabajo de orden musical. El esfuerzo necesario para resolver los ejercicios siguientes, que pese a su material de construcción incomparablemente más rico, inhiben al alumno, exige paciencia y buena voluntad. Tanto mayor será entonces la satisfacción que habrá de proporcionar la libertad progresivamente concedida, la cual compensará muchos de estos desvelos.

A

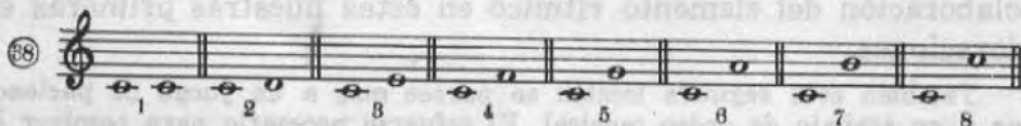
El material de trabajo

1. El grupo de sonidos que conocemos ya de la primera lección, y las reglas de notación (redondas, sin líneas divisorias)

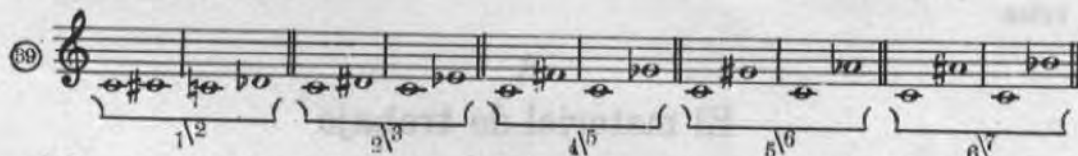
mantiene también aquí su validez. Anotamos sobre dos pentagramas en claves distintas, que se adaptan a los registros de las voces usadas en cada caso. Una de las voces será anotada, como antes, de tal manera que el alumno mismo pueda cantarla sin esfuerzo; la voz del segundo cantante (compañero, maestro, etc.) debe hallarse también en un registro fácilmente cantable.

2. Hasta el momento hemos empleado los intervalos únicamente en su forma melódica, o sea como sucesión de dos sonidos. A partir de este momento llegaremos a conocerlos y aplicarlos como conjunto sonoro compuesto de dos sonidos simultáneos. Sólo usaremos aquellos que se sometan sin mayor resistencia a una elaboración a dos voces. Son éstos, dentro de la extensión de una octava: el unísono, la octava, la quinta, la cuarta, la tercera mayor y menor, la sexta mayor y menor. Los intervalos que sobrepasan la octava cuentan como sus equivalentes dentro de una octava: la décima como tercera, la undécima como cuarta, la duodécima como quinta. Todos los demás intervalos no existen para nosotros por ahora, porque para su manejo hacen falta conocimientos que sólo adquirimos en el transcurso de nuestra labor.

Es demasiado incómodo emplear el nombre entero —tercera mayor, quinta aumentada, etc.— cada vez que mencionamos los intervalos. Usaremos por eso desde ahora los números 1 - 8 que representan, siguiendo el modelo de las teclas del piano, los intervalos “blancos” dentro de la octava *do - do*¹ transportados luego según necesidad (1 = prima, 2 = segunda mayor, 3 = tercera mayor... 8 = octava).

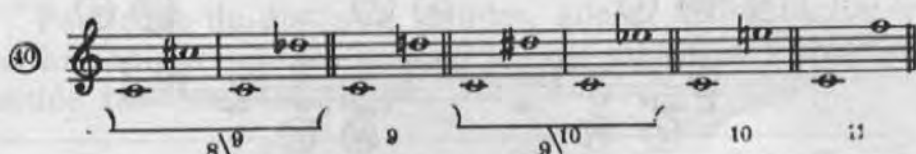


Los intervalos intermedios, correspondientes a las teclas negras del piano, se representan mediante dos números y raya de fracción invertida:



$1/2$ representa entonces el intervalo entre 1 (prima) y 2 (segunda mayor), es decir, tanto la prima aumentada como la segun-

da menor. Además: $2\backslash^3$ significa segunda aumentada y tercera menor, $4\backslash^5$ cuarta aumentada y quinta disminuída, $5\backslash^6$ quinta aumentada y sexta menor, $6\backslash^7$ sexta aumentada y séptima menor. Puede continuarse la cuenta más allá de 8 ($8\backslash^9$, $9\backslash^{10}$, $10 \dots$).



De esta forma se indica que nos referimos a un intervalo en su forma melódica, como progresión de un sonido a otro.

Pero con ello no tenemos aún un signo para la simultaneidad de dos sonidos, signo éste que sin embargo es también indispensable si no hemos de emplear constantemente largos circunloquios. Agregamos entonces otro signo que consiste en un círculo que encierra el número indicador del intervalo: indicará que ambos sonidos no han de sonar sucesivamente (intervalo melódico) sino simultáneamente (intervalo armónico); así, pues, 5 es el intervalo melódico de quinta, $\textcircled{5}$ el intervalo armónico de quinta; $2\backslash^3$ es el intervalo melódico de tercera menor, $\textcircled{2\backslash^3}$ el intervalo armónico de tercera menor.

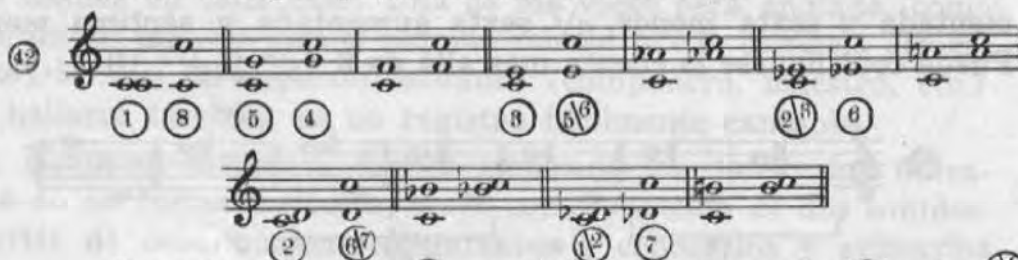


Una forma de notación semejante suprime las diferencias entre intervalos aumentados y disminuídos de la misma manera que la disposición de las teclas del piano. Empero, la grafía musical con sus dobles designaciones mediante \sharp y \flat queda intacta. Por consiguiente continúan en vigencia las reglas acerca del empleo de estos intervalos.

Los intervalos armónicos tienen las siguientes propiedades:

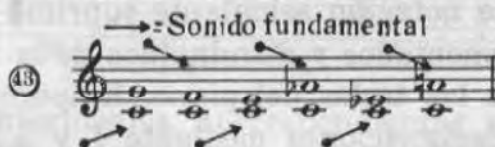
- a) Son invertibles. Dentro del ámbito de la octava es posible invertir todos los intervalos de tal manera que su sonido inferior sea transpuesto a la octava superior, situándose por encima del sonido superior original. Ambos interva-

los, el originario y el invertido, se asemejan y se complementan siempre para formar una octava.



De tal suerte, la ⑤ se deja invertir en la ④, la ⑤⁶ en la ⑤. De acuerdo con este modelo, se agrupan en pares ① y ⑧, ⑤ y ④, ③ y ⑤⁶, ②³ y ⑥ y las siguientes (que nosotros aplicaremos más adelante): ② y ⑥⁷, ①² y ⑦. El tritono no forma con su inversión un par de intervalos de distinta magnitud. Si se lo invierte, se obtiene lo mismo que el intervalo del cual partimos: nuevamente un tritono.

- b) Poseen sonidos fundamentales que sostienen el intervalo. Ambos sonidos difieren en importancia (salvo el caso de ① y ⑧, donde no hay diferencia entre las dos partes integrantes del intervalo; lo mismo vale para el tritono; éste será tratado más adelante). Uno de ellos se siente como preponderante, dominante, aun cuando el volumen de los sonidos sea el mismo; el otro tiene la función de acompañante, sin el cual el intervalo no podría subsistir, pero que sin embargo no demuestra la predominancia propia de su compañero más enérgico.



Los sonidos fundamentales son los inferiores en ⑤, ③ y ②³; estos intervalos son firmes, seguros, y fuertes, debido a la posición favorable del centro de gravedad (que aparece también como teniendo mayor peso material y físico, por la mayor longitud de las ondas sonoras correspondientes a los sonidos más graves). Sus complementos en la octava, los segundos intervalos de los pares mencionados anteriormente (④, ⑤⁶ y ⑥) se encuentran invertidos, y dan muestras evidentes de una notable inesta-

bilidad, por hallarse el sonido fundamental por encima del otro sonido. De estas propiedades de los intervalos se obtienen importantes consecuencias para la composición a dos o más voces.

EJERCICIO 7

Partiendo de distintos sonidos, anotar todos los intervalos armónicos que nos puedan servir, cifrarlos y marcar su sonido fundamental.

B

Procedimiento de trabajo

REGLA 14.

Como modelo para estos ejercicios nos sirve una melodía a una sola voz construída exactamente de acuerdo con las normas dadas en la primera lección. La obtenemos ya sea de los resultados de la primera lección, o bien escribiendo nuevos modelos. No será permitido efectuar cambio alguno en estos modelos durante la elaboración a dos voces. La voz originaria sobre la cual se basa el ejercicio a dos voces se denominará "modelo", la voz agregada "2ª voz".

REGLA 15.

La segunda voz se compone de acuerdo con las prescripciones válidas para el "modelo". Sin embargo, como se halla ligada al modelo, y por ello no posee la misma autonomía que ésta, será necesario aflojar un tanto las estrictas disposiciones dadas. De ahí que puedan presentarse en la 2ª voz:

- a) Acordes rotos, salvo aquellos que contengan un tritono y acordes rotos aumentados. Con ello se amplía en algo la regla 10: en la 2ª voz pueden tener lugar dos saltos consecutivos en la misma dirección, siempre tratándose de acordes rotos permitidos.
- b) Saltos hasta una sexta y saltos de octava, ambos hacia arriba y hacia abajo; después de un salto de quinta pueden seguir todavía varios sonidos en la misma dirección. (¡Cuidado!)

- c) Más de dos intervalos de segunda consecutivos en la misma dirección.
- d) Bordaduras (por ej., *do - si^b - do, mi - sol[#] - mi*).
- e) Además de los penúltimos sonidos mencionados en la regla 5, también el salto de quinta desde abajo y de cuarta desde arriba.
- f) No es necesario que el sonido inicial y final de la 2ª voz coincidan, cuando ésta aparezca como voz superior; en cambio, si se provee al modelo con una 2ª voz *inferior*, entonces vale nuevamente la regla 3 para los sonidos inicial y final de ésta.

Por lo demás mantienen su vigencia para la 2ª voz las reglas:

- 1 (extensión: aproximadamente una octava).
- 6 (evitar las repeticiones de sonidos).
- 8 (evitar las progresiones).
- 10 (evitar dos saltos consecutivos en la misma dirección; ¡pero véase regla 15 a!).
- 12 (evitar los intervalos aumentados o disminuídos).
- 13 (evitar el cromatismo).

Estas normas, si bien nos informan acerca de la naturaleza de cada una de las dos voces, nada nos dicen del efecto conjunto de ambas. Sin duda el lector no dejará de percibir que dos entes autónomos acoplados en un espacio reducido, ya se trate de seres vivientes, objetos físicos, o líneas ondulantes de sonidos, no pueden moverse con la misma libertad que un solo ente que haga uso ilimitado del espacio íntegro. La constante necesidad de distribuir el espacio disponible, que resulta del movimiento simultáneo de las voces, y la atracción y repulsión que rige entre ambos entes, exigen normas de conducta minuciosamente analizadas y pensadas, si se quiere lograr una coordinación convincente. Como en las estructuras a dos voces el cuadro es enriquecido además por el constante cambio de lugar del centro de gravedad entre los intervalos con sonido fundamental subyacente y sus inversiones —aparte de las particularidades que ofrece la pugna por el espacio y la relación recíproca— es comprensible que sea necesaria una gran cantidad de prescripciones, para lograr la estabilización de semejantes estructuras.

REGLA 16.

Quedan prohibidos los cruces de voces, dado que dificultan la percepción de las dos voces.

REGLA 17.

La distancia entre ambas voces se rige:

- a) por el registro de las voces usadas. Para registros "vecinos" (soprano y contralto, contralto y tenor, tenor y bajo) debería bastar comúnmente la ⑩ como máxima distancia entre las voces; a los registros más distantes (soprano y tenor, contralto y bajo, soprano y bajo) se les deberá conceder un campo de acción correspondientemente más amplio;
- b) por la conformación melódica del modelo. Si éste se desenvuelve en una línea tranquila, poco ondulante, entonces ambas voces pueden moverse a menor distancia una de otra. Si es amplia, en cambio, la oscilación melódica del modelo, entonces será necesario que la segunda voz se mantenga a prudente distancia, a fin de no interferir en el camino del modelo.

REGLA 18.

Al comienzo y al final del ejercicio a dos voces sólo será admitido, aparte del unísono de ① y ⑧, un intervalo que tenga el sonido fundamental abajo (⑤, ③, ②^{va}).

REGLA 19.

La aplicación de los intervalos con sonido fundamental en la voz superior requiere cierta precaución. Como principio o final son inútiles; en lugares de particular importancia o en otros giros llamativos, resultan poco favorables.

REGLA 20.

Cuando el sonido final del modelo es alcanzado mediante un salto de cuarta ascendente o uno de quinta descendente, la segunda voz deberá obtener su sonido final por medio de una progresión de $1 \setminus^2 \acute{o} 2$.

(a) $1 \setminus^2 \acute{o} 2$

Modelo

2ª voz

2ª voz

Modelo

Inversamente, sólo le es permitido a la 2ª voz usar los penúltimos sonidos permitidos según regla 15 e, cuando en el modelo hay un intervalo de $1\frac{1}{2}$ ó 2 entre el penúltimo sonido y el último.

Comenzaremos con ejercicios en los cuales la 2ª voz se halla *por encima* del modelo. Más adelante invertiremos el procedimiento.

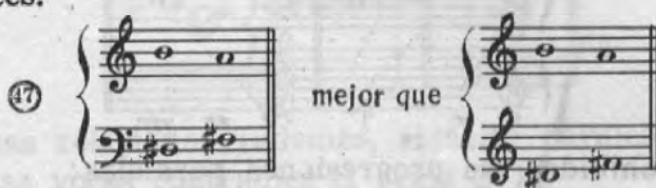
EJERCICIO 8

En los seis ejemplos siguientes, intercalar las notas que faltan, siguiendo siempre las reglas precedentes.

REGLA 21.

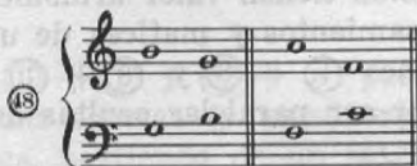
Se recomienda especial cuidado con grupos de sonidos que resultan de la descomposición de un acorde con tritono o sin él, en los cuatro sonidos de dos intervallos consecutivos.

Nuestra experiencia con los ejercicios a una sola voz ya nos dice que una formación semejante entorpecería el desarrollo tranquilo de la melodía. Claro que no es posible evitarla del todo. Suele suceder que la descomposición de acordes sea la única posibilidad que permita llevar a buen término un ejercicio. En esos casos de emergencia puede emplearse un acorde roto mayor o menor, para evitar males mayores; un acorde de tritono roto debe sin embargo rehuirse, a menos que el tritono se halle debilitado en su efecto a tal punto que el grupo de sonidos sea ya apenas perceptible como acorde, a causa de un gran distanciamiento entre las voces.



Acordes rotos aumentados quedan totalmente eliminados. Se han de evitar, sin excepción, los acordes rotos formados por los dos intervalos finales, dado que el intervalo final debe ser alcanzado siempre mediante una progresión, y no como una parte integrante de un acorde roto estático.

La sucesión de dos intervalos que resulta del intercambio entre ambas voces de un solo intervalo se considera como acorde roto.



Tales intercambios sólo deberán ser usados cuando no se encuentre otra solución mejor.

REGLA 22.

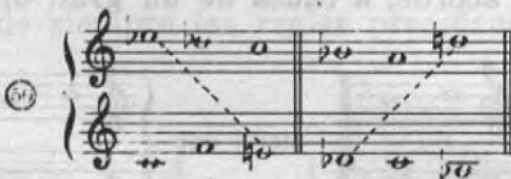
Ambas voces no deberán saltar simultáneamente en la misma dirección, salvo el caso de alguna forma de acorde roto anteriormente mencionada.

REGLA 23.

Se han de evitar las falsas relaciones



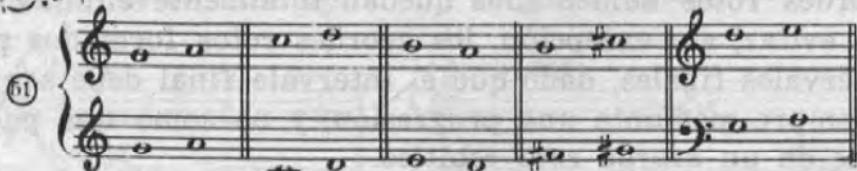
No son sino una progresión cromática a distancia de una octava, y caen por ello decididamente bajo la prohibición del cromatismo, tal como lo conocemos ya desde la primera lección (regla 13), también en lo que concierne a sonidos intercalados que disminuyen el efecto cromático o de falsa relación.



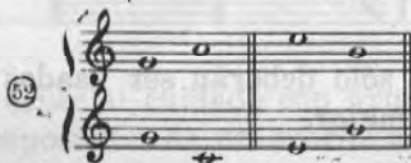
REGLA 24.

Quedan prohibidas las progresiones paralelas:

(4) + (4), (1) + (1), (8) + (8), (5) + (5)

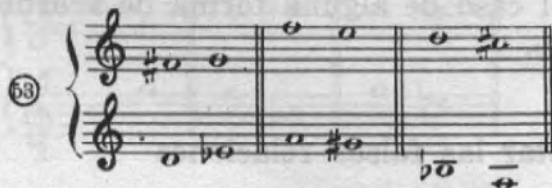


Las progresiones (1) + (1) y (8) + (8) anulan por completo la percepción de las voces; (5) + (5) y (4) + (4) son combinaciones de voces que si bien tienen valor armónico, sólo constituyen, por lo demás, engrosamientos y matices de una sola línea melódica. Las progresiones (1) + (8) y (8) + (1) quedan prohibidas en todos los casos por ser paralelas ocultas de unísonos.



REGLA 25.

Los intervalos paralelos (3) + (3) y (5) + (5) están permitidos sólo cuando ambas voces progresan por semitono;



con ello no se resentirá el natural fluir de las voces, siempre y cuando no se cometan otros errores. Las paralelas ③ + ③ y ⑤ + ⑤ quedan sin embargo prohibidas en todos los demás casos, dado que conducen a:

- a) Conglomerados parecidos a acordes, debidos al acorde de tritonos, encerrado en ellos, que resulta imposible de pasar inadvertido, pese a que parte de su peculiaridad le es quitada por un sonido agregado.



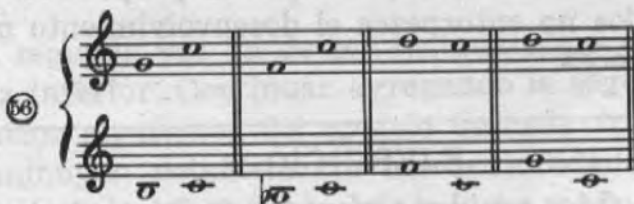
- b) Falsas relaciones (además, el salto paralelo realizado en ambas voces contradice la regla 27).



Los intervallos paralelos ② + ② y ⑥ + ⑥ son inobje-
tables y por ello permitidos, siempre que no contradigan las re-
glas ya dadas.

REGLA 26.

Además de las ① + ① y ⑧ + ⑧ paralelas manifiestas, se
prohíben las llamadas octavas (y unísonos) ocultas. Se originan
cuando ambas voces, partiendo de un intervalo cualquiera pro-
gresan en la misma dirección para formar una ⑧ o ①.



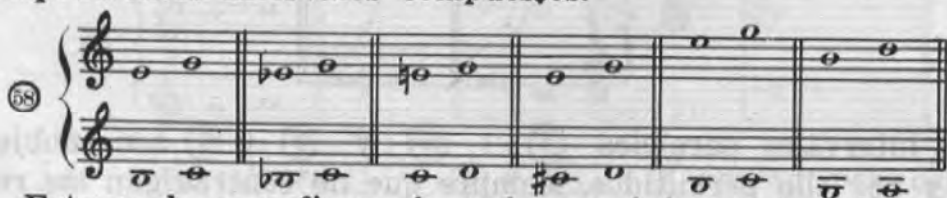
Estas progresiones provocan la sensación de arremetida pre-
cipitada hacia una meta, trabando así el desarrollo tranquilo de
las voces.

Como cláusula final se permiten, sin restricción alguna, las progresiones en una misma dirección hacia el sonido final de ⑧ o ①, dado que en tal caso constituyen un sostén armónico efectivo para el impulso hacia el final. Pero aún en estos casos son de efecto impreciso las progresiones desde un intervalo menor que ⑧ al intervalo final de ⑧, cuando tienen lugar en dirección ascendente; conviene, pues, evitarlas.



REGLA 27.

Se prohíbe progresar, en la misma dirección, hacia una ⑤ o ④ (quinta oculta o cuarta oculta), cuando la progresión parte de un intervalo menor que éstos. (Si en lugar de la ⑤ o ④ aparece la ⑫ o ⑪ entonces vale la misma regla para los correspondientes intervallos compuestos.



Esta regla se refiere, sin embargo, únicamente a las progresiones en dirección ascendente. En dirección inversa, en cambio, se admiten sin inconvenientes las quintas y cuartas ocultas.

REGLA 28.

Dentro de lo posible, conviene que el punto culminante y el sonido más grave de una de las voces no se hallen en el mismo lugar que aquellos de la otra voz, para que la propensión hacia estos puntos destacados no entorpezca el desenvolvimiento melódico autónomo de las voces.


EJERCICIO 9


Verificar si los sonidos agregados en los ejemplos del ejercicio 8 se ajustan a estas reglas y corregirlos en caso necesario.

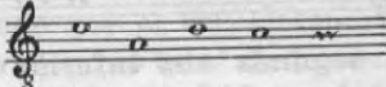
Si ahora colocamos la segunda voz *debajo* del modelo en lugar de situarla por encima, como hasta el momento, entonces ella adquiere un nuevo significado y, bajo ciertas condiciones, también un aspecto algo cambiado (véase regla 15 e y 15 f). Ahora deberá sostener el edificio, abandonando así su función de agregado más bien decorativo y complementario, para ocupar la de una parte esencial en la construcción, de cuya firmeza y solidez depende la estructura de todo el edificio. El modelo, en cambio, pierde un poco de su importancia originaria. Nuestras reglas han sido por cierto concebidas de tal manera que otorgan a ambas voces casi el mismo grado de movilidad e idéntica autonomía (una situación que no puede sostenerse cuando se escribe para tres o más voces); pero la diferencia de timbre entre las voces superiores e inferiores, producto de la diferencia de "peso" entre sonidos agudos y graves, no deja de hacerse nítidamente perceptible aún en las estructuras más sencillas a dos voces.

EJERCICIO 10

Buscar todos los sonidos posibles que puedan agregarse, en una segunda voz, a los sonidos iniciales respectivos de los siguientes tres fragmentos de modelo:

Modelo 

Modelo 

Modelo 

Esta segunda voz ha de ser tratada como voz superior y como voz inferior. Continuar agregando la segunda voz a los tres sonidos siguientes del modelo de cada fragmento (con ello disminuyen notablemente las posibilidades originarias inherentes al sonido inicial, debido a la conducción del modelo).

EJERCICIO 11

Completar la segunda voz en los siguientes ejemplos
60 a - f.

60 a) Modelo

b) Modelo

c) Modelo

d) Modelo

e) Modelo

f) Modelo

EJERCICIO 12

Modelo

61) Modelo

Modelo

Escribir una segunda voz inferior para estos modelos.
Transponer luego los modelos a un registro adecuado e inventar una segunda voz superior.

EJERCICIO 13

Tomar los resultados del ejercicio 6 de la primera lección, si se consideran correctos, agregándoles las voces superiores e inferiores.

Aquí se podrá observar que se prestan dócilmente a la elaboración a dos veces sólo aquellos modelos que si bien hacen uso del espacio delimitado por reglas y prohibiciones, no lo abarcan en su totalidad y hasta el último confín. En especial, deberían cohibir a menudo a la segunda voz las progresiones aumentadas, disminuídas o cromáticas del modelo, permitidas condicionalmente en las reglas 12 y 13 de la primera lección, y cuyos efectos se dejan sentir todavía a apreciable distancia; a veces hasta deberían imposibilitar una elaboración a dos voces que se rija por nuestras reglas. Existen indudablemente en estos ejercicios, al igual que en muchos problemas matemáticos, planteos que no tienen solución, y de ellos aprende el alumno por lo menos tanto como de aquellos que se resuelven perfectamente. Ante todo llegará a comprender en qué forma la coordinación de varias voces tiene efecto retroactivo sobre la estructura de la melodía, y en qué medida cada melodía de una trama polifónica ha de adaptarse a sus compañeras.

C

Ejemplos - Modelos

En los siguientes ejemplos se muestra cómo se puede agregar una segunda voz a una de las melodías tomadas de los modelos de la primera lección. Hay diversos modos de lograrlo. En primer término el modelo ocupa la voz superior, luego sostendrá el edificio sonoro como voz inferior.

EJEMPLO 1.

Sería posible evitar el acorde roto marcado en el ejemplo, si el *si*♭ fuera reemplazado por el *re*¹. Obtendríamos entonces cuatro veces ese sonido en el curso total de la voz inferior; de lo contrario, el *si*♭ aparecería tres veces. De una forma u otra, la voz inferior es árida. El comienzo con la tercera inferior impide aquí un desarrollo más agradable. No podemos empezar con la tercera mayor inferior, porque se halla en falsa relación con la tercera nota del modelo.

EJEMPLO 2.

Esta solución es mejor, aunque tampoco ella sea del todo convincente. Ambas voces llevan una coexistencia un tanto forzada.

EJEMPLO 3.

Modelo

64

La falsa relación $si - si \flat^1$ no molesta, dado que los dos sonidos intermedios no permiten que su presencia sea sino débilmente audible. No obstante, si queremos evitarlo, pese a ello, podremos hacerlo mediante la alteración del mi^1 y del si en $mi \flat$ y $si \flat$.

Si se suprime el acorde de cuatro voces, marcado en el ejemplo, entonces la inclusión de la parte correspondiente del ejemplo 62 ofrece una solución menos monótona y más satisfactoria.

EJEMPLO 4.

2ª voz

65

La voz superior se adapta tan fácilmente al modelo que no da siquiera la impresión de un agregado. Al contrario, se tiene la impresión de que ambas voces fueron inventadas al mismo tiempo. Por desgracia no es siempre posible alcanzar este objetivo, dadas las rígidas normas de trabajo impuestas. Pero al fin y al cabo importa menos en estos trabajos la belleza del resultado que el dominio del material y la corrección lógica de nuestro razonamiento (si bien la belleza nos es sumamente bienvenida).

EJEMPLO 5.

2ª voz

66

El doble descenso desde el do^2 paraliza el libre flujo de la voz superior; la^1 estaría mejor al comienzo.

2ª voz

67

Modelo

También en esta forma el ejemplo es aceptable. Las falsas relaciones provocan cierta vacilación en la armonía, pero el límite de la comprensibilidad es aún respetado.

EJEMPLO 6.

2ª voz

68

Modelo

Las paralelas ⑧ (*sol - sol¹* y *la - la¹*), interrumpidas por otro intervalo ⑤, no molestan, ya que suponemos que se trata de “tempo” lento. De todas maneras, se las puede evitar empleando los cuatro sonidos finales del ejemplo 66. De ese modo la voz superior logra un impulso ascendente más bello, y de paso desaparece el acorde roto marcado.

EJERCICIO 14

Aprovechando todas las nuevas experiencias adquiridas, inventar ahora nuevamente (para verificar lo antedicho) algunos modelos, agregándoles voces superiores e inferiores.

He aquí un resumen de todas las indicaciones importantes para la coordinación de las dos voces:

Regla 16: evitar cruces de voces.

Regla 17: distancia entre voces según los registros a usar.

Regla 18: el intervalo inicial y el final deben tener el sonido fundamental abajo.

Regla 19: ¡Atención a los intervalos cuyo sonido fundamental se halla en la voz superior!

- Regla 20: para el final: salto de cuarta ascendente y de quinta descendente en el modelo requieren progresión de $1 \setminus 2$ ó 2 en la segunda voz.
- Regla 21: evitar acordes rotos de tritono y acordes rotos aumentados; evitar intercambios de intervalos.
- Regla 22: evitar saltos simultáneos en la misma dirección.
- Regla 23: evitar falsas relaciones.
- Regla 24: evitar paralelas de ①, ⑧, ⑤ ó ④.
- Regla 25: paralelas de ③ y ⑤⁶ únicamente tratándose de progresiones por $1 \setminus 2$.
- Regla 26: evitar progresiones de ① y ⑧ ocultas.
- Regla 27: evitar progresiones de ⑤ y ④ ocultas que provienen de intervalos más pequeños en dirección ascendente.
- Regla 28: evitar coincidencia de los puntos extremos en ambas voces.

TERCERA LECCION

AMPLIACIÓN DEL MATERIAL MELÓDICO

Volvemos ahora a dirigir nuestra atención hacia los fenómenos melódicos. Tomamos como base de los nuevos trabajos el repertorio de estructuras a dos voces, elaborado en la lección anterior, cuyas líneas melódicas se hallan enlazadas por medio de armonías que se van formando entre ellas. Impregnamos estos ejercicios a dos voces, nota contra nota, con vida melódica, enriqueciendo rítmicamente las voces agregadas a los modelos, y vertiéndolas en un esquema de compás. Si bien nos encontramos también aquí atados a severas reglas, ya hemos superado, sin embargo, la elaboración meramente "calculada" de las primeras dos lecciones; podemos ahora permitir a la fantasía la libertad suficiente como para que tomen forma estructuras que, pese a los reducidos medios empleados, puedan considerarse ya como música aceptable y a veces hasta utilizable en la práctica.

A

El material de trabajo

1. Estructuras a dos voces, tal como fueron elaboradas en la segunda lección, y como se inventen de acuerdo con las reglas conocidas.
2. Ya no nos satisfacen ahora las redondas de duración indeterminada. Nuestras nuevas melodías no han de desenvolverse como los modelos iniciales, pausadas e inexpresivas, sino que habrán de moverse vivaz y libremente, como pequeñas piezas expre-

sivas, dentro de límites aún severos. Para otorgarles esa estructura ágil, tenemos a nuestra disposición todos los valores de duración. El alumno tratará, sin embargo, de tomar los senderos más sencillos y conocidos que cruzan este amplio campo de libertad rítmica; de lo contrario sólo logrará dificultar su propia labor. La combinación de los valores más largos y más cortos, la contraposición de valores rítmicos binarios y ternarios ($\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}^{\text{♩}}$ contra $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ y otros) le aportará pocos beneficios si quiere llegar al conocimiento de desarrollos melódicos. Conviene, pues, que haga uso de grupos rítmicos más sencillos y adecuados.

3. Los grupos de sonidos ritmizados, debido a la duración variable de los sonidos integrantes, asignan también distintos valores agógicos a éstos: sentimos la alternación de sonidos acentuados y no acentuados; de la mera delimitación temporal ha surgido el ritmo diferenciado, encuadrado dentro de un esquema de compás. La indicación que nos informa acerca de la posición de los sonidos principales y acentuados, es la barra o línea divisoria. Al usar las líneas divisorias, obtendremos asimismo determinados tipos de compases. Podemos emplear para nuestros trabajos toda la gama de indicaciones de compás ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$...). Mas también en este caso podrá observar el alumno muy pronto que logrará más prefiriendo los tipos de compás más simples, binarios o ternarios, a aquellos compuesto ($\frac{5}{4}$, $\frac{7}{8}$...) o subdivididos ($\frac{8}{2}$, $\frac{15}{8}$...) que si bien no dejan de ser "interesantes", requieren gran dedicación y esfuerzo. Lo mismo vale para el cambio de compás: puede emplearse; pero lo que hemos de expresar en nuestros ejercicios se puede manifestar casi siempre tan bien o mejor prescindiendo de él.

4. El empleo de los distintos valores rítmicos y de la división en compases exige que nos decidamos con respecto al "tempo" de nuestras pequeñas composiciones. De antemano inventaremos nuestras melodías en un carácter determinado, fijando mediante indicaciones al comienzo de la pieza, si ésta ha de ejecutarse en forma lenta, rápida, o medianamente rápida. En los ejercicios precedentes no habíamos podido recurrir al "tempo" como elemento de diferenciación; mediante las prohibiciones de acordes rotos y de disposiciones melódicas discontinuas, y mediante la orden de mantener todos los sonidos en forma larga y pareja, habíamos impe-

dido conscientemente todo impulso dilatorio o acelerador. A partir de ahora, en cambio, tendremos que contar con grupos de sonidos que cambian de significación cuando cambia el "tempo". Un "tempo" lento permite al oído captar y comprender cada elemento de la composición; un "tempo" acelerado, en cambio, nos impide a veces percibir la sutileza de la estructura; tiene lugar un juicio sumario que puede llegar a diferir notablemente de la primera apreciación mencionada.

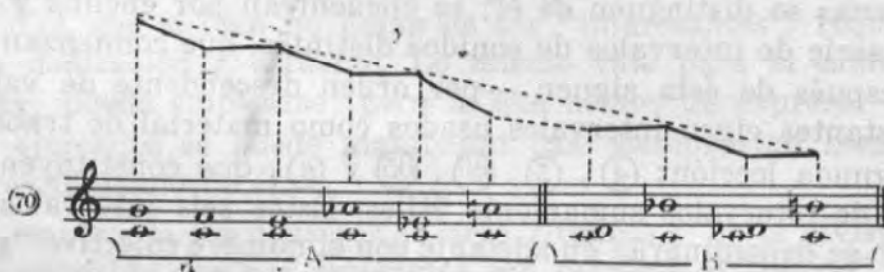
5. Los intervallos armónicos descriptos al comienzo de la segunda lección, serían sólo un material de trabajo tosco para nuestra técnica cada vez más refinada, si no poseyeran propiedades particulares notables aparte de la invertibilidad ya mencionada de sus componentes y de la función de sonido fundamental de uno de sus dos sonidos. Aun no hemos tenido en cuenta la propiedad que nos permite hacer que los intervallos se sigan unos a otros de tal forma que se origine una actividad armónica basada en peso y aligeramiento, en percusión y repercusión, en tensión y distensión. Es el *ordenamiento de acuerdo con su valor* lo que les asegura las posibilidades múltiples de aplicación.

Entre los intervallos posibles dentro del ámbito de la octava, son ① y ⑧ los que se hallan tan próximos a un sonido único, que apenas se distinguen de él; se encuentran por encima y fuera de la serie de intervallos de sonidos distintos, que comienzan con ⑤. Después de ésta siguen —por orden descendente de valor— los restantes cinco intervallos usados como material de trabajo en la segunda lección: ④, ③, ⑥⁶, ②⁵ y ⑥, que constituyen un grupo de intervallos sumamente útiles. Estos seis intervallos de ⑤ a ⑥ se denominarán en adelante con el nombre colectivo "grupo A".

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are arranged to illustrate intervals. Brackets above the staff identify three groups: 'Grupo A' (intervals 5, 4, 3, 6⁶, 2⁵, 6), 'Grupo B' (intervals 2, 6⁷, 1², 7), and 'Trítono' (interval 4). Below the staff, circled numbers 1 through 8 indicate the interval values for each pair of notes.

Sigue luego, como "grupo B", una serie de intervallos que hasta el momento no pudimos emplear, cuyo ordenamiento, sin embargo, deberíamos recordar para su aplicación futura en nuestro trabajo: ②, ⑥⁷, ①² y ⑦. En la punta extrema de la derecha de

la serie, apartado al igual que la ① y la ⑧ a la izquierda, se halla ubicado el tritono ④⁵ (quinta disminuída o cuarta aumentada), intervalo que posee propiedades particulares que llegaremos a conocer con todo detalle en el curso de nuestros ejercicios futuros. El desenvolvimiento regular de esta serie de valores decrecientes se ve, sin embargo, algo turbado por un hecho que ya conocemos: la diferencia de valor que existe entre los intervalos con sonido fundamental en la voz inferior y sus inversiones. Ello tiene como consecuencia que la disminución de valor entre ⑤ y ④ sea algo más pronunciada de lo que se podría suponer: la ⑤, un intervalo potente con sonido fundamental en la voz inferior, se presenta en la plenitud de su fuerza, la ④ en cambio, pierde algo de su esperada energía debido a su sonido fundamental en la voz superior. La ⑤ se halla nuevamente sin debilitamiento en su puesto, ⑤⁶ el intervalo que le sigue, no alcanza el máximo de poderío que esperaríamos, al igual que la ④. Si nos imaginamos el decrecimiento de valor de los intervalos de ⑤ a ⑦ como representado mediante una línea recta que desciende desde su punto más alto, entonces encontraremos ⑤, ⑤, ②³, ⑥⁷ y ⑦ en los puntos que les corresponden. Los demás, en cambio, ④, ⑤⁶, ⑥, ② y ①² están situados un poco por debajo de sus lugares correspondientes.



La línea decreciente subsiste entonces, pero su desarrollo es algo escalonado: el declive de un intervalo "bueno" a uno de los intervalos invertidos es tan grande que el próximo paso es casi horizontal; es decir, que en cada caso el intervalo invertido se encuentra apenas un poco más elevado, en cuanto a su valor, que el siguiente fuerte con sonido fundamental abajo.

Presentado así como informe seco y sin aplicación práctica, todo esto tiene un aspecto un tanto sutil y caprichoso. A pesar

de ello, pronto se habrá de mostrar qué influencia tienen estas comprobaciones sobre nuestros ejercicios.

B

Procedimiento de trabajo

Trataremos ahora de conducir nuestros ejemplos —cuyas voces giraran hasta el momento unas en torno a otras en impersonalidad casi estelar, con regularidad, impertérritas e insensibles— hacia el dominio de nuestros conceptos comunes del acontecer musical, otorgando por lo menos a una de las dos voces (la agregada) un movimiento melódico algo más intenso. Para cumplir con tal propósito, tenemos a mano un medio efectivo y sencillo, dentro del dominio de las combinaciones de sonidos permitidas hasta el momento. Basta con enfrentar dos o más notas en la segunda voz con cada nota del modelo, en lugar de proceder “nota contra nota”, como en los ejercicios anteriores. Estos grupos de sonidos obedecen a las mismas reglas que un sonido único, en especial en lo que concierne a su relación armónica con el modelo: deberán formar con éste únicamente intervalos del grupo A, sin que importe si la segunda voz progresa por grado conjunto o por salto. Para el caso de la progresión por salto, debemos tener en cuenta la siguiente regla:

REGLA 29.

Los saltos deben tener como punto de partida o como meta sólo sonidos que sirvan a la otra voz como complemento para un intervalo del grupo A (¡compárese asimismo la regla 22!)



Hay otra regla, no menos importante, que previene contra la intranquilidad que fácilmente invade los ejercicios con el incremento de movimiento:

REGLA 30

Tratándose de melodías movidas, debe prestarse especial atención que no se formen en ellas a corta distancia los intervallos de séptima o novena nítidamente perceptibles;



éstos constituyen demasiada tensión para las modestas melodías, aun cuando se encuentren separados por sonidos intermedios (compárese la regla 15 b). Se permiten excepciones a esta regla cuando los intervallos de séptima y novena se sienten con toda claridad como sextas u octavas cuya entrada es oscurecida intencionalmente mediante sonidos vecinos.

La duración de los sonidos agregados en la segunda voz puede ser elegida a voluntad, pero será conveniente no sobrecargar los ejercicios con sonidos; contentémonos entonces con tres a cinco sonidos por cada compás. Cada sonido del modelo ocupa un compás entero; será anotado con el valor correspondiente al compás elegido (o | o | d | d | d | d) y se separan unos de otros por medio de líneas divisorias. En la segunda voz debe poder reconocerse siempre el sonido principal original de cada compás. Sigue constituyendo el sonido principal también del compás rítmica y melódicamente enriquecido, y como tal aparecerá como primer sonido del compás o como el de mayor duración. Puede sin embargo ocurrir que en el impulso del flujo melódico, el sonido principal original se vea superado por un sonido más agudo, o que se distinga de alguna otra manera por su valor o posición. Estos casos pueden ser aceptados, si por lo demás el ejemplo se ajusta a las normas.

EJERCICIO 15

Tomar algunos de los ejercicios a dos voces de la segunda lección, y reelaborar sus segundas voces para tornarlas más movidas y vivaces, como muestra el ejemplo que sigue.

Allegro moderato
 78 2ª voz ampliada

2ª voz

Modelo

El elemento constitutivo principal de semejantes melodías es el acorde roto. Aporta un fuerte impulso a las líneas melódicas rígidas, pero liga al mismo tiempo los agitados grupos de sonidos de corta duración, formando unidades mayores de orden armónico. El signo característico del desarrollo melódico lineal, la progresión por grado conjunto, no se hace valer sino moderadamente frente al poder dominador del acorde roto.

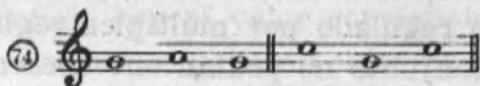
Si nuestras melodías rítmicamente animadas han de mostrar también los rasgos fuertes del desarrollo melódico, además de la imagen hermosa pero efímera producida por la ondulación de acordes rotos, entonces deberemos hacer uso de medios más efectivos.

El intervalo de segunda, como parte integrante de la melodía, nos es conocido. Ya constituía un elemento primordial en nuestros primeros ejercicios, si bien es cierto que allí el desenvolvimiento se hallaba tan regulado por múltiples reglas que las progresiones por grado conjunto no podían entorpecer las líneas melódicas, como tampoco la coordinación de ambas. En los ejercicios con segunda voz más movida, tal como los elaboramos ahora, se producen a menudo intervalos que no hemos empleado hasta el momento, es decir, los intervalos del grupo B (2 , 6⁷ , 12 , 7) y el tritono (4⁵), como consecuencia de progresiones por grado conjunto con notas de breve duración. Estos intervalos deben usarse con ciertas precauciones; trataremos, por ello, de acercarnos a estos sonidos más duros y más difíciles de manejar, por un camino indirecto, a través de fenómenos melódicos.

Existe una cierta cantidad de fórmulas melódicas que vuelven a presentarse en las melodías de todos los tiempos y estilos. Se originan por un tratamiento primitivo de la materia prima usada en la construcción de melodías: el intervalo que se produce al avanzar de un sonido al sonido más próximo. Así como en los idiomas hay combinaciones sonoras que se repiten a menudo, y

que constantemente se entremezclan en infinitas posibilidades para formar palabras y frases, así aparecen también en las melodías las fórmulas mencionadas, constituyendo un juego de eterna variación. Las melodías no son producto exclusivo de estas fórmulas —hay otras fuerzas más que contribuyen, sea en forma subordinada, sea en función dominante, a la estructuración de las líneas melódicas—, pero, sin embargo, en ellas, que constituyen el elemento melódico *formado* más pequeño, se reconoce con máxima claridad el modo en que trabaja la fuerza melódica. En especial, es posible estudiar allí, paso por paso, cómo el elemento melódico penetra en la estructura firme de la masa armónica y la pone en movimiento. “Masa armónica” equivale, en nuestro reducido campo de acción, a los seis intervalos armónicos ⑤, ④, ③, ⑤⑥, ②③, ⑥. Si estorbamos estos intervalos mediante sonidos ajenos que se les oponen, que se introducen en ellos como cuña, que se abren paso a través de ellos, entonces estamos en presencia de los primeros y débiles intentos de la melodía de constituirse como fuerza dominante.

La más simple de las “interferencias” mencionadas ya la conocemos, si bien con un significado algo distinto. En la primera lección vimos una formación que consistía en “nota - bordadura - nota”.



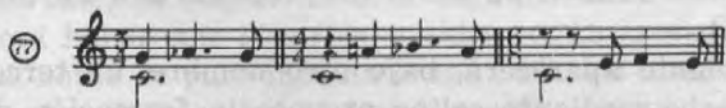
Es cierto que allí flotaba, digamos, en el aire. Dado que no teníamos en cuenta relación armónica alguna en nuestros primeros modelos, le faltaba al segundo sonido de un grupo semejante, aquella resistencia necesaria para mostrar su verdadera significación.

Injertamos ahora el grupo nota - bordadura - nota en nuestros intervalos armónicos principales, no debiendo por ahora la bordadura alejarse más que una $\sqrt[2]{1}$ ó 2 de la nota inicial.

Podemos observar entonces que en la mayoría de los ejemplos, la bordadura es inferior, en cuanto a valor, al sonido inicial, al formar junto con el sonido del modelo un intervalo del grupo B, a veces también el tritono. O sino, que si bien pertenece al mismo grupo A que el intervalo inicial, se encuentra sin embargo más abajo en la escala de valores de estos intervalos. Una excepción la constituyen únicamente siete bordaduras, de las cuales aún no empleamos, por ahora, las últimas dos.



Respecto de estas siete, existe el peligro de que se imponga la bordadura, con su intervalo armónico más valioso, subordinando así al resto del grupo. Es posible evitar esto otorgándole una duración menor que la de sus vecinos, o una posición métrica más desfavorable en el compás. La adjudicación de los valores de las notas es de importancia no sólo tratándose de semejantes bordaduras "aparentes". Porque si adjudicamos la duración mayor a una bordadura "auténtica", o si la colocamos en los tiempos acentuados del compás, entonces pierde también ella su carácter; se vuelve ella misma sonido principal, y subyuga a sus vecinas.



Tratemos todavía de evitar esto. Por ello vale la regla:

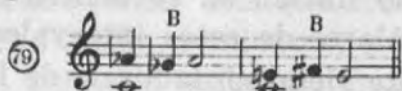
REGLA 31.

La bordadura a distancia de segunda debe tener un valor menor, o a lo sumo idéntico valor que su sonido inicial, y cae sobre tiempo débil del compás (por ahora dejamos de lado todavía la síncopa que hace que se inviertan las relaciones). En nuestros ejercicios indicaremos la bordadura con "B".

Además de la bordadura a distancia de segunda, existe otro tipo, en el cual la bordadura complementa los dos sonidos originales para formar un acorde perfecto, o un acorde de tritono ya comprensible con sólo tres voces.



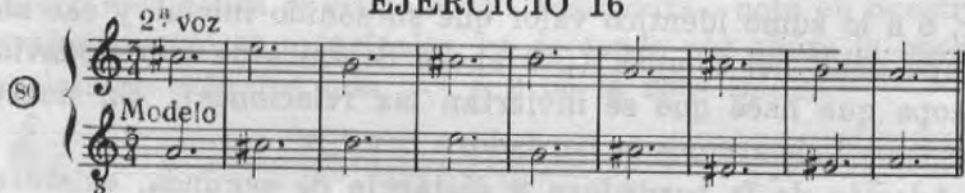
Las siguientes bordaduras a distancia de segunda también pertenecen a este tipo.



El efecto perturbador de tales bordaduras a modo de acorde, en el sentido indicado, es muy reducido. En realidad no son siquiera bordaduras, sino que pertenecen —dejando de lado los dos presentados en el ejemplo 79— al campo de la construcción de melodías mediante intervalos del grupo A, campo éste que fue objeto de nuestra labor en el ejercicio 15. Pese a ello, el concepto de “bordadura a modo de acorde” simplifica en un sinnúmero de casos la determinación del valor armónico de procesos sonoros. Lo aceptaremos por ello, aún cuando nos hallemos, cada vez que aparezca un sonido de este tipo, ante la duda si debemos reconocer su autonomía armónica o considerarlo como una bordadura. Si se desea reforzar su significación melódica, es decir, su carácter de bordadura, a costa de su gran contenido armónico, entonces es más imperioso aún que en el caso de la bordadura a distancia de segunda, reducir su duración y relegarla a un tiempo débil del compás.

Más adelante aparecerá, bajo otro nombre, un tercer tipo de bordadura, que mediante saltos provoca la formación de acordes que van más allá de los límites de los acordes rotos o simples acordes de tritono.

EJERCICIO 16



Introducir bordaduras a distancia de segunda o a modo de acorde en cada sonido de la segunda voz de este ejemplo, y clasificarlas.

Para la obtención de la bordadura, el fenómeno melódico más primitivo de todos, no hubo necesidad más que de un solo intervalo bueno, en el cual se introdujo aquélla como enturbiamiento pasajero. Lo mismo ocurre con el tipo más sencillo de otra microestructura melódica. Comencemos nuevamente igual que con la bordadura, pero en vez de volver al sonido inicial después de la aparición del sonido ajeno, pasamos por grado conjunto al sonido del próximo intervalo bueno. Obtenemos así la forma más simple de *nota de paso*. El paso puede también consistir en dos o más sonidos, si el sonido final se halla a distancia mayor que $2\sqrt{5}$ ó 3 a contar desde el sonido inicial.



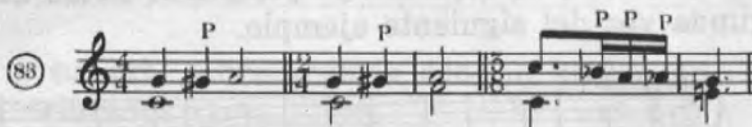
Una clase de nota de paso más complicada es la que resulta de la progresión de un intervalo a otro.



En ese caso el sonido que precede la nota de paso pertenece al primer intervalo, su sonido-meta al segundo. Entre ambos puede también aquí haber uno o varios sonidos según la distancia. Indicaremos las notas de paso mediante una "P". En cuanto a la aplicación de notas de paso habrá que tener en cuenta las siguientes reglas:

REGLA 32.

En la realización de notas de paso se permite la conducción cromática de las voces.



REGLA 33.

Las notas de paso poseen como intervalos, el mismo o menor valor que el sonido inicial o final, raras veces un valor mayor.

REGLA 34.

Si dentro de una serie de notas de paso, una de ellas forma con la otra voz uno de los intervalos favorables del grupo A, no deberá tener sino reducido valor rítmico, para no perder su carácter de nota de paso.

REGLA 35.

Por regla general, la "P" se encuentra sobre tiempo débil del compás. Sólo podrá ocupar el tiempo fuerte o la mayor duración cuando la contra-voz mantenga el mismo sonido que ya tuviera antes de la "P".

(Las notas marcadas con + no son notas de paso.)

84

REGLA 36.

Una serie de muchas notas de paso seguidas despierta fácilmente la sensación de fragmento de escala diatónica o cromática. Dado su reducido valor melódico, tales fragmentos deben emplearse con cautela.

85

EJERCICIO 17

Introducir la mayor cantidad posible de notas de paso en la segunda voz del siguiente ejemplo.

86

Ya no es posible contener una segunda voz que se eleve mediante numerosos sonidos y ritmos mucho más allá de los contornos que nos sirvieron de segunda voz en la lección segunda, dentro de los límites que allí delimitamos; será imprescindible otorgarle mayor libertad. De ahí que las reglas para la construcción de la segunda voz sufran ahora algunas modificaciones, mientras aquellas dadas por el modelo permanecen, por supuesto, invariables.

Se derogan las siguientes reglas:

Regla 6: se permiten ahora las repeticiones de sonidos.

Regla 8: se permiten las progresiones.

Se amplían las siguientes reglas:

Regla 10: se permite el empleo de dos saltos consecutivos en la misma dirección, siempre que estén de acuerdo con las reglas 29 y 30.

Regla 13: está permitido el uso del cromatismo, si bien en forma reducida (compárese con la regla 32).

Regla 15 a: está permitido el uso de acordes rotos de todo tipo, siempre y cuando se ajusten a la regla 29.

Regla 15 f: cualquier sonido puede preceder al sonido final, con tal que se ajuste a las reglas sobre saltos y a las prescripciones relacionadas con los intervalos.

Se agrega la:

REGLA 37.

Sólo se obtiene una línea melódica de fácil comprensión si el movimiento de la segunda voz hace gala de cierto equilibrio de motivos. De manera que no es correcto asfixiar la vida apenas despertada, mediante la constante repetición, a modo de progresión, de un solo motivo rítmico,



ni conviene, a su vez, sobrecargarla con un sinnúmero de conglomerados intrincados de motivos.



El movimiento más vivaz de la segunda voz influye también sobre la relación mutua entre ambas voces. Ya no será posible mantener en vigencia algunas de las severas prescripciones acerca de su desarrollo conjunto y de los intervalos. Esas normas deberán ser anuladas. En su reemplazo se indicarán reglas nuevas.

A partir de ahora pierden su vigencia:

Regla 21: Se admiten, sin limitación alguna, acordes rotos distribuidos entre ambas voces.

Pero igual que antes, ¡cuidado con acordes rotos de trítono! Conviene seguir dejando de lado el acorde roto aumentado.

Regla 22: Se permiten los saltos simultáneos en la misma dirección, siempre que no resulten demasiado llamativos como para interferir en el desarrollo normal de las voces.

Regla 23: Puede haber falsas relaciones, siempre que la nota "falsa" posea escaso valor rítmico y caiga sobre un tiempo débil del compás.



Regla 25: Las paralelas ⑤ + ⑤ y ⑤^b + ⑤^b se permiten sin limitación alguna.

Regla 28: Los puntos extremos (más agudos y más graves) pueden presentarse al mismo tiempo en ambas voces.

Por lo tanto, siguen en función las reglas 16 - 20 y 24. Podría suponerse que fuera posible ocultar las paralelas prohibidas en la regla 24, mediante notas de paso. Ocurre, sin embargo, precisamente lo contrario. Las notas de paso, así como todas las fórmulas melódicas a tratar más adelante, generalmente hacen que las paralelas "ocultas" por ellas resalten aún más que las abiertas y evidentes. De ahí que se deban también evitar, como si fueran abiertas, las paralelas ⑧, ⑤ y ④ ocultas por sonidos intermedios de escaso valor.



Si se quisiera ocultar las paralelas hasta el punto en que no se oyen más como tales, sería necesario otorgar a las notas de paso (y otras fórmulas melódicas) un valor espacial y temporal suficiente como para que éstas perdieran prácticamente su carácter de notas de paso.

Cuando se trate de voces movidas, habrá que tener en cuenta especialmente la regla 26, dado que la forma de escribir con abundancia de sonidos es mucho más sensible ante las ⑧ ó ① ocultas, que cuando las voces se desarrollan nota contra nota. Deberán evitarse en forma absoluta las octavas ocultas, salvo el caso de la progresión hacia el intervalo final.

También la regla 27 es de suma importancia, tratándose de voces muy movidas: ⑤ y ④ ocultas sólo están permitidas en el sentido de esta regla. En el caso de notas de paso, se producen fácilmente progresiones como las que ilustramos a continuación. Estas deben ser consideradas absolutamente erróneas.



EJEMPLO 1.

Ejemplos - Modelos

Tranquillo

⑨ 2ª voz con B y P

Todos los sonidos no marcados con "B" o "P" se encuentran con el modelo en relación de un intervalo del grupo A. En el quinto compás la ⑤ sí está marcada con "B" aun cuando se halla en esa relación favorable con la voz inferior; su duración corta, la posición sobre un tiempo débil del compás, y la disminución en el orden de valor de los intervalos (primero ④, luego ⑤) le otorgan, sin embargo, indudablemente el carácter de una "B".

EJEMPLO 2.

Giocoso

93 2ª voz con B y P

Modelo

Lo mismo ocurre con la (4) *do*¹ del segundo compás. En el cuarto compás hasta se desvaloriza la (5) *si*¹, de mayor valor aún, por medio de su corta duración y de su posición de manera tal que posee exclusivamente función de "B". La "P" *mi*¹ del séptimo compás se halla en la misma situación. El *re*¹ último de este compás puede ser considerado como complemento del acorde correspondiente a *sol* - *sol*¹, o sino como "P".

EJEMPLO 3.

Lento

94 2ª voz con B y P

Modelo

En el segundo compás, la última nota *la*¹ puede ser tomada como "P" o como elemento integrante de un intervalo autónomo. Lo mismo vale para el tercer compás (quinta corchea *la*¹) y para el sexto, donde la segunda corchea *la*¹ puede ser "B" o autónoma.

EJEMPLO 4.

Allegro moderato

95 Modelo

2ª voz con B y P

En la voz inferior movida: primer compás *re* "B" a modo de acorde, noveno compás *la* "P" cromática. El quinto compás se la segunda voz elaborada se halla transportado una octava más abajo respecto de la segunda voz originaria; un recurso que se puede emplear sin peligro, a fin de dar mayor flexibilidad a la conducción de la voz.

EJERCICIO 18

Tomar algunas de las soluciones satisfactorias de los ejercicios a dos voces realizados en la segunda lección, dividir las en compases, proveer su segunda voz con bordaduras y notas de paso, explicarlas y marcarlas.

Si bien es posible que el alumno no haya tenido hasta ahora más inconvenientes al ornamentar una segunda voz *inferior* que al realizar idéntico procedimiento con una voz complementaria superior, no dejará, sin embargo, de sentir en muchos casos una cierta resistencia frente a esta forma de combinación de voces tranquilas y movidas, que le parecerá menos natural que la disposición contraria, en la cual la voz tranquila se halla abajo mientras la voz movida actúa arriba. Esto es natural, dado que los sonidos no tienen el mismo peso, a pesar de su aparente insubstancialidad —como ya hemos podido observar, los sonidos más graves, con sus ondas sonoras de mayor longitud, son más pesados que los sonidos agudos, determinados por ondas más cortas—, estando entonces sujetos a las leyes de construcción propias de los objetos compactos, mucho más pesados. Deseamos que los sonidos se rijan por las mismas normas que valen para la construcción en piedra, madera o metal: el material más pequeño y liviano, que se va afinando y aligerando cada vez más, ha de levantarse sobre una base amplia y firme que pueda servir de sólido fundamento. Una voz de bajo muy movida se opondría por ello a la naturaleza del peso del sonido y a la naturaleza de nuestro oído, aun cuando pudiera presentar sus sonidos más "gruesos" en una forma tan fácil de captar como una flauta "piccola" con sus escalas fluídas y claras. Ahora bien, es cierto que las voces inferiores

empleadas en nuestros ejercicios nunca se hallen en un registro tan grave como para que el volumen de sonido sea un impedimento para su movimiento. Sin embargo podemos, pese a ello, hacer valer nuestro sentido musical natural, actuando de acuerdo con el principio siguiente: cuanto más grave la voz inferior, tanto más restringido habrá de ser su movimiento. Lo que significa para nosotros que pese a toda la libertad de movimiento otorgado a ellas, las voces inferiores deberán tener un movimiento algo más reducido que el concedido a una voz superior bajo idénticas circunstancias.

La aparente abundancia y multiplicidad de descripciones, reglas y prohibiciones, le confirmará al alumno sensible y que sabe captar los sonidos y sus combinaciones, lo que adivinaba y sospechaba vagamente y que en muchos casos hubiera llevado al papel con toda corrección sin saberlo conscientemente. Casi nos sentimos tentados a decir que todas las prescripciones serían superfluas si cada alumno escribiera sólo aquello que pudiera cantar libre de errores, sin esfuerzo y sin ayuda de un instrumento. El resultado ofrecería poca diferencia comparado con nuestros intentos guiados mediante el amplio aparato de reglas. Por desgracia es difícil hallar entre los estudiantes actuales, espíritus con semejante sensibilidad inmaculada; casi todos han arribado —debido sea a la audición frecuente de música complicada, sea a la ejecución de instrumentos o una educación avanzada en el canto— a un punto de la comprensión musical en el cual les es más fácil aprehender la forma y el contenido de piezas musicales complicadas que las progresiones lineales y sonoras estrictas en estructuras a una o dos voces dispuestas con exactitud y seguridad. Mediante ejercicios como los precedentes es necesario volver a despertar en los alumnos la sensibilidad natural ante las relaciones entre líneas melódicas y entre sonidos. Es por ello absolutamente imprescindible (volvemos a insistir en ello) que el alumno adapte todos los ejercicios a sus posibilidades vocales. De esa forma las melodías y las combinaciones de sonidos no llegarán a ser más complicadas de lo que corresponde al grado de sus conocimientos musicales. Es necesario continuar hasta el final del trabajo a dos voces, con la práctica de cantar siempre lo anotado. Los ejercicios son tanto más efectivos cuanto menos intervengan los instrumentos en su elaboración, cuanto más se realicen mediante el canto "a cappella". Especialmente el piano es fuente de muchos males en la enseñanza de nuestra materia.

EJERCICIO 19

Escribir nuevas estructuras a dos voces nota contra nota, elaborando sus voces adicionales mediante "B" y "P" en melodías de libre movimiento.

Quien no quiera complicar innecesariamente su labor, hará bien en componer la segunda voz originaria y sin adornos estrictamente de acuerdo con las reglas de la segunda lección, dejando que las libertades que se conceden a una segunda voz en la tercera lección sólo comiencen a evidenciarse al aparecer los sonidos más movidos, las "B" y "P". Se podría, evidentemente, disponer la segunda voz de antemano con mayor libertad; pero en tal caso nos veríamos, al realizar los adornos, ante pasajes difíciles de resolver, o para superar los cuales serían necesarias libertades mucho más amplias, y que aún no dominamos. Para todos los ejercicios que parten de estructuras realizadas nota contra nota (hasta la lección novena inclusive), se recomienda siempre volver a las reglas de la segunda lección.

CUARTA LECCION

AMPLIACIÓN DEL MATERIAL MELÓDICO (Continuación)

Después de haber experimentado en qué forma se asocia el elemento melódico al armónico mediante bordaduras y notas de paso, para fundirse con él en una sola trama, llegaremos a conocer en esta cuarta lección algunas fórmulas melódicas más que contribuyen, de una manera distinta a la practicada hasta el momento, a conformar la trabazón de la pieza musical.

A

El material de trabajo

Continuamos empleando, sin modificación alguna, el material de trabajo a nuestra disposición en la tercera lección.

B

Procedimiento de trabajo

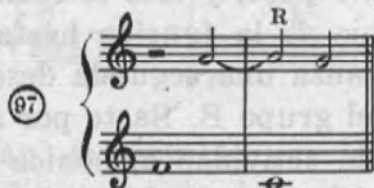
Example B shows a melodic line in 3/4 time, consisting of three measures. The notes are: Measure 1: G4 (marked R), A4, B4, C4; Measure 2: D4 (marked R), E4, F4, G4; Measure 3: A4 (marked R), B4, C4. Below the notes are labels 'A B C' for each measure. A circled number '95' is in the left margin.

En el ejemplo que precede se han marcado con "R" las notas que se suelen denominar *retardos*. Con ello queremos significar lo siguiente, en lo que concierne a nuestro ejemplo:

- a) Inmediatamente (A) antes de un tiempo fuerte del compás suena uno de los seis intervallos buenos del grupo A.

Cumple la función de *preparación* sin tensión que introduce suavemente la tensión subsiguiente.

- b) La contravoz se mueve por grado conjunto o por saltos, mientras el sonido preparado es mantenido (B) y ligado hasta el próximo tiempo fuerte de compás; ambas voces forman ahora un intervalo de menor valor, perteneciente al grupo B.
- c) La tensión contenida en semejante intervalo requiere una "resolución", es decir, exige una distensión en uno de los intervalos "buenos". Esta se realiza en nuestro ejemplo mediante una progresión descendente de 2 ó de $1\sqrt{2}$ efectuada por la voz hasta el momento mantenida, (C). El sonido que ahora se incorpora ha sido pues *retardado*. La sensación de una resolución ya es producida también, si bien en menor escala, cuando se utilizan únicamente intervalos del grupo A, siempre que la resolución se presente como un intervalo de este grupo relativamente "mejor" que el retardo.



Debemos hacer notar aquí que todos los intervalos del grupo B (②, ⑥ $\sqrt{2}$, ① $\sqrt{2}$, ⑦) y el tritono (④ $\sqrt{2}$) se caracterizan por la mencionada necesidad de resolución. Su constitución más complicada hace que sucumban fácilmente ante la fuerza de atracción que emana de los intervalos autosuficientes del grupo A. Si tenemos presente cómo la armonía y la melodía, siendo fuerzas complementarias, ejercen influencia recíproca, entonces llegamos a la conclusión que todos los intervalos —al tener que servir a ambas fuerzas— deben ser de diferente utilidad según cumplan finalidades armónicas, es decir, aparezcan simultáneamente los sonidos constituyentes, o ejerzan principalmente funciones melódicas, al presentarse sucesivamente sus dos sonidos. Como hemos comprobado, los intervalos ⑤, ④, ③, ⑤ $\sqrt{2}$, ② $\sqrt{2}$ y ⑥ son más valiosos para el trabajo armónico; por lo tanto, cuando aparecen sus sonidos en forma sucesiva, deben ser menos adecuados para fines melódi-

cos que los intervalos del grupo B, que a su vez no alcanzan ni remotamente el valor armónico de los del grupo A. Esta afirmación queda confirmada si tenemos presente cómo impulsan el desenvolvimiento melódico las progresiones por grado conjunto (intervalos melódicos del grupo B), como después de séptimas (también del grupo B), o saltos de trítono, han de seguir intervalos de segunda, siempre que deseemos evitar conglomerados llamativos a modo de acorde; si tenemos en cuenta, además, que una melodía permanece exenta de tensión cuando hace uso únicamente de los intervalos "buenos" del grupo A, en otras palabras, de acordes rotos (véase ejemplo 73). Justamente el retardo nos permite apreciar el efecto de ambas fuerzas y el comportamiento tanto de los intervalos armónicos como de los melódicos. En (A) —ejemplo 96— podemos observar un intervalo armónico en reposo, que mediante la progresión de la voz inferior, es transformado (B) hasta alcanzar los límites de tensión *armónica* que nosotros conocemos hasta este momento. Esa pesada carga sobre el intervalo obliga a resolver al sonido aún en reposo, y esto lo realiza adoptando una función *melódica* a cambio de la función hasta ahora preponderantemente armónica: avanza una segunda descendente, o sea un intervalo característico del grupo B. Baste por ahora lo antedicho para la comprensión de la actividad armónica y melódica de los intervalos. Más adelante volveremos sobre el tema con más detalle.

REGLA 38.

El retardo (marcado con "R") cae, por regla general, sobre un tiempo fuerte (acentuado) del compás; en todo caso siempre sobre un tiempo del compás más importante que su resolución. Su duración depende de la conducción de la otra voz, pero puede ser aplicado en cualquier forma, dentro de la limitación mencionada. Su preparación comprende total o parcialmente la unidad de tiempo que le precede. Empero, es de poca importancia si el sonido preparatorio aparece ligado al "R" o separado de éste. El momento del comienzo de la resolución, y la duración de ésta pueden ser elegidos a voluntad.

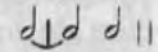
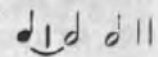
Además debemos atenernos, por ahora, todavía a algunas reglas más, en lo que respecta al empleo del "R".

REGLA 39.

La resolución se realiza descendiendo una 2 ó $1 \setminus 2$. Por el momento no se permiten aún las resoluciones ascendentes.

REGLA 40.

La duración de la preparación no ha de ser menor que la mitad de la duración del retardo mismo. Por lo tanto sólo habrán de presentarse las siguientes combinaciones de valores:

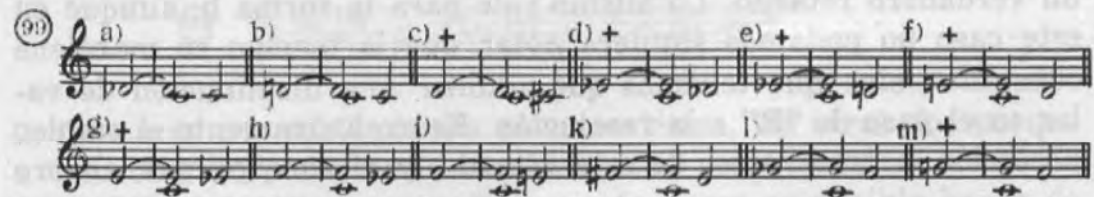
- a) Preparación = 1 unidad, "R" = una unidad 
- b) Preparación = 1/2 unidad, "R" = una unidad 

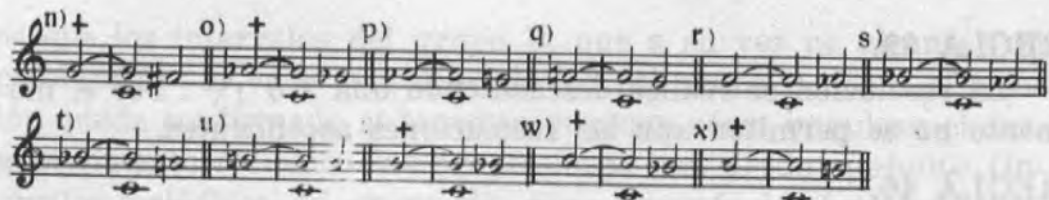
REGLA 41.

Las paralelas de ⑧, ⑤ y ④, "demoradas", originadas debido a "R" serán consideradas como paralelas verdaderas, y están por ello prohibidas.



También habrán de evitarse paralelas "demoradas" ocultas de ⑧, ⑤ y ④. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la apreciación de estas particularidades armónicas depende en buen grado del "tempo" empleado. Es muy posible que en un "tempo" lento, la tensión de "R", de duración relativamente larga, reclame toda la atención, no permitiendo de esta manera que las paralelas se tornen evidentes y molestas. En cambio, tratándose de un "tempo" rápido, en el cual las unidades métricas se aproximan más unas a otras, los miembros de una progresión paralela se hallan separadas sólo por un corto intervalo de tiempo; por ello se los comprende en su continuidad, y por ello superan en significación al efecto de "R".





En el ejemplo arriba citado, vemos todos los "R" que pueden formarse entre dos voces y dentro del ámbito de una ⑧. Para simplificar, se ha omitido la voz complementaria en la preparación de los "R"; ésta puede ser complementada en cada caso por medio de cualquier sonido que forme con la voz dada un intervalo del grupo A. Los casos marcados con una + contradicen nuestra exigencia de una resolución de la tensión de "R", porque en ellos la voz progresa del "R" a un intervalo de menor valor armónico que el intervalo "R" mismo, ya sea que después de un intervalo del grupo A se halle uno del grupo B, ya sea que dentro del grupo mismo el intervalo de valor inferior siga al intervalo de valor más elevado. Esas formas carecen, por lo tanto, de valor para nosotros. Las formas a, b, k, l, p, q, r, s, t, u, en cambio, son verdaderos retardos, y satisfacen completamente nuestras exigencias. La forma i es de naturaleza contradictoria. Según nuestras reglas, no puede ser considerada como retardo, dado que en ella la sucesión "R" - resolución, contiene la sucesión de intervalos bueno - malo, mientras la sucesión de intervalos de un retardo verdadero ha de ser, en cambio, malo - bueno. La escasa diferencia de valor entre ④ y ⑤ no permite sin embargo observar ni un incremento de la tensión ni una resolución, al proseguir desde el "R" la tensión se mantiene aproximadamente constante, los sonidos permanecen en suspenso. Este "R" indeciso aparece a menudo en la armonización a tres o más voces, transformado empero en un "R" verdadero e indiscutible mediante el agregado de otros intervalos. A fin de no dar lugar a diferencias esenciales en el tratamiento de estructuras a dos voces y a más voces, nos decidimos por que esta forma dudosa de "R" a dos voces equivalga a un verdadero retardo. Lo mismo vale para la forma h, aunque en este caso no podamos siquiera notar que la tensión se mantiene constante, sino que tenemos que admitir una disminución de valor en el paso de "R" a la resolución. Es exclusivamente el empleo posterior, a tres voces, de este retardo, y el consiguiente ahorro

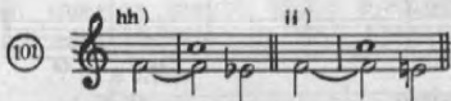
del trabajo que significaría el reaprendizaje, lo que nos permite considerarlo y aplicarlo como un verdadero "R" a dos voces.

No emplearemos la forma r. Si bien responde a nuestras reglas, haremos uso de ella sólo cuando sepamos colocar los sonidos con un poco más de seguridad en su lugar preciso, porque ella sobrecarga la melodía fácilmente con progresiones cromáticas superfluas. Asimismo renunciamos, por ahora, al empleo de las formas a y b, dado que en ellas las voces entran en un contacto demasiado estrecho; y en muchos casos será difícil librarlas nuevamente de esa situación. Además introducen en nuestros ejemplos tranquilos, equilibrados, un sonido áspero, para cuya adaptación hábil se requieren igualmente conocimientos más amplios.

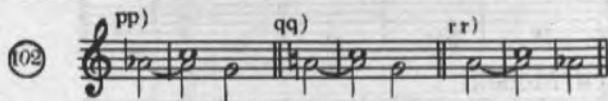
Si el "R" se halla en la voz inferior, entonces quedan eliminadas automáticamente también todas las formas que responden a la sucesión de intervalos bueno - malo para el "R" y la resolución (las inversiones de las formas d, e, f, g, n, o, w, x, del ejemplo 99), o que consisten exclusivamente en intervalos tipo "B" (inversiones de c y v). La forma m se transforma, en su inversión, en un "R" que satisface totalmente a la regla, siendo por ello permitida.



Las formas hh e ii han de ser tratadas, por la misma razón, como verdaderos "R", dado que son inversiones de las formas mencionadas h e i.



Las tres formas pp, qq y rr serán evitadas por ahora;



la forma rr por su tendencia al cromatismo, las otras dos porque a dos voces no permiten la manifestación patente de un efecto de "R". Sólo en estructuras a tres y más voces es posible hacer de

estas formas un "R" nítidamente perceptible, contraponiendo a las débiles progresiones de resolución de "R" $2 \setminus 3 - 4$ y $3 - 4$, otras más incisivas. De manera que tenemos entonces a nuestra disposición las siguientes formas de "R":

103

EJERCICIO 20

Colocar la mayor cantidad posible de "R" en la voz agregada de los ejemplos que siguen. Comenzar con un silencio de blanca y dividir luego todas las redondas en dos blancas

104

a) Modelo

Ejemplo

b) Modelo

c) Modelo

d) Modelo



Vemos aquí lo contrario del "R". En el "R" era retardada la entrada del nuevo sonido en la segunda voz; en este caso, en cambio, suena con antelación al momento de su entrada normal, se anticipa. De ahí que se denomine a esta fórmula melódica *anticipación* ("A"). Para la "A" rige la siguiente norma:

REGLA 42.

La "A" cae siempre sobre un tiempo débil del compás y es de duración breve. El ejemplo 105e muestra cómo una duración demasiado larga de una "A" ofrece el peligro de que ya no se escuche ninguna "A", sino un "R" en la voz inferior.

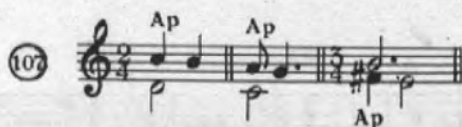
La aplicación de la "A" es, de todas las fórmulas melódicas, la que menos dificultades presenta. Claro que es también (junto con la "B" la de menor valor, dado que destruye demasiado temprano la tensión inherente a los intervallos, otorgando de esta manera al conjunto de las voces la impresión de un deslizamiento inestable. Por más atractiva que sea una anticipación colocada en el lugar correcto, su frecuente aplicación produce un efecto de pesadez que no demuestra buen gusto.

EJERCICIO 21

Aplicar a la segunda voz de los siguientes ejemplos la mayor cantidad de "A" posible.

Este exceso no nos ha de molestar en estos momentos. Mas podemos grabar en nuestra mente, como ejemplo aleccionador, el efecto desagradable de esta sucesión de "A" amontonadas.

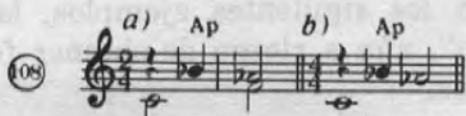
105



Esta fórmula melódica lleva el nombre de *apoyatura* ("Ap"). En contraste con "B" y "A", es un giro melódico importante y expresivo, tan importante como "P" y "R". Dado que entra en acción directamente con toda la tensión de su primer intervalo, renunciando a la preparación usual en el "R", produce un efecto más conciso, incisivo y exacto que éste. Con "Ap", que pueden ser empleadas abundantemente en las disposiciones más variadas, sin por ello tornarse insistentes, es posible —con cierta habilidad— otorgar al conjunto de las voces una notable fluidez y precisión. Más aún, las "Ap" contribuyen a ampliar enormemente la estructura armónica, la cual, sin embargo, se mantiene dentro de los límites de una fácil comprensibilidad debido a la resolución necesaria de las "Ap".

La "Ap" tiene todas las características de un "R" al cual le falta la preparación; de ahí que se le denomine a menudo también *retardo libre*. Una vez comprobadas las características comunes a "R" y "Ap", tenemos ya las indicaciones acerca del uso de la "Ap". Son las del "R" salvo que faltan las reglas sobre la preparación de éste. Nuestra provisión de "Ap" está constituida, por lo tanto, por todos los "R" enumerados en el ejemplo 103, siempre con la omisión de sus sonidos preparatorios. Al igual que el "R", la "Ap" depende, en cuanto a su duración, del desarrollo de las otras voces, pero puede sin embargo resolverse en cualquier momento, siempre dentro del límite fijado por aquéllas. También la "Ap" se resuelve, por ahora, exclusivamente mediante una progresión descendente de $2 \text{ ó } 1^2$, y también en su aplicación quedan prohibidas las paralelas de ⑧, ⑤ y ④ "demoradas" (abiertas y ocultas). (Compárese regla 41 para "R"). Las "Ap" de duraciones relativamente pequeñas producen un efecto más incisivo que aquellas de valores mayores, ampliamente extendidas. Cuando se emplean valores largos y de la misma duración, puede a veces peligrar el efecto de "Ap". Al igual que el "R", la "Ap" cae sobre un tiempo fuerte, o por lo menos, sobre un tiempo de compás más acentuado que el de la resolución (respecto de las "Ap" en formaciones sincopadas, véase la lección novena). El lugar normal ocupado por la "Ap" son entonces, para el compás binario, los

tiempos impares (con resolución en el par siguiente); para el compás ternario, en cambio, el primer tiempo (resolución al segundo o tercero), o el segundo, con resolución en el tercero. Como excepción relativamente poco frecuente encontramos las "Ap" sobre tiempo débil después de un silencio.



A primera vista parecerá superfluo dar nombres distintos a dos fenómenos tan parecidos como son "R" y "Ap". Sin embargo, debe ser así. La similitud es por cierto notable, sobre todo mientras trabajemos con recursos melódicos y armónicos sumamente limitados. Pero una vez que lleguemos a penetrar en los dominios de la armonía superior, se harán cada vez más patentes las diferencias. El "R", que por ahora parece superar en importancia a la "Ap", pasará luego a un segundo plano, mientras la "Ap" se convertirá en un recurso melódico sumamente importante.

Hay casos en los cuales la "Ap" es fácil de confundir con la "P". La regla 35 nos enseñó que la "P" se halla normalmente sobre el tiempo débil del compás; en cambio de la "Ap" sabemos que exige tiempos fuertes. Ahora bien, si encontramos en una voz movida pasajes que progresan por grado conjunto



entonces deberemos indudablemente considerar a todos los sonidos que se hallen sobre tiempos débiles, como "P", a menos que pertenezcan a intervalos autónomos del grupo A; también pueden valer como "P" sonidos que caen sobre tiempos relativamente fuertes y que coinciden con un sonido de larga duración del modelo. En cambio aquellos sonidos del pasaje que coinciden con la entrada de un nuevo sonido en el modelo, han de considerarse, ante todo, en su relación con ese sonido, y no como un elemento integrante de la escala de la segunda voz. Por ello deben ser valorados como "Ap".

Esta explicación nos permite dejar de lado la suposición de notas de paso acentuadas, suposición que juega un importante papel en la enseñanza de la armonía y del contrapunto, como interpretación de emergencia.

EJERCICIO 22

Colocar, en los siguientes ejemplos, la mayor cantidad posible de "Ap", aún a riesgo de obtener formaciones monótonas y tediosas.

(110)

a)

Modelo

b) Modelo

Al cantar los ejemplos, el alumno podrá comprobar que precisamente las "Ap" son a menudo difíciles de entonar, debido a su brusca entrada con intervalos incisivos. De manera que si se prefiere la ejecución fácil, habrá que emplear las "Ap" con sumo cuidado, o, en todo caso, se deberán dar preferencia a sus formas suavizadas. En los ejercicios que anteceden, sin embargo, no tenemos, evidentemente, libertad de elección.

C

Ejemplos - Modelos

(111)

Andante tranquilo
2ª voz ampliada

2ª voz, versión original

Modelo

11.2 **Glocoso**
Modelo

EJERCICIO 23

En los ejercicios precedentes, marcar con "B", "P", "R", "A" y "Ap" las notas correspondientes.

EJERCICIO 24

Escribir estructuras a dos voces nota contra nota (como en la segunda lección), o tomar las de ejercicios anteriores, y otorgar movimiento a sus segundas voces. Marcar luego los lugares correspondientes con los signos "B", "P", "R", "A" y "Ap", y cantar los ejercicios. Corregir donde falte claridad o pureza, o donde las líneas y los intervalos resulten demasiado difíciles de cantar.

A partir de este momento, el alumno deberá tener siempre presente, como regla principal para su labor, la siguiente: no escribir nunca algo que no se pueda explicar a fondo.

QUINTA LECCION

CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES DE LA CONSTRUCCIÓN DE MELODÍAS

Con la correcta resolución de los ejercicios anteriores, ya hemos penetrado bastante en los secretos de la construcción de melodías. Sin embargo, apoyados en una voz fundamental rígida, casi exenta de expresión y rasgos individuales, nos hemos acercado furtivamente, casi podríamos decir de un modo desleal, al mecanismo de las melodías: hemos agregado sonidos y figuras a los intervalos resultantes de la conjunción de dos voces, en lugar de partir desde los fenómenos melódicos originarios. Nos hallamos en la situación de un hombre que encontrándose en una ciudad extraña, observa aquí una casa, allí una torre, un jardín, un muro, sin saber, empero, ni de dónde vienen ni a dónde se dirigen las calles, ni qué forma y estructura tiene la ciudad. Conoce, pues, una cantidad de detalles importantes, sin saber nada acerca de sus funciones dentro del plan total. En esta lección y en las siguientes trataremos de adquirir esta visión de conjunto que aún nos falta. Queremos aprender en qué forma se construyen las melodías, de qué modo obtienen cohesión los elementos constitutivos y cómo es posible dirigirlos por trechos de cierta extensión.

A

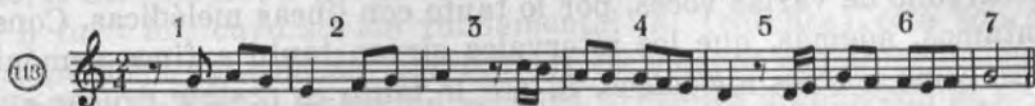
El material de trabajo

Teniendo en cuenta los resultados de los ejercicios precedentes, tomaremos como punto de partida de nuestros nuevos trabajos las segundas voces provistas de fórmulas melódicas ("B", "P", "R",

“A” y “Ap”). Los modelos, que hasta el momento nos han prestado servicios tan útiles, serán dejados de lado completamente por breve tiempo, a fin de que podamos investigar los procesos melódicos en una línea sonora única, sin ser molestados por una segunda voz.

B

Procedimiento de trabajo



No es posible negar que esta melodía, aún separada de su guía, el modelo, posee un desenvolvimiento y una expresión propios, y es comprensible sin más aditamento. Con el agregado de fórmulas melódicas a esta voz originalmente encadenada al modelo, obra pues en la línea más rica en sonidos un movimiento melódico de orden superior, que si bien todavía recuerda exteriormente a la voz originaria agregada, obedece sin embargo, en su verdadera esencia, a otras leyes. Debo suponer que ni siquiera el más diligente de los alumnos sea llevado por su celo a aprender de memoria la melodía arriba presentada, en la forma en que apareció por primera vez en la cuarta lección. Debería por lo tanto ser capaz de comprenderla como melodía autónoma, sin relacionarla con una segunda voz complementaria o de sostén.

Si el alumno deja que ella actúe de esta manera, sin prejuicios, sobre él, entonces observará muy pronto cómo la melodía se divide, al igual que los pliegues de un trozo de género, en partes pesadas y livianas, elevadas y hundidas, claras y sombreadas. Allí está, en primer término, la subdivisión tosca en tiempos acentuados y no acentuados, indicados mediante las líneas divisorias. Luego percibimos además una estructuración rítmica más sutil: la sucesión natural de los motivos cerrados en sí mismos, que se hallan entrelazados cual eslabones de una cadena que se transforman así de una cantidad de unidades independientes en un todo global. Por ahora no nos ocuparemos de ambas clases de estructuración, dado que atañen casi exclusivamente al contenido rítmico y formal de nuestra pequeña pieza. Nosotros, en cambio,

trataremos ante todo de esclarecer la manera particular de su construcción.

Ya con anterioridad hicimos consideraciones acerca de la interrelación entre elementos armónicos y melódicos. Vimos asimismo que habíamos llegado a obtener nuestros conocimientos armónicos, tal como fueron desarrollados en la segunda lección, por el camino de los fenómenos melódicos; más aún, que las armonías empleadas estaban íntima e indisolublemente entretejidas con el desarrollo de varias voces, por lo tanto con líneas melódicas. Constatamos, además, que los intervalos sirven tanto a fines armónicos, como a fines melódicos. Si por lo tanto es posible probar que los intervalos armónicos se originan en los intervalos melódicos, entonces también ha de ser posible que el doble significado melódico y armónico de cada intervalo nos permita deducir auditivamente de las líneas melódicas determinadas entidades de orden armónico.

En los primeros tres compases de nuestra pequeña melodía experimental, nuestro oído realiza el siguiente trabajo: durante los primeros dos sonidos, permanece aún indeciso respecto de lo escuchado; al tercer sonido se acuerda del *sol*¹ escuchado poco antes, y lo relaciona con el segundo *sol*¹, para formar un grupo, subordinando el *la*¹ a éste como sonido de menor importancia ("B"). Cuando aparezca el *mi*¹, todo el grupo *sol*¹ (*la*¹) *sol*¹, habrá de unirse al *mi*¹, dado que el oído no puede escuchar por adelantado, sino que compara siempre las experiencias más recientes con las anteriores. Y aquí se presenta un pequeñísimo punto de descanso para el oído: *mi*¹ - *sol*¹, un intervalo $2\sqrt[3]$ del grupo A, que descansa en sí mismo, que no requiere resolución o complemento alguno. Aunque no escuchemos el intervalo como la simultaneidad de sus sonidos integrantes, el efecto armónico del intervalo roto (melódico) es sin embargo tan fuerte como el del intervalo simultáneo (armónico). Experimentamos por eso una fusión, una *célula armónica*, que se extiende del primer sonido de nuestra melodía hasta el cuarto. El *fa*¹ que sigue no produce fusión armónica alguna por el reducido valor armónico del semitono *mi*¹ - *fa*¹. En cambio, el oído vuelve a relacionar armónicamente el último sonido del segundo compás con el *mi*¹ escuchado antes, y finalmente hasta con el trozo entero escuchado hasta el momento. Cuando se

presenta el la^1 (tercer compás), se tratará de confrontar este nuevo sonido con todos los anteriores. Con su predecesor no hay enlace posible (valor armónico reducido de la 2 $sol^1 - la^1$), en cambio con el fa^1 , el la^1 se complementa para formar una 3. Pero apenas realizado este descubrimiento, el oído se acuerda del mi^1 , encontrando con ello un enlace armónico mejor aún: la 4 $mi^1 - la^1$. Mejor, porque la 4 supera a la 3 en valor armónico; además porque esa 4 consiste en dos sonidos que caen, ambos, sobre tiempo fuerte del compás, y porque tienen duraciones más favorables que la 3 $fa^1 - la^1$, cuyo sonido fundamental fa^1 (corchea) está sobre tiempo débil del compás. Los sonidos escuchados con anterioridad al mi^1 se hallan en parte sin relación armónica alguna con el la^1 , y en parte vuelve a aparecer entre ellos el mismo la^1 , lo que subraya aún más la importancia de ese sonido, importancia que ha logrado por constituirse en sonido fundamental del mejor intervalo escuchado hasta el momento (la 4).

Los hechos comprobados en los primeros tres compases de nuestro ejemplo experimental pueden ahora ser resumidos en una regla de validez general:

REGLA 43.

En toda melodía hay sonidos que se agrupan en células armónicas constituidas por intervalos rotos del grupo A. Las células pueden estar separadas nítidamente unas de otras, pero pueden asimismo estar dispuestas de tal manera que se encadenen entre sí, o que algunas más pequeñas se encuentren incluídas en otras más grandes. La significación de las células es influída por la posición rítmica y la duración de sus partes constitutivas.

A ello hay que agregar que la ambigüedad fundada en el encadenamiento o en el engarce de una célula en otra, es todavía aumentada por los distintos grados de capacidad, de habilidad y de disposición favorable con que el oyente percibe las melodías. Nuestro oído es capaz de determinar inequívocamente los intervalos armónicos de ⑧ o ⑤; pero se le concede cierta libertad en cuanto a la agrupación armónica de los sonidos sucesivos de una línea melódica y la delimitación de las células. No puede oír células donde no las hay, pero tampoco se ve obligado a registrar todas las formaciones celulares posibles de una melodía. Si sólo se

tratara de hacer esto, se lo lograría sin ayuda del oído, marcando simplemente en el papel todo intervalo de tercera, cuarta o quinta que aparece en la melodía, luego de omitir los intervalos de segunda intermedios. Pero con ello lograríamos demasiado y al mismo tiempo demasiado poco: el oído no reconocería como tales a una gran cantidad de las supuestas células halladas según ese método, dado que la brevedad de su duración o su posición métrica poco favorable impiden que se destaquen como estructuras autónomas; por otro lado no se podrían captar de esta manera aquellos enlaces que sólo despiertan la sensación de una estructura celular después de la aparición de dos o más intervalos del tipo A. Tratándose de la materia prima sonora de la composición —los sonidos y los intervalos—, podemos confiar absolutamente en la impresión sensorial que recibimos de sus cualidades; ella es nítidamente delimitada, sólida e inequívoca, como la materia prima de cualquier otro oficio. Si en cambio, queremos comprender la esencia de las unidades más pequeñas de una línea melódica que resultan de la "composición" de la materia prima, y que actúan tanto melódica como armónicamente, entonces deberemos confiar más en nuestra sensibilidad que en la apariencia externa, a fin de entender sus cualidades. Podría parecer peligroso apoyarse en parte en la percepción sensible y en parte en procesos anímicos concomitantes con la audición, cuando se trata del aprendizaje del mecanismo de la composición. No existe teoría de composición que pueda evitar esta mezcla, tenga conciencia de ella o no, lo admita o lo niegue. La razón radica en el material de construcción musical, que pese a ser aparentemente palpable, ejerce efectos de profunda penetración y de influencia inmediata sobre el alma, efectos totalmente distintos de aquellos que producen otras artes. No nos corresponde decidir hasta qué punto hay que tener en cuenta la impresión sensorial, hasta qué punto ha de considerarse la capacidad receptiva del alma, en la creación y en el goce de la obra de arte; es una cuestión que incumbe al psicólogo; él decidirá si ha de permitirse al creador y al que emplea los valores artísticos descomponer la totalidad de una impresión en procesos de trabajo separados. Sin embargo, mientras los sonidos e intervalos y todas sus múltiples combinaciones nos tengan que servir casi exclusivamente como material

de ejercicio para nuestro adiestramiento práctico, llamaremos en nuestro apoyo los dos milenios de experiencia exitosa en la enseñanza de la composición. Esta enseñanza conquista su dominio pedazo por pedazo, tal como lo hacen el cantante y el instrumentista, quienes tampoco logran realizar la unidad indivisible de un sonido expresivo, técnica y sonoramente perfecto, si no agilizan todos los elementos constitutivos de su instrumento mediante ejercicios especiales. En el cantante o instrumentista acabado, que domina su instrumento a la perfección, se nota ese entrenamiento parcial tan poco como se notan los procesos de trabajo separados del aprendizaje de la composición en una pieza excelentemente compuesta.

De manera que la ambigüedad de las células armónicas no constituye desventaja alguna. Su juego armónico constantemente irisado, con sus valores generalmente carentes de nítida separación, constituye, por el contrario, uno de los atractivos principales de los desarrollos melódicos.

Resulta instructivo examinar por un momento las melodías escritas en la primera lección, en cuanto a su contenido de células. Aún en esas melodías escasamente ritmizadas se hallan formaciones de células, ya sea que dos sonidos consecutivos formen un intervalo roto del tipo A, ya sea que no se produzca un enlace sino después del tercer sonido y que los puntos terminales de esa célula se encuentren separados por segundas intermedias (intervalos del tipo B). Vemos ahora con toda claridad por qué nos es imposible inventar una melodía libre de todo contenido armónico: por más intervalos rotos del tipo B que hagamos sucederse unos a otros, siempre obtendremos, después de dos o tres sonidos como máximo, cualquiera sea el punto de partida, una combinación armónica que forma un intervalo del tipo A, o sea una célula armónica. Si bien no podemos oponernos a esa tendencia natural de los sonidos, tenemos sin embargo el poder de dirigirla. Nada nos obliga a permitir que los sonidos se unan al azar simplemente por razones de su peso o de su sucesión; muy por el contrario, el lugar y las condiciones de la formación en células han de ser determinados por nosotros. Por cierto pudimos observar que los límites de las células no son siempre fáciles de determinar inequívocamente, y que entre el total de células posibles en una melodía,

siempre hay algunas que superan a las otras en importancia, y que por eso exigen una delimitación precisa. De manera que en la construcción de melodías tendremos que cuidar que esas partes armónicas principales se tornen evidentes para el oyente, de modo tal que los límites difusos y la ambigüedad queden reservados para los pasajes menos importantes de la melodía.

El hecho de la formación de células en las melodías permite ahora comprender perfectamente la regla 5, según la cual sólo deben aparecer unos pocos y determinados sonidos antes del sonido final en un modelo de movimiento parejo en redondas. Pues si apareciera antes del sonido final su quinta inferior o su cuarta superior, la célula formada entre éstas y el sonido final nos podría inducir a escuchar el penúltimo sonido (fundamental de la célula) como el principal y el sonido último como complemento de la célula. Pero la sensación de terminación definitiva, formal y tonal, sólo es provocada en nosotros cuando el sonido final se mantiene separado y alejado de todos los grupos de sonidos que puedan menoscabar su efecto final.

Sigamos observando el desenvolvimiento de nuestro ejemplo 113, y veamos cómo reacciona nuestro oído ante el mismo. Luego del do^1 del tercer compás, encuentra una célula armónica al llegar al primer sonido del cuarto compás ($do^1 - la^1$); pero debe rectificarse al oír el sonido siguiente, dado que aquí escucha una combinación mejor, a saber, la cuarta ($do^2 - sol^1$). En el penúltimo sonido del cuarto compás (fa^1) hace un nuevo descubrimiento, luego de comprobar primeramente la existencia de la célula $la^1 - fa^1$: no percibe solamente un intervalo roto, sino en realidad un acorde entero, el acorde roto $fa^1 - la^1 do^2$. Más aún, al llegar al re^1 del quinto compás, resulta que ha encontrado sucesivamente: la célula $re^1 - fa^1$, una segunda célula $re^1 - sol^1$, el acorde roto $re^1 - fa^1 - la^1$ y finalmente el acorde roto de séptima $re^1 - fa^1 - la^1 - do^2$. El oído siente este acorde de séptima como unidad principal, ya que queda delimitado por el sonido inicial y final de todo el grupo, hallándose el sonido final sobre tiempo fuerte y antes de una cesura, posición ésta que le otorga especial importancia. Sobre tiempo fuerte cae además el la^1 , elemento esencial del acorde de séptima mencionado.

También esta experiencia puede ser puesta al servicio de nuestro trabajo en forma de una regla:

REGLA 44.

En las melodías aparecen, además de las células armónicas, unidades armónicas de mayor extensión. Consisten en tríadas rotas u otros acordes rotos fácilmente comprensibles. Llamaremos *campos armónicos* a estas unidades.

Volveremos a ocuparnos con más detalle de los campos armónicos en la lección séptima. Para evitar todo malentendido, insistimos aquí en que, al hablar de campos armónicos, se trata únicamente de las armonías formadas por los sonidos de la melodía misma; en ningún caso nos referimos a las armonías que se agreguen a la melodía "a posteriori", o que resulten del desenvolvimiento conjunto y simultáneo de varias melodías.

EJERCICIO 25

Indicar las células armónicas y los campos armónicos en todas las melodías contenidas en las lecciones tercera y cuarta (en las segundas voces movidas de los ejercicios).

Toda vez que en los ejercicios de esta lección se hable de "melodías", nos referimos a las voces agregadas y elaboradas mediante "B", "P", "R", "A" y "Ap"; nunca a los modelos.

Debido a su fuerza de cohesión, que se extiende a varios sonidos, la célula armónica y el campo armónico tienen siempre la tendencia a frenar el desarrollo melódico. Dentro del constante e impetuoso impulso hacia adelante de los desenvolvimientos melódicos, son ellos los momentos de permanencia agradable, de belleza contemplativa, por más corta que sea esa dilación. Los grupos impulsivos que contrarrestan dichas dilaciones, ya han sido incorporados a nuestra labor como "B", "P", "R", "A" y "Ap"; más adelante nos pondremos en contacto con algunos más. Tengamos entonces siempre presente que existen en las melodías dos tipos de agrupaciones de sonidos:

- a) una dilatatoria: células armónicas, campos armónicos;
- b) una aceleradora: "B", "P", "R", "A" y "Ap", y las fórmulas melódicas recién mencionadas que se discutirán en las lecciones siguientes.

Al igual que la "B" y la "P", puede también la "Ap" ser inequívocamente reconocible con una sola voz, sin necesidad de una "contrapresión" armónica por parte de una segunda voz. Esas fórmulas, como subdivisión

melódica, se agregan a los grupos armónicos cerrados de las células y los campos armónicos; ensanchan esos grupos, como elementos subordinados, colocándose delante de los lindes de las células y los sonidos de acorde de un campo, así como también entre los mismos (aunque la significación armónica de estas fórmulas puede variar totalmente al agregársele una segunda voz a la primera). En la mayoría de los casos, la "Ap" necesita, sin embargo, la oposición de una segunda voz; se comporta entonces exactamente como el retardo, que no puede ser comprendido como "R" sin una segunda voz, sino que meramente produce el efecto de una particularidad rítmica de una melodía.

Las células y los campos por un lado, "B", "P", "R", "A" y "Ap" por el otro, constituyen en el mejor de los casos un conjunto más o menos bello y útil de grupos de sonidos; ellos mismos no contienen imperativo alguno que conduzca su orden de sucesión, su distancia de separación, más aún, siquiera su registro, a una organización clara y distinta. Para alcanzar semejante organización, nos podemos valer nuevamente de dos medios, de los cuales uno es otra vez dilatorio, el otro de naturaleza aceleradora.

El primero es tan fácil de comprender como de aplicar. Consiste en el frecuente retorno de un sonido, después de la presentación de otros sonidos intermedios. Es obvio que semejante sonido, que liga los diversos campos, las diversas células y fórmulas, a modo de eje, provoque unidades muy cerradas sobre todo en lo que se refiere al registro de la melodía. El peligro que radica en la fuerza de atracción extraordinaria de un sonido de frecuente repetición es a su vez fácil de entender: puede impedir el libre flujo de la melodía y neutralizar todo desarrollo obtenido por otros medios. Se aconseja, pues, la máxima prudencia en la aplicación de este medio unificador en la construcción de melodías. Sus efectos pueden ser magníficos cuando en una melodía se aspira a la expresión de gran tranquilidad, firme constancia o rigidez apática, o cuando la construcción de una pieza requiere la fijación en un punto determinado. El efecto es sumamente desagradable, en cambio, cuando no se sabe emplear hábilmente el retorno del sonido, o cuando, peor aún, éste se anida sigilosamente en los grupos de sonidos, para extinguir en ellos todo movimiento, como un veneno subrepticio. Ya en nuestra primera lección tratamos de evitar la bordadura, porque hubiera molestado el desarrollo por la larga duración de los sonidos empleados (cuando se emplean valores más pequeños es inofensiva, como ya sabemos). Por el

otro lado hemos mantenido la unidad de las melodías mediante la identidad de los sonidos inicial y final. Podemos ahora comprender ambas medidas en base a nuestros conocimientos ampliados: su finalidad era evitar los perjuicios y asegurar las ventajas que nacen del empleo de sonidos de frecuente retorno.

Para la aplicación de este medio no se requieren reglas especiales. Sólo nos queda por anotar que también su significación puede ser aumentada o disminuída de acuerdo con la duración de los sonidos de frecuente retorno o la posición métrica que éstos ocupan en el compás.

EJERCICIO 26

Buscar los sonidos de frecuente retorno en las melodías de los ejercicios de la tercera y cuarta lección, y examinar su buen o mal efecto.

114

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains measures 1 through 5, with a bracket labeled '1' spanning measures 1-2, a bracket labeled '2' spanning measures 3-4, and a bracket labeled '5' spanning measures 5-6. The bottom staff contains measures 5 through 7, with a bracket labeled '5' spanning measures 5-6 and a bracket labeled '7' spanning measure 7. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Con el fin de conocer el segundo medio que regula el orden melódico, examinemos la melodía precedente. Vemos allí, en primer término, una línea de unión que se extiende desde el primer compás hasta el segundo, y que abarca los puntos culminantes de la melodía, independientemente de la división en compases y motivos, en armonías y fórmulas melódicas. Ella avanza del *la*¹ al *si*^b¹, de allí al *do*² y de vuelta al *si*^b¹. En esta progresión ascendente y descendente por segundas mayores y menores, que se impone a todo el resto del desarrollo melódico, ya hemos reconocido, en pequeña escala, el principio ordenador: es la *progresión por segundas*. Su misión no se agota, por cierto, con enlazar sonidos próximos unos a otros en cadenas formadas por pequeños eslabones de segundas; su verdadero efecto se extiende a uniones de tipo más elevado. Por sobre nuestra pequeña progresión por segundas (*la*¹ - *si*^b¹ - *do*² - *si*^b¹) se extiende un lazo mayor, vinculado con los primeros tiempos del primer, segundo, cuarto y quinto compás, finalizando en el sexto sobre el *do*² sincopado. (Las progresiones por segundas que se desenvuelven incidentalmente, marcadas por medio de líneas de puntos, no molestan de ningún modo a la progresión grande; la cercanía de sus miembros no les otorga sino énfasis moderado, y además no ocupan tan frecuentemente los puntos prominentes de la melodía). Vemos todavía otra progresión importante por segundas, que abarca los sonidos más graves de la melodía: es la que va del *fa*¹ del primer compás al *sol*¹ del tercero; allí permanece estacionaria, para volver a descender finalmente hasta el último sonido de la melodía.

REGLA 45.

Para organizar una melodía con el fin de hacerla comprensible aún con el empleo del conjunto más complejo de sonidos, progresiones y ritmos, se disponen sus puntos principales de manera

que formen una serie de intervalos de segunda ascendentes y descendentes (progresión por segundas). Las progresiones por segundas pueden comenzar y terminar en cualquier lugar de la melodía; no es necesario que se cumplan ininterrumpidamente.

REGLA 46.

Si existen varias progresiones por segundas, habremos de considerar como más valiosas a aquellas cuyos sonidos coinciden con los sonidos más importantes de la melodía, o caen sobre los tiempos principales del compás.

REGLA 47.

Generalmente se podrá formar una progresión por segundas con los sonidos más agudos de la melodía; una segunda progresión abarcará los sonidos más graves. Entre ambas pueden desarrollarse todavía otras progresiones por segundas, o pueden también desembocar en las progresiones principales.

REGLA 48.

La distancia entre los sonidos constitutivos de una progresión por segundas puede tener la amplitud que se desee. Así como la progresión puede estar formada por tres sonidos consecutivos, así puede haber varios compases entre dos de sus sonidos. Una serie prolongada de distancias parejas quita toda tensión a la melodía; demasiados intervalos de segunda inmediatamente consecutivos producen el efecto de una escala, no de una progresión por segundas.

Es obvio que la elaboración de buenas progresiones por segundas presupone observar las reglas indicadas para la construcción de melodías. A fin de no perder el rumbo en medio de la gran cantidad de experiencias nuevas, renunciaremos en esta lección a la invención de nuevas melodías; tomamos, en cambio, como base para nuestros ensayos, exclusivamente las inventadas en las lecciones precedentes.

Bajo ningún concepto ha de verse en la progresión por segundas una panacea cuya presencia garantiza alta calidad a una melodía; como tampoco puede transformarse con seguridad infalible una melodía poco satisfactoria en otra mejor, mediante la progresión por segundas (aunque en la mayoría de los casos esto sea posible). Más aún, hasta suele suceder que la progresión por segundas sólo se presente en pequeñísimas fracciones, debido a una

elaboración más destacada de los campos armónicos, permaneciendo así inadvertida (ya llegaremos a conocer casos semejantes). Frecuentemente tampoco pueden descubrirse las progresiones por segundas en melodías basadas en la repetición de grupos de sonidos; en estos casos la unión es garantizada a través de otros medios, precisamente mediante la repetición mencionada. En cambio, si la progresión por segundas se perfila con toda claridad en una melodía, si además el desarrollo no se halla entorpecido por el empleo excesivo de sonidos de frecuente retorno, entonces se tiene por lo menos la garantía de un desenvolvimiento consciente y sereno de la melodía. La progresión por segundas ha de ser considerada, por lo tanto, exclusivamente como el medio de control para el impulso puramente melódico de una sucesión de sonidos. Nada nos dice acerca de las demás propiedades de una melodía, en particular, acerca de las armonías.

Dado que ni la disección de la progresión por segundas, ni la determinación de las células y campos armónicos han de considerarse equivalentes a la aplicación de una norma fija e inamovible, siempre volverá a dar la última palabra el gusto de cada observador en los múltiples casos en que no es posible llegar a un dictamen terminante acerca de la existencia y el desarrollo de una progresión por segundas. Pero sea como fuere, ya se determine una sola y escueta progresión por segundas, o cinco progresiones extensas, la sucesión de sonidos siempre debe ser lógica y comprensible.

EJERCICIO 27

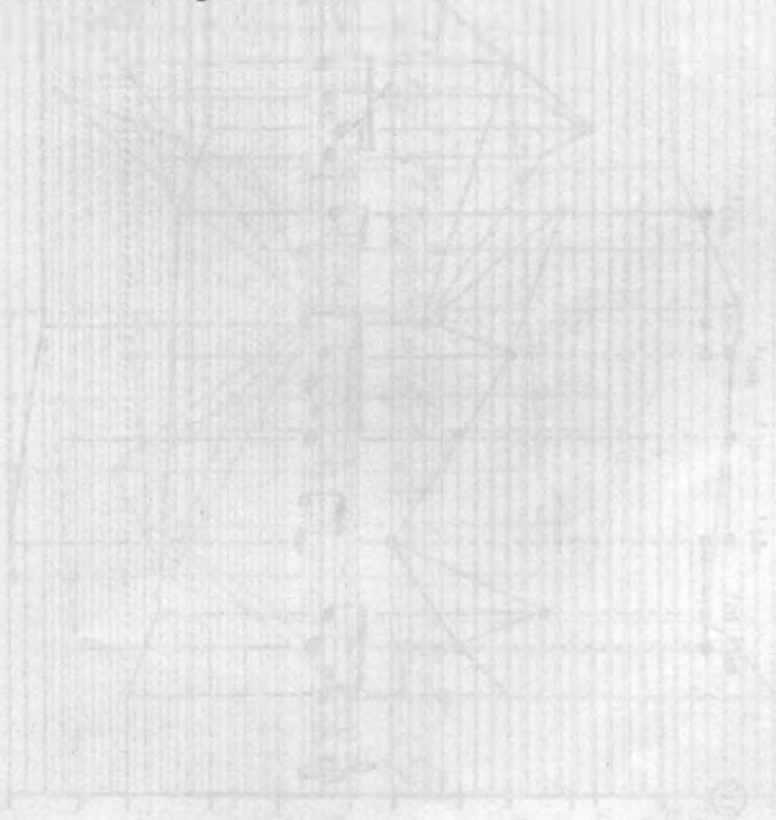
Mostrar las progresiones por segundas en las melodías usadas en los dos ejercicios anteriores como material de análisis.

C

Ejemplos - Modelos

La finalidad de los siguientes tres ejemplos es mostrar cómo reacciona el oído frente a los procesos armónicos y melódicos en una melodía; cómo trata siempre de formar grupos afines con los

sonidos de la melodía, ya resulten aquéllos de fusiones armónicas (células y campos), ya se formen debido a uniones melódicas (progresión por segundas). Con el objeto de garantizar la máxima claridad de la presentación, fue agregado otro sistema de líneas —por encima y por debajo del pentagrama— de manera que correspondiera una línea a cada uno de los semitonos que integran la extensión total abarcada por la melodía. En el sistema superior encontramos anotados las células y los campos armónicos. Una raya entre dos puntos indica que los dos sonidos correspondientes a los puntos forman una célula armónica. Los campos armónicos se encuentran indicados nuevamente por encima del sistema de líneas, mencionándose allí los sonidos que los forman. El sistema inferior muestra los sonidos de frecuente retorno y las progresiones por segundas. Las progresiones por segundas principales están indicadas mediante una raya ininterrumpida. Progresiones menores son indicadas por una línea interrumpida (-----); la unión mediante sonidos de frecuente retorno es marcada por medio de una línea de puntos (.....).



EJEMPLO I

The image displays a musical score for voice and piano. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 2/2 time signature. The vocal line is written in a soprano clef. The piano accompaniment is written in a bass clef. The score is annotated with solfège labels: *mi²*, *do²*, *sol¹*, *mi¹*, *do¹*, *mi²*, *do²*, *sol¹*, *mi¹*, and *do¹*. A graph is overlaid on the score, showing the pitch contour of the vocal line. The graph consists of a solid line connecting the pitch points of the vocal notes, and a dashed line representing a simplified or idealized pitch contour. The graph shows a series of peaks and valleys, corresponding to the intervals between notes. The labels *mi²*, *do²*, *sol¹*, *mi¹*, and *do¹* are placed above the graph, while *mi²*, *do²*, *sol¹*, *mi¹*, and *do¹* are placed below the graph. The labels *mi¹*, *do¹*, *mi¹*, *sol¹*, *re¹*, *mi¹*, *sol¹*, *re¹*, *si¹*, *la¹*, *do²*, *fa¹*, *re²*, *la¹*, *do²*, and *la¹* are placed to the left of the graph, indicating the pitch of the notes. The labels *mi²*, *do²*, *sol¹*, *mi¹*, and *do¹* are placed to the right of the graph, indicating the pitch of the notes. The labels *mi²*, *do²*, *sol¹*, *mi¹*, and *do¹* are placed at the bottom of the graph, indicating the pitch of the notes. The labels *mi²*, *do²*, *sol¹*, *mi¹*, and *do¹* are placed at the top of the graph, indicating the pitch of the notes.

EJEMPLO 2

The image displays a musical score for a vocal line, labeled 'EJEMPLO 2'. The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes. Below the staff, a line graph connects the pitch of each note to a set of solfège syllables. The syllables are arranged in two rows: the top row contains 'si¹', 're²', 'sol¹', 're¹' and the bottom row contains 'si¹', 'do²', 'mi¹', 'do¹'. Vertical dashed lines connect the notes to these syllables. The line graph consists of a solid line that follows the pitch contour of the melody, and a dashed line that shows a different pitch contour. The graph is plotted on a grid of horizontal lines, with the syllables 'mi²', 'do²', 'sol¹', 'mi¹', 'do¹' labeled on the right side and 'mi²', 'do²', 'sol¹', 'mi¹', 'do¹' labeled on the left side.

EJEMPLO 3

①①①

fa¹ re² sol¹ si¹ mi¹ do¹ la¹ fa² re² la¹ la² fa¹ re¹

mi² do² sol¹ mi¹ do¹ mi² do² sol¹ mi¹ do¹

Estos ejemplos tienen por única finalidad explicar al alumno, mediante la *contemplación*, la esencia de la unión armónica y melódica en las melodías. No hace falta que las cante, ni ha de dejarse incitar por ellas a construir melodías igualmente complicadas. Intencionalmente están un poco sobrecargados con agregados de todo tipo, con el fin de hacer resaltar la multiplicidad de las relaciones sonoras.

Una vez controlado detenidamente en el papel, verifíquese el gráfico siguiendo lenta y cuidadosamente, con ayuda del piano, cada una de las relaciones armónicas y cada una de las progresiones por segundas. Tóquense luego las piezas al "tempo" correcto (ejemplo N^o 115, *allegretto*; N^o 116, *moderato*; N^o 117, *allegro*). Se verá entonces que el oído ya no es capaz de captar todas las relaciones indicadas. El "tempo" más rápido no permite percibir todo. El ritmo, cuyos golpes son menos sensibles en "tempo" lento, se torna más llamativo, y desvía la atención de los acontecimientos armónicos y melódicos; además, el oído se deja guiar por la voluntad: escucha como dominantes aquellas relaciones que la mente quiere que sean transmitidas. Las otras adquieren carácter de secundarias — y en un "tempo" acelerado le basta aún a la inteligencia más aguda con aprehender conscientemente sólo las relaciones principales. El alumno que toque o escuche con atención podrá extractar ahora con especial nitidez los rasgos armónicos y melódicos principales, y comprenderá cómo se desenvuelven conjunta y paralelamente en forma significativa y consecuente. Si hasta este momento pudo haber pensado que es posible extraer progresiones por segundas y campos armónicos de cualquier pasta sonora mezclada sin ton ni son, con sólo elegir sonidos cualesquiera y juntarlos adecuadamente, sentirá ahora, en cambio, que si bien nos queda cierta elección, existen siempre únicamente unas pocas posibilidades en cuanto a la constitución de formaciones de campo y de progresiones por segundas que demuestren la necesaria lógica en sí mismas y en la unión con sus grupos vecinos. El oído escucha progresiones de segundas y fusiones armónicas únicamente allí donde verdaderamente existen, y no donde quisiéramos escucharlas. Es por cierto lo suficientemente generoso como para captar, mediante la atención, paciente y exacta, cosas que pasa por alto en la audición superficial, pero no por eso se deja engañar.

Una vez comprendida la lógica en la construcción de melodías (y la consecuencia en la progresión por segundas debería ser perfectamente comprensible; en cuanto a la unión de las células y de los campos todavía queda algo por decir), no debe el alumno creer que con la consciente aplicación de campos armónicos y progresiones por segundas es posible reemplazar el talento por la atención, la inspiración por el cálculo hábil. Una melodía construida de acuerdo con todas las reglas del oficio riguroso, no necesariamente debe agrandar al espíritu — en cambio en una melodía convincente se habrán de hallar siempre relaciones armónicas y de segundas plenas de sentido. Sin violencia alguna será posible incorporar los conocimientos aquí obtenidos a la labor creadora propia. No es indispensable concebir desde ahora toda melodía de antemano en base a campos armónicos y progresiones por segundas; por otra parte, siempre es ventajoso y útil el examen y la corrección posteriores. Mucho conviene el frecuente análisis, en cuanto a su construcción melódica, de toda la música con que nos enfrentamos diariamente. Luego de unos pocos ensayos, ya se notará con sorpresa que la belleza y la lógica son confirmadas por progresiones bellas y lógicas, y que en una música pobre se evidencia despiadadamente lo insípido e ilógico a través de sucesiones insípidas e ilógicas de las progresiones por segundas, de las células y campos. Una vez obtenidas frecuentes experiencias de ese tipo, el trabajo propio tenderá automáticamente hacia la meta de la construcción lógica de melodías. La intuición del procedimiento melódico más propicio y adecuado se vuelve con el tiempo tan segura, que la inspiración ya responde de antemano a todas las exigencias de la lógica melódica.

SEXTA LECCION

AMPLIACIÓN DEL MATERIAL MELÓDICO

(Conclusión)

Cabe agregar algunas indicaciones más al capítulo sobre las fórmulas melódicas. Aun no hemos mencionado todo lo que se puede decir acerca de las fórmulas ya discutidas, y además existen algunas más que debemos conocer. Contrariamente a lo ocurrido en la lección quinta, que nos estimulaba a pensar con la abundancia de sus consideraciones teóricas antes que proveernos de material de trabajo práctico, nos enfrentaremos ahora nuevamente con una cantidad mayor de ejercicios.

A

El material de trabajo

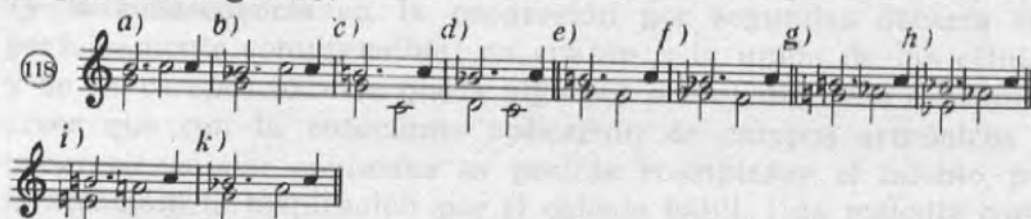
Partimos nuevamente de las estructuras a dos voces, nota contra nota, tal como las ofrecía la segunda lección. Así como en la lección tercera y cuarta introdujimos en estas estructuras "B", "P", "R", "A" y "Ap", así las revestiremos esta vez con otras fórmulas melódicas.

B

Procedimiento de trabajo

Respecto del retardo, debemos agregar que podrá aparecer ahora en todos los valores, siempre y cuando respete las condiciones de acentuación fijadas en las reglas 38 y 40.

El "R" puede resolver también ascendiendo. Con esto queda derogada la regla 39.



REGLA 49.

Si un "R" situado en la voz superior resuelve ascendiendo, el intervalo de resolución puede ser ①, ⑧, ⑤, ③ o ②. En todos los casos la resolución tiene que producirse mediante un intervalo de 2 o $1\sqrt{2}$.

En la disposición a dos voces, las formas a, b y k del ejemplo 118 producen un sonido bastante áspero, dado que no poseemos, con sólo dos voces, medio alguno para suavizar la fricción característica de ① y ②. Empero, no hay nada que objetar a su empleo. Estos "R", en cambio, están fuera de lugar si se desea obtener combinaciones de voces basadas exclusivamente en sonoridades bellas y carentes de tensión.



Estos cuatro "R" caen bajo la regla 24 (prohibición de ① y ⑤ paralelas), si bien únicamente cuando el "tempo" es movido. En "tempo" lento, el sonido sumamente tenso del "R" no permite que la paralela produzca su efecto.



Paralelas como éstas deben ser evitadas en todos los casos.

REGLA 50.

Los retardos en la voz inferior que resuelven ascendiendo una 2 o $1\sqrt{2}$, pueden tener ①, ⑧, ⑤, ③ o ② como intervalo de resolución.

121

a) b) c) d) e) f) g) h)

i) k)

EJERCICIO 28

Introducir "R" con resolución ascendente en las segundas voces de los ejemplos siguientes.

122

2^a voz

Modelo

Ejemplo

Modelo

2^a voz

123

a) b) c) d)

e)

Es posible introducir uno o más sonidos entre el "R" y su resolución (no importa que ésta sea ascendente o descendente). Estas intercalaciones se hallan generalmente en relación de segunda con el "R" mismo (a) o con la resolución (b). Cuando se introduce más de un sonido, se hará necesario repetir el sonido del "R" (c) o anticipar el sonido de resolución (d), lo que significa un debilitamiento para ambos. Para no quitarle su efecto al grupo "R" - Resolución, deberán otorgarse duraciones breves a tales sonidos, especialmente cuando formen con la otra voz un intervalo del grupo A. Si la serie de sonidos intercalados contiene un salto, éste obedecerá a las normas dadas en la regla 29.

Si el alumno quiere determinar la significación de todos los sonidos intercalados, llegará a la desagradable conclusión de que muchas veces existen diversas interpretaciones. V. gr., en el ejemplo 123 pueden interpretarse las notas marcadas con una + de la siguiente manera:

- a) el re^2 es una intercalación entre el "R" do^2 y su resolución si^1 , si bien tiene valor armónico propio debido a su posición favorable respecto de la voz inferior; o el "R" do^2 ya se resuelve en forma ascendente en el re^2 , debido a lo cual el si^1 , como sonido separado del "R", forma el intervalo independiente de $\textcircled{6}$. En vista a la duración reducida del re^2 , es más convincente la primera interpretación;
- e) el re^1 anticipa la resolución del "R" con "B" posterior (do^1); o sino, el re^1 mismo puede ser considerado como la resolución, lo que no es muy convincente debido a su posición métrica desfavorable.

Esta ambigüedad de las fórmulas melódicas, que no habrá de disminuir con la aplicación de las especies que aún faltan, si bien dificulta la observación analítica, es, sin embargo, siempre un indicio de riqueza, ductilidad y fuerza expresiva de la melodía. Ya desde ahora el alumno debe tratar de resignarse al hecho de una pluralidad de interpretaciones; pero conviene que en sus trabajos escritos se decida siempre por una sola, por aquella que resulte más convincente. Para consuelo del alumno, digamos que mediante los recursos ofrecidos en la lección séptima, la elección no le resultará demasiado difícil.

EJERCICIO 29

- a) Intercalar en el siguiente ejemplo uno o varios sonidos entre los "R" y las resoluciones de la segunda voz, y marcar con el signo correspondiente ("B", "P", "R", "A", "Ap") los sonidos que no formen con el modelo un intervalo autónomo del grupo A.

b) En algunos compases no hay "R": ¿Cuáles son? ¿Por qué no son "R" estos sonidos?

124

Dado que la "Ap", como ya sabemos, debe ser considerada como un "R" sin preparación, valen también para ella las reglas complementarias dadas para el "R": puede resolver en forma ascendente (en tal caso debe ir a los intervalos exigidos para las resoluciones ascendentes del "R"); entre ella y su resolución pueden intercalarse sonidos que reciben el mismo trato que las intercalaciones en el caso del "R".

EJERCICIO 30

Intercalar sonidos entre las "Ap" y sus resoluciones en las segundas voces del ejemplo siguiente, y marcarlas como en el ejercicio anterior.

125

Todas las fórmulas melódicas mencionadas hasta ahora se hallaban, cada una a su manera, en relación de segunda con un intervalo principal del grupo A (únicamente la "P" encerraba la posibilidad de estirar esa unión estrecha mediante la sucesión de varios intervalos de segunda); con ello, por supuesto, no se agotan todos los casos posibles de uniones a base de enlaces por segundas. Examinemos el siguiente ejemplo. Encontraremos en él nuevamente dos fórmulas en las cuales se presenta, al lado de un intervalo del grupo A, uno más incisivo (un intervalo del grupo B o uno de menor valor del grupo A) que nace de, o desemboca en otro más satisfactorio, mediante un intervalo de segunda. Ambos casos son designados con el término "escapatoria". Las formas a) - c) muestran la *escapatoria abandonada por salto* ("E"); y las restantes la *escapatoria alcanzada por salto* ("E").

The image shows seven musical examples, labeled a) through g), on a single staff in 4/4 time. Each example consists of a melodic line with a treble clef and a bass line with a bass clef. The notes are connected by stems. Above the staff, there are symbols: 'E' for examples a), b), and c); 'E' with a horizontal line through it for d), e), and f); and 'E' with a vertical line through it for g). The examples illustrate different ways in which an interval of a second (the 'escapatoria') is introduced and resolved within a melodic phrase.

Para éstas valen las siguientes reglas:

REGLA 51.

La "E" se halla a distancia de $1\frac{1}{2}$ o 2 después de un intervalo del grupo A, sobre tiempo débil del compás. El sonido que le sigue sólo debe ser alcanzado por medio de un salto.

REGLA 52.

La "E" se encuentra sobre un tiempo débil del compás, después de un intervalo del grupo A, separado de ésta por medio de un salto. Debe alcanzar el sonido siguiente únicamente mediante una progresión por $1\frac{1}{2}$ o 2.

La "E" y la "E" sólo llegan a producir sus verdaderos efectos tratándose de valores relativamente cortos. Cuando la duración se alarga en demasía, estas apoyaturas se transforman, como todas las demás fórmulas melódicas, en partes integrantes de intervalos autónomos, debiendo entonces ser tratados de acuerdo con las normas conocidas (en caso de pertenecer a intervalos del

grupo B, no nos sirven todavía). En su forma más mitigada, cuando forman con la contravoz intervalos del grupo A, pierden, aun tratándose de pequeños valores, mucho de su carácter de apoyatura; pueden en tal caso parecerse extraordinariamente a una "A". Pero aun en el caso en que complementan su contravoz para formar los mejores intervalos, o sea ⑤ o ④, es aconsejable suponer "E" y "E" en lugar de intervalos autónomos (siempre que no lo contradiga la duración del sonido), dado que se simplifica con ello notablemente el análisis armónico de una composición (véanse al respecto las observaciones en los párrafos dedicados a la "B" en la tercera lección). La forma más pronunciada de "E" y "E", forma en la cual desarrollan plenamente su particularidad, las muestra como parte integrante de un intervalo del grupo B o del tritono; como tales, derogan la importante Regla 29 sobre saltos (que por lo demás permanece inalterada), y pueden fácilmente llegar a socavar la estabilidad de la construcción musical. Por lo tanto es aconsejable cierto cuidado en la aplicación de estos sonidos abiertamente excitantes. No conviene hacer uso de ellos con demasiada frecuencia; otórguenseles además siempre duraciones cortas. "E" y "E" pueden también aparecer como partes constitutivas de grupos de sonidos intercalados entre "R" (o "Ap") y su resolución. Los sonidos colocados entre "R" y su resolución en el ejemplo 123 a y b, pueden de esta manera ser considerados como "E" o "E".

EJERCICIO 31

Proveer la segunda voz del ejercicio siguiente con "E" y "E" (¡cuidado con ⑧ y ⑤ paralelas!).

127

a) Modelo

2ª voz

b) 2ª voz

Modelo

Para finalizar, presentamos las dos fórmulas cuya relación de segunda con los sonidos vecinos se halla total y parcialmente suspendida. Son ellas el *sonido libre acentuado* y el *sonido libre inacentuado* (L y L).

REGLA 53.

El L cae sobre un tiempo de compás más fuerte que su sonido subsiguiente (que pertenece a un intervalo del grupo A), es de corta duración (¡importante!) y es abandonado por salto. En su caso puede por lo menos existir aún una relación de segunda con el sonido precedente.



En el caso del "L", desaparece aún esa relación. Cae siempre sobre un tiempo de compás más débil que su sonido subsiguiente (que pertenece a un intervalo del grupo A), es alcanzado por salto, y abandonado por medio de otro salto.



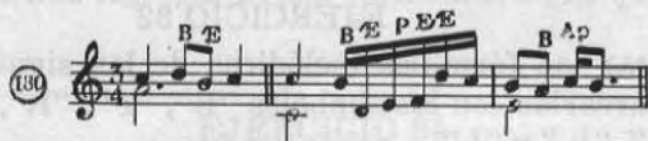
"L" y "L" forman generalmente con la segunda voz un intervalo del grupo B o el tritono.

El "L" es una subespecie de la "Ap", diferenciándose de ésta por el salto que tiene lugar entre el sonido de "L" y su "resolución". Es asimismo el salto lo que diferencia al "L" de un "E" y "E". Podría decirse que el "L" nace de una combinación de "E" y "E". En muchos casos se parece también a una "B"; a saber, cuando el sonido que le sigue es idéntico al sonido que lo precede. Esta clase de "L" (a la que aludimos en la tercera lección, pág. 58.) se diferencia de una "B" por salto, debido a que mediante él se originan otros sonidos distintos a acordes rotos.

Al igual que “E” y “E”, también “L” y “L” anulan la regla sobre saltos N° 29. También la regla 30 fracasa totalmente ante estas dos fórmulas melódicas libres.

Aplicar estas dos fórmulas de tal manera que no interfieran con el desenvolvimiento melódico, requiere un cierto grado de habilidad. Afortunadamente es limitada la posibilidad de aplicarlas —“L” y “L” frecuentes difícilmente permiten lograr un equilibrio melódico, y son casi siempre más característicos que bellos—; su mención tan prematura en este tratado se debe más bien al deseo de dar término por ahora al capítulo dedicado a las fórmulas melódicas; no queremos con ello estimular al alumno a su frecuente aplicación. Por eso conviene que sean usadas únicamente cuando se adaptan sin esfuerzo a las circunstancias. Además es imprescindible que el alumno pueda en cada caso explicarlas exacta e inequívocamente, sin confundirles con otras fórmulas melódicas.

Faltaría mencionar aún que no es absolutamente forzoso conectar estas fórmulas por ambos lados a intervalos autónomos del grupo A. Ya hemos visto con anterioridad que varias “P” consecutivas pueden llenar espacios libres entre sonidos “buenos”; además, los fragmentos melódicos a modo de escalas y formados con mezclas de “P” y “Ap”, así como los sonidos intercalados entre “R” (“Ap”) y resolución, se liberaban a veces de las firmes garras de los intervallos tipo A circundantes. Existen otros casos más en los cuales diferentes fórmulas se acercan estrechamente unas a otras: a menudo se mezclan “B” con la “Ap”, “E” o “E”;



“P” aparecen en íntima conexión con la “E”;



“E” y “Ap” se siguen inmediatamente.



Si consideramos que ya la “Ap”, y en mayor grado aún “E”, “E”, “L” y “L”, cada uno por sí solo, puede provocar, bajo ciertas condiciones, un violento tambaleo en la diáfana estructura melódica y sonora de nuestras estructuras a dos voces, entonces es comprensible que una acumulación de fórmulas implica el peligro de un total hundimiento en la imprecisión, de la absoluta imposibilidad de controlar los sonidos. Por ello sugerimos al alumno aplicar mezclas de fórmulas únicamente en la medida en que pueda explicarlas satisfactoriamente.

Hemos examinado, pues, todas las fórmulas melódicas posibles. Ahora bien, las condiciones que valían para nuestra forma estricta de composición a dos voces, no tienen validez para todos los tipos de elaboración. En formas de elaboración a dos voces más complicadas, que emplean un material de trabajo menos dúctil, y especialmente en elaboraciones a tres y más voces, veremos cómo las fórmulas, aunque no alteren su esencia, logran adaptarse bajo otras circunstancias.

C

Ejemplos - Modelos

EJERCICIO 32

Explicar las fórmulas melódicas de los siguientes ejemplos, y marcarlas con los símbolos “B”, “P”, “R”, “A”, “Ap”, “E”, “E”, “L” y “L”.

Tranquillo

132 2ª voz con formulas

A musical score for Exercise 32, Tranquillo. It consists of three staves. The top staff is labeled '2ª voz con formulas' and contains a melodic line with various formulas marked above it: 'E', 'A', 'P', 'B', 'B', 'B', 'L', 'E', 'B', 'Ap'. The middle staff is labeled '2ª VOZ' and contains a simple harmonic accompaniment. The bottom staff is labeled 'Modelo' and contains a bass line. The music is in 4/4 time and starts with a circled number 132.

134 **Lento**
Modelo

135 **Vivace**
2ª voz con formulas

EJERCICIO 33

Animar las segundas voces no adornadas de los ejemplos precedentes mediante fórmulas melódicas, de un modo distinto al empleado allí. Agregar a cada fórmula el signo que le corresponde.

EJERCICIO 34

Tomar los resultados de los ejercicios de la segunda lección y agregar a sus segundas voces fórmulas melódicas, con sus signos correspondientes.

EJERCICIO 35

Inventar nuevas estructuras a dos voces nota contra nota y proveer sus segundas voces con fórmulas melódicas. Agregar los signos que corresponden.

SEPTIMA LECCION

COHESIÓN TONAL

En las últimas cuatro lecciones hemos concedido tanta importancia al examen de la energía melódica, que sería conveniente, siquiera para variar, dedicarnos nuevamente, en la séptima lección, a los acontecimientos armónicos. En realidad nos vemos además obligados a ello, dado que hemos arribado a un punto en el cual podemos observar acabadamente la actuación y el efecto del elemento melódico en las estructuras a dos voces únicamente si echamos mano de nuevas experiencias armónicas. Estamos frente a una situación en la cual las energías que actúan desde direcciones opuestas, la armónica y la melódica, entretejen sus hilos para formar una trama tan tupida que no podemos, al analizar la consistencia de los hilos de una trama, dejar de arrastrar al mismo tiempo los hilos de la otra. Al ampliar nuestros conocimientos de armonía, descubrimos también nuevas enseñanzas para la construcción de melodías; inversamente, ponemos las experiencias melódicas obtenidas hasta el momento al servicio del trabajo armónico.

A

El material de trabajo

1. Las investigaciones y los ejercicios de la séptima lección se basan, como las anteriores, sobre el patrimonio melódico y armónico con el cual estamos perfectamente familiarizados. Siempre volvemos a partir de las estructuras a dos voces nota contra nota, resultado de la segunda lección.

2. Hay que agregar, sin embargo, un nuevo aspecto muy importante. Haremos uso de una propiedad de los sonidos aún no mencionada, para cuya explicación me veré obligado a apartarme un tanto de nuestro tema específico, a fin de hacerla comprensible también para aquel alumno que no gusta de dejar el dominio seguro de las relaciones sonoras de fácil percepción y ordenamiento, y ante todo inequívocas. Una quinta fue para nosotros, hasta ahora, un concepto inalterable, absoluto, sea cual fuere el sonido fundamental sobre el cual se basara, sea cual fuere la forma en que se presentara, como 5 o ⑤. Lo mismo sucedía con todos los demás intervalos. Con el fin de ordenarlos para nuestro uso, en la tercera lección, los organizamos en la tabla de intervalos de manera tal que todos se hallaran sobre el mismo *sonido en el bajo* (*do*). También los hubiéramos podido organizar en otro orden, por ejemplo,

*la*¹, *Si*, *re*³, *do*^b¹, *re*³,
*re*¹, *Fa*[#], *si*^b², *mi*^b, *si*¹, etc.,

el orden de valores ⑤, ④, ③, etc., hubiera sido el mismo. El principio de un tercer ordenamiento lo vimos en el material de trabajo de la segunda lección; allí todos los intervalos del tipo A tenían el mismo *sonido fundamental*. Una pequeña comparación nos aclarará la significación de estas diferentes series de intervalos.

Todos conocemos personas relacionadas, en nuestra conciencia, por un común denominador constituido por el nombre de pila. Esos seres autónomos, independientes unos de otros, son reunidos en grupos que se distinguen por el nombre de Pedro, Juan, María, y otros, sin que por ello varíe un solo miembro de semejante grupo, o sufran alguna influencia sus relaciones con el medio ambiente. De la misma manera agrupamos las quintas, las terceras, etc. (tanto en forma de intervalo armónico como melódico) en todos los registros. Ellas son las personas del acontecer musical; cada una de ellas tiene su forma propia, sus cualidades propias, y exige ser tratada de acuerdo con el modo que le corresponde. Su individualidad como quinta, tercera, etc., hace que se asemeje a las demás quintas y terceras, etc., construídas sobre todos los sonidos imaginables de la escala. Pero sólo se hallan unidas por esa semejanza externa. Los numerosos Pedro, Juan y María pueden sin embargo estar enlazados entre sí me-

dian­te múlti­ples uni­o­nes trans­ver­sa­les: ac­ti­vi­dad co­mer­cial, ne­ce­si­da­des co­mu­nes, fi­nes co­mu­nes; la a­mis­ta­d y el a­mor pue­de reu­ni­rlos en gru­pos de nue­va y dis­tin­ta es­tra­ti­fi­ca­ción —a­sí co­mo un so­ni­do co­mún en el ba­jo pro­yec­ta los in­ter­va­los más dis­pa­res en un pla­no co­mún. Y a­ho­ra fal­ta men­ci­o­nar el vín­cu­lo más po­de­ro­so a que se en­cuen­tra so­me­ti­da una per­so­na: la per­te­nen­cia a un gru­po fa­mi­li­ar. To­dos los Pe­dro, Ju­an y Ma­ría tie­nen pa­dres, he­rma­nos y de­más pa­rien­tes de múlti­ples nom­bres y as­pec­tos. No po­de­mos juz­gar el gra­do de pa­ren­tes­co en ba­se a im­pre­si­o­nes sen­so­ria­les, y a­ún tra­tán­do­se de per­so­nas cu­yo gra­do de pa­ren­tes­co ce­rca­no co­no­ce­mos, no po­de­mos ob­ser­var, en sus ac­cio­nes y en sus ma­ni­fes­ta­cio­nes, na­da que nos in­di­que al­go acer­ca de la esen­cia de una unión tan fuer­te. Y pe­se a ello, sa­be­mos que ésta exis­te, y qué man­tie­ne uni­dos a los hom­bres con su fuer­za, sin te­ner que pe­dir­les su opi­ni­ón ni su au­en­cia.

En el do­mi­nio de los in­ter­va­los, la per­te­nen­cia a un gru­po fa­mi­li­ar en­tre hom­bres co­rre­spon­de a la re­la­ción con un so­ni­do fun­da­men­tal co­mún. El es el so­ni­do ra­di­cal, el pa­dre, al­re­de­dor del cual se re­únen los in­ter­va­los, co­mo una fa­mi­lia muy ra­mi­fi­ca­da de hi­jos, ni­e­tos y bis­ni­e­tos. La fuer­za in­he­ren­te al pa­ren­tes­co, que e­mana del so­ni­do fun­da­men­tal co­mún, y que ob­liga a in­ter­va­los de to­do ta­ma­ño y ti­po a unirse, que re­gula el de­sen­vol­vi­mien­to de los so­ni­dos sin ser ella mis­ma oída en nin­gún mo­men­to, no se iden­ti­fi­ca en su esen­cia ni con la fuer­za melódica ni con la ar­móni­ca que ac­tu­a en los en­la­ces so­no­ros, no pue­de ser con­si­de­ra­da tam­po­co co­mo la me­ra su­ma de to­das las ten­sio­nes pro­du­ci­das por esas fuer­zas — aun­que ha si­do a me­nu­do con­fun­di­da par­ti­cu­lar­men­te con la fuer­za ar­móni­ca, que de he­cho es fá­cil de con­fun­dir con ella. La fuer­za del so­ni­do fun­da­men­tal co­mún re­ina so­bre to­das las de­más fuer­zas; en to­dos los de­sar­rol­los so­no­ros se sien­te el efec­to del fer­men­to mis­te­ri­o­so y oculto: *la cohe­si­ón tonal*. Esta fuer­za es tan om­ni­pre­sen­te que no nos se­ría ja­más po­si­ble su­pri­mi­r­la. Po­de­mos in­ven­tar su­ce­si­o­nes de so­ni­dos en las cua­les pa­re­ría re­pri­mi­da, po­de­mos ocul­tar­la tras un ye­lo, po­de­mos em­plear­la erró­nea­men­te o mal­tra­tar­la; pe­ro nun­ca log­ra­re­mos ex­tingui­r­la. Si log­rá­ra­mos que pa­sa­ra in­ad­ver­ti­da, en al­gu­na parte, ejer­ce­ría su su­pre­ma­cía tan­to más ve­he­men­te­men­te en otra. Po­de­mos vo­lar con a­vi­o­nes y glo­bos a cual­quier al­tu­ra, por ma­yor que ésta fue­ra, y per­suadir­nos de ha­ber es­ca­pa­do de la

tierra; la fuerza de gravedad siempre volverá a atraernos inexorablemente a la misma. La cohesión tonal no es sino la fuerza de gravedad en su forma más extremadamente utilizada.

¿Qué aspecto presenta el jefe de una familia tonal, y de qué modo gobierna a sus súbditos? Imaginémosnos el *Do* como sonido tonal principal de un grupo:



en tal caso, los demás sonidos de la escala cromática se le subordinarán en el siguiente orden: *Sol, Fa, La, Mi, Mi^b, La^b, Re, Si^b, Si, Fa[#] (Sol^b)*. Otros sonidos principales dominarán sobre otras series, que no son sino transposiciones de esta serie modelo sobre *Do*.

Conozco la objeción presentada inmediatamente por todo lector y todo alumno ante esta comprobación: "Eso ya lo conocemos; es la serie de los intervalos armónicos con pequeñas variantes en la región de las terceras y sextas". ¡Totalmente errado! No se trata aquí en absoluto de intervalos armónicos. El que no se ha dado cuenta hasta aquí, de que el material tangible de los intervalos armónicos y melódicos se halla emparentado con las relaciones de parentesco abstractas de los sonidos sólo en la medida en que nuestra notación, imperfecta e insuficiente para semejantes sutilezas, se ve forzada a representarlos a través de imágenes parecidas, debería indefectiblemente tratar de compenetrarse de esta concepción nueva para él, antes de seguir adelante. Quizá lo logre más fácilmente si se representa los intervalos y sus valores como magnitudes físicas de distinta gradación (dados, monedas); las relaciones de parentesco, en cambio, como fórmulas matemáticas o químicas. El *Sol* anotado en nuestra serie modelo no representa entonces, en relación al *Do*, ni un intervalo de ⑤ ni un salto

de 5, sino exclusivamente el grado de parentesco, de atracción, en que se encuentra un sonido a distancia de quinta, con respecto a un sonido tonal principal. Todos los sonidos de esa serie —no interesa el orden en que se sucedan unos a otros— siempre vuelven a ser relacionados por el oído con el sonido principal *Do* que domina la serie, en la medida en que se le dé la oportunidad de ejercer su fuerza cohesiva. De manera, pues, que ya no escuchamos únicamente intervalos melódicos y armónicos, sino que sentimos que una especie de fuerza magnética los orienta hacia un centro común. Mientras nos movamos en el campo de la serie de sonidos emparentados con el *Do* “generador”, éste se hace sentir constantemente a través de todas las combinaciones sonoras, que cobran sentido armónico sólo debido a esa cohesión tonal. Sería indudablemente posible seguir las relaciones de parentesco del *Do* partiendo del *Sol*, y continuando más allá del último sonido *Fa* \sharp (*Sol* \flat). Mas con ello no obtendríamos sino sonidos que representarían insignificantes desviaciones de grados de parentesco mejores (*Fa* \flat , *Sol* \sharp , *Re* \sharp , etc.). Con ello aumentaríamos nuestro material de trabajo, sin obtener en cambio ventajas apreciables. Usaremos, por lo tanto, siempre en lugar de semejantes parientes lejanos, las relaciones de parentesco más cercano.

La fuerza dominadora del sonido generador no se agota con aunar los sonidos de su serie emparentada. También atrae hacia su órbita todo lo que se construya sobre estos sonidos: aquello que podamos usar en el trabajo a dos voces, o sea los intervalos armónicos contruidos sobre la base de un sonido fundamental; para el trabajo a varias voces, los acordes de todo tipo con el número de voces que se desee. Una convivencia y una colaboración semejantes de una familia tonal, relacionada con un sonido generador, un centro tonal, conducen a lo que se denomina comúnmente una “tonalidad”. El concepto de “tonalidad” es, sin embargo, tan reducido en su alcance, que apenas si abarca, con ayuda de complicadas enarmonías, alteraciones y transposiciones, el amplio campo que debido a nuestra serie emparentada se halla subordinado de antemano a un sonido generador. De ahí que preferimos hablar de “sistema tonal” * cuando queremos significar la

* *N. del T.* El original alemán opera con los términos “Tonart” y “Tonalität”, y los opone el uno al otro. En la terminología castellana, en cam-

agrupación emparentada íntegra de sonidos, con todo lo que se construye sobre la base de los mismos, y llamamos "centro tonal" al sonido generador de una familia tonal. Será simbolizado con \ominus .

La serie de parentescos tonales es una serie de valores (al igual que la serie de los intervalos armónicos con sus grupos de valores A y B). Cuanto más cerca está uno de sus miembros al sonido generador, tanto más íntimo es el grado de parentesco, tanto más vívidamente se evidencia, en la composición desarrollada, de riqueza sonora, la fuerza unificadora de este parentesco, toda vez que se presente dicho miembro. El primer grado de parentesco es el apoyo y la confirmación más decidida del sonido generador, gracias a su nexa familiar tan cercano; pero posee al mismo tiempo la fuerza propia suficiente como para ser el pariente que con mayor facilidad se independiza para formar una familia tonal propia, si no se le obliga a secundar al sonido generador. Debido a su posición excelsa dentro de la familia tonal, se denomina a este primer pariente "dominante"; le asignamos el símbolo δ .

El pariente siguiente ya se halla en una relación menos íntima con el \ominus ; aún así constituye también él todavía un apoyo tan firme de la familia tonal, que lleva el nombre de "subdominante" (indicada con \wp). Después de la subdominante disminuye cada vez más el valor y grado de parentesco, hasta alcanzar el último miembro de la serie: el pariente que se encuentra en relación de tritono con respecto al sonido generador; allí la unión se vuelve sumamente débil y se la percibe únicamente cuando se la hace resaltar especialmente.

Estas indicaciones bastan para aclarar la esencia del sistema tonal. Mucho se puede aún agregar, especialmente acerca de su estructura interna, y sobre la importante tarea que recae en los parentescos de terceras (mediantes), y en los sonidos sensibles. Sin embargo, mientras nos limitemos a escribir a sólo dos voces, nos bastan las agrupaciones tonales simples, tanto más cuanto

bio, "tonalidad" se emplea generalmente para designar lo que en alemán corresponde a "Tonart". A fin de evitar confusiones, "Tonalität" fue traducido por "sistema tonal", basándose en un párrafo del primer tomo (parte general) de este tratado, donde el autor compara con el sistema solar las relaciones entre un centro tonal y sus sonidos dependientes.

que las reglas sobre desenvolvimientos de las voces y sobre los intervalos nos impiden actuar contrariamente al sentido y al contenido de la cohesión tonal.

Debido a su fuerza cohesiva que domina todo acontecer armónico, y debido a su fundamental importancia para el desenvolvimiento de una composición, daremos, a partir de ahora, el nombre de "serie 1" a la serie de valores de parentesco descendentes, que se enroscan alrededor de un centro tonal. La serie de valores descendentes de intervalos armónicos subordinada a ella, regida y ordenada por ella (que ya conocemos desde mucho antes con sus dos grupos de intervalos, A y B) ha de llevar a partir de aquí el nombre de "serie 2", a fin de mostrar con toda claridad su dependencia de la serie de parentesco.

Tomemos nota, pues, de lo siguiente:

5 9
 137 Serie 1 Bass clef Scale
 Grado de parentesco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 138 Serie 2 Bass clef Scale
 (1) (8) (5) (4) (3) (5) (2) (6) (2) (6) (11) (7) (4)
 Grupo A Grupo B Tritono

EJERCICIO 36

Anotar las series 1 correspondientes, partiendo de distintos centros tonales (La^b , Si , Fa^\sharp , etc.).

B

Procedimiento de trabajo

Se trata ahora de buscar las conexiones tonales en nuestras piezas a dos voces. Si bien no es difícil, con un poco de práctica, nombrar el centro tonal, extrayéndolo del desarrollo íntegro de una de nuestras pequeñas piezas con ayuda de la impresión auditiva superficial (la "determinación de la tonalidad", como se solía llamar a este procedimiento en los ejercicios de los tratados de armonía y contrapunto tradicionales), no confiaremos sin embargo en ese análisis meramente sensorial de procesos tonales. En pri-

mer término porque se pueden presentar, aún en el reducido dominio de nuestras posibilidades, casos que no son tan inequívocos como para ser determinados infaliblemente a través de la mera audición "pasiva"; en segundo lugar, empero, porque puede fallar fácilmente la capacidad del oído para determinar conexiones tonales, en especial cuando se le presenten sucesiones de sonidos con las cuales se intenta engañarlo deliberadamente; y en tercer lugar, porque una técnica de composición más complicada gustará de emplear formas de aplicación más finas e ingeniosas de las relaciones de parentesco, formas que quizá poco le digan al oído "externo", pero que apelan, en el oído "interno", al sentido por el equilibrio de masas en movimiento; se dirigen así a una forma de audición más elevada.

Si queremos conocer las relaciones tonales de una sucesión de intervalos, deberemos considerar los sonidos fundamentales en cada uno de ellos, dado que revelan más claramente la clase y el valor del intervalo. Si extraemos los sonidos fundamentales de uno de los ejemplos anteriores a dos voces (al hacerlo podremos realizar transposiciones de octava sin inconvenientes, a fin de obtener una línea menos quebrada —véase el 7º sonido de este ejemplo),

138 Modelo

2ª voz

Sonidos fundamentales

entonces obtendremos una sucesión de sonidos que consiste, en parte, en sonidos de la voz inferior, en parte en sonidos de la voz superior. Denominamos a una voz semejante, compuesta de los sonidos fundamentales de cada intervalo, *progresión de grados*. Como en las estructuras a dos voces el sonido fundamental tiene únicamente dos posiciones posibles, la progresión de grados no puede desarrollarse sino con autonomía "limitada". En el caso de dependencia extrema puede aparecer como fiel repetición de una de las dos voces (con la excepción de un solo sonido, es lo que ocurre en el ejemplo 139); pero puede asimismo saltar constantemente de una voz a la otra, en cuyo caso los saltos mayores de

una 5 se transforman en sus inversiones, es decir, en 3, , etc., a fin de conseguir una línea melódica lo menos quebrada posible. La progresión de grados ha de ser considerada como el acontecimiento básico de una composición. Nos ilustra con toda claridad que aún detrás de los procesos armónicos se halla siempre el avance paso por paso, la regulación mediante fenómenos melódicos; que todo acontecimiento sonoro arraiga profundamente en el fundamento natural del movimiento melódico.

REGLA 54.

Todos los desarrollos armónicos pueden retrotraerse a una línea melódica formada por los sonidos fundamentales de los intervalos constitutivos (progresión de grados).

EJERCICIO 37

Extraer las progresiones de grados de los ejercicios a dos voces de la segunda lección.

La progresión de grados es una melodía al modo de nuestros modelos melódicos, contruidos en la primera lección. Estas progresiones deben ser consideradas, pues, como la base manifiesta de todos los procesos sonoros, puesto que la progresión de grados puede ser extraída siempre con la misma facilidad de todas las sucesiones de intervalos y aún de los acordes a varias voces más audaces e ingeniosas. Sin embargo, es preciso aclarar que la progresión de grados se diferencia de un modelo melódico en algunos detalles; en primer lugar porque sirve a otros fines, y en segundo lugar porque es, ante todo, un extracto de la música viviente que se desarrolla en la libre realidad, mientras nuestros modelos ya no guardan, en su pureza refinada y "esterilizada" al extremo, sino lejana similitud con música viva. La progresión de grados no se desenvuelve con la estricta conducción lineal propia del modelo. Expresa con mucho mayor intensidad que éste la unión a un \ominus , utilizando para ello medios que frenarían notablemente el desenvolvimiento de un modelo, pero que debido justamente a ese efecto refrenador, se prestan magníficamente para fijar determinados sonidos (centro tonal, dominantes). Estos medios son: repeticiones de sonidos, bordaduras, y sonidos de frecuente retor-

no en general; bajo ciertas condiciones, progresiones y acordes rotos; sucesiones extensas de intervalos de segunda (aunque por ahora sin cromatismo); prolongada conservación de la dirección del movimiento. Deberán ser evitados todavía los acordes rotos de tritono, salvo la excepción que aún nos falta mencionar.

Examinemos ahora la progresión de grados de nuestro ejemplo 139. Una doble presentación del grupo *si^b - la* (sonidos 6 - 9) hubiera sido imposible en un modelo, debido a su insignificancia melódica. Aquí, en cambio, no solamente se la tolera, sino que es bienvenida (dado que sirve para fijar la δ , y mediante ésta, el \ominus *re*). La progresión de grados debe ser considerada, pues, como un estado previo a la vida melódica, que no ha alcanzado aún un desarrollo lineal propio. Por otro lado, en cambio, posee una movilidad que no poseen los modelos; en cuanto a su desarrollo rítmico, depende absolutamente de los sonidos que se desenvuelven sobre ella, y emplea por ello, al igual que éstos, todos los valores. Pese a todo, no se le podrá exigir a la progresión de grados una vida melódica autónoma, ya que no ha de producir efectos de belleza y fuerza expresiva, ni ha de convencer por una interesante línea melódica. Sirve exclusivamente para determinar el valor del acontecer armónico; si constituye una estructura lineal clara, bien construida y lógicamente desarrollada, entonces habrán de convencer igualmente las sucesiones armónicas (¡únicamente las sucesiones armónicas! Con ello no quedan eliminados otros errores y otras torpezas en el manejo de las voces). Pese a las limitaciones mencionadas, podemos reconocer el valor y la lógica de la progresión de grados en la medida en que concuerda con nuestras estrictas exigencias respecto de la construcción de modelos melódicos.

La progresión de grados es la repercusión práctica de las leyes de parentesco, tal como fueron presentadas en la serie 1. Si un desarrollo armónico ha de ser comprensible, es necesario que su progresión de grados se relacione con un centro tonal, y se mueva de manera convincente a través de la serie de sonidos emparentados.

REGLA 55.

La progresión de grados se agrupa alrededor de un \ominus . Éste es determinado:

- a) mediante repetidas presentaciones de un sonido;
- b) mediante el apoyo por parte de su δ , y en segundo lugar por medio de su φ .

Cuando el único apoyo consiste en la φ , entonces existe el peligro de que se imponga el sonido que la representa; éste adquiere carácter de \ominus , usando el \ominus original como su dominante de apoyo. El \ominus intencionado debe pues recibir un refuerzo suficiente, que permita compensar la fuerza de la φ . Los sonidos emparentados, que siguen a la φ en la serie 1, no tienen sino poca importancia como apoyo del \ominus en nuestras estructuras a dos voces; basta entonces con emplearlos por ahora simplemente como partes integrantes del desarrollo melódico de la progresión de grados.

REGLA 56.

Tienen especial significación el sonido inicial y el sonido final de una progresión de grados. El peso formal de ambos es aún más *importante para la cohesión tonal* que la confirmación del \ominus mediante sonidos que vuelven a aparecer repetidas veces dentro de la progresión.

Esa es la razón por la cual el sonido inicial de la progresión de grados ha de ser siempre el mismo que el sonido final en nuestros ejercicios a dos voces. La progresión de grados tendrá que ser dispuesta de tal suerte que estos dos sonidos constituyan el \ominus .

En el ejemplo 139 vemos que el sonido *re*¹ aparece tres veces en la progresión de grados; lo mismo ocurre con el *si*^b. Pero como el *re*¹ se presenta en la función sobresaliente de sonido inicial y final, es más importante que el *si*^b, siendo por ello el \ominus de la progresión de grados, y de tal manera asimismo el \ominus del edificio sonoro construido sobre él: la pieza se halla en *re*¹. Los dos *la* (sonidos 7 y 9 del ejemplo) son —como doble presentación del sonido más próximo al *re*¹ en cuanto a grado de parentesco—, el apoyo de δ más firme para el \ominus ; y ellos están a su vez apoyados por los dos *si*^b (6 y 8), que si bien son parientes lejanos, prestan buenos servicios melódicos.

(140) Modelo

2ª voz

Progresión de grados

El \ominus del ejemplo 140 es *fa*, dado que este sonido aparece en la progresión de grados como principio y final, y dado que es reforzado por medio de la δ (sonido 2 del ejemplo) y la φ (sonido 8). El sonido *la* que reaparece tres veces, no logra imponerse frente a él, pues su posición es más desfavorable, y no se encuentra apoyado ni por su δ ni por su φ .

(141) 2ª voz

Modelo

Progresión de grados

En el ejemplo 141 es nuevamente *fa* el \ominus , inmejorablemente apoyado por su φ . Este ejemplo nos enseña algo nuevo:

REGLA 57.

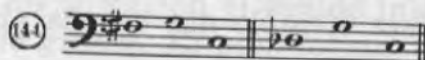
El tritono puede aparecer en la progresión de grados, si se presenta como parte integrante de un intervalo repetido (ejemplo 141, sonidos 2 y 3), o cuando uno de sus sonidos aparece como apoyatura de un intervalo melódico de 5 ó 4.

(142)

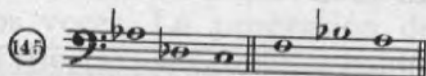
En el ejemplo 141 podemos observar en los últimos tres sonidos de la progresión de grados una sucesión de sonidos especialmente importante y efectiva. Por medio de ella se fija con suma claridad el \ominus . Es una de las numerosas fórmulas —parecidas a las fórmulas melódicas— para la disposición de progresiones de grados, y por consiguiente de las progresiones armónicas latentes en ellas. Se prestan principalmente para los finales, debido a la decisión con que fijan el \ominus . Las llamamos *cadencias*. Una cadencia consiste en tres sonidos de la progresión de grados como mínimo, de los cuales el último es siempre el \ominus . Los otros dos tienden hacia este sonido final. Para el efecto terminante de una cadencia es de máxima importancia la relación de parentesco entre los tres sonidos. Si al \ominus le precede su δ , precedida a su vez por la φ del \ominus , o también por su propia δ , entonces se logra la cadencia más fuerte posible:

(143)

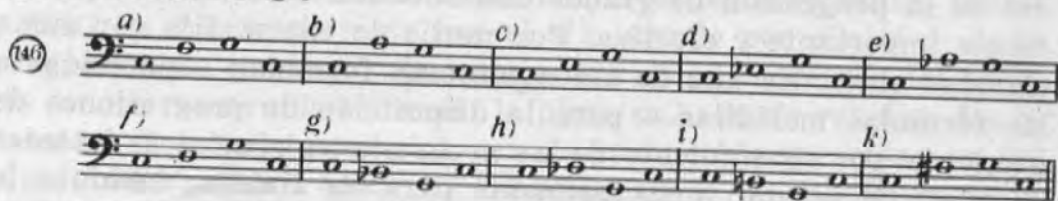
Cuanto más se aleje del \ominus el penúltimo sonido de la cadencia (nos referimos al grado de parentesco), tanto más débil será la "caída" final; la fuerza del comienzo de la cadencia depende en cambio decididamente del grado de parentesco que liga el sonido antepenúltimo de la progresión de grados con los dos restantes. Mediante el libre juego de estos valores y grados de parentesco existentes entre los tres sonidos que integran la cadencia, es posible construir las fórmulas cadenciales más diversas. Además de la cadencia mencionada $\varphi \delta \ominus$, que se dirige con firmeza y exactitud directamente hacia su meta, existen otras que comienzan en forma muy débil, para luego caer repentina y vertiginosamente hacia el sonido final. Veamos un ejemplo:



Otras se lanzan hacia el penúltimo sonido por medio de un vigoroso salto descendente de quinta (o cuarta ascendente), para alcanzar el sonido final mediante una progresión armónicamente lánguida y débil:



Vemos aquí todas las formas posibles de cadencia con la δ precediendo al \ominus :



A fin de distinguir nítidamente el centro tonal, formamos las cadencias, para ejercitarnos, con cuatro sonidos, de los cuales el primero y el último son idénticos. La tonalidad es presentada inequívocamente al alumno mediante esta doble aparición del \ominus .

EJERCICIO 38

Escribir en la misma forma:

- a) sobre el \ominus Mi^b , todas las cadencias con la φ como penúltimo sonido;

- b) sobre el $\ominus Fa^{\sharp}$, todas las cadencias con el sonido correspondiente al 3^{er.} grado de parentesco como penúltimo sonido;
- c) sobre el $\ominus Si$, todas las cadencias con el sonido correspondiente al 4^o grado de parentesco como penúltimo sonido;
- d) sobre el $\ominus Re^{\flat}$, todas las cadencias con el sonido correspondiente al 5^o grado de parentesco como penúltimo sonido;
- e) sobre el $\ominus La$, todas las cadencias con el sonido correspondiente al 6^o grado de parentesco como penúltimo sonido;
- f) sobre el $\ominus Fa$, todas las cadencias con el sonido correspondiente al 7^o grado de parentesco como penúltimo sonido;
- g) sobre el $\ominus La^{\flat}$, todas las cadencias con el sonido correspondiente al 8^o grado de parentesco como penúltimo sonido;
- h) sobre el $\ominus Si^{\flat}$, todas las cadencias con el sonido correspondiente al 9^o grado de parentesco como penúltimo sonido;
- i) sobre el $\ominus Sol$, todas las cadencias con el sonido correspondiente al 10^o grado de parentesco como penúltimo sonido.

Por ahora dejamos de lado todavía las cadencias que muestran como penúltimo sonido el del 11^{er.} grado de parentesco.

La cadencia es un recurso en el cual la energía armónica se liga íntimamente con la energía rítmico-formal. Ambas se dirigen directamente a su meta, sin tomar en cuenta la acción de otras energías y tendencias. Es en particular la energía melódica, la que debe ceder ante ellas. Por eso no es siempre posible satisfacer en la cadencia las exigencias de una perfecta conducción de voces. Ya vimos que en los finales se tornan ventajosas las (8) y (5) ocultas, que son de efecto desagradable en las progresiones libres, no cadenciales (regla 26). Lo mismo ocurre con otros "errores" de composición. En elaboraciones a tres y más voces, la cadencia puede imponerse tan violentamente que llega a anular todas las

reglas para la conducción de las voces. Empero, nos basta por ahora con hacerles justicia a las cadencias mediante algunas licencias. Admitimos por ello en la progresión de grados de las cadencias de tres sonidos: acordes rotos de tritono; intervalos disminuídos y aumentados para alcanzar el primer sonido de los tres que integran la cadencia; del mismo modo, intervalos disminuídos y aumentados entre el primero y el segundo sonido de la cadencia. Presuponemos, naturalmente, que la elaboración de las dos voces construídas sobre tal progresión de grados se desenvuelve de acuerdo con sus reglas correspondientes.

A menudo nos enfrentamos con la afirmación de que todo acontecer armónico no es más que una cadencia prolongada y estirada. Tal aseveración, como todas las de su tipo, es sólo parcialmente exacta. Sea como fuere, la cadencia es indudablemente un elemento de tanta importancia en el conjunto de los medios empleados en la composición, que es posible rellenar armónicamente toda una pieza mediante el enlace de varias cadencias; además constituye, con su solidez propia de las fórmulas, un elemento arquitectónico seguro, que siempre se halla a mano, dispuesto a otorgar fluidez aún a secciones difíciles y toscas, y que siempre ofrece, en particular al alumno, un apoyo firme y digno de confianza. Esa es la razón por la cual dedicamos un espacio relativamente amplio a las cadencias realizadas por medio de la progresión de grados, pese a que en las estructuras a dos veces la cadencia no puede alcanzar su pleno efecto sonoro y armónico.

EJERCICIO 39

Progresión de grados

Siguiendo los modelos precedentes [son las formas a dos veces de las cadencias a) y b) del ejemplo 146], agregar a las progresiones de grados (cadencias) del ejercicio anterior, un trozo a dos voces. Es suficiente realizar en cada caso las primeras dos cadencias de los ejercicios a hasta i. En la realización de las dos voces no hace falta esta vez distinguir entre modelo y segunda voz. El último intervalo de cada cadencia debe ser considerado como final de un trozo a dos voces; de ahí que tenga que regirse por las reglas para finales conocidas. El intervalo inicial, en cambio, debe ser tratado como si apareciese en el transcurso de una composición, pudiendo pues presentarse como ④, ⑤^b o ⑥.

EJERCICIO 40

Inventar progresiones de grados en redondas (sin elaborarlas a dos voces), cuyo \ominus se halla fijado por lo menos mediante el sonido inicial y final, y terminarlas con una cadencia de tres sonidos.

Respecto de la cadencia, cabe agregar que puede consistir asimismo en más de tres sonidos o armonías. Ello ocurre en piezas de mayor envergadura que las nuestras, cuando la conclusión de una sección requiere una extensa afirmación final. Una cadencia de semejante extensión pasa de una significación primordialmente armónica a una función cada vez más formal, al multiplicarse los sonidos de su progresión de grados. (En los presentes trabajos no intentaremos aún dominar técnicamente la función formal de la cadencia). Sin embargo también en esa cadencia el final estará formado siempre por un fragmento de la progresión de grados compuesto por tres sonidos, tal como lo conocemos y aplicamos en el ejercicio 38. Por lo tanto nos seguiremos limitando a estas cadencias de tres sonidos.

EJERCICIO 41

Elaborar trozos a dos voces, nota contra nota, en base a las progresiones de grados del ejercicio 40.

C

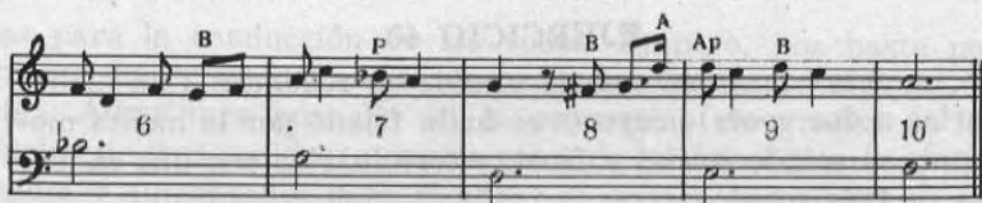
Ejemplos - Modelos

Para finalizar el trabajo con las progresiones de grados simples, sólo nos queda extractar los grados de trozos en los cuales una de las voces es activada mediante fórmulas melódicas. Esto no ofrece dificultad alguna si determinamos, en primer término, cuáles son las fórmulas melódicas en la voz activada de un trozo a dos voces.

(14)

2ª voz B R B A B P B Ap P

Modelo 1 2 3 4 5



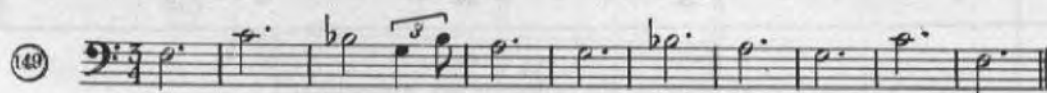
Estas fórmulas melódicas, por ser ajenas a los intervallos principales, no tienen importancia para el cálculo de la progresión de grados. De manera que son dejadas de lado en la apreciación de aquél. Como consecuencia, obtenemos la siguiente regla:

REGLA 58.

La progresión de grados y la especificación de las fórmulas melódicas se excluyen mutuamente. Todo sonido que no se halle calificado como fórmula, pertenece a un intervalo autónomo, cuyo sonido fundamental ha de aparecer en la progresión de grados.

Se torna comprensible ahora hasta qué punto es ventajoso, en casos ambiguos, hacer uso de la interpretación simplificadora mediante "Ap", "E", "E" y otras fórmulas, en vez de suponer la existencia de demasiados intervallos independientes.

La progresión de grados obtiene así un desarrollo rítmico simplificado, con lo cual sus relaciones armónicas se tornan a su vez más sencillas y claras. La progresión de grados del ejemplo precedente es por lo tanto la siguiente:



EJERCICIO 42

- ¿Cuál es el \ominus del ejemplo 148?
- ¿Por qué es el \ominus ?
- ¿Cuántas veces es apoyado por la δ ?
- ¿Cuántas veces por la ζ ?
- ¿Por qué tiene el tercer compás de la progresión de grados un ritmo distinto a los demás?
- ¿Qué símbolo debería recibir el sol^b de la melodía (tercer compás), si el si^b fuera mantenido sin variación en la progresión de grados?

150

Moderato
Modelo

The musical score consists of six staves labeled A through F. Staff A is a treble clef with a single note per measure, numbered 1 through 8. Staff B is a bass clef with a single note per measure, numbered 1 through 8. Staff C is a bass clef with a melodic line and annotations: (E) p, E, (E) p, l, (E), B Ap, E (E). Staff D is a bass clef with a melodic line. Staff E is a bass clef with a melodic line. Staff F is a bass clef with a single note per measure, numbered 1 through 8. Vertical dashed lines connect the notes in staves A and B to the corresponding notes in staves C, D, and E.

= Sonido de frecuente retorno (♭)

En este ejemplo pasamos revista a toda nuestra labor realizada hasta el momento. Las primeras dos líneas muestran la estructura a dos voces nota contra nota; en el pentagrama "C" vemos la segunda voz provista de fórmulas melódicas correspondientemente marcadas. El pentagrama "D" muestra los campos armónicos contenidos en la voz movida (se ha omitido la subdivisión en células, dado que éstas están contenidas de todos modos en los campos), y en el pentagrama "E" vemos las progresiones por segundas. El último pentagrama contiene, para finalizar, la progresión de grados.

EJERCICIO 43

- a) ¿Cuál es el \ominus del ejemplo 150?
- b) ¿Se encuentra apoyado por la δ ? ¿Cuántas veces?
- c) ¿Por la φ ? ¿Cuántas veces?
- d) ¿Podría también el *si* ser el \ominus ?
- e) ¿Cómo habría que simbolizar la última nota en el sexto compás de la voz movida si la progresión de grados mantuviera el *fa* durante el valor de una redonda?
- f) Transformar el quinto compás de la voz movida de tal manera que la progresión de grados pueda mantener el *si* durante el valor de una redonda.
- g) En caso de que el *si* de la progresión de grados en el séptimo compás parezca demasiado insistente, debido a la triple presentación del apoyo δ , podríamos colocar un *re* en la progresión de grados. ¿Cómo debería desenvolverse, en tal caso, la voz movida?

EJERCICIO 44

- a) Tomar las estructuras a dos voces, nota contra nota, de los ejercicios 42 y 43, transformar sus segundas voces, con ayuda de fórmulas melódicas, en otras melodías distintas de las anotadas.
- b) Proveer las nuevas melodías con los símbolos correspondientes.
- c) Indicar los campos armónicos, y las progresiones por segundas.
- d) Extraer la progresión de grados.
- e) Juzgar cada detalle, corregir donde sea necesario; cantar la pieza íntegra.

Siguen ahora dos ejemplos más, que permiten observar de qué modo la progresión de grados puede transformarse de un medio para controlar la pureza de la construcción, en una ayuda sumamente útil para la práctica de la composición.

(151) 2ª voz

Modelo

Progresión de grados

La segunda voz de este ejemplo es tonta e insípida; pese a ello, al cantar las dos voces juntas, no sentiremos la repulsión que sería de esperar ante semejante voz superior. Ello radica en la progresión de grados, que está bien desarrollada; pese a su cadencia (*mi b - sol - la*) fija inmejorablemente el \ominus *la*, y muestra con bello equilibrio los parientes cercanos y lejanos del centro tonal. Únicamente la δ no se halla representada. Si se quisiera infundir a la pieza mayor fuerza mediante su inclusión, se lo conseguiría fácilmente por medio de un pequeño cambio.

(152)

El ejemplo 151 muestra cómo la construcción puede tranquilamente evidenciar algunos puntos débiles mientras se lo compense con una progresión de grados bien elaborada. El flujo de las armonías es en tal caso tan natural y convincente, que permite al oyente superar sin dificultad los pequeños obstáculos. Lógicamente, errores de construcción muy evidentes no pueden ser eliminados como por arte de magia ni siquiera por la progresión de grados más hermosa.

(153) 2ª voz

Modelo

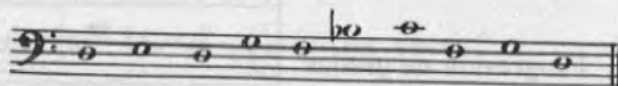
Progresión de grados

Aquí vemos el caso opuesto. La pieza no logra un desarrollo satisfactorio pese a su agradable modelo. Sería posible mejorarla

un tanto cambiando la voz superior, pero no salvaríamos gran cosa mientras la progresión de grados se deslice tan insípidamente. Cambiemos entonces, en primer lugar, la progresión de grados:

154

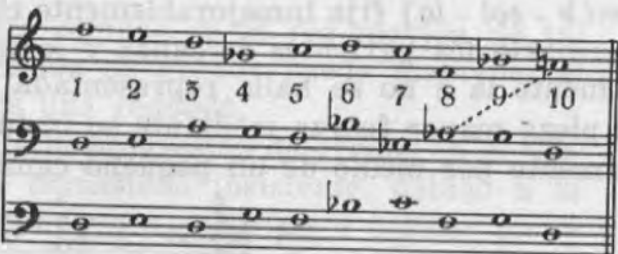
Progresión de grados



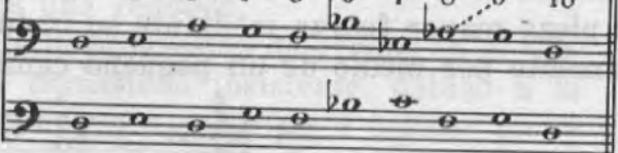
Esta forma es decididamente más vivaz y bella. Si construimos la voz superior de acuerdo con las exigencias de esa progresión (la voz inferior no necesita cambiar sino una nota), entonces obtenemos una pieza aceptable.

155

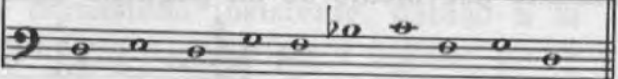
2ª voz



Modelo



Progresión de grados



De esta manera es posible controlar y mejorar cualquier composición a dos o más voces, aún cuando se presente ritmizada, provista de fórmulas melódicas y armónicas que cambian a corto plazo. Si observamos las últimas notas del ejemplo 155, podremos observar en qué medida apreciable una progresión de grados lógica puede influir sobre el desenvolvimiento total de una composición: la falsa relación $la^b - la^1$ es posible y hasta de buen efecto, debido a que la conducción de la progresión de grados la sobrelleva.

OCTAVA LECCION

EL ASPECTO TONAL DE LAS MELODÍAS

Una vez comprendida la esencia de la progresión de grados y su manejo, la octava lección no nos ofrecerá mayor dificultad. Trataremos en ella de investigar cómo regulan su orden y sucesión las agrupaciones armónicas encerradas en las melodías. Para ello nos valdremos del cálculo de las progresiones de grados. De esa manera descorreremos el último velo de los procedimientos melódicos y armónicos en la música escrita para dos voces, en la medida en que los podemos captar desde el punto de vista técnico de la composición.

A

El material de trabajo

Como modelo para la investigación, nos servimos por ahora de un ejemplo de la quinta lección; más adelante observaremos algunas de las melodías elaboradas en lecciones anteriores. Las melodías-modelos son innecesarias en esta lección, y por eso no serán empleadas.

B

Procedimiento de trabajo

Hemos extraído la progresión de grados del conjunto de dos voces. Con anterioridad habíamos visto que los sonidos sucesivos de un intervalo poseían el mismo valor armónico que los intervalos respectivos con sus sonidos simultáneos. Tratándose entonces de los intervalos rotos (melódicos) del grupo A, serie 2, debería

ser posible extraer de éstos una progresión de grados; y esta progresión nos debería poder decir, igual que la extraída de los intervalos armónicos, si observan un orden lógico los valores armónicos expresados por los sonidos de los intervalos melódicos. Encontramos las premisas para la construcción de semejante progresión de grados en las células armónicas de las melodías. Al igual que en el análisis de los intervalos armónicos, nos basta con extraer sus sonidos fundamentales y alinearlos, para ver si la serie de sonidos así obtenida satisface nuestras exigencias respecto de la conducción lógica de melodías, y si puede valer como índice de la lógica armónica en el desarrollo melódico. Sería por cierto sumamente fatigoso (y, como vimos en el primer análisis de las células, también falaz) determinar a través de sus sonidos fundamentales, todas las células posibles en una melodía. Ello no es tampoco necesario, ya que las células se hallan a menudo comprendidas en los campos armónicos; basta por ello con analizar estos últimos, y hacer uso de las células únicamente allí donde no se produce su fusión en un campo.

¿Mas cómo encontramos el sonido fundamental de un campo armónico? Los campos armónicos son acordes de tres y más sonidos que suenan sucesivamente en vez de conjuntamente. Para poder manejarlos, nos es pues imprescindible averiguar cómo se ha de hallar el sonido fundamental en esos acordes. Esto se realiza en base a una regla muy sencilla:

REGLA 59.

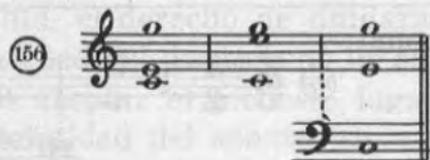
En acordes de tres o más voces, el sonido fundamental del mejor intervalo contenido en ellos es, al mismo tiempo, el sonido fundamental del acorde entero.

Como ya sabemos, el valor de los intervalos es determinado de acuerdo con el orden de la serie 2, considerándose para tal determinación cada uno de los intervalos contenidos en el acorde total y no únicamente la relación de los sonidos constitutivos del acorde con el sonido fundamental o con el sonido del bajo. Por lo tanto, el acorde mayor contiene: $\textcircled{5}$, $\textcircled{5}$, $\textcircled{2^{\circ}}$. Su mejor intervalo, de acuerdo con los valores de la serie 2, es la $\textcircled{5}$, siendo su sonido inferior por lo tanto el sonido fundamental del acorde.

“¿Para averiguar esto necesitamos un cálculo tan complicado? ¡Ya lo sabíamos de todas maneras; la posición de un acorde en la escala diatónica nos ofrece información más rápida y fidedigna!”. Admitido, que para el acorde mayor le parecerá al principiante embrollado nuestro cálculo —¡mientras no se haya acostumbrado a él—. En realidad es más sencillo, dado que no toma como punto de partida la relación con sonidos tonales centrales, ni cuenta con la inversión de los sonidos de los acordes o con su ambigüedad. Es invariablemente válido para todas las formas y posiciones de acordes; sólo esa validez general hace posible la interpretación y el empleo adecuado de todos los múltiples acordes que se alejan sensiblemente del sonido agradable del acorde perfecto, y de cuyo modo de empleo nada útil nos saben decir otros tratados de armonía.

Para el acorde menor en primera inversión, por ej. *mi - sol # - do #*, existen las siguientes relaciones de sus intervalos: ⑤ (*mi - sol #*), ④ (*sol # - do #¹*), ⑥ (*mi - do #¹*); el mejor intervalo es la ④ *sol # - do #¹*, sonido fundamental del acorde es *do #¹* (que, por supuesto, puede ser traspuesto una octava arriba o abajo a fin de integrarlo en una progresión de grados).

Para la determinación del mejor intervalo en un acorde, carece de importancia si sus dos sonidos se hallan en la posición más cerrada posible o separados por octavas. Así en los tres acordes mayores del ejemplo 156, donde la duodécima ⑫ o su octava aún más alta equivale a la ⑤ en todos los casos,



y la ④ *sol # - do #¹* en el acorde de sexta mencionado puede aparecer como *Sol # - do #*, *Sol # - do #¹*, y *sol # - do #²* u otra posición de octava, pero siempre será considerado como ④. También todos los demás intervalos de un acorde traspuestos una octava arriba o abajo, deberán ser reducidos a la posición más cerrada posible.

Si el mejor intervalo aparece dos veces en un mismo acorde, ya sea como fiel repetición de dos sonidos, a la distancia de una octava (por ejemplo, la repetición de la ⑤ *La - mi* como *la¹ - mi¹*) o como transposición (por ejemplo la ⑤ *La - mi* y la ⑤ *do¹ - sol¹*), entonces valdrá como sonido fundamental del acorde el más grave entre los sonidos fundamentales de los intervalos en cuestión.

→ - Sonido fundamental

EJERCICIO 45

Indicar los sonidos fundamentales en los acordes que siguen a continuación.

Creemos que no hace falta justificar que no puedan aparecer aun en nuestras melodías, acordes rotos en posiciones muy abiertas. Los presentamos aquí exclusivamente con el fin de ejemplificar el principio del sonido fundamental en acordes de varios sonidos.

158 a)

b)

Formaciones tales como:

159

no son acordes, aun cuando se trate de una considerable cantidad de sonidos, sino intervalos con duplicaciones de uno de sus dos sonidos, o de ambos.

REGLA 60.

Para las cuatro combinaciones:

160

y sus formas rotas (con duplicación de algunos de sus sonidos o sin ella) no hay sonido fundamental. En el momento en que aparezcan en la armonía (donde todavía están prohibidas para nos-

otros) o en la melodía, tendremos la elección de adoptar cualquiera de sus sonidos en la progresión de grados. Lógicamente nos decidiremos por aquel que se integre sin esfuerzo en el conjunto de la progresión.

Comprenderemos la carencia de sonido fundamental de estos acordes si tenemos en cuenta las cualidades del tritono ya mencionadas y su posición separada de los demás intervalos. En todos los intervalos de los dos grupos A y B de la serie 2 pudimos determinar sonidos fundamentales, y sólo la existencia de estos elementos nos permitió valorar los intervalos armónicos y melódicos, y juzgarlos de acuerdo con sus particularidades. En el caso del tritono, no logramos descubrir ningún sonido fundamental; o se lo considera como neutral, como falta de sonido fundamental, o se le otorga a cada uno de sus dos sonidos el derecho de representar y ocupar el lugar del mismo. Todos los demás intervalos pueden ser invertidos para formar nuevos intervalos con sonido fundamental situado en la voz opuesta. Al invertir el tritono no resulta sino nuevamente un tritono. Hagamos lo que hiciéremos con este intervalo, siempre seguirá siendo ambiguo, indeciso, irrisado. Sólo cuando se apoya en otros intervalos, cuando aparece como "Ap" de una 5 o 4, se torna más definido. Ahora bien, si vamos más lejos aún, y le damos a este intervalo semigenuino, de carácter vacilante, el derecho de anidarse en los acordes, entonces presenciamos todo el desenfreno de su ser bárbaro e indómito, que en lugar de aceptar el modesto lugar que le corresponde, se apodera de la totalidad del asunto, para reinar en el dominio sonoro con delirios de grandeza: le da meta y dirección a los acordes que lo contienen, los vuelve incisivos e irritantes, les quita toda tranquilidad y autoconfianza, proveyéndolos, pese a esa acritud, con una ductilidad que les permite moverse sin peligro por los senderos más osados, por los desfiladeros más angostos. El tritono produce el efecto de una levadura que fermenta en los acordes. Todos los acordes que lo contienen se diferencian de los demás acordes en parte debido a su carácter resuelto, en parte debido a su falta de autonomía; son pues; totalmente distintos en cuanto a su esencia. Como los acordes disminuídos arriba mencionados contienen el tritono como elemento principal, no es de extrañar que también ellos se diferencien de los demás acordes "normales".

Volveremos sobre las propiedades del tritono y de los acordes disminuídos en los ejercicios de composición a tres voces. Baste entonces, por ahora, con tener presente lo esencial acerca del modo de empleo de estos cuatro acordes peculiares.

Pasamos ahora al estudio de los acordes que aparecen descompuestos en la melodía. Ya las formaciones más pequeñas de este tipo, las células, son a menudo difíciles de deslindar con precisión y exactitud. Por lo tanto, aun menos podemos esperar que los campos armónicos —a su vez compuestos de células— se subordinen siempre a una visión nítida. Para algunos oídos, se juntarán en campos armónicos estos grupos de sonidos; para otros, aquéllos; más aún, la misma persona cambiará a veces de opinión. Pero en general alcanzan las tríadas para resumir los grupos de sonidos. Acordes de séptima pueden siempre ser subdivididos en varias tríadas; y si un grupo de sonidos se opone demasiado a la síntesis armónica, nos queda todavía la división en células, recurso que con toda seguridad nos permitirá captarlo.

REGLA 61

Las progresiones de grados extraídas de los campos armónicos (y si fuere necesario, de las células) deben resultar en una línea melódica con sentido. Para distinguirla de la progresión de grados de los intervalos armónicos, la llamaremos *progresión de grados melódicos*.

“Con sentido” significa aquí nuevamente: respetando nuestras primeras y fundamentales leyes melódicas, teniendo en cuenta, por supuesto, las licencias mencionadas al hablar de la progresión de grados de los intervalos.

Puede también ocurrir que el único contenido de una sección melódica sea un intervalo de segunda, o que la nítida percepción de células o campos armónicos se vea sumamente dificultada, y aún imposibilitada, debido a la posición métrica favorable de semejante progresión. En tales casos, la progresión por segunda es tan fuerte e inequívoca, que la progresión de grados no logra imponerse. En este caso se incorporan simplemente los sonidos de la progresión por segundas a la progresión de grados.

(161)

Progresión de grados

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, including triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with whole and half notes. The title 'Progresión de grados' is written between the staves.

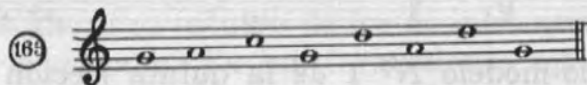
Si en el ejemplo-modelo N^o 1 de la quinta lección extraemos los sonidos fundamentales de los campos armónicos y ocupamos además los lugares restantes con sonidos fundamentales de células, obtenemos la siguiente progresión de grados, que en cuanto a ciertos detalles puede presentar también otro aspecto, de acuerdo con lo dicho más arriba, pero que aún entonces muestra siempre un desarrollo lógico.

(162)

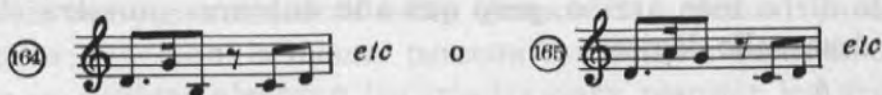
The musical notation is a single staff in treble clef. It shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are marked with circles, and some are accompanied by small symbols (♂ and ♀) indicating specific tonal relationships.

Las pequeñas negras nos muestran dónde es posible escuchar otras formaciones celulares de menor importancia, aparte de las uniones de células y campos principales — cuyos sonidos fundamentales se hallan indicados mediante redondas. El \ominus es, con estas intercalaciones o sin ellas, el *sol*¹, pese a que la progresión de grados melódicos no comienza con dicho sonido. Aun así, el *sol*¹ aparece sin embargo como sonido final y en un punto importante en el medio; sobre todo se encuentra apoyado dos veces por su ♂ y una vez por su ♀. No nos debemos dejar confundir, en esta clase de unión tonal, por los conceptos de tonalidad originados en las escalas diatónicas mayores y menores. De acuerdo con estos últimos podríamos suponer aquí la existencia de varias modulaciones, y aún entonces no sería tan sencillo llevar a buen término el análisis perfecto de nuestra modesta melodía. Nuestro concepto de tonalidad se ha vuelto más amplio con la incorporación de la escala cromática como material de construcción. Una melodía no está en *sol* simplemente porque aparece en ella un *fa*, ni es necesario que esté en *do*, sólo porque el tritono *fa - si* ocupe en ella un lugar de importancia. La progresión de grados ofrece mejor información que todas las armaduras de clave y confrontaciones de acordes. Por cierto que también nos enseña que existen estructuras tonales de precisión muy distinta. Así, el centro *sol*¹ al principio de nuestro ejemplo, donde no aparece con neta distinción el verdadero \ominus , no se expresa sino débilmente; no se desarrolla sino en el transcurso de la pieza. Si quisiéramos tener un \ominus *sol*¹ más

fuerte, entonces bastaría con encauzar la progresión de grados melódicos más hacia este sonido



para entonces cambiar debidamente la melodía (en cuyo caso habrá que tener en cuenta por supuesto la progresión por segundas y posibles cambios en ella); pongamos por caso:



La progresión de grados de esta melodía se encuentra desarrollada con buen criterio; lo mismo sabemos de su progresión por segundas, de acuerdo con lo expuesto en la lección quinta; por ello está correcta y lógicamente construída, y es, por lo tanto, utilizable; lo cual no significa necesariamente que sea hermosa, encantadora y expresiva. Con los medios meramente técnicos que constituyen el contenido exclusivo de todo tratado de composición, no podemos nunca alcanzar los elevados dominios de la valoración estética, ni debemos tampoco intentarlo si queremos llegar a conocer a fondo el material sonoro en sus propiedades externas. Una vez que lo dominemos, tendremos plena libertad para aplicarlo en el modo en que nos lo dicten la alegría, el dolor, los sentimientos profundos y elevados. Entre tanto nos damos por satisfechos si nuestros trabajos encierran la máxima lógica y corrección posibles; tanto mejor si además son agradables y expresivos.

Los contenidos armónicos de las células y campos, expresados en la progresión de grados melódicos son por el momento totalmente independientes de las armonías que resulten del agregado de una o más voces a una melodía. Los caminos de la lógica melódica y de la armonía pueden por cierto convergir; pero a menudo no lo hacen. De manera que al construir la progresión de grados melódicos no debemos pensar en lo que podría además sonar por encima y por debajo de la melodía. Cómo se ha de combinar la melodía con la armonía, cómo se comportan entre sí la progresión de grados extraída de la melodía y aquella otra extraída de las armonías— todo eso lo veremos en las lecciones finales. Amplian-

do una observación hecha en la quinta lección, digamos todavía que la independendencia armónica provisoria de una melodía con respecto a las armonías agregadas determina asimismo la significación melódica de sus sonidos integrantes: lo que es "P", "Ap" u otra fórmula melódica en relación con una segunda voz, puede constituir, en la melodía considerada aisladamente, parte integrante de un acorde de un campo armónico. Y lo que aparece en ésta entre los elementos de acordes como "B", "E" u otro relajamiento de los grupos armónicos firmes, puede transformarse en una parte integrante del acorde total al ser absorbido por éste.

166

a) En la melodía aislada

Progresión de grados melódicos

b) En conjunto a 2 voces

Progresión de grados armónicos

Me doy perfecta cuenta que tanto en esta lección como en la quinta, he dado ejemplos y comentado fenómenos que el alumno, con sus actuales conocimientos, no puede comprender en su totalidad, mucho menos aún realizar por sus propios medios. No es posible mostrar la esencia oculta de las relaciones melódicas y armónicas (contrariamente a lo que ocurre con los aspectos externos tangibles de la composición) simplemente haciendo surgir las mismas ante el alumno fragmento por fragmento, como si se tratara de los bloques de un juego de construcción. Por otra parte no es posible lograr enlaces lógicos de sonidos sin la comprensión de las leyes de construcción, a menos que dejemos al principiante librado a su instinto musical —y éste lo engañaría más de lo que lo guiaría en el estado actual de sus conocimientos—. La experiencia nos enseña, además, que es poco provechoso mostrar en la enseñanza únicamente aquello que ha de ser aprendido en ese momento; con demasiada facilidad se pierde con ello el sentido por las grandes líneas de desarrollo y las interrelaciones de importancia. No habrá de causarle daño al inexperto si vislumbra a nplios horizontes; pero no por eso debe dejar de avanzar lenta y metódicamente en el trabajo práctico de sus ejercicios. Si en las próximas lecciones se atiende exactamente a las reglas dadas, no habrá peligro de que se desv e del camino correcto, pese a su horizonte ya sumamente amplio.

Ejemplos - Modelos

Analizaremos ahora la progresión de grados melódicos de todas las voces movidas, escritas hasta el momento.

EJEMPLO 1 (de la tercera lección).

167

Progresión de grados melódicos

El \ominus no se halla fijado con mucha precisión. En las primeras cinco notas el \ominus es indudablemente do^2 ; este sonido se halla al principio, vuelve a aparecer una vez más y se encuentra apoyado por su δ . El final es dominado por el la^1 , reforzado por su φ . Es innecesario, sin embargo, hablar de un cambio del \ominus (modulación), dado el escaso uso de recursos armónicos y dada la disposición evidentemente más débil del \ominus la^1 . Deberá pues considerarse como \ominus de la melodía, el do^2 .

EJEMPLO 2 (de la tercera lección).

168

Progresión de grados melódicos

Un caso sencillo. El \ominus es do^1 , apoyado por φ y δ . En los primeros dos compases es más fuerte la progresión por segundas que la progresión de grados $do^1 - re^1$.

EJEMPLO 3 (de la tercera lección).

169

Progresión de grados melódicos



EJERCICIO 46

Tomar una por una las voces movidas de los ejercicios realizados en las lecciones 3, 4 y 6, extraer las progresiones de grados melódicos, y determinar el \ominus de cada una.

EJERCICIO 47

- a) Escribir un modelo siguiendo las reglas de la primera lección.
- b) Agregar por encima o por debajo del mismo una segunda voz según las reglas de la segunda lección.
- c) Extraer de los intervalos la progresión de grados armónicos y determinar el \ominus . Mejorar la marcha de las voces en caso de que la progresión de grados no resulte satisfactoria.
- d) Introducir en la segunda voz todas las fórmulas melódicas que se consideren deseables.
- e) Determinar las progresiones por segundas de la melodía movida y corregir donde haya defectos.

¡Cuidado! Correcciones acarrear cambios en la progresión de grados armónicos; por lo tanto después de cada cambio en la melodía será necesario someter la progresión de grados a un examen, y en caso necesario, ajustar el intervalo a la melodía. De ahí que puedan tener lugar cambios tanto en el modelo como en la primera versión de la segunda voz. Cediendo en tal caso ante la melodía ornamentada, nos alejamos un tanto de la versión originaria a dos veces nota contra nota. Esto no importa; al contrario, nos sirve para trazar los primeros esbozos de nuestro edificio sonoro; la animación del desarrollo melódico y armónico ya es ahora más importante para nosotros que la rígida sujeción a las reglas que al comienzo nos sirvieron de apoyo.

- f) Establecer los campos armónicos de la melodía movida, extraer de ellos la progresión de grados melódicos (con ayuda de las células y, donde sea necesario, de la pro-

gresión por segundas), y corregir también aquí la melodía movida si la progresión de grados melódicos lo requiere (aquí vale también lo dicho en el inciso e).

Este ejercicio es el resumen de todo lo que hemos aprendido y comprobado en las lecciones primera a octava. No es suficiente con resolver los problemas una sola vez. De un alumno que ve en el aprendizaje de la composición su campo de acción principal bien puede exigirse que realice por lo menos diez soluciones distintas. Pero también los alumnos que pueden dedicarle sólo poco tiempo a sus ejercicios de composición deberían elaborar de 4 a 5 formas distintas de estos ejercicios.

NOVENA LECCION

ENRIQUECIMIENTO DEL MODELO MELÓDICO

En el último ejercicio de la lección precedente nos enfrentamos por vez primera con la necesidad de amoldar el modelo melódico a las demás exigencias estructurales. La aparente férrea inamovilidad de esta melodía básica se tambalea, pues, aun cuando se trate de muy pequeñas modificaciones. Ello no es de extrañar, dado que hemos descubierto entretanto el campo cinético que rige y actúa en el fundamento de las estructuras armónicas y melódicas: la progresión de grados, a la cual, efectivamente, le es inherente la exactitud y estabilidad insobornables y la neutralidad inequívoca, que debemos denegar al modelo, luego de nuestras últimas experiencias. Ahora que ya hemos comenzado a hacer temblar nuestro andamio, al principio imprescindible, que entre tanto ha sido rodeado, sobrepasado, y superado por los verdaderos soportes de material fuerte y definitivo, daremos nuevamente un paso adelante: otorgaremos también al modelo melódico el movimiento fluido de las segundas voces. Aquello que ya habíamos alcanzado una vez (en la segunda lección), es decir, la marcha conjunta de dos voces de construcción similar y de idéntico valor, lo trataremos de realizar nuevamente en un nivel más elevado, donde ya no nos veremos impedidos en nuestro avance por las condiciones severas que allí imperaban.

A

El material de trabajo

Por última vez hacemos uso de las estructuras nota contra nota construídas sobre un modelo concebido únicamente en redondas. Empezamos por reelaborar los trozos con una voz movida construídos en las lecciones 3, 4 y 6, otorgando a sus modelos, de desenvolvimiento tranquilo, el mismo dinamismo que anteriormente fuera dado a la segunda voz estática; y luego, partiendo otra vez de estructuras nuevas, nota contra nota, enfrentaremos ambas voces en pleno movimiento.

B

Procedimiento de trabajo

La seguridad ya alcanzada respecto del manejo de los diversos elementos de la composición a dos voces (valores de los intervalos armónicos, fórmulas melódicas, progresión por segundas, progresión de grados melódicos y armónicos, relaciones tonales) no nos hará ver, en el tratamiento de dos voces movidas, ni un trabajo esencialmente nuevo, ni uno particularmente difícil. En esta lección, al igual que en las dos finales, el objeto principal no lo constituye tanto la presentación de material de trabajo no utilizado aún, ni la obtención de nuevos conocimientos. Más bien se trata de nuevas formas de aplicación, más libres, de nuestros elementos de construcción. Las melodías modelo de la tercera, cuarta y sexta lección nos muestran dos voces que en grado diferente están imbuidas de movimiento. Si ahora tratamos de infundir movimiento al modelo estático, del mismo modo como lo hiciéramos en la voz agregada en las lecciones anteriores, entonces estamos invirtiendo las relaciones originarias: la segunda voz constituirá, en los siguientes ejercicios, nuestro hilo conductor, con el cual uniremos la voz que recibe el movimiento. Ambas voces conservan, sin embargo, durante toda la lección, sus antiguas denominaciones; continuaremos entonces llamando al ex-modelo según el nombre que heredara, aun cuando haya perdido esa jerarquía debido a su adaptación a la otra voz que ocupa ese su lugar de privilegio.

Se enriquece el modelo con fórmulas melódicas del mismo modo que se enriqueció la segunda voz. El sonido original del modelo, de duración de un compás entero, sigue siendo el sonido principal también en la voz movida, tal como ocurriera antes con los sonidos de la segunda voz. Todas las reglas que se referían a la marcha de una voz movida, a partir de la tercera lección, valen ahora para el modelo.

Apenas si queda un pequeño resto de prescripciones del total de reglas que regían la marcha conjunta de ambas voces; ello se debe a ciertas licencias que resultan de nuestro material de trabajo sumamente ampliado. Las prescripciones que quedan son:

Regla 16: evitar el cruce de voces.

Reglas 18/19: evitar intervalos con sonido fundamental en la voz superior al comienzo, al final, o en un punto destacado en el transcurso de la pieza.

Regla 24: evitar paralelas de ⑧, ⑤ y ④.

Regla 26: paralelas ocultas de ⑧ y ① únicamente como fórmula final.

Regla 27: quedan prohibidas las ⑤ y ④ paralelas ocultas en progresión ascendente, siempre que el intervalo inicial de la progresión sea menor que el final.

Regla 29: evitar saltos desde intervalos del grupo B (y del tritono) o hacia éstos (excepciones: "E", "E", "L", L).

Regla 30: ¡Cuidado cuando se trate de formaciones de séptimas y novenas en voces movidas!

Con esto quedan invalidadas todas las reglas con número bajo, o por lo menos sólo valen en su forma ampliada, expuesta en la tercera lección, pág. 61. Las reglas a partir del número 31 atañen de todas maneras a la marcha conjunta de dos voces movidas, y ya se hallan adaptadas a la mayor capacidad técnica del alumno. Por lo tanto, siguen en vigencia.

Debemos sin embargo tener en cuenta algunas cosas más en la conducción simultánea de dos voces.

REGLA 62.

Si se mueve una de las voces, manténgase quieta la otra.

Esta regla de carácter muy general, puede ser dejada de lado en favor de un movimiento simultáneo más intenso, o de una calma en ambas voces, si la progresión de grados armónicos o la fuerte tendencia hacia puntos culminantes (agudos o graves) o aún el deseo de obtener mayor expresión, hacen indispensable un movimiento parejo en ambas voces. Si sobrecargamos las anacrusas, se produce siempre un efecto particularmente chocante; en este caso el esfuerzo rítmico parejo de ambas voces es generalmente desagradable.

La elaboración de un ejemplo de la tercera lección

Tranquillo

(170)

nos será más útil para familiarizarnos con la nueva forma de escribir, que todas las explicaciones teóricas.

Modelo con formulas melódicas

(171)

Esta solución es mala; en lugar de brindar apoyo a la voz superior por medio de una voz de diferente movimiento, el modelo elaborado se desenvuelve aquí en una forma similar al de la otra voz, empleando el mismo ritmo; y, por si ello fuera poco, se halla además sobrecargado.

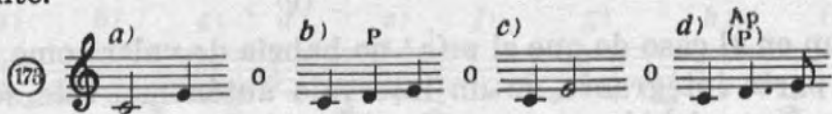
Modelo con formulas melódicas

(172)

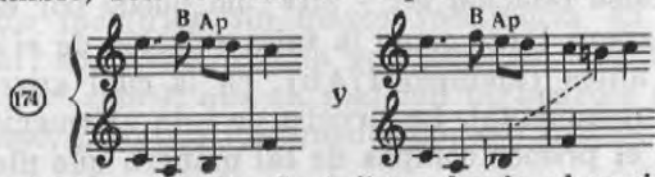
Aquí tenemos las anacrusas sobrecargadas; en lugar de un desarrollo suave, observamos un tambaleo jadeante en ambas voces. ¡Probémoslo entonces con ritmos más tranquilos!

En el primer compás no puede haber para el último tiempo ningún sonido más agudo que *fa*¹ (para evitar las ⑤ paralelas abiertas u ocultas que se formarían al progresar, en el modelo,

hacia el sonido del segundo compás), con la excepción de si^b^1 o do^2 ; ninguno de estos dos constituye sin embargo una solución inteligente. De manera que para esta voz sólo nos queda el camino ascendente.



La forma d) muestra nuevamente una clase de sobrecarga de la anacrusa que debemos evitar; la forma c) —mediante su fuerte acentuación del segundo tiempo— lleva intranquilidad a nuestro pequeño ejercicio, que no pretende hacer uso de ningún medio expresivo de mayor envergadura. Las siguientes dos formas, en cambio, son totalmente impracticables:



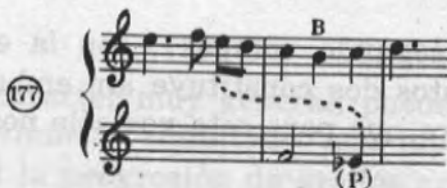
la primera debido al salto de tritono hacia el sonido del segundo compás (en el modelo), la segunda debido a la falsa relación entre el si^1 del segundo compás de la segunda voz, y el si^b que produciría aquí un efecto sumamente molesto. Preferimos, por lo tanto, para el primer compás, una de las dos formas inobjetables a) o b) del ejemplo 173. Para el adorno del segundo compás obtenemos estas dos versiones:



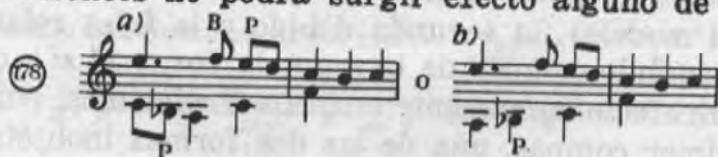
y sus variantes:



En a) regresamos en parte por el camino que habíamos emprendido; no es, por lo tanto, muy variado. El retorno por medio del mi^b^1 es pues preferible (pese a, o quizá precisamente por la falsa relación con el primer y tercer compás de la voz superior). La falsa relación $mi^2 - mi^b^1$ no molesta aquí, porque el mi^b sólo tiene carácter de "P".



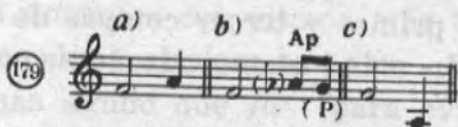
Aun en el caso de que el $mi^1 b$ no habría de valer como "P" sino como parte integrante de un intervalo autónomo, este sonido no resalta tanto debido a que no es el sonido fundamental de ese intervalo. El mi^2 , que complementa la falsa relación, tampoco es el sonido fundamental del intervalo al cual pertenece; es la ⑤ del sonido fundamental y del sonido de la progresión de grados, do^1 . Naturalmente, un sonido que se encuentra en un lugar más débil de un intervalo, no puede nunca sobresalir —positiva o negativamente— en la medida en que lo hace el sonido situado en lugar realzado. La falsa relación $mi^2 - mi^1 b$ no puede por eso molestar de ninguna manera tanto como la falsa relación de $si^1 b - si^1$ mencionada poco antes (ejemplo 174 b), en la cual aparecía el $si^1 b$ como sonido fundamental. La prueba de esta afirmación: preséntese el $si^1 b$ en el primer compás de tal manera que pierda importancia, entonces no podrá surgir efecto alguno de falsa relación.



En el ejemplo 178 b, el $si^1 b$ se vuelve sonido fundamental de la ⑤ $si^1 b - fa$ sólo por un breve instante, allí donde la "P" se encuentra con la "B".

El $si^1 b$ lleva, sin embargo, todas las características de una "P", así como el fa^2 las de una "B"; por ello casi no se percibe la función de sonido fundamental del $si^1 b$.

Las versiones c) y d) del ejemplo 176 son útiles para el segundo compás; e) y f) no están mal, pero rítmicamente se hallan demasiado atadas a la voz superior, siendo por ello menos adecuadas. Las tres formas restantes provocan demasiada intranquilidad con su tresillo. Además son posibles todavía las siguientes formas:



De éstas son formas buenas a) y b); c), en cambio, lo es menos, por sus ⑧ paralelas ocultas en el tercer compás.

La voz inferior adornada para el tercer compás puede presentarse así:

180

a) b) c) d) e) f) g) h) i)

k) l) m) n)

De estas versiones, la primera a) es nuevamente mala; dado que no trae nada distinto a lo que ya realiza la voz superior, a saber, una "B" respecto del *re*, produce una detención que frena el desarrollo. Las formas i) y k) tienen sentido únicamente si es posible incluirlas sin mayor resistencia en el desenvolvimiento total; n) forma, con la voz superior, una paralela de ⑧ ($re^2 - do^2 - re^1 - do^1$), que en realidad no aparece exactamente al mismo tiempo, pero que justamente por eso resalta más aún.

EJERCICIO 48

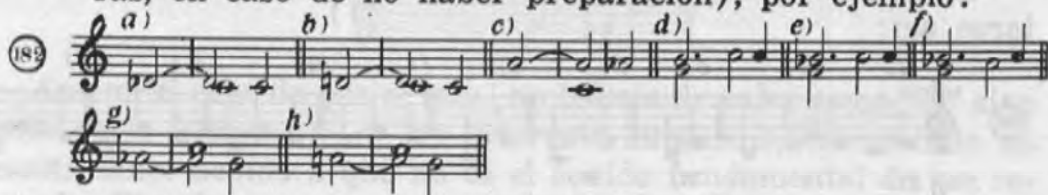
Anotar en la forma indicada, para los restantes cuatro compases del ejemplo 170, todas las posibilidades de un movimiento más libre del modelo, siempre que respondan a nuestras exigencias; juzgarlas con respecto a su mayor o menor rendimiento.

Nosotros nos decidimos por la siguiente versión del modelo, que hace justicia al estilo sencillo de la voz superior, manteniendo al mismo tiempo el agradable término medio entre sequedad y grandilocuencia.

181

La habilidad ya adquirida nos permite ahora emplear, en la marcha de dos voces movidas, las siguientes agrupaciones de sonidos bastante audaces:

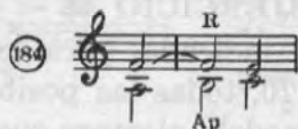
- a) Todos los retardos auténticos prohibidos hasta ahora, o permitidos sólo bajo ciertas condiciones (y las apoyaturas, en caso de no haber preparación), por ejemplo:



También en el caso de ciertos retardos aparentes:



nos es permitido considerarlos como "R" si producen un efecto sensible de "R"; en este caso resulta más sencillo extraer la progresión de grados. Si no es posible determinar con seguridad un efecto de "R", entonces conviene emplear el cálculo de la progresión de grados según el cual se adjudica a cada intervalo armónico un sonido en la progresión de grados; este cálculo será más extenso y detallado, pero más seguro.



- b) Una combinación de "R" y "Ap", que aparece a menudo. En el caso aquí presentado está permitido suponer, en lugar de "R" y "Ap", un intervalo con sonido fundamental propio, que puede ser —de acuerdo con lo dicho en la lección anterior— uno de los dos sonidos integrantes del trítono (el *si* es el más indicado).
- c) La siguiente combinación de "R" y "E",



en la cual la resolución del "R" no se realiza por grado conjunto sino, como en el caso de la "E", con un salto ha-

cia un sonido que forma con la otra voz un intervalo del grupo A.

- d) Retardos y apoyaturas que aparecen sobre tiempos débiles, debido a síncopas nítidamente perceptibles en la contravoz.

189

2ª voz Ap (en lugar de P)

Modelo R Ap (en lugar de E)

En una síncopa (siempre y cuando resalte debido a la actividad de la otra voz, y no sea asimilada al ritmo normal no sincopado del compás mediante medios armónicos), las relaciones de acentuación que rigen en el compás son invertidas: el tiempo de compás que antes careciera de acentuación obtiene ahora énfasis, el tiempo acentuado toma la posición de menor jerarquía. Las fórmulas melódicas, en especial aquellas ("R", "Ap", "E") que se hallan en dependencia más evidente de la acentuación del compás que las demás, pueden ser usadas para la confirmación de la voz sincopada; ello se consigue, por ejemplo, haciendo que la tensión se encuentre, en el caso del "R", sobre el tiempo débil en vez del tiempo acentuado, la resolución en cambio sobre el tiempo fuerte. En muchos casos no se obtendrá, con la aplicación de esta regla, sino un cambio de significación de las fórmulas melódicas, cambio que trae aparejada únicamente la modificación del nombre de algunos sonidos de las fórmulas, en el análisis armónico basado en la progresión de grados. Así es sin importancia para la progresión de grados, el que los dos sonidos marcados con + en el ejemplo 186 hayan de considerarse como "Ap" o como "P" (o como "Ap" o "E"). No obstante, en el caso de algunos "R" y "Ap", la admisión de formaciones sincopadas puede facilitar considerablemente la determinación de la progresión de grados.

Todas estas licencias pueden constituir un verdadero veneno para la composición a dos voces, si se las emplea con poca habilidad. El que no las domina totalmente —el dominio se manifiesta en la conducción fluida de las voces y en la capacidad de poder explicar y cantar sin errores todo lo escrito— no las debe emplear

bajo ningún concepto. Más aún, aquel que las sepa incluir ordenada y hábilmente ha de probar su correcta aplicación mediante un examen particularmente preciso de la progresión por segundas, y de las progresiones de grados tanto melódicos como armónicos.

El modelo movido se halla sujeto a las mismas condiciones que la voz movida originaria; también de ella es necesario poder extraer progresiones por segundas y la progresión de grados melódicos; y la calidad de las progresiones debe constituir también para ella la medida para la construcción de la melodía. La progresión de grados armónicos, que no posee ninguna autonomía rítmica, es también con sus valores de notas más reducidos, el control infalible del desarrollo armónico de la pieza. Si se desea aumentar o disminuir la frecuencia del cambio armónico —lo que puede ocurrir independientemente del “tempo” de la pieza—, entonces resulta fácil juzgar, basándonos en la progresión de grados armónicos, dónde tiene lugar un exceso o una falta de movimiento armónico; mediante la modificación de los sonidos integrantes de la progresión de grados, y la adaptación de los sonidos del modelo movido, es posible restablecer fácilmente la medida deseada.

Tranquillo

187 2ª voz

Modelo

Modelo ampliado

Progresión de grados

EJERCICIO 49

- a) Examinar el modelo ampliado en el ejercicio 187 mediante la progresión por segundas y la progresión de grados melódicos.
- b) Determinar el Θ de la pieza y explicar su conformación.
- c) Si debido a la frecuente reaparición del do^1 la progresión de grados tuviera un la en el quinto compás, ¿cuál debería ser el modelo ampliado?

Los múltiples medios de control para la estructuración técnica de nuestros ejercicios, por más dignos de confianza que sean respecto de sus informaciones sobre el valor de los desarrollos melódicos y armónicos, nos dejan sin embargo en plena incertidumbre en cuanto a la disposición estilística de un trozo a dos voces. Queda absolutamente dentro del dominio de nuestra presente capacidad técnica deducir del modelo la siguiente voz en lugar de la anterior:

Musical score for exercise 188, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff contains notes with dynamic markings: B, R, B, P, R, P, P. The lower staff contains notes with dynamic markings: P, P, P. There are dotted lines above the first few notes of the upper staff.

En el segundo compás podríamos ir más allá aún y conseguir la siguiente conducción de la voz inferior:

Musical notation for exercise 189, showing a single staff in treble clef with notes and a circled number 189.

Por más que parezca extraña a primera vista, no sería sin embargo errónea. La progresión de grados nos informa con toda precisión acerca de su valor. Es la siguiente:

Musical notation for exercise 190, showing a single staff in treble clef with notes and a circled number 190.

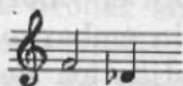
lo cual está permitido según las reglas de la séptima lección. El aspecto extraño radica exclusivamente en la notación.

En el ejemplo 188 vemos en el penúltimo compás, que implica cierto peligro permitir a las fórmulas melódicas desenvolverse demasiado libremente al mismo tiempo en ambas voces. Se recomienda disponer las fórmulas de tal manera que siempre aparezcan en una voz cuando la otra presente un sonido de un intervalo del grupo A, pues de lo contrario el conjunto flotará en el aire sin apoyo alguno, al superponerse varias fórmulas.

EJERCICIO 50

- a) Calcular la progresión de grados del contenido armónico de esta versión (ejemplo 188), determinar el \ominus ; explicar por qué lo es, y criticarlo.

- b) ¿Cuáles serían las fórmulas melódicas del penúltimo compás en la voz inferior, de tratarse de la siguiente versión?



Una ampliación del modelo originariamente tan simple, tal como lo muestra el ejemplo 188, infunde a nuestra pieza una riqueza armónica que no le favorece. No tiene sentido dejar de lado el estilo y contraponer a una voz superior tan carente de pretensiones, semejante amontonamiento de cromatismos, falsas relaciones y fórmulas, sólo con el fin de obtener una armonía más penetrante, o una conducción de voces más interesantes. Conviene que el alumno se acostumbre desde ya manejar económicamente las múltiples posibilidades de aplicación de su material sonoro, y sobre todo a tener siempre en cuenta, además de la pureza técnica, la fiel concordancia de ambas voces en cuanto a estilo y carácter. No podemos dar ninguna regla con respecto a eso. El gusto, al cual le corresponde decidir en tales cuestiones, no puede ser desarrollado sino a través de la más estricta autoeducación del alumno mismo, y mediante la constante y más severa observación crítica del propio trabajo.

Quien pese a ello sostenga que piezas a dos voces tales como la última se justifican en nuestro humilde estilo de composición musical, deberá aún aprobar el examen supremo y más importante. Luego de haber escrito una pieza de ese tipo, ¿puede él cantar, sin esfuerzo y correctamente, junto con un compañero, cada una de las voces que la integran? Casi seguro que no; y con ello queda probado definitivamente que su trabajo no sirve para nuestras exigencias actuales. Pero no seamos injustos. Si un alumno escribe piezas de este tipo y las puede explicar y cantar sin dificultades, entonces honremos y recompensemos el talento que demuestra semejante habilidad: él tendrá el derecho de escribir tales cosas. Mas también para él sería mejor formar su gusto además de sus capacidades técnicas, y aplicar tales artificios únicamente allí donde corresponden.

EJERCICIO 51

- Elaborar, al modo del ejemplo 187, todos los trozos a dos voces de las lecciones 3, 4 y 6, tanto los impresos en este libro como los que se escribieron con motivo de los ejercicios en esas lecciones.
- Criticar las nuevas versiones en cuanto a su conformación estilística.
- Analizar los modelos ampliados respecto de sus progresiones por segundas; modificar, en caso de necesidad, lo que corresponda.
- Analizar la progresión de grados melódicos de los modelos ampliados; modificar lo necesario.
- Analizar la progresión de grados armónicos de cada trozo; modificar donde sea necesario.

C

Ejemplos - Modelos

EJEMPLO 1.

182

A) Versión simple

Modelo

2ª voz

Progresión de grados

B) Modelo y 2ª voz con formulas melódicas

Modelo ampliado

2ª voz ampliada

Progresión de grados

EJEMPLO 2

103

A) Versión simple

Giocoso

2ª voz

Modelo

Progresión de grados

B) Modelo y 2ª voz con formulas melódicas

2ª voz ampliada

Modelo ampliado

Progresión de grados

A) Versión simple

Moderato

Modelo

2ª voz

Progresión de grados

B) Modelo y 2ª voz con formulas melódicas

Modelo ampliado

2ª voz ampliada

Progresión de grados

EJERCICIO 52

- a) Escribir un modelo de acuerdo con las reglas de la primera lección.
- b) Agregar una segunda voz por encima o debajo, de acuerdo con las instrucciones de la segunda lección.
- c) Extraer la progresión de grados armónicos e introducir en ambas voces las correcciones que la progresión requiera.
- d) Determinar el \ominus de la pieza mediante la progresión de grados armónicos.
- e) Tornar movida la voz agregada mediante fórmulas melódicas, y agregar los símbolos correspondientes.
- f) Analizar las progresiones por segundas de la voz movida; modificar en caso de necesidad.
- g) Determinar la progresión de grados melódicos de la voz movida; modificar en caso de necesidad.
- h) Tornar movido el modelo, agregar los símbolos correspondientes y modificar los símbolos en la segunda voz, siempre que fuera necesario.
- i) Analizar las progresiones por segundas del modelo elaborado con fórmulas melódicas; modificar lo necesario.
- k) Determinar su progresión de grados melódicos; cambiar lo necesario.
- l) Extraer ahora nuevamente la progresión de grados armónicos. Juzgarla y compararla con la progresión de grados mencionada con anterioridad (bajo c). Cambiar la marcha de las voces si fuera menester.
- m) Determinar el \ominus y juzgarlo.
- n) Examinar el aspecto estilístico de la pieza completa.

La nota agregada al último ejercicio de la octava lección se aplica también, en toda su extensión, a este ejercicio.

Este es el proceso de trabajo al cual se hallará sujeto desde ahora todo ejercicio a dos voces. Es una representación ampliada y burda de todo aquello que el oído realiza al escuchar una pieza de este tipo. Oye y juzga las progresiones por segundas, extrae

las progresiones de grados melódicos y armónicos, y fija el centro tonal. Lo único que no efectúa son los primeros pasos de nuestro ejercicio: no transforma una voz tranquila en voz movida. Pero en cambio distingue las fórmulas melódicas agregadas de los sonidos principales, reconstruyendo de esta manera "a posteriori", la forma no ornamentada. Es evidente que nuestra manera de trabajar, que descompone el proceso de la audición musical y de la comprensión musical en sus fases constitutivas, y lo toma como punto de partida de los procesos técnicos de la composición, debe repercutir, a su vez, en la audición. El oído se acostumbra, con el tiempo, a prestar atención a las progresiones de grados, y a juzgar acerca del valor de intervalos y parentescos. Con ello está demás la pregunta de si es necesario realizar constantemente estos análisis detallados. Cuanto mayor la seguridad de captar auditivamente todas las corrientes ocultas de una composición, tanto menor la necesidad de ceder ante las exigencias del análisis exhaustivo. Con el tiempo se arregla todo; uno tras otro se van dejando de lado los manipuleos prácticos de los procesos de trabajo, como van cayendo las hojas mustias del árbol, y finalmente surge el proceso de composición como un conjunto indisoluble y fluido, formado por la invención y su proyección gráfica; en este conjunto, el análisis detallado sólo sirve a los fines de mejorar los pasajes débiles, sólo se emplea para quitar aquí y agregar allá; en pocas palabras, para darle al todo el toque final. Nada sería peor, una vez alcanzada esa habilidad, que el impedimento de un continuo pensar en grados, parentescos y fórmulas. Quien luego de una práctica concienzuda de estos elementos de la composición, no ha asimilado la constante observación de las progresiones, etc., a tal punto que su oído analice inconscientemente los sonidos y las líneas, en la forma indicada en estas lecciones, debería contentarse con el mero conocimiento de estas cosas, sin tratar de alcanzar con ellas las glorias del compositor; porque composiciones plenas de sentido y comprensibles pueden lograrse únicamente cuando la inspiración, los pensamientos musicales de un compositor, pueden atravesar el fino tamiz de las reglas de trabajo y prescripciones materiales sin ser modificados en su esencia y en su valor. Pero también aquellos músicos a quienes el conocimiento de la técnica de composición les sirve para ampliar sus conocimientos musicales en general, deben alcanzar

el punto en el cual la observación de las múltiples reglas se transforme de un impedimento en el proceso de realización musical, en un recurso importante de la audición. No interpondrán entonces la insensata objeción de que los análisis ocupan más lugar que el verdadero trabajo práctico. Aparte de que la actividad investigadora y analizadora va a ceder cada vez más a un trabajo de composición productivo, no hay finalmente prescripción alguna acerca de la cantidad y del tiempo a emplear en los análisis. Estamos mal acostumbrados por las explicaciones insuficientes que dan los tratados de armonía. Éstos son, por cierto, escuetos; pero a fin de cuentas, ¿qué es lo que nos dicen, sacando la posición de los sonidos del acorde, con relación a su sonido fundamental, y las relaciones tonales más sencillas? ¡Cómo se reiría un químico, de exigírsele el análisis detallado de un producto en el mismo breve tiempo necesario para su fabricación en una planta industrial provista de todos los recursos y medios correspondientes!

DECIMA LECCION

ESTRUCTURAS A DOS VOCES LIBRES (I)

Poseemos ahora la destreza necesaria para manejar dos voces en libre movimiento. Por ello intentaremos dar el último paso en el trabajo a dos voces: la elaboración de un modelo que se mueve en ritmo libre. Emplearemos para ello canciones populares, medievales y más recientes, pero casi exclusivamente aquellas cuyo origen se remonta a la época anterior a Bach. Sería sin duda posible tomar también melodías de épocas posteriores; me limito sin embargo al acervo de canciones más antiguas, porque en él las melodías se desenvuelven en la frescura plena del goce despreocupado del juego lineal, sin estar sujetas (debido a la poca atención prestada a lo armónico), al esquema de cadencias definidas (que luego determinará su forma), y a la construcción de períodos simétricos y muy pronunciados. Estas antiguas canciones ofrecen, por eso, amplias posibilidades para una elaboración polifónica, particularmente a dos voces, forma para la cual constituyen el material de trabajo ideal.

En el comienzo de semejante trabajo nos hallamos ante el problema de decidir en cuál de los dos estilos principales de composición deseamos elaborar nuestras piezas. ¿Otorgamos a la melodía el derecho de impregnar *ambas* voces con autonomía lineal, o dejamos que la belleza de *una* melodía se destaque sobre el fondo amplio de armonías sencillas? ¿Escribiremos en forma polifónica u homófona, lineal o estática, contrapuntística o armónica? Un manual de composición de hoy en día ha de ofrecer los recursos tanto para el estilo polifónico como para el homófono, sin tener en cuenta la preferencia por uno u otro estilo, que varía constan-

temente según las regiones, las razas, las épocas, más aún, los mismos compositores. El grado de nuestros conocimientos prácticos ya nos permite aplicar nuestro material sonoro a ambas técnicas opuestas. Empero, no podemos insistir —como no lo pudo tampoco el arte libre condensado en las obras de los grandes maestros— en uno de los dos estilos al extremo de producir por una parte un contrapunto puro, por el otro únicamente combinaciones de acordes. Así como ambas energías, la melódica y la armónica, actúan inseparablemente juntas ya en el intervalo —el elemento más simple de la composición—, y así como no tenemos sino la elección entre hacer resaltar una u otra de las energías, de la misma manera no podemos sino elaborar estructuras *predominantemente* polifónicas o *predominantemente* homófonas. Comenzamos en la décima lección con el estilo más fácil de dominar: el homófono.

A

El material de trabajo

I) Modelos que deben constituir la voz superior (*).

(187)

Por cier-ta mo-za i-be-lla es! hoy pier-do la ra-zón. De
 Mir ist ein schöns braun Mei-de-lein ge-fal-ten in mein Sinn. Kein
 no-che y di-a, sin ce-sar, la ve-o en de-rre-dor. An-
 Tag noch Nacht hab ich kein Ruh, das schafft ihr schön Ge-stalt. Ich
 dan-do voy— sin— ton ni son en bus-ca de su a-mor
 weise nit was— ich— für-bass tu, mein Feins-lieb macht mich alt.

(188)

A-llá en el Rin un gran se-ñor a cier-ta da-ma dio su a-
 Es freit ein Kö-nig an dem Rhein, er freit ein Kö-nigs-töch-ter-
 mor. Du ran-te a-ños la si-guió; con e-lla al fin— se des-po-só.
 lein. Er freit es gan-ze sie-ben Jahr, im ach-tén ward—sie zu-ge-sagt.

(*) Estos modelos y todos los siguientes fueron extraídos del "Altdeutsches Liederbuch" de Franz M. Böhme.

197

El ca-ba-lle-ro a-sí brin-dó, con gran or-gu-lló pro-cla-mó: mi
 Gut Rei-ter bei dem Wei-ne sass und sich viel stol-zer Red ver-mass: Mir

bien a-ma-da me ju-ró a-mor y fe e-ter-na, e-ter-na.
 hat ein schöns Jung-fräu-e: tein sein Treu und Ehrver-hei-ssen, ver-hei-ssen.

198

El — pez vi-ve en el a-gua, en pra-dos pa-ce el buey;
 en — cho-zas y pa-lacios es-tá la hu-ma-na grey.
 Die — Fisch im Was-ser woh-nen, das Wild wohnt in dem Wald;
 So — hal-ten sie zu-sam-men, die Men-schen jung und alt.

A — llí se mul-ti-pli- - can con — gran di-ver-si-
 Da — mit sie tun sich meh- - ren gar — viel und — man-nig

dad; a — llí se mul-ti-pli- - can — con — gran di-ver-si-dad
 falt; da — mit sie tun sich meh- - ren — gar — viel und man-nig-falt.

199

Ve-nus, con cie-go ar-dor, en-cien-de nues-tro a-mor; in-
 Ve-nus, du und dein Kind, seid at-le bei-de blind, und

ten-ta des-lum-brar-nos, con tre-tas a-tra-par-nos. Su-
 pflegt auch zu ver-bien-den, wer sich zu euch tut wen-den, wie

frí por sus en-ga-ños ya en mis ver-des a-ños.
 ich wohl hab er-fah-ren in mei-nen jun-gen Jah-ren.

200

Di-me, Jo-se-si-llo por qué sin ce-sar per-
 Jo-sef, lie-ber Jo-sef, was hast du ge-dacht, dass

si-gues a la Pe-tra, la ha-ces llo-rar.
 du die schö-ne Nan-nerl ins Un-glück ge-bracht.

201

El ma-yo, el ma-yo nos da su flo-ra-ción; — yo
 Der Mai-en, der Mai-en, der bringt uns Blüm-lein viel. — Ich

brin-do mis can-cio-nes a quien me da su a-mor — a quien me da su a-mor.
 trag ein frei Ge-mü-te, Gott weiss wohl, wem ich's will, — Gott weiss wohl, wem ich's will.

202

Men-sa - je - ro, lle - va-rás u - na car - ta na - da más;
 por lle - var - la te - da - ré un du - ca - do, por mi fe.
*Ei du lle - ber Bo - ten - bub, trägst du kor - du - a - nisch Schuh.
 Trägst du dei - ne Brief - lein aus, gibt man dir sechs Kreu - zer raus.*

Tu bol - si - llo cru - ji - rá con ta - ma - ña can - ti - dad. Oh men - sa -
 Steckst du's in dein Beu - te - lein, ist doch nur ein Kreu - zer drein Du magst mir

je - ro de mi a - mor, no te - de - ten - gas por fa - vor.
 wohl ein Gal - losch sein, du magst mir wohl ein Gal - losch sein.

II) Modelos que deben ser elaborados como voz superior y como voz inferior.

203

Flo - re - ce el vas - to va - lle ya; a - llí un ver - de pi - nos - tá, y
Es steht ein Lind in je - nem Tal, ist o - ben breit und un - tén - schmal. Dar

can - ta en él un rui - se - ñor su dul - ce can - to con ar - dor.
auf da sitzt Frau Nach - ti - gall und an - dre Vög - lein vor dem Wald

204

Au - sen - te es - ta - ba el gran se - ñor. A - brid la
Der reich Mann war ge - rit - ten aus, es kam ein

puer - ta, por fa - vor. Muy po - bre soy y sin ho - gar.
Bett - ler vor sein Haus, er bat die Frau um ei - ne Gab.

Li - mos - na dad - me, dad - me ya; ja - ia - ia!
dass sie ihm geb von ih - rer Hab, das Hei - a - ho!

B

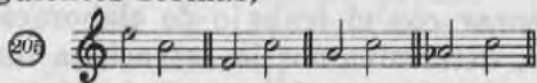
Procedimiento de trabajo

El sentido de una elaboración homófona de un modelo ricamente movido consiste en agregar una segunda voz complementaria de manera que la línea melódica se fusione armónicamente con su compañera, destacándose al mismo tiempo nítida y detalladamente del fondo armónico. Esto sólo puede ocurrir si la voz agregada no alcanza nunca la autonomía melódica. Progresar por

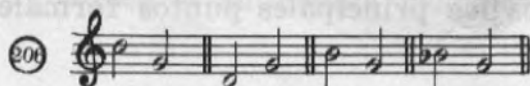
medio de notas que tienen mayor duración que las del modelo, permitiéndose a lo sumo algo más de movimiento en las partes tranquilas de aquél. En cuanto a su aspecto rítmico y formal, también se subordina a la voz principal. Acentúa la disposición rítmica del modelo, colocando sus sonidos principalmente sobre los tiempos fuertes de la melodía, y confirma la forma de ésta marcando los finales parciales, las cesuras y las cadencias conjuntamente con ella. Se garantiza la supremacía melódica plena del modelo si los intervalos que forman ambas voces pertenecen a los "buenos" del grupo A y dejan el menor espacio posible a las fórmulas melódicas. Se encontrarán probablemente con cierta frecuencia en la voz principal las fórmulas más sencillas ("B", "P", "A"); las demás no se presentarán sino contadas veces. Si aparecieran muchas fórmulas en la voz agregada, ésta desarrollaría demasiada tensión interna y asimismo una fuerte resistencia frente a la voz principal; de manera que en ella las fórmulas melódicas deberían aparecer únicamente en la forma más reducida posible. Ya los mismos "B", "P" y "A" producen un despliegue melódico demasiado grande, que interfiere con el carácter homófono; un "R" o una "E" figura entre las mayores rarezas en la segunda voz de una estructura semejante. La progresión de grados armónicos muestra con toda nitidez la construcción clara y sin complicaciones de las relaciones armónicas, sobre cuya base la vida melódica puede florecer sin inconvenientes: se desarrolla generalmente por saltos de quinta y cuarta, con intercalación incidental de terceras y segundas —señal de que se mueve preponderantemente dentro del primer grado de parentesco con respecto a un centro tonal.

Antes de comenzar con el trabajo de elaboración a dos voces propiamente dicho, determinamos la estructura tonal de la melodía dada. La octava lección nos ha enseñado cómo se ha de realizar esto. Con ello obtenemos información exacta acerca de la lógica armónica en el desarrollo melódico del canto dado; pero en lo que atañe a la estructura y a la sucesión de los intervalos (que se formarán entre ambas voces), sólo obtenemos el \ominus de la pieza. Esto, si bien ya es mucho, no basta para indicarnos el camino que las armonías han de seguir en la conformación de una determinada agrupación tonal. A fin de encontrar puntos de orientación en esta tarea, analizamos los principales puntos formales de la melodía:

su final, y sus finales parciales que aparecen en el transcurso de su evolución. En estos puntos deben hallarse cadencias, si se quiere obtener un efecto de terminación; y éstas logran una unión íntima de los elementos melódicos y armónicos, al subordinar la melodía y la armonía al acontecer formal. Éstas son, pues, las partes en que podemos adaptar con mayor facilidad la segunda voz a la melodía. Partiendo de tales cadencias, puntos fijos en la trama de la pieza, es luego posible determinar el resto del desarrollo melódico más fácilmente que si calculáramos armonía tras armonía, del principio al fin, y si las adaptásemos sólo precariamente a las exigencias de la progresión armónica total. El intervalo armónico final de una pieza es el del \ominus (por lo menos en nuestras relaciones simples). El sonido que represente el \ominus , el sonido principal extraído de la progresión de grados melódicos, el sonido generador de la serie emparentada a emplear en la progresión de grados armónicos de la pieza, deberá aparecer en la voz inferior. Los finales intermedios que se presentan en el curso de la melodía son provistos de intervalos cuyo sonido fundamental se halla en la voz inferior; a tal fin, y para no distraer la atención que el oído presta a la melodía —el elemento más importante del conjunto—, se usan en la progresión de grados y en la voz inferior, en lo posible, sonidos de cercano grado de parentesco, siempre respecto del \ominus . Ahora bien, puede suceder a menudo que un final parcial en la melodía (o aún el final principal) consista en dos sonidos, de los cuales el primero caiga sobre un tiempo del compás más fuerte que el segundo (final femenino, por oposición al masculino, que termina sobre tiempo fuerte). Si estos dos sonidos aparecen en las siguientes formas,



entonces puede el primero, debido a su posición rítmica más favorable, obtener tal supremacía que se imponga como sonido fundamental de la célula armónica hasta la terminación misma del segundo, del sonido final. De manera que aquí nos encontraremos muchas veces ante el dilema de cambiar la armonía entre ambos sonidos, o de juntar ambos por medio de un sonido común de la progresión de grados. Finales femeninos, cuyo último sonido mismo es el sonido fundamental de la célula armónica,



son más fáciles de manejar, dado que en ellos coinciden el final rítmico y el armónico; más aún, aquí se nos presenta a menudo la elección entre cambio armónico o fusión.

207

Un can - to nue - vo os di - ré, de la es - ta - ción que
 Was soll ich a - ber he - ben an, aufs best so ichs ge -
 más a - mé: can - ción de pri - ma - ve - ra, Fa - la - de - ri - dum.
 ler - net han ein neu - es Lied zu sin - gen, Fa - la - de - ri - dum.

El \ominus de esta melodía es sol^1 , apoyado principalmente por su \ominus , mientras la \otimes cumple meramente una tarea secundaria.

208

Los finales parciales, sobre los cuales han de terminar las cadencias, se hallan indicados en el ejemplo 208 mediante una flecha. Son los cuatro sonidos de la melodía:

209

Si deseamos agregar una voz inferior, resultan las siguientes posibilidades de cadencia para cada final:

1. 2. 3. 4.

Los dos mi^b en 1 y 2, el la^b en 3, no pueden ser usados debido a las falsas relaciones muy evidentes que forman con el modelo. Además, en 1 y 2 queda eliminado el do^1 , porque necesitaremos esta cadencia en 3, y nos quitaría el efecto lozano que allí necesitamos, mediante su anticipación. De manera que para 1 y 2 nos quedan entonces sol , sol^1 y mi^1 . El sonido de cadencia de la melodía es ambas veces sol^1 , y una vez tendremos que presentarlo también como sonido fundamental de la cadencia parcial en la segunda voz. Con ello no interferimos con la cadencia final. De

todas maneras tendremos que presentar el sonido tonal principal por lo menos dos veces; de lo contrario correríamos el peligro de no descubrir el \ominus al escuchar la pieza. Con el fin de evitar toda duda posible, conviene presentar el intervalo de la cadencia *sol - sol*¹ ya en el primer final parcial, para que quede fijado sin dilación en qué región tonal nos encontramos. Para la segunda cadencia queda entonces el *mi*¹. En la tercera cadencia el *la* o el *fa* significaría una carga inútil para nuestra pequeña canción, y actuaría en detrimento del estilo armónico de una música homófona semejante. De manera que quedaría para ella *do* o *do*¹, y para el final el *sol* es de todos modos inevitable. Obtenemos pues así, para la segunda voz, los sonidos fundamentales finales *sol*, *mi*, *do* y *sol*, que colocamos debajo de nuestra primera voz.

211

En la forma simple, drástica, de la armonía que hemos elegido, es siempre conveniente apoyar y secundar el \ominus por medio de su δ que le antecede inmediatamente. Esto va perfectamente en el primer final de nuestra pieza;

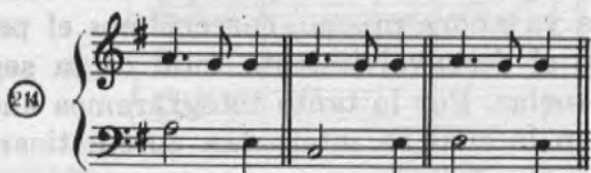
212

en el cuarto obtendríamos, con el *mi* de la melodía, un "R" en esta parte importante, siempre que hubiera en la segunda voz el sonido dominante *re*; este "R" aportaría a la pieza una cantidad acaso excesiva de tensión melódica.

213

Por eso conviene que la segunda voz tome el *la*. Al segundo final sobre *mi* no le podemos agregar una δ , porque el *si* no debe sonar

junto con el *la*¹. De manera que podemos usar el sonido siguiente en el orden de parentesco del *mi*, su ♀, lo que puede hacerse con *la* o *do*; o sino renunciamos a la ♀ y tomamos el *fa*[#].



Para el tercer final no podemos tomar ni la ♂ ni la ♀ del sonido final. Ello radica en el final femenino *mi*¹ - *do*¹, que desde el punto de vista armónico exige una confirmación de la cohesión celular entre estos dos sonidos (cosa que se lograría de la forma más segura colocando un *do* como complemento del *mi*¹ de la voz superior). Sin embargo se lo negaremos, porque la permanencia desproporcionadamente larga sobre esta única armonía provocaría una peligrosa paralización del flujo sonoro. De manera que quedan entonces *mi*, *sol*, *la*, ó *si* como nota anterior al unísono de ambas voces ya fijado en *do*¹; de estos sonidos, los primeros tres provocan, también ellos, una unión armónica del sexto compás íntegro.

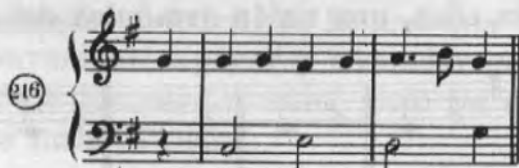


La utilidad del *la* puede fundamentarse de la siguiente forma: el *do*¹ de la voz superior, que aparece duplicado de acuerdo con nuestro plan de cadencias, y que debido a ese refuerzo trata de imponer su carácter de sonido fundamental aún cuando se lo incluya en una armonía celular distinta de *do*¹, sólo puede transformarse en $\textcircled{23}$ del sonido *la* de la progresión de grados, debido al *la* que aparece en la primera mitad del compás en la voz inferior. Este vano esfuerzo del *do*¹ por imponerse como sonido fundamental es, pese a todo, un contrafuerte tan potente frente a la fuerza de sonido fundamental ejercida por el *la*, que esta forma no es sentida como una detención molesta del flujo sonoro, cosa que ocurriría si *mi* o *sol* fueran el primer sonido de la segunda voz en el sexto compás. Si se coloca un *si* en ese lugar, entonces

cambia la armonía en ambas mitades de compás (progresión de grados *mi - do*).

Las cadencias, que requieren por lo menos tres sonidos para su elucidación, no quedan aún completadas del todo. Si quisiéramos completarlas ya ahora mismo, correríamos el peligro de descuidar demasiado el desenvolvimiento total de la segunda voz, a favor de las cadencias. Por lo tanto integraremos ahora los espacios restantes, con lo cual se intercalan automáticamente los sonidos de cadencia que faltan.

Al comienzo de la pieza basta la triple repetición del sonido tonal principal *sol*¹ en la voz superior, para fijar la tonalidad; de ahí que no sea necesario presentar el *sol* nuevamente en la voz inferior. De esta manera queda *mi* o *do*. El sonido *mi*^b queda eliminado por la razón mencionada ya anteriormente. Los sonidos *si*^b y *si*, como partes integrantes de un intervalo con sonido fundamental en la voz superior, son inaceptables como principio de la pieza. Si la voz inferior tiene el *do* como sonido inicial, entonces es posible efectuar el enlace con el próximo compás ya existente por medio de un *mi* intercalado.

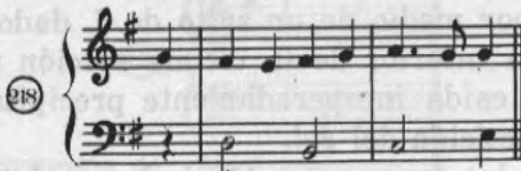


Hallándose *mi* como sonido inicial, lo más adecuado como sonido intermedio es *la*;



un *do* para la segunda mitad del compás no es posible debido a las ⑤ paralelas que resultan con el segundo compás. El *mi* en el primer compás de la versión con *do*, hace que el *fa*^{#1} de la voz superior tome el carácter de una "B" con carácter de "Ap", apoyando pues el valor melódico en detrimento del armónico. De manera que es mejor el *la*, con lo cual el *fa*^{#1} de la voz superior se mantiene como sonido principal; por esto aceptamos el comienzo con *mi*. El comienzo de la segunda sección (tercer compás) sólo puede hacerse con *si* o *re* siempre que querramos evitar la ⑥

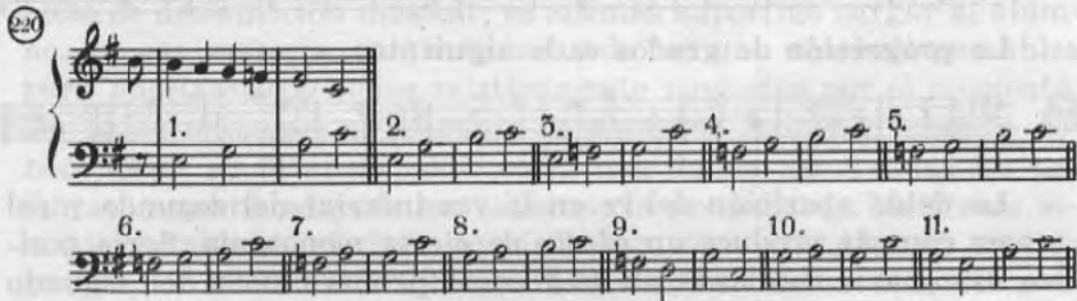
la - fa \sharp ¹ —débil para un lugar de tanta importancia— con su sonido fundamental en la voz superior. Con *re* al principio, obtenemos:



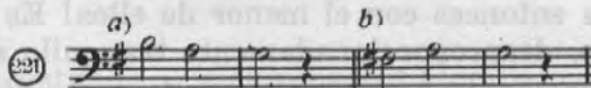
con *si* al comienzo:



La desventaja del principio con *si*: la segunda nota es, junto con su voz superior, una repetición de la segunda mitad del primer compás. Es de preferir la versión con *re*, por lo tanto. Para la tercera sección (quinto y sexto compás) existen las siguientes posibilidades:



Y para la última sección (compases 7 y 8) sólo queda:



de estas dos versiones es preferible emplear la a) debido a su intervalo más fuerte de $\textcircled{219}$ *si* - *re*¹. Obtenemos el mejor enlace con esta frase final (compases 7-8) mediante alguna de las formas precedentes que no contenga *si*, es decir 1, 3, 6, 7, 9, 10, 11.

De éstas, son menos favorables:

1 y 3, porque repiten el sonido final de la segunda cadencia;

7, porque la melodía trae dos "Ap", lo cual podría aceptarse no obstante con fines de variación;

9, porque obtendríamos el enlace con el *si* del penúltimo compás únicamente por medio de un salto de 7, dado que la transposición a la octava inferior de la última sección produciría en la segunda voz una caída inesperadamente precipitada;

10, por la repetición del *sol*.

Quedan, pues, las formas 6 y 11, de las cuales, a su vez, se ha de preferir la 6, porque 11 no produce la sensación de algo novedoso, debido a la repetición del *mi* escuchado al finalizar la segunda sección. La "Ap" *si* de la melodía, para el primer sonido de la forma 6, está justificada por una vez, dado que hemos otorgado poco espacio a la fórmulas melódicas, y una "Ap" no aparece en ninguna otra parte.

Nuestra pieza presenta ahora el siguiente aspecto:

La progresión de grados es la siguiente:

La doble aparición del *re* en la voz inferior del segundo y del tercer compás produce un efecto de cierta monotonía. Sería posible eliminarlo mediante un *fa#* como primera nota del segundo compás. Mas entonces queda frenada la progresión de grados, la armonía no progresa, y ello constituiría aquí el mayor de los males. ¡Quedémonos entonces con el menor de ellos! Es posible activar el 6º compás, desproporcionadamente tranquilo en medio del desarrollo total, mediante un *sol* intercalado en la voz inferior,

Progresión de
grados

del mismo modo es posible redondear el cuarto compás mediante la intercalación de un *re*.

Progresión de grados

The musical notation shows a progression of degrees in a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves: a treble clef staff with a melody starting on G4, a bass clef staff with a bass line starting on D3, and a lower bass clef staff with a bass line starting on D2. A circled '235' is placed to the left of the first staff. An 'A' is written above the first note of the melody.

Una segunda voz de este tipo, en la cual prácticamente no aparecen sino progresiones armónicas fuertes, en la cual renunciamos casi por completo a una vida melódica propia en favor del efecto armónico, no puede ser juzgada de acuerdo con los mismos cánones rígidos que una melodía provista de autonomía lineal. En los rudimentos melódicos de la voz agregada en el estilo homófono, ni las progresiones por segundas ni la progresión de grados melódicos pueden ser desarrolladas sino fragmentariamente.

Ahora falta únicamente ajustar el texto a la nueva voz. No es la finalidad de un tratado de composición ofrecer un curso completo de declamación musical; es además superfluo cargar al alumno, en esa materia, con más cosas de las que son indispensables para nuestras exigencias relativamente modestas por el momento. De todas maneras, el lenguaje es algo que todo ser humano conoce desde su infancia; sabe cómo han de ser acentuadas las palabras, y sabrá adaptar sin esfuerzo la prosodia de las frases escritas y habladas al ritmo musical, con sólo confiar en su sentido innato por el idioma, evitando toda clase de conexiones extravagantes. No obstante, enunciaremos aquí tres reglas cuya observancia le permitirá cumplir con todas las exigencias de nuestra labor.

REGLA 63.

Sílaba acentuada = tiempo acentuado del compás. Una sílaba acentuada debe contener, como mínimo, un tiempo acentuado del compás (tratándose de sílabas que se extienden por más de un sonido).

REGLA 64.

Si tenemos demasiados sonidos y poco texto, podemos repetir palabras o frases importantes, o extender las sílabas principales sobre varios sonidos.

REGLA 65.

Si sobran palabras y faltan sonidos, entonces podemos abreviar el texto mediante la omisión de palabras de menor importancia (adjetivos, adverbios, etc.), o subdividir sonidos de mayor duración en dos o tres partes. Si nos vemos obligados a aplicar semejantes repeticiones de sonidos, puede sobrevenir un efecto apático y carente de interés, siempre que el cambio de sílaba tenga lugar al mismo tiempo en ambas voces. Conviene entonces, aún en el estilo homófono, contraponer en cierta medida las voces, en cuanto a su texto.

Con la voz agregada a nuestro ejemplo 207, nos hallamos en una de las situaciones de emergencia mencionadas: demasiado texto frente a una cantidad demasiado pequeña de sonidos. Mediante omisiones de palabras y repeticiones de sonidos es sin embargo posible adaptar el texto a la nueva voz. Nuestra canción adopta entonces, en definitiva, la siguiente forma:

207

Modelo

2ª voz

Un can-to nue-vo os di-ré, de la es-ta-ción que
Was soll ich a-ber he-ben an, au's best so ich's ge-

Un can-to os di-ré de la es-ta-ción que a-mé, can-ción de pri-ma ve-ra. Fa-la-de-ri-dum.
Was soll ich he-ben an, so ich's ge-ler-nēt han ein neu-es Lied zu sin-gen. Fa-la-de-ri-dum.

El alumno no debe, bajo ningún concepto, dejarse guiar por consideraciones relativas al contenido y a la distribución del texto, al elaborar la segunda voz. Nuestro ejemplo muestra que es siempre posible, mediante ciertos artificios, ajustar el texto a la música. Por cierto, el estudiante avanzado lo tratará con mayor respeto, cuidando mejor su correcto empleo. En nuestra situación, sin embargo, no importa demasiado si los artificios mencionados resultan a veces un tanto forzados —no por eso han de degenerar necesariamente en desfiguraciones monstruosas. En nuestros mo-

delos la distribución del texto tampoco llena siempre los requisitos de una declamación correcta que tiende a la fusión satisfactoria de palabra y sonido.

C

Ejemplos - Modelos

EJEMPLO 1.

Modelo

Por un her - mo - so bos - que voy siem - pre a
Mit Lust tüt ich aus - rei - fen durch ei - nen

2ª voz

Por un _____ her - mo - so bos - que, por un
Mit Lust, _____ mit Lust, _____ mit Lust tüt ich aus -

deam - bu - lar, sus can - tos me de - di - can, sus can -
grü - nen Wald, dar - in da hört ich sin - gen, ja sin -

bos - que voy siem - pre a deam - bu - lar, sí, me de
rei - ten durch ei - nen Grü - nen Wald. — dar - in da

- tos, las a - ves de a - quel lu - gar.
- gen drei Vö - ge - lein wohl - ge - statt.

di - can, sí, me de - di - can las a - ves del lu - gar.
hört — ich drei Vö - ge - lein, drei Vö - ge - lein wohl - ge - statt.

EJEMPLO 2.

2ª voz

Hoy can - ta - mos, can - ta - mos en
A - ber wol - len wir — sin - gen ein

Modelo

Can - ta - re - mos hoy oh vi - ña tu lo -
A - ber wolln wir sin - gen und singt ein süs - sen

tu lo or, oh vi-ña, tu lo - :
sus - sen Ton von ei - ña, Wein - gar - :

or. Tus fie - les te can - tan, can - - ta -
Ton von ei - nem Wein - gar - ten, Wein - - ta -

or, te can - ta - mos con - a - mor.
ten, der ist sich ge - bau - et schon.

rán hoy con gran a - mor.
gar - ten, der ist sich ge - bau - et schon.

EJERCICIO 53

Elaborar en estilo homófono los diez modelos dados en pág.162. agregando una segunda voz.

Si el modelo está en la voz inferior, entonces ésta es melódicamente mucho más movida que nuestras bases armónicas contrapuestas a los modelos en la voz superior. Lo más natural sería entonces invertir la relación originaria: modelo movido, como voz superior —segunda voz más tranquila, como voz inferior—. Sin embargo, ello no sería provechoso. Una voz superior, que siempre se oye como conductora de la melodía, aun cuando la melodía principal se mueva por debajo de ella, no puede mantenerse tan inactiva como una voz inferior que sirve principalmente como sostén armónico. Ahora bien, dado que la voz inferior posee, como modelo, una vida melódica muy desarrollada, y dado que la voz superior también debe moverse con cierta autonomía (aun cuando no lo haga en la misma medida que la voz principal), nos alejamos ya sensiblemente del estilo homófono, de estructura evidente y fácilmente comprensible, para acercarnos a una elaboración de tipo lineal.

UNDECIMA LECCION

ESTRUCTURAS A DOS VOCES LIBRES (II)

Llegamos con ésta a la forma de composición más importante y difícil, pero también más bella, que se puede alcanzar con dos voces: aquella que combina dos voces de igual jerarquía, la contrapuntística, polifónica. Si en la lección anterior procuramos elevar y acentuar la vida melódica del modelo, dándole una base armónica firme, poco sensible, ahora trataremos de dar también a la segunda voz vida melódica autónoma. Su conducción lineal compite ahora con la de la melodía dada, opone a los puntos culminantes del modelo sus propios puntos culminantes, calculados con idéntico cuidado; hace uso del mismo tesoro en fórmulas melódicas. Su desarrollo melódico puede alcanzar una perfección tal, que ella misma puede a su vez ser utilizada como modelo de una nueva pieza a dos voces. Y sin embargo, y pese a esta vida propia que informa hasta la última nota, ambas voces deben constituir una íntima unión, y deben enfrentar al oído como una trama indisoluble: una unión tan íntima, como en el estilo homófono practicado anteriormente —aunque de otro tipo. En éste la melodía descansaba sobre las armonías ampliamente extendidas, que la llevaban y la sostenían; en el estilo polifónico, en cambio, la armonía está fijada por los desenvolvimientos lineales, cuyos fragmentos, de tendencia ora coincidente ora divergente, la determinan.

A

El material de trabajo

1) Modelos que deben constituir la voz superior.

208

En el va - lle jun-to al mar la ru - ta li - bre
Zwi-schen Berg und tie-fem Tal, du liegt ein frei-e
 pa - - - sa. Quien a su a-man - te no a-me ya
Stra - - - ssen. Wer sei-nen Buh - len nit ha-ben mag,
 le ce - rra - rá su - ca - - - sa.
der muss ihn fah - - ren - las - - - sen.

210

La mo - za sie - ga con ar - dor; el pra - do sie - ga, sie - ga. La
Ich weiss ein stol - ze Gra - se - rin, siegrast mir in der - Wie - sen. Da
 ve se - gar el a - mo, el a - mo del lu - gar, el a - mo del lu - gar.
kam der - sei - big Rit - ter und des die - Wie - se war, - und des die Wie - se war.

211

Su tri - go mue - le sin ce - sar la be - lla del
Ich weiss mir ei - ne Mül - le - rin, ein wun - der - schö -
 lu - gar. Mis mie - ses que - ro dar - le, mi
- nes Weib. Wollt Gott, ich sollt ihr mah - len, mein
 co - ra - zón brin - dar - le, que mue - la sin pa - rar.
Körn - lein zu ihr tra - gen, so mahl ich, wenn ich mag.

212

O - ye mi bien, tú, mi sos - tén, es - cu - cha
Wach auf, mein Hort, ver - nimm mein Wort, merk auf was
 mi la - men - - - to. Des - es - pe - rar, ay, es a -
ich dir sa - - - ge. Ich setz zu dir all mein Be -
 mar sin en - con - trar con - sue - lo a mi tor - men - - - to.
gier, das glaub du mir, lass mich dein'r Treu ge - nie - - - ssen.

38

El dí - a ya se a - nun - cia, la luz del sol - se -
 Es ta - get in dem O - sten, das Licht scheint ü - ber -
 ve. Ja - más sa - brá mi a - ma - da en dón - de per - noc - té.
 ali. wie we - ntg weiss die Lieb - ste, wo ich be - nach - ten - soll.

39

Jo - vial, a - le - gre va el ga - lán pa - sean - do por la pra -
 Es ging ein wohl - ge - zog - ner Knecht wohl ü - ber ein brei - te
 de - ra y ve bai - lar en el lu - gar los mo - zos
 Au - e, da sah er ei - nen schö - nen Tanz von Man - nen
 con las mo - zas en ron - das muy her - mo - sas.
 und von Frau - en, den Tanz, den wollt er schau - en.

40

Muy bu - eas no - ches te di - ré, mi her - mo - sa
 So wünsch ich ihr ein gu - te Nacht, bei der ich
 com - pa - ñe - ra. En el a - diós va
 war al - lei - ne. Ich scheid mit Leid, Gott
 mi al - ma en pos. Ay, re - tor - nar qui - sie - ra.
 weiss die Zeit. Wiedr - kom - men das bringt Freu - den.

II) Modelos que deben ser elaborados como voz superior e inferior.

41

Sol - te - ra, mi bien, que - da - ré. Un
 Ach Mut - ter, gib mir kel nen Mann, ich
 a - ño só - lo vi - vi - ré. Tan so - lo un a - ño
 leb nit län - ger denn ein Jahr. Ich leb nit län - ger
 vi - vi - ré. Mi vi - das bre - ve, ya lo sé.
 denn ein Jahr, so muss ich ster - ben, das ist wahr.

237

Ca - bal - ga Pe - dro en su a - la - zán y
 Es ritt ein Rit - ter wohl durch das Ried, er
 can - ta, can - ta con a - fan, tan - bien - su voz e -
 ting es an - ein neu - es - Lied, gar - schö - ne tät er -
 mi - te que - ya - el e - co la re - pi - te.
 sin gen, sin - gen, dass Berg - und Tal er - klin - gen.

238

¡Ay, Ro - sa, mi Ro - si - - ta, con - ti - go quie - ro es - tar,
 Ach, Els - lein, lie - bes El - se - lein, wie gern wär ich bei dir.
 por más que nos se - pa - - ren los bos - ques y el mar.
 So sein zwel tie - fe Was - - ser wohl zwi - schen dir und mir.

B Procedimiento de trabajo

La exacta descripción del procedimiento de trabajo, realizada en la lección precedente, nos sirve igualmente para esta nueva empresa; basta con tener presente que ahora perseguimos en todo momento la meta opuesta. En lugar de desarrollar la armonía hasta lograr que ella se torne un fundamento y sostén, trataremos ahora de presentarla con contornos menos nítidamente marcados, pero en cambio más variados y expresivos. Empleamos las combinaciones más débiles del conjunto de intervalos a nuestra disposición por lo menos con tanta frecuencia como antes los fuertes, ya no nos esforzamos tanto por emplear el parentesco más cercano en la progresión de grados. El desarrollo rítmico de la voz agregada es presentado en el mayor contraste posible con el del modelo, las secciones de la estructura formal de ambas voces se superponen de una manera no coincidente, a modo de un tejado. La línea melódica de la nueva voz se elabora de modo que resalte al máximo, se introducen abundantes fórmulas melódicas de toda clase en ambas voces. En lugar de los intervalos fuertes de quinta y cuarta, exponentes destacados de la armonía, en la voz agregada (especialmente cuando ella es la voz inferior), la supremacía corresponde ahora a los intervalos de segunda, más melódicos. Las reglas son, en cambio, las mismas que antes; sólo que,

a fin de alcanzar todo lo antedicho, habrá que conceder mayor importancia a las reglas que rigen el desarrollo melódico en detrimento de aquellas que tienden a garantizar el funcionamiento sin tropiezos de la marcha armónica. Progresiones por paralelas de todo tipo (no solamente las prohibidas de todas maneras) contradicen la autonomía melódica de voces; acordes rotos, tanto en cada una de las voces como también en su marcha conjunta son, como medio de fusión armónica, poco favorables al desenvolvimiento melódico; saltos simultáneos en ambas voces (no solamente los que tienen lugar en la misma dirección) pueden perturbar sensiblemente la marcha melódica; todos los fenómenos molestos en el estilo homófono, tales como falsas relaciones, grandes saltos, y rica variedad de motivos, pueden en cambio ser de agradable efecto en el estilo contrapuntístico. Con ello no queremos aconsejar el empleo excesivo de los recursos recién mencionados, ni prohibir los anteriores. También en el estilo polifónico puede aparecer todo aquello que tiene lugar en el homófono, sólo que ha de tender hacia la meta de la máxima animación melódica posible. Las líneas melódicas son más sensibles que las combinaciones armónicas; torpezas cometidas en ellas son más molestas que sucesiones pobres de armonías; por consiguiente es mucho mayor la responsabilidad del que elabora una voz contrapuntística y tiene que elegir entre los medios a usar, que la de quien elabora un trozo en estilo homófono mediante la combinación de intervalos y tiende más bien hacia la meta de una belleza externa y sensual.

Aconsejo especialmente abstenerse de una costumbre a la cual se concede en los tratados de contrapunto tal importancia, que parecería que la esencia del estilo polifónico se manifestase exclusivamente de esta forma; me refiero al empleo de la imitación. Es cierto que la imitación de temas y de giros melódicos es de suma importancia, y su aplicación en la enseñanza es corroborada por la frecuencia con que aparece en particular en la música de siglos pasados, así como también por su importancia como elemento constructivo y de adorno para la música de todos los estilos. Empero, en la enseñanza resulta que la imitación se torna muy frecuentemente una panacea, que permite aún al alumno menos talentoso escapar por la tangente al presentarse dificultades. Donde falla la imaginación y el cálculo exacto, logramos salvarnos todavía mediante una imitación. De esa manera es posible construir fugas enteras, que se ajustan perfectamente a todas las reglas escolásticas, pero que no contienen una sola nota de verdadera música.

En consecuencia renunciaremos totalmente, en nuestros ejercicios, al empleo de la imitación. Al contrario, debemos tratar de ejercitar nuestra capacidad creadora inventando constantemente nuevas melodías sin aferrarnos servilmente a la voz dada. Postergaremos el aprendizaje del recurso artístico tan importante que es la imitación, hasta tanto el alumno haya fortificado su capacidad creadora al punto de poder comprenderlo y emplearlo en toda su belleza e importancia, sin tener que tantear su camino penosamente y como apoyado en muletas: hasta obtener una habilidad considerable en el manejo de tres y más voces.

238

Quien de be - ber me die-se oi - rá la sin i - gualcan -
 Wer mir zu trin - ken gü - be, dem sän - ge ich ein neu - es —
 ción de cier - ta da - ma prin - ci - pal — que a su se - ñor — ju - ró traí - ción.
 Lied, all von der Frau von Lu - xem - burg. — wie sie ih - ren Lands - her - ren ver - riet.

Para nuestro trabajo elegimos esta canción. El proceso será detallado a continuación.

240

1 2 3 4 5
 6 7 8 9 10 11

La progresión de grados melódicos nos dice que el \ominus de esta canción es sol^1 . Se encuentra apoyado por su \natural y se halla, debido a esto y a su posición al comienzo y al final, en ventaja frente a fa^1 y si^1 , que también quieren imponer sus ansias de afirmación. Los finales parciales de la melodía se encuentran sobre fa^1 , la^1 , fa^1 y sol^1 . El la^1 del segundo final parcial no tiene sino poca autonomía; puede subordinarse, como elemento integrante de la $\textcircled{4}$ $la^1 - re^2$, al re^2 , y nos hallamos por ello ante el problema de decidir si se habrá de proveer este final con la armonía la o re . Las consecuencias de semejante decisión no tienen aquí ni remotamente la importancia que poseen en el estilo homófono, dado

que no situamos las cesuras de la segunda voz en los lugares de la canción marcados con flechas, sino que las desplazamos con respecto a las cesuras de la voz superior, para que resalte tanto más la autonomía melódica de cada una de las dos voces. Con ello, lógicamente, quedan suprimidas las cadencias nítidamente perceptibles; al destacar fuertemente la estructura formal, se constituirían en un obstáculo para el desarrollo lineal. El sonido final de una sección nos sirve entonces aquí meramente como un indicador aproximado del camino a seguir. Únicamente el último final debe ser alcanzado mediante una verdadera cadencia en *sol*, para que la pieza sea llevada a buen término formal y armónicamente.

La tarea a realizar, para los primeros tres compases, es la siguiente: contraponer mucho movimiento y cambio de sonidos a la tranquilidad y a la triple repetición del *sol*¹ en la melodía, cargar el segundo compás con tensión, colocar la cesura en la segunda voz (exigida por el texto, la respiración del cantante y también por el deseo de comprensión del oyente) ya sea antes del final del tercer compás o después de la segunda mitad del cuarto compás.

Con lo cual el principio podría presentar el siguiente aspecto:

241) Modelo

O el siguiente, en caso de que las muchas síncopas y notas con puntillo parezcan ser una carga excesiva para esta canción tan sencilla:

242) Modelo

La segunda sección de la melodía es ella misma sumamente movida; podríamos entonces contraponerle una voz más tranquila. Sin embargo no somos, en ese sentido, del todo libres en nuestras decisiones: dado que la nueva voz se ha de desarrollar con la má-

xima autonomía posible, no podemos frenarla súbitamente sin un motivo apremiante —en caso de que ya se hubiera mostrado vivaz y movida con anterioridad— sino que debemos permitir que el juego de sonidos que se había ido desarrollando, produzca sus efectos. La continuación de ambas versiones podría ser la siguiente:

243 Modelo

2ª voz

244 Modelo

2ª voz

La primera versión, con su ritmo variado, sus valores más reducidos, requiere una articulación en secciones más cortas, si ha de seguir siendo comprensible. De ahí que no hayamos avanzado con su segunda cesura tanto como en la otra versión, y procedemos ahora a recuperar la diferencia:

245 Modelo

2ª voz

Hasta el final debemos contraponer algunos saltos o un pronunciado movimiento contrario, a la marcha exclusivamente por segundas del modelo, para que la fuerte tensión lograda hasta el momento se mantenga hasta la última nota.

246 Modelo

2ª voz

247 II

Modelo 

2ª voz 

La distribución del texto no ofrece mayores dificultades en esta canción, ya que poseemos suficientes sonidos para acomodar las palabras. La canción íntegra, en sus dos versiones contrapuntística, provista de texto, presenta ahora la siguiente forma:

248 I Tranquillo

Modelo 

2ª voz 

Quien de be-ber me die-se
Wer mir zu trin-ken gä-be

Quien de be-ber me die-se oi-
Wer mir zu trin-ken gä-be dem-

oi-rá la sin i-gual can-ción de cier-ta da-ma prin-ci-
dem sän-ge ich ein neu-es Lied, all von der Frau von Lu-xem-

rá la sin i-gual can-ción de u-na da-ma
sän-ge ich ein neu-es Lied von der Frau-

pal que a su se-ñor ju-ró trai-ción.
burg, wie sie ih-ren Lands-her-ren ver-riet.

que a su se-ñor ju-ró, que a su se-ñor ju-ró trai-ción.
der Frau von Lu-xem-burg, wie sie den Lands-her-ren ver-riet.

249 II Tranquillo

Modelo 

2ª voz 

Quien de be-ber me die-se
Wer mir zu trin-ken gä-be,

Quien de be-ber me de oi-rá sin i-
Wer mir zu trin-ken gäb, dem säng ich ein

oi-rá la sin i-gual can-ción de cier-ta da-ma prin-ci-
dem sän-ge ich ein neu-es Lied, all von der Frau von Lu-xem-

gual can-ción, la can-ción de cier-ta da-ma,
neu-es Lied, ein Lied von der Frau von Lu-xem-burg,

pal burg, que a su se-ñor ju-ró trai-ción.
wie sie ih-ren Lands - her-ren ver-riet

que a su se-ñor ju-ró trai-ción.
wie sie den Lands - herrn, den Lands - herrn ver-riet

La autonomía melódica de la nueva voz trae aparejada, en una medida mucho mayor que en el caso de las segundas voces de la décima lección, la posibilidad de abordarla por medio de la progresión por segundas y la progresión de grados melódicos. Exáminelas el alumno en tal sentido, y elabore la progresión de grados armónicos en ambas versiones.

EJERCICIO 54

- Elaborar las progresiones por segundas de las voces agregadas de ambas versiones.
- Extraer sus progresiones de grados melódicos.
- Determinar ambas progresiones de grados armónicos.

C

Ejemplos - Modelos

EJEMPLO 1.

Lento

Modelo: ¡Oh, Dios! si llo-ro sin consue-lo Ay,
Ach Gott, wem sollt- ichs kla-gen mein Leid, dass-

2ª voz: ¡Oh, Dios, oh Dios - si llo-ro sin - con-sue - lo, si llo -
Ach Gott - wem sollt- ichs kla - gen mein - Leid, wem kla -

ya no me can - so de llo - rar. Es - toy des -
mir mein jungs Herz ge - fan - gen leit, und will mir

ro Ay - no me can - so de llo - rar. Es - toy des - con - so - la -
gen, dass - mir mein Herz - ge - fan - gen leit, und will mir nicht ge - lin

con - so - la - do: mi dul - ce bien
nicht ge - lin - gen. Hatt mir ein feins

do; mi dul - ce bien su a - mor me - dio, su a -
gen. Hatt mir ein feins braüns Meid - lein - aus - er -

su a - mor, su a - mor me - dio, o - tro, ay me ha
braüns Meid - lein aus - er - korn, ein an - der tüt

mor, su a - mor me dio, me - dio su a - mor, me dio su a - mor,
korn, mir aus - er - korn, hatt - mir ein - Meid - lein aus - er - korn,

des - pla - za - do.
mich ver drin - gen.

ay, o - tro, ay o - tro me ha des - pla - za - do.
ein an - der, ein an - der tüt mich ver - drin - gen.

EJEMPLO 2

351 **Glocoso**

2ª voz

Modelo

No te - jas más le - chu - za, ya no más. No te - jas más le chuza
Es sass ein Eul, es sass ein Eul und spann, es sass ein Eul es sass ein

No te - jas, te - jas más, le - chu - za, ya no
Es sass ein Eul und spann, es sass ein Eul und

ya no más y no me mi - res más, no más, que mal de o - jo harás.
Eul und spann in ei - nem fin - stern Käm - mer lein und sah mich ii - bel an.

más, y no me mi - res más, no más, que mal de o - jo harás.
spann in ei - nem fin - stern Käm - mer - lein und sah mich ii - bel an.

EJERCICIO 55

- Elaborar las progresiones por segundas de las voces agregadas de los dos ejemplos precedentes.
- Agregar en ambas voces los símbolos correspondientes a las fórmulas melódicas.
- Extraer las progresiones de grados melódicos de las voces agregadas.
- Determinar la progresión de grados armónicos.

EJERCICIO 56

Usando las diez melodías dadas como material de trabajo, elaborarlas a dos voces en estilo polifónico y proceder con las piezas completas en igual forma que en el ejercicio 55.

Hemos llegado al término de nuestro trabajo a dos voces. Se le ha ofrecido al alumno con gran detenimiento todo lo que se puede realizar en este tipo de composición hermoso pero limitado. Los procesos melódicos y armónicos que se desenvuelven en el juego lineal melódico, seguramente habrán de revelarles gustosos todos sus secretos a través de las progresiones por segundas y de la progresión de grados melódicos. En ese campo, el alumno se encuentra equipado con conocimientos que le permiten, luego de la debida práctica, comprender la estructura y el desarrollo de todos los fenómenos melódicos, ya se trate del arte lineal gregoriano altamente desarrollado, o del amplio vuelo de la melodía gótica; ya contemple las melodías de la época de Bach, del estilo propio del clasicismo o del romanticismo, ya examine los trabajos melódicos de nuestros tiempos. También en aquellas melodías cuyo estilo le es desconocido, puede ahora investigar hasta las sutilezas más ocultas del arte de un compositor. Con ello no obtiene información alguna acerca del contenido anímico de una melodía —gracias a Dios no es posible tratarlo mediante progresiones u otras medidas prácticas— pero, por lo menos, ya no nos veremos precisados a recurrir a meros juicios de valor estético cuando nos queramos informar acerca de cosas que, como la composición, se dejan comprender hasta el último detalle técnico con tanta facilidad como la ortografía y la sintaxis de un escrito.

En cambio, no hemos penetrado tan profundamente en el dominio de los secretos de la armonía con nuestros ejercicios. ¿Y cómo habría de ser ello posible acaso, considerando los reducidos resultados armónicos que podemos obtener del conjunto de sólo dos voces, tan ascético en su sonoridad? Los efectos milagrosos del parentesco de sonidos, a través del cual se logra una visión panorámica del amplio dominio sonoro; la función determinante del sonido fundamental en los intervalos, de la cual depende a su vez el peso y la fisonomía de todas las combinaciones de sonidos si-

multáneos; las infinitas posibilidades de introducir fórmulas melódicas, sobre las cuales descansa la animación de las masas sonoras; la enorme significación del análisis de la progresión de grados para el conocimiento de los procesos armónicos —de todas estas cosas apenas si puede aparecer una insinuación en el material de trabajo destinado a la composición a dos veces, comparado con la importante tarea que cumplen en la composición a más de dos voces. De manera pues que por más información que hayamos obtenido de ellas, por más celo que hayamos puesto en su aplicación, el verdadero goce de su efecto ilimitado sobre la técnica de composición nos será deparado sólo cuando la elaboración de tres voces nos ofrezca un tesoro casi inabarcable de fenómenos sonoros.