

Arnold Schoenberg

EJERCICIOS PRELIMINARES DE CONTRAPUNTO

Edición y prólogo de
Leonard Stein



EDITORIAL LABOR, S.A.

Traducción de

Miguel Ángel Centenero Gallego

Cubierta de

Jordi Vives

PRÓLOGO DEL EDITOR EN LENGUA INGLESA

Este tratado tuvo su origen en las clases de contrapunto que Arnold Schoenberg dirigió en la Universidad de California a partir de 1936. Para dichas clases, en las que tuve la gran fortuna de participar, primero como estudiante y más tarde como auxiliar de Schoenberg, el compositor elaboró numerosos ejemplos que ilustraban todos los aspectos del contrapunto, desde el más simple tratamiento de las especies hasta el preludio coral y la fuga. Parte de esos ejemplos eran especialmente preparados, con anterioridad a las sesiones de clase, pero muchos más, según los usos pedagógicos habituales de Schoenberg, se improvisaban sobre la marcha en el aula para ilustrar puntos concretos conforme iban suscitándose.

A Schoenberg siempre le gustó describir su método de trabajo en clase como un «proceder sistemáticamente», es decir, probando por orden todas las posibles soluciones. En el contrapunto de primera especie, por ejemplo, trataba sistemáticamente cada nota del *cantus firmus* con todas las consonancias posibles —primera, octava, quinta justa, tercera y sexta—, avanzando compás a compás mientras discutía las ventajas e inconvenientes de cada combinación. La aplicación de este procedimiento puede observarse en varios lugares de este texto: véase, por ejemplo, en el comentario sobre los ejemplos de primera especie a dos voces (p. 31), y en los ejemplos 11, 12, 21 y 27. Esta forma de proceder no tiene por meta, como en muchos libros de texto, la producción de uno o dos ejemplos «perfectos» acordes con determinadas consideraciones estéticas o estilísticas, sino el objetivo más práctico de animar al estudiante a que descubra por sí mismo todas las posibles soluciones o enfoques de un problema dado, en el marco de unos límites cada vez más amplios. Sucede así que este estudio exhaustivo de todas las vías posibles da lugar con frecuencia a situaciones en las que el estudiante o bien llega a un callejón sin salida y tiene que comenzar todo de nuevo, o se ve forzado a descubrir por sí mismo soluciones ingeniosas que de otro modo habrían escapado a su atención. El resultado último de este método es que el estudiante adquiere una disciplina que le capacita para analizar a fondo todos los problemas que puedan surgir y que alcanza a poseer una técnica segura que le hará posible el hallazgo de soluciones a la mayor parte de dichos problemas.

Este procedimiento didáctico es en realidad el resultado de varias obras anteriores de Schoenberg, en particular el *Harmonielehre* (Universal Edition, 1911; edición inglesa, *Theory of Harmony*, Philosophical Library, 1948)¹.

¹ Hay edición castellana: *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1979. (N. del T.)

Primera edición: 1990 •

Título de la edición original:

Preliminary Exercises in Counterpoint

Publicada por Faber and Faber Limited, Londres

© 1963 by Gertrude Schoenberg

Prólogo del editor © Leonard Stein 1963

© de la edición en lengua castellana y de la traducción:

EDITORIAL LABOR, S.A. Calabria, 235-239. 08029 Barcelona (1990)

Depósito legal: B. 21775-1990

ISBN: 84-335-7862-6

Printed in Spain - Impreso en España

Impreso en Ingoprint, S.A.

Maracaibo, 11 - 08030 Barcelona

y *Models for Beginners in Composition* (G. Schirmer, Inc., 1942).² En la primera obra Schoenberg examina todas las posibles combinaciones de acordes y progresiones, procediendo sistemática y exhaustivamente, con el fin de descubrir lo que es practicable, lo que resulta menos útil e incluso lo que es de todo punto imposible. En *Models for Beginners* el autor desarrolla gradualmente la construcción de incisos y frases de dos, cuatro y ocho compases a partir del material más simple posible —acordes arpeggiados derivados de una sola armonía—, añadiendo gradualmente elementos ornamentales, repeticiones motivicas y variaciones, combinados con sustituciones y cambios en la armonía. Mediante este método analítico y acumulativo se elaboran, finalmente, períodos y frases de ocho compases, formas a tres partes, minuets y scherzos.

De modo similar, en el presente libro de contrapunto Schoenberg hace avanzar al estudiante paso a paso, dándole, como dice con sus propias palabras en el prefacio I (v. apénd. A), «consejos, de forma más o menos estricta, que iremos cambiando en correspondencia con un punto de vista pedagógico». Manifiesta además que el contrapunto «no será considerado una teoría, sino un método de entrenamiento, y el propósito principal de este método será el de enseñar al alumno para que llegue a ser capaz de utilizar posteriormente sus conocimientos cuando componga».³

Al estudiante o al profesor que hojeen por vez primera este libro les parecerá que el autor se ha limitado a seguir la práctica de J. J. Fux en su *Gradus ad Parnassum*, por la estricta aplicación de la técnica de las especies. Sin embargo, pronto se hará patente que existe sólo una relación muy tenue entre las dos obras, ofreciendo la primera apenas un punto de partida, como efectivamente lo fue, para que Schoenberg llegase de múltiples formas significativas mucho más allá de la aplicación habitual de las especies. En primer lugar, los ejemplos de Schoenberg ofrecen muchos más problemas y situaciones que los que se encuentran en textos tradicionales basados en Fux. En segundo término, al final de cada sección principal aparecen discusiones y juicios críticos en forma de comentario, como directiva para que el propio estudiante examine, critique y mejore sus propios ejemplos; a menudo incorporan alternativas para la superación de ciertas dificultades.

Por lo que concierne al contenido, los tratamientos que siguen, si no enteramente únicos en un libro de contrapunto, también se desvían en mayor o menor grado de las prácticas del tradicional contrapunto de especies. Casi todos los ejemplos se presentan sólo en los modos mayor y menor.⁴ Trascendiendo las cinco especies tradicionales, Schoenberg intro-

² Hay edición castellana: *Guía para estudiantes de composición*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1977. (N. del T.)

³ En otra anotación en inglés sobre este libro, Schoenberg escribe: «Planeo todavía una parte teórica. Aquí, sólo la práctica estrictamente necesaria para educar al estudiante». Lo cierto es que el *Tratado de armonía* presta mucha más atención a los aspectos teóricos que a los prácticos. Por su énfasis en estos últimos, el presente libro guarda más semejanza con *Guía para estudiantes de composición*, que contiene un mayor número de ejemplos prácticos en relación con la cantidad de explicación teórica.

⁴ Las opiniones de Schoenberg sobre los modos en general pueden encontrarse en el § 58, a pie de página. Los únicos ejemplos de modos eclesiásticos tienen lugar en los cánones del ejemplo 88, aunque también escribió muchas fugas en los distintos modos, que iban a aparecer en un futuro volumen.

duce también ejercicios sin *cantus firmus*, bajo el encabezamiento de aplicación compositiva, en los que se incluyen cadencias, modulaciones, imitaciones y cánones, a dos, tres y cuatro voces. Su singular tratamiento del modo menor y de la modulación depende de la *neutralización* (véase el contrapunto simple a dos voces, cap. 6, § 64 ss., y cap. 8, § 96 ss.), un procedimiento que garantiza la estricta progresión diatónica, al evitar las relaciones cruzadas y el cromatismo, y que presenta al mismo tiempo y de manera inequívoca una afirmación de la tonalidad. En otras palabras, las alteraciones accidentales no se aplican al azar y sólo para evitar ciertos intervalos melódicos «incorrectos» —tales como el tritono—, sino en un sentido más funcional, para distinguir una tonalidad de otra.⁵

El concepto de *región*, como ampliación de modulación, fue introducido por Schoenberg en este libro en una etapa posterior, tras aparecer por vez primera en *Models for Beginners in Composition* (véase su glosario, p. 14) y en *Structural Functions of Harmony*⁶ (cap. 3), donde se considera que deriva del principio de *monotonía*. En este contexto se ha de contemplar la modulación sólo en términos de movimiento hacia o desde las diversas regiones de una tonalidad básica. Asimismo, se introducen posteriormente las *regiones intermedias* (contrapunto simple a tres voces, capítulo 8); «Su propósito es, usualmente, enfatizar un contraste mediante la utilización de sus diferencias armónicas. Ello se consigue empleando las características de esas regiones más o menos como si ellas mismas fuesen tonalidades básicas» (v. § 148 ss.).

Se observará pronto que, a pesar de sus grandes divergencias con los estrictos métodos de Fux, este libro también saca partido de dos importantes virtudes del método de las especies: 1) la práctica con diferentes relaciones métricas, es decir, procediendo sistemáticamente desde el contrapunto nota-contra-nota hasta las especies mezcladas, y 2) la ampliación de las posibilidades de tratamiento de las disonancias. Entre estas últimas, Schoenberg utiliza sólo los siguientes tipos de disonancia, que se adhieren estrechamente a la práctica clásica y que él denomina *fórmulas convencionalizadas* (v. § 17): notas de paso, notas de paso acentuadas, *cambiatas*, suspensiones y resoluciones interrumpidas de las suspensiones. Raramente aparecen floreos y se dan tan esporádicamente otros tipos de disonancia que éstos se mencionan específicamente en el comentario, por lo general como salida única a situaciones imposibles. Las disonancias que Schoenberg permite se consideran suficientes para que uno pueda estudiar el tratamiento de la disonancia dentro de ciertos límites; límites que pueden ampliarse eventualmente a medida que se adquiere una mayor comprensión de sus posibilidades.

En cuestiones melódicas el autor no se aparta de las prácticas tradicio-

⁵ La aplicación estricta de la *neutralización* provoca con frecuencia dificultades considerables en algunos ejemplos; esto lo justifica Schoenberg a partir de una necesidad pedagógica en las primeras etapas del contrapunto. Véase, en particular, la explicación del § 143. Pueden encontrarse manifestaciones previas sobre la *neutralización* en el *Tratado de armonía* y en *Structural Functions of Harmony* (Williams and Norgate, 1954).

⁶ Edición castellana: *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Labor, 1990. (N. del T.)

nales, con origen en el contrapunto del siglo XVI y en las que están pros- critos ciertos saltos melódicos. Así, no se permiten los tritonos ni los sal- tos mayores que la quinta justa, excepto la octava. Además, se dan conse- jos para el equilibrio de los saltos mediante el cambio de dirección, así como para evitar saltos compuestos, consejos que también coinciden con la práctica clásica (v. § 7, conducción melódica de las voces).

A lo largo de todo el libro se presta una cuidadosa atención a la caden- cia; se la considera por primera vez en las secciones dedicadas al estableci- miento de la tonalidad (§ 10 y 11). Aparece allí la única referencia al pro- ceso armónico, con insistencia en que sólo debe usarse el final *auténtico*. Los puntos de vista de Schoenberg sobre la cadencia plagal, en cuanto que produce sólo un «efecto estilístico», se presentan en el § 81.

Tal como se mencionó al comienzo de este prólogo, la génesis de *Ejer- cicios preliminares de contrapunto* se encuentra en el trabajo pedagógico que Schoenberg halló necesario ofrecer a sus estudiantes norteamericanos, que carecían de base suficiente para un estudio avanzado de teoría y composi- ción. A la vez que este libro sobre contrapunto, se comenzaron algunos otros, más o menos por la misma época, pero sólo dos, excluyendo sus ensayos *Style and Idea*,⁷ llegaron a completarse *Guía para estudiantes de composición* y *Funciones estructurales de la armonía*. Otros, como el pre- sente sobre contrapunto, y otros más sobre los *Fundamentals of Musical Composition*,⁸ fueron abandonados en diferentes estadios de finalización a la muerte de Schoenberg en 1951.⁹

El libro de contrapunto, aquí por fin completo,¹⁰ se comenzó realmen- te en 1936 con la ayuda de Gerald Strang (compositor norteamericano bien conocido y presidente, en la actualidad, del Departamento de Música del San Fernando Valley State College, en California). El trabajo principal sobre aquél se puso en marcha en 1942, en medio de una apretada agenda de composiciones, enseñanza, conferencias y escritura de artículos. Cuando se había completado casi un tercio del libro en su forma más o menos definitiva, su continuación quedó detenida por una grave enfermedad que padeció Schoenberg en 1946. Poco después yo ayudé a Schoenberg a com- pletar *Funciones estructurales de la armonía* y a continuación resumimos esporádicamente el trabajo sobre el libro de contrapunto, desde 1948 a 1950, un año antes de su muerte. Para entonces ya habían sido escritos por Schoenberg casi todos los ejemplos, pero el texto de los dos últimos ter- cios del libro era esencialmente el del primer borrador. Schoenberg solici- tó específicamente que este editor fuera el responsable de colocar el libro, y también *Funciones estructurales*, en manos de la editorial.

⁷ Philosophical Library, 1950. [Hay edición castellana: *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963.]

⁸ *Fundamentos de la composición musical*; no hay edición castellana. (N. del T.)

⁹ Para una relación completa de las obras de Schoenberg, véase *Das Werk Arnold Schön- bergs*, de Josef Rufer, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1959 (traducido al inglés por Dika Newlin y publicado por Faber and Faber en 1962 como *The Works of Arnold Schoenberg. A catalogue of his compositions, writings and paintings*).

¹⁰ Rufer señala cuatro fechas diferentes en las que Schoenberg estuvo trabajando en un libro de contrapunto —1911, 1926, 1936 y 1942 (véanse las pp. 123-125 de *Das Werk Arnold Schönberg*; en la edición inglesa, pp. 135-136).

Los *Ejercicios preliminares de contrapunto* a mí confiados han sufrido las siguientes revisiones y tareas de edición:

1) Una explicación de los cuatro últimos capítulos del libro (en contra- punto simple a cuatro voces), donde Schoenberg había puesto los ejem- plos, pero no un texto o «comentario». 2) La adición de algunas pequeñas ilustraciones para ampliar el texto, particularmente en lo que concierne al tratamiento de las suspensiones a tres voces (§ 121 ss. y 128 ss.), donde, en mi opinión, se habían omitido ciertos pasos intermedios que conducían a un tratamiento más complejo. 3) Ligeros cambios en el orden de presen- tación, especialmente en las secciones sobre modulación (a dos voces, ca- pítulo 8; a tres voces, capítulo 7; a cuatro voces, capítulo 7). 4) Ciertos cambios, por una cuestión de congruencia, del concepto de *modulación* al de *región*, en línea, con la introducción por Schoenberg de este último con- cepto en *Guía para estudiantes de composición* y en *Funciones estructurales de la armonía*. 5) Las inevitables pequeñas correcciones de ejemplos para hacerlos conformes con el estricto procedimiento pedagógico invocado por el autor, pero descuidado a veces por el «autor como compositor» (quizá todavía se haya deslizado alguno que otro de tales «errores», ¡un reto para el lector perspicaz!). 6) Cierta número de correcciones gramaticales del texto; aunque, para una persona que escribía en un idioma adoptado bas- tante tardíamente en su vida, es de lo más notable no sólo cuán «correcto» fue el inglés de Schoenberg, sino también lo chocante y distintivo que llegó a ser su estilo (para mayor confirmación, véanse los ensayos de *El estilo y la idea*). Es un estilo a menudo muy condensado, pero siempre claro y vívido. Allí donde se producen cambios en el orden de las pala- bras, he intentado siempre preservar el tono personal de la escritura de Schoenberg, más que pretender pulir lo que algunos pedantes podrían con- siderar un estilo «rudo».

Finalmente, debe mencionarse que los *Ejercicios preliminares*, por el solo título, implican que el autor tenía intención de escribir otros libros de con- trapunto. Que pensó esto se deduce de ciertas manifestaciones escritas por Schoenberg en relación con el material que había de incluir en dichos vo- lúmenes posteriores.¹¹ Para tales volúmenes había reunido un cuerpo con- siderable de material, parte del cual utilizó en sus clases avanzadas de con- trapunto, que incluía ejemplos de preludio coral, contrapunto doble y fuga, tanto simples como complejos. Estos temas iban destinados, aparentemen- te, a aparecer en un segundo volumen, mientras que un tercer volumen se iba a referir al contrapunto en la composición desde Bach hasta Schoen- berg, con un énfasis especial en la composición homofónica. Además, Schoenberg compuso muchos cánones complicados y fascinantes, que es- peramos estén disponibles algún día como testamento de un contrapuntis- ta y maestro, y como una inspiración adicional para el estudiante de músi- ca, al que él mismo se dirigía cuando escribió: «Entrenar la mente del es-

¹¹ Véase, en particular, una carta sobre este asunto dirigida por Schoenberg a Josef Rufer en 1946 y reproducida en *Das Werk Arnold Schönbergs*, de Rufer, pp. 124-125 (en la edición inglesa, p. 136). Cierta material perteneciente a los índices de los volúmenes proyectados puede encontrarse también en el apéndice B del presente volumen (p. 234).

tudiante para hacerle poseer ese sentido de la forma y del equilibrio y esa comprensión de la lógica musical: tal es el propósito principal del presente estudio».¹²

Debo mi reconocimiento y mi agradecimiento a Giles de la Mare y a Donald Mitchell por su ayuda en la preparación de este trabajo para su publicación.

Leonard STEIN, 1961

ÍNDICE

PRÓLOGO DEL EDITOR EN LENGUA INGLESA	5
GLOSARIO	17

PRIMERA PARTE

CONTRAPUNTO SIMPLE A DOS VOCES LAS CINCO ESPECIES EN MODO MAYOR

1. PRIMERA ESPECIE	
<i>Adición de una voz, superior o inferior, a una voz dada llamada cantus firmus (CF), que en este libro se compondrá siempre de redondas</i>	19
§ 1-4 Reglas y consejos: intervalos, consonancias y disonancias	19
§ 5-6 Voces y claves	21
§ 7 Conducción melódica de las voces	24
§ 8-9 Independencia de las voces	26
§ 10-11 Establecimiento de la tonalidad	29
§ 12-14 Consejos y directrices para la primera especie	30
Comentario sobre los ejemplos de primera especie, ejemplos 1-9	31
Ejemplos 1-9	34
2. SEGUNDA ESPECIE	
<i>Adición al cantus firmus de una voz superior o inferior, en blancas</i>	39
§ 15-17 Consejos y directrices	39
§ 18-19 Primera fórmula convencionalizada: la nota de paso	40
§ 20-23 La conclusión en la segunda especie	41
Comentario sobre los ejemplos de segunda especie, ejemplos 10-18	42
Ejemplos 10-18	44
3. TERCERA ESPECIE	
<i>Adición al cantus firmus de una voz superior o inferior, en negras</i>	49
§ 24-28 Consejos y directrices	49

¹² Citado de la nota al § 17, p. 40.

EJERCICIOS PRELIMINARES DE CONTRAPUNTO		INDICE	
1.2			13
§ 29-32	Segunda fórmula convencionalizada: la cambiata		
§ 33	La nota de paso en tiempo fuerte		100
§ 34	La conclusión en la tercera especie		100
§ 35	Uso de compases ternarios: 3/4, 3/2 y 6/4		101
	Comentario sobre los ejemplos de tercera especie, ejemplos 19-26	§ 100	
	Ejemplos 19-26		102
4. CUARTA ESPECIE		§ 101	
	<i>Adición al cantus firmus de blancas sincopadas y suspensiones, en las voces superior e inferior</i>		102
§ 36-38	Consejos y directrices		103
§ 39-47	Tercera fórmula convencionalizada: la suspensión		103
	Comentario sobre los ejemplos de cuarta especie, ejemplos 28 y 29		105
	Ejemplos 27-29		
5. QUINTA ESPECIE			
	<i>Adición de notas mezcladas al cantus firmus</i>		
§ 48-53	Consejos y directrices: ritmos		109
§ 54-57	Cuarta fórmula convencionalizada: la resolución interrumpida		109
	Comentario sobre los ejemplos de quinta especie, ejemplos 30 y 31		112
	Ejemplos 30 y 31		113
6. LA TONALIDAD MENOR			
§ 58-63	Derivación del modo menor		113
§ 64-71	Los cuatro puntos de giro y el proceso de neutralización		115
	Comentario sobre los ejemplos en modo menor, ejemplos 32-39		117
	Ejemplos 32-39		117
7. PRIMERA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS SIN CANTUS FIRMUS			
§ 72-83	Las cadencias y la expresión de la tonalidad		118
§ 84-89	Cómo proceder sin un <i>cantus firmus</i> dado		119
	Comentario sobre las cadencias, ejemplo 40		121
	Ejemplo 40		122
8. SEGUNDA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS A REGIONES DIVERSAS; MODULACIÓN			
§ 90-92	Regiones y modulación		124
§ 93-95	La relación entre regiones		126
§ 96-97	Modulaciones a regiones relacionadas		126
§ 98-99	Del modo mayor al relativo menor y del modo menor al relativo mayor		126
			128

SEGUNDA PARTE			
CONTRAPUNTO SIMPLE A TRES VOCES			
1. PRIMERA ESPECIE			
	<i>Cantus firmus y dos voces añadidas, en redondas</i>		
§ 102-110	Consideraciones generales: consonancias y disonancias a tres voces		109
§ 111	Paralelas ocultas a tres voces		109
§ 112	Consejos y directrices para la primera especie		112
	Comentario sobre los ejemplos de primera especie, ejemplos 52 y 53		113
	Ejemplos 52 y 53		115
2. SEGUNDA ESPECIE			
	<i>Adición de dos voces al cantus firmus: una en redondas y una en blancas, o ambas en blancas</i>		
§ 113-115	Consejos y directrices		117
	Comentario sobre los ejemplos de segunda especie, ejemplos 54 y 55		117
	Ejemplos 54 y 55		118
§ 116	Dos voces en blancas		119
	Comentario sobre los ejemplos con dos voces en blancas, ejemplos 56 y 57		121
	Ejemplos 56 y 57		122
			124
3. TERCERA ESPECIE			
	<i>Adición de cuatro negras al cantus firmus, y de redondas o blancas en la tercera voz</i>		
§ 117-118	Consejos y directrices		126
	Comentario sobre los ejemplos de tercera especie, ejemplos 58-61		126
	Ejemplos 58-61		128

4. CUARTA ESPECIE

Adición de blancas sincopadas a un cantus firmus, y de redondas, blancas o negras en la tercera voz

§ 119-122 Consejos y directrices 131

§ 123-125 Suspensiones a tres voces 131

Comentario sobre los ejemplos de cuarta especie, ejemplos 62 y 63 132

Ejemplos 62 y 63 133

§ 126 Sincopas con una voz añadida en blancas o negras 133

§ 127-130 Las suspensiones como acordes de séptima y sus inversiones 134

§ 131-132 Otros tipos de suspensiones 134

Comentario sobre las suspensiones con una voz añadida, ejemplos 64 y 65 136

Ejemplos 64 y 65 138

..... 139

5. QUINTA ESPECIE

Adición de notas mezcladas, en una o dos voces, al cantus firmus

§ 133-134 Consejos y directrices 141

Comentario sobre los ejemplos de quinta especie, ejemplos 66-68 141

Ejemplos 66-68 142

..... 142

6. TERCERA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS SIN CANTUS FIRMUS

§ 135-137 Consideraciones generales 144

§ 138-142 Consejos para el tratamiento de las voces añadidas 144

Comentario sobre los ejemplos con voces añadidas, ejemplos 69-71 146

Ejemplos 69-71 147

§ 143 Cadencias sin voces dadas 149

Comentario sobre las cadencias sin voces dadas, ejemplos 72 y 73 151

Ejemplos 72 y 73 151

..... 151

7. CUARTA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS A REGIONES DIVERSAS; MODULACIÓN

§ 144-146 Consejos y directrices 153

Comentario sobre las modulaciones a regiones relacionadas, ejemplos 74 y 75 154

Ejemplos 74 y 75 155

§ 147 Modulaciones sin voces dadas 156

Comentario sobre las modulaciones sin voces dadas, ejemplo 76 157

Ejemplo 76 157

..... 157

8. QUINTA APLICACIÓN COMPOSITIVA: REGIONES INTERMEDIAS

§ 148-153 Consejos y directrices 159

Comentario sobre los ejemplos con regiones intermedias, ejemplos 77 y 78 160

Ejemplos 77 y 78 161

§ 154-155 Dos o más regiones intermedias en un ejemplo 162

Comentario sobre los ejemplos con dos o más regiones intermedias, ejemplos 79 y 80 163

Ejemplos 79 y 80 163

§ 156 Notas sustitutas y cadencias enriquecidas 165

Ejemplo 81 165

9. SEXTA APLICACIÓN COMPOSITIVA: IMITACIONES A DOS Y TRES VOCES

§ 157-163 Consideraciones generales: tipos de imitación 167

§ 164 Cadencias con imitaciones a dos voces 171

Ejemplo 82 171

§ 165-166 Imitaciones en inversión, aumentación y disminución 173

Ejemplos 83-86 173

§ 167-168 Imitación a tres voces 175

Ejemplo 87 175

10. SÉPTIMA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CÁNONES A DOS Y TRES VOCES

§ 169-171 Consideraciones generales 177

Comentario sobre los cánones, ejemplos 88-90 177

Ejemplos 88-90 179

TERCERA PARTE

CONTRAPUNTO SIMPLE A CUATRO VOCES

1. PRIMERA ESPECIE

Cantus firmus y redondas en todas las voces 183

§ 172-177 Consejos y directrices 183

Comentario sobre los ejemplos de primera especie, ejemplos 92 y 93 184

Ejemplos 91-93 185

2. SEGUNDA ESPECIE

Blancas en una o dos voces, frente a un cantus firmus 190

§ 178 Consejos y directrices 190

Comentario sobre los ejemplos de segunda especie, ejemplos 94 y 95 190

Ejemplos 94 y 95 192

3. TERCERA ESPECIE

Cantus firmus y negras 198

§ 179-181	Consejos y directrices	198
	Comentario sobre los ejemplos de tercera especie, ejemplos 96 y 97	198
	Ejemplos 96 y 97	201
4.	CUARTA ESPECIE	
	<i>Sincopas en una de las voces frente al cantus firmus, con 1) redondas, y 2) blancas y negras en las voces restantes</i>	205
§ 182-183	Consejos y directrices	205
	Comentario sobre los ejemplos de cuarta especie, ejemplos 98-100	205
	Ejemplos 98-100	207
5.	QUINTA ESPECIE	
	<i>Notas mezcladas en una o más voces frente al cantus firmus, con redondas, blancas, negras o sincopas en las voces restantes</i>	210
§ 184	Consejos y directrices	210
	Comentario sobre los ejemplos de quinta especie, ejemplo 101	210
	Ejemplo 101	211
6.	ADICIÓN DE VOCES	
	<i>Adición de una o dos voces a ejemplos dados a dos o tres voces</i>	212
§ 185-188	Consejos y directrices	212
	Comentario sobre los ejemplos con voces añadidas, ejemplos 102-107	213
	Ejemplos 102-107	215
7.	OCTAVA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS, MODULACIONES Y REGIONES INTERMEDIARIAS SIN VOCES AÑADIDAS	
§ 189-190	Consejos y directrices	221
	Comentario sobre cadencias y modulaciones a cuatro voces, ejemplos 108 y 109	221
	Ejemplos 108 y 109	223
8.	NOVENA APLICACIÓN COMPOSITIVA: IMITACIONES A CUATRO VOCES	
§ 191-192	Consejos y directrices	226
	Comentario sobre las imitaciones a cuatro voces, ejemplos 110 y 111	226
	Ejemplos 110 y 111	228
	APÉNDICE A (Prefacios de Schoenberg)	231
	APÉNDICE B (<i>Composición contrapuntística, El contrapunto en la música homofónica</i>)	234
	ÍNDICE DE MATERIAS	237

GLOSARIO

<i>Uso original</i>	<i>Uso castellano equivalente</i>
notas sustitutas	alteradas, notas sexta y séptima del modo menor «clevadas»
notas mezcladas	figuras mezcladas, notas con diferentes valores
grado (como V o VII)	1) acorde construido sobre un grado de la escala 2) nota de la escala en relación a otra nota de ésta
primera	unísono
relación cruzada	falsa relación
paralelas explícitas (octavas-quintas)	octavas o quintas consecutivas
paralelas ocultas	octavas o quintas ocultas. (Por movimiento directo [N. del T.])
paralelas intermitentes	octavas o quintas no consecutivas
cadencia auténtica	cadencia perfecta
- (dism.)	disminuido (intervalo)
+ (aum.)	aumentado (intervalo)
(Nota del traductor: armonías	intervalos consonantes distintos del unísono y la octava
suspensión	retardo.)

§ 132 Again, parallel octaves and fifths require constant fullness. The rule given by musical theorists is too strict as regards to hidden parallels. But almost every theorist admits that some of the hidden cannot not be avoided and some have been used by many great composers. How are to be avoided, for example



§ 133 There occur incongruities when a student would not know how to obey one rule without violating another, or pronounce something which might be a merit. Tappan says the author has asked his students to mark such shortcomings, indicating thus that he was aware



PRIMERA PARTE

Contrapunto simple a dos voces

Las cinco especies en modo mayor

1

PRIMERA ESPECIE

Adición de una voz, superior o inferior, a una voz dada llamada cantus firmus (CF), que en este libro se compondrá siempre de redondas

REGLAS Y CONSEJOS: INTERVALOS, CONSONANCIAS Y DISONANCIAS

§ 1. A cada nota del *cantus firmus* (CF) se le ha de añadir una nota consonante. La adición de notas consonantes sólo está condicionada por las exigencias de la correcta conducción de las voces.

§ 2. Son consonancias (o intervalos consonantes) las siguientes relaciones entre dos notas:

- a) 1, la primera, que no es un intervalo, porque ambas voces cantan o tocan el mismo sonido:



- b) 8, la octava, tanto por encima como por debajo de una nota:



- c) 5, la quinta —que ha de ser justa—, tanto por encima como por debajo de una nota:



y no así la quinta disminuida (-5), que es una disonancia:



d) 3, la tercera, mayor o menor, tanto por encima como por debajo de una nota:



e) 6, la sexta, mayor o menor, tanto por encima como por debajo de una nota:



§ 3. En la primera especie no se debe utilizar ningún intervalo disonante. El tratamiento de la disonancia será discutido más adelante. Son disonancias las siguientes relaciones entre dos notas:

a) 2, la segunda, tanto por encima como por debajo de una nota:



b) 7, la séptima, tanto por encima como por debajo de una nota:



c) 9, la novena, tanto por encima como por debajo de una nota (hecho, una novena es una segunda más una octava):



d) 4, la cuarta, tanto por encima como por debajo de una nota (la cuarta es una consonancia imperfecta,¹ pero a dos voces debe ser considerada y tratada como disonancia):



e) la cuarta aumentada (+4) y su inversión, la quinta disminuida (-5), intervalos que en la escala mayor aparecen entre las notas cuarta y séptima, y viceversa:



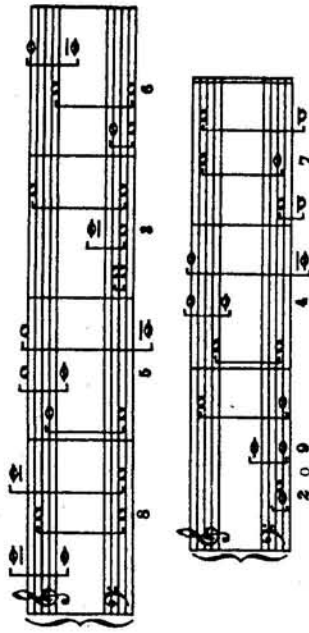
f) cualesquiera otros intervalos aumentados y disminuidos que puedan aparecer posteriormente, tales como los de la escala menor.

Nótese que todos los intervalos, con excepción de las primeras y la:

¹ Es decir, sólo es consonancia según ciertas condiciones.

octavas, utilizan notas distintas, por debajo de una nota dada, de las que emplean cuando están por encima de dicha nota. Una quinta sobre do es sol, pero una quinta bajo do es fa; y una tercera sobre do es mi, mientras que la tercera bajo do es la, etc.

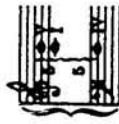
§ 4. Todo intervalo conserva su calificación de consonancia o disonancia, respectivamente, aun cuando dicho intervalo esté ampliado en una o más octavas:



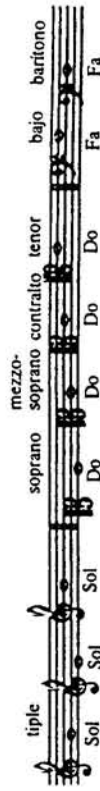
VOCES Y CLAVES

§ 5. El estudiante escribirá sus ejercicios para voces y empleará para ello las claves antiguas.² Las voces que has de usar son las mismas que se utilizan en el actual coro mixto: es decir, soprano, contralto, tenor y bajo.

² Durante siglos, los ejercicios contrapuntísticos se han escrito de forma tradicional —aquella en que escribieron sus composiciones los compositores de épocas pasadas—. Significativamente, las tres claves —clave de Sol, clave de Do y clave de Fa— se relacionan entre sí como una tónica lo hace con su dominante y su subdominante:



Todas estas claves eran móviles, es decir, podían colocarse en distintas líneas, o incluso entre dos líneas:



Muchas de estas posiciones han quedado obsoletas. En los siglos XVIII y XIX, aparte las claves de tiple y de bajo, sólo era posible encontrar las claves de soprano, de contralto, y de tenor. Pero éstas se dan aun en partituras vocales de Brahms, e incluso Wagner utiliza las claves de tenor y de contralto para solistas y coros.

(Sigue la nota en la página siguiente.)

Las claves citadas y sus relaciones mutuas se muestran en el diagrama que encabeza la página siguiente.

(Continuación de la nota de la página anterior).

Es más que evidente que hoy podríamos escribir ejercicios de contrapunto en las claves de tiple y de bajo, tanto para instrumentos —por ejemplo, para una combinación de instrumentos de cuerda o viento, o incluso para piano— como para voces. Pero en este tratado se mantiene la costumbre de escribir para voces y sólo en las claves de Do y de Fa, no porque sea tradicional, sino por dos razones decisivas:

1) Escribir para voces reduce el número de errores que puede cometer un principiante. La extensión de las cuatro voces arriba mencionadas comprende un número de notas menor del que se encontraría disponible en la mayoría de las combinaciones instrumentales. A menor número de notas, menor número de notas equivocadas. Además, es más fácil enseñar a un principiante a escribir tolerablemente para voces que para instrumentos. Aun si se escribe para piano puede resultar difícil mantener las partes al alcance de las dos manos. Pero para escribir adecuadamente para otros instrumentos se requiere un conocimiento de su técnica de su testitura particular, de su potencia dinámica y, por último, aunque no por ello menos importante —dado que muchos son instrumentos transpositores—, un conocimiento de cómo leerlos.

2) Llegar a familiarizarse completamente con la lectura y escritura en las claves de Do y de Fa ayudará al estudiante a leer y ejecutar partituras orquestales. No es sólo que la viola y el trombone contralto estén escritos en clave de contralto y que violonchelo, fagot y trombón estén en clave de tenor en los pasajes de sus registros más agudos, sino que se puede obtener una ventaja adicional de la similitud de algunas claves con determinadas transposiciones. Aunque la clave de soprano no se utilice para instrumentos en las partituras modernas, resulta útil para la lectura del clarinete y de la trompeta en La, como muestra el siguiente ejemplo:

Del mismo modo, la clave de tenor es similar a la transposición del clarinete bajo, de la trompeta en Sib y de la tuba en Sib, y también ayuda a leer el clarinete en Sib y la trompeta en Sib, pues es sólo una octava más grave:

De manera similar, la clave de contralto se asemeja a la transposición a Re de trompeta, clarinete, flautín en Re (que es una octava más aguda) y trompa en Re (que es una octava más grave):

(Sigue la nota en la página siguiente.)

§ 6. Para sus ejemplos, el estudiante debe seleccionar siempre dos voces vecinas. Si el CF está en el contralto, la voz sobre él quedará en la soprano y la voz por debajo en el tenor. Si el CF está en el tenor, la voz sobre él quedará en el contralto y la voz por debajo en el bajo. En otras palabras, las combinaciones de voces que podremos utilizar son: soprano y contralto, contralto y tenor, tenor y bajo. Se excluyen, por tanto, las si-

(Continuación de la nota de la página anterior).

Debe añadirse que la clave de mezzosoprano ayudaría a leer la trompeta en Fa, el como inglés (que también está en Fa) y la trompeta en Fa (que es una octava más aguda):

Un músico que es incapaz de leer música de cámara o partituras orquestales completas es un músico de orden menor. Y aun cuando fuese un especialista, un virtuoso de uno o más instrumentos, se asemejaría más a un jugador o a un volatinero que a un artista. En consecuencia, debe recomendar al estudiante, con el mayor énfasis, que dedique de dos a cuatro semanas de práctica concienzuda a este solo problema. Le será rentable a largo plazo.

guientes combinaciones: soprano con tenor, soprano con bajo y contralt con bajo.

CONDUCCIÓN MELÓDICA DE LAS VOCES

§ 7. En los ejercicios de contrapunto no hay mucha ocasión para escribir melodías «reales». Una verdadera melodía demanda cierta organización estructural y ello impone condiciones que no es posible satisfacer en tales ejercicios. Sin embargo, las voces han de ser melodiosas o, al menos, no amelódicas. Esto puede lograrse atendiendo muy estrictamente los siguientes consejos:

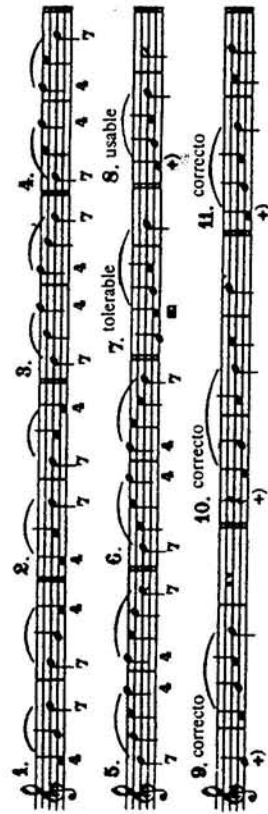
a) Debe evitarse todo intervalo aumentado o disminuido. Además como sólo se deben emplear las notas naturales de la escala diatónica, que darán asimismo excluidas las progresiones cromáticas.

b) En las siete notas de la escala diatónica existe un intervalo aumentado, la cuarta aumentada —llamada *trítono*³—, que en su inversión (en la escala descendente) es una quinta disminuida. Aparece (como se mencionó en el § 3e) entre las notas cuarta y séptima de la escala diatónica



Este intervalo, el *trítono*, y su inversión deben ser estrictamente evitados.⁴

c) Se han de evitar aquellas progresiones en las que una o más notas quedan insertas entre las notas cuarta y séptima, o entre séptima y cuarta de la escala. Las llamaremos *trítonos compuestos*:



Por supuesto, son utilizables secciones de escala de cinco o seis notas sucesivas (como las marcadas +), si bien la señalada con ☒ quizá sólo

³ Se le llama así por los tres tonos que hay entre las dos notas. El símbolo *tr* designa a trítono en los ejemplos.

⁴ Todo esto, y la mayor parte de lo que sigue, corresponde a las reglas del «contrapunto estricto» tal como fueron dadas por los antiguos teóricos y también por algunos contemporáneos. Debe mencionarse que tales reglas se utilizan aquí no con el propósito de imitar estilos del pasado, sino por razones estrictamente pedagógicas. Evitan al estudiante cometer graves errores y educan gradualmente su oído para que se adapte a los procedimientos habituales que se encuentran en la música de los grandes maestros.

sea tolerable en caso de emergencia; es decir, si no hay mejor modo de evitar un problema.

d) Hay que evitar estrictamente saltos con los intervalos disonantes de séptima, novena, undécima, etc.

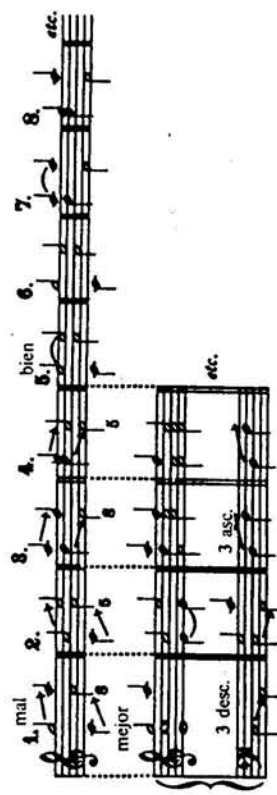
e) Se deben evitar también estos intervallos cuando estén producidos por dos saltos sucesivos, en la misma dirección, de intervallos permitidos. Se transforman entonces en *saltos disonantes compuestos*:



f) El movimiento en una sola dirección no debe continuar demasiado tiempo. No debe llegar, quizá, más allá de las ocho o nueve notas. Después de un salto debe evitarse proceder en la misma dirección, incluso por grados conjuntos. En lugar de esto, el salto ha de equilibrarse mediante un movimiento en dirección opuesta, sea por grados conjuntos o por salto:

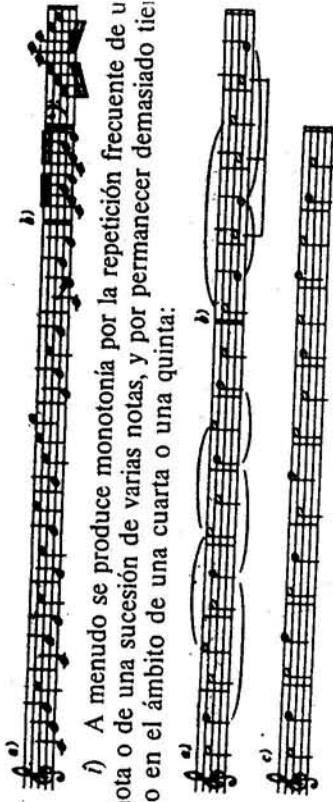


g) Debe evitarse el salto de sexta, porque en muchos casos produce octavas o quintas ocultas (discutiremos esto más adelante en el § 8). Los teóricos del contrapunto tradicional permiten la sexta menor ascendente, pero es mejor evitarla también. Por supuesto que en una emergencia, si se evitan paralelas incorrectas, puede emplearse tanto la sexta mayor como la menor, ya ascendentes ya descendentes:



h) Los acordes arpeggiados han de evitarse tanto como sea posible, por dos razones. En primer lugar, porque pueden expresar una armonía y res-

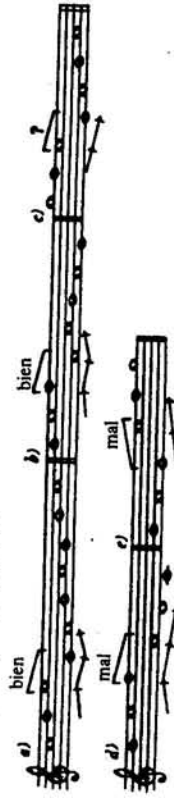
tingir, por tanto, el libre movimiento de las otras voces. En segundo término, porque dan frecuentemente la impresión de un acompañamiento estilo homofónico:



j) Las repeticiones *secuenciales*, es decir, las repeticiones de una sucesión de notas sobre otro grado (una segunda, una tercera, una cuarta, etc.) más arriba o más abajo también deben ser evitadas. Podrían producir un «motivo» a cuyas obligaciones sería incapaz de responder un principiante.



k) El salto de octava puede utilizarse en caso de emergencia si, por ejemplo, se hubiese rebasado el ámbito de la voz o si, por otra parte, las voces se hubiesen acercado o alejado demasiado. No se permite salto a un grado mayor que la octava:



l) Una buena melodía ha de mezclar los saltos con el movimiento por grados conjuntos y no proceder demasiado tiempo en una misma dirección. El cambio de dirección puede obtenerse por salto o por movimiento por grados conjuntos en la dirección opuesta. Normalmente, el mejor procedimiento será moverse en «ondas» arriba y abajo.

INDEPENDENCIA DE LAS VOCES

§ 8. Dado que las combinaciones de motivos quedan fuera de lo que importa al principiante, las únicas reglas que demanda la interdependencia de las voces contrapuntísticas son estas: que las voces deben encontrarse en determinados puntos, en armonías comprensibles y que, juntas, deben expresar claramente la tonalidad. Por lo demás, han de ser tan independientes como resulte posible. (Claro está que sin motivos, que deben que-

dar al margen aquí, no hay verdadera independencia de contenido. No obstante, queda aún la independencia de movimiento en lo que se refiere a dirección, intervalo y ritmo.)

I. Al escribir para dos o más voces pueden darse tres tipos de movimiento: paralelo, contrario y oblicuo:

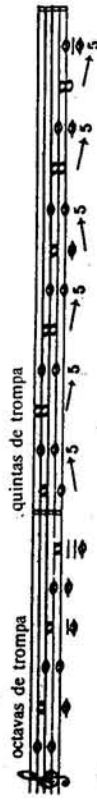
a) El *movimiento paralelo*, es decir, el movimiento en la misma dirección, es el tipo de conducción de las voces menos independientes. Si se prolonga durante un tiempo considerable, una de las voces ofrecerá el aspecto de «sombra que sigue a aquel a quien pertenece». Pero el movimiento paralelo ocasional no puede evitarse, como tampoco destruye necesariamente la independencia.



De sus estudios de armonía conoce el estudiante lo que son las octavas paralelas y las quintas paralelas. También conoce la diferencia entre paralelas *explicitas* y *ocultas* (llamadas a veces *expuestas* y *encubiertas*). Las octavas y quintas paralelas *explicitas*—el movimiento paralelo de una octava a otra octava o de una quinta a otra quinta—deben ser estrictamente evitadas. Las octavas paralelas destruyen la independencia de las partes. Contra las quintas paralelas sólo habla la tradición. No hay ninguna razón física o estética para esta prohibición. Las paralelas *ocultas* (octavas o quintas producidas por movimiento paralelo desde otro intervalo) son tolerables normalmente a tres o más voces si se producen entre voces intermedias o si se involucra sólo a una de las voces extremas.



Como las llamadas «octavas de trompa» y «quintas de trompa» son casi inevitables, se ha hecho habitual permitir que se utilicen sin restricciones:



Sin embargo, en el contrapunto simple a dos voces han de evitarse todas las demás octavas y quintas paralelas ocultas.

Las terceras y sextas paralelas no son nunca incorrectas, aunque, como se dijo anteriormente, el movimiento paralelo no debe utilizarse demasiado tiempo en cada ocasión.



b) *Movimiento contrario* es aquel en que las voces se mueven en direcciones opuestas. Produce mayor grado de independencia que el movimiento paralelo.



c) *Movimiento oblicuo* es aquel en que una voz se mueve mientras la otra permanece estacionaria. Este tipo de movimiento no puede emplearse en la primera especie (a menos que una de las voces repita nota). Ofrece al menos independencia rítmica.



En toda pieza de cualquier longitud hallaremos presentes los tres tipos de movimiento: paralelo, contrario y oblicuo.

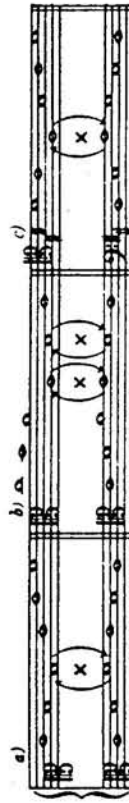


II. La independencia de las voces, sean éstas dos o más, no sólo depende de las diferencias de movimiento, sino también de la manera en que se unen para formar armonías. La independencia se reduce si se encuentran con demasiada frecuencia en primeras u octavas, incluso por movimiento contrario. Al menos en el momento de su unión no son suficientemente distintas. Si se utilizan sólo dos voces, no pueden producirse tríadas. Aunque se supone que el contrapunto no es meramente la conducción de voces cuasiindependientes basada en un esquema armónico, la comprensión de las armonías que se producen por reunión incidental de las voces ayuda a controlar su eficacia. Pero estas reuniones incidentales

de voces deben producir armonías y, por ese motivo, la voz que se añade a un CF ha de originar, tan a menudo como sea posible, una tercera, una sexta o una quinta, con preferencia a una primera o una octava. La primera y la octava deben reservarse para el comienzo, con el fin de expresar inequívocamente la tonalidad, y para el final, para confirmarla.

III. La independencia del ritmo (no aplicable en la primera especie) se produce, en las especies segunda, tercera, cuarta y quinta, por el uso en las voces añadidas de figuras de menor valor, frente a las notas largas del CF. Pero en cadencias (v. § 72 ss.) y modulaciones (v. § 90 ss.) se puede establecer un orden de independencia mayor utilizando ritmos mezclados en ambas voces. Sería demasiado pedir que una voz se moviese sólo cuando la segunda voz presenta una nota mantenida. Pero si se sigue este principio, a menudo contribuye grandemente a una verdadera independencia.

§ 9. Debe evitarse el cruzamiento de las voces. Aunque el cruce no es incorrecto, resulta por lo general un camino demasiado fácil para tratar los problemas. Rara vez es necesario en estos ejercicios preliminares, aunque posteriormente, en ejercicios más difíciles de composición contrapuntística, puede llegar a ser inevitable en ocasiones. Por tanto, se evitará completamente en estos ejercicios simples y se reservará para los de mayor dificultad. Así pues, en estos ejercicios preliminares debe considerarse la regla de que una voz inferior nunca debe utilizar una nota por encima de una voz superior, y viceversa.



ESTABLECIMIENTO DE LA TONALIDAD

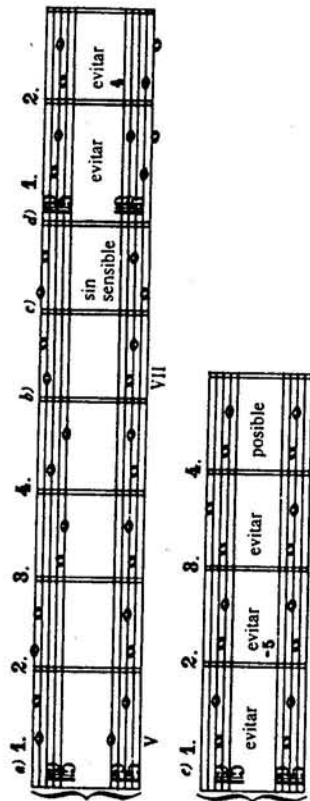
§ 10. La adhesión a una tonalidad es un modo básico y efectivo de producir unidad. En estos ejercicios preliminares, dado que hay un CF y que sólo vamos a usar notas de la escala diatónica, el primer paso para conseguir esto es comenzar y acabar con elementos de la tónica de la tonalidad (I) en posición fundamental. Lo que significa que en estos dos lugares la voz inferior no puede tener otra cosa que la tónica, nota primera de la escala. Por su parte, la voz superior puede duplicar dicha nota, ya a la primera ya a la octava, o añadir —preferentemente— la quinta. Además, en el comienzo puede usarse la tercera, en tanto que al final ésta sólo debe aparecer si permite alguna posibilidad que no puede alcanzarse de otro modo.



Si el CF está en la voz superior, la voz inferior sólo puede duplicar tónica, a la primera o a la octava.



§ 11. La nota antefinal (penúltima) se elegirá siempre de las pertenecientes al acorde de dominante (V), como en *a*, más adelante, o de las de VII grado, como en *b*. Si es posible, debe aparecer aquí la nota sensible (séptima de la escala). La voz inferior puede usar también la fundamental de la dominante (como en *a*, *l* y en *c*), pero nunca la fundamental de IV que coincide con la quinta disminuida de VII (v. *d*). Quedan excluidas, además, las formas de *e*:



CONSEJOS Y DIRECTRICES PARA LA PRIMERA ESPECIE

§ 12. Como hay que permanecer dentro del ámbito de las voces, ^a veces ha de transportarse el CF a otra tonalidad (como en los ejemplos 2 y 3).⁵ En cuanto al asunto de las combinaciones de voces utilizables en el contrapunto a dos voces, recuérdese el consejo del § 6.

§ 13. Los ocho CF que se presentan en el ejemplo 9 contienen progresiones, cosa que se ha pedido al estudiante que evite. Pero se han elaborado de ese modo para que incluyan todos los intervallos melódicos posibles.

En el contrapunto a dos voces podemos escribir el CF en el centro de una hoja de papel pautado, añadiendo las voces superiores en los pentagramas que quedan por encima del CF y las inferiores en los que quedan por debajo. Así se hace aquí. Las voces añadidas *sólo* tienen que concordar con el CF, con el cual componen combinaciones a dos voces. En ningún par de voces añadidas tienen por qué concordar éstas entre sí (v. ej. 1).

⁵ Ejemplos 1-9 al final del capítulo (pp. 34-38).

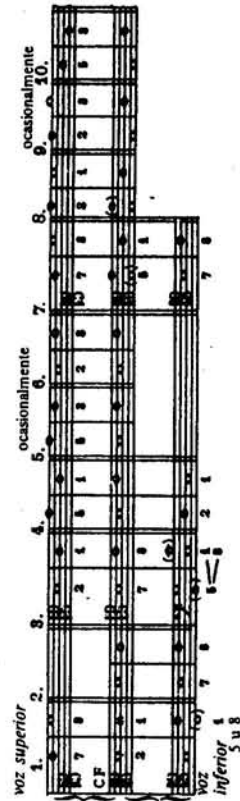
§ 14. El estudiante debe llegar a familiarizarse con todas las tonalidades. Para alcanzar este objetivo se le urge a que practique todos los nuevos modelos que se le ofrezcan primero en Do mayor y, posteriormente, en al menos de dos a cuatro tonalidades distintas. De esta manera habrá utilizado las doce tonalidades en un corto período de tiempo.

Además, es necesario cambiar con frecuencia de CF. Cada CF presenta problemas diferentes. Solucionarlos ayudará al alumno a familiarizarse con el gran número de formas en que es posible añadir voces melódicas a sucesiones complejas de tres y más notas del CF. La experiencia así adquirida se acumulará gradualmente en la mente del estudiante, quien de este modo podrá recordar con facilidad las «fórmulas» que cuadran y se leccionan la mejor.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE PRIMERA ESPECIE, EJEMPLOS 1-9⁶

Los ejemplos que se presentan en este tratado no están hechos para transmitir belleza o perfección. Por el contrario, aparecen con frecuencia procedimientos que un estudiante debe evitar, de forma que podamos discutir esos errores o deficiencias. Los problemas se incluyen a propósito y a veces es imposible una solución satisfactoria de ellos.

Siempre es aconsejable ir planteando los ejercicios un poco por delante y preguntarse qué dos o tres notas podrían seguir a una dada. Esta planificación es casi imperativa para los finales. A menudo hay sólo unas pocas posibilidades y entonces se ve uno forzado a derivar la voz hacia un registro que admita una conexión melódica con el final preconcebido. La penúltima nota del CF introducirá las notas segunda, séptima o quinta de la escala. Entonces, las únicas posibilidades para la voz añadida son éstas:



Lo mejor es proceder de modo sistemático, acometiendo en primer lugar tantos ejemplos como sea posible que comiencen con la primera y, posteriormente, ejemplos que comiencen con la octava, quinta y tercera.

Dado que a cada nota del CF se le puede añadir la primera, octava, quinta, tercera o sexta, y dado que después de tales notas son posibles diferentes combinaciones, hay una amplia oportunidad para la variación. Sin embargo, debe admitirse que, a este nivel, las severas restricciones hacen casi imposible escribir muchos ejemplos que no violen alguna que

⁶ Los ejemplos van al final de cada capítulo, a continuación del comentario sobre ellos.

otra regla. Es casi como la canción infantil que dice: «Puedes colgar tu ropa en las ramas del nogal,⁷ pero no te acerques al agua». No obstante, a pesar de esto, compensa intentarlo todo. Existe la posibilidad de discriminar entre «pecados» mayores y menores. Y algo meritorio puede incluir hacer perdonable una violación de cierta envergadura: ¡el estudiante no va a publicar sus ejercicios, después de todo!

Entre los pecados menores puede estar la sucesión ocasional de notas de un acorde arpegiado; o una progresión larga en la misma dirección, aun cuando la siga o la preceda un salto; o una sucesión de saltos, siempre y cuando todo esto se vea compensado por algo de cierto mérito, como la adición al CF de una nota que no sería posible introducir de otro modo. Tales casos aparecerán con más frecuencia en las especies que siguen a ésta.

No es incorrecto utilizar la misma nota dos veces sucesivas. Como no hay el menor movimiento, tampoco hay movimiento incorrecto. Aunque, claro está, es más interesante que la melodía cambie con cada nota del CF.

Han de evitarse las octavas y quintas *paralelas intermitentes* (llamadas también *salteadas* o *no consecutivas*), como por ejemplo las de 4d, 4f, 4g y 5d. Aun cuando se insertase otra armonía u otro intervalo entre dos encuentros casuales en una octava (o primera) o una quinta, se consideraría a éstas paralelas explícitas. Las paralelas intermitentes deben evitarse en la medida de lo posible, al menos en el contrapunto a dos y a tres voces, incluso si las dos voces proceden por movimiento contrario hacia la segunda consonancia perfecta. No obstante, en el diario de Beethoven hay una nota que dice que cuando una de las voces realiza un salto de cuarta o de quinta, las paralelas intermitentes pueden permitirse. Esto posibilitaría su uso en los casos que siguen, en los que se producen tales saltos y donde, además, la segunda octava o quinta se aborda por movimiento contrario.

⁷ *Hyckory* en el original. Se refiere al nogal americano, que crece a la orilla de los ríos. (N. del T.)

Llegar a una primera o a una octava es, desde luego, una de las posibilidades cuando se acompaña un CF y, en tanto que tal, es permisible. Pero en la medida en que evita añadir una armonía al CF (como sería una quinta, tercera o sexta), es algo que sólo debe hacerse si sirve a un propósito. Por ejemplo, en 1k, en (+), la octava permite la introducción de la quinta do, por movimiento contrario. Lo mismo puede decirse de 4d, g, 5c, h y muchos otros ejemplos. A veces no es necesario —por ejemplo, en 4b y 4f—, pero se puede perdonar porque produce una línea melódica diferente.

La repetición monótona de 4i podría evitarse si los tres primeros compases se hiciesen de esta forma:

El tritono de 4e (tr) y la repetición monótona del sol se pueden evitar yendo al do en el compás 5.

Las quintas intermitentes de 4g pueden corregirse como en el compás 6 de lo siguiente:

EXPLICACIÓN DE LAS MARCAS Y ABREVIATURAS DE LOS EJEMPLOS

8—8
5—5
8/5, etc.
tr (tr)
(tr)

significa

- octavas paralelas explícitas o intermitentes.
- quintas paralelas explícitas o intermitentes.
- octavas o quintas ocultas.
- tritono.
- tritono compuesto.
- séptima, novena, undécima, etc., compuestas.
- dos o más saltos en la misma dirección, o salto ascendente que sigue a saltos ascendentes, o salto descendente que sigue a saltos descendentes.
- progresión amelódica.
- demasiados saltos.
- acorde arpegiado.
- repetición.
- monótono.
- secuencia o repetición secuencial.
- nota tachada por violar alguna regla.

6-6-6-6
3-3-3-3
ac. arp.
rep.
mon.
sec.
X X X

Ej. 2
CP transportado

a)

b)

c)

d)

Ej. 3

a)

b)

c)

d)

Ej. 1

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

l)

m)

n)

o)

p)

q)

r)

s)

t)

u)

v)

w)

x)

y)

z)

Ej. 4

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

l)

m)

n)

o)

p)

q)

r)

s)

t)

u)

v)

w)

x)

y)

z)

bien en la voz más grave

Ej. 5

CF
(Num. 4)

Ej. 6

CF
(Num. 8)

Ej. 7

CF
(Num. 8)

* V. ej. 9

Ej. 8

CF 4 (Núm. 5)

1 2 3 4 5 6 7 8

CF 5

Ej. 9

CF 2

CF 4

CF 6

CF 8

2

SEGUNDA ESPECIE

Adición al cantus firmus de una voz superior o inferior, en blancas

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 15. Si se divide una redonda en dos (o en cuatro u ocho), la primera de cada par de notas se convierte en un tiempo acentuado o *fuerte*, mientras que la segunda queda sin acento, como tiempo *débil*. Si la redonda se divide en tres (o en seis), la primera de cada tres notas constituye un tiempo *fuerte* acentuado, en tanto que las dos que siguen son tiempos *débiles* sin acentuar. El primer tiempo de todo compás es el que lleva el acento principal y los tiempos fuertes del interior del compás quedan un poco menos acentuados; los tiempos interiores del compás sólo se acentúan si se subdivide la parte a la que pertenecen.

a) 4 y 8

b) 8

significa acentuado √ significa no acentuado

§ 16. Hay una diferencia en el tratamiento de los tiempos fuertes y débiles en relación con el uso de consonancias y disonancias. Las *consonancias* (primera, octava, quinta, tercera, sexta) pueden usarse libremente en tiempos fuertes y débiles. Sin embargo, las *disonancias* se utilizarán únicamente cuando se haya explicado cómo aplicarlas, y sólo de acuerdo con dicha explicación.

§ 17. A medida que progresemos desde los casos más simples a otros más complejos se irán presentando muchas aproximaciones al *tratamiento*

de la *disonancia*; las disonancias que se utilicen serán siempre explicables en términos de ciertas *fórmulas convencionalizadas*. Tales fórmulas constarán de sucesiones de notas que aparecen en un orden, en una posición métrica y con una relación armónica determinados, y que se han probado adecuadas a lo largo de siglos de uso para una introducción suave de las disonancias.¹

PRIMERA FÓRMULA CONVENCIONALIZADA: LA NOTA DE PASO

§ 18. La *nota de paso* (marcada + en los ejemplos) es una disonancia en una fórmula de tres notas. La primera y la última de estas tres notas deben ser consonancias a distancias de tercera y han de estar situadas en tiempos fuertes. La nota que queda en medio de estas dos consonancias, en situación en tiempo débil, es una disonancia. La fórmula completa forma parte de una línea en escala que sube o baja.

¹ La diferencia entre consonancia y disonancia es, como ha dejado dicho este autor, sólo de grado. Las consonancias aparecen entre los primeros armónicos, mientras que las disonancias lo hacen sólo posteriormente. Los primeros armónicos tienen mayor similitud con el sonido básico. Debido a su mayor distancia del sonido básico, la similitud de las disonancias es más remota (v. Schoenberg, *Tratado de armonía*). Habitualmente, esta diferencia se explica también por la diferencia en el cociente entre los números de vibraciones. Estos cocientes son más simples en las consonancias (1:1 para la primera, 1:2 para la octava, 2:3 para la quinta, 3:4 para la cuarta, 4:5 para la tercera mayor, etc.); y más complejos en las disonancias (15:16 para la segunda menor, 9:10 para la segunda mayor, 45:46 para la quinta disminuida, etcétera).

El desarrollo de las teorías musicales ha estado influido, ciertamente, por estos hechos físicos y matemáticos. Pero el desarrollo de la armonía —y del contrapunto— ha tenido lugar bajo la influencia del material musical, la nota y sus armónicos. Y así, podría trazarse la historia de la música en el sentido de una emancipación gradual de la disonancia. En la música antigua las disonancias no aparecían sino por azar y eran tratadas con las mayores precauciones. Dicho tratamiento condujo a la elaboración y aplicación de fórmulas cuyo uso cada vez más frecuente las convirtió finalmente en convencionales. Al comenzar una de tales fórmulas, el oído entrenado anticipaba su curso posterior; llegaba a esperar la resolución de la disonancia de modo convencional desde el instante mismo de su entrada.

A muchos estudiantes este tratamiento debe parecerles anticuado, y obrarán correctamente si se preguntan si existe un puente entre este estilo y la armonía de un Bach, un Schubert, un Wagner y un Debussy y la de los compositores poswagnerianos. Existe tal puente, y adentrarse en él y atravesarlo ofrecerá al estudiante muchas menos dificultades de las que se imaginaba. Pero las técnicas armónicas avanzadas sólo le beneficiarán plenamente si un sentido del equilibrio y de la forma y una comprensión de la lógica musical le permiten controlar sus ideas. Ciertamente es que un compositor está dirigido por su inspiración. Pero no debe ser esclavo de sus ideas; debe, más bien, ser su señor.

Entrenar la mente del estudiante para hacerle poseer ese sentido de la forma y del equilibrio y esa comprensión de la lógica musical: tal es el propósito principal del presente estudio.

§ 19. Habrá ocasiones en que dicha nota no será disonante:

Estos ejemplos son correctos, pero las notas de en medio no merecen la consideración de verdaderas notas de paso. Sin embargo, esas mismas notas, a tres voces, podrían ser notas de paso reales.

LA CONCLUSIÓN EN LA SEGUNDA ESPECIE

§ 20. La conclusión de la segunda especie requiere algo de discusión. El estudiante descubrirá que si el CF acaba con 2-1, la penúltima nota de la voz superior sólo puede ser la sensible (séptima nota de la escala mayor). Para el penúltimo compás queda sólo una posibilidad: de la sexta nota, a la séptima y a la octava:

§ 21. Sin embargo, en la voz inferior hay varias posibilidades:

§ 22. Pero la cosa es bien distinta si la penúltima nota del CF es la sensible o la quinta:

§ 23. La primera nota de la voz superior no debe ser otra que primer: octava, quinta o tercera. La sexta no expresaría la tonalidad de forma inconvertible. En la voz inferior sólo se puede usar, al comienzo, primer u octava.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE SEGUNDA ESPECIE, EJEMPLOS 10-18

El ejemplo 10 presenta unas cuantas voces que sólo utilizan notas con sonantes. Quedan rígidas, contienen demasiados saltos e incluyen mucho acordes arpegiados.

El ejemplo 11 expone de forma sistemática todos los intervallos melódicos que, posiblemente, pueden darse en un CF. El ejemplo 12 explora: después sistemáticamente, por encima y por debajo de tres de esos intervallos, las posibilidades de aplicación de la fórmula nota de paso. Se recomienda al estudiante que lo intente también de igual manera con los demás intervallos, comenzando con primera u octava y procediendo ascendente (descendentemente, y probando a continuación con las otras tres consonancias, quinta, tercera y sexta. Le compensará hacer esto, porque entonces sabrá de un vistazo si se puede usar una nota de paso y, si es que se puede, cuál de ellas.

En los ejemplos 13 a 18 se utilizan tanto consonancias como disonancias de paso; 13c y d son muy malos. Podríamos excusar sus faltas individualmente, pero tantas transgresiones no podrían compensarse ni con algunas cosas de mérito.

La monotonía de 13e se podría corregir fácilmente de esta manera:

Debe evitarse una secuencia como la de los compases 9-10 de 13m. Las repeticiones sucesivas asumen hasta cierto punto una significación motivica, dando así lugar a problemas que es mejor que un principiante evite.

El gran salto después de la larga línea descendente de 14g es, desde luego, pasadero, dado que, por otra parte, la melodía es correcta. Pero los cinco saltos sucesivos de los compases 5-7 son intolerables. Pueden corregirse como sigue:

La forma de acorde arpegiado de 14f es tolerable como medio para alcanzar la nota do de compás 3, que sería difícil de introducir de otro modo. El re de 14k se introduce satisfactoriamente de modo similar (compás 3). En las voces inferiores del ejemplo 15, compases 2-4, se ilustra un intento de utilizar todas las posibles consonancias y disonancias de paso sobre cada tiempo. El estudiante debe intentar lo mismo sistemáticamente; es de gran valor.

Muchos de los ejemplos comienzan después de un silencio de blanca. Es algo que resulta necesario para la introducción de ciertos intervallos, como por ejemplo en 15f, compás 2, donde sería difícil dar entrada a la tercera de mejor forma que mediante un salto de octava.

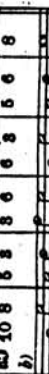
Algunos de los ejemplos (en los ejemplos 15 y 16) utilizan una redonda en el penúltimo compás (en $\oplus$), interrumpiendo así el curso de las blancas. Esto puede hacerse en casos excepcionales, pero sólo en este punto, nunca en medio de un ejemplo.

El contralto del compás 3 de 16b salta una octava porque sólo puede alcanzar el fa# del compás 4, octava del CF, por movimiento contrario. Y le es necesario llegar al fa# con el fin de proceder por movimiento contrario al re del compás 5, quinta superior del CF. Tales factores determinan en muchos casos el contorno de la melodía.

Los ejemplos 17 y 18 ilustran los posibles tratamientos de dos pequeños CF cuyas penúltimas notas son, respectivamente, las notas séptimas y quinta de la escala.

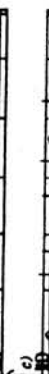
Ej. 10 (sólo consonancias)

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

h) 

i) 

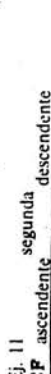
j) 

k) 

l) 

m) 

n) 

o) 

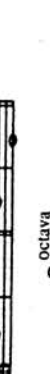
p) 

q) 

r) 

s) 

t) 

u) 

v) 

w) 

x) 

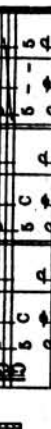
y) 

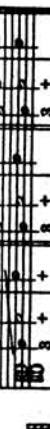
z) 

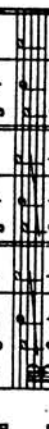
Ej. 12

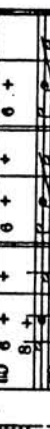
a) 

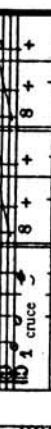
b) 

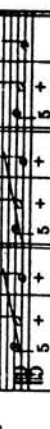
c) 

d) 

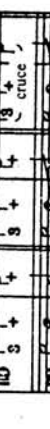
e) 

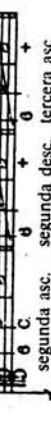
f) 

g) 

h) 

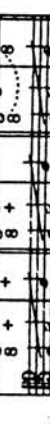
i) 

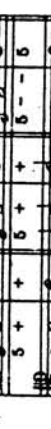
j) 

k) 

l) 

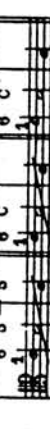
m) 

n) 

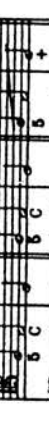
o) 

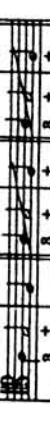
p) 

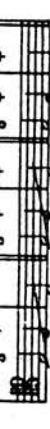
q) 

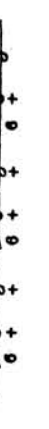
r) 

s) 

t) 

u) 

v) 

w) 

x) 

y) 

z) 

Ej. 11
CF ascendente
segunda descendente

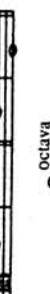
a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

h) 

i) 

j) 

k) 

l) 

m) 

n)

o)

p)

q)

r)

s)

t)

u)

v)

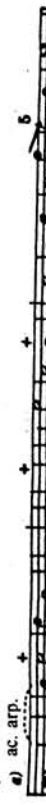
w)

x)

y)

z)

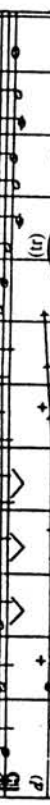
Ej. 13

a) 

b) 

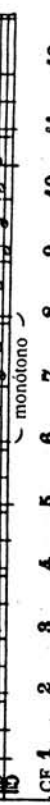
c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

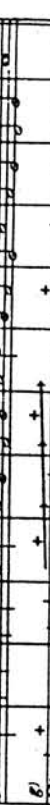
h) 

i) 

j) 

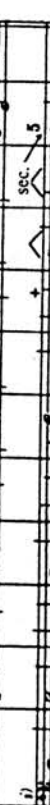
k) 

l) 

m) 

n) 

o) 

p) 

q) 

r) 

s) 

t) 

u) 

v) 

w) 

x) 

y) 

z) 

II

8 intolerable

sec.

(tr)

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ac. arp.

ac. arp.

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ac. arp.

ac. arp.

sec.

sec.

tolerable

mondo

tolerable

tolerable

Ej. 17

Idemasiado agudo!

Ej. 18

Idemasiado agudo!

3

TERCERA ESPECIE

Adición al cantus firmus de una voz superior o inferior, en negras

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 24. Tal como ya se ha dicho en el § 15, la subdivisión de una blanca en dos negras confiere un acento a los tiempos primero y tercero del compás de 4/4. El segundo y el cuarto quedan como tiempos débiles y sin acento.

§ 25. Se pueden utilizar consonancias en los cuatro tiempos.

§ 26. Las disonancias, en forma de notas de paso, pueden usarse en los tiempos débiles tal como indica la primera fórmula convencionalizada; deben ir precedidas y seguidas por consonancias.

§ 27. Ello admite la siguiente distribución de consonancias y disonancias:

Tiempo:

	1. ^o	2. ^o	3. ^o	4. ^o
a)	cons.	cons.	cons.	cons.
b)	cons.	<i>dis.</i>	cons.	cons.
c)	cons.	cons.	cons.	<i>dis.</i>
d)	cons.	<i>dis.</i>	cons.	<i>dis.</i>

The musical score is divided into four systems, each corresponding to a variation (1.^o, 2.^o, 3.^o, 4.^o). Each system contains a piano part (left) and a vocal part (right). The piano part includes a 'CF' (Canto Finito) section. The vocal part includes a 'dis.' (dissonant) section. The score is in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

§ 28. Obviamente, estos ejemplos resultan rígidos, aun no siendo incorrectos. Pero no hay razón por la que se deba usar exclusivamente cualquiera de estos cuatro esquemas en un ejemplo. Bien al contrario, podemos utilizar notas de paso de todos los modos posibles cuando ayudamos a hacer más fluida la melodía. Es lo que se representa en los ejemplos 19 y 20.

SEGUNDA FÓRMULA CONVENCIONALIZADA: LA CAMBIATA¹

§ 29. Los ejemplos resultan también más fluidos con el empleo de segunda fórmula convencionalizada: la *cambiata*. La cambiata es una fórmula que consta de cinco notas. Tres de ellas han de ser consonancias una o dos pueden ser disonancias. Las notas primera y quinta deben colocarse en tiempos fuertes (negras primera o tercera) y tienen que ser consonancias. Estas son, por tanto, las distribuciones posibles de consonancias (c) y disonancias (d), en términos de los cuatro tiempos del compás:

Tiempos:	1	2	3	4	1	2	3
(a)	c	c	c	d	c	c	c
(b)	c	d	d	c	c	d	c
(c)	c	c	d	c	c	c	c
(d)	c	c	d	d	c	d	c
(e)	c	d	c	c	c	d	c
(f)	c	d	c	d	c	d	c

§ 30. La *cambiata* aparece de dos formas: a) *descendente*, cuando la primera nota está un grado por encima de la última; b) *ascendente*, inversión de la anterior, cuando la primera nota está un grado por debajo de la última.



La sucesión de notas de la cambiata es definida e inamovible.

En la forma descendente la segunda nota está una segunda más grave y va seguida por un salto de tercera descendente; viene después un ascenso de dos grados en dirección opuesta, concluyendo la fórmula.

En la forma ascendente se invierte la dirección de todos los intervalos tras subir un grado hay un salto de tercera ascendente y los dos pasos que siguen van después en dirección opuesta, bajando hasta la quinta nota conclusiva.

§ 31. Al igual que con las notas de paso, el estudiante debe probar estas fórmulas frente a todos los intervallos del CF (v. ej. 11 y 12). En el ejemplo 21 se examinan sólo cuatro intervallos del CF. El estudiante debe

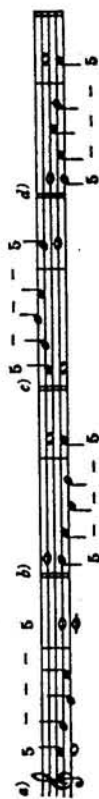
¹ Llamada a menudo *nota cambiata* o *Fuxsche Wechselnote*, un diseño de nota de cambio descrito por el teórico J. J. Fux.

comprobar de igual modo los intervallos restantes, comenzando con 1 (8), 5, 3 (10) y 6, y usando cambiata ascendentes y descendentes tanto desde el primero como desde el tercer tiempo. Algunas cambiata van señaladas como discutibles (?) a causa de las octavas o quintas intermitentes. En el contrapunto a dos voces sólo es posible utilizarlas si no hay otro modo de salir de un problema. Sin embargo, en el contrapunto a tres voces son admisibles si una de las voces es una voz intermedia.

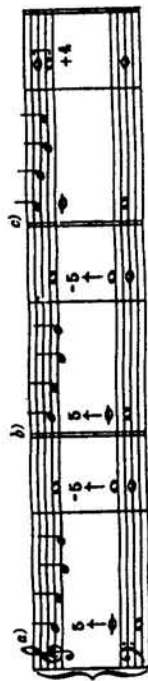
§ 32. Algunas formas han de excluirse porque su final es una quinta disminuida (-5):



Aunque este ejemplo se pusiera en Sol mayor y la última nota fuese fa #, tampoco se corregirían las quintas (entre el principio y el final. Esa cambiata quedaría aún en la categoría de aplicaciones discutibles, como estas otras:



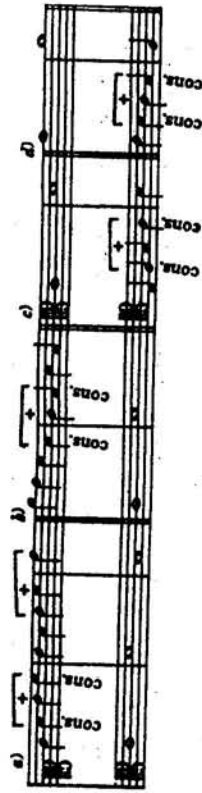
No obstante, en el contrapunto a tres voces la quinta disminuida (y la cuarta aumentada) se convierten en admisibles, según se discutirá más adelante:



En los ejemplos la cambiata está indicada con corchetes: []. También el estudiante debe hacer esto, a fin de que se haga consciente de la corrección de las disonancias que utiliza.

LA NOTA DE PASO EN TIEMPO FUERTE

§ 33. La nota de paso puede cambiar ocasionalmente su posición métrica, supuesto que esté rodeada por consonancias y que sea la nota central de un intervalo de tercera. De esta forma las consonancias pueden colocarse en los tiempos débiles, 2 y 4, y las disonancias en los fuertes, 1 y 3. Debe mencionarse, sin embargo, que los teóricos del contrapunto tradicional prohibían la disonancia de paso en el primer tiempo (caso de b) y, en general, también la evitaremos en nuestros ejemplos.



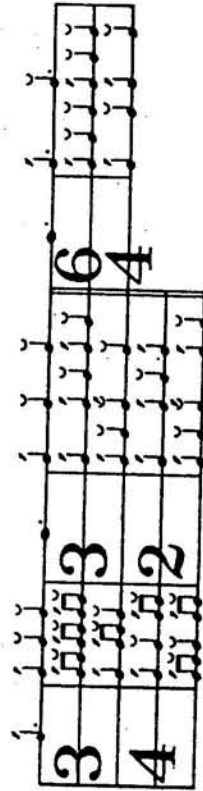
LA CONCLUSIÓN EN LA TERCERA ESPECIE

§ 34. El final requiere nuevamente discusión. El estudiante descubrirá fácilmente que hay sólo una melodía de la voz superior del penúltimo compás que no viola las reglas (la que se usa en el compás 7 de los ejemplos 19 y 22) cuando el CF utiliza el final descendente 2-1.

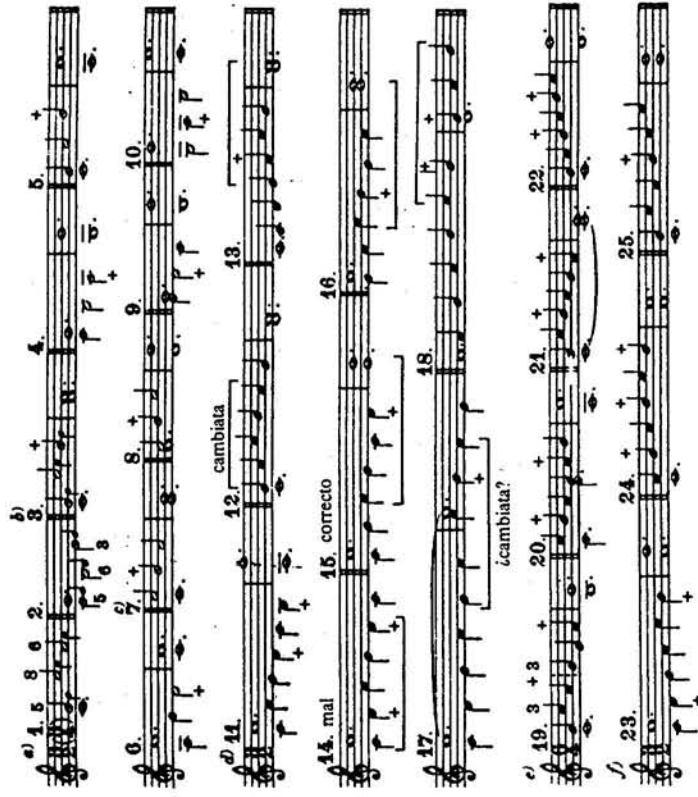
En el ejemplo 23 se ensayan diferentes conclusiones. Las señaladas con $\square$ en 23d, e, f y g están permitidas por Fux, a pesar de que contienen octavas intermitentes. Es mejor utilizarlas sólo en caso de emergencia, cuando no haya otra solución. Las marcadas $\oplus$ acaban con una tercera, cosa que puede hacerse ocasionalmente; no violan ninguna regla importante. Si la penúltima nota del CF es la quinta, como en el ejemplo 20, los finales posibles son muchos más.

USO DE COMPASES TERNARIOS: 3/4, 3/2 Y 6/4

§ 35. Si un compás está dividido en tres (3/4 y 3/2), sólo tiene un tiempo acentuado. En el 6/4, que es una combinación de dos 3/4, hay dos tiempos acentuados. Si se dividen las negras del 3/4 en corcheas o las blancas del 3/2 en seis negras, la primera nota de cada pareja queda acentuada relativamente (véase también el ejemplo 15).



Cuando se está escribiendo en grupos de tres negras —en 3/4— o de tres blancas —en 3/2— puede haber consonancias en los tres tiempos, como en a, o una disonancia en el tercer tiempo, como en b, o una disonancia en el segundo tiempo, como en c. Si en un 3/2 las blancas se dividen en negras, como en d, las partes segunda, cuarta y sexta pueden ser notas de paso. Obviamente, la cambiata puede usarse en el 3/2, pero no en el 3/4 ni en el 6/4, en los que no puede darse un tiempo fuerte acentuado tanto al principio como al final de la cambiata. En los ejemplos de 6/4 que hay entre los que siguen (v. e) cada grupo de tres tiempos es tratado como los tres tiempos de un 3/4.



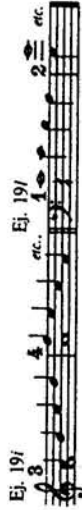
COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE TERCERA ESPECIE, EJEMPLOS 19-26

Estos ejemplos contienen cierto número de errores o violaciones de reglas. De ordinario no son demasiado censurables, e incluso algunos son tolerables. Se han incluido aquí por dos razones: 1) Porque muchos de ellos ofrecen la oportunidad de presentar un intervalo o una sucesión de notas que no se podrían haber aplicado de otro modo. Así, por ejemplo, en el compás 6 del ejemplo 19 no hay muchas formas de introducir la quinta, la, bajo el mi del CF; 19f muestra una posibilidad y se podría cambiar 19m, en el compás 5, de la siguiente manera para llevarlo también a ese la:



En estos ejemplos encontraremos por doquier casos similares, pero en aquellos no se justifican otras violaciones, algunas de las cuales resultan intolerables. Hay unas cuantas que pueden corregirse, tal como se muestra a continuación:





- 2) Me parece útil presentar dichas violaciones para que el estudiante ponga en guardia en situaciones similares. En 25i, por ejemplo, se presenta la tentación de escribir quintas paralelas explícitas (en $\otimes$) porque hay sólo una solución; la cual, en sí misma, viola una regla —la de que un salto no debe hacerse en la misma dirección que la línea melódica que le precede—, pero esto es un fallo menor en muchos casos. Véanse también las octavas y primeras intermitentes de 19e, i, g, 20h, i, l, 22a, k (muy mal y 26f (tolerable). Puede que fuesen tolerables, cuando no hubiese otra solución, siempre que se diesen entre ellas cuatro o más notas y un intervalo de cuarta. Esto mismo resulta de aplicación a las quintas intermitentes. No hay excusa, quizá, para violaciones como los saltos producidos en 19g, cuando es posible una continuación incluso mejor:



Ni podemos excusar los saltos de octava arriba y abajo en un segmento pequeño, como en 20h e i.

En el penúltimo compás se puede utilizar ocasionalmente una línea melódica que contenga dos disonancias sucesivas, como las de 25a, compás 6. La línea en escala resulta una mediana excusa para pequeñas violaciones de este tipo.

En los ejemplos 22 y 23 se usa la cambiata en casi todos los tiempos disponibles. En cada línea añadida habrían sido posibles más de dos cambiatas, pero con una línea melódica tan corta dos cambiatas bastan.

Se advierte al estudiante que no comience una cambiata en tiempo débil, especialmente en el compás de 6/4, tal como se muestra abajo:



El tercer tiempo, caso de a, y el quinto tiempo, caso de b, son débiles. Aunque en este compás tampoco ayudaría comenzar la cambiata en uno de los dos tiempos fuertes, porque entonces acabaría en tiempo débil (sea el quinto o el segundo).



Por otra parte, con negras y en 3/2 hay amplias oportunidades para las cambiatas, ya que tanto el comienzo como el final caen en tiempo fuerte.

Las notas de paso en tiempo fuerte no siempre son aceptables en un 6/4. Podríamos tolerar las de 26k, compás 3, pero la de 26f da casi la impresión de pertenecer a un acorde de séptima.

El estudiante hallará útil intentar la corrección de aquellos errores o pasajes pobres señalados en los ejemplos, y quizá también otros que él mismo encuentre incorrectos.

En el comentario sobre los ejemplos de segunda especie (p. 42) se empleó la expresión *repetición secuencial*. La aparición de una de ellas en el ejemplo 19b hace necesaria una explicación más definida de dicha expresión.

En música, el término *secuencia* significa básicamente repetición de una unidad de longitud dada cuando se transporta a otro grado. Hay secuencias perfectas, exactas, parciales, variadas, desarrolladas, incompletas, semisecuencias. En muchos casos sólo se repiten los elementos melódicos de la unidad, es decir, sus intervalos y sus rasgos rítmicos y métricos. Si no se produce ningún cambio en alguna de estas características, excepto en el extremo de que están transportadas, la secuencia es *exacta*. Una secuencia *perfecta* también repetirá la armonía o las voces acompañantes o todo el acompañamiento. Una secuencia *incompleta* es aquella en que se omiten algunas de las características. Las *semi-* o *cuasiseuencias* son secuencias en las que, por ejemplo, la armonía no participa en la progresión, o en las que se cambian los intervalos y los ritmos. En las secuencias *variadas* aparecen adornos en la melodía y/o el acompañamiento, y se pueden añadir voces, cambiar el orden vertical de las voces (como en el contrapunto invertible), utilizar notas sustitutas y cromáticas tanto en la melodía como en el acompañamiento, etc. La secuencia *en desarrollo* puede añadir a esto último cambios de intervalos que tiendan hacia un clímax.

Además, hay que distinguir entre secuencias *diatónicas*, que sólo utilizan notas diatónicas —sin atender, por tanto, al tamaño específico de los intervalos (mayor, menor, etc.)— y secuencias *cromáticas*, que utilizan notas sustitutas con propósitos de embellecimiento o para modular.²

En estos ejercicios preliminares no hay empleo de secuencias. Por el contrario, se evitan deliberadamente por dos razones. La primera es que la repetición se utiliza por lo común para enfatizar una determinada unidad. Sirve para grabar esa unidad en la memoria, en anticipación de un uso posterior; y los recursos técnicos de un principiante no parecen los más adecuados para manejar tales problemas. En segundo lugar, no habría suficiente espacio para encajar todo lo que el empleo de las secuencias trae consigo dentro del reducido ámbito de estos cortos ejemplos.

² Para una discusión más amplia sobre secuencias, véase *Funciones estructurales de la armonía*, cap. 11.

Ej. 19

Notas de paso

Fig. 19 shows musical notation for two systems of staves. The first system includes a 'secuencia' (sequence) and a 'sec.' (section) marking. The second system includes a 'rep.' (repeat) marking. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bottom of the first system shows a scale from 1 to 8. The bottom of the second system shows a scale from 1 to 8.

Ej. 20 (Nótese los cambios de clave en los ejemplos superiores)

Fig. 20 shows musical notation for two systems of staves. The first system includes a 'ac. arp.' (accompaniment arpeggio) marking. The second system includes a 'pobre' (poor) marking. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bottom of the first system shows a scale from 1 to 8. The bottom of the second system shows a scale from 1 to 8.

Ej. 21 Cambiata

CF Comienza en el 1^{er} tiempo. Comienza en el 3^{er} tiempo.

Ej. 22 Cambiata

CF 1 2 3 4 5 6 7 8

Ej. 23

mal: 3 dis.

comienzo con la 6.^a
y para probar esta cambia

mal

⊕ Se puede acabar ocasionalmente con la tercera.
 ⊗ Fux permite estas formas en su *Gradus ad Parnassum*; sin embargo, las formas marcadas ⊗ son mejores.

Ej. 24

mal: 3 dis.

comienzo con la 6.^a
y para probar esta cambia

mal

⊕ Se puede acabar ocasionalmente con la tercera.
 ⊗ Fux permite estas formas en su *Gradus ad Parnassum*; sin embargo, las formas marcadas ⊗ son mejores.

* 2 disonancias, toleradas en el penúltimo comps.

Ej. 26

The musical score for Exercise 26 consists of two staves for vocal parts and a basso continuo line. The vocal parts are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The basso continuo line is written in a bass clef with a key signature of one flat. The score is in 4/4 time and features various rhythmic patterns and accidentals. The vocal parts are marked with 'a)' and 'b)' and the basso continuo line is marked with 'CF 1'. The score is divided into measures numbered 1 through 6.

4

CUARTA ESPECIE

Adición al cantus firmus de blancas sincopadas y suspensiones, en las voces superior e inferior

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 36. La síncopa se produce cuando una nota no acentuada se extiende en su duración por estar ligada a la siguiente nota acentuada:

The notation shows a single note on a staff with a dotted line extending its duration to the next note, illustrating the concept of a syncopation.

§ 37. En estos estudios preliminares el estudiante no debe usar más síncopas que aquellas en las que la nota del tiempo débil es al menos tan larga como la nota en tiempo fuerte a la que va ligada:

The notation shows a single note on a staff with a dotted line extending its duration to the next note, illustrating the concept of a syncopation. It is labeled 'a) bien' and 'b) mal'.

El último caso, *f*, es incorrecto porque la blanca con puntillo del segundo tiempo, un tiempo débil, es de hecho una negra ligada a una blanca, más larga, en el tiempo fuerte tercero; así:

The notation shows a single note on a staff with a dotted line extending its duration to the next note, illustrating the concept of a syncopation. It is labeled 'f'.

§ 38. En la cuarta especie sólo se utilizarán blancas sincopadas:

The notation shows a single note on a staff with a dotted line extending its duration to the next note, illustrating the concept of a syncopation. It is labeled 'etc.'.

Las dos blancas de que consta la síncopa pueden ser consonantes con las notas del CF:

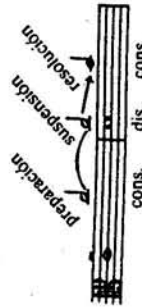
The notation shows a single note on a staff with a dotted line extending its duration to the next note, illustrating the concept of a syncopation. It is labeled 'etc.'.

pero esto, si se continúa durante demasiado tiempo, resultará probablemente pobre y rígido. No hay un veto estricto que prohíba la interrupción de las blancas ligadas durante uno o dos compases y su sustitución por

blancas sin ligar. Combinar esto con el empleo de notas de paso contribuye a la variedad y libertad del movimiento.

TERCERA FÓRMULA CONVENCIONALIZADA: LA SUSPENSIÓN

§ 39. La síncopa se utiliza para sacar el máximo partido a la tercera fórmula convencionalizada: la disonancia preparada y resuelta, la suspensión. La suspensión es una disonancia en una fórmula de tres notas. La primera nota, situada en tiempo débil como *consonancia* con el CF, es el comienzo de una síncopa y sirve como *preparación*. Esta nota, que se man tiene ligada, se convierte en disonancia en tiempo fuerte por el movimiento del CF en ese punto. La *resolución* se obtiene en el siguiente tiempo débil mediante un movimiento descendente por grado conjunto desde la disonancia hasta una consonancia con el CF (y con las otras voces, si hubiese más de dos). Es así como la suspensión, nota disonante que se suspende desde el compás precedente, es de nuevo una nota central entre dos consonancias.



§ 40. El CF nunca debe ser considerado disonancia, error muy frecuente entre los principiantes. Sólo la voz añadida puede contener una disonancia. La suspensión no se ha de dirigir nunca hacia arriba; siempre debe descender un grado hacia la resolución.

§ 41. Se deben examinar sistemáticamente todas las posibles aplicaciones de la suspensión a cada intervalo del CF, tal como se hizo con la nota de paso (ej. 12) y con la cambiata (ej. 21). Como puede verse en el ejemplo 27, donde se procede de ese modo, los intervalos disonantes han de resolver de la siguiente manera:

En la voz superior:

La séptima resuelve en una sexta
La cuarta resuelve en una tercera
La segunda resuelve en una primera
La novena resuelve en una octava
La undécima resuelve en una décima

En la voz inferior:

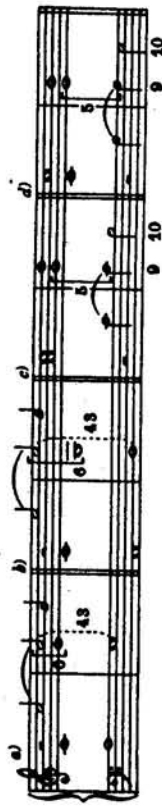
La segunda resuelve en una tercera
La cuarta resuelve en una quinta
La novena resuelve en una décima
La undécima resuelve en una duodécima

§ 42. PERO —y esta regla ha de ser estrictamente obedecida— la séptima no debe resolver nunca en una octava. En consecuencia, la *suspensión* (señalada □ en el ejemplo 27).

§ 43. Las octavas paralelas intermitentes (marcadas ≡) en el ejem-

plo 27) y las quintas paralelas intermitentes (marcadas ⊗) son equivalentes a paralelas explícitas. La suspensión no anula este movimiento paralelo. Es tan sólo un aplazamiento del movimiento real, y la disonancia, de hecho, «ocupa el puesto de su resolución».

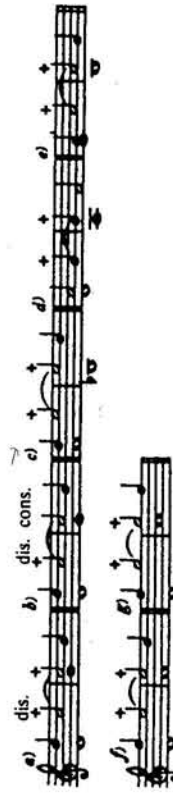
§ 44. Los casos señalados × en el ejemplo 27 no son verdaderas suspensiones porque no hay ninguna disonancia. Pero a tres o más voces podrían transformarse en disonancias.



§ 45. ¡Cuidado con el cruzamiento de las voces! Véanse los casos marcados con la palabra *cruce*.

§ 46. No hay ninguna objeción seria a que una segunda resuelva en una primera (señalada □ en el ejemplo 27). Esta primera no es ni mejor ni peor que cualquier otra. Pero debe admitirse que oscurece la conducción de las voces (especialmente en el piano). La resolución de una novena en una octava es perfectamente correcta en tanto esa octava no produzca un vacío, cosa que sucede a veces.

§ 47. Los principiantes utilizan a menudo una nota de paso como síncopa, e incluso como preparación de una suspensión. Es algo completamente erróneo. El comienzo de una síncopa, y especialmente el de una suspensión, debe ser una consonancia. Así pues, todos los ejemplos siguientes son incorrectos:



COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE CUARTA ESPECIE, EJEMPLOS 28 Y 29

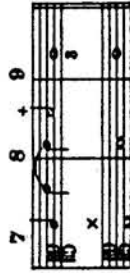
Si el CF utiliza como penúltima nota la sensible de la escala (séptima), en la voz superior hay sólo dos síncopas posibles (suspensiones ambas): 4-3 (u 11-10) —como en 28c, d, m, n y p— y 7-6 (v. 28e y q). Ninguna de las dos formas sería utilizable en 28a, porque una requeriría la repetición de la nota mi en el compás 7:



y la otra produciría octavas ocultas:



Si no hubiese un la en el compás 7 del CF, sino un sol, por ejemplo, en su lugar, sería posible otra síncopa que conduce a un final sobre la tercera:



En la voz inferior sólo es posible una suspensión, 2-3, como en 28h y s, y otra única síncopa, como en 28r. También aquí el cambio en el CF citado arriba abriría el camino a una síncopa más:



Repito: no conecte una suspensión a una nota de paso, como en 28t. Es una preparación incorrecta. Aunque si la síncopa acaba en una consonancia, puede seguirle una nota de paso (v. 28d, compás 6, o 29b, compás 3). Nótese las octavas, primeras y quintas intermitentes de 28d, f, h e i, respectivamente.

Determinados ejemplos resultan pobres porque no contienen muchas síncopas, ni consonantes ni disonantes. Podríamos disculpar algunos de ellos porque introducen una síncopa que no se utiliza en ningún ejemplo anterior, casos del do grave de 28j (compás 3), o de 29i (compás 8), o de 29m (compás 3), o de 29p (compás 7). Pero es dudoso que ello justificara la interrupción del movimiento por síncopas prescrito. Sin embargo, esto no son composiciones, sino sólo ejercicios que han de hacerse lo mejor posible.

Suspensiones

is intermitentes prohibidas entre preparación y resolución.
is intermitentes prohibidas entre preparación y resolución.
ción prohibida de 7 en 8, en la voz inferior.
as-octavas y segundas primeras permitidas, en la voz superior.
quintos y quintos-sextos, suspensiones no reales.
ción correcta si la quinta es justa; no, si es quinta disminuida.
como nota de paso.

Fig. 28

5 significa suspensión
+ significa nota de paso

Fig. 29

5 significa suspensión
+ significa nota de paso

71



La cambiata parece a menudo de esta forma:



§ 51. No se debe emplear la corchea con demasiada frecuencia y sólo en raras ocasiones habrá más de dos de ellas en un compás; como norma, han de ir en los tiempos segundo o cuarto:



§ 52. Es mejor que todas las notas de corta duración, cuales son corcheas e incluso negras, se utilicen hacia el final del ejemplo. Introducir las cerca del comienzo causa a menudo desequilibrios, por la tendencia de las notas cortas a ir incrementando su número. Una vez que han aparecido, esta *tendencia de las notas cortas* puede inducir las a invadir todo un ejemplo. Por una parte, es muy difícil para un principiante neutralizar esta tendencia y, por otra, el empleo de notas más cortas hacia el final produce un efecto de climax que se perdería si esta posibilidad se hubiese agotado en los compases precedentes. En consecuencia, es mejor comenzar con notas largas, no usar demasiado pronto ni siquiera las negras, y utilizar las corcheas sólo sobriamente cerca del final.

§ 53. Algunos de estos ritmos se combinan a dos voces, abajo, con otros ritmos; por ejemplo, la blanca con puntillo (en $\oplus$), el silencio de negra al comienzo (en $\ominus$), una blanca y dos negras (en $\oplus$), etc.



CUARTA FÓRMULA CONVENCIONALIZADA: LA RESOLUCIÓN INTERRUMPIDA

§ 54. Entre la disonancia preparada y su resolución se puede insertar una nota; por lo general, esta nota debe ser consonante con el CF. La nota retardada se reduce así a negra en el tiempo fuerte, quedando la consonancia interrumpida en el siguiente tiempo débil y la resolución en el tercer tiempo.

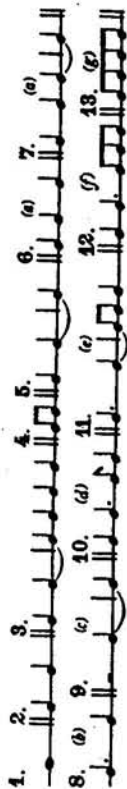
§ 55. La nota interruptora está habitualmente una tercera o una cuarta más baja que la suspensión. En ningún caso debe utilizarse un salto mayor que la quinta.

QUINTA ESPECIE

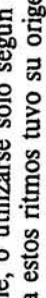
Adición de notas mezcladas al cantus firmus

CONSEJOS Y DIRECTRICES: RITMOS

§ 48. En las voces superior e inferior pueden usarse notas de longitudes diversas: redondas, blancas, negras y, ocasionalmente, incluso corcheas; síncoas de blancas y a veces de negras (v. *a*, más adelante); blancas con puntillo en el primer tiempo (*b*) o, como en *c*, ligadas desde el segundo tiempo; negras con puntillo (*d*); ritmos como *e* y *f*, y grupos de corcheas (*g*); podemos emplear todos éstos:



§ 49. En el § 37 se han discutido algunas restricciones en relación con el uso de síncopeas. Por supuesto, también son vinculantes aquí. Hay cierto número de otras restricciones rítmicas.

§ 50. Los ritmos de este tipo:  deben evitarse, en la medida de lo posible, o utilizarse sólo según ciertas condiciones. La antigua regla que prohibía estos ritmos tuvo su origen, posiblemente, en la tendencia de la música sacra a evitar la vulgaridad de los ritmos «danzables». Esta regla permitía la subdivisión de la primera blanca de los compases de 2/4 o 3/4 sólo si 1) se subdividían la blanca o blancas no  o si 2) la primera nota de corta duración venía ligada desde una blanca del compás precedente y era seguida por una nueva síncopa:



o si 3) la última nota del compás precedente era una negra: , pues este último había sido un diseño convencional hallado con frecuencia en la música antigua, así:

Formas como las de *a* del ejemplo precedente llegarán así a parecerse a las de *b*. En ocasiones la interrupción puede constar de dos corcheas, como en *c*. La resolución tiene entonces lugar en la primera corchea. La segunda corchea ha de ser o una nota consonante o un floreó (como en *) sobre el grado inferior de la resolución que vuelve a la resolución consonante en el tercer tiempo.

En $\emptyset$ es preferible un salto de quinta al tritono como nota de interrupción, pero en $\boxtimes$ el tritono es la única nota utilizable; quizá sea este el primer caso en el que se puede tolerar, porque es inevitable.

§ 56. Hay ejemplos en los que no es posible usar como interrupción la nota inferior. En tales casos es habitual utilizar una nota superior (v. *a*. más adelante). Ocasionalmente es preferible, en realidad, una nota superior, como en *b*, donde la nota la ofrece una interrupción mejor que mi.

§ 57. Dado que la suspensión no corrige las octavas o quintas paralelas intermitentes, está claro que tampoco lo hará la resolución interrumpida. A dos voces, particularmente, resultan demasiado evidentes.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE QUINTA ESPECIE, EJEMPLOS 30 Y 31

Las razones por las que debemos evitar las secuencias en los ejemplos que siguen se dieron ya en el comentario sobre los ejemplos de tercera especie (pp. 53 ss.), pero hay también otros tipos de repeticiones que no son utilizables aquí. En 30i, compases 2, 4 y 6, aparece una blanca sincopada (en *x*). Mediante tal repetición se produce la sensación de una subdivisión en cuatro «incisos» (señalados *a*, *a'* y *a''*). Debe evitarse esto por razones similares a las dadas para excluir las secuencias. Además, dicho fraseo se aproxima un tanto demasiado al estilo de las canciones y danzas populares, cuya construcción está basada en principios que difieren fundamentalmente de los propios de los ejercicios contrapuntísticos.

En el § 52 se discutió la tendencia de las notas cortas; 30*d* y 30j (en $\boxtimes$) son buenos ejemplos de la cojera de una melodía cuyo movimiento se ve repentinamente interrumpido por notas largas que aparecen tras muchas notas cortas.

La monotona producida por repetición de la nota más aguda de la melodía puede observarse en 30*k* y en 31*a*. Dicha nota puede asumir el efecto de climax (por ejemplo, en una línea ascendente) y es mejor reservarla para ese efecto.

Véase también, en los compases 6-7 de 30*l*, la cambiata incorrecta que comienza sobre tiempo débil.

En 30*h* sólo hay disponible una nota superior si se quiere utilizar una interrupción en el compás 5.

El CF del ejemplo 31 está demasiado agudo y fuerza al contralto a subir varias veces al re-mi-fa tiple. En tales casos es mejor que el estudiante transporte el CF.

Ej. 30

CF 1

pobre

¿cambiata incorrecta?

Ej. 31

monótono

¡¡¡agudol!!!

CF 1

Todas estas escalas pueden ser transportadas a otras tonalidades; comenzarían en las notas de la escala equivalentes y emplearían las notas de esas tonalidades como material propio. De este modo, transportados a Mib, La o Re, por ejemplo, el modo dórico comenzaría por la segunda, el eólico por la sexta y el frigio por la tercera nota de las tonalidades.



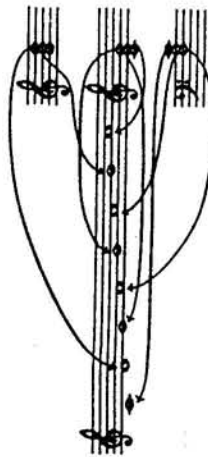
Tres de los seis modos son de tipo mayor, porque la de su tónica es una triada mayor:



Tres son de tipo menor:



La escala jónica, idéntica a nuestra escala mayor, es innegablemente el verdadero producto natural de las condiciones físicas del sonido, porque se basa en las relaciones entre las tres triadas principales, que contienen también las siete notas de la escala diatónica:



Comparativamente, los otros modos son intentos imperfectos y primitivos de interpretación de los secretos de la naturaleza. Y representan una organización primitiva e imperfecta de la melodía y la armonía. Los defectos de esa organización son más que evidentes en la insatisfactoria posición de los semitonos, particularmente por la ausencia de una sensible (de la nota séptima a la octava) en cuatro de ellos.

Fue probablemente a consecuencia de estas carencias por lo que comenzó un proceso que dejó obsoletos los modos y que dio lugar, finalmente, a que los sucesivos compositores del siglo XVII los abandonaran por completo. Este proceso puede observarse principalmente en la tendencia de los modos de tipo mayor lidio y mixolidio a hacerse semejantes al modo jónico, y del modo dórico, de tipo menor, y hasta cierto punto del frigio, a asemejarse al eólico. Pero también tuvo lugar un mutuo *rapprochement* entre los modos de tipo mayor y los de tipo menor, resultado del cual fue que el mayor contuviera casi todas las armonías del menor y viceversa.

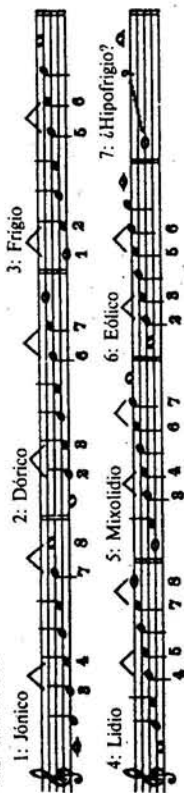
6

LA TONALIDAD MENOR

DERIVACIÓN DEL MODO MENOR¹

§ 58. La tonalidad menor será tratada aquí de forma similar a como se tratan los modos, especialmente el eólico.²

§ 59. Hay siete modos; cada uno de ellos comienza y acaba con una nota de la escala diatónica y utiliza esas notas diatónicas en su forma básica no alterada:



Así pues, cada nota de la escala diatónica es tratada como tónica de una escala. La escala que comienza con la nota séptima nunca fue, aparentemente, muy utilizada y cayó en desuso hace mucho tiempo. Hasta su nombre es incierto; no será discutida aquí.

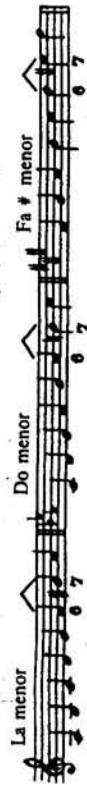
¹ El tratamiento del modo menor le fue sugerido al autor por la teoría de Simon Sechter, el renombrado teórico vienés.

² La presente discusión de los modos no apunta a la enseñanza del estilo de los compositores antiguos; pretende exclusivamente producir un puente entre el contrapunto estricto y la armonía, más rica, de los compositores de los siglos XVIII y XIX.

Cree este autor que a ningún compositor contemporáneo le resulta necesario saber escribir en estilo modal. Hacer tal cosa sólo puede compararse al uso de velas cuando se tiene luz eléctrica. Era comprensible, desde luego, que aquellos «grandes» cuyos castillos y palacios contenían paredes artísticamente elaboradas, o incluso murales o frescos, rehusaran destruir esas obras de arte con la instalación de cables eléctricos. Resultado peculiar de tal conservadurismo fue que el anciano emperador Francisco José de Austria no tenía teléfono en su castillo de verano en Schoenbrunn y sólo podía comunicarse con sus ministros mediante un correo a caballo.

En música no tenemos que defender murales valiosos. En consecuencia, no necesitamos retornar a formas más antiguas de la vida musical, sino que podemos disfrutar de los beneficios del progreso. Opina este autor que los modos antiguos —griegos o medievales— son intentos de tonalidad más perfectos que las escalas pentatónicas o exóticas, pero que sólo sorpasos hacia las escalas diatónicas principales (para más datos sobre este tema, v. *Tratado de armonía*). Los modos, por tanto, no se sacarían aquí a colación, para nada, si no fuese por que ofrecen algunas ventajas en la escritura de fugas, como más adelante se verá. Es sólo por esta causa —y solamente en la medida en que supongan alguna ventaja— por lo que discutimos ahora tales escalas; nuestro objetivo no es el logro de un «estilo modal». (La aclaración precedente sobre los modos deriva de otra manifestación del autor no incluida originalmente en este libro. [Nota del editor en lengua inglesa.]

§ 60. La tonalidad menor es idéntica, en su forma descendente, al modo eólico. Para procurarse una sensible en la escala ascendente de este modo, y también, por tanto, en la tonalidad menor, la nota séptima natural fue reemplazada por otra un semitono más baja que la nota octava:

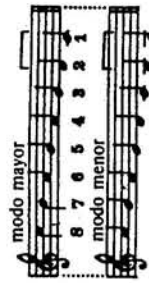


§ 61. Este reemplazo producía un intervalo de segunda aumentada entre la nota sexta natural y la nota séptima «sustituta». Todos los intervallos aumentados y disminuidos estaban rigurosamente prohibidos por los compositores de contrapunto estricto. Así que para evitar ese intervalo prohibido la nota sexta fue también reemplazada por una sustituta un semitono más alta que la nota sexta natural:



§ 62. El efecto cadencial de estas notas sustitutas resulta necesario para una conclusión definida, pero también aparecen con frecuencia en segmentos no cadenciales.

§ 63. El final de la escala descendente es el mismo que el de la escala mayor: de 2 a 1, un tono entero. En consecuencia, la escala descendente no necesita sustitutas:



LOS CUATRO PUNTOS DE GIRO Y EL PROCESO DE NEUTRALIZACIÓN

§ 64. El tratamiento de la escala menor se regulará de la siguiente manera: las notas séptima y sexta serán consideradas *puntos de giro*, es decir, puntos donde la melodía se vuelve hacia arriba, hacia la nota octava o hacia abajo, alejándose de ella.

§ 65. Hay cuatro puntos de giro:

Primero: la nota séptima sustituta:



Se introdujo con el propósito exclusivo de proporcionar una nota guía hacia la nota octava. En consecuencia, si se utiliza, no puede seguirle otra nota que la octava.

Segundo: la nota sexta sustituta:



Se introdujo con el propósito exclusivo de evitar el intervalo aumentado que produce la nota séptima sustituta. No se emplearía si no la siguiese una nota sustituta. En consecuencia, si se utiliza, no puede seguirle otra nota que la séptima sustituta.

§ 66. Es evidente que, si hemos de atenernos a estas reglas, progresiones cromáticas como las que siguen han de quedar estrictamente prohibidas:



§ 67. También quedan excluidas las progresiones que se dan a continuación, aunque algunas de ellas, señaladas «posible» y «tolerable», podrían utilizarse más adelante, cuando el estudiante se haya hecho consciente del peligro que ofrecen a una armonía bien equilibrada:



La razón de este estricto y absoluto veto es simplemente pedagógica: se trata de proteger al estudiante contra la comisión de errores que no podrían remediarse sin gran número de reglas y excepciones. Es evidente que muchas de las formas excluidas como consecuencia de esto son lugar común en la música de casi cualquier período.³

§ 68. Los dos puntos de giro que restan pueden tratarse en ciertos aspectos de forma algo menos estricta. En modo menor se producen segmentos en los que no se usan sino notas naturales (de la escala descendente). Dichos segmentos son menos característicos del modo menor, y hasta se asemejan al mayor. Consecuentemente, podemos formular las reglas para los puntos de giro tercero y cuarto de tal manera que gobiernen aquellos casos en los que el segmento comienza a encauzarse hacia los rasgos característicos del modo menor, es decir, allí donde vamos a incluir notas sustitutas.

Tercer punto de giro: la nota séptima de la escala descendente debe ser resuelta» o «neutralizada» mediante descenso a la sexta nota natural, siem-

³ La siguiente afirmación del autor, derivada de otra fuente, resulta también pertinente a esta discusión.

El consejo que ayuda al estudiante a resolver problemas simples de manera no demasiado ajena a las ideas de un músico está sujeto a cambio. Puede usarse como ejemplo el tratamiento del modo menor que se enseña en este tratado. La obligatoriedad de los puntos de giro y de la neutralización no se corresponde lisa y llanamente con la técnica de los modos, menos con la de Bach. Pero en las primeras etapas, aunque hace más difíciles las cosas, también ayuda a evitar graves faltas. Muy pronto, sin embargo, tras estos ejercicios preliminares, daremos consejos sobre cómo escribir más libremente en modo menor, porque puede darse el sentido de la forma, la melodía y la armonía del estudiante se habrá desarrollado ya para entonces y que será capaz de descubrir por el oído lo que está mal y cómo corregirlo. (Nota del editor en lengua inglesa.)

compás 2, sería inadmisibles si no fuese el único modo de justificar el sib del compás 3. Obsérvese también el sol disonante en tiempo fuerte de 38h, compás 3.

Hay dos lugares donde parecía difícil continuar del todo correctamente: el compás 9 de 34d y el compás 5 de 35b. En este último caso enfrentaba uno la dificultad de evitar quintas paralelas. Se podría usar una negra en el primer tiempo del compás 5, pero ello no evitaría las quintas paralelas intermitentes y no produciría «notas mezcladas».



Es mejor, sin embargo, la siguiente solución:



La cambiata del compás 10 de 34d está permitida por Fux. Podría tolerarse en el penúltimo compás si no hubiera mejor solución, pero no en medio de un ejemplo; con todo, nunca debe procederse así sin una razón especial. La octava si del CF sólo puede abordarse por movimiento contrario. Admitir «excepcionalmente» dos disonancias consecutivas, como en a y d del ejemplo siguiente (compás 9), hace esto posible. Pero debe preferirse la solución de b y c, finalizando con la tercera en el compás 11.

En 34g, compás 4, la última nota fa (en *) se cruza con el tenor. Esto se prohibió en ejercicios anteriores. Todavía ha de quedar excluido, por el momento, excepto en casos de emergencia (es decir, cuando no sea posible otra solución) o cuando haya una razón especialmente buena para ello, como aquí: la nota sol del compás 5 sólo puede introducirse utilizando ese cruce o el siguiente:



Como, de hecho, el cruce no es incorrecto, sino que se prohíbe aquí por razones pedagógicas, de vez en cuando podemos olvidarnos de la pedagogía.

Modo menor: Primera especie

Segunda especie

* significa notas que hay que neutralizar

Ej. 36

[illegible]

admisibile sólo en cadencias

The image displays two musical exercises, Ej. 37 and Ej. 38, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment.

Ej. 37: The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in the right hand, with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'moderato'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The word 'neutr.' is written below the vocal line in several places. The exercise ends with a double bar line.

Ej. 38: The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in the right hand, with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'moderato'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The word 'neutr.' is written below the vocal line in several places. The exercise ends with a double bar line.

Ej. 39

The image shows a musical score for Exercise 39. It begins with a piano introduction consisting of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The introduction is followed by a 6-measure exercise. The exercise is divided into two systems of three staves each. The first system is labeled 'neutr.' and the second system is labeled 'neutr.'. The exercise is in 6/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

§ 76. Incluso dos voces pueden resultar indefinidas si se abstienen de producir las características de una tonalidad concreta. Los siguientes fragmentos, por ejemplo, pueden entenderse por lo menos de dos formas. En *a* el bajo añadido decide en favor de Do mayor, por el uso de *fa*; en *b*, el *fa*# sugiere Sol mayor.



* La monotonía de *b* se debe al hecho de que el *fa*# sólo podía aparecer en la voz de bajo añadida y a que tenía que aparecer ahí varias veces.

Pero el hecho de que una de las melodías anteriores (§ 75c) puede denotar realmente al menos tres tonalidades se prueba con los cuatro tratamientos diferentes del siguiente ejemplo. En *a* este pequeño fragmento está en el soprano, en *b* está en el contralto, en *c* está en el tenor y en *d* aparece en el bajo (la segunda mitad del compás 4 está cambiada y se ha añadido un compás más para que el bajo pueda acabar con *fa*).



§ 77. La demostración de la vaguedad tonal de los ejemplos precedentes revela que, aparte de la tónica del principio y del final, las notas características de una tonalidad mayor son la cuarta y la séptima.

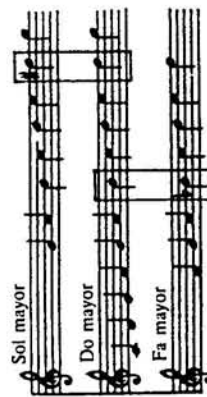
PRIMERA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS SIN CANTUS FIRMUS

LAS CADENCIAS Y LA EXPRESIÓN DE LA TONALIDAD

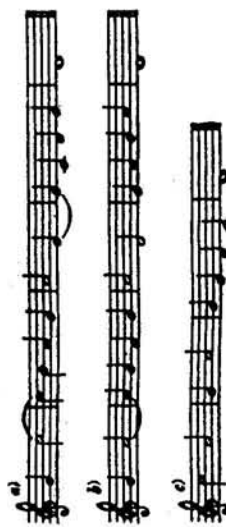
§ 72. Los principios para la construcción de cadencias en contrapunto son los mismos que ya conoce el estudiante de sus estudios de armonía. En ambos casos debe expresarse incontestablemente la tonalidad.

§ 73. Por esta razón, en determinada tonalidad deben introducirse aquellas características que la distinguen lo más claramente posible de otras y, sobre todo, de aquellas con las que presenta la máxima similitud.

§ 74. Las escalas que difieren en tan sólo una nota tienen el máximo número de notas comunes y, por tanto, se asemejan entre sí en el más alto grado. A la nota o notas por la(s) que una tonalidad es distinguible de otras podemos denominarlas su(s) «característica(s)». Su presencia incrementa, y su ausencia reduce, la diferenciación funcional de una voz sola o de una combinación de voces, tanto de un fragmento corto como de una pieza larga de música.



§ 75. Resulta claro que, de las siguientes melodías, *a* podría representar tanto Do mayor como Sol mayor; *b*, Do mayor o Fa mayor; *c*, Do mayor o Sol mayor, o incluso Fa mayor.



§ 78. La nota cuarta representa la región subdominante (IV y II) y evita, por tanto, la interpretación de un fragmento como expresivo de una tonalidad una quinta superior.

§ 79. La nota séptima representa la región de dominante (V) y evita, por tanto, la interpretación de un fragmento como expresivo de una tonalidad una quinta inferior.

§ 80. Para conseguir un efecto cadencial, estas dos notas, o sus sustitutas, deben aparecer inmediatamente antes de la tónica final. Pero también han de estar presentes en las partes que preceden al final, ya que de otro modo la conclusión podría resultar vaga.

§ 81. En una cadencia auténtica¹ estas notas características aparecerán en el mismo orden que se enseñó en armonía: es decir, los elementos de IV (o II), seguidos por los de V y a continuación I.

§ 82. En contrapunto a dos voces no es factible la producción de triadas completas. Pero la cooperación de las dos voces puede ser tal que quede excluida toda duda. Puede haber en cierto punto, en una voz, o en ambas, una parte característica de una línea escalar (o notas de ella) que sea suficiente por sí misma para expresar la tonalidad; véase, por ejemplo, el compás 6 de 40a: contiene todas las notas de Do mayor y, además, pone de manifiesto IV en los tiempos primero, segundo y tercero, y V en el cuarto tiempo. En otros casos una de las voces puede aportar la quinta y la fundamental de V (véase el tenor de 40e, compás 6), mientras la otra voz mantiene la tercera (véase el contralto). Por supuesto, algunas fórmulas cadenciales, como la del bajo de 40d, compás 5 (adición precedida por una escala completa) están suficientemente definidas por sí mismas como para sugerir una conclusión. Véase también el tenor de 40e.

§ 83. Se dan abajo las progresiones melódicas que, de este modo, conducen claramente a la tónica. Muchas son más apropiadas como voces superiores y algunas lo son más como voces inferiores. Pero gran número de ellas son utilizables de ambas formas. Todas estas progresiones pueden ser empleadas por el estudiante en sus cadencias.

Modo mayor

a) Voz superior

b) Voz inferior

¹ La cadencia plagal no es de interés aquí; no enseña al estudiante nada de importancia técnica, aunque en una composición pueda producir un efecto estilístico.

Modo menor

a) Voz superior

b) Voz inferior

CÓMO PROCEDER SIN UN CANTUS FIRMUS DADO

§ 84. En el § 52 se discutió la *tendencia de las notas cortas* y se aconsejó al estudiante comenzar con notas largas y posponer las más cortas. Lo mejor es que una de las voces empiece con una nota larga mientras la otra utiliza las cortas. La voz que utiliza las notas largas puede ser tratada entonces como un CF.

§ 85. Las sincopas son muy útiles, especialmente si preparan una suspensión. Como la suspensión debe resolverse en el tiempo siguiente, se obtiene de este modo una continuación.

§ 86. Mediante los ejercicios precedentes el estudiante debe ser capaz de recordar cierto número de progresiones melódicas y su relación y aplicabilidad a una segunda voz. Dichas progresiones le ayudarán a encontrar continuaciones. También son de ayuda otras fórmulas convencionalizadas, como la cambiata y la resolución interrumpida.

§ 87. Ahora más que nunca debe el estudiante «escuchar» sus voces lo que concierne a la fluidez de éstas. Las melodías revelarán a menudo una tendencia a moverse en cierta dirección. V también...

tener lugar un cambio de registro para evitar la monotonía. Con frecuencia, esta última es causada por la repetición de notas o de sucesiones de notas, y también por voces que permanecen demasiado tiempo en un registro o que mueven demasiado en una dirección.

§ 88. Sigue ahora un ejemplo de cómo proceder sin CF:

Supongamos que el soprano comienza con una redonda ligada al segundo compás: . Esta nota se puede tratar de muchas formas. Puede quedar como consonancia, como en los ejemplos que siguen, aun que las consonancias no producen usualmente un buen comienzo para la continuación:



Una disonancia, esto es, una suspensión, proporciona una continuación mejor, ventaja que el principiante debe recordar cuando tenga que trabajar sin una voz dada y no esté aún en posición de utilizar motivos.

En el ejemplo que sigue el movimiento de la segunda voz puede hacerse de esta nota ligada una séptima (como en *a* y *d*), una cuarta (como en *b* y *c*), una segunda (*e*), o una novena (*f*). Sin embargo, estos dos últimos intervalos apenas son utilizables aquí.



La voz inferior puede moverse también de las formas siguientes, cuando se suspende la voz superior:



O, si la suspendida fuese la voz inferior, la superior podría moverse que así:



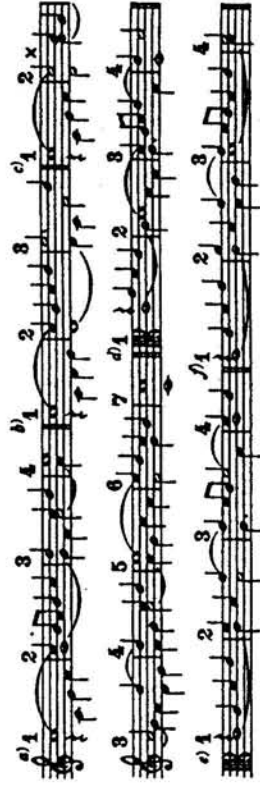
Sin embargo, las dos suspensiones siguientes son imposibles, por razones bien conocidas:



Tras comienzos como estos se puede continuar tratando siempre la nota más larga como CF contra el que pueden escribirse notas de la misma longitud (como en primera especie) o más cortas (como en las otras especies). Sin embargo, no debe utilizarse la suspensión con demasiada regularidad: un compás en la voz superior, el siguiente en la inferior, etc. Lo mejor es decidir el procedimiento más efectivo «escuchando» la tendencia de cada una de las voces y continuándolas libremente de acuerdo con esa tendencia. Algo que debe evitarse especialmente es la producción de un «fraseo» regular definido.

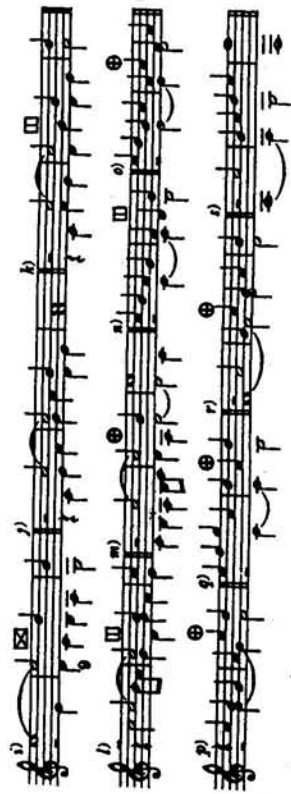
No es necesario que los ejemplos tengan más de cinco a siete compases de longitud, pero con menos de cuatro compases quedan demasiado cortos. Tan pronto como se hayan escrito tres o cuatro compases debe comenzarse la preparación de la conclusión, empleando para ello progresiones como las del § 83.

El estudiante debe intentar acabar los siguientes ejemplos:



§ 89. Los siguientes tratamientos de las suspensiones son de un uso considerable: la segunda voz puede mover 1) simultáneamente con la suspensión, hacia otra resolución consonante (como en *x* de *c* del ejemplo precedente y de *a* del que sigue), o 2) durante el transcurso de la suspensión, por grados conjuntos o por salto, antes de que se produzca la resolución con una consonancia (como ocurre en casi todos los ejemplos que siguen). Para los saltos es preferible una nota consonante, mientras que en el movimiento por grados conjuntos pueden aparecer tanto consonancias como disonancias.





En *e* se produce una novena (marcada $\boxtimes$ en este y otros ejemplos) por movimiento contrario, procediendo después la voz por grados conjuntos, a través de una consonancia, para alcanzar la resolución. Pero en *f* la novena entra de modo alarmante, provocando nuestro recelo. Con anterioridad a que la voz superior se convierta en suspensión, se introduce la novena con un movimiento paralelo al de la resolución, haciendo que uno sospeche octavas paralelas. Pero, de hecho, las octavas paralelas nunca llegan a producirse porque cuando tiene lugar la resolución la voz inferior ha eludido el peligro por movimiento contrario. Esto también podría conseguirse por medio de una cambiata:



En *i* se solventa un problema similar, concerniente a la novena, continuando por grados conjuntos descendentes de tal modo que se forme una tercera con la resolución.

Pueden verse saltos a notas consonantes con la suspensión en *m*, *o*, *p*, *q* y *r* (en $\otimes$). Las notas disonantes con la suspensión, como en *k*, *l* y *n* (en $\boxtimes$), se usan sobre la base de que serían consonantes con la resolución, aunque hagan disonante la suspensión por dos veces -7 y 4 en *k*, 4 y 7 en *l* y 4 y 2 en *n*.

COMENTARIO SOBRE LAS CADENCIAS, EJEMPLO 40

Estos ejemplos son más largos de lo necesario, especialmente los de modo menor. Alguno se podría haber acortado si después de la neutralización en una voz la otra no hubiese entrado en una situación que requiera también neutralización. Así, 40g podría haber finalizado, después del compás 4, de esta manera:



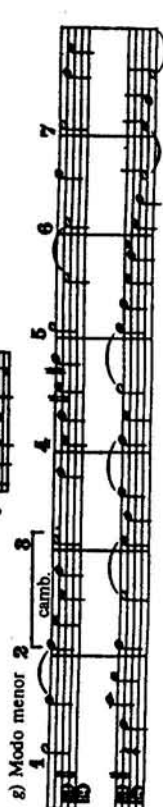
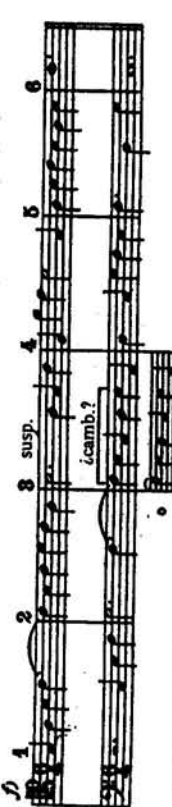
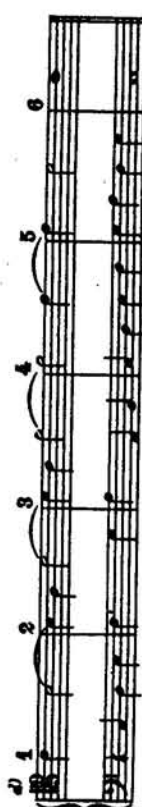
Aunque, como se ve, la práctica en escribir con fluidez, y particularmente en modo menor, ayuda a vencer las dificultades surgidas a causa de los puntos de giro. Al estudiante no debe preocuparle escribir ejemplos largos, siempre que pueda evitar al mismo tiempo la monotonía.

Obsérvese el contralto en el compás 3 de 40i. Hace del tenor una disonancia en el primer tiempo, pero, a cambio, él mismo se convierte en suspensión, una suspensión correctamente preparada —comienza como consonancia en tiempo débil (el segundo)— y resuelta en el cuarto tiempo. Las únicas diferencias entre esto y procesos previos están en que el tamaño de las notas se ha partido por la mitad —hay negras donde antes había blancas— y en que lo que anteriormente venía sólo en el primer tiempo fuerte aquí tiene lugar en el segundo tiempo fuerte.

Cadencias

Ej. 40

a) Modo mayor



SEGUNDA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS A REGIONES DIVERSAS; MODULACIÓN

REGIONES Y MODULACIÓN

§ 90. Por razones de forma, el contraste es necesario hasta en composiciones menores. Entre las vías más efectivas para obtenerlo se hallan los cambios funcionales en la estructura de la armonía.

§ 91. En épocas pasadas, si en una pieza o fragmento de ella aparecían una o más notas extrañas a la tonalidad, si, en particular, dicho fragmento movía a un grado distinto de la tónica utilizando características cadenciales, se solía hablar de *modulación*. Ello puede haber sido correcto en las primeras etapas de la música, cuando una nota extraña entre meras armonías tonales era un suceso realmente destacable. Pero en la época de Bach, e incluso antes, ese término, *modulación*, no resultaba ya adecuado.

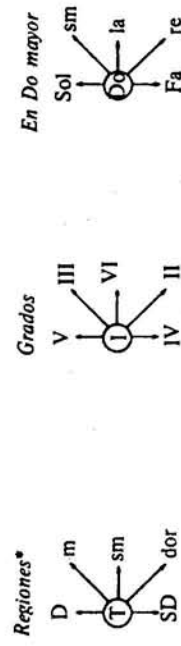
§ 92. El término *modulación* sólo es adecuado a) si se ha abandonado definitivamente una tonalidad durante un tiempo considerable, y b) si se ha establecido otra tonalidad. Por esta razón, deberíamos hablar de cambio de una *región* de cierta tonalidad a otra *región* de la misma tonalidad con más frecuencia que de modulación. En este tratado, no obstante, el término *modulación* se utiliza a menudo para describir el cambio de una región a otra.¹

¹ He introducido el término *región* con el fin de establecer y reforzar el principio de *monotonía*, que apunta a una comprensión unificada del movimiento armónico de una pieza de música. Mediante este concepto se pretende agudizar la diferencia entre tonalidad enriquecida o ampliada y modulación. Si, como se dice anteriormente, aparecen en una pieza o en alguno de sus fragmentos notas o progresiones de armonías que no son diatónicas, no es necesario que consideremos tal cosa como *modulación*. Si el movimiento establece uno de los grados como tónica, con ayuda de características cadenciales, podemos considerar que se trata de un cambio de región. Si el movimiento no acaba de asentarse, tendremos que considerar que se trata de un caso de armonía *errática*. Para más explicaciones sobre este asunto, véase *Funciones estructurales de la armonía*, donde se evalúa todo lo concerniente a las regiones. El movimiento o la modulación a regiones remotas no está incluido en estos ejercicios contrapuntísticos preliminares. Por tal motivo, la lista de regiones disponibles dada en el § 93 se ha reducido hasta el punto de incluir tan sólo aquellas que serán utilizadas en estos ejercicios.

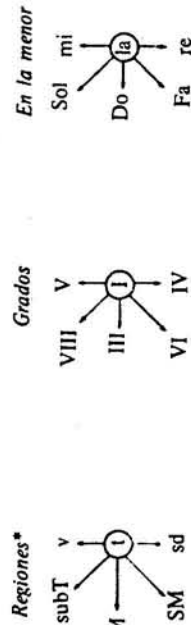
LA RELACIÓN ENTRE REGIONES

§ 93. Las relativas más próximas de una tonalidad mayor son su relativa menor (mediante inferior), la dominante y su relativa menor (mediante) y la subdominante y su relativa menor (dórica). En el cuadro que sigue se explican estas relaciones y también las de la tonalidad menor:

RELATIVAS MÁS PRÓXIMAS DEL MODO MAYOR



RELATIVAS MÁS PRÓXIMAS DEL MODO MENOR



* Lista de abreviaturas:

(Las letras mayúsculas indican regiones de tipo mayor.
Las letras minúsculas indican regiones de tipo menor.)

T y *t* indican tónica
D indica dominante.
v indica quinta menor.
SD y *sd* indican subdominante.

SM y *sm* indican submediante.
M y *m* indican mediante.
dor indica dórica.
subT indica subtonica.*

* Esta región, denominada *subtonica* en *Funciones estructurales de la armonía*, puede parecer remota si no se tiene en cuenta el hecho de que el eólico es sólo un «modo» de los mayores. En general, por tanto, el modo menor tiene las mismas relativas que el mayor.

§ 94. Estas relaciones expresan aproximadamente las relaciones entre los modos. Nótese que como VII en modo mayor y II en modo menor son triadas disminuidas, no se basa en ellas ninguna región.

§ 95. Las modulaciones a cada una de estas regiones se llevan a cabo en los ejemplos que se mencionan a continuación:

Desde una tonalidad mayor hay
modulación a la región de
1) Submediante (relativo menor),
en el ejemplo 1.
Desde una tonalidad menor hay
modulación a la región de
1) Mediante (relativa mayor), en el
ejemplo 42.

- 1) Dominante, en el ejemplo 44.
- 2) Quinta menor, en el ejemplo 48.
- 3) Subtonica, en el ejemplo 49.
- 4) Subdominante, en el ejemplo 46.
- 5) Submediante, en el ejemplo 50.
- 6) Dórica, en el ejemplo 47.
- 7) Submediante, en el ejemplo 51.

MODULACIONES A REGIONES RELACIONADAS

§ 96. Deben llevarse a cabo en frases cortas, de seis a diez compases e longitud, según las siguientes directrices:

Todo cambio de región exige la neutralización de las notas que estén en relación cruzada y el empleo de líneas melódicas neutras, es decir, líneas melódicas que contengan cierto número de notas comunes a las dos regiones implicadas. Las frases se compondrían, por tanto, de cuatro partes, tal como sigue:

- 1) Afirmación de la tonalidad de partida. En casos sencillos puede ser suficiente la presentación de la tónica, pero normalmente es mejor elaborar esto un poco más.
- 2) Una zona neutral donde aparezcan sólo aquellas notas que sean comunes a ambas regiones y donde se neutralizan las notas que se hallen en relación cruzada, como en el procedimiento para el modo menor (v. § 64 siguientes).
- 3) La modulación propiamente dicha, esto es, el giro hacia las notas que son características de la tonalidad de destino.
- 4) Finalmente, una cadencia en la tonalidad de destino.

§ 97. La comparación de las escalas de las distintas regiones, tal como ilustra más adelante, mostrará qué notas están en relación cruzada (marcadas X), es decir, aquellas que han de ser neutralizadas o que pueden llevar a cabo la modulación.

(Continúa en p. 100)

DEL MODO MAYOR AL RELATIVO MENOR (*sm*)
Y DEL MODO MENOR AL RELATIVO MAYOR (*M*)

§ 98. En la escala descendente mayor hay segmentos en los que las notas séptima y sexta de la relativa menor están neutralizadas, porque la escala descendente menor es idéntica a la parte correspondiente de la escala mayor. Esta identidad puede utilizarse para el cambio del modo mayor al relativo menor (*sm*) y viceversa (*M*). Esto respondería del giro hacia el modo mayor en muchos ejemplos dados en modo menor (ej. 32-35).

§ 99. De manera similar, los ejemplos en modo mayor pueden virar hacia el menor (*sm*) si, y después de que, todas las notas quintas (tales como sol en Do mayor) hayan sido neutralizadas descendiendo hasta la nota cuarta (fa) y todas las cuartas hasta la nota tercera (mi), como si fuesen las notas séptima y sexta del relativo menor, respectivamente. Este procedimiento se ilustra en el ejemplo 41.

COMENTARIO SOBRE LAS MODULACIONES ENTRE LAS REGIONES RELATIVAS MAYOR Y MENOR, EJEMPLOS 41 y 42

Todos estos ejemplos fueron previamente cadencias en modo mayor. En el ejemplo 40. En cada uno de ellos se ha encontrado un punto donde se puede aplicar el anteriormente mencionado cambio de concepto. En 41a la neutralización del sol del contralto (compás 3) precede a la aplicación de notas sustitutas en el compás 5, como debe ser. Por esta razón resultaba mejor omitir el sol inicial del soprano. En 41b, compás 4, se puede tolerar la neutralización por medio de una resolución interrumpida. No se emplea aquí ninguna sustituta para la nota sexta. Se ha cambiado ligeramente 41, respecto al original, en el compás 4.

En el ejemplo 42 las cadencias que aparecían originalmente en modo menor (40g y j) giran ahora hacia el relativo mayor. Este proceso empieza a tener lugar en el compás 5 de 42a y en el compás 3 de 42b.

Ej. 41 del modo mayor al menor (*sm*)
a) (de 40 a)

Ej. 42 del modo menor al mayor (*M*)
a) (de 40 g) camb.

MODULACIONES CON UNA VOZ DADA

§ 100. Puede que al estudiante le sea más fácil al principio llevar a cabo estas modulaciones con un CF o con una voz dada en notas mezcladas. En los ejemplos que siguen se presentan unas cuantas de tales voces. Las palabras *neutralización*, *modulación* y *cadencia* indican, aproximadamente, dónde se pueden aplicar estos procedimientos. Hay que añadir tanto la voz superior como la inferior.

Ej. 100 del modo mayor al menor (*sm*)
a) Lab-fa

b) Re-si mod. cad.

c) Fa-re (notas mezcladas) mod. cad.

d) Mi-do# mod. cad.

del modo menor al mayor (M)
e) sol-Sib

f) mi-Sol

g) sib-Reb

Estos ejercicios se resuelven en el ejemplo 43.

COMENTARIO SOBRE LAS MODULACIONES CON VOCES DADAS, EJEMPLO 43

En 43a la neutralización en la voz del contralto se produce en el compás 3. La gran distancia entre estas dos voces es un defecto menor. En 43b, compás 5, la resolución de la suspensión re sobre do coincide con un fa#; se puede excusar, ya que este último puede considerarse parte de una cambiata. Compárese con 42a, compás 3, donde la cambiata no acaba con una consonancia porque el fa# del contralto es una suspensión que resuelve en el segundo tiempo. También esto puede tolerarse.

La cadencia de 43b queda un tanto débil porque la subdominante no se expresa de forma suficientemente clara, al menos en el bajo. Además, son objetables las quintas paralelas intermitentes de los compases 3 y 4. Cosa que también puede decirse de 43c, compases 1 y 2, aunque este ejemplo tiene una cadencia mejor.

En 43d se ha utilizado la misma voz dada que en 43c, pero en esta ocasión se añade una voz superior, el soprano. Esta voz es bastante fluida, pero la cadencia resulta, nuevamente, un tanto indefinida.

Ej. 43
a) Fa-re

b) mi-Sol

c) sib-Reb

d) sib-Reb

MODULACIONES A OTRAS REGIONES

§ 101. Las modulaciones o cadencias que conectan las regiones estrechamente relacionadas que se indican en el cuadro se pueden producir de la misma forma que modulaciones del modo mayor al relativo menor (ej. 40). Tales modulaciones pueden ejecutarse también con las notas características de la tonalidad de destino, después de la neutralización. Nótese que todos los ejemplos que se dan más adelante tienen cadencias bastante largas para permitir que las voces vayan a las notas peculiares de las nuevas regiones.

COMENTARIO SOBRE LAS MODULACIONES A OTRAS REGIONES, EJEMPLOS 44-51

En una modulación a la región *dominante*, la nota cuarta de la tonalidad de partida (fa en Do mayor) está en relación cruzada con la sensible de la dominante (Fa#). En 44a, compás 2, la progresión descendente elimina la relación cruzada en el contralto, de modo que puede seguir fa# en el compás 3. Compárese también con 44b y c.

La modulación a la región *mediante* exige la neutralización de tres notas: la cuarta de la región original (fa en Do mayor), así como las dos notas naturales de la descendente menor (re y do). En 45b se consigue esto mediante una línea escalar descendente en los compases 3 y 4 del tenor. Obsérvese, en 45c, la progresión interrumpida del compás 7.

La neutralización previa a la aparición de la región *subdominante* se realiza, simplemente, por el ascenso de la sensible de la región de tónica (si en Do mayor), tal como se muestra en los compases 2 y 3 de 46a. Nótese que estos ejemplos se hallan escritos en los compases de 3/2, 6/4 y 3/4, lo cual no debe ser olvidado por el estudiante.

La aproximación a la región *dórica*, como la de la mediante, requiere la neutralización de tres notas. En 47b, compás 4, el do# del tercer tiempo del tenor hace del re del contralto una novena. El tenor no espera la resolución; sino que salta al la haciendo del do# una décima. En el compás 6, el tenor entra en el tercer tiempo formando una cuarta con el fa# del contralto, lo que no es incorrecto, pues todas estas notas pueden considerarse notas de paso. Pero la corchea re que sigue mejora claramente la situación.

Los ejemplos 48-51 ilustran modulaciones que comienzan en una tonalidad menor. Nótese que, al trasladarse hacia la región *v-menor*, en 48a neutralizan tanto la nota *capo* natural (c) como la nota *capo* (c#).

(fa#), la primera por descenso a la nota quinta mi, y la segunda por ascenso a la nota séptima sustituta, sol#. Las alternativas del compás 4 ofrecen mayor variedad rítmica que el original. Obsérvese también el ritmo inusual de la cambiata del compás 3, que evita la aparición sobre el tercer tiempo de una séptima por movimiento paralelo (de fa# a mi superior), la cual habría surgido si se hubiese empleado el ritmo regular en negras.

En 49a, que conduce a la *subtónica*, hay un retorno a la nota séptima de la escala descendente, en el compás 2, que necesita la repetición de la nota séptima sustituta. En 49b, sol#, sensible de La mayor, procede hacia el la en el compás 5, pero el tenor produce una progresión interrumpida con su fa#. En el compás 6 el tenor utiliza un característico diseño de corcheas que resulta muy efectivo en el mantenimiento del movimiento métrico. En 49c, compás 2, el fa del tenor hace del do una suspensión cuya resolución sería una quinta disminuida. Sin embargo, la resolución interrumpida pospone el si hasta que el tenor tiene sol, una sexta. La sensible la#, que se introduce en el compás 3, en realidad tendría que haber aparecido una vez más en este ejemplo.

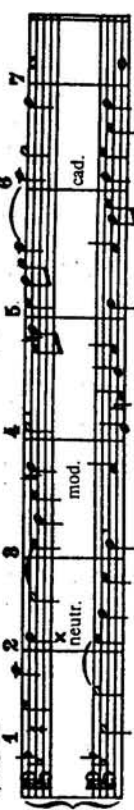
El ejemplo 50 lleva a la *subdominante*. En 50b, compás 8, el do del contralto es una disonancia sobre la primera corchea; la segunda corchea la hace consonancia, pero después la blanca sol del segundo tiempo la convierte otra vez en disonancia. Este sol seguido por un fa# ofrece en sí mismo el aspecto de una disonancia. En 50c, la modulación es efectuada por el fa de paso en el bajo (compás 2).

En los ejemplos que conducen a la *submediante* (ej. 51) las modulaciones se producen con bastante rapidez, pero las prolisas cadencias que siguen establecen claramente las nuevas regiones.

A. del modo mayor
Ej. 44 a la región Dominante
a) Do-Sol



b) Sib-Fa

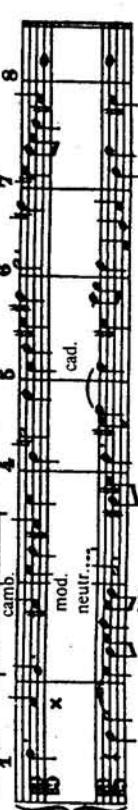


c) La-Mi

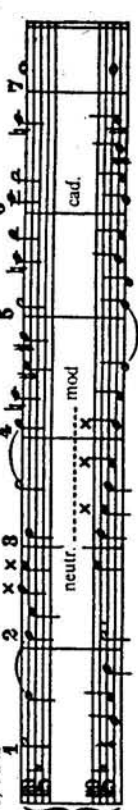


Ej. 45 a la región mediente

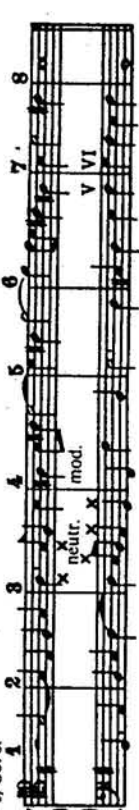
a) Do-mi



b) Fa-la



c) Sol-si



Ej. 46 a la región Subdominante

a) Do-Fa

b) Re-Sol

c) Mi-b-La b

Ej. 47 a la región dórica

a) Do-re camb.

b) Mi-fa #

c) Reb-mib

B. del modo menor
Ej. 48 a la v menor

a) la-mi

b) fa-do

c) do#-Sol#

Ej. 49 a la región subtonica

a) la-Sol

b) si-La

c) do-Sib

Contrapunto simple a tres voces

PRIMERA ESPECIE

Cantus firmus y dos voces añadidas, en redondas

**CONSIDERACIONES GENERALES:
CONSONANCIAS Y DISONANCIAS A TRES VOCES**

§ 102. El contrapunto a tres voces ofrece la posibilidad de producir triadas completas.

§ 103. Las tríadas pueden aparecer en primera inversión —como acordes de sexta—, pero *no* en segunda inversión —como acordes de 6/4—, en tanto no se haya dado algún consejo posterior.

§ 104. Siempre resulta ventajoso, aunque no es necesario, utilizar triadas completas. Sin embargo, son más importantes una conducción de las voces y un tratamiento de las disonancias fluidos y correctos. Puede suceder que las tres voces se junten ocasionalmente en primeras u octavas. Aunque esto no es enteramente incorrecto, es mejor reservarlo para comienzos y finales. No obstante, como regla general, a una primera o a una octava se les debe añadir al menos otro intervalo consonante o una disonancia en forma de *fórmula convencionalizada*.

§ 105. Si se añade un solo intervalo consonante hay varias posibilidades para duplicar la tercera voz, como puede verse en los siguientes ejemplos:

Ej. 50 a la región subdominante

a) la-re

b) re-sol

c) mi-b-lab

3 camb.

mod.

mod.

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

Ej. 51 a la región submediante

a) la-Fa

b) sib-Solb

c) fa#-Re

mod.

neutr.

cad.

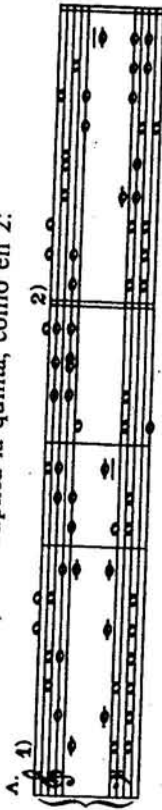
mod.

neutr.

cad.

camb.

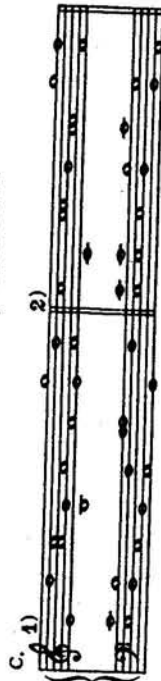
A. Si se añade la quinta a la nota más grave, o se duplica la nota más grave, como en 1, o se duplica la quinta, como en 2:



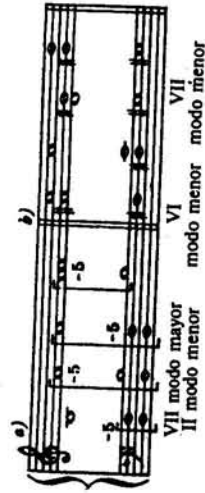
B. Si se añade la tercera a la nota más grave, o se duplica la nota más grave, como en 1, o se duplica la tercera, como en 2:



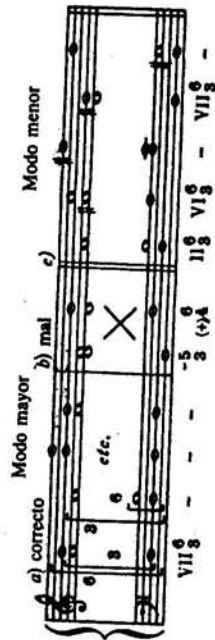
C. Si se añade la sexta a la nota más grave, o se duplica la nota más grave, como en 1, o se duplica la sexta, como en 2:



§ 106. Las triadas consonantes pueden construirse sobre los diversos grados de las escalas mayores y menores en las formas anteriormente mencionadas. Sin embargo, no podemos considerar consonantes las triadas disminuidas sobre VII, en modo mayor, y sobre II, VI y VII, en modo menor, ya que aparece el intervalo de quinta disminuida (-5) sobre la nota más grave.



§ 107. La triada disminuida *sólo* está permitida como consonancia en primera inversión, caso en el que aparecen sobre la voz más grave los intervalos consonantes de sexta y tercera.



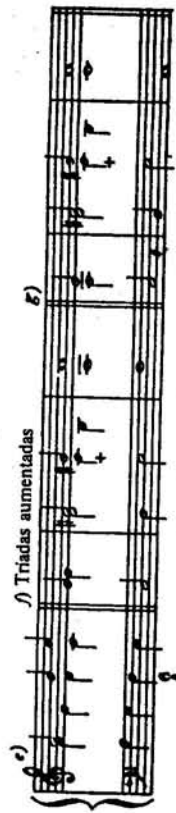
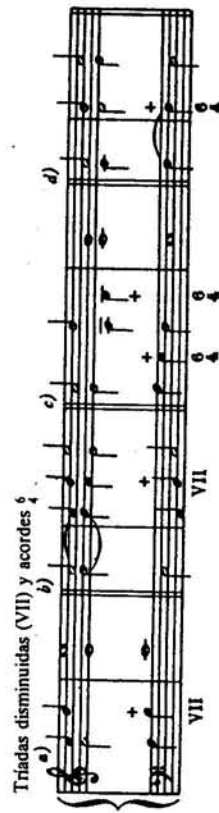
§ 108. La triada aumentada sobre III del modo menor se considera también disonante, por la presencia de un intervalo disonante, la quinta aumentada (+5), sobre la voz más grave.



§ 109. La segunda inversión de las triadas, el acorde de 6/4, es disonante, claro está, por la presencia de un intervalo de cuarta sobre la voz más grave.



§ 110. Sin embargo, estas triadas disonantes aumentadas y disminuidas, y también los acordes de 6/4, son producidos a menudo por notas de paso o por suspensiones, como muestran los siguientes ejemplos:



PARALELAS OCULTAS A TRES VOCES

§ 111. El peligro de octavas y quintas paralelas ocultas o explícitas: hace mayor, por supuesto, cuantas más voces hay implicadas. Sin embargo, la tolerancia hacia esas paralelas ocultas puede ser mayor, al mismo tiempo, especialmente si sólo una de las voces es una voz exterior. Ha de hecho, numerosos casos en que los más grandes compositores no han temido utilizarlas. Tales octavas y quintas ocultas, como las del ejemplo siguiente, apenas pueden excluirse:

Example 111 shows three staves (a, b, c) illustrating hidden octaves and fifths. The notation includes various intervals marked as 7-8, 9-8, and 10-8.

Los peores casos de octavas paralelas ocultas son los del tipo que muestra en los ejemplos siguientes. Tales casos deben ser absolutamente evitados, porque la nota a la que debe ir una disonancia de paso o suspendida nunca ha de ser tomada por movimiento paralelo por ninguna otra voz. La disonancia *debe* aterrizar sobre una nota particular, pero la otra voz no tiene por qué. El movimiento de la segunda voz hacia ella es innecesario; y el oído no lo agradecería.¹

Example 112 shows three staves (a, b, c) illustrating hidden octaves and fifths. The notation includes various intervals marked as 7-8, 9-8, and 10-8.

¹ En la conducción de las partes el estudiante llega a menudo a situaciones de emergencia donde no sabe cómo obedecer una regla sin violar otra, o donde se ve forzado a renunciar a un logro laudable. Como profesor, he pedido a mis estudiantes que señalen tales violaciones así (+), indicando que se habían dado cuenta de ellas. Entonces yo las considero males menores.

PRIMERA ESPECIE

Example 112 shows three staves (a, b, c) illustrating hidden octaves and fifths. The notation includes various intervals marked as 7-8, 9-8, and 10-8.

CONSEJOS Y DIRECTRICES PARA LA PRIMERA ESPECIE

§ 112. Seleccione tres voces vecinas, tales como soprano, contralto y tenor, o contralto, tenor y bajo. No utilice combinaciones como soprano, tenor y bajo, o soprano, tenor y bajo, o soprano, contralto y bajo.

El CF puede estar en la voz superior, media o inferior. Si está en el soprano, se añadirán contralto y tenor; si está en el contralto como voz más aguda, se añadirán tenor y bajo; si está en el contralto como voz intermedia, se añadirán soprano y tenor, es decir, una sobre el CF y otra bajo él; si el CF está en el tenor como voz más grave, se añadirán soprano y contralto; y, finalmente, si el CF está en el bajo, se añadirán contralto y tenor.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE PRIMERA ESPECIE, EJEMPLOS 52 Y 53

Debe repetirse que no es necesario evitar una armonía incompleta, como la del compás 3 de 52a (v. § 104 y 105). El mismo tipo de armonía se produce en 52b, compás 3, y en muchos otros ejemplos. También es admisible una sucesión de acordes de sexta, como en 52b y c. Sin embargo, los acordes de sexta de 52i marchan durante demasiado tiempo en un continuo movimiento paralelo, y ello no es recomendable.

En la cadencia, la tónica final puede estar precedida por 1) V, como en 52a, g, h, y k; 2) V6, como en 52b, f y j, o 3) VII6, como en 52c, d, e e i.

Otros puntos dignos de observación: al igual que en la primera especie a dos voces, la repetición de notas no es incorrecta, y menos en voces intermedias (véanse contralto de 52b, tenor de 52c y otros ejemplos en que las notas están ligadas). Sin embargo, en 52d el bajo permanece quizá demasiado tiempo en una nota.

Example 112 shows three staves (a, b, c) illustrating hidden octaves and fifths. The notation includes various intervals marked as 7-8, 9-8, and 10-8.

Se producen quintas ocultas en 52g, compás 9, y en 52j, compás 7; se casi inevitables aquí. Compárese con el § 111.

Se originan repeticiones melódicas en 52a, donde la voz tenor produce monotonía por presentar el do tres veces y el sol dos veces, y en 52. donde el intervalo de tercera aparece tres veces consecutivas en medio de un ejemplo por otra parte bueno.

Ejemplos en modo menor

Los ejemplos en modo menor (ej. 53) se resienten de las severas exigencias de neutralización (v. «neutr.---» en los ejemplos). Hay poca variedad en la armonía y la conducción de las voces es en su mayor parte monótona. En 53f es difícil siquiera continuar sin violar alguna de las reglas, si se utiliza sol en el compás 4 del bajo. Quizá podríamos utilizar dos blancas como en la siguiente serie de ejemplos, para mejorar la situación.

Ej. 52

The image displays six systems of musical notation for three-voice counterpoint in minor mode, labeled 'Ej. 52'. Each system consists of three staves. The systems are labeled as follows: a) b) CF, c) d) CF, e) CF, and f) CF. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some systems showing specific intervals like thirds and fifths.

demasiados acordes de sexta seguidos

V6 V6 V6 V6 V6 V6

Ej. 53 Modo menor

neutr. tenor muy pobre

no muy bueno neutr.

II. alternativa

pobre

2

SEGUNDA ESPECIE

Adición de dos voces al cantus firmus: una en redondas y una en blancas, o ambas en blancas

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 113. Es recomendable que en los primeros ejemplos de segunda especie las blancas se escriben sólo en una de las voces. Hay, en tal caso, las siguientes posibilidades a tres voces:

Voces	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
Superior:	CF	CF	CF	CF	CF	CF
Media:	CF	CF	CF	CF	CF	CF
Inferior:	CF	CF	CF	CF	CF	CF

§ 114. En la escritura de blancas deben seguirse los mismos principios descritos para dos voces (v. § 15 ss.). Éstos consisten en que las consonancias pueden utilizarse tanto en tiempos fuertes como débiles y que la única disonancia debe ser la nota de paso en tiempo débil.

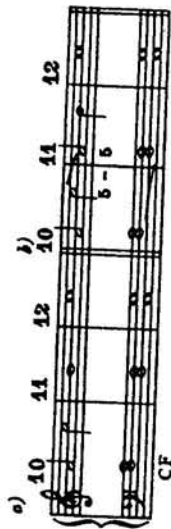
§ 115. Las triadas completas, en posición fundamental o en primera inversión, deben aparecer con tanta frecuencia como sea posible, si de este modo no se resiente la conducción de las voces (v. § 104). Si no es posible una triada completa en el tiempo fuerte, es buena idea introducir el intervalo que falta (véase 1-7, más adelante) o una nota que pertenezca a una armonía diferente (8-11, más abajo) en el tiempo débil:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

pobre

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE SEGUNDA ESPECIE, EJEMPLOS 54 Y 5

En algunos ejemplos de segunda especie (ej. 54 y 55) se hace necesario utilizar blancas en el penúltimo compás de las dos voces (en $\otimes$ para que haya consonancias en ambos tiempos. Como consecuencia de ello se produce en la mayoría de los casos una cadencia perfecta —II-V-I— (54c, g y j). Por otra parte, en 54d el V va precedido por VII6 sobre la primera blanca, mientras que en 54i la segunda blanca es una disonancia de paso que lleva a un final con la tercera. En los finales de 54k y l se utilizan suspensiones, anticipándonos a la cuarta especie, con el fin de evitar soluciones menos satisfactorias como:



En 54c las quintas intermitentes de los compases 2-3 son tolerables —pero estas quintas sólo son tolerables a tres voces, y no a dos— a causa del intervalo de cuarta que hay en medio.

En 54d el contorno del tenor no es muy bueno. Lo objetable aquí es que el tenor continúa primeramente en la misma dirección, después de un salto (en $\square$), y que sigue después un acorde arpegiado.

En 54e, compás 2, se introduce la tríada disminuida en primera inversión (VII6). Nótese también su aparición en 54j, compás 6, y en los penúltimos compases de 54k y l.

En 54f se dan dos interesantes notas de paso. La primera, en el compás 3, puede que no suene bien en el piano, pues está a una segunda del bajo, pero es correcta en la escritura vocal. La segunda, en el compás 5, forma una cuarta aumentada.

Adviértase que algunos ejemplos comienzan tras un silencio de blanca; esto sucedía también en la escritura a dos voces.

En modo menor (ej. 55) el final con dos blancas presenta dificultades siempre que aparece la sensible (sol# en la menor) en la primera blanca. Ello hace necesaria la inserción de otra nota entre las notas séptima y octava (mi, nota quinta o si, la segunda), como en 55a, b y e (en $\square$). Sin embargo, en 55d la única salida a esta dificultad es usar una redonda (en $\equiv$). En unos cuantos casos se emplean blancas en la segunda voz añadida (v. 55a, d y e); esto es, básicamente, para facilitar la conducción de las voces.

Ej. 54

a) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

b) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

c) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

d) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

e) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

f) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

g) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

h) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

i) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

j) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

k) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

l) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

VII6

Ej. 55 Modo menor
a) 1

b) 1

c) 1

d) 1

e) 1

f) 1

no bien

Vile

Vile

DOS VOCES EN BLANCAS

§ 116. Si las dos voces añadidas mueven por blancas existe el peligro de que se reúnan simultáneamente demasiadas disonancias, como por ejemplo en $x a, x b$ y $x c$ del ejemplo 56. No es necesario excluir completamente tales disonancias, aunque dudo de que un principiante pueda cargar con la responsabilidad de ellas. El mejor modo de evitar el problema es no utilizar simultáneamente dos notas de paso o mantener una de

las voces consonantes con el CF. En el ejemplo que sigue se producen consonancias en ambas voces en *a* y *h* (VII6); en *b* (acorde de 6/4), *c*, *f* y *g* aparece la nota de paso sólo en una de las voces; mientras que encontramos notas de paso simultáneas en las dos voces en *d*, *e* e *i*. Esto último sucede o por movimiento paralelo (para lo cual sólo se permiten las terceras y las sextas) o, lo que es más común, por movimiento contrario, como en *e* e *i*.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS CON DOS VOCES EN BLANCAS, EJEMPLOS 56 Y 57

Las notas de paso se usan aquí de las diversas mencionadas anteriormente; en algunos casos producirán triadas disminuidas en posición fundamental (56*a*, en $\square$) y, en otros, acordes de 6/4 (56*a*, *b*, *c* y *d*). En 56*b*, compás 5, la nota de paso re del contralto es disonante con las otras dos voces, y se da el fenómeno inusual de que el tenor salta por movimiento paralelo hacia la nota la, que forma una cuarta con el contralto. Sin embargo, esta nota es consonante con el soprano y resulta, por tanto, correcta. Un caso similar puede encontrarse en 56*c*, compás 3, donde la nota de paso la, en la voz superior, es también disonante con las otras dos voces. En 56*e*, compás 9, puede explicarse de modo similar la séptima de paso producida por salto del tenor por movimiento paralelo.

Los finales con ambas voces en blancas pueden tener usualmente cambios satisfactorios de armonía en ambos tiempos. Tanto en 56*d* como *e* hay una cadencia perfecta: II6-V-I. Sin embargo, el final de 56*c* es difícil, si no imposible, a causa de la sensible del bajo, que es el CF. En este caso sólo puede manifestarse una armonía, V6. Ninguna de las soluciones es muy satisfactoria, como se muestra en lo que sigue:

Aunque, por lo general, el movimiento contrario es de un orden superior, no es necesario excluir por completo el movimiento paralelo, siempre que no dure demasiado tiempo. Así, por ejemplo, las terceras paralelas de 56*c*, compases 7-8, son bastante buenas; pero en 56*b* y *f* hay quizá demasiado movimiento paralelo tanto de terceras como de sextas.

En 56*a*, compás 4, las voces exteriores saltan simultáneamente: esto resulta claramente incorrecto, en particular porque se producen quintas ocultas, pero sería difícil encontrar otra solución.

En modo menor (ej. 57) surgen los habituales problemas de neutralización, especialmente al final. En 57*a*, por ejemplo, habría sido posible el siguiente empleo de la nota sexta sustituta, fa#, en el penúltimo compás, si se hubiese neutralizado el fa (x):

Pero en lugar de esto ha tenido que utilizarse el la suspendido que resuelve en la sensible, sol#. Se produce un caso similar en 57*b*, donde la nota sexta sin neutralizar del compás 3 del soprano (x) hace necesario el uso del acorde suspendido 6/5 en lugar de la nota sexta sustituta, como se muestra en la alternativa. En 57*c* se evita completamente la sensible, aunque todavía se manifiesta el V-I de la cadencia. En 57*d* el V final se introduce incluso como acorde 6/4 de paso. Finalmente, en 57*e* podría incluirse la nota sexta sustituta en el penúltimo compás, en lugar de la suspensión que allí se muestra, aunque la voz contralto deja mucho que desear en ambos casos.

Ej. 56

a) 1 2 3 (xa) 4 5 6 7 8 9

b) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

d) 1 2 (xb) 3 4 5 6 7 8 (xc) 9 10 11 12

e) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

f) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

demasiado movimiento paralelo

bien

Il6 V I

Ej. 57 Modo menor

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

b) alt. 1 2 3 4 5 6 7

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

d) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

e) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

CF

alt.

Il6 V I

sonancias sucesivas. Dado que no es posible duplicar la sensible, sol#, sólo quedan dos notas que puedan ser utilizadas, mi y si. Estas, sin embargo, producirían una melodía pobre, como se muestra a continuación:



Adición de cuatro negras al cantus firmus, y de redondas o blancas en la tercera voz

TERCERA ESPECIE

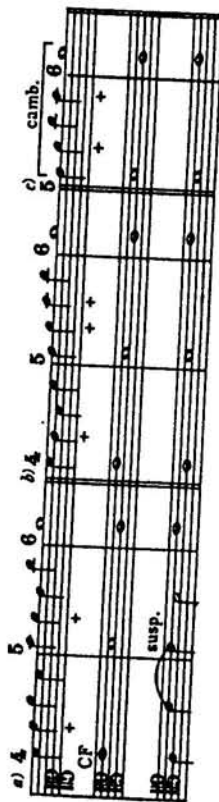
CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 117. El consejo dado para la tercera especie a dos voces, concerniente a las negras, también es aplicable aquí (v. § 24 ss.). Las disonancias han de ser tratadas según las fórmulas convencionalizadas primera y segunda, es decir, notas de paso y cambiatas. Aunque es de suyo evidente que las consonancias deben ajustarse a las consideraciones que hay que observar en la escritura a tres voces.

§ 118. Hay dos variantes de esta especie: en la primera, que es algo más fácil, la tercera voz procede por redondas; en la segunda, la tercera voz mueve por blancas. Es de poco provecho, por el momento, probar las negras en ambas voces. La primera variante se ilustra en los ejemplos 58 y 59; la segunda, en los ejemplos 60 y 61.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE TERCERA ESPECIE, EJEMPLOS 58-61

Tanto en 58a como en 58c la tercera voz tiene dos blancas en el penúltimo compás. Otras posibles soluciones para 58a son las siguientes:

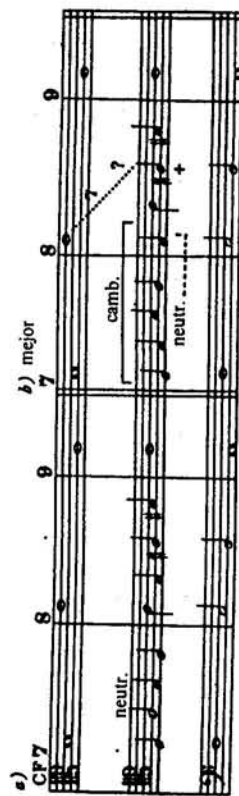


En modo menor es incluso necesario un uso más frecuente de blancas en la conclusión, a causa de las severas reglas de la neutralización. Las blancas pueden hasta hacerse necesarias a mitad de un ejemplo, como en el compás 4 de 59a. En el compás 5 del mismo ejemplo aparecen dos di-

La única salida a este dilema quizá sea evitar del todo el sol# y usar en su lugar solb durante dos compases, para neutralizarlo después en los compases siguientes, como puede verse aquí:

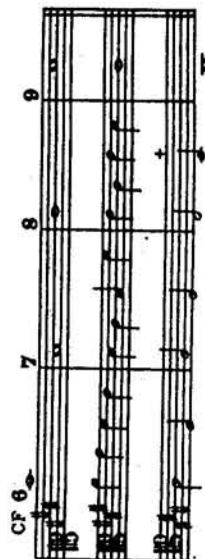


En los compases 7 y 8 de 59c, la repetición de las tres notas mi-fa#-sol# en el tenor puede evitarse de las siguientes formas:



En la variante de esta especie en que la tercera voz se escribe toda ella en blancas (ej. 60 y 61) el estudiante ha de llevar cuidado, una vez más, con el empleo de blancas de paso. Adviértaselas, particularmente, en 60b, compases 1, 5 y 7; 60c, compás 3, y 61b, compás 3.

La redonda del penúltimo compás del tenor de 60a puede evitarse si las voces mueven, a partir del compás 6, como sigue:



En 60c se han utilizado prematuramente las suspensiones. El ejemplo siguiente muestra cómo pueden evitarse:

Las quintas intermitentes del compás 9 de 60c no son intolerables porque el movimiento de negras cambia constantemente su significado armónico. Pero pueden evitarse, como muestra el ejemplo precedente.

En los ejemplos en modo menor aparecen varias síncopas y suspensiones; serán explicadas de forma más completa en cuarta especie. Las disonancias de los compases 7 y 8 de 61a, en particular, requieren una posterior explicación.

Ej. 59 Modo menor

Ej. 60

Ej. 61 Modo menor

a) *CF* 1 2 3 4 5 6 7 8 9

b) *CF* 1 2 3 4 5 6 7 8 9

c) *CF* 1 2 3 4 5 6 7 8 9

4

CUARTA ESPECIE

Adición de blancas sincopadas a un cantus firmus, y de redondas, blancas o negras en la tercera voz

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 119. Hay en esta especie diversas variantes posibles, en las que la tercera voz añadida puede escribirse en redondas, blancas o negras, e incluso en sincopas y notas mezcladas. Se recomienda al estudiante que pruebe ejercicios con redondas y negras antes de intentar cualquier otra cosa posterior.

§ 120. Al igual que en la escritura a dos voces (v. § 36 ss.), la tercera voz debe empezar como consonancia en tiempo débil, siendo la segunda blanca una consonancia o una suspensión cuya resolución siga inmediatamente.

§ 121. Si la segunda blanca es una consonancia resultarán casos como los siguientes:

§ 122. Deben evitarse las octavas y quintas intermitentes, como las del siguiente ejemplo:

En embargo, el movimiento de la tercera voz en blancas o negras es usualmente capaz de ocultar estas paralelas intermitentes (v. 64a, compases 6-7).

SUSPENSIONES A TRES VOCES

§ 123. Una suspensión exige:

- a) Una preparación que sea consonante con las otras dos voces.
- b) Una resolución que sea consonante de esta misma manera, es decir, que produzca una triada completa o un acorde de sexta; o, dicho de otro modo, que sea consonante con las dos voces.

En los ejemplos que siguen se ilustran unos cuantos casos de suspensiones:

§ 124. Al igual que a dos voces, debe evitarse anticipar la nota sobre la que resuelve una séptima. Véase *j* del ejemplo precedente, que es incorrecto. El contrapunto estricto prohíbe incluso ese empleo, en las voces media e inferior, de la nota sobre la que resuelve una novena, caso de *n*. Pero si hay una buena conducción de las voces, esto puede tolerarse.

§ 125. En la mayoría de los casos hay que evitar las octavas y quintas paralelas intermitentes a continuación de las suspensiones. Se producen, a menudo, de las siguientes formas:

Quizá podríamos tolerar estas paralelas intermitentes si una de las voces implicadas fuese una parte intermedia, especialmente cuando se emplean más de tres voces y resulta de ello un efecto armónico rico.

Pero, para comenzar, lo mejor es que el estudiante evite tales casos complicados.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE CUARTA ESPECIE, EJEMPLOS 62 Y 63

En 62a, compás 3, la suspensión si (en $\otimes$) forma una segunda con el la del contralto. Esto es correcto para voces, aun cuando no suene bien en el piano.

En la conclusión de 62a se hacen evidentes las ventajas de la suspensión. En 62b, sin embargo, aunque tiene que abandonarse la sincopa, todavía es posible un buen final. En 62c la conclusión requiere el uso de blancas en la voz superior (compás 6).

En 63a, primero de los ejemplos en modo menor, el empleo de VII de la menor como acorde de sexta, en el compás 7, ofrece un bello final. Sin embargo, la alternativa es aquí aún más interesante, porque en el penúltimo compás (en $\otimes$) aparece una triada aumentada que ningún teórico prohibiría. Resulta asimismo de interés, desde el punto de vista de una armonía rica, el final de 63c, donde tanto el do# como el re# cambian su significado armónico dentro del compás. Un intento de hacer más interesante el contralto de 63d acaba catastróficamente en el compás 4 porque el re no puede ser neutralizado.

Ej. 63 Modo menor

a) *alternativa*

b) *alternativa*

c) *alternativa*

d) *alternativa*

neutralización imposible

SÍNCOPAS CON UNA VOZ AÑADIDA EN BLANCAS O NEGRAS

§ 126. Una variante de la cuarta especie es escribir la voz añadida en blancas o negras. En tal caso, debe producirse el movimiento de esta voz, durante la suspensión, hacia una nota consonante con la resolución (cf. § 89), como en el ejemplo 64, donde sólo se utilizan negras.

LAS SUSPENSIONES COMO ACORDES DE SÉPTIMA Y SUS INVERSIONES

§ 127. En la escritura a tres voces los acordes de séptima y sus inversiones vienen conformados a menudo por suspensiones. Se resuelven habitualmente en conjunción con el movimiento de la tercera voz. Armóni-

CUARTA ESPECIE

camente, estos acordes pueden explicarse como sigue (se les muestra aquí [con sus resoluciones] como V7-I):

Se puede aplicar el mismo tratamiento al II grado:

Por tanto, puede considerarse que la aparición de las inversiones 6/5, 4/3 y 2 se debe al mero intercambio de las voces superiores con el bajo.

§ 128. En los siguientes ejemplos a tres voces las suspensiones se producen como acordes de séptima de dominante y sus inversiones, estando en blancas la voz añadida. Nótese que la voz añadida debe mover hacia la resolución con el fin de que resulte consonante. En la suspensión 4/3 han de suspenderse las dos voces, pues ambas son disonantes con el CF.

§ 129. En el ejemplo que sigue se utilizan las negras parecidamente a como las blancas del precedente. La resolución de la suspensión tiene lugar siempre en el tercer tiempo, pero la segunda negra es o una nota de paso i y b) o una nota consonante con el CF, como en c, e y f. En d aparece una resolución interrumpida en la que ambas voces están escritas en notas mezcladas.

§ 130. En los ejemplos siguientes se ilustran suspensiones del mismo tipo, en modo menor:

Al igual que en algunos ejemplos anteriores, las suspensiones aparecen a veces en ambas voces, particularmente con el acorde 4/3. En *f* las tres voces mueven juntas en el primer compás; este procedimiento es, en realidad, más característico de las cadencias sin CF (v. cap. 6).

OTROS TIPOS DE SUSENSIONES

§ 131. En los ejemplos siguientes aparecen otros tipos de suspensiones, incluyendo las de 5/4, 5/2, 6/2 y 3/2, y también resoluciones en acordes distintos de los mencionados con anterioridad. La voz añadida, que también se conduce a veces por notas mezcladas, puede contener, durante la suspensión: 1) sólo notas consonantes con el CF, como en *a*, *e* y *f*; 2) notas de paso, en el segundo tiempo, que mueven hacia notas consonantes

tes con la resolución, como en *b*, *c*, *i*, *k*, *l* y *m*; o 3) notas que forman parte de una cambiata, como en *g*, *h* y *j*. En *d* se utiliza una resolución interrumpida para continuar el movimiento en negras.

§ 132. En los ejemplos que siguen se ilustran suspensiones similares, en modo menor. En *e* y *f* (en $\otimes$) las tres voces mueven hacia la resolución. Aunque no pueda hacerse esto con un CF, de hecho se trata a las suspensiones, con frecuencia, de esta forma (v. «Cadencias sin *cantus firmus*», cap. 6).

COMENTARIO SOBRE LAS SUSPENSIONES CON UNA VOZ AÑADIDA EN NEGRA:
EJEMPLOS 64 Y 65

Nuestro interés principal debe ser siempre el movimiento fluido de las voces añadidas. Que se produzca o no una triada completa y que se cambie o no el significado armónico dentro del compás es algo de importancia menor, si bien las triadas completas y los cambios del sentido armónico contribuyen grandemente a la calidad de los ejemplos. En el compás 1 de 64a la nota do del CF cambia su significado armónico dos veces mediante el la del tenor y el mi-fa del contralto. Y, de modo similar, en la primera mitad del compás 2 el contralto da un doble sentido al si del CF. En el tercer tiempo no hay ninguna triada completa; sin embargo, la nota do-pa-fa, en el contralto, compensa satisfactoriamente esta pequeña carencia.

En el compás 4 la armonía queda sin color en la segunda mitad, aunque resultaba impresionante en la primera. La ausencia de alguna suspensión en el compás 9 es compensada por el interesante movimiento del contralto; si hay aquí un punto flaco, podemos considerar que se halla en la anticipación por el tenor del sol del CF. Este compás tampoco es muy bueno, porque las tres voces descienden y en ese proceso no evitan por completo las quintas intermitentes. La alternativa al penúltimo compás muestra una buena forma de evitar las disonancias consecutivas en el contralto.

En 64b, compás 3, las tres voces tienen sib en el tercer tiempo. Sería mejor evitar esto y utilizar, en su lugar, la alternativa. El compás 8 ilustra la solución a un interesante problema. Mientras el contralto prepara el mi-b del compás 7 para transformarlo en una suspensión que resuelve en el re del compás 8, el bajo tiene también un mi-b (en el cuarto tiempo del compás 7); y baja desde éste al re del primer tiempo del compás 8. Si el bajo fuese a permanecer en este re produciría octavas paralelas. Pero, de hecho, cuando aparece el re en el contralto el bajo ya ha descendido a sib.

En el compás 10 del mismo ejemplo aparecen en el bajo tres disonancias sucesivas: una séptima con el tenor, una cuarta con el contralto y una quinta disminuida con el tenor, respectivamente. Como es imposible considerar a las tres como notas de paso, sería necesario cambiar el contralto como se indica.

En 64c la voz superior acaba con la tercera. Aunque esto no se halla estrictamente conforme con las reglas, no es necesario evitarlo.

En 65a, compás 3, la manera en que se evitan las quintas en el soprano es correcta. La frecuente aparición en el soprano de la nota séptima natural, sol, hace necesaria su vuelta en el compás 6 para la neutralización. Pero la repetición del sol# en los compases 7 y 8 resulta torpe. La primera alternativa es una solución pobre a este problema, y la segunda, una buena solución.

En 65c, compases 1-2, el soprano mueve en quintas intermitentes con el tenor. Esto se excusa habitualmente sobre la base de que el lab del soprano es una nota de la misma armonía. En el compás 5 se ilustra otro

escape de las quintas intermitentes. En el compás 6 la cambiata mueve de modo interesante desde una novena a una consonancia con la resolución del soprano.

Ej. 64

The image displays a musical score for Example 64, consisting of four systems of vocal staves. Each system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'susp.' (suspension) and 'mejor' (better). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

Ej. 65 Modo menor

5

QUINTA ESPECIE

Adición de notas mezcladas, en una o dos voces, al cantus firmus

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 133. En los ejemplos que siguen se ilustran tres variantes de la quinta especie. En el ejemplo 66 sólo una de las voces añadidas lleva notas mezcladas; la otra contiene redondas. En el ejemplo 67 las notas mezcladas se combinan con sincopas. En el ejemplo 68 ambas voces añadidas mueven por notas mezcladas.

§ 134. No hay reglas nuevas para esta especie. No debe pasarse por alto la inclusión de fórmulas convencionalizadas, debiendo revisarse su tratamiento a dos y a tres voces. Y han de preservarse las reglas de restricción rítmica (v. § 48 ss.), así como aquellas que conciernen a la neutralización de los puntos de giro en modo menor (v. § 64 ss.). En los ejemplos, las notas no neutralizadas van marcadas X, mientras que su neutralización se señala *neutr.*

En los ejemplos siguientes se muestran las principales fórmulas convencionalizadas —notas de paso (+), cambiadas (camb.), suspensiones (susp.) y resoluciones interrumpidas (⊗)—, así como el movimiento durante las suspensiones (□).

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE QUINTA ESPECIE, EJEMPLOS 66-68

En 66a, compás 5, el salto de octava en el contralto podría evitarse de la forma que se muestra en la alternativa; esta última evitaría también el salto al sol que se triplica en el compás 4.

En 67a, compás 7, la resolución de la suspensión del soprano tiene lugar en el segundo tiempo, mientras el contralto se halla aún suspendido, no resolviendo este último hasta el cuarto tiempo.

En 67a, compás 2, hay un ejemplo del acorde 6/5 suspendido que se discute en el capítulo precedente (§ 127 ss.).

En 68a, compás 1, la entrada del soprano duplicando la nota la a la que ha ido a parar el tenor no resulta muy buena, aunque ofrece una buena línea melódica.

En 68b, compás 2, la nota séptima descendente del modo menor, re^b, está duplicada en el contralto, donde sigue a continuación la sexta como nota de paso. En el mismo compás, el contralto pasa también, con sus dos corcheas, por dos disonancias —la cuarta si y la quinta disminuida do—. Esto no es del todo incorrecto, pero hay probablemente demasiadas cosas discutibles en un solo compás. En el compás 7, el tenor mueve

Ej. 66 Notas mezcladas y redondas

primero hacia la disonancia de paso frente al bajo y después hacia una frente al contralto, desde la que salta. También esto es un tanto demasiado libre.

Ej. 67 Notas mezcladas y sincopas

Ej. 68 Notas mezcladas en dos voces

§ 139. El hecho de que una voz está participando tiene que ser algo perceptible. Uno de los mejores medios para conseguirlo es la diferencia rítmica. Exagerando un poco el consejo, podría decirse que cuando una voz mueve las otras no deberían hacerlo: si una voz mueve por notas cortas, las otras no deben hacer lo mismo; han de usar, en su lugar, notas más largas. Debe evitarse el movimiento simultáneo.

Claro está que estas reglas son demasiado estrictas y que encontraremos muy a menudo contradicciones con ellas. Aunque en ocasiones oscurece los contornos de las voces, el movimiento simultáneo no destruye completamente la independencia. Por otra parte, la independencia rítmica siempre resultará efectiva.

§ 140. Una de las exigencias que debe cumplir una voz añadida es la de hacer la armonía más rica y plena. Es de primera importancia el hecho de que armonías vacías y sin color se tornan más definidas con ciertas adiciones; como, por ejemplo, cuando se añade una tercera, una quinta o una sexta a una octava vacía, o una tercera a una quinta vacía, o una quinta o una sexta a una tercera, etc. Tampoco debemos olvidar las notas de paso y otras disonancias.

§ 141. Este ejercicio de adición de voces se ha incluido aquí como preparación para una tarea que se dará con tanta mayor frecuencia cuanto más se aproxime este curso a los problemas compositivos. La escritura de preludios corales y la adición de voces a temas de fuga, por ejemplo, requieren la capacidad de hacer esto.

§ 142. En los ejemplos siguientes se muestran, en primer lugar, varios intervallos dados con consonancias añadidas (*a-e*); se ilustran posteriormente suspensiones preparadas (*f-m*) y notas de paso (*n-t*):

6

TERCERA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS SIN CANTUS FIRMUS

CONSIDERACIONES GENERALES

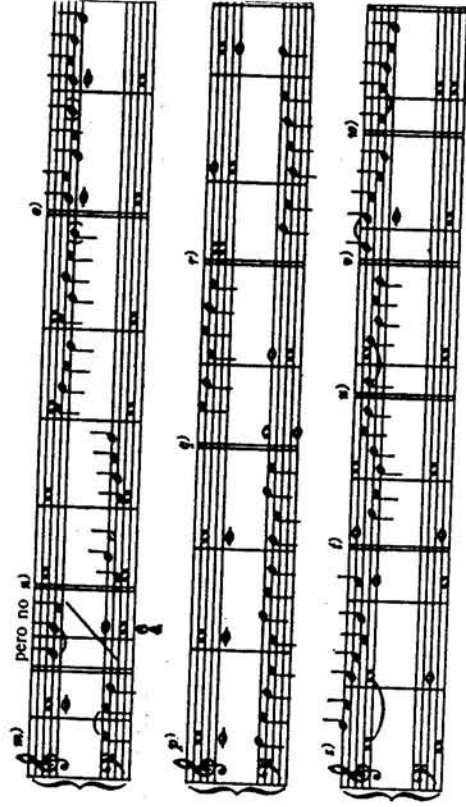
§ 135. Los consejos dados en los párrafos 72 y siguientes para la elaboración de cadencias sin CF a dos voces son válidos también para las cadencias a tres voces. El procedimiento puede ser el mismo: haga siempre que una de las voces solape con las otras durante uno o más compases; considere cuidadosamente el contorno de la voz; utilice con frecuencia notas largas, especialmente cuando preparen sincopas; y, finalmente, añada dos buenas contramelodías. Deje entonces que una de las voces solape de nuevo con las otras y proceda como antes hasta que quede a la vista una buena oportunidad para la conclusión.

§ 136. Este tipo de fragmentos son un poco más largos que los fragmentos cadenciales ordinarios. Pero en la medida en que cumplen la función más importante de una cadencia, esto es, la expresión y afianzamiento de una tonalidad, merecen el nombre de cadencia.

§ 137. Como ejercicio preliminar, se recomienda al estudiante que añada terceras voces (superior, media e inferior) a buenos ejemplos a dos voces, sea usando los ejemplos que se han dado en este tratado, sea con algunos que haya elaborado por sí mismo. Al utilizar ejemplos a dos voces, resultará necesario, frecuentemente, cambiar una o ambas claves y, a veces, incluso transportar las voces a otra tonalidad, para encontrar sitio para la voz añadida.

CONSEJOS PARA EL TRATAMIENTO DE LAS VOCES AÑADIDAS

§ 138. En la escritura contrapuntística la independencia de las voces es una obligación fundamentalmente estética. Tras haber seleccionado cierto número de voces, el compositor debe probar tan frecuentemente como sea posible que su elección fue correcta. En toda composición hay lugares donde no todas las voces son necesarias. Cuando ocurre tal cosa, una o más de ellas han de quedar en reposo. Pero si una voz canta o toca debe añadir algo necesario, y ha de hacer esto por sí misma.



COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS CON VOCES AÑADIDAS, EJEMPLOS 69-7

En el ejemplo 69 se han añadido terceras voces, en tres posiciones diferentes, a los ejemplos a dos voces de 40a (v. p. 95): en el centro (69a) en la parte inferior (69b) y en la parte superior (69c). Se otorga un tratamiento similar a 40b en los casos del ejemplo 70, y a 40g-l en los del ejemplo 71, en modo menor.

La adición de terceras voces hace posibles los cambios armónicos frecuentes, como, por ejemplo, en el compás 2 de 69a. En el compás 5 la resolución interrumpida es tratada como un cambio de armonía, cambiando de armonía en el que la nota de interrupción la (en $\otimes$) es consonante con ambas voces. La resolución real, re, hace del do del contralto una disonancia preparada.

En 69b, compás 2, se produce un tratamiento de la disonancia que no ha sido utilizado anteriormente con notas de corta duración. El si del soprano es transformado en una séptima, en el último tiempo, por el do del tenor.

Puede verse cuán diferente puede llegar a ser la armonía cuando se cambia la posición de las voces añadidas comparando las tres versiones del compás 2 del ejemplo 69.

En 70a la voz añadida es monótona porque su ámbito es demasiado estrecho. Además, el fa del compás 3 del contralto es difícilmente admisible porque forma una quinta disminuida. En la alternativa se muestra una posible corrección.

La voz añadida de 70b, que está transportada a Sib, es mucho menos monótona, aunque la monotonía no sería tan mala en la voz central como en la superior. Y en 70c, donde constituye la voz inferior, contiene variedad suficiente para funcionar como un buen bajo, lo que siempre es un mérito.

Todos los ejemplos en modo menor (ej. 71) son un poco más largos por la necesidad de neutralización de todas las notas sextas o séptimas en

todas las voces, antes de que puedan aparecer las sustitutas. Así, en 71a, el do del compás 5 del tenor y el re del compás 6 ($\otimes$) requieren una vuelta a las mismas notas en el compás 8 para que tenga lugar la neutralización. El tenor está demasiado bajo.

En 71b, compás 1, es cuestionable el re# del contralto. La nota de paso sol# del bajo, que forma una cuarta con el tenor, es la causa del problema.

No hay razón para que la voz añadida no pueda ocasionalmente por terceras o sextas añadidas con una de las otras voces, como en el compás 5 de 71b. Sin embargo, no debe llevarse esto demasiado lejos. En general, la adición de terceras o sextas se reserva para algunas formas de contrapunto doble en que las voces están contruidas para admitirlas.

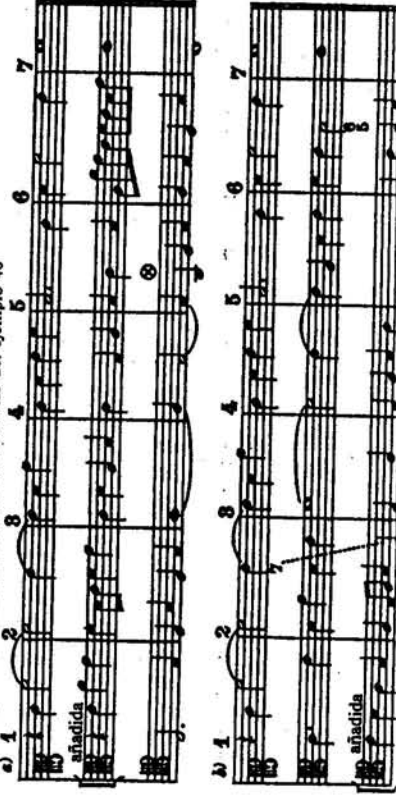
Después del compás 1, la voz añadida de 71c emplea únicamente notas de la escala menor descendente y suena, por tanto, como si estuviese en Mi# mayor. En algunos casos esto podría ser una ventaja, pero como regla general es mejor que todas las voces tengan las características del modo menor. El fa del compás 8 del contralto se excusa muy bien como nota de paso en tiempo fuerte.

En 71d, compás 2, hallamos de nuevo el rápido paso de sustitutas ascendentes a notas de la escala descendente ya encontrado en los compases 4-5 de 71a. La voz añadida de 71d tiene una repetición horrible en los compases 4-5, y ni siquiera se libra del sol repetido del compás 6.

En 71e el soprano está tan grave en los compases 5 y 6 que el fa del compás 4 del contralto no puede ser neutralizado. Esto puede excusarse en la medida en que otra voz, que aquí es el soprano, realiza en el compás 5 una neutralización en el mismo registro.

Es cuestionable la síncopa del primer compás de 71f, porque una síncopa debe empezar en tiempo fuerte. Sin embargo, esta regla es demasiado estricta para que le sea posible vencer las dificultades de la neutralización. Se da la alternativa, 71g, porque la posición del tenor limita el libre movimiento de las otras voces.

Ej. 69 Adición de una tercera voz a las cadencias del ejemplo 40



que siguen, las resoluciones interrumpidas (marcadas $\otimes$) y el movimiento de una o de ambas voces durante las suspensiones (señalado $\square$). En algunos ejemplos (g, h, i, r y v) se producen a veces terceras o sextas paralelas durante las suspensiones.

COMENTARIO SOBRE LAS CADENCIAS SIN VOCES DADAS, EJEMPLOS 72 Y 73

Siguiendo el procedimiento recomendado, debe comenzarse con una nota larga y ligarla como preparación de la suspensión, como en el ejemplo de 72a. Damos de esta forma los contenidos de los tres primeros compases. El tenor actúa de modo similar en los compases 4 y 5, como un 'F'. En 72b es el bajo el que asume este papel durante los dos primeros compases; el contralto y el tenor llevan entonces sincopas. El movimiento de las otras dos voces se regula según el consejo dado para todas las especies de que hay que añadir notas cortas a las más largas.

Si es posible, debe introducirse la variedad rítmica en las tres voces; es algo claramente meritorio. Es bueno, por tanto, que todos los ejemplos comiencen al menos con ritmos diferentes. Sin embargo, en el curso de los ejemplos, la «tendencia de las notas cortas» puede llegar a hacerse preminente en todas las voces. No obstante, al menos una de las voces, como el tenor de 72a, compás 4, o de 72b, compás 6, debiera mantener una independencia más acusada. También se puede recomendar que al menos una de las voces entre después de un silencio, como en 73b y en 73c.

Ej. 73 Modo menor

a)

b)

c)

d)

x = no neutralizada

7

CUARTA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CADENCIAS A REGIONES DIVERSAS: MODULACIÓN

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 144. Los consejos dados con anterioridad para la modulación a dos voces (§ 90 ss.) son también aplicables a tres voces. La única dificultad nueva deriva de la necesidad de neutralizar las tres voces. Se puede conseguir escapar a esta obligación si se hace que alguna de las tres voces evite, en la medida de lo posible, las notas en relación cruzada. Esto resulta ocasionalmente difícil cuando el objetivo que hay que alcanzar es una tonalidad menor. Por ejemplo, al modular de Do mayor a su mediente, mi menor, hay tres notas potencialmente en relación cruzada: fa, re y do. Como todas ellas pueden neutralizarse mediante descenso, existe tanto el peligro de que las voces alcancen un registro demasiado grave como el de usar con demasiada frecuencia escalas descendentes.

Las reglas para la neutralización de notas en relación cruzada se han dado de manera demasiado estricta como para que permitan libertad en la conducción de las voces. En los textos que se basan en el estilo de Palestrina estas restricciones son menos acusadas, si bien, por otra parte, no conducen al desarrollo de una armonía que utilice gran número de notas sustitutas.

Muchos de los ejemplos ofrecidos en esta etapa resultan rígidos, forzados, agobiantes, monótonos y demasiado largos, como consecuencia de las exigencias de la neutralización. A menudo es casi imposible una solución correcta. Sin embargo, encarar un problema y reconocer su dificultad es con frecuencia de más valor que hallar una solución fácil. Por tanto, este tratado continuará con su tratamiento estricto. Los consejos para un tratamiento más libre se darán más tarde, pero sólo para estudiantes que hayan desarrollado un sentido del equilibrio como resultado de estos ejercicios, que aspiran a un perfecto entrenamiento del oído.

§ 145. Una vez más puede probarse útil un ejercicio preliminar similar al de dos voces basado en un CF que modula (v. § 100, ej. 43). En el ejemplo 74 se añaden una voz superior y una inferior a dos CF en notas mezcladas, dados anteriormente en el § 100.

§ 146. En el ejemplo 75 se añaden las terceras voces a ejemplos a dos voces elegidos de entre los ejemplos 44-51. Tienen lugar modulaciones a las siguientes regiones: a las de dominante, mediante, subdominante y dórica, desde tonalidades mayores; y a las de quinta menor, subtónica, subdominante y submediante, desde tonalidades menores.

COMENTARIO SOBRE LAS MODULACIONES A REGIONES RELACIONADAS, EJEMPLOS 74 Y 75

En 74b, la interrupción del movimiento por negras en el compás 6 no es satisfactoria.

En el compás 4 de 75a la nota de paso fa# del tenor y la nota de interrupción del soprano (x) se encuentran en el segundo tiempo con el sol del contralto. Esto puede sonar áspero, pero no es incorrecto.

En 75b, compás 6, aparece una situación para la que es difícil encontrar solución. El tenor y el contralto saltan una octava en quintas paralelas. Pero, como se trata de la misma quinta, no es necesario considerar esto como un caso de movimiento paralelo. Así pues, puede tolerarse el salto de las dos voces, especialmente porque es difícil hallar una solución más satisfactoria.

En el compás 2 de 75c el do# del soprano no está neutralizado (en x). Consecuentemente, el do# del último tiempo del tenor da una marca-da impresión de relación cruzada.

El ejemplo 75d contiene cierto número de cambiatas que, al entrar unas en diferentes puntos de otras, producen la sensación de una imitación (dis-cutiremos esto más ampliamente en el capítulo 10). En el compás 6 de este ejemplo, soprano y tenor proceden por movimiento paralelo hacia una quinta en el tercer tiempo. Este movimiento paralelo de las dos voces ex-teriores es cuestionable, en especial porque el sib aparece demasiado pronto tras el sib. El do del compás 2 del contralto (x) queda sin neutralizar, pero reaparece en el mismo registro en el compás 5 del soprano y es neutralizado allí (neutr.).

En 75e la tonalidad original, la menor, dura tres compases completos y se produce entonces, en el compás 4, una modulación demasiado repen-tina. Aunque el do del contralto está neutralizado correctamente, el do# del tercer tiempo del bajo resulta un tanto sorprendente.

El contralto de los tres primeros compases de 75f utiliza el mismo es-quema rítmico tres veces. Además, contiene demasiados saltos.

En 75g el contralto comienza por debajo del tenor como consecuencia de su imitación del bajo. Se ha mencionado anteriormente que una mo-dulación de Do mayor a re menor (su región dórica) necesitaba la neutra-lización de tres notas. La aplicación aquí de las notas sexta y séptima sus-titutas ha tenido que posponerse porque se ha introducido primero el sib. No obstante, sería más que posible neutralizar algo antes el propio sib e introducir entonces el sib y el do#.

En 75h el mi del contralto, en el compás 2, se transforma en una sus-ensión preparada sobre la segunda negra, pero está resuelta correctamen-: La modulación suena aquí prematura porque el sib del contralto, en l compás 1, no está neutralizado.

Ej. 74 del modo mayor al menor (sm) (Fa-re)

del modo menor al mayor (M) (mi-Sol)

Ej. 75 del modo mayor: a la región Dominante (Do-Sol) (del ej. 44a)

a la región mediente (Do-mi) (del ej. 45a)

a la región Subdominante (Re-Sol) (del ej. 46b)

Ej. 75 (cont.) a la región dórica (Do-re) (del ej. 47a)

a) 1. camb. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
añadida
neutr.
imitación
camb.

del modo menor: a la región v-menor (la-mi) (del ej. 48a)

e) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
añadida

a la región Subdórica (la-Sol) (del ej. 49a)

f) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
añ.
neutr.
neutr.

a la región subdominante (la-re) (del ej. 50a)

g) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
añ.
neutr.
camb.

a la región Submediante (la-Fa) (del ej. 51a)

h) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
añadida
¿no neutr.? ... x

MODULACIONES SIN VOCES DADAS

§ 147. Las modulaciones sin voces dadas a las diversas regiones, tanto en modo mayor como menor, se presentan en el ejemplo 76. Se observan todas las consideraciones previas concernientes a la modulación a tres voces.

COMENTARIO SOBRE LAS MODULACIONES SIN VOCES DADAS, EJEMPLO 76

El salto de sexta menor, en el compás 2 del contralto de 76a, está permitido por algunos teóricos. Sin embargo, es evidente por qué sería mejor evitarlo aquí. El soprano tiene que resolver su si sobre un la; el movimiento del contralto resulta entonces bastante inútil porque su la desaparece tras el necesario la del soprano. Es difícil, por tanto, encontrar en este punto una solución satisfactoria.

En 76d, compás 4, el movimiento del contralto sólo puede explicarse en términos de su similitud con lo que se encuentra en algunas fórmulas convencionalizadas (la cambiata, por ejemplo). La causa de este movimiento está en la regla de que la séptima nota, sih, debe ir seguida por la nota octava, do. Intentar una solución como la de la alternativa 1 no ayudaría nada, por las malísimas primeras saltadas con el soprano que ello supondría. La otra solución (alternativa 2) produciría quintas paralelas con el tenor. La forma original evita al menos las paralelas incorrectas.

En el compás 5 del mismo ejemplo se emplea una progresión (V-VI) que es conocida comúnmente como *cadencia interrumpida*. En este tratado se utilizará en su lugar la expresión *progresión interrumpida*, porque el término *cadencia* debe reservarse para su función real.

En 76e, compás 3, la nota de paso sih del tenor resulta una aparición un tanto discordante, y lo es, en efecto, tan inmediatamente después de las características de re menor, y también porque forma una novena mayor con el do del contralto.

Ej. 76 a la región Dominante (Re-La)

a) 1. 2. 3. 4. 5. 6.
añ.
neutr.
camb.

a la región mediante (Sol-si)

b) 1. 2. 3. 4. 5. 6.
añ.
neutr.
camb.

a la región Subdominante (Mib-Lab)

c)

a la región v-menor (fa-do)

d)

alt. 1

alt. 2

véanse
alternativas

V - VI

a la región Subtónica (re-Do)

e)

a la región subdominante (do# -fa#)

f)

8

QUINTA APLICACIÓN COMPOSITIVA:
REGIONES INTERMEDIARIAS

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 148. Las modulaciones, incluso en formas menores, conducen a menudo a un segmento o sección, o a más, en el que se establece claramente una *región* de la tonalidad. Habitualmente estas regiones son abandonadas después de un tiempo para dar paso a otras regiones o a un retorno a la región de tónica. Esta es la razón por la que se las llama *regiones intermedias*. Su propósito suele ser enfatizar un contraste con la utilización de sus diferencias armónicas. Ello se consigue empleando las características de esas regiones más o menos como si fuesen tonalidades básicas.

§ 149. Las posibilidades en relación con estas regiones intermedias se muestran en este tratado de dos formas: 1) por la inserción efectiva en los ejemplos de una o más regiones, de manera consolidada (v. § 152 ss., ej. 77-80); 2) mediante el uso de las características de una región de forma más transitoria, sin que ésta se consolide (v. § 156, ej. 81).

§ 150. Los ejemplos a dos y a tres voces que contienen cadencias a diversas regiones (primera parte, cap. 8, y segunda parte, cap. 7) no se ven en la necesidad de acabar con modulaciones, pero se podrían haber continuado con una vuelta a la región de tónica o incluso con un movimiento a otra región, para volver después a la de tónica. Como estas regiones son sólo sucesos pasajeros, no deben prolongarse demasiado, desde luego.

§ 151. Está claro que en estos ejemplos sencillos sólo deben incluirse las regiones más estrechamente relacionadas, es decir, aquellas que se indican en la carta de regiones del capítulo 8, primera parte (§ 93). La desviación desde la región de tónica es la consecuencia de utilizar notas distintas de las de la tónica. Sin embargo, incluso en los armónicos de la propia tónica hay una tendencia a realizar esta desviación. Toda quinta (Sol) de una nota (Do) busca su supremacía, es decir, busca convertirse ella misma en tónica. Podemos decir lo mismo de las demás notas; cuando, finalmente, tienen éxito, el resultado es normalmente un cambio de región. En otras palabras, la densidad armónica de una pieza de música está determinada por las notas de las que se compone.

Por tanto, ejemplos de contrapunto simple como los que vienen a continuación no requerirán desviaciones remotas de la tónica. Tales desviaciones son resultado del empleo, en el propio tema, de notas remotamente relacionadas. Se recomienda, además, que las regiones intermedias de los ejemplos no tengan más de dos a cuatro compases de longitud.

§ 152. Si en un ejemplo aparece sólo una región intermedia, ésta será: 1) la de submediante (*sm*); por ejemplo, la menor, desde la tónica (*T*) Do mayor; 2) o la de dominante (*D*); es decir, Sol mayor; 3) o la de medianta (*m*); esto es, mi menor; 4) o la de subdominante (*sd*); es decir, Fa mayor; 5) o la dórica (*dor*); es decir, re menor. Los ejemplos de cada una de estas regiones, seguidas por el retorno a la región de tónica (*T*), se dan en el ejemplo 77.

§ 153. En una tonalidad menor, por ejemplo la menor, las distintas regiones estrechamente relacionadas son: 1) la de medianta (*M*), Do mayor; 2) la de quinta menor (*v*), mi menor; 3) la de subónica (*subT*), Sol mayor; 4) la de subdominante (*sd*), re menor; 5) la de submediante (*SM*), Fa mayor, y 6) la de dominante (*D*), Mi mayor. La mayoría de estas regiones se ilustran en el ejemplo 78.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS CON REGIONES INTERMEDIARIAS, EJEMPLOS 77 Y 78

Los cinco casos del ejemplo 77 comienzan con los dos mismos compases. La continuación utiliza en cada uno de ellos una de las regiones citadas, en el § 152. Los símbolos de las regiones aparecen en la parte superior de los ejemplos. Se indica también la neutralización de las notas en relación cruzada entre las regiones (*neutr---*).

Es de destacar que el mismo comienzo admita sin desequilibrios tantas continuaciones diferentes. Las cadencias finales (*cad.*) son cortas y, en consecuencia, han de ser muy acusadas, es decir, tienen que producir muchas de las características de las escalas y de las armonías cadenciales. Así, en el compás 4 de 77a el contralto mueve en escala y compone de esa forma triadas completas con el soprano y con el tenor. En el tercer tiempo se da un nuevo significado al do del soprano y esto hace obligatoria la sensible, si, como resolución de la suspensión.

En 78a la presentación de la región de medianta (*M*) no es muy efectiva, porque todas las tonalidades menores tienen segmentos de su escala descendente donde no aparecen características del modo menor.

Pese al hecho de que 78b utiliza muchas corcheas, queda bastante rígido. Además, la región de subónica (*subT*) es presentada sólo fugazmente.

La región de subdominante (*sd*) de 78c causa más impresión como desviación de la región de tónica. En los compases 5 y 6, tanto el tenor como el contralto se hallan bastante altos de registro y un tanto desequilibrados. La última corchea del compás 5 del contralto ocasiona una triada aumentada; aunque la conducción de la voz es correcta, tal cosa produce un efecto extraño en el contexto.

En 78d, compás 5, las reglas no nos protegen del todo. El movimiento del contralto y del tenor no es incorrecto en la práctica; pero ese movimiento paralelo desde una cuarta aumentada a una cuarta justa no está recomendado en el contrapunto estricto.

En 78e la presentación de la región de dominante (*D*) debiera ser más completa. La dominante está, desde luego, estrechamente relacionada con la tónica, pero, en modo menor, una región mayor sobre el quinto grado es más remota. Los compases 4 y 5 suenan por ello algo faltos de preparación. No obstante, la vuelta a la región de tónica resulta convincente, porque el acorde mayor sobre Mi funciona aquí como verdadera dominante.

Ej. 77 Modo mayor

Ej. 78 Modo menor

a) 1 2 3 4 5 6 7
 b) 1 2 3 4 5 6 7 8
 c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

DOS O MÁS REGIONES INTERMEDIARIAS EN UN EJEMPLO

§ 154. En los ejemplos 79 y 80 se incluyen dos regiones intermedias. Esto admite una gran variedad. Después de *sm*, por ejemplo, puede seguir *D*, o *dor*, o *SD*, etc., y después de *dor* puede seguir *SD*, etc. Así pues, son posibles muchas variaciones; ello sucede porque tras una región intermedia siempre hay oportunidad para otras tres o cuatro regiones.

§ 155. Al seleccionar la segunda región intermedia se recomienda evitar combinaciones como *m* y *SD*, regiones que se relacionan entre sí sólo remotamente. Siempre podemos determinar lo remota que es una región considerándola como si fuese una tonalidad. En este caso particular, no advierte que la mediente —mi menor en *Do* mayor, que pertenece como relativa menor al ámbito de la dominante, *Sol* mayor— dista dos quintas de la subdominante, *Fa* mayor. Tradicionalmente se considera esto una relación bastante remota y ello originaría, cuando menos, algunas dificultades.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS

CON DOS O MÁS REGIONES INTERMEDIARIAS, EJEMPLOS 79 Y 80

En 79a, compás 4, parece como si la resolución de una suspensión se dirigiese hacia arriba, en el tenor; sin embargo, el *fa* sincopado no es una disonancia. Es este un ejemplo muy fluido, aunque no sea el mejor procedimiento para empezar con dos voces tras un silencio de negra.

El ejemplo 79e atraviesa cuatro regiones y es muy rico en contenido mónico; aun así, todas las transiciones entre regiones son bastante suaves. El *sib* del compás 8 del bajo resulta chocante, pero no es demasiado usco.

En 80a, en modo menor, se aventura un movimiento de *SM* a *D*. Ello fue facilitado por el *mi* mantenido del compás 5 del tenor, que sugiere mismo tiempo la dominante. El procedimiento en escala subsecuente, las tres voces, refuerza esta impresión. Así, en el tercer tiempo, el acorde de sexta sobre *sol* proporciona el efecto de la tónica de una región. Los dos finales: el primero vuelve a la región de tónica de la menor; el segundo modula a la región de mediente, *Do* mayor.

Los ejemplos 80b y 80c acaban igualmente en regiones diferentes de aquellas con las que comenzaron.

Ej. 79
 a) 1 2 3 4 5 6 7
 b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

c) 1 2 3 4 5 6 7

de b)

a) 1 2 3 4 5 6 7

SD

8 9 10

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

d) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

e) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

f) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

g) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

h) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

i) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

j) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

k) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

l) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

m) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

n) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

o) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

p) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

q) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

r) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

s) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

t) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

u) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

v) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

w) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

x) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

y) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

z) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SD

a) Do-Sol

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Sol mayor

b) Do-Sol

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Sol mayor

NOTAS SUSTITUTAS Y CADENCIAS ENRIQUECIDAS

§ 156. Los ejemplos 81a, b y c usan notas sustitutas pertenecientes a diversas regiones, tras una adecuada neutralización, sin consolidar ninguna de dichas regiones. En lugar de esto último, se limitan a utilizar las características de esas regiones. Los ejemplos 81a y b emplean tales medios para producir modulaciones —es decir, para introducir finales en regiones distintas de aquellas con las que comenzaron—, mientras que 81c es meramente una cadencia enriquecida.

Ej. 81 Uso de notas sustitutas

a) Do-Sol

1 2 3 4 5 6 7 8 9

b) la-mi

1 2 3 4 5 6 7 8 9

c) Cadencia enriquecida

9

SEXTA APLICACIÓN COMPOSITIVA: IMITACIONES A DOS Y TRES VOCES

CONSIDERACIONES GENERALES: TIPOS DE IMITACIÓN

§ 157. Se puede considerar la imitación como un primer intento de conectar unas voces con otras por medios distintos de los permitidos por la armonía. Es también, probablemente, el primer paso hacia el trabajo con motivos. Sin embargo, sea lo que fuere lo que la imitación haya significado para aquellos compositores que introdujeron este procedimiento en su música, difiere esencialmente del empleo del motivo en la música homofónica. La repetición y la variación motivica, que conducen a la creación de nuevas formas de motivos que admiten una conexión, producen el material de la música homofónica. Por esta razón llamo yo a este estilo el *estilo de la variación en desarrollo*.

§ 158. En la composición contrapuntística, por otra parte, la variación motivica no aparece sino raramente y su propósito, entonces, no es nunca el de producir nuevas formas motivicas. Los tipos de variación motivica que resultan admisibles aquí, tales como el *comes* de la fuga y la *aumentación*, *disminución* e *inversión*, no apuntan al desarrollo, sino sólo a producir variedad de sonido mediante el cambio de relaciones mutuas.

§ 159. Las imitaciones son, básicamente, repeticiones. Son diferentes de las repeticiones de la composición homofónica en que no tienen lugar en la misma voz y en que difieren a menudo en el intervalo de tiempo que dejan transcurrir antes de entrar.

§ 160. El término *imitación* es metafórico, claro está. Cuando la segunda voz repite una unidad o un inciso —es decir, las notas y los ritmos— de la primera voz, da la impresión de que desea «imitar» a la primera voz. Como regla general, la segunda voz debe comenzar su imitación de manera tal que al menos una parte considerable de ella suene junto con el motivo al que imita, como su acompañamiento.

§ 161. Las imitaciones pueden ser:

a) Estrictas, cuando repiten todas las notas e intervalos con el mismo ritmo. Pueden comenzar en la misma nota de la misma o de otra octava,

o estar transportadas y comenzar en una nota diferente, y si es necesario, utilizar notas sustitutas para preservar las adecuadas relaciones interválicas.

a) a la primera

b) a la octava inferior

c) a la octava superior

Las aumentaciones, disminuciones e inversiones también pueden ser estrictas si conservan las proporciones del original.

b) Semiestrictas, si repiten exactamente sólo el ritmo. Éstas no comienzan en la misma nota que el original; y, por tanto, requieren en muchos casos el uso de notas sustitutas para repetir la verdadera medida de los intervalos, sean éstos mayores o menores (segundas, séptimas, terceras o sextas), o justos o disminuidos (quintas o cuartas), etc.

En los siguientes ejemplos, los símbolos (+) y (-) señalan los intervalos mayores y menores, respectivamente. Ocasionalmente, como en e, f y g, son posibles imitaciones estrictas, pero en la mayoría de los casos se dan las imitaciones semiestrictas, con intervalos mayores respondiendo a los menores, y viceversa.

a) a la segunda superior (+) (-)

b) a la segunda inferior (-) (+)

c) a la tercera superior (-) (-)

d) a la tercera inferior (+) (+)

e) a la cuarta superior (-) (-)

f) a la cuarta inferior (+) (+)

g) a la quinta superior (+) (-)

h) a la quinta inferior (-) (+)

h) a la quinta inferior (+) (-)

i) a la sexta superior (-) (+)

j) a la sexta inferior (+) (-)

k) a la séptima superior (-) (+)

l) a la séptima inferior (-) (+)

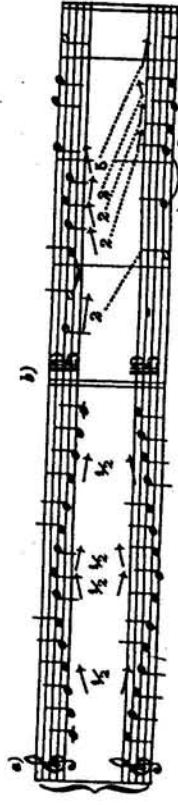
c) Libres, cuando cambian los intervalos y, en ocasiones, también el ritmo. Éstas no son de uso en el contrapunto estricto.

d) En aumentación. Se producen mediante multiplicación de la longitud de cada nota o silencio por un mismo número. Si, por ejemplo, la aumentación fuese al doble del modelo original, por cada blanca se usaría entonces una redonda; y por cada negra, una blanca, y por cada negra con puntillo, una blanca con puntillo, etc. Si el factor de multiplicación fuese tres, la blanca sería respondida por una redonda con puntillo, etc.; y si fuera cuatro, una blanca sería respondida por una doble redonda, etc.

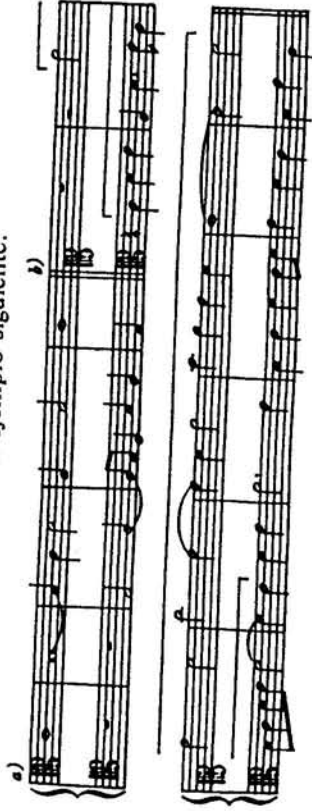
e) En disminución. Proceden de manera similar, dividiendo los ritmos por dos, tres, cuatro, etc. Si se divide el original por dos, cada redonda será respondida por una blanca; cada blanca, por una negra; cada negra con puntillo, por una corchea con puntillo; etc. No siempre resulta posible hacer una representación gráfica de la división por tres.

f) Invertida, cuando preserva exactamente el ritmo o sus proporciones, pero responde a cada intervalo en la dirección opuesta. Se pueden obtener inversiones que preserven exactamente el tamaño de los intervalos.

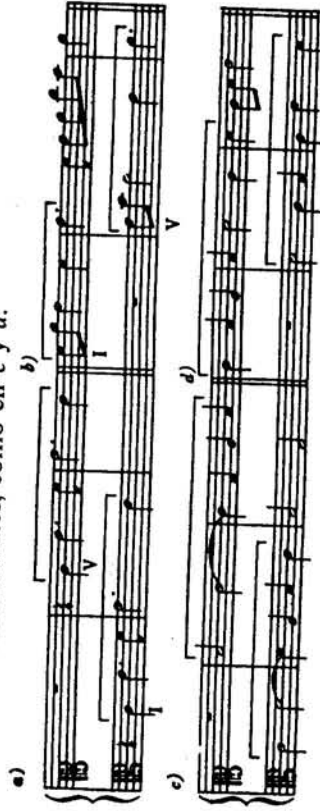
los si la tónica de una tonalidad es respondida a la tercera (como en *a*). Si se hace esto, todos los intervalos serán respondidos por otros del mismo tamaño.



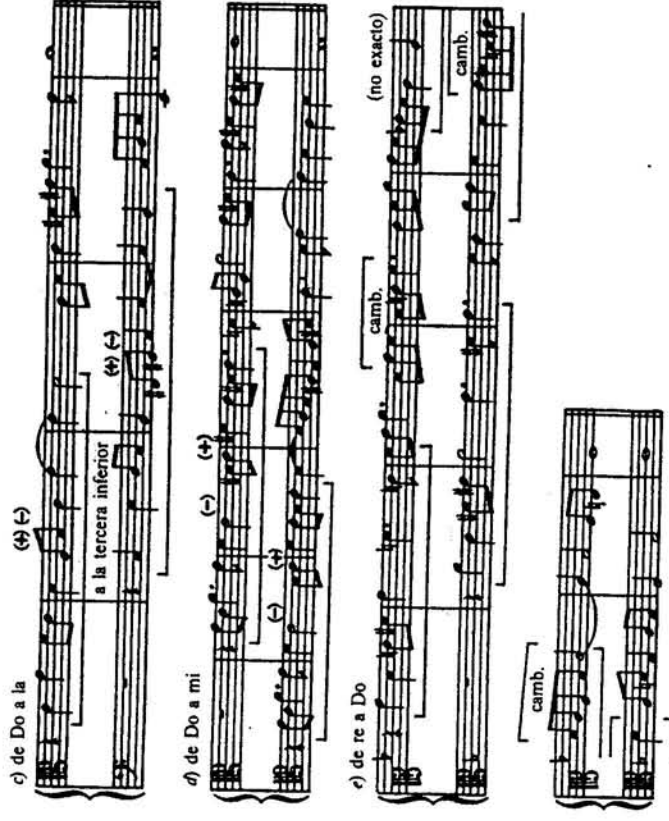
La inversión puede combinarse con la aumentación o con la disminución, tal como se muestra en el ejemplo siguiente:



§ 162. En determinadas circunstancias es posible producir una verdadera imitación respondiendo a la tónica con la dominante, como en *a* y *b*, más adelante; es lo que sucede en la escritura de fugas. También se hace a veces con otros intervallos, como en *c* y *d*:



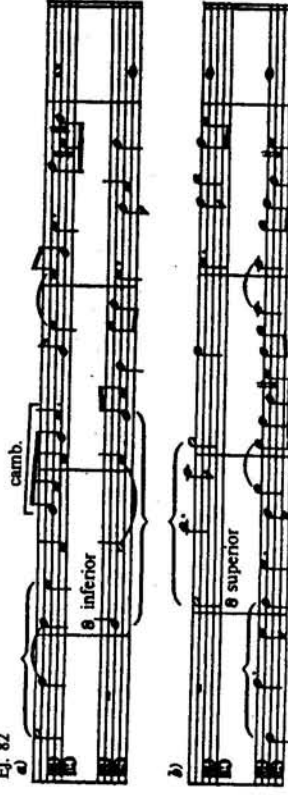
§ 163 Las imitaciones que comienzan con una nota distinta de la inicial del inciso original y que preservan las relaciones interválicas estrictas por medio de notas sustitutas pueden ser utilizadas para producir modulaciones.



CADENCIAS CON IMITACIONES A DOS VOCES

§ 164. El ejemplo 82 incluye imitaciones a varios intervallos, teniendo el modelo a imitar uno o dos compases de longitud. Los ejemplos acaban con cadencias que o mueven hacia la tónica o introducen modulaciones a otros grados. Nótese las diferencias entre imitaciones a la voz inferior y a la superior, que son las que originan armonías diferentes. Nótese también que, cuando entra la imitación, la primera voz la acompaña con un considerable cambio rítmico. Tal como se ha dicho anteriormente, es aconsejable que una voz mueva por notas cortas cuando la segunda voz tiene notas largas. También pueden usarse suspensiones para sacar partido de tales situaciones.

Ej. 82



Example 83 consists of three staves of music. The first staff is labeled 'inferior' and the second 'superior'. The third staff is also labeled 'inferior' and 'superior'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

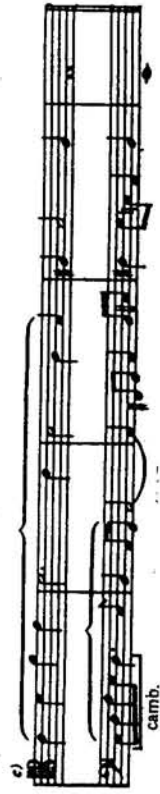
IMITACIONES EN INVERSIÓN, AUMENTACIÓN Y DISMINUCIÓN

§ 165. En el ejemplo 83 las imitaciones están en inversión. En el ejemplo 84 la segunda voz aparece en aumentación. En tales casos sucede a veces que la voz en aumentación comienza simultáneamente con el modelo, como en 84c. En el ejemplo 85 la aumentación se combina con la inversión. En el ejemplo 86 se ilustra la disminución; está combinada con la inversión en 86d.

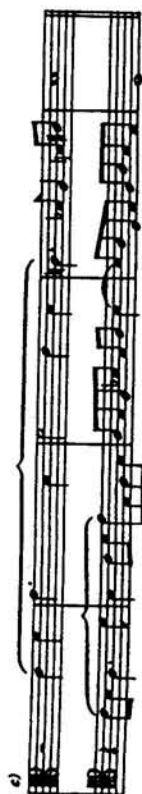
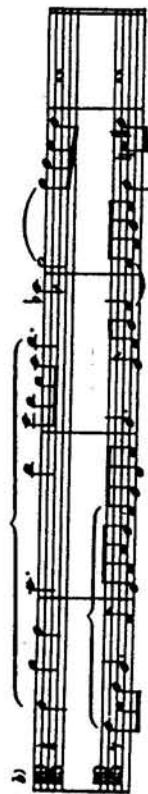
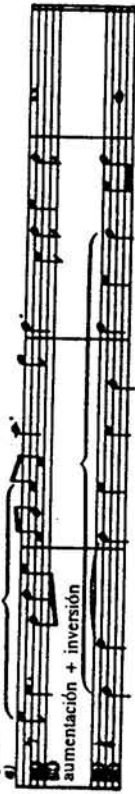
Example 84 consists of three staves of music. The first staff is labeled 'inferior' and the second 'superior'. The third staff is also labeled 'inferior' and 'superior'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Example 85 consists of three staves of music. The first staff is labeled 'inferior' and the second 'superior'. The third staff is also labeled 'inferior' and 'superior'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

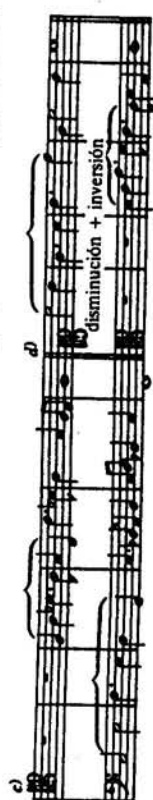
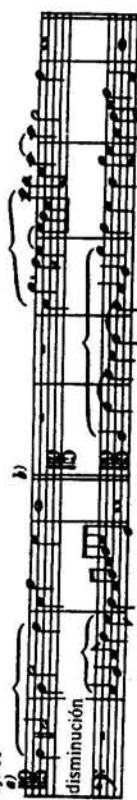
Example 86 consists of three staves of music. The first staff is labeled 'inferior' and the second 'superior'. The third staff is also labeled 'inferior' and 'superior'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Ej. 85



Ej. 86



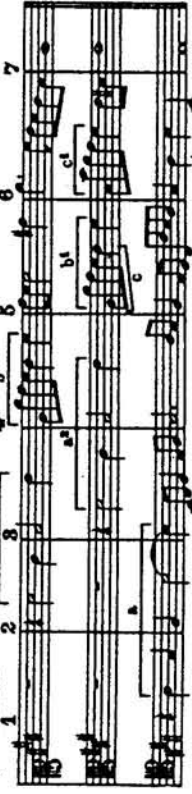
§ 166. Las combinaciones de aumentación o disminución con inversión pertenecen a formas más complicadas del contrapunto que sólo aparecen en composiciones y sobre las que no es necesario hacer hincapié en un libro de texto. Sin embargo, debe mencionarse que en obras maestras podemos encontrar cambios en el intervalo de respuestas, e incluso también en la tonalidad. Algunas de las imitaciones más complicadas, en forma de cánones, son utilizadas por Bach en su *Ofrenda musical*, donde escribe, entre otras cosas, largos cánones en los que una o más voces proceden por movimiento retrógrado; es decir, comienzan con la última nota y avanzan, en dirección opuesta, hacia la primera nota.

IMITACIONES A TRES VOCES

§ 167. En el ejemplo 87 se ofrecen imitaciones a tres voces. En estos ejemplos no es sólo el modelo inicial (señalado *a*) el imitado, sino que en curso del ejemplo se imitan también otros fragmentos (señalados *b* y *c*). Así puede considerarse como regla que la imitación debe empezar antes de que acabe el modelo original. En 87a la tercera voz entra sólo después del final del modelo de la primera voz, pero aún lo hace antes del final de imitación en la segunda voz. En este sentido 87b es un ejemplo mejor.

Ej. 87 Modulaciones con imitaciones

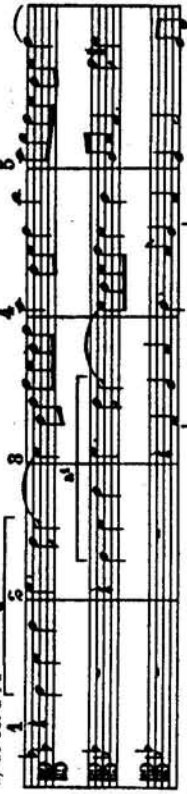
a) de La a Mi



b) de Fa a re



d) de sol a Fa



§ 168. Agotar todas estas posibilidades es bastante útil en sí mismo, pero ello sólo valdrá realmente la pena en la medida en que se consiga la capacidad de escribir rápida, correcta y fluidamente. Esto son *ejercicios preiniciales* y su valor se comprenderá al escribir composiciones contrapuntísticas. Hacer uso de ellos sólo entonces podría ser demasiado tarde. Se

recomienda, además, que todos los ejemplos sean leídos y tocados y que se haga el intento de reconocer que estos cortos ejercicios desarrollan la coherencia y la lógica, y de advertir qué gran número de posibilidades ha de acercarse a un estilo contrapuntístico elaborado. En ocasiones conviene pensar comenzar con una de estas imitaciones, lo que de otro modo resaltaría un ejemplo simple, o utilizar alguna de ellas en el transcurso de algún ejemplo.

10

SÉPTIMA APLICACIÓN COMPOSITIVA: CÁNONES A DOS Y TRES VOCES

CONSIDERACIONES GENERALES

§ 169. Si una o más voces imitan continuamente a otra voz utilizando los mismos intervalos que ésta, y persisten en ellos a lo largo de toda una pieza (excepto, quizá, en algún pequeño segmento cadencial), se produce un *canon*. Un canon infinito o perpetuo no dota de final a la imitación, sino que, por el contrario, dispone de los últimos compases de modo que casen con los primeros. En determinados lugares de estos cánones encuentra uno entonces marcas de repetición.

§ 170. Brahms exigía que los cánones fuesen estrictos, es decir, que los intervalos con los que comenzaban se conservasen idénticos a lo largo de toda la imitación y que se preservase también el ritmo exacto. En la composición libre sucede a veces que una parte de la imitación cambia de ritmo; esto puede excusarse a cuenta de otras ciertas ventajas, pero no es de aplicación en nuestros ejercicios. No obstante, en 89a y b se presentan imitaciones que cambian varias veces de aumentación a disminución y viceversa. Teniendo en cuenta que los rasgos del ritmo son incluso más conspicuos que los de los intervalos, debe dudarse de que tal imitación cumpla con el propósito principal de esta técnica, a saber, producir una coherencia perceptible entre las voces.

§ 171. Los cánones a intervalos distintos de las primeras, octavas o quintas no siempre se producen con facilidad, especialmente porque en un canon correcto se debe responder a todos los intervalos no sólo según su descripción general (3, 4, 5, etc.), sino también de acuerdo con su tamaño exacto (pueden ser mayores, menores, disminuidos, etc.). Comenzar a una tercera, cuarta o sexta forzaría a utilizar notas sustitutas o a evitar dichas notas porque exigen las sustitutas ya de entrada.

COMENTARIO SOBRE LOS CÁNONES, EJEMPLOS 88-90

Los cánones a la primera sonarán mejor cuando sean interpretados por voces de diferente color que cuando se toquen al piano. Está claro que, al

piano, el cruce de voces oscurecerá su significado, como en 88a. En este sentido, 88b es mucho más satisfactorio porque la segunda voz entra a la octava. El canon siguiente, a la quinta inferior (88c), está elaborado como canon perpetuo. La respuesta a la quinta inferior no puede evitar del todo características subdominantes. Así, el fa del compás 7 es respondido por sib; en el mismo compás, y también en el compás 8, se usa fa#, pero a pesar de esto el sib del compás 8 del tenor parece un tanto remoto. La repetición del sib en el segmento cadencial, en los compases 11 y 12, suena más fluida.

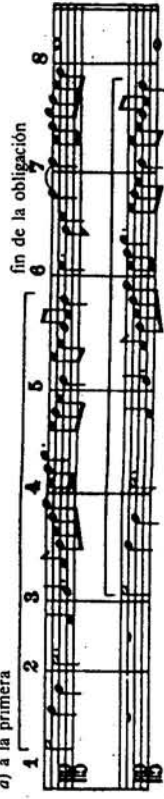
En 88d no es necesaria ninguna sustituta, porque la voz directriz evita la nota si y posee, por tanto, un carácter más neutro que subdominante.

Al intentar escribir cánones en modos, como los de 88e-h, se debe ora renunciar a una verdadera repetición de los intervalos, ora usar sustitutas que cambiarían la naturaleza del modo en cuestión. Una de las ventajas de los modos mayor y menor es que su tonalidad puede preservarse a pesar de las desviaciones originadas por las notas sustitutas.

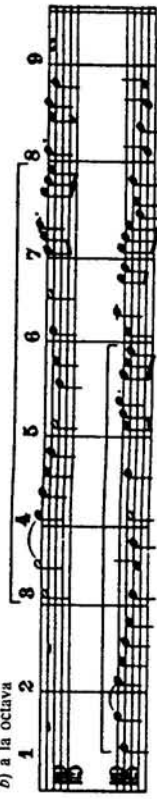
En 89a y b los intervalos son respondidos estrictamente, pero la voz que imita cambia de aumentación a disminución y viceversa. Este tipo de ejercicio no es de mucho valor para los principiantes. Sin embargo, cosas similares eran habituales en las épocas contrapuntísticas. Se elaboraban cánones especulares y cánones enigmáticos, y llegó a ser un hábito entre los músicos ofrecerse unos a otros la tarea de encontrar la clave de un canon cuando se daba a una sola voz, no habiendo indicación sobre dónde entrarían las voces segunda, tercera o cuarta, o si éstas estaban en aumentación, inversión, etc. Hasta Brahms entretenía de esta manera a sus amigos durante sus excursiones por los bosques de Viena.

Estos dos cánones, y también el canon a tres voces del ejemplo 90, son perpetuos. El canon a tres voces del ejemplo 90 acomete la imitación a intervalos que producen dificultades innecesarias. Se da aquí como advertencia contraria a lo que un principiante debe intentar. En lugar de esto, si quiere probar los cánones a tres voces debe hacerlo a la primera o la octava, o utilizar, en su caso, la quinta superior o inferior en la segunda voz, e intentar evitar las notas séptima y cuarta, respectivamente. Nótese que en este ejemplo se han preservado los intervalos sólo según su descripción general, pero no según su dimensión exacta.

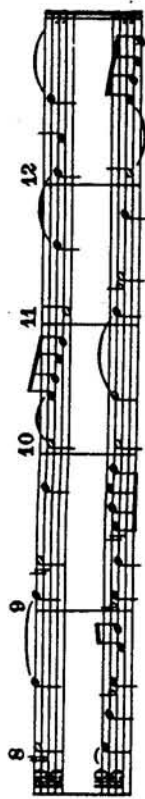
Ej. 88 Cánones
a) a la primera



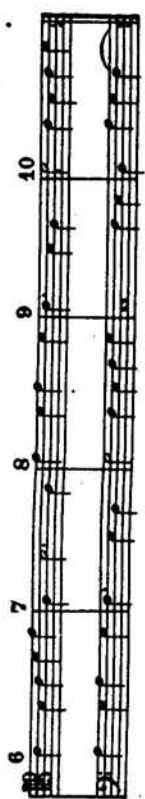
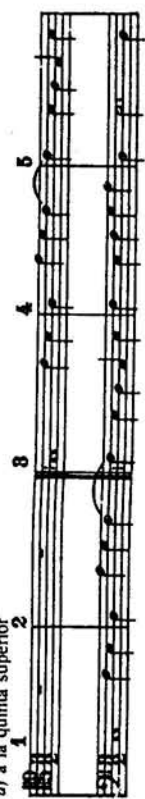
b) a la octava



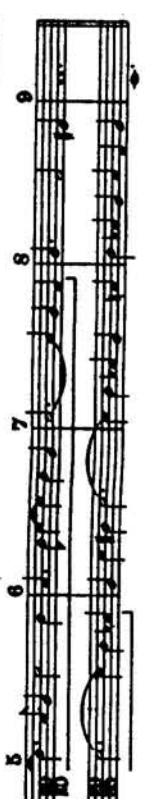
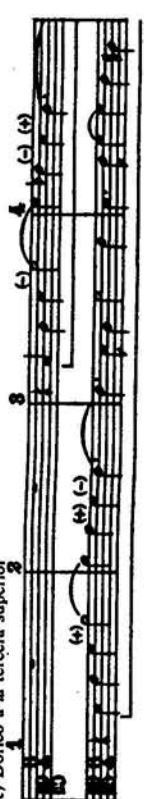
c) a la quinta inferior



d) a la quinta superior



e) Dórico a la tercera superior



1) Frigio a la cuarta inferior

2) Mixolidio a la cuarta inferior

h) Lidio a la cuarta superior

Ej. 89

Ej. 90 Canon perpetuo a tres voces: modulación a través de tres regiones intermediarias

TERCERA PARTE

Contrapunto simple a cuatro voces

I

PRIMERA ESPECIE

Cantus firmus y redondas en todas las voces

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 172. Es, por supuesto, un poco más difícil escribir a cuatro voces que a tres, en especial si se apunta a conseguir una soltura satisfactoria. Está claro que habrá que duplicar una o dos notas; sin embargo, las decisiones sobre qué notas habrán de duplicarse derivan meramente del interés en la mejor conducción de las voces. Muchos teóricos de la armonía prohíben la duplicación de la tercera. Sea correcta o incorrecta en armonía, tal restricción no concierne al contrapunto.

§ 173. En la medida de lo posible, deben intentarse las tríadas completas, dado que ello no quita nada a la calidad melódica de las voces.

§ 174. Escribir a cuatro voces ofrece una excusa más para las paralelas ocultas, es decir, aquellas que se producen entre voces intermedias. Las quintas ocultas entre una voz intermedia y una voz exterior se toleraron a en la escritura a tres voces. Encontraremos varios casos de paralelas ocultas en el ejemplo 91.

§ 175. Una vez más, la penúltima armonía debe producir una cadencia auténtica, es decir, que al I debe precederle un V, preferiblemente en posición fundamental, o con el acorde de sexta de VII. La cadencia plagal, esto es, IV-I o II-I, no es de ningún valor.

§ 176. Según las reglas del contrapunto tradicional, si no puede completarse la última tríada debe omitirse la tercera con preferencia a la quinta. Esto puede desatenderse, como mera regla estilística sin valor técnico alguno.

§ 177. Se recomienda al estudiante que haga, en primer lugar, unos cuantos ejemplos añadiendo una cuarta voz a un buen contrapunto a tres partes, como en el ejemplo 91. En los ejemplos 92 y 93 el CF aparece sucesivamente en cada una de las voces.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE PRIMERA ESPECIE, EJEMPLOS 92 Y 93

En 92a, después del compás 8, se ha cambiado el CF del ejemplo al ternativo de modo que pueda mostrarse la conclusión con el acorde de sexta de VII.

Una sucesión de acordes de sexta, como en los compases 5-6 de 92b presenta a menudo uno con el problema de evitar paralelas incorrectas. Surgen dificultades similares allí donde hay que enlazar dos grados consecutivos, tales como III-II, en los compases 2-3 y 8-9 de 92c. Aunque el uso de acordes de sexta ayuda generalmente a producir una buena melodía en el bajo, los seis acordes de sexta de 92e son excesivos.

En 92d, la triple repetición del mi en la voz más aguda es muy monótona.

No era absolutamente necesario escribir una tríada incompleta de tónica en el primer compás de 92e; sin embargo, el segundo compás corrige esta deficiencia.

Todos estos ejemplos de primera especie muestran algún que otro punto débil: Véase, por ejemplo, el monótono bajo de los tres últimos compases de 92f, que, por supuesto, se podría corregir fácilmente. Lo mismo puede decirse de 92g. En 92h, la vuelta del bajo al do, en el compás 5, suena débil. En 92i, la sucesión de tres notas sol-mi-fa de los compases 3-5 del soprano se repite en los compases 8-10, dando lugar a un CF pobre. No ayuda que, al repetirse, las tres notas estén armonizadas de forma distinta. Las deficiencias de las dos voces exteriores hacen más daño del que sus méritos pueden superar. La línea descendente del CF de los tres últimos compases de 92k está mejor tratada que la misma línea en 92j.

Los ejemplos en modo menor (ej. 93) no sólo tienen los mismos defectos que los ejemplos precedentes en modo mayor, sino que se resienten también de las exigencias de la neutralización. Estas dificultades sólo se verán disminuidas cuando aflojen un poco las restricciones ocasionadas por la neutralización y se haga posible un movimiento más rico. Aun cuando, por el momento, es ligera cualquier esperanza de producir ejemplos sin faltas en modo menor, compensa intentar hacerlos, porque uno llega a familiarizarse con algunas de las dificultades que ofrecen.

De los ejemplos en modo menor, 93b y c son mejores que 93a. Como resultado de un esfuerzo para utilizar la escala ascendente en el CF, 93d se ve empujado a varias deficiencias.

Una de las razones del embotamiento de estos ejemplos es que los finales de la mayoría de los CF no admiten otras armonías distintas de I-V-I en posición fundamental. Otra razón es que se asemejan demasiado estrechamente a esos ejemplos simples de armonía en que las voces mue-

ven sólo el mínimo requerido por la necesidad de progresión armónica. Pero, al menos tiempo, las progresiones armónicas no son tan enérgicas como las que uno seleccionaría para un buen ejemplo de armonía.

Ej. 91
a) (de 52f)
añadida

CF

b) (de 52g)
añadida

CF

c) (Modo menor: de 53a)
añadida

CF

Ej. 92

a)
 b)
 c)
 d)
 e) el mismo

1)
 2)
 3)
 4)
 5)
 6)
 7)
 8)
 9)
 10)
 11)
 12)

b) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

d) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ej. 93 Modo menor

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

c) 1 2 3 4 5 6 7 8

d) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

aparece sobre la primera blanca, antes de V; aunque se trata de una sustituta de V, no resulta buena compañera para éste. Es inevitable el salto de 8 en el bajo del compás 7 (en $\oplus$), porque ninguna nota de paso llevaría a una consonancia con el la del CF (contralto) en el compás 8, tanto si moviera hacia arriba como hacia abajo.

El final del tenor del compás 10 de 94g es muy bueno. Por otra parte, la línea del bajo no debiera mover tanto en forma de acorde arpegiado (compases 2-6). Sin embargo, con frecuencia resulta difícil evitar esto y, aunque no sea altamente artístico, no es incorrecto. No hay objeción alguna a una síncopa ocasional, como la de los compases 9-10 de 94i. En el compás 11 se produce de nuevo la conexión de VII y V. En este ejemplo sólo sería posible encontrar una solución mejor si en los compases 10 y 11 alguna otra voz, al menos, emplease blancas.

No hay muchas ventajas en la utilización de blancas en dos voces, como en 94j y k. En la mayoría de los casos consiguen poco más que completar las triadas. No hay mucha ocasión para el empleo de notas de paso (marcadas + en estos ejemplos) y ni siquiera los compases cadenciales se benefician demasiado. El movimiento estricto de una voz en notas de la misma longitud produce ya cierta rigidez; si las blancas se usan en más de una voz, esta tendencia se incrementa.

En 95b es inevitable el cruce del contralto y del tenor, por la posición grave del CF. En muchos de estos ejemplos la introducción de la sensible se lleva a efecto mediante una suspensión (marcada *). Todas las notas en relación cruzada se neutralizan adecuadamente (*neur.*).

En 95c la sincopación simultánea de contralto y tenor produce un acorde de 6/5 sobre la. En 95d, el tenor tiene que volver al sib, en el compás 6, para que sea neutralizado; el soprano se cruza entonces con el contralto saltando una octava. La única segunda blanca distinta posible en el soprano es sol, que haría del salto una sexta. Ésta sería posible en tanto no produjese paralelas ocultas.

En 95e, compás 4, es imposible neutralizar el lab en el tenor. Sin embargo, está neutralizado una octava más arriba, en el contralto.

Hay cierto número de deficiencias en 95h. La razón es que se ha mantenido el la del compás 4 del contralto, cuando no debiera haberse hecho así; ello fuerza al soprano a cruzarse con el contralto y a producir una continuación incluso peor. La repetición de una nota en el compás 6 ($\wedge$) queda muy pobre, pero no es completamente imposible. Un ejemplo como este tendría que cambiarse de punta a cabo.

El ejemplo 95j es muy pobre, pues la nota la aparece tres veces en el tenor como nota alternante de un bajo de Alberti. En el compás 7 de 95k la triada aumentada resulta interesante, pues aparece en forma de suspensión (en*). El sib del compás 3 del soprano de 95l no está neutralizado ($\oplus$). Esta es, indudablemente, la razón por la que el sib del compás 7 es tan conspicuo.

2

SEGUNDA ESPECIE

Blancas en una o dos voces, frente a un cantus firmus

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 178. No hay reglas nuevas para esta especie. Una vez más debe tenerse cuidado con las notas de paso. No hay tanta libertad para escribir blancas en dos voces como la que existe para escribirlas en una, y es por eso por lo que a veces se ve uno forzado a interrumpir su movimiento. En consecuencia, en estos ejemplos no se debe ni intentar las blancas en las tres voces.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE SEGUNDA ESPECIE, EJEMPLOS 94 Y 95

Las quintas ocultas entre voces exteriores, en el compás 10 de 94a, son difíciles de evitar. La repetición del intervalo de cuarta en los compases 2 y 4 produce una suerte de fraseo secuencial, y esto debe evitarse.

En 94b hay dos notas de paso interesantes, en los compases 2 y 4. Ambas producen disonancias que se considerarían bruscas a un número menor de voces.

Una síncopa es probablemente la única solución en $\oplus$, en el compás 9 de 94c. Hay cierta rigidez en la melodía de este ejemplo; tras cuatro notas ascendentes (compases 5-6) el tenor no debiera hacer un salto en la misma dirección. Nótese también las quintas intermitentes y ocultas.

El bajo de 94d es extremadamente rígido. Y el encuentro de las tres voces superiores en la nota re, en el compás 7, queda muy pobre. Las quintas paralelas se podrían haber evitado; así, por ejemplo, el tenor podría haber ido al sol en el compás 7. No es incorrecto utilizar ocasionalmente las blancas en alguna otra de las voces, como por ejemplo en el segmento cadencial del compás 10 ($\oplus$).

Las repeticiones del do en 94e resultan torpes, tanto más cuanto que la nota do siempre es parte de un acorde sobre Fa o Do (II). Pero el compás 10 saca partido del hecho de que hay dos posibilidades de completar la armonía incompleta de las tres voces inferiores, con su re y do en el soprano.

El compás 11 de 94f suena débil porque la triada disminuida de VII

Ej. 94

Figured bass notation: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Figured bass notation: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Figured bass notation: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Figured bass notation: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Figured bass notation: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Figured bass notation: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Figured bass notation: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Figured bass notation: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

* Este CF y otros muchos de este tratado son rígidos, pero se han construido así para provocar dificultades

i) CF 4

ii) CF

iii) 1 + 2 + 3 + 4

Ej. 95 Modo menor

CF 4

b) CF 4

c) CF 4

d) CF

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

k)

El salto de cuarta, como en los compases 5 y 7 de 96*b*, es con frecuencia muy útil para mantener el movimiento. Habría sido mejor no permitir por el momento el final de 96*b*, pues en el compás 11 el contralto forma una disonancia no explicada (7) tanto con el soprano como con el tenor. Se ofrece un final alternativo: éste, aunque correcto, adolece de un posicionamiento insatisfactorio del tenor.

La alternativa a los compases 3 y 4 de 96*c* muestra que el tritono puede evitarse. En este ejemplo no hay, quizá, suficiente cambio de armonía.

El ejemplo 96*d* es también muy rígido. La nota *do*, que aparece tres veces en el CF (bajo), aporta ciertas dificultades, porque la armonía sobre ella sólo puede ser IV o II; se excluye VII. Si se toma en consideración que el hecho de que el *mi* aparece también dos veces (una de ellas como IV) se hará comprensible el embotamiento de la armonía.

En 96*e* y *f* se añaden blancas y algunas sincopas. A menudo, la voz en blancas tiene que emplear saltos donde sería preferible el movimiento por grados conjuntos, con el fin de mantener fluida la voz en negras.

En 97*a* aparecen dos veces dos disonancias sucesivas, en los compases 1 y 11. Pueden tolerarse. Este ejemplo es menos monótono de lo que se esperaría al contemplar el contralto de los compases 7 a 10. Si bien puede excusarse la carencia de neutralización en el compás 6 del contralto (en $\oplus$) porque la *y* sol aparecen con demasiada frecuencia, ello es cuestionable; al menos si seguimos las reglas. Pero es difícil decir cómo se podría haber evitado el salto del soprano en blancas, en el compás 10: *fa* y *fa#* no pueden utilizarse, y, como las dos voces centrales van ambas por movimiento contrario hacia el *si*, sólo podría duplicarse el *re*. Por desgracia, el soprano no está en posición adecuada para hacer siquiera esto.

En el compás 4 de 97*b* el *sib* no está neutralizado en el contralto (en $\oplus$). Habría sido extremadamente difícil neutralizarlo sin cambiar por completo el tenor. Es cuestionable que el desplazamiento del *sib* al tenor, en el compás 6, y su neutralización allí, en el compás 8, resuelve este problema. En el compás 6 del bajo, además, hay que utilizar dos blancas para neutralizar el *sib*.

En 97*c* la cambiata de los compases 7-8 es quizá una excusa para que aparezca una escala descendente tan cerca del final. La nota de paso sol, en el compás 8 del tenor ($\oplus$), es disonante con el *fa#* tanto del soprano como del bajo: la séptima con el soprano va seguida después por otra séptima, *fa#-mi*, que no se habría producido si el soprano hubiese permanecido con una redonda, *fa#*.

En el compás 5 de 97*d* la nota de paso *lab* del tenor (en $\oplus$) ofrece prácticamente la única oportunidad para su neutralización; esto es así porque no hay ningún otro lugar donde el *lab* pueda bajar a sol sin ocasionar quintas paralelas. En el compás 10, la cambiata proporciona una excusa aceptable para la aparición de la nota *mi#* en el segundo tiempo.

Las negras del bajo de 97*e* atraviesan un ámbito bastante amplio, pero tienen que descender después del clímax del compás 5 para neutralizar ciertas notas (las de la X). Se ofrece una alternativa en negras para los compases 7-8 del tenor.

En 97*f* no resulta fácil continuar el movimiento en blancas de principio

3

TERCERA ESPECIE

Cantus firmus y negras

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 179. Escribir negras en más de una voz a un mismo tiempo reduce la independencia rítmica de las voces en un grado incluso mayor de lo que lo haría la escritura en blancas en más de una voz. Pero es que, además, las voces podrían resentirse melódicamente por tal regularidad, ya que la única elección que nos quedaría sería entre notas de paso y notas de la armonía. Como alternativa, podríamos escribir una voz en blancas y utilizar alguna sincopa ocasional, procedimiento que satisfaría mejor las exigencias del contrapunto (de las cuales la más importante es la consecución de tanta diferenciación rítmica como resulte posible).

§ 180. Interrumpir periódicamente el movimiento por blancas no es tan peligroso como en las especies anteriores, porque las negras mantienen el necesario movimiento. Podría incluso ser admisible para el movimiento por blancas en una voz y continuarlo en otras. De este modo podríamos aproximarnos gradualmente al objetivo deseado, que es que cada voz difiera rítmicamente de todas las demás.

§ 181. En los ejemplos de tercera especie que siguen el CF se sitúa, por turno, en cada una de las voces, estando las negras a veces por encima y a veces por debajo del CF. La diferencia, por tanto, la constituye el lugar en que se colocan las redondas añadidas. Hay aquí demasiadas posibilidades como para que podamos considerarlas todas.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE TERCERA ESPECIE, EJEMPLOS 96 Y 97

En el compás 3 de 96*a* el *do#* del bajo no está duplicado, afortunadamente; esto permite al bajo utilizar *sol#* (en $\oplus$), el cual, de otro modo, habría producido un acorde de 6/4. La cambiata ofrece siempre oportunidades, como se muestra en los tres casos de este ejemplo, pero la de los compases 4-5 es cuestionable, ya que contiene tres disonancias sucesivas, siendo la última de ellas una cuarta.

a fin sin interrupción. En el compás 7 habría sido imposible encontrar una sustituta para el *mi* del contralto que duplica la suspensión del soprano (en $\oplus$).

El pasaje descendente del compás 6 de 97g es necesario a causa de la $\sharp$ sin neutralizar (X) del compás 5. Esto hace casi inevitables las ocurrencias intermitentes entre soprano y bajo; la solución que se muestra en alternativa las evita, pero resulta pobre.

La cambiata incorrecta de los compases 2-3 de 97h es interesante psicológicamente. Demuestra que una fórmula santificada por la convención puede ser satisfactoria incluso si no obedece todas las reglas. Ofrece, además, un escape interesante de la trampa de los puntos de giro. Las alternativas para los compases 2-3 sacan partido de la posibilidad de un movimiento hacia la nota *mi* en la que resuelve la suspensión. Esto es posible.

Ej. 96

a)

b)

c)

d)

d) 1 + 2 + 3 4 + 5 + 6 7+ camb.

8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14

e) d) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

f) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ej. 97 Modo menor

a) 1 2 3 4 5 6 7 8

b) 9 10 11 12 CF 1 2 3 4

5 6 7 8 9 10 11

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 + 9

d) 1 + 2 + 3 + 4 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12

The image shows a page from a musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is written for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes lyrics in French and English. The piano accompaniment includes various musical notations such as chords, scales, and dynamic markings. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line continues with lyrics in French and English. The piano accompaniment includes various musical notations such as chords, scales, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'alternativa I' and the bottom staff is labeled 'alternativa II'. Both staves contain musical notation with notes, rests, and bar lines. The notation is in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

Síncopas en una de las voces frente al cantus firmus, con 1) redondas y 2) blancas y negras en las voces restantes

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 182. No hay reglas nuevas para la escritura de sín copas a cuatro voces. Sin embargo, no debe olvidarse la advertencia sobre la anticipación de la nota de resolución en una voz que se halle por encima de la suspensión (séptimas «malas»). Las reglas del contrapunto estricto sólo permiten anticipación en la voz más grave, pero esto puede ampliarse para aplicarlo a cualquier voz por debajo de la suspensión.

§ 183. De los ejemplos que siguen el ejemplo 98 presenta redondas en las dos voces restantes, y el ejemplo 99, blancas en una y negras en la otra. En el ejemplo 100 se hallan estos últimos tipos de figuras en tonalidad menor. Las suspensiones van señaladas como *S* en todos los ejemplos. En la escritura de sincopas, tanto con blancas como con negras, la voz que presenta usualmente la mayor dificultad es la de las blancas. En esta voz son a menudo inevitables los acordes arpeggiados y otros tipos de movimientos amelódicos. En modo menor, las dificultades se incrementan por la necesidad de neutralización.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE CUARTA ESPECIE, EJEMPLOS 98-100

En 98a puede verse cómo, con frecuencia, las voces en redondas no forman tríadas completas; no lo hacen en los compases 2, 3, 4, 7, 8, 9

y 11. En el compás 5, por otra parte, aparece un acorde de 6/5 totalmente formado (en $\otimes$), resultado de la suspensión bajo el soprano tanto del contralto como del tenor; la sincopa del bajo, que es tratada como una consonancia, mueve hacia arriba, viniendo la resolución en la segunda blanca. En el compás 12 no hay, quizá, otra opción que colocar dos armonías, II-V, con el contralto y el tenor moviendo por blancas, ya que la única nota común a los compases 11 y 12 es la fundamental de una triada disminuida que no puede ser utilizada en el bajo.

En 99a no es que sean muy buen comienzo las sincopas del soprano, con la octava con el bajo en el tercer tiempo. Algunas dificultades de este ejemplo vienen originadas por el CF en el tenor, que está en parte demasiado grave y en parte demasiado agudo. Habría resultado mejor si no se hubiese diseminado por un ámbito tan amplio.

Ciertas dificultades de los ejemplos en modo menor son ocasionadas por la aplicación estricta de la neutralización. En 100a la aparición del sib sin neutralizar en el compás 6 del tenor hace necesario que este vuelva al sib en el compás 10, frente a una suspensión (do) en el soprano. El tenor tiene que usar entonces negras para realizar la neutralización antes de que el soprano resuelva su suspensión sobre el sib en el tercer tiempo. En 100b la neutralización de los compases 7 y 8 del soprano se produce indirectamente. En 100c el re del contralto, en el compás 4, está neutralizado en el tenor, con el que forma una primera. El re del compás 5 del soprano (en X), sin embargo, aún no está convenientemente neutralizado. Nótese también, en este último ejemplo, la doble suspensión del contralto y del bajo en el compás 8, que produce un acorde II4/3.¹

¹ El comentario de este párrafo es del editor.

Ej. 98

a) CF 1

b) 1

c) 1

d) 1

Ej. 99

Ej. 100 Modo menor

5

QUINTA ESPECIE¹

Notas mezcladas en una o más voces frente al cantus firmus, con redondas, blancas, negras o sincopas en las voces restantes

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 184. En el ejemplo 101 se presentan cinco variantes de la quinta especie. Aparte la voz con notas mezcladas y el CF, 101a contiene redondas en las otras dos voces añadidas, 101b redondas en una y blancas en la otra, 101c blancas en las dos voces y 101d blancas en una y sincopas en la otra; 101e tiene notas mezcladas en todas las voces, excepto en el CF. Sólo se dan tres ejemplos en modo mayor y dos en modo menor, aunque son posibles muchas más variantes; todas ellas deben ser practicadas sistemáticamente. Para esta especie no hay reglas nuevas que añadir a las mencionadas para la estructura a tres voces (v. § 133 ss.).

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS DE QUINTA ESPECIE, EJEMPLO 101

Hay algunas deficiencias en 101b, en particular el acorde arpegiado del tenor (compases 1-2) y las repeticiones del bajo (compás 3 y compases 5-6). En 101c, la dificultad para obtener un final fluido está necesitada de un cambio del movimiento por blancas al de negras en el compás 10 del soprano.

El ejemplo 101d es un caso especialmente difícil que incluye cuatro especies diferentes y que no es del todo satisfactorio. El contralto, en particular, sufre de excesiva repetición y de un recorrido limitado. Hay que mencionar en este ejemplo dos desviaciones de la práctica habitual: la aparición de una nota de paso sobre el primer tiempo fuerte en el compás 9 del tenor —resultado de continuar la escala descendente— y las sincopas en las tres voces añadidas en el compás 10, que se hacen necesarias por el fa # sincopado del bajo, el cual sólo podía producir un acorde de 6/5 con las voces que hay sobre él. La verdad es que resulta mucho más fácil lograr resultados satisfactorios con todas las voces en notas mezcladas, como en 101e.

¹ Texto y comentario añadidos por el editor.

Ej. 101 Notas mezcladas

ejemplos, sino simplemente para mostrarle qué cosas le pueden ayudar en casos específicos. Al añadir las voces tercera y cuarta se permite al estudiante cambiar la cadencia de los ejemplos compuestos para dos voces, en especial cuando éstos tienen una «línea-bajo fundamental» característica y hay que agregar una voz inferior. A veces no se puede evitar el cruce de voces, especialmente cuando se respetan los puntos de giro al neutralizar las notas en relación cruzada.

6

ADICIÓN DE VOCES¹

Adición de una o dos voces a ejemplos dados a dos o tres voces

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 185. En el §137, al tratar sobre las cadencias a tres voces, se recomendó añadir una tercera voz a ejemplos previamente realizados a dos voces, como ejercicio preliminar. En las secciones subsecuentes (§ 138 a 141) se mostró lo valioso de este procedimiento, se dieron consejos para el tratamiento de las voces añadidas y se ilustró todo ello en los ejemplos 69, 70 y 71.

§ 186. De manera similar, en el ejemplo 102 se añaden cuartas voces a ejemplos previamente escritos a tres voces. Algunos de tales ejemplos se han seleccionado de las secciones que tratan sobre las distintas especies; otros lo han sido de las que se refieren a modulaciones sin CF.

§ 187. En el ejemplo 103 se añaden dos voces a ejemplos contruidos originalmente como cadencias a dos voces (ej. 40).

§ 188. Finalmente, los ejemplos 104-107 ilustran cómo añadir primero una voz y luego dos voces a modulaciones a dos voces dadas.² Con referencia a estos últimos ejemplos, el autor ha añadido la siguiente explicación:

Muchas de las modulaciones no son todo lo buenas que podrían ser, ya que han sido proyectadas globalmente como modelos para estudiantes. Las reglas, aplicadas aquí con propósitos pedagógicos, son lo bastante estrictas como para limitar las posibilidades, de modo que las soluciones perfectas se convierten casi en mero azar, al menos para el profesor, que debe observar todo aquello que exige del estudiante. Por supuesto, este último debe evitar faltas graves, y sus errores menores y otras deficiencias han de ser corregidos por el profesor no con la finalidad de hacer perfectos sus

¹ Texto y comentarios añadidos por el editor.

² Estos ejemplos no estaban incluidos en el texto original, pero fueron encontrados entre otros ejemplos escritos por Schoenberg para sus clases de contrapunto. Son incluidos aquí por el editor, por ser especialmente pertinentes tanto para los problemas de la adición de voces como para los de modulación a las distintas regiones.

COMENTARIO SOBRE LOS EJEMPLOS CON VOCES AÑADIDAS,
EJEMPLOS 102-107

Se han cambiado ligeramente los finales de algunas de las voces dadas —contralto en 102c, tenor en 102g, tenor en 103b— para permitir una mayor flexibilidad en las voces añadidas y también para hacer más fácil la evitación de paralelas incorrectas. El cruce de voces que se produce en algunos de los ejemplos —está señalado con flechas en 102f, g y h, 103b y 104e— es con frecuencia el resultado de que una de las voces dadas atraviese un ámbito amplio. En algunos casos, un salto de octava de una de las voces devuelve a éstas a sus posiciones originales (véanse contralto de 102f, compás 8; soprano de 102h, compás 4, y contralto de 103b, compás 4).

Los modelos 102g y h presentan modulaciones a las regiones de *sub-mediate* y de *subtónica*, respectivamente. Dado que ambos ejemplos van sin CF, resultaría juicioso revisar las cadencias y las modulaciones a tres voces, tanto con CF como sin él, antes de intentar este tipo de ejercicio. Véanse, en particular, los § 144 ss. En general, el procedimiento es el mismo que para tres voces, siendo necesario un particular cuidado al realizar la neutralización en la voz añadida.

La nota aguda del contralto —él mismo una voz añadida en 75f—, al comienzo de 102h, fuerza al soprano hacia un registro inusualmente agudo. Esta situación podría rectificarse colocando el primer compás del contralto una octava por debajo de donde está en el original, tal como se muestra en las dos alternativas.

Tanto en el compás 2 de 102h como en el compás 3 de 103a tiene lugar un tratamiento algo inusual de la cambiata. En el primer caso la cambiata acaba en tiempo débil; además, resulta sospechoso que se produzcan octavas con la voz que hay debajo, al principio y al final. En el segundo caso la cambiata aparece de forma más aceptable, comenzando y finalizando en tiempo fuerte, pero utiliza corcheas en lugar de las habituales negras.

En los ejemplos con modulación, ejemplo 104-107, hay lugares donde parece que el tratamiento de la disonancia se aparta de la práctica seguida hasta ahora. Por ejemplo, en el compás 1 de 104a el fa# del cuarto tiempo del bajo produce una séptima con el tenor, lo cual no es, ciertamente, el modo usual de «suspender» la nota superior, aunque podría decirse que está «preparada» en el tercer tiempo y que «resuelve» en el primer tiempo del compás siguiente, proceso semejante al tratamiento de los acordes de

séptima en armonía. La suspensión del compás 3 del contralto (en $\otimes$) se produce también en una posición un tanto inusual, al aparecer en el segundo tiempo débil en vez de sobre el tiempo fuerte habitual. La suspensión del compás 5 del tenor (S) es inusual sólo porque la disonancia viene producida sobre la segunda mitad del segundo tiempo por el re de bajo, y porque la resolución, que tiene lugar sobre el cuarto tiempo, después de una interrupción, produce a su vez una suspensión en el bajo. Nótese, finalmente, la inusual cambiata que comienza en el segundo tiempo del compás 2 de este ejemplo.

En 104b, el acorde de 6/4 de la cadencia del compás 5 es tratado como una doble suspensión del soprano y del contralto y resuelto en consecuencia. Sin embargo, el la del contralto, en el tercer tiempo, no parece haber sido preparado como disonancia (cuarta) en relación con el tenor; lo habría sido si, en vez de esto, hubiese aparecido en el segundo tiempo (como en la alternativa). La explicación a esta nota sin preparar que resulta quizá más fácilmente compatible con nuestras reglas es que la nota forma parte de un diseño semejante a la cambiata, con comienzo en el segundo tiempo.

Hay dos notas de paso sucesivas (están marcadas ++), en líneas de escala, en 104c, compás 4; 106a, compás 5, y 106c, compás 2. Tales disonancias son especialmente interesantes cuando se utilizan en conjunción con otra disonancia, como la suspensión 4/2 del tenor de 106a; el tenor resuelve aquí contra la segunda de dos notas de paso del contralto, que también son disonantes con el soprano. El efecto áspero producido al permitir que aparezcan disonancias en dos o incluso tres notas consecutivas puede mitigarse a menudo cambiando el movimiento de una de las voces, tal como se muestra en el compás 4 de 104e (en $\otimes$). En 106c, el do# del bajo y el mi del tenor (en $\square$) son disonantes con el re del soprano, en el cuarto tiempo del compás 3; esto se explicaría mejor como una anticipación de la suspensión que se produce en el primer tiempo del compás siguiente, su posición normal. Finalmente, en relación con los tratamientos inusuales de la disonancia, debe hacerse mención de la resolución interrumpida indirecta del compás 2 de 107b (en $\otimes$); intervienen aquí dos notas antes de que se alcance la resolución.

Aunque la neutralización es manejada cuidadosamente en todos estos ejemplos, tal como el autor ha mencionado a menudo, presenta con frecuencia dificultades que son casi imposibles de vencer. En el compás 1 de 106c, por ejemplo, el intento de expresar en sólo tres tiempos tantas características como sea posible de la región de tónica, Do mayor, ha impedido la neutralización del do del bajo (X). Sin embargo, esta nota aparece al mismo tiempo tanto en el tenor como en el soprano con una neutralización correcta.

En 107b, la línea de bajo contiene, sin duda, demasiados saltos en los compases 3 y 4; al menos hay más de lo que resultaba habitual en ejemplos precedentes. Los saltos simultáneos de tenor y bajo, en el compás 3 de 107c, no son recomendados por el autor, que prefiere, en su lugar, cambiar el ritmo del tenor (como se indica entre paréntesis) y permitir que las dos voces se crucen momentáneamente.

Ej. 102 Adición de una cuarta voz a ejemplos a tres voces

a) (de 58a)

añadida 4

CF

b) (de 58d)

CF 4

añadida

c) Modo menor (de 59a)

camb.

añadida

CF

d) Modo menor (de 61b)

añadida

CF

e) (de 68a)

añadida

CF

7) Modo menor (de 68b)
añadida 4.^a.

CF

8) Modulación: Fa-re (de 74a)

añadida
cambiado

h) Modulación: la-Sol (de 75f)

añadida
camb.

susp.
susp.

alternativa I
alternativa II

etc.

* se usa clave de tiple porque el registro es muy agudo.

Ej. 103 Adición de dos voces a dos voces

a) (de 40a)

añadida
camb.

b) (de 40k)

añadida
añadida

cambiado
(original)

Ej. 104 Voces tercera y cuarta añadidas a dos voces: a la submediante

a) (La-fa#)

b) (Do-la)

c) (Do-la) camb. 2

d) (Sib-sol)

e) (Do-la)

* Los paréntesis indican voces añadidas

Ej. 105 a la Dominante (Do-Sol)

a)

b)

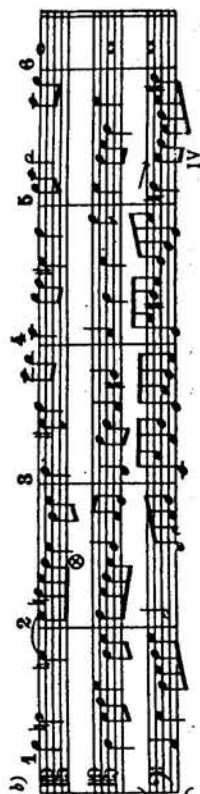
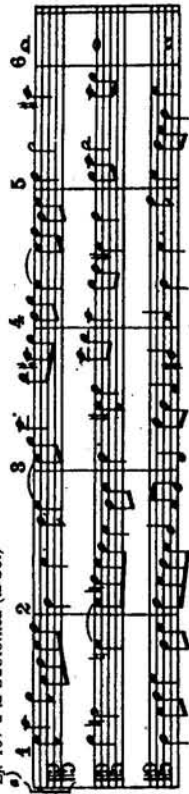
Ej. 106 a la mediente (Do-mi)

a)

b)

c)

Ej. 107 a la Subtónica (la-Sol)



OCTAVA APLICACIÓN COMPOSITIVA:¹ CADENCIAS, MODULACIONES Y REGIONES INTERMEDIARIAS SIN VOCES AÑADIDAS

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 189. Los ejemplos de este capítulo presentan cadencias y modulaciones a cuatro voces sin CF o sin voces añadidas. Se da una cadencia inicial —una en modo mayor en 108a y una en modo menor en 109a— y se añaden entonces muchas cadencias alternativas que contienen distintas continuaciones. Los ejemplos ilustran 1) cadencias: 108a y b, 109a y b; 2) cadencias con regiones intermedias: 108c y d, 109c y d; 3) modulaciones a diversas regiones: 108e, g, h y j, 109e, f, g y j; 4) modulaciones con regiones intermedias: 108f, i y k, 109h e i.

§ 190. Ya que los consejos dados para tres voces en relación con las categorías citadas arriba se aplican también a la escritura a cuatro voces, sería aconsejable comenzar revisando las siguientes secciones del contrapunto simple a tres voces: capítulo 6, «Cadencias sin *cantus firmus*» (§ 135 ss.); capítulo 7, «Cadencias a regiones diversas y modulación» (§ 144 ss.); y capítulo 8, «Regiones intermedias» (§ 148 ss.) También deberían revisarse las secciones sobre cadencias y modulaciones a dos voces, prestando especial atención a los conceptos de región y de neutralización (v. en particular, los § 92 y 96).

COMENTARIO SOBRE CADENCIAS Y MODULACIONES A CUATRO VOCES, EJEMPLOS 108 Y 109

En los ejemplos que siguen se notará que se obtiene una armonía completa sobre casi todos los tiempos. No es que esto sea necesariamente un objetivo de la escritura a cuatro voces, sino que es casi siempre el resultado de un movimiento realmente independiente a cuatro o más voces. Se producen, además, muchos acordes de séptima e inversiones del acorde de séptima; usualmente están originados por notas de paso [se señalan

¹ Texto y comentarios añadidos por el editor.

como (7j) o —y esto es más interesante— por suspensiones (S). Nótese en especial los acordes de 6/5 producidos por suspensiones: en 108f, j (donde la suspensión se produce dos veces del soprano), y k (aquí es, en realidad, resultado de la nota de paso re# del soprano), y en 109g (se da dos veces en el compás 3), i y j. En similares circunstancias aparece también el acorde de 6/4 —más comúnmente como suspensión en la cadencia, como en 108a, g y k, y en 109e—. En 108k es mejor considerar parte de una cambiata lo que parece ser una resolución en un acorde de 6/4, en el compás 4 del soprano. En 109a e i aparecen dos interesantes acordes de 4/2, suspensiones en el bajo.

Con tanto movimiento en todas las voces, no es inusual encontrar casos frecuentes de disonancias consecutivas en voces diferentes, producidas como combinaciones de notas de paso (108c, f y k, y 109a —en ⊗—, donde resultan especialmente chocantes) o de suspensiones con notas de paso (108b, f, h y j; 109c, d, h y j). En el compás 4 de 108h la resolución de la suspensión del contralto se produce simultáneamente con una disonancia de paso en el tenor. En el compás 3 de 108j mueven tanto el soprano como el tenor mientras se mantiene la suspensión en el contralto. Probablemente la combinación más interesante de disonancias tenga lugar en el compás 2 de 109c, donde el contralto mueve hacia una preparación en la segunda mitad del primer tiempo (de modo bastante irregular, debe tenerse en cuenta, pues forma una quinta disminuida sobre el bajo), mientras el soprano está aún suspendido, para resolver a su vez, seguidamente, en la segunda mitad del segundo tiempo frente a otra suspensión del soprano. Se produce entonces una sucesión de suspensiones que traslapan, involucrando a las tres voces superiores, y que continúa de forma clara al principio del siguiente compás.

En las modulaciones hacia y desde varias regiones, finalicen o no en la región de la tónica original, la neutralización de notas en relación cruzada se lleva a cabo muy cuidadosamente. Por lo general, una cadencia muy fuerte que contenga elementos de la subdominante (IV y II), así como de la dominante, confirma la región final. La dominante se ve reforzada más aún por el uso frecuente de 16/4. Se utilizan progresiones interrumpidas (V-VI) en varios lugares, no sólo para ampliar las cadencias, como en 108d, sino también para hacer posible más movimiento transitorio a través de regiones intermedias, como en 108f y en 109h.

Ej. 108 Cadencias y modulaciones

a) alternativa I

c) alternativa II (región intermedia) d) alternativa III (región intermedia)

e) alternativa IV (a sm) f) alternativa V (a sm)

g) alternativa VI (a D) h) alternativa VII (a D)

i) alternativa VIII (a D)

j) alternativa IX (a m)

k) alternativa X (a m)

Ej. 109 Modo menor

a)

b) alternativa I

c) alternativa II (región intermediaria)

d) alternativa III (región intermediaria)

e) alternativa IV (a M)

f) alternativa V (a M)

g) alternativa VI (a sub7)

h) alternativa VII (a sub7)

i) alternativa VIII (a v)

j) alternativa IX (a v)

el sol del soprano (una cuarta sobre el bajo) como una suspensión que resuelve indirectamente en el fa# del final del compás.

En 110b, el re sin neutralizar del compás 2 del tenor (X) es neutralizado por el bajo en el mismo registro, y después lo es de nuevo por el contralto en un registro más agudo. Como el re# no aparece hasta el final del siguiente compás, esto debe darnos tiempo suficiente para tener cuidado con la relación cruzada.⁴

El diseño imitativo aparece cinco veces en 110c, al que se dan dos finales, que están sobre la mediente y sobre la dominante, respectivamente. El re del compás 3 del soprano tendría que haber sido neutralizado antes del primer final en mi menor, pero no hay necesidad de tal consideración en relación con la modulación a Sol mayor del segundo final. Sin embargo, la aparición tardía del re# que origina la relación cruzada, al final mismo del compás 4, mejora hasta cierto punto la situación.⁴

La imitación de 110f es considerablemente más larga y más interesante que las de los ejemplos precedentes. En el compás 2 del bajo (en ☉) el sol# puede pareceros sorprendente, tan cerca del sol# del soprano. Sin embargo, debe recordarse que el sol# hace referencia a la región de tónica, la menor, y que está correctamente neutralizado, mientras que el sol# ha de ser considerado parte de la escala de mi menor, región quinta menor, que sigue.⁴ Se han añadido dos alternativas a la segunda mitad del compás 3 (□), con el fin de mostrar cómo pueden evitarse los acordes arpegiados del bajo.⁴

Los dos casos del ejemplo 111 llevan a cabo varias formas de imitación en conjunción con la modulación a través de regiones intermedias. 111a modula por vía de la región submediante (sm, o la menor) a la región de dominante (D, o Sol mayor), mientras que 111b interpone la región medianta (m, o mi menor) entre las regiones de tónica y de dominante.

Estos ejemplos incluyen la imitación en inversión (*inv.*), aumentación y disminución (*dim.*), y también variantes rítmicas (*var.*).

En el compás 5 de 111a el soprano forma una cuarta disonante con el bajo en el primer tiempo (señalada ☉). Para compaginar esto con las explicaciones sobre disonancias que se han dado anteriormente en este libro tenemos que explicar aquella como parte de una cambiata (véanse las líneas de puntos).

8

NOVENA APLICACIÓN COMPOSITIVA: IMITACIONES A CUATRO VOCES

CONSEJOS Y DIRECTRICES

§ 191. Las distintas clases de imitaciones a dos y tres voces ya han sido consideradas en el capítulo 9 del contrapunto simple a tres voces (§ 157 ss.). Sería aconsejable que el estudiante revisase este capítulo completo, prestando especial atención al ejemplo 87, que ilustra las imitaciones a tres voces, antes de proceder a las imitaciones a cuatro voces.

§ 192. Al igual que en los ejemplos anteriores, los ejemplos a cuatro voces que siguen (ej. 110 y 111) incluyen imitaciones no sólo al comienzo, sino también en todos los puntos del transcurso de los mismos. La mayoría de las imitaciones (señaladas con corchetes) son estrictas; hay unos cuantos casos de inversión, disminución y aumentación, y también se introducen ligeras variantes. Todos los ejemplos vienen presentados como modulaciones a regiones en modo mayor o menor.

COMENTARIO SOBRE LAS IMITACIONES A CUATRO VOCES, EJEMPLOS 110 Y 111²

En 110a el diseño a imitar se introduce en el tenor, frente a otros dos diseños contrapuntísticos en el soprano y en el bajo. La imitación del contralto traslapa en el compás 1 con el diseño del tenor. La imitación del compás 3 del tenor es irregular, por cuanto comienza sobre un tiempo fuerte en vez de sobre un débil. Se observará que el fa del compás 1 del soprano (X) está sin neutralizar. Sin embargo, como el fa# sólo aparece en el tercer compás y el fa está neutralizado en el compás 2 del tenor, este lapso puede pasarse por alto.³ El inusual acorde de 6/4 de la cadencia (compás 5) sólo puede explicarse, según nuestras reglas, si consideramos

¹ Texto y comentarios añadidos por el editor, excepto donde se indique otra cosa.

² Estos ejemplos no fueron incluidos por Schoenberg en el texto original, pero se escribieron para sus clases de contrapunto. Como proseguían tan adecuadamente la discusión previa sobre la imitación a dos o tres voces, parece justificado incluirlas aquí.

³ Los comentarios de este párrafo, hasta aquí, fueron escritos por Schoenberg en los ejemplos.

⁴ Los comentarios de estas frases fueron escritos por Schoenberg en los ejemplos.

Ej. 110 Modulaciones con imitaciones

a) a la Dominante
Do-Sol 1

b) a la mediente
Do-mi

c) a la menor
Do-mi o Sol

d) Dominante
Si a Sol

Modo menor
e) a la Subtónica
La-Sol 1

f) a la v-menor
la-mi

alt. I
alt. II

Ej. 111 Regiones intermediarias

a) Do-la-Sol

b) Do-mi-Sol

APÉNDICE A

PREFACIOS DE SCHOENBERG

(Nota del editor: Los prefacios que siguen fueron escritos por Schoenberg. Se presentan aquí —exactamente como él los escribió—, aun estando incompletos, porque dejan muy claras sus intenciones en relación con la naturaleza de los *Ejercicios preliminares de contrapunto*, así como su filosofía básica sobre la enseñanza de esta disciplina. El primer prefacio fue escrito en 1936; el segundo —en el que se interesa principalmente por la crítica del «estilo Palestrina» como base para la enseñanza del contrapunto— se escribió mucho más tarde, probablemente justo antes de la formulación final de este libro. Comenzó, además, otros dos prefacios, repeticiones en parte de los que vienen a continuación; algunas de sus apreciaciones han sido incorporadas al texto en los lugares idóneos.)

PREFACIO I

PREFACIO PARA EL ESTUDIANTE¹

La mayoría de las veces se considera al contrapunto como una especie de *ciencia*, como una suerte de *teoría* o de *estética*; en consecuencia, quien lo estudia espera aprender *leyes* no contestadas del arte musical. Esta interpretación casi habría resultado correcta en otros tiempos. Cuando el arte contrapuntístico era el estilo musical predominante de rango superior y maestros, teóricos y estetas hacían un meritorio trabajo no sólo de elaboración de, precisamente, las leyes que conducían con éxito por el camino correcto, sino también de fijación del método pedagógico con el que entrenar con seguridad a los principiantes; por entonces habría parecido imposible imaginar que algún día pudiera llegar otra época en la que tales leyes no lo dijeran todo sobre el arte musical. Pero llegó ese tiempo y, según todos los indicios, leyes muy distintas comenzaron a dominar la producción musical.

Ya en las obras de J. S. Bach se niegan muchas de las reglas y leyes antiguas. No se trata únicamente de que utilice los modos eclesiásticos sólo con carácter excepcional, prefiriendo en su lugar escribir en los modernos modos mayor y menor, sino que, además, su tratamiento de lo que sus predecesores consideraban disonancias se desarrolla y se hace mucho más libre. Emplea los acordes de séptima y de novena, amplía la idea de nota de paso y cambia muchas otras restricciones por un nuevo concepto de la idea melódica. Más tarde, en Brahms, por ejemplo, y

¹ Bajo este encabezamiento el autor dejó escrito: «Siguen un prefacio para el profesor y un prefacio para el compositor». Desgraciadamente, parece que ninguno de los dos llegó a escribirse nunca.

especialmente en Wagner, ese cambio llegó tan lejos como era posible y el rostro de la música cambió tan completamente que durante mucho tiempo pareció del todo anacrónico estudiar contrapunto.

Sin embargo, a causa de esta actitud sucedieron algunas cosas malas. Surgieron teorías basadas en un desconcertante desarrollo de las teorías de la armonía que intentaban, en el mejor de los casos, reconciliar el estilo contrapuntístico con el homofónico armónico; con el resultado de que ambos se viciaron. Al tiempo que, por una parte, privaban a la armonía de la conciencia de los grados básicos, tales teorías degradaban por otro lado el contrapunto a mero arte de la conducción de las partes, y de polifonía de agregación lo convertían en armonía preconcebida. En consecuencia, se contradijo la naturaleza real del arte del contrapunto.

Mientras el contrapunto sea el arte de utilizar un motivo, inciso, combinación o idea básica de cualquier otro tipo —para componer música sin usar el método de variación, que se desarrolló posteriormente—, la solución al problema se logrará, desde luego, por medio de partes independientes. Aunque no sea el mayor número de partes lo que hace de un trabajo contrapuntístico una música más grande que la de uno que se compone de un número de partes menor. Además, y principalmente, se consigue armonía mediante el movimiento inteligente de partes independientes que se prestan unas a otras color y significado por sus cambios verticales, cosa esta que dejaron sentado muchos teóricos de la vieja escuela. Según tal consideración, la armonía, embellecida por el movimiento de las partes pero ligada a los grados no podría, por un lado, satisfacer esta tarea, en tanto que, por otro, el necesario desarrollo de la armonía, que viene provocado por los problemas básicos de progresiones en movimiento, no podría compaginarse nunca con las exigencias de partes independientes.

A tenor de todo esto, la teoría del contrapunto será tratada aquí de modo muy distinto. No se la considerará una teoría, sino un método de entrenamiento, y el propósito principal de este método será el de enseñar al alumno para que llegue a ser capaz de utilizar posteriormente sus conocimientos cuando componga.

En consecuencia, no sólo se desarrollará aquí la aptitud del estudiante para conducir voces, sino también su introducción en los propios principios artísticos y positivos, de tal modo que se le dirigirá para que reconozca hasta qué punto dichos principios son los mismos de siempre en el arte. No hay lugar aquí, por tanto, para leyes eternas. Sabiendo que las leyes del contrapunto han sido negadas por el desarrollo de nuestro arte, daremos sólo consejos, de forma más o menos estricta, que iremos cambiando en correspondencia con un punto de vista pedagógico.

El contrapunto no es ni una estética ni una teoría, sino una vía de entrenamiento más pedagógica. No puede caber duda de que, tras dos siglos de desarrollo de formas homofónicas y de una armonía muy compleja, los pensamientos musicales de nuestro tiempo no son contrapuntísticos, sino melódico-homofónicos armónicos. No puede caber duda de que expresamos nuestro sentimiento musical de forma más flexible y variada de lo que requiere el arte contrapuntístico. No puede caber duda de que no vamos a restringir nuestro conocimiento de la armonía casi hasta el punto cero, a cuenta de las necesidades del método contrapuntístico de desarrollo de la idea musical. En consecuencia, no cabe duda alguna acerca de que las reglas y leyes de este arte nunca más aparecerán a nuestro entendimiento como algo inmutable. Pero allí donde las utilizemos tendremos que darnos cuenta de que lo hacemos según un concepto distinto: nuestras leyes, restricciones, prevenciones, advertencias e incluso sugerencias tendrán el propósito de conducir al alumno, paso a paso, desde las formas más simples hasta las más complicadas; y esa será, por un lado, la razón por la que las haremos; pero, por otra parte, reduciremos su rigidez igualmente paso a paso y tanto como corresponda

hacerlo, si no hasta el punto que demanda el sentimiento armónico de nuestro tiempo, si por lo menos hasta el sentimiento armónico de, por ejemplo, un Brahms y un Wagner.²

PREFACIO 2

Basar la enseñanza del contrapunto en Palestrina es tan estúpido como basar la enseñanza de la medicina en Esculapio. Nada puede resultar más remoto de las ideas contemporáneas, estructural e ideológicamente, que el estilo de este compositor. Además, su técnica contrapuntística no es en modo alguno superior a la de los compositores holandeses e incluso no muestra los problemas más difíciles y sus soluciones, descubiertos sólo poco después de él. La asunción de que un estudiante que, tan sólo una vez, «haya sentido la satisfacción que se deriva de la perfección no la olvidará nunca» podría no ser del todo errónea. Pero, por una parte, ¿por qué tendría que intentar la escritura de imitaciones imperfectas de un estilo, cuando puede sentir la emanación de la perfección de las obras del autor, mejor que de su propio garabateo? Y, por otro lado, ¿no hay en la música una perfección más grande que la de Bach! Ningún Beethoven o Haydn, ni siquiera un Mozart, que fue el más cercano a ella, han alcanzado nunca tal perfección. Pero parece que esta perfección no produce un estilo que los estudiantes puedan imitar. Tal perfección es la de la Idea, la de la concepción básica, no la de la elaboración. Esta última es sólo la consecuencia natural de la profundidad de la idea, y la idea no puede imitarse ni ser enseñada.

² Al final de este prefacio se halla la siguiente nota: «El segundo propósito: desarrollar el oído del alumno».

4. La combinación de temas (o frases, o motivos) superpuestos no nos sirven en la homofonía del mismo modo que el contrapunto doble a la octava, décima, duodécima, etc. Véanse el final de Meistersinger Vorspiel, o Durchführung del Primer Cuarteto de Cuerda de Schoenberg, o el Scherzo y el Trío del Segundo Cuarteto de Schoenberg.
5. El movimiento «independiente» de las voces acompañantes no contiene a menudo material temático.
6. Voces subordinadas «animadas», con o sin rasgos motivicos o imitaciones.
7. Formas (o secciones) canónicas: minuets canónicos de Schubert, Haydn, coro final de los Gurre-Lieder.
8. Fugatos de *Heroica*. Novena Sinfonía, sonata *Hammerklavier*, Cuarteto de Cuerda, op. 59, núm. 2, de Beethoven.
9. Combinaciones de dos o tres partes, como en el Cuarteto, op. 59, núm. 2, de Beethoven, Cuarteto de Cuerda en *Sib* mayor de Brahms (tercer movimiento), Primer Cuarteto de Schoenberg.
10. Imitaciones: Cuarteto de Cuerda en Sol mayor, de Mozart, etc.

APÉNDICE B

(Nota del editor: El siguiente material fue compilado por Schoenberg, evidentemente para su inclusión en sucesivos volúmenes sobre contrapunto; véase prólogo del editor en lengua inglesa, p. 5.)

I

(tras incluir el índice del presente volumen)

Líneas generales

Composición contrapuntística

Preludio coral
Fugas simples: 2 voces
Fugas: 3 voces
Contrapunto doble a 2 voces, a la octava
Contrapunto doble a la décima
Contrapunto doble a la duodécima
Combinación del contrapunto doble a la octava, décima y duodécima
Fugas con dos sujetos: 3 voces
Contrapunto múltiple

2. El contrapunto en la música homofónica¹ (después de 1750) difiere del contrapunto bachiano

1. Por la aceptación de muchos acordes de séptima como «no» disonantes; además, por los numerosos acordes de séptima que utilizan notas sustitutas; además, por todos los acordes de séptima disminuida y por las triadas aumentadas.
2. Las melodías emplean notas disonantes como consonancias, por ejemplo, sexta de I e incluso séptima: Lanner, J. Strauss, Schubert, Delibes, Sullivan, Primer Cuarteto de Schumann.
3. En contraste con los temas contrapuntísticos, que no se basan en acordes (dificiles de armonizar; fugas en Do mayor y en do menor de Bach, y todas las demás), las melodías homofónicas se fundamentan en progresiones de acordes que mueven menos rápidamente que la melodía.

¹ Deriva de otra fuente.

ÍNDICE DE MATERIAS

(Los números remiten a páginas)

- acento: 39, 49, 52, 63; v. t. *Tiempo fuerte*
acordes (v. t. *Triadas*):
arreglados: 25, 32, 42, 118, 191, 205, 210, 227
consecutivos: 54, 81, 138-139, 198, 214, 222
(v. t. *Intervalos*, *Movimiento paralelo*)
de seis-cinco: 123, 136, 142, 191, 205, 210, 222
de seis-cuatro: 109, 111, 123, 198, 214, 222
de (seis)-cuatro-dos: 135, 222
de (seis)-cuatro-tres: 136, 206
de séptima: 135-136, 206, 221
de sexta: 109-110, 114, 117, 132-133, 183-184
suspendidos: 135-136
ámbito (extensión, recorrido): 26, 146, 199, 206, 210, 213
aplicación compositiva: v. el índice
armonía (armonías, armónico): 28, 135, 153, 167
cadencial: 160
cambio de: 133, 138, 146, 159, 171, 221
duplicación (tercera): 183
incompleta: 113, 190
limitada: 184, 199
rica: 145, 163
aumentación:
en cánones: 177 ss.
en la imitación: 167 ss., 173 ss., 227-228
Bach, J. S., *Ofrenda Musical*: 174
Beethoven: 32
blancas: v. *Valores de las notas*; v. t. *Segunda especie* en el índice
Brahms: 177-178
Cadencias: 78, 97 n., 99 ss., 113, 117, 123, 159-160, 222; v. t. *Finales*, *Modo menor*, *indice*
acordes de cuarta y sexta en las: 214, 226
auténticas (perfectas): 90, 183
a regiones: v. *Modulación*
con imitaciones: 171-172
enriquecidas: 165
interrumpidas: v. *Progresiones interrumpidas*
plagales: 90 n., 183
cambiata (*nota cambiata*):
a dos voces: 33 s., 52 ss., 71, 82, 92, 94, 104
a tres voces: 126, 136, 138, 141, 154, 156
a cuatro voces: 198-199, 213-214, 227
cánones: 174, 177-178
a dos y tres voces: 177 ss.
en aumentación y disminución: 177
perpetuos: 177
a intervalos diversos: 177
Cantus Firmus (CF) (v. t. el índice):
cambiata añadida a un: 50, 58
CF dados: 30-31, 38
con intervalos, notas y voces añadidos: 19, 30-31, 33
en finales: 41, 52, 65, 82 (modo menor)
notas de paso y: 42, 44
suspensiones y: 64, 67
transportado: 30
voces con:
en el contrapunto a dos voces: 24, 29
en el contrapunto a tres voces: 113, 117
en el contrapunto a cuatro voces: 184, 198
claves: 21 n., 23 n., 44
comentario sobre ejemplos: v. el índice
comienzos: 29, 42-43, 92-93, 109, 118, 160
compases (v. t. *Acento*, *Valores de las notas*):
binarios (4/4 y 2/2): 39, 49 ss.
ternarios (3/4, 6/4 y 3/2): 39, 52-53, 54-55
posición métrica de consonancias y disonancias: 40, 49
conclusiones: v. *Finales*
conducción de las voces: 19, 24 ss., 109, 112
n., 113, 117-118, 132, 153, 160, 183; v. t. *Melodia*, *Movimiento*
consecutivos (sucesivos, seguidos), acordes y/o intervalos: 54, 82, 138-139, 198, 214, 222, v. t. *Intervalos*, *Movimiento paralelo*
consejos y directrices: v. el índice
consonancias (intervalos consonantes):
a dos voces: 19 ss., 39-40, 40 n., 49 ss., 63 ss., 71-72
a tres voces: 109 ss., 117, 122, 131-132, 145
contrapunto simple (v. t. el índice):
a dos voces: 19 ss.
a tres voces: 109 ss.
a cuatro voces: 183 ss.
corcheas: v. *Valores de las notas*
cromático, cromatismo: 24, 79
cruce de voces: 29, 65, 82, 177, 191, 213-214
cuarta (intervalo): 20; v. t. *Intervalos*, *Tritono*

cuatro voces, contrapunto simple a: 183 ss.; v. t. el índice

diatónicos, intervalos y/o secuencias: 24, 29, 55; v. t. *Escala* de dirección (cambio de): 25, 27, 31 disminución:

en cánones: 167-168 en imitaciones: 167 ss., 173 ss., 226 ss. disonancias (intervalos disonantes) (v. t. *Cambiat, Nota de paso, Resolución interrumpida, Suspensión*):

a dos voces: 19 ss., 25, 39 ss., 40 n., 49 ss., 54, 64 ss., 82, 92-93

a tres voces: 109 ss., 117, 122, 126, 128, 135, 137-138, 145-146

a cuatro voces: 198-199, 213, 222 simultáneas: 121

dominante:

en cadencias (finales): 29, 90, 184, 187, 222 en imitaciones: 173

región de: 90, 97 ss., 103, 160, 163, 227 séptima de: 135

dórico/a:

modo: 76-77 región: 98-99, 104, 156, 160

duplicación: 109, 183, 198

escalas:

diatónicas: 29, 77-78 en la modulación: 88, 90, 99-100, 153

menores: 78 ss. modales: 76 ss.

figuras: v. *Valores de las notas*

finales (v. t. *Cadencias*):

a dos voces: 29-32, 41, 43, 52, 44, 65, 78, 82

a tres voces: 109, 118, 122, 126, 133, 138, 144, 163, 165

a cuatro voces: 184, 191, 198-199, 210, 213, 227

fórmulas convencionalizadas: v. *Cambiat, Nota de paso, Resolución interrumpida, Suspensión* y el índice

fuga: 170

Fux, J. J.: 6, 50 n., 52, 82

grados (de la escala): 30, 184

homofónica, música: 167

imitación: 167 ss., 171 ss., 226 ss. independencia:

de armonías: 28 de movimiento: 27 ss.

de ritmo: 29

de voces: 26 ss., 144, 151, 221

intervalos (armónicos) (v. t. *Intervalos añadidos, Modo menor, diferentes intervalos en, Saltos (melódicos)*)

al comienzo y al final (cadencia): 29, 31, 41, 65-66

con notas de paso: 40-41 (y acordes) consecutivos: v. *Acordes consecutivos*

negras: v. *Valores de las notas*; v. t. *Tercera*

consonantes y disonantes (v. t. *Consonancias, Disonancias*): 19 ss., 33, 49 en cambiatas: 50 ss.

en resoluciones interrumpidas: 72-73 en suspensiones: 64-65

que faltan en las triadas: 117 intervalos añadidos: 109 ss., 145, 147

intervalos aumentados: 24, 78-79, 111 intervalos disminuidos: 20, 24, 41, 78-79

inversión (movimiento contrario): en cánones: 178

en imitaciones: 168, 170, 173, 174, 226 ss. inversiones de acordes de séptima: 135 ss.

mayor (tonalidad): cadencias: 88 ss., 221-222

las cinco especies en: 19 ss., 109 ss., 183 ss.

modulaciones y regiones: 97 ss., 153 ss., 226 ss.

mediante (región): 97 ss., 103, 153, 157, 160, 163, 219, 224-225, 228

mediante inferior (región): 97 ss., 153 ss., 160 ss., 213, 223, 229

melodía (melodías, melódico) (v. t. *Saltos, Movimiento*): con CF: 33

conducente a la tónica: 90-91 en diversas tonalidades: 88-89

en la conducción de las voces: 24 ss. en la modulación: 99

en los finales: 32 en modo menor: 78 ss.

progresiones melódicas: 91-92 menor (tonalidad): 76 ss.; v. t. *Neutralización, Notas sustitutas*

cadencias en: 94-95, 146, 221 las especies en:

a dos voces: 83 ss. a tres voces: 114, 118, 126, 132, 141

a cuatro voces: 184, 205-206, 210 modulaciones en: 98 ss., 153 ss., 226

modos (modos eclesiásticos): 76 ss., 76 n., 178 modulación (v. t. *Regiones*):

a dos voces: 97 ss. a tres voces: 154

a cuatro voces: 212 ss., 221 ss., 226 monotonía: 97 n.

monotonía: 26, 33, 35, 42, 73, 92, 94, 114, 146, 153, 184, 199

motivos: 167 movimiento:

acordes de sexta paralelos: 184 contrario: 28, 33, 81, 94, 122, 199

melódico: 25, 26, 31, 134, 141, 145; v. t. *Saltos, Melodía*

oblicuo: 28 paralelo: 26 ss., 94, 122; v. t. *Octavas, Primeras, Quintas*

paralelas intermitentes: 33, 51-52, 54, 64, 66, 73, 82, 118, 128

paralelas ocultas: 27, 66, 112 ss., 183, 190 sextas y terceras paralelas: 113, 150

simultáneo: 145

negras: v. *Valores de las notas*; v. t. *Tercera*

especie en el índice neutralización:

en la modulación:

a dos voces: 99 ss. a tres voces: 153 ss., 160, 165

a cuatro voces: 222, 226 ss. en modo menor:

a dos voces: 78 ss., 94 ss. a tres voces: 113, 118, 126-127, 133, 138,

141, 146 ss. a cuatro voces: 184, 191, 199, 205-206

nota cambiata: v. *Cambiat* nota de paso (notas de paso) (v. t. el índice):

consecutivas: 142, 214 con sincopas (suspensiones): 63, 65, 66, 154

en acordes (disonantes): 111, 123 en compases ternarios: 52-53, 55

en tiempo fuerte: 51-52, 210 en las especies:

a dos voces: 40-41, 49-50, 55 a tres voces: 117 ss., 126, 136-137,

141-142, 154 a cuatro voces: 190, 198

séptima de paso: 221 simultáneas: 122, 222

notas añadidas: 19, 29, 151, 198 notas mezcladas (quinta especie):

a dos voces: 70 ss. a tres voces: 141 ss.

a cuatro voces: 210 ss. en modo menor: 85, 87

la modulación en: 101-102, 153 resoluciones interrumpidas en: 135

vozes añadidas en: 131, 136 notas naturales (en modo menor): 78 ss.; v. t. *Neutralización*

notas sustitutas:

en cadencias: 165 en cánones: 177

en imitaciones: 167, 170 en modo menor (notas sexta y séptima):

78 ss., 90, 146 en modulaciones: 100, 153

novena (intervalo): 20, 61, 94 octava (octavas):

añadidas al CF: 19, 21, 31, 51 canon a la: 177-178

con suspensiones: 64, 94 en comienzos y finales: 29, 30, 42

imitación a la: 168, 171 intermitentes: 33, 52, 54, 64, 73, 82, 131-132

intervalos añadidos a una: 109, 145 ocultas: 25, 66, 112

paralelas (consecutivas): 27, 112 Palestrina (estilo de): 153

paralelas explícitas, ocultas, intermitentes: v. *Movimiento paralelo, Octavas, Primeras, Quintas*

penúltima nota: 30, 31, 41, 65, 81 penúltimo compás: 43, 52, 54, 117-118, 123,

126, 133, 183 primera (primeras):

añadidas al CF: 19, 32 canon a la: 177

en comienzos y finales: 29, 30, 42 imitación a la: 168

intermitentes: 33, 66 intervalos añadidos a una: 109

progresión interrumpida (cadencias interrumpidas): 104, 157, 222

puntos de giro (del modo menor): 78-79, 94 quinta (quintas):

añadida al CF: 19, 31, 42, 110 aumentada: 111

canon a la: 173 disminuida: 20, 51, 110

imitación a la: 169 intermitentes: 33, 51, 64, 66, 73, 118, 128,

131-133 ocultas: 25, 27, 112, 183, 190

quinta menor (región): 98-99, 104, 153-154, 160, 225

redonda: v. *Valores de las notas*, índice regiones: 97 ss., 153 ss., 221 ss.; v. t. *Modulación*

intermediarias:

a tres voces: 159 ss. a cuatro voces: 221 ss.

modulaciones a las diferentes: 99 ss., 157 ss., 212, 221 ss., 226

modulaciones a regiones relacionadas (relativas): 99 ss.

relaciones entre: 97 ss. relativas más próximas de los modos mayor

y menor (tabla): 98 relativas mayor y menor: 100-101

registro: 31, 147, 153, 160, 214, 227 reglas:

del contrapunto (estricto): 24 n. para la neutralización: 153

para la primera especie: 19 ss. para el tratamiento de las voces añadidas:

144-145 restricciones: 31

violaciones de: 53, 112 n. relación cruzada (falsa relación): 80, 99, 103,

153, 154, 160, 191, 213, 227 repeticiones (v. t. *Secuencias*):

de notas: 26, 31, 92, 113, 127, 147, 191, 210 en la música homofónica: 167

y monotonía: 33, 35, 184 resolución interrumpida (v. t. *Suspensión*):

a dos voces: 71 ss., 92, 100, 105 a tres voces: 135, 137, 141, 146, 150

a cuatro voces: 215 restricciones: v. *Reglas*

ritmos (ritmos, rítmico): combinados: 71

independencia: 28, 144, 198 en notas mezcladas (quinta especie): 70-71

repetición de: 154 variación de: 151

saltos (melódicos): de octava: 26, 43, 142, 154, 191, 213

de sexta: 25-26, 157, 191 disminuidos y aumentados: 24

disonantes: 25

- durante la suspensión: 93-94
 en la melodía: 26, 32, 43, 54
 en resoluciones interrumpidas: 72
 movimiento tras los: 25, 33, 190
 tritono: 24, 35, 72, 199
- Schoenberg, A.:
Fundamentals of Musical Composition: 8
Harmonielehre (Theory of Harmony, Tratado de Armonía): 5 ss., 40 n.
Models for Beginners in Composition (Guía para estudiantes de composición): 6 ss.
Structural Functions of Harmony (Funciones estructurales de la armonía): 7 ss., 55 n., 97 n., 98 n.
- Style and Idea (El estilo y la idea)*: 8-9
- Sechter, S.: 76 n.
- secuencia (secuencias): 26, 42, 55, 73, 190
 tipos de: 55
 segunda (intervalo): 20, 64
 aumentada: 78
 sensible: 29, 41, 65, 77, 103, 104, 191
 en modo menor: 78 ss., 118
 séptima (v. t. *Sensible*):
 acorde de: 134 ss., 221
 intervalo de: 20, 64
 nota (escala menor): 78 ss.
 subdominante:
 en cadencias: 90, 222
 región de: 97-99, 103-104, 154, 160, 163, 227
 sincopa (sincopas):
 en cadencias: 91, 144, 149
 en cuarta especie: 63 ss., 131 ss., 205-206
 en quinta especie: 70, 141, 210
 en voces añadidas: 191, 198
 subónica (región): 98 ss., 98 n., 154 ss., 225
 supertónica, acorde de séptima en la: 135-136
 suspensión (suspensiones) (v. t. *Resolución interrumpida y Cuarta Especie* en el índice):
 a dos voces: 64 ss., 71, 91 ss.
 a tres voces: 111 ss., 118, 131 ss., 135 ss., 141-142, 145, 149, 151, 171
 a cuatro voces: 205, 213-214, 221, 226
- tendencia de las notas cortas: 71, 73, 91, 151
 tercera (terceras) (intervalos):
 añadidas al CF o a otra voz: 20, 31, 33, 110, 147
 canon a la: 180
 en cambiatas: 50-51
 en comienzos y finales: 29, 31, 52
 en resoluciones interrumpidas: 72
 en suspensiones: 64 ss., 94
 en triadas: 90
 imitación a la: 168, 170, 173
 notas de peso y: 40
 paralelas: 27, 122, 150
 tiempo débil:
 en cambiatas: 50-51, 213
 en distintos compases: 39, 52
 en notas mezcladas (quinta especie): 70-71
 en relación con consonancias y disonancias: 39
 en sincopas (suspensiones): 63 ss., 71 ss., 131, 135-136
 notas de paso y: 40 ss., 51-52, 117
- tiempo fuerte (v. t. *Acento*):
 en notas mezcladas (quinta especie): 70-71
 en relación con consonancias y disonancias: 39
 en sincopas: 63-64, 131
 notas de paso en: 51-52, 54, 117, 210
 tonalidad (para relaciones tonales, v. *Regiones*):
 ampliada: 97 n.
 características de la: 88 ss
 en cadencias: 88 ss., 144 ss.
 en la modulación (regiones): 97 ss., 159, 163
 establecimiento de la: 29, 97, 159
 expresión de la: 26, 29, 88
 modos y: 76 n.
 monotonía: 97 n.
 tónica:
 al comienzo: 29
 en cadencias: 29, 113, 135, 171, 183, 184
 en imitaciones: 170
 en la modulación: 99
 progresión melódica hacia la: 90-91
 región de: 159, 214
 transposición: 30, 144, 146, 167
 triadas:
 aumentadas: 111, 133, 160, 191
 completas: 109, 117, 132, 138, 183, 191
 consonantes: 110
 disminuidas: 110 ss., 118, 122, 191
 incompletas: 205-206
 tritono: 24, 35, 72, 199
- valores de las notas (v. t. las distintas especies en el índice):
 redondas: 39
 blancas: 49, 117, 118, 121, 190, 191
 negras: 49-50, 154, 198
 corcheas: 71, 104, 160, 213
 en cadencias: 144-145, 151
 sincopas: 63, 207
 variantes rítmicas: 70-71, 131, 134 ss., 141-142, 171, 210
 variantes de las especies: 126, 134, 141, 210
 violaciones: v. *Reglas*
 voces (v. t. *Conducción de las voces; Voces añadidas*):
 añadidas al CF: 31
 claves y: 21 ss.
 combinaciones de: 23, 31, 113
 en cadencias (finales): 30, 41, 92, 133
 en comienzos: 42
 en imitaciones: 167, 171
 en suspensiones: 64, 132, 135
 escritura para: 21 n., 183
 movimiento de las: 90, 91
 voces añadidas (v. t. *Voces y el índice*):
 en el contrapunto a dos voces: 28, 30, 31, 64, 101
 en el contrapunto a tres voces: 135, 137, 138, 144 ss., 153
 en el contrapunto a cuatro voces: 184, 210, 212 ss.
 voces dadas: 31, 101-102, 149, 157