

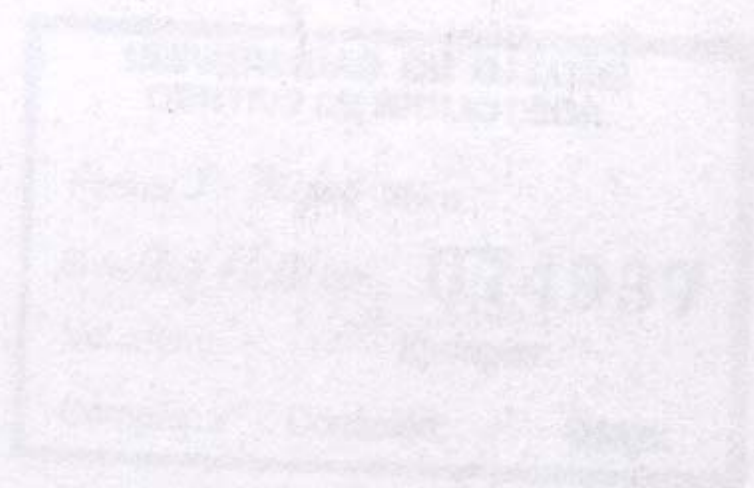
781.286
P679

Walter Piston

Contrapunto



Contrapunto



#01
p679 .

Walter Piston

Contrapunto

UNIVERSIDAD DE CALDAS CENTRO DE BIBLIOTECA		
Fecha: <i>I-30/01</i>	Nro.	
<i>Facultad Musica</i>	074937	
Volumen:	Ejemplar:	
Compra: <input checked="" type="checkbox"/>	Donación: <input type="checkbox"/>	Canje: <input type="checkbox"/>

Span
PRESS
UNIVERSITARIA

SpanPress® Universitaria
Cooper City, FL 33330 • BEJUU

UNIVERSIDAD DE CALDAS

Indice

Para A. Tillman Merritt

Introducción	1
1. La curva melódica	11
2. Ritmo melódico	15
3. La base armónica	21
4. Ritmo armónico	25
5. Contrapunto a dos partes	31
6. Contrapunto a tres partes	35
7. Contrapunto a cuatro partes	41
8. Contrapunto a cinco partes	45
9. Contrapunto a seis partes	51
10. Contrapunto a siete partes	55
11. Contrapunto a ocho partes	61
Conclusión	65
Índice alfabético	71

Contrapunto

Diseño de cubierta por Baby Rivera

Titulo original:
Counterpoint

© 1947 by W.W. Norton & Company, Inc., Nueva York, N.Y.

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

SpanPress® Universitaria - 1998

An imprint of SpanPress, Inc.

5722 S. Flamingo Rd. #277

Cooper City, Fl 33330

ISBN: 1-58045-936-6

Impreso en España - Printed in Spain

1 2 3 4 5 CA 02 01 00 99 98

Publicado con autorización especial. Todos los derechos reservados. No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Índice

Introducción	9
1. La curva melódica	13
2. Ritmo melódico	25
3. La base armónica	37
4. Ritmo armónico	57
5. Contrapunto a dos partes	69
6. Estructura motívica	93
7. Contrapunto a tres partes	111
8. Contrapunto a más de tres partes	135
9. Contrapunto invertible	159
10. Canon a dos partes	179
11. Otros tipos de canon	197
Conclusión	217
Índice alfabético	221

Introducción

El arte del contrapunto es el arte de combinar líneas melódicas. Sin embargo, la esencia del contrapunto, en tanto que componente de la vitalidad interna de la música, es algo más que un proceso de manipulación y combinación, y puede hallarse en casi toda la música. Es decir, casi toda la música es en algún grado contrapuntística.

Por su origen, en el término contrapunto está implícita la idea de discordancia. La interacción de concordancia y discordancia entre los diversos factores de la textura musical constituye el elemento contrapuntístico en la música. El estudio del contrapunto implica un estudio de estas cualidades de concordancia y discordancia o, dicho de otra manera, de dependencia e independencia.

Por ejemplo, la dependencia, o concordancia, vendría dada armónicamente por el uso de consonancias y por la coincidencia del ritmo armónico con el ritmo melódico. En el ritmo habría coincidencia de acentos o tiempos fuertes y de actividad rítmica. En las líneas melódicas, habría lo que se llama movimiento directo, y diferentes voces alcanzarían el clímax, o punto culminante, simultáneamente. Estos aspectos restan interés a la naturaleza contrapuntística de la textura.

Por otra parte, la independencia, o discordancia, se obtiene por el uso de disonancias y notas extrañas, evitando la coincidencia de los acentos y esquemas rítmicos, y por la oposición de las curvas melódicas, empleando los movimientos oblicuo y contrario. Estos son algunos de los medios que contribuyen al estilo contrapuntístico.

Los procedimientos contrapuntísticos varían según la actitud del compositor hacia estos elementos, bastante complicados, de dependencia e independencia.

No existe una práctica común en el contrapunto como la que se encuentra en la armonía de los siglos dieciocho y diecinueve. A lo largo de ese período, las diferencias en los acordes utilizados, y en la manera de utilizarlos, no son lo bastante significativas como para invalidar la descripción de una práctica armónica común a todos los compositores del período, mientras que el trata-

miento de los elementos contrapuntísticos por parte de estos mismos compositores presenta la mayor divergencia imaginable.

Históricamente, existen tres cumbres relevantes en el arte del contrapunto. La primera fue la auténtica polifonía «absoluta» del período gótico, y el elaborado y virtuosístico contrapunto de las escuelas franco-flamencas que le siguieron. La segunda, la música de la última mitad del siglo dieciséis, ejemplificada por Palestrina; mientras que la tercera, la del barroco, está resumida en las obras de Johann Sebastian Bach.

El primero de los períodos mencionados ha dejado de ejercer una influencia activa en nuestra música, pero Palestrina y Bach se han convertido en los auténticos símbolos de la polifonía. Una rápida observación de la obra de estos dos autores revela la existencia de dos maneras distintas de aproximación, dos actitudes o estilos contrapuntísticos diferentes. Ambos estilos son de máxima importancia en el desarrollo del arte musical, y el estudio de estos dos tipos de escritura contrapuntística es indispensable para cualquier músico y estudiante de música. Sin embargo, el propósito del presente estudio sólo consistirá en examinar el tipo de técnica contrapuntística que tan bien representa J. S. Bach.

El «contrapunto del siglo dieciséis» o, lo que es más correcto, el contrapunto del llamado estilo Palestrina, ha sido tratado de forma excelente en estudios publicados por especialistas como Jeppesen, Merritt y Morris, de modo que otras contribuciones generales sobre el tema en este momento serían superfluas. El estilo Palestrina es una polifonía vocal específica dentro de unos límites y restricciones bien definidos. La presencia de un texto significa la introducción de un elemento extramusical, el cual proporciona en gran parte la base rítmica de la música. Además, el uso de los materiales armónicos es muy restringido comparado con el lenguaje practicado en los últimos siglos. Por tanto, no debemos esperar que esta música nos muestre los principios aplicados en el grueso de la literatura musical mucho más próxima a nuestro tiempo.

Aunque el estudio del estilo Palestrina de escritura contrapuntística es de inestimable valor, no sólo para el compositor coral, sino para todos los estudiantes de música, hay muchas razones por las que es necesario un estudio del tipo de contrapunto que aparece en todo su esplendor en la música de Bach. Esta actitud armónica, rítmica e instrumental hacia la textura contrapuntística no es sólo característica de los predecesores inmediatos de Bach, sino que se puede afirmar con seguridad que la mayoría de los compositores posteriores a él, incluidos los del presente siglo, han admirado su estilo como el ideal de la técnica contrapuntística. No debemos olvidar que el propósito esencial de los estudios técnicos de música es descubrir cómo ha sido escrita la música, más que indicar cómo debería escribirse en el futuro. Así, disponemos de cerca de tres siglos de literatura para formar las bases lógicas de un estudio del contrapunto.

Los tratados y cursos tradicionales de contrapunto prestan poca atención al ritmo y a la armonía y, en general, no recurren a auténticas composiciones para extraer ejemplos y principios. Los estilos adoptados varían desde uno arcaico, modal, hasta el de la modernidad especulativa. En general, existe una

inadecuada preparación para el estudio de la fuga, de modo que los estudiantes se encuentran sin saber qué hacer al intentar reconciliar los procedimientos de Bach con los que han aprendido de contrapunto. Pero la deficiencia fundamental de prácticamente todos los métodos tradicionales es que no pretenden comunicar conocimientos de la práctica de los compositores, sino que despliegan un conjunto de instrucciones para escribir música, a pesar de que en realidad nadie puede saber con certeza cómo se escribirá la música de aquí a sólo diez años.

Puede ser útil añadir, a modo de advertencia, que esto no será un estudio del estilo personal de Bach. El carácter completo de su producción creativa así como su indiscutible excelencia hacen inevitable que tomemos más ejemplos de sus obras que de las de cualquier otro compositor. Pero continuamente deberemos realizar el esfuerzo de incluir tantos compositores como sea posible al investigar los diversos principios implicados en la escritura contrapuntística.

Aunque no podamos decir que existe una práctica común del contrapunto entre los compositores de los últimos trescientos años, las diferencias no están tanto en los elementos y principios como en el grado de su aplicación. Es de esperar que el estudio de estos elementos y principios será útil para la comprensión de la música de todos los tiempos, en especial la música contemporánea, y que, por tanto, los compositores puedan sentirse estimulados a aportar su propia práctica individual en el tema de la técnica contrapuntística.

El estudiante tendrá precaución de no convertir el contrapunto en un fetiche o de considerar el término contrapuntístico como sinónimo de bueno. Sin embargo, buena parte de toda la gran música es, de alguna manera, contrapuntística. Además, la cualidad contrapuntística en sí no es absoluta, sino que varía ampliamente incluso en obras en las que se reconoce con toda claridad su carácter contrapuntístico, como una fuga de Bach.

Como preparación para el estudio del contrapunto que presentamos en este libro, se da por supuesto que el estudiante tiene un buen conocimiento de los principios de la armonía. Un año de estudio de armonía sería suficiente. El conocimiento de los acordes cromáticos y su uso es útil aunque no necesario. Más importantes son los principios básicos referentes a las funciones tonales y a la conducción de las voces. Las fórmulas y las secuencias armónicas supondrán una valiosa ayuda para organizar las frases.

Los ejercicios propuestos al final de cada capítulo pueden resultar insuficientes para proporcionar la práctica adecuada a algunas necesidades particulares. Se han elaborado como muestra del tipo y alcance de los ejercicios que deben realizarse. Cabe esperar que tanto profesor como alumno propondrán nuevos ejercicios.

A los estudiantes que no tengan facilidad para leer las claves antiguas (soprano, contralto y tenor) les aconsejamos que pongan remedio a esta deficiencia de su formación musical mediante la práctica, y que utilicen estas claves en sus ejercicios escritos de contrapunto. Las claves deben aprenderse al menos para poder leer las obras publicadas de los grandes compositores, pero, además, son necesarias para leer partituras orquestales y una valiosa ayuda en la transposición.

1. La curva melódica

Antes de proceder a la combinación de dos o más líneas melódicas es necesario investigar la propia naturaleza de éstas. Para ello, intentaremos mantener, en lo posible, un punto de vista objetivo, examinando las características más técnicas y concretas de la melodía, y dejando para consideraciones más específicas y filosóficas aquellos aspectos, esquivos y, sin embargo, importantes, como la emoción, la tensión y la relajación. Con ello no pretendemos minimizar la fuerza de las cualidades estéticas, sino que, según la experiencia y la opinión del autor, éstas se perciben con mayor facilidad mediante un buen contacto de primera mano con la música en tanto que sonido, es decir, tocando, cantando y escuchando. De todas formas, se comprende que no intentaremos formular los principios que rigen las características subjetivas de la melodía.

El perfil de una melodía se puede captar con una simple mirada a la música. Nos permitiremos el uso de la expresión «curva melódica» para describir este perfil, si bien una cuidadosa representación gráfica de una melodía mostraría una serie de movimientos angulosos. Por ejemplo, una línea de escala ascendente en tiempo moderado se dibujaría como un tramo de escalera, mientras que el efecto musical es el de una línea continua en una dirección. Así, el término curva es útil para sugerir la cualidad esencial de continuidad y para acentuar que los pequeños adornos y requiebros no afectan el curso principal de la línea melódica.

La extensión de la línea melódica que tomamos como unidad para los análisis, así como para los ejercicios escritos, coincide en general con la longitud de una frase, lo que permite una gran cantidad de variación. La cuestión de qué constituye una unidad melódica se resolverá al exponer algunas de sus características y por medio de los ejemplos.

Con mucho, el tipo más usual de curva melódica es el que podemos ver en el siguiente ejemplo de Beethoven.

Ej. 1. Beethoven: *Cuarteto de cuerda, op. 18, n.º 1**Adagio*

Esta curva asciende desde su sonido más grave, La, hasta su punto más agudo, Si_b, alcanzado en el quinto compás y acaba en el Do_#, una nota de la mitad inferior de su ámbito de novena. Esta curva es una línea «ondulante», con los puntos agudos secundarios Fa y Sol, cuando sube, y de nuevo Fa en el séptimo compás. Estos puntos agudos secundarios tienen además importancia rítmica y la relación de altura entre ellos es un aspecto destacable del perfil melódico.

Obsérvese que casi todo el movimiento melódico va por grados conjuntos y que, en toda la frase, no hay más que cinco intervalos mayores que una segunda. Estos son tres terceras menores, una cuarta justa y una séptima disminuida. A medida que se estudian más melodías, se puede apreciar que la regla general es el movimiento conjunto y que los saltos se emplean para obtener variedad.

A continuación, presentamos dos ejemplos más de este tipo de curva melódica. Se diferencian de la melodía de Beethoven por la situación del punto culminante en la curva. En el primero de los dos ejemplos, el punto más agudo de la línea se halla algo más cerca del principio y el descenso es gradual, mientras que en el segundo caso el punto culminante de la curva se encuentra a mitad de la frase.

Ej. 2. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 13*Ej. 3. Johann Christian Bach: *Sinfonía, op. 18, n.º 4*

La siguiente curva melódica es de un tipo mucho menos frecuente.

Ej. 4. J. S. Bach: *Concierto para dos violines*



Al contrario que en el ejemplo de Beethoven, la curva comienza y acaba en los puntos agudos, inclinándose hacia su punto más grave cerca de la mitad de la melodía.

Ej. 5. Mozart: *Rondó, K. 511*

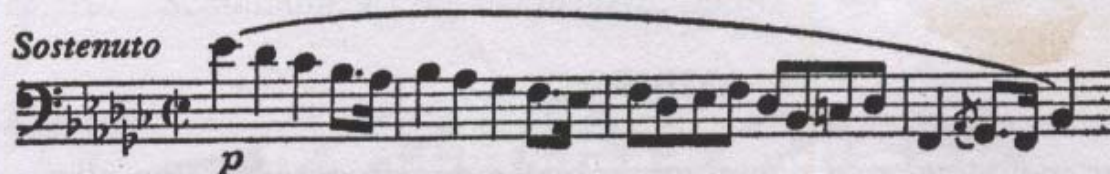
Andante



Podemos decir que la curva de esta melodía de Mozart combina los rasgos de los dos primeros tipos descritos. Su primera parte se parece a la curva del ejemplo número 4, pero su punto agudo aparece justo antes del último compás, seguido de un descenso bastante rápido.

Ej. 6. Chopin: *Impromptu, op. 51*

Sostenuto



Algunas frases melódicas, como la anterior, comienzan con su punto agudo y acaban en uno más grave. Sin embargo, los ejemplos de este tipo son relativamente infrecuentes.

Ej. 7. Mendelssohn: *Cuarteto de cuerda, op. 80*

Allegro molto

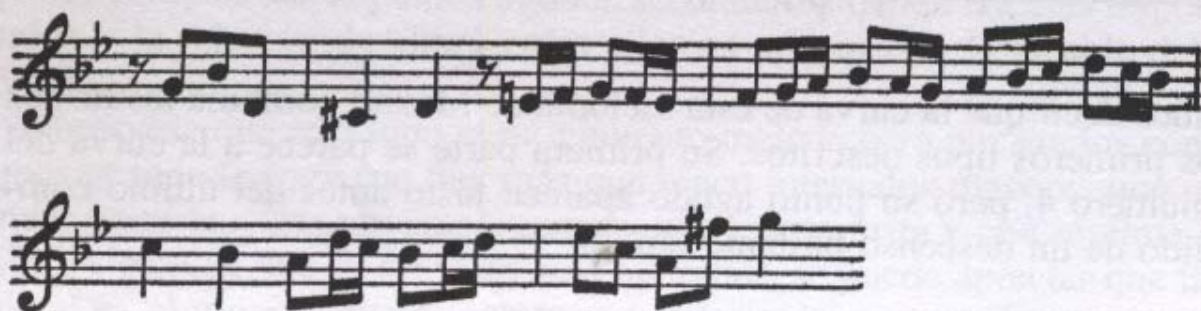


Este fragmento muestra una frase que comienza en el punto grave y acaba en el más agudo. En este tipo de línea ascendente se suele esperar un crescen-

do, de acuerdo con la tendencia natural de la lengua hablada de asociar un incremento de la intensidad con la altura del sonido. Es evidente que esta regla natural se observa en las dinámicas que se aplican a la mayor parte de la música. Cualquiera que haya tenido experiencia en la dirección de grupos instrumentales sabrá que es necesario prestar una atención constante para evitar que incluso buenos instrumentistas toquen más fuerte cuando la música sube. Este no es lugar para extenderse en el tema de las indicaciones dinámicas, pero los estudiantes deberían tomar nota del efecto producido cuando un compositor exige un matiz contrario a esta tendencia natural.

En el ejemplo número 8 encontramos también este tipo de línea que sube poco a poco hasta acabar en el punto más agudo. El comienzo es algo diferente, ya que el primer motivo abarca la mitad del ámbito melódico. Como sabemos, Bach no proporcionó para esta música indicaciones dinámicas.

Ej. 8. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 16*



ÁMBITO

Las líneas melódicas que tienen un ámbito reducido parecen algo planas comparadas con las curvas más amplias de los ejemplos anteriores. Sin embargo, por regla general, habrá puntos agudos y graves que darán forma al contorno de la línea. Obsérvese en el siguiente ejemplo de Bach la relación entre los puntos agudos Si \flat y Do de los dos primeros compases y su destino final Do \sharp , Re en el cuarto compás. La relación entre los puntos graves Re, Do, Re, Do \sharp , Re, en este ejemplo crea un efecto más estático. El oído puede percibir esta continuidad entre los puntos graves, pero siempre es menos importante que la relación entre los puntos agudos.

Ej. 9. J. S. Bach: *Misa en si menor, Agnus Dei*



TESITURA

El ámbito de la línea melódica está determinado naturalmente por el medio para el cual está escrita, de modo que no podemos dar ninguna regla excepto observar que las notas extremas de los ámbitos instrumentales se emplean con escasa frecuencia. Mucho más importante que la limitación mecánica del ámbito instrumental es la cuestión de la tesitura. Una línea melódica posee normalmente un cierto equilibrio alrededor de unas alturas concretas. No es necesario o factible intentar determinar este punto con exactitud. En general, podemos suponer que se encuentra a medio camino entre la nota más aguda y la más grave de la melodía, si bien deberían tomarse en consideración algunos factores cuantitativos y cualitativos si se persigue una definición más precisa del punto de equilibrio.

Las líneas con un ámbito amplio corren el riesgo de resultar inestables por lo que respecta a su punto de equilibrio. Si se emplean diferentes partes del ámbito de un instrumento cabe esperar un cambio de este punto, aunque en general esto viene asociado a un cambio de frase. La unidad melódica, o frase, es como una regla equilibrada sobre un único punto de apoyo.

En el ejemplo siguiente no hay duda de que el equilibrio gira alrededor de un punto cercano al cuarto espacio del pentagrama, a pesar del extenso ámbito de dos octavas y media. La oscilación entre los extremos del ámbito es un medio de asegurar un equilibrio claro.

Ej. 10. Schumann: *El pájaro profeta*, op. 82



El equilibrio de la frase siguiente, de Haydn, con un ámbito de casi la misma extensión, es menos claro. Los primeros cuatro compases establecen una tesitura que no se mantiene en los dos últimos. La introducción de una nueva tesitura ocasiona un corte en la unidad de la frase, en este caso sin duda deseado por el compositor, ya que hay una repetición variada de aquella parte de la frase que comienza en el segundo compás con el grupo de semicorcheas.

Ej. 11. Haydn: *Cuarteto de cuerda, op. 2, n.º 5**Largo*

No todas las melodías instrumentales tienen un ámbito amplio. En el siguiente ejemplo de Brahms podemos ver las posibilidades constructivas de una curva melódica en un ámbito de sexta mayor. El interés y la variedad melódica se consiguen mediante un sutil tratamiento rítmico de las seis notas.

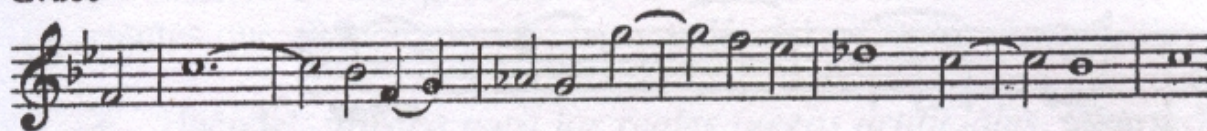
Ej. 12. Brahms: *Sinfonía n.º 3**Allegro*

SALTOS MELÓDICOS

En la escritura instrumental se pueden encontrar intervallos melódicos de todo tipo, a veces incluso mayores que una octava. En el ejemplo número 10 podemos ver intervallos infrecuentes como la décima disminuida, la cuarta disminuida y la tercera aumentada. Estos intervallos cromáticos serán el resultado del estilo armónico adoptado o, como en este caso, se ocasionarán por la introducción de notas extrañas cromáticas.

Los saltos grandes tienden a romper la continuidad de la línea y son elementos de variedad en la curva. Después de un intervalo grande como una séptima o una octava, la línea casi siempre vuelve atrás en la dirección opuesta a la del salto, ayudando así a mantener el equilibrio dentro de su ámbito. En la siguiente melodía, el equilibrio y el carácter caprichoso de la curva son inusuales aunque satisfactorios.

Ej. 13. Mozart: *Cuarteto de cuerda, K. 428**Allegro ma non troppo*

Ej. 14. Corelli: *Sonata a Tre, op. 3, n.º 1**Grave*

En el ejemplo de Corelli el salto de octava ascendente está precedido y seguido por un movimiento conjunto descendente. Obsérvese el equilibrio similar y el efecto unificador de la tercera nota de la melodía, que vuelve hacia abajo después del salto de una quinta, y del mismo modo, el giro hacia arriba después del salto descendente de una cuarta en el tercer compás.

Otro ejemplo de Mozart muestra este cambio de dirección tras un salto grande; esta vez el salto es de décima.

Ej. 15. Mozart: *Cuarteto de cuerda, K. 421**Allegro moderato**sotto voce*

Desde luego, podemos encontrar excepciones a esta regla, como por ejemplo, esta cita de la cuarta sinfonía de Bruckner. Obsérvese la delicada curva melódica y la importante relación entre los puntos agudos Do# y Re.

Ej. 16. Bruckner: *Sinfonía n.º 4**Allegro moderato*

A continuación, presentamos un ejemplo de una cesura momentánea en la línea, ocasionada por el aparente cambio de tesitura en el octavo compás. La posible ruptura queda salvada por la reaparición del La_b justo antes del último compás. Una auténtica cesura resultaría si, en lugar del La_b, que actúa como continuación del La_b que había sonado dos compases antes, se tocara un Re.

Ej. 17. Haydn: *Cuarteto de cuerda, op. 9, n.º 2**Menuetto*

UNIDADES MELÓDICAS MÁS PEQUEÑAS

Un tipo habitual de línea es aquel en el que la unidad melódica parece estar desmembrada en varias unidades más pequeñas, cada una con su propio carácter cadencial. En la siguiente frase, el movimiento de la línea se detiene en la mitad del primer compás y de nuevo en el segundo. Es obvio que una melodía así no posee el mismo grado de continuidad que la del ejemplo número 1. Sin embargo, las relaciones entre los puntos agudos y graves se perciben a lo largo de toda la frase.

Ej. 18. Schubert: *Sinfonía n.º 5**Adagio*

De forma similar, la siguiente línea melódica, aunque muy fácilmente divisible en dos unidades melódicas equilibradas y complementarias, muestra una coherencia y una forma bien organizadas, tanto en la curva melódica como en las correspondencias entre los puntos importantes.

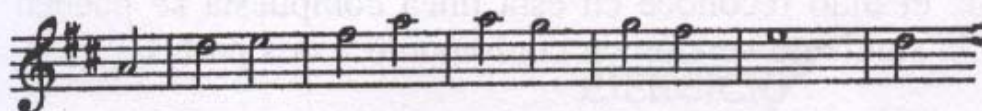
Ej. 19. Mozart: *Concierto para piano, K. 459**Allegro assai*

Los puntos destacados de la melodía a menudo forman en la mente del oyente un trazado melódico fundamental o simplificado, de manera que los otros sonidos se perciben como ornamentaciones de esta línea elemental. El ejemplo número 21 dibuja una de estas sucesiones fundamentales de las notas importantes que encontramos en la melodía del ejemplo número 20.

Ej. 20. Haendel: *Música para los reales fuegos artificiales, Obertura*



Ej. 21



Sería interesante e instructivo intentar aplicar otras notas ornamentales a la línea tal como aparece en el ejemplo 21, así como extraer semejantes líneas melódicas básicas a partir de las melodías de otros ejemplos. Sin embargo, hay que prevenir al alumno contra un énfasis excesivo en este aspecto del análisis melódico. La forma particular y definitiva de la melodía tal como la dejó el compositor es de suma importancia. Puede resultar interesante encontrar que dos melodías diferentes se pueden reducir a una simple y misma línea en forma de escala, pero el valor de un descubrimiento semejante puede ser, y a menudo es, excesivamente sobrestimado. Además, es notorio que ningún medio de expresión se pueda comparar con la música en cuanto a su adaptabilidad a esquemas analíticos predeterminados. En ellos podremos encajar casi cualquier fórmula musical que busquemos. Conviene estar atentos para no dejarnos engañar por esta flexibilidad. Es importante ver que en el proceso de análisis y simplificación no destruimos ni perdemos de vista aquellos detalles de una melodía que constituyen la esencia de su individualidad y de su expresividad.

CURVA COMPUESTA

Si analizamos con mayor profundidad las relaciones entre los puntos agudos (y entre los puntos graves), encontraremos un tipo de construcción melódica en la que percibimos dos líneas mientras que sobre el papel parece haber sólo una. Este tipo de línea se puede llamar línea melódica compuesta. Bach la empleó con mucha frecuencia; con ello amplió mucho la riqueza de su textura contrapuntística.

Ej. 22. J. S. Bach: *Concierto para dos violines*

Las relaciones que el oído reconoce en esta línea compuesta se pueden representar mediante la siguiente versión en contrapunto a dos partes.

Ej. 23



OBSERVACIONES SOBRE LOS EJERCICIOS

Los ejercicios están destinados en primer lugar a clarificar, mediante la experiencia, los principios discutidos. Por lo tanto, el alumno debe estar preparado para desestimar, por inoportuna, incluso la más inspirada y hermosa ocurrencia musical, a no ser que responda a la cuestión requerida. De igual manera, no se debe esperar demasiado de las pretensiones del ejercicio. Sobre todo en los primeros capítulos de este libro, los estudiantes deberían esforzarse por diferenciar entre su cultura musical y sus conocimientos técnicos.

Los puntos tratados en este capítulo tienen que ver sólo con el perfil melódico y pueden aplicarse a una cierta variedad de estilos armónicos y rítmicos. Los ejemplos están destinados a sugerir los límites generales del estilo de la música sobre el cual basamos nuestras observaciones de la práctica contrapuntística. Hay que advertir al estudiante de que intentar hacer ejercicios en un estilo que se aparte radicalmente de lo que muestran los ejemplos de este libro, aunque ello pueda resultar entretenido por el momento, reducirá seriamente la efectividad de este libro como estudio del contrapunto.

Todos los ejercicios deben escribirse para algún medio conocido. El alumno empleará cualquier instrumento cuyo ámbito y sonido le resulten de algún

modo familiar. Los detalles de la técnica específica del instrumento y de su color tímbrico no vienen al caso.

Cada ejercicio debe llevar indicaciones de tempo y dinámica. A menor escala, todos los ejercicios deben considerarse como auténtica música, que se mueve con un cierto ritmo, que suena más fuerte o más flojo y que se toca en un instrumento determinado.

La tendencia natural de los principiantes al escribir melodías es que sean de «corto aliento». En nuestra opinión, por tanto, es preferible pecar por exceso de longitud, intentando conseguir la línea más larga sin cesura. Recuérdese que el movimiento conjunto contribuye a la unidad y los saltos a la variedad. Y evítese repetir demasiadas notas, así como dar excesiva importancia a una sola nota.

EJERCICIOS

1. Construir tres frases diferentes que tengan el tipo de curva general expuesto en el ejemplo número 1.

2. Construir líneas melódicas que sigan los tipos de curva mostrados en los ejemplos números 4, 6 y 7.

3. Construir una frase melódica cuyo ámbito no exceda una sexta menor.

4. Construir una frase melódica en la que aparezca al menos un salto de octava.

5. Construir una frase melódica que tenga un ámbito de dos octavas más una tercera, con una tesitura que gire en torno a un punto situado aproximadamente a una octava superior del Do central.

2. Ritmo melódico

El autor de este libro no conoce ninguna publicación en la que se haya tratado con claridad y de forma adecuada el importante tema del ritmo musical. La literatura existente al respecto, debido a sus contradicciones y complejidades, tiende a crear confusión y conduce a concepciones erróneas y falacias que con mucha frecuencia son perpetuadas por los profesores de música.

Puesto que el ritmo es la esencia del contrapunto, un estudio completo del tema resultaría muy apropiado aquí, pero, por desgracia, los límites de espacio y perspectiva, impuestos por consideraciones prácticas, hacen imposible incluir en este libro una detallada y exhaustiva discusión de este tema particular. La descripción de los factores fundamentales del ritmo se ofrece como una base posible para que el estudiante continúe su investigación, sin pretender satisfacer por completo la necesidad que hemos expresado al principio de este capítulo.

En la música, el ritmo proporciona una sensación de vida y movimiento progresivo mediante la asociación de impulsos, acentos, pulsaciones o caídas fuertes con otros más débiles. Las partes individuales o voces emiten los impulsos melódicamente; y el efecto conjunto de las voces, armónicamente. Los impulsos rítmicos también pueden darse por percusión; en tal caso, el esquema rítmico tocado por un instrumento de percusión se puede considerar como un ritmo melódico sobre una única nota.

COMPÁS

El compás en sí no tiene ritmo. Es sólo una manera de medir la música, sobre todo con la intención de mantener el tempo y, en la música en grupo, una ayuda para tocar o cantar juntos. Al colocar las barras de compás para aplicar nuestras unidades métricas a la música, seleccionamos, en la medida de lo posible, aquellos puntos donde la música parece tener un pulso inicial. El hecho de que esto nos resulte muy fácil, con unidades de dos y tres pulsaciones, se debe a que una gran cantidad de música posee un pulso regular, y

por eso nos engañamos al suponer que el compás en sí es rítmico, e incluso se formulan reglas, algunas de las cuales llegan a ser perjudiciales para el desarrollo de la percepción rítmica.

Por ejemplo, a los principiantes se les suele enseñar que en el compás de cuatro tiempos, el primero tiene el acento más fuerte, el tercero le sigue en intensidad, y el segundo y el cuarto son los más débiles. Pero esto sólo es cierto en un número muy limitado de casos y es fácil ver que la adopción de este principio sería fatal para una ejecución apropiada de esta frase de Chopin:

Ej. 24. Chopin: *Nocturno, op. 37, n.º 1*

Andante sostenuto



Todo efecto rítmico que se percibe en esta frase se debe a los cambios armónicos (ritmo armónico), y el intérprete debería procurar que el oyente no sepa dónde están situadas las barras de compás.

El ejemplo siguiente es un caso de ritmo melódico que coincide por completo con el compás. Es decir, los impulsos fuertes que capta el oyente sobre cada blanca, en comparación con los impulsos mucho más débiles de las negras, suceden en puntos en los que hay barras de compás, seccionando la música en unidades métricas de un valor de tres negras de duración cada una.

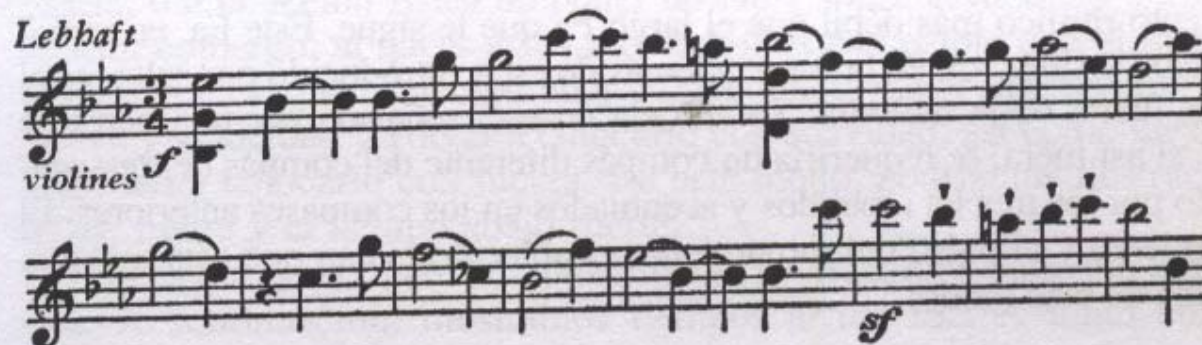
Ej. 25. J. S. Bach: *Passacaglia para órgano*



El mismo tipo de coincidencia entre los impulsos fuertes del ritmo melódico y la situación de las barras de compás se halla presente en el próximo ejemplo, si bien no es tan obvio a simple vista debido a la variedad de los valores rítmicos utilizados en la melodía. Sin embargo, el impulso más fuerte se da con toda claridad sobre el primer tiempo de cada compás.

Ej. 26. Haydn: *Cuarteto de cuerda, op. 1, n.º 1**Menuetto*

Es evidente que no podemos decir lo mismo del siguiente fragmento, en el cual algunos compases no tienen ningún impulso sobre el primer tiempo, en particular allí donde una nota del compás anterior está ligada sobre la barra de compás.

Ej. 27. Schumann: *Sinfonía n.º 3**Lebhaft*

En el ejemplo 28 podemos observar un grado mucho mayor de libertad melódica.

En realidad, no existe ninguna coincidencia entre los puntos de acento rítmico de la melodía y la situación de las barras de compás. Se puede decir con toda seguridad que si esta melodía se oyera sin sus voces acompañantes sólo podríamos conjeturar cuál ha sido la división métrica que ha empleado el compositor en su notación.

Ej. 28. J. S. Bach: *Suite francesa n.º 2, Sarabanda*

Cuando el ritmo melódico no coincide con el compás, lo más frecuente es que el oyente no perciba esa falta de coincidencia gracias al acompañamiento o al pulso regular establecido, con los que la división métrica permanece en estrecha relación.

Ej. 29. Beethoven: *Sinfonía n.º 8*

Allegro vivace



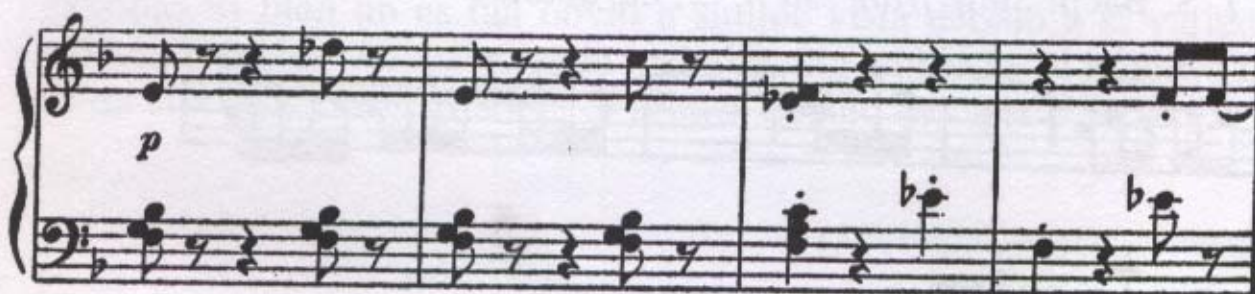
Obsérvese que en los primeros seis compases del ejemplo anterior, el único primer tiempo atacado por la melodía es el Do del cuarto compás. Ésta es una nota de acento rítmico más débil que el largo Fa que le sigue. Este Fa, en virtud de su duración y situación en la frase, además de estar introducido por salto, es el sonido más fuerte de la melodía. Su entrada no está señalada por una barra de compás, y, si así fuera, se requeriría un compás diferente del compás de tres-cuatro sugerido por los tres Fa repetidos y acentuados en los compases anteriores. El acompañamiento y el pulso del movimiento establecido evitan que esta melodía pudiera oírse de este modo:

Ej. 30



A continuación, mostramos cómo se introduce la melodía sobre el acompañamiento. En esta reducción hemos omitido las duplicaciones a la octava.

Ej. 31





TIEMPOS FUERTES Y DÉBILES

La costumbre generalizada de marcar los pulsos de la música nos proporciona los términos «tiempo abajo» y «tiempo arriba», tiempo fuerte y tiempo débil. El término «tiempo abajo» para el pulso inicial de un compás de música, siempre que la barra de compás se haya situado correctamente, parece describir de modo satisfactorio la sensación de pulso inicial. Se puede comparar al movimiento descendente de la batuta de un director, del arco de un violinista, o a la acción física de poner un lápiz sobre la mesa.

Sin embargo, al hacer estos movimientos es posible que el tiempo arriba sea más fuerte que el tiempo abajo. Podemos levantar el lápiz con una cierta fuerza y velocidad y volver a colocarlo con suavidad, así como levantarlo con suavidad y colocarlo con fuerza. De este modo, podríamos ilustrar el tiempo arriba fuerte y el tiempo abajo fuerte.

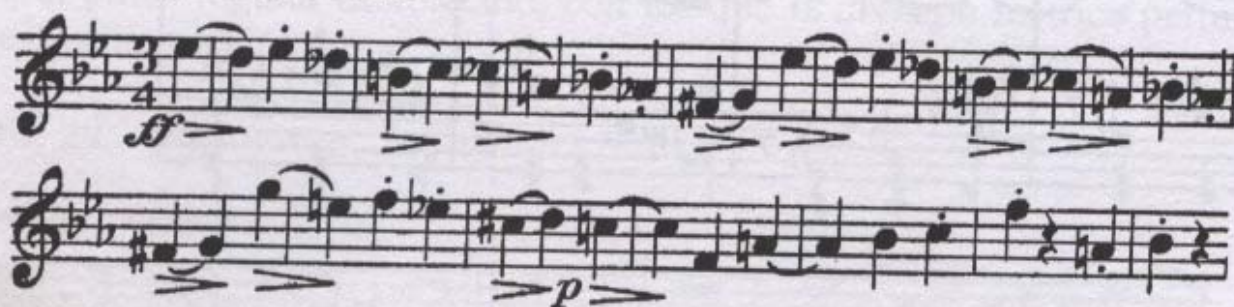
No es necesario recurrir a una diferencia exagerada para que sea significativa. A continuación, mostramos tiempos arriba fuertes junto con tiempos abajo débiles. El acento cae sobre el segundo tiempo de cada compás, y el efecto es el de un ritmo de dos tiempos, siendo el segundo dos veces más largo que el primero.

Ej. 32. Brahms: *Sonata para violín y piano, op. 100*

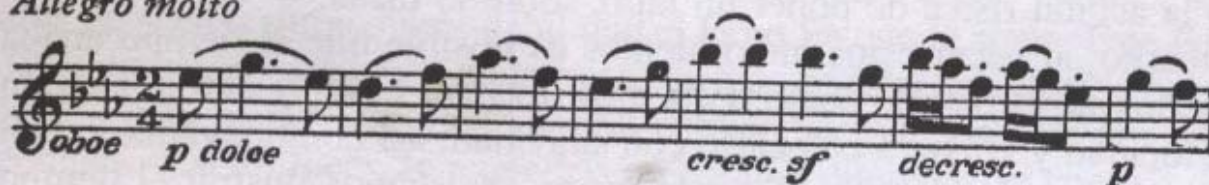
Vivace



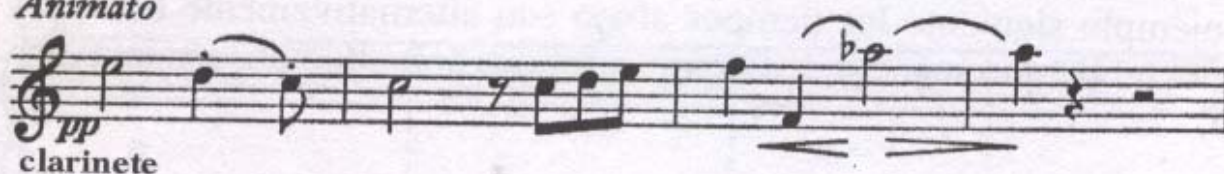
En el ejemplo siguiente los tiempos abajo son alternativamente débiles y fuertes, o, dicho de otra manera, los tiempos fuertes son alternativamente arriba y abajo.

Ej. 33. Schubert: *Sinfonía n.º 4**Menuetto, Allegro vivace*

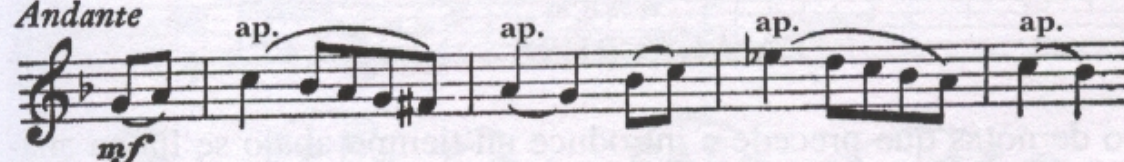
Cuando se asocian notas de valores desiguales, las notas más largas por lo general parecen poseer mayor peso rítmico que las notas cortas, ya sea que el intérprete las acentúe más o menos. Así, en el ejemplo 34 las negras con puntillo forman tiempos fuertes en comparación con las corcheas.

Ej. 34. Beethoven: *Sinfonía n.º 3**Allegro molto*

Una nota alcanzada mediante un salto melódico grande producirá normalmente la sensación de acento rítmico, como los dos Si₁ agudos del ejemplo siguiente y el La₁ de la melodía de Schumann.

Ej. 35. Mozart: *Sonata, K. 279**Andante*Ej. 36. Schumann: *Concierto para piano, op. 54**Animato*

Otro medio para marcar un tiempo fuerte es la apoyatura. Se trata de una nota melódica con acento rítmico que resuelve por movimiento conjunto en una nota más débil. La resolución tiene lugar, por lo general, en sentido descendente, aunque una apoyatura alcanzada cromáticamente o tipo dominante resolverá hacia arriba.

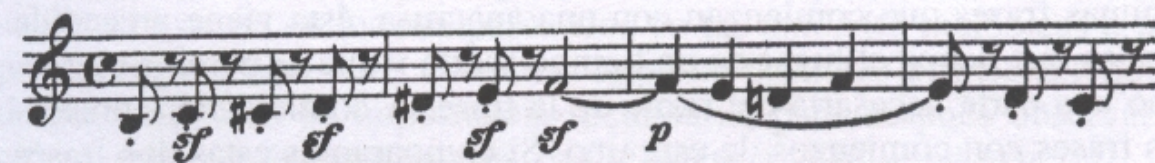
Ej. 37. Berlioz: *Sinfonía fantástica**Allegro agitato*Ej. 38. Schubert: *Sonatina para violín y piano, op. 137, n.º 2**Andante*

Las apoyaturas que acabamos de mostrar tienen una duración mayor que sus respectivas notas de resolución. Esto no ocurre siempre, ya que hay apoyaturas del mismo valor que sus notas de resolución e incluso más cortas, pero la «tendencia» característica del ritmo fuerte-débil siempre está presente, como lo sugiere su nombre.

Ej. 39. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 24*Ej. 40. Mozart: *Cuarteto de cuerda, K. 465**Allegro*

En el capítulo tercero trataremos la apoyatura, en particular por lo que respecta a su relación con el acompañamiento armónico.

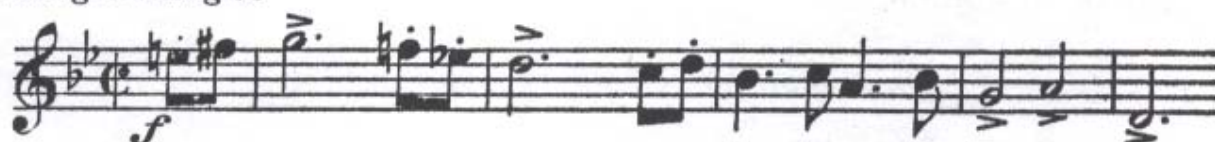
El compositor indica a veces acentos fuertes en puntos que normalmente permanecerían sin acento para conseguir un efecto especial. Estos son acentos artificiales, intencionadamente contrarios a la acentuación natural de la música. En Beethoven y Mozart este recurso es muy habitual.

Ej. 41. Beethoven: *Sonata, op. 14, n.º 2**Andante*

Ej. 42. Mozart: *Cuarteto de cuerda, K. 387**Allegretto*

LA ANACRUSA

El grupo de notas que precede e introduce un tiempo abajo se llama anacrusa. La anacrusa puede constar de una o dos notas, o puede ser aún más extensa. En la que sería quizá su forma más corriente, la anacrusa es más corta que la nota o grupo de notas que forman la caída.

Ej. 43. Brahms: *Balada, op. 118, n.º 3**Allegro energico*

La sensación rítmica de anacrusa no se limita al primer tiempo débil de la frase. En el ejemplo siguiente, el primer grupo de corcheas forma una anacrusa del La, y las siguientes cinco notas constituyen una anacrusa del Mi. El Mi es una apoyatura, por lo que su carácter de tiempo fuerte queda bien definido. Así, podemos aceptar la idea de que todas las notas precedentes de la frase funcionan en grupo como anacrusa del Mi.

Ej. 44. Mendelssohn: *Romanzas sin palabras, op. 53, n.º 4**Adagio*

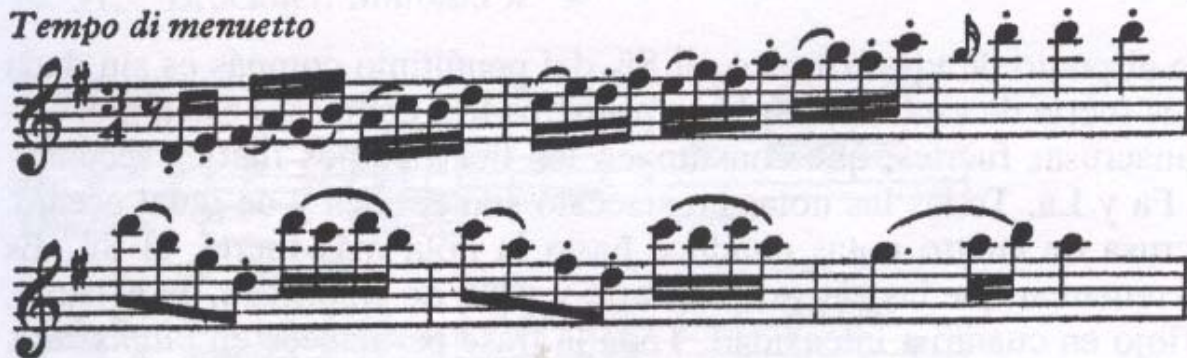
La sensación de movimiento progresivo hacia el siguiente tiempo fuerte que comunica la anacrusa parece estar siempre presente en melodías que poseen una clara vitalidad rítmica, como las de J. S. Bach. Es como si, uno tras otro, cada tiempo fuerte sirviera como trampolín para el comienzo de otra anacrusa, renovando siempre la vivacidad rítmica de la melodía.

En algunas frases que comienzan con una anacrusa, ésta viene precedida por una pausa que ocupa el lugar de un tiempo fuerte y que se percibe en realidad como una parte necesaria del ritmo de la frase. A continuación, presentamos dos frases con comienzos de este tipo. Si comparamos estas dos frases

con la de Mendelssohn, en el ejemplo 44, veremos de qué manera actúa una pausa como primer tiempo fuerte. Las notas que siguen a la pausa constituyen una anacrusa del siguiente tiempo fuerte, y en el caso del ejemplo de Mozart encontramos una de longitud considerable.

Ej. 45. Mozart: *concierto para flauta, K. 313*

Tempo di menuetto



Ej. 46. Haendel: *Concerto grosso n.º 10*

Allegro



Nuestra notación musical es, desde luego, inadecuada para indicar el ritmo. El uso de barras de compás es a menudo equívoco por lo que se refiere a la distribución de tiempos fuertes y para reconocerlos como tiempos arriba o abajo. La interpretación del ritmo casi siempre está abierta a opiniones diferentes. Incluso en un pasaje tan conocido como la siguiente cita de una sonata de Beethoven se plantea el problema de si debería tocarse de manera que muestre el compás, acentuando el primer Re y después el La del siguiente compás, o si el motivo de dos semicorcheas y una corchea debería tener siempre el mismo ritmo en todas partes. Desde un punto de vista más amplio, parece que la única nota rítmicamente fuerte aquí es el Re negra, y que toda la escala ascendente inicial actúa como anacrusa de este Re como tiempo fuerte.

Ej. 47. Beethoven: *Sonata, op. 14, n.º 2*

Allegro assai

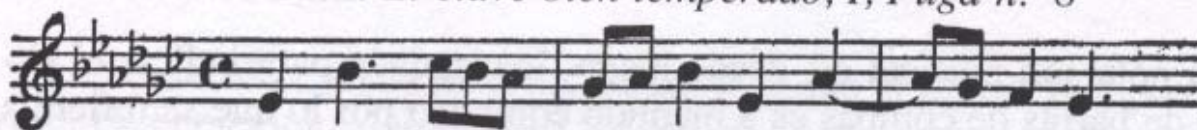


Como hemos visto en el ejemplo 47, la interpretación del ritmo melódico se debe basar no en los compases sino en las unidades melódicas o frases. En primer lugar, habría que encontrar el punto o puntos principales de acento y después aquellos de importancia secundaria, para después observar la posición y relación de estos puntos con respecto a la frase en general.

Ej. 48. Beethoven: *Sinfonía n.º 1**Andante cantabile con moto*

Desde el punto de vista rítmico, el Si \flat del penúltimo compás es sin duda la nota más fuerte de esta melodía. Los primeros tres compases están precedidos por anacrusas fuertes, que constituyen los tres tiempos fuertes secundarios, Do, Fa y La. Todas las notas en staccato son débiles y de igual acento. Una anacrusa de cuatro notas conduce hasta la nota más fuerte, el Si \flat . Es necesario remarcar que las categorías fuerte y débil no significan, en el ritmo, fuerte y flojo en cuanto a intensidad. Toda la frase permanece en *pianissimo*.

En el ejemplo siguiente no existe coincidencia entre los primeros tiempos del compás y los tiempos fuertes de la melodía. Sin embargo, es esencial que el compás escogido indique al intérprete el carácter de tiempo fuerte del primer Mi \flat . El significado de la frase cambiaría radicalmente si la primera nota se concibiera como una anacrusa con caída sobre la segunda nota, Si \flat .

Ej. 49. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 8*

DISTRIBUCIÓN DE LA ACTIVIDAD MELÓDICA

La unidad y la variedad influyen en la distribución de notas largas y cortas en una línea equilibrada. Con respecto a esto, la disposición de la siguiente línea melódica de Bach es digna de admiración. Los esquemas rítmicos de las unidades más pequeñas están continuamente variados (sólo hay dos compases cuyos esquemas rítmicos aparezcan dos veces), y al mismo tiempo las diferencias no son tan marcadas como para debilitar la unidad de la frase.

Ej. 50. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus V*

Aunque la cuestión de la unidad y la variedad está por necesidad estrechamente relacionada con la cuestión de la estructura motivica que trataremos más adelante, se puede aprender mucho de observar e imitar los modelos obtenidos de la distribución de valores largos y cortos. El ejemplo siguiente muestra una distribución bien equilibrada.

Ej. 51. Bruckner: *Sinfonía n.º 7*



No todas las líneas tienen un ritmo tan bien planificado como éstas. Por otra parte, debemos recordar que hay otros diversos factores que pueden influir en el método de distribución de la actividad melódica. Por ejemplo, un compositor puede poner de forma deliberada toda la actividad en la segunda mitad de la melodía, poniendo de relieve la idea de una división de la frase en antecedente y consecuente.

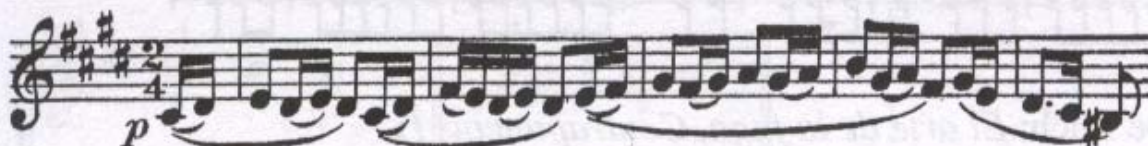
Ej. 52. J. S. Bach: *Invención a tres partes n.º 13*



La actividad rítmica se limita a veces a una constante repetición de algún motivo rítmico, lo que pone más énfasis en la unidad y en la curva melódica que en la variedad del ritmo.

Ej. 53. Brahms: *Intermezzo, op. 117, n.º 3*

Andante con moto



En ocasiones, las líneas están construidas en su totalidad con notas del mismo valor. Este tipo de líneas se emplean mucho en combinación con otras líneas, o es una variación de alguna melodía previamente oída, aunque en el ejemplo siguiente es autosuficiente por completo y apropiado al estilo.

EJ. 54. Haendel: *Suite para clave* (del *Klavierbuch aus der Jugendzeit*)

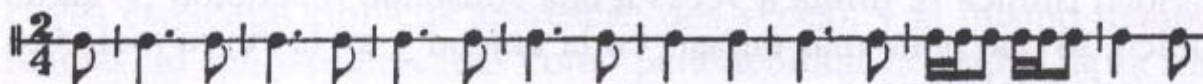
Courante



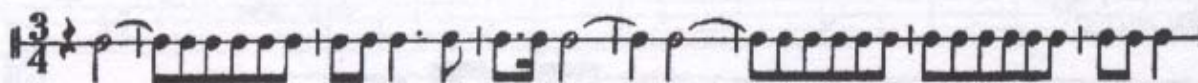
EJERCICIOS

1. Construir líneas melódicas experimentales: *a)* con tiempos fuertes de acuerdo con el compás; *b)* con tiempos fuertes que no coincidan con el compás, y *c)* con una mezcla de ambos efectos.
2. Construir una frase que muestre una anacrusa fuerte seguida de un tiempo bajo débil.
3. Construir una frase en la que los acentos estén producidos por saltos melódicos y por apoyaturas.
4. Construir una frase que comience con una anacrusa larga.
5. Obtener esquemas rítmicos a partir de diversas melodías de la literatura musical y construir frases sobre estos esquemas utilizando diferentes curvas melódicas. El objetivo de este ejercicio es aprender del ejemplo estudiado más que conseguir buenos resultados musicales en forma de nuevas melodías.
6. Construir frases sobre los modelos rítmicos siguientes, utilizando diversos tipos de curvas melódicas con diferentes tesituras.

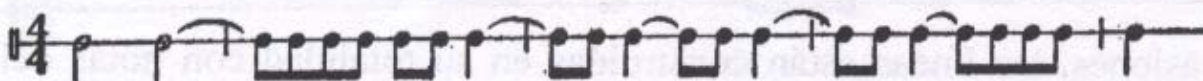
a) (De Beethoven: *Sinfonía n.º 3*)



b) (De Chopin: *Mazurka, op. 63, n.º 2*)



c) (De Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus I*)



3. La base armónica

El proceso de creación de una melodía, en el período que estamos considerando, es difícil de separar del proceso de creación de la armonía. No sólo es muy raro que un compositor escriba primero una frase melódica sin referencia a su armonización, sino que, con mucha frecuencia, las melodías proceden de esquemas armónicos escogidos previamente.

Una prueba que apoya esta opinión se halla en la sorprendente semejanza que podemos observar en la organización armónica de muchas melodías compuestas a lo largo de un período de dos siglos. En menor grado, esta semejanza existe incluso en gran cantidad de música del siglo veinte, a pesar, incluso, de que muchos compositores hayan querido evitar conscientemente los modelos estereotipados. Dada nuestra gran tradición de asociar la melodía con la armonía, es dudoso que hoy día podamos escuchar una melodía sin percibir algunas implicaciones armónicas, estuvieran éstas o no en la mente del compositor.

En caso de que la melodía se oiga en primer lugar sin acompañamiento, la armonía en la cual se basa, o de la cual procede, puede que no sea siempre evidente para el oyente. Toda melodía permite una armonización diferente de aquella con la que fue creada. La nueva armonía puede sugerir incluso un significado nuevo para la melodía, sobre todo en su interpretación rítmica.

Ej. 55

The musical notation for Example 55 is presented on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the harmonic progression is indicated in the bass clef. The progression is labeled as Sol: IV, I, V, II, V de VI. The tempo marking 'ap.' (adapto) is placed above the second measure. The page number 40 is located at the bottom center.

Sol: IV I V II V de VI

40

En el primer caso del ejemplo anterior, el Si de la voz superior resulta débil desde el punto de vista rítmico, mientras que en el segundo caso el Si se percibe como una nota fuerte debido a su relación con la armonía.

Podemos suponer que un compositor presenta su melodía acompañada con la armonía original creada con ella, y que el significado de ambos elementos es, musicalmente hablando, lo que él pretendía. En realidad, el proceso creativo es un proceso de dar y tomar, en el que tanto la melodía como la armonía van experimentando cambios hasta que el compositor alcanza el resultado final aceptable.

Para el estudiante que busca un conocimiento de la práctica de los compositores mediante el método de reconstruir sus procedimientos creativos, es importante poner de relieve que incluso mientras concentra su atención sobre el contrapunto y el aspecto lineal de la música, debe observar la corrección de la armonía, al menos en su propia mente. Los movimientos de fundamentales son importantes para la estructura básica de la frase, con independencia de las formas particulares de los acordes que se empleen sobre esas fundamentales. La tonalidad debe prevalecer en todo momento, aunque se puede hacer un uso libre de la modulación. Los modos se limitarán a mayor y menor, aunque una experimentación ocasional con otras escalas puede resultar beneficiosa, en especial a los estudiantes avanzados. En todos los ejercicios hay que mostrar un análisis armónico mediante símbolos.

Puesto que la práctica teórica en el uso de símbolos para identificar los acordes difiere ampliamente, expondremos estos dos principios necesarios para aclarar el procedimiento seguido en este libro:

a) Los números romanos indican el grado de la escala que actúa como fundamental del acorde, esté la fundamental presente o no en alguna de las voces. No indican la forma del acorde construido sobre esa fundamental. Por ejemplo, Re:I significa cualquier acorde cuya fundamental es la tónica de la tonalidad de Re, mayor o menor.

b) Los números arábigos se combinan con los números romanos para explicar la forma del acorde, indicando los intervalos entre la nota del bajo y las otras voces. Estos intervalos se entienden como diatónicos a no ser que haya un cambio cromático, en cuyo caso éste se muestra colocando una alteración junto al número. Este uso de los números arábigos es semejante al que encontramos en el bajo cifrado del siglo dieciocho. Más detalles al respecto tendrán que aprenderse en un tratado de armonía.

MELODÍAS DERIVADAS DE ARMONÍA

Algunas melodías están construidas por completo, o en gran parte, con notas de la armonía.

Ej. 56. Beethoven: *Concierto para violín**Allegro*

Violín *p*

cello

Re: I V I VI II V I V

Ej. 57. Haendel: *Música acuática**Adagio*

oboe

Re: V I VI V del III

III V del IV IV V de V V

Este tipo de línea posee poca independencia en relación con el acompañamiento armónico, por lo que podemos decir que es menos contrapuntístico que otros tipos de línea. Cualquier efecto contrapuntístico que pueda producirse debe a las diferencias entre el ritmo melódico y el ritmo armónico.

CROMATISMO

Podemos avanzar diversas razones para explicar por qué una cierta melodía no sugiere su armonía al oyente. En éstas se incluyen la versatilidad armónica de las notas largas mantenidas, la ausencia de líneas derivadas de acordes, la presencia de notas extrañas y el uso del cromatismo, si bien estas dos últimas condiciones pueden implicar, a veces, una armonía definida. Bien es

cierto que si tocamos la melodía del ejemplo siguiente sin su acompañamiento, dará sólo una leve idea de la armonía escrita por el compositor.

Ej. 58. Wagner: *Parsifal*

Sehr ruhig

cuerdas *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Mi: V del VI IV V VI II V =Mi: V del III

III V del II II V I VI IV

Hay cuatro maneras de justificar la presencia de notas extrañas en la melodía, teniendo en cuenta el estilo armónico del período que estudiamos. Pueden aparecer como notas de una dominante secundaria, como notas de acordes alterados, como notas cromáticas extrañas a la armonía o como grados de la escala en un intercambio de modos mayor y menor.

En este período es frecuente una cierta cantidad de cromatismo. El estilo fugado de J. S. Bach apunta a un alto grado de libertad en este aspecto. En armonía, cromatismo significa el uso de todas las dominantes secundarias (y algunas subdominantes), incluyendo los acordes de séptima disminuida; acordes alterados tales como la sexta napolitana, la supertónica y la submediante elevadas y a veces incluso la sexta aumentada; notas de paso alteradas cromáticamente, apoyaturas, etc., y una completa mixtura de los modos mayor y menor sobre la misma tónica.

En general, la alteración cromática crea notas con tendencia melódica, o refuerza la tendencia que una nota ya posee. Una nota elevada cromáticamente adquiere, por tanto, una tendencia a seguir subiendo, mientras que una nota rebajada adquiere una tendencia descendente. Así, el movimiento progresivo de la música viene ayudado por el cromatismo, aunque un exceso de movimiento melódico por semitonos probablemente perjudicará la individualidad y la fuerza de las líneas melódicas.

DISONANCIA

El cromatismo está relacionado con la disonancia, ya que ambos contribuyen al movimiento progresivo de la música. La disonancia, sin embargo, es un elemento más característico del contrapunto, puesto que lleva implícita la discordancia entre los elementos de la textura.

DISONANCIA ARMÓNICA

Si consideramos una línea melódica y su armonía, encontramos la disonancia utilizada de dos maneras diferentes, como disonancia armónica y como disonancia contrapuntística. En la disonancia armónica, la nota disonante se considera como una nota real de un acorde disonante, y como tal se trata.

Ej. 59. Mozart: *Fantasia*, K. 475

Adagio

Re^b: V I V⁹ I⁶/₄

El Sol^b y el Si^b de la mano derecha (segundo compás) son sin duda miembros de un acorde de novena de dominante. Pero mientras podemos decir que el Sol tiene su resolución en la parte de la mano izquierda, la novena no tiene ningún tipo de resolución.

Ej. 60. J. S. Bach: *Invención a tres partes n.º 10*

Sol: I II 7 V V del IV IV

En este ejemplo encontramos dos disonancias armónicas, cada una como séptima de un acorde. Ambas reciben su adecuada resolución contrapuntística pero, aun así, son auténticas notas reales.

DISONANCIA CONTRAPUNTÍSTICA

Las notas extrañas melódicas crean disonancias contrapuntísticas. Éstas se distinguen por su discordancia con la armonía con la cual suenan, por lo que son auténticas notas contrapuntísticas.

Las disonancias armónicas pueden tratarse como disonancias contrapuntísticas y, como podemos recordar del estudio de la armonía, muchas de ellas se tratan habitualmente de esta manera. Por ejemplo, la séptima del acorde de séptima de subdominante puede analizarse casi siempre como una apoyatura o un retardo y muchos acordes de novena, undécima y decimotercera se explican en realidad como acordes más simples sobre los que se han superpuesto notas extrañas.

En el estudio del contrapunto hay que prestar una considerable atención al reconocimiento del verdadero carácter melódico de estas, así llamadas, notas extrañas a la armonía. Podemos aceptar el término de extrañas ya que, en general, estas notas no son elementos de la armonía acompañante, pero es difícil resaltar su significado como notas puramente melódicas. En conjunto, se las llama a veces notas no esenciales, una caracterización que sólo es cierta por lo que respecta a la armonía. Desde el punto de vista melódico, estas notas son todo lo contrario de no esenciales, pues a menudo ellas mismas constituyen las características distintivas de las melodías individuales.

LA APOYATURA

La apoyatura es la única de las notas extrañas que se caracteriza por tener un acento rítmico. Resuelve con un movimiento de semitono o de tono, hacia arriba o hacia abajo, formando un ritmo fuerte a débil, y suele alcanzarse por salto, sin preparación.

Ej. 61. J. S. Bach: *Suite en Re*

Re: V del II n.p. II n.p. V

El acento rítmico de la apoyatura se intensifica si su valor es más largo que el de las notas que la preceden y la siguen. En el ejemplo siguiente, el La \sharp y el Mi \sharp son notas fuertes melódicamente debido a su duración y su introducción por salto. También son apoyaturas cromáticas, notas elevadas con tendencia ascendente.

Ej. 62. Brahms: *Sinfonía n.º 2*

Allegro non troppo

mp cuerdas y trompas

Re:I II V del V V I

No es necesario que el acento rítmico de la apoyatura sea tan marcado como para exigir un acento dinámico. El acento puede ser una cuestión de sutil sensación rítmica más que de acentuación.

Ej. 63. Chaikowsky: *Sinfonía n.º 4*

Andantino

p oboe

cuerdas pizz.

Si♭: I I V VI II V

En el ejemplo siguiente ilustramos esta sutileza rítmica. Podemos apreciar la distinción entre la nota de paso y la apoyatura tomada por movimiento conjunto y que continúa en la misma dirección.

Ej. 64. Franck: *Quinteto*

Allegro

viola dolce

ap. ap. ap. ap.

Fa: I V VI IV V

Basta con imaginar esta melodía como si se tocara con la barra de compás desplazada hacia la izquierda por el valor de una negra (ejemplo 65), para darse cuenta de que el carácter de apoyo desaparecería y el Sol, el Si \flat y el Re \flat resultarían notas de paso. En otras palabras, existe siempre en la apoyatura un cierto carácter de tiempo abajo, por muy ligero que sea el acento rítmico.

Ej. 65

La misma nota que constituye la apoyatura puede ser su preparación en el acorde precedente. La nota de preparación se da, en general, en un valor más corto que la apoyatura, para conservar el acento rítmico de esta última.

Ej. 66. J. S. Bach: *Sonata para violín solo, n.º 1*

Si: I V I

ap. ap.

Semejante a la anterior, desde el punto de vista rítmico, es la preparación frecuente de la apoyatura por medio de una anticipación, también ésta nota extraña.

Ej. 67. Weber: *Euryanthe*, Obertura*Allegro con fuoco*

ap. ant. ap. ant. ap.

p

cuerdas

Si: I V I IV V

LA NOTA DE PASO

Las notas de paso, con un movimiento de tono o de semitono, diatónico o cromático, en una dirección, se emplean para continuar un movimiento en forma de escala en línea melódica. Siempre son rítmicamente débiles, incluso cuando se dan en el primer tiempo del compás.

Ej. 68. Carl Philipp Emanuel Bach: *Sonata n.º 4*

Allegro

ap. camb. ap.

p

espr. n.p. n.p. n.p. n.p.

Sol: II V IV V

Una comparación del ejemplo anterior con el ejemplo 64 es útil para mostrar la diferencia entre la apoyatura y la nota de paso en una parte de tiempo acentuada. La apoyatura produce la sensación de acento rítmico, mientras que la nota de paso sólo pasa sin acento, con independencia de que éste se dé.

El ejemplo siguiente, de Beethoven, contiene numerosas notas de paso, algunas caen sobre partes acentuadas y otras no, pero todas carecen de acento. En el primer compás, en la mano derecha, entre el tercer y el cuarto tiempo, se necesitan dos notas de paso para completar el intervalo de cuarta entre dos notas del acorde. Obsérvese la combinación disonante de notas en el primer tiempo del segundo compás. En el tercer compás hay dos notas de paso cromáticas, La# y Fa#.

Ej. 69. Beethoven: *Sonata para violoncello y piano, op. 69**Allegro*

Musical score for Example 69, Beethoven: *Sonata para violoncello y piano, op. 69*. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It shows the first four measures of a phrase. The piano part (right hand) has a melodic line with a "nota de paso" (passing note) marked with a "+" sign. The cello part (left hand) has a bass line with a "Mi: I" (Mi) note marked with a "+" sign. The piano part ends with a "p" (piano) dynamic and the cello part ends with a "V" (forte) dynamic.

En ocasiones, una frase comienza con una anacrusa de una nota que posee la apariencia externa de una apoyatura pero que no tiene acento. Una nota de este tipo es el Mi del ejemplo siguiente, que puede sonar como una nota de paso con su antecedente omitido, en este caso presente en otra voz.

Ej. 70. Haydn: *Cuarteto, op. 76, n.º 4**Allegro con spirito*

Musical score for Example 70, Haydn: *Cuarteto, op. 76, n.º 4*. The score is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It shows the first four measures of a phrase. The piano part (right hand) has a melodic line with a "(n.p.)" (nota de paso) marked with a "+" sign. The cello part (left hand) has a bass line with a "Si b: I" (Si b) note marked with a "+" sign. The piano part ends with a "p" (piano) dynamic and the cello part ends with a "II" (forte) dynamic.

Existen numerosos ejemplos de notas de paso. El cuarto compás de este mismo fragmento de Haydn contiene tres: el La, el Sol y el Mi b.

EL RETARDO

En su forma más común y característica, el retardo se prepara con una nota de valor relativamente largo, ligada sobre la barra de compás y que resuelve sobre una división métrica importante.

Ej. 71. Haydn: *Sinfonía Oxford*

Adagio

Sol: I II V

Para que sea un retardo en sentido armónico, la nota ligada tiene que ser, en el punto de retardo, una nota extraña a la armonía, o, podríamos decir, que la armonía tiene que cambiar y resultar extraña a la nota. Es evidente que cualquier nota ligada es un retardo en sentido melódico, pero ahora estamos empleando el término retardo en su significado convencional, como nota extraña a la armonía.

El retardo es la más contrapuntística de todas las notas extrañas, ya que evita el acento rítmico en un punto donde es probable que otras voces y el ritmo armónico marquen un tiempo fuerte. Así, mediante el uso de un retardo obtenemos un momento de discordancia entre el ritmo armónico y el ritmo melódico. Esta disonancia suele prolongarse al menos un tiempo, aunque también se emplean retardos más cortos.

Ej. 72. Mozart: *Sinfonía, K. 504*

Allegro

La: I V I V del II II

Si la preparación del retardo es breve, parece más bien una apoyatura ligada a su anticipación.

Ej. 73. Beethoven: *Sonata, op. 90**Mit Lebhaftigkeit*

Si: I IV II V

En este caso el Fa# del bajo y el Sol acentuado de la voz superior suenan como apoyaturas anticipadas. Ambas notas se podrían analizar también como disonancias armónicas, formando un acorde de séptima de submediante en el segundo compás y un acorde de novena de dominante en el último.

Los retardos pueden resolver hacia arriba, incluso cuando la nota no posee por sí misma una tendencia ascendente. Desde luego, esta resolución es más natural en el caso de que el retardo sea una sensible o una nota elevada cromáticamente. En todos los demás casos debe considerarse como algo excepcional.

Ej. 74. Schumann: *Carnaval**Con affetto*

Fa: V del VI (pedal de tónica) IV IV II V

En el cuarto compás de este ejemplo es evidente que el Si# carece de acento, de modo que no tiene el ritmo de una apoyatura anticipada. Es igual al retardo que aparece dos compases antes, pero en este caso las notas repetidas ocupan el lugar de la nota larga mantenida.

La resolución del retardo se puede retrasar de modo que resuelva en otra armonía diferente de aquella contra la cual sonaba. Este es el origen contrapuntístico de muchos acordes de séptima, novena, undécima y decimotercera. En el siguiente caso, el retardo, Mi, tiene como resolución la nota Re, la fundamental de una tríada de tónica. Cuando tiene lugar la resolución, sin embar-

tríada sobre el sexto grado. La tríada de tónica no llega a oírse como tal en ningún momento, así que es posible describir el efecto armónico sobre el primer tiempo del segundo compás como un acorde de novena sobre la tónica, con el Mi como novena. De más está decir que la interpretación melódica del Mi como nota extraña está más de acuerdo con nuestro interés actual en el contrapunto, como una combinación de líneas melódicas.

Ej. 75. J. S. Bach: *Allabreve para órgano*

re: V I VI II V

Como regla general, la nota que se prolonga para formar el retardo es una nota del acorde. Sólo en casos excepcionales esta nota es una nota extraña, lo que nos permite, sin ser del todo ilógicos, hablar, por ejemplo de una nota de paso retardada, como el Do del segundo compás del ejemplo siguiente.

Ej. 76. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus, I*

Re: I V I VI V I V

LA ANTICIPACIÓN

El propio nombre de anticipación ya explica su función. La anticipación tiene, por necesidad, un valor más corto que la nota anticipada, si nos atenemos a su verdadero carácter y ritmo. Esto no excluye que la anticipación adquiera una cierta importancia expresiva, como en muchas fórmulas cadenciales clásicas ya familiares.

Ej. 77. J. S. Bach: *Fuga para órgano en Si menor**Adagio*

Si: V del IV IV I

En el ejemplo siguiente las anticipaciones tienen los mismos valores de duración que las notas anticipadas y alcanzan un alto grado de expresividad melódica. Es gracias a ellas que la tensión parece acumularse hasta llegar a los compases cadenciales. Este ejemplo proporciona una prueba convincente del carácter esencial de las notas extrañas.

Ej. 78. Johann Christian Bach: *Concierto n.º 1 para clave y orquesta de cuerda**Adagio*

Sol: V VI V I V I IV V

Un efecto bastante diferente resulta de ligar la anticipación a la nota anticipada. En este caso el acento pasa a la anticipación y genera un tipo de movimiento sincopado algo precipitado.

Ej. 79. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Preludio n.º 13*

Do#: IV V IV V I

LA BORDADURA

La bordadura ornamenta a una sola nota; la abandona mediante un movimiento de tono o semitono y luego vuelve a ella. El movimiento puede ser por encima o por debajo de la nota principal. La armonía no tiene por qué mantenerse a lo largo de este proceso.

Ej. 80. Schubert: *Quinteto, op. 163*

Andante sostenuto

bor. ap. bor. tr

f *p*

Re b: IV I V I

LA ESCÁPADA Y LA CAMBIATA

Un movimiento melódico de segunda a menudo está variado mediante la interpolación de una tercera nota fuera de la línea del movimiento. La escapada abandona la primera nota por movimiento conjunto y resuelve por salto de tercera en la nota de destinación; la cambiata se introduce por salto de tercera desde la primera nota y resuelve en la nota final por movimiento conjunto. Ambas son débiles rítmicamente.

Ej. 81

esc. camb.

movimiento melódico

esc. camb.

Por extensión de este tipo de ornamentación de un movimiento melódico básico, la escapada a veces se mueve con un salto mayor que una tercera.

Ej. 82. Liszt: *Les Préludes**Andante maestoso*

Una mayor libertad en el uso de este recurso permite que el salto se haga en la misma dirección en la que se introduce la escapada, lo que da la sensación de una nota de paso con un movimiento mayor que una segunda.

Ej. 83. Chopin: *Preludio, op. 28, n.º 1**Agitato*

En el caso de la cambiata, es el intervalo de introducción el que puede ser a veces mayor que una tercera. La nota sigue teniendo un ritmo débil, por lo que no debe confundirse con la apoyatura.

Ej. 84. Mendelssohn: *El sueño de una noche de verano, Intermezzo**Allegro appassionato*

Igual que la escapada, la cambiata puede introducirse y dejarse sin cambio de dirección, con la misma sensación de nota de paso.

Ej. 85. Haendel: *Concerto Grosso n.º 5**Un poco larghetto*

La escapada y la cambiata se combinan para formar el efecto que se suele denominar doble bordadura, o notas de cambio, como en el primer compás del ejemplo siguiente.

Ej. 86. Haydn: *Sonata n.º 3*

RESOLUCIÓN ORNAMENTAL

La ornamentación melódica que aparece en los cuatro últimos ejemplos se emplea con frecuencia unida a la resolución de cualquier disonancia. El ejemplo 86 muestra, en el segundo compás, una apoyatura, Si \flat , que resuelve en un Do, y esta resolución está adornada mediante la interpolación de la cambiata Re. En los dos ejemplos siguientes podemos ver algunas de las diversas resoluciones ornamentales de los retardos. La nota intercalada entre la disonancia y su nota de resolución puede ser una escapada, una cambiata, o una nota del acorde, o también un grupo de notas interpoladas.

Ej. 87. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Preludio n.º 13*

ret. camb. esc. ret. n. arm. ret. esc. ret. n. arm. ret.

Fa#: IV I II I VII

Ej. 88. J. S. Bach: *Concierto italiano**Andante*

ret. res.

Re: V del III V IV V

Es recomendable estudiar en detalle todo el segundo movimiento del Concierto italiano de Bach, del que ha sido extraído este fragmento, desde el punto de vista del análisis melódico, en especial por la gran libertad y flexibilidad que muestra en el uso de las notas extrañas. Probablemente no exista un ejemplo mejor de una línea expresiva mantenida, escrita como contrapunto a un acompañamiento armónico de movimiento regular.

EJERCICIOS

Puesto que estamos interesados sobre todo en un elemento de la música que no se puede encontrar separado de otros, a saber, el contrapunto, es recomendable e incluso necesario exagerar este aspecto en los ejercicios escritos. Hasta ahora hemos sugerido al alumno que se abstenga de dar importancia a los efectos armónicos en sí. Para obtener un mayor provecho del estudio del contrapunto, la disonancia armónica y los acordes cromáticos deberían emplearse lo menos posible.

1. Construir al menos tres líneas melódicas diferentes sobre cada uno de los siguientes esquemas armónicos. Utilizar diversos tipos de curva melódica y prestar atención a la organización del ritmo melódico. Emplear notas extrañas. Escribese sólo la melodía, no el bajo ni los acordes sugeridos. Las líneas

tendrán al menos seis compases de longitud, o más. Los acordes se pueden distribuir en los compases de cualquier manera, siempre que se mantenga la secuencia dada.

- a) Mi bemol mayor: V-VI-IV-I-IV-V-III-VI-II-V-I
- b) La menor: I-V-I-IV-II-V-VI-IV-II-V-I
- c) Do (modo optativo): I-IV-I-VI-V del V-V-V del VI-IV-V
- d) Re (modo mixto): IV-V-VI-II-V del VI-VI-V del V-V-I-IV-I

2. Realizar cinco versiones diferentes de las dos líneas melódicas básicas de abajo. En cada versión, variar la línea básica mediante la aplicación de uno de los recursos ornamentales melódicos tantas veces como sea posible, utilizando la siguiente lista:

versión *a*, apoyatura

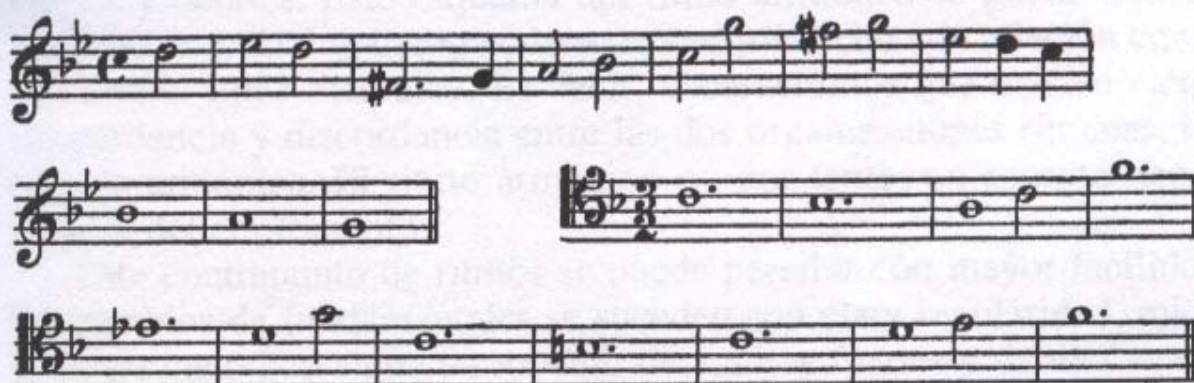
versión *b*, retardo

versión *c*, bordadura

versión *d*, escapada y cambiata

versión *e*, retardo con resolución ornamental

Indicar mediante símbolos la armonía implícita. No es necesario que sea la misma en las cinco versiones.



4. Ritmo armónico

La armonía de una frase proporciona no sólo soporte tonal y color, sino que también hace una importante contribución de carácter rítmico al efecto global. A partir de los cambios de fundamentales en la armonía se forma un esquema rítmico que consta de diversos valores temporales con progresiones fuertes y débiles. Este esquema del ritmo armónico se puede transcribir con bastante exactitud y, como podremos ver, mantiene una relación contrapuntística con la línea melódica. Es decir, observaremos que existen elementos de concordancia y discordancia entre las dos organizaciones rítmicas, la melódica y la armónica. El ritmo armónico es, por tanto, un aspecto necesario del estudio del contrapunto.

Este contrapunto de ritmos se puede percibir con mayor facilidad cuando los cambios de fundamentales se suceden con clara regularidad, mientras que el ritmo melódico sigue un modelo de valores fuertes y débiles más o menos flexible. En el ejemplo siguiente, los cambios armónicos no sólo son regulares en el tiempo, sino que también se asemejan en que son lo que llamamos progresiones fuertes. Con sólo dos excepciones, los movimientos de fundamentales son cuartas ascendentes.

Ej. 89. J. S. Bach: *El clave bien temperado*, II, Fuga n.º 14

Fa#: I V I IV V del III III VI II V I II V

60

ritmo armónico:



La situación puede invertirse con un pulso regular repetido en la melodía contra un ritmo armónico flexible. Esta flexibilidad se debe a las variaciones en los valores de tiempo y a las variaciones en la fuerza relativa de las progresiones de fundamentales, como en el ejemplo siguiente de Brahms. En el tercer compás, el acorde de dominante recibe un acento debido a su procedencia del IV. De forma semejante, el siguiente acorde, I, se convierte en un acorde fuerte. Estas dos progresiones, IV-V y V-I, son los únicos cambios de fundamentales fuertes en la frase.

Ej. 90. Brahms: *Intermezzo*, op. 116, n.º 6

Andantino teneramente

Chord symbols: Sol#: I, VI, IV, V, I, VI, IV, II, V del III, V

ritmo armónico:

En la música bien organizada es frecuente que tanto el ritmo armónico como el melódico muestren cierto grado de flexibilidad.

Ej. 91. Beethoven: *Cuarteto*, op. 18, n.º 1

Adagio

Chord symbols: Fa: V, I, V, I, VI, V del VI, VI, II, V, I

ritmo armónico:

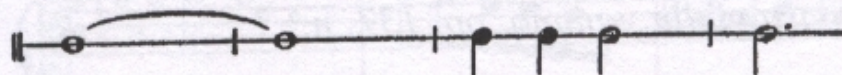


ACTIVIDAD ARMÓNICA

No se puede dar ninguna regla para el número de cambios de fundamentales que debe tener una frase musical. Podemos encontrar todo tipo de variaciones. La base armónica de la frase a menudo consiste en un esquema que en sí es poco más que una fórmula cadencial.

EJ. 92. J. S. Bach: *Partita n.º 4, Allemande*

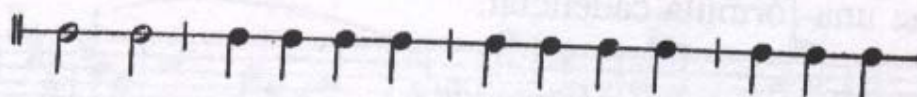
ritmo armónico:



El carácter contrapuntístico de la música resulta menos pronunciado si la frase contiene gran número de cambios de fundamentales. El énfasis se sitúa entonces más en la armonía que en las líneas melódicas. Las disonancias aparecen como disonancias armónicas y el oyente es más consciente de los acordes de séptima y de novena que de los retardos y demás efectos contrapuntísticos. Obsérvese también que la rápida sucesión de los cambios de fundamentales tiende a retener el tempo, lo que sugiere que una gran actividad armónica no es apropiada a una música de movimiento rápido.

Ej. 93. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Preludio n.º 24*

ritmo armónico:



RELACIONES MÉTRICAS

Si bien el compás no contribuye al ritmo, las relaciones entre el pulso implícito en las divisiones regulares y lo que en realidad se oye, es decir, la combinación de los ritmos melódico y armónico, son de gran importancia en cualquier estudio de la textura rítmica de la música.

Es indiscutible que la mayor parte de la música tiene un pulso regular, como muestra el hecho de que compases iguales se ajustan a él y, claro está, se adapta muy bien. Esta regularidad, lejos de ser un defecto, resulta un excelente medio para resaltar la gran variedad de recursos rítmicos en la melodía y en la armonía; frente a este contraste, la flexibilidad es lo más efectivo.

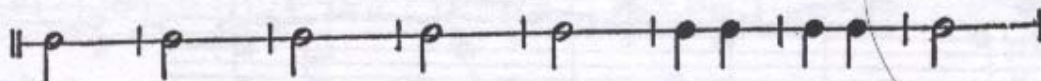
Los pulsos desiguales que encontramos tanto en la música antigua como en la moderna son, desde luego, excepciones a esta regla. Recuérdese que en el presente estudio estamos interesados sobre todo en clarificar la práctica común de los compositores de cierto período histórico general, de ahí lo categórico de las observaciones anteriores.

Cuando los tiempos fuertes de los ritmos melódico y armónico coinciden con los primeros tiempos del compás, el interés contrapuntístico es mínimo.

Ej. 94. Schubert: *Sonatina para violín y piano, op. 137, n.º 3**Allegro moderato*



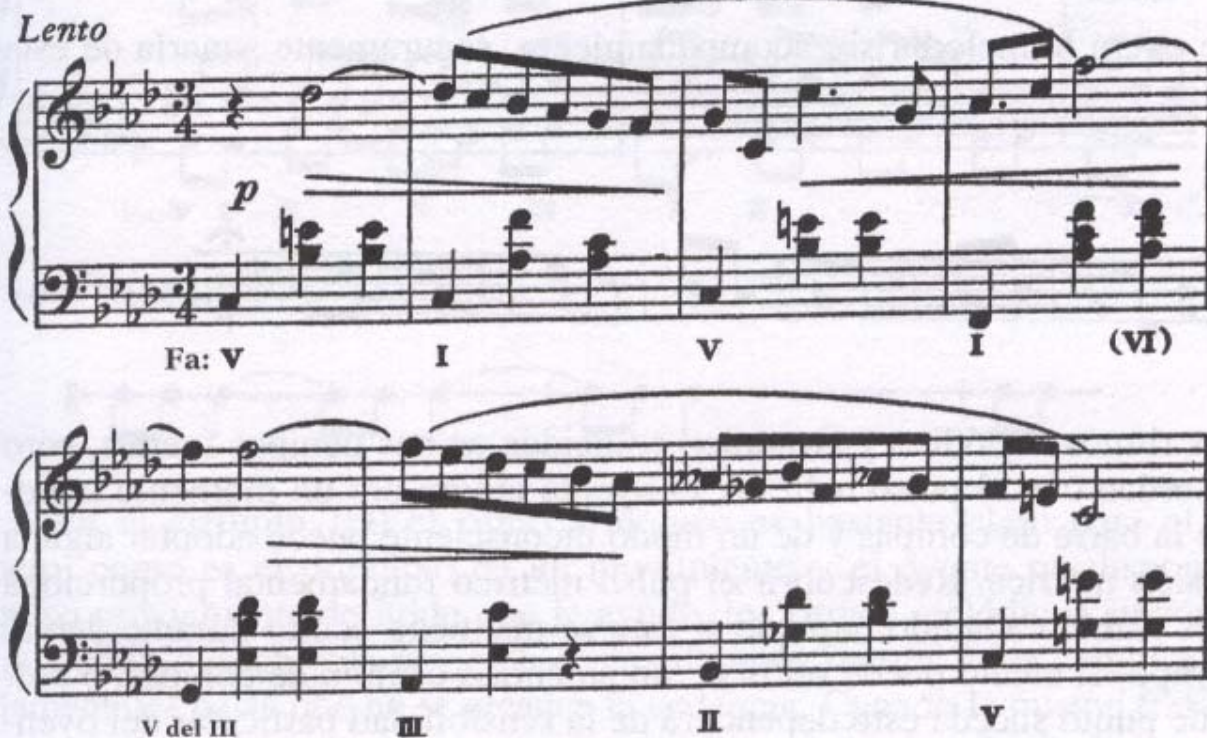
ritmo armónico:



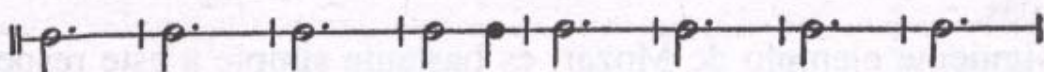
Un carácter más contrapuntístico se presenta si los tiempos fuertes del ritmo melódico no coinciden con los primeros tiempos de los compases. En estos casos es muy frecuente que las divisiones métricas se muestren al oyente mediante el ritmo armónico al coincidir los cambios de fundamentales con las barras de compás, como en el ejemplo 95.

En el ejemplo 96 es esta concordancia entre compás y ritmo armónico lo que hace evidente la peculiar figuración sincopada de la melodía.

Ej. 95. Chopin: *Mazurka*, op. 63, n.º 2



ritmo armónico:



Moderato

ritmo armónico:

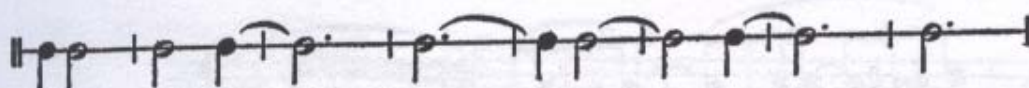
Si se oyera la melodía sin acompañamiento, seguramente sonaría de esta manera:

Ej. 97

Si los ritmos melódico y armónico coinciden en sus tiempos fuertes, pero no concuerdan con el pulso métrico, el oyente ignora por un momento la posición de la barra de compás y de un modo inconsciente puede adoptar alguna otra división métrica. Redescubrir el pulso métrico fundamental proporciona un interés rítmico añadido, aunque si éste se mantiene oculto durante demasiado tiempo, el efecto puede ser el de un auténtico cambio de compás, o pulso. En qué punto suceda esto dependerá de la sensibilidad particular del oyente y en especial de su familiaridad con la pieza de música de que se trate. Es bastante probable que se retenga el pulso en la mente al oír una repetición de la frase, o si la música ha continuado durante algún tiempo sin variación de compás.

El siguiente ejemplo de Mozart es bastante simple a este respecto, mien-

ritmo armónico:



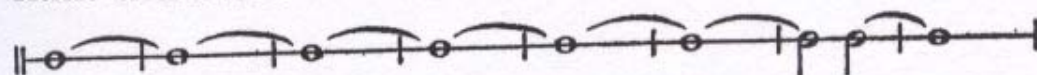
ARMONÍA ESTÁTICA

La ausencia de cambios de fundamentales implica la ausencia de ritmo armónico. En este caso, podríamos decir que es el ritmo melódico el que sugiere el pulso métrico. El efecto de esta armonía estática es de relajación e inmovilidad.

Ej. 102. Beethoven: *Cuarteto, op. 59, n.º 1*

Allegro

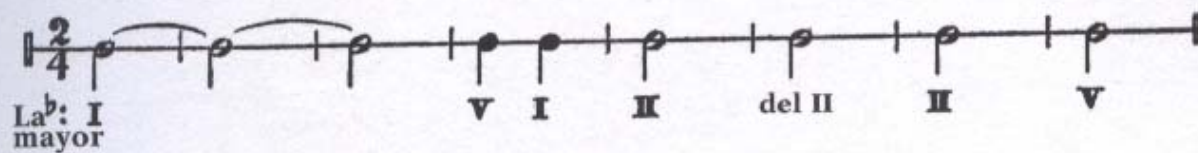
ritmo armónico:



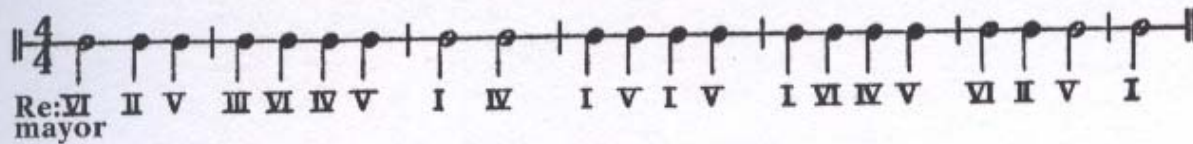
Por supuesto, en el ejemplo anterior el compás se podría mostrar dando a las partes superiores acentos que no poseen. Sin embargo, tales acentos no serían acentos del ritmo armónico, ya que éstos sólo se dan mediante el cambio de fundamentales.

El uso de un pedal confiere a la armonía un cierto carácter estático, aunque el efecto no es el de una verdadera armonía estática. El pedal comunica una sensación de falta de movimiento, pero los cambios de fundamentales de las armonías de las voces superiores se perciben con claridad, y, cuando el acorde es disonante con respecto a la nota del pedal, el resultado suele ser un acento armónico.

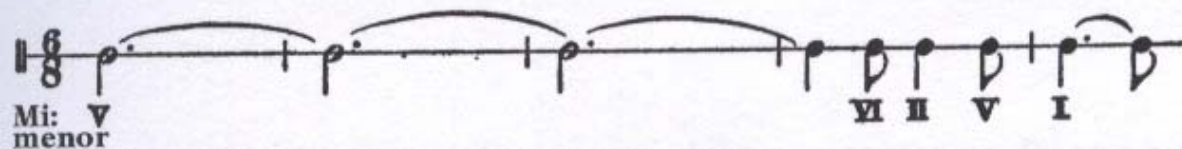
c)



d)



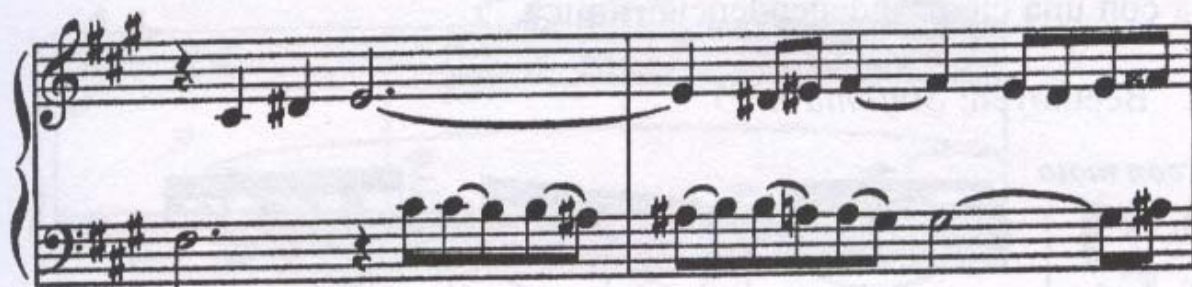
e)



5. Contrapunto a dos partes

Las características principales que deben aparecer en la combinación de dos líneas melódicas son: independencia de la curva melódica, independencia de los acentos rítmicos y equilibrio de la actividad rítmica. Aunque, a estos respectos, cada línea presente una acusada individualidad, se suelen basar en la misma armonía y no son muy divergentes en cuanto a estilo o contenido temático.

Ej. 104. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 4*



Ej. 105. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus XIV*

En estos ejemplos las líneas melódicas se mantienen en un nivel de igualdad por lo que respecta a importancia musical y cada par de voces está rítmicamente bien equilibrado. Sin embargo, la igualdad melódica no es un atributo necesario en todos los usos del contrapunto a dos partes. La línea de bajo que acompaña a una melodía muy a menudo mantiene una relación contrapuntística, aunque subordinada, con la voz superior, y posee su propia curva melódica con una cierta independencia rítmica.

Ej. 106. Beethoven: *Sinfonía n.º 5*

Andante con moto

El bajo melódico subordinado algunas veces ofrece un movimiento regular de notas del mismo valor, de modo que carece de un esquema rítmico mientras

EJ. 107. Haendel: *Sonata, op. 1, n.º 6, para oboe con bajo cifrado*

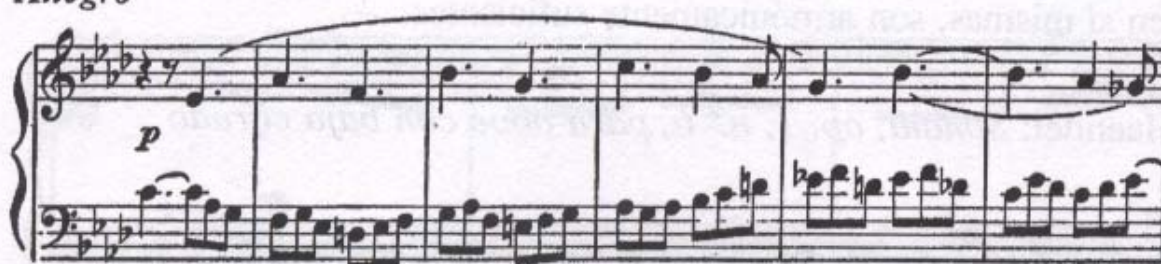
Larghetto

EJ. 108. Mozart: *Sonata, K. 498a*

Allegro moderato



El carácter contrapuntístico de las líneas de este tipo dependerá de la excelencia de la curva así formada, del nivel de contraste perceptible entre las dos curvas melódicas y del grado de disonancia que se cree entre las dos voces, sobre todo en los tiempos fuertes. Podríamos decir que las líneas de los ejemplos 108 y 109 muestran en gran medida los dos primeros aspectos y bastante menos el tercero.

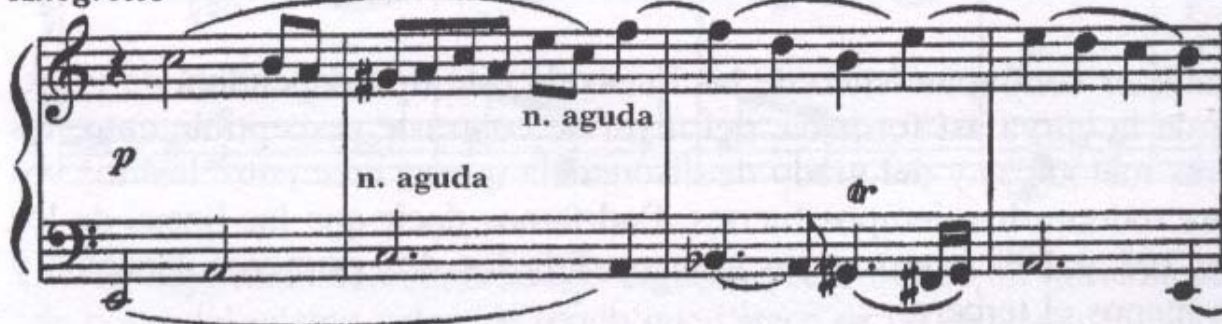
Ej. 109. Beethoven: *Sonata, op. 110**Allegro*

Un buen contrapunto a dos partes es autosuficiente en su armonía, de modo que no necesita de la ayuda de otras partes para justificarla, aunque algunos intervalos, como la tercera, pueden sugerir más de una fundamental armónica. Este contrapunto a dos partes se puede superponer a un acompañamiento o esquema armónico sin que afecte a su validez como tal, un procedimiento habitual en la escritura orquestal.

Gracias a la armonía acompañante, la implicación armónica del contrapunto puede producir una nueva e inesperada interpretación, como en el ejemplo siguiente. En el segundo compás, el cambio a un acorde de VI se efectúa sólo a través de la introducción del La en el acompañamiento.

Ej. 110. Chopin: *Étude, op. 25, n.º 7**Lento*

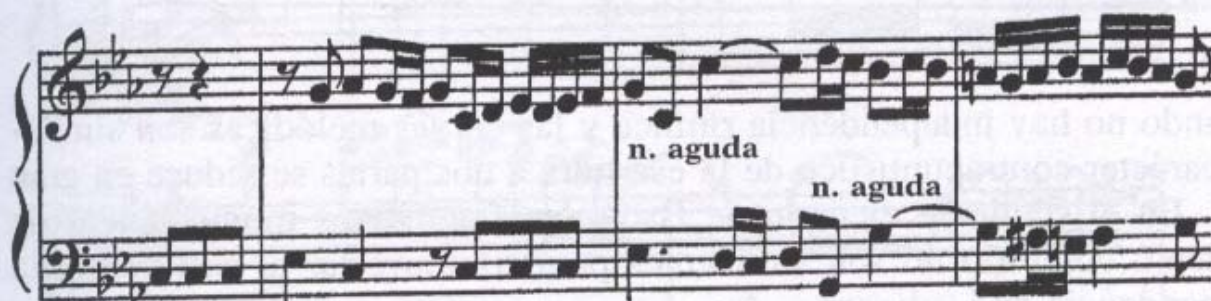
Una característica importante de la independencia de las curvas melódicas es que los puntos agudos de las curvas no llegan en el mismo momento. En el ejemplo siguiente, cada línea tiene dos puntos agudos importantes. Los de la voz inferior se alcanzan casi un compás antes que los de la voz superior.

Ej. 111. Beethoven: *Sonata para violín y piano, op. 30, n.º 1**Allegretto*



En el ejemplo 112 la voz superior alcanza su punto agudo antes que la inferior, a pesar de que ésta empieza antes. Los puntos agudos están muy acentuados en ambas partes.

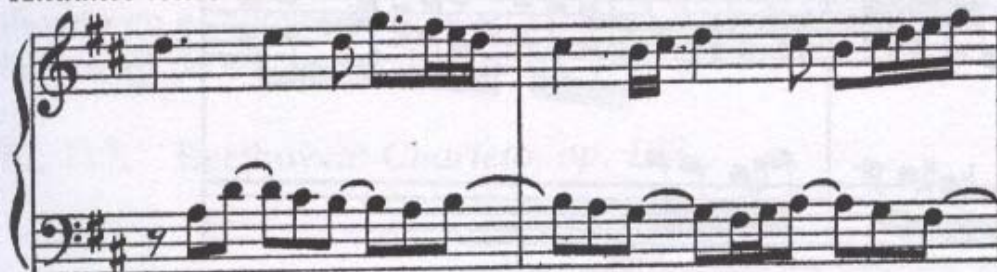
Ej. 112. J. S. Bach: *Fuga para órgano en do menor*



En el ejemplo siguiente se observa una situación diferente. Aquí, la voz de arriba presenta una curva que tiene cuatro puntos agudos sobre la nota Sol y uno principal, sobre la nota La, en el tercer compás. El bajo, por otra parte, empieza en su punto agudo, Re, y desciende de modo gradual. En la interpretación se puede percibir con bastante claridad el creciente espacio entre las dos líneas, y el La sostenido grave se escucha como un objetivo principal de la melodía inferior.

Ej. 113. C. P. E. Bach: *Concierto en Re mayor*

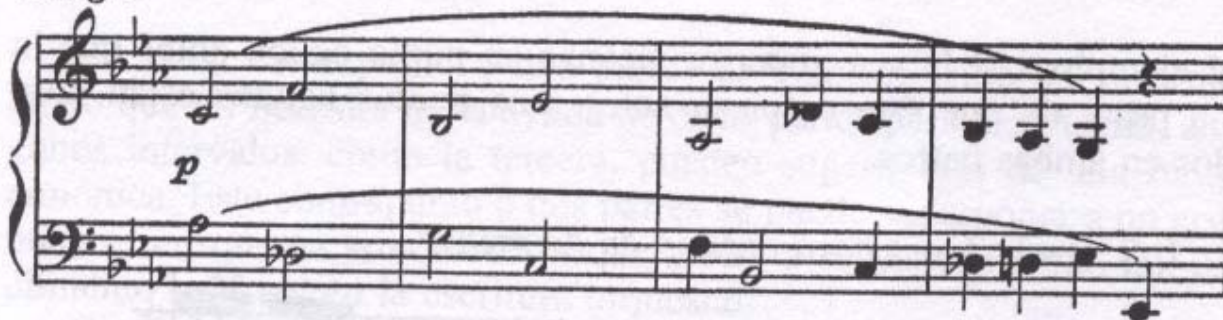
Andante lento molto



La falta de independencia rítmica puede compensarse hasta cierto punto con la oposición de las curvas melódicas. Las líneas del breve fragmento siguiente siguen curvas de las que se puede decir que son el reverso una de la otra, siendo éste casi el único aspecto contrapuntístico que se puede apreciar en el pasaje.

Ej. 114. Beethoven: *Sonata, op. 13*

Allegro



Cuando no hay independencia rítmica y las curvas melódicas son similares, el carácter contrapuntístico de la escritura a dos partes se reduce en gran medida. En el siguiente ejemplo de Bach, los fragmentos momentáneos de movimiento contrario no son suficientes para contrarrestar la casi completa interdependencia de las líneas.

Conviene recordar en este momento al lector que descubrir el mayor o menor grado de contrapunto en una pieza no significa evaluar su calidad musical. Como se ha dicho al principio de este estudio, no toda la música es contrapuntística, y la cantidad del elemento contrapuntístico en la música es variable en extremo. Nuestro propósito aquí debe ser el examen analítico y objetivo de ese elemento, en todos los aspectos utilizados por los compositores.

Ej. 115. J. S. Bach: *Fuga para órgano en do menor*



Variar la actividad rítmica a lo largo de toda la frase y distribuir su actividad entre las voces confiere una mayor sensación contrapuntística a dos líneas cuyas curvas son tan similares que parecen casi idénticas (ejemplo 116). Aquí el movimiento básico es en terceras y sextas paralelas, pero el ritmo melódico está variado con síncopas y la introducción de notas de paso. Las dos partes, no obstante, siguen siendo muy poco independientes.

Ej. 116. Brahms: *Sinfonía n.º 1*

Andante sostenuto

La frase siguiente se percibe como más contrapuntística porque las curvas básicas no son tan paralelas como en el ejemplo de Brahms, y la alternancia en la actividad rítmica ocasiona que la atención del oyente pase de una parte a otra entre las voces. En manos menos diestras esta alternancia rítmica se convertiría en un manierismo desprovisto de interés contrapuntístico. El estudiante debe observar con atención las leves variaciones realizadas por Beethoven en el consecuente y su eficacia para proporcionar una sutil variedad a la unidad de este recurso rítmico.

Ej. 117. Beethoven: *Cuarteto, op. 127*

Adagio

A veces una línea es una simple variación de otra. Este efecto, que se muestra en el ejemplo de abajo, no debe confundirse con el contra-

punto auténtico. Las dos melodías prácticamente no poseen independencia.

Ej. 118. Brahms: *Sinfonía n.º 2*

Allegro non troppo



En la mayoría de los casos el pulso subyacente a las dos líneas es el mismo. Un uso especial del contrapunto es la combinación de dos melodías, una de las cuales se mueve con un pulso más lento que la otra. El ejemplo siguiente muestra la combinación de dos temas diferentes. Cada tema se ha escuchado con anterioridad, por lo que se reconocen enseguida. La voz de abajo no sólo se mueve con un pulso dos veces más lento que la superior, sino que su disposición métrica es ternaria en contraste con el pulso binario de la melodía de arriba y del acompañamiento en pizzicato, que aquí se ha omitido.

Ej. 119. Berlioz: *Harold en Italia*

Allegretto



En la escritura de la fuga, a veces se combina el sujeto consigo mismo en aumentación, es decir, en notas dos veces más largas. La impresión rítmica no es muy distinta a la de ver a dos personas que andan juntas, dando una un paso cuando la otra da dos.

Ej. 120. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus VII*

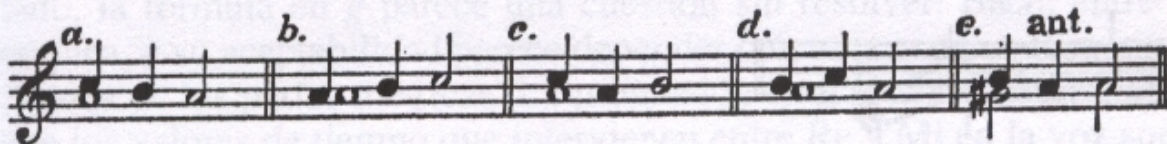
El sujeto aparece en la voz superior en forma invertida, y también en aumentación.

CRUZAMIENTO DE VOCES

En la escritura a dos partes las voces se pueden cruzar con bastante libertad, mientras se mantenga la integridad de cada curva melódica y cada voz esté equilibrada en su propio ámbito. Por eso, las voces no deben permanecer cruzadas durante tanto tiempo como para que lo que se inicia en la parte inferior pueda identificarse como la superior.

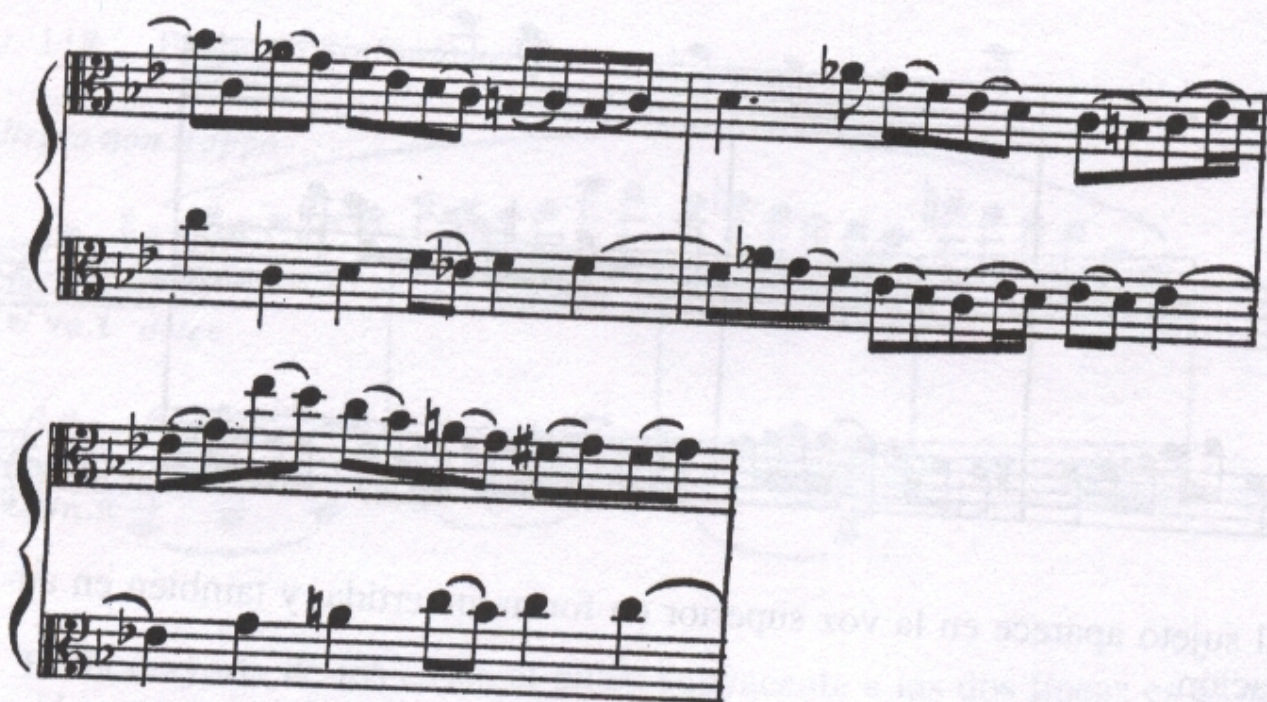
Con frecuencia, se dan unísonos de corta duración. En general, por lo menos una de las voces que forma el unísono se encuentra en ese momento debilitada en su acento rítmico. Casi siempre se debe tomar la precaución de no alcanzar un unísono desde un intervalo de segunda cuando la nota a la que nos aproximamos se mantiene en ambos intervalos.

Ej. 121. Tratamiento de los unísonos



En *a* la nota mantenida La se alcanza desde un intervalo de segunda. Por lo general, este efecto se debe evitar, sin duda alguna por su falta de claridad acústica. Para el oído, la voz en movimiento parece desaparecer en la nota mantenida. Por otra parte, abandonar el unísono con una segunda, como en *b*, es una práctica común, y tanto *c* como *d* se consideran buenas aproximaciones al unísono. En el ejemplo *e*, usado a menudo en cadencias, la situación es algo diferente debido al hecho de que aquí el La no es una nota mantenida.

El contrapunto a dos partes entre voces que tienen el mismo ámbito ocasionará inevitablemente el cruzamiento de las voces.

Ej. 122. J. S. Bach: *Concierto de Brandemburgo n.º 6*

El tratamiento de los unísonos en el ejemplo de arriba, en las semicorcheas, es bastante excepcional, sobre todo en el segundo de los dos casos, en el que la bordadura Re se usa sobre un unísono, Mi bemol. Es necesaria una diferencia dinámica entre las dos partes de viola para que se distingan, en la interpretación, las voces por separado.

En consecuencia, el solapamiento de las voces suele evitarse en la escritura contrapuntística. El efecto se aprecia con facilidad en el ejemplo siguiente. Las partes no se cruzan, pero en la primera combinación se observa cómo el Fa de la voz inferior sube hasta el Do, una nota más alta que el La que la voz superior acaba de abandonar. De aquí resulta una posible ambigüedad para el oído, que podría seguir la sucesión melódica La-Do, indicada por la línea de puntos.

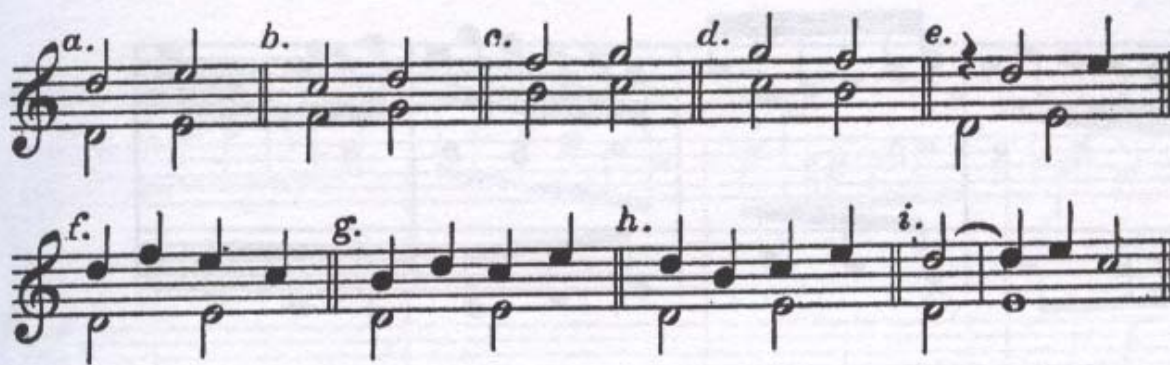
Ej. 123. Solapamiento de voces



MOVIMIENTO PARALELO

El movimiento contrario es, por naturaleza, característico del contrapunto. Dos voces que se mueven en direcciones opuestas son, desde luego, independientes desde el punto de vista melódico. Cuando avanzan en movimiento directo es cuando la independencia contrapuntística deseada puede perderse, si no se tiene cuidado con ciertos intervallos. Es posible deducir reglas generales para el movimiento paralelo de las voces.

Ej. 124. Octavas y quintas consecutivas

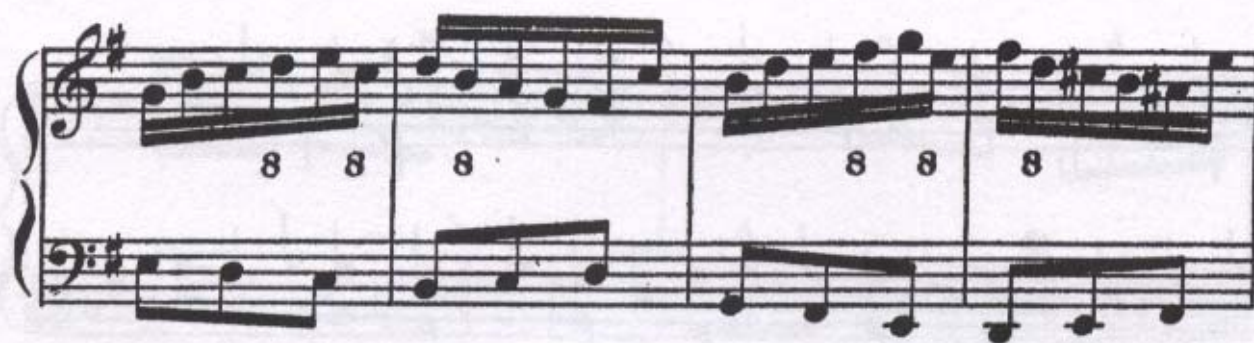
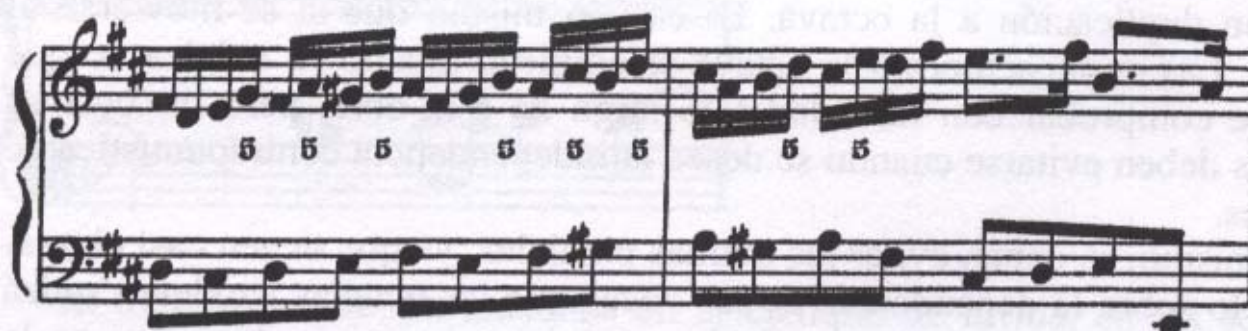
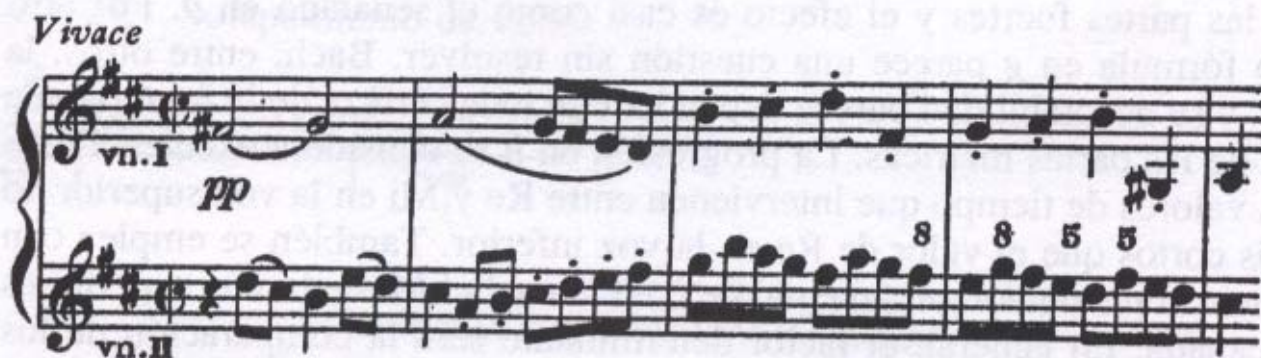


Dos voces moviéndose en octavas, como en *a*, se consideran como una parte con duplicación a la octava. Es casi lo mismo que si se movieran al unísono. Las duplicaciones a la octava se emplean mucho en música, lo que se puede comprobar con facilidad a lo largo de esta obra, pero las octavas paralelas deben evitarse cuando se desea la independencia contrapuntística de las voces.

Asimismo, se deben evitar las quintas paralelas, ya que tienen casi el mismo efecto sobre la dependencia de las voces que las octavas paralelas, quizá porque la quinta es el siguiente sonido armónico que sigue a la octava en la serie de armónicos de una nota fundamental dada. Por quintas paralelas se entiende las quintas justas, como en *b*. El ejemplo *c* muestra una quinta disminuida seguida por una quinta justa. Este efecto no se utiliza en la escritura a dos partes, no a causa de las quintas, sino por la resolución no natural del intervalo disonante. La progresión de quinta justa a quinta disminuida, en *d*, es bastante aceptable.

Cuando la sucesión de octavas o de quintas se complica por la presencia de otras notas, o de diferencias rítmicas, cada caso debe considerarse por sí mismo según el grado de dependencia que exista entre las dos partes. Como una variante de *a*, el simple movimiento sincopado que aparece en *e*, desde luego no ofrece demasiados cambios a este respecto. En *f* las octavas caen a la vez en las partes fuertes y el efecto es casi como el señalado en *a*. Por otro lado, la fórmula en *g* parece una cuestión sin resolver. Bach, entre otros, la emplea, y su aceptabilidad parece depender con toda certeza de la importancia rítmica de las partes métricas. La progresión en *h* se considera excelente porque los valores de tiempo que intervienen entre Re y Mi en la voz superior no son más cortos que el valor de Re en la voz inferior. También se emplea con frecuencia la resolución ornamental de *i*, en la cual el Mi de la voz superior es una escapada. En general, el factor determinante será la comparación de los ritmos de las dos voces.

A continuación, presentamos algunos ejemplos de estas octavas y quintas consecutivas.

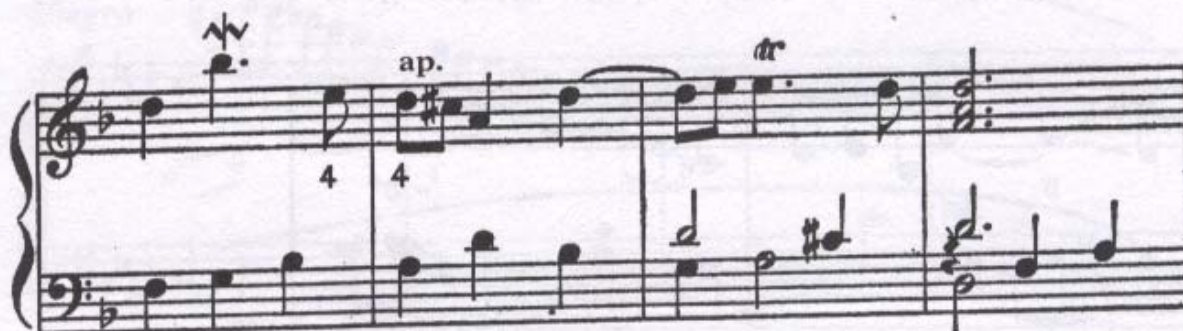
Ej. 125. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Preludio n.º 10*Ej. 126. J. S. Bach: *Suite en Re mayor*Ej. 127. J. S. Bach: *Fuga para órgano en Do mayor*Ej. 128. Haydn: *Sinfonía en Re mayor, n.º 101*

Ej. 129. Mozart: *Cuarteto*, K. 589

Cuando las voces se mueven en terceras y sextas son casi tan dependientes como cuando se mueven en octavas y quintas. Las partes no son estrictamente paralelas, puesto que existe una alternancia entre intervallos mayores y menores. Este procedimiento es muy común, aunque el efecto es más el de una sola voz con redoblamiento armónico que el de una combinación de líneas contrapuntísticas.

Ej. 130. Brahms: *Quinteto con clarinete*, op. 115

En ocasiones, las partes pueden moverse en intervallos disonantes consecutivos, segundas, cuartas, séptimas o novenas. En tales combinaciones, por lo menos se debe incluir una nota extraña como la apoyatura del ejemplo siguiente de Haendel y la nota de paso del ejemplo 132.

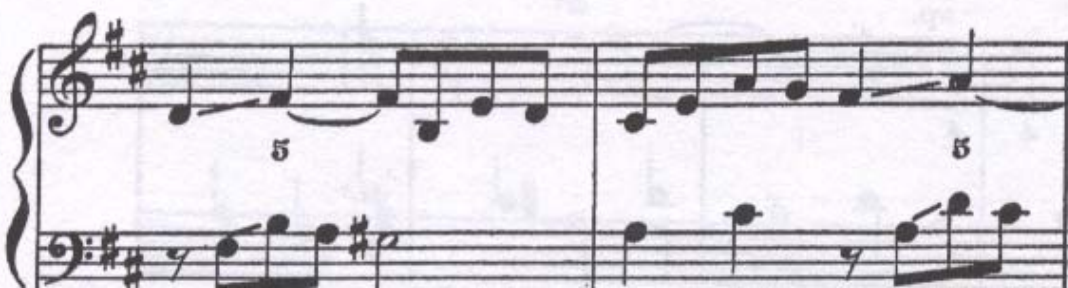
Ej. 131. Haendel: *Suite n.º XV*, *Sarabanda*

Ej. 132. Mozart: *Sonata, K. 576*

OCTAVAS Y QUINTAS DIRECTAS

Se ha escrito mucho sobre el tema de las octavas y quintas directas, también conocidas como octavas y quintas ocultas. Esto hace referencia al intervalo de octava o quinta que se alcanza desde otro intervalo por movimiento directo. Al menos una de las voces se mueve por salto y la objeción a esta progresión consiste en la sensación de que el intervalo abierto de quinta u octava resulta demasiado acentuado por este movimiento aproximativo.

No se han formulado reglas respecto al movimiento de octavas y quintas directas avaladas por la práctica de los compositores. Quien esto escribe cree que, más que aprender a seguir una serie de reglas inventadas, el estudiante debe esforzarse mediante el estudio y el análisis para desarrollar la capacidad de discernimiento del grado de independencia e individualidad en las combinaciones de las líneas melódicas. El énfasis excesivo sobre ciertos intervalos se puede calificar por medio de diversos factores, siendo el más importante de ellos el grado de independencia rítmica de las dos líneas. Esto se puede observar en los dos ejemplos siguientes.

Ej. 133. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 2*Ej. 134. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 5*

En general, es cierto que dos partes contrapuntísticas rara vez se mueven por salto al mismo tiempo en la misma dirección. El siguiente ejemplo es, por tanto, excepcional. Obsérvese que el efecto subrayado es más armónico que contrapuntístico.

Ej. 135. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 19*



Si se alcanzan intervallos disonantes por movimiento directo, los mismos tienden a adquirir demasiada relevancia, de manera semejante a las octavas y quintas directas. Las mismas condiciones rítmicas afectan la relativa prominencia de estos intervallos.

Ej. 136. J. S. Bach: *Fuga para órgano en Do mayor*



Es evidente que la acentuación de los intervallos disonantes en el segundo compás está mitigada por la circunstancia de que las notas que constituyen estos intervallos tienen un peso rítmico desigual. Las notas de paso son más débiles que las notas tomadas por salto.

En el ejemplo 137 las dos primeras notas de la parte superior reciben un fuerte acento debido a la forma como están introducidas. La escala descendente produce notas de paso sobre los tiempos del compás, si bien carecen de acento rítmico, mientras que las notas de la mano izquierda están todas acentuadas por una razón u otra. Además, merece la pena observar que las bordaduras cromáticas de los dos últimos compases permiten que el Re natural suene junto a la séptima del acorde, Re bemol.

Ej. 137. Beethoven: *Sonata, op. 2, n.º 1*

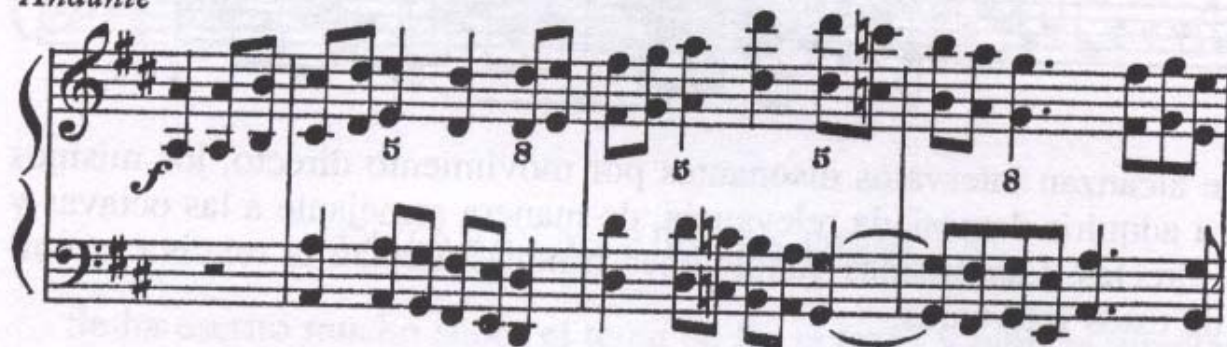


RELACIONES ARMÓNICAS

El empleo en el contrapunto a dos partes de los intervallos abiertos de octava y quinta proporciona fuerza a la textura, así como contraste respecto de la suavidad de las terceras y las sextas.

Ej. 138. Mozart: *Sonata, K. 284*

Andante



Incluso la cuarta justa, un intervalo disonante en la realización a dos partes, puede utilizarse de modo similar.

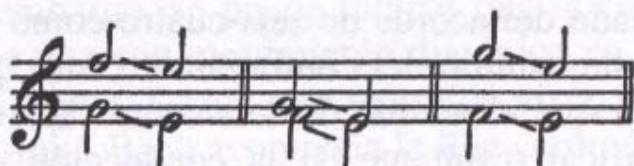
Ej. 139. Franck: *Cuarteto*

Poco lento

Las disonancias se resuelven normalmente, de acuerdo con la tendencia natural del sonido disonante, tal como se aprendió en el estudio de la armonía. Las notas con tendencia melódica no suelen duplicarse, ya que una de las voces se vería forzada a moverse en contra de su tendencia. Así, un intervalo disonante no resuelve por movimiento directo en una octava o un unísono.

Tales progresiones carecen por completo de la independencia melódica de las dos partes.

Ej. 140



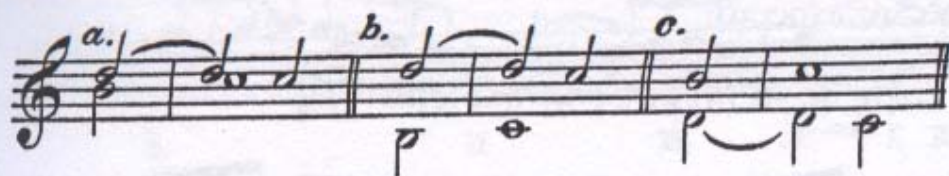
Los intervallos aumentados tienden a abrirse y los disminuidos a cerrarse.

Ej. 141



Si la nota de resolución de una nota disonante suena al mismo tiempo que la disonancia, ésta no se coloca encima de la disonancia, ni de manera que forme un intervalo de segunda con la nota disonante.

Ej. 142



De estas tres disposiciones, *b* es frecuente, con el intervalo de una novena resolviendo en octava. En *a* el unísono sobre el Do es alcanzado desde un intervalo de segunda, por lo que esta fórmula suele evitarse. En *c* el intervalo de séptima resuelve de manera antinatural, con la voz grave bajando a la octava. Mozart, sin embargo, no considera que ésta sea una práctica errónea, como puede verse en el siguiente fragmento.

Ej. 143. Mozart: *Cuarteto*, K. 387

Molto allegro



EL ACORDE DE SEIS-CUATRO

Un tratamiento detallado del acorde de seis-cuatro como efecto armónico estaría fuera de lugar en un estudio del contrapunto. Claro que, se recordará del estudio de la armonía que el acorde de seis-cuatro aparece casi siempre como una sonoridad vertical resultante de la conducción de las voces, de modo que en pocas ocasiones es un acorde en sentido auténtico. Los intervallos de sexta y cuarta se forman con el bajo mediante notas extrañas en las partes superiores.

Desde el punto de vista contrapuntístico, considerar el acorde de cuarta y sexta significa simplemente prestar atención a la cuarta como intervalo disonante. Si este intervalo se trata como una disonancia contrapuntística, se puede ignorar la cuestión del acorde de seis-cuatro.

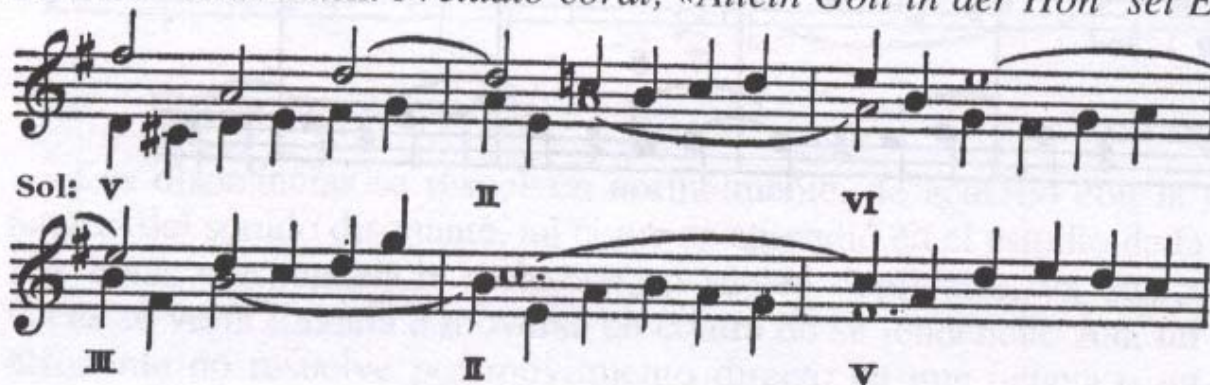
La presencia de la quinta de una tríada en la voz inferior a veces implica un acorde de cuarta y sexta. Éste carecerá de importancia si la quinta es una nota débil rítmicamente. Por otra parte, se pueden encontrar en las obras de Bach y de otros compositores un número suficiente de casos en los que la quinta del acorde, en el bajo, es más fuerte que la fundamental, lo que indica que esta inversión se utiliza con bastante libertad cuando los intervallos sucesivos son sexta y tercera, y el intervalo de cuarta no aparece en realidad. El ejemplo siguiente ilustra este aspecto.

Ej. 144. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus VIII*



En los compases segundo y cuarto del ejemplo que sigue, se crea una interesante sonoridad, como de dos cuartas superpuestas, gracias a la combinación de un retardo con la fundamental y la quinta de la tríada, siendo la quinta la nota más grave.

Ej. 145. J. S. Bach: *Preludio coral, «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»*



CROMATISMO

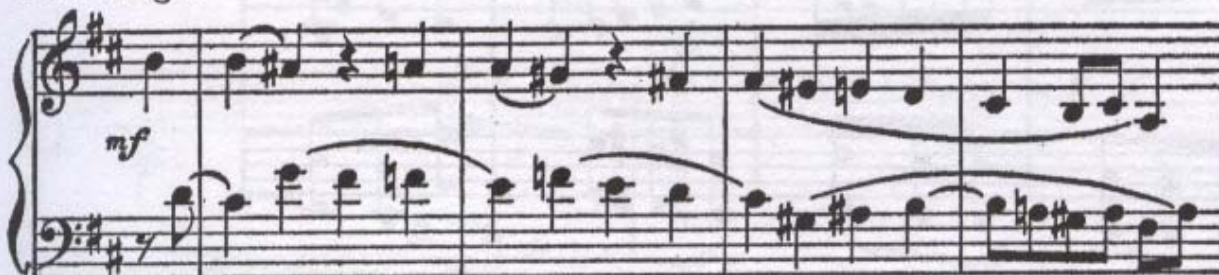
Las dos voces de una textura a dos partes pueden contener movimiento cromático. Sin embargo, se puede indicar que la combinación de progresión cromática en una voz con movimiento diatónico en la otra produce un efecto musical de gran fuerza. Desde este punto de vista, compárense los tres ejemplos siguientes. Aquí, Bach acompaña la línea cromática descendente con una parte diatónica por completo que utiliza formas de la escala menor melódica. El fragmento de Franck produce una sensación de cromatismo simultáneo en ambas voces, aunque no sean continuamente cromáticas. En la frase de Beethoven, hay algo de movimiento cromático en ambas partes, pero está distribuido de tal manera que las dos voces no presentan un movimiento cromático simultáneo.

Ej. 146. J. S. Bach: *La ofrenda musical, Ricercare*



Ej. 147. Franck: *Preludio, coral y fuga*

Poco allegro



Ej. 148. Beethoven: *Cuarteto, op. 95*

Allegretto



La falsa relación se utiliza con toda libertad siempre que resulte del empleo de las formas melódica y armónica de la escala menor. En el ejemplo siguiente, el La natural de la voz superior es el séptimo grado de la escala descendente de si menor, mientras que el La sostenido de la parte inferior se justifica como sensible ascendente. Este tipo de falsa relación ocurre con frecuencia.

Ej. 149. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 24*

Si: V del III III V I V

El sexto grado de la escala menor también da lugar a falsas relaciones, ya que puede estar elevado en la escala ascendente y rebajado en la descendente o en la armónica. En el segundo de estos dos ejemplos, que muestran falsas relaciones con implicación de la submediante, ambas formas suenan a la vez, aunque muy espaciadas.

Ej. 150. D. Scarlatti: *Sonata* (Longo ed. n.º 379)

Presto

Ej. 151. D. Scarlatti: *Sonata* (Longo ed. n.º 378)

Presto

Otras falsas relaciones que se emplean son del tipo que vimos en el ejemplo 130, del Quinteto con clarinete de Brahms. En el cuarto compás, el Sol natural está en falsa relación con la cambiata cromática Sol sostenido que sigue en la parte inferior.

En el ejemplo siguiente, segundo compás, se muestra una atrevida falsa relación entre una sensible y la séptima del acorde de resolución. Este es un efecto infrecuente en el contrapunto a dos partes.

Ej. 152. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 12*



EL TRÍTONO

La falsa relación de tritono, cuando la sensible sube a la tónica en la voz superior y el quinto grado descende al cuarto en la voz inferior (el llamado *Diabolus in musica*), se evita excepto en el caso de que el cuarto grado continúe su movimiento descendente, como en el ejemplo siguiente.

Ej. 153. J. S. Bach: *Suite inglesa n.º 6, Courante*



LA BASE ARMÓNICA

La armonía de la frase, o la unidad melódica, deben estar bien organizadas por lo que se refiere a la unidad y la variedad, así como a la tonalidad, con o sin modulación. Los grados tonales de la escala, tónica, dominante y subdominante son los grados más importantes para preservar una tonalidad dada, y por ello es necesario que se oigan con más frecuencia que los grados modales, mediente y submediente, cuya función secundaria es indicar el modo, ya sea

mayor o menor. La sensible no suele duplicarse, en tanto que nota de tendencia melódica. La supertónica se puede considerar como grado tonal secundario, ya que a menudo actúa como dominante de la dominante. Si bien es cierto que los principios establecidos de duplicación armónica de los grados tonales en preferencia a los modales se dejan de lado en favor de una progresión melódica importante, hay que tomar ciertas precauciones para que la continua duplicación de factores armónicos inapropiados no perturbe la sensación de tonalidad pretendida.

Si las dos líneas melódicas son del todo flexibles e independientes desde el punto de vista rítmico, el ritmo armónico puede mostrar lógicamente una considerable concordancia con el pulso métrico que subyace a la música. Sin embargo, es muy posible que el esquema del movimiento de fundamentales sea tan libre respecto a las barras de compás como los propios ritmos melódicos.

Ej. 154. J. S. Bach: *Invención a dos partes n.º 9*



EJERCICIOS

Al realizar los ejercicios es importante tener en mente todos los aspectos y objetivos de la escritura contrapuntística. Éstos pueden resumirse de la siguiente manera: *a)* organización de cada una de las curvas melódicas y relaciones contrapuntísticas entre ellas; *b)* organización de los ritmos melódicos por separado, con respecto a la independencia rítmica de las voces y equilibrio de la actividad rítmica entre ellas; *c)* organización de la armonía, en especial, coordinación del ritmo armónico con el ritmo melódico.

Los detalles más pequeños, tales como decidir la corrección de una sola nota, son mucho menos importantes. Además, estos detalles varían mucho con la amplia diversidad de estilos practicados a lo largo del período que estamos estudiando, mientras que los principios indicados arriba permanecen válidos para el contrapunto en cualquier estilo, lo que abarca tanto la armonía como la melodía. Es recomendable, para el estudiante que haya adquirido un buen conocimiento de la armonía, que escriba su contrapunto en diferentes estilos armónico, melódico y rítmico.

El material adicional para los ejercicios debe seleccionarse de la literatura musical, siguiendo el ejemplo de las partes dadas en el ejercicio número 1. El material de ejercicios de este libro no puede considerarse suficiente para

aquellos que deseen conseguir facilidad en la escritura contrapuntística. Los que ofrecemos pretenden ser modelos para el tipo de ejercicios requeridos, y se espera que tanto profesor como alumno inventarán otros de naturaleza similar.

1. Escribir líneas melódicas en contrapunto a dos partes a las voces dadas a continuación, de acuerdo con la lista siguiente. Las partes dadas se pueden transportar si se desea un cambio de tonalidad o de altura.

- a) Un bajo en movimiento constante de notas de igual valor.
- b) Una voz superior en notas de igual valor.
- c) Una parte inferior de importancia comparable a la parte dada.
- d) Lo mismo, pero una voz superior.
- e) Un contrapunto que tenga el mismo ámbito melódico que la parte dada.

En cada caso debe hacerse más de una versión.

Andante

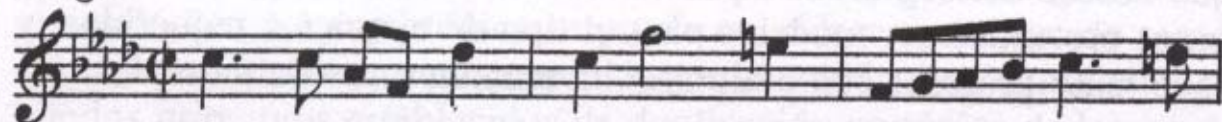


(De Bach: *Preludio coral, Christ lag in Todes Banden.*)

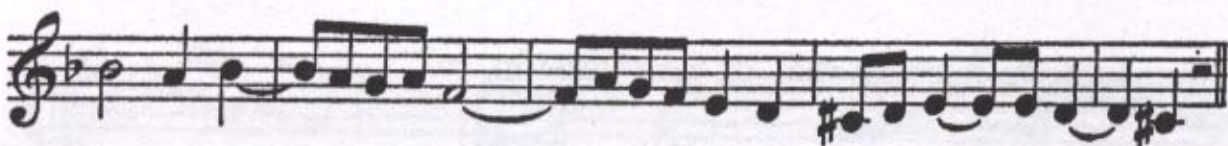
Allegretto



(De Beethoven: *Cuarteto, op. 18, n.º 4.*)

Allegro

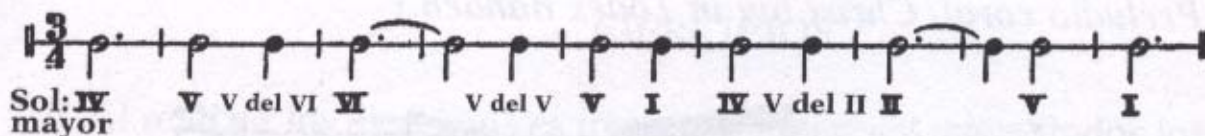
(De Corelli: *Sonata*, op. 3, n.º 9.)

Moderato

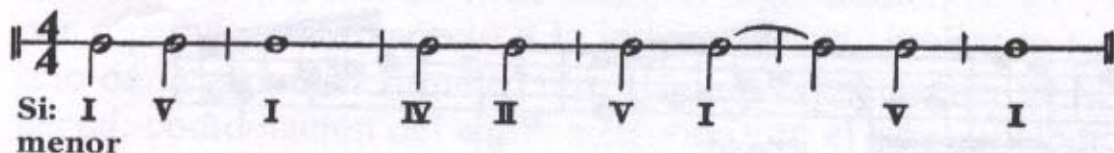
(De Bach: *El arte de la fuga*.)

2. Construir frases en contrapunto a dos partes sobre los siguientes modelos de ritmo armónico.

a)

Andante

b)

Moderato

3. Construir un fragmento musical de dos frases en contrapunto a dos partes, que cumpla las siguientes especificaciones:

- La primera frase comienza en Mi bemol mayor y modula a do menor, acabando en una semicadencia en ese tono.
- La segunda frase comienza en do menor y vuelve al tono original, acabando con una cadencia auténtica.

4. Construir una frase en contrapunto a dos partes en la que el elemento de cromatismo esté introducido en ambas voces

6. Estructura motívica

En la mayoría de los casos, las frases en música instrumental están formadas por unidades melódicas más pequeñas, denominadas motivos. Una definición estricta de los límites de un motivo musical es tan impracticable como la descripción del tamaño de un pensamiento o una idea. Algunos han considerado el motivo como un pensamiento musical completo, mientras que otros han dado prioridad a su calidad de mínimo irreducible de significado musical. Nosotros recurriremos a mostrar por medio de ejemplos musicales los modelos melódicos que designaremos como motivos, muchos de los cuales son susceptibles de posteriores subdivisiones en grupos de notas que también podríamos denominar motivos. Este modo de evitar una definición directa del motivo permite por lo menos un cierto grado de flexibilidad y tiene la ventaja de aproximarnos al tema en términos propiamente musicales.

La longitud de estos motivos varía desde un tiempo hasta tres compases, o incluso más. Puede contener desde tan sólo dos notas hasta quince o más, como veremos en los ejemplos.

TIPOS RÍTMICOS

Muy a menudo el motivo toma la forma rítmica de una anacrusa, funcionando como un tiempo débil, largo o corto, y terminando en un tiempo fuerte.

Ej. 155. Mozart: *Divertimento para violín, viola y violoncello*, K. 563





El tipo rítmico opuesto de motivo empieza con un tiempo fuerte y termina en un tiempo débil. Obsérvese que este tiempo débil no actúa como una anacrusa que conduzca al siguiente tiempo fuerte. En la línea hay una clara impresión de puntuación entre los motivos, como una coma o una pequeña respiración.

Ej. 156. Grieg: *Concierto para piano*, op. 16

Allegro molto moderato



Un tercer tipo empieza y termina con un tiempo fuerte. El efecto rítmico es seguro y compacto, con una menor sensación de avance que en los otros dos tipos.

Ej. 157. Beethoven: *Cuarteto*, op. 18, n.º 1

Allegro con brio



El siguiente ejemplo de Bach empieza con un motivo de este tercer tipo y continúa con un motivo muy corto del tipo anacrúsico.

Ej. 158. J. S. Bach: *Concierto para clave en Re menor*

Allegro



MELODÍAS DE UN MOTIVO

En general, no se emplean más de tres o cuatro motivos, y a menudo sólo uno, para formar una frase melódica. Esto indica una preferencia de los compositores por la coherencia y la unidad del material, o la concentración, antes que por la excesiva variedad del pensamiento musical en una frase. Cada una de las melodías de los tres ejemplos siguientes está construida a partir de un único motivo, usando los principios de la variación motívica hasta cierto punto. En el ejemplo 159 podría considerarse que el motivo abarca tanto tres como seis notas, como muestran los corchetes.

Ej. 159. Brahms: *Intermezzo*, op. 117, n.º 3

Andante con moto



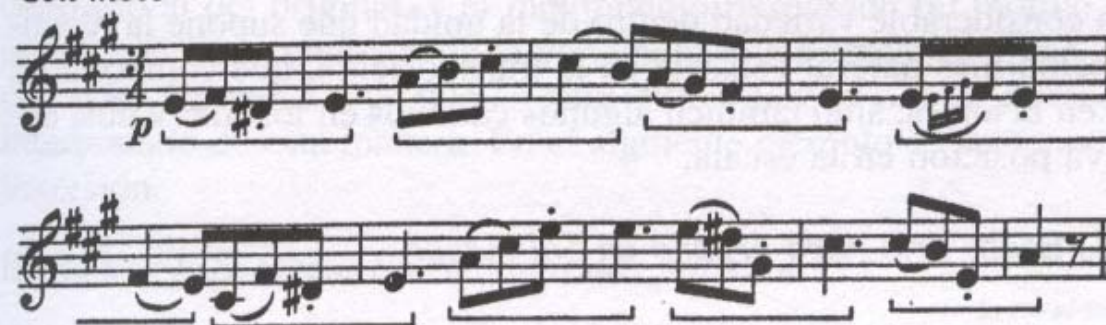
Ej. 160. Haydn: *Cuarteto* op. 17, n.º 5

Presto



Ej. 161. Schubert: *Sonata*, op. 53

Con moto

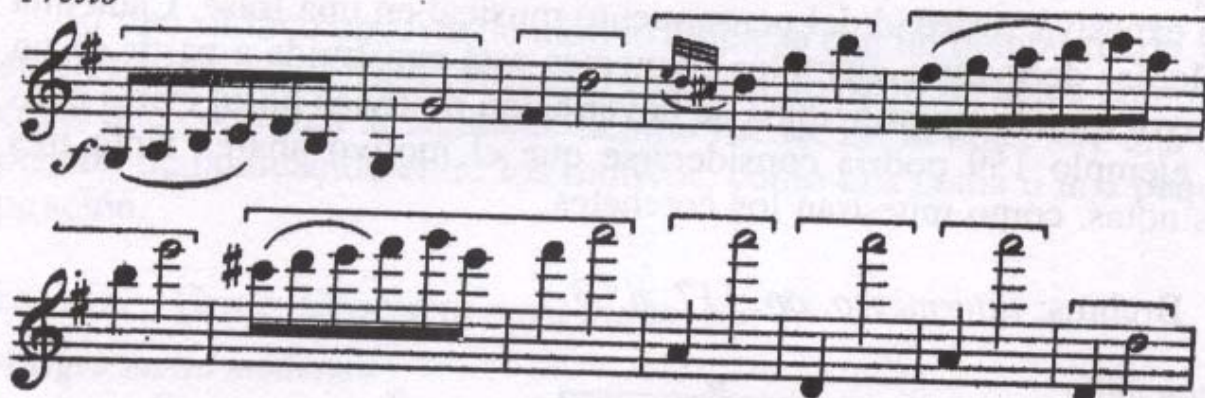


Algunas veces la línea se desarrolla usando sólo una parte del motivo. Este método se ilustra con los dos ejemplos siguientes. En la melodía de Haydn el motivo corresponde a un esquema rítmico similar al del ejemplo 156, y la segunda mitad del motivo, con ligeras variaciones en el intervalo, se emplea para ampliar la frase. En el ejemplo de Brahms el motivo se acorta en

primer lugar omitiendo sus tres primeras notas y, después, acortando el tiempo fuerte final.

Ej. 162. Haydn: *Cuarteto, op. 77, n.º 1*

Presto



Ej. 163. BRAHMS: *Cuarteto, op. 51, n.º 1*

Allegro



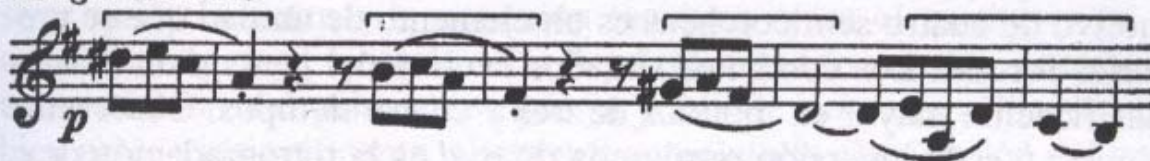
VARIACIÓN MOTÍVICA

Los motivos sufren una gran variación sin perder su identidad, proporcionando así una considerable variedad dentro de la unidad que supone la repetición. La variación más natural consiste en la transposición, que comporta no sólo cambios en la altura, sino también algunos cambios en los intervalos, debido a la nueva posición en la escala.

Ej. 164. J. S. Bach: *Trío para órgano en Sol mayor*

Allegro



Ej. 165. Beethoven: *Trío de cuerdas, op. 9, n.º 1**Allegro con brio*

Un motivo puede variarse por disminución. En el ejemplo siguiente, el motivo de tres notas está, en primer lugar, transportado y con los valores rítmicos reducidos a la mitad. En su tercera aparición, todavía en disminución, se amplía con la aparición de dos corcheas. El motivo señalado con la letra *b* podría interpretarse como una variante de *a*, por movimiento contrario.

Ej. 166. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 14*

La variación por aumentación, con los valores de tiempo duplicados, tiene el efecto bastante natural de enlentecer el movimiento de la melodía. En este fragmento de la Sonata para violín en Sol mayor de Brahms se utiliza para indicar el retorno del tema del rondó, aunque se podría recurrir a un verdadero *ritardando*.

Ej. 167. Brahms: *Sonata para violín y piano, op. 78**Allegro molto moderato*

La inversión, con los intervallos del motivo dispuestos en movimiento contrario al del original, y el movimiento retrógrado (el motivo escrito hacia atrás), son otros recursos de la variación. Las formas retrógradas se emplean con poca frecuencia, ya que es muy difícil para el oído reconocer un motivo interpretado de esta manera. En el siguiente ejemplo se presenta el motivo en inversión.

Ej. 168. J. S. Bach: *Invención a dos partes n.º 1*

La transposición, la inversión y el movimiento retrógrado a veces suponen variantes tan leves que son difíciles de percibir. En el ejemplo siguiente, el pequeño motivo de cuatro semicorcheas es un elemento de unidad que se presenta de varias formas. Los corchetes situados encima del pentagrama muestran una clasificación mayor en motivos de tres y cuatro tiempos. Obsérvense estas relaciones: *b* es la inversión retrógrada de *a*; *d* es la retrogradación de *c*, transportada; *f* es la retrogradación o la inversión de *e*, transportada; *e* es una variante de *a* diferenciada en un solo intervalo, también transportada.

Ej. 169. Vivaldi: *Concierto para violín, op. 3, n.º 6*

Largo



En un proceso de variación más radical, los cambios pueden realizarse en los intervallos o en el ritmo del motivo. Con mucho, el método más común consiste en variar los intervallos preservando el esquema rítmico. En realidad, la identidad de un motivo se puede mantener, en la mayoría de los casos con efectividad, sólo gracias al ritmo, incluso cuando los intervallos y la dirección del contorno melódico hayan sido completamente alterados. Compárense las formas del motivo en el ejemplo siguiente.

Ej. 170. Brahms: *Quinteto, op. 111*

Un poco allegretto



Cuando hay variaciones tanto en el ritmo como en los intervallos, la procedencia del motivo no es tan evidente. El ritmo debe variarse sólo ligeramente si se quiere mantener la conexión temática entre el motivo y su variación, como sucede en el ejemplo 171. Aquí, el segundo compás se reconoce como una variación del primer compás, a pesar de una alteración rítmica que, si bien parece insignificante, altera por completo la distribución del peso rítmico en el motivo. La tercera corchea, una simple nota de paso, se convierte en el segundo compás en la nota del principal acento rítmico, en virtud de su longitud relativa y de su introducción por un salto de cuarta.

Ej. 171. J. S. Bach: *Invención a dos partes n.º 5*



Para variar el motivo se pueden utilizar notas de adorno de todo tipo. En el ejemplo siguiente las notas que suenan sobre las partes fuertes conservan el perfil del motivo. Las notas añadidas son elementos de la armonía. Ésta es la variación ornamental de un motivo más simple y más fácil de seguir. El ejemplo 173 muestra una variación ornamental llevada un poco más lejos, sobre todo en la nueva versión del motivo *a*, que aparece en el tercer compás.

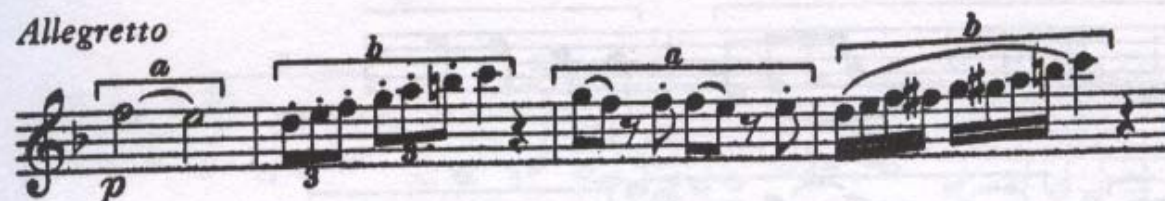
Ej. 172. Brahms: *Sinfonía n.º 4*

Allegro giocoso



Ej. 173. Mozart: *Rondó, K. 494*

Allegretto

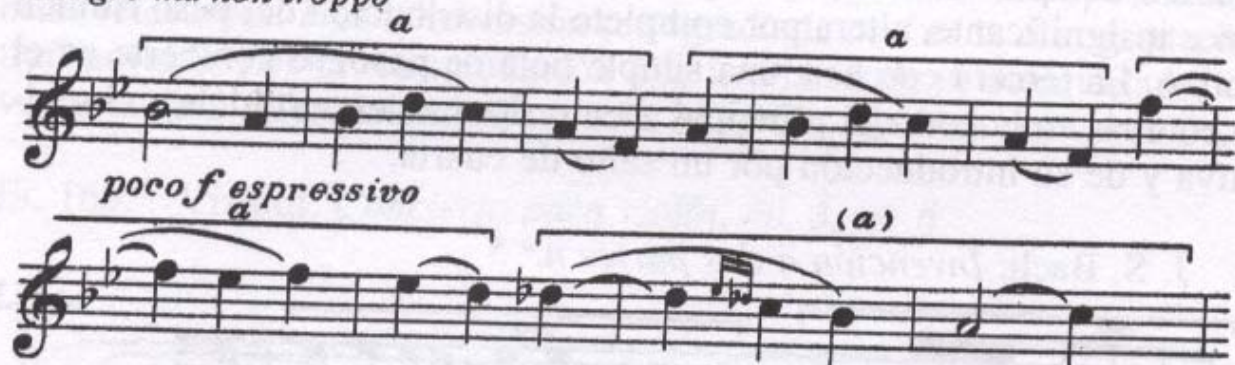


Por último, el proceso de variación puede dar por resultado la formación de un motivo nuevo. Con esto se mostraría la verdadera función de desarrollo del motivo en la música y, aunque no esté en el campo estricto de un estudio del contrapunto, puede resultar apropiado presentarlo a la consideración de los estudiantes como un aspecto de la variación motívica. En el ejemplo siguiente se puede observar el cambio progresivo de un motivo a través de tres variaciones. La primera variante omite sólo una nota del original. La segunda aún se puede identificar como una variación. La última podría no reco-

nocerse como el mismo motivo, si no hubiésemos presenciado las etapas intermedias de la metamorfosis.

Ej. 174. Brahms: *Sexteto, op. 18*

Allegro ma non troppo



Véase también el ejemplo 166 para un proceso similar de evolución en la estructura motivica.

MELODÍAS DE DOS MOTIVOS

Cuando la melodía contiene dos motivos diferentes, esta simple circunstancia puede proporcionar la variedad suficiente como para que se necesite sólo una pequeña variación de los motivos en el curso de la frase. El orden de presentación de los motivos es también una fuente de variedad. En el ejemplo siguiente, la simetría de la alternancia regular de los motivos *a b a b*, se pone más de relieve por el hecho de que los dos motivos tienen la misma duración, dos compases. Los motivos sufren una ligera variación diferente de la transposición.

Ej. 175. Haydn: *Sinfonía en Re mayor, n.º 101 «El reloj»*

Vivace



La disposición de abajo, *a a b b a a* es más interesante. Por otra parte, la diferente longitud de los motivos *a* y *b* ayuda a evitar la regularidad y el efecto de sencillez que se percibía en el ejemplo 175.

Ej. 176. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 15*



En el ejemplo 177 el orden de los motivos es *a b b b a*, y están unidos en una curva melódica de una suavidad y fluidez excepcionales.

Ej. 177. Schumann: *Cuarteto, op. 41, n.º 2*

Allegro vivace



MELODÍAS DE MÁS DE DOS MOTIVOS

Las frases construidas con tres o cuatro motivos no poseen la unidad temática de los tipos precedentes, aunque, en general, es posible interpretar algunos de los motivos como variaciones de los otros; por ejemplo, el motivo *d* del ejemplo 178 se puede concebir como una posible derivación de *b*. Algunas cuestiones de derivación no pueden solucionarse con una certeza absoluta, pero la discusión del caso es siempre beneficiosa y estimulante para la imaginación musical.

Es lógico que ciertos tipos de temas, como aquellos sujetos de fuga más bien largos, presenten muchos motivos como material para subsecuentes desarrollos.

Ej. 178. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 13*



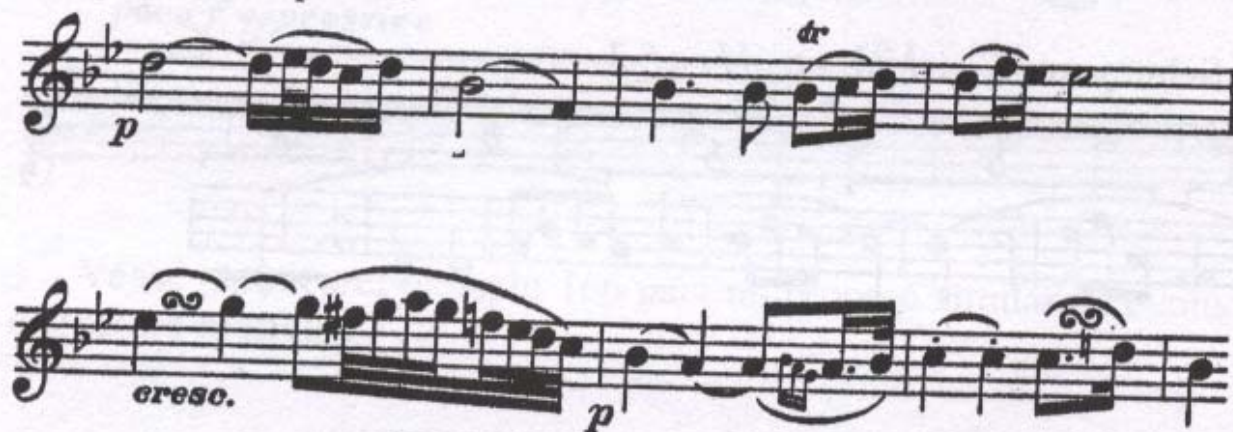
AUSENCIA DE ESTRUCTURA MOTÍVICA

No todas las melodías se forman mediante los procedimientos descritos, ni una estructura motívica es un atributo indispensable de una buena melodía. En la música instrumental se encontrará a menudo un importante elemento de coherencia musical, pero esta coherencia puede alcanzarse por otras vías y puede que no siempre sea deseada por el compositor.

Una línea melódica se puede analizar como una larga serie de motivos diferentes, o se pueden encontrar razones para suponer que algunos de ellos son variantes de otros. Pero sería un error negar que las melodías se desarrollan a veces en completa libertad, sin pensar en sus motivos y su variación. Tal es quizás el caso de la siguiente melodía de Beethoven.

Ej. 179. Beethoven: *Sonata para violín y piano, op. 24*

Adagio molto espressivo

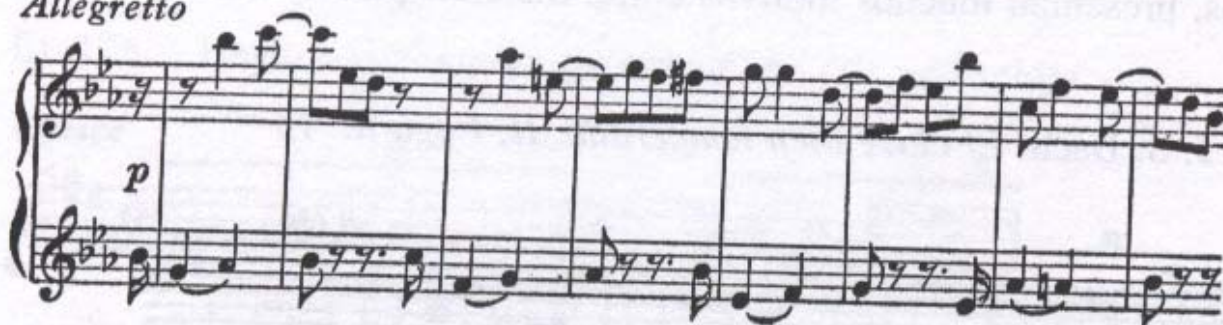


MOTIVOS EN LA REALIZACIÓN A DOS PARTES

Cuando se emplean dos voces, cada parte debe poseer su propia estructura motívica diferente, manteniendo los motivos de una voz poco o ningún parecido con los de la otra voz.

Ej. 180. Haydn: *Cuarteto, op. 76, n.º 6*

Allegretto



Ej. 181. J. S. Bach: *Fantasia cromática y fuga*

No es necesario que los motivos tengan la misma longitud en las dos voces. En el ejemplo siguiente, la parte de la mano izquierda consiste en un motivo largo, mientras que la parte de arriba está compuesta por motivos mucho más cortos.

Ej. 182. J. S. Bach: *Invención a tres partes n.º 9*

IMITACIÓN

Es más común, y sobre todo en la música de carácter contrapuntístico, que los mismos motivos aparezcan en ambas voces. Esto se denomina imitación. La imitación de un motivo en otra voz puede ser literal, o puede darse en cualquiera de las formas de variación motívica descritas antes. El ejemplo 183 ilustra la imitación literal, una cuarta arriba en la mano derecha, de los motivos de la parte de la mano izquierda.

Ej. 183. Mozart: *Concierto para piano, K. 537**Allegro*

En el ejemplo siguiente, en el que la voz de abajo imita a la de arriba, se conserva la estructura rítmica de los motivos, mientras que cambian los intervallos melódicos.

Ej. 184. Mozart: *Sonata, K. 330**Andante cantabile*

Con dos motivos es posible una variedad de distribución considerable, con o sin variación motivica. Los motivos no tienen que aparecer necesariamente en el mismo orden en ambas voces.

Ej. 185. Haendel: *Concerto Grosso n.º 10*

La imitación literal del primer motivo por la segunda voz produce la sensación de que ésta se desarrolla en canon, pero en la mayoría de las ocasiones la imitación regular no se lleva a cabo más allá de unos pocos compases. En el próximo ejemplo el canon a la cuarta inferior se abandona después de tres compases. Este efecto de canon parcial fue muy popular entre los compositores del siglo dieciocho.

Ej. 186. Mozart: *Cuarteto*, K. 575

Allegretto

The musical score for Mozart's Quartet, K. 575, is presented in three systems. The first system shows two staves with a partial canon. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The second staff enters with a *mf p* dynamic, imitating the first staff's melody. The second system continues the canon, with the first staff playing a melodic line and the second staff imitating it. The third system shows the first staff playing a melodic line and the second staff imitating it. The tempo is marked *Allegretto*.

El siguiente canon incompleto a la segunda superior se mantiene durante un poco más de tiempo. Las dos voces implicadas tienen casi la misma tesitura.

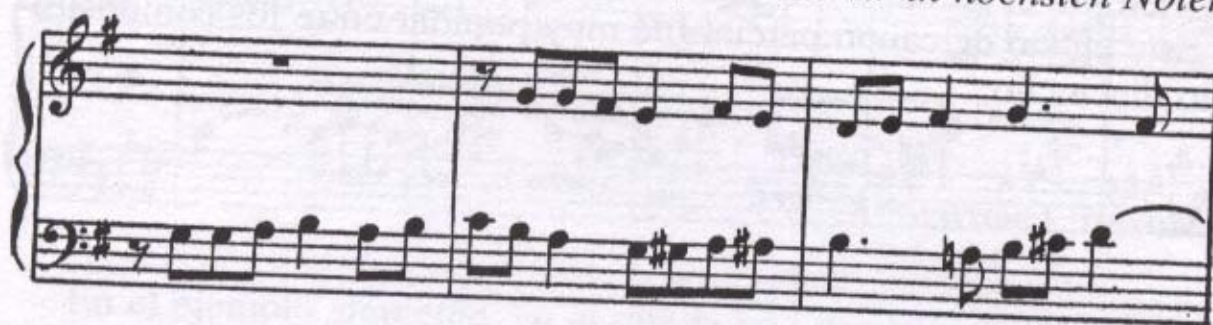
Ej. 187. Haendel: *Sonata para dos oboes con bajo cifrado*, n.º 6

Affettuoso

The musical score for Handel's Sonata for two oboes with figured bass is presented in three systems. The first system shows two staves with a partial canon. The first staff begins with a melodic line. The second staff enters with a melodic line, imitating the first staff's melody. The second system continues the canon, with the first staff playing a melodic line and the second staff imitating it. The third system shows the first staff playing a melodic line and the second staff imitating it. The tempo is marked *Affettuoso*.

En ocasiones, la segunda voz imita a la primera por movimiento contrario, creando un tipo de inversión melódica.

Ej. 188. J. S. Bach: *Preludio coral*, «Wenn wir in höchsten Nöten sein»



La imitación empieza a menudo en la segunda voz antes de que el motivo original haya terminado, creando un solapamiento de motivos. Esto sucede en muchos de los ejemplos dados en este capítulo y se puede decir que es un rasgo característico del estilo contrapuntístico.

Ej. 189. Mozart: *Sonata para violín y piano*, K. 402

Allegro moderato

The image shows a musical score for a violin and piano. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature is one sharp (F#). The violin part (top staff) is marked 'vn.' and the piano part (bottom staff) is marked 'p.te.'. The piano part features a prominent melodic line that is imitated by the violin part, creating a contrapuntal texture. The piano part also includes a section marked 'f' (forte).

SECUENCIA

La secuencia, por definición, lleva consigo tanto la imitación como la estructura motivica. La línea melódica se imita a sí misma, repitiendo el esquema melódico transportado, como en el ejemplo siguiente. Aquí hay dos motivos, uno en cada voz.

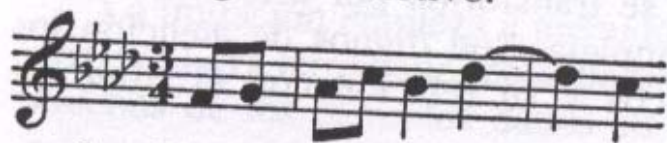
Ej. 190. Haydn: *Sinfonía en Sol mayor, n.º 94, «Sorpresa»**Vivace assai*

EJERCICIOS

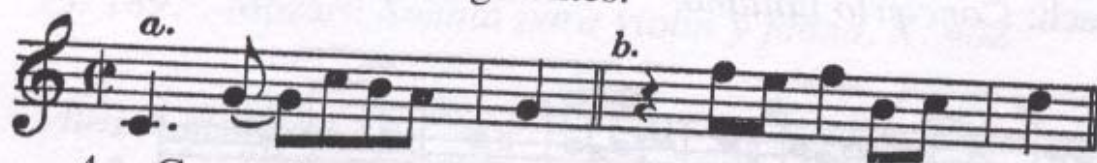


1. Aplicar los siguientes procedimientos de variación al motivo de arriba: *a)* transposición, *b)* disminución, *c)* inversión, *d)* movimiento retrógrado, *e)* variación de los intervallos sin cambiar el ritmo, *f)* variación del ritmo sin cambiar los intervallos, *g)* variación tanto del ritmo como de los intervallos, *h)* adición de notas de adorno.

2. Construir tres frases melódicas diferentes (una línea), usando únicamente el siguiente motivo.



3. Construir tres frases melódicas diferentes, usando en cada una únicamente los dos motivos siguientes.

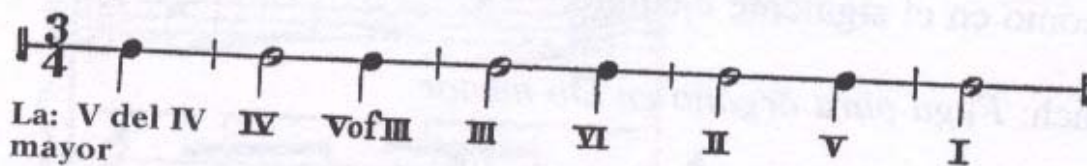


4. Construir una frase en contrapunto a dos partes, utilizando sólo los dos motivos de abajo y empleando la imitación.

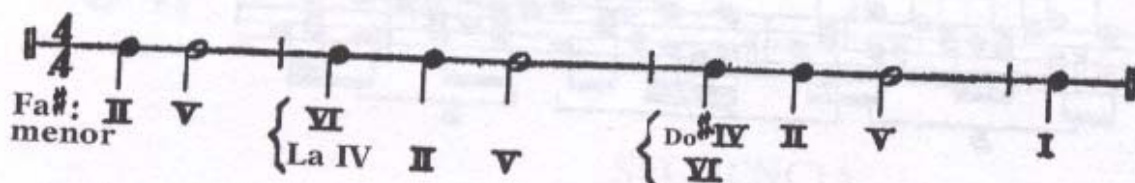


5. Escribir secuencias en contrapunto a dos partes, con imitación, sobre los esquemas armónicos dados.

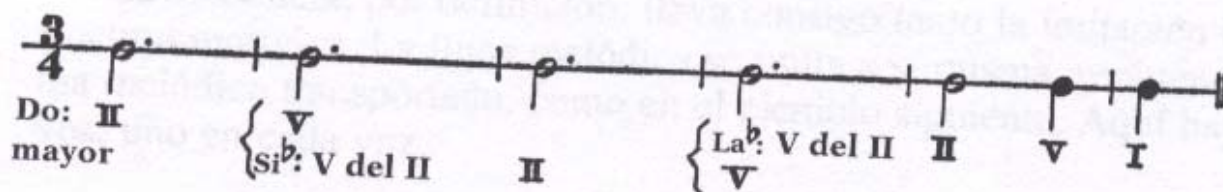
a)



b)



c)



6. Añadir segundas voces en contrapunto a dos partes a las partes siguientes, usando la imitación.

Allegro



(De Bach, *La ofrenda musical*.)

Allegro moderato



(De Mozart, *Sonata para violín y piano*, K. 402.)

7. Escribir dos frases diferentes en contrapunto a dos partes, empleando sólo los dos motivos. En la primera frase, cada voz estará compuesta a partir de un motivo y no habrá imitación entre las voces. En la segunda frase, construida a partir de los mismos motivos, ambos se usarán en las dos voces. Las frases deberán tener una longitud de diez o doce compases.

7. Contrapunto a tres partes

Los compositores siempre han apreciado la textura de la realización a tres voces, ya que, además de mantener una gran claridad contrapuntística, proporciona un adecuado grado de plenitud armónica. Una gran época del contrapunto, como fue el barroco, centraba sus estructuras polifónicas alrededor de una construcción básica a tres partes (trío-sonata, música organística para dos manuales y pedal, etc.). Es significativo que en la mayor parte de las fugas a cuatro voces de Bach, una gran proporción del contrapunto es a tres partes, mientras la textura completa a cuatro voces se reserva para obtener variedad y en momentos de clímax. La realización a tres partes tiene una eficacia especial en la música para teclado. También muchas páginas de partituras orquestales responden a un esquema fundamental a tres partes «reales», una vez han sido explicadas las octavas de duplicación y las notas subordinadas de carácter armónico.

Al igual que en el contrapunto a dos partes, las voces, comparadas entre sí, no poseen siempre la misma importancia melódica. Las voces subordinadas pueden ser simples contrapuntos con un movimiento continuo de corcheas o semicorcheas. La ausencia de interés rítmico en las partes subordinadas contribuye a preservar su función como voces de acompañamiento y da importancia en la textura a la voz principal. Sin embargo, estas partes pueden tener un considerable interés en tanto que líneas melódicas y, como en el ejemplo 193, a menudo hacen mucho más que rellenar la armonía.

Ej. 193. J. S. Bach: *Preludio coral, «Nun freut euch»*

Esta predominancia de una voz sobre las otras dos puede llevarse a cabo por otros medios. Así, en el ejemplo 210, la orquestación da importancia a la voz superior, aunque las dos voces inferiores parecen tener un mayor interés rítmico. La combinación de violas y violoncellos hace que se pierda el equilibrio con el fagot y los contrabajos.

Con mayor frecuencia, una sola voz se mueve con valores iguales en contraste con el contrapunto rítmicamente variado de las otras dos voces.

Ej. 194. J. S. Bach: *Invención a tres partes n.º 1*

Ej. 195. Haendel: *Concerto grosso n.º 5**Menuet*

Ej. 196. Beethoven: *Sonata para violín y piano, op. 30, n.º 1**Allegretto*

Si dos de las voces se mueven en terceras o sextas paralelas actúan casi como una sola parte, de modo que lo que parece ser una textura a tres partes es en realidad una escritura a dos. En el ejemplo 197, la voz más grave posee poca independencia rítmica pero al menos ofrece el contraste de su curva melódica.

Ej. 197. Haydn: *Cuartero*, op. 77, n.º 1

Adagio

First system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.
 Second system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.
 Third system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.

First system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.
 Second system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.
 Third system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.

El ejemplo 198 es infrecuente por el hecho de que las terceras paralelas se dan entre las voces exteriores. En el tercero de estos ejemplos, el 199, el movimiento paralelo está presente en todo momento pero en pares de voces diferentes, de manera que hay una mayor independencia entre las tres líneas melódicas individuales.

Ej. 198. Mendelssohn: *Sonata para órgano*, op. 65, n.º 2

Allegro moderato

First system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.
 Second system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.
 Third system: Treble clef, G major, 3/4 time. Dynamics: *f* and *p*.



Ej. 199. Haendel: *Suite n.º 3, Courante*



Mientras que los ejemplos 197, 198 y 199 muestran que el contrapunto a tres partes en el uso práctico varía mucho con respecto a la importancia relativa de las tres líneas, el mejor y más satisfactorio tipo de contrapunto consiste en una combinación de tres melodías independientes por completo en sus esquemas rítmicos y curvas melódicas. Todas ellas tendrán la misma base armónica y coincidirán en el estilo general, y su estructura motívica, en ocasiones, mostrará alguna imitación entre las voces. A continuación, siguen cuatro ejemplos en estilos diferentes.

Ej. 200. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus I*Ej. 201. Beethoven: *Sonata para violoncello y piano, op. 102, n.º 1**Allegro vivace*

Ej. 202. Franck: *Cuarteto**Poco lento*

The musical score for Example 202, Franck's Quartet, is presented in two systems of three staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system shows the initial melodic lines with slurs and ties. The second system continues the development of these lines, featuring more intricate rhythmic patterns and slurs across the staves.

Ej. 203. Mozart: *Cuarteto*, K. 387*Molto allegro*

The musical score for Example 203, Mozart's Quartet, K. 387, is presented in a single system of three staves. The music is in a key with one sharp (F-sharp) and a common time signature. The first system shows the initial melodic lines with slurs and ties. The music is marked *Molto allegro* and begins with a forte (*f*) dynamic.

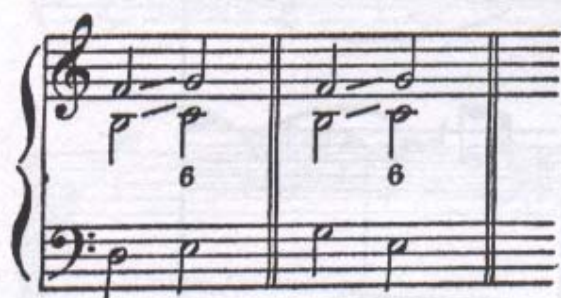
La adición de una tercera voz no aporta mucho en cuanto a modificaciones respecto de los principios de la realización a dos partes. Consideradas en pares, las voces mantienen las mismas relaciones que en el contrapunto a dos voces. El intervalo de cuarta justa, sin embargo, ya no es considerado como un intervalo disonante, a no ser que su nota más grave sea, a la vez, la más

grave de las tres voces. La presencia de una tercera o una quinta por debajo parece estabilizar este intervalo.

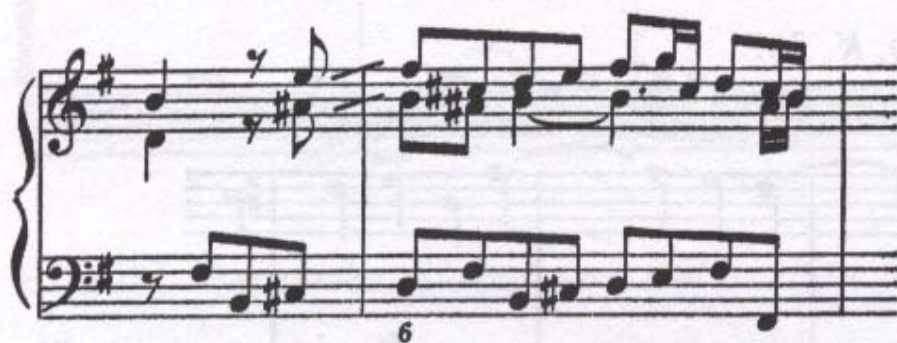
En general, lo que ocurre en las partes exteriores (superior e inferior) es más importante para el oído que lo que ocurre en la voz interior. Las octavas y quintas directas, y los intervalos disonantes por movimiento directo, resultan menos pronunciados si una de las partes está en una voz interior. Sin embargo, la aceptabilidad de estos efectos puede juzgarse según las particularidades de cada caso, tomando en consideración la acentuación rítmica del intervalo en cuestión y la independencia deseada de las voces.

La progresión de una quinta disminuida a una quinta justa, que suele evitarse en la escritura a dos partes, se emplea con frecuencia en las dos voces superiores cuando el bajo va a la tercera del acorde que representa el segundo intervalo.

Ej. 204

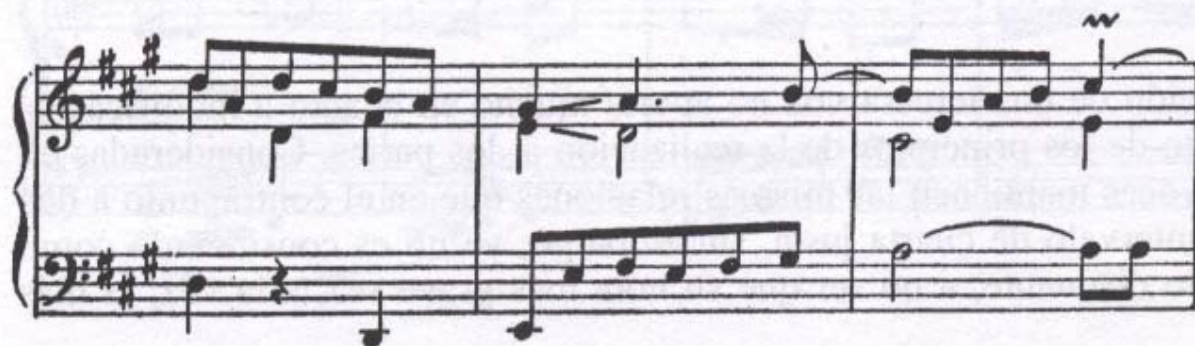


Ej. 205. J. S. Bach: *Fuga para órgano en mi menor*



La falsa relación de tritono se utiliza con libertad cuando la progresión del quinto al cuarto grado tiene lugar en la parte interior.

Ej. 206. J. S. Bach: *Fuga para órgano en La mayor*



EJ. 207. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Preludio n.º 23*



ARMONÍA

Como hemos podido observar en casi todos los ejemplos, los principios armónicos de duplicación se ignoran constantemente en favor de la eficacia del movimiento melódico. Por otra parte, no se permite la duplicación de los grados modales hasta el punto de debilitar el efecto total de la tonalidad, y las duplicaciones de sensibles se conducen con cuidado de no perjudicar demasiado la independencia de las voces.

Si bien ahora son posibles tres partes, no es necesario incluir todas las notas de los acordes. La quinta se omite con frecuencia, permitiendo la duplicación de la fundamental o de la tercera. Incluso la tercera se suprime a veces, y la quinta y la tercera, sin fundamental, se emplean para representar la tríada completa.

Las disonancias armónicas se utilizan, pero, si el estilo es contrapuntístico, los factores disonantes pueden, en general, analizarse como notas contrapuntísticas. En el ejemplo siguiente, parece preferible reconocer la secuencia de acordes de séptima como tales, antes que una complicada explicación basada en resoluciones retardadas de los retardos, etcétera.

EJ. 208. Haydn: *Sinfonía Oxford*

Adagio

flauta *mf*

2 oboes

Re: $\text{IV}_7 \text{ VII}_7$ $\text{III}_7 \text{ VI}_7$ $\text{II}_7 \text{ V}_7$

p cresc.

En el ejemplo 209 se pone menos énfasis en la armonía. Ofrecemos dos análisis de la progresión armónica. La de abajo, con un acorde sobre cada tiempo, es ciertamente perceptible, pero la línea de símbolos de arriba, más

simple, da toda una explicación satisfactoria de la base armónica sobre la que están construidas las voces.

Ej. 209. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Preludio n.º 9*

Mi: II₆ IV₇ II₆ V₇ I₆ III₇ I₆ IV₇ VII₆(V) II₇ VII₆ V₇

Obsérvense, en el próximo ejemplo, las siguientes características armónicas: *a*, acorde de tónica en seis-cuatro; *b*, acorde de séptima de dominante con la séptima en el bajo; *c*, acorde de séptima de submediante; *d*, tercer grado duplicado; *e*, progresión débil de fundamentales, II-IV.

Ej. 210. Beethoven: *Sinfonía n.º 9*

Allegro assai

Re: I V del IV VI₇ V₇ I II IV I II V I

El cromatismo melódico es más afortunado cuando se emplea con parcidad, combinado con el movimiento diatónico de las otras voces.

Ej. 211. Beethoven: *Sonata para violín y piano, op. 96**Poco allegretto*

SONORIDADES VERTICALES

Un aspecto importante de todo contrapunto es el efecto sonoro de las combinaciones de intervalos que resultan en el encuentro de las voces independientes.

Ej. 212. Haendel: *Suite n.º I, Allemande*

Mi: V V del VI VI III VI II V I

En este ejemplo se encuentran las siguientes superposiciones de intervalos en los puntos indicados:

- a quinta justa sobre séptima menor
- b séptima menor sobre quinta justa
- c séptima mayor sobre tercera menor
- d séptima menor sobre sexta mayor
- e séptima menor sobre sexta menor

En el ejemplo 213:

- a cuarta justa sobre séptima mayor
- b cuarta justa sobre octava justa

En el ejemplo 214:

- a novena mayor sobre novena menor
- b novena menor sobre novena mayor
- c novena mayor sobre novena mayor

Ej. 213. J. S. Bach: *Suite francesa n.º 1, Allemande*

Re: V IV II { V Sol: V del V V I VI

Ej. 214. J. S. Bach: *Partita n.º 5, Gigue*

Sol: IV V I VI II V I

Es cierto que estas combinaciones de notas pueden relacionarse con series de terceras, identificadas como acordes conocidos. Así, en el ejemplo 212, a y b podrían sugerir un acorde de undécima de dominante; en el 213, a un

acorde de séptima sobre la submediante, y en el 214, *b*, una novena de supertónica. Pero éstas son designaciones artificiales y sabemos que las notas disonantes suenan junto a acordes mucho más simples.

El estudiante deberá leer tanta música contrapuntística como le sea posible, observando estas combinaciones, o secciones verticales. Éstas no sólo son signos característicos del buen contrapunto, sino que también representan una etapa evolutiva en el establecimiento de nuevos acordes. El orden particular de superposición de los intervalos y la disposición resultante dan a cada una de estas combinaciones una individualidad muy apreciada por los compositores del siglo veinte.

ACTIVIDAD ARMÓNICA

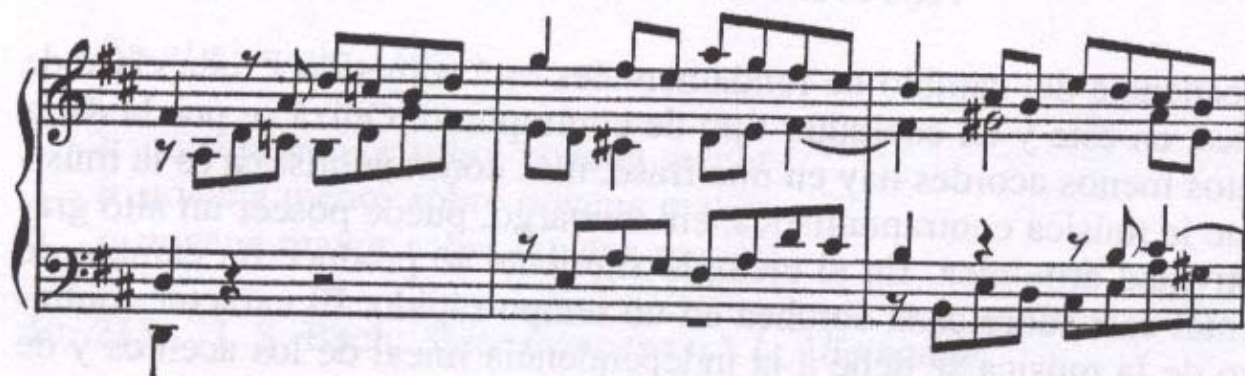
La frecuencia del cambio de fundamentales está sometida a toda clase de variaciones, en este y en cualquier tipo de contrapunto. Quizá se pueda decir que cuantos menos acordes hay en una frase, más contrapuntística es la música, aunque la música contrapuntística, sin embargo, puede poseer un alto grado de actividad armónica. En el ejemplo siguiente se produce un cambio de fundamental casi sobre cada corchea en un tempo rápido. El carácter contrapuntístico de la música se debe a la independencia lineal de los acentos y de las curvas melódicas.

Ej. 215. Mozart: *Eine kleine Gigue*, K. 574



Si comparamos los dos ejemplos siguientes observaremos que la disonancia armónica en sí no es capaz de imprimir un carácter contrapuntístico a la textura, y que el carácter contrapuntístico se halla presente junto a la actividad armónica. En ambos fragmentos se percibe un cambio de fundamental sobre cada corchea sucesiva, o casi. El ejemplo de Bach es mucho menos disonante que el de Haydn desde el punto de vista armónico y, sin embargo, no hay duda de que es el más contrapuntístico de los dos.

Ej. 216. Haydn: Sonata n.º 16

PrestissimoEj. 217. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 5*

DISPOSICIÓN

La disposición de las tres partes está influida, en gran medida, por la altura de las partes implicadas, y ésta está determinada en cada caso por la elección de los instrumentos. Cuando estos factores permitan cierta libertad, la disposición todavía dependerá de la dirección de las curvas melódicas.

En la textura contrapuntística se emplean disposiciones de todo tipo, de modo que la colocación de las sonoridades es más una cuestión de gusto y estilo que alguna regla observable. En un instrumento de tecla, es natural apartarse de cualquier distribución que no coloque las dos voces superiores juntas, dentro del alcance de la mano derecha, dejando un espacio más amplio entre éstas y la tercera voz. Este procedimiento se sigue, a veces, en música escrita para otros instrumentos distintos de los de tecla, aunque, como ya se indicó, los instrumentos empleados son el principal factor decisivo.

Ej. 218. Schumann: *Fuga para órgano sobre el nombre de Bach*, op. 60, n.º 1

Langsam



Ej. 219. C. P. E. Bach: *Trío en Sol mayor*

Andantino



El método opuesto, situar juntas las dos voces graves, con el espacio más ancho entre las partes superiores, no suele ser tan recomendable. La sonoridad de un par de voces en posición cerrada en el registro grave carece de claridad y resulta menos agradable al oído, aunque tal disposición se emplea, en ocasiones, como recurso de variedad.

Ej. 220. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 20*



Cuando se combina un instrumento de teclado con uno de cuerda o de viento, el compositor considera la sonoridad de cada uno de ellos de modo individual, así como de ambos en conjunto. Es importante que el estudiante reflexione sobre este aspecto al examinar la música en relación con el contrapunto, pero también debe recordar que la maestría de la escritura para instrumentos exige un estudio especial de los instrumentos mismos, un tema que escapa del ámbito de un libro de contrapunto.

A continuación, ofrecemos un ejemplo que ilustra la efectividad de una inusual disposición particularmente amplia de las tres líneas que se establecen entre el violín y el piano.

Ej. 221. Brahms: *Sonata para violín y piano, op. 78*

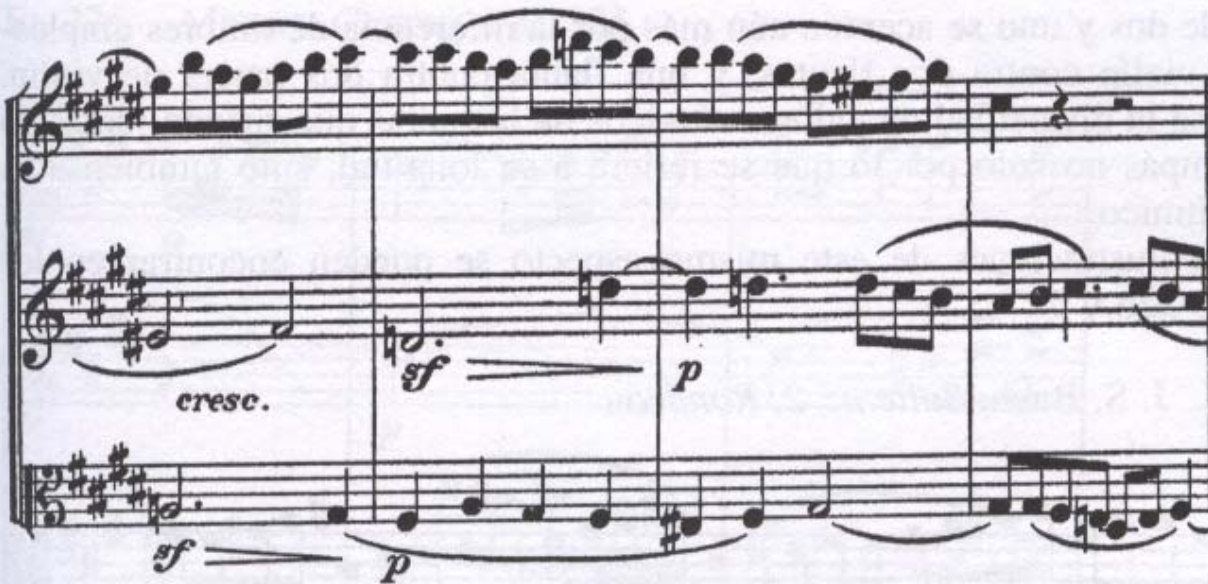
Vivace ma non troppo



En general, la disposición varía en todo momento, combinando las posibilidades mencionadas arriba con disposiciones en las que las partes se colocan de modo más equilibrado, en posición cerrada o abierta.

Ej. 222. Beethoven: *Cuarteto, op. 131*

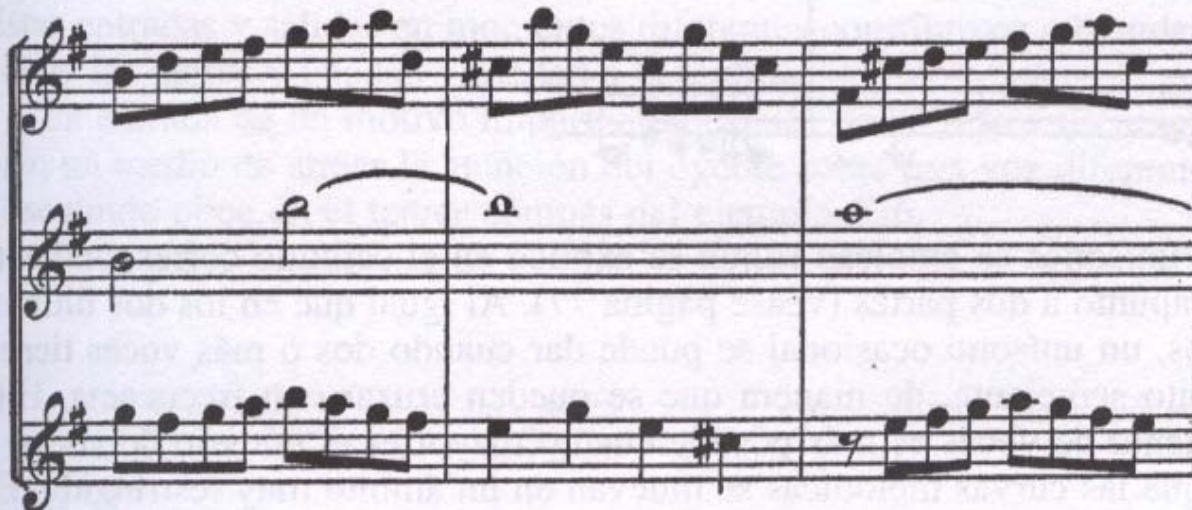
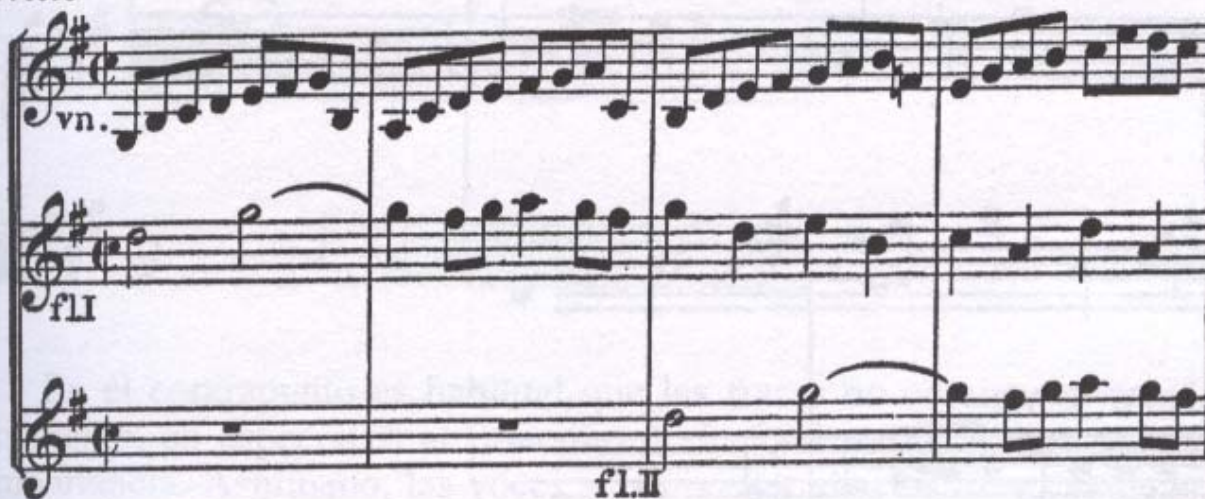
Adagio



Cuando las tres voces se hallan en el mismo ámbito de altura, las partes no pueden evitar cruzarse una con otras (ejemplos 223, 224).

Ej. 223. J. S. Bach: *Concierto de Brandemburgo n.º 4*

Presto



En estos dos ejemplos de Bach, la parte que se mueve en corcheas continuas actúa como contrapunto acompañante respecto de las otras dos voces, que en cada caso se encuentran unidas por la imitación de motivos. Esta agru-

pación de dos y uno se acentúa aún más por la diferencia de timbres empleados, un violín contra dos flautas, y una flauta contra dos partes de violín. Obsérvese la diversidad de valores rítmicos de las notas que suenan juntas en cada compás no sólo por lo que se refiere a su longitud, sino también a su acento rítmico.

Otras ilustraciones de este mismo aspecto se pueden encontrar en los ejemplos 226 y 227.

Ej. 224. J. S. Bach: *Suite n.º 2, Rondeau*

Los unísonos se emplean según se explicó en el capítulo correspondiente al contrapunto a dos partes (véase página 77). Al igual que en los dos últimos ejemplos, un unísono ocasional se puede dar cuando dos o más voces tienen un ámbito semejante, de manera que se pueden cruzar con frecuencia. Este cruzamiento de voces es más posible cuanto mayor es el número de voces, a no ser que las curvas melódicas se muevan en un ámbito muy restringido. En el contrapunto a tres partes es raro encontrar un unísono entre las voces superior e inferior, si bien es posible tener las tres partes en unísono, como en el ejemplo 225. Aquí, la separación de las voces a partir de una nota común es un típico efecto contrapuntístico.

Ej. 225. Mozart: *Cuarteto*, K. 575*Andante*

En el contrapunto es habitual que las frases no comiencen en el mismo momento, en especial si al principio de la frase se van a imitar motivos de importancia. Asimismo, las voces se van retirando en diferentes puntos en el curso de la música, excepto cuando acaban juntas para formar una cadencia. Estas entradas y salidas en momentos diferentes contribuyen a la independencia de las partes y añaden variedad a la textura.

La entrada de un motivo importante después de un breve silencio es también un medio de atraer la atención del oyente sobre una voz diferente, como el segundo oboe en el tercer compás del ejemplo 226.

Ej. 226. J. S. Bach: *Suite en Do mayor, Ouverture**Vivace*

oboe I

oboe II

fagot

La introducción de pausas de corta duración en las líneas melódicas aligera la textura y ayuda a clarificar la estructura motivica. Las pausas se pueden emplear sin destruir la continuidad de las líneas melódicas, como puede apreciarse en el ejemplo siguiente.

Ej. 227. J. S. Bach: *Invencción a tres partes n.º 9*

EJERCICIOS

En los ejercicios de contrapunto a tres partes los puntos básicos que hay que tener presentes son: la individualidad de las líneas melódicas; la relativa independencia de curvas melódicas y ritmos; el equilibrio de la actividad rítmica; la organización de la armonía y del ritmo armónico; la estructura motívica y la imitación; la disposición y las combinaciones verticales de intervalos creadas por el contrapunto.

El estudiante debe cultivar una actitud que podríamos llamar «curiosidad contrapuntística». Con esto queremos expresar la necesidad de buscar combinaciones de sonidos que den como resultado sonoridades nuevas para él, pero que, sin embargo, puedan justificarse mediante la lógica y los principios de la práctica musical; en otras palabras, realizar descubrimientos propios en el campo de las posibilidades contrapuntísticas. Los excesos en este sentido por parte del estudiante son excusables, en cuanto que representan una fase en su desarrollo y como resultado natural de la concentración en los elementos contrapuntísticos de la música.

1. a) Sobre cada uno de los tres esquemas armónicos dados abajo, escribir dos frases diferentes en contrapunto a tres partes en las que una de las voces tenga un movimiento continuo de corcheas, mientras las otras dos presentan un ritmo variado.

b) Sobre cada uno de los tres esquemas construir dos frases diferentes en contrapunto a tres partes, una voz en movimiento contrario de corcheas, otra en semicorcheas y la tercera en ritmo variado.

c) Sobre cada uno de los tres esquemas construir tres frases diferentes en contrapunto a tres partes, de modo que las tres voces sean de igual importancia melódica y empleando imitaciones.

a)

Re: I menor

V VI IV II V I IV II V I V VI IV V I

b)

Si b: mayor

I V I IV VII III VI II V I II V I

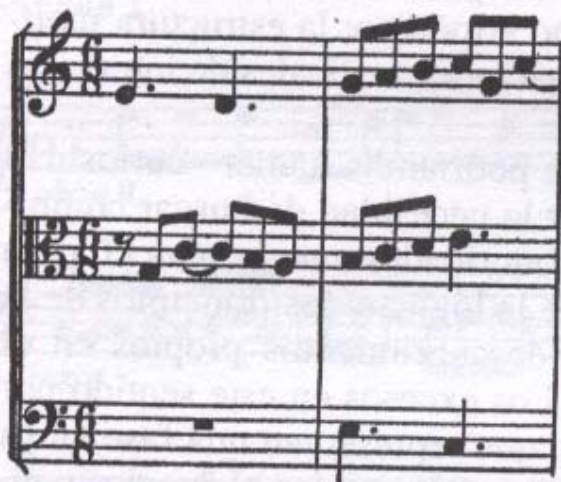
c)

La: I menor

V I V del IV IV V I II V del IV V

2. Continuar (una frase en cada caso) los siguientes comienzos. Conservar la unidad del estilo y emplear la imitación a partir de los motivos sugeridos por los fragmentos dados.

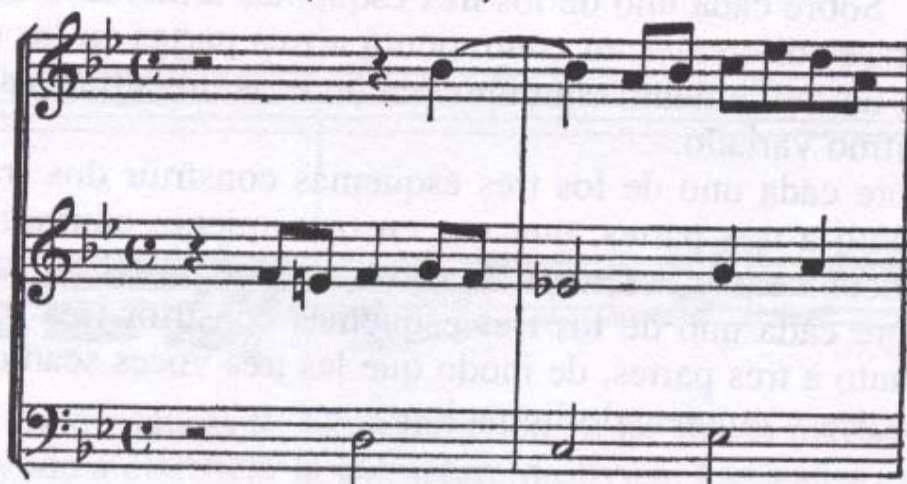
a) *Andante* (Bach)



b) *Allegro* (Mozart)



c) *Moderato* (Schumann)



3. Añadir contrapuntos superiores e inferiores, en un estilo coherente, a las siguientes partes dadas.



(De Bach, *Fuga para órgano en mi menor*.)

4. Añadir una parte interior adecuada al fragmento siguiente.

Adagio



(De Haendel, *Sonata para flauta con bajo cifrado*.)

5. Construir un fragmento musical de tres frases en contrapunto a tres partes, según las siguientes especificaciones:

- Los instrumentos empleados son violín, viola y violoncello.
- La primera frase está en Sol mayor y acaba en una semicadencia.
- La segunda frase modula a mi menor y acaba con una cadencia en ese tono.
- La tercera frase vuelve al tono original.

6. Construir un fragmento musical de tres frases en contrapunto a tres partes, a partir de las siguientes especificaciones:

- Los instrumentos empleados son flauta, oboe y clarinete.
- La primera frase está en la menor y acaba en una cadencia rota.
- La segunda frase contiene una secuencia modulante y acaba en un tono diferente de la menor.
- La tercera frase vuelve al tono original.

8. Contrapunto a más de tres partes

Cuando el número de voces del contrapunto es superior a tres, el resultado natural es una plenitud en la armonía que no se percibe en la escritura a dos y tres partes. Ésta es una característica especial del contrapunto a cuatro partes, ya que la textura a cuatro voces es, con mucho, la base más corriente de la música armónica. Las partes suelen estar en relación de soprano, contralto, tenor y bajo, y tienden a combinarse verticalmente en tríadas con una nota duplicada, o en acordes completos de séptima.

Desde el punto de vista contrapuntístico, esta tendencia es más un defecto que una virtud. En la escritura a cuatro partes el problema de adquirir independencia en las líneas melódicas se vuelve más difícil por el hecho de que nosotros oímos casi cualquier combinación de cuatro notas como un acorde. Las combinaciones que aceptamos y clasificamos como acordes se originaron de esta manera.

El estudiante que ha aprendido los acordes y las progresiones de acordes en el estudio de la armonía se preguntará cuál es la diferencia entre armonía a cuatro partes y contrapunto a cuatro partes. Sin embargo, estos no son conceptos que se excluyan el uno al otro. Todo contrapunto a cuatro partes es armónico porque una combinación de cuatro notas forma un acorde. Por otro lado, la armonía a cuatro partes es contrapuntística sólo en el grado que las cuatro partes tengan individualidad e independencia como líneas melódicas, según los principios que hemos discutido en los capítulos precedentes.

No sería fácil clasificar el siguiente fragmento como armónico o como contrapuntístico. Considerando por separado cada voz es, sobre todo, melódico. Pero las partes carecen de independencia rítmica y también es poca la independencia en la combinación de curvas melódicas.

Ej. 228. Beethoven: *Cuarteto, op. 18, n.º 5**Andante cantabile*

El ejemplo siguiente es mucho más contrapuntístico, ya que cada línea posee un vigor rítmico individual y las curvas melódicas son más independientes que en la frase de Beethoven. Sin embargo, hay un fuerte énfasis en el efecto armónico, pues todas las voces coinciden completando la armonía sobre todos los tiempos del compás.

Ej. 229. Haendel: *Concerto grosso n.º 1**Allegro*

Una mayor independencia del ritmo melódico y de la curva, como muestra el ejemplo 230, contribuye al efecto contrapuntístico, en oposición al efecto armónico. Obsérvese que los puntos agudos de las curvas suceden en momentos diferentes, y que al menos una de las combinaciones verticales de intervalos, como la del primer tiempo del segundo compás, no forma un acorde en el sentido habitual. En comparación con el ejemplo 228, este fragmento va mucho más lejos en la exposición de la diferencia entre armonía a cuatro partes y contrapunto a cuatro partes.

Ej. 230. J. S. Bach: *El arte de la fuga*, *Contrapunctus IV*



Las observaciones con respecto a las duplicaciones armónicas que se hicieron en relación al contrapunto a dos y tres partes siguen siendo válidas para el contrapunto a más de tres partes. Ante todo, hay que mirar por la formación de buenas melodías, si bien hay que procurar no debilitar la tonalidad por un exceso de duplicación de los grados modales.

Con más de tres partes son posibles muchas más variaciones en la importancia relativa de las voces. Con mucha frecuencia, una parte interior, o también el bajo, puede tener un carácter claramente secundario y carecer de importancia melódica. Las voces escritas en notas de igual valor rítmico actúan como fondo subordinado a las voces más importantes, organizadas rítmicamente. En el ejemplo siguiente se pueden ver dos partes de este tipo, el bajo en corcheas y el tenor en semicorcheas.

Ej. 231. J. S. Bach: *Preludio coral, «Es ist das Heil»*

Es probable que la importancia secundaria de las partes de este tipo justifique el hecho de que a veces se permitan ciertas octavas consecutivas y otros movimientos defectuosos con las otras voces más importantes, lo que se evitaría si las dos voces fueran de igual importancia melódica y temática. Obsérvense las octavas de este pasaje.

Ej. 232. Beethoven: *Sinfonía n.º 3*

Allegro molto

Las decisiones sobre la aceptabilidad de las octavas y quintas directas, así como de los intervallos disonantes por movimiento directo, se basarán en el grado de énfasis que se dé a los intervallos en cuestión. Si las voces implicadas son voces interiores, se percibirán mucho menos, de modo que en tal caso se pueden emplear algunas progresiones que serían menos aceptables entre partes exteriores.

La llamativa serie de quintas consecutivas del ejemplo siguiente no puede ser rechazada con la observación de que las voces implicadas no son importantes. Es cierto que son partes interiores pero no son voces subordinadas. Las quintas se ponen en evidencia, ya que se dan como resoluciones de disonancias precedentes y la disposición de las voces llama la atención del oyente. Aunque éste sea un fragmento inhabitual, las progresiones se pueden relacionar con la práctica armónica gracias a la circunstancia de que el bajo ataca la tercera del acorde en el segundo tiempo de cada compás. (Véase el ejemplo 204 en el capítulo 7.)

Ej. 233. Haydn: *Cuarteto*, op. 17, n.º 6

Allegro

Re: V I IV VII III VI II V I IV

Un aspecto diferente de las relaciones entre las cuatro voces se ilustra en el ejemplo 234. Aquí podemos ver la entrada en la voz superior del conocido tema de esta passacaglia, al principio de la variación decimotercera. Es obvio que ésta es la voz más importante, pero es digno de observar que las otras tres partes son voces de importancia contrapuntística, en ningún caso secundarias, con una estructura rítmica fuerte, exigiendo atención por la imitación de los motivos bien diferenciados. Este es un contrapunto a cuatro partes de alto nivel.

Ej. 234. J. S. Bach: *Passacaglia para órgano*

El procedimiento de duplicar una parte en terceras o sextas se puede aplicar a las voces en pares, de manera que una textura a cuatro partes se reduce a dos líneas fundamentales con duplicación armónica o ensanchamiento. Ésta es una manera de obtener una sonoridad plena sin complicar la textura rítmica aunque, desde luego, no crea un contrapunto a cuatro partes.

De los dos ejemplos siguientes, el de Mozart es el más interesante por las sonoridades verticales que produce. Si el ensanchamiento de las dos líneas se intensificara añadiendo otros intervallos a cada parte, tendríamos un ejemplo de los llamados «flujos de acordes», utilizados por algunos compositores del siglo veinte.

En el fragmento del cuarteto de Mendelssohn podemos observar cómo las voces exteriores se emparejan contra las dos partes interiores.

Ej. 235. Mozart: *Sonata, K. 533*

Andante



Ej. 236. Mendelssohn: *Cuarteto, op. 80**Allegro vivace assai*

Four staves of music in G major (one sharp). The tempo is *Allegro vivace assai*. The music features a strong rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte) markings.

En el siguiente ejemplo de Mozart, que parece ser un contrapunto a cuatro partes, se descubre, al oírlo, una textura a tres voces. Las partes para violoncello y piano son dos versiones de la misma voz.

Ej. 237. Mozart: *Cuarteto para piano, K. 478**Andante*

Four staves of music in G major (one sharp). The tempo is *Andante*. The music features a strong rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p cresc.*, *f*, and *p* markings. The parts for Cello and Piano are two versions of the same voice.

DISPOSICIÓN

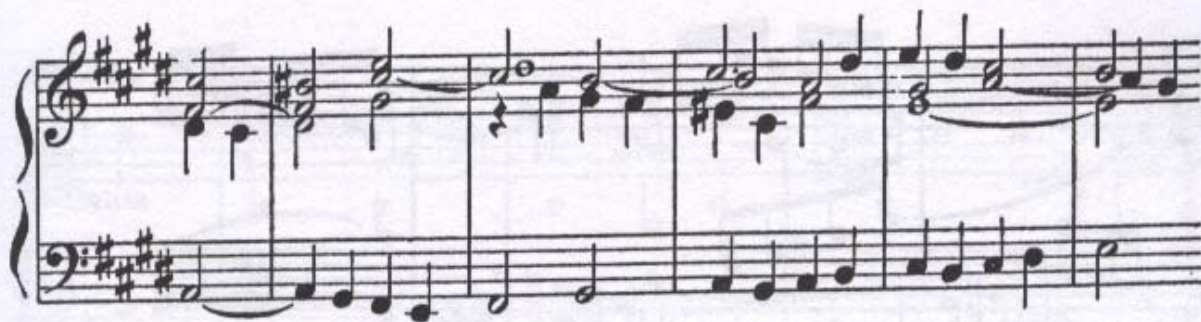
La escritura a cuatro partes da mayor oportunidad para la variedad de disposiciones, desde la disposición muy abierta que muestra el ejemplo 238 a la posición cerrada del ejemplo 239. Por supuesto, los intervalos entre las voces varían con los movimientos de las curvas melódicas.

Ej. 238. Beethoven: *Cuarteto, op. 127*

Allegro

Ej. 239. J. S. Bach: *Tocatta con fuga n.º 2*

Las tres voces superiores pueden colocarse en posición cerrada, dejando un amplio espacio entre ellas y el bajo, una disposición que se adecua de modo especial al teclado.

Ej. 240. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 4*

Del mismo modo, es muy frecuente encontrar el mayor espacio entre las voces interiores, dividiendo la textura en dos pares de voces, como en el próximo ejemplo.

Ej. 241. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus I*

SONORIDADES VERTICALES

Las secciones verticales del contrapunto a cuatro partes dan sonoridades que en cierto sentido son menos sugestivas que los resultados abiertos de la escritura a tres partes, pero a menudo son más disonantes. La disonancia es un elemento esencial en el contrapunto, ya que tiende a la discordancia. También contribuye al movimiento gracias a su tendencia a avanzar hacia una resolución. El problema es el de conservar la coherencia de la armonía mientras se obtiene el máximo efecto contrapuntístico por medio de disonancias. La armonía a veces se oscurece o se vuelve incierta por momentos, como en la primera mitad del segundo compás del ejemplo siguiente.

Ej. 242. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 24*

Es evidente que aquí las tres partes superiores sugieren una armonía extraña al Re del bajo. Sin el bajo, los primeros dos tiempos del segundo compás se oirían como un acorde de supertónica seguido por una armonía de dominante. El Re, que viene después del acorde de dominante precedente, implica la armonía de tónica hacia la cual se dirigen finalmente las otras partes en el tercer tiempo. El efecto es algo más complejo que el del retardo, más habitual en comparación, del acorde de dominante sobre la tónica, como en el tercer compás (con modulación a Fa sostenido).

Considerando los intervalos verticalmente, la primera mitad del segundo compás forma un acorde de undécima sobre la mediente.

En el ejemplo 243, podemos tomar en consideración las siguientes relaciones verticales:

- a) Una combinación de intervalos que podríamos llamar acorde de decimotercera de dominante, además de un movimiento paralelo de novenas entre las voces exteriores, de violín y bajo.
- b) Segundas paralelas, oboe y violín; encuentro de tres voces en la segunda menor Mi-Fa.
- c) Cruzamiento de las tres voces superiores.
- d) La apoyatura Sol natural en la flauta contra el Sol sostenido del oboe.
- e) Efecto momentáneo de un acorde por cuartas, Si-Mi-La-Re.
- f) Movimiento destacado de quinta disminuida a quinta justa entre el oboe y el violín.
- g) Quinta abierta y sonoridad de cuarta justo antes del último acorde.

Ej. 243. J. S. Bach: *Concierto de Brandemburgo n.º 2**Andante*

flauta

oboe

violín

continuo

IMITACIÓN

Como en todos los tipos de contrapunto, la imitación se emplea con toda libertad. Puede servir como elemento unificador en las líneas individuales (ejemplo 244), o bien los motivos pueden pasar por todas las voces (ejemplo 245). En el último ejemplo, obsérvese que el motivo presentado en el tenor aparece en aumento en el bajo y en inversión en la soprano.

El elemento de imitación puede presentarse como una consecuencia natural de la escritura a cuatro partes en estilo coherente. De hecho, la experiencia muestra que no es fácil componer una frase en contrapunto a cuatro partes sin ninguna imitación. Esta imitación inconsciente, resultado de una unidad de estilo melódico, se puede ver en los ejemplos 241 y 243. Aunque en estos ejemplos se pueden encontrar semejanzas entre los motivos, la diferencia entre esta coherencia y la explotación deliberada de la imitación en la estructura motivica se hace enseguida evidente comparada con los fragmentos siguientes.

Ej. 244. Mozart: *Cuarteto, K. 387**Molto allegro*

Musical score for Mozart's *Cuarteto, K. 387*, Example 244. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for Violins I and II, and the last two are for Viola and Cello/Double Bass. The tempo is *Molto allegro*. The dynamics are marked *p* (piano) for the first three staves. The music features a melodic line in the first violin and a supporting accompaniment in the other parts.

Ej. 245. J. S. Bach: *Fuga para órgano en Do mayor*

Musical score for J. S. Bach's *Fuga para órgano en Do mayor*, Example 245. The score is in C major (no sharps or flats) and 3/4 time. It consists of three staves. The top two staves are for the organ's manual and pedal, and the bottom staff is for the organ's pedal. The music features a complex, imitative texture with multiple voices.

La imitación no necesita, claro está, darse en todas las voces, como podemos observar en los ejemplos expuestos. En el ejemplo 242, el único motivo significativo, el de semicorcheas, aparece alternativamente en la parte inferior y superior. En el siguiente ejemplo de Schumann, las tres partes inferiores se imitan entre sí y por ello actúan aparte como acompañamiento a la melodía del primer violín.

Ej. 246. Schumann: *Cuarteto, op. 41, n.º 2**Andante*

Musical score for Schumann's Quartet, Op. 41, No. 2, Example 246. The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in B-flat major, 4/4 time. It shows a fugue entry with the Soprano part starting on a whole note, followed by the other voices. The tempo is Andante. Dynamics include piano (*p*) and accents.

Otra disposición, que a menudo encontramos en los episodios de fuga, es aquella en la que las voces se imitan en pares. Cualquier combinación es posible: bajo con tenor, contralto con soprano; bajo con contralto, tenor con soprano; bajo con soprano, tenor con contralto. La primera de estas disposiciones está ilustrada en el ejemplo siguiente.

Ej. 247. J. S. Bach: *Concierto para clave en re menor**Allegro (cuerdas)*

Musical score for J.S. Bach's Concerto for Clavier in D minor, Example 247. The score is for four strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Bass) in D minor, 3/4 time. It shows a rhythmic pattern where the Violin I and Cello/Bass parts move in parallel motion, while the Violin II and Viola parts move in parallel motion. The tempo is Allegro.

En el ejemplo siguiente, la viola imita al primer violín en movimiento contrario. El segundo violín es imitado por el violoncello en movimiento similar en la quinta inferior. Este fragmento es un ejemplo excelente de transparencia en la textura, resultado de la disposición de las voces instrumentales y del uso de pausas. Se recomienda un examen de toda la sección de desarrollo de este movimiento.

Ej. 248. Brahms: *Cuarteto*, op. 51, n.º 2

Allegro non troppo

The musical score is for a quartet, featuring four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The key signature has one sharp (F#). The first measure has a piano (p) dynamic. The second measure has a piano (p) dynamic. The third measure has a piano (p) dynamic. The fourth measure has a piano (p) dynamic. The Cello part in the fourth measure is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco).

El ejemplo 249, un pasaje brillante de un movimiento rápido de cuarteto, muestra una imitación estrecha entre los dos violines, mientras la viola y el violoncello desarrollan motivos independientes. Las curvas melódicas poseen una auténtica envergadura contrapuntística.

En los primeros seis compases, las dos partes de violín muestran una manera de hacer contrapunto a partir de una simple escala en terceras. Si tomamos las dos partes en conjunto, las notas superiores forman una escala de La menor, comenzando en Mi. Las corcheas forman por debajo las terceras paralelas. Mediante el recurso de cambiar los instrumentos en los tiempos alternos e introducir breves retardos se crea una eficaz fórmula de contrapunto a dos partes. Obsérvese, además, el extraordinario espacio entre la parte del violoncello y las voces superiores.

Ej. 249. Haydn: *Cuarteto, op. 65, n.º 5*

Vivace

The musical score is presented in two systems, each containing four staves. The first system shows the initial measures of the piece, with the first violin part starting with a forte (sf) dynamic. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and dynamics. The notation is clear and legible, with standard musical symbols used throughout.

El contrapunto a cuatro partes encuentra su aplicación ideal en la escritura para cuarteto de cuerdas, donde es muy deseable la individualidad de las cuatro partes instrumentales. Sin embargo, un examen detenido de la vasta literatura para cuarteto de cuerdas muestra que el compositor no siempre lo encuentra apropiado para su propósito expresivo, y que la textura del contrapunto a cuatro partes resulta más eficaz cuando no se emplea en todo momento.

CONTRAPUNTO A CINCO PARTES

El contrapunto a más de cuatro partes es infrecuente. Más bien, suele ocurrir que una textura a cinco o seis voces contiene al menos una parte tan deficiente en interés melódico que no se la puede considerar una auténtica voz contrapuntística. La textura tiende a espesarse y oscurecer la individualidad de las partes, y, a no ser que esté conducida con mucha destreza, el efecto producido es más propio de la armonía que de la ondulación de las voces.

Escribir a cinco y seis partes es una práctica contrapuntística excelente. El estudiante descubrirá que después de trabajar con estas texturas durante un tiempo alcanzará una sensación de mayor libertad y flexibilidad en la escritura a tres y cuatro partes.

Los ejemplos 250 hasta el 255 deben estudiarse con especial atención a estos puntos:

- a) Disposición (su efecto sobre la claridad de la textura).

Ej. 250. J. S. Bach: *Concierto de Brandemburgo n.º 4*

Presto

- b) El uso de pausas para aligerar la textura y permitir que se oigan las entradas de los motivos.

- c) Actividad melódica (si las voces son todas activas al mismo tiempo y el efecto de esto sobre la claridad de la música).

- d) Imitación (su capacidad de llamar la atención sobre las distintas voces sucesivamente y como elemento unificador).

- e) Duplicación de factores armónicos.
- f) Sonoridades verticales sobre los tiempos importantes.
- g) Ritmo armónico.

El estudiante consultará en su totalidad las obras de las que han sido tomados estos ejemplos, observando en especial la cantidad proporcional de textura a cinco o seis partes en todo un movimiento, y su efectividad relativa en comparación con el resto de la música. Encontrar otros ejemplos en otras obras, incluyendo obras del siglo veinte, también será una ayuda para formar una concepción real del lugar del contrapunto en la composición musical.

Ej. 251. Mozart: *Sinfonía, K. 551*

Allegro molto

Ej. 252. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 22*



EJ. 253. Mozart: *Quinteto para cuerdas*, K. 593

Allegro



CONTRAPUNTO A SEIS PARTES

Ej. 254. J. S. Bach: *Preludio coral*, «Aus tiefer Not»



Ej. 255. J. S. Bach: *La ofrenda musical*, *Ricercare a 6*

Por razones pedagógicas, se ha considerado recomendable adoptar la frase, o unidad melódica, como base para todos los ejercicios. Sin embargo, el lector recordará que en la práctica real la textura de la música es siempre cambiante. La misma frase puede ser en parte armónica y en parte contrapuntística. El composi-

tor puede escoger variar la textura contrapuntística en el curso de la frase en cualquier lugar, de dos a cinco o seis voces, y puede también variar el carácter contrapuntístico de las partes por razones de gusto y expresión. El estudiante extraerá mucho beneficio de un estudio a conciencia de esta aplicación práctica en las obras de diferentes maestros. Pero en los ejercicios será prudente que insista en desarrollar, al menos a lo largo de una frase completa, cualquier tipo de problema contrapuntístico que deba resolver.

Cabe la posibilidad de intentar un contrapunto a siete y ocho partes. En tal caso, es importante conservar las ideas básicas del buen contrapunto y no aceptar soluciones que tengan partes carentes de un razonable grado de valor melódico. Si no se observa esta regla, este ejercicio será inútil como estudio técnico.

EJERCICIOS

1. a) Sobre cada uno de los tres esquemas armónicos dados abajo, escribir dos frases diferentes en contrapunto a cuatro partes, en las que una voz tenga un movimiento continuo de corcheas, otra un movimiento continuo de semicorcheas y las otras dos sean variadas en ritmo.

b) Sobre cada uno de los tres esquemas construir dos frases diferentes en contrapunto a cuatro partes, de manera que una voz sea la línea melódica más importante y las otras tres voces, en imitación entre ellas, sirvan de acompañamiento.

c) Sobre cada uno de los tres esquemas construir dos frases diferentes en contrapunto a cuatro partes, con imitación entre las cuatro voces.

a)

Largo

Re: V menor VI II V I IV V I

b)

Andante

Fa: I V I IV I V VI III IV V

c)

Moderato

Si: I IV I V I V VI IV V I V of III III VI IV II V I V I

2. Continuar (una frase en cada caso) los siguientes comienzos.

Moderato (Bach)

a)

Exercise a) is a musical score in 4/4 time, key of B-flat major (two flats). It consists of four staves. The first staff begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on G4 and ascending to D5. The second staff begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on F4 and ascending to B4. The third staff begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on E4 and ascending to A4. The fourth staff begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on D4 and ascending to G4. The exercise is labeled 'Moderato' and is attributed to J.S. Bach.

Allegretto (Mozart)

b)

Exercise b) is a musical score in 3/4 time, key of D major (two sharps). It consists of four staves. The first staff begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on D4 and ascending to F#4. The second staff begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on E4 and ascending to G#4. The third staff begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on F#4 and ascending to A4. The fourth staff begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on G#4 and ascending to B4. The exercise is labeled 'Allegretto' and is attributed to W.A. Mozart. The score includes dynamic markings 'p' (piano) at the beginning of each staff.

Allegro (Brahms)

c)

vn. I *p*

vn. II *p*

va *p*

vc. *p*

3. Añadir tres partes contrapuntísticas a las siguientes partes dadas. Deben realizarse diversas versiones, variando la disposición y otros aspectos de la textura, así como la cantidad y tipo de imitación utilizada. Indicar los instrumentos empleados y variar las combinaciones instrumentales en las diferentes versiones. Las partes dadas se pueden transportar a otra altura y a otras tonalidades. La armonía y el estilo general de las partes añadidas deben estar en relación con las partes dadas.

a)

Andantino

(De A. Scarlatti, fuga en fa menor.)

b)

Largo



(De Bach, *Preludio coral*, «Jesu meine Freude».)

4. Construir un fragmento musical de tres frases en contrapunto a cuatro partes, con arreglo a las siguientes especificaciones:

- a) Los instrumentos son dos violines, viola y violoncello.
- b) La primera frase está en mi menor y acaba con una cadencia rota.
- c) La segunda frase está en una tonalidad diferente.
- d) La tercera frase vuelve a mi menor.

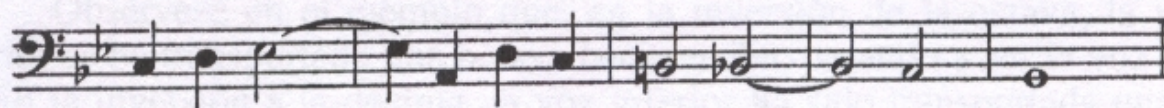
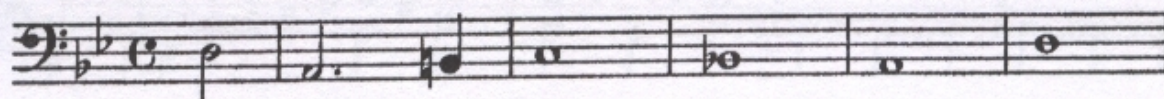
5. Construir un fragmento musical de tres frases en contrapunto a cuatro partes, a partir de las siguientes especificaciones:

- a) Los instrumentos son flauta, oboe, clarinete y fagot.
- b) La primera frase comienza en Do mayor y modula a Mi bemol mayor.
- c) La segunda frase vuelve a Do mayor y acaba con una semicadencia.
- d) La tercera frase comienza exactamente igual que la primera frase pero permanece en Do mayor, acabando con una cadencia auténtica.

5a. Construir una pieza semejante en contrapunto a cuatro partes, para órgano. Seguir el mismo plan de frases y modulaciones, pero escoger dos tonalidades diferentes. Disponer las partes de manera que dos voces se puedan tocar con la mano derecha, una con la izquierda y el bajo sobre los pedales. En esta pieza mantener la unidad de la textura mediante la imitación constante de un motivo importante.

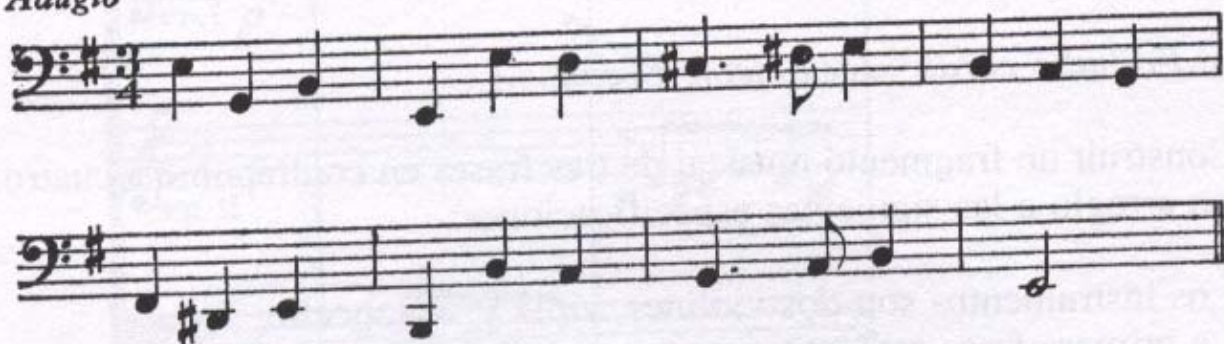
6. Añadir cuatro voces al siguiente bajo dado.

Andante



(De Bach, *El arte de la fuga*.)

7. Añadir cinco voces al siguiente bajo dado.

Adagio

9. Contrapunto invertible

Es típico del estilo contrapuntístico que el material temático pase de una voz a otra, de manera que las melodías que primero se oyeron en las voces superiores aparezcan luego en voces inferiores, y viceversa. Si se desea conservar la forma original de las líneas melódicas con exactitud, en todas las transposiciones, las partes deben escribirse en contrapunto invertible. El término invertible hace referencia aquí al orden de las voces, no a las voces mismas. La inversión del orden de las voces, colocando, por ejemplo, la parte del bajo en la soprano y la parte de la soprano en el bajo, no debe confundirse con la inversión de melodías, en movimiento contrario, que se discutirá en un capítulo posterior.

Cuando en el contrapunto invertible están implicadas dos voces, se le llama contrapunto doble. El intervalo de inversión se determina mediante el intervalo de transposición ascendente de la voz más grave, manteniendo quieta la voz superior.

Ej. 256

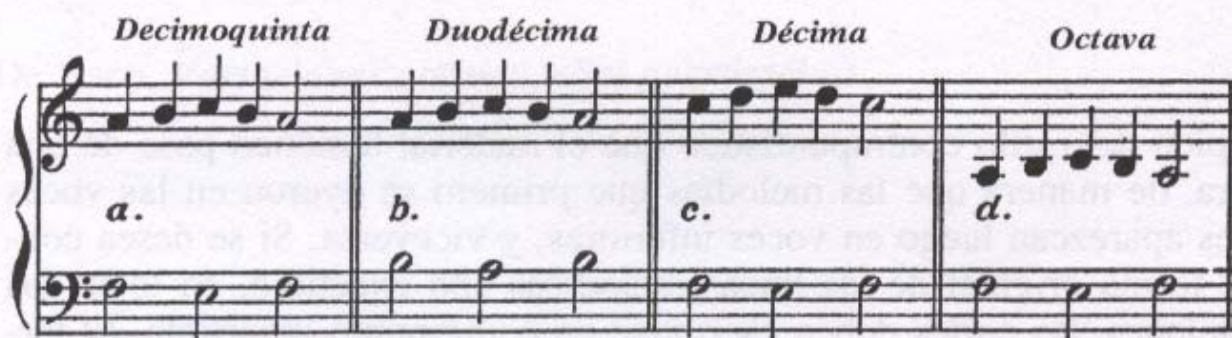
Inversión a la octava *Décima* *Duodécima* *Decimoquinta*

Obsérvese en el ejemplo que, en la inversión de la octava, la voz inferior se ha transportado una octava hacia arriba, pasando a ser la voz superior. En la inversión a la décima, la voz inferior ha sido transportada una décima hacia arriba; en la inversión a la duodécima, una duodécima hacia arriba y en la inversión a la decimoquinta, una doble octava hacia arriba, o decimoquinta.

No es tan fácil descubrir el intervalo de inversión cuando las dos voces están transportadas. La transposición total es igual a la suma de los intervalos de transposición en direcciones opuestas de ambas voces. En el ejemplo de

abajo hay algunas transposiciones del modelo original del ejemplo 256. En *a*, la voz grave se ha elevado una octava y la voz inferior se ha bajado una octava. El intervalo de inversión es, pues, una decimoquinta. En *b*, la voz inferior se ha subido una octava y la voz superior se ha bajado una quinta, haciendo la inversión a la duodécima. En *c*, la inversión es a la décima más una octava, pero esta octava de más no se toma en consideración al nombrar la inversión, así que se trata de una inversión a la décima. En *d*, la inversión es, claro está, a la octava, aunque se haya transportado la parte superior en lugar de la inferior.

Ej. 257



El contrapunto doble se puede escribir en otros intervalos diferentes a los que hemos mostrado pero, como se podrá apreciar enseguida al practicarlo, las otras transposiciones están tan limitadas en cuanto a posibilidades de encontrar resultados musicales que su valor principal se reduce a problemas técnicos o ejercicios. En la práctica de los compositores, el contrapunto doble se limita casi por completo a las inversiones de octava, décima, duodécima y decimoquinta.

CONTRAPUNTO DOBLE A LA OCTAVA

En inversión a la octava, los intervalos armónicos sufren los siguientes cambios:

el unísono pasa a octava
la segunda pasa a séptima
la tercera pasa a sexta
la cuarta pasa a quinta

la quinta pasa a cuarta
la sexta pasa a tercera
la séptima pasa a segunda
la octava pasa a unísono

En esta tabla se puede observar que los intervalos disonantes permanecen disonantes tras la inversión. Los intervalos consonantes permanecen consonantes con excepción de la quinta, que pasa a cuarta. Puesto que la cuarta justa es un intervalo disonante en la realización a dos partes, esto significa que la quinta debe ser tratada como un intervalo disonante para que el contrapunto siga siendo bueno al invertirlo.

En cuanto al método para escribir un contrapunto doble el sistema de

prueba y error es el más práctico. Lo mejor es construir el original y la inversión a la vez, en lugar de intentar completar una voz antes de escribir la otra. Hasta cierto punto, es posible razonar e imaginar el efecto de la inversión de un compás dado, pero en el último análisis el resultado debe comprobarse leyendo o tocando las dos partes a la vez.

En el contrapunto doble a la octava, las dos voces no deben separarse en ningún momento más de una octava, de otro modo la transposición a la octava sería insuficiente para situar la voz inferior por encima de la otra. Esta restricción hace difícil escribir un contrapunto que tenga un interés melódico, pero este tipo cerrado de contrapunto doble es muy útil para mantenerse dentro de los límites del ámbito deseado en una composición como la fuga. El sujeto y el contrasujeto de una fuga suelen estar compuestos en contrapunto doble a la octava, de modo que entre ambos no cubren un ámbito demasiado amplio, a la vez que permiten su inversión.

Ej. 258. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus VIII*

The image displays two systems of musical notation for Example 258. The top system represents the original contrapunctus, and the bottom system represents its inversion, labeled "Inversión". Both systems are written in G major (one sharp) and 3/4 time. The original system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active, rhythmic line. The inverted system shows the roles reversed: the treble staff contains the original bass line, and the bass staff contains the original treble line, demonstrating the concept of inversion at the octave.

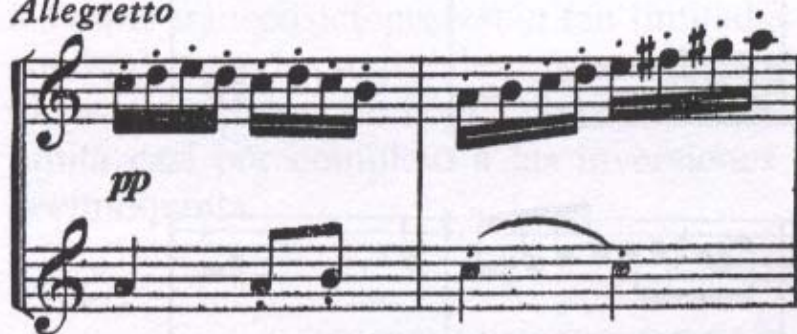
De este y de ejemplos sucesivos se han omitido voces cuando éstas no tenían que ver con el aspecto ilustrado. Sólo hemos dado las dos voces que toman parte en el contrapunto doble.

Para realizar la inversión, así como para cambiar la tonalidad, la voz superior del ejemplo 258 ha sido transportada una octava más una cuarta hacia abajo. La voz grave ha sido transportada una cuarta hacia abajo, así que la situación es como si la voz grave hubiera permanecido inmóvil mientras que la voz aguda hubiera bajado una octava. La inversión, por tanto, es a la octava.

A continuación, se da otro ejemplo de contrapunto a dos partes susceptible de inversión a la octava, si bien Bach decidió invertirlo sólo al intervalo más grande de decimoquinta.

Ej. 259. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 14*

El cruzamiento de voces sucederá raras veces en el contrapunto doble, ya que en el punto donde se da el cruzamiento la inversión se hace imposible, como en el primer tiempo del segundo compás del ejemplo siguiente.

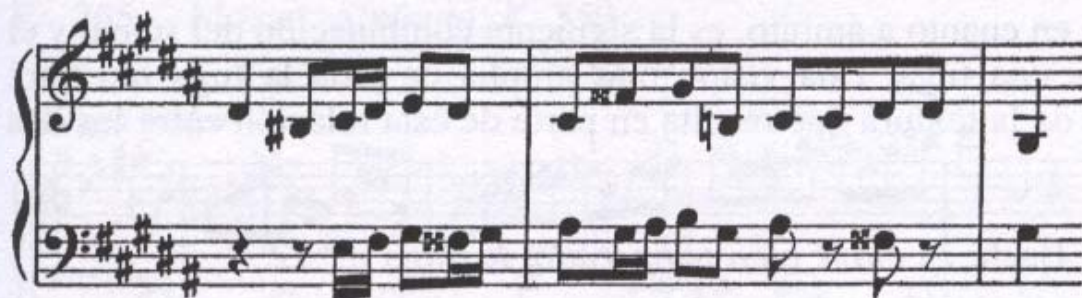
Ej. 260. Beethoven: *Sinfonía n.º 7**Allegretto**Inversión*

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DECIMOQUINTA

Una transposición total de dos octavas da mayor libertad de movimiento a las líneas melódicas. El contrapunto doble a la decimoquinta se diferencia de aquel a la octava sólo en esta cuestión de ámbito por lo que el término general «a la octava» se extiende a menudo a cualquier número de octavas. Normal-

mente, sin embargo, el término «a la decimoquinta» implica que el contrapunto no va a ser invertido a una sola octava. El ejemplo siguiente muestra una inversión a la decimoquinta, con cada voz transportada una octava. Por lo que respecta al ámbito, la inversión a la octava sería factible, pero Bach no la utiliza, posiblemente por el efecto que resultaría en la segunda corchea del segundo compás.

Ej. 261. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 18*



Inversión



La inversión a la octava sería imposible en el caso del ejemplo siguiente. El pasaje se podría invertir a dos octavas. Sin embargo, Mozart baja la voz superior dos octavas y sube una la inferior, lo que hace un total de tres octavas, o contrapunto doble a la vigésima segunda. Este tipo suele recibir el nombre de contrapunto a la decimoquinta.

Ej. 262. Mozart: *Sonata, K. 498a*

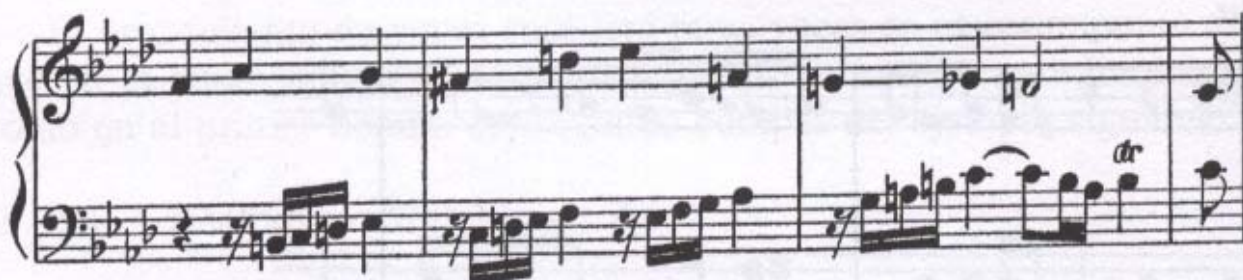
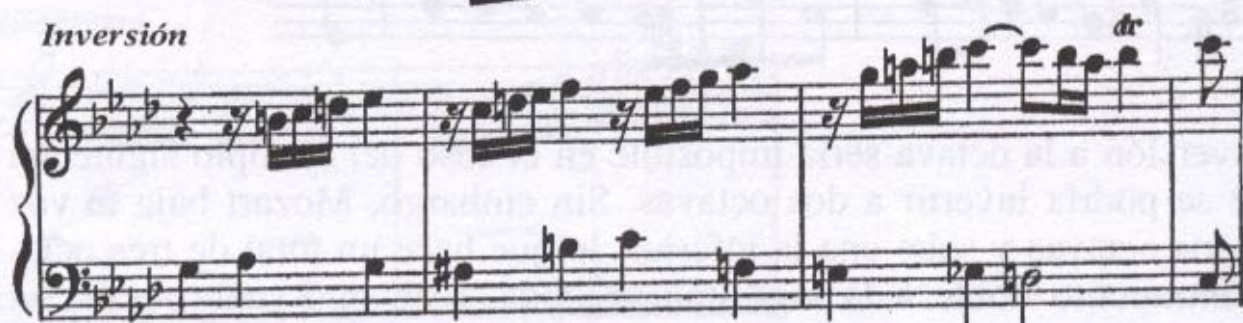
Allegro moderato



Inversión

Semejante, en cuanto a ámbito, es la siguiente combinación del sujeto y el contrasujeto de una fuga. Una visión más amplia de toda la fuga mostrará el gran ámbito de la textura que resulta en parte de esta relación entre los dos sujetos.

Ej. 263. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 12*

*Inversión*

A continuación, encontramos dos tipos de contrapunto doble en música orquestal. El ámbito es, en general, mucho más ancho en este medio que en la música para teclado o para pequeños grupos instrumentales. Las duplicaciones idiomáticas a la octava han sido omitidas en estos ejemplos, pues no afectan al contrapunto en sí.

Ej. 264. Beethoven: *Sinfonía n.º 3*

Allegro molto

Inversión

vn. I
f
ve. cb.

Ej. 265. Mozart: *Sinfonía*, K. 550

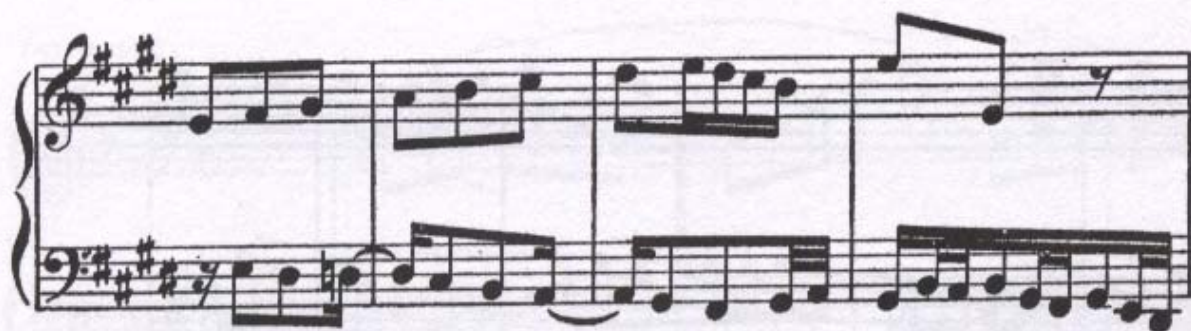
Allegro molto

cuerdas

En el pasaje de la Sinfonía en sol menor de Mozart, el modelo de los primeros cuatro compases no sólo se invierte en los cuatro siguientes sino que, además, hay una modulación a otra tonalidad, una segunda por debajo.

A continuación, podemos ver otro uso del contrapunto doble. Aquí, el bajo de la parte del antecedente de la frase pasa a ser la melodía superior del consecuente y viceversa.

Ej. 266. J. S. Bach: *Invención a dos partes n.º 6*



Ej. 267. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Preludio n.º 20*



Con frecuencia, se construyen secuencias en contrapunto doble, utilizando motivos relativamente breves. En el ejemplo 268 los motivos cambian de modo y de tonalidad. La inversión es de octava más cuarta hacia arriba y de octava más quinta hacia abajo, un total de tres octavas.

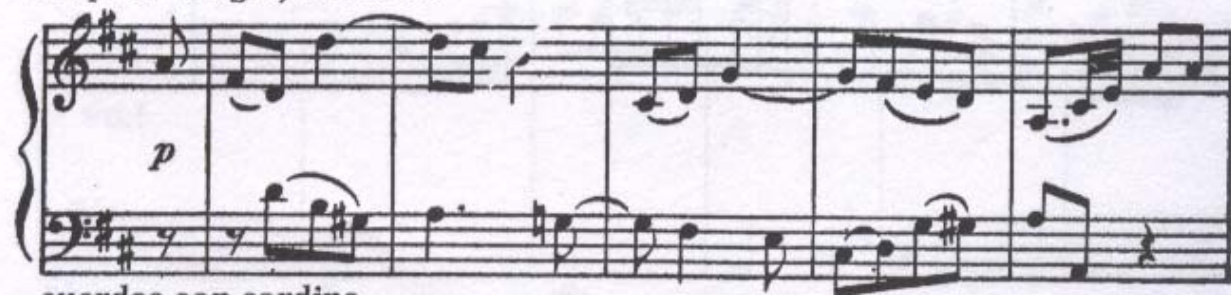
Ej. 268. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 10*

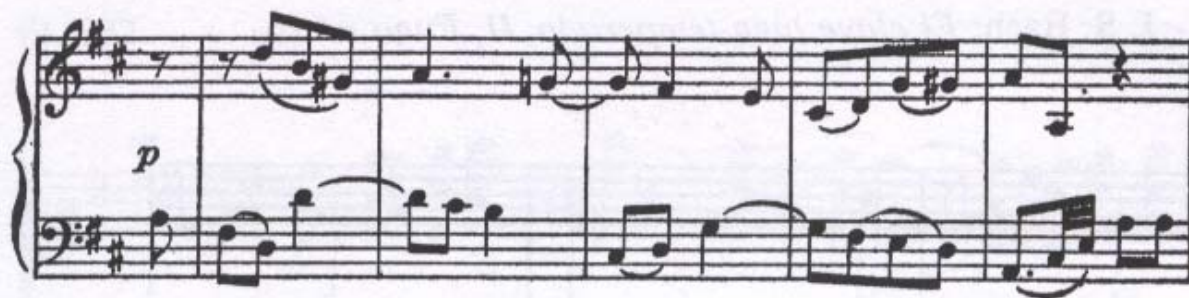


En la Sinfonía n.º 47 de Haydn, todo el movimiento lento se basa en formas variadas de las frases en contrapunto doble a la decimoquinta.

Ej. 269. Haydn: *Sinfonía n.º 47*

Un poco adagio, cantabile





CONTRAPUNTO DOBLE A LA DÉCIMA

En inversión a la décima, los intervallos armónicos sufren los siguientes cambios:

el unísono pasa a décima
la segunda pasa a novena
la tercera pasa a octava
la cuarta pasa a séptima
la quinta pasa a sexta

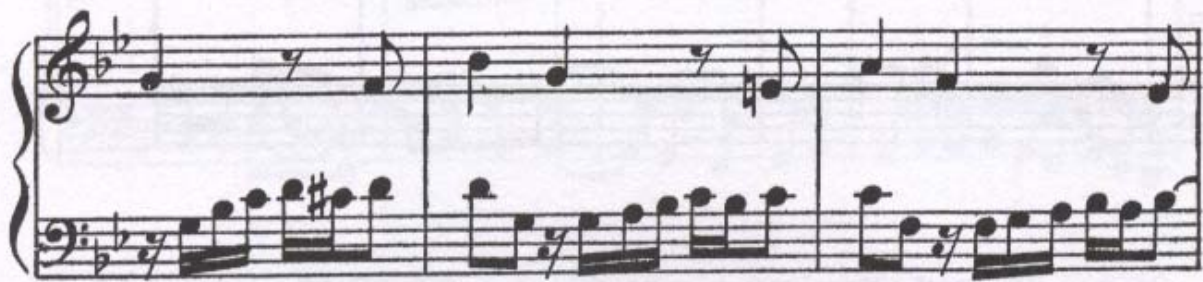
la sexta pasa a quinta
la séptima pasa a cuarta
la octava pasa a tercera
la novena pasa a segunda
la décima pasa a unísono

En este caso, los intervallos consonantes permanecen consonantes, teniendo en cuenta que las consonancias perfectas pasan a ser imperfectas, y las imperfectas a perfectas. Las disonancias quedan como disonancias. Hay que hacer una excepción a esta regla en el caso de la quinta, que es disminuida por su posición en la escala.

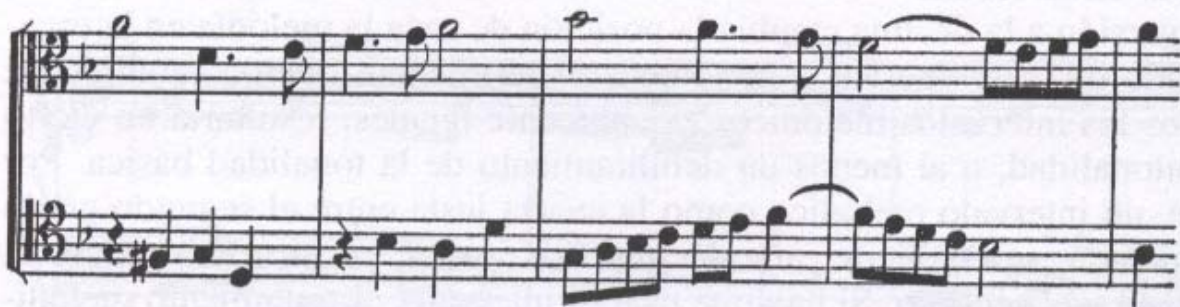
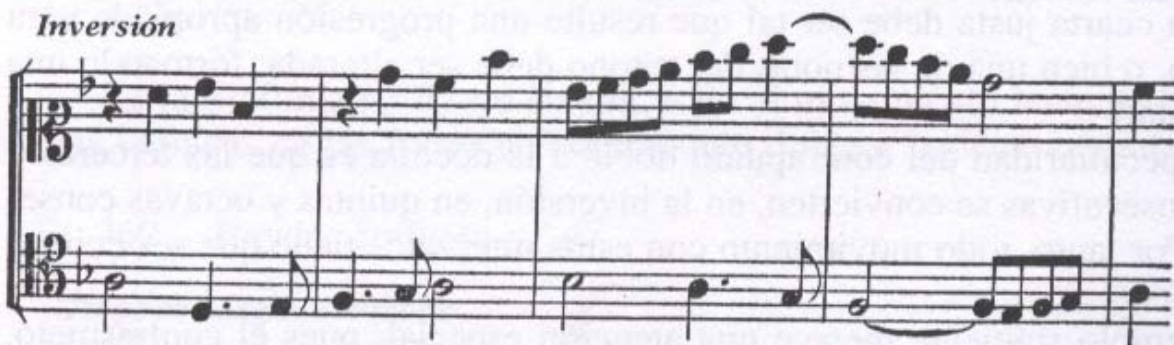
La inversión a la décima cambia la posición de toda la melodía en la escala, de modo que sus intervallos melódicos experimentan ligeros cambios. Si tomáramos los intervallos melódicos exactamente iguales, resultaría un cierto tipo de bitonalidad, o al menos un debilitamiento de la tonalidad básica. Por otra parte, un intervalo melódico como la cuarta justa entre el segundo grado y la dominante, se convierte, una décima más arriba, en un tritono entre el cuarto grado y el séptimo. Si hay que usar el intervalo, el tratamiento melódico de una cuarta justa debe ser tal que resulte una progresión apropiada para un tritono, o bien una de las notas del tritono debe ser alterada, formando una cuarta justa.

Otra peculiaridad del contrapunto doble a la décima es que las terceras y sextas consecutivas se convierten, en la inversión, en quintas y octavas consecutivas. Por tanto, todo movimiento con estos intervallos tiene que ser contrario u oblicuo.

El ejemplo siguiente merece una atención especial, pues el contrasujeto, la parte en semicorcheas, es invertible tanto a la octava, como a la décima y a la duodécima.

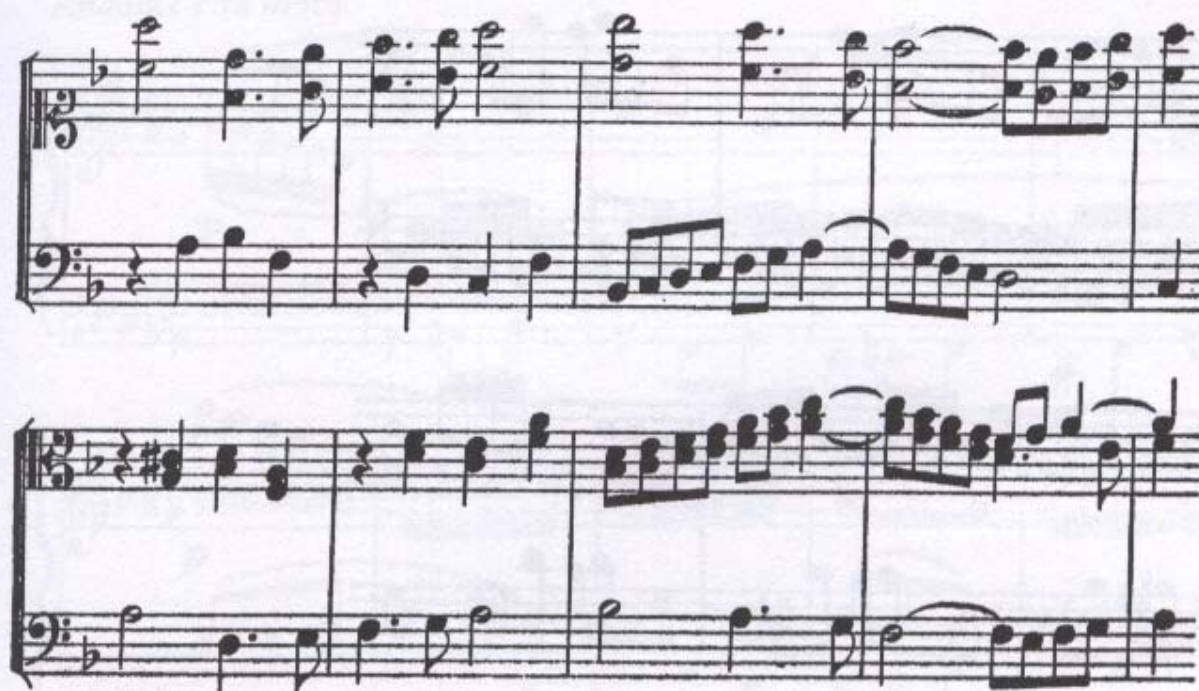
Ej. 270. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 16**Inversión*

La denominación «contrapunto doble a la décima» se aplica asimismo cuando la inversión requiere una transposición de una octava más que de una décima.

Ej. 271. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus X**Inversión*

Esta fuga también ilustra el principio de que el contrapunto doble a la décima se puede combinar con el contrapunto a la octava, duplicando una de las voces en terceras o sextas. El estudiante reconocerá que este procedimiento no crea un contrapunto triple a partir del doble, sino que sólo añade una duplicación armónica a una parte.

Ej. 272



CONTRAPUNTO DOBLE A LA DUODÉCIMA

La inversión a la duodécima no presenta tanta dificultad como la inversión a la décima, y es mucho más práctica. He aquí la tabla de los cambios de los intervalos armónicos:

el unísono pasa a duodécima
la segunda pasa a undécima
la tercera pasa a décima
la cuarta pasa a novena
la quinta pasa a octava
la sexta pasa a séptima

la séptima pasa a sexta
la octava pasa a quinta
la novena pasa a cuarta
la décima pasa a tercera
la undécima pasa a segunda
la duodécima pasa a unísono

Las octavas se convierten en quintas y viceversa. Las terceras se intercambian con décimas. Pero la circunstancia de que una sexta se invierta por una séptima presenta un obstáculo para la flexibilidad de la escritura melódica.

A continuación, presentamos dos ejemplos de contrapunto doble a la duodécima. El primero muestra el mínimo de transposición, justo una duodécima, mientras que en el segundo las voces están desplazadas un total de tres octavas más una quinta.

Ej. 273. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 2**Inversión*Ej. 274. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus IX**Inversión*

Al contrapunto doble se pueden añadir partes libres. Éstas a menudo ayudan a clarificar la armonía y a veces permiten ciertas inversiones que serían cuestionables en las dos voces por sí solas. En el ejemplo siguiente, el tercer compás resulta, sin duda, mucho mejor gracias a la adición de una parte libre de bajo.

Ej. 275. Brahms: *Variaciones sobre un tema de Haydn, op. 56a*

Andante con moto



CONTRAPUNTO TRIPLE

La realización a tres partes se llama contrapunto triple cuando el orden de las tres voces es invertible por completo. En teoría, deben ser posibles estas seis disposiciones:

A	A	B	B	C	C
B	C	A	C	A	B
C	B	C	A	B	A

En la práctica, sin embargo, algunas de estas combinaciones pueden ser menos deseables que otras y, como es extraño que un compositor desee usar las seis disposiciones, se emplean aquellas que ofrecen un resultado musical más satisfactorio. Si las tres partes forman en realidad un contrapunto triple, cualquiera de las tres voces puede actuar como bajo de las otras dos. Cada par de voces está en contrapunto doble a la octava o a la decimoquinta. Si se desean las seis versiones, entonces es preferible la posición cerrada de octava.

Puesto que la inversión de la cuarta justa forma una quinta justa, además del carácter disonante de la cuarta en sí, las tres voces no pueden, en ningún momento, formar un paralelismo de acordes de la sexta. Otras dificultades se desprenden de la presencia de la nota de resolución junto con una disonancia como el retardo o la apoyatura. Pero estos obstáculos evidentes pueden modificarse por tantas circunstancias diferentes que el método experimental sigue siendo el mejor modo de trabajar este tipo de contrapunto, como, en efecto, hemos podido comprobar con los otros tipos.

El siguiente es un ejemplo que muestra la aplicación práctica del contrapunto triple. Todo el preludio consta de frases que son inversiones de la primera frase, con algunos compases episódicos adicionales de transición y coda. De las seis posibilidades aquí aparecen cuatro. Obsérvense los pequeños cambios efectuados en B y C.

Ej. 276. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Preludio n.º 19*

The image displays four systems of musical notation for a triple counterpoint exercise. Each system consists of two staves. The first system is labeled with 'A' above the first staff, 'B' below the first staff, and 'C' below the second staff. The second system is labeled with 'B' above the first staff, 'C' below the first staff, and 'A' below the second staff. The third system is labeled with 'C' above the first staff, 'A' below the first staff, and 'B' below the second staff. The fourth system is labeled with 'A' above the first staff, 'C' below the first staff, and 'B' below the second staff. The music is in D major (two sharps) and 3/4 time, featuring complex rhythmic patterns and inversions of the main theme.

El contrapunto triple se encuentra con frecuencia en los episodios de la fuga, donde el pasaje suele basarse en una secuencia y cada fragmento temático aparece sucesivamente como voz aguda, media y grave. Tales pasajes también se emplean en otras formas de composición, como la sonata, en transiciones y desarrollos.

Ej. 277. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 17*

CONTRAPUNTO CUÁDRUPLE

En un sentido estricto, no se puede decir que una frase está en contrapunto cuádruple, a no ser que las veinticuatro posibles variantes resulten satisfactorias como contrapunto a cuatro partes. No hace falta decir que rara vez se comprueban todas. Si cada una de las cuatro voces puede actuar como un bajo apropiado para las otras tres, esto le basta al contrapunto en tanto que contrapunto cuádruple para la mayoría de los propósitos musicales.

En el ejemplo de abajo se dan dos posiciones de una frase en contrapunto cuádruple. El soprano, A, ha pasado, gracias a la inversión, al bajo, mientras se mantiene el orden de las otras voces, B, C, D.

Si el estudiante tiene la curiosidad de investigar las otras inversiones de este contrapunto cuádruple, descubrirá que algunas son menos practicables que otras. De hecho, la línea B no hace un bajo tan bueno como las otras voces, lo que puede ser la razón por la que Bach no utiliza esta inversión en la fuga. Sin embargo, su carácter de pedal de dominante no descalifica esta parte como posible bajo.

Ej. 278. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 12*

Inversión

Si bien la realización de cánones no es el objetivo inmediato de los estudios de contrapunto invertible, la formación de éstos es un resultado natural de la presentación práctica del contrapunto triple o cuádruple. Si un pequeño fragmento está construido de manera invertible, no cabe duda de que el compositor deseará exponer alguna de sus inversiones, y si éstas se presentan de modo que los esquemas melódicos aparecen en el mismo orden de sucesión en todas las voces, entonces puede crearse un canon. La efectividad del canon dependerá del grado de importancia que la sucesión de unidades melódicas imprima a la línea melódica.

En el siguiente ejemplo, una secuencia en contrapunto cuádruple, aparecen tres de las variantes. Si en este tipo de secuencia las unidades melódicas A, B, C y D se siguieran una a otra en el mismo orden en cada voz, se formaría un canon cuádruple. Aquí, por ejemplo, la voz media muestra el inicio de un canon, siendo la melodía la sucesión de motivos C, D, A, B. La segunda voz del canon sería el bajo y, si la secuencia se prolongara, las cuatro voces completarían por fin la misma secuencia melódica.

EJ. 279. J. S. Bach: *La ofrenda musical*, *Ricercare a 6*



CONTRAPUNTO QUÍNTUPLE

Como ejemplo del poco habitual contrapunto invertible a cinco voces, mostramos tres inversiones del contrapunto a cinco partes que ya apareció en el ejemplo 251, en el capítulo anterior. Las cinco partes de la cuerda están dobladas por instrumentos de viento-madera, y en la partitura hay algunas notas de acompañamiento en las trompas, trompetas y timbal, aquí omitidas.

Ej. 280. Mozart: *Sinfonía, K. 551*

Allegro molto



EJERCICIOS

Para la realización de ejercicios de contrapunto invertible no será necesario llevar a cabo la transposición exacta de las partes hasta la última nota de la frase. En realidad, en algunas de las combinaciones es imposible obtener una cadencia satisfactoria sin alguna variación en las inversiones. Así, de modo más práctico podemos recomendar el uso de cadencias libres.

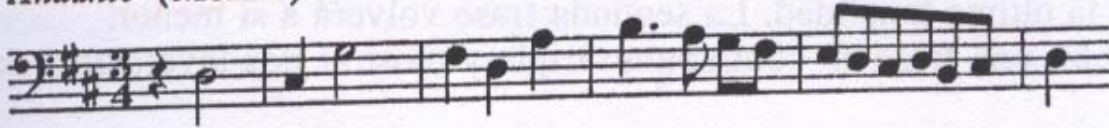
Además, hemos remarcado que, de las nuevas posiciones en la escala en las inversiones a la décima y a la duodécima, resultarán algunas variaciones en los intervalos melódicos. De este precedente se puede sacar partido para hacer otras alteraciones cromáticas que no aparecen en la escala propia de la tonalidad, pero que pueden mejorar el efecto armónico sugiriendo dominantes secundarias o cambios de modo.

En todo momento se debe mantener un alto nivel melódico. La tentación de excusar una parte melódica débil por la dificultad que entraña el contrapunto debe ser rechazada con firmeza, si la práctica del contrapunto ha de servir para desarrollar el instinto y la flexibilidad musical.

1. Escribir partes en contrapunto doble a la octava, a la décima, a la duodécima y a la decimoquinta para cada una de las siguientes partes dadas. Mostrar en cada caso la inversión. Las partes dadas se pueden transportar a otras tonalidades, en inversión, si así se desea.

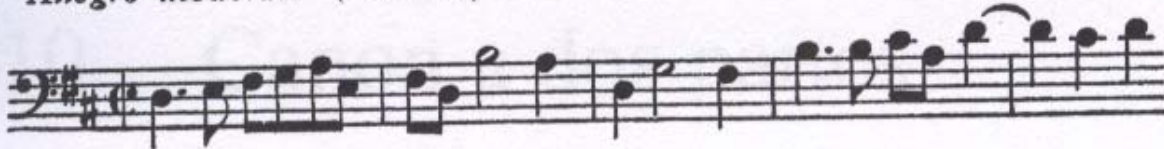
a)

Andante (Mozart)



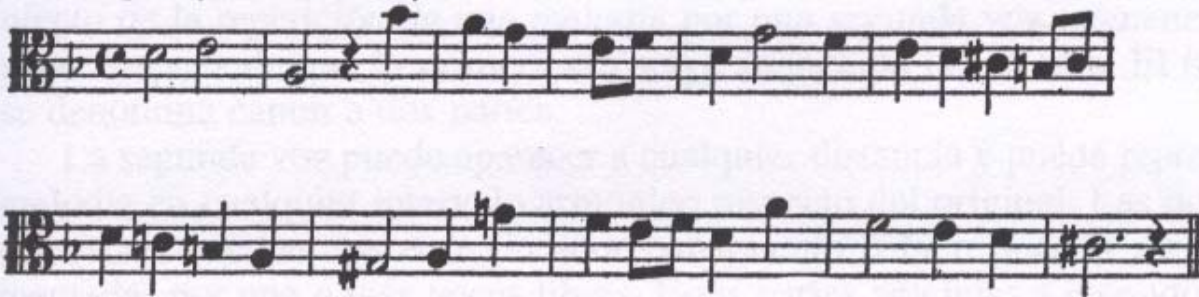
b)

Allegro moderato (Haendel)



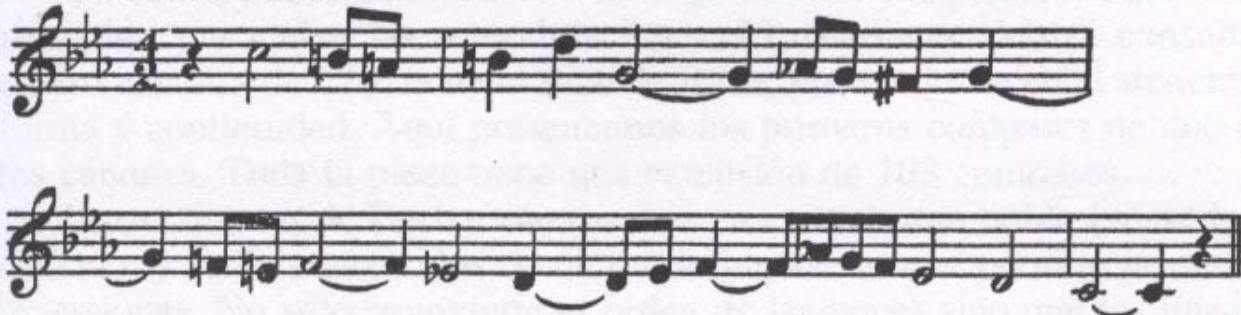
c)

Allegro (Mendelssohn)



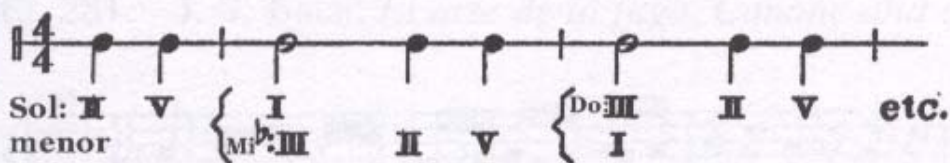
d)

Moderato (Bach)

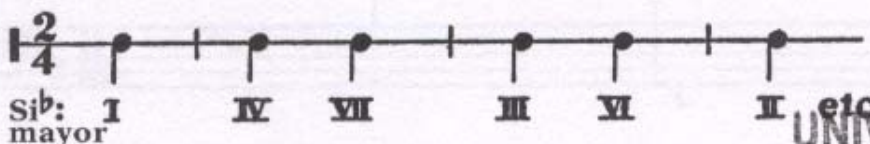


2. Escribir secuencias en contrapunto doble sobre los siguientes esquemas armónicos.

a)



b)



3. Construir un fragmento musical de dos frases en contrapunto doble, en el que la primera frase module de si menor a Re mayor, con una cadencia auténtica en la última tonalidad. La segunda frase volverá a si menor.
4. Escribir una frase en contrapunto triple y mostrar dos inversiones de la misma.
5. Escribir una frase en contrapunto cuádruple y mostrar una inversión.

10. Canon a dos partes

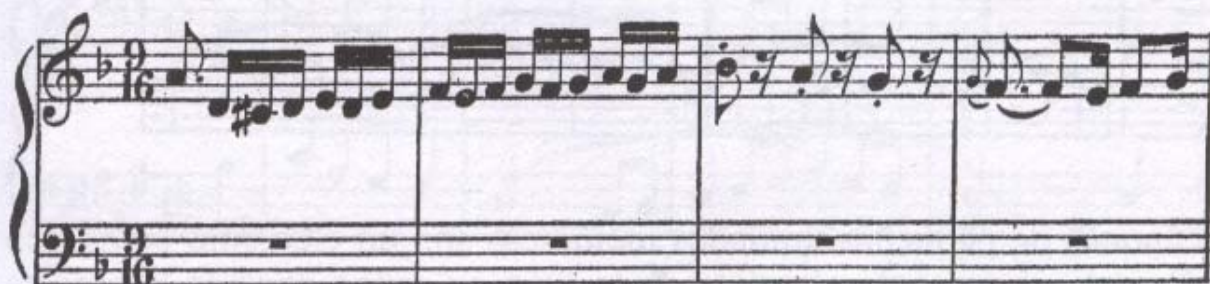
Ya desde la Edad Media, los compositores se han visto atraídos por el efecto de la repetición de una melodía por una segunda voz, comenzando un poco después de que la primera voz haya anunciado la melodía. El resultado se denomina canon a dos partes.

La segunda voz puede aparecer a cualquier distancia y puede reproducir la melodía en cualquier intervalo armónico respecto del original. Las dos partes del canon pueden aparecer sin acompañamiento o bien pueden ser complementadas por una o más voces libres. Estas partes añadidas a menudo ayudan a clarificar la armonía o el ritmo del canon, o se pueden incluir sólo para enriquecer la textura.

Un canon puede continuarse a lo largo de toda una pieza, sin que sea interrumpido por cadencias o modulaciones. El estudiante deberá consultar los cuatro cánones de *El arte de la fuga* de Bach, prestando especial atención a su forma y continuidad. Aquí presentamos los primeros compases de uno de estos cánones. Toda la pieza tiene una extensión de 103 compases.

Estos cánones de Bach están escritos en contrapunto doble (véase la página 212), y están contruidos de un modo ingenioso que permite presentar las inversiones. No sólo se invierte el orden de las voces sino que las líneas melódicas se introducen en movimiento contrario. No es necesario decir que estas características son difíciles de descubrir por el oyente en una única escucha y que pueden apreciarse sólo mediante un cuidadoso estudio de la música.

Ej. 281. J. S. Bach: *El arte de la fuga*, *Canone alla ottava*





Este tipo de pequeña forma basada en un canon se utiliza a veces como una de las partes de una serie de variaciones, como aquellas de las que hemos extraído los ejemplos 287 y 299. También resulta apropiado para pequeños movimientos en obras extensas, como el Minuetto del ejemplo 282.

Ej. 282. Haydn: *Cuarteto*, op. 76, n.º 2

Allegro ma non troppo



A menudo, se escogen una o dos frases para su tratamiento canónico, como en la presentación del segundo tema en el primer movimiento de la Cuarta sinfonía de Beethoven. Obsérvese que aquí el uso del canon intensifica el efecto de la repetición rítmica en la estructura motivica.

Ej. 283. Beethoven: *Sinfonía* n.º 4

Allegro vivace



Los cánones de pequeñas unidades melódicas son un elemento común en la fuga. Cuando se presenta el sujeto de la fuga en canon consigo mismo se llama *stretto*.

Ej. 284. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 1*

DISTANCIA

Si la segunda voz espera demasiado tiempo antes de entrar, el canon resulta difícil de seguir para el oído, en especial si el canon se mantiene durante varias frases. Además, como se descubrirá al escribir cánones, es mucho más fácil construir uno a una distancia de varios compases que uno a una distancia corta, de modo que el efecto estético de la apreciación de la habilidad y la artesanía se reduce en gran medida.

La distancia más fácil que puede seguir el oído, y la más natural, es de uno o dos compases de longitud media, con la segunda voz en una posición métrica similar a la de la primera. En el conocido canon de la Sonata para violín de Franck, cuyo comienzo mostramos más abajo, ambas voces empiezan en el cuarto tiempo, con un compás de distancia.

En tanto que contrapunto a dos partes, este canon está debilitado por el pronunciado carácter simétrico de su ritmo melódico y por el exceso de concordancia armónica de las voces en los tiempos fuertes. Las voces añadidas en la parte de piano son necesarias para justificar ciertas cuartas en el canon a dos partes y se utilizan de tal manera que acentúan el carácter armónico de la textura.

Ej. 285. Franck: *Sonata para violín y piano*

Allegretto poco mosso





El siguiente canon sin acompañamiento es más sutil en su efecto armónico, sin duda por el uso de intervallos disonantes sobre los primeros tiempos en cuatro de los seis compases. La ausencia de sensación armónica deja al oyente el interés añadido de relacionar las dos voces con la armonía implícita.

EJ. 286. Wilhelm Friedemann Bach: *Sonata en Re mayor*

Andante



Las distancias más cortas que un compás exigen una escucha más atenta aunque, si el tempo no es demasiado rápido y la distancia se mide en tiempos importantes, el ritmo probablemente no creará confusión. Brahms no da indicación de tempo para el ejemplo de abajo, pero podemos suponer, por el carácter de la variación, que éste no es muy rápido y que los cuatro tiempos de cada compás tienen la misma importancia rítmica. De todas formas, las dos líneas no parecen presentar una discordancia métrica, excepto sobre el papel. Esta cuestión se aclarará en la discusión de los ejemplos siguientes.

La armonía produce un claro efecto estático y carece de carácter contrapuntístico, siendo así que toda la frase está construida sólo sobre dos fundamentales. El elemento contrapuntístico consiste en la oposición de las curvas melódicas y en una cierta variedad en los ritmos melódicos.



Algo de este mismo carácter estático se halla presente también en el siguiente canon de Bizet. La armonía básica es la de tónica en todo momento, aunque da una sensación de semicadencia al final de la frase. (El acorde final de tónica en el ejemplo es, en realidad, el primer acorde de la segunda frase.)

Ej. 288. Bizet: *L'Arlésienne*, *farandole*

Tempo di marcia



Re: I

IV I II I V I

El próximo ejemplo es muy difícil de seguir de oído, no sólo porque la distancia es muy corta sino también porque las dos partes no presentan la misma situación métrica. Suponiendo que los ritmos melódicos sean idénticos, ya que las melodías lo son, la segunda voz debe de estar barrada de forma incorrecta, si el barrado debe indicar dónde caen los tiempos fuertes. El acompañamiento no ofrece ninguna ayuda, pues los acordes no tienen ningún acento y no hay cambios de fundamentales que nos puedan dar alguna sugerencia del ritmo armónico. En relación con esto, se aconseja al lector consultar de nuevo las observaciones respecto del ritmo armónico y del ritmo melódico en capítulos anteriores.

Ej. 289. J. S. Bach: *Concierto de Brandemburgo n.º 6**Allegro*

viola I

viola II

vc., cb.

En el ejemplo siguiente encontramos el mismo problema del cambio de pulso métrico, o efecto sincopado. En este caso, la distancia es más corta que en el ejemplo de Bach y el valor de corchea equivale sólo a un tercio de tiempo, en un compás rápido de seis-ocho con un pulso binario. Sin embargo, la diferencia de ámbito de las dos partes hace posible oír el efecto canónico general de una voz seguida muy cerca por otra. Este pasaje es un ejemplo de cómo actúa el ritmo armónico para mantener una sensación de pulso métrico. En el tercer compás, y de nuevo en el quinto, se percibe con claridad un cambio de fundamental armónica, lo que proporciona un acento rítmico que no está presente en los ritmos melódicos.

Ej. 290. Mozart: *Sonata, K. 576**Allegro*

INTERVALO ARMÓNICO

Como podría esperarse, el intervalo armónico más habitual entre una nota dada en la primera voz y su repetición en la segunda es la octava. En los ejemplos 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288 y 290 hemos visto cánones a la octava, superior o inferior. Como es lógico, es más fácil para el oído reconocer una melodía reproducida a la octava que a cualquier otro intervalo, y también este tipo de canon es más fácil de escribir. Al mismo tiempo, el canon a la octava presenta un problema al compositor debido a su tendencia a continuar indefinidamente con la misma fundamental armónica. El consecuente exige la misma armonía que el antecedente y formará un nuevo antecedente sobre la misma armonía, a no ser que el compositor le dé una nueva interpretación armónica, cuando ésta sea necesaria para obtener variedad y para organizar la armonía. Los ejemplos dados muestran el resultado armónico de esta tendencia natural, y son una clara evidencia de que, al escribir cánones, las dificultades no residen tanto en la realización del contrapunto como en controlar y dirigir la armonía.

Cuando la segunda voz responde en un intervalo diferente de la octava o el unísono, el problema armónico es diferente. La transposición de la melodía conlleva un cambio de armonía, de manera que la tendencia a la armonía estática no se presenta. La dificultad consiste en controlar esta variedad armónica. Los sonidos que constituyen la primera voz deben escogerse con vistas a producir la armonía deseada en el momento en que sean transportados a la segunda voz.

El cambio de la melodía a una nueva posición en la escala también altera el tamaño de algunos intervalos melódicos. Al igual que en las transposiciones del contrapunto invertible, se puede sacar partido de esta circunstancia para realizar otras alteraciones no exigidas por la escala de la tonalidad pero sugeridas por dominantes secundarias o cambios de modo.

El siguiente canon, a la quinta descendente, entre soprano y bajo, debe estudiarse en relación a las variaciones que introduce en los intervalos melódicos en la transposición y por la destreza del compositor para crear cambios armónicos. Compárense los sonidos utilizados con los grados normales de la escala que se esperaban.

También es digno de atención el equilibrio conseguido en el empleo de los grados tonales en las dos melodías. Puesto que la tónica será contestada una quinta más abajo por la subdominante, hay que tener cuidado de no permitir que este grado se presente con tanta fuerza como para que se imponga la tonalidad de la subdominante sobre la de tónica. Asimismo, si se desea poner de relieve en el bajo la nota dominante, es necesario dar importancia a la supertónica en la voz superior.

Es preciso examinar con atención las contribuciones que puedan hacer las voces libres interiores a la sonoridad armónica y a la textura contrapuntística. Por ejemplo, en el quinto compás la interpretación del Mi en la voz superior como séptima de un acorde es evidente por las voces interiores, que al mismo tiempo nos permiten interpretar el Si del bajo como anticipación del bajo del

siguiente compás. El Re del segundo violín es una apoyatura que implica una resolución en Do#.

Ej. 291. J. S. Bach: *Suite n.º 2, Sarabanda*

The image displays three systems of musical notation for J.S. Bach's Sarabanda from Suite No. 2. Each system consists of four staves: Flute/Violin I (fl., vn.I), Violin II (vn.II), Viola (va.), and Violoncello/Double Bass (vc., cb.). The key signature is D major (two sharps). The first system shows the initial measures with various melodic lines and rests. The second system features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the upper staves. The third system continues the intricate contrapuntal texture with overlapping melodic and harmonic lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'ar' (arco).

A continuación, presentamos dos cánones más a la quinta descendente, ambos con un simple acompañamiento armónico, en contraste con la textura contrapuntística de las voces acompañantes de la sarabanda de Bach.

o, n.º 2

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. The lyrics are written below the Bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets or sixteenth-note runs. The Soprano and Alto parts have a more melodic, flowing quality, while the Bass part has a more rhythmic, driving quality.

En el ejemplo siguiente el canon está escrito a la quinta superior, de modo que a la tónica responde la dominante. La variedad armónica se obtiene aquí gracias a que la respuesta del séptimo grado por la subdominante, el grado de

la escala situado a la quinta superior, es la subdominante elevada, sensible de la dominante.

Ej. 294. J. S. Bach: *Preludio coral, Kyrie, «Gott Vaterin Ewigkeit»*



Si el consecuente reproduce los intervallos melódicos con exactitud, excepto en el canon a la octava o al unísono, se crea una sensación de dos tonalidades o, como en el siguiente canon a la cuarta descendente, donde el contrapunto de las voces da la sensación de un centro tonal indeciso.

Este canon se rompe en la última corchea del segundo compás y el grupo de semicorcheas tiene una respuesta al unísono en lugar de a la cuarta.

Ej. 295. J. S. Bach: *Preludio coral, «Wir Christenleut'»*



Bach escribió cánones a todos los intervallos en las treinta variaciones conocidas como Variaciones Goldberg. Cualquiera que se interese por esta forma de contrapunto debería estudiar esta obra. A continuación, presentamos los compases iniciales de dos de los cánones, a la tercera inferior y a la sexta superior. En el primero se consigue una tonalidad firme al empezar con una figura basada principalmente en los grados tercero y quinto, pues la respuesta da armonía de tónica. En el canon a la sexta, es evidente que las dos partes forman una sucesión de sextas paralelas, con un cierto grado de variedad rítmica.

Ej. 296. J. S. Bach: *Variaciones Goldberg, Canone alla Terza*



Ej. 297. J. S. Bach: *Variaciones Goldberg, Canone alla Sesta*

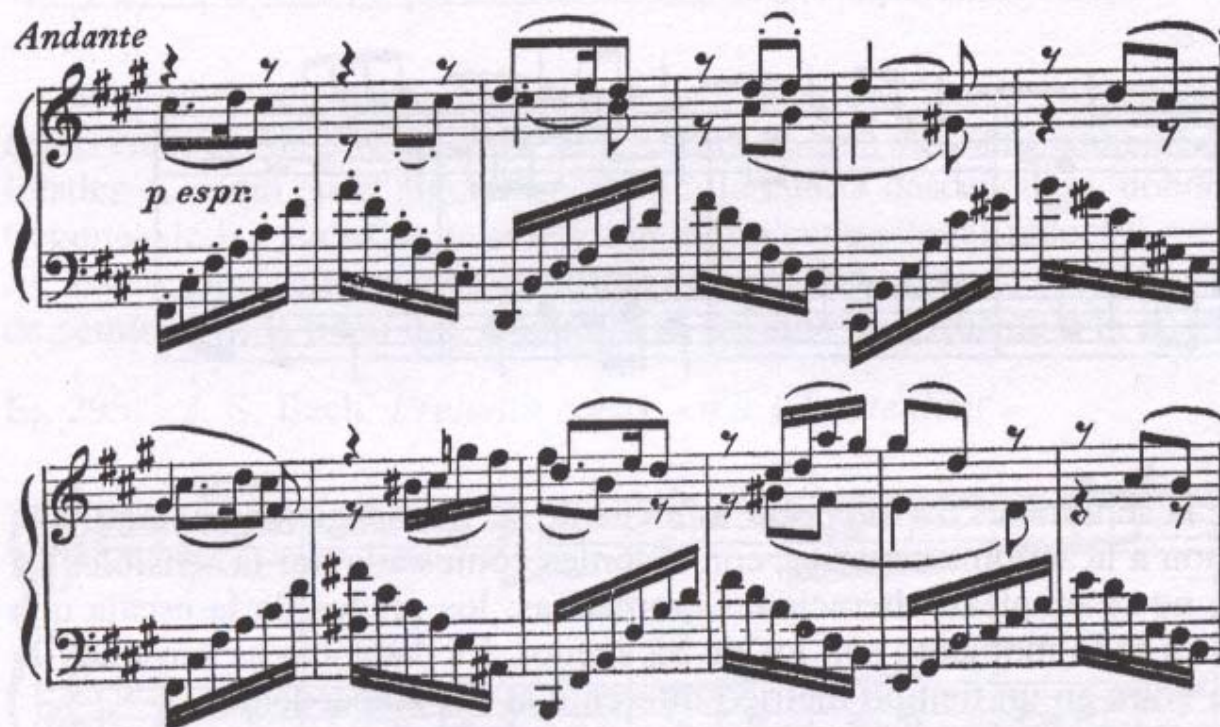
El de la séptima es un intervalo infrecuente de transposición. El siguiente es un canon a la séptima superior, con la tónica contestada por la sensible. En este caso no se emplean alteraciones cromáticas; los grados de la escala que aparecen en todo momento son los de Si \flat menor. La distancia es cerrada y la respuesta entra en un tiempo métrico diferente al del antecedente.

Ej. 298. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 22*

Los cánones a intervallos armónicos pequeños son más difíciles de realizar. En el canon a la segunda se hace necesario el cruzamiento de voces para conducir las curvas melódicas. En general, resultará más práctico comenzar el canon a la segunda a una distancia no demasiado corta.

Compárense los compases ocho y diez del siguiente canon a la segunda, superior por lo que respecta a las alteraciones de los grados de la escala.

Ej. 299. Brahms: *Variaciones sobre un tema de Schumann, op. 9*



El intervalo armónico más difícil para realizar un canon es el unísono. A la posición estrecha de las voces se añade el problema armónico de la variedad mencionada en relación con el canon a la octava. Puesto que las dos voces tienen la misma tesitura no existe voz superior o inferior.

Ej. 300. J. S. Bach: *Variaciones Goldberg, Canone all' Unisono*



MOVIMIENTO CONTRARIO

En algunos cánones el consecuente expone la melodía en movimiento contrario, hacia abajo cuando el antecedente sube, y viceversa. Entonces recibe el nombre de canon en movimiento contrario, canon en inversión o canon invertido. El primero de estos términos tiene la ventaja de evitar la posible confusión entre inversión melódica e inversión del orden de las voces, como en el contrapunto doble.

El canon en movimiento contrario no presenta nuevos problemas, aunque la elección del punto de partida de la inversión implica algunas condiciones diferentes. De esta elección dependen los cambios en los intervalos melódicos y cualquier cambio que pueda darse con respecto a los grados tonales o modales de la escala. La última consideración es aún más importante que la cuestión de los intervallos melódicos. En el movimiento contrario tiene particular poca importancia que la respuesta a una segunda mayor sea una segunda mayor o menor.

Es conveniente conocer cuáles son los grados de la escala normales o expectables que responden a una melodía dada y para ello se han establecido los siguientes tipos de movimiento contrario. En la práctica, sin embargo, será útil y recomendable sacar partido de los efectivos cambios cromáticos que puedan introducirse para crear una mejor y más interesante organización armónica. (Véanse las observaciones referentes a este punto en la página 185, así como su aplicación en el ejemplo 291.)

Ej. 301



El esquema anterior muestra las relaciones entre escalas que actúan en movimiento contrario desde diversos puntos de partida. Estos tipos diferentes de movimiento contrario poseen ciertas características dignas de atención que afectan a la escritura canónica.

TIPO I (ejemplo 301, a). La respuesta de la tónica es la tónica, la de la dominante es la subdominante y la de la subdominante es la dominante. Esto

crea un buen equilibrio tonal. Las dos escalas no son simétricas, pues sus semitonos no se dan en los mismos puntos en ambas. (Los semitonos están indicados con corchetes.)

TIPO II (ejemplo 301, *b*). La tónica y la dominante se intercambian. La respuesta de la subdominante es el segundo grado. Éste es, con toda probabilidad, el tipo más frecuente de inversión melódica.

TIPO III (ejemplo 301, *c*). Los semitonos coinciden. La respuesta de la tónica es el tercer grado y las respuestas de la subdominante y la dominante son, respectivamente, el séptimo y el sexto grado. Este tipo no es tan satisfactorio para la unidad tonal pero sus elementos de simetría lo hacen recomendable.

TIPO IV (ejemplo 301, *d*). Estas dos escalas se equilibran mediante sus dominantes, si bien la respuesta de la tónica por el segundo grado puede resultar un inconveniente.

TIPO V (ejemplo 301, *e*). Esta es la versión de *a* en modo menor. La correspondencia entre los grados tonales permanece invariable. Por supuesto, existen variantes en las formas de las escalas menores.

TIPO VI (ejemplo 301, *f*). Esta inversión se recomienda a veces debido a que, por la correspondencia de tonos y semitonos, proporciona una auténtica inversión melódica en el modo menor. Sin embargo, el equilibrio de los grados tonales no es tan satisfactorio.

Estas son las inversiones más corrientes, aunque se pueden encontrar o formar otros tipos empleando otros grados de la escala como respuesta a la tónica y mediante la mixtura de los modos mayor y menor. (Véase el ejemplo 307.)

Ej. 302. J. S. Bach: *Variaciones Goldberg*, *Canone alla Quarta*

TIPO II



Ej. 303. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus V*

TIPO II

Ej. 304. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 22*

Un tipo infrecuente, en el que la subdominante es la respuesta de la tónica.

Ej. 305. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 6*

TIPO II (modo menor)



En este ejemplo el sujeto original está en la voz media y la inversión, que actúa como antecedente, en la parte superior. Gracias a la resolución del retardo Mi, en el segundo compás, se evita un cierto paralelismo. En el bajo del último compás Bach escribe Fa sostenido en lugar de Fa natural, el cual se podría emplear perfectamente, pero que no implicaría el cambio armónico deseado.

Ej. 306. Mozart: *Adagio para dos cornos di bassetto y fagot, K. 410*

TIPO II

The image displays three systems of musical notation for Mozart's *Adagio* for two Bassoons and Bassoon, K. 410. Each system consists of three staves: two for the Bassoons (treble clef) and one for the Bassoon (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). Articulation includes accents and slurs. The first system shows a *p* dynamic in the first measure of the top staff, followed by a *cresc.* in the bottom staff, and a *f* dynamic in the second measure of the bottom staff. The second system shows a *p* dynamic in the first measure of the top staff, followed by a *cresc.* in the bottom staff, and a *p* dynamic in the third measure of the top staff. The third system shows a *cresc.* in the first measure of the top staff, followed by a *p* dynamic in the second measure of the top staff, and a *cresc.* in the third measure of the bottom staff.

En la notación de la respuesta a la progresión del compás siete, en el ejemplo de arriba, Mozart se muestra escrupuloso con la inversión literal de la melodía. La figura cromática ascendente del compás nueve, sin embargo, se

oirá Fa#, Sol, Sol#, La, no importa cómo se escriba, pues el modo que predomina es mayor.

Ej. 307. J. S. Bach: *El clave bien temperado, I, Fuga n.º 6*



Si en este canon se percibe la tonalidad de La como centro tonal (con modulación a Re), entonces se basa en el segundo tipo de inversión. Si, por otra parte, la tonalidad es Re en todo momento (un análisis más lógico), entonces la tónica Re tiene como respuesta la submediante Si natural. Ésta es una inusual correspondencia de escalas, que no hemos incluido en nuestros seis tipos.

MÉTODO

Los pasos a seguir para escribir un canon pueden ser los siguientes:

1. Componer uno o dos compases iniciales, a una voz.
2. Copiarlo en la segunda voz, transportándolo según el intervalo armónico deseado y comenzando a la distancia escogida, o a cualquier distancia que parezca más eficaz. Si la distancia es menor que el primer fragmento escrito, es posible que sean necesarios algunos cambios en esa parte. Antes de continuar el canon puede ser recomendable realizar ciertos cambios de un lado a otro entre las dos partes. Es preciso asegurarse de que en su forma final la segunda voz sea una reproducción fiel de la primera, aparte de las posibles alteraciones cromáticas en los cánones que no son a la octava o al unísono.
3. Escribir el segundo fragmento de la primera voz, en contrapunto con la segunda, teniendo en cuenta la armonía resultante y el desarrollo de la línea melódica. El canon tendrá una mayor eficacia musical si la línea contiene motivos bien definidos, que se oirán alternativamente en las dos voces.
4. Seguir estos pasos a lo largo de toda la frase. Hay que tener cuidado de que el tercer fragmento de la primera voz no sea una réplica del primer fragmento, lo que conduciría a una alternancia mecánica y a una simetría que resultaría excesiva por las dobles apariciones en el canon.

El resultado ideal es una frase en la que las líneas melódicas, la organización armónica y el contrapunto no muestren imperfecciones que puedan justificarse por la dificultad de escribir un canon.

EJERCICIOS

1. Escribir un conjunto de cánones, de la longitud de una frase, con los intervalos armónicos indicados abajo. Utilizar dos voces instrumentales, sin voces adicionales. Procurar el máximo de variedad en los estilos rítmico, melódico y armónico. Emplear diferentes motivos en los diferentes cánones, de modo que cada uno tenga su propia individualidad musical.

- a) octava superior
- b) octava inferior
- c) séptima superior
- d) séptima inferior
- e) sexta superior
- f) sexta inferior
- g) quinta superior
- h) quinta inferior

- i) cuarta superior
- j) cuarta inferior
- k) tercera superior
- l) tercera inferior
- m) segunda superior
- n) segunda inferior
- o) unísono

2. Escribir un canon a dos partes de tres frases, a la quinta superior, con una parte libre adicional.

3. Escribir un canon a dos partes en compás de cuatro por cuatro a la distancia de medio compás. La longitud de éste será de al menos una frase.

4. Escribir un canon a dos partes a la novena superior con un bajo libre, para violín, viola y violoncello. Longitud optativa.

5. Escribir cánones a dos partes sin acompañamiento en movimiento contrario, empleando cada uno de los tipos de movimiento contrario mostrados en el ejemplo 301.

11. Otros tipos de canon

Con tres y cuatro voces en canon las variaciones respecto a la distancia y el intervalo armónico vienen a ser casi interminables. La relación entre la segunda voz y la tercera voz entrantes no tiene que ser necesariamente la misma que entre las voces primera y segunda. Además, la tercera voz está en canon con la primera voz tanto como su compañera inmediata. Estas complicaciones aumentan en gran medida conforme se añaden más voces al canon.

Ej. 308. Beethoven: *Sonata para violín y piano, op. 96*

Allegro

p cresc.

p cresc.



El oyente puede seguir con facilidad un canon a tres partes si las distancias no son demasiado cortas o demasiado largas y si las partes presentan un ritmo distinguible. En el ejemplo 308 se añade la gran diferencia de registro entre las tres voces y el contraste de la sonoridad instrumental. Los intervallos armónicos del canon son unísono y octava.

El siguiente ejemplo tiene los mismos intervallos armónicos, pero una distancia algo más corta. Las tres voces se diferencian con más claridad en la tercera entrada del canon que en el fragmento de Beethoven, en el que las dos voces agudas se encuentran en concordancia rítmica después del octavo compás.

Ej. 309. J. S. Bach: *Sonata para órgano n.º 5*

Allegro





Es muy posible que la diferencia de ámbito entre las voces adyacentes en una textura a tres partes sea menor que una octava. La alternancia de tónica y dominante a diferentes alturas es típica de la fuga, sobre todo en la exposición. En la siguiente exposición canónica se observará que el primer intervalo melódico, una segunda, pasa a ser una tercera en la segunda voz. Esto no es un capricho por parte del compositor sino que representa la observación de ciertas convenciones de equilibrio tonal en la fuga.

Ej. 310. J. S. Bach: *Fuga para órgano en Do mayor*



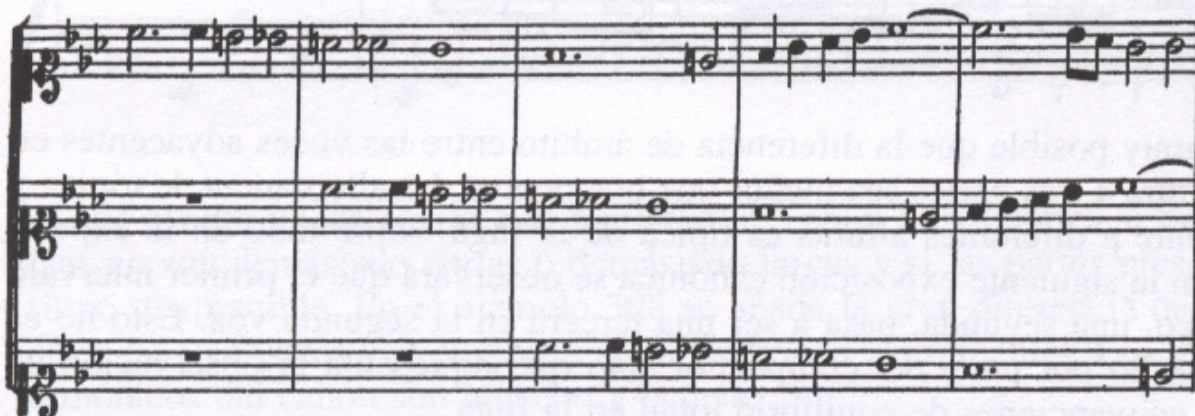
Las distancias cortas producen una sensación de intensidad y excitación. A menudo éste es un recurso perseguido en la textura concentrada de los episodios de fuga, como en el siguiente pasaje de Haendel. En este caso, el canon a tres partes es a la octava, y el efecto se intensifica, además, por la imitación de motivos en cada voz, como si fueran entrando más voces a la cuarta.

Ej. 311. Haendel: *Suite n.º 6, Fuga*



A continuación, presentamos los primeros compases de dos cánones de Mozart. Están escritos para voz cantada, con texto, y los exponemos sólo para mostrar la disposición de las voces, pues la discusión del efecto sobre el contrapunto de la articulación de palabras y el estilo vocal no forman parte de los objetivos de este libro. El primero es un canon al unísono. En el segundo, el antecedente está en la voz central y los cánones son a la segunda superior y a la sexta inferior.

Ej. 312. Mozart: *Canon*, K. 229



Ej. 313. Mozart: *Canon*, K. 508



El canon a varias voces puede crear un tipo especial de textura sin que tenga que oírse necesariamente como canon. La frase siguiente se basa en un canon a tres partes, a la séptima inferior y después a la quinta inferior. Sin embargo, la naturaleza armónica de la textura, con notas añadidas que a menudo forman cinco partes, y la ausencia de independencia rítmica en el contrapunto, evidencian que las tres líneas del canon actúan más como hilos unificadores que como voces importantes que tengan que seguir el intérprete y el oyente para entender la música. Las cadencias, a medio camino y al final, son libres.

Compárese el ejemplo 315 con el 311. La distancia es la misma, pero hay cuatro partes en lugar de tres y los intervalos entre el antecedente y la segunda, tercera y cuarta voz son, respectivamente, octava, cuarta y undécima. Esto

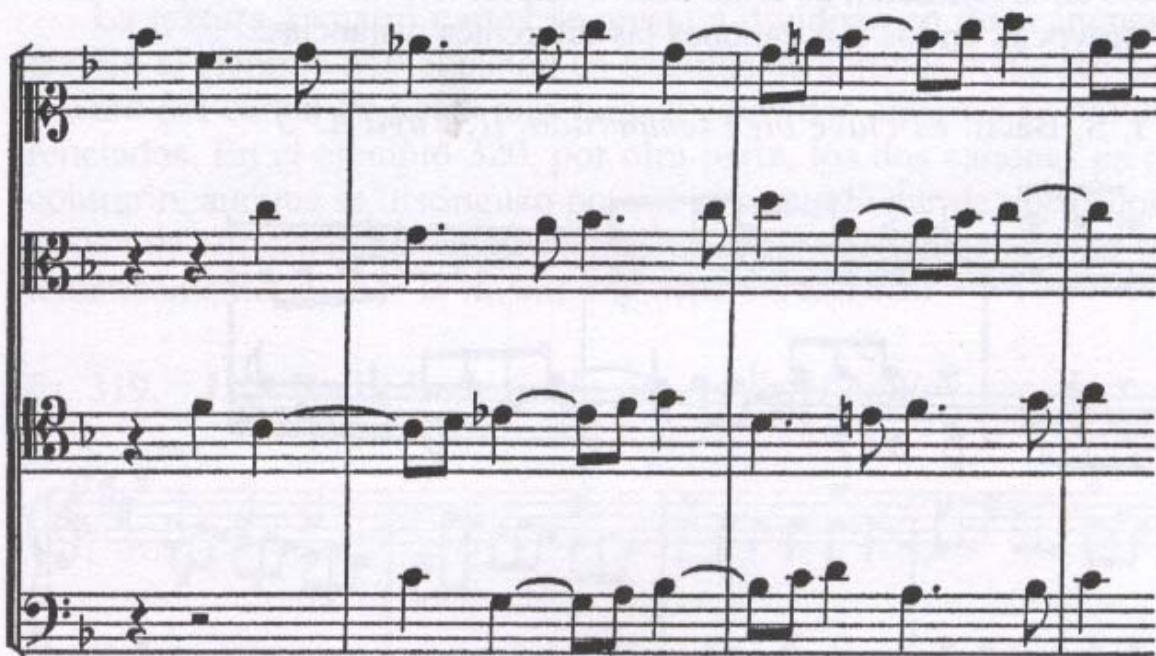
confiere un equilibrio a la tonalidad, gracias a la alternancia de tónica y dominante.

Ej. 314. Schumann: *Canon, «An Alexis»*

Andantino



Ej. 315. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus V*



Este equilibrio tonal es importante en toda escritura canónica y ya hemos visto que su seguridad depende en gran medida del relativo énfasis que se dé a los grados tonales. En el ejemplo de abajo, el motivo mismo comienza con dominante y tónica. Los cánones son a la octava superior y a la octava inferior, con una tercera entrada en movimiento contrario que responde dominante por tónica y viceversa. Las distancias son de un compás, un compás y medio, y un compás. Se observará que el canon no es estricto, pero queda

disimulado por la imitación de motivos, de manera que resulta muy difícil decir, de oído, si es o no un auténtico canon en todo momento.

Ej. 316. Mozart: *Fuga para dos pianos*, K. 426

Allegro moderato

Los dos ejemplos que siguen tienen cuatro entradas sobre los mismos grados de la escala, quinto, tercero, primero y sexto. Obsérvense las influencias que esto tiene respecto en la sensación de tonalidad. Compárese también el contraste en el efecto que provocan en los dos cánones las diferentes distancias.

Ej. 317. J. S. Bach: *El clave bien temperado*, II, *Fuga n.º 5*

Ej. 318. Klengel: *Cánones y fugas, I, Canone XV**Andante sostenuto*

CANON DOBLE

La textura a cuatro partes se presta a dividirse en dos cánones a dos partes. En el ejemplo 319 el canon en tresillos de corchea actúa como acompañamiento del canon en notas más largas; estos dos cánones se hallan bien diferenciados. En el ejemplo 320, por otra parte, los dos cánones en movimiento contrario, aunque se distinguen porque el segundo par de voces comienza más tarde que el primero y ocupa un registro diferente, parecen estar relacionados temáticamente y tener la misma importancia musical.

Ej. 319. J. S. Bach: *Preludio coral, «In dulci jubilo»*

Por tanto, el canon doble puede presentar estos dos aspectos: puede consistir en un canon acompañado por otro, más o menos subordinado; o puede

consistir en una equilibrada textura a cuatro partes, en la que los dos cánones tienen la misma proporción de motivos importantes en la frase.

Ej. 320. Mozart: *Quinteto de cuerda*, K. 406

Minuetto in canone

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system begins with a treble clef on the first staff and a bass clef on the fourth staff. The second system continues the same four-part texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings (p for piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

El siguiente canon doble sobre un bajo ostinato, de Bach, merece nuestra atención por la riqueza de la armonía y por la colocación ingeniosa de las voces en cuanto a su disposición y ritmo.

Ej. 321. J. S. Bach: *Canon doble sobre un bajo ostinato*

CANON A CINCO PARTES

Los cánones a más de cuatro partes pierden efectividad después de pocos compases, debido a la dificultad del oído para seguir sus complejidades. Algunas de las partes necesitan subordinarse hasta el punto de convertirse en simples notas de apoyo, o precisan de pausas, si se pretende preservar la continuidad del pensamiento musical. De otra manera, el resultado puede tener valor sólo como textura, o como sonoridad armónica. Este tipo de cánones no suelen continuarse durante mucho tiempo después de que cada voz haya entrado con el motivo principal.

Ej. 322. Mozart: *Quinteto para trompa, violín, dos violas y violoncello*,
K. 407

Allegro

First system of musical notation for the Quintet for Horn, Violin, Two Violas, and Cello, K. 407. The system consists of five staves. The top staff (Violin) has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a forte (f) dynamic. The second staff (Horn) has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff (Viola 1) has an alto clef and a key signature of two flats. The fourth staff (Viola 2) has an alto clef and a key signature of two flats. The bottom staff (Cello) has a bass clef and a key signature of two flats. The music is in 3/4 time and features a complex contrapuntal texture with various rhythmic patterns and dynamics.

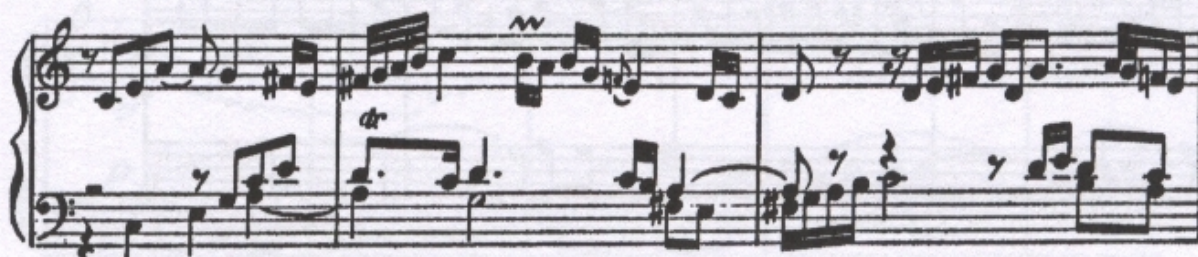
Second system of musical notation for the Quintet for Horn, Violin, Two Violas, and Cello, K. 407. The system consists of five staves. The top staff (Violin) has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff (Horn) has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff (Viola 1) has an alto clef and a key signature of two flats. The fourth staff (Viola 2) has an alto clef and a key signature of two flats. The bottom staff (Cello) has a bass clef and a key signature of two flats. The music continues with a complex contrapuntal texture, featuring various rhythmic patterns and dynamics.

En las obras de Mozart el estudiante encontrará cánones a más de seis voces (K. 347), así como un canon triple para tres coros a cuatro partes (K. 348).

CANON POR AUMENTACIÓN

Si la segunda voz del canon está escrita en notas cuyo valor es el doble del de las notas de la primera voz, tendremos un canon por aumentación. Los valores pueden aumentarse en alguna otra proporción. La duplicación es, como mucho, la más común. Como se puede ver en el ejemplo siguiente, la distancia de este canon crece progresivamente, de manera que después de algunas notas la melodía original está tan alejada de su imitación que el problema de la escritura canónica se simplifica en gran medida. La consideración particular de este tipo de canon es su organización armónica. Ésta se puede planear con detalle en la primera voz para que el enlentecimiento del movimiento de fundamentales por la aumentación no produzca una sensación de quietud en el ritmo armónico, sobre todo en los puntos donde normalmente sucedería una progresión de fundamentales fuerte.

Ej. 323. J. S. Bach: *Variaciones corales*, «Vom Himmel hoch»



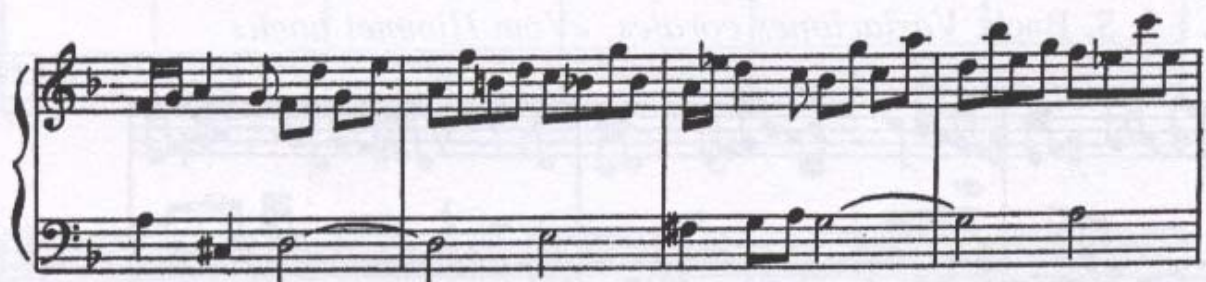
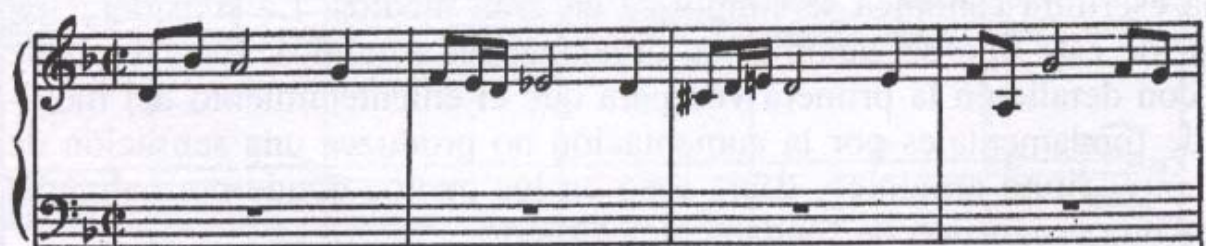
Los cánones de unidades melódicas más pequeñas, tales como un tema de fuga, a veces se pueden disponer de modo que la aumentación se extienda a lo largo de dos exposiciones del tema en su forma original. En el ejemplo siguiente, la aumentación aparece primero como canon a la octava superior. Cuando la primera voz completa su exposición del tema, la parte en aumentación se convierte en la primera voz de un nuevo canon a la cuarta superior.

Ej. 324. J. S. Bach: *El clave bien temperado*, I, Fuga n.º 8





Ex. 325. J. S. Bach: *El arte de la fuga*, *Canon per augmentationem, contrario motu*



Este canon combina la aumentación con el movimiento contrario. La dominante responde a la tónica. Todo el canon está escrito en contrapunto doble, de manera que una repetición del canon de 52 compases, invirtiendo el orden de las voces, crea una pequeña forma en dos partes.

CANON POR DISMINUCIÓN

La disminución, con la segunda voz cuyos valores son la mitad que los del antecedente, ofrece un problema diferente del de la aumentación, pues la distancia, en lugar de crecer, se vuelve cada vez más corta. De hecho, el antecedente, después de algunas notas, se encuentra en una posición en la que sigue al consecuente y el canon pasa a ser por aumentación. Abajo presentamos un ejemplo de canon a tres partes con disminución en dos voces. La segunda voz está, además, en movimiento contrario.

Ej. 326. J. S. Bach: *El arte de la fuga, Contrapunctus VI*

En la disminución, al igual que en la aumentación, la variación en el valor de las notas puede tener otra proporción que no sea dos a uno. El siguiente es un ejemplo de disminución, en el que los valores se reducen un tercio de los valores originales, una división natural en un compás de seis-ocho.

Ej. 327. Brahms: *Sonata, op. 5*

Allegro moderato



En el ejemplo siguiente la voz media es imitada en aumentación por el bajo y en disminución por la parte superior.

Ej. 328. Klengel: *Cánones y fugas, I, Canone VI*

CANON RETRÓGRADO

El canon por movimiento retrógrado, también llamado *canon cancrizante* es más un ejercicio intelectual que un auténtico recurso musical. Quizá sea el

más conocido y el más típico de la larga lista de rompecabezas musicales o pruebas de habilidad por las que los músicos han sentido siempre un gran deleite, aunque el resultado tenga poco que ver con la expresión musical.

La solución de los problemas contrapuntísticos de este tipo suele satisfacer las condiciones propuestas, mientras se produce algo reconocible como música. Esta parte de la tradición contrapuntística puede tener algún valor en el desarrollo de la facilidad para el contrapunto, siempre que se mantenga un alto nivel musical. Al mismo tiempo, debe admitirse que la habilidad y la maestría así exhibida son más apreciables a la vista que al oído.

En el canon retrógrado la melodía se acompaña a sí misma, tocada hacia atrás. Un ejemplo de este tipo citado completo más abajo, se puede encontrar en *La ofrenda musical*, de Bach. Obsérvese que las voces se cruzan de forma inevitable en el punto central (la barra entre los compases nueve y diez) y que en ese punto hay, por necesidad, una repetición del Sol y el Mi bemol a través de la barra de compás. Puesto que el compás diez es la forma retrogradada del compás nueve, es lógico que las primeras notas de aquél sean las últimas notas de éste.

Ej. 329. J. S. Bach: *La ofrenda musical*, Canon retrógrado



CANON EN ESPEJO

Si bien en sentido estricto no es un canon, el «espejo» se puede describir como un canon en movimiento contrario a distancia nula. En el ejemplo si-

guiente mostramos este procedimiento, entre soprano y bajo. El bajo copia, en movimiento contrario, cada intervalo de la melodía superior.

Ej. 330. Brahms: *Variaciones sobre un tema de Schumann, op. 9*

Poco adagio



En el ejemplo anterior, la inversión reproduce los intervallos con toda exactitud. Sin embargo, las posiciones diferentes en la escala pueden provocar ligeras alteraciones en los intervallos, como en el siguiente pasaje de una fuga de Bach. En este caso, la inversión es de aquel tipo en el que la respuesta de la tónica es la dominante. Compárese con la respuesta de la tónica por la mediente en el ejemplo 330.

Ej. 331. J. S. Bach: *El clave bien temperado, II, Fuga n.º 8*



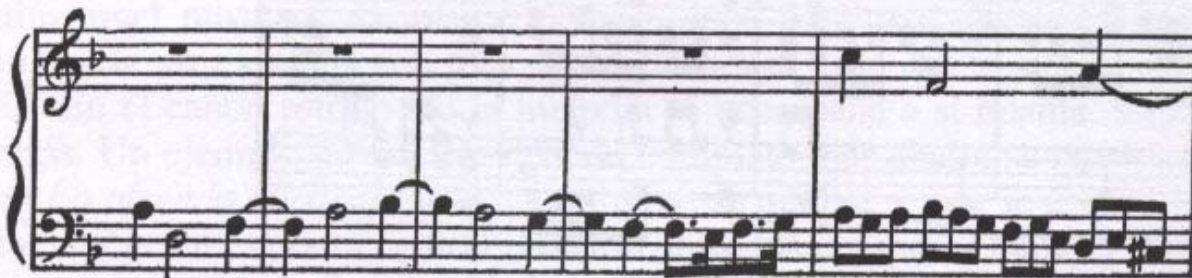
El término espejo se emplea también para la inversión de toda la música, tanto las melodías como el orden de las voces. La conocida fuga en espejo de *El arte de la fuga* (*Contrapunctus XII*) está construida de manera que no sólo el orden de las voces sino también las propias líneas melódicas se pueden tocar en inversión. La pieza completa no está concebida para sonar en conjunto como un contrapunto a ocho partes y no hay combinaciones canónicas.

CANON EN CONTRAPUNTO DOBLE

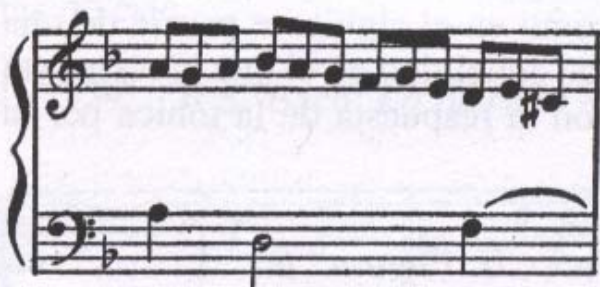
Un canon se puede escribir en cualquier tipo de contrapunto doble. Este procedimiento se utiliza como base de las piezas canónicas de *El arte de la*

fuga. En el ejemplo 332 se muestra el comienzo del canon en contrapunto doble a la décima. La segunda mitad de la pieza comienza como en el ejemplo 333. La segunda mitad es exactamente igual que la primera, excepto que la voz superior está ahora una décima por debajo, y la voz inferior se ha transportado una octava hacia arriba, convirtiéndose en la voz superior.

Ej. 332. J. S. Bach: *El arte de la fuga*, *Canone alla Decima*



Ej. 333



A veces, se componen cánones para actuar como acompañamiento de una parte dada, como un coral o un *cantus firmus*. Probablemente el ejemplo más famoso de este procedimiento técnico lo sean las variaciones para órgano del coral «Von Himmel hoch», de Bach. A continuación, ofrecemos una de las variaciones.

Ej. 334. J. S. Bach: *Variaciones corales*, «Vom Himmel hoch»





Los problemas implícitos en la construcción de un canon, mientras a la vez nos encontramos con las condiciones impuestas por la presencia de una melodía dada, proporcionan una práctica excelente para el desarrollo de la técnica del contrapunto, por lo que recordamos especialmente este tipo de ejercicios.

CANON PERPETUO

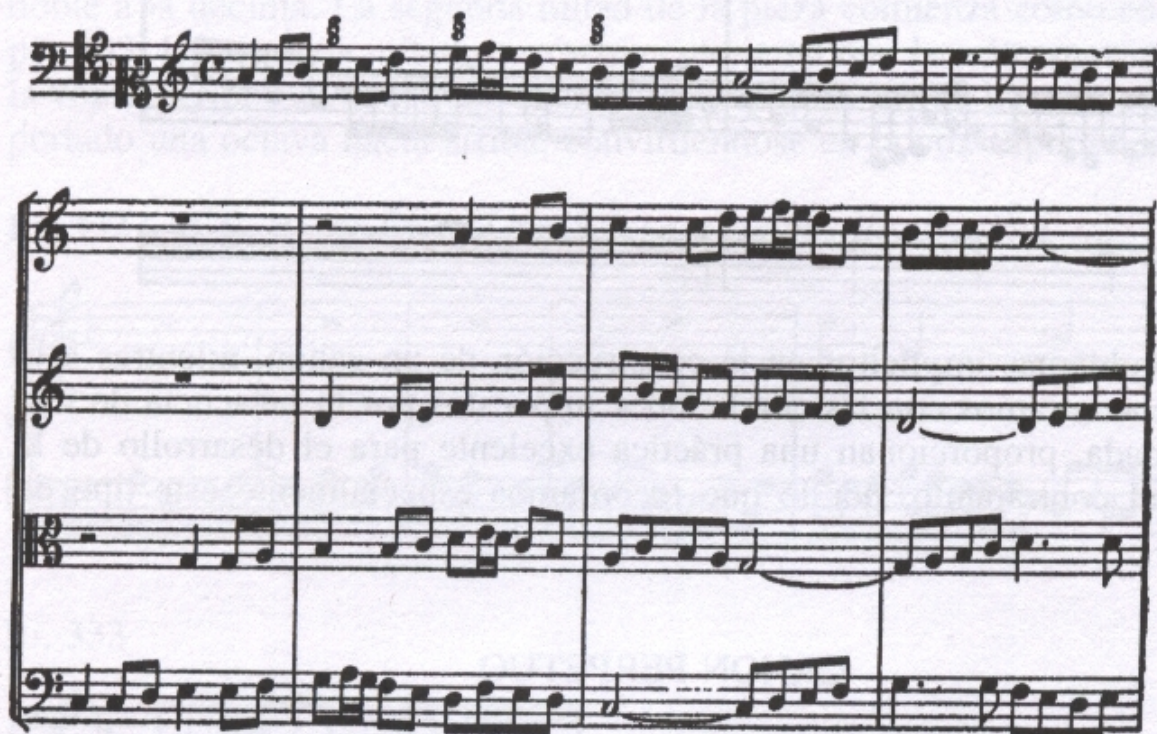
El canon perpetuo, o infinito, es aquel en que la voz que actúa como conductora repite su primer compás en el que sería el compás cadencial final, conduciendo así a una repetición sin fin del canon. No presenta dificultades técnicas serias y suele considerarse como un ejercicio de habilidad. Sin embargo, existe un uso práctico para este tipo de cadencia. En ocasiones, uno desea repetir una frase escrita en canon y, en tal caso, el primer final se realiza igual que para un canon perpetuo.

CANON ENIGMÁTICO

En el canon enigmático se escribe sólo una parte, dejando a los intérpretes que descubran la distancia, o el intervalo armónico, o ambas cosas, para que entre la segunda voz en canon. A veces, se proporcionan algunos signos o indicaciones que ayuden a encontrar la solución, de modo que, en realidad, no hay enigma, pero el término se aplica, en general, a todos los cánones cuyas partes no están escritas.

No es necesario decir que el interés reside en la música y en cómo suena ésta, y no en lo ingenioso de su notación. Sin embargo, el canon enigmático fue muy popular entre los músicos del siglo dieciocho. Bach escribió el canon doble del ejemplo 320 como un canon enigmático. Todo el canon, junto con las soluciones a los cánones de Bach, además de una excelente exposición de este tema, se puede encontrar en el *Bach Reader*, de Hans T. David y Arthur Mendel (W. W. Norton and Co., 1945). En *La ofrenda musical*, de Bach, pueden verse otros cánones de este tipo.

El siguiente es un ejemplo de la notación original de uno de estos cánones, con la solución a cuatro voces.

Ej. 335. J. S. Bach: *Canon infinito a cuatro partes*

MÉTODO

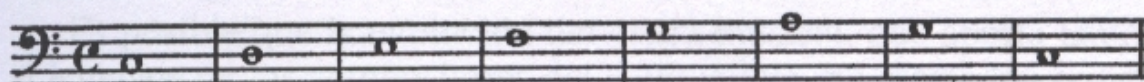
El estudiante comprenderá enseguida que las directrices que pudiéramos dar para escribir los tipos de cánones descritos en este capítulo serán de una complejidad considerable. Además, éstas tendrían que tomar la forma de un análisis de los pasos mentales necesarios para ejercitar la habilidad en la manipulación de los sonidos, y es seguro que muchos de estos pasos se hacen evidentes de inmediato para quien haya practicado y adquirido el conocimiento de los principios presentados en los capítulos anteriores. Así, parece más práctico y realista decirle al estudiante que es él mismo quien debe solucionar estos problemas. Junto con el conocimiento y la experiencia que pueda poseer necesitará paciencia y perseverancia para que el resultado sea satisfactorio. El último consejo es que, por muy complejo que sea el problema, no se debe dar por buena una solución a no ser que el resultado sea de un alto nivel como música pura. La prueba definitiva es cómo suena. Es de esperar que ese nivel haya sido ampliamente mostrado por los ejemplos ofrecidos en este libro.

EJERCICIOS

Escribir cánones, de una frase de longitud, de los siguientes tipos.

1. A tres partes, distancia de un compás, la segunda voz una octava superior de la primera y la tercera voz una octava inferior de la primera.
2. A tres partes, distancia de dos compases, la segunda voz una quinta superior de la primera y la tercera voz una octava superior de la primera.

3. A tres partes, una en movimiento contrario, el intervalo armónico y la distancia optativos.
4. A cuatro partes, intervalo y distancia optativos.
5. A cuatro partes, canon doble, los dos cánones a dos partes con sus motivos diferenciados.
6. A cuatro partes, canon doble, dos cánones separados pero con el mismo contenido temático.
7. A dos partes, una en aumentación.
8. A dos partes, una en disminución.
9. A dos partes, canon retrógrado.
10. A dos partes, en espejo.
11. Una serie de cánones a dos partes, a todos los intervallos (véase el capítulo 10, ejercicio 1), cada uno de ellos superpuesto al siguiente *cantus firmus* como bajo. Por razones de variedad, el bajo se puede transportar.



Conclusión

Es posible que la evolución del estilo musical, que aporta tantos cambios al lenguaje de los compositores del siglo veinte, no afecte los principios básicos del contrapunto. Los elementos de concordancia y discordancia siguen siendo criterios válidos para evaluar el carácter contrapuntístico de cualquier música. El estudiante, con una buena comprensión de la interacción de estos elementos en la música de los siglos dieciocho y diecinueve, está preparado para investigar su reacción sobre la música de tiempos más modernos.

Merece la pena repetir que casi toda la música tiene algo de contrapuntística y que, para nuestros oídos, no existe música del todo contrapuntística. Hemos visto que, en los períodos históricos que hemos tomado en consideración, el elemento armónico, popularmente concebido como opuesto al contrapuntístico, hace contribuciones importantes al contrapunto, es decir que, de hecho, es en sí mismo un elemento contrapuntístico.

Aunque en este momento ya ha pasado casi la mitad del siglo, y la música de sus primeros años ya no admite el calificativo de moderna, no se puede decir que el siglo veinte haya mostrado una práctica común en armonía o en contrapunto. Los principios de la práctica común del período anterior aún constituyen la norma con referencia a la cual se pueden apreciar las divergencias de las prácticas individuales.

Los términos «contrapunto libre» y «música lineal» se han empleado de vez en cuando para describir una textura en la que las líneas melódicas no parecen estar relacionadas con una armonía común. En muchos de estos casos la armonía se descubre tras un estudio minucioso y mediante la adopción de un concepto armónico más amplio. Pero una cantidad sustancial de esta música no tiene, en realidad, una armonía formal.

Cuando no se puede percibir una organización armónica, el carácter contrapuntístico de la música reside en la independencia de los ritmos melódicos y de las curvas melódicas. Bajo estas condiciones, el compositor tiene que encontrar un sustituto para el ritmo armónico; el mismo ritmo armónico que hacía resaltar las melodías contrapuntísticas y que era una ayuda para el oyente gracias a sus indicaciones del pulso métrico. Esta última función del ritmo

armónico tiene un valor especial en el contrapunto, pues libera a las líneas melódicas de la responsabilidad de indicar el compás.

Los esfuerzos del compositor, conscientes o inconscientes, por suplir las cualidades perdidas por la ausencia del ritmo armónico, se han concretado, en muchas ocasiones, en la identificación de los acentos melódicos con los tiempos fuertes de un pulso métrico, y esto ha conducido, poco a poco, al empleo de compases irregulares e incluso a la eliminación de las barras de compás, en algunos casos. Por supuesto, esta no es la única influencia que se desprende del uso de los pulsos métricos irregulares, pero es una de las importantes. Debería añadirse que estas limitaciones no han impedido la creación de música de valor.

El creciente interés por el ritmo en sí ha tenido su efecto sobre el contrapunto. Utilizando instrumentos de percusión solos, el contraste de esquemas rítmicos proporciona un contrapunto de ritmos sin armonía ni curvas melódicas en el sentido habitual. Los acentos percutivos se crean también con sonoridades armónicas disonantes que no pretenden que se las identifique como acordes.

Los compositores modernos han desarrollado con gran libertad y flexibilidad los ritmos melódicos. Cuando éstos se combinan con el contrapunto, a menudo alcanzan un alto grado de complejidad e independencia. Se emplean polirritmos, como tres contra cuatro y tres contra cinco, y se realizan experimentos en la notación rítmica, colocando las barras de compás en diferentes puntos para diferentes melodías, en un intento de clarificar la independencia de los tiempos fuertes. Una de las mayores necesidades en este momento consiste en solucionar el problema de la notación rítmica, y no cabe duda de que la evolución de la técnica del contrapunto en la dirección de combinar líneas melódicas libres se ve seriamente retardada por el problema de la notación.

El desarrollo de la armonía en el siglo diecinueve y principios del veinte fue en detrimento del contrapunto. Los compositores estaban interesados sobre todo en las sonoridades verticales, fueran éstas producto del contrapunto o de la superposición de intervalos. Poco a poco todas las disonancias contrapuntísticas se fueron convirtiendo en disonancias armónicas y la tendencia a avanzar de las disonancias se fue debilitando, y a veces se perdió por completo.

Desde entonces, debido a la evolución de la disonancia armónica, uno de los elementos más importantes de discordancia, el que se crea entre una melodía y su armonía, se ha vuelto en cierto modo ineficaz. Las propias notas extrañas se han convertido en miembros de los acordes. Al hablar de la armonía de principios del siglo veinte es frecuente explicar un acorde como compuesto en parte por notas extrañas sin resolver.

Los esfuerzos por crear disonancia con intenciones rítmicas o dinámicas en una textura cuya base ya es disonante alcanzan pronto la limitación de nuestro pequeño número de semitonos. Los compositores, entonces, comenzaron a tratar las disonancias como consonancias, de manera que todos los sonidos fueran posibles armónicamente en cualquier momento. Así, la característica contrapuntística de la discordancia se perdió del todo, por lo que a armonía se refiere.

Como hemos visto, el contrapunto forma su propia armonía. De este modo, el tapiz sonoro que produce la ondulación melódica de las voces en una convención como el pandiatonismo o el sistema dodecafónico crea una armonía expresiva y a veces fascinante, pero esta armonía carece de organización, en particular, de organización rítmica, y el contraste es menos efectivo por su falta de relaciones contrapuntísticas con un fondo armónico.

La politonalidad crea un efecto contrapuntístico por la oposición de centros tonales. Dos melodías en tonalidades diferentes son, claro está, independientes hasta donde este hecho lo permite. En relación con este procedimiento se halla el contrapunto de «flujos» armónicos, es decir, dos voces contrapuntísticas con su propia armonía individual. Los flujos de acordes en terceras paralelas u otros acordes, moviéndose en direcciones diferentes, se han usado con cierto éxito. Esto se puede comparar con el procedimiento clásico de duplicar dos líneas contrapuntísticas en terceras.

Los compositores modernos han utilizado los recursos contrapuntísticos del canon, la inversión y la escritura en espejo. Su efectividad depende del estilo armónico adoptado para la obra en particular. Si se basa en un estilo en el que todas las notas se consideraban consonancias, es obvio que las combinaciones contrapuntísticas no plantean problemas técnicos para el compositor.

Los estudiantes que hayan completado los estudios apuntados en este libro deben estar preparados para aproximarse a la música del siglo xx con una comprensión de los aspectos contrapuntísticos que presenta, ya sea esta aproximación desde el punto de vista del compositor, del intérprete, del profesor o del musicólogo. El autor no ha intentado establecer o perfeccionar un estilo individual, o determinar al detalle la conducta apropiada de cada nota en el contrapunto. Lo que ha intentado es presentar los principios por los cuales el elemento contrapuntístico actúa en las obras de los compositores, en la creencia de que estos principios tendrán una validez permanente en cualquier música instrumental cuyos fundamentos sean la armonía y el ritmo.

Índice alfabético

acento: 25, 31, 42, 48, 65, 83, 107, 118, 123, 183, 218
 acorde de novena: 42, 48, 49, 59
 — — de dominante: 40, 41, 47
 — — de tónica: 48, 49
 — de seis-cuatro: 86, 120
 — de séptima: 119, 135
 — — disminuida: 40
 — — de dominante: 120
 — — de subdominante: 42
 — — de submediante: 47, 120
 — de undécima: 42, 48, 122
 acordes alterados: 40
 — cromáticos: 54
 — de decimotercera: 42, 48, 144
 actividad armónica: 59, 123
 — melódica: 34-36, 150
 — rítmica: 75, 90
 alteración cromática: 176, 189, 195
 ámbito: 16, 163, 164
 anacrusa: 32, 36, 46, 94
 antecedente: 35, 165
 anticipación: 44, 48, 49, 50
 apoyatura: 31, 36, 40, 43, 45, 48, 52, 53, 55, 81, 144, 171
 armonía estática: 65, 182, 185
 aumentación: 76, 97, 145, 207, 208

Bach, W. F.: 182

Bach, J. S.: 10, 11, 14-16, 22, 26, 35, 40-42, 44, 49, 50, 54, 59, 73, 74, 78, 80, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 96, 97, 99, 103, 106, 107, 109, 112, 118, 119, 122, 127, 128, 130, 132, 138, 140, 142, 145-147, 150, 153, 156-158, 165, 166, 174, 175, 177, 184, 186, 188-190, 192, 193, 198, 199, 203, 205, 207, 210, 212, 213
El clave bien temperado, I: 14, 16, 31, 34, 50, 54, 60, 63, 69, 82, 83, 89, 97, 101, 119, 125, 143, 144, 151, 152, 161, 163,

164, 166, 170, 172-174, 181, 193, 207, 208

El clave bien temperado, II: 57, 80, 82, 88, 101, 120, 124, 166, 168, 173, 189, 193, 203, 211

El arte de la fuga: 34, 36, 49, 70, 77, 86, 92, 116, 137, 143, 161, 168, 170, 179, 180, 193, 201, 208, 209, 212

Bach, C. P. E.: 45, 73, 125

Bach, J. C.: 14, 50

bajo cifrado: 38, 70, 71

Beethoven: 39, 97

Cuartetos: 14, 58, 65, 75, 87, 91, 94, 126, 127, 136, 142

Sinfonías: 28, 30, 34, 36, 70, 120, 138, 162, 164, 165, 180

Sonatas: 31, 33, 45, 46, 48, 72-74, 83, 102, 113, 116, 121, 198, 199

Berlioz: 31, 76

bordadura: 51, 55, 78, 83

— doble: 52

Brahms: 18, 29, 32, 35, 43, 58, 75, 81, 89, 95-97, 99, 100, 126, 148, 171, 183, 190, 209, 211

Bruckner: 19, 35

cadencia: 176, 179, 200

cambiata: 51, 55, 89

canon: 105, 174, 197, 219

— por aumentación: 207

— a cinco partes: 205

— por disminución: 208

— a dos partes: 179

— cancrizante: 209

— doble: 203, 213

— en contrapunto doble: 211-213

— enigmático: 213

— en espejo: 210, 211, 219

— infinito: 213

UNIVERSIDAD DE CALDAS
BIBLIOTECA

- canon perpetuo: 213
- a tres partes: 208
- cantus firmus*: 212
- Chaikovsky: 43
- Chopin: 15, 26, 36, 52, 61, 72
- compás: 25, 33, 35, 60, 64, 217, 218
- conducción de las voces: 86
- consecuente: 165
- contrapunto a cinco partes: 149
- cuádruple: 173
- a cuatro partes: 135, 173
- doble: 159, 190, 191, 208, 211, 212
- — a la décima: 167
- — a la duodécima: 169
- — a la decimoquinta: 162, 163
- — a la octava: 160
- a dos partes: 69
- invertible: 159, 185
- libre: 217
- quintuple: 175
- a seis partes: 153
- a tres partes: 111
- triple: 171-173
- Corelli: 92
- cromatismo: 40, 87, 120
- cruzamiento de voces: 77, 126, 144, 162, 190, 210
- curva compuesta: 21
- disminución: 97, 208
- disonancia: 41, 47, 53, 59, 71, 83, 84, 117, 143, 167, 218
- armónica: 41, 47, 54, 59, 119, 123, 217, 218
- contrapuntística: 42, 85, 217, 218
- disposición: 124, 142, 150
- distancia: 181, 189, 195, 201
- dominantes secundarias: 40, 176, 185
- duplicación: 79, 81, 84, 85, 90, 119, 135, 137, 138, 150, 168, 218, 219
- escala menor armónica: 88
- — melódica: 88
- escapada: 51, 55, 79
- esquema rítmico: 70, 98, 115, 217, 218
- estructura motívica: 93
- falsa relación: 89, 117, 118
- Franck: 44, 84, 87, 117, 181, 182
- frase: 17, 33-35, 59, 89, 93, 95, 101, 129, 153
- fuga: 101, 111, 161, 164, 172, 181, 197, 207, 212
- grados modales: 89, 90, 119, 137, 191
- tonales: 89, 185, 191, 202
- Grieg: 94
- Haendel: 21, 33, 36, 39, 53, 71, 81, 104, 105, 113, 115, 121, 133, 136, 176, 187, 199
- Haydn
 - Cuartetos: 18, 20, 27, 46, 47, 64, 95, 96, 102, 114, 139, 149, 180, 187
 - Sinfonías: 80, 100, 107, 119, 166, 167
 - Sonatas: 53, 64, 124
- imitación: 103, 139, 145, 150, 199, 201, 202
- intervalo armónico: 185-190
- intervalos aumentados: 84, 85
- disminuidos: 85
- inversión: 77, 107, 145, 159, 191, 211, 212, 218, 219
- Klengel: 203, 209
- Liszt: 52
- Mendelssohn: 15, 32, 52, 115, 141, 176
- modo: 38, 89, 90, 176
- modulación: 38, 164, 179, 195
- motivo: 33, 93, 139, 145, 195
- movimiento contrario: 74, 78, 96, 106, 148, 159, 191, 201-203, 208, 211
- directo: 78, 79, 82, 84, 118, 138, 148
- paralelo: 78-82, 113
- Mozart: 15, 20, 33, 41, 63, 93, 94, 99, 104, 123, 141, 152, 176, 194, 200, 202, 206, 207
- Cuartetos: 18, 19, 32, 81, 85, 105, 117, 129
- Sinfonías: 47, 66, 151, 165, 175
- Sonatas: 30, 71, 82, 84, 104, 106, 109, 140, 163, 164, 184
- música lineal: 217
- nota de paso: 40, 43, 45, 49, 52, 75, 81, 83, 99
- notas de cambio: 53
- extrañas: 18, 39, 42, 47, 49, 54, 82, 218, 219
- no esenciales: 42
- de tendencia melódica: 40, 84, 90, 119
- octava directa: 82, 118, 138
- octavas consecutivas: 79, 139, 167
- ocultas: 82
- Palestrina: 10
- pandiatonismo: 219
- pausas: 130, 148, 150, 205
- pedal: 65
- polirritmos: 218
- politonalidad: 219
- preparación: 44, 47
- progresión armónica: 119
- de fundamentales: 38, 107
- quinta directa: 82, 118, 138

quintas consecutivas: 79, 139, 167

— ocultas: 82

relaciones armónicas: 84, 85

— métricas: 60

resolución: 31, 41, 49, 53, 79, 84, 89, 139

— ornamental: 53, 54

— retardada: 48, 119

retardo: 42, 46-49, 53, 54, 59, 86, 119, 171

retrogradación: 98, 210

ritmo: 25, 26, 33, 35, 98, 182, 217

— armónico: 26, 39, 47, 57, 60, 90, 150, 183, 207, 217

— melódico: 25, 38, 39, 59, 60, 64, 89, 107, 137, 181, 217

salto melódico: 18, 30, 52, 83

Scarlatti, A.: 156

Scarlatti, D.: 88

Schubert: 20, 30, 31, 51, 60, 61, 95

Schumann: 17, 27, 30, 48, 62, 101, 125, 147, 201

secuencias: 106, 119, 166, 172, 173

sensible: 89, 90, 189

sexta aumentada: 40

— napolitana: 40

símbolos: 38, 119

síncopas: 50, 74, 79, 183

sistema dodecafónico: 219

sonoridad vertical: 86, 121-123, 137, 144, 150, 218

stretto: 180

tesitura: 17, 77, 105, 124, 190

textura: 124, 135, 143, 148, 150, 153, 179, 185, 199, 200, 205, 217, 218

tiempo abajo: 29, 32, 36, 44, 47, 59, 93, 183, 218

— débil: 29, 36, 93, 94

— fuerte: 29, 36, 66

tonalidad: 38, 89, 119, 137, 167, 188, 192, 201

transposición: 96, 100, 159, 185, 189

trítono: 89, 118, 167

unidad melódica: 20, 33, 89, 93, 181

unísono: 77, 79, 128

variación motívica: 96-100

Vivaldi: 98

voces solapadas: 78

Wagner: 40

Weber: 45

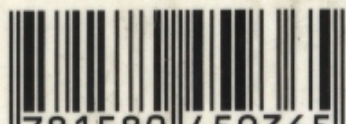
Contrapunto es el arte de combinar líneas melódicas. La esencia del contrapunto no es sólo un proceso de manipulación y combinación, se halla en casi toda la música. Es decir, casi toda la música es, de alguna manera, contrapuntística.

En esta obra están presentes los principios en los que se asienta el elemento contrapuntístico en las obras de los compositores de los siglos XVIII y XIX. El contrapunto estudiado es el estilo armónico, rítmico e instrumental tan bien representado por la música de Bach. Este estilo es el que han seguido como técnica contrapuntística ideal la mayoría de los compositores posteriores a Bach, incluso muchos de nuestra época. El método de Piston consiste en descubrir cómo se ha escrito la música, más que cómo se debería haber escrito. CONTRAPUNTO, en contraste con otros estudios más tradicionales, establece principios y reglas que se asientan en observaciones actuales de la práctica de los compositores, más que en las inventadas por los teóricos. Los ejemplos que ofrece proceden de las obras de aquéllos, y para formar las bases lógicas de su estudio analiza la literatura de los últimos trescientos años.

Walter Piston, uno de los compositores norteamericanos de más prestigio, expone en esta obra una aproximación al estudio del contrapunto, y su trabajo resulta realmente estimulante y de mucha ayuda para entender la música de todos tiempos.



ISBN 1-58045-936-6



9 781580 459365

