

QUINTAS Y OCTAVAS PARALELAS: UN ACERCAMIENTO ESTRUCTURAL A UN PROBLEMA PEDAGÓGICO

SEBASTIÁN SORRENTINO

Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"

sebastiansorrentino@uca.edu.ar

RESUMEN

En este artículo se somete a discusión la ocurrencia de quintas y octavas consecutivas en el repertorio de la práctica común. Se propone una revisión crítica de la teoría estructural de Heinrich Schenker, en función de investigar su utilidad en el análisis de fenómenos anómalos en la conducción de partes, y se indagan los recursos que pueden permitir explicaciones sistemáticas de un fenómeno no normativo dentro de las reglas del contrapunto.

Palabras clave: Schenker, contrapunto, análisis, quintas paralelas, octavas paralelas, armonía.

PARALLEL FIFTHS AND OCTAVES: A STRUCTURAL APPROACH TO A PEDAGOGICAL PROBLEM

ABSTRACT

78 In this article, a discussion is carried out regarding the occurrence of consecutive fifths and octaves in the repertoire of common practice. A critical review of Heinrich Schenker's structural theory is proposed to investigate its utility in analyzing anomalous phenomena in voice leading and to identify resources that can provide systematic explanations for a non-normative phenomenon within the rules of counterpoint.

Keywords: Schenker, counterpoint, analysis, parallel fifths, parallel octaves, harmony.



Introducción

En el aprendizaje del contrapunto y la armonía —disciplinas troncales del estudio de la música occidental— podríamos decir que no hay restricción más consistente en su prescripción que la prohibición de realizar quintas y octavas consecutivas. Como toda regla dentro de estas materias, la misma existe en función de describir un comportamiento específico del fenómeno musical en la práctica común y se espera su aplicación en la realización de ejercicios, tanto en el contrapunto de especies como en la conducción de voces.

A su vez, estas reglas prescriptivas para la realización de ejercicios tienden a conformar una carga teórica que posteriormente se aplica al análisis de piezas tonales. Es decir, asumimos que se manifiesten las mismas restricciones en las obras musicales que en los modelos pedagógicos. Es cuando analizamos casos no normativos, como aquí lo haremos con el uso de los intervalos de quinta justa y octava, que puede surgir un replanteamiento de las teorías utilizadas como método analítico.

En primer lugar, si nos encontramos con un caso como el siguiente (Figura 1), perteneciente a la Sinfonía N° 6 de Beethoven, las múltiples instancias de quintas y

octavas consecutivas que en el mismo se producen podrían impulsarnos a sugerir una explicación por fuera de las normas de conducción de las voces. Kostka (1995: 88) opina acerca de este pasaje: “Posiblemente Beethoven estuviera intentando evocar una atmosfera rustica y no sofisticada a través del uso de paralelismos...”

The image shows a musical score for measures 9 to 12 of Beethoven's Symphony No. 6. The score is written for five instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. The first measure (measure 9) shows a *cresc.* dynamic. The second measure (measure 10) shows a *cresc.* dynamic. The third measure (measure 11) shows a *f* dynamic and includes fingering numbers (8) for Violín II and (5) for Viola. The fourth measure (measure 12) shows a *f* dynamic and includes a fingering number (5) for Violín I. Below the staves, the fingering sequence is given as: Fa M : I 6 vii 6 I IV I V.

Figura 1. Compases 9 a 12 de la Sinfonía N° 6 de Beethoven. Análisis de Kostka (1995)

En este tipo de explicaciones se asume una suspensión de la composición estructurada por el contrapunto y su reemplazo por un recurso expresivo o referencial, justificada desde el plano de la intención pictórica del compositor. En casos en los que una explicación semejante parece menos viable —por falta de elementos que indiquen un aspecto extra-musical—, otra opción que se presenta es la de considerar estas anomalías como errores de los propios compositores; evitándose, nuevamente, una argumentación desde los propios materiales que nos presenta la partitura. Por último, al darnos cuenta de la prevalencia de aparentes quintas y octavas consecutivas en el repertorio, una posible postura es que las prescripciones de la pedagogía musical no poseen relevancia para el análisis o la composición, lo que obliga a considerar el estudio del contrapunto como de dudosa utilidad.

La postura de Heinrich Schenker para la explicación de estos fenómenos anómalos consistió en la determinante separación entre contrapunto, conducción de voces y composición. Schenker argumentó un quiebre entre lo que es comúnmente referido como contrapunto en la teoría musical y la composición libre. No descartando, pero

sí construyendo sobre, el legado del contrapunto de especies y desarrollando una teoría que cubre la brecha entre las teorías pedagógicas heredadas del pasado y la verdadera práctica artística, al menos como ésta es reflejada —según él— por los “grandes maestros”.

El legado de la teoría de Schenker se observa en diferentes autores que desarrollaron sus conceptos bajo una postura similar, por la cual es posible penetrar más allá de las apariencias de las superficies musicales y acceder a una lógica complementaria de las tradicionales reglas contrapuntísticas.¹

En este artículo se propone una revisión de la problemática de los movimientos de quintas y octavas consecutivas desde un abordaje crítico de las posturas schenkeriana y de autores afines, a través del estudio de diferentes casos del repertorio. Consideramos que, frente a los tipos de explicaciones mencionadas anteriormente, una metodología que permita explicar anomalías en la conducción de partes debe ubicarse dentro del análisis neutro, extrayendo sus argumentos de la propia música, sin dejar de fundamentarse en y de ser compatible con la tradición contrapuntística. El objetivo es demostrar la insuficiencia de la teoría tradicional para el análisis de casos anómalos y la necesidad de acercamientos pedagógicos alternativos que puedan aportar respuestas sistemáticas a estas ocurrencias.

Acercamientos al problema de las quintas y octavas

La prohibición de incurrir en quintas y octavas consecutivas puede encontrarse mencionada desde el siglo XIV en el tratado *Optima introductio in contrapunctum* de Johannes de Grocheo (Drabkin, 2001), y es una de las máximas del contrapunto de especies popularizado a través del influyente tratado de Johannes Fux. Este último prohíbe el movimiento entre consonancias perfectas en la misma dirección² (*motus rectus*) y, dentro del diálogo que estructura el tratado, el maestro Aloys advierte a Joseph acerca de sus propios ejercicios en los que quintas “inmediatamente consecutivas” u “ocultas” ocurren. El consenso acerca de los paralelismos en la primera especie o en la conducción de voces coral es unánime, aunque no lo es tanto a partir de la inclusión de una relación de segunda especie. Dice Kennan (1999: 47) sobre el contrapunto de nota contra nota:

“Octavas y quintas paralelas son generalmente aparentes tanto al oído como la vista. Pero en 2:1 la presencia de notas intervinientes entre pulsos hace que la situación sea más compleja en cuanto al reconocimiento de

¹ Véase Cadwallader (1988), Forte (1982), Salzer (1952) y Schachter y Salzer (1969).

² Esto se encuentra entre las reglas musicales originalmente en el primer libro del manual.

paralelismos. Incluso hay ciertos patrones de notas que son condenados por algunos escritores de contrapunto como paralelismos, pero aceptado por otros”.

Tampoco es fácil establecer un consenso prescriptivo acerca de las octavas y quintas por movimiento contrario. Dice Cherubini (1836) en su tratado de contrapunto y fuga: “Quintas consecutivas han estado y todavía están toleradas en movimiento contrario” (p. 9). Aunque el autor aclara que esto no se aplica directamente a los ejercicios de contrapunto de especies o la conducción a 4 voces: “El alumno puede encontrarse con quintas consecutivas en trabajos de libre composición —como operas, sinfonías etc.” (p. 9). Sugiriendo que las normas de conducción de voces poseen otra naturaleza en la composición libre. En otros tratados de contrapunto o armonía esta prescripción es más explícita en su prohibición para los ejercicios, como en Schenker (1910), Tchaikovsky (1900) y Gauldin (1997). De cualquier manera, es observable el cuidado que tiende a ser llamado para el tratamiento de estos intervalos, como también la falta de sistematicidad que existe al describir cómo estos deben ser tratados en la composición libre.

81



Figura 2. Octavas y quintas por movimiento paralelo y contrario

Algunos libros de texto más actuales admiten cierta libertad en esta regla. Kostka (1995) dice: “la prohibición de paralelismos de todo tipo es mantenida de manera algo menos estricta en la música instrumental que vocal” (p. 85). Uno de los ejemplos que utiliza para argumentar esto es la ya ilustrada Sinfonía N° 6 de Beethoven.

Piston, en su libro sobre contrapunto (1970) expresa que, al someterse a análisis movimientos de quintas u octavas consecutivas, estos casos deben ser considerados individualmente cuando éstas se encuentran “complicadas por la presencia de otras notas o diferencias rítmicas” (p. 83). Dando a entender que, en ciertos casos, la configuración de una superficie musical puede permitir la presencia de quintas u octavas que la teoría podría considerar incorrectos. A su vez, en su libro de armonía (1959), propone un uso específico de las quintas paralelas. En el apartado dedicado al acorde de sexta alemana, Piston describe cómo es posible encontrar quintas paralelas en el uso de Mozart de este acorde, mostrando como ejemplo el siguiente pasaje (Figura 3) de la Sonata N° 14, K. 332.

Do m : IV6#
5#
3

V

Figura 3. Compases 35 a 37 del K. 332. Análisis con números romanos copiado de Piston (1959)

Rimsky-Korsakov (1886) también indica casos de excepción para las quintas justas, incluyendo cadencias y resoluciones de la sexta aumentada; pero sus ejemplos no parten de obras, sino que son creaciones del propio autor. El principal problema de los manuales de armonía es no poder sistematizar la ocurrencia de estos intervalos y, en cambio, caer en la inclusión de excepciones particulares o en vaguedades metodológicas.

Podemos considerar que estas excepciones son necesarias, ya que al analizar obras concretas nos encontramos con todo tipo de paralelismos y anomalías. Obviamente, esta observación tampoco es una novedad: Johannes Brahms recopiló alrededor de ciento cuarenta casos de quintas y octavas consecutivas, de compositores como Mozart, Bach y Beethoven, entre otros, brindando justificaciones técnicas y apreciaciones estéticas³. En el libro de Timothy Cutler *Breaking the Rules* (2019) encontramos un caso más reciente bajo el mismo espíritu de recopilación de supuestas rupturas de reglas. Con esto queremos evidenciar que, dentro de la bibliografía, aún persiste cierta confusión acerca de este debate; aun cuando se trata de las obras del repertorio.

Acerca del origen de la prohibición

La razón para la prohibición de octavas paralelas parece evidente. Obviando casos de refuerzo melódico, las octavas paralelas resultan en un empobrecimiento de la independencia de las voces. Las quintas, en cambio, mientras que su prohibición es dada por sentado, las razones de la misma no lo son. Autores como Hugo Riemann (1896) explican la regla bajo el mismo principio que las octavas. El movimiento por quintas, sea por grado conjunto o por salto, empobrece la conducción al actuar

³ Este manuscrito existe publicado y comentado por Schenker (1933). La traducción al inglés de esta publicación se encuentra realizada por Paul Mast (1980).

como un refuerzo de la voz que está siendo “duplicada”⁴. Esta explicación es rechazada por Schenker, quien toma una postura similar a las de autores como Cherubini y Helmholtz (1863), deduciendo que el origen de la regla se debe a que la realización de progresiones melódicas por grado conjunto a distancia de quintas justas paralelas resultan en la distorsión de la tonalidad, como puede verse en el siguiente ejemplo (Figura 4), en el cual ambas líneas responden a tonalidades diferentes al mantener el intervalo de quinta justa entre las voces. Se considera en esta explicación que las quintas justas afectan la jerarquización de la tonalidad, a diferencia de los paralelismos de otras consonancias.

83

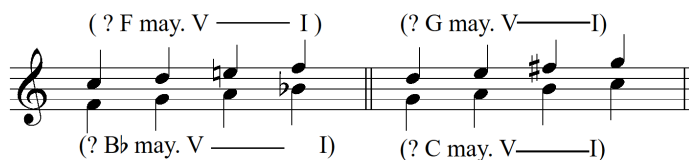


Figura 4. Copiado de *Der Freie Satz*

Schoenberg, en su tratado de contrapunto (1963), explica que esta prohibición solo es explicable por tradición: se nos enseña desde la pedagogía del pasado y se ha respetado como tal. En este trabajo se aplica una postura similar, en la cual entender el origen de la regla no nos ayuda a entender cómo ésta es aplicada. Asumimos que esta prescripción estilística es una manera de captar un comportamiento específico de la música polifónica en la práctica común. A su vez, se considerará toda relación consecutiva de estos intervalos, sea por movimiento paralelo o contrario.

Fundamentos del análisis estructural schenkeriano

Las teorías de Heinrich Schenker son expresadas a través de diferentes publicaciones, comenzando por sus tratados de armonía (1906), de contrapunto en dos tomos (1910, 1922) y su obra póstuma *Der Freie Satz* (1935), en la cual emprende una síntesis entre su teoría de las relaciones tonales, su relación con el contrapunto y la manera en que éstas se vinculan con la composición libre.

⁴ De la misma manera que la identidad producida por la octava es argumentada desde la serie de armónicos. Esa explicación acerca de la quinta se obtiene de la supuesta fuerte influencia del tercer armónico.

Sus escritos, en conjunción con los de otros autores, dieron lugar a lo que se conoce como *análisis schenkeriano*, así como también a la noción de *contrapunto prolongado* (Shachter y Salzer, 1989). Este tipo de pensamiento busca explicar el funcionamiento de la música tonal integrando las dimensiones lineales y armónicas de las obras. Los principios de este sistema analítico pueden sintetizarse a través de los conceptos de *modelo*, *transformación* y *niveles*.

84

Esta teoría, de corte estructuralista, asume la existencia de modelos o prototipos que subyacen a toda obra tonal. Estos son elaborados a través de transformaciones basadas en modelos contrapuntísticos, las cuales dan lugar a la distinción entre diferentes niveles de elaboración.

En sus niveles más básicos, desde el punto de vista estructural, existen un número limitado de modelos posibles. La estructura fundamental de todas las obras puede dividirse en un aspecto melódico y armónico. Según esta teoría, toda melodía tonal es reducible a un despliegue de la armonía de la tónica de la obra. Este despliegue se realiza en una *progresión lineal*; es decir, un movimiento por grado conjunto, de manera descendente. Esta progresión lineal solo es completa cuando comienza desde una clase de altura perteneciente a la tríada de tónica (3, 5 u 8) de la obra y concluye en la tónica (1). Esta estructura es conocida como la *Urlinie* o *línea fundamental*. Según estas restricciones mencionadas, solo existen tres posibilidades de configuración, como vemos en la Figura 5.

Figura 5. Modelos de *Urlinie* en Do mayor

La estructura del bajo, conocida como *Bassbrechung* o *bajo arpegiado*, también proyecta la tríada de tónica, pero solo lo realiza a través del movimiento de la tónica hacia su quinta, la cual estará sostenida por la armonía de V, antes de retornar nuevamente al I.



Figura 6. Modelo de bajo arpegiado

Ambas estructuras en conjunción revelan la *Ursatz*, que representa la estructura fundamental de una obra tonal como síntesis del despliegue melódico y armónico. La *Ursatz* se encuentra en el nivel subyacente o fundamental de una pieza tonal.

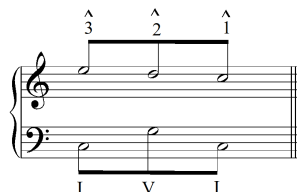


Figura 7. Ejemplo de *Ursatz*

Las elaboraciones de la estructura fundamental se dan por medio de transformaciones, algunas de ellas reconocibles como categorías de figuraciones melódicas (como notas de paso, bordaduras, retardos, etc.). Los siguientes casos extraídos de *Der Freie Satz* describen algunas transformaciones primarias del bajo arpegiado, interpolando armonías que elaboren el movimiento del I al V. En el ejemplo *a* esto es logrado con la inclusión de un I en inversión. En *b* este mismo movimiento arpegiado del bajo se elabora aún más con la inclusión de notas de paso que expanden el movimiento melódico.

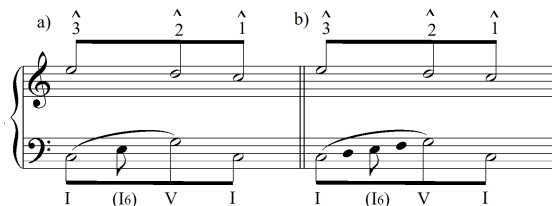


Figura 8. Dos ejemplos de elaboraciones intermedias del bajo arpegiado

Las distintas transformaciones pueden distinguirse jerárquicamente. Es decir, pueden distinguirse diferentes niveles intermedios con diferentes capas de elaboración por sobre la estructura fundamental. Es por eso que es posible distinguir entre el nivel de superficie —la partitura misma—, el nivel fundamental —donde yace la matriz principal de la obra— y todos los niveles intermedios que puedan existir entre estos. En este caso, tanto *a* y *b* representan niveles intermedios distintos, siendo el segundo más superficial que el anterior al incluir más elaboraciones. Cada uno de estos niveles

puede pensarse como un estadio distinto del análisis, según el nivel de detalle que busque incluirse en las reducciones.

En la grafía del análisis los niveles se distinguen con valores rítmicos. Las cabezas de nota indican los elementos más superficiales y las blancas indican los de mayor importancia estructural. Las negras y corcheas implican elementos de niveles intermedios. Las ligaduras refieren a relaciones de dependencia entre notas y las líneas de puntos indican una prolongación.⁵

86

Transformaciones melódicas

La elaboración de estos modelos estructurales consiste en la *prolongación* y *conexión* de estos elementos. La prolongación consiste en mantener activa a una altura perteneciente a un nivel estructural particular mediante transformaciones, como puede ser por medio de bordaduras. Conexión refiere a vincular a los elementos en una relación en la cual unos dependen de otros de mayor importancia jerárquica. Esto puede darse a través de saltos consonantes o vinculando alturas a través de notas de paso.

La teoría shenckeriana pone gran énfasis en la utilización del contrapunto de especies y adopta categorías de elaboración derivadas de este. De la segunda especie, donde se introducen las disonancias, se obtienen las figuraciones de *Nota de paso* (N.P.), *bordadura* (B) y *salto consonante* (S.C.). De la tercera especie se derivan la apoyatura y escapatoria que en este caso son ambas referidas como *bordaduras incompletas* (B.I.). Finalmente, en la cuarta especie se incorpora el *retardo* (R). Todos estos mecanismos funcionan para la expansión de la estructura melódica en conjunto con otras técnicas no presentes en el contrapunto tradicional.

En los casos anteriores, las disminuciones funcionan para la elaboración de una línea melódica; otras incorporan diferentes líneas. El *unfolding* representa el despliegue lineal de un intervalo armónico de una voz, como si fuera una línea; quedando la polifonía expresada de manera implícita.



Figura 9. Ejemplo de dos intervalos simultaneos desplegados

⁵ En este trabajo se utilizará la notación shenckeriana con cierta flexibilidad, ya que el objetivo central de las reducciones es la distinción de niveles; lo cual queda explicitado en la denominación de duraciones.

En otros casos, la relación entre voces diferentes puede elaborarse mediante el *desplazamiento desde una voz interna*, en el cual, por un movimiento de grado conjunto, una voz interna se conecta con la voz superior que se encuentre activa en la estructura. El proceso inverso puede ocurrir con un *desplazamiento hacia una voz interna*.

Otras técnicas de elaboración melódica involucran el *cambio de registro*. Esto implica el cambio de octava de elementos de la línea estructural por medio de saltos, movimientos por grado conjunto o ambos en combinación, desplazamiento de una resolución melódica o el traslado de una voz interna a un registro superior para cubrir la voz estructural. Por último, las transformaciones cromáticas forman parte del repertorio de mecanismos de prolongación melódica, usualmente entendidos como elaboraciones superficiales.

Transformaciones de la estructura armónica

Los acordes y el modelo del bajo arpegiado I-V-I también pueden verse sujetos a elaboraciones de prolongación. Todo acorde cuyo perfil lineal se vincule a las disminuciones melódicas se denomina como acorde contrapuntístico. En el siguiente caso, la estructura del I-V-I se ve expandida por los acordes lineales que intervienen. Los dominantes en inversión implican una elaboración de la armonía de tónica por medio de una doble bordadura. El II_7 funciona en el rol de *armonía intermedia* que conecta al I prolongado hacia el V fundamental.

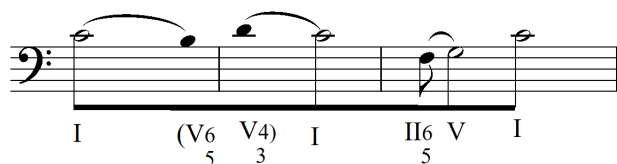


Figura 10. Ejemplo de progresión armónica con prolongación de I

Los acordes también pueden ser prolongados por cambios de estado, produciendo apreciaciones en el bajo. También, la tonalización, a nivel local, y la modulación, a nivel global, funcionan como expansiones.

Progresiones lineales

Las progresiones lineales son un tipo de técnica de elaboración que contempla los aspectos melódico y armónico. Como hemos dicho anteriormente, las progresiones lineales son movimientos por grado conjunto en una sola dirección. Aunque similares a la progresión fundamental de la *Urlinie*, la dirección puede ser ascendente o descendente y sirve para prolongar o conectar dos acordes. En términos melódicos, la nota superior de la progresión es la que continúa como activa y se clasifican según la extensión del intervalo que recorren.

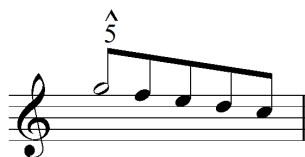


Figura 11. Ejemplo de progresión lineal de quinta

La perspectiva schenkeriana sobre las quintas y octavas consecutivas

La teoría del análisis schenkeriano presenta una perspectiva diferente frente a teorías anteriores acerca de la polifonía, pero mantiene una fuerte unión con respecto a elementos de la tradición. El contrapunto resulta de gran importancia, pero según Schenker (1910), su utilidad es incomprendida. Dice en la introducción de *Kontrapunkt*, Vol. I:

“La teoría del contrapunto, que no es más que una teoría de la conducción de voces, demuestra las leyes y efectos tonales en su sentido absoluto. Solo la teoría contrapuntística es capaz de hacerlo y por esto debería hacerlo”. (p. 14)

El contrapunto es una teoría pedagógica acerca de la incorporación de principios básicos del sistema tonal y un reflejo incompleto de las problemáticas de la conducción de voces. Para Schenker, el problema histórico de la enseñanza del contrapunto —de donde se han derivado también la pedagogía de la conducción de voces y la prohibición de quintas y octavas—, es la confusión entre el estudio del contrapunto y la composición libre. Schenker niega rotundamente que los ejercicios de contrapunto de especies representen composiciones, ni que su estudio permita llegar a entender la complejidad de la conducción de voces. Precisamente, el estudio

del contrapunto carece de las transformaciones mencionadas y la concepción de niveles.

En *Der Frei Satz*, Schenker aclara que el nivel fundamental y el medio responden al contrapunto estricto; pero que éste solamente se encuentra implicado en los niveles superficiales. Esto lo distingue del contrapunto tradicional, al delimitar una diferencia jerárquica en la cual no todos los niveles se comportan igual: “la superficie prohíbe estos paralelos solo cuando surge el peligro de que las octavas y quintas aparezcan con la misma inequívoca cualidad como en el contrapunto estricto” (p. 56). Cuando este peligro no existe, la superficie puede realizar estos paralelismos con “impunidad”. Con esto está asumiendo que cualquier anomalía de conducción en la superficie debe ser explicada a través del contrapunto estricto de los niveles estructurales más profundos. Aunque el análisis schenkeriano ha carecido de una formalización total de sus principios —tanto en su grafía analítica como en su acercamiento a este tipo de fenómenos—, utilizaremos los conceptos ya presentados para demostrar su utilidad en la explicación de las ocurrencias de quintas y octavas consecutivas. Estos recursos se centrarán en la distinción de niveles en base a diferentes procedimientos: (1) disminuciones melódicas, (2) la distinción entre armonías locales y globales, (3) la diferenciación entre voces desplegadas y (4) el cambio de registro.

Quintas y Octavas frente a disminuciones melódicas

En este primer caso de la *Chacona y Variaciones* HWV 442 de Haendel, observamos en la Figura 12 la presencia de quintas justas paralelas entre la voz superior y la voz interna (do-sol/si-fa#).



Figura 12. Primeros dos compases de la Variación 6

En el siguiente grafico de reducción observamos que, en este caso, la nota do₄ funciona como una bordadura del si₃. La misma elaboración de la voz interna puede

observarse sobre el la_3 , en el compás siguiente. A su vez, el $fa\#_5$ funciona junto con el mi_5 como un paso entre el sol_5 hacia el re_5 . De esta manera es como se determina que ni el do_4 ni el $fa\#_3$ comparten el mismo nivel estructural que el sol_5 y el si_3 , reduciéndose las quintas paralelas a un fenómeno superficial inexistente en la reducción.

90

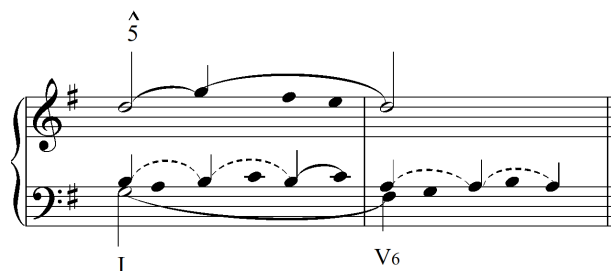


Figura 13. Reducción de los primeros compases de la Variación 6

En el siguiente ejemplo —perteneciente al segundo compás del coral *Frenet euch, ihr Christen alle* de J. S. Bach (Figura 14)— podemos observar las quintas generadas entre el tenor y la soprano. Esto mismo ocurre también en las cadencias que se dan en los compases 4, 6 y 16, por lo que estos intervalos ocurren de manera reiterada y enfatizada. Todos estos acontecimientos de paralelismos son generados por la anticipación, en este caso del fa_4 , y la séptima del V, con un tratamiento contrapuntístico de nota de paso. Las dos alturas que intervienen pertenecen a un tipo de elaboración (anticipación y nota de paso). El recurso de la anticipación no posee el mismo estatus que la nota de paso al no ser derivable de las especies contrapuntísticas. Aunque esta categoría exista como figuración melódica en algunos libros teóricos, esta es considerada solo como una manipulación rítmica⁶, por lo que es descartada en cualquier instancia de reducción.

⁶ El estatus de la anticipación como una disonancia de menor importancia puede verse en Shachter y Salzer (1989: 249).

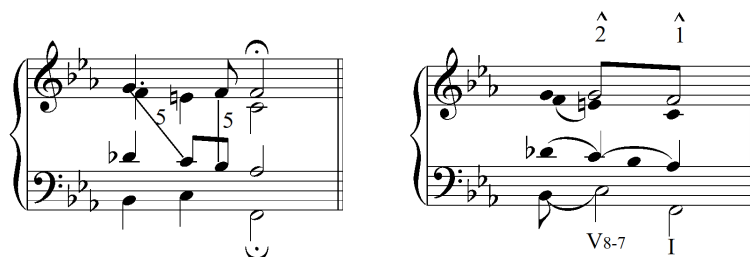
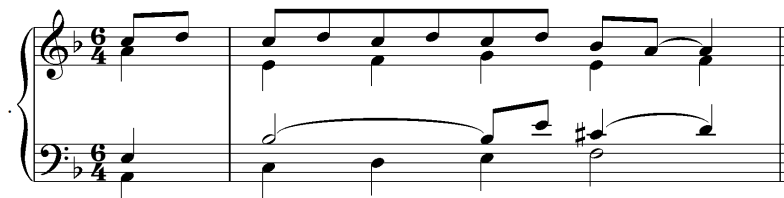


Figura 14. Compas 2 del coral y su reducción

En el preludio coral *Est iste in Ros' Entsprungen* de Brahms, encontramos un caso de quintas paralelas en el compás 18 entre las dos voces superiores. La reducción nos permite observar que las quintas son producto de una elaboración de la voz interna. La progresión mi_4 - fa_4 - sol_4 es laborada por bordaduras incompletas, generando quintas paralelas. A su vez, el re_5 que interviene es una bordadura que prolonga el sonido estructural do_5 . En este caso particular podemos también notar que este pasaje es una elaboración del compás 2. De esta manera, encontramos en la misma obra la relación entre el modelo y la transformación.



Figura 15. Compás 18 y su reducción



92

Figura 16. Compás 2 de *Est iste in Ros' Entsprungen*

En los dos ejemplos anteriores de Haendel y Bach (Figuras 12 y 14) también podemos encontrar, dentro de las mismas piezas de donde provienen, una relación de transformación entre diferentes pasajes; aunque en este caso las superficies transformadas ocurren en un orden invertido; es decir, se presentan de manera simplificada posteriormente.

En el caso de Haendel, esto ocurre en la Variación 8, donde observamos las armonías sin sus disminuciones; y en el compás 12 del coral de Bach.



Figura 17. Compás 12 del coral de Bach y Variación 8 de Haendel

Distinción entre armonía local y armonía global

Las disminuciones melódicas poseen una menor jerarquía frente a la armonía que está siendo ornamentada. En algunos casos, no solo basta con detectar los perfiles de las elaboraciones melódicas, sino también con poder distinguir las armonías que se encuentran desplegadas sin confundirlas con armonías locales de menor jerarquía. En el siguiente fragmento de la Sonata K. 377 de Scarlatti (Figura 18) vemos un caso de quintas paralelas. Este mismo pasaje es analizado por Kennan (1999) y por Cutler

(2019). De este último extraemos el análisis armónico con números romanos. Ambos proponen considerar que no existe ocurrencia de quintas paralelas, ya que algunos de estos tonos pueden considerarse no esenciales a la armonía. Aunque coincidimos con esta premisa, esta misma puede ser profundizada desde una perspectiva estructural. En el análisis de Cutler la armonía indica la presencia de un acorde por cada corchea.

Figura 18. Compases 5 a 8 de la Sonata K. 377 de Scarlatti

Una lectura estructural de este pasaje⁷ evitará el reconocimiento de una multiplicidad innecesaria de armonías de superficie. En esta lectura podemos observar el despliegue de una armonía de V_7 en segunda inversión funcionando como una B.I del I_6 . En el análisis indicamos la armonía de I como la armonía estructural, siendo prolongada en todo el pasaje.

Figura 19. Reducción

⁷ En ciertos casos, la notación reduccional aporta la posibilidad de indicar la presencia de una nota implícita, es decir, de una altura cuya presencia sería esperable en algún registro específico, indicada entre paréntesis. En este pasaje de Scarlatti se está dando a entender que el $do\#_5$ debería ir a un si_4 ; pero esto no ocurre debido a un desplazamiento hacia el registro superior de la altura prolongada.



Figura 20. Compases 1 a 4 de Casación K. 63

Si asumimos que tanto la quinta re-la, como la quinta do-sol, poseen la misma relevancia estructural, podríamos pensar que el pasaje, armónicamente, estaría implicando un enlace atípico de V a II en estado fundamental. La distinción jerárquica se da al reconocer el proceso de despliegue de la armonía de I como se observa en la reducción de la Figura 21. El movimiento del sol₅ al si₄ y después hacia el sol₄, prolongándose la armonía de tónica. El la₄ y el do₃ del bajo funcionan como pasos que conectan los elementos del acorde, no conformando acordes de significación estructural real. En la reducción se observa cómo el re₃ no se ubica en el mismo nivel que el la₄, ni tampoco el do₃ con respecto al sol₄.



Figura 21. Reducción

En el siguiente ejemplo, observamos un caso de quintas paralelas en la Sinfonía N° 39 de Mozart. Entre el Violín 2 y el Violonchelo ocurren quintas paralelas en la resolución de la sexta alemana a hacia el V.

QUINTAS Y OCTAVAS PARALELAS...

Revista del IIMCV Vol 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

The image displays two systems of musical notation for the string section of Mozart's Symphony No. 39. The first system includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Violonchelo. The second system includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Violonchelo. The music is in 3/4 time and B-flat major. The Violin 1 part features a melodic line with eighth-note patterns. The Violin 2 part provides harmonic support with chords. The Viola part also provides harmonic support with chords. The Violonchelo part features a melodic line with eighth-note patterns. The second system shows a reduction of the string parts, with the Viola and Violonchelo parts marked with a '5' and a bracket, indicating a fifth interval.

95

Figura 22. Pasaje de cuerdas de la Sinfonía N° 39 de Mozart

Un análisis contrapuntístico⁸ del pasaje revela la presencia de un diseño interválico lineal entre la voz superior y el bajo, basado en una mixtura de la cuarta y segunda especie. A continuación, ofrecemos una reducción contrapuntística en la que se observa el diseño basado en retardos.

⁸ Como un paso previo a la reducción estructural, el pasaje puede reducirse a un modelo de contrapunto de especies. En este caso las barras de compás se acomodan al formato de cuarta especie, donde la resolución se ubica en el tiempo débil. La barra punteada indica la división real de la obra.

Figura 23. Reducción contrapuntística

Desde un punto de vista del contrapunto estructural, debe considerarse de mayor jerarquía las resoluciones consonantes ubicadas en la posición métrica débil. En el compás anterior a la llegada al V se produce un quiebre del diseño, y de la cuarta especie, con la llegada al IV en primera inversión.

Figura 24. Reducción estructural

De esta manera, puede observarse que la armonía intermedia que conecta el I con el V estructural es el IV; siendo la sexta alemana un fenómeno de superficie que elabora el paso de la subdominante a la dominante. Así, el mi_{b4} es visto como una nota de paso del fa_{4} al re_{4} , sin relación estructural con el lab_{3} en el bajo.

En el final de la Mazurka N° 4 del Op. 30 de Chopin, nos encontramos con un caso paradigmático de quintas paralelas. Estas se dan entre el bajo y la voz superior del compás hasta el final, a través de la yuxtaposición de acordes de séptima mayor descendiendo por semitono.



Figura 25. Últimos 12 compases de la Mazurka Op. 30 N° 4 de Chopin

Schenker (1977) analiza este pasaje argumentando la existencia de un diseño implícito de retardos. Una transformación implícita de la superficie que eliminaría las quintas paralelas, como se ve en la Figura 26.



Figura 26. Copiado de *Der Freie Satz*

El mismo pasaje podría entenderse sin agregar elaboraciones implícitas. Este final representa una elaboración del V cadencial. Esta elaboración, a su vez, presenta dos niveles diferentes. El movimiento cromático del bajo y la soprano, en donde se encuentran las quintas, representa una elaboración cromática de gran extensión que conecta el V con el II₇ con el bajo en la₂.

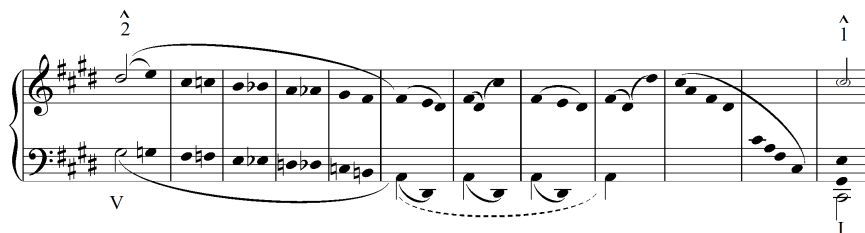


Figura 27. Reducción

A su vez el II₇ en segunda inversión representa una bordadura incompleta del V. Es posible expresar esto último en una reducción, acomodando los registros en función de permitir observar la relación de B.I tipo escapatoria, que ocurre entre el bajo del V y el II₇.

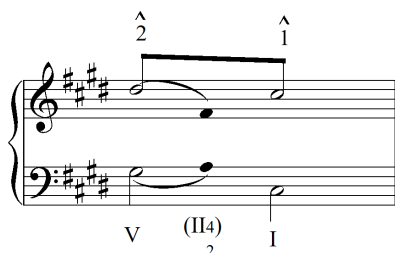


Figura 28. Resumen de la prolongación del V

La distinción entre una o más voces desplegadas

Otra posibilidad no es solo la confusión de los niveles jerárquicos de las alturas que intervienen en la conducción, sino también la diferenciación entre la pertenencia de las diferentes líneas polifónicas explícitas e implícitas. En los siguientes dos ejemplos extraídos de la Sonata N° 23 de Beethoven observamos, en la textura arpegiada de la mano derecha, aparentes paralelismos de quintas y octavas con respecto al bajo.



Figura 29. Compases 36 y 37



Figura 30. Compases 40 y 41

Decimos que estos paralelismos son aparentes porque no ocurren entre los mismos pares de voces. No entendemos la arpeggiación como una sola voz moviéndose por saltos, sino como el despliegue de diferentes voces. En una reducción es posible una verticalización del arpeggio para observar que, en ambos casos, los intervalos de quinta se dan entre el bajo y las voces de soprano y tenor.

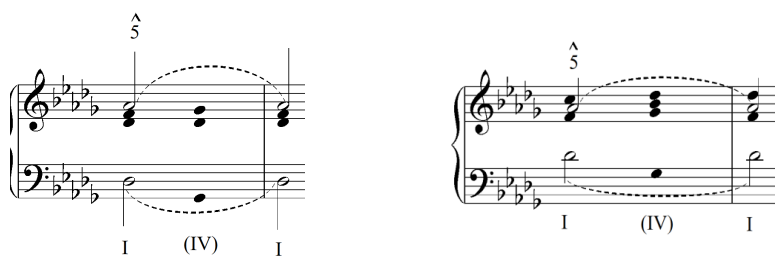


Figura 31. Reducciones de ambos ejemplos

Esto mismo se da a entender, de manera implícita, en lo que se denomina como *salida de voz interna*. Este término refiere a un tipo de transformación en el cual se produce un salto consonante desde la voz estructural. En este caso, esa altura hacia la cual se produce el salto se entiende como una voz interna de la armonía, siendo

desplegada hacia el registro superior; de esta manera, se entienden ambas como voces diferentes. Este recurso es muy común en las cadencias. En los dos casos que siguen, el paralelismo se da en la salida de una voz interna en el V ornamentando al 2 estructural. Esto tiende a producir un movimiento de octavas paralelas entre el bajo y la voz superior.

Los siguientes ejemplos se corresponden con el Impromptu N° 3 op. 142 de Schubert y la Sonata N° 14 de Beethoven.

100



Figura 32. Compás 8 del Impromptu N° 3 op. 142 de Schubert



Figura 33. Reducción con cambio de octava

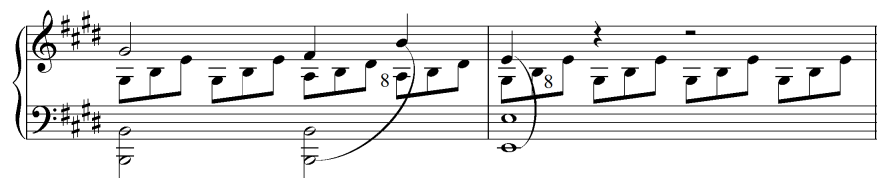


Figura 34. Compases 8 y 9

Mi M: V6-7 / 4 I

Figura 35. Reducción de la cadencia

En el siguiente ejemplo de la Sonata K. 533 de Mozart, vemos un caso en el cual se pueden observar octavas paralelas entre la melodía y el diseño de acompañamiento. Esta figuración implica la intervención de diferentes voces.

Figura 36. Sonata K 533 de Mozart

Cutler analiza este ejemplo aplicando una reducción rítmica, en formato coral, a todas las voces implícitas del acompañamiento. El mismo autor indica que aun en este estadio de reducción se observan octavas paralelas entre el tenor y la voz superior; es decir, según Cutler, existe un nivel más profundo de la estructura en el cual aún persisten errores de conducción. Consideramos que esto demuestra la insuficiencia de un acercamiento basado exclusivamente en las reducciones rítmicas en lugar de reducciones estructurales o del contrapunto estructural ya que, como puede leerse en Forte (1982), este tipo de simplificaciones rítmicas solo puede describir elementos que no van más allá de la superficie.

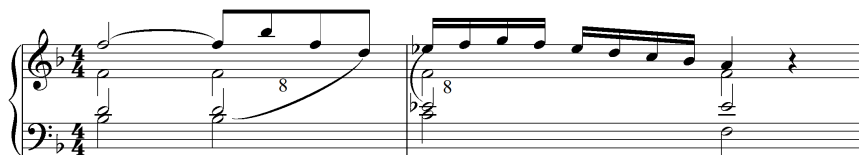


Figura 37. Reducción rítmica del pasaje

102

En este tipo de reducción no es posible distinguir la jerarquización de los elementos ni la estructuración de la melodía. En este caso el re_5 de la voz superior representa una voz interna, por lo que el fa_5 continua activo como la soprano del acorde. El mi_5 prolonga la voz superior como una bordadura.

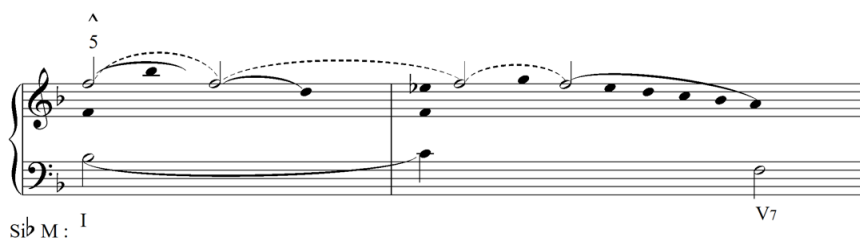


Figura 38. Reducción estructural

El rol del desplazamiento de registro

Dentro de las transformaciones posibles de la superficie también se contempla el recurso de la transferencia de registro, que implica el cambio de octava de una altura o el desplazamiento de una conducción, incluyendo el retorno a su registro original.

En el caso ya mencionado de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, encontramos quintas y octavas generadas por varias de las voces superiores con respecto al bajo. Para una de éstas —la quinta generada entre la línea del Violín I y el Violonchelo—, la reducción revela cómo el movimiento del do_5 ocurre hacia el si_4 (véase las notas plica y cabeza de nota) antes de completar la progresión lineal de tercera con el la_4 . De esta manera, se observa que el movimiento do_5 - si_4 - la_4 es una repetición de los primeros dos compases, de manera expandida.

Figura 39. Reducción de compases 9 a 13

Los demás paralelismos pueden justificarse a través de la transferencia de registros. En el tercer compas de este fragmento aparece un IV en estado fundamental. En este caso, el sib que se encuentra en el bajo resulta de un desplazamiento del movimiento $do_4-si_4-do_4$ que ocurre en una voz interna. El si_2 que funciona como bordadura se desplaza momentáneamente a si_2 . Por lo tanto, el acorde de IV se encuentra implícitamente en segunda inversión. De esta manera, las octavas y quintas generadas con respecto al bajo se encuentran anuladas en este nivel de análisis.

El siguiente ejemplo nos presenta el caso propuesto por Piston de la Sonata K. 533 de Mozart. Si analizamos el pasaje de una manera más amplia, observamos que el contexto general habla de una arpegiación del acorde de do menor, una vez producida la modulación a esta tonalidad con el movimiento $mi\flat-do-sol$ en el bajo. Armónicamente, la progresión comienza desde un I pasando por un IV y la sexta alemana como una conexión que permite la llegada al V. El desplazamiento consiste en el movimiento del la_3 al la_2 . El la_3 , implícitamente, conecta con el Sol_3 que aparece en el arpeggio del V.

Figura 40. Reducción estructural

En la siguiente reducción, con los acordes en formato vertical, se observa más claramente la idea. El ejemplo *a* muestra cómo el la_3 conduce hacia el sol_3 . El ejemplo *b* elimina el bajo del la_3 para mostrar el movimiento del VI_6 al V .



104

Figura 41. Resumen reduccional de la mano izquierda

Conclusiones

En este trabajo se ha examinado la posibilidad de una metodología capaz de explicar la ocurrencia de la aparición de quintas y octavas consecutivas, utilizando un número de recursos que se desprenden de la teoría estructural schenkeriana tal como ha sido desarrollada por varios autores. Consideramos que este trabajo puede servir para un acercamiento sistematizado a las prácticas de conducción en las obras de la práctica común y que puede resultar un aporte para el desarrollo de técnicas pedagógicas que tomen de forma crítica la bibliografía clásica, no solo en cuanto a las quintas y octavas, sino también en relación con otros fenómenos anómalos.

Se consideró de gran relevancia, en la descripción de los pasajes, mantener las explicaciones dentro de un nivel neutro; aunque es importante afirmar que no se ha tomado una posición absolutista en cuanto a la explicación de las obras. La intención del trabajo no ha sido la negación de fenómenos que sean contrarios a las prescripciones escolásticas, sino la presentación de un marco teórico que permita una fundamentación de fenómenos estéticos a través del contrapunto estructural. No se niega la existencia de las quintas en Beethoven o en Chopin —elementos que hacen singulares a las obras analizadas—, sino que se afirma la necesidad de técnicas analíticas que permitan entender las múltiples transformaciones que dan lugar a superficies únicas y expresivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cadwallader, A. y Gagner, D. (1998). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford University Press.
- Cutler, T. (2019). *Bending the Rules of Music Theory: Lessons from the Great Composers*. Routledge.
- Cherubini, L. (1854). *A Treatise on Counterpoint & Fugue* (Trad. M. C. Cowden). Novello and Company.
- Drabkin, W. (2001). "Consecutive Fifths, Consecutive Octaves". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan.
- Forte, A. y Gilbert, S. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. W.W. Norton & Company.
- Fux, J. J. (1965). *The Study of Counterpoint: Gradus Ad Parnassum* (Trad. A. Mann). W.W. Norton & Company.
- Gauldin, R. (1997). *Practica Armónica en la Música Tonal* (Trad. B. Zitman). Akal.
- Helmholtz, H. (1875). *On The Sensation of Tone* (Trad. A. Ellis). Longmans, Green, and Co.
- Kennan, K. (1999). *Counterpoint*. Prentice Hall.
- Kostka, S. y Payne, D. (1997). *Tonal Harmony*. McGraw.
- Mast, P. (1971). "Brahms's Study, Octave u. Quinten u. A. with Schenker's commentary translated". *The Music Forum*. Vol V.
- Piston, W. (1970). *Counterpoint*. Victor Gollancz LTD.
- _____ (1959). *Harmony*. W.W. Norton & Company.
- Riemann, H. (1974). *Harmony Simplified*. Augener Limited London.
- Rimsky-Korsakov, N. (1997). *Tratado Practico de Armonía* (Trad. M. Fischer y J. Fischer). Ricordi.
- Salzer, F. y Schachter, C. (1989). *Counterpoint in Composition*. Columbia University Press.
- Schenker, H. (1933). *Johannes Brahms Oktaven und Quinten*. Universal Edition.
- _____ (1954). *Harmony* (Trad. E. Borgese Mann). Oxford University Press.

Schenker, H. (1977). *Free Composition: Volume II of New Musical Theories and Fantasies* (Trad. E. Oster). Pendragon Press.

Schenker, H. (2001). *Counterpoint: A translation of Kontrapunkt Book I* (Trad. J. Rothgeb y J. Thym). Musicalia Press.

_____ (2001). *Counterpoint: A translation of Kontrapunkt Book II* (Trad. J. Rothgeb y J. Thym). Musicalia Press.

106

Schoenberg, A. (1990). *Ejercicios Preliminares de Contrapunto* (Trad. M. A. Centenero Gallego). Editorial Labor S.A.

Tchaikovsky, P. (1900). *Guide to Practical Study of Harmony* (Trad. E. Krall y J. Liebling). Leipzig.



SEBASTIÁN SORRENTINO

Doctorando en el área Musicología del Doctorado en Música de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, es Licenciado en Composición musical por la misma casa de estudios (2019), donde también ejerce como docente adscripto en la cátedra Composición II. Actualmente se encuentra finalizando estudios de especialización en Composición dentro de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”.