

Muscio, Mario Luis

Memorias del contrapunto. Cuando naturaleza y arte se integran

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor y de la editorial para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Muscio, Mario L. *Memorias del contrapunto : cuando naturaleza y arte se integran* [en línea]. Serie Temas IV. Buenos Aires : Educa, 2011. Disponible en:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=libros&d=memorias-contrapunto-naturaleza-arte-muscio> [Fecha de acceso]

M A R I O L U I S M U S C I O

MEMORIAS DEL CONTRAPUNTO

Cuando naturaleza y arte se integran

SERIE TEMAS IV



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009



MEMORIAS DEL CONTRAPUNTO

Cuando naturaleza y arte se integran

MARIO LUIS MUSCIO

MEMORIAS DEL CONTRAPUNTO

Cuando naturaleza y arte se integran

Serie Temas IV

Instituto de Investigación Musicológica
"Carlos Vega"



Editorial de la Universidad Católica Argentina

Muscio, Mario Luis

Memorias del contrapunto. Cuando naturaleza y arte se integran - 1a ed.

Buenos Aires: Educa, 2011.

123 p. ; 28x20 cm.

ISBN 978-987-620-181-0

1. Composición Musical. I. Título

CDD 780.7

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
"SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES"

Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

SERIE TEMAS IV



**EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD
CATÓLICA ARGENTINA**

FUNDACIÓN UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
A. M. de Justo 1400 • P.B., Contrafrente • (C1107AAZ)
Tel./Fax 4349-0200 int. 1177 • educa@uca.edu.ar
Buenos Aires, junio de 2011

ISBN: 978-987-620-181-0

Índice

Prólogo	9
Introducción	11
LA DIVINA PROPORCIÓN	13
EN MATERIA	
‘Cantus firmus’. ‘Cadencia’. ‘Construcción melódica’. ‘Saltos’.	
‘Perfil melódico’. ‘Ápex’	21
EL CONTRAPUNTO	
‘Primera especie’. ‘Registros vocales’. ‘Características melódicas’. ‘Intervalos Armónicos’. ‘Comienzo’. ‘Final’. ‘Penúltimo compás’. ‘Desarrollo’. ‘Unísono’.	
‘Grado de tematicidad’. ‘Movimientos armónicos’. ‘Economía de medios’.	
‘Estructuración motivica’	25
MÁS CONTRAPUNTO	
‘Segunda especie’. ‘Comienzo acéfalo, anacrúsico y tético’. ‘Disonancias’.	
‘Nota de paso y bordadura’. ‘Unísono’. ‘Cadencia compuesta’. ‘Retardo’.	
‘Anticipación’. ‘Escapatoria y apoyatura’. ‘Nota de Fux’. ‘Nota cambiata’.	
‘Variación melódica’. ‘Apoyaturas sucesivas’. ‘Apoyatura débil’. ‘Nota de paso, bordadura y apoyatura indirecta’. ‘Sonidos que se repiten’	33
EL LÍMITE DE LA CANTIDAD DE NOTAS CONTRA EL PUNTO	
‘Tercera especie’	49
EL DESPLAZAMIENTO	
‘Cuarta especie’. ‘Dominante sobre tónica y sobre mediantes’. ‘Resoluciones variadas’	59
MEZCLANDO LO CONOCIDO Y ALGO MÁS	
‘Quinta especie’. ‘Variante de excepción’. ‘Contrapunto trocable’	73
SE INCREMENTA EL NÚMERO DE VOCES	
‘Compensación rítmica’. ‘Imitación rítmica’. ‘Resolución inesperada’	83
LA IMITACIÓN MELÓDICA	
‘Interválica’. ‘Dirección’. ‘Ritmo’	95

LA AUSENCIA DE CANTUS FIRMUS

'Cambio de registro'. 'Anticipación indirecta'. 'Resolución indirecta' 99

ALGUNOS APUNTES MÁS PARA LA CONSTRUCCIÓN MELÓDICA

'Arte de la diminutio'. 'La síntesis'. 'Notas repetidas'. 'Anticipación motívica'.

'Silencios'. 'Cromatismo'. 'Contrapunto lineal'. 'Progresiones variadas'.

'Trocado triple'. 'Polifonía contrapuntística sobre coral' 103

LA TRASCENDENCIA 119

* * *

NOTA: Este libro se ha estructurado de la siguiente manera: lo destacado en negrita constituye un resumen dentro del texto y puede leerse de manera independiente. Las negritas encomilladas son los nodos vinculares temáticos de cada capítulo.

PRÓLOGO

Desde las pautas generales acerca de la técnica de composición de Franco de Colonia hasta nuestros días han sido innumerables los tratados que han abordado la enseñanza del contrapunto. Por ello, la teoría del aprendizaje de esta disciplina, analizada a partir de los diferentes acercamientos estéticos, ha sido frondosamente ilustrada desde diversos acercamientos historicistas.

Con la creación del Conservatorio de París se sistematizaron las prácticas educativas a partir de la aparición de diferentes métodos y tratados que fueron utilizados como referentes en los Conservatorios argentinos. Durante la primera mitad del siglo XX, José Torre Bertucci afrontó en la Argentina una revisión didáctica con la edición de su *Tratado de Contrapunto*. Más adelante, en otros países y desde diferentes proyectos universitarios, se ha repensado la práctica del contrapunto y su instrumentación para la enseñanza.

No obstante, la pedagogía de abordaje correspondiente ha resultado a menudo demasiado abstracta con respecto a la realidad musical. Tal vez más que ninguna otra disciplina, el contrapunto ha engendrado tradiciones académicas que se han detenido en el tiempo y estructurado como ejercicios técnicos aislados sin contemplar la relevancia que su adecuada introducción teórica amerita para la composición musical.

Nuestra Serie *Temas* busca reflexionar sobre la teoría musical desde el ángulo de la docencia universitaria. El presente volumen, N° 4 de dicha serie, del Lic. Mario Luis Muscio, abre un nuevo camino a la reflexión disciplinar de la práctica del contrapunto. Son características de la producción teórica de este autor la constante reconsideración y el estudio del

tema, la preocupación por la implementación de estrategias adecuadas desde la práctica docente, y la inquietud por el sostenimiento creativo de esta disciplina dentro del quehacer compositivo.

DRA. DIANA FERNÁNDEZ CALVO

Directora

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA

INTRODUCCIÓN

El origen del término contrapunto proviene de la expresión latina “punctum contra punctum” (punto contra punto, nota contra nota para nosotros) y cuyo significado es el estudio de cómo deben proceder los sonidos simultáneos (intervalos armónicos) según el sistema tonal clásico y, extendiendo el concepto, el control de dos o más líneas con características propias (voces, partes) que se ejecutan al mismo tiempo (polifonía) bajo normas preestablecidas (armonía).

Según mi punto de vista, y entendiendo que las líneas musicales son una suma de intervalos melódicos, hago extensivo el estudio de cómo debe procederse, no sólo en el sentido vertical de los intervalos, sino también en el horizontal. La buena marcha de la polifonía se basa en el equilibrio entre las líneas y la simultaneidad: lo melódico y lo armónico.

El fundamento del estudio de las técnicas del contrapunto clásico surge de la necesidad de profundizar y enriquecer el discurso musical polifónico poniendo en juego -y en equilibrio- la independencia y fluidez de las voces y la variedad en el desarrollo melódico y armónico, manteniendo siempre la unidad estructural presente en el Tema. Una mesurada sofisticación de las partes que, elaboradas con mayor grado de complejidad den a la obra, esencialmente del género polifónico para piano, órgano, conjuntos de cámara, coro u orquesta, mayor interés general como resultado de la suma del valor de los contenidos individuales. En un terreno filosófico, podríamos decir que la armonía es el escenario donde se desarrolla el diálogo y la convivencia de lo diverso.

Estas técnicas se desarrollarán partiendo del contrapunto clásico de “especies” incluyendo

los aspectos esenciales de la construcción melódica y los recursos para la adecuada superposición de las partes incorporando luego los criterios de imitación y trocado con el fin de que, una vez conocidos y aprendidos los rudimentos de escritura musical polifónica, puedan ser definidos, descriptos y aplicados por el estudiante en la creación de una obra.

Johann Joseph Fux (1660-1741), -reconocido pedagogo, teórico y compositor austríaco- en su tratado *Gradus ad Parnassum* (paso a paso se llega al Parnaso) sistematizó el estudio del contrapunto de manera progresiva en “especies” e influyó notablemente en la formación de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven.

LA DIVINA PROPORCIO

La utilización de la proporción áurea (el número de oro, proporción divina) en la obra artística es rigurosamente comprobable desde la antigüedad helénica, al menos en la arquitectura y la escultura.

Los griegos observaron que los seres vivos y la naturaleza estaban estructurados en base a esta proporción y decidieron dotar a su factura artística con el mismo canon con el propósito de que obra, hombre y contexto fueran afines, que estuvieran en armonía.

Pensaban que la exposición a la arquitectura, escultura, pintura, teatro y música contribuía, además, a que se estructurara en el hombre lo que de por sí no estaba estructurado y a su equilibrio: una manera de que el hombre estuviera en “consonancia” con la naturaleza, el arte y su ambiente urbano. Un concepto similar atribuido a Bach, padre del contrapunto tonal, señala: “El único propósito y razón final de toda música debería ser la gloria de Dios y el alivio del espíritu”.

Dicha civilización marcará a las venideras con esa impronta: es la insoslayable raíz de la cultura de occidente. En tal sentido, a lo largo de la historia asistimos al “renacimiento” (de la cultura clásica grecolatina, s. XV y XVI) y posteriormente a los “neoclasicismos”. Renacimiento implica volver a nacer, volver al origen, un retorno al ideario clásico con el hombre en el centro de la escena en oposición al teocentrismo precedente. También significa cobrar fuerzas y energía, la fuerza y la energía que fueron necesarias para consolidar, en el campo musical, el llamado “sistema tonal” basado en el diálogo entre las funciones básicas: Tónica, Subdominante y Dominante.

Esta proporción esencial, que ejemplifica matemáticamente, además de los números constitutivos de la naturaleza, la filosofía de la evolución de occidente fue expresada en una serie numérica en el siglo XIII por Leonardo de Pisa, conocido como Fibonacci, es decir, diecisiete siglos después del apogeo griego: el siguiente número de la serie (el futuro) es el resultado de la suma del número actual y el anterior (presente y pasado): 1,1,2,3,5,8...Giuseppe Verdi dijo con claridad: “Volvamos a lo viejo y será un progreso”. Carlos Suffern, uno de mis entrañables maestros en la Universidad, definía así la esencia de occidente: “Vino nuevo en odres viejas”. Una inefable metáfora sobre la capitalización del “buen” pasado, para poder avanzar.

En el mundo sonoro de nuestra cultura, en lo que respecta al sistema clásico del discurso musical y al sonido mismo, hay también una sólida correspondencia con esta proporción. Está presente en la construcción melódica y en la interválica armónica dando al discurso musical fluidez, plasticidad y equilibrio, más allá del estilo o la época de referencia.

Demás está decir que el sonido, en su composición física, está integrado por una serie de armónicos (componentes del sonido) que guardan relación con lo áureo, partiendo de su sonido “fundamental” y más audible, hasta los armónicos más lejanos e inaudibles:



El “sistema armónico tonal”, que tiene por finalidad administrar las tensiones y reposos de la sintaxis polifónica, tiene su origen y sostén en las “consonancias” que se integran para formar los acordes de tres sonidos (tríadas), base del sistema funcional. Estas consonancias son la octava, la quinta, la tercera y la sexta que pertenecen a la serie de armónicos (2, 3, 5, 13). La fundamental de la serie, (1), representa al unísono, inversión de la octava, y la tercera octava completaría el número faltante, (8). Como estudiaremos más adelante, el orden de aparición de las consonancias en la serie de armónicos determina su carácter e importancia.

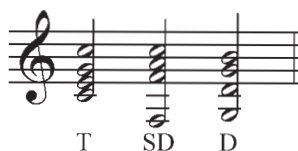
La polifonía armónica, cuya práctica se estabilizó hacia fines del Renacimiento y cuyo apogeo llegaría recién en el siglo XVIII, también está íntimamente relacionada con esta verdad estructural planetaria —representada en los números de Fibonacci, a la vieja usanza helénica— porque es el producto de la evolución cultural del hombre de occidente.

El sistema tonal está basado en escalas , arpeggios , y la simultaneidad de éstos llamados acordes .

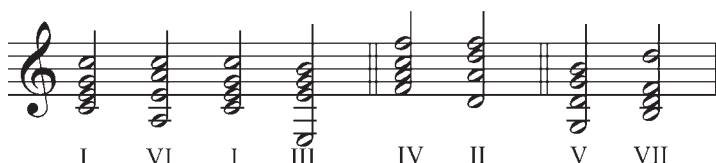
Las escalas son consecuciones de de siete sonidos (heptáfonas) a intervalos de segunda (2) y, los arpeggios, de terceras (3) en disposición cerrada, es decir cada dos sonidos de la escala. Como se ve en los ejemplos, la superposición de dos terceras en el acorde nos da la quinta (5) que constituye la “tríada” (3), componente básico del sistema para la percepción de las “funciones” de Tónica, Subdominante, Dominante.

La octava (8) aparece, en el acorde a cuatro voces, como comienzo de la tríada siguiente (duplicación de la fundamental original) formando el intervalo de cuarta a sobre la quinta (a 5 semitonos de distancia). Los números que hemos citados refiriéndonos a los intervalos son 2, 3, 5 y 8 que corresponden a las consonancias. Agreguemos que las funciones tonales del

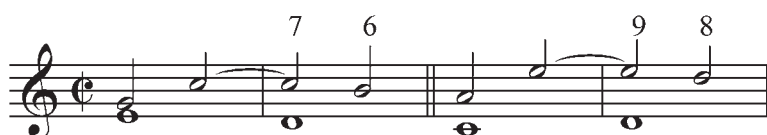
discurso musical son, como ya dijimos, tres: Tónica, Subdominante y Dominante ordenadas desde el estado de reposo al de máxima tensión



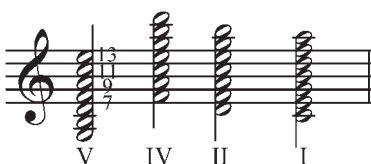
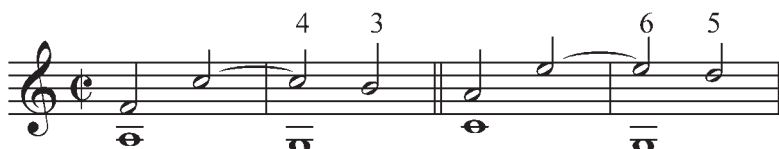
y que, a la vez, se hallan a una tercera superior o inferior de sus acordes relativos (dos sonidos en común) asociados a esas funciones (Tónica-VI-III/Subdominante-II/Dominante-VII).



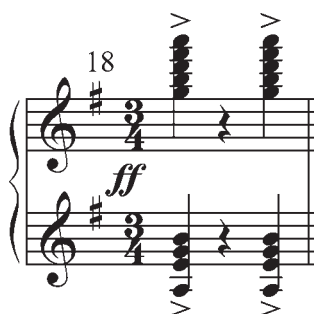
Hablando del crecimiento de la tensión y complejidad sonora a lo largo del tiempo, también relacionada con el número tres, observamos que a los acordes que representan estas funciones, y a sus relativos, se le han ido adicionando “terceras” (3) sobre la quinta comenzando por la Dominante (séptima, novena, oncena, trecena), luego sobre la Subdominante y, finalmente, sobre la Tónica gracias al efecto de los “retardos”, que fueron el primer antecedente de integración de esos intervallos armónicos insinuándolos como formantes de los acordes pero, desde ya, con resolución obligada a las consonancias adyacentes como veremos durante el estudio de la “cuarta especie”, el desplazamiento de la consonancia:



El retardo de la tercera por la cuarta también incorporó esa sonoridad armónica que mucho más adelante, en el siglo XX, sería la oncena sin resolución obligada, es decir, como formante funcional de una sonoridad más compleja, y el de la quinta por la sexta (aportarí la trecena (sexta compuesta):



Como ejemplo, en el primero de los *Valses Nobles y Sentimentales* de M. Ravel, se ven estas estructuras construidas por la adición de terceras superiores sobre el segundo grado (subdominante) de Sol, en este caso, sin tercera:



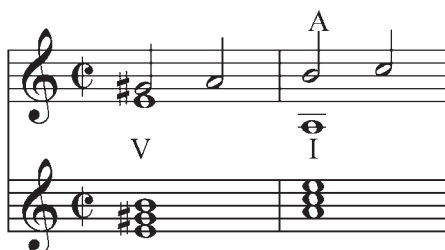
Además se agregaron la segunda y la sexta a la tríada, una sonoridad típica del final del siglo XIX y principios del XX. Integran los acordes a distancia de segunda de la fundamental y la quinta respectivamente, no como las citadas novenas y treceñas que son intervallos compuestos:



En el Preludio I del Libro I de Debussy vemos estos ejemplos y su síntesis armónica:



La “apoyatura”, junto con el retardo, es otro de los “adornos armónicos” (sonidos no pertenecientes al acorde) más expresivos que contribuyeron al enriquecimiento de la textura armónica desde la polifonía vocal temprana. Se origina por el desplazamiento de movimientos escalares donde la ubicación temporal de los sonidos extraños a los acordes (incluidos en la síntesis inferior) coinciden con la voz que determina el grado de la armonía:



Más tarde se independizarán de los procesos escalares y podrán ser abordadas por salto desde un sonido real en sentido contrario a la dirección de la apoyatura e incluso como comienzo de una voz...¿Qué sería del famoso primer acorde de *Tristán* sin ella?...



En esta reducción para piano del comienzo del Acto I de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner vemos el recurrente uso de apoyaturas, primero de la quinta del acorde de Tónica de La menor, después de la séptima del acorde de Dominante sobre el segundo grado con la quinta descendida en el bajo, alteración de esta función utilizada frecuentemente por Frédéric Chopin y, en último término, apoyatura de la quinta del acorde de Dominante.

Es interesante subrayar que, si bien son todas apoyaturas a distancia de segunda menor de los sonidos pertenecientes a los acordes, desplazan de los tiempos fuertes a distintas formantes sobre distintas estructuras de los acordes: la primera gravita hacia la quinta de Tónica y forma parte de la escala; la segunda es la sensible tonal, pero bajo el rol de apoyatura de la séptima del acorde de séptima de dominante sobre el segundo grado con quinta descendida, una función pasajera de Dominante de la Dominante; y la tercera, es la Tónica ascendida que apoya como en el primer acorde a la quinta, pero esta vez de la Dominante con séptima.

La apoyatura, con el correr del tiempo, así como dejó de estar precedida por fragmentos escalares, va a ser posible que no resuelva en el sonido real al que desplazó. A través de este recurso, como en el caso de los retardos, se irá configurando una estética armónica y melódica más compleja, propia, en primer término, de los músicos impresionistas del siglo XX.

Los compositores clásicos suelen apoyar la quinta del grupo dominante con la sexta como vemos en el comienzo del segundo movimiento de la Sonata V de Ludwig van Beethoven



A poco de andar, esta apoyatura de sexta oficiará de sonido “sustituto” de la quinta de la dominante, es decir, sin resolución sobre la quinta del acorde: Chopin lo utiliza con asiduidad y además, en este caso, sobre una estructura de Dominante con la Tónica en el bajo a manera de pedal que reemplaza a la fundamental del acorde (Sol 2; *Estudio N° 12 Op. 25*).

Como se ve en la síntesis, el bajo es un sonido recurrente que se integra - o no - a las armonías, como ocurre con los sonidos pedales en general: una especie de hipertrofia del retardo. Sobre la Dominante (V) se encuentra el Mib 5 (sexta) como apoyatura no resuelta de la quinta (Re 5) ausente en el acorde. Esta conformación de “Dominante sobre Tónica” que reemplaza a la fundamental del (V), cuenta con la séptima y la novena prolongada de la función anterior de Subdominante con séptima (II):

En esta disposición arpegiada se remarca una suerte de cantus firmus central distinguido con acentos dinámicos sobre los sonidos extremos del pentagrama superior. Es, a mi juicio, un tributo al primer preludio de *El Clave Bien Temperado* de J. S. Bach: Un coral a varias voces distribuidas en un diseño repetitivo de arpeggios (ostinato) que, en el caso de Bach, carece de elemento melódico, en el siglo de la apoteosis de la melodía.

Charles Gounod, al parecer, no pudo resistirlo y decidió construir su *Ave María* insertando una soprano sobre el preludio:



Más adelante, en Ravel, las apoyaturas no resueltas van a ser frecuentes, como sucede en el siguiente ejemplo de los *Valses Nobles y Sentimentales*, con una estructura de acordes sobre pedal ajeno, que nos recuerda un poco el anterior pasaje chopiniano, donde el La# del pentagrama superior es la visible apoyatura del Sol# ausente en la mano izquierda y el Sol# del segundo compás que, al igual que Chopin, reemplaza a la quinta del acorde de Dominante de Mi mayor:



Continuando con esta síntesis preliminar podemos decir que en Occidente el ritmo, con su alternancia entre fracciones débiles (dinámicas) y fuertes (estáticas), como no podía ser de otro modo y volviendo al número áureo, se agrupa esencialmente de a “dos o tres” pulsos, o tiempos según el caso y, con el correr de la historia, dará lugar recién en el siglo XX a las adiciones de esas células rítmicas originando compases de cantidad impar de tiempos (5 como 2+3 ó 3+2, 7 como 2+2+3, 2+3+2 ó 3+2+2, etc.), o una distribución acentual particular de sumas pares de tiempos (8 como 3+3+2, etc.). Estas conformaciones rítmicas serán frecuentemente repetitivas como en los “ostinatos bartokianos” inspirados en el folklore de Europa del este.

Otro aspecto del ritmo, que ya era una característica del canto gregoriano medieval, se basa en la alternancia libre de dos y tres pulsos siguiendo el ritmo del texto sin estar agrupados en fórmulas aditivas repetitivas, otro de los hallazgos arqueológicos del siglo XX empleados magistralmente de Debussy en adelante.

Para concluir, puede decirse que lo conocido como “sistema tonal” estructurador de la práctica común musical, a semejanza del arte griego, se halla en consonancia con la proporcionalidad de la naturaleza y la fenomenología física; hemos visto algo de los componentes del sonido, las situaciones de tensión y reposo de las funciones armónicas y, a lo largo de estas memorias, analizaremos la correspondencia de los principios estáticos y dinámicos del ritmo (tiempos “fuertes y débiles” respectivamente), de las consonancias, de la relación entre consonancias y disonancias, y de la acción pendular en el diseño melódico.

Tal vez sea por la comunión con la esencia de la naturaleza con que el hombre dotó a su creatura artística, que la vigencia y constante evolución de este sistema haya podido albergar a lo largo de varios siglos innumerables expresiones estilísticas, originales y novedosas, sin que fuera necesario apartarse de las leyes que les dieran fundamento: una suerte de ADN del arte occidental.

No obstante, no es ocioso aclarar que, aunque la estructuración en base a estos principios contribuye al equilibrio e identidad de la obra, en ningún caso determina la calidad y la profundidad del mensaje: el acercamiento a la perfección de la belleza en el arte dependerá siempre de la intuición, la sensibilidad y la formación del creador.

EN MATERIA

La polifonía contrapuntística puede escribirse con o sin un “tema” dado. Indudablemente, la música basada en un tema escrito con anterioridad, y que no estamos dispuestos a modificar, implica mayor grado de dificultad en la realización. **Es una construcción “diacrónica”** que debemos enriquecer con nuestro contrapunto adaptándonos al material impuesto. **Este tema es** conocido en la disciplina del estudio clásico del contrapunto como ‘**Cantus Firmus**’ (canto firme) y lo utilizaremos para el aprendizaje de los distintos tipos de contrapunto relacionados de manera específica con él conocidos como “especies”.

El cantus firmus es una melodía con ritmo uniforme de valores relativamente largos que **comienza y concluye en tónica**. En el estilo más estricto, **al penúltimo sonido le corresponde la supertónica** (la segunda nota de la escala). Esta “caída” en la tónica (segunda descendente) da origen al término ‘**cadencia**’, que proviene del vocablo latino “*cadere*”.

Presenta generalmente en la ‘**construcción melódica**’ **un número mayor de grados conjuntos diatónicos**, no cromáticos, (segundas, procesos escalares) matizados por saltos en menor proporción. *Los ‘saltos’*, por ahora, **serán sólo de intervalos consonantes** y estarán precedidos y seguidos por un movimiento contrario de la línea melódica. **Pueden acumularse en la misma dirección un salto y una segunda** o viceversa y, rara vez, dos saltos consecutivos. Esta es una característica del desarrollo melódico “contrapuntístico”, en oposición a la línea “armónica” basada fundamentalmente en las formantes de los acordes (saltos y arpeggios).

Es bueno tener en cuenta que, cuando digo “en general”, es porque me refiero a una ten-

dencia estadística, es decir, la mayoría de los casos, no a todos: en el arte, como en la vida y en la historia, hay un sinnúmero de matices, nada es blanco o negro.

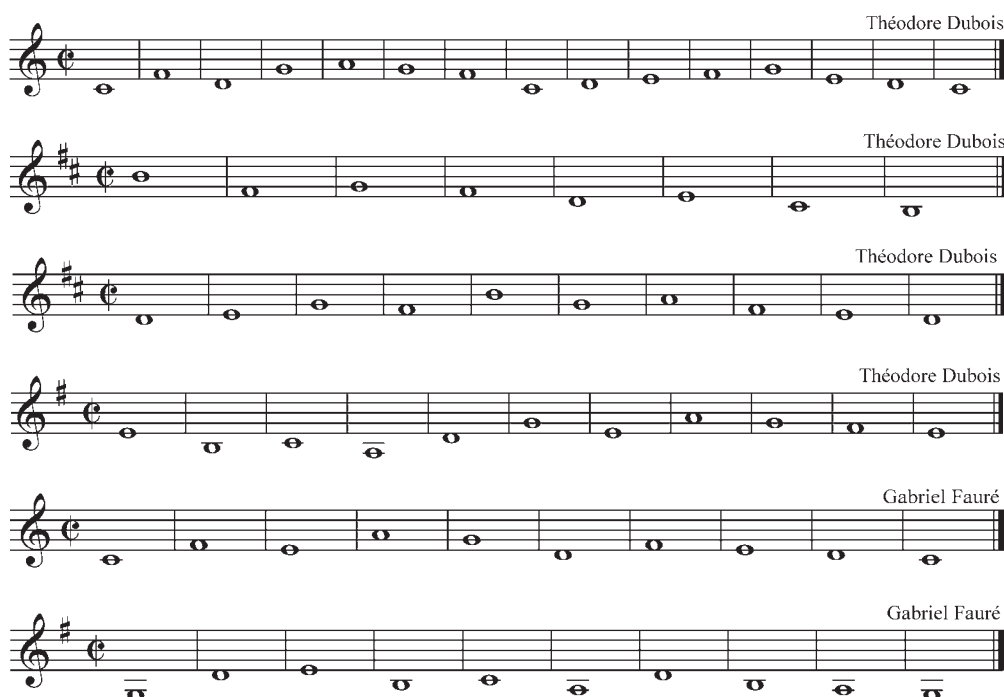
El ‘perfil melódico’, tipo del *cantus*, describe una parábola pero también puede presentar un vector ascendente o descendente, e incluso, una curva inferior, una parábola invertida y también trayectorias mixtas.

La parábola superior es la que mejor representa el comportamiento físico ya que el objeto sale de su punto de origen (reposo) marchando hacia su máxima altura (tensión) desde donde comienza el descenso por atracción gravitatoria hasta llegar nuevamente a la situación de reposo. A esa máxima altura, en música, la llamamos ‘ápex’ (cima) o acento expresivo.

En el siguiente ejemplo de Fux del *Gradus ad Parnassum*, que reúne las características típicas mencionadas, vemos que el ‘ápex’ tiene su lugar pasada la mitad del fragmento sobre la séptima nota de un total de once: una relación muy cercana a lo áureo ($63.63\%-36.37\%$) que también se ve en los “tres” saltos respecto de los “siete” grados conjuntos. Al mismo tiempo no podemos dejar de subrayar que los saltos son ascendentes y los grados conjuntos descendentes, una “oposición” (sentido contrario) lineal del material. La ausencia del Si bemol en la clave es para representar el *cantus* sobre el modo dórico:



Van aquí algunos *cantus firmi* recabados de compositores y pedagogos musicales de principios del siglo XX que presentan no todas sino varias de las características citadas para su observación y estudio:



The image displays six musical staves, each containing a contrapuntal exercise. The first four staves are attributed to Charles Herbert Kitson and are in C major (one flat). The fifth and sixth staves are attributed to Charles Koechlin and are in D major (two sharps). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The exercises consist of a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The notes are primarily half notes and quarter notes, with some eighth notes in the later exercises. The exercises are designed to be played in different positions and registers, as indicated by the text below.

Charles Herbert Kitson

Charles Herbert Kitson

Charles Herbert Kitson

Charles Herbert Kitson

Charles Koechlin

Charles Koechlin

De aquí en adelante, es aconsejable que el lector que desee introducirse en la escritura de este tipo de contrapunto realice los ejercicios necesarios en distintas posiciones y registros para incorporar los conceptos estudiados antes de continuar con el siguiente paso.

EL CONTRAPUNTO

En el inicio de nuestra práctica **nos dispondremos a crear una voz como contrapunto del “cantus firmus”** a su semejanza rítmica: **Una nota del contrapunto por cada nota del “cantus”** (punto contra punto). Fux llamó a este tipo de contrapunto ‘**primera especie**’ refiriéndose a este tipo de relación contrapuntística.

Trataremos de posicionar esta melodía **en la voz adyacente al cantus** para establecer una frecuencia armónica más compacta, por ejemplo, **si el cantus está en la soprano, el contrapunto estará en la contralto**. Si está en la contralto podrá estar en la soprano o en el tenor, etc. Hago referencia a las voces del coro, no sólo por tradición escolástica, sino porque en el comienzo de nuestra escritura es sumamente útil que puedan entonarse los trabajos como vehículo de formación auditiva y de lectura.

Los ‘registros vocales’ se extienden en promedio a lo largo de una quinta compuesta y están separados por una quinta simple (armónico 3). En mi opinión, sólo **hay registros graves** (Bajo-Contralto) **y agudos** (Tenor-Soprano) en las cuatro cuerdas del coro.

Los graves comienzan en Fa y los agudos en Do. La diferencia de género masculino-femenino se traduce en una octava (armónico 2): El sonido inicial del Bajo es Fa 2 y el de la Contralto Fa 3, el del Tenor Do 3 y el de la Soprano Do 4.

Las ‘características melódicas’ serán las mismas del cantus en lo referente a la **supremacía de segundas**, no así a la **curva que debe ser complementaria u opuesta** a la de aquél. Los **“procesos escalares”** (suma de grados conjuntos) **incluyen** más sonidos del modo que los procesos arpegiados: **Hay mayor complejidad y riqueza modal y una marcha llana y dúc-**

til que favorece el desplazamiento horizontal (arte que transcurre en el tiempo): pensemos que una escala (escalera) es el elemento por el que transitamos de un punto a otro y, al mismo tiempo, fiel a la tradición vocal (coral) de este tipo de escritura, la cercanía de los intervalos hace que la lectura se facilite.

Por una razón de simplificación del lenguaje **no incluiremos el uso del cromatismo** en la escritura de ésta y las restantes especies del contrapunto. Con posterioridad exploraremos sus diversas aplicaciones una vez adquirido el dominio suficiente de la escritura diatónica.

Los **‘intervalos armónicos’** que utilizaremos al principio **serán sólo consonancias** (octavas, quintas, terceras y sextas) que **tendrán una extraordinaria vigencia a lo largo de la historia en estilos y géneros muy diversos**. Queda **descartado el unísono y el cruce de partes durante el transcurso** con el objeto de que las dos partes sean claramente perceptibles y conserven en todo momento su posición relativa.

Podríamos decir que **la primera especie es la “matriz” de las demás** y, aún en escrituras extraordinariamente complejas, puede verse el **encuentro consonante en la cabeza de los compases o los tiempos**.

En el **‘comienzo’**, si el contrapunto es “superior”, **puede utilizarse el unísono, la quinta o la octava y, en el ‘final’**, se concluirá con octava según la más clásica tradición. Si es “inferior” comenzará con unísono u octava y finalizará **con octava o unísono**.

Los comienzos y finales en consonancias perfectas simbolizan la ausencia de color armónico en el inicio del movimiento y la llegada a la situación de reposo finalizado éste (el concepto de apertura y cierre está presente a lo largo de toda la música de occidente).

En el **‘penúltimo compás’**, previo a la octava con contrapunto superior y a la octava o unísono con contrapunto inferior, **habrá que organizar una dominante** (séptimo VII o quinto V grado armónico) para que el reposo final esté precedido por la función de máxima tensión (cadencia auténtica: Dominante-Tónica). En el primer caso, a la supertónica del cantus se la contrapuntará con la sensible tonal configurándose un VII en primera inversión, es decir una sexta previa a la octava. En el segundo caso, hallándose la supertónica en la parte superior, podrá oponérsele la quinta de la escala o la sensible tonal: la dominante en posición fundamental o primera inversión (puede entenderse que éste último es un VII en fundamental), quinta o tercera, simple o compuesta, previa al unísono o a la octava.

Los intervalos armónicos del comienzo y el final se mantendrán vigentes para el resto de las especies a dos voces y el penúltimo compás admitirá variaciones, pero siempre la función previa al sonido final **será de dominante**.

A lo largo del **‘desarrollo’** se alternarán las **consonancias imperfectas**, terceras y sextas, **con las perfectas**, quintas y octavas para evitar, por ejemplo, una secuencia con octava, quinta y octava o viceversa o sólo de terceras y sextas. Si bien las cuatro son consonancias, hay **una diferencia** de significado **entre ellas** que orienta su uso: **las octavas y las quintas son “estáticas”**, están en la base de la escala de los armónicos (armónicos 2 y 3), y **las terceras y sextas** (armónicos 5 y 13) **son “dinámicas”** y pueden ser mayores o menores (un semitono de diferencia) sin que pierdan su propiedad consonante.

Las consonancias estáticas abren y cierran el discurso, inicial y final, y durante el transcurso “envasando” las secuencias de funciones pasajeras. **Las consonancias dinámicas lo impulsan**, lo encadenan, es una de las razones por las que **el paralelismo es sólo posible**, en cantidad de tres (número estructural de la música), **entre las consonancias imperfectas**.

Por consiguiente, **no debe haber octavas o quintas consecutivas y, en cuanto a la pro-**

porción entre éstas y las sextas y terceras, es conveniente aproximarse al número de oro (40%-60%).

Hay que tener en cuenta además que justamente por esta característica de llegada, de cierre del discurso, durante el transcurso es necesario **abordar las octavas y quintas por movimiento contrario**, preferentemente de segundas: **sexta previa a la octava** (como en la cadencia final de contrapunto superior) y tercera a la quinta. Esta técnica “cadencial” disminuye la intensidad de la percepción de las consonancias perfectas y garantiza el desplazamiento de la frase.

Eventualmente, sin ir en perjuicio de lo dicho, **es posible** flexibilizar la **llegada directa a estos intervalos**, aún a dos voces, de la siguiente forma: **a la quinta por grado conjunto de la voz superior** en cualquier dirección y **a la octava sólo por semitono ascendente de la voz superior** proveniente de una décima (tercera compuesta).

Como puede verse en estos procedimientos, el cuidado para llegar a la octava en sentido directo es más estricto que para llegar a la quinta; hay un evidente matiz entre estas consonancias: **la octava es la duplicación del sonido** (segundo armónico de la fundamental) y **la quinta se conforma con dos sonidos diferentes** (tercer armónico). Aquí también juega un papel insoslayable la percepción auditiva ya que en el primer caso hay un componente de altura enfatizado (Do 3-Do 4) y, en el segundo caso, dos componentes (Do 3-Sol 3) donde la atención se divide.

El grado conjunto en la voz superior **amortigua la llegada a estos intervalos** en la frecuencia naturalmente más audible, **disminuye la percepción**, a diferencia del salto que la resalta.

Las consonancias imperfectas también deben alternarse entre sí para evitar la suma de movimientos paralelos o alternativos prolongados. Procediendo de este modo, alternando todo tipo de consonancias, se construye un diálogo entre ellas y se logra una adecuada proporción decreciente entre movimientos contrarios, oblicuos, directos y paralelos, paradigma de la polifonía contrapuntística, como observaremos en adelante para la construcción de la especie.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, **es recomendable que la disposición de los intervalos armónicos y sus proporciones sean verificadas luego de escrito el contrapunto** con el propósito de “pulir” el fragmento musical en búsqueda del resultado óptimo: esta recomendación tiene por objeto dejar librada a la intuición gran parte de la construcción para evitar la rigidez de aplicación del universo teórico. **Casi siempre existe la posibilidad de optar por más de una solución.** Tener en vista tanto caudal informativo al momento de crear, puede ir en desmedro de la espontaneidad.

El ‘unísono’ es posible articularlo, como ya se dijo, **sólo en los extremos del fragmento.** Se evita en el transcurso de esta especie a dos voces porque **cancela la polifonía.** Se sale de él por movimiento contrario u oblicuo, y se llega por movimiento contrario.

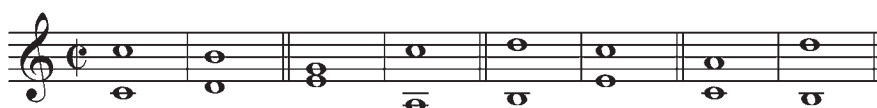
Para articularlo en el comienzo es necesario que el *cantus firmus* inicie su marcha inversamente a la ubicación del contrapunto:



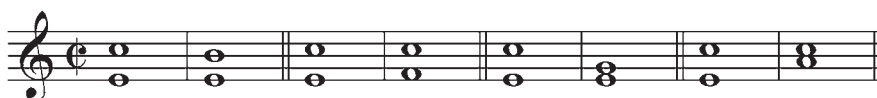
Los saltos son inversamente proporcionales a la velocidad: a mayor duración de los sonidos, como en esta especie, la melodía puede albergar más saltos y viceversa. Es otra muestra de la lógica y el sentido común de la escritura de tradición vocal que favorece la lectura y la percepción dando tiempo a pensar y ubicar las alturas.

Siendo consecuentes con el prefijo “contra” (oposición), diremos que **una disposición de intervallos armónicos suficientemente variada traerá** como resultado la articulación de **diversos movimientos armónicos que formarán distintos perfiles melódicos**.

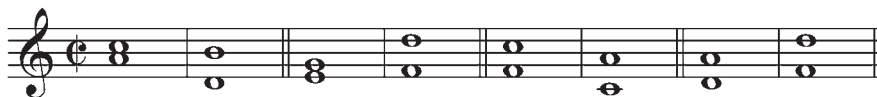
Los ‘movimientos armónicos’, ordenados desde los “más contrapuntísticos” (proporcionalmente más usados) a los “menos contrapuntísticos” (menos usados) son el movimiento **contrario**: cuando ambas líneas se mueven en sentido opuesto;



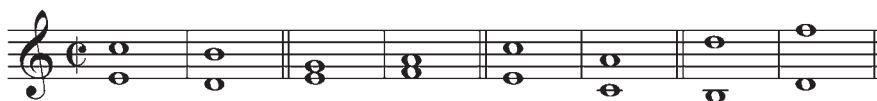
oblicuo (que implica un sonido repetido en el contrapunto, o distintos valores de duración a partir de las otras especies con más notas contra una), cuando un sonido se mantiene y el otro se mueve;



directo, cuando ambas líneas van en la misma dirección pero con distinta intervállica armónica;



y paralelo (menos contrapuntístico), cuando van en la misma dirección e idéntica intervállica (consonancias imperfectas):



Antes de la realización de este tipo de ejercicios, veremos un ejemplo del propio Fux sobre el cantus citado anteriormente, uno de Mozart “estudiante” sobre el mismo *cantus*, y cuatro de Beethoven sobre un *cantus* de Haydn, su maestro, quien parece haber realizado una variación del *cantus* de Fux incluso sobre el mismo modo:

The image displays six musical staves, each labeled 'CF' (likely for 'Contra Fuga' or 'Contra Fugata'), arranged vertically. Each staff consists of a grand staff with a treble and bass clef, both in C major (one sharp). The exercises are as follows:

- Staff 1:** Treble clef has a melodic line with eighth notes and a half note. Bass clef has a simple harmonic accompaniment of half notes.
- Staff 2:** Treble clef has a melodic line with eighth notes and a half note. Bass clef has a simple harmonic accompaniment of half notes.
- Staff 3:** Treble clef has a melodic line with eighth notes and a half note. Bass clef has a simple harmonic accompaniment of half notes.
- Staff 4:** Treble clef has a melodic line with eighth notes and a half note. Bass clef has a simple harmonic accompaniment of half notes.
- Staff 5:** Treble clef has a melodic line with eighth notes and a half note. Bass clef has a simple harmonic accompaniment of half notes.
- Staff 6:** Treble clef has a melodic line with eighth notes and a half note. Bass clef has a simple harmonic accompaniment of half notes.

Fux escribe con una intachable pureza de construcción melódica conforme la impronta del perfil melódico contrapuntístico, pero con un solo salto en el contrapunto. Mozart, sin embargo, recurre al uso de un salto de quinta y tres de tercera en su contrapunto compensando la llaneza del *cantus*, además logra un resultado muy expresivo acompañando el sector climático del *cantus* con décimas (terceras compuestas).

Beethoven utiliza los dos principios: con el contrapunto superior estructura la línea con mayoría de grados conjuntos y cuando es inferior, a la manera de Mozart, escribe con más saltos quizá estableciendo una distinción entre el rol de alto y bajo. En el segundo ejemplo, que dicho sea de paso cuenta con seis saltos y cuatro grados conjuntos (proporción inversa), presenta, además, un salto de quinta y de tercera en la misma dirección como la excepción citada en los *cantus firmi*.

En cuanto al aspecto de proporcionalidad entre las consonancias perfectas e imperfectas mencionado anteriormente y su implementación en el discurso musical, los ejemplos previos son inapelables dado de quienes proceden: En el ejemplo de Fux hay 5 terceras, 2 sextas, 3 quintas y 1 octava: 7 consonancias imperfectas y 4 perfectas lo que implica 63.63% y 36.36% respectivamente. En el de Mozart, en una analogía notable, hay 4 décimas, 1 tercera, 2 sextas, 1 quinta, 2 octavas y 1 unísono que equivale a la octava: 7 consonancias imperfectas y 4 perfectas lo que implica, como en Fux, 63.63% y 36.36% respectivamente.

En el primer ejemplo de Beethoven hay 1 décima, 5 terceras, 3 sextas y 2 unísonos: 9 consonancias imperfectas y 2 perfectas lo que implica 81.81% contra 18.18%. En el segundo, 2 décimas, 2 terceras, 3 sextas, 1 docena (quinta compuesta), 2 octavas y 1 unísono: 7 consonancias imperfectas y 4 perfectas lo que implica, como en Fux y Mozart, 63.63% y 36.36% respectivamente. En el tercer ejemplo 4 terceras, 4 sextas, 1 quinta y 2 octavas: 8 consonancias imperfectas y 3 perfectas, 72.72% y 27.27% y, en el cuarto, 3 terceras, 5 sextas y 3 octavas: Igual proporción que el tercer ejemplo.

Evidentemente, este concepto proporcional aplicado a los intervalos armónicos, era algo bien sabido de lo que no he encontrado, hasta ahora, testimonio escrito.

Cabe observar que en todos los ejemplos citados, las consonancias perfectas fueron abordadas por movimiento contrario desde consonancias imperfectas con el evidente propósito de enmascarar, cuanto sea posible, su oquedad sonora.

También es necesario prestar atención al uso de los saltos (la alternancia con los movimientos conjuntos, la variabilidad de amplitud y sentido) y la proporcionalidad de los movimientos armónicos que se desprenden geométricamente de la adecuada alternancia de intervalos armónicos: como ejemplo citamos a Fux, el primero de los ejemplos, que posee 4 movimientos contrarios, 2 oblicuos, 1 directo y 3 paralelos. Ordenados de más a menos contrapuntísticos, tenemos 6 entre contrarios y oblicuos y 4 entre directos y paralelos, es decir 60% y 40% respectivamente.

En cuanto a las curvas melódicas y las situaciones climáticas, puede verse con claridad en los ejemplos que los contrapuntos difieren sensiblemente de los *cantus firmi* como resultado de la abundancia de movimientos contrarios. Este factor garantiza la diversidad e independencia de las partes, objetivo fundamental de la polifonía contrapuntística.

En este punto, una vez ejercitados en esta escritura, incorporaremos a ella uno de los conceptos caros a la construcción artística de occidente de todas las épocas: La '**economía de medios**'.

Ya en este tipo de contrapunto vemos que **el *cantus firmus* posee algunas características melódicas que son útiles para la construcción del contrapunto**. Estas características van desde **un salto** determinado a pequeños **fragmentos de tres o cuatro sonidos que pueden ser repetidos en el contrapunto** de manera diacrónica, en la misma dirección o en sentido contrario, retrógrado e incluso con algunas variantes interválicas (una tercera en lugar de una segunda o una quinta en lugar de una cuarta, etc.).

Es muy poco lo dicho en este campo aunque la música está constituida así en infinidad de casos. Si bien **no es necesaria la aplicación de esta técnica**, que podríamos llamar de '**estructuración motívica**', **para que la escritura sea correcta**, podemos decir que la presencia de "elementos comunes" contribuye a la pertenencia y unidad sonora del fragmento aunque éstos no sean percibidos con claridad a diferencia de lo que ocurre en las piezas imitativas

donde se repite incansablemente un tema con o sin variantes. Este recurso sale a la luz sólo a través del análisis.

En los ejemplos precedentes podemos ver que ciertos gestos del *cantus* se encuentran formando parte del contrapunto; vaya como ejemplo uno de cada compositor:

The image displays three musical examples, each labeled 'CF' on the left, showing contrapuntal gestures. Each example consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature 'C'. The first example shows a melodic line in the treble staff with a slur over measures 5-7 and a corresponding line in the bass staff. The second example shows a similar pattern with a slur over measures 5-7 in the treble staff. The third example shows a similar pattern with a slur over measures 5-7 in the treble staff. The notation includes various note values (half notes, quarter notes) and rests, illustrating the repetition of a theme with or without variations.

MÁS CONTRAPUNTO

La siguiente posibilidad de escritura es oponer dos o tres sonidos a cada uno del *cantus*. Llamamos a este tipo de contrapunto '**segunda especie**', binaria y ternaria, para ser fieles a la tradición fuxiana.

A partir de esta especie el '**comienzo**' del contrapunto podrá estar precedido por un **silencio** equivalente a las figuras de la especie. Este comienzo se denomina '**acéfalo**' porque en la melodía está ausente la "cabeza" (el primer tiempo) del compás inicial. Hay otros dos comienzos posibles: el '**anacrúsico**', cuando el primer sonido del contrapunto es previo al compás inicial y el '**tético**', cuando el sonido inicial coincide con el primer sonido del *cantus*, de la misma forma que en la primera especie, aunque su duración sea distinta.

La tradición en el uso del silencio inicial busca, como es de rigor en el contrapunto, ponderar la audición discriminada de las voces. Además, **ordena rítmicamente la idea melódica a partir de un pulso débil** (dinámico) generando la primera "célula musical" desde el "impulso" (el arranque) hacia el "reposo" (llegada). Es así que **el orden rítmico de los tiempos en la especie binaria es (2º/1º-2º/1º....) y la ternaria (2º-3º/1º-2º-3º/1º....)**. Es significativo, sobre todo en el compás ternario, el impulso de esta estructura rítmica porque cuenta con dos componentes dinámicos (los tiempos débiles) y uno estático (el tiempo fuerte) a diferencia de la binaria, de alternancia regular.

En los "temas" de género contrapuntístico hay un alto porcentaje de comienzos acéfalos y, en menor medida, anacrúsicos y téticos.

La supervivencia de los conceptos de la nota contra nota permanecen inalterables en el primer sonido del contrapunto (luego del silencio inicial), sobre los primeros tiempos de

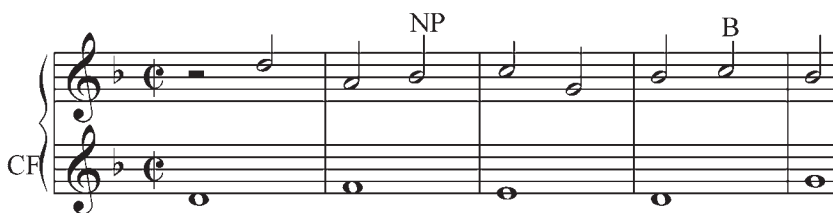
cada compás **y en el final**, donde se recurre explícitamente a la primera especie como ocurrirá en todas las demás, es decir que el uso de las consonancias armónicas es análogo en el comienzo, los tiempos fuertes del transcurso y el final.

Los sonidos sobre los tiempos débiles podrán ser consonantes o disonantes. Si son consonantes, podrán provenir **por grado conjunto** desde la primera consonancia (quinta-sexta o viceversa) **o por salto** (tercera-quinta, tercera-sexta, tercera-octava, quinta-octava, sexta-octava y viceversa). Es importante aclarar en este punto que **los saltos**, además de lo ya dicho sobre la direccionalidad, **se ejercitarán desde y hacia los sonidos del acorde, o de distintos acordes** cuando se realizan **desde el tiempo débil al fuerte en el cambio de compás**. En el ejemplo vemos saltos con cambio de sentido, salto del segundo tiempo al primero entre el tercero y el cuarto compás y, sobre éste último, la sucesión de consonancias por grado conjunto:



Las ‘disonancias’ (segunda, cuarta y séptima), que son sonidos que no integran la tríada, **necesitan un tratamiento especial para que se atenúe su percepción** teniendo en cuenta que hablamos de un estilo armónico esencialmente consonante. Este tratamiento no es otro que la **marcha por grado conjunto** entre disonancias y consonancias, a semejanza del procedimiento indicado para la llegada a quintas y octavas directas en la especie anterior **y, además, su emplazamiento sobre tiempos débiles**: La percepción humana tiende a concentrar la atención en tiempos fuertes (sincronía con el *cantus*, isocronía) y, desde el punto de vista melódico, sobre los saltos.

Las disonancias arquetípicas de esta especie proceden como ‘nota de paso’ y ‘bordadura’. La primera corresponde a un sonido que **viene de y va hacia una consonancia** en la misma dirección (proceso escalar). La ‘bordadura’, también conocida como “nota de vuelta”, **sale de un sonido por grado y vuelve al mismo**. Ésta será una consonancia distinta a la anterior en el contrapunto binario ya que contrapuntea con el siguiente sonido del *cantus*. **Ambos son procesos escalares**, sólo que el segundo cambia de sentido:



La ‘nota de paso’ y la ‘bordadura’ pueden ser consonantes si provienen de quintas o sextas como se ve en el cuarto compás del ejemplo anterior.

Habiendo más sonidos contra el *cantus* es posible que se produzcan octavas o quintas en compases consecutivos, a diferencia de la primera especie, **bajo ciertas condiciones de uso** que atenúen su audibilidad.

Las condiciones de uso son las siguientes: Si **una octava o quinta se produce en el primer tiempo de un compás y la otra en el segundo del siguiente** baja la atención sobre la segunda por estar separada por **una distancia equivalente al compás y**, además, ubicada **en la parte débil** como corresponde al tratamiento rítmico de las disonancias.



Las quintas, en consideración a lo expuesto al hablar de las consonancias perfectas sobre el menor nivel de audibilidad respecto de las octavas, **pueden estar separadas por un solo sonido** si se encuentran **ambas en los tiempos débiles**. Bajo esta ubicación rítmica, hay distintos casos que disminuyen aún más la presencia de las quintas no eminentemente consecutivas mediante estos aspectos melódicos:

Ambas por grado conjunto (proceso escalar), tratadas como notas de paso:



Sólo la segunda por grado conjunto (que es la que hay que ocultar); las quintas de paso pueden ser disminuidas siempre que resuelven en tercera a manera de las dos sensibles de una dominante (la tercera y la séptima):



Hay un ejemplo de J. J. Fux (n° 38) donde a la primera quinta se la aborda y se la abandona por movimiento disjunto conformando dos saltos en la misma dirección según lo dicho al hablar de los mismos:



Por **movimiento contrario**, aunque ambas procedan por salto. Una de las quintas es simple y la otra compuesta o viceversa:



Como síntesis, observemos que **en ninguno de los casos citados la segunda quinta cae en tiempo fuerte**. El tratamiento de estos intervallos, coincidentemente con el criterio aplicado a las disonancias, tiene por objetivo limitar la audición: tiempos débiles y movimientos conjuntos.

En el segundo caso, cuando solamente la segunda quinta marcha por grado, el objetivo es ocultar la reiteración del intervalo armónico (a tres voces o más puede invertirse este orden ya que la suma de voces es otro factor que limita la audición).

En las quintas por movimiento contrario, aunque procedan por salto, la percepción de la repetición se ve atenuada porque, en rigor, es una sucesión de quinta y quinta compuesta (duodécima) y porque el movimiento contrario allana prácticamente todos los desajustes contrapuntísticos.

El '**unísono**', que hasta ahora tenía cabida sólo en los comienzos y finales, puede eventualmente se usado en el transcurso **únicamente en los tiempos débiles** y proveniente de una consonancia imperfecta. Veamos esta secuencia de un ejercicio de Fux (n° 42) donde utiliza este procedimiento:



Consigné **las terceras** que rodean al unísono porque precisamente por su dinamismo **limitan** eficientemente **la cancelación momentánea de la polifonía**. Veremos más adelante que las consonancias imperfectas además son utilizadas para preparar y resolver pasajes que acumulan más de una disonancia consecutiva como si fueran una especie de separadores estables que enmarcan un fragmento interválicamente controvertido.

Hacia la conclusión del ejercicio, **en el penúltimo compás**, se utiliza como contrapunto superior la quinta seguida de sexta, **ambos sonidos reales a las armonías de subdominante y**

dominante y, con contrapunto inferior, la sexta que va a la quinta con idénticas funciones tonales estableciendo en los dos casos la ‘**cadencia compuesta**’ de tres funciones: Subdominante, Dominante y Tónica.

Con el contrapunto inferior hay otras posibilidades contando sólo con la función de **dominante** en el penúltimo compás: con la fundamental seguida de la tercera y viceversa, y con el salto descendente de octava de la fundamental

The image displays three musical staves, each representing a different contrapuntal possibility for a dominant function in the penultimate measure. The first staff shows a sequence of SD (Subdominant), D (Dominant), and T (Tonic) functions. The second and third staves show variations of the dominant function, including the fundamental followed by the third and vice versa, and a descending octave jump of the fundamental.

Veamos dos ejemplos del *Gradus ad Parnassum* que reúnen las características esenciales de la segunda especie en cuanto a los movimientos armónicos (uso de quintas, octavas y disonancias, proporcionalidad interválica) y la construcción melódica (curva, ápex, dirección, estructuración motívica, procedimiento de los saltos y su relación con los grados conjuntos).

Encuentro dos excepciones **en cuanto a lo melódico**: en el segundo trabajo hay más saltos que grados conjuntos, invirtiendo la relación proporcional clásica y, entre el compás 10 y el 11, hay dos saltos consecutivos que exceden el marco de la tríada. A mi juicio, esto se debe principalmente a que el bajo, sobre todo en el mundo clásico, puede adquirir un dinamismo lineal no alcanzado por el resto de las voces.

En los siguientes ejemplos se señalan las relaciones motívicas, estructuras interválicas afines reproducidas en la misma dirección o invertidas (movimiento contrario de los intervalos), también leídos hacia atrás (retrogradación, que además puede estar combinada con el recurso anterior); se señalarán las quintas y octavas cercanas, las disonancias y, debajo de cada ejemplo, se consignará la proporcionalidad de intervalos armónicos y de saltos y grados conjuntos. La curva melódica y el ápex están a la vista: los Mi en ambos trabajos se encuentran en el séptimo compás, pasada la mitad, además, lo que va a ser uno de los aspectos importantes para la construcción melódica: “no se repiten”.

Podemos señalar también que, **además de los sonidos máximos, es preferible no repetir diseños melódicos en la misma dirección** a la manera de progresiones o secuencias (con excepción, claro está, de una escala que abarque dos compases) y, mucho menos a la misma altura **de modo que la idea melódica tenga variedad. Este concepto tiene validez a partir**

de aquí para el resto de las especies:

En este ejemplo hay 6 terceras, 6 sextas, 6 quintas y 1 octava: 12 consonancias imperfectas y 7 perfectas lo que implica 63.15% y 36.85% respectivamente. Por otro lado hay 16 grados conjuntos y 5 saltos es decir 76.20% y 23.80% respectivamente.

En este ejemplo hay 9 terceras, 4 sextas, 2 quintas, 3 octavas y 1 unísono: 13 consonancias imperfectas y 6 perfectas lo que implica 63.15% y 36.85% respectivamente. Por otro lado hay 7 grados conjuntos y 14 saltos es decir 33.33% y 66.66%, la proporción clásica “inversa” citada arriba. Cabe señalar que, casualmente o no, en cada ejercicio hay sólo “tres” disonancias.

Finalmente, podemos agregar **otra posibilidad de cadencia final** teniendo en cuenta la restrictiva posición del contrapunto superior, **consistente en** tomar prestado temporalmente un recurso propio de la cuarta especie y **emplear en el penúltimo compás un ‘retardo’** proveniente de la prolongación del sonido anterior (siempre tónica) sobre la supertónica del *cantus*.

La disonancia producida por la prolongación de la tónica será una séptima o una segunda según la posición del contrapunto. **La tensión creada sobre el tiempo fuerte resuelve descendiendo por grado conjunto** a una sexta o tercera en el tiempo débil para contar con los sonidos de la dominante necesarios para configurar la cadencia final:

Es un desplazamiento de la nota contra nota que constituirá la esencia de la cuarta especie.



Como ha quedado demostrado en este ejemplo, la **'apoyatura'** no solamente puede estar precedida por consonancia sino que el sonido anterior puede ser una **disonancia** en tiempo débil: Además de la nota de paso, como en el ejemplo anterior, podemos agregar la bordadura, la anticipación y la escapatoria. Se señalan estos casos a manera de ejemplificación sin dejar de mencionar que una secuencia musical de estas características constituiría un exceso de adornos armónicos por unidad de tiempo en este tipo de trabajos:



Y, como no podría ser de otro modo, la apoyatura **también puede estar precedida por consonancia de nota repetida**, es decir distinta pertenencia armónica del primer sonido que por esta razón no puede ser llamado anticipación; en última instancia, anticipación de la apoyatura. Un retardo (cuarta especie) sin ligadura:



En consecuencia, **además de las posibilidades ya expuestas, en el penúltimo compás con el contrapunto superior podemos hallar la sexta que asciende a la séptima como 'anticipación' de la fundamental final y la séptima como 'apoyatura' de la sexta**. La presencia de la sexta en esta posición es la permanencia de la sensible tonal previa a la octava, final característico de primera especie.

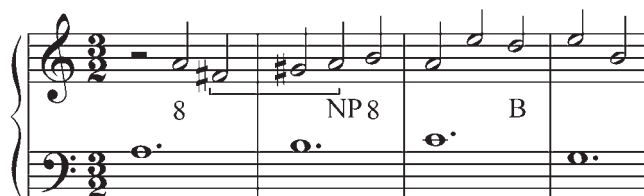
Si en el penúltimo compás el contrapunto es inferior, podemos agregar el uso de la 'apoyatura' sobre el primer tiempo y el final con 'anticipación', que si bien es posible presentarlo en esta posición, en el repertorio musical es casi exclusivamente de aplicación superior.

La **'segunda especie'** ternaria opone al *cantus firmus* tres sonidos en lugar de dos y también comienza con silencio de tiempo y finaliza en nota contra nota.

Como conocimiento y práctica acumulativa, observamos que **a lo dicho** para la división binaria **se incorpora un sonido más** como objeto de estudio.

El primer sonido del ejercicio y de cada compás corresponde a la primera especie con

excepción de la apoyatura o algún eventual retardo. **El segundo y el tercero pueden variar** conforme las prerrogativas de la especie anterior. Si el segundo o el tercer sonido son disonantes, **la ‘nota de paso’ y la ‘bordadura’ siguen siendo las notas auxiliares** de la armonía **más frecuentadas** como se ve en el siguiente ejemplo donde, además, se presentan octavas separadas por el equivalente a la distancia de un compás completo como era consigna en la división binaria:

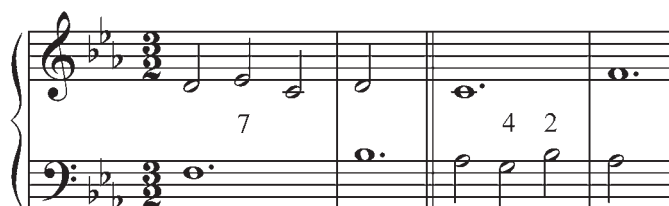


También pueden aplicarse la ‘escapatoria’, la ‘anticipación’ y giros tradicionales del género como la bordadura sucesiva o ‘nota de Fux’ y la ‘nota cambiata’ que, si bien en general son considerados patrimonio de la especie siguiente (cuatro notas contra una), encuentran aquí su uso abarcando un compás y el primer tiempo del siguiente:



En el ejemplo se presentan quintas separadas por el equivalente a la distancia de un compás completo y los últimos cuatro sonidos del contrapunto corresponden a otro giro de nota cambiata que cita al anterior y contribuye a la estructuración motivica del fragmento emanada de los cuatro primeros sonidos del *cantus*.

La ‘nota de Fux’, como se ve, es un giro de cuatro sonidos recurrentes donde se sale por grado conjunto desde una consonancia (si es imperfecta mejor), se salta en sentido contrario una tercera, y se vuelve al primer sonido. El sentido melódico del giro tiene dos opciones: con las segundas ascendentes o descendentes. No admite la retrogradación (la lectura de atrás hacia adelante de los intervalos), sólo es posible el movimiento contrario (la inversión de la dirección de los intervalos). Es imprescindible que el primero y último sonido, sincronizados con el *cantus*, sean distintas consonancias por un elemental sentido de cambio:



Este recurso consiste en la **variación melódica**, a distancia de segunda superior e inferior o viceversa (bordaduras sucesivas), de un sonido eje (el primero y el último de los cuatro) que en la primera especie hubiera correspondido a dos redondas ligadas. La característica esencial es que **puede presentar una o dos 'disonancias' consecutivas por grado disjunto** (de tercera, número constitutivo de la música) en los tiempos débiles como se ve en el ejemplo precedente.

La **'nota cambiata'**, cuya estructura también cuenta con cuatro sonidos como la de Fux, **proviene del cambio de orden de dos notas de un tetracordio**:



Parte de la consonancia **por segunda y salta una tercera en la misma dirección y luego marcha por segunda en sentido contrario** a los sonidos anteriores. A diferencia del giro de Fux, el modelo admite el sentido contrario, la retrogradación y el sentido contrario de la retrogradación. Como la bordadura sucesiva, esta estructura melódica **habilita el uso de una o dos 'disonancias' consecutivas** en los tiempos débiles del compás por salto de tercera, pero no constituye la variación de un sonido eje, **enlaza consonancias a distancia de tercera**:



En **estos dos giros**, se hacen explícitos diseños melódicos que implican segundas y terceras (escalas u arpeggios, serie de Fibonacci) que **abren la posibilidad de otros usos** más diversos como la **acumulación de dos 'apoyaturas sucesivas'** (siempre a distancia de tercera) **de una consonancia imperfecta** donde el primero y segundo tiempo son disonancias que proceden por tercera resolviendo en la consonancia sobre el tercer tiempo con una segunda opuesta a la dirección de la tercera. **Es la acumulación de la nota inmediata superior e inferior de la consonancia**:



Otra posibilidad con la misma estructura lineal es que la **'apoyatura'** esté sobre el **primer tiempo**, como en la segunda especie binaria, **que resuelva por grado y que luego salte una tercera en sentido contrario** a otra de las consonancias de la tríada. En este caso, a diferencia del esquema anterior y los giros de Fux y nota cambiata, se invierte el sentido: hay disonancia en el tiempo fuerte y dos consonancias a distancia de tercera en los débiles. La apoyatura únicamente puede situarse entre cualquiera de las dos terceras de la tríada:



El tercero de los cuatro ejemplos apoya a la quinta en lugar de una consonancia imperfecta, pero ésta aparece en el tiempo siguiente gracias al salto de tercera descendente borrando la oquedad de la consonancia perfecta.

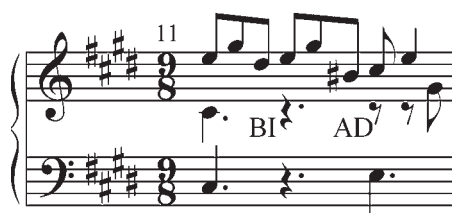
También podemos extender el uso de la ‘apoyatura’ al segundo tiempo, desnaturalizando la posición rítmica “fuerte” que caracteriza a esta disonancia. Es nombrada de varias formas pero **considero claro llamarla ‘apoyatura débil’**. Como el resto de los adornos armónicos a dos voces, conviene que desplace a una consonancia imperfecta al tiempo siguiente y, desde ya, que esté precedida por un salto, sino estaríamos en presencia de una simple bordadura. Es una especie de bordadura cuyo primer sonido fue permutado:



En un mayor grado complejidad melódica, podemos citar el uso de la ‘nota de paso’, la ‘bordadura’ y ‘apoyatura indirecta’, indirectas porque la conexión melódica se da entre el primer tiempo y el tercero saltando en el segundo a un sonido congruente con la armonía del compás:



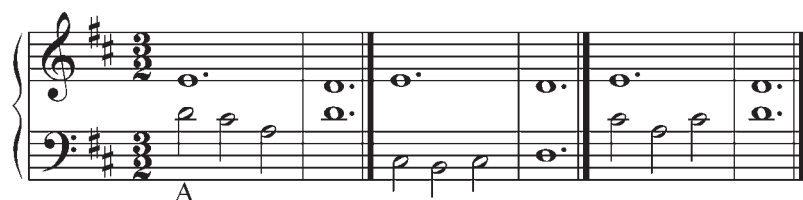
Bach, en la segunda sección de la Sinfonía N° 6, utiliza la bordadura indirecta y la apoyatura débil sobre el tercer sonido en la construcción temática:



En lo referente a quintas y octavas se aplican los mismos criterios que en el contrapunto binario, sólo que con un sonido más. Recordemos que las quintas pueden estar separadas por una única blanca, siempre que la segunda no caiga en tiempo fuerte. En el ejemplo siguiente además vemos una apoyatura en el contrapunto inferior que resuelve en consonancia imperfecta y participa de un giro de nota cambiata donde los dos sonidos centrales son consonancias:



El tercer sonido del penúltimo compás será la sensible tonal previa a la tónica final como ocurre desde la primera especie si el contrapunto es superior más el uso de la anticipación, o fundamental o sensible de dominante si es inferior. En los ejemplos se ven, además, algunas combinaciones con apoyaturas. Cabe observar que melódicamente el salto de octava sobre la dominante es descendente y se ha suprimido el salto de octava sobre la sensible; es inhallable en el repertorio musical a causa de la tracción que imanta a ese sonido. Tampoco se lo duplica en las armonías de dominante con raras excepciones en el género contrapuntístico:

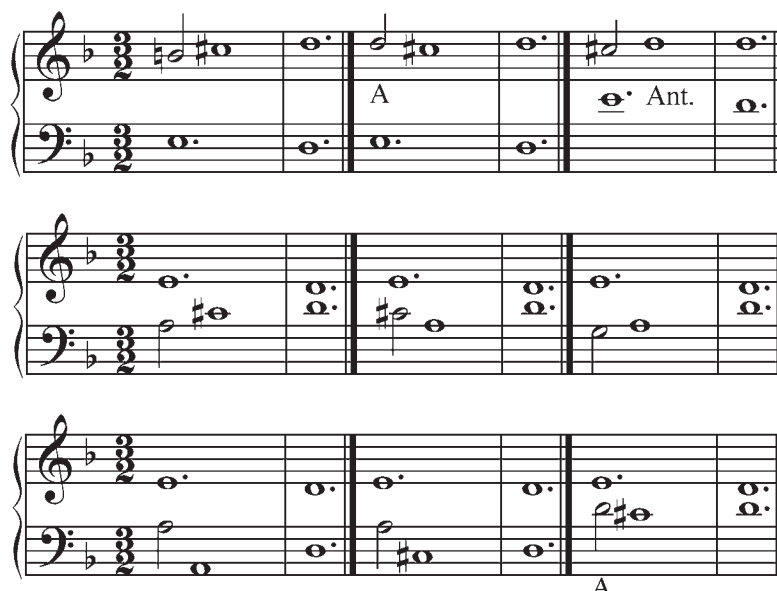


En los ejemplos se consignó solamente la anticipación superior porque es su posición habitual, sin perjuicio de que pueda ejecutarse en el contrapunto inferior.

También podemos agregar fórmulas finales con apoyatura débil:



Así mismo pueden aplicarse todas las soluciones binarias utilizando sólo dos sonidos por prolongación del segundo:



Así como aprendimos lo referente a la economía de medios al finalizar la primera especie, y teniendo en cuenta el desarrollo que hasta aquí van adquiriendo las especies, es tiempo de hacer explícita una de las consideraciones que los compositores han tenido para la construcción de sus melodías: ver qué ocurre con los **‘sonidos que se repiten’** a lo largo de la idea musical. **Siempre es peligroso, sobre todo en un fragmento breve, que haya sonidos que se repitan**, no así los eminentemente consecutivos que pueden constituir la característica motívica como las anticipaciones, por ejemplo.

La reiteración de alturas atenta contra la imprescindible variedad de la línea y **es por eso necesario dar un tratamiento a estos sonidos consistente en determinar qué ubicación rítmica, duración, llegada y salida y pertenencia armónica** les otorgamos. Si estos cuatro factores están en oposición, el interés no decae. A la inversa, la repetición se torna demasiado audible y reiterativa. En mi opinión, es viable contar hasta con únicamente dos de las variables en oposición para que una construcción sea buena.

La experiencia enseña que es válido utilizar este recurso de análisis para la optimización del discurso una vez escrito el fragmento. La misma recomendación debe aplicarse para la constatación de los otros factores de la construcción musical (distribución de la intervállica armónica, las direcciones, la proporcionalidad, el ápex y la estructuración motívica), con el objeto de alcanzar una expresión más acabada, si resulta necesario. Tratándose de las especies de igualdad rítmica (de la primera a la cuarta) descartamos el parámetro de la duración. Veamos en el primer ejemplo el comportamiento de algunos sonidos repetidos como el Sol 4 que

se ubica en el primer compás en el segundo tiempo, viene del silencio y va al La 4 y es la quinta de fundamental. El siguiente es cabeza de compás, viene del La 4 y va al Do 5 y sigue siendo quinta de Tónica pero con la mediente en el cantus. Quedan excluidos de este análisis los sonidos repetidos dentro del mismo compás, como en el caso de la bordadura del tercero y en el octavo compás donde se arpeggian de ida y vuelta sonidos del mismo acorde. Equivalen a una primera especie variada pero de todas formas, la ubicación rítmica varía:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of six measures. The first measure has a whole rest in the treble and a half note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'B' below the bass staff. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'Giro de Fux' below the bass staff. The fifth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'B' below the bass staff. The sixth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'Nota cambiata' below the bass staff. The second system consists of five measures. The first measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'E' below the bass staff. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'NP' below the bass staff. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'B' below the bass staff. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'Ant.' below the bass staff. The fifth measure has a half note in the treble and a half note in the bass.

No he señalado deliberadamente bordaduras y notas de paso consonantes, como las del primero y segundo compás, ya que a más voces podrían pertenecer eventualmente a un cambio en la función armónica. Además en términos de contarlas entre consonancias y disonancias se agrupan con las primeras.

El estructuralismo motivico está a la vista con la insistencia de la cuarta ascendente, la bordadura inspirada desde el octavo compás del cantus y el uso del giro de Fux que emplea la relación de tercera y segunda incompleta en el cantus entre el tercero y el quinto compás y la nota cambiata que sí se manifiesta entre el sexto y el noveno.

El ápex sobre los Sol 5 del octavo están ubicados en el 66,66% del ejercicio; las consonancias imperfectas se relacionan con las perfectas entre el 73,92% y el 26,08% y las consonancias con las disonancias entre el 71,88% y el 28,12%.

En el ejemplo siguiente, la curva es más compleja ya que desciende hasta el Do 3 en el 33,33% del recorrido y luego asciende hasta llegar en el noveno compás al Re 4, 75% del ejercicio. Las consonancias imperfectas se relacionan con las perfectas entre el 58,33% y el 41,66% y las consonancias con las disonancias entre el 72,72% y el 27,27%. La supremacía de grados conjuntos versus saltos está a la vista en ambos ejemplos:

The image shows a single system of musical notation. The first measure has a whole rest in the treble and a half note in the bass, with a label 'NP' below the bass staff. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label 'Giro de Fux' below the bass staff. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label '5 NPI' below the bass staff. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label '5' below the bass staff. The fifth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a label '5' below the bass staff.



Como breve ejemplo de aplicación en la composición libre, podemos citar el contrapunto a dos voces sobre la segunda entrada de la primera Fuga del tercer movimiento de la Sonata para piano N° 31, la penúltima, de L. v. Beethoven:



El Tema está construido como un cantus firmus variado hacia el final y el contrapunto comienza luego del primer sonido como corresponde a los comienzos de las especies. Aquí vemos una relación de tres a uno por tiempo en el marco del compás compuesto.

Las alteraciones se deben a que el fragmento viene de Lab mayor y se dirige, momentáneamente, a Mib mayor. Agotado el Tema, vuelve a la tonalidad original.

Señalé solamente los giros de nota cambiata y de Fux a los efectos de que se vea la relación que existe entre las terceras descendentes del Tema y la disposición elegida de estos elementos del contrapunto.

Podemos observar que todas las características de la construcción melódica, además de las proporciones interválicas, se cumplen a rajatabla (confío el análisis al lector). La curva melódica es de parábola descendente, alcanzando su punto máximo en el final a distancia de quinta superior del inicio. La nota más grave (Re 3) y el ápex (Mib 4), sonido eje del giro de Fux, se ejecutan sólo una vez y de alguna manera interactúan, alternándose, con la situación climática del Tema en el cuarto compás.

En el siguiente ejemplo, que pertenece al Coral de la Cantata BWV 147 de Bach (Violín I más Oboe y Continuo) además de la aplicación de varios de los recursos habituales citados, se incorpora una tercera superior sobre la quinta a los diseños melódicos con saltos en la misma dirección que, a partir de aquí, nos posibilita incorporar la séptima como formante de los acordes, es decir, con el tratamiento de consonancia a pesar de no serlo. Estas séptimas serán de dominante (la sensible modal), la séptima de subdominante (IV y II grados) y, en mucha menor medida, sobre la tónica, y melódicamente resolverán de manera descendente como puede verse.

Se señalaron además las anticipaciones (repetidas por su carácter motívico como veremos en la especie siguiente), un giro de nota cambiata, el arpeggio con séptima sobre la dominante y, con ligaduras superiores, al Re 5 que comienza siendo quinta de tónica, luego séptima del VI en el seno del arpeggio (un salto más en disposición cerrada de lo que usamos hasta ahora en la misma dirección) que va a resolver por grado descendente a la medianta del II en el

compás siguiente. Esta es una preparación y resolución indirecta como una reelaboración de los adornos indirectos estudiados. La síntesis se consigna a continuación del ejemplo:



EL LÍMITE DE LA CANTIDAD DE NOTAS CONTRA EL PUNTO

El paso siguiente es oponer cuatro y seis sonidos contra el cantus firmus. **Llamamos a este tipo de contrapunto 'tercera especie', binaria y ternaria respectivamente, y se agregan a lo ya conocido uno o tres sonidos más.**

El comienzo y el final son ya conocidos: silencio equivalente a la figura de la especie y nota contra nota. Como es de rigor desde la primera especie, el sonido del contrapunto superior previo a la tónica final será la sensible tonal y en la posición inferior la sensible o la dominante.

Es válido recordar en este punto que todas las posibilidades de tratamiento de las disonancias, incluso la aplicación de escapatorias y apoyaturas, y la aplicación de **los giros como el de Fux y nota cambiata**, que ahora, a diferencia de la segunda especie ternaria, **estarán comprendidas dentro del compás, o el compás tendrá dos sonidos más que estas estructuras en el ternario**, permitiendo distintos emplazamientos.

Sin embargo, **hay otros recursos** melódicos estándar **de cuatro sonidos** propios de la especie producidos **por variantes del tetracordio**. Parto del tetracordio porque **este tipo de contrapunto es eminentemente escalar** (tengamos presente la relación entre saltos y grados conjuntos según la velocidad) y, atentos a esta característica, **habrá que cuidar que la melodía no se convierta en un subibaja**, un exceso muy frecuente aunque, con el debido cuidado, las cuatro o seis notas contra una son un recurso muy útil de variación y de ampliación del ámbito melódico. Tampoco es bueno que se repitan pares de sonidos dentro del compás (Do-Re-Do-Re, etc.)

El tetracordio tiene únicamente dos sentidos, directo y contrario, como el giro de Fux:



La primera de las variantes, consiste en permutar el primer sonido una tercera en sentido del tetracordio. Esta, y las demás variantes, admiten tres sentidos más, al igual que la nota cambiata: Contrario, retrógrado y retrógrado contrario:



La siguiente variación, consiste en desplazar el primer sonido una segunda más en el mismo sentido conformando **un giro encabezado por el intervalo de tercera seguido del tricordio original**. Esta tercera, a diferencia de los giros de Fux y la nota cambiata, **pertenece a la armonía del compás**, es decir que el giro estará entre la fundamental y la tercera del acorde o entre la tercera y la quinta. Más adelante lo utilizaremos sobre la quinta y la séptima y la séptima y la novena a más voces con armonías más completas y complejas de dominante principalmente y, en menor medida, de subdominante y tónica:



En el contrapunto inferior se evita acompañar a la fundamental en el cantus con el giro entre la tercera y la quinta para evitar la cuarta armónica por salto en el contrapunto eminentemente vocal; el instrumental lo admite (de todas formas la secuencia interválica es sexta, cuarta, quinta, sexta, y si la resolución al compás siguiente es décima, sexta o tercera, queda eliminado el efecto de la cuarta seguida de quinta por mayoría de consonancias imperfectas: 2 contra 3):



La variante siguiente podemos hallarla cambiando de sentido el último sonido de la variante anterior. La tercera, que sigue siendo congruente con la armonía, es seguida por una **bordadura** que deberá resolver por salto contrario a la dirección de los últimos dos sonidos, o por grado conjunto en la misma dirección de los mismos:



Estos giros de bordadura y tercera **pueden variarse** a su vez **utilizando la bordadura en ambos sentidos y ampliando el salto de tercera por cuarta** descendente dispuesta entre los últimos dos sonidos, es decir, tomando como modelo el retrógrado contrario del ejemplo anterior. **Surgen así otras dos estructuras** melódicas con bordadura superior e inferior **que usualmente no conllevan retrogradación**. La cuarta es el salto entre la fundamental y la quinta del acorde. Cuando el contrapunto es inferior, el salto de ida y vuelta desde la fundamental hacia la quinta no provoca sensación de segunda inversión porque es un pasaje muy breve y la quinta se ubica en fracción débil del tiempo. Desde el punto de vista armónico, es necesario que el cantus tenga la mediente para que esta bordadura a distancia sea rodeada por consonancias imperfectas:



Quedan por agregar otros dos giros que no se retrogradan pero eventualmente se los puede encontrar por movimiento contrario: **bordadura de cuarta descendente seguida de segunda** en la misma dirección y, **con cambio al registro grave del primer sonido**, tenemos el salto “**ascendente**” de octava pasando por la quinta siempre sobre la mediente en el cantus firmus. Al primero de estos giros puede seguirle la segunda contraria al sentido de la cuarta:



Como quedó establecido en la norma aplicada a la congruencia armónica de los saltos, **si el cuarto sonido pertenece al acorde**, sea cual fuere la conformación melódica de compás, **puede saltar** al siguiente compás preferentemente **en sentido contrario** a la dirección del intervalo anterior. **Si el último sonido no es armónico deberá proceder por grado conjunto** generalmente en la misma dirección de la última segunda, exceptuando a (sacar este “a”) la escapatoria.

Todos los giros mencionados **pueden ser variados aumentando los saltos**, como ya se hizo con la cuarta en lugar de la tercera, **y distribuyéndolos entre dos compases**, una suerte de encaballamiento como ocurre en el giro de Fux del próximo ejemplo que parte de una apoyatura sobre el segundo tiempo y genera otra sobre el compás siguiente. Aunque la primera apoyatura sea de consonancia perfecta, observemos que la secuencia de cuarta, quinta y segunda compuesta está rodeada por consonancias imperfectas que actúan como muelle sonoro:



El cambio de altura de este giro (pertenencia armónica) puede aplicarse eventualmente a la nota cambiata siempre que el sonido inicial sea apoyatura de consonancia imperfecta:



También la escapatoria, las apoyaturas débiles, las notas de paso y bordaduras indirectas, las apoyaturas sucesivas y, en menor medida las anticipaciones, encuentran un terreno adecuado en esta especie. Las anticipaciones, que se descartan para las fórmulas finales por la rapidez del contrapunto, tienen un carácter muy temático que hace necesaria la repetición para que no quede desarticulada de la idea musical, que no parezca casual sino intencionada, como en el ejemplo de la Cantata BWV 147 de Bach citada en el ejemplo de la segunda especie ternaria. En el siguiente fragmento tienen aplicación los adornos armónicos señalados:



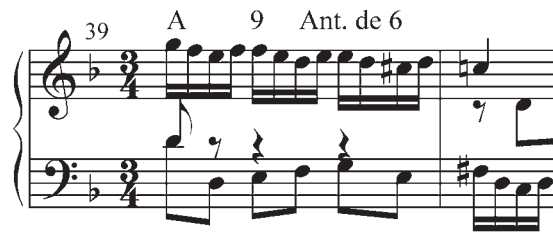
Desde el punto de vista de la pertenencia armónica, es posible que en el lugar de la anticipación haya una consonancia, como vimos en la segunda especie, por lo que deja de ser considerado un adorno armónico. En estos casos se mantiene el diseño de nota repetida. La importancia recae sobre la repetición que puede ser consonante o no:



En el fragmento siguiente de la Fuga VI del Libro I del Clave Bien Temperado de J. S. Bach se ve el uso repetitivo en progresiones descendentes por grado de un giro donde el primer juego de notas repetidas es consonancia-disonancia y el segundo anticipación de la sexta. La nota inicial del primer tiempo es una apoyatura y, sobre el final, hay una bordadura superior que sale del Do# 5 pero vuelve al natural (cromatismo indirecto). Trataremos los distintos tipos de cromatismos aplicados a los demás adornos armónicos cuando ampliemos el uso de las especies, sobre todo en el contrapunto instrumental.

Como conclusión, se puede decir que los cambios en el rol armónico de las secuencias es un recurso útil para dar interés al pasaje, sobre todo, cuando los diseños que se repiten no tie-

nen variantes melódicas, como sucede en este ejemplo:



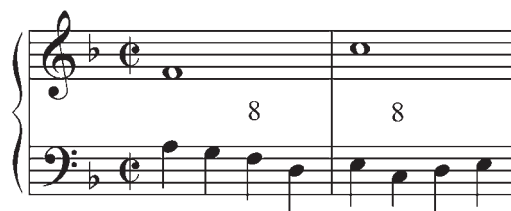
Asimismo pudimos comprobar que **la reiteración de estructuras melódicas con pares de sonidos repetidos** en los temas responde a que su relevante presencia **no debe ser comprendida como un hecho aislado sino como característica motívica**.

Para concluir con los adornos armónicos, y como quedó establecido en la segunda especie, **las anticipaciones pueden estar seguidas por apoyaturas y éstas, a su vez, precedidas por notas de paso, bordaduras y escapatorias**. He aquí un exceso ejemplificador:



A lo largo de la melodía de ‘tercera especie’, como es lógico, **pueden organizarse células melódicas que no pertenezcan a los esquemas típicos** siguiendo los criterios generales de la construcción.

En lo referente a las octavas y quintas se aplican los mismos criterios que en el contrapunto ternario, con el agregado que debido a la mayor cantidad de sonidos y brevedad de los mismos es posible encontrar octavas en dos compases consecutivos separadas por un número menor de sonidos que los equivalentes a un compás completo, siempre que sea por movimiento contrario y, como es de rigor, **que la segunda no caiga en el primer tiempo**. En el ejemplo de J. J. Fux (n° 60) en el séptimo y octavo compás podemos apreciar esto:



El armado del penúltimo compás consistirá en el uso de los giros estudiados u otros siempre que configuren cabalmente la cadencia final de dos o tres funciones. El contrapunto superior siempre trae aparejada mayor dificultad de realización porque, como ya dijimos, contrapuntea con la supertónica limitando el número de posibilidades:



Dada la velocidad de la especie, no es aconsejable el uso de anticipaciones, pero podría aplicarse la apoyatura sobre el primero y segundo tiempo, e incluso, la apoyatura débil como indirecta:

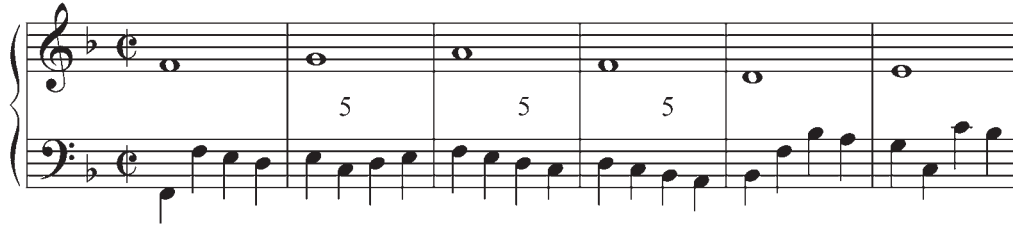


Es importante ver que los dos últimos sonidos en esta posición son siempre los mismos, con excepción del ejemplo de apoyatura débil donde el tercer sonido del compás pasa al primer tiempo, y corresponden al final de segunda especie binaria. Queda claro que la acumulación de la práctica de las especies organiza gradualmente la variación melódica ornamental llamada en la antigüedad “diminutio” (disminución) de la nota contra nota.

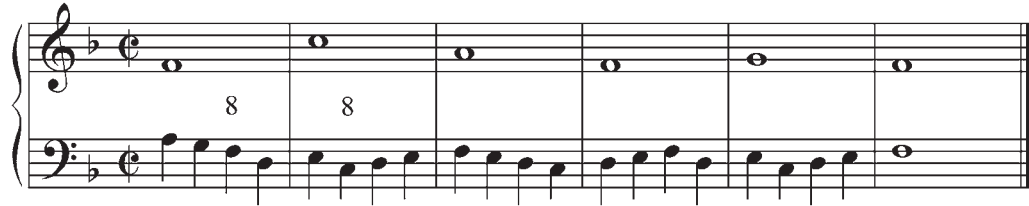
Las fórmulas finales con el contrapunto inferior brindan más posibilidades como en las demás especies:



En el siguiente ejemplo de Fux, (n° 60) se aprecia la aplicación de varios de los modelos estudiados hasta aquí además del tratamiento de quintas y el de octavas por movimiento contrario mencionado. La ausencia del silencio en el inicio, que por otra parte no es obligatorio, está suplantada por la repetición de la tónica octava grave, como si fuera un bajo de apertura desprendido fraseológicamente del resto, donde el contrapunto comienza realmente a partir del segundo sonido. La altura más aguda (Do 4) y la más grave (La 2), descartando el Fa 2 inicial, no se repiten:



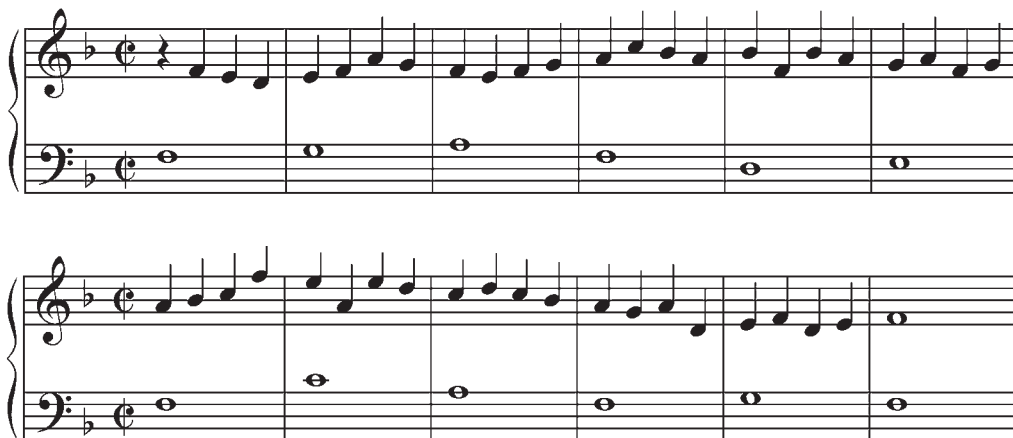
En el siguiente ejemplo sobre el mismo cantus se consignan otros giros y variantes melódicas para la observación y el análisis poniendo en juego los conocimientos adquiridos:



En el siguiente ejemplo Bachiano, extraído de la Passacaglia BWV 582 para órgano, podemos apreciar un contrapunto de tercera especie contra el tema construido como una suerte de cantus firmus anacrúsico que cuenta con un sonido largo (blanca) y uno breve (negra) en compás ternario.

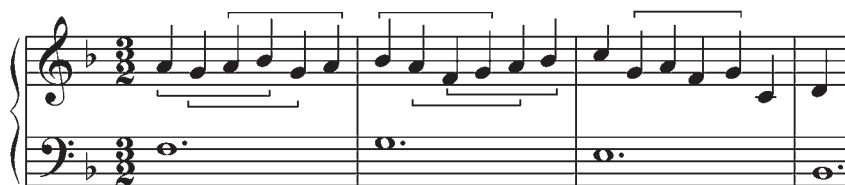
Además, podemos ver en dicho ejemplo recursos que son solamente aplicables a la música instrumental: el cambio de registro de los procesos escalares, como ocurre en el compás 89, y la amplitud melódica que va desde un Sol 2 a un Do 5, sonidos extremos que no se repiten.

Por otro lado, en el último tiempo del compás 90, encontramos uno de los giros variantes del tetracordio que toma la cuarta por salto, un caso que consignamos más arriba. En el compás 92 hay octavas en tiempos consecutivos (que en nuestra escritura serían dos compases consecutivos) por movimiento contrario y separadas por cuatro sonidos (en el ejemplo de Fux sobre el tema, la separación es de sólo dos) y, entre el tercer tiempo del mismo compás y el primero del siguiente, hay octavas directas también separadas por igual cantidad de sonidos. No es ocioso remarcar que Bach, en ambos casos, precede las octavas consecutivas con consonancias imperfectas sobre la cabeza de los tiempos:





La ‘tercera especie’ ternaria incorpora dos sonidos a los giros de la especie binaria. Pueden ser previos, posteriores o en los extremos, donde las estructuras de cuatro sonidos quedan en el centro del compás. Cuando los sonidos agregados van por grado conjunto, invariablemente se produce el encaballamiento de distintas estructuras clásicas como se consigna en la parte inferior del contrapunto. En el tercer compás del siguiente ejemplo, a causa de los saltos, el emplazamiento del giro de Fux no se superpone con otros. Es necesario que en los movimientos conjuntos se evite, como quedó expresado en la especie binaria, la repetición de pares de sonidos dentro del compás, por ejemplo, si el segundo sonido del primer compás fuera Si 4 en lugar de Sol 4, en dos tiempos consecutivos habría únicamente dos alturas en lugar de tres:



Los comienzos, el desarrollo melódico y la fórmula final se realizarán según los criterios anteriores. En este contrapunto pueden aplicarse todos los recursos citados en el binario para variar los giros y diseños libres según los mecanismos de la construcción melódica.

Las quintas y las octavas llevan igual tratamiento que la especie binaria y, como dato destacable, puede mencionarse la organización de estructuras melódicas que parecen no estar distribuidas de a dos, como es de rigor en el compás ternario (3/2), sino de a tres, una suerte de binariedad de tiempo compuesto (6/4) llamada “hemiola”.

En el siguiente fragmento de la Courante II de la primera Suite Inglesa del padre del contrapunto tonal podemos apreciar que en ambas líneas (sin cantus firmus) hay una dualidad

rítmica intencional (3/2 arriba y 6/4 abajo). El quiebre de altura de la parte inferior y la repetición de esquemas rítmicos en la superior orientan la lectura:



En los ejemplos sobre el cantus que dio origen a las *Variaciones Goldberg* del mismo autor se exponen las características de la especie. Se consignaron quintas cercanas y octavas y lo referente a los giros está a la vista. **La única consideración** que hasta el momento no ha sido oportuno mencionar es **la incorporación, por grado disjunto, de la quinta disminuida o su inversión, la cuarta aumentada, entre las dos sensibles** (tonal y modal) de un grupo dominante que, a partir de ahora, podemos considerarlas “formante del acorde”. De todas maneras, en estos trabajos, se sale de ellas por tercera en el marco de una estructura de bordadura sucesiva (Fux) o podría ser solamente de tercera y segunda como la apoyatura sucesiva, por ejemplo. Como dijimos al principio, la tercera es el único intervalo que permite, a lo largo del tiempo, ir incluyendo disonancias y formantes superiores de los acordes como la séptima y la novena:

EL DESPLAZAMIENTO

La ‘cuarta especie’ estudia uno de los recursos que, como mencionamos al comienzo de estas memorias, no sólo generó un enriquecimiento armónico sino rítmico porque **el desplazamiento de la nota contra nota** provoca que el acento del contrapunto caiga sobre el tiempo débil. Es en realidad **una primera especie a “contratiempo”** llamada en la antigüedad “consonancia diferida” **donde el tiempo débil tiene un “rol sustituto” del tiempo fuerte** como ya vimos en el avance del final sustituto de la segunda especie:

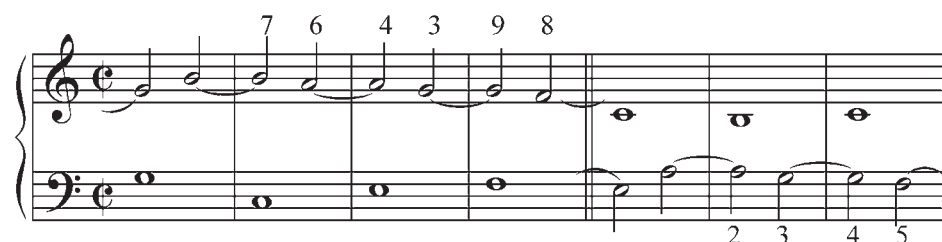


Comienza con un silencio de la mitad del compás **como la segunda especie** y el sonido final, como siempre, es nota contra nota. **Todas las prerrogativas de la especie inicial se trasladan al tiempo débil, siempre consonante.** Estas **consonancias**, expresadas por un valor de duración igual al cantus en la cuarta especie binaria, atacan sobre el tiempo débil como sín-copas y **se prolongan sobre el tiempo fuerte siguiente** de dos maneras: **como consonancia o disonancia** bajo la figura de retardo, adorno armónico que posee análoga presencia rítmica que la apoyatura.

Si es consonancia (síncopa en términos rítmicos), **puede saltar** otorgando movimiento y variedad a la línea, **y si es disonancia, lo habitual es disminuir** la presión de ésta **por des-**

censo de grado a la consonancia desplazada del tiempo fuerte como se observa en el ejemplo de arriba.

Los retardos usuales en el contrapunto superior son los de la sexta por la séptima, de la tercera por la cuarta y de la octava por la novena. En el contrapunto inferior los de la tercera por la segunda y de la quinta por la cuarta:



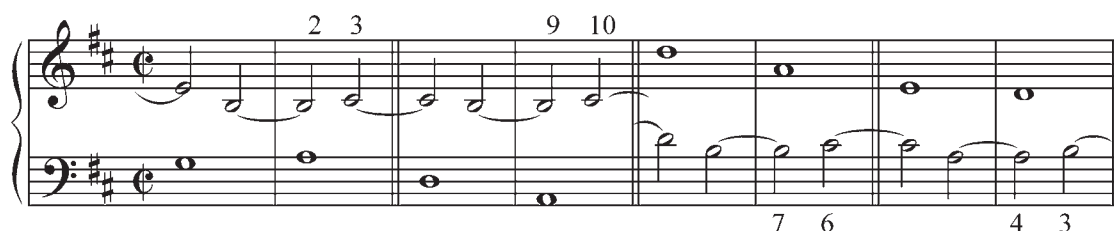
El retardo de la octava por la séptima, no tiene aplicación en el mundo clásico porque a la fundamental, cuando está duplicada y es un sonido prolongado que debe estabilizar la función armónica, en general solamente queda pendiente en la parte superior:



En el sexto compás de la Invención 6 a dos voces Bach pasa forzosamente por esta clase de retardo en la parte inferior debido a que, tanto el tema como el contrapunto, están conformados por dos escalas diatónicas en sentido contrario. Además, hay que tener en cuenta que este pasaje es extremadamente breve por la agilidad de la pieza y el retardo de octava se da en un sonido de paso en la función subdominante de Mi mayor:



Una flexibilización de las leyes clásicas, propias del contrapunto instrumental luego adoptadas por el vocal, **propone resolver** eventualmente **de manera ascendente las disonancias** citadas **a las consonancias imperfectas** adyacentes (segunda a tercera, nunca al unísono, y novena a décima en contrapunto superior y séptima a sexta y cuarta a tercera en el inferior):



Sin embargo, hay tres casos en que el cambio de sentido de **la resolución es obligada**, no opcional: **cuando se prolonga la quinta disminuida del grupo dominante** y se convierte en cuarta en el contrapunto inferior para evitar quintas en las síncopas consecutivas y porque, en la armonía clásica, las sensibles tonales compelen a la resolución ascendente y los intervalos disminuidos resuelven cerrando a consonancias imperfectas así como los aumentados abriendo:



cuando ataca la síncopa inferior sobre la sensible del modo menor acompañada con la dominante en el cantus que asciende por grado, ya que la resolución ordinaria, además de ser retardo de la octava por la séptima, realizaría un salto de segunda aumentada:



cuando ataca la síncopa superior sobre la sensible del modo menor acompañada con la dominante en el cantus que desciende a la mediente de tónica. Este retardo de quinta aumentada, germen de la “dominante sobre mediente” bachiana, únicamente puede resolver ascendiendo a la tónica para conformar la síncopa siguiente en sexta ya que de otro modo sería cuarta:



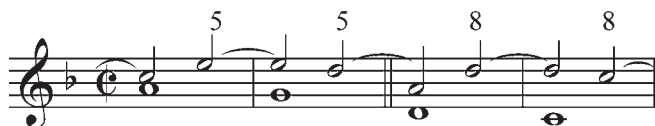
En el ejemplo, de Bach estrictamente instrumental y a tres partes, la Alemana de la Suite Francesa N° 1, el Do# 4 resuelve en el Re 4 pasando por un La 3 (una de las resoluciones variadas que veremos en el florido) con la interrupción de un breve silencio. Señalé la relación entre el La 4 que indirectamente se conecta con el Fa 3 como referencia con la síntesis anterior. Este enlace de acordes a tres partes es el habitual de una dominante con la fundamental en la voz superior, la sensible modal en el bajo y la tonal en el medio modificado por la morosa aparición del Re 4 en la voz central ya que, de hecho, es audible la permanencia del

Do# sobre la cabeza del cuarto tiempo que configura uno de los arquetipos sonoros del compositor: la función dominante suspendida sobre la mediantes de tónica, no sobre la fundamental como es usual:

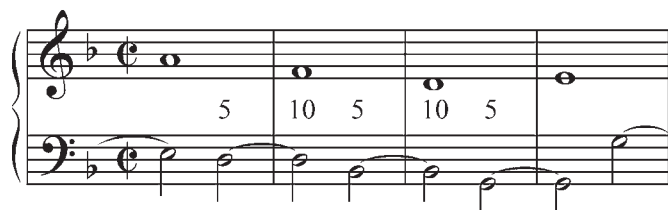
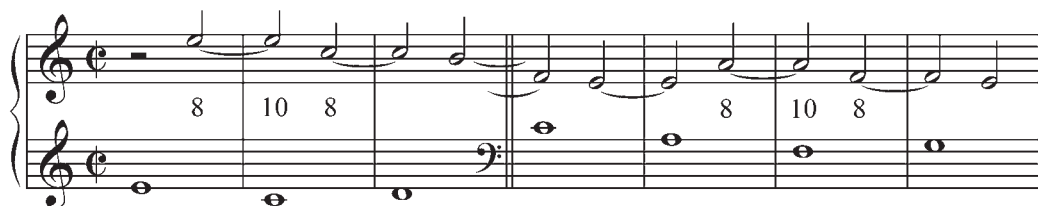


En general puede concluirse que las sensibles, aún en ambos modos, siempre tienen una tendencia resolutoria ascendente cuando en el tiempo siguiente se configura una cadencia. Si la sensible al prolongarse permanece dentro de la misma función porque el cantus así lo revela, es una consonancia habilitada para saltar a otro sonido del acorde.

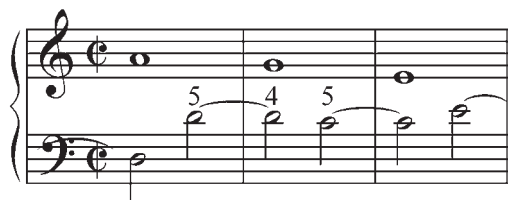
En lo que respecta a quintas y octavas en dos compases consecutivos, es aconsejable que no se produzcan en los tiempos débiles porque equivalen a los fuertes:



Sin embargo, encuentro casos en el *Gradus ad Parnassum*, ejemplos N° 75, 77 y 78, donde se producen octavas y quintas en tiempos débiles sucesivos, con la salvedad de que la repetición del intervalo perfecto está precedida por una consonancia imperfecta en lugar de un retardo y en todos los casos la marcha es descendente, como si el decrecimiento de la frecuencia tendiera a limitar el efecto de la repetición:



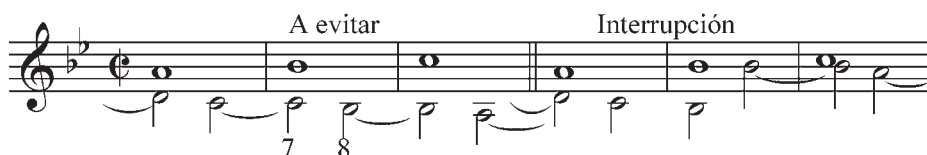
La excepción la constituye el ejemplo N° 76, donde la quinta consecutiva está precedida por un retardo:



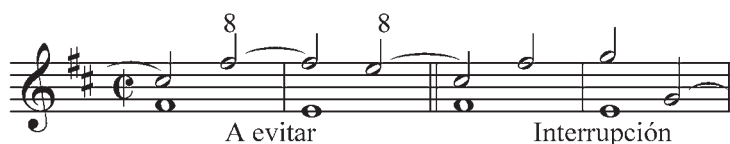
Que se produzcan estos intervalos **en los tiempos fuertes no ofrece ningún problema** contrariamente a lo establecido para las otras especies y es óptimo si estos procesos están rodeados por consonancias imperfectas:



Es frecuente en este tipo de contrapunto, por distintas razones, recurrir a interrupciones de la especie no prolongando un sonido sincopado. **Una de estas razones es que se llegue a un retardo de séptima con el contrapunto inferior** que debería resolver en octava:

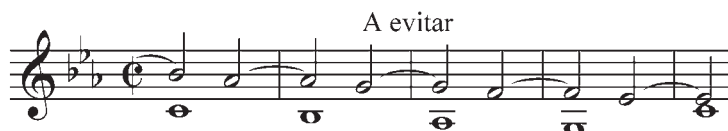


Otra causa es cuando en el contrapunto superior venimos de octava que se convierte en novena y el cantus desciende por grado. En este caso la novena debería resolver nuevamente en octava considerada consecutiva:



Claro que, como vimos, estas disonancias podrían resolverse por grado ascendente sin que fuera necesaria la interrupción.

Otro factor que nos obliga a la interrupción de la especie es que el contrapunto con retardos acompañe una secuencia escalar descendente del cantus conforme las resoluciones obligadas. Esta marcha paralela atenta contra el concepto eminentemente contrapuntístico de oposición en las líneas. Mediante la interrupción podemos producir alguna irrupción que mejore el paralelismo absoluto y aumente la “tematicidad” del fragmento:

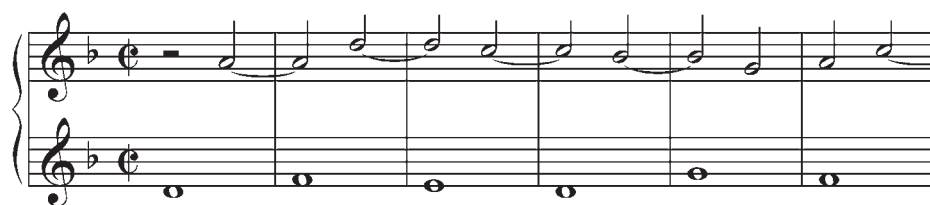


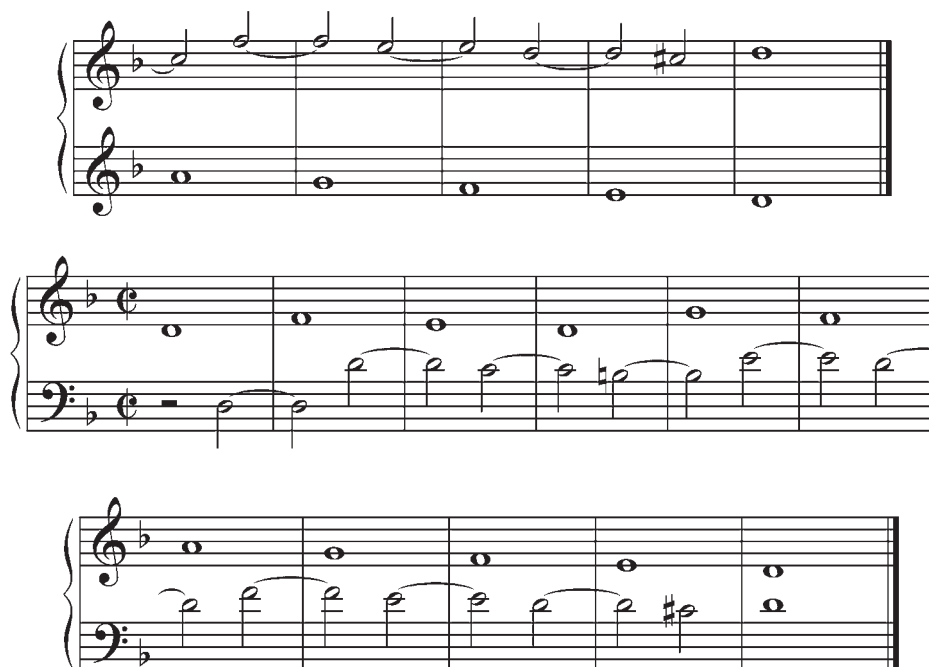


Los penúltimos compases son los mismos que en la segunda especie con síncopa y los ejemplos con retardos que son propios de este contrapunto:



En los siguientes ejemplos de Fux, N° 73 y 74, se observa la aplicación del tratamiento ortodoxo de la especie que sólo incluye la suspensión de la síncopa en el quinto compás del primer ejercicio donde se produce un unísono según las condiciones estudiadas en la segunda especie:



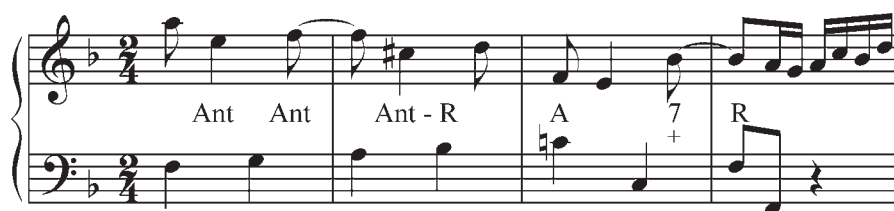


La aplicación de sonidos prolongados sobre los tiempos débiles, propios de esta especie, pueden variar su pertenencia armónica y convertirse en anticipaciones prolongadas en lugar de las estudiadas en la segunda especie en las distintas variantes de nota repetida.

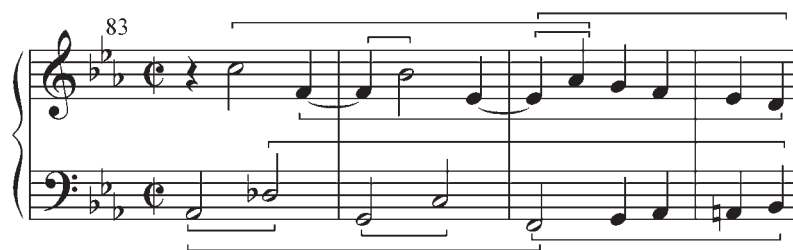
Desde ya que, como su nombre lo indica, **anticipan una formante del acorde siguiente** pero, en un mayor grado de complejidad, **pueden convertirse en un retardo sobre el próximo tiempo**:



En este ejemplo de Carl Philipp Emanuel Bach de las *Piezas cortas y fáciles para piano* (N° 12) podemos observar una estructura rítmica de cuarta especie con los dos tipos de anticipaciones. También, sobre la última corchea del tercer compás, se aborda la “séptima” de la función dominante como si fuera una “consonancia”, es decir, disonancia incorporada a acordes de cuatro sonidos. Vale recordar que lo dicho sobre el contrapunto a dos partes en cuanto a que los adornos armónicos resuelven en consonancias imperfectas en lo posible, aquí se cumple con rigurosidad:



Antes de continuar veamos una aplicación muy creativa de superposición de esta especie en el Rondó de la Sonata Op. 13 de Beethoven:



Las marcaciones prolongadas dan cuenta de una suerte de dos dúos desplazados (voz superior e inferior y voces centrales) que van resolviendo los retardos de manera descendente. Simplificando a Beethoven, se vería algo así con los valores ortodoxos de la especie:



En la realidad musical, estas resoluciones se dan de manera indirecta pasando por una consonancia a distancia de cuarta de la resolución y, del tercero al cuarto compás, el Mi 4, terminará descendiendo finalmente al Re 4 junto con el Sib 2 sobre la segunda negra.

Vale recordar algo de lo dicho en referencia a la estructuración motívica que aquí puede verse con claridad. El señalamiento de las cuartas ascendentes y las dos marchas descendentes tricordales de cuarta especie hace referencia al material del comienzo del Rondó. La anacrusa y su resolución están compuestas con una cuarta ascendente y un tricordio en el mismo sentido que, inmediatamente, desciende con duraciones más largas hacia la blanca del segundo compás con breves escapatorias que saltan una tercera descendente.

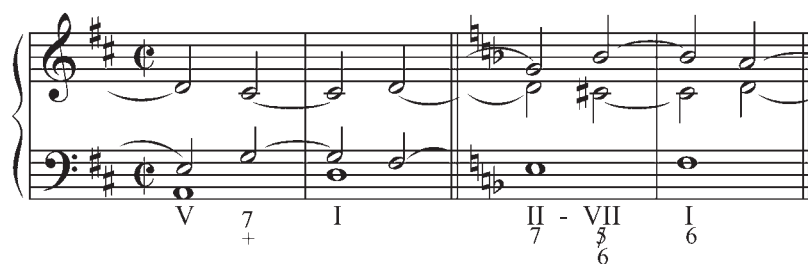
Evidentemente la cuarta, que también se manifiesta por “diminutio” (relleno diatónico) sobre el final del primer ejemplo en el bajo, la tercera (extremos del tricordio) y la segunda son los intervallos elegidos. No resulta entonces casual la aplicación de los arpeggios cerrados del acompañamiento que afirman esta intervállica. Observemos que en esta simple textura de melodía acompañada Beethoven dispone las ráfagas inferiores por movimiento contrario al descenso del canto, movimiento opositivo típico del contrapunto:



El retardo, junto con la apoyatura, es el adorno armónico que tuvo una gran implicancia armónica evolutiva. Este recurso da, a partir de tres voces, origen a sonoridades de acordes con séptima, con retardo de la tercera por la cuarta y con novena. Aquí va un adelanto de lo que se verá de manera más completa al tratar todo lo referente al contrapunto a tres partes:

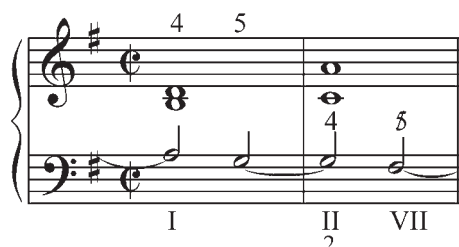


Con dobles retardos y la integración de las séptimas sobre los grados dominantes como una formante más del acorde se abre paso a las configuraciones de ‘dominantes sobre tónica y sobre mediente’, ya citada en Bach, donde cada una de las sensibles de la dominante resuelve según su lógica de atracción:



En el contrapunto inferior, únicamente la inversión del retardo de la sexta por la séptima, es decir una segunda simple o compuesta que retarda la aparición de la tercera, se integrará, a partir de tres voces, como última inversión de los acordes de séptima sobre las funciones

subdominantes y dominantes como se ve sobre el segundo grado. La paradoja del ejemplo, es que el primer acorde, a pesar de contar con los mismos componentes de un tercer grado con séptima en el bajo, suena inconfundiblemente a primer grado de Sol con retardo de la fundamental. La altura del modo donde se congreguen este tipo de estructuras hará variar la percepción de la función tonal:



La cuarta en el contrapunto inferior entonces resolverá en quinta, es decir que no es retardo de la mediente, como en el contrapunto superior, sino de la fundamental integrando o no, a más voces, un acorde de séptima siempre que el tercer sonido acompañante ocupe el lugar de la fundamental de ese acorde como se ve en el ejemplo aunque, como dijimos, la altura elegida nos haga escuchar otra cosa.

A pesar de que resulte obvio a esta altura del conocimiento, repasando los ejemplos precedentes vemos que cuando hay otro sonido acompañante del cantus el retardo establece una disonancia con cada uno de ellos, un avance en el grado de complejidad de las relaciones entre los sonidos a tres partes o más. Al mismo tiempo, los ejemplos sobre incorporación de séptimas de dominante, quintas disminuidas y sus inversiones como si fueran una consonancia, a partir de aquí nos invitan a incluirlos en la escritura del contrapunto.

Este tipo de contrapunto sincopado en compás ternario, impone un ritmo muy particular ya que se alternan sonidos de distinta duración, uno breve (un tiempo) y uno largo (dos tiempos). Si bien **el comienzo acéfalo y el final nota contra nota siguen en fase con lo estudiado**, en lo que atañe a **la resolución de los retardos, hay una diferencia notable** respecto de la especie binaria. En aquella, la descompresión de la disonancia era directa, inmediata. En este contrapunto, **hay un sonido previo a la síncopa que otorga la posibilidad al retardo de resolver en él, o bien**, de manera indirecta, **sobre la síncopa**, es decir, sobre el segundo o el tercer tiempo.

Se presentan así distintas posibilidades melódicas y armónicas, porque si el retardo resuelve en el segundo tiempo, el tercero puede ser una consonancia distinta y, **si resuelve en el tercero, el sonido intermedio se convertirá en una variante de la resolución** anticipando así la técnica de las **‘resoluciones variadas’** que se estudian **comúnmente** en la especie siguiente, la quinta y última, llamada florida o mezcla de especies.

Las **‘resoluciones variadas’** más usuales **se organizarán según** las siguientes **estructuras melódicas basadas en 2 y 3**: segunda ascendente y tercera descendente, tercera descendente y segunda ascendente, segunda descendente y **repetición del sonido** (anticipación, antiguamente llamado “portamento”):



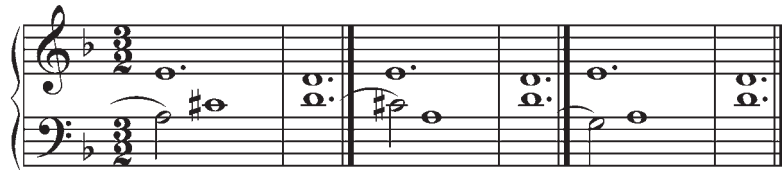
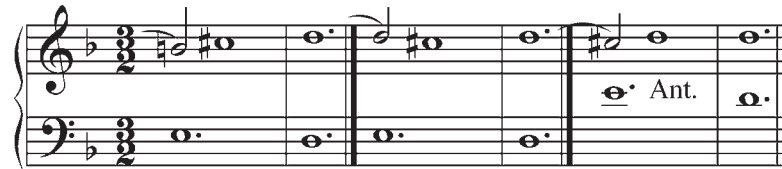
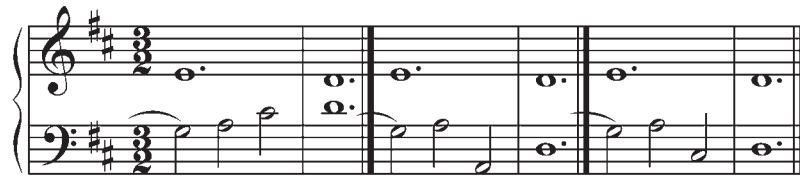
En el ejemplo se señalan **las octavas cercanas** que **se admiten** en este caso **por ser la segunda sonido de la variante** que siempre precederá a la consonancia imperfecta que atenúa su efecto, además, dura la mitad que la primera octava. Estos intervalos, en dos síncopas consecutivas, siguen siendo desaconsejados como en los ejemplos binarios.

En el caso del retardo de séptima superior y su inversión, segunda o novena, se puede recurrir a resoluciones por salto a la quinta del acorde: salto de quinta descendente seguido de cuarta ascendente o salto de cuarta ascendente y quinta descendente:



El criterio para el armado de la cadencia final es análogo al de la segunda especie ternaria:





En los siguientes ejemplos se exponen varios de los recursos vistos hasta aquí:



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of six measures, each containing a single half note: Bb4, D5, C5, Bb4, A4, and G4. The bass staff provides a harmonic accompaniment, starting with a Bb3 and moving through various intervals and chords, including a final measure with a Bb3, D4, and F4 triad.

MEZCLANDO LO CONOCIDO, Y ALGO MÁS...

Arribamos a la ‘**quinta especie**’ del contrapunto, llamada **mezcla de especies o contrapunto florido**, donde las distintas especies pueden sucederse entre compases o dentro de los mismos. Así como no aconsejamos la repetición consecutiva de diseños melódicos a manera de secuencias en las especies anteriores, **en este tipo de escritura procederemos de igual modo con el ritmo**: no se repetirán esquemas rítmicos de compás o mayor extensión. Este mandato tiene por objetivo la variación constante en una frase breve para incentivar la imaginación en la escritura. Vale aclarar que la repetición es un concepto muy arraigado en la música occidental pero merece un estudio pormenorizado. Por esta razón, en el orden pedagógico, este estudio será posterior a esta práctica junto con el uso de silencios, cromatismos, notas repetidas, cambio de registro y contrapunto lineal que son recursos muy transitados en los temas clásicos en general, floridos en su gran mayoría o de especies puras.

La mezcla de especies en la construcción melódica **consiste en la variación rítmica constante**. Nos enseña a equilibrar un discurso con distintos valores de duración y acentuación y **es la base de lanzamiento para la creación de temas que**, en piezas contrapuntísticas como las invenciones y las fugas, **constituyen la idea rectora de la obra**, como un gran incremento de lo que hasta ahora llamamos “estructuración motívica”. Del tema derivan casi todos los elementos posteriores que conforman la pieza.

Los comienzos tradicionales, acéfalos, **son los mismos de la segunda a la cuarta especie**. La **única mezcla** de compás en el inicio **es el comienzo de tercera sobre el primer tiempo y cuarta en el segundo**:



Es decir que hay cuatro posibilidades rítmicas de inicio del contrapunto florido.

En el transcurso, la línea melódica debe orientarse hacia el uso de los recursos de las especies en general sin insistir demasiado en una en particular. Cuando hablamos de no repetir la rítmica en dos compases consecutivos, también cabría la observación de no repetir una estructura que abarque una extensión mayor al compás. Como excepción, un proceso escalar de tercera especie en la misma dirección puede extenderse sobre dos compases sin que esto redunde en repetición. Será naturalmente seguido por un cambio de dirección y ritmo:



Las mezclas dentro de los compases incluyen a la **segunda y tercera**, **segunda y cuarta**, **tercera y cuarta**, **cuarta y tercera y cuarta y segunda**. En el compás 4, la primera negra es prolongación de la cuarta especie; corresponde a una de las resoluciones que veremos donde interviene esta mezcla:



En las escuelas rigurosas **la mezcla de tercera y segunda queda descartada**. Alguna de **las escuelas más modernas no son restrictivas con este ritmo** pero, a mi juicio, y habiendo visto su aplicación en la música de repertorio, generalmente las dos negras están precedidas por un compás, o un tiempo, de tercera especie, por ejemplo: Segunda-tercera/tercera-segunda:



En el comienzo de la Zarabanda de la Suite N° 2 de Bach se halla la secuencia rítmica descrita en el ejemplo anterior entre los dos tiempos iniciales y, sobre el segundo y tercer tiempo puede verse la mezcla de tercera y cuarta especie (dos semicorcheas y corchea que equiva-

len a dos negras floridas y negra ligada que equivale a blanca ligada) como se consignó en el compás 4 del ejemplo de las mezclas usuales:



La observación de estos procedimientos llegan a siglo XX, como puede apreciarse en el ejemplo de la Danza Folclórica Rumana N° 1 de Béla Bartók, donde tres compases comienzan con un tiempo de dos sonidos breves y uno prolongado hacia el segundo tiempo (mezcla de tercera y cuarta) y en el cuarto compás se haya la mezcla de tercera y segunda precedida por tercera especie en el medio tiempo anterior como en el ejemplo bachiano:



También la mezcla de tercera y segunda especie puede articularse **si se trata de dos voces floridas**, sin cantus firmus, **por medio de una estructura rítmicamente compensatoria** donde **ambos ritmos sumados equivalgan a una tercera especie**:



En el comienzo del *Duo Seraphim* de Tomás Luis de Victoria podemos ver alguna de estas aplicaciones de compensación que, a dos voces floridas, hacen posible el uso del ritmo de blanca con punto y negra que no enumeramos dentro de las mezclas clásicas porque deja libre el segundo tiempo. En ese caso, el ataque faltante lo compensa la voz inferior configurando una rítmica global de segunda y tercera especie en el compás 3 y de tercera solamente en el cuarto. Los sonidos repetidos consecutivos en la música vocal surgen por la necesidad de articular más de una sílaba sobre la misma altura. Esta tradición pasará a la música instrumental donde la repetición tendrá exclusivamente un objetivo motivico, casi percusivo:

Tenor I

Bajo I

Du o Se ra phim cla ma

Du o Se ra phim cla ma bant

Sin compensación, y sin estar precedida por un tiempo de tercera especie, esta combinación rítmica es frecuente y temáticamente esencial en danzas como las polonesas, gavotas y motivos del folclore indoeuropeo cuyos diseños melódicos se conforman con dos sonidos breves seguidos de uno largo.

Evidentemente la penetración de las danzas rústicas populares en la música occidental clásica fue tardía. En los ejemplos siguientes, la Polonesa y la Gavota de la Suite Francesa N° 6 de J. S. Bach, vemos el uso de estos ritmos característicos:

De la **primera mezcla** (segunda-tercera) **deriva**, por “disminución” a la mitad de la duración de los sonidos, **el uso de** los valores más rápidos que hayamos usado hasta aquí: **los cuartos de tiempo que**, en nuestra escritura con cantus de redonda, **corresponden a corcheas**. La ubicación rítmica será conforme la mezcla inicial **sobre las segundas mitades de los tiempos** y debido a la velocidad **protagonizarán procesos escalares** en la misma dirección o de ida y vuelta. **Sólo hay una posibilidad de proceder por salto** en estas estructuras y es **entre el sonido largo y el primero de los breves** ya que, como ha quedado establecido, la velocidad es inversamente proporcional a los saltos. Entre la negra, las dos corcheas y la resolución, el único momento en el que no hay velocidad de cuarto de tiempo es entre los dos primeros sonidos. Desde ya que se saltará, como corresponde, entre sonidos del acorde con la excepción del uso de la apoyatura sobre la primera corchea:

Otro recurso aplicable al florido, y ya estudiado en la cuarta especie ternaria como resoluciones variadas, **consiste en intercalar una negra o dos corcheas entre el retardo, representado por la primera negra ligada como prolongación de la blanca anterior, y su resolución.** El retardo, como sabemos, salvo las excepciones citadas, descenderá por grado y **las estructuras melódicas resultantes con variante de negra son las mismas de la cuarta especie ternaria con resolución en el tercer tiempo:**



Las variantes **con corcheas**, siempre por grado conjunto, **bordan la resolución o el retardo:**



Además de las resoluciones variadas hay **una posibilidad típica de esta especie que consiste en prorrogar la resolución un tiempo más.** Llamamos a este recurso ‘**variante de excepción**’ donde mediante el uso de uno de los giros recurrentes típicos de tercera especie se mantiene la tensión del retardo un tiempo más para resolver en la cabeza del compás siguiente. Si el retardo es de séptima superior, hay que destacar que **este giro salta por tercera a la novena**, primera aproximación a esta disonancia no retardada y, más adelante, integrada como formante de la armonía como dijimos al principio de estas memorias:



Con el uso de **corcheas**, en cualquiera de las segundas mitades de los tiempos, **se alcanza y se deja la novena por grado conjunto;** es un proceso escalar de ida y vuelta:



También, **por síntesis**, puede que **el retardo sea de tiempo completo seguido por dos negras** en bordadura superior, en este caso **sin alcanzar la novena**:



El cuidado de las quintas y octavas en compases consecutivos **corresponde a los criterio de las especies estudiadas**; recordemos evitar que la segunda no caiga en tiempo fuerte.

Para las fórmulas finales, además de las correspondientes a las especies anteriores, **hay más posibilidades debido a la mezcla** de especies siempre que se respete la función dominante previa al final de nota contra nota.

Como recomendación final para la composición de una línea florida, **sugiero rever lo concerniente a la construcción melódica**: Procedimiento de los saltos, grado de tematicidad, estructuración motívica, economía de medios y sonidos que se repiten en el recorrido de la melodía.

En el ejemplo de Bach, la (sacar este “la”) Fuga IV del Libro I, puede verse la economía de medios en la insistencia de la cuarta del Tema (disminuida entre la sensible y la mediante del modo) en el contrapunto florido a partir del compás 5, primero como salto y luego en tetracordio ascendente y descendente con distinta rítmica. El enlace de cuarta disminuida, o dicho de otro modo, la resolución de la sensible del modo menor en la mediante, es un giro casi exclusivo de Bach, uno de sus sellos personales. De todas maneras, tanto en el compás 5 como en el 8 donde se repite el contrapunto del tema, la sensible realiza su resolución ordinaria de manera “indirecta”. Estas marchas indirectas, o dicho de otra manera, por cambio de registro, así como la resolución de la sensible en la mediante, serán una herencia bien capitalizada por el resto de los compositores occidentales.

En cuanto al grado de tematicidad hay suficiente irrupción de variables en los procesos escalares y los saltos. No se repiten esquemas rítmicos de compás y se utilizan distintas resoluciones de los retardos. En el séptimo compás resuelve en la segunda negra porque es el segundo tiempo de un compás de cuatro, no de dos como en nuestra escritura básica. De todas formas, el acortamiento (disminución) o prolongación (aumentación) de los ritmos de las especies clásicas es usual en la música de repertorio, incluso, de manera simultánea.

Señalemos en cuanto a los sonidos que se repiten que al Sol 3 se lo alcanza una vez y las tres apariciones del Do 3 cumplen con los preceptos de cuidado en la repetición:



En los siguientes ejemplos sobre uno de los cantus firmi de Gabriel Faure se vuelcan alguno de los conceptos estudiados hasta aquí:



En estos trabajos podemos considerar un avance en la técnica de la escritura: el ‘contrapunto trocable’, o invertible. Esta técnica hace posible que, bajo ciertas pautas en la construcción del modelo (primer ejemplo), pueda invertirse el orden de las partes manteniendo las prerrogativas del contrapunto tonal clásico, es decir que las funciones se mantengan y los acordes queden en posición correcta.

El trocado más sencillo es a la octava, o doble octava (los mismos sonidos en otro registro) y lo que hay que tener en cuenta desde el punto de vista armónico es que en los tiempos fuertes del modelo no haya un intervalo de quinta, con excepción de que sea retardo o apoyatura de una sexta. La quinta al invertirse será una cuarta, descartada como consonancia armónica a dos voces, pero si es retardo de la sexta, al invertirse es una cuarta como retardo de la tercera:



Las quintas en el transcurso deben formar parte de procesos escalares como si fueran disonancias pasajeras. De esa forma su inversión, la cuarta, quedará ubicada correspondiendo a esos adornos armónicos, en este ejemplo, apoyaturas con diseños de nota de paso y bordadura:



También podrían estar tratadas, de manera disjunta como otras disonancias estudiadas, sueltas o inscriptas en giros característicos:



Los ejemplos sobre el cantus de Faure están invertidos a la doble octava y no a la octava porque el modelo “excede” esa medida. Para que los intervallos puedan invertirse, es estrictamente necesario respetar esos límites. El límite de octava en el modelo hace posible que lo troquemos a la octava o la doble octava:



Si el modelo excede la octava sólo se puede trocar a la doble octava, de lo contrario se cruzan las partes y la inversión de algunos intervallos no tiene efecto:



Hay otras dos distancias para la inversión de las partes: a la décima y a la duodécima. A la décima, las consonancias “paralelizables”, las imperfectas, en el trocado se convierten en perfectas, la tercera es octava, la sexta es quinta:



Por esa razón, solamente puede construirse un modelo por movimiento contrario u oblicuo de las partes:



A la duodécima, una de las consonancias “paralelizables”, la tercera, se convierte en décima, pero la sexta se convierte en séptima, razón por la que hay que excluirla de los tiempos fuertes del modelo:



El recurso del contrapunto invertible es necesario en las piezas donde un tema o fragmentos de la obra se repiten tal cual son. De este modo, para que no resulten extremadamente obvias estas repeticiones, se las situará sobre distintas tonalidades y se cambiará la posición relativa de las partes con el objeto de mantener el interés y la imprevisibilidad de las citas.

La ‘quinta especie’ ternaria participa de todas las características del contrapunto florido binario con la única salvedad de la eliminación de las corcheas que serán reemplazadas por negras en todos los casos. De esta manera, las resoluciones variadas resolverán siempre en los terceros tiempos y las variantes de excepción en el compás siguiente, como es de rigor, tras la adecuación de los ritmos:



Las mezclas intra compás pueden albergar tres especies en lugar de dos como en el caso binario. En los comienzos, sigue siendo tradicional el uso de especies puras, de la segunda a la cuarta y, como versión florida, la tercera en los dos primeros tiempos y la cuarta en el tercero:



Se ejemplifica aquí un modelo ternario sobre un cantus de Dubois y su trocado a la doble octava:

Four systems of musical notation in 3/2 time, key of D major, showing a ternary model over a cantus of Dubois and its trocado to the double octave. The first system shows a melody with a 7-measure rest and a 6-measure rest. The second system shows a melody with a 6-measure rest and a 7-measure rest. The third system shows a melody with a 7-measure rest and a 6-measure rest. The fourth system shows a melody with a 6-measure rest and a 7-measure rest.

SE INCREMENTA EL NÚMERO DE VOCES

Conforme el nivel de conocimiento y práctica musical desarrollada hasta aquí, es hora de comenzar con la escritura de dos contrapuntos contra el cantus firmus. **La polifonía contrapuntística a tres partes es el formato ideal donde casi todo es posible.** Las piezas del género más ágiles y complejas han sido escritas a tres partes. Las de cuatro o más voces, sobre todo si son ágiles, generalmente albergan buena parte de su recorrido a tres con la ausencia periódica de las restantes voces.

La elección de este formato no radica en la dificultad técnica de la ejecución sino de la posibilidad de representación de fenómenos complejos y diversos donde puedan distinguirse con claridad la exposición de los elementos del contrapunto. **Por esta razón no abordaré en el presente trabajo la práctica del contrapunto clásico más allá de este número de voces** en consideración a que si se profundiza la ejercitación y el estudio, la escritura a cuatro o más partes únicamente requiere mayor paciencia, trabajo y sentido común musical.

La esencia de este procedimiento compositivo, ya sea a tres o más voces, es la búsqueda del equilibrio y el cuidado en la construcción de cada una de las partes poniendo en juego todo lo referente a la escritura a dos, más algunas observaciones que surgen de la suma de un segundo contrapunto que se relaciona armónica y rítmicamente con el primero, y con el cantus.

Cuando digo primero y segundo contrapunto, no me refiero a un orden de escritura por capas. Según mi experiencia, **las voces pueden escribirse de manera alternada o simultánea. Si se escribe la totalidad de una voz, y luego la otra,** se corre el riesgo de que esta última

tenga un rango menor de realización y, de manera simultánea, **pueden perderse de vista los objetivos melódicos de dirección y ritmo de las líneas.**

La escritura alternada, es decir el planteo de una voz a lo largo de tres o cuatro tiempos, la construcción del contrapunto en la otra, y luego la continuación de ésta o la primera, **va en favor del equilibrio musical.**

De todas formas, como se trata de una actividad que no implica riesgo social, podemos aplicar sin temor el concepto maquiavélico de que “el fin justifica los medios”: carece de importancia cómo haya sido escrito el fragmento musical si el resultado es bueno.

Al tratarse de dos contrapuntos floridos y cantus firmus, el ritmo es un factor capital. Hay una galería de nuevos ritmos que no articulábamos a dos voces como la blanca con punto y negra, y negra, blanca, negra, cualquiera de éstas reemplazada por corcheas. **A tres partes son posibles todas las combinaciones por medio de la ‘compensación rítmica’** cuyo resultado es la configuración de una especie pura o mezclas usuales por la superposición de los distintos diseños:



Con corcheas, que siempre es recomendable no superponer:



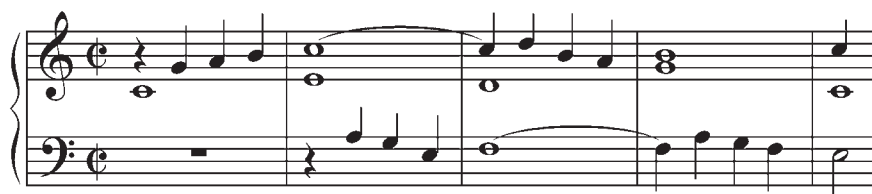
En los comienzos, como prolongación del concepto a dos partes, es mejor la aplicación de un orden escalonado de entradas, aunque sea dentro del mismo compás:



También, compensación mediante, podrá articularse en los comienzos la mezcla de tercera y segunda en lugar de tercera y cuarta:



Finalmente habría que agregar que **mediante la compensación en este tipo de contrapunto pueden hallarse valores de duración igual al cantus firmus y aún más prolongados que el compás como retardo o prolongación consonante:**



En el ejemplo hay una redonda en el cuarto compás y una redonda prolongada en el segundo y otra en el tercero asociada a una variante de excepción que logra mantener sin resolver el Fa 3 hasta el quinto compás.

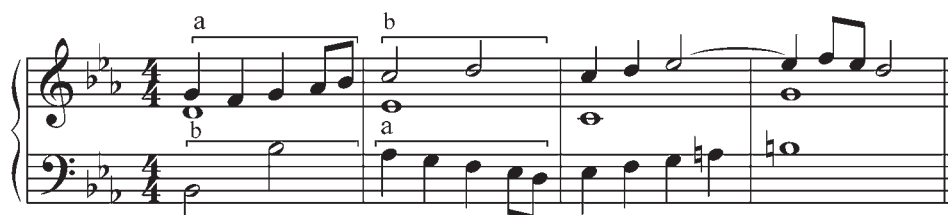
Estos valores prolongados pueden apreciarse en la Fuga VII del Libro II de Bach combinados con grupos de cuatro corcheas como disminución del ritmo de tercera especie binaria en un sector de tres partes floridas sin la presencia del tema:



Así como en la quinta especie a dos partes aconsejábamos no repetir esquemas rítmicos sucesivos, a tres partes trataremos de no superponer esquemas análogos entre las dos voces del contrapunto, es una manera de “contrapuntear”, de ejercer oposición y diversidad, en el eje horizontal y vertical a la vez. Sin embargo, si bien no es aconsejable la reiteración de ritmos, es propio de este género musical que una frase rítmica enunciada por un contrapunto sea reproducida seguidamente por el otro constituyéndose en una ‘imitación rítmica’:



También pueden repetirse los ritmos de ambos contrapuntos **de manera recíproca**, donde **cada voz es imitada consecutivamente por la otra**: el “trocado” de una ‘imitación rítmica’:



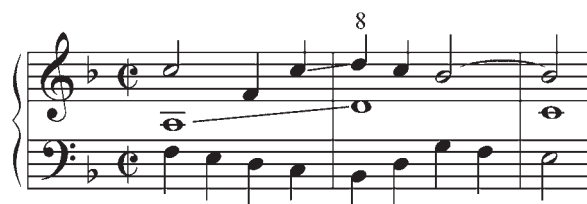
Lo sabido a dos voces en el **tratamiento de llegada a octavas y quintas directas sigue estrictamente vigente para las voces extremas** porque constituyen el perfil más audible del contrapunto a tres o más voces:



En relación con el interior de la polifonía baja el nivel de percepción, en consecuencia, **entre la voz intermedia y la inferior, basta con el grado conjunto de cualquiera de ellas para amortiguar la audición de quintas y octavas directas y, entre la voz intermedia y la superior, sólo de quintas directas:**



Tratándose de la octava directa entre la voz intermedia y la superior, es mejor llegar solamente por grado conjunto de esta última en virtud de que la voz aguda es la más audible y que la octava, como ya se dijo, es más hueca que la quinta:



El aspecto armónico juega un rol crucial en estos encuentros: **es acústicamente necesario que estos movimientos directos estén acompañados por una consonancia imperfecta en la**

voz restante y, para atenuar el sentido directo de quintas y octavas, es igualmente necesario que la marcha de la otra voz sea por movimiento contrario u oblicuo como se observa en los ejemplos precedentes.

Otro aspecto de los movimientos directos es la llegada a la octava por apoyatura de novena o séptima, procedimiento no sugerido a dos voces donde se aconsejaba el apoyo de consonancias imperfectas. En estos casos, siempre es mejor la llegada por movimiento contrario:

Evitables

Mejores

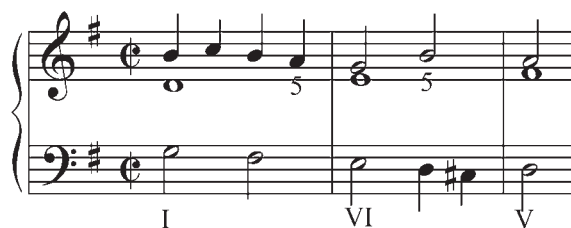
Se ve en los ejemplos que las octavas pueden no ser formantes de la armonía sino estar duplicando una nota ajena a la misma (nota de paso, bordadura, etc.).

En el movimiento directo de ambas voces del contrapunto puede haber dos séptimas o novenas consecutivas, siempre que conduzcan a sexta y décima respectivamente:

Una diferencia fundamental con el contrapunto a dos partes es que las quintas y octavas pueden hallarse en los tiempos fuertes de compases consecutivos, o únicamente la segunda de ellas, es decir, aún más cercanas, siempre y cuando en el tiempo débil que las separa, haya una función armónica distinta:

De lo contrario, nos guiaremos por el tratamiento convencional válido para dos voces (para octavas y quintas separadas por una distancia equivalente a un compás completo y, solamente para quintas que no estén sobre tiempos fuertes, aún separadas por un único sonido, las dos por grado conjunto, por salto de la primera y grado conjunto de la segunda, o por movimiento contrario).

A tres partes, motivado también por el menor grado de percepción de los eventos, **es posible invertir el orden de la quinta por salto** como en el caso siguiente. Podemos observar además que sobre el I grado de Sol, la quinta del acorde es el cantus firmus, sin embargo, el ejemplo de quintas cercanas en fracciones débiles se refiere a una quinta de paso “sobre” el cantus, es decir, quinta sobre la quinta del acorde:



Esta diversidad interválica, ausente a dos voces, **amerita una triple lectura para revisar la marcha de las voces** con el fin de evitar los paralelismos de consonancias perfectas: **entre la superior y la intermedia, entre la intermedia y la inferior y entre la superior y la inferior.**

Al mismo tiempo, **el intervalo armónico de cuarta**, no considerada “armonizable” a dos partes salvo como adorno armónico (nota de paso, bordadura, retardo, etc.) aquí, como inversión de la quinta de fundamental **entre la voz intermedia y superior, y acompañada por la mediente en la voz restante, tiene una excelente sonoridad e incluso puede protagonizar un movimiento paralelo** bajo esta estructura:



Por **disminución rítmica** de la relación de segunda especie contra cantus firmus a dos partes, **pueden producirse quintas, no octavas, en las fracciones débiles de los tiempos** entre las voces del contrapunto de segunda y tercera especies con las excepciones estudiadas. El ejemplo muestra a las dos quintas de paso:

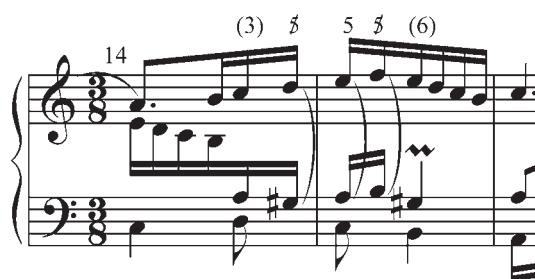


Y **profundizando más** sobre las quintas, **podemos agregar que** en el contrapunto a tres partes **existe la posibilidad de que hayan quintas eminentemente consecutivas siempre que una de ellas sea disminuida.**

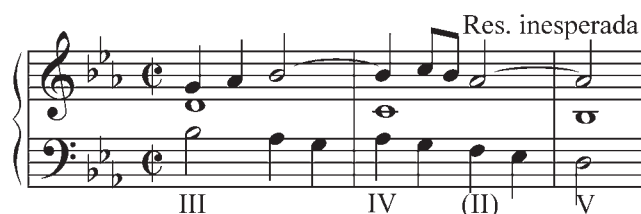
El caso más habitual es la secuencia de quinta justa, disminuida y tercera como se aprecia en la Sinfonía N° 9 de Bach. En este caso, al intervenir la cuarta especie, explicitada en la síntesis, podemos decir que la quinta justa no tiene sincronía temporal, circunstancia que atenúa su efecto:



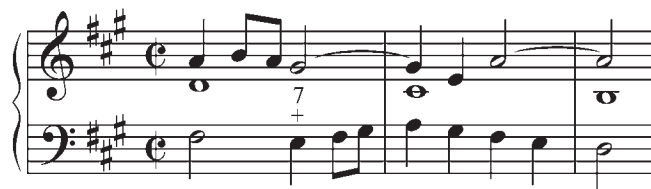
Pero Bach, en la Sinfonía N° 13, nos enseña que aún siendo sincrónicas, puede haber alternancia de quintas disminuidas y justas, en este caso tres, siempre que antes y después de esta serie haya consonancias imperfectas; el “envase” de consonancias imperfectas citado más de una vez en estas memorias:



Con el uso de la cuarta especie en una de las voces, **la voz acompañante puede variar la función armónica esperada: estamos en presencia de una ‘resolución inesperada’ del retardo.** Este recurso es propio del contrapunto a tres partes:



Además, si el cantus desciende por grado, es posible configurar un acorde con séptima sobre el segundo tiempo, de dominante como en este caso o cualquier otra función, **ya que de por sí resuelve**. Es una séptima tomada por prolongación, una suerte de cuarta especie “no sincopada”:



Los retardos cobran a tres voces un significado especial para el enriquecimiento armónico, siempre que el otro contrapunto complete el acorde: retardo de fundamental acompañado por la tercera y la quinta y de tercera acompañado por la fundamental y la quinta:



El retardo de quinta por la sexta puede escucharse como una función relativa (III en lugar de V por ejemplo) dado que es consonante:



A menos de que se constituya como retardo de la quinta duplicada, es decir retardo de la octava por la novena en acordes incompletos:



Es usual que estos retardos de octava por novena se usen sobre la fundamental acompañada por la mediente:



Son menos frecuentes sobre la mediente, a menos que esta última forme parte de un acorde incompleto en primera inversión (llamado también de “falsa novena” porque el bajo no es la fundamental sino la tercera del acorde) de un grado menor porque la novena mayor, que es la segunda mayor compuesta, es más blanda que la menor. Eventualmente se lo practica en tonalidad mayor:



Bach, en la última Fuga de las 48, expone este catálogo de retardos de fundamental acompañado por la mediente y los retardos menos frecuentes de mediente (falsa novena mayor y menor) con el tratamiento mencionado arriba. Hay además retardos sin duplicar de quinta por la sexta que resuelven en grados relativos, como se dijo, produciendo en este caso cadencias rotas (la dominante resuelve en el VI grado en lugar de ir al I. En este caso al VI le sigue el I con la tercera ascendida por cromatismo):



La trascendencia de los retardos en la integración de terceras sobre la quinta de la tríada sin la necesidad de que sean retardos de cuarta especie (séptima, novena, oncen y trecena) como dijimos al inicio de este trabajo al hablar de la evolución de la estética armónica, de la mano de los compositores “impresionistas” sobre los finales del siglo XIX y comienzos del

XX, incorporaron la oncena en acordes basados sobre fundamental, no a la manera de Bach como retardo de novena sobre la mediente.

En el Preludio de *Le Tombeau de Couperin* Maurice Ravel utiliza el acorde completo, con séptima, novena y oncena justa conviviendo con la mediente menor:



También Ravel lo utiliza sin la séptima y novena, en un contexto más descarnado, en el IV movimiento de la Sonata para Violín y Violoncelo, en el primer tiempo de este ejemplo, con la mediente en el bajo, demostrando su conexión, yo diría admiración, por el Cantor de Leipzig:

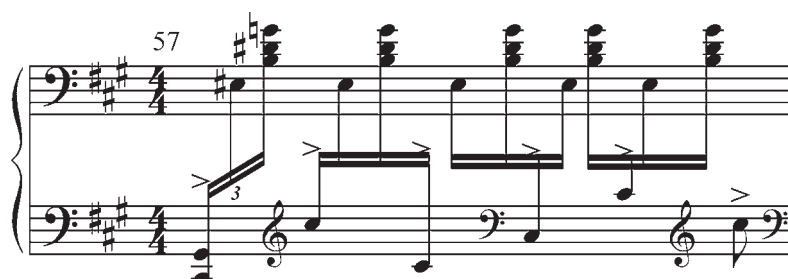


Si la mediente forma parte del acorde, y es mayor, se utiliza la oncena aumentada buscando siempre la sonoridad de diferencia de tono sobre la tercera, es decir de novena mayor sobre la mediente. En el mismo movimiento de la Sonata de Ravel vemos que en el segundo tiempo del ejemplo integra el acorde de oncena en una estructura dominante completa sin novena con la fundamental en el bajo:



En el siguiente ejemplo encontramos el mismo acorde anterior, es decir de estructura dominante pero con novena, utilizado por un dilecto admirador de Ravel, George Gershwin, en la *Rhapsody in Blue*. La oncena aumentada está escrita enarmónicamente (Sol natural 4 en

lugar de Fa doble sostenido y análogamente al caso anterior, siempre está en el sector superior):



Volviendo a nuestra escritura, y como conclusión, viendo los ejemplos, notamos que **los contrapuntos pueden marchar a distintas velocidades**; es posible que los sonidos largos de segunda especie alberguen notas de paso, bordaduras, etc. combinadas con esos u otros adornos armónicos en la tercera especie, es decir al doble de velocidad. **Esta posibilidad otorga al discurso musical una textura sonora característica imposible de realizar a dos partes.**

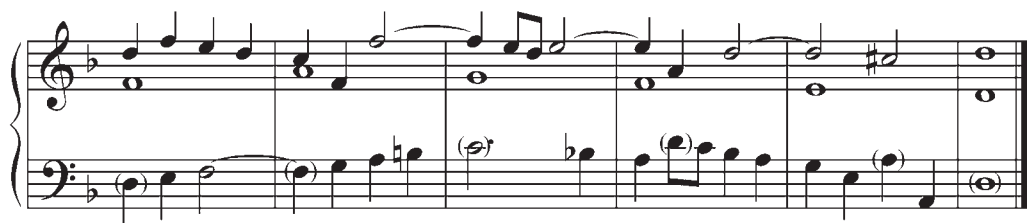
En lo referente a la armonía, podemos encontrarnos **con acordes completos, aún en comienzos y finales, e incompletos con la duplicación de una de sus formantes o, inclusive, con la triplicación de fundamental en los finales**, tradición que se mantuvo en gran cantidad de obras no exclusivamente del género contrapuntístico.

En el final de la Fuga XIV del Libro II de Bach, además de la triplicación final, puede verse en la voz central la supervivencia cadencial del cantus firmus:



Las duplicaciones no tienen la rigurosidad del coral armónico porque **la importancia radica en la riqueza direccional de las voces**. Es necesario lograr la complementación de las líneas aún sacrificando las duplicaciones ortodoxas (fundamental o quinta en el I en primera inversión; mediente en el II; fundamental o mediente en el III; fundamental o quinta en el IV, fundamental en el V; mediente en el VI; mediente en el VII). **Si la opción es posible, mantener las garantías tonales de las “buenas duplicaciones” no va en desmedro del contrapunto.**

Como una muestra de este tipo de escritura, sobre el ejemplo N° 154 del *Gradus ad Parnassum*, que originalmente cuenta con un contrapunto superior florido, otro inferior en primera especie y el cantus en la voz central, se incorporaron sonidos a través de la “diminutio” para transformar la voz grave en otra parte florida que respetara todas las alturas del diseño original (las notas entre paréntesis), en los compases y el orden dado, con la única ausencia del sonido inicial (Re 3), a los efectos de desplazar la entrada del segundo contrapunto:



LA IMITACIÓN MELÓDICA

La imitación melódica implica reproducir en otra voz no sólo el 'ritmo', como ya vimos, sino los intervalos melódicos y su 'dirección'. Estas variables, la 'interválica', la dirección y el 'ritmo' son los componentes básicos de la música que pueden reproducirse en la imitación de manera semejante o con alteraciones. Sin embargo, la realidad sonora comprende también al timbre (generador del sonido), la intensidad y la articulación (las maneras de atacar, mantener, relacionar y concluir los sonidos).

Las alteraciones de las variables pueden ser superficiales o rotundas y por esa razón el cuadro que sigue está ordenado desde arriba hacia abajo según el grado de percepción de la imitación.

Las categorías superiores corresponden al más elevado grado de reconocimiento del material musical. A medida que descendemos, el grado de reconocimiento de la imitación disminuye.

Es preciso destacar que no pueden ser alteradas con severidad todas las variables simultáneamente para que siga considerándose imitación. Si la 'interválica' es distinta pero la 'dirección' y el 'ritmo' son iguales, la percepción imitativa seguirá siendo alta, pero si el objetivo es "repetir" sin que el recurso sea explícito, podemos hacerlo limitando al máximo el grado de percepción, por ejemplo, la retrogradación contraria es un recurso irreconocible, es meramente "estructural".

La utilización de los términos "clasificación" y "calificación" tiene por finalidad señalar a qué tipo de intervalos nos referimos (segundas, terceras, etc.) y cuál es su calidad modal (mayor, menor, disminuida, etc.).

Según la '**interválica**':

1. Exacta: respeta la clasificación y calificación de los intervallos.
2. Regular: respeta solo la clasificación de los intervallos.
3. Irregular: no respeta la clasificación de alguno/s intervallos modificándolos una segunda.
4. Libre: solamente respeta la dirección y el ritmo.

Según la '**dirección**':

1. Directa.
2. Movimiento Contrario.
3. Movimiento Retrogrado.
4. Movimiento Retrogrado Contrario.

Según el '**ritmo**':

1. Regular: respeta todos los ritmos.
2. Irregular: no respeta algún ritmo.
3. Libre: solo respeta la interválica y la dirección.
4. Aumentación (generalmente al doble).
5. Disminución (generalmente a la mitad).
6. Contratiempo (inversión del orden temporal).

Los siguientes ejemplos de imitación aplicada a los comienzos de dos voces floridas y cantus firmus están ordenados según los números del cuadro precedente siguiendo el orden de cada parámetro, es decir 111 significa "Exacta, Directa y Regular". El siguiente será 211 y así sucesivamente:

The image displays three musical examples, each consisting of two staves (treble and bass clef) and a cantus firmus line below. The examples are labeled 111, 211, and 311, corresponding to the parameters discussed in the text.

- Example 111:** Shows a direct, regular imitation. The first voice (treble) starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second voice (bass) enters with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The cantus firmus is a simple line of notes.
- Example 211:** Shows a contrary motion imitation. The first voice (treble) starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second voice (bass) enters with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The cantus firmus is a simple line of notes.
- Example 311:** Shows a free imitation. The first voice (treble) starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second voice (bass) enters with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The cantus firmus is a simple line of notes.

411

System 411: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (two sharps), 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with dotted half notes.

121

System 121: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (two sharps), 3/4 time. The treble staff features a more complex melodic line with slurs and ties, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

131

System 131: Treble and bass staves. Treble clef, key of B minor (two flats), 3/4 time. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff provides a simple accompaniment.

141

System 141: Treble and bass staves. Treble clef, key of D major (two sharps), 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with a slur, and the bass staff provides a simple accompaniment.

112

System 112: Treble and bass staves. Treble clef, key of B minor (two flats), 3/4 time. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff provides a simple accompaniment.

113

System 113: Treble and bass staves. Treble clef, key of B minor (two flats), 3/4 time. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff provides a simple accompaniment.

114

System 114: Treble and bass staves. Treble clef, key of B minor (two flats), 3/4 time. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff provides a simple accompaniment.

115

116

En el último ejemplo se tomó al cantus como antecedente para ser imitado ya que en este tipo de escritura escolástica no es posible articular dicho tipo de modelo imitativo en un comienzo. En los ejemplos se han mantenido las categorías iniciales en los dos parámetros restantes pero el grado de audibilidad de estos recursos no varía casi en nada si se trata de imitación con interválica regular en lugar de exacta; es mucho más transitada porque permite mantenerse dentro del modo inicial al realizar la imitación a alturas distintas que la quinta o la cuarta donde sólo hay que alterar el séptimo y el cuarto sonido respectivamente para que sea exacta.

En el ejemplo siguiente, en el que también se toma al cantus como antecedente a imitar, el primer contrapunto es de interválica exacta por disminución a un cuarto y, el segundo, regular por disminución a la mitad respecto del cantus pero en relación de aumentación al doble respecto del primer contrapunto:

Si bien se han estructurado estos ejemplos en los comienzos es muy útil su emplazamiento durante el transcurso en secuencias breves. Es una expresión “literal” de la estructuración motívica.

LA AUSENCIA DE CANTUS FIRMUS

Hasta aquí hemos venido realizando los contrapuntos sobre el cantus firmus. Como dijimos al principio, se trata de una construcción diacrónica dado que debemos adaptarnos a algo que está escrito con anterioridad y esa práctica es de gran utilidad para la realización de todas aquellas piezas que tengan un tema, como las fugas por ejemplo.

Sin embargo, hay composiciones del género contrapuntístico que no giran en torno a una idea musical preestablecida pero participan de las características esenciales de la polifonía como respeto por la cantidad de voces de principio a fin, independencia de partes, estructuración motívica y oposición de ideas y materiales musicales.

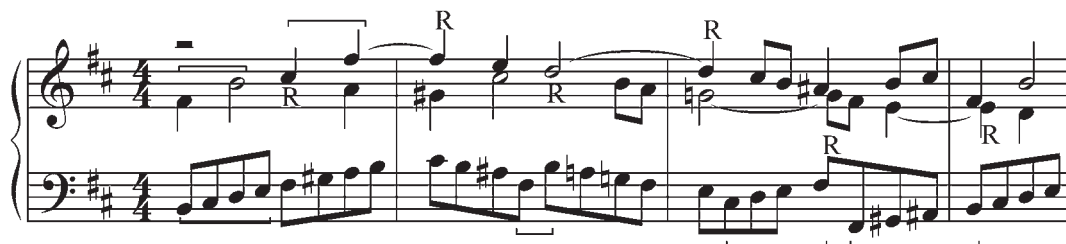
Las Fantasías y los Preludios de las Fugas y de las Suites son algunas de las piezas que pueden adquirir este tipo de escritura “atemática” dada por la ausencia de un tema definido, cerrado (con final) y con cierta extensión, reemplazado por breves aires motívicos que se enlazan e imitan con gran libertad.

Al mismo tiempo, debemos considerar que por principios pedagógicos la escritura que desarrollamos hasta ahora carece de disminución de los ritmos utilizados en las especies que en las obras de repertorio pueden ser emplazados en cualquier estructura de compás.

Esta disminución posibilita, por ejemplo, la aparición de grupos de cuatro notas por tiempo como disminución rítmica de la tercera especie, como ya mencionamos y, a la vez, la convivencia con duraciones muy prolongadas.

En el Preludio de la Fuga XXIV del Libro I de J. S. Bach, donde se ha trasladado el tiempo de blanca de nuestra escritura al de negra, podemos observar la conformación de un dúo en

las voces superiores basado en una cuarta especie con imitaciones y la voz inferior en una tercera especie sin solución de continuidad. Es para destacar la compensación rítmica del dúo, la insistencia en la relación de cuarta ascendente, y la armonía enriquecida por los retardos:



Si bien no es una pieza “temática”, hay un breve motivo “abierto” (sin conclusión) de cuatro sonidos reiterados en las voces superiores:



Este motivo también aparece disimuladamente por disminución en el bajo sin síncope sobre el segundo sonido:



Y luego va a convertirse en la constante motívica de la segunda parte donde alternará su aparición en los tres niveles:



En esta severa escritura de especies aplicada al género instrumental podemos agregar algo más acerca de la complejidad en la marcha de las voces: El ‘**cambio de registro**’ de una escala, la ‘**anticipación indirecta**’ de un componente tácito o no y la ‘**resolución indirecta**’ en otra voz:



El La 3 del compás 8 debería ir naturalmente al Si 3 pero cambia de registro generando un salto melódico de séptima. El segundo tiempo del compás 10, que es dominante de Fa# menor, resuelve en un sexto grado en el tiempo siguiente habiendo pasado por un La 3 como anticipación indirecta del La 4 ausente de la voz central reemplazado por la séptima. El Mi# 3 del bajo del compás 11 resuelve indirectamente en el Fa# 5 de la voz superior.

Tanto el amplio catálogo de adornos armónicos, giros melódicos con disonancias y estas extravagancias propias de un lenguaje profundamente sublimado, deben ser administrados con precisión y mesura en el discurso musical, son, en términos “gastronómicos”, el condimento del lenguaje, nunca la base esencial de la arquitectura que siempre será la consonancia.

ALGUNOS APUNTES MÁS PARA LA CONSTRUCCIÓN MELÓDICA

Así como se aconsejó hacer la práctica de la composición de cantus firmi y los contrapuntos respetando las características que les son propias, podemos en este punto adentrarnos en el análisis y la escritura de temas con mayor complejidad rítmica y variados recursos que se suman a los conceptos fundamentales de la construcción más sencilla: irrupción de variables, grado de tematicidad, curva, ápex, cadencia. Puede decirse que los viejos cantus subyacen bajo el diseño renovado de las bellas melodías instrumentales y vocales.

El viejo **'arte de la diminutio'** (variación ornamental) y su contraparte, **la 'síntesis'** (variación por síntesis), facilitaron sin duda la creación de los grandes melodistas. Como conclusión de estas memorias del contrapunto, lo recorrido en materia de especies, de la primera a la última, equivale a la "diminutio" y en sentido contrario a la "síntesis".

Si bien siempre en la creación artística ha habido un "intangible" llamado intuición, sentido melódico, inspiración, el conocimiento y el trabajo son las armas imprescindibles para alcanzar el nivel óptimo de la factura. Considero que los grandes creadores poseyeron esas dos caras, esas dos fases de la creación a las que el mundo griego se refirió como lo "dionisiaco" y lo "apolíneo". En ese orden significan el impulso, la intuición, la espontaneidad luego perfeccionadas por la razón, la reflexión, el conocimiento y la experiencia.

La formación en los principios del arte, transitada por todos los creadores que admiramos, fue la piedra fundamental sobre la que se edifica la arquitectura sonora de occidente.

Volviendo a la creación melódica, comencemos por observar el tema de la primera Fuga de las 48 que está concebido en torno a la primera cuarta (Do 4 a Fa 4) hasta donde se produce la primera detención que da origen a los saltos de cuarta del medio y tetracordio en dirección contraria y disminución del final.

La curva es de parábola superior y los sonidos extremos son el Do 4 y el La 4. El primero sólo se ejecuta una vez y el segundo dos pero con distinta pertenencia armónica, entrada y salida, duración y ubicación rítmica, ejemplo de lo que se debe hacer.

Hay cuatro duraciones, de mayor a menor corchea con punto, corchea, semicorchea y fusa, estas últimas como un breve adorno contrario a la marcha inicial y al salto posterior. La constante de corchea le otorga el innegable carácter de “andante”.

El ápex, en mi opinión, se manifiesta sobre el Sol 4 (corchea y media) del segundo compás a pesar de que está a un grado menos del sonido extremo. El acento (cuarta especie) y la duración, aunada al sonido dominante del modo, fundamentan la audición.

En este caso se cumple con una vieja receta para la constitución de un tema equilibrado, lógico, discernible y recordable: “saltos reconocibles, repetición de ideas y claridad tonal”:



Cuando hablamos de la subyacencia de los cantus y sus principios podemos ver dos procesos de síntesis que Beethoven realiza sobre esta estructura en el tema de la primera Fuga del movimiento final de la Sonata N° 31, citada como ejemplo de contrapunto de segunda especie ternaria, y Félix Mendelssohn en la cuarta Fuga de las Op. 35.

Se ve claramente la simplificación de los recursos de la línea florida manteniendo los pilares de las alturas del florido bachiano.

A los efectos de aclarar la muestra se unificó la tonalidad de los ejemplos:



Una situación inversa ocurre entre la cuarta Fuga del primer Libro de las 48 que podría haber sido la fuente de inspiración para la construcción del tema de la primera Fuga de las Op. 35 de F. Mendelssohn:



Un paso más allá de los ejemplos de síntesis anteriores lo constituye la “diminutio” mendelssohniana donde la altura de los sonidos esenciales siempre se conserva. Comienza siendo clara para luego amplificarse expandiendo los límites de la mera ornamentación por medio

de la alteración de los sonidos Mi 3 por Mi# 3, el cambio de registro y alteración del Re# 3 por el Re natural 4, y la prolongación de la declinación final (coda).

A partir de aquí estudiaremos variados recursos que son útiles para ampliar la escritura musical y aumentar el grado de tematicidad en ejemplos de la literatura del padre del contrapunto tonal.

Estos elementos son aplicables a la construcción de piezas sin un tema definido (atemáticas) como el Preludio XXIV del Libro I, de temas, de contrapuntos, de contrapuntos “obligados” (los que siempre acompañan al tema) y de sectores de las diversas piezas del género (divertimentos, enlaces, puentes, codas) donde el material temático no está presente en su totalidad sino en fragmentos que pueden ser transformados por modificaciones interválicas, de dirección y de ritmo.

Las ‘**notas repetidas**’, que abordamos únicamente en cantidad de dos en los diversos casos de anticipaciones, pueden incluirse en el discurso musical de a tres o más como un elemento del motivo sin necesidad de ser disonancias sino la repercusión de un sonido prolongado. En la literatura vocal surge claramente por la necesidad de distribuir varias palabras o sílabas sobre la misma altura. Cuando estas estructuras integran los temas pueden aparecer más de una vez o no.

En la Fuga IV del Libro I se plantea, a modo de ‘**anticipación motivica**’, un breve elemento con sonidos largos que más tarde constituye el tercer elemento temático de la obra ritmado con repetición de sonidos que suplantán a la cuarta especie con resolución variada de corcheas, otro ejemplo de la vieja “diminutio”. En el primer ejemplo se ven los otros dos elementos, el Tema principal en la voz intermedia y el secundario en la superior:

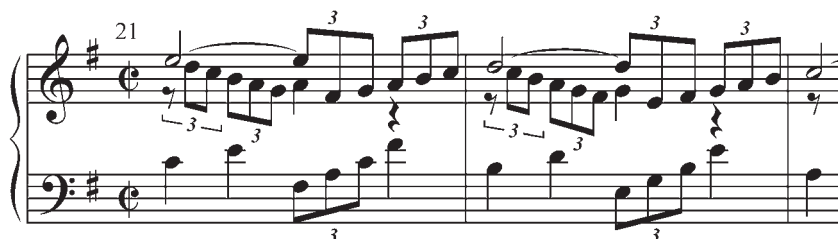


No es la única oportunidad en la que Bach apela a lo que llamo “anticipación motivica” de un elemento importante próximo a irrumpir en el transcurso de la pieza. Quizá el compositor busca con este recurso que en nuestra memoria se albergue inconscientemente una conformación temática para que la irrupción del elemento nuevo nos resulte de algún modo familiar. En el siguiente ejemplo de la Fuga XIV del Libro II, donde en el compás 20 comienza la exposición del segundo elemento de la pieza, la anticipación motivica del compás 18, además, posee el primer sonido en la voz central (una línea compartida entre dos voces):

El otro uso, podríamos decir “no motivico” de los silencios, corresponde a separador de frases heterogéneas dentro de un tema como ocurre en la Fuga XVI del Libro I con el segundo de los silencios. El primero es el comienzo acéfalo de segunda especie,



o al silenciamiento por tiempo prolongado de una voz para preparar el arranque posterior del tema en ese nivel o como separador de frases breves como en este modelo de compás y progresión descendente por segunda en la Fuga X del Libro II donde podemos decir que los silencios de corchea corresponden al comienzo acéfalo de las frases y el de negra es el separador:



Hay en el mismo ejemplo otras tres cosas para observar como la blanca prolongada que se convierte en retardo de resolución en el compás siguiente atravesando una amplificación de las resoluciones variadas que es la imitación contraria de la primera frase: el Re 5 del comienzo acéfalo de la voz central, que técnicamente sería una apoyatura débil, sin embargo suena como nota de paso por continuidad escalar desde el Mi 5 de la voz superior, otro intercambio de niveles.

Por último, se experimenta un cruce de partes en las voces superiores de suma brevedad. En la polifonía se trata de evitar en general el cruce de voces salvo que sea breve y entre voces medias y superiores para no alterar la posición armónica del bajo.

Pueden destacarse también que a los juegos de imitación por movimiento contrario de las voces superiores los complementa la inferior con distinto material motivico que, sobre el primer tiempo, va en sentido contrario y, sobre el segundo, de manera directa a la escala pero con arpeggio. Una oposición de dirección, ritmo e interválica: primer tiempo, segundas contra terceras, valores de distinta duración por movimiento contrario; segundo tiempo, oposición interválica y analogía de dirección con la mitad del ritmo con igual duración y la otra en oposición.

El ‘**cromatismo**’, que no había formado parte de nuestro discurso melódico hasta ahora al igual que los silencios, aporta otro elemento de “color” capital para la música según sus diversos usos.

Los movimientos cromáticos pueden estar integrados por sonidos breves o medianamente prolongados. De eso va a depender su filiación armónica: los sonidos prolongados son en su mayoría formantes de acordes como en la Fuga XVII del Libro II.

En la síntesis armónica se ve la integración del movimiento cromático a las funciones dón-

dole una característica de interés en la dominante “minorizada” que resuelve en cadencia rota (al VI) y el cuarto menor con la séptima que descenderá de manera diferida en el Sib 4, última nota del compás:

6

I-VI VII $\overset{b}{V}$ VI $\overset{b}{IV}$ V I II V I
 6 6 7 6 7 +4 6 7 6

En el sector cromático del tema (en el bajo) del Ricercare de la Ofrenda Musical podemos observar otro descenso cromático con pertenencia armónica. Del mismo modo que en el ejemplo anterior, la interpretación de los grados de la armonía puede prestarse a divergencias en torno a distintos enfoques ya que las secuencias cromáticas tienden a desestabilizar la percepción funcional. De todas formas, sea cual fuere la nomenclatura del acorde, se ve claramente la pertenencia de los sonidos de la secuencia cromática. En la resolución de la estructura de dominante construida sobre el cuarto grado en el compás 28 el pasaje de la serie cromática tiene sonidos más breves (negras). Como los tiempos son de blancas, es fácil percibir que la sensible modal de ese acorde resuelve en el Reb 3 pasando por el Re natural. También podría interpretarse que el Do 3, que fue señalado como segunda inversión de paso sobre el cuarto grado, sea entendido como no perteneciente a la función (séptima de paso) y el tiempo completo sea de segundo descendido.

Por último quiero mencionar que el primer grado del sector seleccionado está señalado como segunda inversión sobre el grado Tónica. Este acorde no es cadencial, de paso o de repercusión, pero el Do 4 que conforma la cuarta es breve y apoya en proceso escalar a la tercera y el Sol del bajo parece una anacrusa del Fa# siguiente; estos factores contribuyen a que no quede claramente en evidencia la posición del acorde. El Do 4 no podría haber sido una negra:

25

I IV VII I I IV II IV V I
 6 4 3 6 6 +4 4 3 7 +
 4

Los sonidos más breves generalmente no se integran a la armonía salvo algunas excepciones. Si no se integran, se suman a los adornos armónicos que están a distancia de grado del sonido de salida como las notas de paso cromáticas de la voz intermedia en el siguiente pasaje de la Fuga XIV del Libro II que dan un color de tríadas con quinta aumentada. Previamente, la anticipación del Re 4 también otorga la misma sonoridad sobre la dominante de Si menor que inicia el fragmento.

Sin embargo, los cromatismos del bajo van constituyendo estructuras de séptima de dominante con su respectiva resolución y tienen la misma duración que las notas de paso cromáticas.

Este ejemplo también nos muestra que una secuencia cromática puede estar acompañada con paralelismo de consonancias imperfectas, desde ya, donde se ha creado un diálogo de imitaciones exactas y regulares para darle interés a lo que de otro modo serían dos escalas cromáticas superpuestas.

Finalmente quiero señalar que sobre el primer tiempo hay un segundo grado con séptima por retardo que utiliza la variante de excepción aún más prolongada ya que resuelve recién en el Mi# de la segunda mitad del segundo tiempo para respetar el diseño del tercer elemento temático de la obra:

47

Ant NPC NPC

II 7 V I = V (de Si m) #VI IV #5 #VII #5 V #5 I

Los cromatismos también pueden formar parte de giros usuales como en estos ejemplos de nota cambiata en el Canon cuarto de la Ofrenda Musical. Aquí, además, sobre los últimos tiempos hay secuencias con uno de los giros típicos de tercera especie alterados por el movimiento cromático.

La síntesis inferior reproduce este sector del tema principal de la obra donde se aprecia que el tema del Canon fue concebido por “diminutio” de aquel:

2

En el modelo y progresión por grado descendente del primero de los Duetos podemos ver movimientos cromáticos asociados a otros adornos armónicos, esta vez apoyaturas débiles y anticipaciones de apoyaturas en la voz superior acompañadas en el bajo con una variación de la escala cromática formada por octava ascendente y semitono descendente. En la síntesis se consigna otro movimiento cromático paralelo muy embellecido por la “diminutio” de

la voz superior y el movimiento del modelo y progresión del bajo:



Otro de los recursos melódicos es el '**contrapunto lineal**' o desdoblamiento de registro en la misma voz. Este recurso de escritura provoca una agitación en la línea melódica que permite percibir más de un nivel de alturas en la misma línea.

El tema de la Fuga XXIII del Libro II, escrito como un cantus firmus con grados disjuntos, encierra dos niveles:



La primera mitad del tema de la Fuga XXI del Libro I también presenta un desdoblamiento similar con dos niveles que dialogan más claramente:



Otro ejemplo es el tema del Preludio XX del II Libro contrapunteado con una escala cromática descendente:



En el caso del segundo Canon del Arte de la Fuga, el desdoblamiento lineal da la sensación de escritura a tres voces. En la segunda síntesis, queda clara la técnica de “composición polifónica sobre coral” que será tratada más adelante sobre otros ejemplos:



Por último, otra técnica aplicable a la composición melódica es el desdoblamiento de octavas como en el Tema de la Fuga XXIV del Libro II que no implica contrapunto lineal ya que ese movimiento paralelo no tiene lugar en la polifonía clásica; no es reductible a dos partes como los ejemplos anteriores, es sólo una manera de variar los sonidos repetidos en el tema:



Este recurso también es de aplicación usual para variar un sonido “pedal”, es decir prolongado, a lo largo de distintas funciones tonales ubicado generalmente en la voz inferior como ocurre en el Preludio IX del Libro II con modelo y progresiones descendentes por grado:



En el dúo superior hay una particularidad en la escritura. Hemos venido hablando del desdoblamiento lineal pero aquí es un camino a la inversa: El original está “desdoblado” como en las síntesis de los ejemplos anteriores con el fin de que se superpongan las sonoridades de negras a las semicorcheas con retardos. La escritura lineal sería correcta pero no le hubiera dado al pasaje esa sonoridad particular:



A lo largo de los ejemplos de temas y pasajes, como el precedente, hemos citado progresiones de un modelo. Estas han sido muy regulares en materia de los parámetros de la imitación. Pero como es difícil pensar que el gran Maestro del Contrapunto no explorara alguna otra posibilidad, se le ocurrió recurrir a las ‘**progresiones variadas**’ en circunstancias que responden a la necesidad de que una idea, al ser reiterada, no debilite la calidad musical.

En la Sinfonía N° 9 apela a este recurso en la segunda progresión para llegar al punto culminante sobre el Fa 5 como quinta de la subdominante, precedida por apoyatura semitonal ascendente, en oposición a las descendentes del modelo y la primera progresión. Si bien la apoyatura de la progresión variada está personificada por la sensible tonal, aquí es ajena a la armonía. Además, constituye una de las excepciones más expresivas del uso de las apoyaturas tomadas por salto ya que continúa en la misma dirección, haciendo suya la posibilidad de que a los saltos se sume una segunda en el mismo sentido con estructura de bordadura, que es lo que aquí ocurre. En el ejemplo inferior, se mantuvo sin variantes la se-

cuencia anterior y se conservó la prolongación del ápex, pero el vuelo musical decae ostensiblemente:

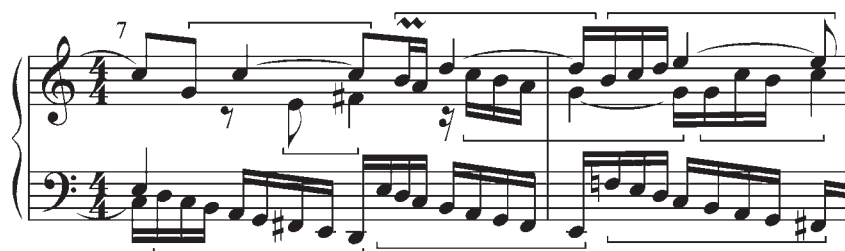


En las variaciones que mantienen la estructura rítmica como la anterior, en este compositor, a pesar de los cambios, puede apreciarse un alto grado de estructuración motivica: la tercera menor ascendente del modelo se convirtió en cuarta aumentada en el mismo sentido que equivale a la suma de dos terceras menores y la segunda menor descendente en ascendente.

Hay otro tipo de variación de la progresión que implica un incremento en la cantidad de sonidos (variación ornamental) como en el ejemplo del Tema de la Sinfonía N° 8. La síntesis refleja con claridad la necesidad de haber operado este recurso:



En los pasajes con progresiones a tres partes suelen variarse una o dos de las voces del contrapunto, no todas. Como se ve en el ejemplo, el modelo inicial se mantiene con imitación regular y directa en la voz inferior. La superior va incrementando la cantidad de sonidos de a uno a partir de la cuarta y la voz central tiene modificaciones más severas: la primera progresión cambia de dirección y se convierte en tetracordio que acompaña paralelamente al bajo constituyéndose en antecedente de la segunda progresión de la soprano por movimiento contrario. La segunda progresión de la voz interna describe un giro con cuarta y bordadura, en oposición a los tetracordios escalares, cuya nota final es Do 5 en lugar de La 4 si respetáramos las secuencias por segunda ascendente del pasaje:



La variación aplicada a las progresiones puede hacerse extensiva a temas escritos en contrapunto lineal donde uno de los niveles es un sonido recurrente. En el siguiente caso, el tema de la Fuga II del Libro I, el sonido recurrente, también llamado “bordón” en la antigüedad, típico de las gaitas y los laúdes con cuerdas “al aire”, está expresado aquí con un mordente (bordadura de ejecución) escrito. El otro componente melódico mantiene la repetición rítmica pero varía la intervállica y la dirección:



La repetición de ideas es uno de los factores más complejos en la música con mayúscula, porque si bien es necesaria para afirmar la presencia y la memoria de los temas, es al mismo tiempo peligrosa porque fácilmente conduce a la pérdida de valor musical.

La necesidad de variar el contenido de una idea que se repite es siempre subjetiva, no hay fórmulas de éxito para la reiteración textual. La repetición variada, difícilmente pueda constituirse en una amenaza para el discurso musical.

Además de la repetición de miembros de frase, hay que considerar que a lo largo de las piezas se cita varias veces el tema y a (sacar esta “a”) los pasajes del desarrollo. En estos casos, serán necesarios los transportes de altura a través de cambio de tonalidades y modos y la presentación de los elementos repetidos con otros contrapuntos acompañantes o con los mismos. En este último caso, es totalmente necesario que al proceso de creación de las partes se le haya dotado de cualidades que hagan posible sus múltiples inversiones a tres voces (“**trocado triple**”).

Estudiando la quinta especie conocimos los conceptos de la técnica del contrapunto invertible de octava o doble octava que, a tres partes, es utilizado de manera excluyente cuando la idea principal cuenta con otros dos contrapuntos “obligados” que siempre gravitarán en torno al tema. Estas frases en trío aparecerán en las piezas agotando las seis permutaciones posibles como mínimo.

Más allá de lo visto en el trocado a dos partes en lo concerniente al tratamiento de quintas como adornos armónicos, debemos añadir que si los grados contienen como formante a la quinta, cuando ésta se encuentre en el bajo el acorde estará en segunda inversión, posición que en la armonía clásica solamente se halla bajo tres ubicaciones rítmicas: en tiempos débiles como paso y repercusión (vuelta al mismo acorde de salida):



en tiempo fuerte, precedido por una subdominante y seguido por la dominante, como parte de la cadencia de cuatro funciones:



Podemos tomar como ejemplo dos de las obras citadas, la Fuga IV del Libro I y la Sinfonía N° 9, que cuentan con dos contrapuntos que siempre van a acompañar al tema principal en todas sus apariciones a lo largo de la pieza:



Como se ve, el primer grado aparece en tres oportunidades. La primera carece de quinta, la segunda cuenta con ella y la tercera pasa por la quinta como una resolución variada del retardo de fundamental (novena). Sólo la segunda da la posibilidad de que la quinta esté en el bajo en una de las inversiones. Los demás grados carecen de quinta excepto el séptimo cuya quinta es la sensible modal (disminuida) y no ofrece problema en ser bajo siempre que se la resuelva como corresponde:



La relación que se establece entre el quinto grado y el primero es la misma relación establecida en el esquema de repercusión expuesto manteniendo el sonido común entre los dos grados en el bajo, solamente que en lugar de mantenerse en la vuelta al primer acorde, este sonido desciende por grado conjunto y va al segundo grado con séptima.

Como último apunte, quiero destacar que el Sol#, sonido común que abarca ambos acordes, está finamente variado con dos de los esquemas estudiados en tercera especie y, en el segundo de ellos, llega a la mediante de Tónica sobre la segunda mitad del tiempo acotando la sensación de segunda inversión.

El tema y los dos contrapuntos de la Sinfonía N° 9 tienen un grado de oposición en la líneas ya que uno es un cantus firmus cromático en negras y el otro posee miembros de frase diatónicos con sonidos breves interrumpidos que cantan durante las pausas que deja el tema generando un diálogo por disminuciones.

En el nivel de estructuración motivica del segundo contrapunto es muy elocuente la selección de giros con tercera y segunda en fase con el primer miembro de frase del tema. Pero a la vez, las terceras de las apoyaturas dobles son disminuidas (dos segundas menores) que le otorgan familiaridad con el cromatismo del primer contrapunto.

Llegando al ápex, la apoyatura semitonal de la séptima del segundo grado (Fa 4), es uno de los elementos más expresivos del pasaje. La apoyatura semitonal es el segundo elemento del primer miembro del tema correspondiente con el descenso cromático del primer contrapunto.

En la síntesis, libre de los adornos armónicos y la complejidad rítmica que caracterizan la riqueza melódica de las voces, se consignó la relación de los acordes en cuarta y sexta con las funciones circundantes como el quinto grado del séptimo compás (repercusión desde el segundo grado que no vuelve a la misma función como en la Fuga IV y en ambos casos continúan por grado conjunto), y la segunda inversión del primero como integrante de la cadencia de cuatro acordes en corcheas hacia el final.

También se señaló la quinta de tónica en el tercer tiempo del compás 8 que, como bajo, provocará una sensación efímera (corchea) de cuarta y sexta que, en realidad, es como si se tratara de un diseño arpegiado que pasa por la quinta. De todas formas, esta posición es lícita en el marco de una cadencia de cuatro funciones con tiempo de negra que comienza en el segundo grado y donde el cuarto grado en corchea es de paso y el primero en cuarta y sexta, previo al séptimo, corresponde a un quinto con retardo del Mi 5 natural por el Fa y apoyatura del Sol 4 por el La bemol.

Por último, aunque a esta altura las séptimas de los acordes de dominante y subdominante puedan abordarse como una formante más, tracé una línea para observar que, de manera indirecta, estos sonidos estaban contenidos en las funciones precedentes y, el último de los trazos, entre el Fa 4 y el Fa 5, queda a la vista la consecución también indirecta de la cadencia (tónica-sensible-tónica) que hace efectiva la resolución de la morosa séptima del segundo grado.

Estos hallazgos en el cambio de registro de voces que en el coral hubiera marchado linealmente es una de las grandes conquistas de este período maduro de la polifonía tonal. En la segunda síntesis se expone la marcha coral directa de las voces de la cadencia:

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is labeled 'Contrapunto I' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled 'Contrapunto II' and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'Tema' and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The score is in 4/4 time and has a key signature of three flats. A fermata is placed over the final note of the Tema part.

Evidentemente, el intercambio de roles en este pasaje contribuye a las distintas disposiciones de los acordes (cerrada-abierta) alternando las terceras que de este modo exceden la cantidad aconsejable de “tres”.

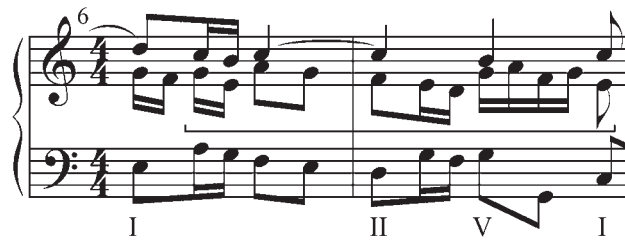
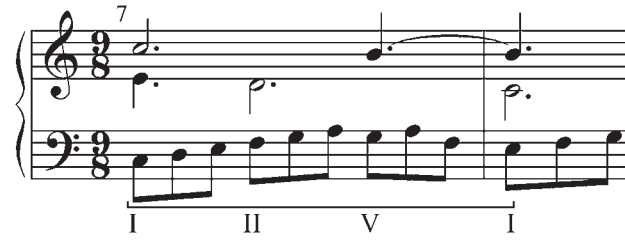
Para concluir podemos remarcar que, juntamente con el ejemplo anterior, los tres elementos temáticos comienzan diferidos como es tradición en los contrapuntos floridos contra cantus que practicamos en las especies.

Por otro lado, y también en ambos ejemplos, la elección de la rítmica de cada una de las partes está en oposición, en la Fuga es primera especie, tercera y florido. En la Sinfonía primera especie y dos floridos con silencios, aunque uno con ritmos más breves pero en los últimos dos tiempos las tres partes se aúnan en un florido múltiple “compensado”.

Cuando hablamos de desdoblamiento lineal, y como ha quedado expuesto en varias síntesis armónicas de los ejemplos de dos y tres partes, parece haber sido un eficaz *modus operandi* la construcción de ‘**polifonía contrapuntística sobre coral**’. Vale decir que una de las posibilidades de creación está basada en una marcha armónica preestablecida en su totalidad o por fragmentos. Por el contrario, es claro que cuando se trabaja en la construcción de contrapuntos sobre un tema dado la arquitectura armónica tiene que adaptarse a sus posibilidades.

En los ejemplos siguientes puede apreciarse cómo están estructurados los temas y contrapuntos de la Sinfonía N° 1, 6 y 8 sobre la primera frase del Preludio I del Clave Bien Temperado del cual se expone el diseño arpegiado y su raíz coral.

Las Sinfonías 6 y 8 fueron homologados tonalmente a los efectos de optimizar la comparación:



LA TRASCENDENCIA

Con el propósito de ejemplificar las constantes permanentes de los principios clásicos de la polifonía tonal a continuación se exponen algunos pasajes de contrapunto a tres partes de distintos compositores posteriores a Bach:

Adagio y Fuga K. 546 de W. A. Mozart para cuarteto de cuerdas. En la transcripción para piano de la tercera entrada de la exposición de la Fuga encontramos una textura contrapuntística con una gran independencia de las partes constituida por la alternancia rítmica, la diversidad de las articulaciones (sonidos staccato y ligados) y uso de los silencios, la confrontación de la interválica (saltos y grados conjuntos) y las direcciones. El tema es de conformación binaria con saltos en el primer miembro de frase y silencios por la característica acéfala e interrumpida del segundo miembro formado por apoyaturas semitoniales ascendentes muy mozartianas sumadas al tradicional giro de tercera y segunda.

Estas segundas menores parecen haber sido superpuestas en las combinaciones con los retardos del principio del compás 7 a distancia de octava aumentada (Fa 2 y Fa# 3) y el final del noveno (Do 4 y Do# 4) como segunda menor. En ese mismo lugar ocurre, gracias a esa consecución de dos apoyaturas, un paralelismo entre el bajo y la voz superior de quinta aumentada que resuelve en quinta justa de dominante.

El tema es acompañado por su contrapunto “obligado” en la voz interna durante el compás 8 donde las partes se cruzan momentáneamente. Sobre el final vuelven a cruzarse. Esta posibilidad de breve intercambio registral de las voces obedece al criterio clásico: están generados por salto de una o ambas partes entre las voces superiores.

Este contrapunto, que a lo largo de la obra varía su final, es antagónico a la idea principal pero sin embargo participa de las notas repetidas del tema por disminución y, en la resolu-

ción del trino, presenta un movimiento cromático en los extremos (Mi 4 - Fa 4 - Mib 4) que se superpone por movimiento contrario y retrogradación con el giro superior (Lab 4 - Fa# 4 - Sol 4) donde la tercera disminuida es equisonante a la segunda mayor:



Beethoven en un fragmento de la anteúltima de las Variaciones Diabelli (Fuga) para piano Op. 120, presenta un contrapunto menos “corrosivo” que el ejemplo anterior en términos de adornos armónicos pero donde se halla claramente expuesta la filiación bachiana en la realización de las partes: tercera especie continua en una voz contra dos partes floridas en complementación rítmica y motívica, en este caso sonidos que se repiten y descienden por segunda.

El tema, que en esta parte de la obra es una síntesis del tema original, está en la parte inferior y por su constitución repetitiva del comienzo va generando progresiones en las que se apela a una de las técnicas estudiadas de variación de algunas de las líneas donde permanece igual la voz central y el tema y el contrapunto superior van modificando su estructura interválica.

Como apunte armónico, vemos que en el segundo compás del ejemplo el primer grado de Lab en cuarta y sexta aparece por repercusión desde el quinto y luego marcha por grado conjunto descendente en la vuelta al quinto con la séptima en el bajo como en el caso bachiano de la Fuga IV del Libro I.

Sobre el final de la idea, en la llegada a Mib, es muy sutil el color modal de la dominante previa sin la sensible tonal y con una apoyatura de la séptima en el bajo que luego de transferir esa sensible modal a la parte aguda concluye con la supertónica como en los viejos cantus:



Felix Mendelssohn en la primera de las Fugas de los Preludios y Fugas Op. 35 expone una detallada escritura con elementos cromáticos que en el principio configuran distintos acordes a velocidad de corchea y los pares de segundas menores que recuerdan a las apoyaturas mozartianas pero en este caso, ambos sonidos siempre forman parte de funciones armónicas visiblemente perceptibles y el ordenamiento rítmico es débil-fuerte.

El ritmo de estos pares que constituyen el material excluyente del contrapunto obligado en la voz interna sigue el ordenamiento trazado por los dos primeros sonidos del tema. La única irrupción en esa línea es el cambio de dirección, dos segundas ascendentes y tres descendentes, en fase con la proporción áurea.

El bajo, como parte libre, compensa a la línea central con las mismas unidades rítmicas sincronizadas con los saltos ascendentes del tema en una especie de escritura a tres partes con sólo dos elementos rítmicos en diálogo:



En el Preludio Coral y Fuga para órgano WoO 7 de J. Brahms, nos encontramos con una escritura que podría estar firmada por el Cantor de Leipzig. En este fragmento durante la tercera y comienzo de la cuarta entrada del tema de la Fuga, Brahms apela a un contrapunto de partes profundamente clásico. El tema, en la voz grave, y luego respondido por movimiento contrario en la central, tiene por componentes la tercera y la escala que culmina en bordadura. Es transparente el aprovechamiento de estos elementos en el contrapunto central luego abordado por la voz superior que previamente, en una idea lineal desdoblada con valores más largos, marca el derrotero de los elementos temáticos:



Franz Liszt, en la Fantasía y Fuga para órgano S. 259, recurre a una escritura cromática descendente como hemos visto en los ejemplos bachianos. En este divertimento de la Fuga, con el insistente ritmo punteado que es característica esencial de la pieza, está integrado en la voz superior y en el final de la intermedia por diseños de tercera y segunda a manera de escapatorias y resoluciones variadas.

Es muy rico armónicamente el pasaje de los cromatismos que van metamorfoseando el color modal y la estructura de los acordes. En la cadencia final, como en el ejemplo de Beethoven, en el bajo se llega a la tónica con la caída desde el segundo grado como los cantus firmus, solamente que con semitono por el cromatismo. Armónicamente pertenece a la quinta descendida de la dominante en disposición de sexta aumentada:



Durante la tercera entrada de la Fuga del Preludio, Coral y Fuga para piano de (sacar este “de”) César Franck, también con un descenso cromático, utiliza en el modelo y progresión señalada en la voz inferior apoyaturas débiles y un desdoblamiento que nos hace percibir una estructura de dominante de Mib con la séptima en el bajo (Sol# 3 por Lab 3) que sin embargo está escrita como séptimo grado de La en el primer caso con tercera descendida (Sib 4) y como séptimo de Fa# en el segundo caso.

La fundamental del séptimo resuelve de manera indirecta, como ocurre en la progresión, y en su registro marcha descendiendo hacia el Sol 3 natural de la próxima dominante en última inversión como parte del descenso cromático del bajo desde el Si 3 hasta el Fa# 3.

Por otro lado, la estructura de dominante con la sensible modal en el bajo del segundo y tercer tiempo del compás 13, donde la reminiscencia del Re# 5 no es acallada en la memoria por el silencio, resuelve clásicamente por descenso de grado. Cuando en el compás siguiente esta estructura se repite, la distancia de grado de la resolución está representada por una tercera disminuida (Sol 3 – Mi# 3).

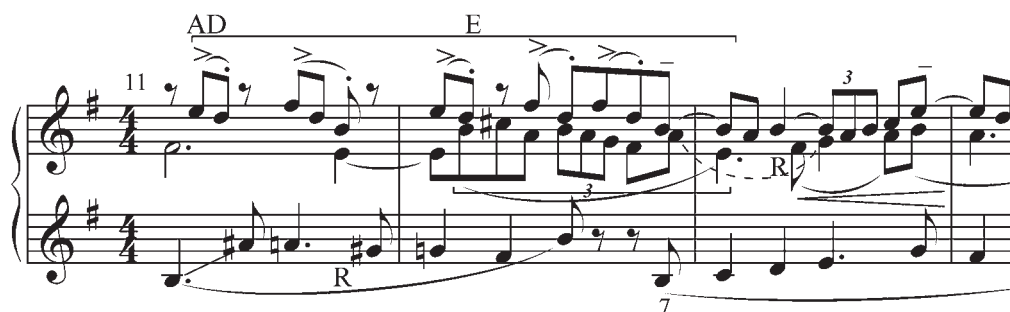
Es un refinado pasaje que combina cromatismo, diatonismo y un uso sutilmente esquivo de las funciones dominantes:



La elección del fragmento de la Fuga de *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel tiene por objeto ejemplificar un cromatismo descendente que se inicia con un cambio de registro de reminiscencia bachiana: la distinta pertenencia armónica y ubicuidad rítmica del inciso inicial del tema (Mi 5 - Re 5) que se reitera en el compás siguiente donde la escapatoria resuelve silencio mediante, el uso clásico de retardos, y un primer grado de Si menor con séptima que, aún siendo considerada en esta época formante del acorde, está preparada en la misma línea y resuelve descendiendo por grado dos tiempos después.

Un mirada sobre las articulaciones detalladas, como en el ejemplo de Mozart, deja en claro la esencia polifónica que naturalmente se complementa con la oposición de las direcciones, los ritmos y los materiales interválicos (arpeggios, diatonismo y cromatismo).

En la voz intermedia se encuentra el contrapunto “obligado” del tema con un diseño eminentemente diatónico integrado por un giro de Fux, un tetracordio descendente con polirritmia y la cuarta descendente, uno de los sellos ravelianos como la cuarta en sentido contrario para Bach:



Como conclusión final puede decirse que en todos los ejemplos donde la estructura del trío se integra con un tema, el contrapunto obligado y una parte libre, podemos subrayar que los dúos entre los elementos fundamentales mantienen una relación de “perspectiva jerárquica” descendente entre el primero y el segundo rol.

Estos contrapuntos que acompañan a los temas a lo largo de la obra tienen siempre un carácter opositivo y complementario en cuanto a la interválica, la dirección y/o el ritmo, pero están dotados de un menor grado de tematicidad.

A partir de aquí, si el lector ha recorrido paulatinamente y practicado con entusiasmo y profundidad la información expuesta en estas memorias y si ha leído en su totalidad las piezas a las que pertenecen los fragmentos, tiene las herramientas para la creación o el análisis del “contenido” aplicable a cualquiera de los “continentes” del género contrapuntístico, instrumental o vocal, de los cuales únicamente resta ilustrarse acerca de su naturaleza: cánones, invenciones, fugatos, preludios, fugas y momentos polifónicos dentro de obras más extensas como sonatas, oberturas, sinfonías, oratorios, óperas, etc. Al mismo tiempo, quizá sea de utilidad para el intérprete que tiene por objeto el pleno conocimiento de la música que pasa por sus manos.

MEMORIAS DEL CONTRAPUNTO

Cuando naturaleza y arte se integran

Desde las pautas generales sobre la técnica de composición de Franco de Colonia hasta nuestros días, han sido innumerables los tratados que han abordado la enseñanza del contrapunto. Por ello, la teoría de la enseñanza de esta disciplina, analizada desde los diferentes aproximaciones estéticas, ha sido frondosamente ilustrada desde diversos acercamientos historicistas.

Con la creación del Conservatorio de París, se sistematizaron las prácticas educativas a través de la aparición de diferentes métodos y tratados que fueron utilizados como referentes en los conservatorios argentinos. Durante la primera mitad del siglo XX, José Torre Bertucci afrontó, en la Argentina, una revisión didáctica con la edición de su *Tratado de contrapunto*. Más adelante, en otros países, desde diferentes proyectos universitarios, se ha repensado la práctica y la instrumentación de la práctica del contrapunto.

No obstante, la pedagogía de abordaje de esta disciplina ha resultado, a menudo, demasiado abstracta respecto a la realidad musical. Tal vez, más que ninguna otra disciplina, el contrapunto ha engendrado tradiciones académicas que se han detenido en el tiempo y estructurado como ejercicios técnicos aislados sin contemplar la relevancia que su adecuada introducción teórica amerita para la composición musical.

Nuestra Serie *Temas* busca reflexionar sobre la teoría musical desde el ángulo de la docencia universitaria. Este volumen N° 4, del Lic. Mario Luis Muscio, abre un nuevo camino a la reflexión disciplinaria de la práctica. Son características de la producción teórica de este autor la constante reflexión y estudio sobre el tema, la preocupación por la implementación de estrategias adecuadas desde la práctica docente y la inquietud por el sostenimiento creativo de esta disciplina dentro del quehacer compositivo.

