2. Compón con alguno de los poemas que hay a continuación un lied de estilo romántico.

Sobre el poder del tiempo
José Cadalso

Todo lo muda el tiempo, Filis mía,
todo cede al rigor de sus guadañas;
ya transforma los valles en montañas,
ya pone un campo donde un mar había.

Él muda en noche opaca el claro día,
en fábulas pueriles las hazañas,
alcázares soberbios en cabañas
y el juvenil ardor en vejez fría.

Doma el tiempo al caballo desbocado,
detiene al mar y viento enfurecido,
postra al león y rinde al bravo toro.

Sola una cosa al tiempo denodado
ni cederá, ni cede, ni ha cedido,
y es el constante amor con que te adoro.

La zorra y las uvas
Félix María de Samaniego

Es voz común que a más del mediodía,
en ayunas la Zorra iba cazando:
halla una parra; quédase mirando
de la alta vid el fruto que pendía.

Cansábala mil ansias y congojas
no alcanzar las uvas con la garra,
al mostrar a sus dientes la alta parra
negros racimos entre verdes hojas.

Miró, saltó y anduvo en probaduras;
pero vio el imposible ya de fijo.
Entonces fue cuando la Zorra dijo:
"No las quiero comer. Están maduras."

No por eso te muestres impaciente,
si se te frustra, Fabio, algún intento:
aplica bien el cuento,
y di: No están duras, frescamente.

Rima LIII
Gustavo Adolfo Bécquer

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
¡esas... no volverán!

Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.

Pero aquellas, cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día...
¡esas... no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará.

Pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido...; desengáñate,
¡así... no te querrán!

Tiempos que fueron
Rosalía de Castro

Hora tras hora, día tras día,
entre el cielo y la tierra que quedan,
eternos vigías,
como torrentes que se despeñan
pasa la vida.
Devolvedle a la flor su perfume
después de marchita;
de las ondas que besan la playa,
y que una tras otra besándola expiran,
recoged los rumores, las quejas,
y en planchas de bronce grabad su armonía.
tiempos que fueron, llantos y risas,
negros tormentos, dulces mentiras,
¡ay!,¿en dónde su rastro dejaron,
en dónde, alma mía?

FUNDAMENTOS DE CONTRAPUNTO

CAPÍTULO I

NORMAS GENERALES DEL CONTRAPUNTO SEVERO. CONTRAPUNTO SEVERO A DOS VOCES

El Contrapunto es el arte de combinar los sonidos simultáneamente, del mismo modo que lo es la Armonía, pero con la diferencia de que el Contrapunto restringe el empleo de los medios armónicos disponibles y de la atención especial que presta a la composición de líneas melódicas.

Dentro del estudio de esta materia se halla la práctica del **contrapunto severo**, también llamado riguroso o de especies, por lo estricto de su método.

Fue Johann Joseph Fux[1] (1660-1741) quien sistematizó tal método a partir de sus concepciones contrapuntísticas basadas en el estilo de Palestrina. El contrapunto severo establece una serie de reglas rigurosas que son aplicadas en la práctica de las cinco especies. Ésta consiste en ir contrapunteando una línea melódica formada sólo por redondas, llamada *cantus firmus* o canto dado, con otra escrita en una de las siguientes cinco especies:

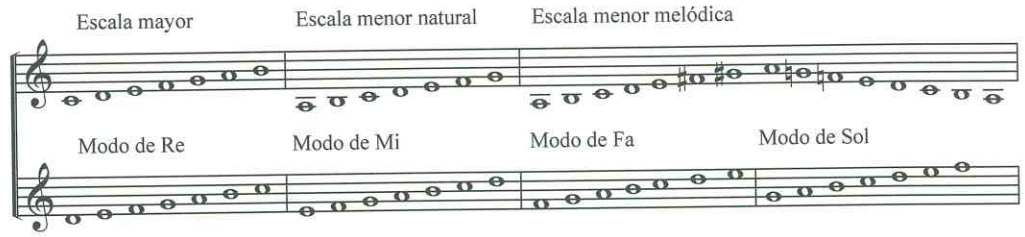
1ª especie: nota contra nota
2ª especie: dos notas contra una nota
3ª especie: cuatro notas contra una nota
4ª especie: nota contra nota formando síncopa
5ª especie: valores mixtos (*contrapunctus floridus*)

El Contrapunto ha empleado las claves tradicionales desde antaño, no obstante, actualmente también se emplean las claves de Sol para la soprano y la contralto, y de Fa en cuarta para el tenor y el bajo.[2]

El contrapunto severo, además, está ideado únicamente para la práctica en compás simple binario, ignorando la existencia y las cualidades de otros compases. Nosotros seguiremos esta práctica, dejando para cursos superiores el manejo de otro tipo de compases. El compás que emplearemos será: 𝄵 .

1.1 ESCALAS PRACTICADAS

Se usarán la escala mayor, la menor natural y la menor melódica. También pueden emplearse los modos de Re, Mi, Fa y Sol (modos dorio, frigio, lidio y mixolidio).



[1] Fux, J. J. *Gradus ad Parnassum* (1725).
[2] Es decisión personal del profesor la elección de las claves en las que se realizará el contrapunto, si bien el uso de las claves tradicionales nos prepara para leer partituras orquestales en las que éstas se utilizan por ciertos instrumentos (como la de Do en 3ª en las violas).

1.2 INTERVALOS MELÓDICOS PRACTICABLES

Los intervalos melódicos permitidos son la segunda mayor y menor, la tercera mayor y menor, la cuarta y la quinta justas, la sexta menor ascendente y la octava justa.[3]

Los ejercicios de contrapunto, aparte de respetar toda la normativa, en lo posible deben servir para elaborar líneas melódicas interesantes, o por lo menos que no sean *amelódicas*.

1.3 INTERVALOS ARMÓNICOS PRACTICABLES

Los intervalos armónicos que no necesitan justificación alguna son la octava justa, la quinta justa, el unísono y las terceras y sextas mayores y menores. No se permitirá la octava justa sobre la sensible.

1.4 ACORDES PRACTICABLES

En la práctica del contrapunto resulta útil pensar en acordes,[4] a pesar de que su concepto no surgió hasta bien entrado el siglo XV. La lista de acordes permitidos es muy corta y en ella se incluyen los acordes perfectos mayor y menor, en estado fundamental y en primera inversión, y el acorde de quinta disminuida en primera inversión.

1.5 DISONANCIAS ARMÓNICAS PRACTICABLES

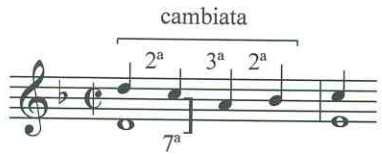
Las disonancias armónicas practicables varían dependiendo de la especie que ejercitemos. Su función es simplemente ornamental. En el cuadro siguiente se detallan las notas de adorno posibles para cada especie:

ESPECIE	TIPO de ORNAMENTO
Segunda (blancas)	Notas de paso, floreos y retardos en el penúltimo compás
Tercera (negras)	Notas de paso, floreos y *cambiatas*[5]
Cuarta (síncopas)	Retardos
Quinta (florido)	Notas de paso, floreos, retardos y *cambiatas*

[3] En torno a la sexta, existen muchas discrepancias entre los distintos tratadistas de Contrapunto. Cuando no haya más remedio, se permitirá el uso excepcional de la sexta mayor ascendente y descendente, y la sexta menor descendente.

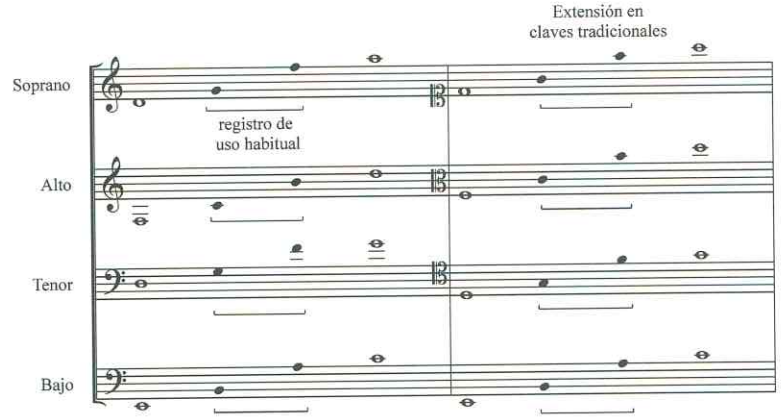
[4] Téngase en cuenta que la práctica del contrapunto es anterior al concepto de acorde, y que en la escritura a varias voces, estos agregados verticales a los que nosotros llamamos acordes no eran más que una mera superposición de varios intervalos para los autores de la época. El creciente uso de terceras y de sextas, junto con los intervalos de quinta y octava justas, y la escritura a tres o más voces favorecieron la aparición de un sentimiento armónico funcional basado en la tríada.

[5] La *cambiata* es un diseño melódico particular formado por cuatro negras, la segunda de las cuales, a pesar de su condición de disonancia armónica, se dirige hacia una consonancia por medio de un salto de tercera descendente. Además, la *cambiata* siempre está formada por la misma sucesión de intervalos: una segunda y una tercera descendentes, seguidas de una segunda ascendente.



1.6 EXTENSIÓN DE LAS VOCES

Las extensiones de las cuatro voces que utilizaremos son las siguientes :



Entre voces inmediatas (soprano y contralto, por ejemplo) no se han de producir intervalos que superen la distancia de una octava justa, a excepción del bajo y tenor, cuyo límite se sitúa en un intervalo de décima. Estos límites podrán ser rebasados de manera excepcional cuando el interés musical de las partes lo requiera.

1.7 MOVIMIENTO DE LAS VOCES

Puede utilizarse cualquiera de los tres movimientos conocidos: movimiento directo, oblicuo o contrario, aunque este último es el más recomendable y el que proporciona mayor independencia a las voces.

En principio, no se permite ningún tipo de cruzamiento de voces. Más adelante, a partir de una escritura a tres voces se contemplan algunas licencias referidas a los cruzamientos.

1.8 TRATAMIENTO MELÓDICO DE LAS VOCES

La combinación de los intervalos melódicos permitidos no siempre es satisfactoria y, por tanto, conviene evitar fragmentos melódicos como los que se describen a continuación.

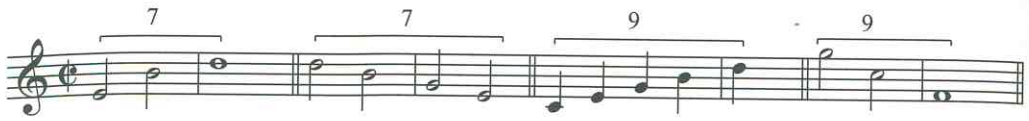
- No se permiten ni la cuarta y la quinta aumentadas ni la quinta disminuida entre los puntos extremos de un fragmento musical.



- Los intervalos de octava no deben estar precedidos ni seguidos de intervalos con la misma dirección.



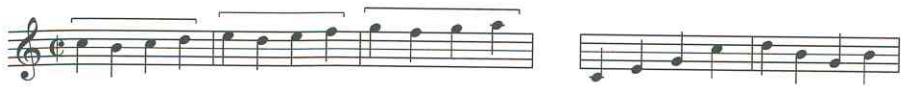
- No se admiten intervalos ni de séptima ni de novena producidos por dos o más intervalos disjuntos con la misma dirección.[6]



- Evítense fragmentos de carácter cromático. Sólo serán admisibles aquellos que incluyan un intervalo de cuarta descendente entre las notas que producen el cromatismo. Este intervalo anula el efecto originado por el cromatismo.



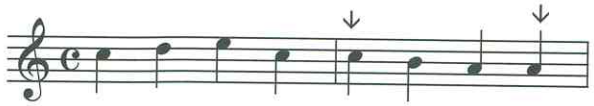
- Hay ciertos diseños melódicos impropios de la época, como las secuencias o los arpegios, que deben desestimarse.



- Los intervalos disjuntos producidos en la línea divisoria, es decir, al cambiar de compás, son de mal efecto si están precedidos por un intervalo con la misma dirección, especialmente cuando se utilizan valores reducidos como las negras o las corcheas.



- No deben repetirse notas de forma consecutiva dentro de un compás ni de uno a otro.[7] En su momento conoceremos la excepción que se refiere a la primera especie.



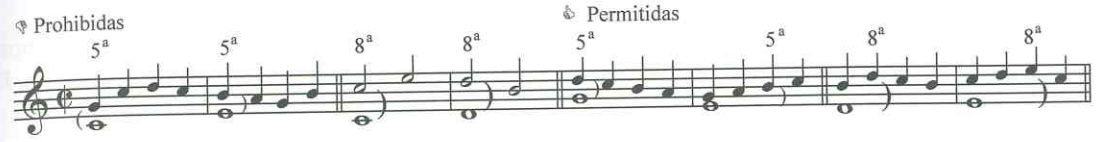
Para obtener buenas melodías hemos de favorecer el movimiento conjunto y diatónico de las partes. Los saltos bien utilizados aportan interés a la melodía. Además, el perfil melódico[8] debe marcar una dirección determinada que evite oscilaciones reiteradas alrededor de una misma nota.

[6] A. Schönberg denomina estos intervalos con el nombre de saltos disonantes compuestos.
[7] El salto de octava justa no se considera una repetición.
[8] En el capítulo II de la sección **Fundamentos de la Construcción Musical** se explica qué es el perfil melódico.

1.9 NORMAS DE CARÁCTER ARMÓNICO

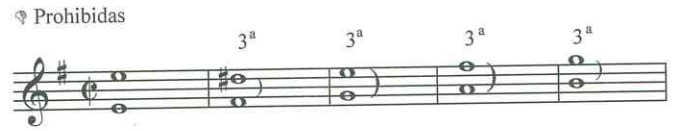
Todo lo que sabemos gracias a la Armonía acerca de las octavas y quintas consecutivas y directas sigue sirviéndonos en esta materia.

En cuanto a las octavas y las quintas seguidas o consecutivas, añadiremos que las que no estén separadas al menos por el valor de una redonda no serán admitidas como válidas.[9] Para considerar dos octavas o dos quintas como consecutivas es preciso que ambas voces se muevan.[10]



Respecto a las octavas y quintas directas, no existe una norma común que sea aceptada por la mayoría de los teóricos. Podemos encontrar un grado de tolerancia distinto en cada profesor en lo que respecta a esta cuestión. No obstante diremos que todo intervalo que sea tomado por movimiento directo, a excepción de las terceras y de las sextas, resulta duro a nuestro oído, sobre todo cuando se produce por salto de ambas voces y en las partes extremas. Por tales razones, deberíamos ceñirnos al menos a las normas formuladas por la Armonía sobre este asunto, además de evitar el empleo de intervalos directos cuando fueren de mal efecto.

No se permitirán más de tres terceras seguidas ni más de tres sextas seguidas entre las dos mismas voces.



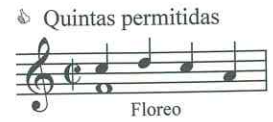
A cada compás le corresponde un único acorde.

1.10 PRIMERA ESPECIE

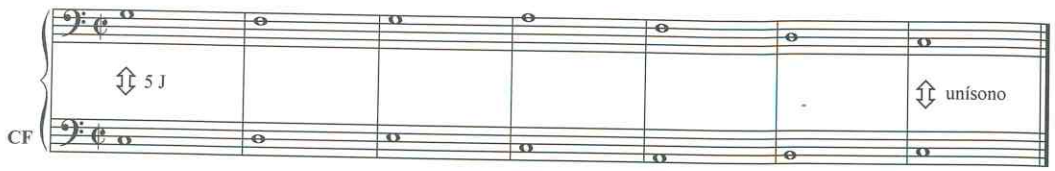
En una voz colocaremos el *cantus firmus* o canto dado y en la otra situaremos el contrapunto realizado sólo con redondas. Situaremos el canto dado unas veces en voz inferior y otras en voz superior. Conviene que ambas voces sean vecinas, es decir, que si, por ejemplo, el canto dado está en la parte del tenor, el contrapunto debería estar en la parte del bajo, o bien en la parte de la contralto.

Los únicos intervalos armónicos válidos para el primer compás son la octava justa y el unísono, y la quinta justa cuando la nota inferior sea la tónica; y para el último compás, la octava justa y el unísono. El unísono es un intervalo armónico que sólo puede emplearse en el primer y último compás.[11]

[9] Existen excepciones que, llegado el momento, se explicarán.
[10] No se considerarán incorrectas dos octavas o dos quintas seguidas cuando estén causadas por el empleo de una nota de floreo o de un cambio de posición dentro de un mismo acorde.



[11] Cuando el canto dado sea voz inferior, comenzaremos utilizando la octava, la quinta o el unísono en el primer compás; y en el último, la octava y el unísono.
Cuando el canto dado sea voz superior, sólo utilizaremos la octava o el unísono, tanto para el primer compás como para el último.

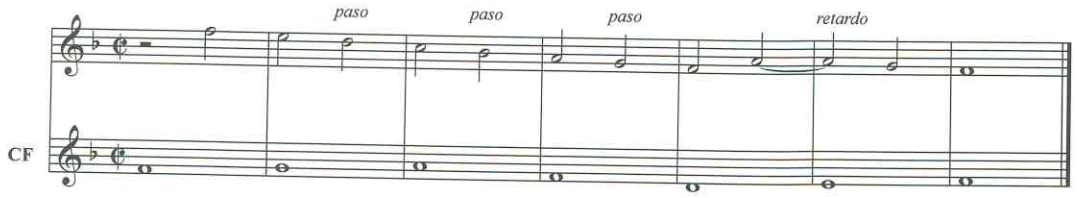


1.11 SEGUNDA ESPECIE

En esta especie se utilizan las blancas para realizar el contrapunto. El primer compás siempre está formado por un silencio de blanca en la primera parte de compás y una nota blanca en la segunda. El contrapunto acabará empleando una redonda.

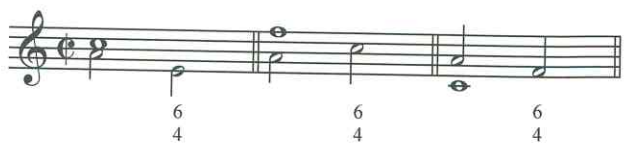
Entre la primera blanca de cada compás y cada redonda del *cantus firmus* debe formarse un intervalo armónico practicable. Respecto a la segunda blanca de cada compás, existen dos opciones: primero, que la segunda blanca sea nota real, lo que implicará obligatoriamente un cambio de posición;[12] segundo, que sea disonancia armónica, con lo cual desempeñará la función de nota de paso o de floreo.

Podrá aparecer un retardo superior sólo en el penúltimo compás, si la antepenúltima nota de nuestro contrapunto permite su preparación.



Tengamos cuidado con los cambios de posición que supongan un acorde de cuarta y sexta, ya que no serán admitidos como válidos.

Cambios de posición prohibidos



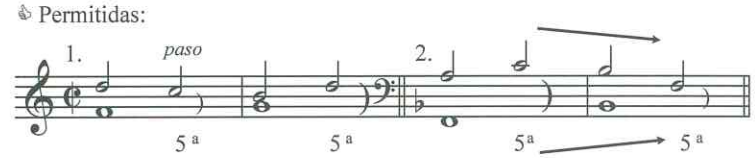
Los intervalos válidos en la primera especie para el primer y el último compás siguen siéndolo en la segunda especie.

En cuanto a las quintas seguidas, se admiten como válidas aquellas que estén separadas por una sola blanca cuando se cumpla alguna de las dos condiciones siguientes:

[12] No olvidemos que sólo podemos emplear un acorde por compás.

1. Que al menos, una de las dos quintas esté originada por el uso de una nota de adorno.
2. Que si las quintas están formadas por notas reales, se produzcan en la segunda parte de compás y por movimiento contrario.

Permitidas:



1.12 TERCERA ESPECIE

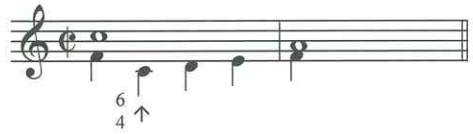
En esta especie utilizaremos los valores de negras para realizar el contrapunto. Como es sabido, sólo podemos hacer uso de un acorde distinto por compás y, por tanto, será necesaria la inclusión de una considerable cantidad de notas de adorno que ayuden al contrapunto a adquirir un contorno melódico satisfactorio.

La voz en contrapunto comienza empleando un silencio de negra y tres negras, y acaba con una redonda en el último compás.

Entre la primera negra de cada compás y la redonda del *cantus firmus*, debe formarse un intervalo armónico practicable, es decir, la negra será siempre nota real del acorde escogido para ese compás. Las tres restantes negras que caben en un compás pueden ser notas reales resultantes de un cambio de posición, o bien ornamentos melódicos.[13]

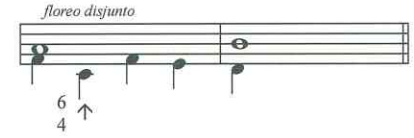
Al igual que sucedía en la segunda especie, en ésta también deben evitarse los cambios de posición que supongan un uso implícito del acorde de cuarta y sexta. No obstante, y de modo excepcional, estará justificada su utilización cuando forme parte de un floreo disjunto.

Prohibido



Permitido

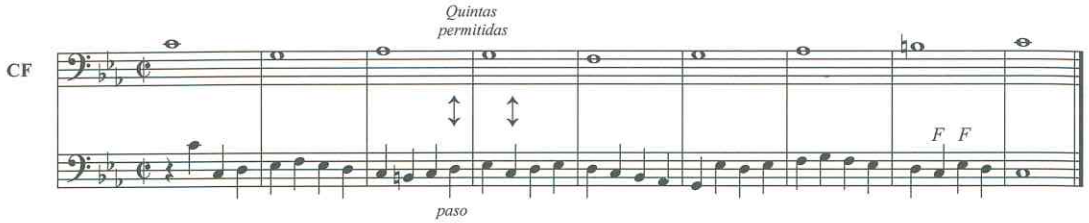
floreo disjunto



Los intervalos válidos para la primera nota negra del primer compás y la redonda del último compás de nuestro contrapunto siguen siendo los mismos que se permitían en las dos especies anteriores.

En cuanto a las quintas seguidas, se admiten como válidas aquellas que estén separadas por una sola negra, siempre que la segunda no esté situada en primera parte de compás, y cuando se cumpla alguna de las dos condiciones ya expuestas para la segunda especie.

[13] Zamacois, en su tratado de contrapunto, nos da la siguiente indicación: *"A los recursos indicados para la segunda especie podrá añadirse* [a la tercera] *el de interrumpir momentáneamente la trayectoria normal de las notas extrañas a los acordes, bordaduras dobles o sucesivas y restantes notas de rodeo"*. Zamacois, J. Ejercicios de Contrapunto, libro I, Boileau, 1977, P.41.



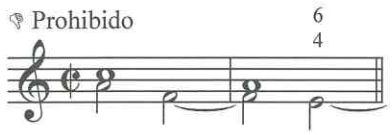
1.13 CUARTA ESPECIE

En esta especie, la voz que realiza el contrapunto utiliza redondas sincopadas, aunque su aspecto escrito sea el de dos blancas ligadas y separadas por la línea divisoria de cada compás.

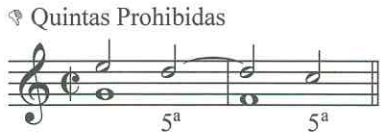
El contrapunto comienza con un silencio de blanca y una blanca ligada a otra que está situada en la primera parte del segundo compás. El último compás está ocupado por una redonda.

La primera mitad de la síncopa debe ser nota real del acorde elegido para ese compás y, por tanto, necesariamente formará con el *cantus firmus* un intervalo armónico practicable. La segunda mitad puede ser o nota real del acorde de ese compás o retardo descendente. No olvidemos que la tendencia natural del retardo descendente es la de resolver por grados conjuntos sobre una consonancia.[14]

Tal como se indicó en las especies anteriores, en esta especie también evitaremos la presencia implícita de cualquier acorde de cuarta y sexta.

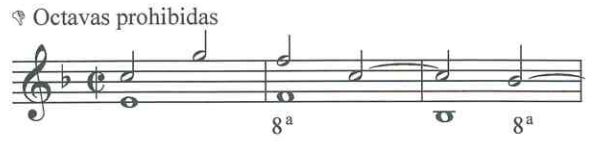


Se considerará falta la utilización de dos octavas o dos quintas seguidas que no estén separadas por una redonda.

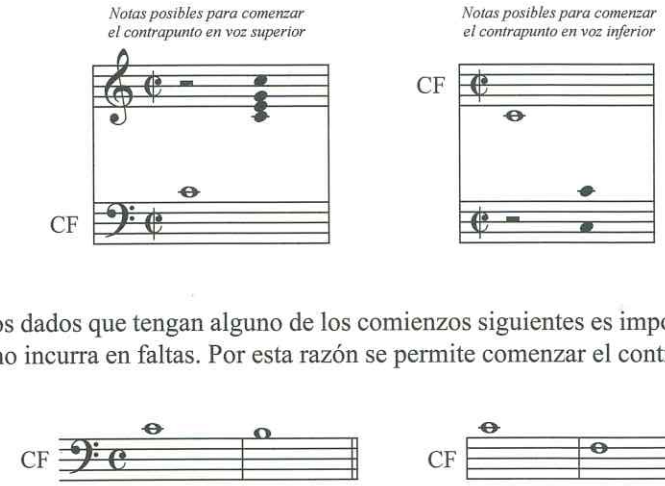


Ante la imposibilidad de continuar con el ritmo sincopado, éste podrá ser interrumpido de manera excepcional y sustituido por dos blancas sin ligar. En este caso, no serán válidas las octavas seguidas separadas por dos blancas que se produzcan entre la blanca que surja de interrumpir la sucesión de síncopas y la resolución de la siguiente síncopa.

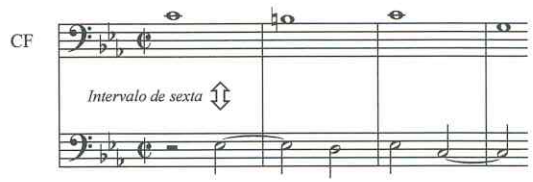
[14] Sigue siendo válido todo lo que la Armonía nos enseña acerca de la utilización de retardos.



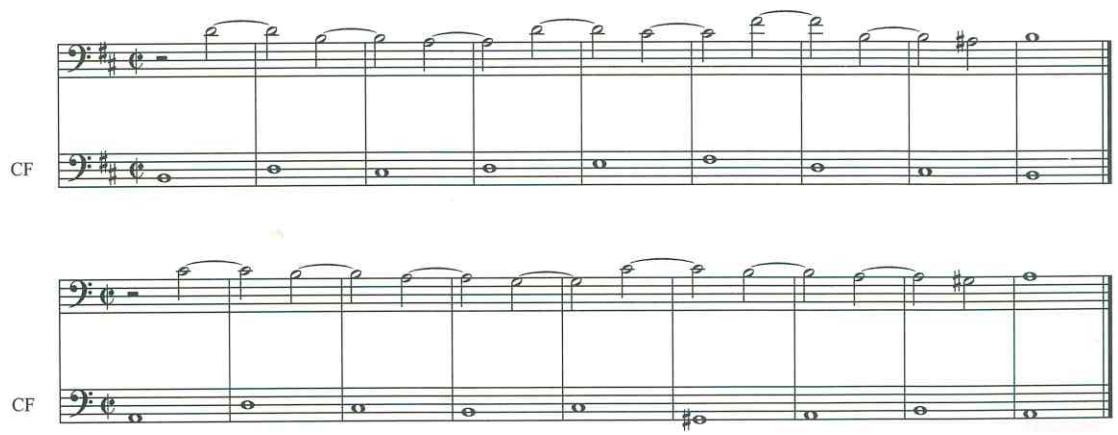
Los únicos intervalos armónicos válidos para el primer compás son la octava justa y el unísono, y la quinta justa y la tercera mayor o menor cuando la nota inferior sea la tónica; y para el último compás, la octava justa y el unísono, y la quinta justa, excepcionalmente, cuando la nota inferior sea la tónica.



Ante cantos dados que tengan alguno de los comienzos siguientes es imposible realizar un contrapunto inferior que no incurra en faltas. Por esta razón se permite comenzar el contrapunto con un intervalo de sexta.



A continuación tenemos dos ejemplos de contrapunto en cuarta especie.



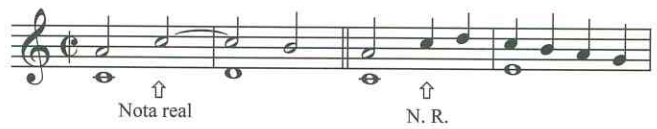
1.14 QUINTA ESPECIE

Esta especie, denominada contrapunto florido, es el resultado de combinar las especies estudiadas anteriormente, a excepción de la primera, en pro del interés musical. El contrapunto florido no debe ser una mera yuxtaposición de fragmentos de distintas especies, sino una combinación de ellas. Amando Blanquer nos dice en su tratado de Contrapunto lo siguiente al respecto: *"La cualidad primordial de este contrapunto consiste en equilibrar todos los elementos estudiados en las especies anteriores, de manera que la unidad de estilo no quede comprometida por la variedad de los fragmentos que se utilicen."* [15]

El comienzo y el final del contrapunto dependerán de la especie que elijamos y, por tanto, seguiremos las reglas que rigen en cada especie.

Además de las reglas propias de cada especie, se tendrán en cuenta estas otras referidas al cambio de especie:

1. No debe emplearse una misma especie más allá de la duración de dos compases consecutivos.
2. Cuando pasemos de blancas a negras o síncopas dentro de un compás, la negra o la síncopa deben ser nota real.



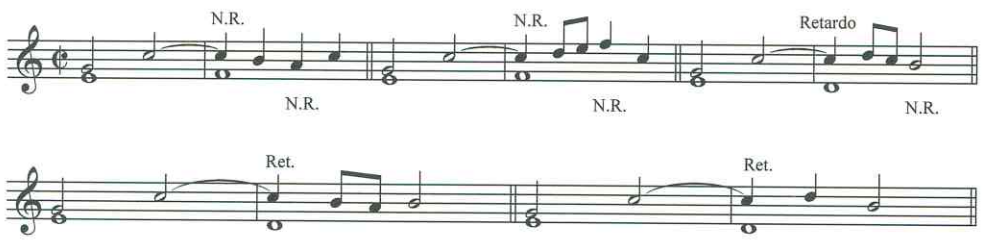
3. Cuando pasemos de negras a blancas dentro de un compás, la blanca siempre formará parte de una síncopa. Estará prohibida la aparición de una síncopa dentro de un mismo compás.



4. Es frecuente el desdoblamiento de las negras que preceden a una síncopa en negra y dos corcheas. Estas corcheas no se utilizarán jamás en arpegio, sino por movimiento conjunto.

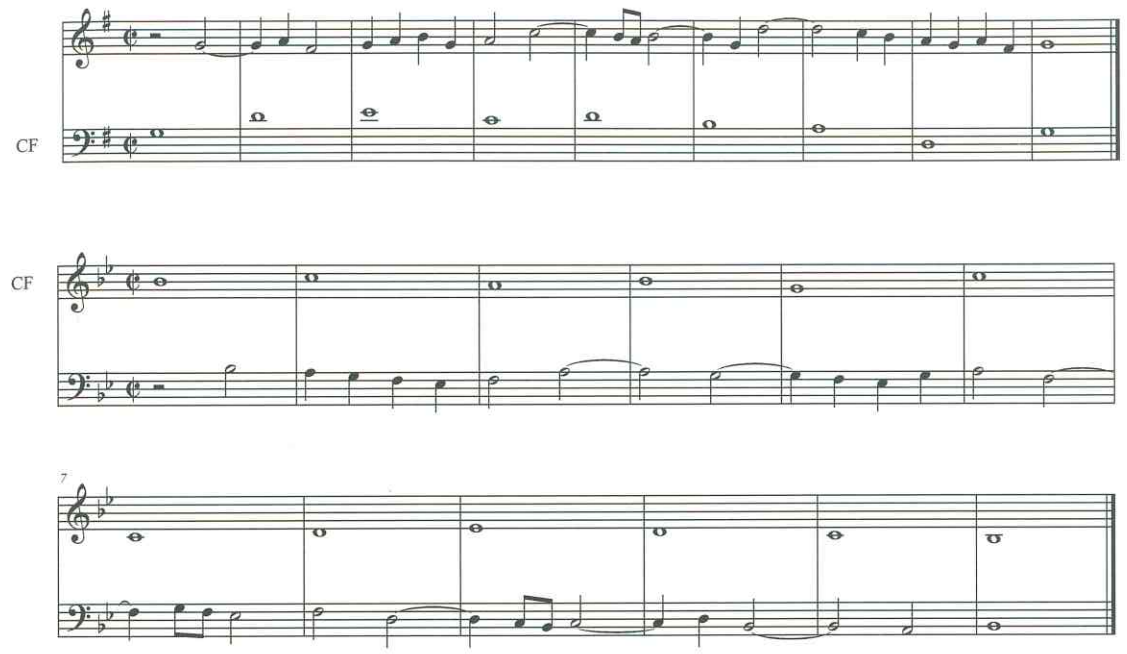


5. Al pasar de síncopas a blancas o a negras dentro de un compás, la blanca o la negra serán siempre nota real. La segunda parte de la síncopa puede deshacerse en dos negras o en una negra y dos corcheas.



[15] Blanquer, Amando. Técnica del Contrapunto. Real Musical, 1997.

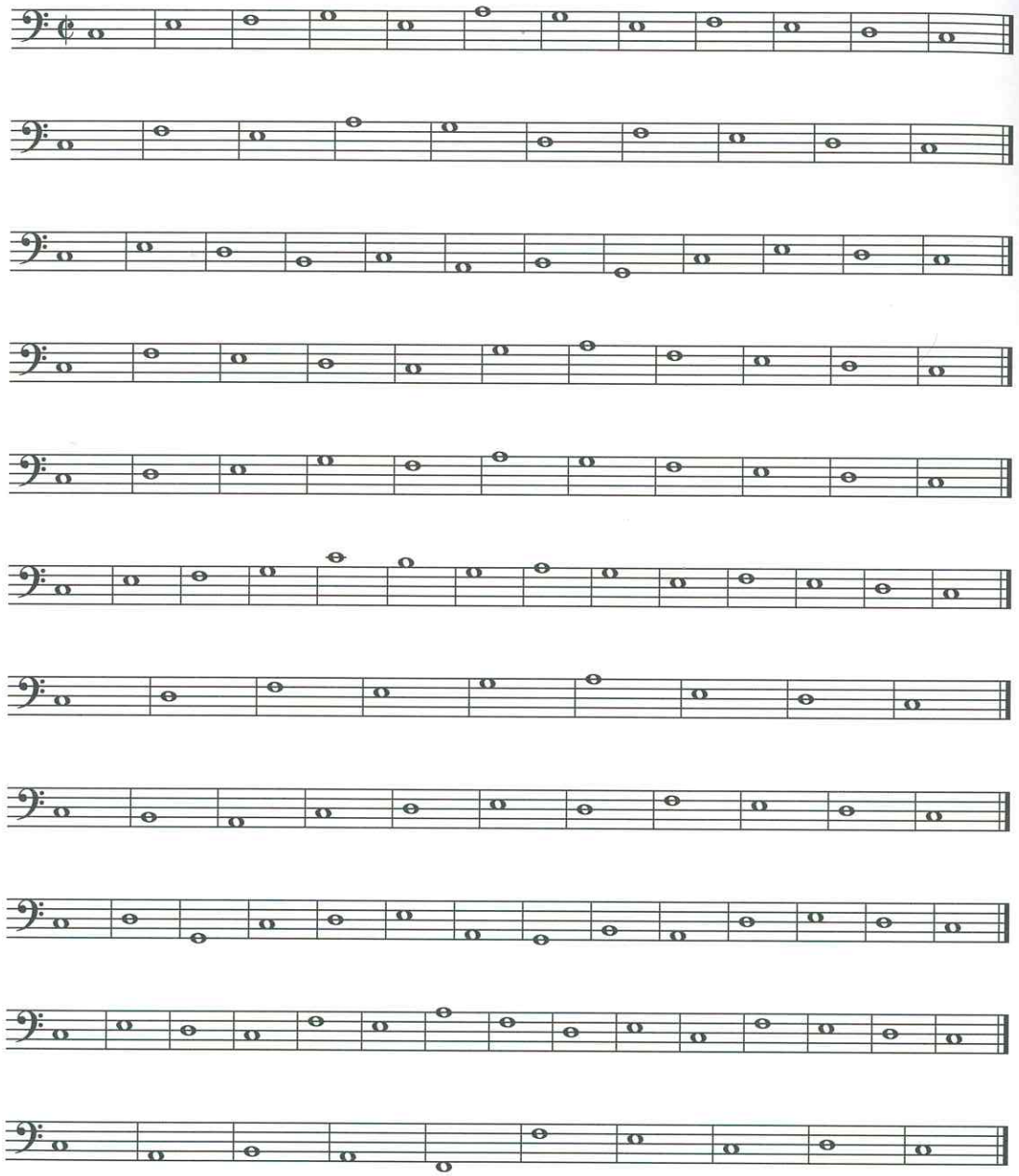
A continuación tenemos dos ejemplos de contrapuntos realizados en estilo florido.



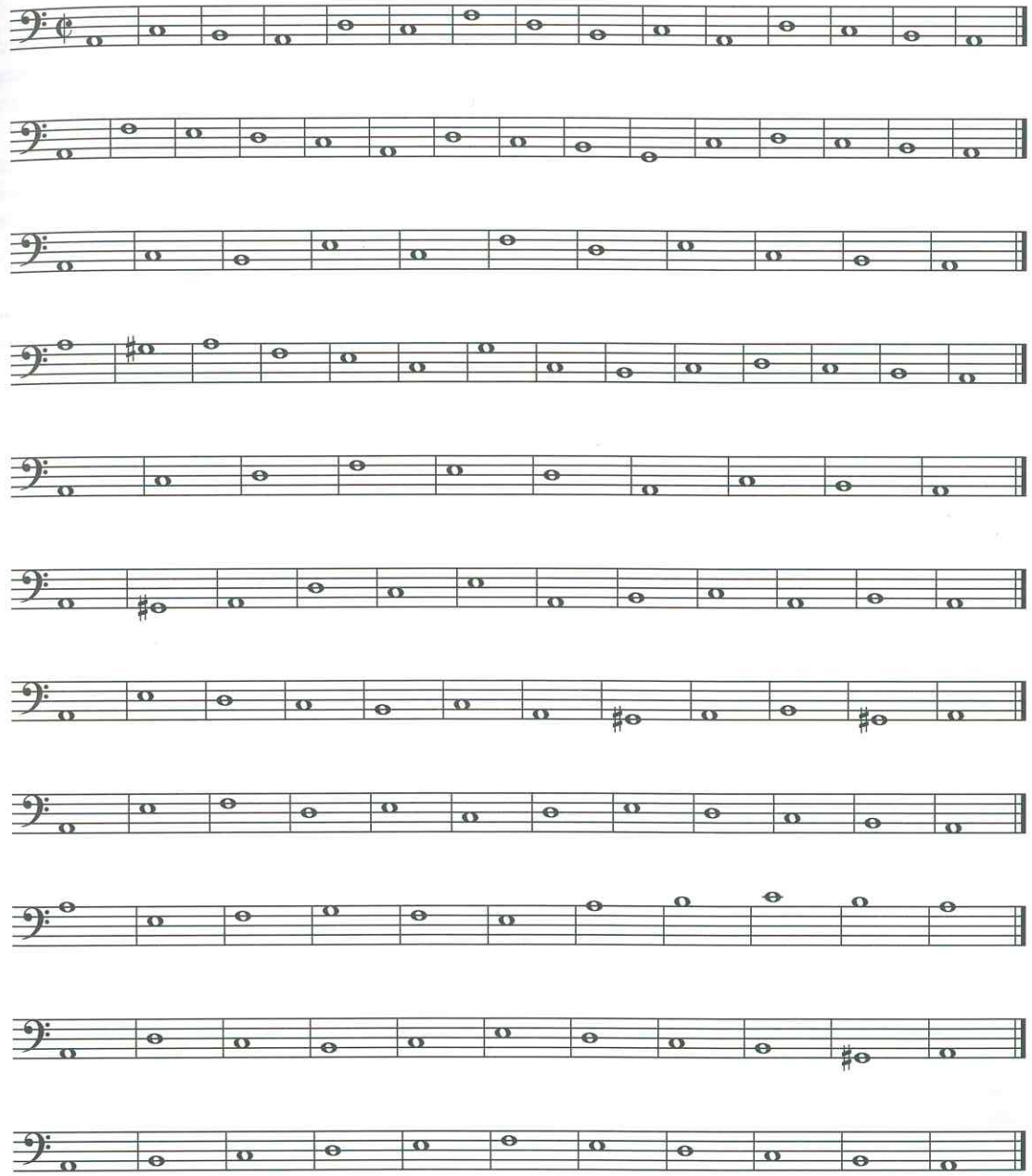
1.15 EJERCICIOS

1. Practica cada una de las especies estudiadas con los cantos dados que hay a continuación. Cualquier canto dado es susceptible de ser transportado y transcrito para otra voz.

CANTOS DADOS MAYORES



CANTOS DADOS MENORES



CAPÍTULO II
CONTRAPUNTO SEVERO A TRES VOCES

La práctica del contrapunto a tres voces implica la aparición inequívoca del sentimiento armónico. En este preciso momento comenzaremos a pensar en acordes, ya sean completos o no, con el fin de facilitar el movimiento melódico de las partes.

El funcionamiento del contrapunto severo a tres voces es similar al de dos voces. Las normas aprendidas en el capítulo anterior siguen siendo válidas, lo que no es óbice para que aparezcan nuevas aclaraciones y licencias. A medida que el número de voces puestas en liza vaya aumentando, la normativa irá volviéndose más permisiva y menos rigurosa.

Existen dos formas de practicar este tipo de contrapunto. La primera consiste en repartir libremente entre las distintas voces el canto dado, la especie correspondiente a nuestro estudio y la primera especie, mientras que la segunda forma se fundamenta en la combinación de todas las especies. Reservaremos para el final de este capítulo el estudio y la práctica de este último procedimiento.

2.1 SUPRESIONES Y DUPLICACIONES EN ACORDES INCOMPLETOS

La quinta de cualquier acorde perfecto mayor o menor suele ser la nota que solemos suprimir, mientras que la fundamental es la más apropiada para ser duplicada. En ocasiones, duplicaremos la tercera en lugar de la fundamental cuando la buena marcha de las voces lo requiera, o cuando deseemos no infringir alguna de las normas conocidas. De cualquier manera, debemos evitar el uso de dos acordes incompletos de manera consecutiva, así como la utilización de un acorde incompleto en el penúltimo compás.

De manera excepcional, pueden suprimirse tanto la quinta como la tercera. En tal caso, la fundamental quedará triplicada.

Todo lo dicho hasta ahora se refiere al estado fundamental, aunque nos sirve de igual manera para la primera inversión. Sólo tenemos que reparar en que la quinta pasa a ser la tercera y la fundamental pasa a ser la sexta. A veces, en la primera inversión, se duplica la nota del bajo cuando es la tónica o la dominante.

Respecto al acorde de quinta disminuida, nada añadiremos que no hayamos aprendido en Armonía. Su único estado posible sigue siendo la primera inversión.

La sensible podrá duplicarse en modo mayor siempre que no aparezca en la voz más grave, pero no en modo menor. Asimismo, el sexto grado alterado ascendentemente (escala menor melódica) tampoco podrá duplicarse.

2.2 ACORDES PARA EL PRIMER Y ÚLTIMO COMPÁS

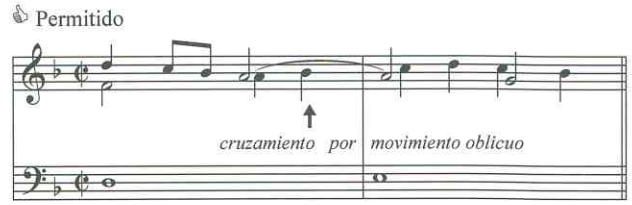
Únicamente podremos utilizar el acorde de tónica en estado fundamental para comenzar y finalizar cualquier ejercicio. Por consiguiente, en la voz más grave sólo podrá estar la tónica, mientras que en las voces superiores podremos utilizar cualquier nota constitutiva de este acorde. Es frecuente la aparición de dicho acorde con la tercera suprimida y la fundamental duplicada.

2.3 NORMAS DE CARÁCTER ARMÓNICO Y MELÓDICO

La normativa armónica explicada en el capítulo anterior sigue siendo válida para la práctica del contrapunto a tres voces.

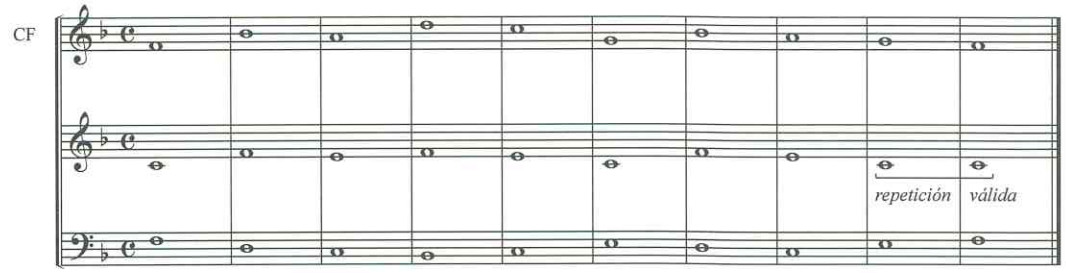
En cuanto a las normas referidas a la conducción melódica de las partes, añadiremos que está permitida la repetición de una nota con valor de redonda consecutivamente en la misma octava, siempre y cuando se produzca en la voz interior y por una sola vez.[1]

No es aconsejable el cruzamiento de las partes, aunque excepcionalmente se permitirá su uso fuera del primer y último compás cuando las voces implicadas se muevan por movimiento contrario u oblicuo.



2.4 PRIMERA ESPECIE

Siguen siendo válidos todos los principios referidos a la práctica de esta especie a dos partes.

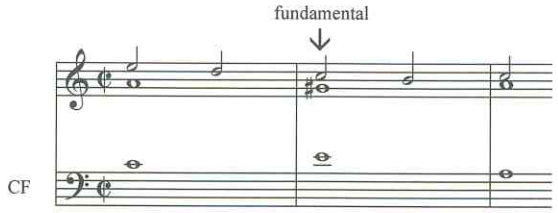


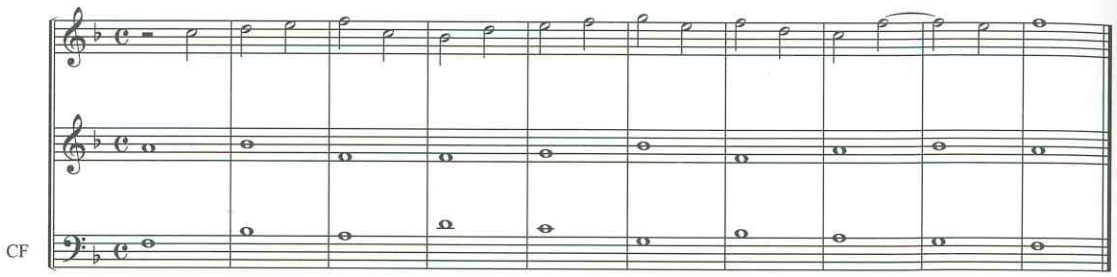
2.5 SEGUNDA ESPECIE

Las normas fijadas para la práctica de esta especie a dos voces se mantienen igualmente para la escritura a tres.

Puede emplearse el acorde de quinta aumentada sobre el tercer grado del modo menor en primera inversión, siempre que la fundamental forme parte de una melodía que utilice blancas en movimiento conjunto.

[1] Véase el ejercicio realizado en primera especie.





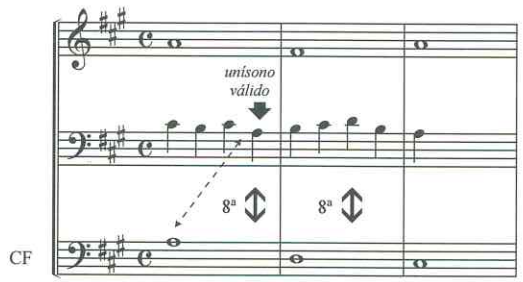
2.6 TERCERA ESPECIE

Además de las normas señaladas en el capítulo anterior para esta especie, se tendrán en cuenta estas otras.

Estarán permitidas dos octavas seguidas y separadas por una, dos o tres negras, cuando se cumplan las dos condiciones siguientes:

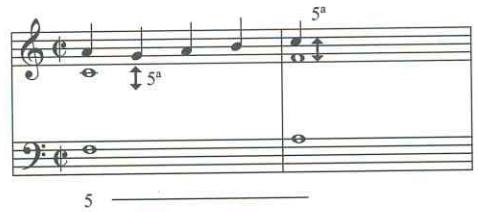
1. Que se produzcan entre parte extrema e intermedia por movimiento contrario.
2. Que la segunda octava no ocupe jamás la primera parte de compás, es decir, que no sea la primera negra.

Octavas seguidas permitidas



A la excepción vista en el contrapunto a dos partes para esta especie referente a la admisión de dos quintas seguidas, añadiremos que también serán válidas aquellas que estén separadas al menos por una negra cuando se produzcan entre voz intermedia y extrema, y sean el resultado del cambio de posición de un acorde, aunque la segunda quinta resida en primera parte de compás.

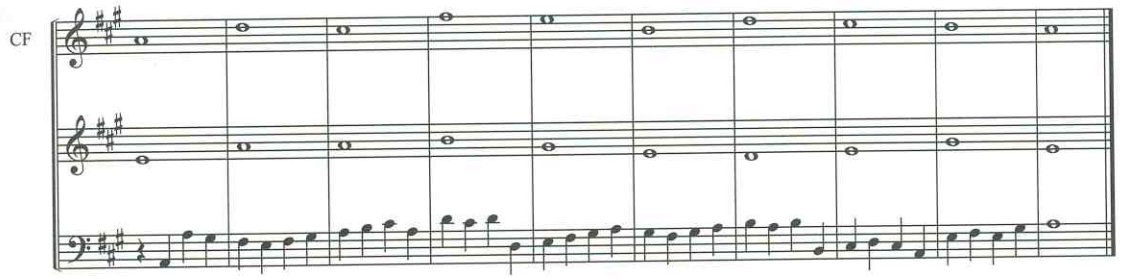
Quintas seguidas permitidas



La presencia de dos quintas seguidas de forma consecutiva entre la voz superior y la intermedia estará permitida en el caso de que la segunda quinta sea disminuida.

Con moderación, podrá utilizarse el unísono como intervalo armónico fuera del primer y último compás siempre que utilicemos el movimiento contrario u oblicuo para llegar a él y abandonarlo. Además, evitaremos que se produzca por movimiento conjunto y que aparezca en la primera negra de compás.[2]

Veamos un ejemplo de la utilización de esta especie en un ejercicio a tres voces.

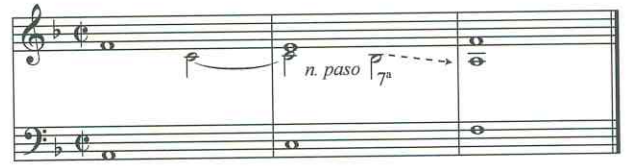


2.7 CUARTA ESPECIE

La normativa expuesta en el capítulo anterior para la cuarta especie es válida tanto para el contrapunto a tres voces como para el que se realice a cuatro. No obstante, añadiremos a lo anterior unas breves indicaciones referidas al uso excepcional de ciertas disonancias armónicas.

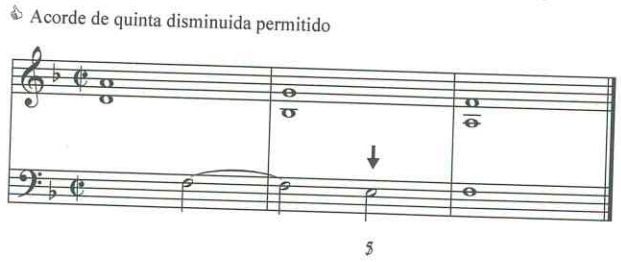
Se permite en el penúltimo compás la presencia de la séptima en la parte débil de compás en cualquiera de las dos voces superiores. Esta nota, siempre en calidad de nota de paso, resolverá descendiendo de grado.

Séptima permitida



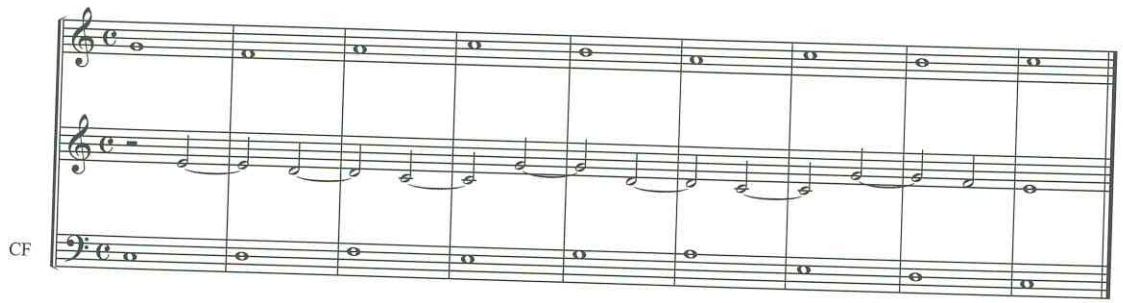
[2] Véase el primer ejemplo de este apartado.

También para este mismo compás, y en el caso de que las síncopas estén en la voz inferior, será válida la presencia del acorde de quinta disminuida en estado fundamental con la sensible retardada en el penúltimo compás.



Se admitirán dos quintas seguidas separadas por una blanca cuando éstas se produzcan por movimiento contrario.

A continuación tenemos un ejemplo del uso de esta especie en un ejercicio a tres voces.



2.8 ESPECIES COMBINADAS

La posibilidad de combinar distintas especies en un mismo ejercicio nos viene dada gracias a la adición de una tercera voz. Las dos voces que contrapuntean el canto dado pueden estar elaboradas con cualquiera de las especies disponibles, a excepción de la primera y quinta especie,[3] aunque resulta más interesante la combinación de especies diferentes.

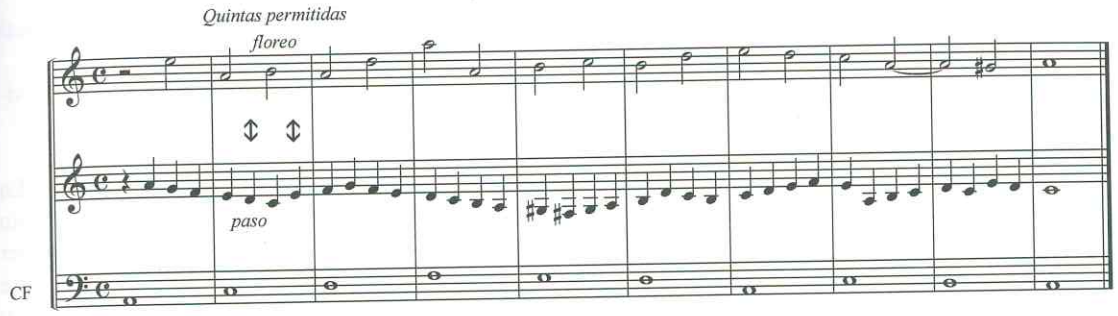
Cada especie, en relación al canto dado, debe obedecer su propia normativa. La utilización de especies combinadas creará situaciones de distinto calado referentes a la aparición de disonancias. Al respecto, conviene recordar que las disonancias producidas por movimiento contrario u oblicuo, en principio, son válidas. No podemos decir lo mismo de las producidas por movimiento directo, cuyo uso estará supeditado a las normas establecidas y al interés musical de las partes.

• Canto dado, blancas y negras

Entre las voces en blancas y negras se permite la aparición de dos quintas seguidas separadas al menos por una negra, si alguna de ellas está producida por nota de adorno y siempre que la segunda no se sitúe en primera parte de compás. En el caso de que la segunda quinta sea disminuida o esté originada por un cambio de posición, también serán válidas ambas aunque la segunda caiga en primera parte de compás.

[3] La quinta especie en combinación se tratará más adelante.

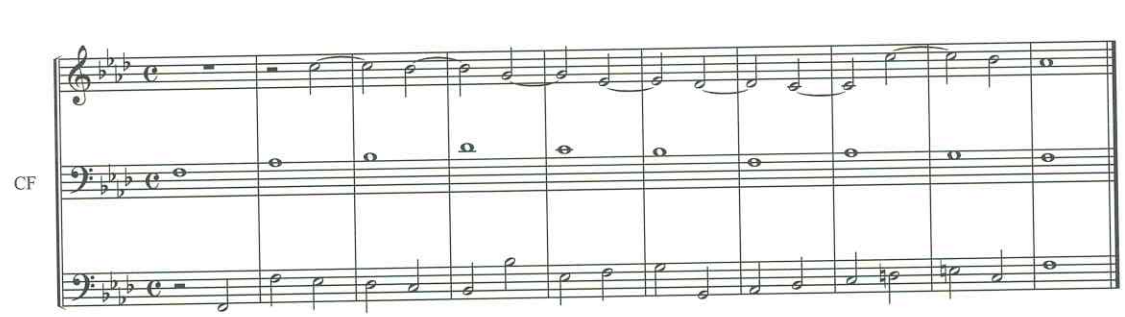
Se admiten dos octavas seguidas separadas al menos por una negra, cuando una de ellas está producida por nota de adorno.



• Canto dado, blancas y síncopas

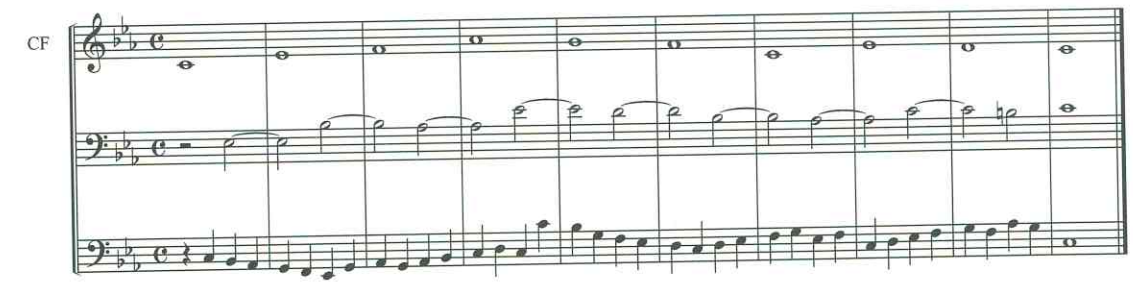
Podemos utilizar, excepcionalmente y cuando no haya solución posible, dos acordes por compás con tal de no interrumpir la marcha de las síncopas.

Frecuentemente, retrasamos un compás el comienzo de alguna de las voces en contrapunto para evitar la coincidencia rítmica de sus cabezas.



• Canto dado, negras y síncopas

Podemos aplicar en este caso las mismas reglas que han sido explicadas para la primera y la segunda combinación.

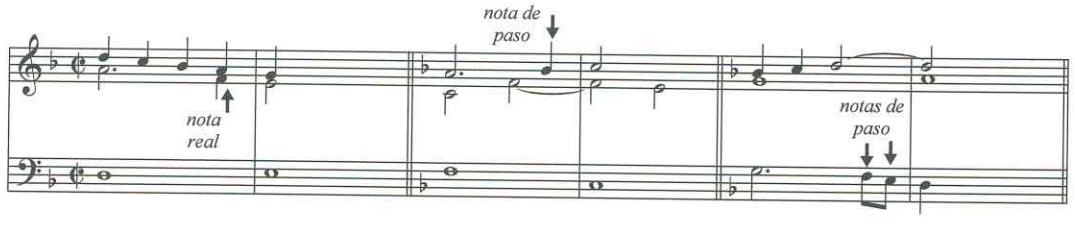


2.9 QUINTA ESPECIE

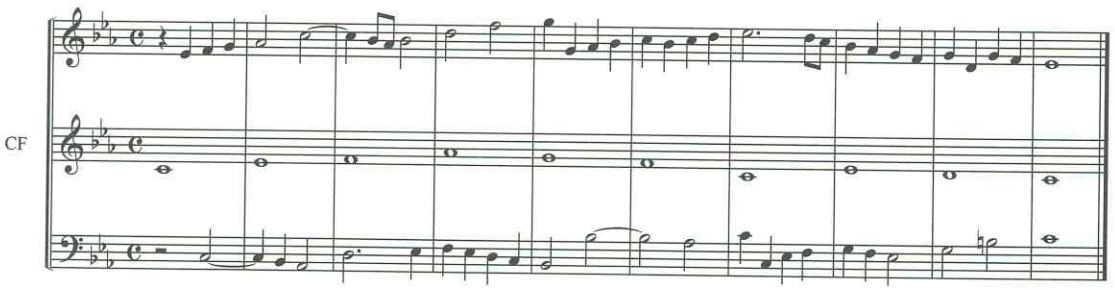
Esta especie suele practicarse en alguno de los dos modos siguientes:

1. El canto dado y el contrapunto florido ocupan dos voces cualesquiera, mientras la que resta está elaborada en cualquiera de las cuatro primeras especies.
2. El canto dado, dispuesto en cualquier voz, es acompañado por dos contrapuntos en estilo florido.

La segunda combinación es la más practicada, principalmente por sus posibilidades rítmicas. En el caso de que dos voces utilicen el contrapunto florido, estará permitido el uso de la blanca con puntillo tal como se indica a continuación. No conviene utilizar esta figura rítmica en exceso. Es más, debe haber un verdadero interés musical para que aparezca más de una vez por voz. La blanca con puntillo siempre se colocará en la parte fuerte de compás y estará seguida de una negra o de dos corcheas. La negra o, en su defecto, las corcheas pueden ser notas reales o de adorno. La otra voz en contrapunto florido deberá percutir la parte ocupada por el puntillo.



Cuando utilicemos la combinación de dos contrapuntos floridos hemos de procurar que sus diseños rítmicos no sean coincidentes. El carácter dialogante de las partes vendrá determinado por el grado de independencia que éstas posean.



2.10 EJERCICIOS

1. Practica cada una de las especies por separado o en combinación con los cantos dados que se dieron en el capítulo anterior. Los siguientes cuadros muestran las combinaciones que deberías utilizar en tus ejercicios.

Práctica de las especies por separado						
1ª voz	Especie	Redondas	Especie	Redondas	Canto dado	Canto dado
2ª voz	Redondas	Especie	Canto dado	Canto dado	Redondas	Especie
3ª voz	Canto dado	Canto dado	Redondas	Especie	Especie	Redondas

Práctica de las especies 2ª y 3ª en combinación						
1ª voz	Blancas	Negras	Blancas	Negras	Canto dado	Canto dado
2ª voz	Negras	Blancas	Canto dado	Canto dado	Blancas	Negras
3ª voz	Canto dado	Canto dado	Negras	Blancas	Negras	Blancas

Práctica de las especies 2ª y 4ª en combinación						
1ª voz	Blancas	Síncopas	Blancas	Síncopas	Canto dado	Canto dado
2ª voz	Síncopas	Blancas	Canto dado	Canto dado	Blancas	Síncopas
3ª voz	Canto dado	Canto dado	Síncopas	Blancas	Síncopas	Blancas

Práctica de las especies 3ª y 4ª en combinación						
1ª voz	Síncopas	Negras	Síncopas	Negras	Canto dado	Canto dado
2ª voz	Negras	Síncopas	Canto dado	Canto dado	Síncopas	Negras
3ª voz	Canto dado	Canto dado	Negras	Síncopas	Negras	Síncopas

Práctica de la 5ª especie en combinación			
1ª voz	Florido	Florido	Canto dado
2ª voz	Florido	Canto dado	Florido
3ª voz	Canto dado	Florido	Florido

CAPÍTULO III
CONTRAPUNTO SEVERO A CUATRO VOCES

Cada una de las normas y licencias establecidas y explicadas para el contrapunto a dos y tres voces continúa siendo válida para la práctica a cuatro voces. No obstante, matizaremos y suavizaremos alguna de ellas con el fin de soslayar las dificultades ocasionadas por la adición de una cuarta voz.

La existencia de una cuarta voz junto con el hecho de que sólo empleemos acordes tríadas nos conduce a la duplicación forzosa de alguna de sus notas. Referente a este asunto consideraremos lo expuesto en el capítulo anterior. Además, también será posible la triplicación de la fundamental cuando ésta sea grado tonal.

En cuanto a la conducción melódica de las partes, añadiremos que dos voces podrán cruzarse en cualquier momento, inclusive durante el primer y último compás, cuando resulte conveniente para el interés melódico de las partes.

Asimismo, podrá repetirse sucesiva y excepcionalmente una misma nota cuando ésta pertenezca a una voz interior en primera especie. En el caso de que fuesen dos las voces interiores en primera especie, no podrán quedar inmovilizadas ambas a la vez.

3.1 PRÁCTICA DE LAS PRIMERAS CUATRO ESPECIES POR SEPARADO

Un ejercicio de este tipo constará de una voz con el canto dado, otra elaborada en la especie correspondiente y las dos restantes, en primera especie.

En el caso de la cuarta especie, se consentirá el uso excepcional de dos blancas en lugar de una redonda en cualquiera de las voces en primera especie.

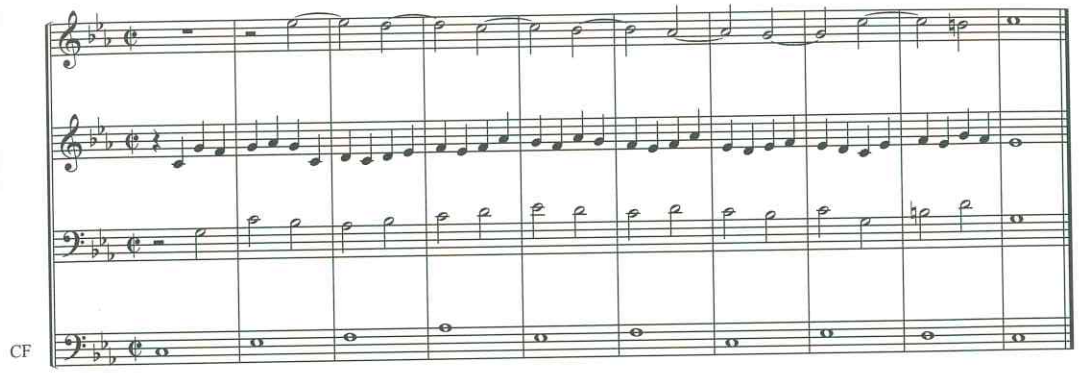
3.2 ESPECIES COMBINADAS

Esta clase de ejercicios es similar a los estudiados a tres voces. La combinación más empleada es la que asigna a cada parte una especie diferente. No hace falta decir que una voz será el canto dado y que, por tanto, prescindiremos de utilizar la primera especie en el resto de voces. Para elaborar las otras tres se utilizarán la segunda, la tercera y la cuarta especies.

Sigue teniendo validez todo lo explicado para la mezcla de especies a tres voces, así como la normativa propia de cada especie por separado. La reglamentación que trata de las octavas y quintas seguidas sigue teniendo efecto en este tipo de contrapunto.

Pueden emplearse dos acordes por compás ante la imposibilidad de realización, siempre que se ajusten a la duración de dos blancas.

Ocasionalmente podrá utilizarse un acorde de séptima sobre dominante o sobre sensible. En tales casos, será necesario que la séptima esté preparada por movimiento oblicuo o contrario y por movimiento conjunto.

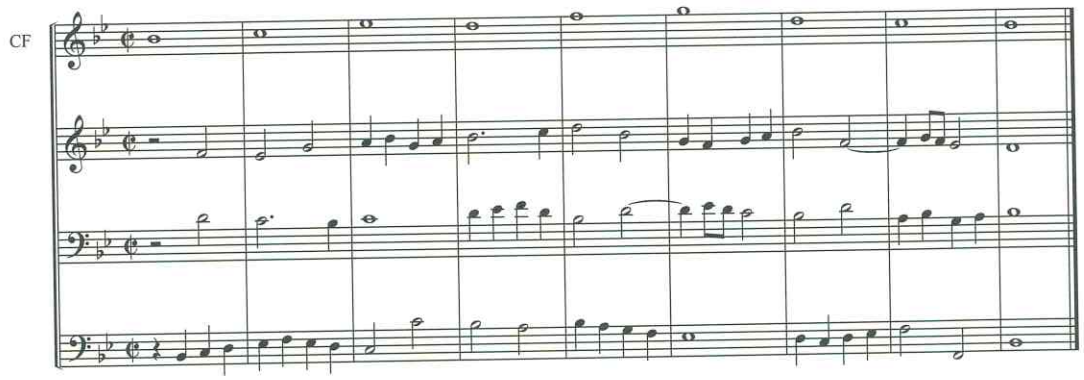


3.3 QUINTA ESPECIE

Esta especie puede usarse en combinación con las otras cuatro, sin embargo la combinación más interesante es aquella que está formada por el canto dado y tres contrapuntos floridos.

Para preservar la independencia de las voces, conviene evitar la coincidencia rítmica de las partes mediante la alternancia de distintas fórmulas rítmicas. Pero en este punto conviene tener en cuenta que hay que atender a todo el conjunto, no sólo a una de las voces. Es decir, que si la primera realiza un patrón, la segunda tendrá que esperar a que ésta acabe para repetir el mismo patrón.

Está permitido el uso moderado de una redonda sola o ligada a una blanca en cualquiera de las voces en contrapunto florido.



3.4 EJERCICIOS

1. Practica cada una de las especies por separado o en combinación con los cantos dados que se dieron en el primer capítulo. Los siguientes cuadros muestran las combinaciones que puedes utilizar en tus ejercicios.

Práctica de las especies por separado												
1ª voz	E	E	E	CD	R	R	CD	R	R	CD	R	R
2ª voz	CD	R	R	E	E	E	R	CD	R	R	CD	R
3ª voz	R	CD	R	R	CD	R	E	E	E	R	R	CD
4ª voz	R	R	CD	R	R	CD	R	R	CD	E	E	E

CD = canto dado, E= especie y R= redondas

Práctica de las especies 2ª, 3ª y 4ª en combinación																							
1ª	CD	CD	CD	CD	CD	CD	B	B	N	S	N	S	B	B	N	S	N	S	B	B	N	S	N	S
2ª	B	B	N	S	N	S	CD	CD	CD	CD	CD	CD	N	S	B	B	S	N	N	S	B	B	S	N
3ª	N	S	B	B	S	N	N	S	B	B	S	N	CD	CD	CD	CD	CD	CD	S	N	S	N	B	B
4ª	S	N	S	N	B	B	S	N	S	N	B	B	S	N	S	N	B	B	CD	CD	CD	CD	CD	CD

CD = canto dado, R= redondas, B = blancas, N = negras y S = síncopas

Práctica de la 5ª especie en combinación				
1ª voz	Florido	Florido	Florido	Canto dado
2ª voz	Florido	Florido	Canto dado	Florido
3ª voz	Florido	Canto dado	Florido	Florido
4ª voz	Canto dado	Florido	Florido	Florido

CAPÍTULO IV
EL CORAL

El estudio y la práctica del **coral** *a capella* en el estilo de J. S. Bach no sólo compete a la asignatura de Armonía, sino que también forma parte importante y básica de las programaciones de otras materias como son el Contrapunto y los Fundamentos de Composición. El estudio del coral resulta muy provechoso para el alumno, pues le instruye en la creación de líneas melódicas equilibradas e interesantes,[1] así como en la armonización de cantos dados. De la misma manera, facilita la asimilación de los elementos y procedimientos propios de este género, especialmente en el estilo de J. S. Bach, y la obtención de la técnica necesaria para afrontar la composición de obras de textura polifónica.

El coral, también denominado himno coral, designa un género de música religiosa que es propio de la Iglesia luterana y cuyo origen se remonta al siglo XVI, siglo que estuvo marcado por las guerras de religión y la Reforma Protestante.

Básicamente, los corales eran adaptaciones melódicas sobre texto alemán que se hacían a partir de los antiguos cantos llanos y de las canciones populares de la época, o, incluso, a partir de melodías de nueva invención. Aunque inicialmente se reservara al tenor para la interpretación de tales melodías, con el tiempo las melodías corales fueron asignadas a la soprano, mientras el resto de las voces eran diseñadas por el compositor de modo que dotasen a la obra entera de una textura polifónica[2] interesante rítmica y armónicamente.

Con J. S. Bach, el género alcanzó su máximo esplendor. Hoy en día se conservan cerca de cuatrocientos corales, entre originales y rearmonizaciones de temas corales ya existentes, realizados por este autor a lo largo de toda su vida.

No todos los temas corales presentan el mismo tratamiento y, por lo tanto, podemos realizar una clasificación *grosso modo* atendiendo a las diversas maneras de componer un coral.

J. García Gago[3] propone la siguiente clasificación:

1. Coral armonizado: el canto dado situado en la voz superior se armoniza a cuatro voces nota contra nota.
2. Coral figurado: el canto dado se usa a modo de *cantus firmus*, mientras que el resto de las voces tratadas en contrapunto, empleando valores menores, dotan al coral de una textura polifónica interesante y variada en todos sus aspectos.
3. Coral variado: el canto puede llegar a ser violentado con fines artísticos mediante las técnicas de la variación y de la ornamentación.[4]

---

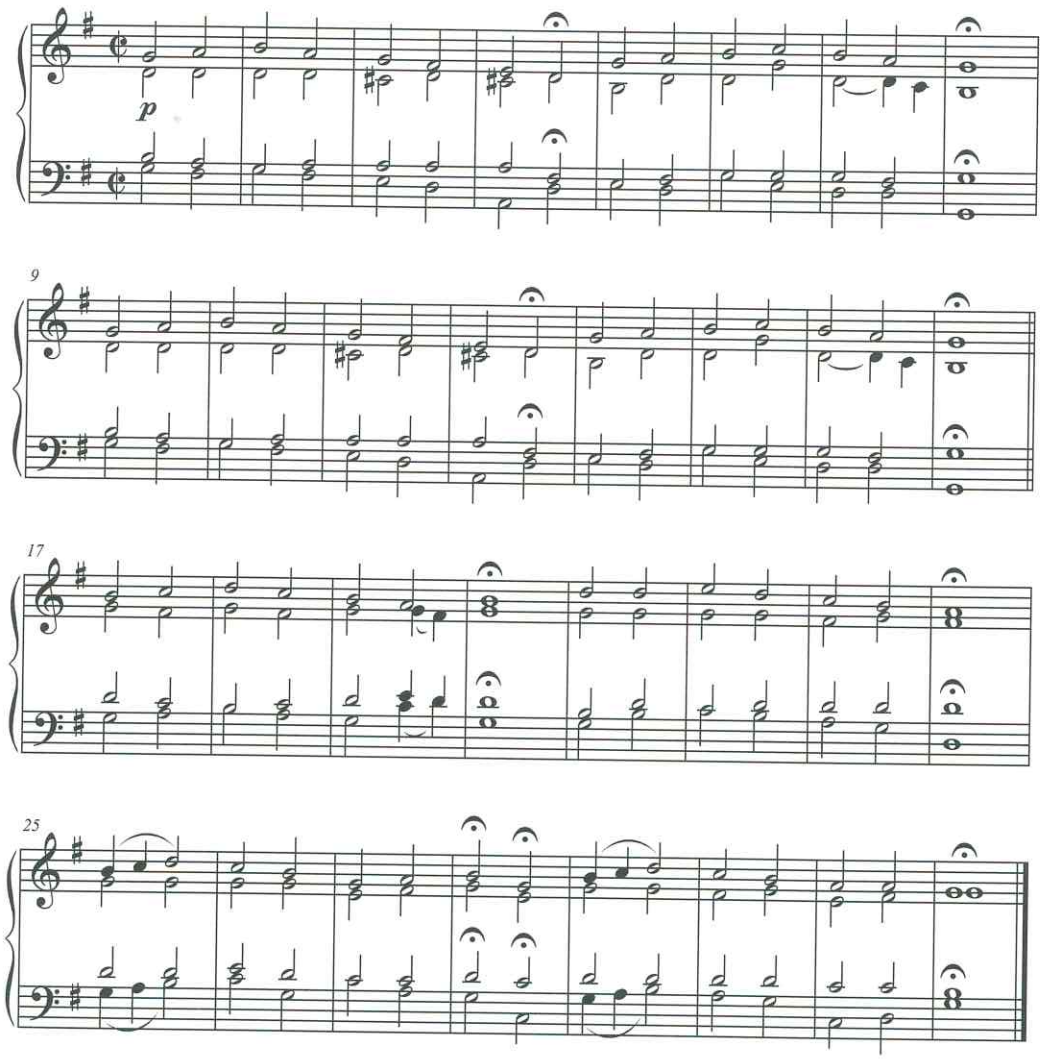
[1] Especial atención demandan las partes extremas, pues son las que se perciben con mayor claridad. El alumno tendrá que esforzarse para conseguir que todas las partes resulten melódicamente interesantes, en especial la del bajo.
[2] Polifonía: Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico. Real Academia Española de la Lengua.
[3] Tratado de Contrapunto Tonal y Atonal. J. García Gago. Clivis Publicacions, 1998.
[4] En nuestro estudio del coral, únicamente nos referiremos y dedicaremos al coral armonizado y al coral figurado, dejando para los estudios superiores la práctica del coral variado.

4.1 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL CORAL ARMONIZADO

El coral armonizado puede servirnos de práctica inicial antes de abordar el estudio del coral figurado. Veremos cómo su práctica es muy similar a la resolución de todos aquellos ejercicios de armonía de primer curso, en los que reinaba una severidad en torno a la conducción de voces, como consecuencia directa de una normativa estricta y de unos recursos armónicos ciertamente limitados.

Veamos un ejemplo muy conocido de coral armonizado, sobre todo por los pianistas. Se trata de la pieza número 4 del *Álbum de la juventud* de Robert Schumann.

Schumann. *Ein Choral*



Podemos apreciar a primera vista que el coral se divide en pequeñas frases que están separadas por calderones (momentos de reposo). La razón estriba en que el coral se estructuraba a partir de un texto religioso compuesto de versículos. A cada versículo se le asignaba una frase que se detenía finalmente en una cadencia.

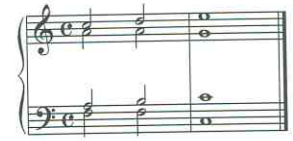
Convendría hacer caso de las siguientes sugerencias respecto al uso de las cadencias en un coral: La alternancia en el tipo de cadencia enriquece la estructura armónica del coral y evita la posible sensación de monotonía, en especial cuando dos frases sucesivas están en la misma tonalidad. La cadencia perfecta por su carácter conclusivo suele reservarse para momentos muy concretos, normalmente para el final de sección o de obra.

La austeridad y la sencillez de las líneas melódicas también caracterizan este tipo de corales. En el ejemplo anterior advertimos un movimiento predominante de blancas y una armonización nota contra nota que concuerda con lo que acaba de explicarse.

Además de estas primeras indicaciones, atenderemos a estas otras para conseguir la correcta armonización de nuestros corales:

1. El coral debe ser tan consonante como lo ha sido cualquier ejercicio realizado hasta el momento en nuestro estudio del Contrapunto.
2. Se debe proceder a partir de una planificación previa. Para ello, primero hemos de determinar cuál es la tonalidad de origen y cuáles son las distintas posibilidades de modulación. En segundo lugar, consideraremos qué cadencias son posibles y convenientes al final de cada versículo.
3. Daremos prioridad a los grados tonales, y tendremos en cuenta el resto de grados para lograr que la armonización no resulte monótona y recurrente.
4. A diferencia del contrapunto severo, en la práctica del coral podemos utilizar más de un acorde por compás.
5. Los acordes perfectos mayores y menores pueden usarse con libertad siempre que estén en estado fundamental o en primera inversión; de la buena combinación de ambos estados dependerá la musicalidad de la línea del bajo.
6. La segunda inversión ha de tratarse con mucha cautela. Conviene recordar todo lo aprendido en Armonía al respecto.
7. La quinta disminuida sobre sensible sólo podrá emplearse en primera inversión.[5]
8. La quinta disminuida sobre el segundo grado y la quinta aumentada sobre el tercero del modo menor se usarán tal como se aprendió en Armonía.
9. Las modulaciones, en el caso de que las haya, se realizarán a los tonos vecinos (relativo, dominante y subdominante), no obstante se permitirá, siempre que lo admita el canto dado, la modulación a tonalidades más lejanas.
10. Se permite el uso de cualquier acorde de séptima en estado fundamental o invertido, siempre y cuando las disonancias estén preparadas por nota común o se tomen por movimiento contrario. Estos acordes sólo se utilizan en su resolución natural.
11. En principio, debe evitarse el empleo de intervalos melódicos aumentados y disminuidos, no obstante estarán permitidos aquellos casos que también lo estén en la asignatura de Armonía.
12. Respecto a la aparición de octavas y quintas, seguidas y directas, seguiremos las mismas normas que rigen en Armonía.
13. Cualquier dominante secundaria será admitida como válida, especialmente si se trata de la dominante de la dominante.[6]

[5] La sonoridad de la quinta disminuida en estado fundamental es del todo áspera, y por ello desaconsejable. La segunda inversión raramente aparece como alternativa del IV grado en la cadencia plagal, según nos enseña Rimsky-Korsakof en su tratado de armonía. Rimsky-Korsakof, N. Tratado de armonía práctica. Ricordi, 1990.



[6] Algunos tratadistas muestran sus reservas ante el uso de estos acordes o simplemente no hacen referencia a ellos; sin embargo, sin las dominantes secundarias no seríamos capaces de entender la construcción armónica de los corales de muchos autores, entre ellos los compuestos por el mismo Bach.

4.2 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL CORAL FIGURADO

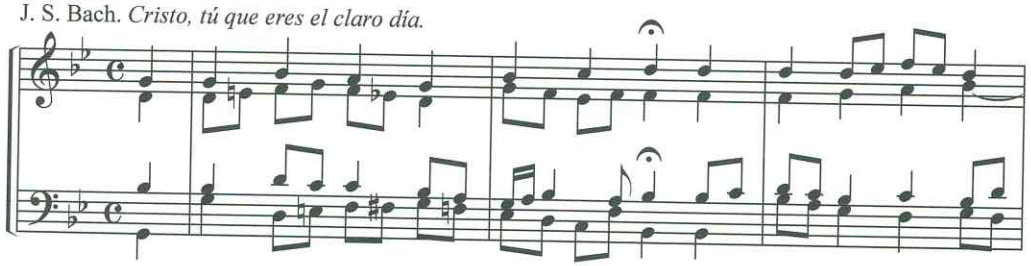
El coral figurado es mucho más rico que el armonizado por el considerable grado de ornamentación de sus líneas melódicas. Tal ornamentación dota al coral de unos diseños melódico-rítmicos más complejos y divertidos que los aportados por la mera armonización nota contra nota del coral armonizado. Por tanto, será preciso que antes de componer corales figurados, el alumno conozca los principios referidos a la teoría sobre las notas de adorno.

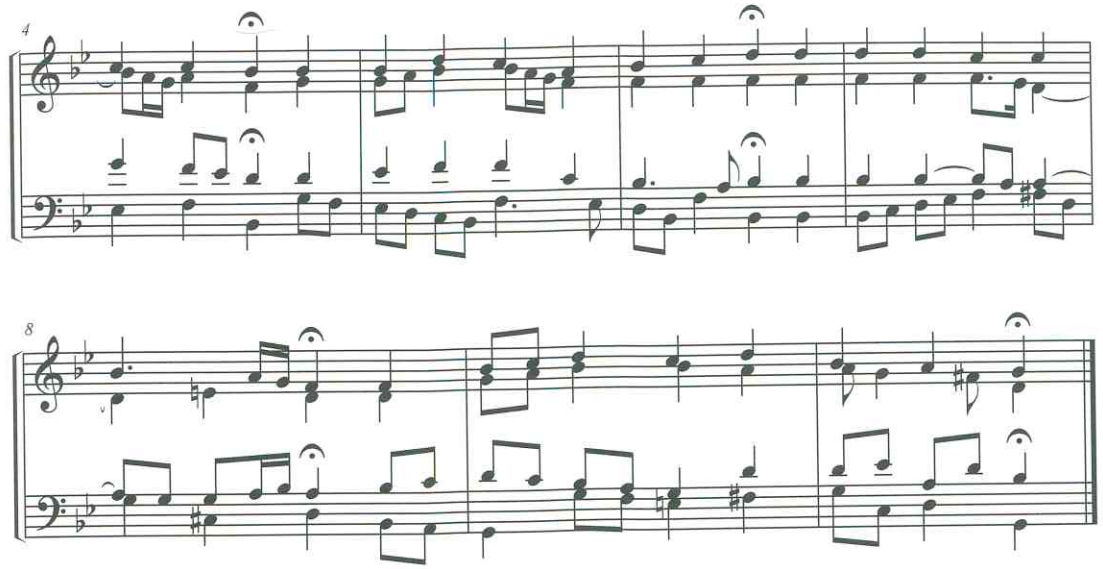
Las pautas que se deben seguir para armonizar un coral en estilo figurado serán las mismas que las citadas antes para el coral armonizado, más unas cuantas nuevas que se refieren sobre todo al uso de ornamentos melódicos:

1. Pueden usarse, como antes se dijo, el número de acordes por compás que sea necesario, si bien es recomendable una armonía larga, siempre que las notas del canto dado lo permitan, pues da claridad a la estructura armónica de la pieza y posibilita el uso de notas de adorno. Tendremos, pues, que analizar las distintas notas del tema y discernir entre todas ellas cuáles serán notas reales y cuáles serán notas de adorno.
2. Cualquier ornamento melódico será válido, con tal de que se respeten sus normas de uso. Se emplean especialmente las notas de paso, los floreos o bordaduras y los retardos.
3. El interés melódico de cualquier voz justificará la aparición de toda anomalía e infracción de tipo armónico.
4. La utilización de diseños melódicos formados por varias corcheas seguidas es característico de este estilo. Hemos de evitar el uso de tales diseños en más de dos voces simultáneamente.
5. Los tratadistas menos severos admiten el empleo de notas cromáticas cuando aportan interés melódico a las voces. Este recurso debería usarse sólo cuando el alumno posea la destreza suficiente en la escritura de corales.

Cualquiera de los corales de J. S. Bach habría sido válido para ilustrar todo lo comentado hasta ahora, pues cada uno de ellos supone una verdadera lección de armonía y de contrapunto. El análisis de un buen número de ellos contribuirá indudablemente en la mejora de nuestro conocimiento del contrapunto y de nuestro oficio como compositor.

J. S. Bach. *Cristo, tú que eres el claro día.*

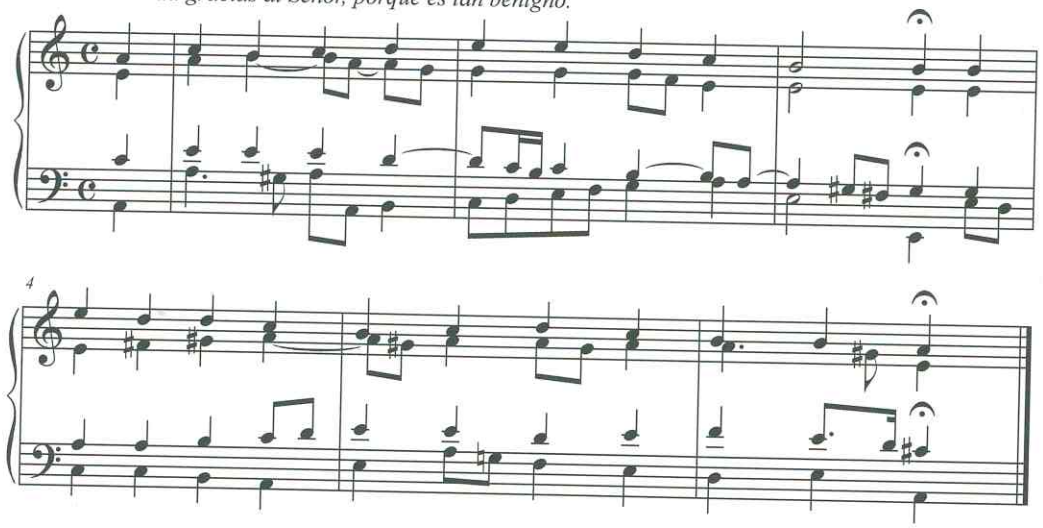




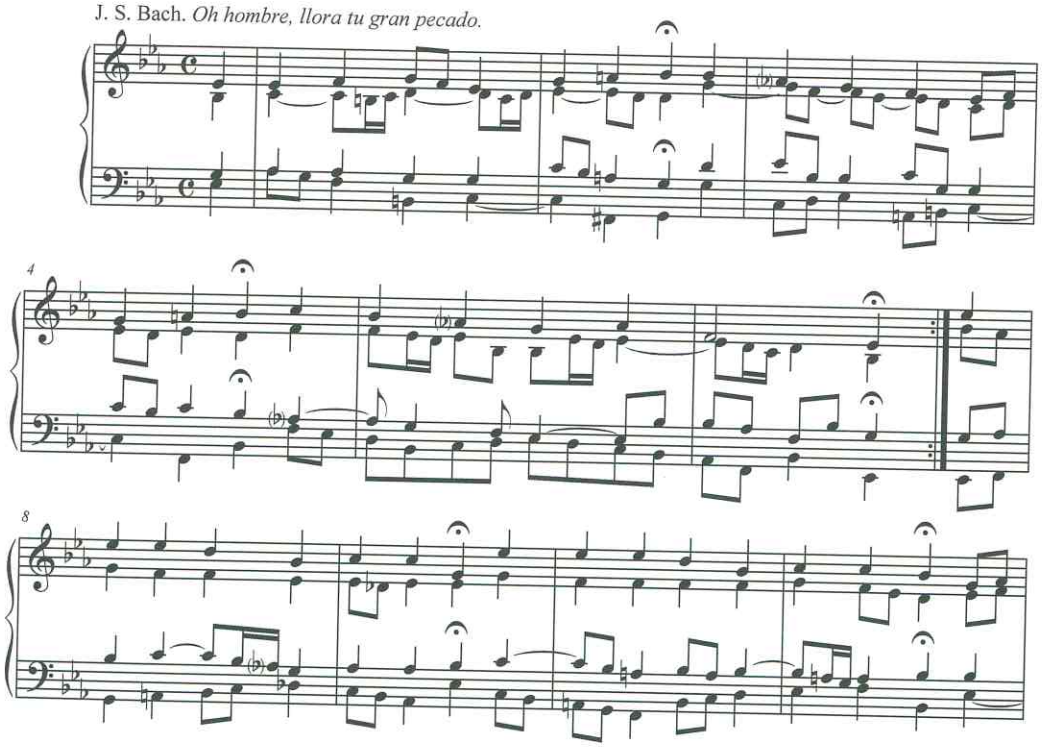
4.3 EJERCICIOS

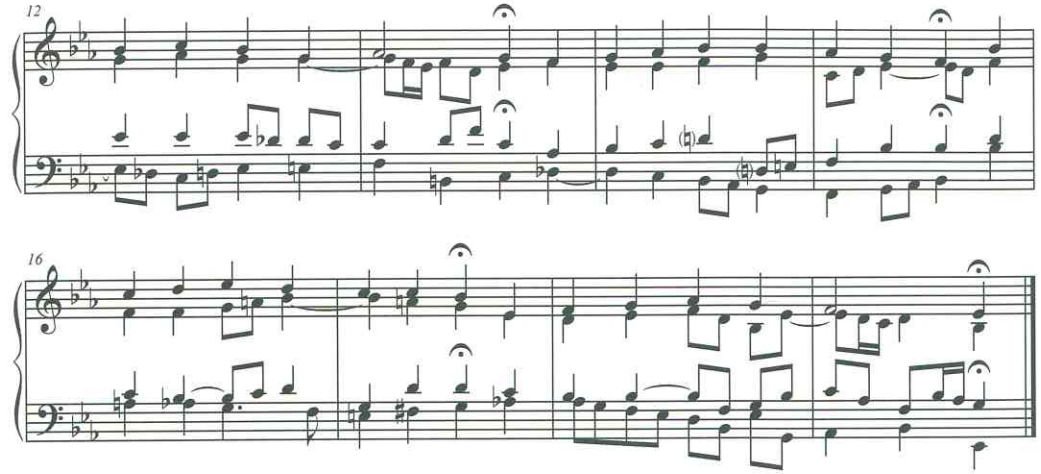
1. Analiza los siguientes corales de J. S. Bach y los que han servido anteriormente de ejemplo:

J. S. Bach. *Dad gracias al Señor, porque es tan benigno.*

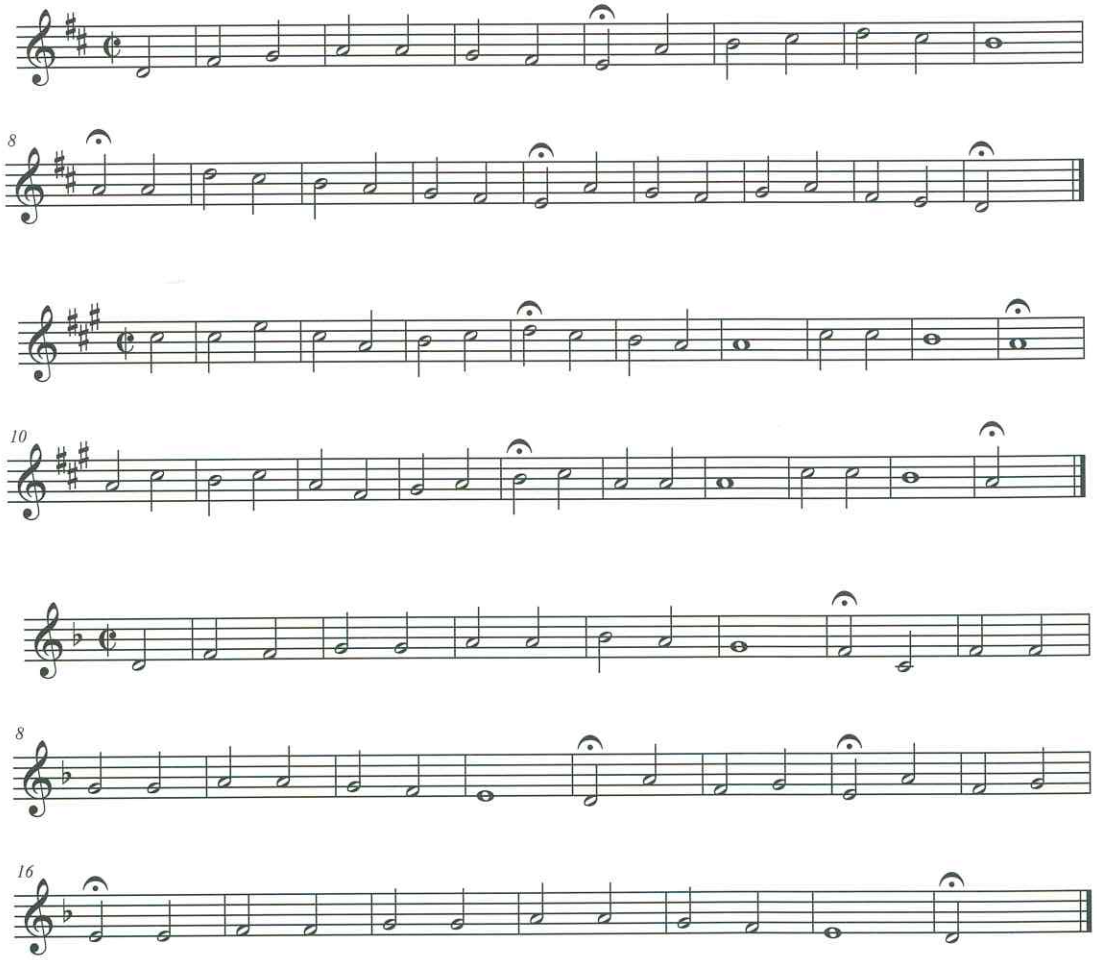


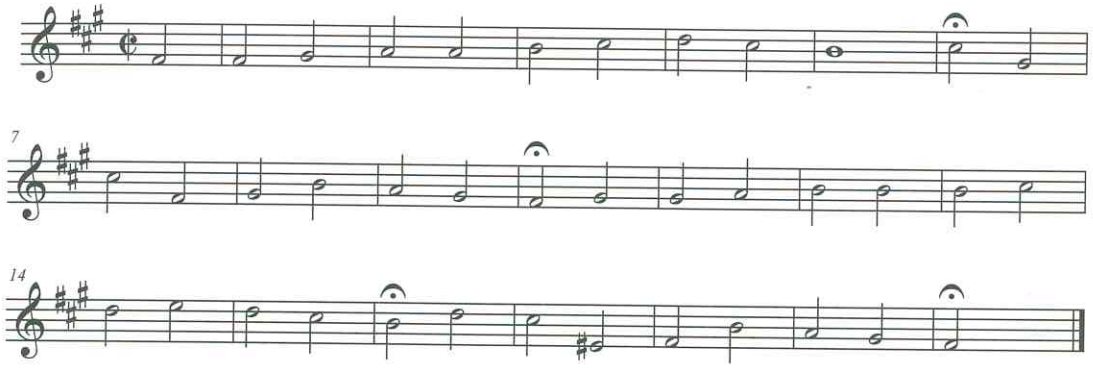
J. S. Bach. *Oh hombre, llora tu gran pecado.*





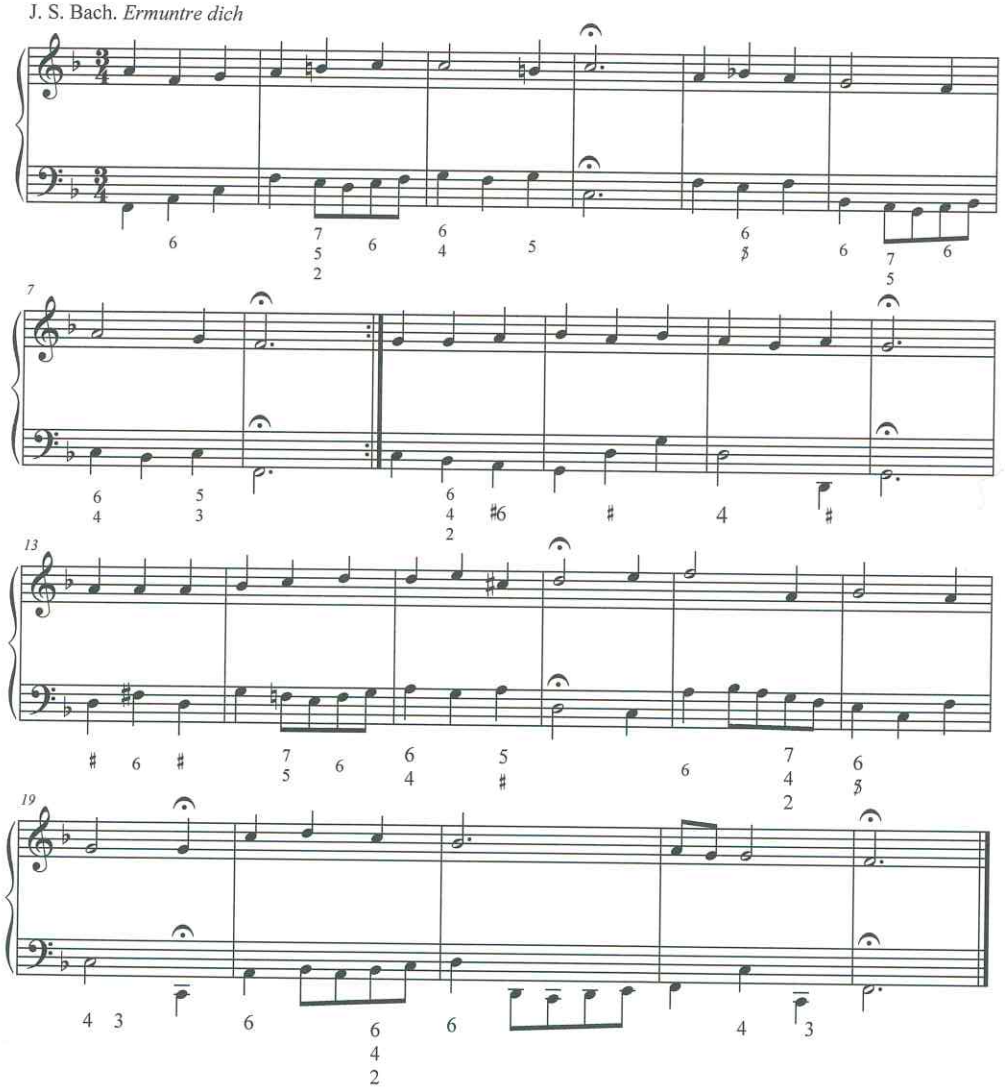
2. Realiza corales armonizados a partir de los siguientes cantos dados:



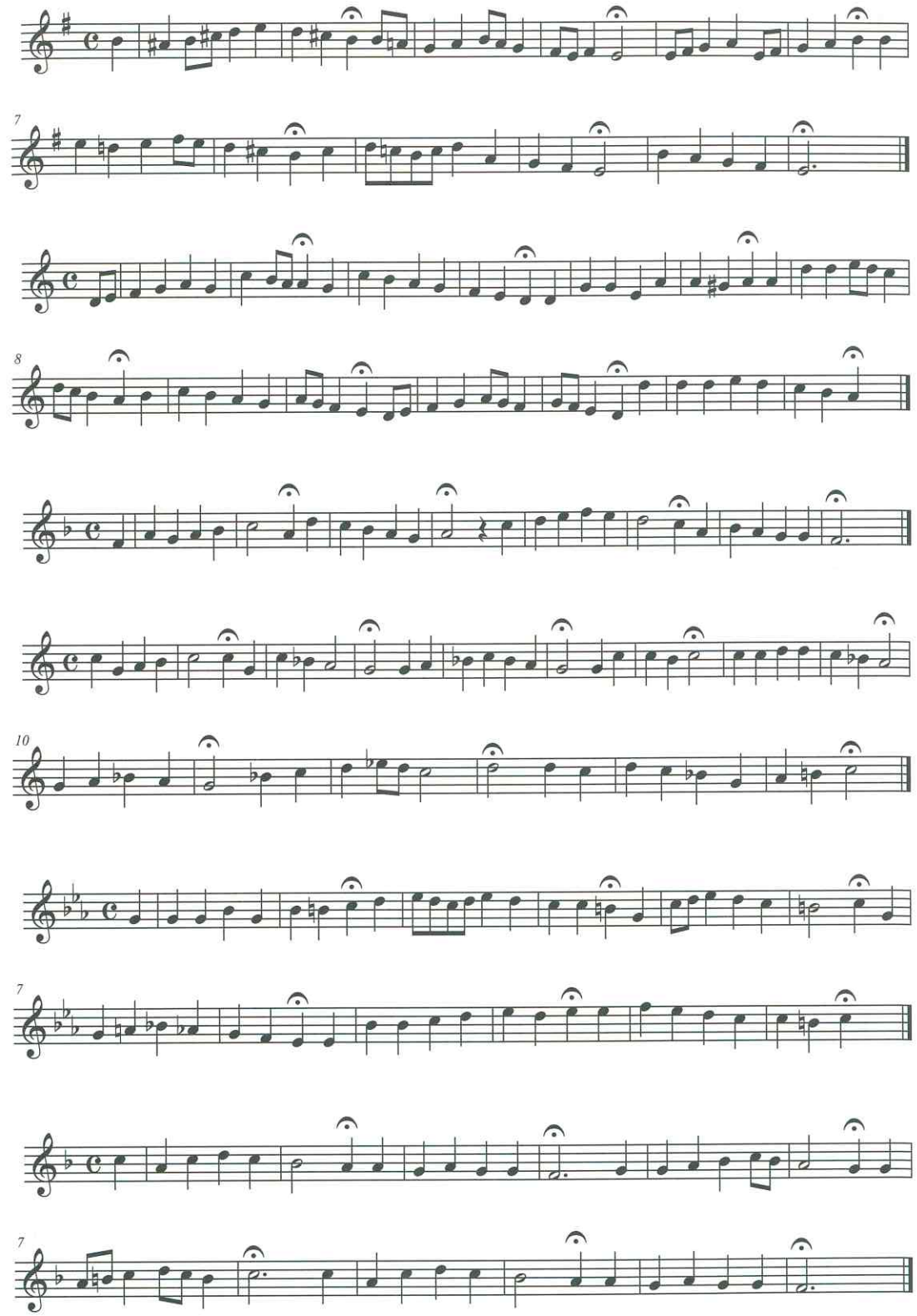


3. Escribe el resto de las partes de la siguiente melodía coral con bajo figurado.

J. S. Bach. *Ermuntre dich*

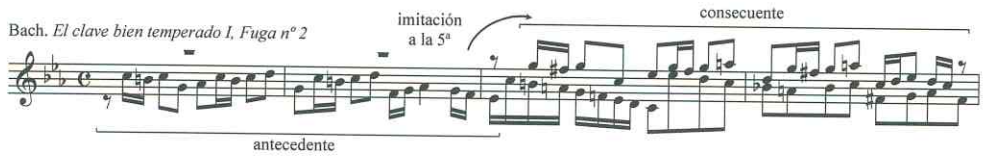


4. Realiza corales figurados a partir de los siguientes cantos dados:

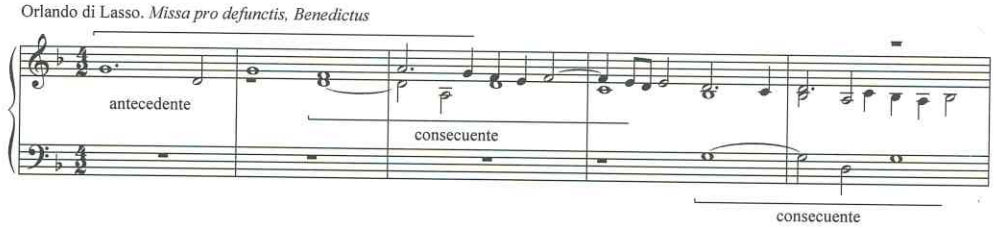


CAPÍTULO V
CONTRAPUNTO IMITATIVO A DOS VOCES

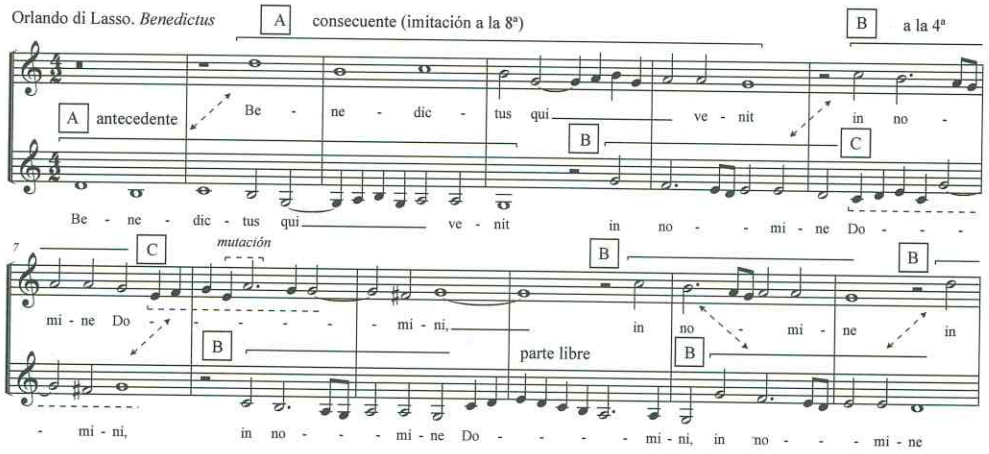
Definimos el **contrapunto imitativo** como la transferencia motívica o temática de una voz a otra de manera que se cree un vínculo entre ellas que las conecte y las relacione. Este tipo de contrapunto es propio de una gran parte de la música de los siglos XVI, XVII y XVIII. Géneros como el motete, el madrigal, el canon o la fuga son representativos de esta técnica compositiva.

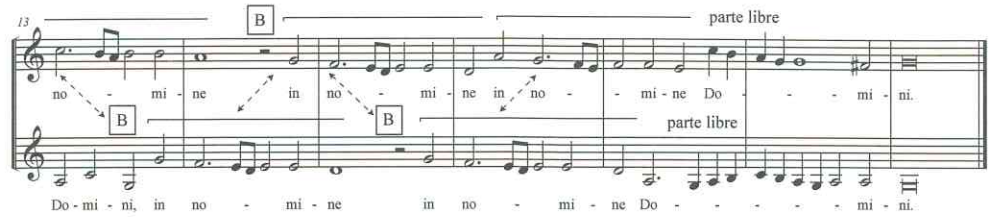


Para que dicho vínculo sea efectivo es necesario que dos o más voces repitan el mismo fragmento melódico consecutivamente. El elemento melódico que es imitado se denomina **antecedente**, mientras que las sucesivas repeticiones reciben el nombre de **consecuentes**. Asimismo, el consecuente puede intervenir antes de que el antecedente acabe. A esta superposición se la denomina *stretto*. Este procedimiento es el que normalmente se utiliza para la práctica imitativa.



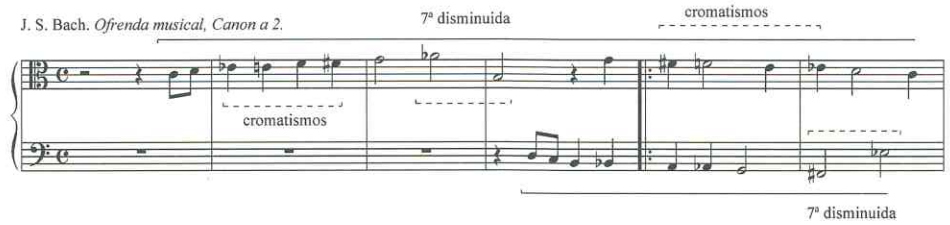
Las obras de estilo imitativo suelen estar diseñadas de manera que sus voces propongan temas susceptibles de ser imitados, o respondan a su vez a las propuestas de otras voces. También pueden interpretar partes libres, es decir, fragmentos melódicos sin más valor que el de meros contrapuntos eventuales.



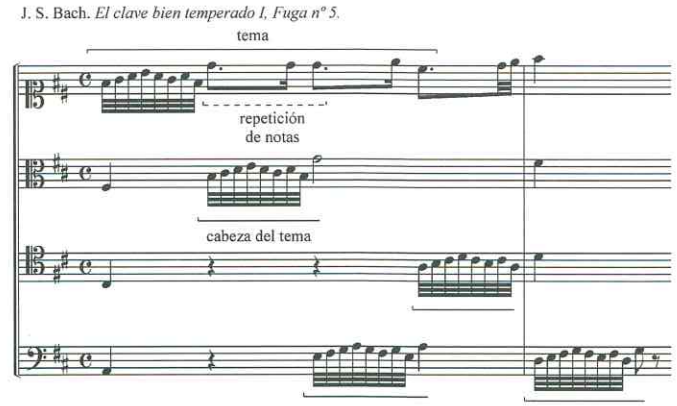


La normativa propia del contrapunto florido, aun siendo demasiado estricta, es una buena ayuda para encuadrar nuestros trabajos dentro de los siglos XV y XVI. En el caso de que deseemos explorar un estilo más reciente como el barroco, convendrá recordar todo lo explicado en el capítulo anterior acerca de la práctica armónica durante esta época, así como considerar las licencias siguientes referidas al tratamiento melódico y rítmico de las partes.[1]

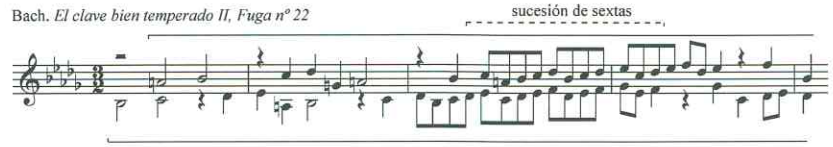
1. Incluimos las séptimas menor y disminuida en nuestra lista de intervalos melódicos permitidos. Igualmente son posibles los cromatismos cuando su uso suponga un verdadero interés musical.



2. La repetición de una nota en la misma octava está permitida si dota al motivo de personalidad propia.



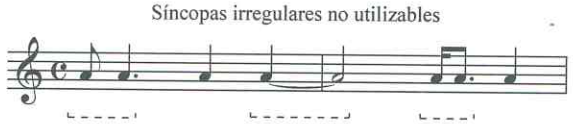
3. Podrá utilizarse una sucesión numerosa de terceras o sextas consecutivas sin restricción alguna.



[1] Blanquer, A. Técnica del Contrapunto. Real Musical, 1997.

4. Cualquier diseño rítmico que enriquezca los temas y sus contrapuntos será admisible, excepto ciertas fórmulas que son ajenas al estilo barroco, como las que se muestran a continuación.

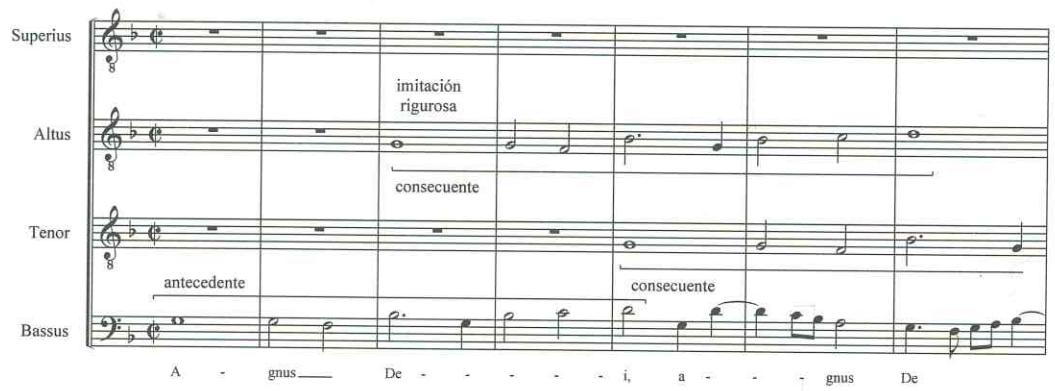
Síncopas irregulares no utilizables



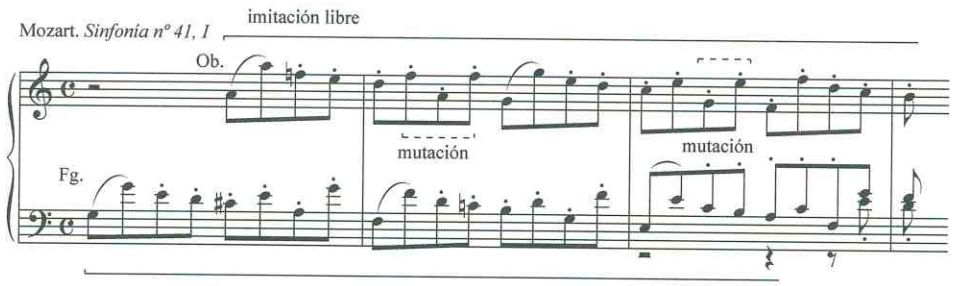
5.1 GÉNEROS IMITATIVOS

Las imitaciones pueden ser de dos tipos, según sea el grado de fidelidad que mantengan con el antecedente. Una imitación es **rigurosa** o **regular** cuando se repiten todas las notas del antecedente conservando, además, la naturaleza de los intervalos que se forman entre ellas y su ritmo.

Josquin Desprez . *Missa mater patris, Agnus Dei*



Por el contrario, se dice que una imitación es **libre** o **irregular** cuando se produce algún cambio interválico o rítmico (mutación) no esperado en el consecuente.



Las imitaciones también pueden ser **totales** o **parciales** dependiendo de si se imita el antecedente íntegro o no, respectivamente. La imitación parcial suele emplearse para reproducir la parte más característica del antecedente.[2] Tras su escucha, el consecuente puede presentar nuevos motivos susceptibles de ser imitados a su vez por otras voces o una parte libre.

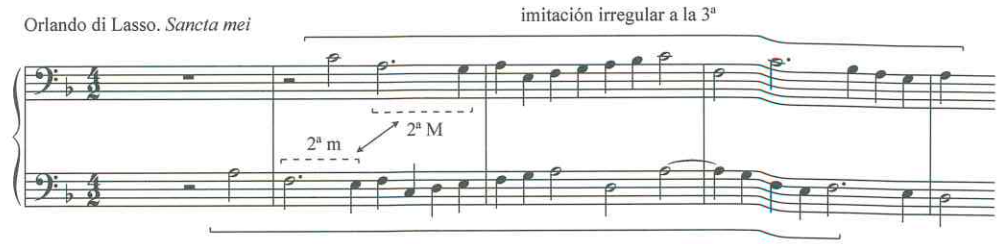
Existen diferentes maneras de imitar un elemento melódico. A continuación se da una relación de los géneros más utilizados.

[2] El fragmento más representativo de cualquier elemento melódico suele ser su cabeza.

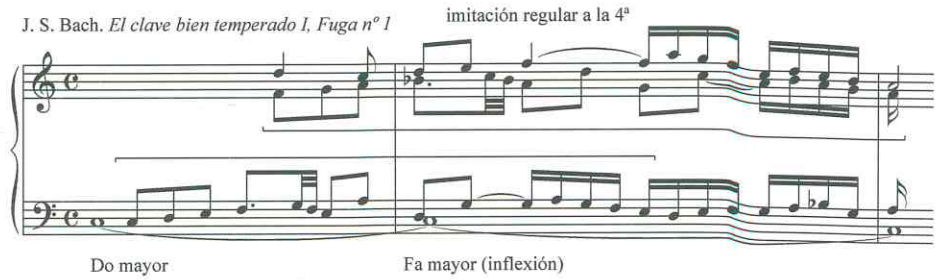
• Imitación por movimiento directo

Este género consiste en la traslación del antecedente a un intervalo cualquiera, inferior o superior. La más empleada es la que se realiza a la octava justa (o unísono). En caso de emplear un intervalo diferente, el compositor suele decantarse por la imitación irregular con el fin de mantenerse en la tonalidad del antecedente. Por el contrario, la imitación regular se emplea normalmente para iniciar un proceso modulante.

Orlando di Lasso. *Sancta mei*



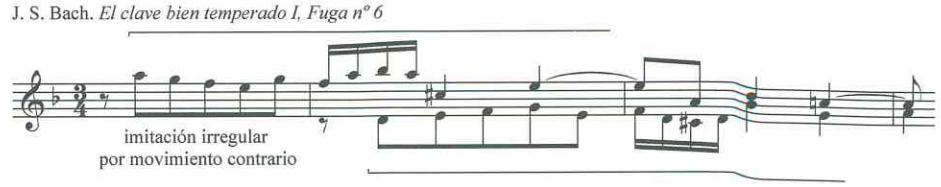
J. S. Bach. *El clave bien temperado I, Fuga nº 1*



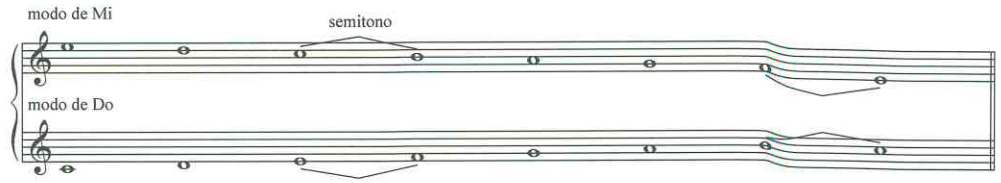
• Imitación por movimiento contrario

Este procedimiento se fundamenta en el cambio de dirección de los intervalos del antecedente, de modo que un intervalo ascendente se transforma en uno descendente, y viceversa.

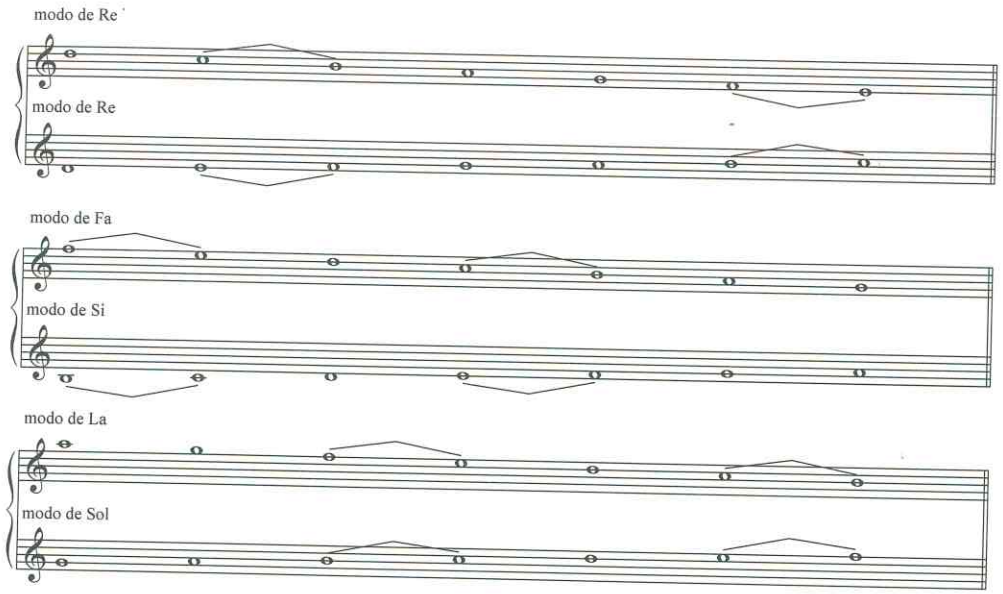
J. S. Bach. *El clave bien temperado I, Fuga nº 6*



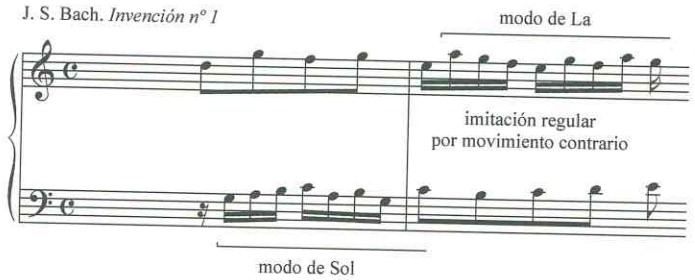
Para obtener una imitación regular, hemos de valernos de la siguiente tabla. En ella encontramos parejas de modos enfrentados de manera que muestren su simetría especular.[3]



[3] Estos modos pueden transportarse si queremos trabajar con otras armaduras.

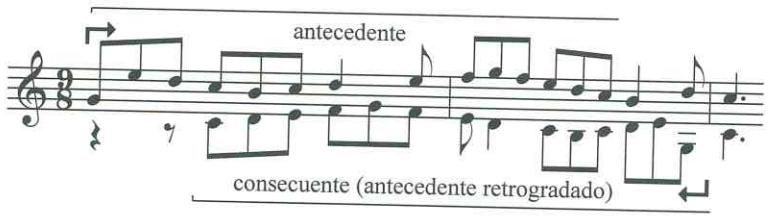


J. S. Bach. *Invención nº 1*



• Imitación por movimiento retrógrado

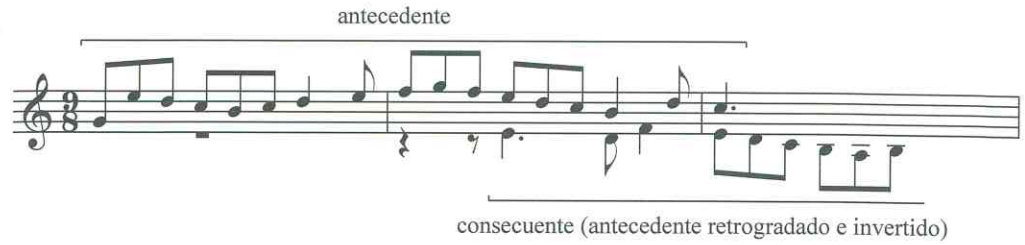
La composición de un consecuente a partir de la lectura del antecedente en orden inverso a lo habitual, es decir, de derecha a izquierda, desafía tanto nuestra capacidad auditiva para reconocerlo como nuestro ingenio y nuestra habilidad como compositores. De hecho, este procedimiento se prodiga poco debido a la dificultad que entraña el reconocimiento auditivo de un antecedente retrogradado sin la ayuda de su partitura.



• Imitación por movimiento contrario retrogradado

De la combinación de las dos últimas técnicas explicadas se obtiene esta otra. El consecuente se obtiene, pues, leyendo el antecedente desde su última nota y retrocediendo hasta su primera, mientras se invierte la dirección de sus intervalos.

Asimismo, la tabla presentada para la composición de imitaciones regulares por movimiento contrario es válida para la creación de consecuentes regulares por medio de este método.

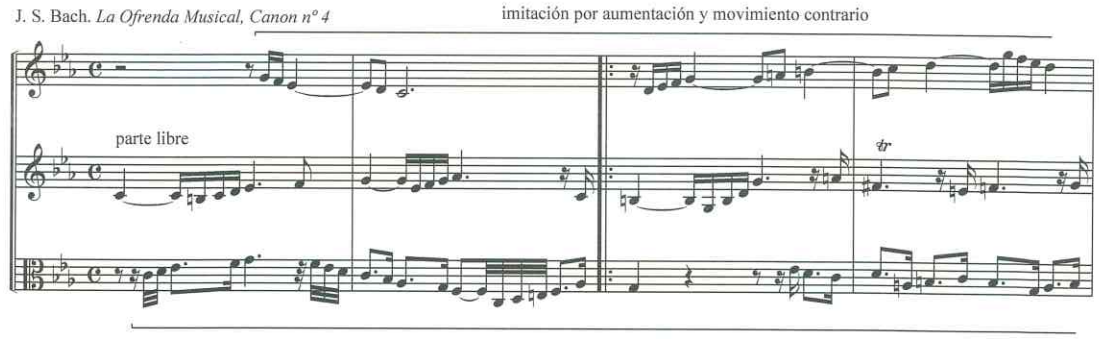


• Imitación por aumentación y por disminución

El consecuente puede ser una reproducción del antecedente con la duración de sus notas aumentadas al doble, al triple o al cuádruple. Del mismo modo, puede suceder que sus valores disminuyan a la mitad, a un tercio o a la cuarta parte; en este segundo caso, situaremos el consecuente respecto del antecedente de manera que este último acabe antes que aquél.[4]

Esta técnica puede ser combinada con cualquier otra como ocurre en el siguiente caso, donde el antecedente es imitado por aumentación y por movimiento contrario.

J. S. Bach. *La Ofrenda Musical, Canon nº 4*

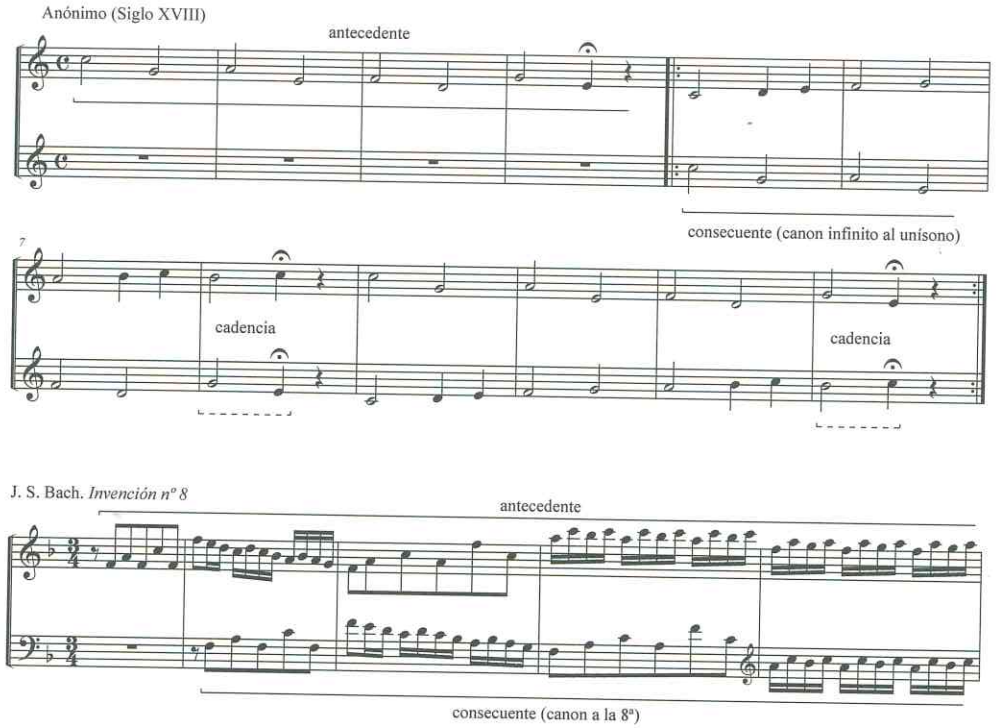


5.2 EL CANON

Dichos procedimientos, cuando se llevan a sus últimas consecuencias, pueden dar origen a composiciones musicales autosuficientes. Este es el caso del **canon**, un género musical que se basa en la imitación prolongada de una parte por otra.

Los cánones constituyen piezas independientes, aunque también pueden formar parte de una obra de dimensiones mayores. El primero de los dos ejemplos siguientes responde al primer caso, mientras que el fragmento inicial de la *Invención nº 8*, BWV 779 en Fa mayor de J. S. Bach responde al segundo.

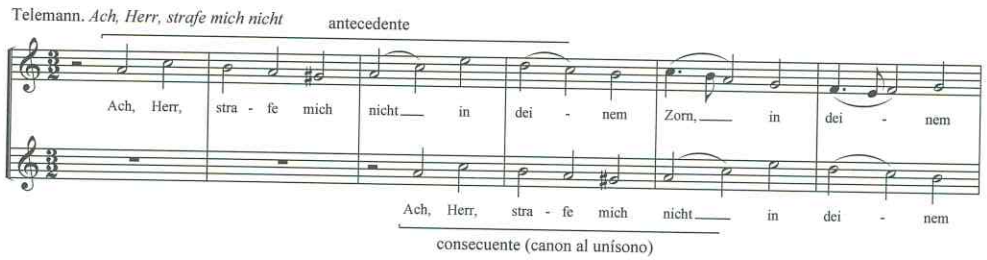
[4] La razón de esta medida reside en el hecho de que un consecuente con una longitud mucho menor que la del antecedente puede ser alcanzado por éste e, incluso, superado, si interviene demasiado pronto. Esta circunstancia provocaría una situación paradójica, en la que ambos invertirían sus términos, es decir, el consecuente pasaría a ser antecedente y viceversa.



Cuando la imitación canónica se cierra sobre sí misma en una suerte de ciclo[5] sin fin, el canon producido se denomina canon infinito, circular o perpetuo. Dos son las maneras de concluir un **canon infinito**: mediante una cadencia situada en el interior del ciclo, o mediante una pequeña coda. Véase el primer ejemplo de esta página.

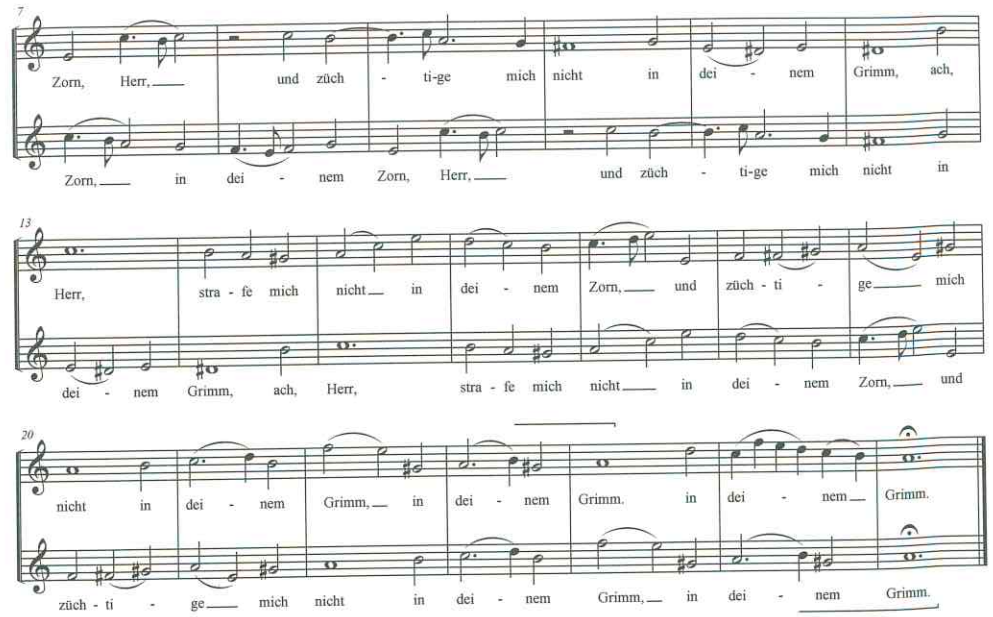
Cualquier género imitativo puede ser utilizado para componer un canon y, por consiguiente, todas las indicaciones dadas para la práctica del contrapunto imitativo también son aplicables a esta nueva tarea.[6]

Dado que la aplicación de ciertos géneros imitativos, como la retrogradación, la aumentación o la disminución, entraña verdaderas dificultades para cualquier compositor, desaconsejo su práctica hasta que el alumno no haya adquirido cierta destreza o esté realizando los estudios superiores de Composición. La práctica del canon a dos voces por movimiento directo debería ser suficiente de momento.



[5] Para que un canon sea infinito, es necesario que un fragmento considerable suyo se repita indefinidamente. Su apariencia escrita será la de un fragmento musical delimitado por barras de repetición.

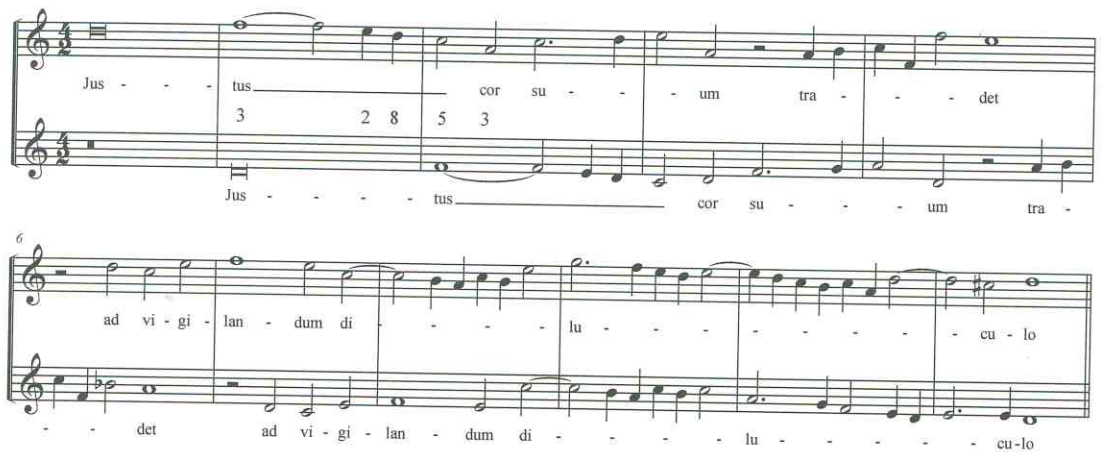
[6] J. S. Bach escribió numerosos cánones basados en géneros imitativos diversos. Una parte de ellos está en *La Ofrenda Musical*.



5.3 EJERCICIOS

1. Analiza el siguiente fragmento de un motete. Señala los antecedentes y sus correspondientes consecuentes, así como las mutaciones que encuentres. Igualmente, completa el análisis interválico que hay iniciado.

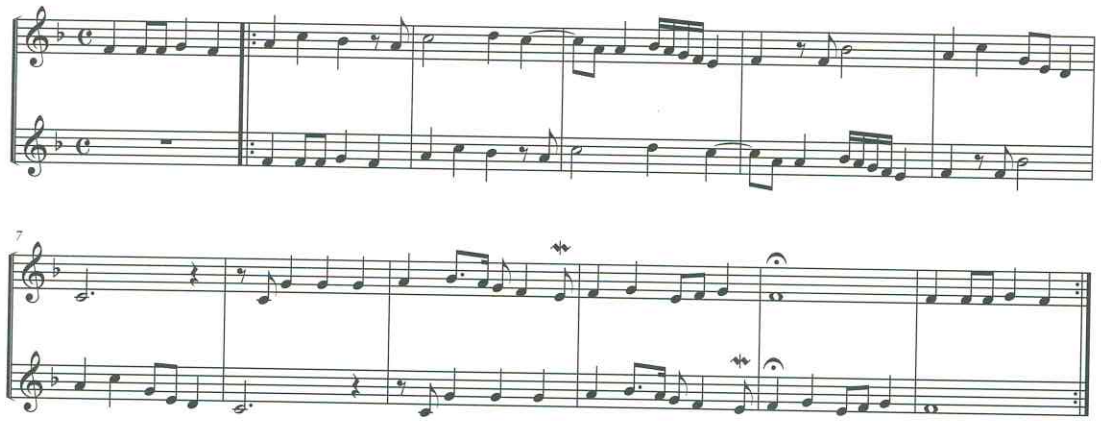
Orlando di Lasso. *Justus cor suum tradet*



2. Compón fragmentos similares al del ejercicio anterior a dos voces empleando los distintos géneros imitativos. Práctica con imitaciones de tipo regular e irregular.

3. Analiza el siguiente canon tal como has hecho en el primer ejercicio.

Martín Agricola. *Canon*



4. Compón cánones a dos voces, principalmente por movimiento directo, como el del ejercicio anterior.

CAPÍTULO VI
CONTRAPUNTO INVERTIBLE

Resulta sumamente fácil encontrar en la música polifónica, ya sea vocal o instrumental, fragmentos más o menos extensos en estilo imitativo. Como bien sabemos, el estilo imitativo consiste en reproducir material melódico, especialmente temático, alternativamente en cada una de las voces. A menudo, este material temático está acompañado de otras partes recurrentes que reciben el nombre de **contrapuntos**[1] **obligados**. La inmensa mayoría de éstos están elaborados de manera que puedan colocarse por encima o por debajo de la voz en la que figura el tema sin incurrir en ningún tipo de incorrección armónica. A los contrapuntos que gozan de esta propiedad se les denomina **contrapuntos invertibles**.

El desarrollo técnico del alumno en esta materia no sólo se fundamenta en la práctica escrita[2] de tales contrapuntos, sino también en el estudio y el análisis de obras escogidas para el caso, como son todas aquellas de estilo fugado. El estudio de invenciones y de fugas[3] contribuirá a buen seguro al enriquecimiento del lenguaje melódico, armónico y rítmico del alumno.

6.1 NORMAS GENERALES

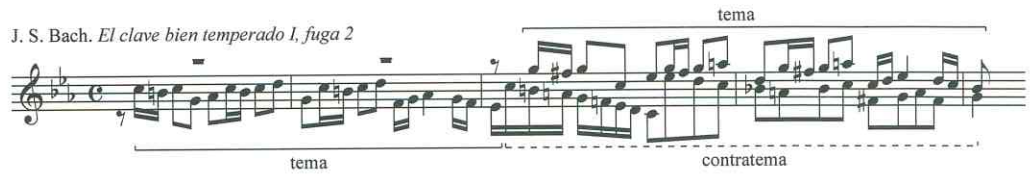
Inicialmente, convendría que el alumno se circunscribiese al estilo florido cuando componga sus primeros contrapuntos. Con esta medida pretendemos evitar la creación de diseños rítmicos y melódicos confusos e ineficaces. Una práctica continuada y un estudio detenido de las obras de los grandes maestros nos conducirán poco a poco a propuestas personales más arriesgadas y originales.

A continuación se dan una serie de indicaciones válidas para la elaboración correcta de cualquier tipo de contrapunto.

1. El contrapunto debe mantener siempre su propia identidad respecto del tema al que acompaña. Por esta razón, debemos evitar la coincidencia rítmica entre las partes mediante la elaboración de un contrapunto que posea una estructura rítmica personal.

   Una buena manera de realzar al tema o de señalarlo como tal es hacer que anteceda al resto de partes, que pasarán a percibirse como **contratemas**.

J. S. Bach. *El clave bien temperado I, fuga 2*



2. El conjunto formado por el tema y su contrapunto debe apoyarse sobre una estructura armónica común. El ritmo armónico de estas estructuras es libre, es decir, podemos colocar más de un acorde por compás, al contrario de lo que dictaba la teoría concerniente al contrapunto de especies.

---

[1] Los **contrasujetos** o **contratemas** no son más que contrapuntos de los temas y su presencia está ligada a la intervención de estos últimos. Esta suerte de contrapuntos es habitual en fugas o en fragmentos de estilo fugado.

[2] Únicamente nos dedicaremos al estudio y a la práctica del contrapunto a dos voces. El **contrapunto doble a la octava** es el más practicado por todos los compositores. Reservaremos el estudio de otros tipos de contrapunto para cursos superiores.

[3] La fuga es uno de los géneros que más utiliza este tipo de contrapunto.

Estas estructuras armónicas no deben presentar ningún tipo de modulación, si bien es posible el uso de cualquier dominante secundaria.

3. Evítese, en lo posible, cualquier tipo de cruzamiento. En caso de que se produzca alguno, deberá realizarse dentro de una misma armonía.

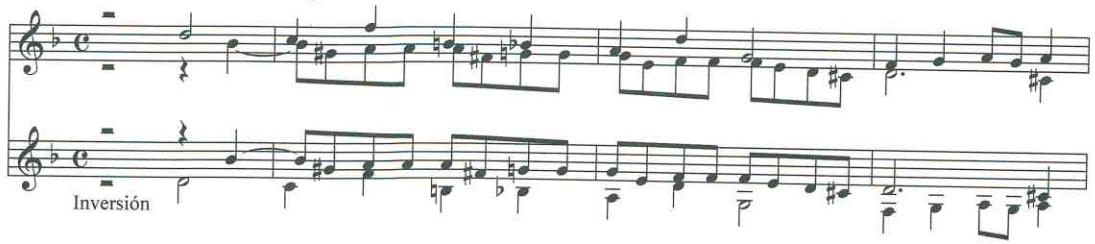
J. S. Bach. *El clave bien temperado I, fuga 16*



6.2 CONTRAPUNTO DOBLE A LA OCTAVA

Un contrapunto doble es a la octava cuando las dos partes implicadas invierten su posición mediante un intervalo de octava justa. La separación entre ambas voces no debe sobrepasar el intervalo de octava, pues el uso de cualquier intervalo que excediera este límite supondría un cruzamiento cuando se llevase a cabo la inversión de las voces.

J. S. Bach. *El arte de la fuga, Contrapunto VIII*



Desde el punto de vista armónico, debemos ceñirnos a la utilización libre de ciertos intervalos y a la condicionada de otros. El lenguaje armónico empleado no debe alejarse del dispuesto por el contrapunto severo o de especies.

El esquema siguiente no es más que una representación numérica de cada intervalo y su correspondiente inversión. Los intervalos sombreados en negro son aquellos cuyo uso no está restringido por ninguna regla. Los que están en gris sólo están sujetos a las normas armónicas que nos previenen contra su mal uso.[4] El resto de intervalos está sometido a una serie de indicaciones sobre su preparación y su resolución.

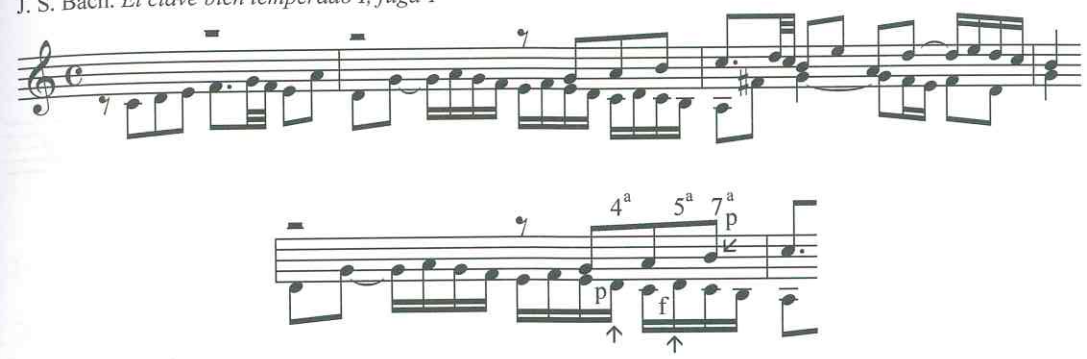
1 8	2 7	3 6	4 5	5 4	6 3	7 2	8 1

Podrán utilizarse los intervalos sobre fondo blanco siempre que cumplan alguna de las siguientes condiciones:

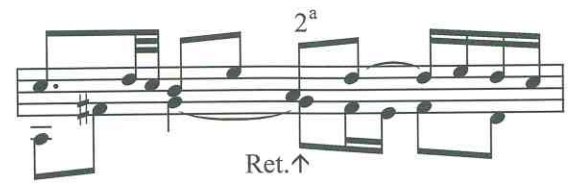
[4] Estas normas son las que nos previenen de las octavas seguidas y directas, y las que nos enseñan cómo ha de prepararse y de resolverse el unísono.

1. Si aparecen en tiempo o parte débil, lo harán en calidad de nota de paso o floreo tomada por movimiento contrario u oblicuo.

J. S. Bach. *El clave bien temperado I, fuga 1*

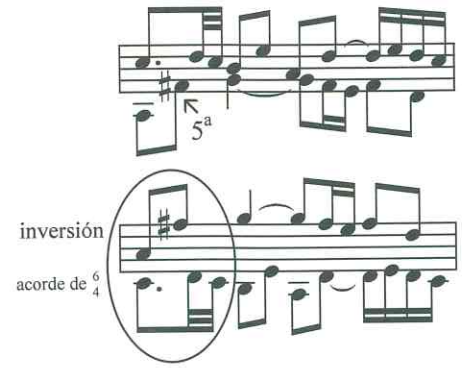


2. Si aparecen en tiempo o parte fuerte, lo harán en calidad de retardo.



3. El intervalo de quinta, aun siendo consonancia, no es utilizable si está formado por dos notas reales, pues de su inversión se obtiene el intervalo de cuarta, intervalo que nos remite al acorde de cuarta y sexta. En todo caso, evitemos cualquier giro melódico que suponga su aparición al aplicar este procedimiento contrapuntístico.

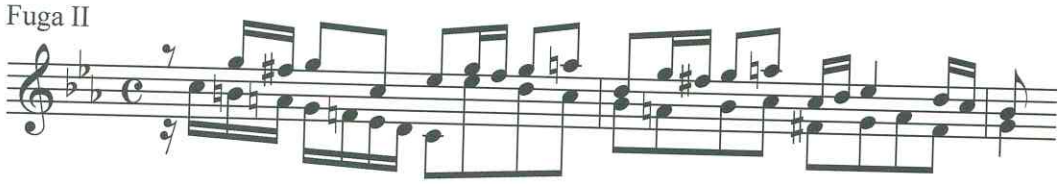
En la *fuga n°1 en Do mayor* de *El clave bien temperado I* de J. S. Bach, compás 2, encontramos un contrapunto en la segunda voz que no es obligado (parte libre), pues sólo aparece en este preciso momento, y que, además, no es invertible, como podemos comprobar al realizar la inversión de las voces.



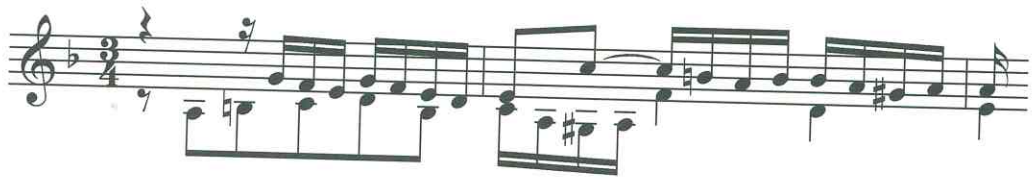
6.3 EJERCICIOS

1. Analiza los siguientes fragmentos extraídos de *El clave bien temperado I* de J. S. Bach. Marca los intervalos que se forman entre las voces y justifica la aparición de intervalos de uso restringido.

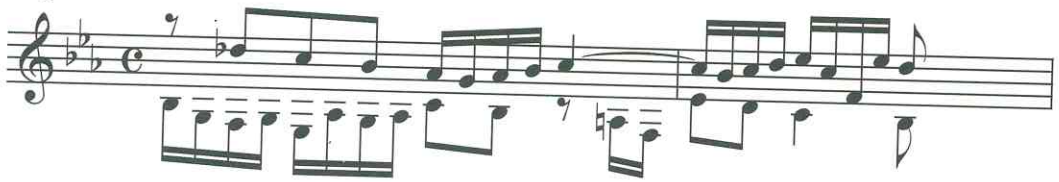
Fuga II



Fuga VI



Fuga VII



Fuga XXI



2. Compón contrapuntos dobles a la octava utilizando alguno de los siguientes temas o a partir de los tuyos propios.

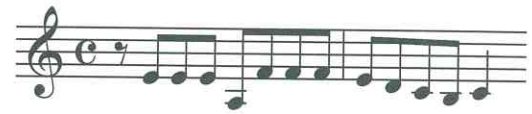
Fischer



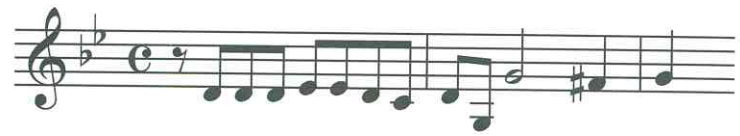
Fischer



Bach



Händel



Thomas



Cherubini



Auber



Dubois



Saint-Saëns



Gounod



CAPÍTULO VII
LA INVENCIÓN A DOS VOCES

Fue J. S. Bach quien, empleando el término **invención**, compuso una serie de piezas en **estilo imitativo**, sin una forma en concreto, con el fin de desarrollar el arte de la inventiva y de la ejecución instrumental en sus alumnos.

Nosotros nos centraremos en la práctica de la invención a dos voces, dejando la práctica a más voces para cursos superiores, como paso previo al estudio de la fuga.

Tendremos en cuenta lo aprendido en el capítulo anterior sobre el **contrapunto invertible**. Emplearemos esencialmente el *contrapunto doble a la octava*, recordando que consiste en la traslación, al intervalo de octava, de una voz por encima o por debajo de otra, sin que se resienta la sonoridad global o se incurra en infracciones.

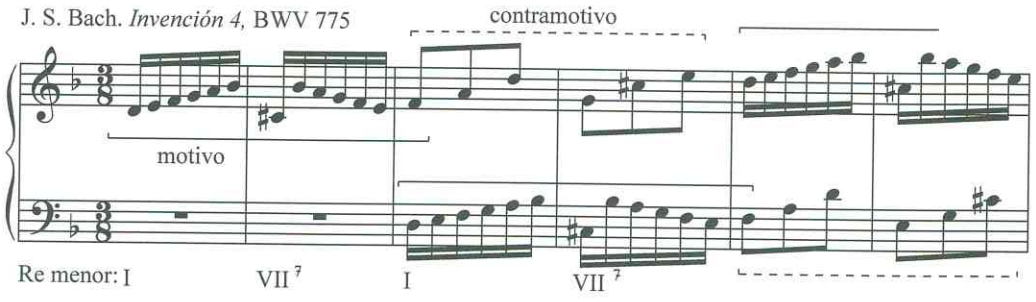
También convendrá que nuestras primeras invenciones cuenten con una estructura y una planificación tonal determinada, a imagen y semejanza de la llamada fuga escolástica o fuga de escuela, para componer, posteriormente, en un estilo más libre, tal como sucede en las *Invenciones a dos y tres voces* de J. S. Bach. No obstante, dedicaremos inicialmente parte de nuestro estudio al modo en que Bach componía sus invenciones, mediante el análisis musical de alguna de sus composiciones, para entender el funcionamiento de cada una de sus partes.

7.1 CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES EN LAS INVENCIONES DE J. S. BACH

Las invenciones a dos voces de Bach tienen como elementos temáticos principales una idea musical corta con personalidad propia, base de toda la obra, llamada **motivo**, y su contrapunto, denominado **contramotivo**.

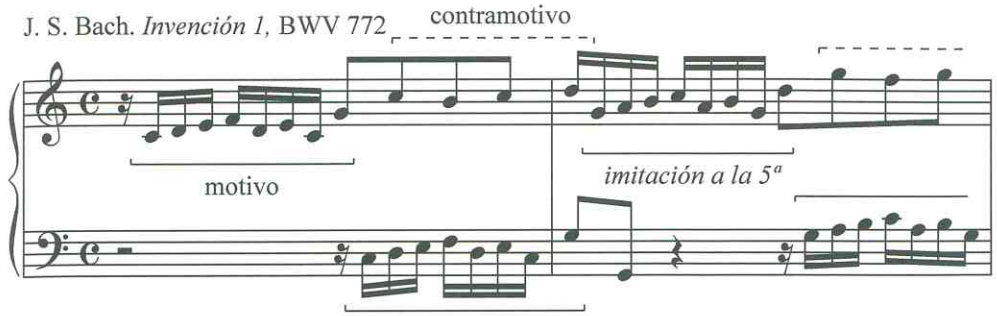
A menudo, la invención comienza con el motivo desprovisto de acompañamiento, para reaparecer seguidamente en la otra voz acompañado por el contramotivo. Esta primera sección, denominada **exposición**, está en el tono original y presenta, por los menos, una vez el motivo en cada voz.

J. S. Bach. *Invención 4,* BWV 775



En la invención anterior, el autor realiza imitaciones a la octava del motivo en los compases 3-4 y 5-6. En la segunda repetición las voces intercambian el material motívico.

J. S. Bach. *Invención 1,* BWV 772

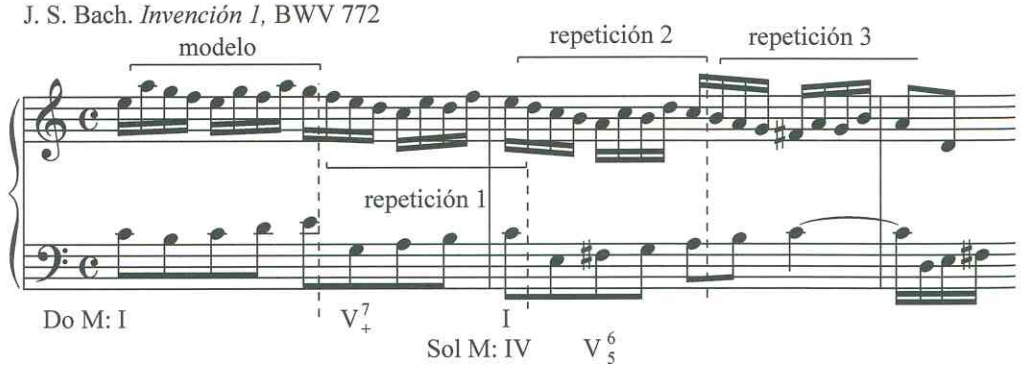


Las imitaciones a la quinta[1] del motivo son tan corrientes como las que normalmente se realizan a la octava. Con este tipo de imitación adaptamos el motivo original al acorde de dominante. El fragmento anterior es un buen ejemplo de esto.

Habitualmente, en la mayoría de las invenciones hay una sección central denominada **desarrollo**, que aparece una vez acabada la exposición, en la que se suceden alternativamente fragmentos de desarrollo, generalmente motívico, llamados **episodios** o **divertimentos**, y **reexposiciones** del motivo en tonalidades vecinas de la principal.

En los episodios se emplean asiduamente secuencias (también conocidas como progresiones o marchas progresivas), ya sean modulantes o no.[2]

J. S. Bach. *Invención 1,* BWV 772



En el ejemplo anterior, el motivo sirve de modelo de una secuencia modulante, reproduciéndose en tres ocasiones a intervalos sucesivos de tercera descendente. La última repetición está modificada para obtener un enlace natural con el siguiente fragmento.

Las reexposiciones vuelven a mostrar el motivo tal cual o transformado por algún procedimiento imitativo[3] en otros tonos (relativo o vecinos). Es el caso del ejemplo siguiente, extraído también de la *Invención nº1*, donde el motivo es imitado, primero, por movimiento contrario en la voz superior y, después, en la inferior, de forma más libre, por aumentación.

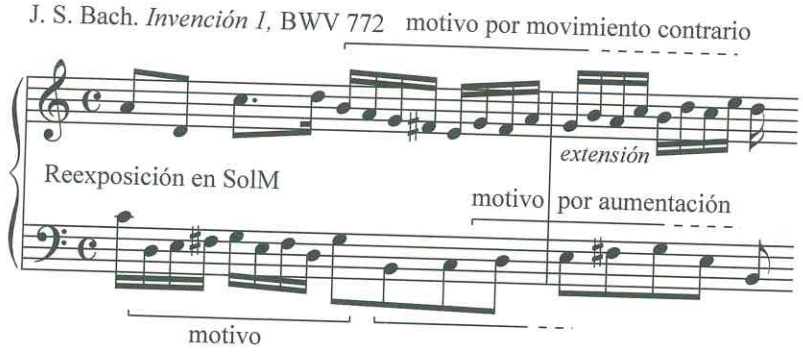
---

[1] Entiéndase quinta superior o, en su defecto, cuarta inferior.

[2] Al hecho de que un fragmento sea tomado como modelo y se repita inmediatamente después en un intervalo distinto lo llamaré secuencia, tal como lo hace Piston en su tratado de Armonía, evitando los otros términos que pueden confundirse con el de progresión armónica.
Según Piston, la progresión armónica es una sucesión controlada y ordenada de acordes.
Piston, W. Armonía. Labor, 1995.

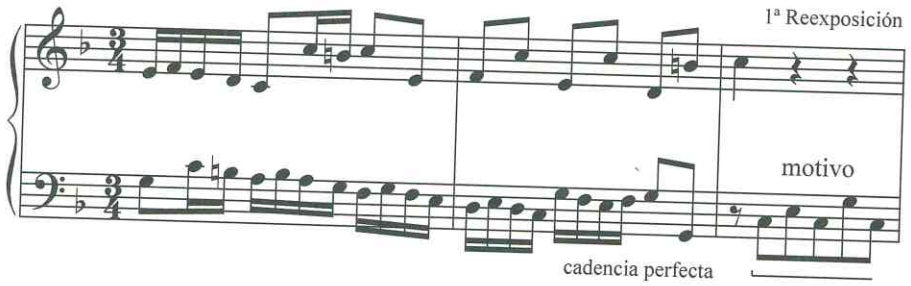
[3] Bach utiliza a menudo la imitación por movimiento contrario.

J. S. Bach. *Invención 1,* BWV 772



La única sección con una organización más o menos rígida es la exposición; la estructura del resto de la obra es particular de cada invención. Frecuentemente, las reexposiciones están precedidas por la aparición de cadencias[4] casi siempre perfectas.

J. S. Bach. *Invención 8,* BWV 779



Para finalizar una invención estamos obligados a reafirmar el tono original,[5] bien sea mediante una última reexposición o mediante una **coda** en la que se presenten los principales elementos temáticos sobre una cadencia conclusiva final.

7.2 PLANIFICACIÓN DE LA INVENCIÓN DE ESCUELA

La mayoría de teóricos coinciden en señalar que la invención de escuela tiene la siguiente estructura:

i. Exposición del motivo.
ii. Episodio.
iii. Reexposición del motivo en la tonalidad del V grado.
iv. Episodio.
v. Reexposición en la tonalidad del relativo principal.

[4] La utilización de cadencias perfectas se reserva para crear divisiones estructurales que no tienen por qué coincidir con las divisiones arriba mencionadas. Muchos teóricos entienden la construcción a gran escala de este tipo de obras más desde la óptica de una planificación tonal, en la que las cadencias sirven para articular las distintas regiones tonales, que desde un punto de vista centrado en el motivo y en sus distintas exposiciones y desarrollos.

[5] Autores como Arnold Schönberg o Emilio Molina, defienden, en sus respectivos tratados de Armonía, la idea de que toda obra tonal está en un solo tono y que en su transcurso se producen movimientos a otros centros tonales de forma momentánea, que deben ser entendidos en relación al tono original como una forma de contraste. Estos nuevos centros tonales se conocen como regiones del tono principal.
Schönberg, A. Armonía. Real Musical, 1979.
Molina, Emilio; Cabello, Ignacio; Roca, Daniel. Armonía 1. Real Musical, 2000.

vi. Episodio.
vii. Reexposición en la tonalidad del IV grado.
viii. Episodio.
ix. Reexposición en la tonalidad principal.
x. Coda conclusiva (facultativa).

Suele añadirse a las invenciones a dos voces una tercera voz libre complementaria a partir de la sección V, y una cuarta a partir de la sección IX.[6]

Al final del primer y último episodio suelen emplearse sendas cadencias que afirman la tonalidad hacia la que nos dirigimos. Estas cadencias, curiosamente, sirven para abandonar y alcanzar la tonalidad principal respectivamente.

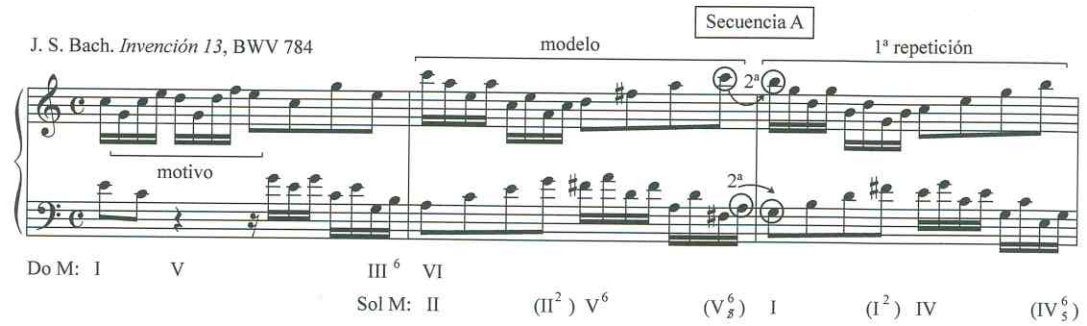
Las invenciones en modo menor suelen sufrir la permuta de la sección III por la V, es decir, la primera reexposición se construye en el tono del relativo mayor, mientras que la segunda se hace en el tono de la dominante menor.

A menudo se emplean en el último episodio cánones o estrechos elaborados a partir, especialmente, del material motívico.[7]

7.3 SECUENCIAS

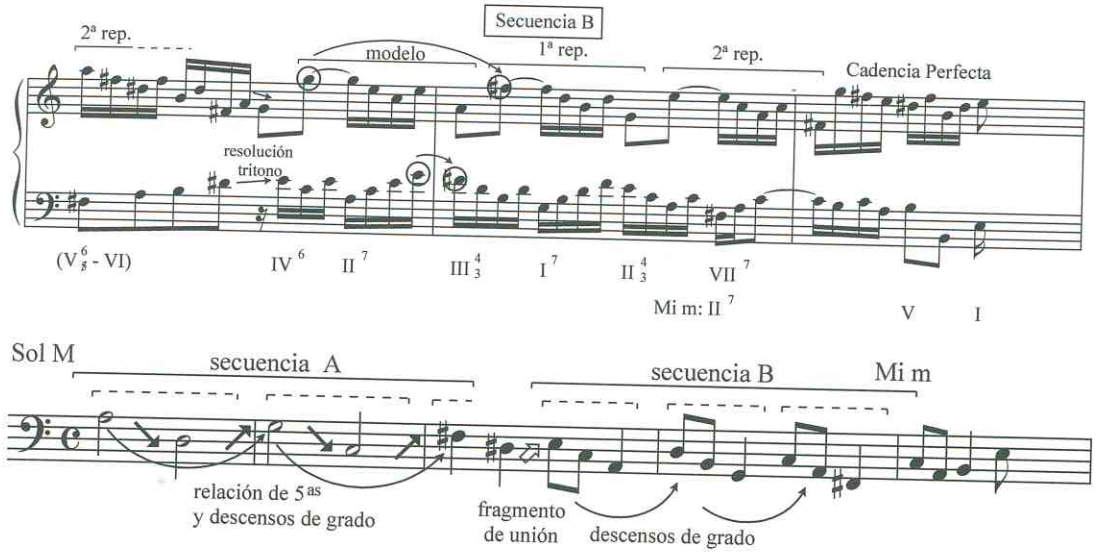
Las secuencias normalmente están elaboradas a partir de una estructura armónica basada en relaciones de quintas, o simplemente en descensos o ascensos de grado. El buen funcionamiento de la secuencia depende del modo en que conectan los segmentos secuenciales entre sí. Frecuentemente, esto se logra encadenando los distintos segmentos mediante el movimiento conjunto de las partes y procurando que las resoluciones armónicas sean naturales. La secuencia no suele prosperar más allá de la tercera repetición debido al desgaste que sufre el material empleado para el caso.

La siguiente ilustración es una buena muestra de lo recién explicado.



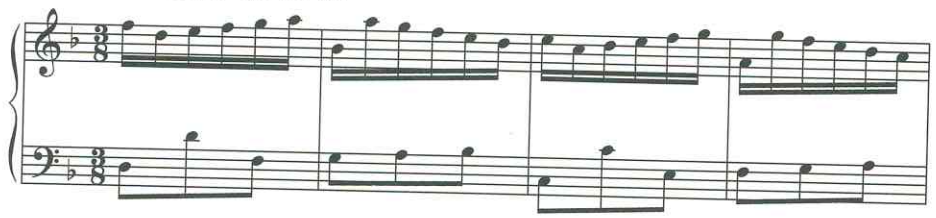
[6] García Gago, José. Tratado de contrapunto tonal y atonal. Clivis Publicacions, 1998.

[7] La información dada en este capítulo puede resultar excesiva para ser aplicada por los alumnos principiantes en sus trabajos. Por este motivo, considero más oportuno que sea el mismo profesor el que decida acerca de la complejidad requerida en las invenciones de sus alumnos.



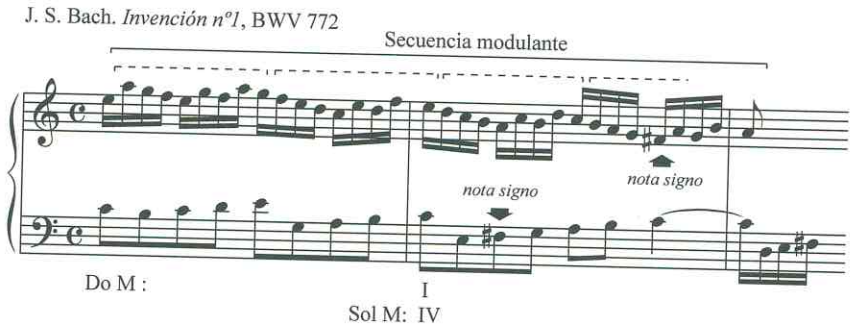
Sugiero al alumno que descubra las similitudes que existen entre el anterior ejemplo y el siguiente.

J. S. Bach. *Invención nº 4*, BWV 775



La modulación a regiones vecinas por medio de una secuencia modulante es un procedimiento que podemos encontrar en un sinfín de obras de la época. La modulación se consigue por medio de *notas signo*, como denomina Diether de la Motte,[8] es decir, notas pertenecientes a la tonalidad de destino pero no a la de origen. La incorporación de éstas es estrictamente necesaria para dirigir nuestros pasos hacia la nueva tonalidad. En cualquier caso, ésta no deberá situarnos más allá de una tonalidad que difiera de más de dos alteraciones en el círculo de quintas respecto de la tonalidad de origen.

J. S. Bach. *Invención nº1*, BWV 772



[8] Diether de la Motte. Contrapunto. Editorial Labor, 1991.

7.4 CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS A SEGUIR

Existen similitudes y diferencias en la escritura de corales e invenciones. Las partes extremas de un coral a cuatro voces (soprano y bajo) son un buen ejemplo de escritura contrapuntística a dos voces. Sin embargo, el estilo rítmico es distinto en ambos tipos de composición. La división del pulso en valores de corcheas está restringida en los corales, mientras que la escritura de las invenciones está repleta de valores breves. El hecho de que los corales sean composiciones dedicadas a la interpretación vocal, a diferencia de las invenciones, que son de tipo instrumental, influye en cierta medida en lo recién apuntado; las características idiomáticas[9] de las voces no son las mismas que las de los instrumentos de tecla.

En cuanto a la relación rítmica entre las partes, no existen normas específicas al respecto, pero cualquier cambio repentino simultáneo en ambas voces no representa una buena práctica. Normalmente se producen continuos intercambios de la actividad rítmica entre las partes.

También encontramos diferencias en el ritmo armónico. En los corales, éste se basa principalmente en el pulso, es decir, se producen cambios armónicos cada pulso o tiempo. No sucede lo mismo con la invención cuyo ritmo armónico no está sujeto a un cambio continuo tiempo a tiempo. Esto último, unido a la riqueza rítmica proporciona a las partes de una invención una mayor fluidez respecto a su ritmo armónico.

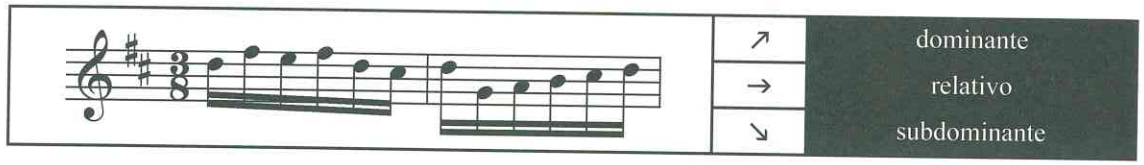
A continuación se dan una serie de indicaciones interesantes que nos serán de utilidad para familiarizarnos con el estilo barroco:

- La estructura armónica de cualquier obra enmarcada en este género debe fundamentarse en la armonía funcional. Antes de escribir la primera nota de una invención debemos realizar su planificación tonal.
- La segunda inversión está prohibida y, por tanto, la quinta de cualquier acorde no debe situarse en el bajo a menos que la fundamental del acorde no esté en la voz superior. De esta forma evitaremos la aparición de la conocida disonancia de cuarta.
- El movimiento paralelo es poco recomendable debido a las faltas de tipo armónico que habitualmente provoca. Recordemos que las notas de adorno no evitan ni las octavas ni las quintas seguidas.
- Los intervalos armónicos de tercera y sexta son los más empleados, no obstante una sucesión prolongada de terceras o de sextas compromete la independencia de las voces. Los intervalos de octava y quinta son empleados con cautela por su sonoridad pobre; normalmente son empleados en la formación de cadencias.
- Ningún tipo de nota alterada debe duplicarse. Esta prohibición también es extensible para la sensible.
- Las notas de adorno más empleadas son: las notas de paso y las bordaduras, acentuadas o no, y los retardos 9-8, 7-6, 4-3 y 2-3. Además, podemos utilizar anticipaciones en las cadencias y notas pedales con moderación.
- El uso de apoyaturas es ajeno al estilo barroco.
- Los intervalos melódicos permitidos son los mismos que en Armonía.

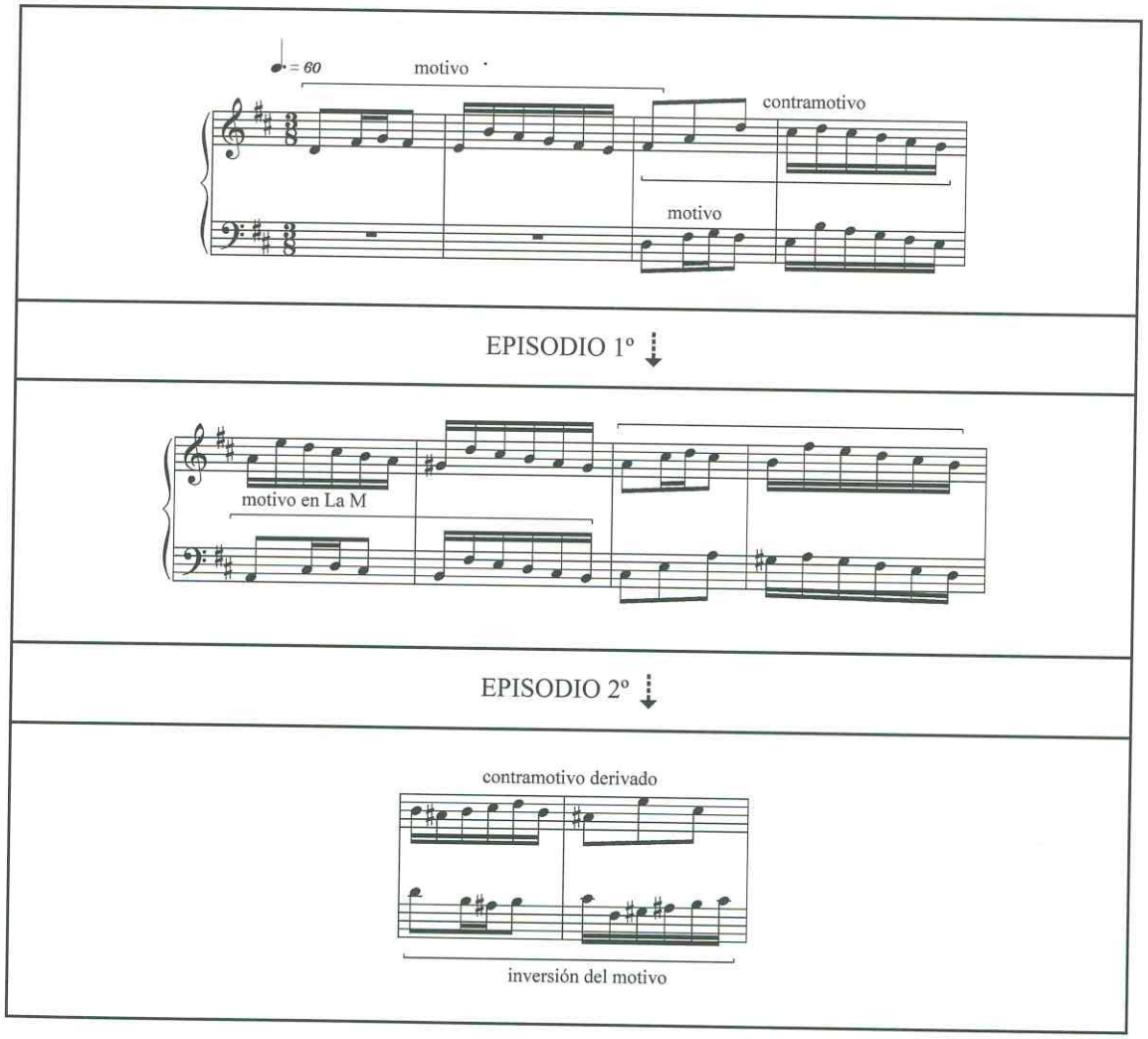
[9] Las características idiomáticas de cada instrumento vienen determinadas por sus capacidades técnicas y expresivas.

7.5 EJERCICIOS

1. Compón un buen número de motivos (preferiblemente de uno o dos compases) y sus respectivos contramotivos empleando la técnica del contrapunto doble a la octava.
2. Con el siguiente modelo, crea secuencias que nos dirijan a las tonalidades indicadas a continuación. Podrá modificarse el final del modelo cuando la conexión entre los distintos segmentos secuenciales así lo requiera. Compón una segunda voz que actúe de contrapunto.



3. Compón los episodios 1 y 2 de manera que conecten la exposición y las dos siguientes reexposiciones de forma natural, empleando para ello el material motívico disponible o de nueva creación en secuencia y preparando correctamente las modulaciones.



4. Termina la invención anterior.
5. Compón una invención a dos voces con el material motívico creado en el ejercicio 1 que se rija por la planificación siguiente.

Número de compases	Contenido
	Primera sección
2	Motivo en la voz superior.
2	Motivo en la voz inferior con el contramotivo en la superior.
2-4	Secuencia no modulante derivada del material anterior de no más de tres segmentos.
2-4	Secuencia derivada del material anterior que module a la dominante, o al relativo mayor en el caso de que el tono principal sea menor.
1-2	Cadencia de la nueva tonalidad.
	Segunda sección
2	Motivo en la voz inferior con el contramotivo en la superior en el nuevo tono.
2	Motivo en la voz superior con el contramotivo en la inferior.
2-4	Secuencia derivada del material anterior que module a un tono vecino.
2	Motivo en la nueva tonalidad, acompañado por el contramotivo.
2-4	Secuencia derivada del material anterior que module a la tonalidad principal.
1-2	Cadencia de la tonalidad principal.
	Tercera sección
2	Motivo acompañado del contramotivo en la tonalidad principal.
2-4	Adaptación libre del material anterior sobre una cadencia rota.
2-4	Adaptación libre del material anterior sobre la cadencia perfecta del tono principal.