

PRIMERA PARTE

CONTRAPUNTO SIMPLE

CAPITULO I

REGLAS GENERALES DEL CONTRAPUNTO VOCAL DE ESTILO CLASICO (1)

Movimientos melódicos. — La melodía puede proceder por grados conjuntos o disjuntos, pero en el contrapunto vocal debe preferirse, siempre que sea posible y sin que ello sea una obligación, el movimiento por grados conjuntos.

Los intervallos melódicos permitidos son los siguientes: 2^{as} y 3^{as} mayores y menores, 4^a, 5^a, 8^a justas y 6^a menor. La 6^a mayor sólo se usa de siete a ocho partes.

Los demás intervallos, incluidos los cromatismos, no deben ser usados. En cuanto al salto de octava conviene hacer notar que es mejor evitarlo

(1) Antes de comenzar esta clase de estudios (los que deben iniciarse después de haber hecho el curso indispensable de armonía) conviene recordar que el contrapunto es ante todo un arte y no una ciencia exacta, con lo cual quedan justificadas las diferentes opiniones y hasta las múltiples contradicciones que sobre determinados puntos existen entre los diversos autores tanto antiguos como modernos. Estas divergencias de opiniones deben tomarse como de índole puramente personal, en nada afectan a la unidad del conjunto y al fin que todos ellos se proponen que es el de hacer que los alumnos lleguen a escribir música de la mejor manera posible.

Si bien el alumno, durante sus estudios sólo debe ceñirse a una determinada escuela a fin de conseguir mayor pureza de estilo, es conveniente sin embargo que conozca las diversas opiniones emitidas sobre determinadas reglas a fin de que no tome por errores o negligencias ciertos pasajes que no están de acuerdo con el método por el seguido. Por esta razón, toda vez que lo creamos conveniente y a título de información general, trataremos de hacerle notar algunas de estas divergencias de opinión sobre tal o cual punto, las que sólo se deben a diferencias de escuela pero que en el fondo todas ellas conducen al mismo fin.

si él se produce, sobre la sensible, salvo en el caso de que tenga lugar entre valores de larga duración.

No deben ser usados dos intervallos sucesivos y en la misma dirección, cuando la suma de ellos equivale a un intervalo de 4^o o 5^o aumentada,

Ejemplo:

pero dichos intervallos pueden ser aceptados, sobre todo con valores de larga duración, si la última nota del dibujo melódico así formado prosigue ascendiendo de semitono en los pasajes ascendentes o descendiendo de grado en los pasajes descendentes.

Ejemplo:

También deben evitarse en general los intervallos de 7^o y 9^o formados por dos movimientos disjuntos y en la misma dirección, sobre todo cuando se presentan con valores cortos.

Ejemplo:

Algunas excepciones a esta regla se verán al tratar las diversas especies de contrapunto.

En algunos casos difíciles estos intervallos, especialmente el de 7º menor, pueden ser aceptados siempre que tengan lugar entre valores de larga duración y se encuentren en las partes extremas, sobre todo en la parte grave (1).

Ejemplo:



Movimientos armónicos. — De los tres movimientos armónicos empleados, *directo*, *contrario* y *oblicuo* debe darse la preferencia, si es posible, a los dos últimos: *contrario* y *oblicuo*.

Acordes empleados. — Los acordes a emplear en el contrapunto clásico son los siguientes:

Acorde perfecto mayor y menor, en estado fundamental y en primera inversión.

Acorde de quinta disminuida, solamente en primera inversión (en fundamental sólo en casos especiales como se verá al tratar las especies en sínepas).

Actualmente pueden ser empleados también los acordes de séptima y sus inversiones (menos la segunda cuando produce una 4ª justa con el bajo). Estos acordes de 7ª deben usarse solamente en el caso de que dicha disonancia se encuentre preparada y resuelta regularmente.

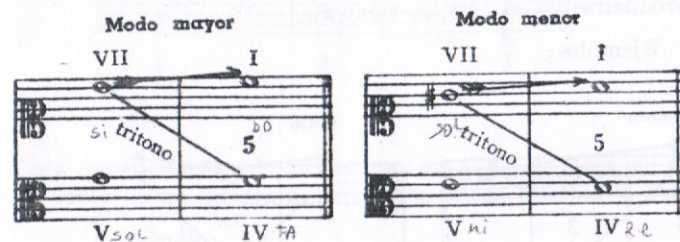
Intervallo armónico de cuarta justa. — Este intervalo producido con relación a la parte grave se considera disonante en contrapunto y por lo tanto se evitará siempre que no sea tratado como nota extraña o como sínepa disonante; por consiguiente también deben evitarse en general las combinaciones que produzcan, aun por sensación, el acorde

(1) En la composición libre de fines del siglo XVI los autores clásicos pasaban por alto estas reglas cuando el sentido de la letra lo exigía, pero en tales casos se valían del contrapunto mixto reforzando la melodía vocal con el acompañamiento del órgano, lo cual facilitaba grandemente su entonación.

de 4º y 6º. Excepciones a esta regla se verán al tratar las especies correspondientes. (1).

Falsa relación de tritono. — Esta clase de relaciones deben ser evitadas entre las partes extremas cuando se producen en el enlace de acordes perfectos en estado fundamental, del 5º al 4º grado de ambos modos o sea en el caso de que la sensible vaya a la tónica en la parte superior.

Ejemplos de tritonos prohibidos:



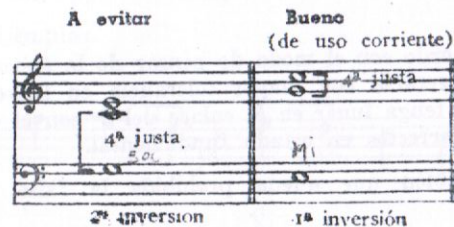
También se prohíbe dicha relación cuando se produce en el enlace del 4º al 3º grado del modo mayor efectuado igualmente con acordes perfectos en estado fundamental.

Ejemplo:



(1) No deben confundirse las cuartas justas que se producen con relación al bajo (2ª inversión) con aquellas que tienen lugar entre las partes superiores de un acorde en primera inversión, las cuales son de uso corriente.

Ejemplo:



Sin embargo debe hacerse notar que estas relaciones suelen ser frecuentes, aun entre las partes extremas, en las obras de los grandes compositores clásicos, pero en dichos casos se hallan justificadas por diversas exigencias tonales de la época.

Si el tritono se produce en sentido descendente (en cuyo caso la sensible de la parte superior no va a la tónica) debe aceptársele y considerarlo como bueno, pues su dureza desaparece siempre que esta relación no vuelva a producirse en el compás siguiente.

Ejemplos:

También se permiten estas clases de relaciones si el enlace de los acordes se produce en orden inverso, es decir, del 4º al 5º grado, sobre todo cuando determina una cadencia; su empleo es comunmente aceptado en este caso y su uso suele ser muy frecuente.

Ejemplo:

En general, y de acuerdo con el modo de pensar de la época actual, esta regla puede interpretarse con mayor tolerancia en los casos en que la falsa relación no tenga lugar en el enlace del 5º con el 4º grado efectuado con acordes perfectos en estado fundamental.

Aquí agregamos también que queda prohibida la falsa relación de octava.

5^{as.} y 8^{as.} consecutivas. — Como en armonía las 5^{as.} y 8^{as.} consecutivas se prohíben siempre.

En cuanto a las 5^{as.} y 8^{as.} no eminentemente consecutivas, es decir, aquellas que se encuentran separadas por una o más notas, se usarán de acuerdo a las reglas dadas para cada especie de contrapunto.

Conviene recordar que, como en armonía, el cambio de posición de un acorde no es suficiente para salvar los errores de 5^{as.} y 8^{as.} consecutivas, pero en ciertos casos difíciles y sobre todo en las mezclas de especies puede haber cierta tolerancia al respecto.

5^{as.} y 8^{as.} directas. — De acuerdo con escuelas que han dado excelentes resultados, las 5^{as.} y 8^{as.} directas entre las partes extremas no deben ser usadas en el transecurso, por lo menos hasta cinco partes; para los finales pueden hacerse algunas excepciones las que serán tratadas a su debido tiempo. En cuanto a las que se produzcan entre partes intermedias se usarán de acuerdo a las reglas de la armonía, salvo en algunos casos muy difíciles donde puede hacerse uso de alguna licencia. (1).

Cruce de partes. — El cruce de las partes se permite, menos al principio y al final; siempre que sea de corta duración y se encuentre justificado por un buen movimiento melódico; a partir de cinco partes en adelante puede tolerarse en el final.

Géneros musicales. — En el contrapunto vocal de estilo clásico sólo se permite el género diatónico, en el contrapunto instrumental cabe cualquier género.

Modulaciones. — Toda consideración modulante será de carácter transitorio y solamente debe efectuarse entre tonalidades vecinas.

Nota sensible. — La duplicación de sensible es frecuentemente practicada en contrapunto con el fin de dar a las voces un giro melódico conveniente. Claro está que a dos voces no se duplicará la sensible; a tres voces puede hacerse con reserva en tiempos o fracciones débiles.

A partir de cuatro partes en adelante, su empleo suele observarse con alguna frecuencia aun entre los autores más célebres.

(1) Algunos autores, permiten las 5^{as.} y 8^{as.} directas en las partes extremas cuando la parte superior procede por semitono, otros las permiten aun cuando proceda por tono, pero en cualquiera de estos casos nunca deben admitirse cuando la parte inferior descienda de tercera. La razón por la cual nosotros nos abstenemos de emplearlas es de orden disciplinario y para evitar que se llegue a abusar de este movimiento directo; naturalmente que esta falta de tolerancia no tendrá lugar al tratar el contrapunto instrumental de carácter libre.

Véanse al respecto algunos ejemplos:

Cherubini VII
C. F. V

Cherubini C. F. VII
VII

Dubois VII
VII

Algunas veces la sensible puede no ir a la tónica lo cual se produce generalmente cuando esta sensible no tiene un carácter eminentemente atractivo, o también cuando los valores correspondientes a tal o cual especie no permiten hacerla ascender a dicha tónica.

Tema propuesto. — Los ejercicios de contrapunto se realizan generalmente sobre un tema propuesto, que por lo general está formado por valores iguales y se denomina "*Cantus Firmus*". Este tema, que puede estar colocado en cualquiera de las partes, debe ser preferentemente de corta duración y según costumbre generalizada comienza y termina con la tónica; en el final dicha tónica va precedida casi siempre del segundo grado.

También pueden darse como temas propuestos, melodías de otro género, como ser: corales, cantos libres, etc., pero en este caso los ejercicios se denominan "de aplicación".

Penúltimo compás. — Cuando el C. F. se encuentra en alguna de las partes superiores, el acorde final estará precedido siempre por la armonía de dominante, ya sea en estado fundamental o en primera inversión.

Fórmulas melódicas repetidas. — En general deben evitarse las repeticiones inmediatas y aun frecuentes de las mismas fórmulas melódicas

producidas con notas iguales porque el abuso de ellas engendra monotonía.

Ejemplo con blancas:

A evitar, (con la nota del primer tiempo repetida tres veces)

1 2 3

Pero esta repetición puede permitirse en algunos casos si ella se produce al pasar de un compás a otro y una buena melodía la justifica.

Ejemplo:

Bueno, si melódicamente se justifica

V

Así mismo deben evitarse estas repeticiones cuando se producen con cuatro negras dentro de un mismo compás.

Ejemplo:

A evitar A evitar

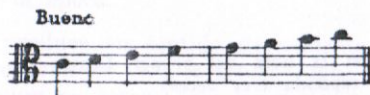
También en este caso la monotonía desaparece si la repetición tiene lugar entre dos compases.

Ejemplo:

Aceptable

Queda sobreentendido que una escala no constituye una repetición.

Ejemplo:



Si se tratara de un fragmento de escala tomado aisladamente y repetido tres veces a continuación, dicha fórmula repetida constituye un error melódico.

Ejemplo:



También debe ser evitada la repetición exacta y consecutiva de fórmulas características, tales como las siguientes:



Arpeggios. — Los pasajes arpegiados entre cuatro notas, deberán ser evitados cuando forman parte de un mismo acorde (de tres sonidos).

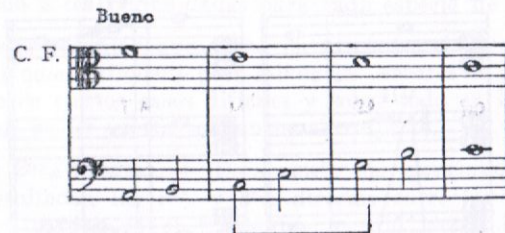
Ejemplo:



Pero su empleo no ofrece inconveniente cuando se producen entre

tres notas o con acordes diferentes.

Ejemplo:



Voces. — No hay que excederse en el límite de las voces humanas, debiendo mantenerse en lo posible dentro del registro central.

Entrada de las voces. — Existe completa libertad para la entrada de las voces, pero en ciertos casos y en determinadas especies, ellas ganarán en eficacia cuando se producen precedidas por un silencio, como se verá al tratar separadamente las diversas especies.

Compás. — Salvo indicación contraria, el compás más comunmente empleado para los ejercicios de contrapunto vocal clásico es el de dos tiempos ($\frac{2}{2}$); el de tres tiempos también puede ser usado como caso especial, lo cual se verá al final del contrapunto a dos voces. En el contrapunto instrumental y libre puede ser usado cualquier compás.

Dos acordes por compás. — Excepto en la primera especie, donde naturalmente esta regla no puede tener lugar, nos atenderemos a las escuelas que admiten también *dos acordes por compás*, menos en el primero. (1)

Sobre este punto hay divergencia de opiniones entre los diversos autores, pues algunas escuelas basan su contrapunto en un sólo acorde por compás; al respecto cabe agregar que es cuestión de concepto puramente personal el que se opte por uno u otro sistema.

(1) Queda sobreentendido que si el C. F. estuviese compuesto de dos o más figuras por compás, un cambio de acorde sería posible aun en la primera especie.

CAPITULO II

REGLAS ESPECIALES DEL CONTRAPUNTO SIMPLE A DOS PARTES.
EN ESTILO VOCAL CLASICO

PRIMERA ESPECIE
NOTA CONTRA NOTA

Este contrapunto está formado por una voz que hace el *cantus firmus* y la otra que le contrapone figuras de igual valor que las de aquél. (1).

Como el C. F. puede ir colocado en cualquiera de las dos partes, se presentan dos casos diferentes:

1er. caso: con el C. F. en la parte inferior.

2º caso: con el C. F. en la parte superior.

En el primer caso el contrapunto debe comenzar con las consonancias perfectas de 5ª, 8ª o unísono y terminar en 8ª; el penúltimo compás deberá estar siempre en 6ª mayor, aun cuando se trate de modos menores antiguos, y suponiendo siempre que el C. F. termine con el 2º grado que baja a la tónica. (2).

Ejemplos de principios en 8ª, 5ª y unísono:

(1) Es costumbre generalizada que en el contrapunto vocal el C. F. está siempre representado por valores de larga duración, generalmente con redondas.

(2) Algunos autores modernos permiten comenzar con 3ª, pero como en el contrapunto clásico no es de práctica, aconsejamos no hacerlo a dos voces.

Debe observarse una vez por todas, que por 5ª se sobreentiende también al intervalo de duodécima, así como la 8ª sobreentiende también la decimaquinta o doble octava, según sea la distancia recíproca de las voces empleadas.

Ejemplos de finales con penúltimo compás:

En el segundo caso (C. F. en la parte superior) el contrapunto debe comenzar y terminar en 8ª o unísono; el penúltimo compás deberá estar en 3ª menor.

Ejemplos de principios en 8ª y en unísono:

Ejemplos de finales con penúltimo compás:

Con el fin de dar mayor variedad, el penúltimo compás puede hacerse también en 5ª, o sea con la armonía de dominante en estado fundamental.

Ejemplos:

Téngase muy presente que estas maneras de comenzar y de terminar (último compás) son comunes a todas las demás especies a 2 voces.

En el transecurso de la composición sólo deben ser empleadas consonancias y la preferencia debe darse a las imperfectas (3^{as.} y 6^{as.}).

El unísono debe evitarse porque interrumpe la polifonía.

En cuanto a las consonancias perfectas (5^{as.} y 8^{as.}) se usarán sólo en casos especiales o cuando lo exija un buen movimiento melódico, pues esos intervalos dan una sensación armónica incompleta.

La 8^a resulta más vacía que la 5^a, pero usada sobre la tónica o la dominante, es por lo general bastante buena. (1).

Ejemplo:

Bueno

Sobre el tercer grado también puede ser empleada por grados conjuntos y movimiento contrario; cuando una buena línea melódica la justifica.

Ejemplo:

Otro tanto puede decirse en lo que concierne al segundo y al sexto grado (este último en el modo mayor); sin embargo hay casos en que

(1) En general es buena usada sobre cualquier grado de primera importancia

ciertas sucesiones armónicas como así mismo la línea melódica pueden justificar el empleo de la octava tomada por salto.

Ejemplo:

En cuanto a la armonía a usarse a dos voces deberá ser tal, que los intervalos elegidos den en lo posible el sentido justo del acorde correspondiente a cada grado.

Solamente son permitidas hasta tres terceras o sextas sucesivas.

Una misma nota no debe ser repetida más de una vez consecutivamente.

5^{as.} y 8^{as.} consecutivas y directas. — Las 5^{as.} y 8^{as.} consecutivas quedan estrictamente prohibidas, aun cuando procedan por movimiento contrario.

Por lo que se refiere a las 5^{as.} y 8^{as.} directas (ocultas) nos atenderemos, conforme a lo manifestado en las reglas generales, a la escuela que prohíbe su uso en las partes extremas; por consiguiente queda descartado su empleo en las especies a dos voces. Esta clase de 5^{as.} y 8^{as.} se evitan usando de preferencia el movimiento contrario.

Voces. — La mejor manera de combinar las voces, ya sea por su carácter o extensión es la siguiente:

Soprano y contralto, contralto y tenor, tenor y bajo o soprano y tenor, contralto y bajo.

La unión de bajo y soprano no es muy feliz en la práctica, pero en los ejercicios de contrapunto suele usarse con alguna frecuencia.

Separación recíproca de las voces. — (Regla general). — La separación normal a que pueden llegar las voces entre sí es la que corresponde al intervalo de 12^a (5^a compuesta) pero por diversas razones es frecuente extender este límite hasta la 15^a (doble octava). Como se ve, al respecto

no es posible dar una regla absoluta, pues ello varía grandemente según sean las voces tratadas y el giro melódico empleado, habiendo grandes autores, como Dubois y otros, que en ocasiones han sobrepasado este límite llegando (excepcionalmente) hasta la 20ª entre las voces de bajo y soprano.

Intervalo armónico de 4ª justa. — En esta especie deben ser evitadas las disonancias. El intervalo de 4ª justa no debe emplearse *nunca* en esta especie, pues como se ha visto anteriormente al tratar las reglas generales, dicho intervalo se considera disonante en contrapunto.

Ejemplos de contrapunto de la primera especie.

Four examples of contrapuntal exercises in the first species, showing vocal lines and figured bass with Roman numerals and notes.

Example 1: C. F. (Cantus Firmus) in G major. Notes: 8 (15ª), 5, 3, 5, 8, 6, 8. Roman numerals: II, V, V, III.

Example 2: C. F. in G major. Notes: 5, 5, (1). Roman numerals: V, III.

Example 3: C. F. in G major. Notes: unísono, 3, 3, 8, 5, 6, 3, unísono. Roman numerals: V, VI.

Example 4: C. F. in G major. Notes: 5, 6, 3, 3, 8, 5, 3, unísono. Roman numerals: VI, V.

(1) Las notas *do*, *re*, puestas entre paréntesis dan una armonía más llena, pero en cambio perjudican algo a la línea melódica del conjunto, pues constituyen una repetición, dada su proximidad con el final; sin embargo los pasajes de esta naturaleza son fácilmente aceptables y su empleo se observa con mucha frecuencia en los diversos autores.

En cuanto al uso de la quinta, ella también era frecuentemente empleada por los autores del siglo XVI.

SEGUNDA ESPECIE

DOS NOTA CONTRA UNA

Este contrapunto se compone de una parte que hace el "cantus firmus" y la otra que le contrapone dos figuras de igual valor por cada una de las de aquél (por lo regular dos blancas contra una redonda), (1) menos en el último compás al que sólo le corresponde una nota.

En el primer compás puede reemplazarse la nota del tiempo fuerte con un silencio de valor equivalente, este procedimiento tiene por objeto dar a la entrada mayor realce y elegancia.

Cuando el C. F. está en la *parte inferior* el contrapunto debe comenzar como en la especie anterior, es decir en 5ª, 6ª o unísono y terminar en 8ª; el penúltimo compás debe estar, si es posible, en 5ª en el tiempo fuerte y en 6ª mayor en el débil.

Ejemplo de principio:

Example of the beginning of a second-species exercise, showing a cantus firmus and a counterpoint line. Notes: 8, 5, 6, 6, 6, 6, 6.

Ejemplo de final con penúltimo compás:

Example of the end of a second-species exercise, showing a cantus firmus and a counterpoint line. Notes: 5, 6, 8. Roman numerals: II, I.

[Para variar, puede usarse en el penúltimo compás una síncopa con disonancia de 7ª que retarda la 6ª, o sea el retardo de la fundamental en primera inversión.

Ejemplo:

Example of a syncopated ending in a second-species exercise. Notes: 6, (7), 6. Roman numerals: II, I.

(1) Queda sobreentendido que el compás empleado en todos estos ejercicios es el de $\frac{2}{2}$ (♩) salvo indicación contraria.

Cuando el C. F. se encuentra en la *parte superior*, el contrapunto debe comenzar en la misma forma que en la especie anterior, es decir en 8ª o unísono (después del silencio correspondiente) y terminar también en 8ª o unísono.

El penúltimo compás debe estar en 5ª en el tiempo fuerte y en 3ª en el débil.

Para variar puede admitirse también con 3ª en el tiempo fuerte y 5ª en el débil.

Ejemplo de principio:

Ejemplos de finales con penúltimo compás:

La siguiente fórmula suele ser frecuentemente empleada:

Como excepción los clásicos usaron alguna vez poner en el penúltimo compás una sola nota, cuando el C. F. se encontraba en la parte superior.

Ejemplo:

También como excepción puede usarse en el penúltimo compás la disonancia de segunda resultante del retardo de la tercera por la cuarta en primera inversión.

Ejemplo:

Tiempos fuertes y débiles. — En el transecurso, el tiempo fuerte debe estar en consonancia, y el débil puede encontrarse en consonancia o en disonancia de pasaje; en el primer caso, el contrapunto puede proceder por grados conjuntos o disjuntos, pero en el segundo caso o sea cuando el tiempo débil se encuentra en disonancia, *ésta debe hallarse regularmente entre dos consonancias y proceder siempre por grados conjuntos*, en cuyo caso dicha disonancia será considerada como nota de pasaje.

Ejemplos:

En ciertos casos puede admitirse, alguna vez, la disonancia en el tiempo débil aun cuando vuelva a la nota anterior; dicha disonancia no tiene el carácter de nota de pasaje, y los autores modernos la distinguen con el nombre de "nota de vuelta", siendo aceptada como nota de adorno. (1).

Ejemplos:

En general, estas notas de vuelta deben ser evitadas cuando se producen con una disonancia de 2ª menor; a distancia de novena dichas notas de vuelta se permiten.

Disonancia de segunda usada como nota de pasaje.

En esta especie debe evitarse la nota de pasaje a distancia de segunda menor.

Ejemplos:

(1) Antiguamente (antes de Cherubini) estas notas que dan la vuelta no eran admitidas en el estilo riguroso; en efecto, son varias las veces que autores como Fux y el Padre Martini las condenan.

Pero si el intervalo fuera de 9ª puede usarse sin inconveniente.

Ejemplos:

Los autores modernos y también algunos antiguos, admiten a veces la disonancia en el tiempo fuerte si es que la melodía la pide, pero ello sólo debe ocurrir excepcionalmente y justificar el caso con un buen giro melódico.

Ejemplo:

En algunos casos muy excepcionales, también podrían ser usadas dos disonancias seguidas si una buena línea melódica lo exigiera.

Ejemplo:

Pero de ninguna manera puede hacerse abuso de esta licencia, y sólo será empleada con el máximo de reserva.

Cuando ambos tiempos, fuerte y débil, se hallan en consonancia, puede suceder que las dos notas formen parte de un solo acorde o bien de dos, dentro del mismo compás. (1).

Ejemplos:

Un solo acorde
cons. cons.
5 8
I IV

Cherubini
Dos acordes
6 5
cons. cons.
IV V

Unísono. — El unísono se permite en los *tiempos débiles*; en los tiempos fuertes no debe ser empleado, salvo en el final y cuando el C. F. se encuentra en la parte superior.

Ejemplo:

sol mi LA sol fa
unísono
C. F.

(1) Como se ha hecho notar en las reglas generales, hay diversidad de opiniones sobre el empleo de dos acordes por compás. Cada escuela puede tener su razón "según se miren las cosas". En efecto: si las dos consonancias forman parte de acordes diferentes, pero proceden por grados conjuntos, no ofrecen inconveniente alguno, pues en realidad el segundo tiempo puede tomarse como nota de pasaje o de vuelta; pero si la consonancia del tiempo débil forma parte de un acorde distinto de la del tiempo fuerte y procede por salto, entonces el caso debe tomarse con cierta reserva, sobre todo a dos voces, pues algunas veces podría desvirtuar la unidad tonal y el verdadero sentido de la melodía. Sin embargo, en ciertos casos y también como se verá al tratar las mezclas de especies a tres o más voces, el cambio de acorde puede ser provechoso y un gran recurso para salvar dificultades.

Intervalo melódico de octava. — Como regla general puede establecerse lo siguiente: antes y después de un salto de 8ª es mejor que se proceda en dirección contraria a él.

Ejemplo:

8ª

Como excepción puede tolerarse alguna vez el intervalo melódico de 9ª formado por dos intervalos sucesivos, siempre que uno de ellos sea una 8ª, pero al respecto deben tenerse en cuenta los dos casos siguientes:

1º Si el salto de 8ª es descendente debe procederse a continuación en sentido ascendente.

Ejemplo:

Buono mi fa sol la si do
9ª
IV

2º Si el salto de 8ª fuera ascendente se procederá en sentido descendente después del salto de 9ª resultante.

Ejemplos:

9ª 9ª
fa sol sol mi

5ªs. y 8ªs. no eminentemente consecutivas. — (1) Las 5ªs. y 8ªs. entre notas reales deben estar separadas por dos blancas, o sea, por una

(1) En contrapunto se acostumbra también llamar consecutivas a las 5ªs. y 8ªs. aun cuando ellas no se encuentren una al lado de la otra, en cuyo caso serían no eminentemente consecutivas.

distancia mayor que aquella que corresponde a un compás entero; por lo tanto *se prohíben* las 5^{as.} y 8^{as.} cuando tienen lugar entre dos tiempos fuertes consecutivos.

Ejemplo:

Malo
5^{as.} separadas por una blanca

Bueno
separadas por dos blancas

Excepciones. — Las 5^{as.} separadas por una sola blanca *se permiten* en los siguientes casos:

I. En los tiempos débiles, consideradas como notas de pasaje, ya sea la segunda solamente o bien las dos.

Ejemplo:

Bueno Paso

Bueno Paso

II. Cuando alguna de las dos 5^{as.} es disminuida.

Ejemplos:

III. Cuando proceden por movimiento contrario.

Ejemplo:

Falsa relación de tritono. — En el modo menor puede ser empleada la falsa relación de tritono entre el tercero y sexto grado, cuando se produce como en el siguiente ejemplo:

Bueno

VI #

tritono

5

III

Ejemplos de contrapunto realizados de acuerdo a la segunda especie.

1^a versión.

2^a versión.

(1)

(1) En los tiempos débiles puede tolerarse la sucesión de octava-unísono o viceversa, siempre que a continuación se proceda por movimiento contrario; el caso se observa en numerosos autores.

1ª versión.

C. F.

2ª versión.

C. F.

TERCERA ESPECIE
CUATRO NOTAS CONTRA UNA

Este contrapunto se compone de una parte que hace el "Cantus Firmus" y la otra que le contrapone cuatro figuras de igual valor por cada una de las de aquél. (Por lo regular cuatro negras contra una redonda).

Se comenzará como en las especies anteriores, es decir en 5ª, 8ª o unísono, según los casos. El silencio con que comunmente principia la especie será también aquí del valor equivalente a una de las figuras empleadas en el contrapunto.

En esta especie debe preferirse si es posible, el movimiento conjunto, sobre todo al pasar de un compás a otro, pero ello no es de rigor, pues en muchos casos es necesario proceder por salto, siempre que dicho salto no sea una *tercera* que siga la misma dirección de las notas anteriores.

Ejemplos:

(2) Este pasaje melódico no constituye una repetición defectuosa y procede de acuerdo a lo establecido en las reglas generales del contrapunto.

La primera nota de cada compás debe estar en consonancia, las otras notas pueden encontrarse en consonancia o en disonancia de *pasaje o bordadura*, por lo tanto la *disonancia debe encontrarse siempre entre dos consonancias y proceder por grados conjuntos*. (Regla general).

Si el contrapunto procede por salto, es necesario que las notas que lo componen estén en consonancia y formen parte del acorde correspondiente.

Ejemplo:

Excepciones. — Como se ha visto al tratar la segunda especie, algunos autores modernos permiten excepcionalmente una disonancia de pasaje sobre el tiempo fuerte si es que la melodía la pide; sin embargo, conviene abstenerse en lo posible de usar este procedimiento, pues en la mayoría de las veces se debe a una mala consideración armónica o también a algún defecto de orden melódico debido sin duda a falta de experiencia del alumno.

Otro caso especial que puede permitirse como excepción a la presente regla, es el que se conoce con el nombre de "*nota de Fux*" (o cambiada).

Dicha nota consiste en una disonancia que pasa a la consonancia por medio de un salto de tercera (de preferencia descendente).

Ejemplo:

Su empleo es en la actualidad comunmente aceptado y hasta considerado de muy buen gusto, practicándose generalmente sobre la segunda negra. (1).

(1) Es curioso observar que la nota de Fux lleva su nombre no porque este maestro la haya creado o simplemente aceptado, sino porque a él se deben ciertas legislaciones al respecto.

Este artificio de la nota cambiada puede ser empleado algunas veces también con una consonancia, en cuyo caso dicha consonancia no pertenece al acorde de la nota anterior.

Ejemplo:

Penúltimo compás. — En el penúltimo compás (de la especie simple), debe considerarse siempre un sólo acorde, y las fórmulas más usadas para finalizar el contrapunto son las siguientes:

C. F. * Este caso da la sensación de dos acordes.

La fórmula que sigue

usada como final exige cierta precaución, pues sólo es aceptable si forma parte de una escala ascendente.

Ejemplo:

Pero si se tratara de una fórmula aislada (en que el *fa* no fuera de paso) este final no podría ser empleado, pues como se ha visto anteriormente el penúltimo compás debe llevar la armonía de dominante cuando el C. F. se encuentra en la parte superior.

Unísono. — El unísono puede ser empleado en el transcurso siempre que no se produzca en la primera nota del compás.

Disonancia de segunda, usada como nota de pasaje. — La disonancia de segunda *menor* usada como nota de pasaje, no se permite cuando se dirige hacia el unísono, pero puede ser empleada en caso contrario o sea cuando se aparta de él.

Ejemplos:

Usada sobre la cuarta negra, es decir, al pasar de un compás a otro se permite, pero así mismo no conviene abusar de ella cuando es menor.

Ejemplo:

Queda sobreentendido que si la segunda es mayor ésta será siempre más aceptable.

Ejemplo:

Más aceptable

C. F. 2 mayor

Bordaduras. — Todas las bordaduras pueden emplearse, con excepción de la del unísono la cual jamás debe ser usada.

Ejemplos:

Malo

C. F. 1 2 1

Malo

C. F. 1 2 1

La disonancia de 2ª usada como bordadura de la tercera se permite, tanto mayor como menor.

Ejemplo:

Bueno mayor

C. F. 3 2 3

Bueno menor

C. F. 3 2 3

Otros ejemplos de bordaduras. (Buenos)

C. F. II III

C. F. IV

C. F. 9 II III

C. F. 7 menor

Como acabamos de ver en el último ejemplo, también es posible la bordadura de un sonido que se escucha en la voz superior, en cuyo caso debe preferirse la 9ª mayor a la menor, o la 7ª menor a la mayor, sobre todo a dos voces.

Ejemplos:

Buenos

C. F. 7 menor 9 mayor

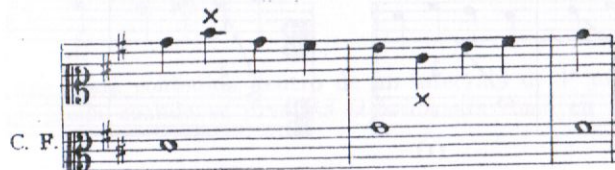
La bordadura inferior puede ser alterada sin que por ello se resienta la tonalidad.

Ejemplo:

Bueno (en fa mayor)

C. F. V

Los autores antiguos no hacían uso de las bordaduras disonantes cuando se trataba de estilo vocal riguroso; en su lugar se valían de un salto de tercera superior o inferior, como en el siguiente ejemplo,



pero en la actualidad este artificio de la bordadura es universalmente aceptado.

Salto melódico de octava. — Al igual que en la especie anterior, el salto de octava debe ir precedido y seguido de un movimiento contrario a él.

Ejemplo:



Pero en un caso excepcional y para salvar alguna dificultad, puede tolerarse el salto de octava precedido o seguido de una bordadura, lo cual originaría un intervalo melódico de novena producido entre tres notas.

Ejemplo:



5^{as.} y 8^{as.} no eminentemente consecutivas. — (1). Las 5^{as.} y 8^{as.} entre notas reales y por movimiento directo deben estar separadas por

(1) Las consideraciones sobre 5as. y 8as. no eminentemente consecutivas varían según las diversas escuelas; al respecto nosotros nos atendremos a la escuela de Dubois donde este asunto ha sido tratado con toda claridad y sencillez.

cuatro negras, o sea una distancia mayor que la correspondiente a un compás entero, pero si se producen por movimiento contrario se permiten aun separadas por una sola negra, siempre que la segunda 5^a u 8^a no caiga en la primer nota del compás.

Ejemplos por movimiento directo:



Ejemplos por movimiento contrario:



Las 5^{as.} separadas por menos de cuatro negras y movimiento directo se permiten en los siguientes casos:

I. Como notas extrañas al acorde.

Ejemplo:

Bueno Ex. Ex.

C. F. VI IV V

II. Cuando la primera es real y la segunda extraña.

Ejemplo:

Bueno Real Ex. Final R. Bueno Ex.

C. F. II I

III. Cuando la primera es extraña y la segunda real, siempre que la real proceda por grados conjuntos con carácter de nota de pasaje o de vuelta, es decir que no caiga en la primera nota del compás.

Ejemplo:

Bueno Ex. R.

C. F. VI IV V

A evitar Ex. R. salto Malo Ex. R. primera nota del compás

C. F. (1)

También se permiten las 5^{as}. cuando una de las dos es disminuida, siempre que la segunda no caiga en la primera nota del compás.

Ejemplo:

Bueno A evitar

C. F. Primera nota

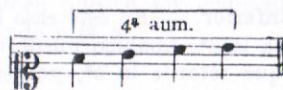
RESUMEN SOBRE EL EMPLEO DE LAS 5^{as}. Y 8^{as}. SEPARADAS POR MENOS DE CUATRO NEGRAS.

5^{as}. y 8^{as}. - Se permiten por movimiento contrario siempre que la segunda no caiga en el primer tiempo del compás.

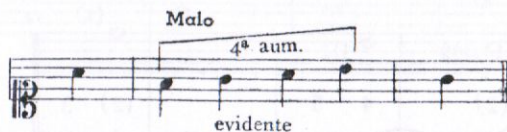
- | | | | | |
|-------------|---|--|---|--|
| Se permiten | { | a) Entre dos notas extrañas. | } | Siempre que la segunda no caiga en la primera nota del compás. |
| | | b) Entre una nota real y otra extraña. | | |
| | | c) Entre una extraña y otra real por grados conjuntos. | | |
| | | d) Cuando una de las dos es disminuida. | | |

(1) Este caso es fácilmente aceptable por otras escuelas, nosotros lo toleraremos de tres veces en adelante.

Tritonos melódicos. — La siguiente fórmula melódica

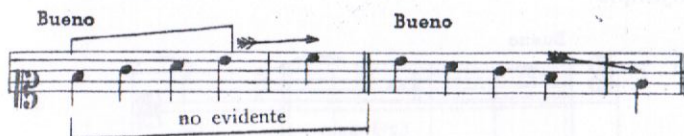


que como se ve está contenida dentro de un intervalo de 4ª. aumentada, no debe ser usada cuando se presenta *aisladamente* como en el presente caso



pero se permite cuando al subir la última nota asciende de semitono o al bajar descende también de semitono.

Ejemplos:

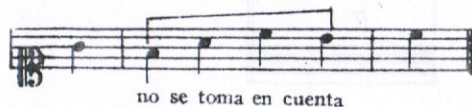


en cuyo caso el mal efecto del tritono melódico desaparece por no encontrarse ya en forma evidente.

Sobre esta cuestión del tritono melódico se está muy lejos de poder dar una regla absoluta, pues algunas veces el oído es el único juez.

Estas relaciones melódicas pueden ser aceptadas en general, siempre que alguna de sus notas extremas sea una bordadura, o bien si se presentan con notas que cambian de dirección, en cuyo caso el tritono mencionado no se tiene en cuenta.

Ejemplo:



En el modo menor su tolerancia resulta más lógica y aceptable cuando se presenta como en los casos anteriormente mencionados.

Ejemplos de contrapunto realizados de acuerdo a la tercera especie.

CUARTA ESPECIE

SINCOPAS

Este contrapunto se compone de una parte que hace el C. F. y la otra que le contrapone dos figuras sineopadas de igual valor por cada una de las de aquél, de tal modo que la que está sobre el tiempo débil

(1) La variante que sigue también puede ser empleada:



(2) La vuelta inmediata a la nota anterior destruye toda sensación de cuarta y sexta; la fórmula resultante suele ser usada con frecuencia.

se prolongue ligándola con la que está sobre el tiempo fuerte.

Ejemplo:



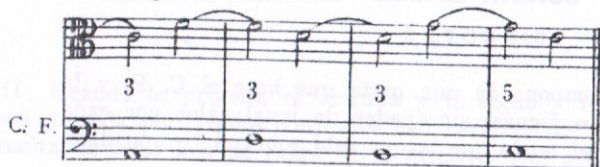
El contrapunto debe comenzar y terminar como en las especies anteriores, recordando que conviene empezar con un silencio de valor equivalente a una de las figuras empleadas.

El tiempo fuerte puede ser consonante o disonante (mejor disonante, si se puede), el tiempo débil debe ser siempre consonante.

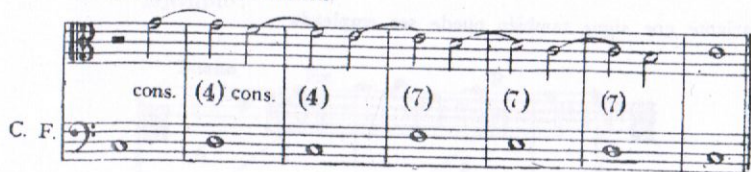
Cuando el tiempo fuerte está en consonancia el contrapunto puede proceder por grados conjuntos o disjuntos, pero si dicho tiempo se encuentra en disonancia ésta debe resultar preparada por una consonancia y resolver siempre descendiendo de grado.

Ejemplos:

Sincopas en consonancia



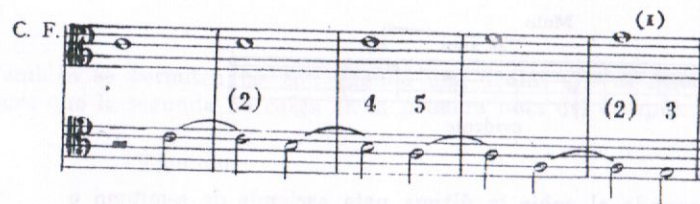
Sincopas en disonancia



Para el empleo de las disonancias pueden presentarse dos casos:

I. **Con las sincopas en la parte inferior.** — En este caso la disonancia a emplearse será la de 2ª que retarda la 3ª; también puede usarse excepcionalmente (a dos voces) una 4ª que retarda la 5ª, pero sólo para no cortar la síncopa, pues ella resulta vaga e indecisa en este caso. (Véase la nota correspondiente a la disonancia de 4ª en el contrapunto de cuarta especie a tres voces).

Ejemplo:



En el modo menor puede ser usada la 2ª aumentada.

Ejemplo:



Nunca debe emplearse en este caso la disonancia de 7ª, pues daría lugar a la anticipación prohibida de la nota retardada.

Ejemplo:



(1) No debe confundirse la disonancia de 2ª compuesta con la de 9ª, pues esta última retarda la 8ª y su empleo únicamente tiene lugar cuando las sincopas se encuentran en alguna de las partes superiores.

II. Con las síncopas en la parte superior. — En este segundo caso las disonancias a emplearse son las siguientes: la mejor es la de 7ª que retarda la 6ª pero también pueden ser empleadas la de 4ª que retarda la 3ª y la de 9ª retardando a la 8ª.

Ejemplos:

III grados conjuntos

En resumen, las mejores disonancias a emplear a dos voces son: la de 7ª cuando las síncopas se encuentran en la parte superior y la de 2ª (simple o compuesta) cuando las síncopas se encuentran en la parte inferior. Los finales se harán, con preferencia de acuerdo a estos dos tipos de disonancias.

Ejemplos de finales:

Las síncopas deben ser usadas durante toda la extensión del contrapunto, pero por excepción y en casos difíciles pueden ser interrumpidas

durante uno o dos compases, en cuyo caso se pondrán en su lugar notas sueltas (segunda especie).

Ejemplo:

Si las síncopas fueran interrumpidas un mayor número de veces, ello daría lugar a una especie mixta, o sea a la mezcla en una misma voz de la segunda con la cuarta especie.

Debido a la dificultad que pueden presentar las síncopas es frecuente en esta especie hacer más de tres 3ªs. o 6ªs. consecutivas, las que resultarán en los tiempos débiles.

Ejemplo:

Bueno

Unísono. — En el transcurso de esta especie el unísono sólo se permite en los tiempos débiles.

Tritono. — En cuanto a la sensación desagradable producida por la falsa relación del tritono prohibido

ella desaparece en gran parte con el empleo de las síncopas

Ejemplo:

Acceptable

5.^{as} y 8.^{as}. — Las 5.^{as}. y 8.^{as}. consecutivas se prohíben cuando se producen en los tiempos débiles

Ejemplo:

Malo

Excepción. — Si las síncopas tienen lugar en la parte inferior y se producen en sentido ascendente, se permiten las 5.^{as}. aun cuando caigan sobre los tiempos débiles consecutivos, pues la sensación que en este caso se produce, es la de dos acordes distintos.

Ejemplo:

Bueno

También pueden tolerarse las 5.^{as}. en los tiempos débiles cuando se producen por movimiento contrario. (1).

(1) Escuela de Dubois.

Ejemplo:

Tolerable

Si por el contrario las 5.^{as}. y 8.^{as}. se producen en los tiempos fuertes, se permiten; sin embargo hay que considerar a las 8.^{as}. como menos buenas que las 5.^{as}. debido a la sensación de vacío que producen.

Ejemplo:

Bueno

[Las 5.^{as}. y 8.^{as}. directas que puedan resultar de una síncopa no se toman en cuenta.

Ejemplos:

Bueno

Ejemplos de contrapunto de cuarta especie.

C. F.

C. F.

Ejemplo de Cherubini en el que puede observarse el empleo de quintas consecutivas en tiempos débiles, de acuerdo a la excepción dada en las reglas respectivas a esta especie.

C. F. Cherubini

(2) Empleo excepcional de la cuarta que retarda la quinta para no cortar la síncopa.

(1) La sensación que en este caso se percibe es la de dos acordes distintos, con lo cual desaparece el mal efecto de las quintas.

QUINTA ESPECIE FLORIDO

Este contrapunto se obtiene mezclando en una misma voz todas las especies anteriores menos la primera, la cual sólo se usará en el último compás. Además de los ritmos propios de cada especie, pueden usarse en este contrapunto diversas combinaciones rítmicas, tales como:

- Con intervención de corcheas.
- Blanca con puntillo.
- Blanca y negras combinadas.

a) **Empleo de corcheas.** — Las corcheas deben ser usadas con gran sobriedad y sucederse siempre por grados conjuntos; alguna vez podrían ir precedidas por grados disjuntos.

De preferencia sólo se usarán dos en cada compás, las que irán colocadas en la segunda mitad del tiempo.

Ejemplo:

ter. tiempo

C. F.

En el caso de que alguna vez fuera necesario emplear cuatro corcheas, se distribuirán de tal modo que le correspondan dos a la segunda mitad de cada tiempo.

Ejemplo:

b) **Blanca con puntillo.** — La blanca con puntillo se emplea cuando el puntillo la prolonga al compás que le sigue. (1).

(1) Algunos autores modernos emplean la blanca con puntillo como variante de una redonda no sincopada, en este caso el puntillo no prolonga la figura al compás que le sigue, así: ♩· ♩|♩ o también ♩· ♩|♩, pero en el contrapunto vocal clásico y a dos voces es mejor abstenerse de usar este procedimiento por razones de estilo.

Ejemplos:

Escritura antigua

Escritura actual

cons.

dis.

C. F.

Esta disposición de la blanca con puntillo da motivo a que la disonancia ligada pueda resolver no sólo en forma simple sino también en forma variada.

Ejemplos:

Resoluciones simples. (Sin puntillo).

(7)

(2)

C. F.

Resoluciones variadas. (Originadas por el puntillo).

Nº 1

anticipada

C. F.

B.A.8865

Esta variante Nº 1 fué frecuentemente usada por los autores antiguos, actualmente ha caído en desuso.

Nº 2 Se tolera

8

8

C. F.

Las relaciones de quintas u octavas que puedan producirse en las variantes de las resoluciones, *no se toman en cuenta*. Sin embargo conviene que esta variante sea usada por movimiento contrario.

Ejemplo:

C. F.

Ejemplos de otras variantes posibles: (1).

Nº 3

Nº 4

Nº 5

alguna vez se emplea

Nº 6

Nº 7

Nº 8

4 2

C. F.

(1) Tratándose de contrapunto a dos partes se prefiere usar las variantes ligando la blanca al compás que le sigue, salvo en el caso de un final (penúltimo compás).

B.A.8865

Como puede observarse en los ejemplos que acabamos de indicar, la preparación del retardo se hace con una blanca, y su resolución cae siempre en el segundo tiempo; también podría caer (lo cual es lo mismo) sobre la primera mitad de dicho tiempo.

Ejemplo:

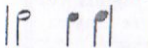



Variantes de excepción. — Raramente y por excepción una nota sincopada que forme 7ª menor con la parte grave puede resolver en el compás siguiente al que se produce, siempre que la variante se haga con la nota superior.

Ejemplos:

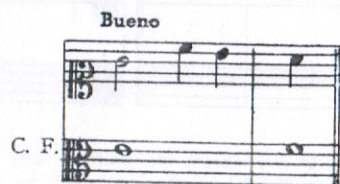


c) **Blanca y negras combinadas.** — Este ritmo puede presentarse en las dos formas siguiente:

a)  b) 

El caso a) debe ser considerado como un *ritmo bueno*, pues la dos negras están colocadas en el tiempo débil.

Ejemplo:



En este caso la primera de las dos negras puede ser una consonancia o una disonancia de pasaje o de vuelta (bordadura).

Ejemplo:



Si la blanca fuera una consonancia sincopada es preferible que la primera de las dos negras sea también una consonancia y nota del acorde, pero esto no es de rigor absoluto.

Ejemplo:



El caso b), o sea con las negras en el tiempo fuerte y la blanca en el débil, se considera como un ritmo defectuoso y por lo tanto debe evitarse en lo posible.

Ejemplos:



Pero el mismo ritmo puede considerarse muy bueno en el caso de que la blanca se encuentre sincopada. (1).

Ejemplo:

Muy bueno

C. F.

La fórmula que sigue es frecuentemente empleada, la sensación de cuarta y sexta que de ella resulta no tiene ninguna importancia, pues desaparece inmediatamente al volver sobre la nota anterior.

Ejemplo:

Muy usado

C. F.

De lo expuesto anteriormente se deduce que las ligaduras o síncopas deben hacerse entre figuras de igual valor, o bien entre figuras de valor distinto cuando la menor está colocada después de la mayor.

Ejemplos:

Buena igual valor

Buena distinto valor

Malo distinto valor

menor valor

mayor valor

(1) Algunos autores toleran este ritmo también cuando la primera negra se encuentra ligada al compás anterior.

Con el fin de dar variedad rítmica conviene no repetir las mismas especies más de dos veces consecutivamente.

Para las 5^{as.} y 8^{as.} síganse las reglas dadas en cada especie.

Entradas. — Esta clase de contrapunto puede comenzar de diversas maneras y a gusto del compositor; para el caso pueden servir de norma las siguientes fórmulas

Con 2^a especie

C. F.

Con 3^a especie

C. F.

Con síncopas

C. F.

La pureza de estilo y la musicalidad del conjunto son las condiciones primordiales para la realización de esta clase de contrapunto. En cuanto a la melodía ella debe ser lo más natural y simple posible, a la vez que elegante, sobria y variada.

Ejemplos de contrapunto florido:

1ª versión

2ª versión (variante)

(1) Empleo de corcheas precedidas por grados disjuntos y final con nota de Fux.

(2) Tritono melódico entre cuatro notas (si que descende a fa); en este caso se permite pues la primera de las notas que lo constituyen es una bordadura.

(3) y (5) Relaciones de tritono, permitidas de acuerdo a las reglas generales del contrapunto.

(4) Modulación al relativo mayor, la cual es muy frecuente en el modo menor.

(6) Disonancia de segunda aumentada; se practica en el modo menor.

CAPITULO III

ALGUNAS INDICACIONES RELATIVAS AL EMPLEO DEL CONTRAPUNTO VOCAL EN COMPAS DE TRES TIEMPOS (1)

Si el compás empleado se compone de tres tiempos, el contrapunto puede estar formado, además de la primera especie, por las siguientes combinaciones:

- Tres notas contra una, lo cual corresponde a una segunda especie.
- Seis notas contra una, cuya combinación corresponde a la tercera especie.
- Contrapunto ligado, que se refiere a la cuarta especie.
- Contrapunto florido.

En general, cada combinación deberá proceder de acuerdo a las reglas de la especie a la cual pertenece, salvo algunos detalles propios del cambio de compás.

Las 5^{as.} y 8^{as.} que no estuviesen separadas por una distancia mayor que la correspondiente a un compás entero, se rigen de conformidad con las reglas ya indicadas en el contrapunto a dos tiempos.

Por lo que se refiere a la primera especie nada nuevo cabe agregar.

Segunda especie. - Tres notas contra una. — Tratándose de contrapunto vocal el compás comúnmente usado es el de 3/2, por consiguiente el contrapunto estará formado por una blanca en cada tiempo. (2).

(1) El contrapunto a tres tiempos se practicará después de haber terminado completamente el de dos tiempos.

(2) Cualquier otro compás equivalente podría ser usado.

El primer tiempo del compás (tiempo fuerte) debe estar en consonancia, excepcionalmente podría estar en disonancia de **pasaje** si la melodía lo pidiese, tal cual se ha visto al tratar la segunda especie a dos tiempos. Los otros dos tiempos (débiles) pueden estar en consonancia o en disonancia de **pasaje**.

La disonancia que salta, excepcionalmente puede ser usada a tres notas contra una como una nota de **Fux**.

Ejemplo:

A musical staff in 3/2 time with a treble clef. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The first note G4 is marked with a dissonance symbol 'dis.' and an 'X' above it. A line connects this note to a '7' written below the staff, indicating a Fux note. The bass line consists of four half notes: C3, F2, C3, and F2.

Ejemplos de segunda especie.

A musical staff in 3/2 time with a treble clef. The melody consists of six quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, and A4. The bass line consists of six half notes: C3, F2, C3, F2, C3, and F2. The interval between the first two notes (G4 and A4) is marked with a '6' above and a '5' below, with 'Ex.' written between them.

A musical staff in 3/2 time with a treble clef. The melody consists of six quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, and A4. The bass line consists of six half notes: C3, F2, C3, F2, C3, and F2. The interval between the third and fourth notes (B4 and C5) is marked with a dissonance symbol 'dis.' and a '9' below it. The interval between the fourth and fifth notes (C5 and B4) is marked with a dissonance symbol 'dis.' and a '7' below it.

Algunos ejemplos de finales.

A musical staff in 3/2 time with a treble clef. The melody consists of six quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, and A4. The bass line consists of six half notes: C3, F2, C3, F2, C3, and F2. The interval between the first two notes (G4 and A4) is marked with 'C. F.'.

A musical staff in 3/2 time with a treble clef. The melody consists of six quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, and A4. The bass line consists of six half notes: C3, F2, C3, F2, C3, and F2. The interval between the first two notes (G4 and A4) is marked with 'C. F.'.

Tercera especie. - Seis notas contra una. — El compás más comúnmente usado es el de 3/2 en cuyo caso las seis notas deberán ir acentuadas de la siguiente manera:

A diagram showing six quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, and A4. Each note has an accent (>) above it.

La primera nota del compás debe estar en consonancia, las otras pueden encontrarse en consonancia o en disonancia de **pasaje** o **bordadura**. (Por lo general las notas que marcan los tiempos son consonantes).

El empleo de la disonancia usada como nota de **Fux** suele ser frecuente en esta clase de contrapunto.

Ejemplos:

A musical staff in 3/2 time with a treble clef. The melody consists of six quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, and A4. The bass line consists of six half notes: C3, F2, C3, F2, C3, and F2. The interval between the first two notes (G4 and A4) is marked with a '7' below it. The notes are marked with accents (>).

A musical staff in 3/2 time with a treble clef. The melody consists of six quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, and A4. The bass line consists of six half notes: C3, F2, C3, F2, C3, and F2. The interval between the first two notes (G4 and A4) is marked with 'Paso' below it. The notes are marked with accents (>).

Si el contrapunto estuviera escrito en 6/4 (lo que corresponde a dos tiempos), se considerará a cada compás de esta clase como la reunión de dos compases correspondientes a tres notas contra una, o sea como si estuvieran escritos en 3/4, en cuyo caso el acento sería el siguiente:



Ejemplo:

Cuarta especie. — Esta especie se obtiene ligando la tercera blanca de cada compás con la primera del que sigue.

Ejemplo:

Como se ve la primera nota del compás puede ser una consonancia ligada o una disonancia también ligada.

Cuando se trata de una disonancia, ésta puede resolver tanto en la segunda blanca como en la tercera.

Ejemplos:

Resolución sobre la segunda blanca.

Resolución sobre la tercera blanca.

Si la primera nota del compás es una consonancia ligada, la nota siguiente puede ser una nota de paso o también una nota del acorde.

Ejemplo:

Ejemplos de finales.

Excepcional.

Quinta especie. - Florido. — En esta clase de contrapunto vocal clásico (3/2) queda generalmente eliminado el uso de las corcheas, pero en cierto modo éstas se sobreentienden algunas veces con el empleo de dos negras.

Ejemplo:

Contrapunto a dos tiempos. Final

C. F.

El mismo ejemplo escrito a tres tiempos.

C. F.

Al igual que en la cuarta especie las disonancias ligadas pueden resolver en el segundo o en el tercer tiempo.

Ejemplos:

Disonancia resuelta en el segundo tiempo

C. F.

Disonancia resuelta en el tercer tiempo

C. F.

(1) Como puede observarse, las dos negras del ejemplo a tres tiempos corresponden a las dos corcheas propias de la resolución variada del ejemplo a dos tiempos, pero en este caso la verdadera resolución de la disonancia cae sobre el tercer tiempo y no sobre el segundo, lo cual puede hacerse en esta clase de contrapunto.

Disonancia resuelta en el tercer tiempo

C. F.

Ritmos combinados. — El ritmo formado por dos negras y una blanca (♩ ♩ ♩) (1) se emplea como en el contrapunto a dos tiempos, o sea cuando la blanca se encuentra prolongada al compás siguiente, excepto en la cadencia final.

Ejemplo:

en transcurso en cadencia final

C. F.

El siguiente ritmo (♩ ♩ ♩) no se emplea regularmente a dos voces, pero la compensación de valores posible a tres o más partes, hará que en este caso pueda ser usado. En dicho caso la blanca estaría ligada al tiempo y no al compás siguiente.

El ritmo de una blanca y dos negras (♩ ♩ ♩) se emplea como a dos tiempos.

Ejemplo:

C. F.

(1) No tratándose de contrapunto simple este ritmo puede ser usado con mayor libertad, y hasta hay autores que, si bien *muy raramente*, lo han empleado a dos tiempos aun en el contrapunto simple.

Ejemplo de contrapunto en compás de tres tiempos.

Otros finales posibles para el mismo ejercicio.

(1) En esta clase de contrapunto se permiten las 5as. separadas por menos de un compás entero entre una nota extraña y otra real, aun cuando la real proceda por salto, pero siempre que no caiga en la primera nota del compás.

(2) y (3) Ritmos posibles en la cadencia final.

CAPITULO IV

CONTRAPUNTO SIMPLE A TRES PARTES EN ESTILO VOCAL CLASICO

PRIMERA ESPECIE

NOTA CONTRA NOTA

Este contrapunto se compone de una parte que hace el C. F. y las otras dos que le contraponen figuras iguales a las de aquél. Cada compás está formado por acordes de tres sonidos, los que podrán ser usados en forma *completa* o *incompleta* según los casos; el objeto de suprimir algunos sonidos del acorde y duplicar otros, es el de hacer que las diversas partes canten con mayor naturalidad y elegancia.

Ejemplo:

En el caso a) cada acorde se encuentra completo, en el b) algunos acordes están incompletos pero en cambio las partes proceden en forma más natural y elegante.

Como ya se ha visto al tratar las reglas generales del contrapunto, los acordes *perfectos mayor* y *menor* sólo se usan en estado *fundamental* y en *primera inversión*; el acorde de *quinta disminuída* solamente será empleado en *primera inversión*.

El primer y último compás deberán llevar siempre el acorde de tónica en estado fundamental ya sea en forma completa o incompleta, pero el penúltimo compás debe contener siempre una armonía completa.

El principio del contrapunto podrá hacerse de acuerdo a alguna de las siguientes fórmulas: $\frac{5}{3}$ o $\frac{3}{5}$ las que nos darán acordes completos, $\frac{8}{3}$ o $\frac{8}{8}$ que presuponen un acorde sin quinta, $\frac{5}{1}$ o $\frac{8}{1}$ acordes sin tercera y $\frac{8}{1}$ o $\frac{1}{8}$ cuyo efecto es el de un sonido duplicado.

Realizando dichas fórmulas obtendremos las siguientes disposiciones.

Acordes completos

Acordes incompletos (sin 5ª)

Acordes incompletos (sin 3ª)

Efecto de sonido duplicado

(1) Algunos autores modernos usan también la fórmula $\frac{3}{3}$ Ejemplo:

C. F.

La elección de alguna de las fórmulas que acabamos de indicar depende de varias circunstancias, como ser: la tonalidad, la clase de voces empleadas, etc., lo que naturalmente no puede ser fijado de antemano. En cuanto al último compás él puede encontrarse aun sin tercera (lo cual suele ser frecuente).

A partir de esta especie y en adelante no rige más la obligación de que la parte superior termine en la tónica, ella puede terminar con la tercera o la quinta del acorde si la melodía lo pide

Ejemplos de finales. (1)

C. F.

C. F.

C. F.

C. F.

Era de uso frecuente entre los autores clásicos terminar con tercera mayor una obra escrita en modo menor.

Con el fin de obtener el mejor resultado bajo el punto de vista de la sonoridad, conviene no separar excesivamente las partes entre ellas: al respecto no puede darse una regla fija, pues ello depende de la mar-

(1) La voz puesta entre paréntesis corresponde al contrapunto hecho en primer término y como puede observarse, el pasaje (con respecto al C. F.) responde en todo a un contrapunto a dos partes. En cuanto a la tercera voz ella se adaptará a las circunstancias del caso; en el presente tiene la obligación de completar el acorde, pues se trata del penúltimo compás.

cha de las voces, pero de todos modos se tendrá cuidado de volver oportunamente a una disposición lógica en los casos en que por cualquier causa se hubiera tenido que *separar demasiado las voces*. (1).

Supresión y duplicación de notas. - (Regla general). — Como es casi imposible obtener siempre el acorde completo, pues ello daría lugar a pasajes melódicos defectuosos, es necesario en ciertos casos suprimir algunas notas del acorde y duplicar otras, con lo cual dicho acorde quedará incompleto.

En el acorde perfecto se suprime de preferencia la 5ª, pero en algunos casos de excepción podría suprimirse aún la 3ª si bien esto último exige gran cuidado. En el acorde de sexta puede suprimirse la 3ª o en último caso hasta la 6ª si es que el conjunto la sobreentiende.

Para la duplicación de sonidos y a fin de obtener la mejor sonoridad puede tenerse en cuenta el siguiente orden de preferencia:

a) *En el acorde perfecto en estado fundamental se duplicará el bajo (fundamental del acorde) o la 3ª, de preferencia cuando correspondan a un grado de primera importancia, pero también pueden duplicarse aun correspondiendo a otro grado si la buena marcha de las voces lo exige, siempre que se tengan en cuenta las reservas indicadas en las reglas generales sobre la duplicación de la sensible.* En el caso de que la 3ª se hubiera suprimido puede duplicarse la 5ª o el bajo.

b) *En los acordes de sexta se duplicará preferentemente la 6ª (teniendo en cuenta las reservas sobre la sensible); también puede duplicarse la 3ª y hasta el bajo si fuera un grado de primera importancia como ocurre en el acorde de sexta sobre la subdominante.*

Excepcionalmente y si una buena melodía lo pide puede duplicarse el bajo, aun no siendo un grado de primera importancia, lo cual se observa algunas veces en el acorde sobre el tercero, sexto y segundo grado.

Como se ve, en contrapunto existe gran elasticidad en lo que se refiere a duplicación de notas, pues ello depende muchas veces de la marcha melódica de las voces y del conjunto.

5ªs. y 8ªs. consecutivas. — Las 5ªs. y 8ªs. consecutivas quedan absolutamente prohibidas entre todas las voces.

5ªs. y 8ªs. directas. — Deben evitarse en las voces extremas; entre la parte central y otra voz se permiten de acuerdo a las reglas de la armonía.

(1) Ver las indicaciones dadas sobre separación recíproca de las voces en el contrapunto de primera especie a dos partes.

Ejemplos de algunos casos más frecuentes:

Se prohíbe la repetición de una nota en dos partes a la vez; en una sola parte se permite, pero no más de una vez consecutiva.

El unísono sólo se permite al principio y al final. (1).

Ejemplos de contrapunto de la presente especie.

(1) Algunas escuelas toleran en el transcurso el unísono (entre dos de las tres partes) siempre que sea originado por un movimiento oblicuo y que se salga de él por grado conjunto y movimiento contrario. Nosotros trataremos por todos los medios de evitar a tres voces estos unísonos, pues su tolerancia puede arraigar en el alumno un vicio reprochable.

SEGUNDA ESPECIE
DOS NOTAS CONTRA UNA

Este contrapunto está formado por el C. F., otra parte con valores iguales a los de éste y una tercera voz que les contrapone dos figuras iguales por compás.

La parte que hace dos figuras debe comenzar como a dos voces, es decir: en 5ª, 8ª o unisónio según los casos y después del silencio respectivo.

Cuando el contrapunto en blancas está en el bajo la parte inmediata superior debe comenzar en la tónica.

Ejemplo:

Los tiempos fuertes y débiles deben proceder de acuerdo a las reglas dadas a dos voces.

Son posibles seis combinaciones, las que se obtienen con la disposición alternada de las partes del contrapunto y colocando el C. F. dos veces en cada parte.

Ejemplos de finales en las seis combinaciones posibles: (1).

La 8ª directa entre las partes extremas se tolera *en el final*, siempre que la parte superior proceda por semitono ascendente. (Véase el ejemplo en el cuarto de estos finales).

Otro ejemplo correspondiente a la primera combinación pero en el cual las redondas son puestas en primer término:

(1) Recuérdese que las notas colocadas entre paréntesis corresponden a la voz realizada en primer término.

Finales de excepción. — Como se ha indicado a dos partes, podrán ser usados en el final solamente y como excepción, los retardos.

En este caso las mejores disonancias a emplear serán las siguientes: cuando el C. F. se encuentra en la parte inferior, la disonancia de 7ª acompañada por la 3ª; cuando el C. F. se encuentra en la parte superior o media, la disonancia de 4ª (con relación al bajo) acompañada por la 5ª; y cuando el retardo se produce en la parte grave, la disonancia de 2ª (simple o compuesta) acompañada por la 5ª o también por la duplicación del C. F.

Ejemplos:

Disonancias de 7ª

Disonancias de 4ª con relación al bajo

Disonancias de 2ª

Otro final que podría ser usado, pero solamente en un caso extremo, es aquél que repite la blanca del tiempo débil siempre que no se pudiera hacer de otra manera, en cuyo caso la nota repetida deberá ser una consonancia.

Ejemplo:

(1) El cifrado colocado debajo corresponde a las partes extremas.

Para las 5ªs. y 8ªs. seguir las reglas dadas en esta especie a dos voces, pero en este caso pueden tolerarse dos quintas en los tiempos débiles cuando cualquiera de ellas sea de pasaje o de vuelta.

Recordamos que el *unísono* sólo es permitido en los tiempos débiles; al principio y al final se permite de acuerdo a las reglas propias de estos casos.

Ejemplos de contrapunto de la segunda especie:

(1) Ejemplo de duplicación del bajo en el acorde de sexta sobre el tercer grado de la escala; excepcionalmente puede practicarse por razones melódicas. En este caso la nota siguiente completa el acorde y la línea melódica del conjunto adquiere mayor amplitud.

(2) Acorde de 6ª sobre la dominante; en este caso el *si* tiene el carácter de nota de pasaje en tiempo fuerte.

(3) Acorde de 6ª sobre la dominante el cual procede a base de la siguiente sucesión posible:

TERCERA ESPECIE

CUATRO NOTAS CONTRA UNA

Este contrapunto se compone del C. F., otra parte con valores iguales a los de éste y una tercera voz que les contrapone cuatro figuras iguales por compás.

Las reglas, con sus respectivas excepciones, dadas para esta especie a dos voces, serán suficientes para su realización a tres, pero en este caso deberá tenerse en cuenta además, lo que a continuación se indica:

Pudiendo, es mejor tener el acorde completo en la primera fracción del tiempo fuerte o del débil (primera o tercera negra) pero por razones melódicas son varias las veces que el acorde puede estar incompleto aun en todo el compás.

Ejemplos:

Two musical examples showing the C. F. (Cantata Ficticia) and a third voice. The first example shows two measures where the C. F. and the third voice are both labeled 'completo'. The second example shows two measures where the C. F. and the third voice are both labeled 'incompleto'.

En cuanto al primero y último compás debe observarse que ellos se presentan frecuentemente incompletos.

Para las 5^{as.} y 8^{as.} figen las mismas reglas dadas en el contrapunto a dos voces, pero aquí pueden permitirse entre las *partes superiores* dos quintas separadas por una negra, cuando la primera es justa y la segunda disminuída, aun tratándose de que esta última proceda por salto y caiga en la primera nota del compás; pero si la primera fuera disminuída y la segunda justa, entonces no se permiten, si la justa cae en la primera nota del compás.

También pueden tolerarse dos quintas separadas por menos de cuatro negras cuando la primera es extraña y la segunda real, aun en el caso

de que esta última proceda por salto y siempre que no se produzca en la primera nota del compás. Ejemplo:

A musical example showing three measures. The first measure is labeled 'Acceptable', the second 'Ex.', and the third 'R.'. The C. F. (Cantata Ficticia) is shown in the middle staff, and the third voice is in the bottom staff. The label 'III' is centered below the measures.

Ejemplos de algunos finales en las seis combinaciones posibles: (1).

Six musical examples of finales, arranged in two rows of three. The top row is labeled 'Con nota de Fux' and the bottom row is labeled 'Con nota de Fux Excep- dis. dis. cional'. Each example shows the C. F. (Cantata Ficticia) in the middle staff and the third voice in the bottom staff.

(1) La elección del final es completamente libre y depende de la marcha melódica del conjunto.

Ejemplos de contrapunto de la tercera especie.

C. F.

C. F.

(1)

CUARTA ESPECIE

SINCOPAS

Este contrapunto está formado por el C. F., otra parte con valores iguales a los de éste y una tercera voz que les contrapone dos figuras sincopadas, de igual valor, dispuestas de tal manera que la que está sobre el tiempo débil se prolongue ligándola con la que está sobre el tiempo fuerte.

(1) Salto de octava precedido por bordadura (Ver reglas a dos voces).

La parte que hace las síncopas puede comenzar también con 3ª, además de 5ª, 8ª o unísono, según los casos, como se ha venido haciendo hasta ahora.

Ejemplo:

C. F.

3 (9)

Se recuerda muy especialmente que los tiempos *débiles* deben estar *siempre en consonancia* (salvo la excepción que se indicará más adelante (1)), en cuanto a los tiempos fuertes, ellos pueden estar en *consonancia* o en *disonancia*, prefiriéndose esto último, siempre que sea posible, en cuyo caso la disonancia resulta preparada por una consonancia y resuelve descendiendo de grado.

Si los tiempos fuertes se hallan en disonancia, ellas pueden ser: de 2ª o 4ª que retardan la 3ª, y de 7ª o 9ª que retardarán a la 6ª y 8ª respectivamente.

Los sonidos que acompañan a la disonancia toman el nombre de "*notas acompañantes*" y corresponden a las notas que en la mayoría de las veces completan el acorde sin peligro de que se produzca la anticipación de la nota retardada, en el caso de quedar incompleto.

Se tendrá presente que tanto el intervalo que forma la disonancia como el que corresponde a la nota acompañante, deben ser considerados siempre con relación a la parte grave del contrapunto.

Empiezo de las disonancias y sus notas acompañantes. - Disonancia de 2ª. — Dicha disonancia sólo tiene lugar cuando la síncopa se encuentra en la *parte grave* y puede acompañarse con la 5ª, la 4ª o alguna vez con la duplicación del C. F.; la elección de la nota acompañante depende de la buena marcha de las voces y de la armonía empleada.

(1) Ver empleo del acorde de cuarta, sexta y quinta disminuida en fundamental.

Ejemplos:

Disonancia de 2ª acompañada por la 5ª

Disonancia de 2ª acompañada por la duplicación del C. F.

Disonancia de 2ª acompañada por la 4ª

En el último de estos ejemplos se observará que se produce un acorde de quinta disminuida en estado fundamental lo cual se permite como consecuencia de la *síncopa*; este caso conviene reservarlo para el final pues de otra manera habría que interrumpir las *síncopas* para resolver el intervalo de quinta disminuida.

Disonancia de 4ª. — Esta disonancia puede tener lugar cuando las *síncopas* se encuentran en la parte central o en la aguda, y se acompañan con la 5ª, alguna vez con la 6ª, y raramente con la 8ª. (1).

(1) Al poner las *síncopas* en la *parte grave* puede suceder que se emplee una disonancia de 4ª; dicha 4ª no debe tomarse como una de las disonancias en cuestión, pues en ese caso hay que considerarla como nota acompañante de la disonancia

Ejemplos:

Disonancias de 4ª acompañadas por la 5ª
En este caso resulta doblemente disonante

Disonancias de 4ª acompañadas por la 6ª y por la 8ª

de 2ª que se produce con la otra voz. Así:

En este ejemplo puede observarse que en el tercer compás se produce una disonancia de 4ª entre la parte grave y el C. F., dicha 4ª no constituye en este caso, la disonancia a que nos referimos en el presente párrafo, pues en realidad aquí se trata de la nota acompañante de una disonancia de 2ª (compuesta) que se produce entre las partes extremas conforme a lo expresado en el párrafo anterior correspondiente a la disonancia de 2ª. Es por esta razón que al tratar el contrapunto a dos partes hemos aconsejado usar sólo excepcionalmente la disonancia de 4ª en el caso de que las *síncopas* se hallen en la parte inferior, pues en realidad no es más que una nota acompañante a la que le falta su disonancia respectiva, resultando por lo tanto vaga e indecisa.

Quando el C. F. se encuentra en la parte superior, puede tolerarse en el final la 8ª directa entre las partes extremas con el fin de evitar el unísono tomado por movimiento directo.

Ejemplo:

Tolerable

C. F.

Disonancia de 7ª. — La disonancia de 7ª puede tener lugar cuando la síncopa se halla en la parte central o en la aguda y se acompaña con la 3ª; puede acompañarse también con la 8ª, sobre todo cuando se produce en la parte central. Ejemplo:

Disonancias de 7ª acompañadas por la 3ª

Disonancia de 7ª acompañada por la 8ª

C. F.

acorde incompleto

Disonancia de 9ª. — Esta disonancia resuelve sobre la 8ª, tiene lugar en la parte central o en la aguda y regularmente se acompaña con la 3ª.

Ejemplos:

Disonancias de 9ª acompañadas con la 3ª

Excepcionalmente puede usarse la síncopa del bajo duplicado en el acorde de sexta, pero con reserva cuando se trata del tercer y séptimo grado del modo mayor. (En este caso la disonancia de 9ª aparente resultaría acompañada por la sexta en lugar de la tercera).

Ejemplo:

Síncopa del bajo duplicado en el acorde de sexta

Excepcional

Débil (con reserva)

C. F.

V (9) aparente

III (9)

Con las 5ªs. y 8ªs. deben tenerse en cuenta las mismas reglas dadas para esta especie a dos partes.

Empleo del acorde de cuarta y sexta. — Este acorde sólo puede ser empleado en la cadencia final y como retardo; en este caso la disonancia del penúltimo compás puede resultar preparada por otra disonancia, lo cual constituye una excepción a la regla que exige que los tiempos débiles se encuentren siempre en consonancia.

Ejemplo:

C. F.

dis.

(5)

6/4 (4)

También puede suceder que una disonancia se halle preparada por otra disonancia cuando la parte inferior permanece inmóvil sobre el mismo sonido, o sea sobre un *pedal*, pero en este caso es conveniente que la primera disonancia se prepare con una consonancia y la última resuelva así mismo en otra consonancia.

Ejemplo:

Cherubini

cons. dis. dis. dis. dis. cons.

C. F.

Pedal

6
4

Como se ha visto a dos partes, la síncopa puede interrumpirse durante uno o dos compases, ya sea en los casos difíciles o cuando por alguna causa fuera imposible su continuidad.

Ejemplo:

C. F.

(2) (4)

(5) (2)

Deben ser evitadas más de tres terceras consecutivas en las partes en redondas, sin embargo en el final podrían tolerarse para no perjudicar una buena línea melódica.

Finales. — Para terminar y en el penúltimo compás conviene hacer uso en primer lugar, de las siguientes disonancias: la de 7ª cuando el C. F. se encuentra en la parte inferior, la de 4ª (con relación al bajo) cuando dicho C. F. se encuentra en la parte central o en la aguda y la de 2ª cuando las síncopas se encuentran en la parte inferior; para los ejemplos véanse los finales de excepción indicados en la segunda especie a tres voces.

Alguna vez, para variar, se podría terminar también con una síncopa consonante y hasta con otra disonancia que no fuera de las indicadas como más convenientes.

Ejemplos:

Consonancias

Consonancia

Disonancia

Menos conveniente, pues el C.F. está en partes superiores

C. F.

(3)

(7)

Consonancias

C. F.

RESUMEN SOBRE EL EMPLEO DE LAS DISONANCIAS

- La disonancia de 2ª se acompaña con la 4ª, 5ª o duplicación del C. F.
- ” ” ” 4ª ” ” ” ” 5ª, 6ª o la 8ª (raramente)
- ” ” ” 7ª ” ” ” ” 3ª o la 8ª
- ” ” ” 9ª ” ” ” ” 3ª

Ejemplos de contrapunto de cuarta especie.

C. F.

C. F.

(1) Excepcionalmente podría ponerse el *re* en el caso de no querer repetir el *sol*, aunque esta última nota es preferible, pues con ella el penúltimo compás está completo. El caso suele observarse en diversos autores tanto de una manera como de otra.

CAPITULO V

MEZCLAS DE ESPECIES

Esta clase de contrapunto se obtiene combinando el C. F. con otras dos partes pertenecientes cada una de ellas a una especie distinta.

La reunión de especies así constituida origina las siguientes combinaciones:

- I. - C. F. combinado con la segunda y tercera especie (C. F., blancas y negras).
- II. - C. F. " " " segunda y cuarta especie (C. F., blancas y síncopas).
- III. - C. F. " " " tercera y cuarta especie (C. F., negras y síncopas).

REGLAS GENERALES PARA LAS TRES COMBINACIONES

Cada parte considerada separadamente debe estar de acuerdo a las reglas propias de la especie a que pertenece, pero como esta clase de contrapunto permite hacer con cierta frecuencia *dos acordes por compás*, cabe señalar que *todo error de 5^{as.} o de 8^{as.} desaparece cuando éstas están separadas por un cambio de acorde.*

Ejemplos de 5^{as.} y 8^{as.} salvadas con cambio de acorde.

(Dubois) Primera combinación

C.F.

C.F.

(2ª combinación)
Ejemplo con acorde de 7ª

(3ª combinación)
Final con acorde de 7ª
(Dubois)

En casos difíciles pueden tolerarse, alguna vez, las 5^{as.} y 8^{as.} separadas por un cambio de posición o disposición del acorde, siempre que hubiera entre ellas por lo menos un compás entero de separación.

Ejemplo:

REGLAS ESPECIALES PARA CADA COMBINACION

PRIMERA COMBINACION

Mezcla de la 2ª y 3ª especie con el C. F.

Este contrapunto se compone de una voz que hace el C. F. y las otras dos que le contraponen simultáneamente una segunda y tercera especie.

Ejemplos:

Como se ve por los ejemplos que acabamos de indicar, cada parte con relación al C. F. está de acuerdo a las reglas propias de la especie a que pertenece, de lo que resulta que las primeras notas de cada compás deben hallarse en consonancia.

En cuanto a la *tercera negra* simultáneamente con la *segunda blanca* ellas pueden encontrarse en consonancia como en los ejemplos a), b) y c) o en disonancia como en el ejemplo d); esto último puede dar lugar a innumerables casos de *encuentros disonantes* ocasionados por la presencia de notas extrañas al acorde. Dichos encuentros disonantes pueden producirse por movimiento contrario o directo, y por grados conjuntos en ambas partes o en una sólo, lo cual en ciertos casos da origen a dos disonancias consecutivas.

Encuentros disonantes por movimiento contrario. — Los encuentros de esta clase se permiten en primer lugar cuando ambas partes proceden por grados conjuntos.

Ejemplos:

También pueden permitirse si las negras proceden por grados conjuntos y las blancas saltan.

(1) Los encuentros disonantes que se dirigen hacia la 8ª deben considerarse como menos puros, pero sin embargo ellos fueron usados por Bach, sobre todo en la tercera combinación, donde serán admitidos sin reparo.

El caso contrario o sea cuando las negras saltan y las blancas proceden por grados conjuntos, se permite siempre que la tercera negra vuelva por arpeggio sobre la primera:

Ejemplo:

Encuentros disonantes por movimiento directo. — Se permiten en primer término cuando las dos notas que forman el encuentro disonante son de pasaje. Ejemplo:

También pueden producirse precedidos por una *bordadura* lo que hace que dos 7ªs. o dos 9ªs. consecutivas sean fácilmente aceptables.

Ejemplo:

Ejemplo:

Bueno.
Cuarta negra consonante con el C. F.

5^{as}. consecutivas en los tiempos fuertes. — Se permiten aun sin cambio de acorde únicamente por movimiento contrario y siempre que no tengan lugar en las partes extremas.

Ejemplo:

Permitido

8^{as}. directas precedidas por una 7^a o 9^a. — Evítese en lo posible las octavas producidas como en los siguientes ejemplos:

A evitar

Muy raramente se encuentran en algunos autores casos de esta naturaleza, por lo regular ello se observa a cuatro o más voces y en mezclas muy difíciles donde alguna tolerancia podría ser tenida en cuenta.

Entradas. — Se recomienda que las partes entren una después de la otra (mejor las negras antes) y que la entrada de las blancas no produzca un encuentro de 2º con la parte en negras, pero si dicho encuentro fuera de 9º, sobre todo mayor, no ofrece inconveniente alguno. Ejemplo:

A evitar **Bueno** **Bueno**

En cuanto a los finales su elección es completamente libre y depende únicamente de la marcha del conjunto.

Algunos ejemplos de finales en las seis combinaciones.


Con nota de Fux

Ejemplos de contrapunto con mezcla de especies (1ª combinación).

(1)

(2) (3) (4)

(1) Nota de vuelta en la segunda especie.

(2) En lugar de , lo cual evita una repetición melódica con el cuarto compás.

(3) Ejemplo de nota de Fux entre las negras y las blancas.

(4) La separación que resulta entre las dos partes superiores, en el desarrollo de este ejercicio, es frecuente a tres voces cuando el C. F. (soprano) se halla en la parte superior y el tono empleado es el de *do*; este caso se presenta con mucha frecuencia en las realizaciones de los autores modernos.

SEGUNDA COMBINACION
Mezcla de la 2ª y 4ª especie

Este contrapunto se compone de una voz que hace el C. F. y las otras dos que le contraponen simultáneamente una segunda y cuarta especie.

Pueden presentarse dos casos: 1º que la síncopa sea consonante y 2º que dicha síncopa sea disonante (lo cual ocurre con cierta frecuencia).

Ejemplos:

Síncopa consonante Síncopa disonante

C. F. C. F.

(5) (4)

Cuando la síncopa es disonante también pueden tener lugar dos casos: que sea una disonancia común de 2ª, 4ª, 7ª o 9ª, tal cual se han empleado en la cuarta especie (simple), o bien que se trate de una disonancia de conjunto proveniente de un acorde de séptima.

Ejemplos:

Disonancia de conjunto Disonancia de 9ª (común) Disonancia de conjunto

C. F.

(9)

Como se acaba de ver, los acordes de séptima pueden ser empleados con gran eficacia tanto en estado fundamental como en su primera o tercera inversión, siempre que la 7ª esté debidamente preparada y resuelta. Algunos ejemplos:

Resoluciones inesperadas. — Con frecuencia suele suceder que las síncopas disonantes efectúen su resolución sobre otro acorde que no sea el previsto, lo que se conoce con el nombre de *resolución inesperada*.

Ejemplos:

(1) Este caso puede considerarse también como una disonancia común con resolución inesperada.

También podría considerarse como inesperada (aun cuando no lo sea, pues no cambia la armonía) una resolución sobre otra nota del acorde correspondiente.

Ejemplos:

Pero en estos casos se tendrá cuidado de no producir conjuntamente con la resolución de la disonancia una 8ª directa.

Ejemplo:

Debe evitarse así mismo que una disonancia de 9ª resulte preparada por la 8ª.

Ejemplo:

El empleo de disonancias de pasaje o notas de vuelta en la segunda blanca suelta, suele ser frecuente cuando se quiere obtener un movimiento conjunto en la segunda especie, lo cual sería imposible empleando únicamente consonancias; pero en este caso, en general, es conveniente usar el movimiento contrario cuando la síncopa es disonante.

Ejemplos: (1).

Con síncopa consonante

Con síncopa disonante

C. F.

En esta mezcla puede tolerarse la 5ª directa entre las partes inferior-

(1) Presentamos estos ejemplos en forma de final para su mejor comprensión, pero el caso puede producirse también en el transcurso.

res cuando cualquiera de ellas marche por grados conjuntos.

Ejemplo:

(Dubois)
Se tolera

C. F.

Ejemplos de otros tipos de finales.

Con acorde 7º

C. F.

Con disonancia de 7ª

C. F.

Con disonancia de 2ª

C. F.

Con consonancia

C. F.

a las reglas ya indicadas en la primera combinación.

Ejemplos:

Del mismo modo que en la combinación anterior puede ser empleado el acorde de 7ª, siempre que dicha séptima se encuentre debidamente preparada y resuelta.

Ejemplos:

(1) Esta realización, en la cual a la disonancia ligada de 9ª le antecede una 8ª, puede practicarse excepcionalmente cuando como en el presente caso la resolución se efectúa sobre otra nota que no sea la 8ª, pero siempre que las partes procedan por movimiento contrario y conjunto.

En cambio, el empleo de la 5ª en casos análogos (cuando precede a una cuarta), suele presentarse con alguna frecuencia.

Ejemplos de contrapunto con mezcla de especies (3ª combinación).

(1) y (2) Encuentros disonantes que se dirigen hacia la 8ª; su empleo es frecuente en esta combinación ya sea el encuentro a distancia de 7ª o de 9ª.

Dos negras y una blanca. — El ritmo de dos negras seguidas de una blanca no sincopada, puede usarse siempre que una tercera voz haga oír la cuarta negra dentro del compás.

Ejemplo:

Bueno a tres voces (3ª combinación)

CAPITULO VI QUINTA ESPECIE

FLORIDO

Este contrapunto puede combinarse de varias maneras. Las más importantes y empleadas son las siguientes:

- 1ª combinación. - C. F. combinado con primera especie y florido.
- 2ª combinación. - C. F. " " segunda " " "
- 3ª combinación. - C. F. " " las otras dos partes en florido.

Además podrían ser empleadas otras combinaciones.

Para cada una de estas formas de contrapunto rigen las mismas reglas dadas con anterioridad según los diversos casos, por consiguiente la primera combinación debe ser tratada en todo momento como un florido a dos partes al cual se le ha agregado una tercera voz en redondas.

En cuanto a la segunda y tercera combinación se procederá de acuerdo a las especies mezcladas, teniendo en cuenta además las siguientes indicaciones referentes a los ritmos combinados.

Blanca con puntillo. — Este ritmo puede ser empleado en el primer tiempo del compás y en la parte que hace el contrapunto florido, siempre que otra voz deje oír el segundo tiempo.

Ejemplo:

Bueno en 2ª y 3ª combinación

Empleo de corcheas. — Como se ha indicado a dos voces las corcheas deben ser empleadas con gran sobriedad y si es posible no poner más de dos en cada compás, las que deberán ir colocadas en la segunda mitad del tiempo.

Ejemplo:

(3ª combinación)

Excepcionalmente y en el caso de emplear cuatro corcheas dentro de un mismo compás es mejor distribuir las en dos partes distintas,

Ejemplo:

(3ª combinación)

El empleo de cuatro corcheas seguidas en una misma voz es muy poco usado; por razones de estilo conviene abstenerse de emplear tal procedimiento en esta clase de ejercicios.

Empleo de la redonda en las partes floridas. — En la tercera combinación puede emplearse sólo alguna vez la redonda en una de las partes floridas, siempre que este procedimiento no se repita en el compás siguiente.

Ejemplo:

(3ª combinación)

Excepcionalmente, podría emplearse la redonda en el penúltimo compás y en una de las partes floridas, lo que daría lugar a dos redondas consecutivas en el final.

Retardos. — Las disonancias preparadas pueden resolver en forma simple o variada como ya se ha indicado a dos voces.

5ª y 8ª. — En la primera combinación debe procederse de acuerdo a las reglas de las especies simples; para la segunda y también para la tercera combinación se tendrán en cuenta las reglas que han servido para las mezclas de especies, recordando que un cambio de acorde salva los errores de 5ª y 8ª, no eminentemente consecutivos.

Las 5ª y 8ª, directas también serán tratadas conforme a las reglas ya indicadas con anterioridad, pero en los casos difíciles y siempre que no tengan lugar en las partes extremas, puede permitirse alguna tolerancia en el caso de que cualquiera de las voces proceda por grados conjuntos.

Entradas. — La manera de comenzar esta clase de contrapunto depende de la fantasía y del gusto del compositor. Deben preferirse las entradas sucesivas sobre todo en la segunda y tercera combinación; en la primera combinación el C. F. y el contrapunto en redondas pueden comenzar simultáneamente.

Es un recurso de buen gusto e ingenio el usar las imitaciones entre las partes del contrapunto florido, especialmente en las entradas de la tercera combinación; estas imitaciones que pueden ser únicamente rítmicas, no están sujetas a ninguna regla especial en este contrapunto simple y su uso no es obligatorio.

Ejemplos de diversos tipos de entradas:

1ª combinación

2ª combinación

3ª combinación
Con ambas entradas en el primer compás

3ª combinación Con las entradas en distintos compases e imitación rítmica.
(Dúo)

3ª combinación (con final)

3ª combinación con final

(1) Ejemplo de sexta sobreentendida. En este caso la sexta queda fácilmente sobreentendida y en su lugar se duplica el C. F. con lo cual la disonancia queda sin verdadera nota acompañante.

(2) La resolución de la disonancia de novena prepara a su vez a la séptima del acorde homónimo que se produce a continuación.

Ejemplos de contrapunto florido en sus tres combinaciones.

1ª combinación

2ª combinación

3ª combinación

(1) Entrada en tercera conforme a las reglas de la cuarta especie a tres voces.

(2) El movimiento contrario que provoca la variante en la resolución de la disonancia hace posible el empleo de la nota de pasaje en la segunda blanca suelta, lo cual no habría sido del todo correcto sin dicha variante a causa del movimiento directo que se hubiera producido.

(3) Este ejercicio constituye una transformación de aquél presentado en la segunda combinación de mezclas de especies. El procedimiento seguido es de gran utilidad para que el alumno se familiarice con los ritmos compensados.

(4) Las dos corcheas en este caso corresponden a una variante de la blanca.

3ª combinación

(1) Esta melodía puede darse también el tenor; como se ha visto con anterioridad, la separación resultante en las partes superiores es muy frecuente a tres voces, sobre todo cuando el C. F. está en la parte superior (soprano) y el tono empleado es el de *do*.

(2) Octava directa tolerada en el final (ver reglas de cuarta especie a tres voces).

(3) Empleo del acorde de séptima.

CAPITULO VII

CONTRAPUNTO SIMPLE A CUATRO PARTES EN ESTILO VOCAL CLASICO

PRIMERA ESPECIE

NOTA CONTRA NOTA

Al igual que en los casos anteriores este contrapunto se compone de una voz que hace el C. F. y las otras tres que le contraponen figuras iguales a las de aquél, de tal modo que en este caso interviene completo el cuarteto vocal de voces mixtas, y su práctica adquiere por lo tanto la mayor importancia.

Como la severidad de las reglas está en razón inversa al número de partes, resulta que a medida que las dificultades aumentan disminuye la rigidez de dichas reglas y el uso de algunas pequeñas licencias se hace indispensable en beneficio de una buena línea melódica.

Acordes empleados. — Los acordes a emplear serán los mismos que se han usado a tres partes ⁽¹⁾, pero en este caso el agregado de una nueva voz trae consigo la duplicación de uno o más de sus sonidos según que el acorde se halle en forma completa o incompleta.

Si es posible es mejor tener el acorde completo (con un sonido duplicado); en ciertas circunstancias también puede estar incompleto (con dos sonidos duplicados), y en último caso hasta podría quedar triplicada alguna de las partes.

Para la supresión o duplicación de los sonidos de un acorde perfecto síganse las reglas ya indicadas a tres voces, pero teniendo presente que en gran parte la elección de estas duplicaciones o supresiones depende de la línea melódica del conjunto.

(1) Algunos autores modernos admiten también el empleo de acordes de séptima.