

Géneros musicales. — El género diatónico sigue siendo el preferido aun cuando en ciertas ocasiones, (todavía con reserva) puede ser empleado algún movimiento cromático si es que la melodía lo pide; en tal caso los intervalos armónicos de *quinta disminuída* o *cuarta aumentada* (con respecto al bajo) pueden ser usados sin preparación siempre que procedan por grados conjuntos.

Ejemplo:

Lo mismo puede ocurrir si se tratara de un movimiento diatónico, pero en tal caso los intervalos armónicos en cuestión serán usados como consecuencia de un retardo.

Ejemplo:

Por lo que se refiere a los medios de expresión, el género que en general se seguirá empleando es el que corresponde al *estilo vocal de carácter clásico* (adaptado a nuestra época) pues entendemos que pedagógicamente es el único que a su condición de claridad une aquella del buen gusto, tan necesarias en la formación del alumno. En cuanto al *estilo instrumental de carácter libre*, tampoco dejamos de reconocer que su práctica resultará beneficiosa siempre que se realice a su debido tiempo; con tal objeto, reglas y ejemplos propios del caso serán agregados toda vez que lo creamos conveniente.

CAPITULO II

REGLAS ESPECIALES PARA LA PRACTICA DEL CONTRAPUNTO TROCADO A DOS PARTES

CONTRAPUNTO DOBLE A LA OCTAVA

En esta clase de contrapunto cualquiera de las dos partes puede constituir a su vez el tema o C. D., en consecuencia la parte restante o sea el contrapunto podrá construirse tanto encima como debajo de la parte que constituye el tema.

Con el fin de que cualquiera de las partes pueda cambiar su posición de inferior a superior o viceversa sin que el conjunto deje de ser en todo momento correcto, será necesario ante todo que la separación recíproca entre ambas partes no exceda (regularmente) el límite impuesto por la especie o sea la octava, pues como se verá en el ejemplo que presentamos a continuación si esto sucediera, la inversión de las partes no podría tener lugar, así:

Como puede observarse en el ejemplo que acabamos de presentar, los intervalos del contrapunto exceden el límite de una octava y por lo tanto la inversión de las partes *no se ha producido*, pues al transponer la parte del contrapunto a la octava inferior los intervalos no han cambiado su esencia; en tal caso no se ha hecho otra cosa que convertir los intervalos

compuestos en simples. El mismo ejemplo servirá también para darse cuenta que tampoco puede efectuarse la inversión en los casos en que ambas partes se hallen en cruce ⁽¹⁾; en efecto, obsérvese como al transponer a la octava superior la parte que se halla en cruce con el C. D. los intervallos armónicos tampoco han cambiado su esencia; en este caso una tercera simple se ha convertido en tercera compuesta, una segunda también simple ha pasado a ser compuesta y así sucesivamente.

A continuación se verá como el mismo ejemplo puede llegar a constituir un verdadero contrapunto doble a la octava dado que en este caso los intervallos armónicos del contrapunto no exceden el límite impuesto por la especie (la octava), ni se hallan en cruce con el C. D.

Inversión a la octava (o viceversa)

C.D.

Contrapunto

En efecto al transponer la parte inferior a la octava superior o viceversa se ha efectuado una verdadera inversión, pues los intervallos del contrapunto han cambiado su esencia de tal modo que una octava se ha convertido en unísono, una segunda en séptima, una tercera en sexta y una cuarta en quinta o viceversa, lo que como se sabe está de acuerdo con los principios de la inversión de los intervallos.

Conforme con lo que acabamos de exponer, para que un contrapunto doble a la octava pueda tener lugar, será necesario que los intervallos armónicos del contrapunto y su inversión con respecto al C. D. guarden la siguiente relación numérica:

Contrapunto

C.D.

Inversión o viceversa.

(1) Un cruce pasajero no influye en el conjunto.

Este cuadro representa las relaciones numéricas existentes entre el intervalo que forma el contrapunto y su inversión con respecto al C. D., y como puede observarse la suma de las cifras que las representan resulta siempre nueve.

Del análisis correspondiente se deduce lo que sigue:

1º — La octava y el unísono no ofrecen inconvenientes al ser usados en el principio y en el final; en el transecurso también pueden emplearse siempre que no se produzcan en la primera nota del compás. ⁽¹⁾

Ejemplos:

Principio

Final

Contrapunto

C.D.

Inversión

Transecurso

Contrapunto

C.D.

Inversión

(1) Como se verá más adelante en ciertos casos de contrapunto doble con partes agregadas, o también de carácter instrumental, se tolera la octava y el unísono aun sobre la primera nota del compás.

II° — La *quinta justa* (real) lo mismo que la *cuarta* deberán tratarse como las *síncopas disonantes*, esto es, con *preparación y resolución* o en su defecto como *notas de pasaje, de vuelta o variantes de resolución*.

Ejemplos:

Contrapunto

C.D.

Inversión

Paso

4 5-6

6 5 3

5 4-3

3 4 6

Contrapunto

C.D.

Inversión

6 5 3 4 (7)

(1) Paso (+)

7 4 6 5 (4)

Paso (+)

III° — Las *segundas* y *séptimas* pueden ser usadas de las dos maneras siguientes:

a) Como *síncopas disonantes* provenientes de retardos o de acordes de *séptima*, en cuyos casos la *disonancia* debe encontrarse siempre preparada y resuelta regularmente. b) Como *notas de pasaje* o también de *vuelta*.

(1) En este caso el *do* es la *tercera* de un acorde diatónico de *séptima* debidamente preparado y resuelto. El caso volverá a presentarse más adelante en ejemplos instrumentales.

Aquí creemos conveniente recordar que en el *contrapunto a dos o a cuatro tiempos*, de estilo *vocal clásico*, las *síncopas disonantes* ocasionadas por retardos, resuelven normalmente en el tiempo siguiente al que se producen, ya sea que lo hagan en forma *simple o variada*.

Ejemplo:

Contrapunto

C.D.

Inversión

resol. simple

(7)-6

(2)-3

IV° — La *disonancia de novena* resulta *impracticable*, pues excede el límite impuesto por la especie.

V° — Los restantes intervallos, *terceras* y *sextas*, se usarán de acuerdo a su propia naturaleza pero teniendo en cuenta que tanto unas como otras deben constituir siempre una buena base armónica.

En cuanto a la *quinta disminuida* y a la *cuarta aumentada*, reales, que no figuran en el cuadro que acabamos de analizar, recordamos que pueden ser usadas sin *preparación* y por *grados conjuntos* cuando se trata de *pasajes cromáticos*; en el género *diatónico* se emplean como consecuencia de un *retardo*, como *notas de pasaje o de vuelta*, o también como *componentes* de un acorde de *séptima* debidamente preparado.

Si el estilo empleado fuera de carácter *instrumental* o también *vocal libre*, las *disonancias de segunda mayor* o su *inversión la séptima menor*, *cuarta aumentada* o *quinta disminuida*, *séptima disminuida* o *segunda aumentada* provenientes de acordes de *séptima sin preparación*, podrán ser usadas como en los ejemplos siguientes:

Modelo

Inversión (o viceversa)

+4

+4

7 +4

7

6

5

+2

7

Las *disonancias* provenientes de acordes que requieren *preparación*, se usarán de acuerdo a las exigencias propias del acorde del cual provienen.

RESUMEN GENERAL DE LAS REGLAS INDISPENSABLES PARA PODER REALIZAR
UN CONTRAPUNTO DOBLE A LA OCTAVA

1º—La separación de las partes no debe exceder el límite de la octava; únicamente como excepción y sólo durante *una o dos notas*, el contrapunto podría superar este intervalo armónico siempre que no se tratara de una disonancia de novena usada como retardo de la octava. La cual como es natural, no debe ser empleada en esta especie.

2º—Los *cruces* entre las partes deben ser evitados, o por lo menos empleados sólo accidentalmente.

3º—La *octava* y el *unísono* se usan en el principio y en el final; en el transcurso también pueden emplearse pero con reserva cuando se produzcan en la primera nota del compás y se trate de contrapunto vocal.

4º—La *quinta justa*, lo mismo que la *cuarta*, exigen preparación y resolución, siempre que no sean tratadas como *notas de pasaje* o de *vuelta*.

5º—La *quinta disminuída* y la *cuarta aumentada* se usan como consecuencia de un retardo, como componentes de un acorde de séptima o también como *notas de pasaje* o de *vuelta*. En casos de *chromatismos* pueden emplearse sin preparación siempre que procedan por *grados conjuntos*.

6º—Las *segundas* y *séptimas* pueden ser usadas como *síncopas disonantes* (retardos o acordes de séptima), o también como *notas de pasaje* o de *vuelta*.

7º—Las *terceras* y *sextas* deben proceder de modo que en todo momento pueden constituir una buena base armónica.

8º—La *novena* no se practica.

Por último, como el contrapunto doble a la octava (o décimaquinta según sea su disposición) es el más importante de todos, dado que con él se construye el *contrasujeto* de una fuga, recomendamos muy especialmente su práctica continuada.

Ejemplos de contrapunto doble a la octava en estilo vocal.

Contrapunto

C. D.

Inversión

(b)

(c)

Observaciones. — (a) La resolución con variante en forma de *escapada* puede usarse aun cuando en su inversión resulta una segunda menor que va al unísono.

(b) Este pasaje (quinto compás) pudo haberse realizado también de la manera siguiente:

Contrapunto

C.D.

Inversión

Como se ve los intervalos de quinta disminuída y cuarta aumentada proceden en forma análoga aunque distinta al caso presentado en las reglas generales, al mismo tiempo que la octava del compás siguiente refuerza la vuelta al tono primitivo.

(c) Sensación de cuarta y sexta como cadencia.

Las partes de un contrapunto trocado pueden disponerse de diversas maneras en cuanto a su posición se refiere, pero como es natural, ninguna de estas disposiciones constituye de por sí una nueva inversión; sólo se trata de meras transposiciones hechas con el objeto de adaptar las voces o los instrumentos a las circunstancias que el conjunto imponga.

He aquí, entre otras, algunas de las diversas disposiciones que acabamos de señalar, aplicables al último ejemplo que hemos presentado completo. (1)

Primera disposición o sea la del ejemplo primitivo (modelo).

Contrapunto

C.D.

Inversión

(1) Para todas estas disposiciones se han tenido en cuenta las diversas clases de voces que componen el cuarteto vocal.

Otras disposiciones:

(a) Con el C. D. transportado por razones de tesitura o por las exigencias de un plan tonal.

Contrapunto

C.D.

(b) Con el C. D. transpuesto a la octava superior y el contrapunto a la octava inferior; de esta manera se obtiene un contrapunto doble a la décimaquinta, el cual como se ha visto en otra oportunidad, no podría a su vez volverse a invertir a la octava, pues los intervalos no cambiarían su esencia.

Nótese en este ejemplo como los intervalos simples del modelo pasan a ser compuestos.

C. D.
transpuesto a
la 8ª sup.

Contrapunto
transpuesto a
la 8ª inf.

(c) Con el C. D. transpuesto a la octava inferior; también en este caso resulta un contrapunto doble a la décimaquinta.

Contrapunto

15^a 13^a

C. D.
(transpuesto)

Otro ejemplo de contrapunto doble a la octava en el cual se hace uso de pasajes cromáticos.

Contrapunto

C. D.

Inversión

7
(cambio)

2

Ejemplo de contrapunto doble a la octava, para violín y viola, en estilo libre.

Modelo

Violín

Viola

(a) (b)

(c) (d)

V I

Inversión (e)

Violín

Viola

(d)

7 6 4 2

IV II

Observaciones. — (a) La progresión simétrica puede emplearse en esta clase de ejercicios, aun cuando en la práctica de la fuga vocal este artificio sólo será usado con gran reserva.

(b) La octava (o unísono) empleados sobre la primera nota del compás se toleran en el contrapunto instrumental, siempre que la melodía al mismo tiempo que una buena y clara base armónica los justifique; sin embargo, conviene hacer notar que tratándose de contrapunto para piano solo, deben evitarse estos unísonos, lo cual se consigue empleando el contrapunto a la *décimaquinta* en lugar de la *octava*. Ambos contrapuntos, como se verá más adelante, están basados en las mismas reglas.

(c) Acorde de séptima.

(d) La quinta del acorde tomada como arpeggio de la fundamental puede ser empleada en el bajo cuando se produce dentro del mismo tiempo, lo cual como es natural, no da una verdadera sensación de cuarta y sexta.

(e) Con este transporte se obtiene un mejor equilibrio sonoro entre ambos instrumentos.

Pasaremos ahora a tratar el contrapunto doble a la *décimaquinta* o *doble octava* el cual como ya hemos visto al ocuparnos de las *generalidades*, sólo difiere de la especie anterior (la octava) en lo concerniente a la separación recíproca de las partes en el modelo.

Todas las reglas propias del contrapunto doble a la octava son aplicables también al contrapunto a la *décimaquinta* con la sola diferencia de que en este último caso la separación de las partes puede exceder el límite de la octava y ampliarse hasta la *décimaquinta* o *doble octava*. Esta clase de contrapunto resulta muy ventajosa en la práctica del contrapunto instrumental, pues concede a las voces mayor campo de acción.

El siguiente ejemplo nos mostrará como el contrapunto doble a la octava presentado anteriormente puede convertirse a su vez en contrapunto doble a la *décimaquinta* disponiendo la inversión a la distancia de una *doble octava*.

Contrapunto a la octava o inversión a la *décimaquinta*.

C. D.

Inversión o contrapunto a la *décimaquinta*.

Fingerings: 6 7 3 4 6 (top staff); 10ª 13ª 12ª 10ª (middle staff); 6 7 5 6 8 (bottom staff).
Interval numbers: 10ª 8ª 13ª 12ª 10ª 8ª (bottom staff).

Obsérvese que en este caso el intervalo y su inversión suman siempre la cifra diez y seis.

Otro ejemplo de contrapunto vocal construido *directamente* a la *décimaquinta*.

Contrapunto a la *décimaquinta*.

C. D.

Inversión a la *décimaquinta*.

Fingerings: 6 7 3 (top staff); 6 8 3 4 6 7 6 8 (middle staff); 10ª 8ª 13ª 12ª 10ª 9ª 10ª 8ª (bottom staff).

Observación. — El ejemplo que acabamos de exponer ofrece la particularidad de que el contrapunto excede el límite de la octava en determinados pasajes y se mantiene dentro de la misma en otros. Esta particularidad que es propia de contrapuntos dobles construidos directamente a distancia mayor que la octava, da lugar a que un mismo contrapunto contenga intervalos simples y compuestos, los que al invertirse pasan a ser compuestos y simples respectivamente. Como se observará en este caso (contrapunto doble a la *décimaquinta*) los intervalos armónicos del contrapunto y su inversión, también suman siempre la cifra *diez y seis*.

EJERCICIOS

Realizar diez (o más) contrapuntos dobles a la octava sobre temas originales, otros cinco a la *décimaquinta* y presentarlos con su correspondiente inversión.

CAPITULO III

CONTRAPUNTO DOBLE A LA OCTAVA CON PARTES AGREGADAS

Al tratar el capítulo de las *generalidades* nos hemos referido al caso de que un contrapunto *doble* puede asimismo tener lugar en un conjunto a tres o cuatro partes sin que por ello dicho conjunto adquiera las denominaciones de contrapunto *triple* o *cuádruple* respectivamente. En tal caso, para obtener un conjunto a tres o cuatro voces será necesario agregar al contrapunto *doble* una o dos partes.

El agregado de partes puede hacerse de dos maneras diferentes:

1º) Agregando al contrapunto doble *una o dos partes libres*, las cuales a su vez *no están destinadas a ser invertidas conjuntamente con el modelo a dos voces*.

2º) Agregando a *una o a las dos partes* del contrapunto doble otra voz que marche siempre *en terceras* (contrapunto doble con terceras agregadas), en cuyo caso la o las partes que se hayan agregado también están destinadas a la inversión.

PRIMER CASO. — Contrapunto doble a la octava con el agregado de partes libres no destinadas a su vez a ser invertidas. (1)

Los conjuntos de esta naturaleza se obtienen de las siguientes maneras:

Iº) Para obtener un conjunto a tres voces se agregará al contrapunto doble una parte libre e independiente, *central, superior o inferior*.

IIº) Para un conjunto a cuatro voces deberán agregarse al contrapunto doble dos partes libres así dispuestas:

- a) una parte *central* y otra *superior*;
- b) una parte *central* y otra *inferior*;
- c) una parte *superior* y otra *inferior*;
- d) dos partes *centrales*.

(1) Los contrapuntos dobles destinados a recibir una o dos partes agregadas deberán ser de corta *duración* y tratados lo *más simplemente* posible; al respecto véanse los modelos que con tal fin damos más adelante.

Antes de comenzar esta clase de trabajos en estilo vocal clásico debemos advertir, como regla general, que *toda cuarta real producida con relación a la parte grave del conjunto deberá proceder de acuerdo a las reglas del contrapunto severo*; si se tratara de contrapunto instrumental o también vocal libre, dicha cuarta adquiriría la importancia de un acorde de *cuarta y sexta* y como tal podría ser tratada de acuerdo a las reglas de la armonía.

Veamos a continuación como se procede para realizar un contrapunto doble a la octava con el agregado de una tercera voz libre colocada en la parte *central*.

1º) Constrúyase un contrapunto doble a la octava y luego dispóngase este contrapunto o su inversión a la distancia de *décimaquinta*.

Para el caso véase el siguiente ejemplo ya presentado en otras oportunidades. (1)

C. D.

Inversión del contrapunto a la octava, dispuesta a la dis-

tancia de décimaquinta.

2º) Agréguese la *parte libre central* en contrapunto con las otras dos voces, de tal modo que dicha parte con relación al C. D. no exceda el límite de la octava.

3º) *Las cuartas reales (no consecutivas) entre las partes superiores* pueden ser usadas libremente dado que en tal caso ellas forman parte

(1) El final de este ejemplo ha sido modificado con el objeto de poderlo adaptar a las circunstancias del caso.

de acordes de *sexta* (1); en consecuencia también pueden usarse libremente las quintas reales que tengan lugar entre las partes inferiores. (2)

Por lo que se refiere a las *quintas reales entre las partes superiores* hay que tener en cuenta que al invertir el contrapunto doble resultan cuartas con relación a la parte grave; por lo tanto, como se ha visto con anterioridad, aquellas deben encontrarse debidamente preparadas y resueltas, a menos de que en la inversión del modelo la cuarta resultante no dé la sensación de una *cuarta y sexta* defectuosa.

Ejemplo de contrapunto doble a la octava con el agregado de una tercera voz en la parte central.

Modelo

Observaciones. — (a) y (a') El *si* es la quinta del acorde de séptima de segundo grado (tercera inversión).

(b) y (b') Cuartas reales entre las partes superiores (acordes de sexta); pueden ser usadas sin preparación.

(c), (c'), (c'') y (c''') Quintas reales en partes inferiores (acordes fundamentales); pueden usarse sin preparación.

(1) Estas *cuartas superiores* se transformarán en quintas inferiores al invertir el contrapunto doble y por lo tanto no ofrecen inconveniente alguno.

(2) En este caso las *quintas inferiores* se transformarán en cuartas superiores, las que como se sabe tampoco ofrecen inconvenientes.

(d) Octava en la primera nota del compás; se permite siempre que la melodía la justifique, pues hay que tener en cuenta que en la inversión resulta unísono.

Inversión

Observaciones. — (a), (a'), (a'') y (a''') Cuartas reales entre las partes superiores (acordes de sexta).

(b) y (b') Quinta del acorde de séptima de segundo grado (fundamental).

(c) y (c') Quintas reales entre las partes inferiores (acordes fundamentales).

(d) Unísono tolerado a tres partes.

Si la parte libre agregada fuera la *superior*, deberá tenerse en cuenta lo que sigue:

1º — El C. D. y el contrapunto doble pueden resultar dispuestos tanto a la distancia de octava como a la décimaquinta, según los casos.

2º — Las *cuartas reales entre las partes superiores* deben prepararse por la razón de que al efectuar la inversión del C. D. y el contrapunto doble, dichas cuartas subsisten con relación a la parte grave del conjunto.

3º — Por la misma razón que acabamos de señalar (1), las quintas reales entre las partes superiores no exigen preparación.

Ejemplo de contrapunto doble a la octava con el agregado de una tercera voz libre en la parte superior.

Modelo
(a)

Observaciones. — (a) La parte libre puede comenzar conjuntamente con el C. D.

(b), (b') y (b'') Quintas no eminentemente consecutivas, separadas por cambio de acorde (véase en la primera parte, mezcla de especies).

(c) y (c') Octavas separadas por un cambio de acorde.

(1) Subsistencia del intervalo de quinta al efectuar la inversión.

Inversión

Observación. — Todas las observaciones hechas en el modelo tienen su aplicación también en el presente caso dado que ellas subsisten en la inversión.

En los estilos instrumental y vocal libre pueden admitirse casos como el del ejemplo siguiente:

Modelo

Inversión

C.D.

(b)

4

En este caso el acorde de *sexta* en (a) se transforma en un acorde de *cuarta y sexta* en (b), pero como puede observarse, dicho acorde resuelve de acuerdo al procedimiento excepcional que en armonía se conoce con el nombre de *cuarta salvada*.

El agregar una tercera voz libre en la parte *inferior* ofrece la dificultad de que en tal caso dicha voz debe constituir a su vez una buena base armónica, a pesar de que esta cualidad ya debe existir en el contrapunto doble.

Ejemplo:

Modelo

C.D.

Contrapunto doble

Parte libre (permanece fija)

I V I VI

II V VI II I II V I

Observaciones. — (a) En otras oportunidades nos hemos referido al caso especial de la salida del unísono por movimiento directo; el presente caso está plenamente justificado por el interés que la sucesión armónica empleada ofrece en el conjunto del ejercicio.

(b) y (b') Quintas salvadas por un cambio de acorde; nótese que en el penúltimo compás no se trata de un retardo.

B.A.9842

Inversión

Contrapunto doble

C.D.

Parte libre

(a)

V I

(a)

6
5

Observación. — (a) Las quintas y octavas directas entre las partes extremas se permiten cuando proceden de acuerdo a las reglas de la armonía.

Para la realización de un contrapunto doble a la octava, a cuatro voces, o sea con el agregado de dos partes libres, se procederá en la forma ya indicada para el agregado de una sola voz según los distintos casos.

B.A.9842

He aquí un ejemplo de contrapunto doble a la octava con dos partes libres agregadas, una en la parte central (tenor) y otra en la parte superior (soprano).

Modelo.

B.A.9842

Inversión

Observaciones. — (a) Los cruces con una de las partes libres son posibles como en el contrapunto simple, pero en general deberán evitarse aquellos que se produzcan con la parte grave del contrapunto.

(b) Se tolera la segunda menor que va al unísono.

EJERCICIOS

Realizar dos contrapuntos dobles a la octava con el agregado de una o dos voces libres (independientes) sobre temas originales y presentarlos con sus correspondientes inversiones.

B.A.9842

SEGUNDO CASO. — Contrapunto doble a la octava con el agregado de terceras destinadas ellas mismas a la inversión. (1)

Para que un contrapunto doble a la octava sea susceptible de recibir el agregado de una o dos partes *en tercera*, será necesario que se encuentre construido dentro de las condiciones siguientes:

1ª — Deberá proceder siempre por movimiento *contrario u oblicuo* y de preferencia *conjunto*.

2ª — No deberá contener dos *terceras* o *sextas* consecutivas.

3ª — Sólo podrán emplearse disonancias de pasaje (o bordaduras siempre que no resulten del unísono).

4ª — Se tolera la octava en el primer tiempo del compás, aun en el transecurso.

Un contrapunto doble que llene las condiciones que acabamos de exponer podrá transformarse en un conjunto invertible a tres voces con sólo agregar *sobre la parte superior o la inferior* del contrapunto doble una nueva voz que marche siempre en *terceras*.

Para obtener un conjunto invertible a cuatro voces bastará agregar *simultáneamente sobre cada una de las dos partes del contrapunto doble* una nueva voz que también marche en *terceras*. Claro está que no siempre todas las inversiones posibles resultan correctas y que los contrapuntos de esta naturaleza ofrecen un interés musical muy relativo bajo el punto de vista verdaderamente contrapuntístico, sobre todo si se tratara de contrapunto vocal (2). Tratándose de contrapunto instrumental todavía puede sacarse algún partido de este artificio a veces empleado por J. S. Bach; al respecto puede analizarse la fuga N° XVI del segundo libro del "*Clave bien templado*" la que nos ofrece varios ejemplos muy interesantes de este procedimiento.

(1) Según el número de voces empleadas en el conjunto, esta clase de contrapunto es llamada también *triple* o *cuádruple*, pero creemos que tal denominación no es del todo correcta ya que como se verá no siempre es posible dar a cada una de las partes todas las disposiciones que caracterizan un verdadero contrapunto triple o cuádruple.

En algunas escuelas modernas este artificio se distingue con el nombre de "*contrapunto a más de un intervalo*" cuando el contrapunto se invierte a la décima o duodécima.

(2) Este artificio es más propio del contrapunto instrumental que del vocal, dado que con él es casi inevitable el empleo de progresiones simétricas y por lo regular se aplica en pasajes episódicos.

Ejemplo de un contrapunto doble (dispuesto a la 15ª) destinado a recibir el agregado de una o dos partes en *tercera*.

El mismo ejemplo transformado en un conjunto a tres voces por medio de terceras agregadas sobre la parte *superior*.

El modelo que acabamos de exponer podría invertirse de diversas maneras (*cinco*) pero las inversiones verdaderamente practicables serán aquellas en que la armonía resulte correcta. (1)

(1) Con el fin de comprender fácilmente la manera de colocar las voces en las seis disposiciones posibles, aconsejamos al alumno que recurra a los esquemas numéricos que con tal objeto se dan en el capítulo correspondiente al contrapunto triple y cuádruple. (Página 321 - 322).

He aquí las inversiones practicables del modelo que acabamos de presentar.

2ª disposición. (inversión del modelo)

Musical score for the 2nd disposition. It features three staves: 2ª voz (top), 1ª voz (agregada) (middle), and 3ª voz (bottom). The music is in 3/2 time and includes a 'Paso' marking in the 1st voice staff.

3ª disposición.

Musical score for the 3rd disposition. It features three staves: 1ª voz (agregada) (top), 3ª voz (middle), and 2ª voz (bottom).

4ª disposición.

Musical score for the 4th disposition. It features three staves: 3ª voz (top), 1ª voz (agregada) (middle), and 2ª voz (bottom).

Las inversiones correspondientes a $\frac{2}{3}$ y $\frac{3}{2}$ no son practicables a causa de las cuartas y sextas reales que se producirán en el transcurso del ejercicio.

Ejemplos:

Two musical examples labeled '5ª disposición (impracticable)' and '6ª disposición (impracticable)'. Each example shows three voices (2ª, 3ª, and 1ª voz) with 'malo' markings and numerical indicators (6/4) indicating impracticable intervals.

Segundo modelo, con las terceras agregadas sobre la parte inferior del contrapunto doble.

Musical score for the second model. It features three staves: 1ª voz (top), 2ª voz (agregada) (middle), and 3ª voz (bottom).

Este segundo modelo también ofrece la posibilidad de dar alguna inversión correcta, por ejemplo $\frac{2}{1}$. En cuanto a las disposiciones $\frac{2}{3}$ y $\frac{3}{2}$ resultan convencionales; $\frac{1}{2}$ y $\frac{3}{1}$ son impracticables en el contrapunto vocal riguroso.

Ejemplo transformando el mismo contrapunto doble en un conjunto a cuatro voces por medio de terceras agregadas sobre las partes superior e inferior simultáneamente.

Musical score for the transformation into four voices, labeled 'Modelo'. It features four staves: 1ª voz (agregada) (top), 2ª voz (agregada) (second from top), 3ª voz (third from top), and 4ª voz (bottom).

Este modelo a cuatro voces también puede invertirse de varias maneras (veintitres) pero sólo serán practicables aquellas disposiciones que den como resultado una armonía correcta.

Véanse algunas disposiciones practicables de entre las veinticuatro posibles.

EJERCICIOS

Realizar un contrapunto doble a la octava destinado a recibir el agregado de una o dos partes en terceras y presentar los correspondientes modelos con algunas de sus inversiones practicables.

CAPITULO IV

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DECIMA Y A LA DUODECIMA

La razón por la cual trataremos estas clases de contrapunto doble con anticipación a las que numéricamente ocupan un lugar intermedio (novena y undécima), es de orden puramente práctico, pues de estas dos últimas clases de contrapunto, como asimismo de aquellas a la *décima-tercera* y *décimacuarta*, sólo se obtienen combinaciones artificiosas y faltas de naturalidad cuyo valor musical es muy relativo dentro de la época actual.

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DECIMA

Esta clase de contrapunto es bastante usado, se aplica generalmente a pasajes episódicos y las partes entre sí no deben exceder el límite de la *décima*.

El cuadro siguiente nos muestra las relaciones numéricas existentes entre el intervalo que forma el contrapunto y su inversión con respecto al C. D., y como puede observarse la suma de dichas relaciones corresponde siempre a la cifra *once*.

Del análisis del cuadro que acabamos de exponer se deducen las reglas siguientes:

1ª—No deben hacerse dos *terceras*, ni dos *sextas*, ni tampoco dos *décimas* consecutivas, pues en su inversión resultarán respectivamente dos *octavas*, dos *quintas* o dos *unísonos* consecutivos.

2ª—Las síncopas disonantes de 2ª, 4ª, 7ª y 9ª deberán prepararse y resolver de las maneras siguientes:

Disonancias de 2ª y 9ª. (1)

Estas disonancias pueden emplearse asimismo en la forma siguiente, en cuyo caso se consideran resueltas sobre acordes distintos de aquellos en que se producen:

(1) Por lo que se refiere a la disonancia de *segunda* (como retardo) debemos recordar que sólo es posible en el caso de que se trate de un intervalo *simple* con las síncopas en la parte inferior (retardo de la tercera) o sea como inversión de una disonancia de novena o viceversa.

Ejemplos:

Disonancias de 4ª (1) y de 7ª.

(1) Nótese que la disonancia de cuarta (retardo de la 3ª) *no puede ser empleada con la síncopa en la parte superior*, pues de esa manera al invertirse, resultaría defectuosa la resolución de la séptima, así:

Sin embargo, como ya hemos visto al tratar el contrapunto instrumental libre (véase la primera parte), el caso podría ser aceptado si el ritmo lo justificara.

He aquí un ejemplo:

Como en el caso anterior estas disonancias pueden resolver también en acordes distintos de aquellos en que se producen.

Ejemplo:

Contrapunto

C.D.

Inversión

En este caso la cuarta resuelve en sexta y la séptima en quinta.

3ª—En ciertas ocasiones puede ocurrir que al efectuar la inversión se altere accidentalmente algún intervalo si con ello se obtiene mayor pureza en el conjunto o la tonalidad así lo exigiera.

Ejemplo:

Contrapunto

C.D.

Inversión

En este caso el *si bemol* evita el salto de cuarta aumentada cuyo empleo no hubiera sido correcto, al mismo tiempo que refuerza el sentido tonal del pasaje en la inversión.

4ª—La última nota en la cadencia final puede excepcionalmente ser cambiada cuando sea necesario reforzar el sentido conclusivo de la inversión.

Ejemplo:

Cadencia final

Contrapunto

C.D.

Inversión

3º en lugar de 5º

en lugar de *la*

5ª—Los movimientos *predominantes* deberán ser el *contrario* y el *oblicuo*.

Ejemplo de contrapunto doble a la *décima*, en estilo vocal.

Contrapunto

C.D.

Inversión a la décima o viceversa.

Contrapunto

C.D.

Inversión

VI (d) II VII

Observaciones. — (a) Nótese como las disonancias proceden de acuerdo a lo indicado en el texto.

(b) La *cuarta* también puede resultar preparada por la *quinta* y la *séptima* por la *sexta*.

(c) La *octava* es posible aun en la primera nota del compás, pues corresponde a la inversión de la *tercera*.

(d) El *mi* es la *quinta* del acorde tomada por arpeggio.

El ejemplo que acabamos de exponer podría ser presentado con las partes dispuestas de diversas maneras; en el ejemplo que sigue, la parte inferior del modelo (C. D.) se presenta *elevada* una tercera y la parte superior (contrapunto) *bajada* una octava, así:

Modelo

Contrapunto

10ª 9-8 7 5 4 6 8

4ª justa

C. D.

Inversión (a)

tritonos

(b)

C. D. elevado una tercera.

1 2-3 4 6 7 5 3

(c)

Contrapunto bajado una octava.

etc.

Observaciones. — (a) Esta disposición que en realidad equivale a elevar una *décima* la parte inferior del modelo, se adopta por razones de tesitura y como puede notarse, ambas partes al transponerse mutuamente lo hacen a intervalos cuya suma corresponde a la cifra once.

Como al efectuar un cambio de disposición de las partes podría suceder que el sentido tonal del modelo resultara alterado, se harán necesarias en tal caso algunas leves modificaciones tanto en el contrapunto como en el C. D.; estas modificaciones consistirán en el cambio de alteraciones accidentales o hasta de *alguna nota*, siempre que con este último procedimiento, conocido bajo el nombre de *mutación*, se obtuviera una línea melódica más correcta, lo cual se podrá observar en (b), donde el *do* sustituye al *sol* con el objeto de resolver un tritono melódico muy evidente. (1)

(c) Con el agregado de una tercera voz libre se beneficiaría el conjunto armónico de esta disposición.

(1) Los autores clásicos solían distinguir estas leves modificaciones con el nombre de "ayudas del contrapunto".

Otra disposición (citada por algunos autores) podría obtenerse elevando la parte inferior (C. D.) una octava y bajando la parte superior (contrapunto) una tercera, así:

Modelo.

Contrapunto

10ª 9-8 7 5 4 6 8

C. D.

Inversión (a)

C. D. elevado una octava.

1 2-3 4 6 7 5 3

Contrapunto bajado una tercera.

etc.

Observación. — Esta disposición no ofrece ninguna modificación fundamental con respecto a la inversión primitiva, de la cual tan sólo se diferencia por la altura de las voces.

Podrían obtenerse además otras disposiciones no siempre satisfactorias, y también transportar a tonalidades distintas el modelo primitivo, pero como es natural este último procedimiento no agregaría modificaciones fundamentales a la verdadera inversión. (1)

Aun cuando en adelante no volvamos a insistir sobre este punto relativo al cambio de disposición de las partes, hemos creído oportuno hacerlo aquí con el objeto de facilitar el análisis de las fugas de los grandes autores clásicos y familiarizar en lo posible a los alumnos con la práctica del contrapunto aplicado a la composición libre.

EJERCICIOS

Realizar seis contrapuntos dobles a la *décima* y presentarlos con su correspondiente inversión.

(1) Nótese que cada una de las disposiciones posibles está subordinada a un determinado modelo, de suerte que aquella disposición que puede ser factible para un ejercicio de contrapunto doble a la *décima* no lo es para otro; por esta razón hay autores que juzgan innecesario tratar este asunto.

CAPITULO V

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DECIMA CON EL AGREGADO DE TERCERAS

El contrapunto doble a la *décima* también puede transformarse en conjuntos invertibles a tres y cuatro voces, mal denominados contrapuntos triples o cuádruples a la *décima*.

Esta transformación se efectúa por medio de terceras (*inversión a la décima*) agregadas a una o ambas partes del contrapunto doble siempre que dicho contrapunto además de estar construido de acuerdo a sus propias reglas, proceda por movimiento *contrario* u *oblicuo*.

Para obtener un conjunto invertible a tres voces (*modelo*) se agregará a la parte superior su inversión a la *décima inferior*, o a la parte inferior su inversión a la *décima superior*.

Los modelos así obtenidos podrán invertirse de diversas maneras, pero en tales casos la inversión de las partes se hará siempre a la *octava* y eligiendo la altura conveniente.

En cuanto al conjunto a cuatro partes, se obtendrá aplicando *simultáneamente a cada una de las voces* el mismo procedimiento.

Ejemplo:

Contrapunto doble a la *décima* destinado a transformarse en un conjunto invertible a tres y a cuatro voces.



Modelo α cuatro voces, con la inversión a la décima agregada simultáneamente a ambas partes del contrapunto doble.

Todos los modelos que acabamos de presentar pueden invertirse de diversas maneras, tal cual se ha hecho al tratar el contrapunto doble a la octava con terceras agregadas, pero recordamos muy especialmente que también en este caso la *inversión de las partes del modelo debe hacerse a la octava*, lo cual justifica la denominación de "*Contrapunto a más de un intervalo*" empleada en algunas escuelas modernas. Asimismo es conveniente tener muy en cuenta que sólo serán practicable aquellas inversiones en que la armonía resulte correcta, lo cual como se sabe no siempre puede tener lugar, pues aquí no se trata de verdaderos contrapuntos triples o cuádruples.

Véanse entre otros, algunos ejemplos de inversión aplicados al primer modelo a tres voces.

A cuatro voces.

Por último debemos advertir que por su propia naturaleza esta clase de contrapunto doble no se presta al agregado de voces libres independientes, destinadas a invertirse conjuntamente con el modelo, pero voces libres en *contrapunto simple* podrían ser agregadas al contrapunto doble como se verá al tratar la inversión a la duodécima.

EJERCICIOS

Realizar un contrapunto doble a la décima destinado a recibir el agregado de una o dos partes en terceras (inversión a la décima) y presentar los modelos con sus inversiones practicable a la octava.

CAPITULO VI

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DUODECIMA

Al igual que la especie anterior, el contrapunto doble a la duodécima es bastante usado en pasajes episódicos y por lo general se emplea acompañado por una o más voces libres; la separación recíproca de las partes no debe exceder el límite de la duodécima y como puede observarse en el cuadro que damos a continuación, la suma de las relaciones numéricas entre el contrapunto y su inversión con respecto al C. D. corresponde siempre a la cifra trece.

El análisis del cuadro que acabamos de presentar nos pone en evidencia las siguientes reglas:

1ª — La tercera y su inversión la décima son los únicos intervallos cuya progresión paralela y consecutiva no ofrece inconvenientes.

2ª — La quinta y la octava deben ser usadas en forma aislada y de preferencia tomadas por movimiento contrario u oblicuo.

Ejemplo:

3ª — La sexta (su inversión la transforma en séptima) debe prepararse y resolver descendiendo de grado, siempre que no se trate de una nota de pasaje; en el primer caso se practica con la síncopa en la parte inferior. (1)

Ejemplos:

(1) Nótese que la sexta (retardo 6-5) no puede emplearse con la síncopa en la parte superior, pues en su inversión se produciría un retardo absurdo (7-8).

El ejemplo que sigue:

Contrapunto: 5 6 8 10ª
 C.D.: 8 7 5 3
 Inversión: VI VII

nos muestra una disposición especial empleada por algunos clásicos, en la cual la *sexta mayor* puede ser usada con la síncopa en la parte superior y a continuación prosigue ascendiendo (en este caso el bajo descien- de de grado); sin embargo, dicha disposición debe ser considerada como una licencia dentro del estilo predominante en la época, dado que el acorde de séptima que origina la inversión resulta preparado *por derivación* (séptima descendiendo de la octava), lo cual como se sabe, no constituye la forma *acostumbrada* de preparar las disonancias en el contrapunto vocal clásico del siglo XVI.

4ª — Las *síncopas disonantes* de 2ª, 4ª, 7ª, 9ª y 11ª (cuarta com- puesta) deberán ser usadas con su correspondiente preparación y reso- lución.

Ejemplos:

Disonancias de 2ª, 4ª (4ª - 3ª) y 11ª.

Inversión: 10ª (11ª) - 10ª
 C.D.: 3 ② - 3
 Contrapunto: 8 ④ - 3
 C.D.: 5 (= 9ª - 10ª) *compuesta*
 Inversión: II I

Disonancia de 7ª (en inversión la transforma en sexta).

Contrapunto: 10ª ⑦ 10ª ⑦ 10ª ⑦ 5 3
 C.D.: 3 6 3 6 3 6 8 10ª
 Inversión: 3 6 3 6 3 6 8 10ª

Inversión: 10ª 6 10ª
 C.D.: 3 ⑦ 3
 Contrapunto: 3 6 3 6 3 6 8 10ª

La disonancia de séptima usada como retardo (7-6) es buena sobre el segundo grado; su inversión produce una disonancia preparada en el tiempo débil.

Ejemplo:

Inversión: 6 7
 C.D.: ⑦ - 6
 Contrapunto: II I

En otros casos también puede ser usada siempre que el bajo proceda por grado conjunto descendente.

Ejemplo:

Musical notation for Example 1. It consists of three staves: **Inversión** (top), **C.D.** (middle), and **Contrapunto** (bottom). The **Inversión** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The **C.D.** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The **Contrapunto** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. Fingering numbers 6, 4, 2, 7 are indicated above the notes in the **Inversión** staff.

Los ejemplos que siguen nos muestran otras maneras de tratar la disonancia de séptima o su inversión la sexta en el estilo instrumental libre.

a) Como acordes de séptima, sin preparación.

Musical notation for Example 2a. It consists of three staves: **Contrapunto** (top), **C.D.** (middle), and **Inversión** (bottom). The **Contrapunto** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The **C.D.** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The **Inversión** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. Fingering numbers 3, 7, 3, 3, 7, 5, 7, 6, 10^a are indicated above the notes in the **Contrapunto** staff.

b) Como disonancias provenientes de acordes secundarios de séptima, con preparación. (1).

Musical notation for Example 2b, attributed to C. H. Kitson. It consists of two staves. The top staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The bottom staff shows a descending line with notes and a circled '6'. Fingering numbers 6, 6, 6, 7, 7, 7 are indicated above the notes in the top staff. The word 'Excep.' is written above the final note of the top staff, and 'final' is written below the final note of the bottom staff.

(1) Como se sabe, este procedimiento también es aplicable al estilo vocal.

e) Como inversión de una sexta aumentada y el agregado de una tercera voz libre.

Musical notation for Example 3. It consists of three staves: **Inversión** (top), **C.D.y voz agregada** (middle), and **Contrapunto** (bottom). The **Inversión** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The **C.D.y voz agregada** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The **Contrapunto** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. Fingering numbers 7, 5, 7, 5, 7, 5 are indicated above the notes in the **C.D.y voz agregada** staff. The word '6^a aum.' is written above the first note of the **Contrapunto** staff.

Disonancias de 9^a y (4-5).

Musical notation for Example 4. It consists of three staves: **Contrapunto** (top), **C.D.** (middle), and **Inversión** (bottom). The **Contrapunto** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The **C.D.** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. The **Inversión** staff shows a descending line with notes and a circled '6'. Fingering numbers 3, 4, 5 are indicated above the notes in the **Contrapunto** staff. The word '10^a' is written above the first note of the **C.D.** staff. The word 'V' is written above the first note of the **Inversión** staff. The word 'IV V' is written below the final notes of the **Inversión** staff.

(1) La disonancia de novena que retarda la octava es mejor usarla con una tercera voz agregada, pues en este caso se beneficia la inversión (4-5).

Ejemplo de contrapunto doble a la duodécima, en estilo vocal.

Observaciones. — (a) y (a') Se sobreentiende un acorde de séptima en tercera inversión.

(b) El re en el bajo se considera como la quinta del acorde tomada por arpeggio.

(c) Acorde de séptima en fracción débil.

Aun cuando esta especie sea poco usada a dos voces, pues con frecuencia ocurre que bajo el punto de vista armónico se resienta de cierta vaguedad e indecisión, se justifica su empleo si dicho defecto no tuviera lugar, como puede observarse en el ejemplo que acabamos de presentar.

Con el fin de evitar esta vaguedad, si es que ella se produjera podrán agregarse al modelo o a su inversión, una o dos partes *libres* con lo cual el conjunto resultará tratado a tres o cuatro partes según el caso.

EJERCICIOS

Realizar cinco contrapuntos dobles a la duodécima y presentarlos con su correspondiente inversión.

CAPITULO VII

CONTRAPUNTO DOBLE A LA DUODECIMA CON PARTES AGREGADAS

El agregado de las partes puede efectuarse de dos maneras, a saber:
 1º— Como parte o partes libres e independientes no destinadas a la inversión del modelo y por lo tanto *diferentes en cada disposición*.
 2º— Como un agregado en terceras a una o ambas partes del modelo, en cuyo caso dichas partes (*en tercera*) también resultan destinadas a invertirse a la octava.

El primer caso no ofrece dificultad ya que sólo se trata de agregar al modelo primitivo o a su inversión, una o dos partes libres *distintas para cada disposición*. Estas partes libres pueden ir colocadas en la parte superior, central o inferior y serán tratadas de acuerdo a las reglas del contrapunto simple.

Como ejemplo presentamos el modelo de contrapunto doble a la duodécima que hemos expuesto en el capítulo anterior, al cual se le ha agregado una parte libre inferior al modelo transportado, y una central a su inversión (en el tono primitivo).

Ejemplo de contrapunto doble a la duodécima con una tercera voz libre agregada en la parte inferior.

Ejemplo, con otra voz libre agregada en la parte central de la inversión.

C.D.

Parte libre en contrapunto simple.

Inversión a la duodécima.

Observaciones. — El cruce de partes que puede notarse entre la contralto y el tenor se encuentra plenamente justificado, ya que como se sabe, la parte libre no está destinada a ser invertida; por otro lado cabe señalar que el cruce entre estas dos clases de voces es de los más indicados aun tratándose del final, y con él se beneficia la línea melódica y la sonoridad del conjunto.

(a) La disonancia en fracción débil conserva las características ya señaladas en el primer ejemplo de esta especie.

Por lo que se refiere al segundo caso, bastará con agregar al contrapunto doble a la duodécima una o dos partes en tercera, *siempre que dicho contrapunto haya sido construido enteramente por movimiento contrario u oblicuo y se hubieran evitado las disonancias sujetas a preparación.* En tal caso, agregando una parte en terceras debajo de la parte superior o sobre la inferior se obtiene un conjunto a tres voces y haciendo la misma operación simultáneamente en ambas partes se obtendrá un conjunto a cuatro voces.

Como en los casos anteriores, la inversión del modelo se hará a la octava y sólo se practicarán aquellas inversiones que den como resultado una armonía correcta.

Ejemplo de contrapunto doble a la duodécima, destinado a recibir el agregado de una o dos partes *en tercera.*

Contrapunto

C.D.

Inversión a la 12^a

Modelos a tres voces destinados a invertirse a la octava.

1º — Con las terceras agregadas debajo de la parte superior.

1^a voz

2^a voz (agregada)

3^a voz

2º — Con las terceras agregadas sobre la parte inferior.

Modelo a cuatro voces, con las terceras agregadas debajo de la parte superior y sobre la inferior, simultáneamente.

Como ya se sabe estos modelos pueden invertirse a la octava, pero sólo serán practicables aquellas disposiciones que den como resultado una armonía correcta.

EJERCICIOS

1º — Realizar un contrapunto doble a la duodécima y agregar al modelo y a su inversión una tercera voz libre en contrapunto simple, distinta en cada disposición.

2º — Realizar un contrapunto doble a la duodécima destinado a recibir el agregado de una o dos partes en terceras y presentar los modelos respectivos con sus inversiones practicables a la octava.

CAPITULO VIII

CONTRAPUNTO DOBLE A LA NOVENA, UNDECIMA, DECIMATERCERA Y DECIMACUARTA

Como estas especies de contrapunto trocado ofrecen combinaciones artificiosas, casi siempre faltas de naturalidad e interés verdaderamente musical, nos limitaremos a señalar tan sólo su existencia, ya que en la actualidad casi todas las escuelas pasan por alto su práctica por considerarla superflua y ajena a todo sentimiento de orden estético.

Las indicaciones y ejemplos que a continuación expondremos son suficientes para ilustrar al alumno sobre este capítulo al mismo tiempo que servirán para ponerlo al corriente de todos los recursos y artificios de que se valieron los autores antiguos para llevar adelante el arte del contrapunto.

La dificultad (bajo el punto de vista musical), que algunas de estas especies ofrece, justifica ciertas tolerancias que se hacen inevitables en determinados casos. Entre estas tolerancias cabe señalar muy especialmente las relativas al empleo de disonancias en tiempos y fracciones débiles, aun en los casos en que su aplicación no estuviera siempre de acuerdo con los preceptos básicos del contrapunto vocal riguroso.

Contrapunto doble a la novena. — Esta especie de contrapunto trocado, muy poco usada, es una de las más artificiosas y de las que menos posibilidades ofrece al compositor. El cuadro siguiente nos muestra las relaciones numéricas existentes entre los intervalos armónicos del

Con esta notación se quiere indicar que el consecuente, destinado a la voz de contralto, hace su entrada un compás después que se ha iniciado el antecedente.

CANONES A LA CUARTA Y A LA QUINTA

Si bien estas dos clases de cánones pueden tratarse tanto en forma *exacta* como en forma *libre*, creemos que escolásticamente conviene optar por la primera de dichas formas, puesto que para la segunda nada nuevo cabría agregar a lo que con anterioridad hemos expresado en el capítulo relativo a estas dos clases de imitaciones.

Canon exacto a la cuarta superior denominando "ad diatessaron" o quinta inferior "ad subdiapente". — Los cánones de esta naturaleza pueden obtenerse siempre que en el antecedente se efectúe una modulación oportuna a la dominante; esta modulación que a su vez puede ir precedida por otra u otras, permite que el consecuente termine en el tono primitivo.

Ejemplo de canon exacto "ad diatessaron" (cuarta superior) presentado con las características de un canon *finito* en notación *abierta* y estilo vocal clásico modulante.

(1) Modulación a la dominante, cuya respuesta exacta permite al consecuente terminar en el tono primitivo.

El mismo canon "ad diatessaron" presentado como un ejemplo de canon *perpetuo*, en notación *cerrada* (dos en uno).

Canon exacto a la quinta superior denominado "ad diapente" o cuarta inferior "ad subdiatessaron". — Estas clases de cánones se obtienen por medio de una modulación oportuna a la subdominante; tal modulación, al igual que en el caso anterior, puede ir precedida por otra u otras y permitirá que el consecuente efectúe su conclusión dentro del tono primitivo.

Ejemplo de un canon exacto a la quinta, denominado "ad subdiatessaron" (cuarta inferior) presentado como canon *finito* en notación

(1) La clave de *do* en cuarta línea que aparece en primer término indica que el antecedente corresponde a la voz de tenor, en tanto que la clave de *do* en tercera que le sigue, sirve a su vez para indicar que el consecuente (en este caso a la cuarta superior) está reservado a la voz de contralto.

(2) Como podrá observarse, el primer compás de este canon es a su vez el último de la frase que lo constituye (diez y seis compases comprendida la repetición del primero), por tal razón aquellos compases que ofrecen esta característica se conocen con el nombre de "Compases de doble empleo".

abierta y estilo instrumental libre.

A continuación exponemos un ejemplo de canon retrógrado en estilo instrumental libre que estimamos será provechoso bajo el punto de vista cultural del alumno, puesto que por medio del mismo aprenderá la manera de solucionar el problema propuesto por su autor.

(1) Modulación a la subdominante, cuya respuesta exacta permite al consecuente terminar en el tono primitivo.

Canon N° IV (dos en uno) de "La ofrenda musical" de J. S. Bach. (1).

J. S. Bach.

He aquí la solución de este canon retrógrado por movimiento directo que como podrá observarse ofrece la particularidad de que el antecedente y el contrapunto (retrógrado) comienzan simultáneamente.

(1) En la ejecución de este canon cerrado, que como se sabe recibe el nombre de "canerisante", mientras una de las partes lee en el pentagrama de izquierda a derecha, la otra lo hace de derecha a izquierda, ambas conjuntamente