

Principios de contrapunto

Por Alan Belkin

alanbelkinmusic@gmail.com

Traducción: Victor Manuel, Alejandra Odgers

Este libro es el segundo de una serie de cuatro trabajos cortos para la enseñanza de la composición musical. En el primer volumen, *Una guía práctica a la composición musical*, discutimos principios de la forma musical independientemente del estilo y las “formas” convencionales. Aquí realizaremos una aproximación similar al contrapunto, tratándolo como un aspecto del entrenamiento del compositor y no como una disciplina académica independiente. Los otros volúmenes son *Orquestación* y *Armonía*.

Esta serie está dedicada a la memoria de mi maestro y amigo Marvin Duchow, uno de los pocos verdaderos eruditos, músico de inmensa profundidad y sensibilidad, y un hombre de amabilidad y generosidad insuperables.

Este material es © Alan Belkin, 2000, 2003. Existen pruebas legales de su propiedad intelectual. Puede ser usado gratuitamente siempre que se incluya el nombre del autor.

Tabla de Contenido

Prefacio

- Introducción
- Pedagogía del contrapunto
- Suposiciones estilísticas

1. La línea

- Conducción de voces
- Contorno
- Línea compuesta
- Acento
- Estructura melódica y ornamentación
- Motivos y coherencia
- Líneas neutras

2. Armonía

- Riqueza
- Definición armónica
- Modulación

3. Relación entre las líneas

- Introducción
- Clasificaciones de la textura contrapuntística
- El contrapunto reversible : un caso especial
- Contrapunto y orquestación.

4. Contrapunto instrumental

- Registro
- Cruzamientos
- Giros instrumentales específicos y motivos

5. Formas contrapuntísticas

- Fuga
- Canon
- Pasacalle (passacaglia) y chacona

6. Usos del contrapunto en la vida real

- Contrapunto en formas no polifónicas

7. Conclusión: Contrapunto y riqueza emocional

8. Agradecimientos

Prefacio

Introducción

La enseñanza del contrapunto tiene una larga e ilustre historia, pero su pedagogía es a menudo demasiado abstracta respecto a la realidad musical. Tal vez más que ninguna otra disciplina, el contrapunto ha engendrado tradiciones académicas anquilosadas cuya relevancia para la práctica musical aparece, a menudo, dolorosamente limitada. Un ejemplo: recientemente enseñé fuga a un buen egresado de un importante conservatorio europeo y descubrí que su experiencia con el contrapunto se limitaba a tres años de ejercicios en 4/4 con cantos firmes en redondas. Mientras esta clase de trabajo puede ser apropiado para un principiante, difícilmente constituye una buena preparación para componer una fuga musicalmente convincente, o para la mayoría de las aplicaciones del contrapunto en la “vida real”.

El principal problema con los métodos escolásticos es que, por lo general, sus reglas rígidas sustituyen principios generales flexibles y al no proporcionar una orientación ante múltiples situaciones musicales, en realidad, tampoco son útiles en la práctica. En el mejor de los casos un maestro inspirador pueda llenar el vacío y hacer que el asunto parezca relevante. Pero en el peor de los casos el estudiante queda restringido a una mezcla de reglas incoherentes y pierde mucho tiempo tratando de evitar situaciones musicalmente inobjetables. Un error muy frecuente es confundir las reglas prácticas— por ejemplo, sobre el registro de la voz humana— con las etapas pedagógicas. Las primeras constituyen principios generales que no pueden eludirse a la hora de ejecutar la música (si el objetivo es que la música sea interpretada); las últimas, en contraste, son temporales por naturaleza, reglas generales para evitar problemas elementales comunes, o para obligar al estudiante a concentrarse en un problema particular y evitar otros que podrían confundirlo. Si se presentan tales restricciones pedagógicas como reglas globales, ello lleva rápidamente a un fin sin sentido.

Nuestro propósito será explicar los temas contrapuntísticos para proporcionar la mayor cantidad de aplicaciones posibles. Nosotros nos acercaremos al contrapunto como una forma de entrenamiento para la composición musical, en lugar de una disciplina en sí misma. Intentaremos

definir los principios generales del contrapunto no rígidamente, sino de manera que sean transferibles a situaciones musicales reales, y que no se limiten al estilo de un solo período.

Éste no es un libro de texto: no repetiremos en detalle la información fácilmente disponible en otras partes. Tampoco propondremos un método detallado, completado con ejercicios, aunque el contenido de dicho método puede derivarse fácilmente de nuestro enfoque, que de hecho he probado en el salón de clase por años.

En resumen, este libro es más sobre el "por qué" del contrapunto que sobre el "qué".

Pedagogía del contrapunto

La pedagogía del contrapunto es frecuentemente una mezcla confusa de estilo y método. La mayoría de los enfoques se limita más o menos estrechamente a un estilo, haciendo algún intento con ejercicios graduales, a menudo derivados del método de especies de Fux. El método de Fux tiene valor pedagógico, pero sus ventajas se entienden mejor independientemente de las cuestiones estilísticas. Las principales ventajas del método por especies, en especial para los principiantes, son:

- El eliminar la explícita variedad del ritmo en las primeras cuatro especies e imponer un ritmo armónico estable, permite al estudiante concentrarse en línea y disonancia. (Digo "explícita variedad del ritmo" porque incluso en una línea constante de negras, los cambios de dirección implican inevitablemente agrupaciones rítmicas)
- El uso de un canto proporcionado en redondas suministra un esqueleto de la forma en conjunto, eximiendo al estudiante de tener que planificar una estructura armónica completa desde el principio.
- La limitación a las armonías más elementales simplifica la comprensión de la disonancia.
- El énfasis en la escritura vocal proporciona un excelente punto de partida para el estudio del contrapunto por tres razones principales:
 - Cada estudiante tiene voz
 - La mayoría de los instrumentos tradicionales están diseñados para cantar, es decir, para imitar la voz
 - Los instrumentos son muchos más variados en construcción y lenguaje que la voz.
- El evitar los motivos, por lo menos en las etapas más tempranas, libera al estudiante de las consecuencias formales que ellos suscitan.
- El pasar de la escritura a dos partes a la escritura a tres y a cuatro partes (etc.) es una evolución lógica, aunque crear plenitud armónica a dos partes plantea problemas especiales.
- Cada una de las primeras cuatro especies se concentra de forma efectiva en sólo uno o dos elementos:
 - La primera especie, evitando por completo la disonancia, fuerza la concentración en las relaciones de contorno.
 - La segunda especie introduce el problema de mantener el equilibrio de las tres

formas más simples del desarrollo lineal entre dos armonías: elaboración estática (moviéndose a notas vecinas), desarrollo gradual (utilizando notas de paso) y el más drástico movimiento por salto (utilizando arpeggios).

- La tercera especie introduce otros recursos para el desarrollo lineal entre armonías: la sucesión de dos notas de paso (incluyendo la relativamente acentuada nota de paso); la combinación de notas de paso, bordados y arpegiamiento, y (dependiendo de la preferencia del maestro) quizá también la cambiata y el doble bordado. De hecho, la tercera especie del contrapunto corresponde casi exactamente a la antigua tradición de las “diferencias”, en las cuales el estudiante explora sistemáticamente todas las posibles maneras rellenar el espacio entre dos notas de un acorde con una cantidad dada de notas (la técnica de las “diferencias” era parte del entrenamiento tanto de compositores como de intérpretes, estos últimos con frecuencia necesitaban ser capaces de improvisar la ornamentación). En “Ejercicios preliminares de contrapunto”, Schoenberg usa una variante de este método.

- La cuarta especie se concentra en los retardos. Éstos, permiten por primera vez al estudiante encontrarse con melodía y armonía desfasadas en el tiempo fuerte del compás. Los retardos son el punto de partida de muchos de los patrones más ricos de elaboración.
- La quinta especie, culminación de las anteriores, permite un primer acercamiento a trabajar la de flexibilidad rítmica. Aparte de algunos pocos recursos más elaborados, como varias resoluciones ornamentales del retardo, el estudiante trabaja principalmente en controlar el impulso rítmico (pero sin motivos).
- Finalmente, los ejercicios de especie mixta, usados en algunas tradiciones pedagógicas, constituye una introducción a texturas estratificadas y anima la exploración de disonancias simultáneas manteniendo un claro contexto armónico.

Así, el contrapunto “estricto” puede ser útil. Sin embargo, a medida que avanza el estudiante, muchas de estas restricciones se convierten para en limitaciones asfixiantes. Por ejemplo, el estudiante que nunca trabaja sin canto firme no aprende a planificar una sucesión armónica completa, por sí mismo. La monotonía del ritmo armónico –por no hablar de métrica (¡muchos textos nunca van más allá de 4/4!) es una enorme omisión, que deja al estudiante sin orientación acerca de cómo movilizar el bajo lo cual es tan típico de las texturas contrapuntísticas, afecta el impulso armónico y la forma. Limitaciones armónicas simples se convierten en absurdos impedimentos al aplicar, digamos, el contrapunto reversible, donde el uso de acordes de séptima incrementa enormemente las posibilidades válidas. Etcétera...

Otros métodos de enseñanza del contrapunto se basan usualmente en algún estilo, en su mayoría tratando de imitar a Palestrina o Bach. A pesar de que fluctúan en eficacia, éstos comparten serias limitaciones: al enseñar un estilo en específico los principios generales quedan oscurecidos. Como apunta Roger Sessions en el Prólogo a su excelente *Armonía práctica*, para un compositor un estilo nunca es una serie cerrada de limitaciones, sino un lenguaje en constante evolución. Por tales razones, este tipo de método parece ser más apropiado para musicólogos que para compositores.

Cualquiera que sea el sistema pedagógico, hay dos elementos esenciales para que el estudio de contrapunto sea exitoso:

- Los estudiantes deben *cantar* en voz alta cada una de las líneas individuales mientras

escuchan las otras. Las otras líneas pueden ser cantadas por otros estudiantes o ejecutadas al teclado. Este es un entrenamiento auditivo contrapuntístico que dirige la atención a varias líneas sucesivamente con otras de fondo, lo que conlleva a un conocimiento íntimo de los detalles internos de la música, que de otra manera es inalcanzable.

- La cantidad cuenta: a mayor cantidad de ejercicios de cada tipo que el estudiante haga, mayor familiaridad alcanzará con las posibles combinaciones de notas. Como los movimientos básicos entre las notas propias de los acordes son relativamente limitados (ver abajo), después de un tiempo muchos modelos se hacen familiares.

Una importante herramienta pedagógica para la enseñanza de todas las disciplinas musicales es el uso de escalas auditivas gradadas. Con esto, queremos decir el incitar a que el alumno califique la intensidad de un efecto musical en diversas situaciones musicales. Esto estimula una escucha refinada y la capacidad de hacer distinciones finas. Por ejemplo, en vez de decir simplemente que una disonancia es “dura”, compararla con otras y tratar de establecer una nota para cada una de ellas en la “escala de dureza”. Después tratar de señalar que elementos determinan la fuerza del efecto. Esto también es útil para hacer distinciones que sean útiles más allá de un estilo determinado.

Finalmente, recomendaríamos que cualquier ejercicio de contrapunto, por simple o complejo, sea discutido como una composición real, con un comienzo, un desarrollo y un final. Es el único camino de evaluar el contrapunto que sería consistentemente válido ante los problemas reales enfrentados por un compositor.

Suposiciones estilísticas

Si vemos el contrapunto de esta forma –un aspecto de la composición y no una disciplina autosuficiente – debemos definir los límites de nuestro enfoque. Repetimos aquí algunos de los comentarios del primer libro de esta serie.

Es difícil enseñar composición sin hacer al menos algunas suposiciones sobre exigencias formales. La clave de mi argumento es que los principios básicos enumerados aquí son en gran parte el resultado de la naturaleza de la escucha musical. Pongamos en claro algunas de las suposiciones implícitas en la frase “escucha musical”.

En primer lugar suponemos que el compositor está escribiendo música con el objetivo de que se escuche por su propio mérito, y no como acompañamiento de algo más. Esto exige, como mínimo, el provocar y mantener el interés del oyente en un viaje musical a través del tiempo, además de llevar la experiencia a una conclusión satisfactoria. Por lo tanto, una “escucha musical” implica un oyente comprensivo y atento, alguien de quien se pueda hablar de la psicología musical.

Limitaremos nuestra discusión a música occidental de concierto. Las músicas no occidentales a menudo implican expectativas culturales muy distintas sobre el papel de la música en la sociedad

o sobre su efecto en el individuo, por lo que se excluyen en este trabajo.

Además, aunque algunas de las nociones presentadas aquí también se pueden aplicar a música funcional (por ejemplo, música para servicios religiosos, ceremonias o anuncios), estas situaciones imponen limitaciones externas significativas sobre la forma. En concreto, las decisiones formales del compositor no se derivan en primer término de las necesidades del material. En contraste, en la música de concierto el compositor explora y elabora el material elegido con la intención de satisfacer al oído musical atento.

A pesar de mi creencia de que el contrapunto se estudia mejor a través de ejercicios tonales (es más fácil para un principiante trabajar dentro de un marco familiar que definir un lenguaje coherente desde cero), los principios definidos aquí no se limitan a la música tonal. El lector avezado encontrará rápidamente aplicaciones más allá de la tonalidad.

Capítulo 1: La línea

La percepción humana parece incapaz de seguir el hilo con igual atención a más de un aspecto a la vez (¿quizá un mecanismo de adaptación para impedir confusión y permitir a los organismos priorizar la acción?). Aunque en algunas texturas contrapuntísticas la atención del oyente puede cambiar frecuentemente entre varias partes, en todo momento hay únicamente un foco. En su sentido más amplio, usaremos la palabra “línea” para referirnos al recorrido seguido por la atención del oyente en una obra musical, a través del tiempo. Si el compositor hace bien su trabajo, este recorrido será interesante, coherente y convincente de principio a fin. Esta noción de *una línea guía* es central no sólo para el estudio del contrapunto, sino para toda la música en general.

En su sentido más tradicional, "línea" se refiere a la continuidad en el tiempo de un hilo melódico individual (usualmente llamado “voz” o “parte” en el estudio contrapuntístico). Examinemos algunos de los elementos de la línea.

Conducción de voces

La línea melódica contrapuntística puede ser vista como el producto de la conducción armónica básica de la voz. En el más simple movimiento armónico de acordes, el movimiento conjunto y la ligadura de notas comunes son la norma. Esto es porque ellos son fáciles de cantar –las notas que se mantienen en el lugar o se mueven por grado conjunto no son difíciles de escuchar o encontrar– y también porque el oído tiende a deducir continuidad, en parte por el registro común.

Los saltos, por lo contrario, son eventos especiales, usados para renovar el interés, para abrir nuevos registros y atraer la atención del oyente. En breve, en un contexto normal (donde predominan los grados conjunto) un salto actúa como un **acento**.

Contorno

El contorno se refiere a la forma creada por los sonidos sucesivos de la línea. Cambios de dirección, y en especial las notas extremas (la más grave y la más aguda) son eventos importantes, reconocibles para el oyente. En el caso de líneas de inspiración vocal el contorno ascendente es asociado con el incremento de intensidad, y el contorno descendente es asociado con la relajación. Desarrollar la sensibilidad para el equilibrio entre aumento y disminución de la tensión en una línea melódica es un buen paso preliminar hacia el sentido de la forma.

Línea compuesta

En la "línea compuesta" una melodía es enriquecida con frecuentes saltos entre dos o tres sustratos, dando la ilusión de dos o tres niveles simultáneos, aunque en realidad nunca haya más de una nota sonando en un momento dado.



Aquí la melodía implica la conducción de voz de 3-4 partes, que se muestra en el pentagrama inferior. Observe que las notas activas son resueltas, normalmente en la armonía siguiente. No resolver las notas activas crearía distracción.

La línea compuesta está basada en la fuerte asociación entre continuidad y registro y puede permitir a un instrumento solo proporcionar toda o algunas de sus propias armonías. Esto crea una continuidad implícita entre notas que no son adyacentes en tiempo. Los ejemplos más espectaculares de esta técnica son por supuesto las suites para violín y violonchelo de Bach.

Acento

El acento es una importante propiedad de la línea. No todas las notas de una línea determinada son de igual importancia. Destacar y contrastar proveen interés y riqueza, lo que crea un perfil más interesante.

El acento no se limita a la tensión métrica normal. Un acento también puede resultar de:

- Duración rítmica: acento agógico. Este es el acento normal en la música del Renacimiento, donde las barras de compás no eran usadas para definir el metro. La polifonía renacentista, por toda su admirable eufonía, es rica en conflictos acentuales pues las notas largas llegan

independientemente en cada parte.



Aquí, cada nota que empieza una ligadura debe de ser acentuada libremente, creando una independencia interesante de acentos entre las dos líneas.

- Nota extrema, especialmente notas agudas.



Aquí el Fa agudo, a pesar de su débil posición métrica, sería cantado con cierta intensidad, mitigando la cuadratura métrica.

- Armonía sorprendente



En este ejemplo después del pico melódico del La agudo después del tercer tiempo, la armonía de napolitana en el último tiempo crea un acento armónico.

Uno de los aspectos más importantes de la independencia lineal es la independencia de acento. Aún cuando todas las líneas estén compuestas con notas de la misma duración, por lo general no tendrán acentos completamente coordinados. Acentos coordinados son una señal fuerte para el oyente de que algo especial está sucediendo, usualmente un clímax. Cuando los otrora hilos independientes comienzan a seguir igual contorno al mismo tiempo, el efecto es de simplificación, momento de claridad para los oyentes y de incremento del dinamismo musical. Bien usado es un poderoso aviso de que la culminación se aproxima; mal usado destruye la

tensión: si el esperado clímax no se materializa el efecto puede ser decepcionante.

El acento esta relacionado a la armonía: las notas que pertenecen a la armonía predominante son percibidas de forma diferente que aquellas que chocan con ella. Las notas extrañas entre notas del acorde crean tensión hasta la llegada de otro punto armónico.

Estructura melódica y ornamentación

En la mayoría de la música occidental, las líneas contrapuntísticas se encuentran con bastante regularidad para formar acordes reconocibles, usualmente en acentos métricos. Estos encuentros actúan como pilares armónicos. En las brechas entre estos, cuando las líneas se mueven más libremente, se crea tanto un sentido de libertad como de tensión, pues normalmente incluyen por lo menos algunas notas extrañas a la armonía prevaeciente. (Si regularmente incluyen sólo notas del acorde –como notas repetidas o arpeggios –esto se entiende más como una elaboración armónica que como un desarrollo lineal.)

Siendo imposible enumerar todas las posibilidades de manera exhaustiva aquí, podemos categorizar los recursos de realización melódica en algunos tipos principales:

- Notas de paso por movimiento conjunto
- Bordados
- Aproximaciones indirectas, incluyendo cambios de dirección y desplazamiento a la octava



Implícito en la melodía de este ejemplo hay un simple ascenso de Do hasta Sol. Sin embargo, esa línea gana interés con las diversas maneras en que el esqueleto es enriquecido, especialmente con el climático "espacio" entre Fa y Sol final, ya que da el efecto de hacer un segundo acercamiento al Sol desde arriba y retardando la llegada del primero desde abajo.



Este ejemplo muestra la técnica muy común del desplazamiento de octava. Esta maniobra permite a la línea quedar dentro de un registro cantable, e impide el efecto demasiado dramático de una larga escala descendiendo.

- Combinación de movimientos conjuntos, que crean el flujo melódico, y saltos para abrir nuevos registros y renovar el interés.



Aquí el salto al final del segundo compás adiciona interés después de la simple escala y bordados que lo preceden. El movimiento por grado conjunto al Do agudo amortigua la caída melódica después del clímax en Re.

- Mover la línea fuera de fase con respecto a la armonía prevaleciente (retardos).



Los retardos son de las formulas de disonancia más antiguas, esto se debe a que es mucho más fácil vocalmente encontrar una nota disonante si ya se encuentra sonando como nota consonante (como parte de la armonía previa).

Algunas de estas categorías corresponden a las especies de la pedagogía tradicional contrapuntística. Es otro argumento a favor del método de especies si se aplica con inteligencia y flexibilidad.

Motivos y coherencia

Los motivos pueden sumar una dimensión extra a la coherencia lineal. Un motivo es un patrón corto, reconocible, que es repetido y variado. Por lo general, los motivos son patrones melódico - rítmicos (aunque en la 6ta Sinfonía de Mahler, el cambio de la triada mayor a menor acompañada por la orquestación en *cross-fade* es claramente un importante “motivo”). Tales patrones crean riqueza asociativa. Los motivos estimulan la memoria, y en ese sentido pueden ser usados para crear conexiones más allá de la simple continuidad a corto plazo. A la inversa, presentar un motivo y luego hacer caso omiso de él, por lo general, crea distracción y debilita el efecto de conjunto.

Las fórmulas de disonancia, dejando de lado las más básicas (notas de paso o bordado con un ritmo neutral), crean, de hecho, motivos que requieren continuación.

Las formas más estándar del uso de los motivos son enumeradas en muchos textos y no vale la pena detallarlas otra vez. Sin embargo, una distinción que hemos encontrado útil es entre las variantes “cercanas” y “distantes” de un motivo. La frecuente repetición de la mayoría de los motivos requiere más o menos una variación continua para mantener el interés. El punto clave es

si un oyente atento está más impresionado por la novedad de una transformación motivica en particular o por la asociación con el original. Algunas variantes motivicas, como el retrógrado, por ejemplo y la aumentación o disminución, especialmente en casos en los que afecta el flujo rítmico, pueden ser fáciles de apreciar visualmente, pero resultan bastante disímiles respecto a la forma original cuando son escuchados.



Aquí el retrógrado no suena en lo más mínimo como el motivo original debido al ritmo sincopado que crea. Suena más como un contraste intencional que como una simple continuación.

Hay un caso especial del que debemos hablar aquí. Algunas veces Bach ornamenta un motivo de manera progresiva a lo largo de una sección. (Esto es la base de lo que Schoenberg llama la técnica de “variación en desarrollo”, y de hecho basa la mayor parte de su teoría de la forma musical en ella). Como en el juego de niños (teléfono descompuesto), en el que cada persona dice al oído el mensaje a su vecino y que eventualmente se va distorsionando hasta hacerse irreconocible, este tipo de desarrollo puede rápidamente llevar al escucha muy lejos. Hay tres principios básicos que rigen la coherencia en esta situación:

1. Cada nueva versión del motivo debe de ser reconocible fácilmente como una ornamentación/variación de la versión precedente. De hecho, a menudo Bach agrega elementos de asociación para hacer más fácil la relación entre ambas.
2. Las variantes deben ser cercanas en el tiempo
3. Después de varias variantes cada vez más lejanas, Bach regresa a una variante mucho más cercana y la hará notoria.

He aquí un ejemplo con análisis del procedimiento de que Bach.

inversión, 2do tiempo está ornamentado asociaciones: síncopa, ornamentación de la resolución descendente de 2da

claro regreso del motivo de apertura asociaciones: Escala en 16avos (c.2), bordado en 16avos (c.3) asociaciones: repite los tiempos 2 y 3 del compás precedente en los primeros dos tiempos y luego continua la escala

nuevos elementos: apoggiaturas en 16avos para hacer el climax de la frase más intenso cadencia: arpegiado neutral claro regreso del motivo de apertura *tr* (etc. ...)

El compositor necesita controlar cuidadosamente si el grado de asociación o de novedad creado es apropiado con el contexto. Por ejemplo, una sección corta de sólo una frase o dos es poco probable que requiera al tipo de contraste lejano que, por lo general, trae consigo el retrógrado. Por otro lado, si el compositor quiere crear un tema contrastante que tenga como fuente al material previo, el retrógrado podría ser muy útil para ello.

Líneas neutrales

Un error muy común en la escritura motivica contrapuntística es que “todo debe derivarse de los motivos del tema”. Esto no sólo es evidentemente falso en mucha música importante, sino que frecuentemente carece de sentido musical. Aunque la “estrechez” motivica puede ciertamente contribuir a crear un flujo musical coherente, ésta puede estar presente en varios grados (pasando de la imitación canónica rigurosa al tipo de textura más libre de muchos episodios de fuga, en los que una voz principal es acompañada por un contrapunto mucho más neutral). Efectivamente, a veces es una ventaja muy clara usar material más neutral como el encontrado en los trabajos elementales de especies. El movimiento conjunto simple y los retardos pueden usarse sin llamar la atención hacia sí mismos en virtualmente cualquier contexto contrapuntístico, estén o no presentes en el material temático de la obra. Estos recursos simples a menudo ayudan a resaltar mejor las ideas importantes que la presencia de motivos más distintivos que acaban por hacerles competencia.

Una técnica útil para reducir la densidad de texturas contrapuntísticas sin perder el interés independiente de cada línea es escalonar el doblaje rítmico: algunas partes pueden compartir valores rítmicos, siempre que no empiecen ni terminen juntos ese doblaje rítmico.



Aquí el Alto entra en corcheas que la soprano ya ha comenzado y continúa después que la soprano se ha detenido. El bajo y el tenor comienzan juntos en negras pero cambian a valores diferentes en el 2do compás. Esta textura es transparente, pero dos líneas nunca van mucho tiempo en unísono rítmico.

Capítulo 2: Armonía

Puede parecer raro pasar directamente de hablar sobre la línea a hablar sobre la armonía, quedando pospuesta el hablar sobre la forma en que las líneas interactúan. Sin embargo, la armonía es entendida como la integración de líneas musicales simultáneas en un todo coherente. No importa cuán autónomas sean las líneas en cuestión, siempre escuchamos un todo – a pesar de cierta percepción de primer plano y plano de fondo – y no sonidos independientes. Dicho de

otra manera, la música – no importa cuán densa sea– es entendida por un cerebro. Este punto merece ser ampliado. No sostenemos que el oído musical no es capaz de distinguir líneas independientes, pero no puede prestar **igual** atención a varias líneas en el mismo momento. Tampoco puede escucharlas fuera de su contexto armónico, por lo menos mientras sean tocadas simultáneamente. Si se quiere que el oyente tenga la impresión de varios eventos relacionados pasando al mismo tiempo, las líneas deben fusionarse en un todo coherente. Esto resulta, en gran parte, de la coordinación armónica y rítmica. Si el lenguaje armónico es coherente, creará expectativas sobre la dirección de la música. Si varias líneas se encuentran con regularidad en puntos métricos de referencia, es difícil imputarles completa independencia. La audición humana, al parecer, no requiere mucho incentivo para buscar tales conexiones.

Nosotros sólo consideraremos los aspectos del diseño armónico que se relacionan específicamente a texturas contrapuntísticas. Para una discusión más general sobre cuestiones armónicas, remitimos al lector a nuestro trabajo sobre armonía.

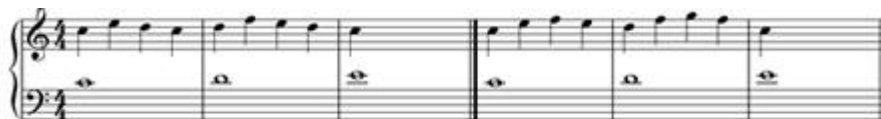
Riqueza

Desde un punto de vista serio, los encuentros verticales aleatorios no crean la armonía: el lenguaje armónico implica coherencia. Hay muchas ventajas artísticas que se obtienen del control fino de la tensión y la dirección armónicas.

Si no se quiere que el contrapunto suene hecho al azar o burdo, la armonía tiene que ser tan rica como sea posible. “Rica” en un contexto clásico de triadas generalmente significa completo – conteniendo la tercera del acorde y usando séptimas a menudo – además de ser parte de una progresión enérgica, no limitada a unos pocos acordes básicos en estado fundamental. (Esta es un área donde los métodos tradicionales por especie fracasan lastimosamente.) En un contexto no clásico, riqueza implicaría presentación destacada y frecuente de las sonoridades características de acordes y variedad en el control de tensión/relajación.

Los defectos presentados a continuación –muy comunes en trabajos estudiantiles – atraen la atención del oyente, por la aspereza o desnudez momentánea del efecto armónico. El resultado distrae al oyente del discurso musical.

- 5tas y 8vas paralelas sobresalientes. La palabra clave es sobresalientes.



Las octavas paralelas en el primer ejemplo son extremadamente prominentes: cada uno de los compases uno y dos empieza y termina con la misma nota; el oído percibe ambas notas

acentuadas y la progresión de la última nota del compás a la primera nota del siguiente. La situación en el segundo ejemplo, es ligeramente mejor, aquí las últimas notas no regresan a las octavas, pero las octavas del primer tiempo siguen sobresaliendo.



Sin embargo, algunas 5tas y 8vas paralelas, aunque prohibidas en el contrapunto de especies convencional, son bastante inocuas, hasta ignoradas. En la mayor parte de los enfoques en especies, las octavas creadas entre el Do del primer compás (en el ejemplo de arriba) y el Re del segundo serían prohibidas por estar tan cerca. Sin embargo, ellas no son realmente molestas, porque las notas en cuestión no están acentuadas, no se encuentran en tiempos equivalentes y los motivos en los dos compases no se corresponden, mitigando así cualquier tendencia auditiva de asociar esas notas entre sí. De hecho, la “regla” en el enfoque por especies está mal formulada. Pedagógicamente, es mucho más útil discutir el por qué algunos casos son perturbadores y otros no. Tal debate ayuda a refinar el oído del estudiante ya que pueda predecir mejor como serán percibidas ciertas situaciones musicales, pues las prohibiciones tajantes no incitan la sensibilidad auditiva.

- 5tas y 8vas directas (donde las voces llegan con un movimiento similar a una octava o quinta, sobretodo si es por salto en la voz superior) en voces extremas, salvo si son suavizadas por un retardo o algún otro medio de enriquecimiento armónico.



Compare la octava directa (la llegada al primer tiempo del segundo compás) en el primer ejemplo, más evidente pues todas las partes se mueven en la misma dirección en comparación con la del segundo ejemplo, en el que el retardo en la voz intermedia crea una riqueza que contrarresta y distrae la atención de las voces extremas.

- Llegar a disonancias con un movimiento similar, sobretodo en las voces extremas. Esto es evidente, en especial, cuando éstas saltan.



En el primer ejemplo, el movimiento similar entre soprano y bajo crea un acento enorme en el tritono del segundo compás. En el segundo ejemplo, este acento es debilitado por el movimiento contrario del bajo.

- Disonancias paralelas, abuso de intervalos desnudos



Las 7mas paralelas entre alto y soprano, entre el 1er y el 2do tiempo, suenan particularmente duras, en especial porque la séptima del 2do tiempo es mayor y resuelve en una 8va desnuda (peor aún, porque su resolución forma una cuarta desnuda con el bajo). Además, el último tiempo del compás no tiene tercera. Las séptimas suenan duras y lo que sigue suena vacío.

A la inversa, la sonoridad puede ser a menudo mejorada:

- Prestando especial cuidado a los conflictos entre semitonos: la sonoridad casi siempre se mejora al agregar una tercera o sexta a una o a ambas de las notas involucradas.
- Duplicando las disonancias a la tercera o a la sexta (como veremos más adelante, este es el uso principal del contrapunto reversible a la décima: al impedir el movimiento paralelo de forma rigurosa, se garantiza que la adición de tales duplicaciones no creará 8vas ni 5tas paralelas.)



Estas dos versiones del mismo ejemplo muestra cómo una nota disonante puede ser suavizada o reforzada. En la primera versión, el arribo a la séptima mayor en el segundo tiempo del tercer compás es muy duro pues las voces superiores se desplazan en movimiento paralelo. Más aún, la resolución (por intercambio) no disminuye el nivel de la tensión del intervalo. En la variante propuesta, el Fa# disonante y su resolución son duplicadas a una 6ta en la parte central, creando un efecto mucho más rico, más acorde con el estilo de los compases iniciales.

- Intentando el acorde más completo posible en las tensiones métricas.
- Frecuente uso de retardos (suavizando así la cuadratura armónica y rítmica).

Un punto más: en vez de limitar al estudiante a una simple armonía consonante a través del estudio de especies, es mejor ampliar el vocabulario armónico de forma gradual para incluir acordes de séptima, modulación y cromatismo. Mi propia meta es llegar, al final del estudio contrapuntístico a cuatro partes, a los mismos recursos armónicos que a los que se llega en un curso de armonía cromática. Esto ayuda también a unir ambas disciplinas. De hecho, mientras más se explora la sonoridad armónica, más tiene que ver con el refinamiento en la conducción de voces, y mientras más se avanza en el contrapunto, más sofisticados los recursos armónicos requeridos para solucionar problemas.

Definición armónica

Un problema frecuente para estudiantes en las densas texturas contrapuntísticas es la definición armónica: en particular con las disonancias acentuadas, la armonía subyacente puede quedar fácilmente oscurecida.

El oyente debe “deducir” la armonía subyacente de la información presentada. Esta información incluye:

- El número relativo de notas del acorde y notas extrañas sonando de forma simultánea.



El compás 2 de este ejemplo ilustra un problema común en trabajos estudiantiles. Aquí las voces superiores llegan a consonancia sugiriendo un acorde de Re menor, y las voces inferiores, a su vez, sugieren la primera inversión del acorde Do mayor. El hecho de que el Fa ligado en el alto se mueve por salto sugiere que es una nota del acorde; el hecho de que las voces inferiores no se muevan a una clara consonancia dificulta el considerarlas como notas de paso. En breve, la información presentada es confusa, y deja al oyente tratando de entender la armonía del conflictivo ejemplo. El efecto en conjunto es molesto, distrae, creando un acento inapropiado.

- La relativa importancia rítmica en cuanto a notas extrañas o propias del acorde,
- La ubicación del salto: normalmente, los saltos se hacen hacia y desde notas del acorde; cuando hay varios en sucesión se escuchan como acordes esbozados. La única excepción importante a esta regla es la apoyatura (alcanzada por salto). Sin embargo, en este caso el salto a la disonancia es usado como un motivo. Por lo demás, fuera de raros casos especiales, como al dibujar una palabra, la nota disonante sonará como un error.
- (en menor grado) la dirección armónica de los acordes previos.

Lo que parece ocurrir es que el oyente “sopesa la evidencia” y trata de analizar la armonía de forma coherente.

Modulación

Aunque hablar de forma completa sobre modulación es en realidad terreno de un libro de armonía, la textura contrapuntística crea algunos problemas especiales en definir la dirección tonal dentro de una modulación. El libro de contrapunto de Schoenberg es el único texto, según mi conocimiento, que incluye ejercicios que exigen al estudiante, de forma especial, modular en una textura contrapuntística. Tales ejercicios son un reto y deberían ser parte de todo programa de estudio del contrapunto.

La mayoría de las explicaciones sobre modulación se enfocan en el acorde pivote. Sin embargo, la forma en que se llega melódicamente a las nuevas notas alteradas es por lo menos tan importante para hacer una modulación convincente al oído. Las alteraciones crean novedad. Siempre hay una línea que introduce cada alteración. (De lo contrario, la nota alterada sería duplicada, creando tanto dureza como una resolución débil.) Si se quiere que la modulación no sea confusa, esta línea debe estar en primer plano. Esto significa evitar en otras partes eventos motivicos y armónicos que distraegan y dar a la alteración cierto peso rítmico. *El compositor*

debe acercar el oído del oyente a las notas activas de la modulación. Una forma excelente de lograr esto es hacer la nueva alteración la resolución de un retardo.



Aquí las alteraciones anticipando Re menor (Do# y Sib) son tratadas como resoluciones de retardos. El retardo atrae la audición del oyente y el hecho de que la nueva nota alterada actúe como resolución hace su llegada especialmente fluida.

Por supuesto, el grado de énfasis que se concede a estas notas depende de la importancia de la modulación dentro de la forma: ¿es simplemente un color transitorio o articula el paso a una nueva sección importante?

Capítulo 3: Relaciones entre líneas

Introducción

El contrapunto es a menudo definido como el arte de combinar líneas independientes. Nosotros hemos notado que esto es un engaño: a menos que la textura musical tenga sentido como un todo el resultado sonará arbitrario y confuso. Para entender mejor este punto, podemos usar una analogía social: las líneas contrapuntísticas son como voces individuales en una comunidad, implicadas en conversar. Todos los participantes son bienvenidos y son activos, pero para que el debate sea coherente se requiere que cada miembro contribuya sin tratar de dominar a los otros. (Por supuesto, no toda conversación es civilizada, y uno puede intentar representar musicalmente tal discurso menos “democrático” con fines dramáticos. Este tipo de contrapunto existe y puede incluso ser encontrado en operas clásicas, en las que dos o más puntos de vista contrarios son representados simultáneamente. Pero el reto en tal contexto sigue siendo mantener coherencia en el conjunto: simplemente combinar materiales que no tengan relación en una forma azarosa no requiere ninguna habilidad especial y por lo general no despiertan interés artístico.)

Para regresar al tema de la independencia lineal, ésta puede ser alcanzada de dos formas (no totalmente excluyentes). Primero, la independencia resulta del uso de motivos.



En este ejemplo, la soprano presenta la melodía coral en notas largas, el alto desarrolla un motivo hecho de bordados, y el bajo se compone de notas repetidas. (De forma incidental, note como alto y bajo se desvían levemente de sus respectivos motivos en la cadencia. Esto es típico, y contribuye a diferenciar la cadencia del resto de la frase. Schoenberg llama a este proceso “liquidación”, ¡término bastante opresivo!)

En el caso de un contrapunto no motivico, la diferencia en los valores rítmicos preponderantes basta para diferenciar las voces



En este ejemplo, ejercicio típico de especie mixta, cada parte tiene su propio ritmo. Las “libertades” en el final (el cambio de acorde en el último tiempo del compás 3, y la nota de paso acentuada en el tiempo 1 del compás 4) son fluidas y lógicas musicalmente, no deberían ser prohibidas.

Este tema del grado de similitud entre líneas en una textura contrapuntística nos conduce a un nuevo concepto: el concepto de “planos” musicales. Un plano es definido como una línea musical *compuesta de una o más partes*, bien unificada en cuanto a su material. **Nota: El número de planos y el número de partes reales (o “voces”) no se corresponden necesariamente.** Por ejemplo, en *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, de *Orgelbuchlein* de Bach, la parte superior contiene la melodía del coral en notas largas, mientras que dos partes centrales se imitan mediante un motivo escalístico en semicorcheas y el bajo es organizado enteramente en torno a otro motivo. En este caso, tenemos tres planos rítmicos y tímbricos pero compuesto de cuatro partes. Para llevar nuestra analogía social más lejos, los planos pueden actuar como grupos secundarios dentro de una comunidad. En el caso de un plano consistente de una sola parte, la analogía pertinente sería la del individuo contra el grupo.

excerpt from Symphony #5 by Alan Belkin

Adagio ♩ = 40

Piccolo
Clarinet
Bassoon
Horn
Violin I
Cello
Double Bass

Picc.
Vin. I
D.B.

Picc.
Cls.
Vc.
D.B.

© Alan Belkin, 1991

Extracto de la Sinfonía #5

En este ejemplo, de mi quinta sinfonía, el piccolo solo actúa como un plano, el contrapunto en las cuerdas graves como otro. Las cuerdas continúan de manera similar, mientras el piccolo termina y el clarinete presenta una respuesta al piccolo. Note como un contraste tan grande en los planos implica una forma bastante grande para su elaboración.

Un contrapunto de múltiples planos polifónicos es posible, por ejemplo en escritura policoral o en ciertos ensambles operáticos. Por ejemplo al final del Acto I, Escena 2, en *Falstaff* de Verdi, cuando el joven Fenton canta de forma lírica alabanzas a su amada, los otros ocho personajes en conjunto parlotean nerviosamente sobre lo que harán al perverso Falstaff. Este parloteo se puede dividir a su vez en dos grupos contrapuntísticos, femenino y masculino. Usualmente, entre más dependientes son los planos, más simples son, para no sobrecargar la textura.

Para mostrar un ejemplo más extremo, observe la sobreposición de movimientos en algunas de las obras de Elliott Carter, como la *Sinfonía de tres orquestas*.

En general, mientras las líneas individuales o planos siguen cada uno su propio camino, menos claro será el impulso total de la música (Por ello la inercia en la “micropolifonía” de Ligeti). Líneas coordinadas con menos claridad sugieren conflicto, creando inquietud y tensión. (Hay límites perceptivos: Texturas demasiado densas tienden hacia la inercia, en particular si hay incertidumbre acerca de cuál es la línea importante en un momento dado. El escucha es abandonado a tratar de descifrar la complejidad.

Por esta razón, cuando Bach deseaba crear un clímax a menudo simplificaba la textura: las líneas otrora independientes, comienzan a moverse de una forma sincronizada. Estas líneas más coordinadas crean una dirección más clara y una sensación de ímpetu cada vez más fuerte.

Existen diferentes grados y tipos de interrelaciones entre líneas y planos simultáneos. El uso sensitivo de una gradación sutil a lo largo de una escala de diferenciación de líneas y planos provee muchos recursos importantes para la composición, en particular en momentos de transición, cuando una idea nueva pasa a primer plano y una vieja se retira gradualmente. Una de las importantes diferencias entre la orquestación barroca y la clásica que en la primera, el diseño de los planos tiende a ser consistente a través de todo los movimientos, o por lo menos en secciones muy largas, mientras que los compositores clásicos emplean transiciones más flexibles entre texturas.

Clasificaciones de la textura contrapuntística

El diseño de los planos rítmico y motivico permite la clasificación de las texturas contrapuntísticas como un todo. Ellas pueden ser:

- Estratificada: cada parte o subgrupo de partes usa motivos que las otras partes o subgrupos evitan, o
- Imitativa: el material es intercambiado constantemente entre las partes.

En el primer tipo, el oído es guiado melódicamente principalmente por una parte. En el segundo

tipo, la línea conductora se desplaza constantemente. En el estudio del contrapunto tiene ventajas comenzar con texturas estratificadas (no hay necesidad de lidiar con las implicaciones de desarrollo que trae consigo el uso de motivos reconocibles), de hecho el método de especies está limitado casi en su totalidad a este diseño.

Contrapunto reversible: un caso especial

El contrapunto reversible es definido como una combinación de líneas en la cual cada una es suficientemente interesante como melodía para servir de línea conductora y también como bajo que determina la dirección armónica en otra inversión. Debido a que el uso principal del contrapunto reversible es crear novedad con una combinación ya utilizada, es importante que las dos líneas sean bastante contrastantes, es por lo que esta técnica es normalmente usada para combinar diferentes temas. Sin contraste no hay interés especial en intercambiar las partes entre sí.

Hay dos restricciones importantes exigidas para crear contrapunto reversible:

1. Evitar intervalos que creen disonancias incoherentes y no resueltas al invertirse.
2. No exceder el intervalo de inversión entre las dos partes. Esto se deriva de la necesidad del contraste. Exceder el intervalo de la inversión produce cruzamientos cuando se invierte lo que debilita la claridad de la combinación invertida.

Invertir a intervalos diferentes de la octava o la 15ava crea nuevos colores armónicos; tales intervalos deben ser usados en específico para crear esos colores. Por ejemplo el contrapunto reversible a la 12va crea un interesante juego entre sextas y séptimas. El contrapunto reversible a la 10ma, evitando por completo intervalos paralelos, permite la duplicación a la tercera y la sexta para un enriquecimiento sin temor a crear octavas y quintas paralelas.

El contrapunto reversible es mejor enseñarlo permitiendo un vocabulario armónico bastante rico. Son especialmente útiles los acordes de séptima pues tienen más inversiones posibles que las simples triadas, y porque el acorde en segunda inversión no es limitado como el acorde 6/4.

Como señala Tovey en su magistral discusión sobre el contrapunto reversible (en su análisis de *El arte de la fuga*, de Bach) una combinación reversible, cuando es diseñada adecuadamente, funcionará en todas sus posiciones. La dificultad al construir una fuga completa a partir de las diferentes permutaciones producidas de las combinaciones a tres o cuatro voces consiste principalmente en tejer las diferentes combinaciones reversibles en un fluído o continuo convincente. El reto consiste aquí en crear suaves transiciones melódicas y armónicas. Especialmente, la línea principal debe parecer llevarnos de manera natural al pasaje invertido.

La aplicación más común del contrapunto reversible en la fuga incluye: contrasujetos, la elaboración de fugas con sujetos múltiples y la organización de episodios repetidos.

Aparte de estos, hay otros casos ocasionales en la ópera y otros contextos dramáticos pues esta técnica puede ser usada para representar el cambio en la dominación de un protagonista sobre

otro.

Debemos mencionar aquí también un procedimiento muy común en Bach, pero aparentemente nunca debatido en libros de texto: llamamos a este procedimiento contrapunto semi reversible. Con esto nos referimos a líneas designadas para ser intercambiables pero sin que sean usadas como línea de bajo. Bach simplemente evita ponerlas en el bajo.

Contrapunto y orquestación

El estudio del contrapunto comienza normalmente con la escritura vocal. Esto es lógico por diversos motivos:

- Todo mundo tiene una voz; y por lo menos un mínimo de experiencia cantando
- Al tener todas las partes el mismo timbre, éstas se mezclen sin problema permitiendo al estudiante ignorar cuestiones de balance y contraste tímbricos.

Como analizaremos en el próximo capítulo el uso contrapuntístico del lenguaje instrumental, aquí examinaremos por el momento como interactúan el timbre y los planos contrapuntísticos.

Cuando hay más de un color tímbrico presente, mientras todo lo demás es igual, el oído divide la textura musical en líneas, basado en las diferencias de color. En ese contexto sería muy difícil persuadir a un oyente que una línea comenzada por el violín es continuada por ¡el corno! (en el ejemplo de mi quinta sinfonía, más arriba, la diferencia de timbre es reforzada con el contraste de registro y el ritmo).

La escritura politémblica es a menudo asociada con la textura estratificada, como en muchos preludios corales para órgano de Bach, en los cuales el cantus aparece en un teclado, acompañado en otro plano rítmico por un segundo teclado con un sonido diferente. El pedal es a su vez el bajo del plano secundario o un tercer plano por sí mismo. Lo que es inusual de esta situación es que la atención del oyente es dirigida en una forma más estable a un plano conductor. Claro que los eventos armónicos pueden atraer la atención hacia otra parte de forma momentánea, pero la línea melódica principal no emigra.

En cambio, en un contexto orquestal en el que el timbre es cambiado de forma constante, no sólo la línea principal emigra constantemente, también las líneas secundarias lo harán. (De hecho, en una fuga orquestal el número de partes “reales” puede llegar a ser ambiguo en ocasiones.) Lo que es más, crear una imagen auditiva que sea orquestalmente interesante y rica puede requerir incluso adicionar material de relleno, líneas que entran y salen en la escritura contrapuntística y quizá alguna duplicación heterofónica. En esta situación, el mejor camino que debe seguir el estudiante es hacer un bosquejo de la línea principal, cambiando el color tímbrico en lugares musicalmente lógicos tomando en cuenta la división de las frases. Otras partes deben ser esbozadas sin prestar demasiada atención a mantener un número dado de partes y puede ser rellenado con una buena orquestación más que con un contrapunto abstracto. Esto abre un mundo completo de posibilidades musicales fascinantes, pero de ello hablaremos en el volumen sobre orquestación.

Finalmente, mencionemos aquí que el contrapunto a más de cuatro o cinco partes puede ser dramatizado dividiendo el ensamble en subgrupos que pueden ser espacializados para crear efectos estereofónicos (Gabrielli, por ejemplo). Contrapunto real a más de cinco partes, sin dividirse en subgrupos es verdaderamente raro; cuando llega a aparecer es por lo general en momentos climáticos en un contexto policoral.

Capítulo 4: Contrapunto instrumental

La mayoría de los instrumentos occidentales fueron concebidos con el fin de imitar la voz. En la escritura antigua para instrumentos había poca diferencia entre los estilos vocal e instrumental: de hecho, en el Renacimiento, muchas piezas eran compuestas indiferentemente “para voces o cuerdas”. Sin embargo en el periodo Barroco, con la exploración creciente de las particularidades de cada instrumento se creó un repertorio específico de giros idiomáticos que permitían lucir a cada uno de manera más individual. La herencia vocal permaneció, pero los nuevos gestos enriquecieron el vocabulario del compositor. Cuando el compositor escribe para instrumentos tiene dos opciones: puede escribir como lo haría para las voces (por ejemplo, en la fuga en Mi mayor del Clave bien temperado, de Bach, Vol. 2), o puede crear una figuración más típicamente instrumental. En el caso que escoja el último camino, algunas restricciones normales para la escritura vocal deben ser replanteadas.

Registro

La diferencia más obvia, en la escritura para instrumentos, es el registro. Cuando se escribe para violín, el registro de alto o soprano es irrelevante. También, a un nivel más sutil, los registros deben ser tratados de manera diferente. Por ejemplo, las voces son naturalmente más tenues en el registro grave y se hacen más fuertes a medida que suben. Algunos instrumentos (oboe, fagot) hacen exactamente lo opuesto. Escribir agudo para las maderas y esperar un efecto brillante, lleno, como resultaría al colocar las voces en el registro agudo, va contra la naturaleza de estos instrumentos, el efecto es mucho más delgado y chillón. Como en el tercer volumen de esta serie (Orquestación) se hace un estudio más completo acerca del registro es suficiente agregar aquí que sin el conocimiento apropiado, es probable que el estudiante quede muy sorprendido con la diferencia entre registros y disposición vocal e instrumental.

Cruzamientos

Otra área en la que difieren el contrapunto vocal e instrumental es en el cruzamiento entre las partes. En el contrapunto vocal es raro el cruzamiento continuo y en su mayoría es reservado para situaciones especiales donde se quiere resaltar una parte colocando la voz inferior en un registro más sonoro y la voz (normalmente) superior en un registro con menor presencia.

Con los instrumentos dos elementos atenúan estos convencionalismos:

- El registro más amplio de ciertos instrumentos, comparado con el de las voces, implica que para usar los recursos del instrumento sin restricciones, aún sin recurrir a registros extremos, el cruzamiento de voces será frecuente. Esto es así especialmente con las cuerdas. De hecho, un cuarteto de cuerdas *sin* cruzamientos sonará probablemente un poco anémico.

III

Adagio $\text{♩} = 80$

The musical score is for a string quartet, movement III, Adagio, in 8/8 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with dynamics *pp* and *p*. The second system shows the viola and second violin alternating in measures 6, 8, 10, and 11. The third system continues the piece with dynamics *p* and *sfz*.

En este ejemplo, tomado del tercer movimiento de mi 4to cuarteto, note como la viola y el segundo violín se alternan en los compases 6, 8, 10 y 11. Lo mismo que los violines primero y

segundo en los compases 16, 17 y 19.

- Las diferencias de color tímbrico pueden hacer el cruzamiento menos confuso para el oído que con las voces.

Giros instrumentales específicos y motivos

Daremos por hecho el uso de todos los instrumentos (excepto la percusión) para imitar la voz; Sin ir a detalles exhaustivos aquí acerca de recursos instrumentales para la escritura de cada familia, mencionaremos el efecto de algunos giros comunes en la escritura contrapuntística.

Una observación general: como estos giros son patrones típicos, en general deberían ser tratados como motivos.

Cuerdas

Para la voz es normal el movimiento conjunto. Para las cuerdas, la noción de “posición” reemplaza al movimiento conjunto: con una sola posición el violinista dispone de las notas que se encuentran en dos octavas. Los saltos entre cuerdas dentro de la misma posición son completamente idiomáticos; de hecho, con ellos se puede realzar mejor una “línea compuesta” mencionada más arriba, tan común en Bach. Usado en un contexto contrapuntístico, tales líneas en constante salto necesitan ser tratadas como sigue:

- En cada registro las notas deben formar líneas coherentes.
- Ninguna línea puede interrumpirse después de una nota activa (por ejemplo una disonancia o la sensible); debe de llegar a un punto de reposo o fusionarse con otra línea.
- El patrón de saltos debe mostrar coherencia motívica.
- Entre más saltos haya en una línea, menos activas deben ser las otras: de hecho, la línea compuesta es inherentemente contrapuntística por sí misma. Múltiples líneas compuestas complejas fácilmente sobrecargan la textura.

Maderas

Las maderas asemejan la voz más que las cuerdas: necesitan respirar (otra desventaja en el estudio estricto de las especies es que el estudiante ¡nunca aprende a utilizar los silencios!). Algunas maderas son menos ágiles que otras en los saltos (aunque todas sobrepasan a la voz en este aspecto). Sin embargo, las maderas cambian de color de forma muy drástica de un registro a otro, lo cual puede estropear el balance entre las líneas contrapuntísticas. Además, las maderas (y las cuerdas también) hacen más uso de articulaciones no ligadas que la voz. De igual modo, un motivo puede ser definido totalmente por la articulación, lo cual es ante todo un aspecto rítmico: la duración.

Metales

Los metales están incluso más cerca de la voz que las maderas en sus dificultades con los saltos. En lo que difieren con la voz es en su agilidad en repetir notas y su amplio registro dinámico. También, particularmente en los metales graves, la cantidad de aire necesaria puede ser considerable por lo que las frases no pueden ser muy largas.

Percusión

La percusión, por su naturaleza, no sostiene el sonido. Por lo tanto, aunque algunos instrumentos pueden tocar líneas melódicas, las consideraciones rítmicas y colorísticas son más importantes que para la voz.

Capítulo 5: Formas contrapuntísticas

La fuga

La fuga es usualmente considerada la apoteosis del estudio contrapuntístico.

En su artículo sobre fuga en *Las formas de la música*, (la colección de sus artículos de la Enciclopedia Británica), Tovey sugiere que la fuga no es tanto una forma como un conjunto de procedimientos de textura. La decisión de escribir una fuga implica muy poco de una forma de gran magnitud, comparada, digamos, con una sonata. Incluso la aparente obvia proposición de que una fuga consiste en la alternancia de entradas y episodios es contradicha por varias fugas del *Clave bien temperado*, que no tienen episodios, por ejemplo la fuga en Do mayor del Vol. 1 y la fuga en Re mayor del Vol. 2. Una sonata, por otro lado, a pesar de su enorme flexibilidad en la forma en que pueden realizarse los detalles, tiene importantes puntos de referencias tonales (y, en ciertos períodos históricos, temáticos).

Como en otros de nuestros libros en línea, no suministraremos aquí un sustituto de un libro de texto completo sobre fuga (los lectores pueden consultar para ello el excelente *Traité de la Fugue*, de Gedalge). Sin embargo, haremos algunas observaciones sobre el mejor método de estudiar fuga, y propondremos definiciones de los componentes de una fuga sacados de la práctica real de Bach, en oposición a los modelos escolásticos. (Para un cuidadoso estudio musicológico de la práctica de la fuga de Bach en el Clave bien temperado, ver *Analyse des wohltemperierten Klaviers*, de Ludwig Czaczkes, desafortunadamente no disponible en inglés.) También haremos algunos comentarios sobre aspectos artísticos de varios procedimientos de fuga. (El capítulo “La composición musical de la Fuga”, de Gedalge, es excelente en este aspecto, aunque permanece dentro del contexto de la fuga de escuela.)

Antes de comenzar, una palabra acerca de la fuga de escuela (“la fugue d’école”). Esta forma práctica, común en particular en la pedagogía musical francesa, es una construcción artificial, que no corresponde en nada con el repertorio estándar. Su justificación de existencia es el hecho de que da al principiante un mapa de ruta para planificar sus primeras fugas y una práctica sistemática de todas las técnicas importantes de la fuga. Pedagógicamente, sin embargo, este mapa de ruta está demasiado estandarizado. Es mejor que sea usada únicamente en las primeras fugas del principiante y luego irla abriendo gradualmente para permitir al estudiante tomar decisiones más personales. Al final, la fuga debe abordarse como cualquier composición, esto

implica que el diseño formal es resultado del material y no un molde para rellenar con el material.

Cualquiera que sea el sistema pedagógico usado, el estudio de la fuga es mejor verlo como una oportunidad de explorar el desarrollo musical de un tema dado y de un posible contrasujeto, en una forma concentrada. Al obligar al compositor a recombinar constantemente un banco limitado de motivos para obtener nuevas melodías convincentes se estimula la creatividad.

Generalmente, componer una fuga requiere de construir una estructura musical sustancial sin ideas muy contrastantes. Dicho de otra manera, el éxito de una fuga simple depende por entero de la habilidad de construir intensidad desarrollando con imaginación una idea principal en una textura imitativa.

Examinemos los elementos de una fuga, uno por uno. En todos, excepto la sección final nos referiremos a la práctica de Bach como norma.

El tema (sujeto)

Una fuga debe ser un producto natural de su(s) tema(s). Aunque para un principiante tiene sentido usar sujetos escritos por otros, es importante que en algún momento él escriba sus propios temas. Un buen tema de una fuga tiene las siguientes características:

- Debe ser concentrado y evitar demasiados motivos, eso hace que tenga un carácter fuerte y reconocible.
- Debe ser suficientemente interesante en lo melódico para que merezca ser repetido y presentado de manera prominente.
- Debe prestarse a la fragmentación y a diversas clases de imitaciones.

Uno de los objetivos de enseñar fuga es hacer que –rápidamente– el estudiante pueda darse cuenta del potencial de desarrollo de un tema dado, ésta es otra razón para pedirle que eventualmente componga sus propios temas.

Aparte de las posibilidades contrapuntísticas de un tema de fuga dado, su carácter influirá fuertemente el diseño formal de la fuga. Ningún análisis de fuga estará completo sin considerar la relación entre su tema y la forma de composición en que fue hecha. Tomemos tres magníficos ejemplos:

- El virtuoso tema instrumental de la fuga para órgano en Re mayor de Bach, BWV 532, da origen a una fuga cuyas características principales son velocidad y brío. El sujeto muy reiterativo nunca es presentado en imitación cercana (como en un stretto), y está separado por una grandes pausas. El contrasujeto consiste por entero en la repetición de dos simples motivos. El interés de esta fuga depende completamente de sus movimientos modulatorios y en el entusiasmo provocado por la “conversación” imitativa a gran velocidad.

- En la fuga en Mi mayor del 2do volumen del *Clave bien temperado*, el sujeto es de un carácter vocal y su interés deriva de la curva cantable de cada frase, de las imitaciones cercanas y de la riqueza armónica creada por la combinación de las líneas. Esta fuga podría ser cantada hermosamente por un conjunto vocal, tal y como está.
- En la fuga en Sol Mayor del 2do volumen del *Clave bien temperado*, el sujeto está en un vivo estilo instrumental, con un registro de una octava y media. Por lo cual no es de sorprender que la fuga esté escrita para tres voces (el tema necesita espacio para moverse libremente) y culmina con un clímax al estilo tocata (compás 62), el cual surge de forma natural del carácter ligero de su tema.

Respuesta tonal

La respuesta tonal existe por una sola razón: unificar tonalmente el primer grupo de entradas del sujeto. El deseo de variedad durante la repetición, así como el registro de las cuatro voces humanas básicas (aguda/grave; femenina/masculina) explican por qué el compositor alterna normalmente tónica y dominante en las primeras entradas de un sujeto de fuga. Algunos sujetos, cuando se transportan literalmente a la dominante, prestan indebida importancia melódica a otros grados (en particular, el importante 5to grado al principio del sujeto enfatizará el 2do grado de la escala en la respuesta), o –en el caso de un sujeto modulante– conduce lejos del eje tónica/dominante. Respuesta tonal significa una modificación sutil del tema, la cual no debe llamar la atención sobre sí misma, permitiendo al grupo inicial de entradas, como sección, enfatizar sólo tónica y dominante. La afirmación “la cual no debe llamar la atención sobre sí misma” deja atrás las maniobras técnicas ambiguas a menudo citadas para encontrar una respuesta tonal: un acuerdo debe ser alcanzado entre los cambios armónicos y melódicos requeridos, manteniendo la clara identidad del sujeto. Esto es sólo una elaboración de nuestra noción previamente presentada, de variantes cercanas y lejanas de los motivos: el compositor busca el (los) lugar(es) donde el (los) cambio(s) requerido(s) será(n) lo menos perturbador(es). En la mayoría de los casos, estos lugares involucran saltos y/o pausas rítmicas. Esta técnica es adecuada también fuera de la fuga: sensibilidad al grado en el cual las transformaciones llaman la atención sobre sí mismas es importante en la construcción de cualquier forma. El compositor que juzga mal a dónde irá la atención del oyente nunca podrá desarrollar un sentido sutil del balance formal.

Contrasujeto

El contrasujeto es un contrapunto repetido que acompaña al tema, y que a menudo (aunque no siempre) presenta sus propios motivos. Cuando está presente –esto **no** es obligatorio– realza y aviva el perfil del tema a través del contraste, rellenando los vacíos rítmicos, enriqueciendo la armonía con retardos, etc. Generalmente, es un contrapunto reversible del tema, permitiendo a cada uno aparecer como bajo del otro. No obstante, hay ejemplos de Bach de “seudos–contrasujetos”, los cuales no son reversibles pero que, sin embargo se repiten: ¡Bach simplemente evita las posiciones problemáticas! Además, en ocasiones Bach también usa motivos recurrentes para acompañar al tema sin darles el contorno melódico completo de un

genuino contrasujeto. Un ejemplo tiene lugar en la fuga en Sol mayor del primer libro de *El clave bien temperado*, donde lo que parece al principio un contrasujeto normal (compás 6 y siguientes, voz superior) de hecho aparece sólo en parte (compás 12 y siguientes, voz intermedia) en la siguiente entrada, y muy esporádicamente a partir de entonces.

En otras palabras, en la práctica, la fuga de Bach es una forma de composición libre, en la que la invención musical y el impulso cuentan más que el rigor de las reglas académicas. Sin embargo, no es suficiente dar como respuesta que “Bach es un genio”, mejor el estudiante debe de tratar de entender **por qué** Bach se aleja de la forma normal en tales casos. Invariablemente, su solución es musicalmente superior.

Exposición

En la exposición de inicio de una fuga, normalmente cada voz entra por turno con el sujeto, y continúa con el contrasujeto (si lo hay) mientras entran las otras voces. Una vez que el contrasujeto está completo, la línea continúa melódicamente, por lo general sin introducir material nuevo significativo. Este plan crea un crescendo de textura de manera natural. Es importante que este efecto acumulativo sea reforzado por los detalles conectando las entradas. En particular, la exposición de la fuga es un buen lugar para aprender como “mantener al oyente a flote” impidiendo puntos muertos que debilitan el ímpetu. El más común de tales errores es armonizar las entradas (posteriores a la primera que por definición no está armonizada) con acordes que no tienen impulso tonal, el peor ejemplo es el uso de la tónica en estado fundamental. La práctica de Bach está más encaminada a crear tensión precediendo las entradas, por ejemplo con una línea ascendente, y/o realizando la nueva entrada al mismo tiempo que en otra voz hay un retardo, haciendo que la nueva entrada parezca inevitable. Es raro que en la exposición una voz deje de sonar por más de un tiempo o dos, pues esto debilitaría la acumulación de intensidad. En particular, no es recomendable tener una voz en silencio en el momento de una nueva entrada, ya que se crea un vacío en la textura, y posiblemente confusión sobre la continuidad de las partes individuales.

El plan armónico de la exposición es simple: en una fuga tonal, las primeras dos entradas son siempre en la tónica y la dominante, respectivamente. No obstante, Bach no siempre se limita a simplemente continuar esta alternancia: a veces la tercera entrada estará en la dominante y la cuarta retornará a la tónica. De nuevo, el plan de conjunto es regido por decisiones artísticas y no por la convención.

Finalmente una palabra acerca de interpolaciones entre entradas: tales mini episodios, a veces llamados *codettas*, cumplen varios objetivos:

- Rompen la cuadratura de sucesivas entradas equidistantes.
- A veces permiten modulaciones más suaves (a la dominante o la tónica, según sea el caso).
- Pueden también ser usados a fin de crear más impulso para la siguiente entrada

Episodio

Un episodio es un fragmento de la fuga donde el sujeto no aparece como un todo melódico. La mayoría de los episodios están contruidos como secuencias armónicas, y extraen sus motivos del tema (sujeto) y el contrasujeto. Debido a la naturaleza predecible de la secuencia, los episodios frecuentemente “bajan la temperatura” de la fuga, permitiendo a la forma relajarse, respirar. A menudo la voz que entrará a continuación con el sujeto completo está ausente durante el episodio, haciendo de su entrada un evento especial. Este tipo de episodio es sin embargo más delgado en textura. Como se mencionó arriba, en ocasiones Bach escribe fugas sin episodios en lo absoluto.

Exposiciones internas

El origen de la fuga se encuentra en el antiguo motete vocal, en el cual cada línea de texto origina un punto de imitación distinto. La mayoría de las fugas reflejan ese origen en una alternancia entre entradas del sujeto, posiblemente en grupos de 2 ó 3 voces, y episodios, en los que el sujeto no aparece como un todo. Mientras la exposición que inicia la fuga presenta todas las voces una tras otra, los planos de estas “exposiciones internas” son mucho menos predecibles, tanto por el número de entradas (a veces una sola), como por la organización tonal. Sería formalmente monótono reiniciar cada exposición interior con una sola voz, por ello las voces que no tienen el sujeto continúan normalmente en imitación libre, en lugar de detenerse. El contrasujeto, si hay uno, puede o no estar presente.

Finalmente, las entradas subsecuentes por lo general exploran áreas tonales alejadas de la tónica, a menudo alcanzadas mediante una modulación secuencial en el episodio precedente. En ese sentido, los episodios y las entradas interiores forman una especie de sección de desarrollo, aunque no en el sentido de la forma sonata; en esta última, por lo general el ritmo y el rango de la modulación se incrementa, lo que no suele ocurrir con la fuga.

Stretto

Respecto al stretto, hay dos cosas que decir.

Primero, mientras en una fuga escolástica la regla dice que si los stretti son cada vez más cerrados se crea suspenso, tales esquemas no son regla en las fugas de Bach. Hay muchas fugas de Bach, en las cuales se usa el stretto aquí y allá, y sin un orden particular de distancia en las imitaciones (por ejemplo la fuga en Mi bemol menor del primer libro de *El clave bien temperado*.) También Bach parece haber concebido un tipo especial de fuga, consistente por entero de imitación en stretto, por ejemplo las fugas ya mencionadas sin episodios: en Do mayor del volumen 1 y en Re mayor del volumen 2 de *El clave bien temperado*.

Segundo, un consejo: parte de la preparación para escribir una fuga incluye el estudio de los motivos del sujeto y su potencial de desarrollo, así cómo la búsqueda de posibles cánones. En la búsqueda de posibles cánones, un punto de inicio útil es buscar progresiones dentro del sujeto:

Un sujeto que comienza con una progresión permite automáticamente algunos cánones: basta que las entradas siguientes dupliquen la progresión a la tercera o la sexta. Como el inicio de la imitación canónica es la parte más audible, aunque el canon se rompa más adelante, el efecto puede resultar convincente. Y esta regla es válida aún cuando la progresión sea poco aparente.



El segundo motivo (a2) del tema aquí es simplemente una ornamentación del primero (a1). La progresión implícita es evidente.

El pedal

Obligatorio en la fuga académica, el pedal, una vez más, no es regla para Bach. A menudo Bach utiliza los pedales de tónica para terminar sus fugas, simplemente porque permiten eficazmente de estabilizar el ritmo armónico y moduladorio típico de toda fuga.

Terminando una fuga

La dificultad reside en detener el impulso de la fuga. Aquí enumeramos varias maneras de lograrlo (pueden ser combinadas):

- Armonía estática: llegar a la dominante y/o a un pedal de tónica, como método para frenar el movimiento.
- Disolución de la textura imitativa: el movimiento hacia delante creado por el contrapunto continuo deja paso a una textura más simple que será más fácil de detener.
- Climax y resolución: por definición el climax es un punto alto, seguido de una resolución. Una vez que la fuga alcanzó su culminación, la cadencia proporciona la resolución final.

Fugas múltiples

Existen dos tipos de fugas múltiples:

1. Una fuga completa es presentada sobre un sujeto; su cadencia final es enlazada a otra fuga elaborada totalmente sobre un sujeto nuevo, y así hasta tres u ocasionalmente cuatro sujetos. Una vez que los sujetos separados han sido desarrollados de forma individual en sus respectivas fugas, la última fuga termina con una o más presentaciones de los sujetos combinados, los cuales por supuesto han sido compuestos desde el principio en contrapunto reversible. Esta combinación final –una verdadera apoteosis– puede ser comenzada con una puntuación cadencial, siempre un evento especial en la textura normalmente ininterrumpida de la fuga. Si no, su llegada será preparada por un aumento de intensidad en registro, textura, armonía, etc. Esta síntesis final lleva ingeniosamente la naturaleza acumulativa de la fuga a un clímax, y al mismo tiempo agrega un poderoso

impulso psicológico, estimulando la memoria del oyente con el retorno de material temático de secciones anteriores. Este es, con mucho, el tipo más frecuente de fuga múltiple.

2. Todos los sujetos son presentados de manera simultánea desde la primer entrada. El efecto es sólo ligeramente más denso que el de una fuga con un contrasujeto fuerte, ya que la única diferencia audible ocurre en la primer entrada.

Los aspectos más importantes: fluidez e impulso

Como hemos remarcado de forma repetida arriba, Bach no es esclavo de fórmulas. Cuando el se desvía de soluciones más esquemáticas, siempre es interesante considerar el por qué. La respuesta casi siempre se encuentra en la forma en que estos cambios hacen la línea más interesante, enriquecen la armonía o de alguna forma, incrementan el brío de la pieza en su conjunto. Dado que la fuga funciona principalmente por acumulación, y no mediante fuertes contrastes, es fascinante trazar en cada fuga de Bach las curvas de incremento de intensidad, y entonces observar cómo los detalles de construcción son refinados para reforzar las puntuaciones, variar la línea melódica, conducir más poderosamente a una entrada o un clímax, etc. La real maestría de la fuga se muestra a sí misma, finalmente, en la maestría del movimiento musical. Cada fuga de Bach tiene su propio carácter, creciendo de su material, y es una composición única con su propia forma.

La fuga hoy en día: nuevas posibilidades

Uno puede preguntarse si todavía es posible hacer algo con esta venerable forma. En el siglo XX, tanto Hindemith como Shostakovich compusieron imponentes colecciones de fugas para piano. Como una respuesta personal a esta pregunta, yo compuse 12 preludios y fugas para piano en 2008. Cada fuga, tiene alguna novedad técnica. Los ejemplos incluyen entre otras posibilidades:

- una fuga seria, lenta, que termina con una exposición en retrógrado. (C#)
- una fuga en stretto, en la que cada stretto aumenta el tamaño del salto en el sujeto. (Eb)
- una fuga enérgica con un sujeto con un amplio registro: en ocasiones compartido entre las voces extremas. (E)
- una fuga con un sujeto no-monofónico. (G)
- una fuga con un sujeto en un extraño y simétrico modo, que lleva a una respuesta no convencional. Termina fragmentándose en silencios. (G#)
- una imponente gran fuga con varios episodios completamente homofónicos. (B)

(Existen vínculos a ejecuciones de estos preludios y fugas. Vínculo al ciclo completo se encuentra [here](#)).

Fuga dramática: Beethoven, Mahler, etc.

La fuga no es inherentemente una forma dramática, construida en torno a grandes contrastes

súbitos. Más bien, gana su intensidad por acumulación rítmica, armónica y del impulso contrapuntístico. Como la forma sonata se desarrolla a través del contraste y la fuga lo hace más o menos por acumulación lineal de intensidad, la combinación de ambas puede crear grandes e intrigantes estructuras, con diversos grados de brío.

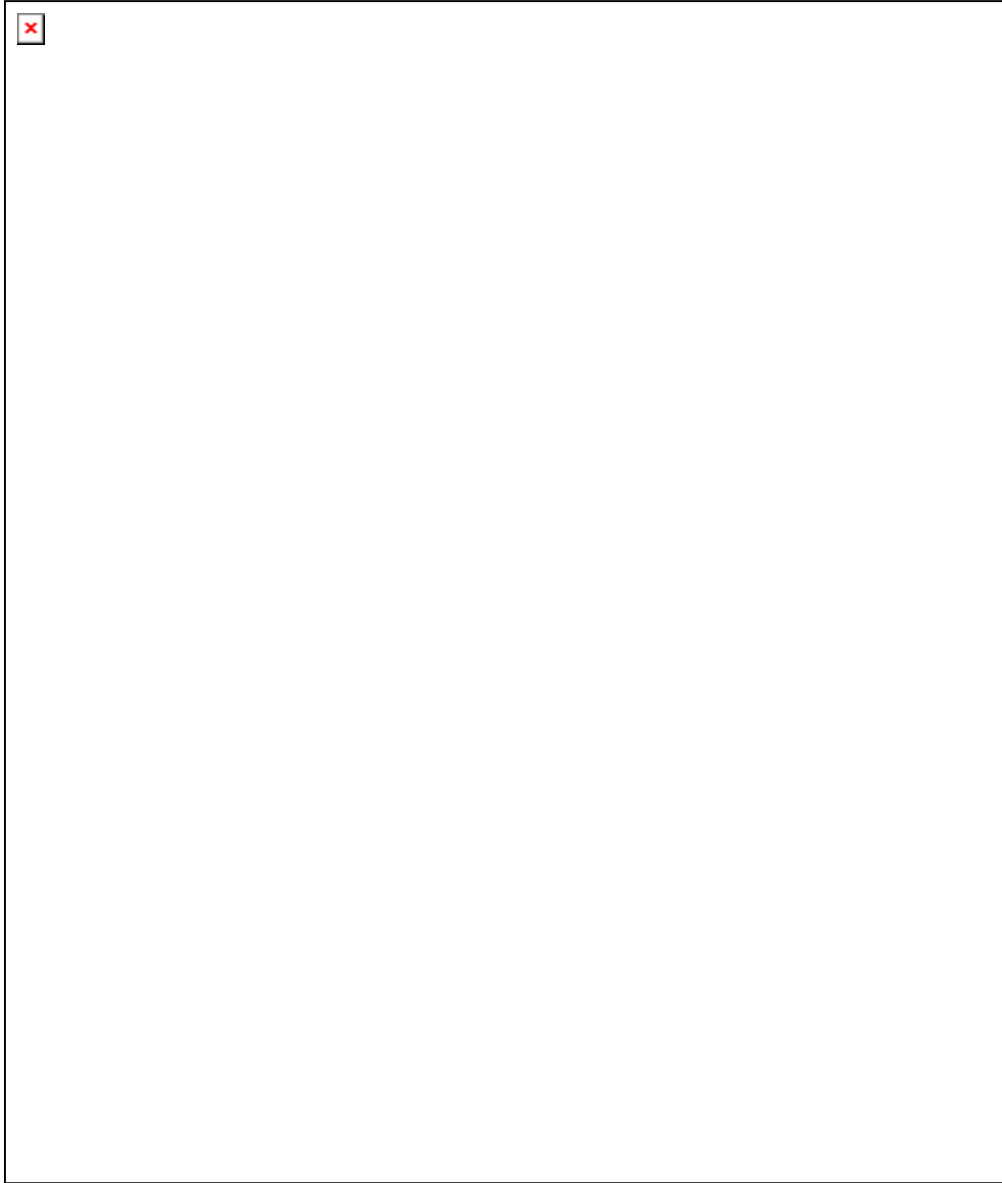
Los compositores han experimentado usando la fuga en formas híbridas. Por ejemplo, el monumental Preludio y fuga para órgano en Mi menor (BWV 548) combina los principios de la fuga y del concierto. Después de que la primera sección de fuga alcanza una poderosa cadencia final, en la monumental sección central los pasajes de fuga alternan con pasajes más brillantes de tipo toccata. El trabajo es redondeado con un regreso literal de la primera sección. Observe la diferencia entre este tipo de movimiento, armado en torno a una fuga repetida con un solo sujeto, y el modelo habitual de estilo toccata escritos por Buxtehude y otros predecesores de Bach. Esta última, en la práctica, nunca retoma el material de fuga previamente escuchado: sus trabajos por consiguiente tienen en general un carácter más improvisatorio.

Beethoven introduce fugas en la forma sonata en varias de sus últimas obras, explorando las posibilidades de interrupción dramática. En estas piezas un climax en la fuga lleva a una pausa no conclusiva, seguido del regreso o de la elaboración de material (no fugado), a menudo de otro movimiento. Eventualmente la fuga regresa para llevar a una culminación más poderosa.

Estas posibilidades son llevadas todavía más lejos por Mahler, por ejemplo en el fugato del movimiento final de su 5ta Sinfonía. El uso dramático de interrupciones y contrastes dentro de la fuga que hizo Beethoven es aquí expandido en cuanto al tiempo y también por el uso de la orquesta completa. El principio es el mismo, pero el registro emocional es más amplio.

La diferencia entre tales formas híbridas y, digamos, la inserción de una sección fugada en un movimiento de sonata tiene que ver con las proporciones totales (la fuga no es solamente un pequeño episodio en un todo no fugado), el material usado (las secciones no fugadas pueden usar material contrastante, mientras que en un episodio fugado de una sonata, usualmente el tema fugado se deriva del material del movimiento principal) y el hecho de que la fuga **regrese** como un punto crucial importante en la formal.

Otro aspecto crítico de tales formas dramáticas híbridas es la forma en que las secciones de fuga son tejidas en el conjunto: las secciones fugadas y no fugadas son conectadas con transiciones que tienden a ir hacia adelante en vez de delimitarlas con cadencias conclusivas.



75 $\text{♩} = 100$

Ww. *f*

Br. *f* (*piano*)

Str. *f*

Ww. *f*

Br. *p* *f*

Str. *f*

rit. poco a poco

Ww. *dim.* *p*

Br. *dim.*

Str. *dim.* *p*

The image displays a musical score for the 5th Symphony (fuga), divided into three systems. The first system (measures 85-88) features Woodwinds (Ww.), Brass (Br.), Percussion (Perc.), and Strings (Str.). The second system (measures 89-92) features Woodwinds (Ww.) and Strings (Str.). The third system (measures 93-96) features Woodwinds (Ww.) and Strings (Str.). The score includes various dynamics such as *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, *f*, *imp.*, *pp*, and *arco*. The percussion part includes a cymbal (cymb.) and a vibraphone (vib.). The strings part includes a pizzicato (pizz.) section and an arco section.

Extracto de la 5ta Sinfonía (fuga)

En este ejemplo, de mi 5ta sinfonía una vigorosa fuga llega en el climax (el ataque de platillo en el compás 88), que sirve como punto crucial hacia la sección contrastante, con una textura estratificada más simple y. No hay nada que haga pensar que esta sección esté relacionada con el material de la fuga. La idea es aumentar el rango emocional de la música.

Mientras que las formas sonatas se desarrollan a través de contrastes y las formas fugadas se desarrollan por acumulación más o menos lineal en intensidad, la combinación de los dos puede generar largas estructuras sugestivas, con brío muy variado.

Finalmente, déjennos mencionar una posibilidad interesante: el uso de texturas fugadas en la orquesta simultáneamente con continuidad no fugada, como en dos estratos o capas. Esta área queda en buena parte sin explorar.

Canon

El canon es una forma venerable, con raíces en la música folclórica, rondas infantiles y música de arte de hace varios siglos.

La mayoría de los libros de texto de contrapunto enumeran los varios tipos de canon – para cada tipo de imitación corresponde un tipo de canon; no es necesario repetir la lista aquí. Sin embargo, no todos los tipos de canon son de igual interés o utilidad musical. Algunos son tan abstractos que sólo pueden servir de rompecabezas musicales, y su interés es sobre todo recreativo. Mientras menos audible sea la imitación en el canon, menos se podrá usar fuera de esos juegos musicales.

Con mucho, la clase más común de canon es el que es usualmente presentado como el más simple: el canon a dos partes al unísono o a la octava. Sin embargo su simplicidad es engañosa. Es fácil de *ver* y de *oír*, pero conlleva un serio problema de monotonía armónica. La razón es obvia: la voz que imita siempre los mismos sonidos de la voz conductora, la cual a su vez sugiere la misma armonía. Si este estancamiento armónico no es superado, el canon deviene un círculo interminable y sin objeto. Hay tres formas usuales de evitar este problema:

- Usando armonías de relación de tercera para evitar acordes repetidos.



Observe cómo en el compás 3 la llegada a Si de la parte conductora implica un acorde de Mi menor, en vez de otro acorde de Do mayor.

- Reinterpretando notas de paso como notas del acorde y viceversa.



Observe como el La –nota extraña a la armonía– en el compás 3 deviene nota del acorde en el compás 4.

- Agregando una parte libre, frecuentemente en el bajo. De hecho, esta es la forma de hacer más audibles las primeras dos soluciones.

Otros cánones encontrados con cierta frecuencia incluyen el canon a dos partes y canon por inversión a diferentes intervalos y a menudo con un bajo agregado.

Una forma inusual de canon, que parece haber sido inventado por Brahms, puede ser llamado “canon variación”: aquí la parte que imita es una versión ornamentada de la parte principal. Un hermoso ejemplo puede verse en las *Variaciones para piano sobre un tema de Paganini*, Libro 1, Variación 12, de Brahms.

Pasacalle y chacona

La pasacalle y la chacona son formas de variación continua. Las variaciones tienden en su mayoría a ser contrapuntísticas; cada variación desarrolla su(s) propio(s) motivo(s) en textura imitativa o estratificada mientras repite la melodía básica (pasacalle) o la progresión armónica (chacona).

Como en cualquier conjunto de variaciones, las dificultades con la forma global son causadas por la monotonía potencial de tener múltiples secciones adyacentes de igual longitud y en la misma tonalidad. La mejor solución a este problema es crear grupos irregulares de variaciones a través de motivos, texturas, progresiones y valores de notas similares, etc. Tales agrupaciones permiten la creación de unidades formales más grandes, mitigando la periodicidad obvia de la forma.

excerpt from Passacaglia and Fugue
from Symphony #3, by Alan Belkin

The musical score is presented in four systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system, labeled 'Introduction', shows a slow, fragmented melody in the bass. The second system, labeled 'Var. I', features a more active melody in the flute. The third system, labeled 'Var. 2', shows a more energetic texture in the strings. The fourth system continues the energetic texture. The score includes dynamic markings such as ppp, p, and pp.

© Alan Belkin, 1992-3, revised 1997, 2000

Extracto de la Sinfonía #3 (Passacaglia)

En este ejemplo de mi tercera Sinfonía, el tema de la pasacalle (aquí en el bajo) es presentado, primero de manera fragmentada (en la introducción), con una melodía lenta del oboe. En la Var. I una melodía más activa en la flauta aparece sobre el tema. Sigue la Var. 2 con una textura más enérgica en las cuerdas. Así, las tres presentaciones crean una progresión en el impulso musical.

Después de una serie de variaciones agrupadas, un contraste mayor de alguna clase es frecuente.

Capítulo 6: Usos del contrapunto en el mundo real

Aparte de las formas contrapuntísticas mencionadas arriba, ningún estudio del contrapunto está completo sin una ojeada a sus aplicaciones cotidianas. Incluso para el músico que nunca pretenda escribir una fuga, lo siguiente son las aplicaciones directas del adiestramiento contrapuntístico:

- Incrementar la atención de las partes internas en general.
- La habilidad de escribir partes secundarias más vivas e interesantes en orquestación y arreglo.
- La capacidad de escribir mejor música de cámara a través de una sofisticada distribución del interés entre los ejecutantes.
- Mayor fluidez y variedad en la técnica de transición y desarrollo de todas las formas musicales.
- Una comprensión y apreciación más íntima de los trabajos contrapuntísticos importantes de varios períodos.

Contrapunto en formas no polifónicas

Transición

La importancia del contrapunto para transiciones proviene del hecho de que por su propia naturaleza, el contrapunto fomenta la superposición. Las frases no siempre comienzan y terminan al mismo tiempo. A través de la superposición, las uniones entre las secciones pueden hacerse menos evidentes.

Evitando la cuadratura

Como se mencionó arriba, el pensamiento contrapuntístico fomenta la superposición. El hábito de siempre mantener vivo el interés en al menos una parte, incluso cuando otra hace cadencia, contribuye a un fraseo más interesante y mitiga la cuadratura de la construcción.

Desarrollo

Desarrollo implica presentar un material previamente expuesto bajo una nueva luz, suministrando unidad y variedad al mismo tiempo. Recombinar motivos familiares en nuevas líneas, como en la fuga, es uno de las mejores formas de hacerlo. Además, la sensibilidad para la transformación motivica y el grado de distancia de sus formas originales es útil para obtener material tan rico como sea posible.

Variación

La aplicación del contrapunto a la variación tiene dos aspectos:

- Primero, las técnicas de elaboración de intervalo aprendidas en la tercera especie corresponden casi exactamente a la técnica clásica de variación ornamental, en la cual las notas importantes del tema son rellenadas y enriquecidas.
- Segundo, uno de los mejores caminos para presentar material en nuevos contextos es agregarle contrapunto.

Conclusión: Contrapunto y riqueza emocional

Aparte de todos esos usos del contrapunto, queda un punto final: como en todos las yuxtaposiciones musicales, la efectividad en el contraste entre líneas depende de la sensibilidad del compositor hacia el carácter musical. El contrapunto puede enriquecer la música, desde el nivel de motivos individuales hasta el nivel de la pieza completa.

Bien enseñado, el contrapunto debería fomentar y permitir profundizar el pensamiento musical y ayudar a aumentar el registro emocional del compositor.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a las siguientes personas por sus comentarios y sugerencias: Sylvain Caron, Guillaume Jodoin, Charles Lafleur, Philippe Lévesque, Martin Nadeau, Réjean Poirie, and Massimo Rossi. Daniel Barkley amablemente dedicó un considerable tiempo a los ejemplos musicales.