

UNIDAD DIDACTICA 3

INICIACIÓN AL CONTRAPUNTO

3.1 Exposición

El Contrapunto podemos definirlo como el arte de combinar melodías independientes.

Aunque utilizaremos las 'Especies' de *Fux* (1660-1741), no aplicaremos estrictamente las reglas del 'Contrapunto riguroso' (que deberán estudiarse en cursos posteriores) sino del llamado 'Composición Libre'. Además, nos bastará con trabajar a 2 Partes, con el Contrapunto en la voz superior y en compás de 4/4 para estos estudios iniciáticos.

Utilizaremos los Modos (excepto Frigio y Locrio) y deberá sensibilizarse (alterándolo ascendentemente) el grado VII en el penúltimo compás de los modos Dórico y Eolio ya que éste resolverá en la Tónica (grado I) en el último compás. En el caso de que se acceda al grado VII (alterado) desde el VI, éste deberá asimismo alterarse ascendentemente a fin de evitar la segunda aumentada.

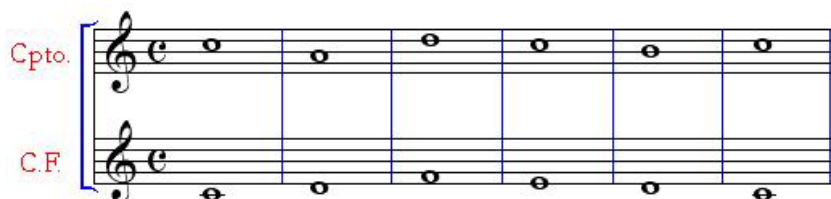
No emplearemos procedimientos cromáticos, nuestras realizaciones estarán basadas siempre en escalas diatónicas.

Siendo conscientes de que las realizaciones en Especies no tendrán la riqueza de verdaderas composiciones, no por ello dejarán de ser valiosas para la educación del estudioso (como ha demostrado sobradamente la historia).

**NOT FOR
PUBLIC RELEASE**

3.2 El 'Cantus Firmus'

Llamamos 'Cantus Firmus' al canto dado (habitualmente en redondas) y al que añadiremos el 'Contrapunto' (melodía realizada) en la parte superior.



3.3 Clímax y Anticlímax

Es habitual que las melodías contengan un punto crítico superior o inferior, o ambos, que no deben duplicarse para adquirir esta peculiaridad y son llamados **Clímax** y **Anticlímax** respectivamente.

Aunque no es obligatoria su existencia y por lo general basta con uno de ellos en cada melodía, las partes superiores suelen presentar Clímax y las inferiores Anticlímax.

3.4 Reglas comunes

Evitar todo tipo de Monotonía y lo que pueda sugerir una 'Secuencia'.



Los movimientos Contrarios proporcionan más independencia y frescura sonora que los Directos y por ello son más frecuentes; no obstante, un buen Contrapunto (en aras a la variedad) deberá tener preferiblemente los tres tipos de movimientos: Contrario, Directo y Oblicuo.

En general, cuando una Parte se mueve por salto la otra lo hace por grados conjuntos.

La apertura y el cierre serán siempre consonancias perfectas: Octava, Quinta o Unísono para comenzar y Octava o Unísono para finalizar.

El último compás siempre en redondas. El penúltimo podrá ser también, excepcionalmente, de redondas.

Las Cláusulas Cadenciales Melódicas determinan que el contrapunto finalizará por grado conjunto descendente (en una consonancia), salvo cuando se trata de la Sensible que resolverá incondicionalmente en Tónica.

Debe alterarse también ascendentemente el grado VI si se accede al grado VII alterado (éste con el objetivo de obtener Sensible en el penúltimo compás).

Procurar variedad de movimientos y en general evitar la monotonía.

Búsqueda de Clímax y Anticlímax, solos o combinados, aunque no deberán coincidir en ambas partes.



3.5 Reglas Melódicas

Se procurará conseguir variedad en la línea melódica y a su vez la deseable independencia con respecto al Cantus Firmus.

El buen criterio melódico se evaluará por la forma satisfactoria de alcanzar el Clímax y el Anticlímax y su posterior encaminamiento hacia el final.

Tesituras de las voces

Deberán respetarse las tesituras de las voces (véase 2.11).

A 2 Partes se emplearán voces contiguas y nunca se distanciarán más de una décima (salvo el caso de la Síncopa 11-10).

Intervalos horizontales (melódicos)

Aunque daremos preferencia a los grados conjuntos, con el fin de evitar la monotonía usaremos saltos en el Contrapunto. En general, un movimiento escalístico en una dirección suele responderse con un salto en sentido contrario y viceversa.

Las Segundas y la Cuarta justa no se consideran intervalos horizontales disonantes y podrán ser usados libremente mientras no violen otras reglas.

Los saltos nunca serán superiores a una Octava, y se evitarán los intervalos Aumentados, Disminuidos y de Séptimas (los saltos de Sexta se usaran con moderación).

Nota: Los saltos grandes (mayores de tercera o cuarta) tienen tendencia a efectuar un 'zig-zag'.

El salto de Octava deberá ir precedido y seguido de un cambio de dirección y preferentemente por grado conjunto (el salto de Octava de la Sensible no es generalmente deseable).

También deben evitarse saltos consecutivos en una misma dirección ('Saltos compuestos') cuyo resultado sea un intervalo no permitido para los saltos.



El intervalo compuesto de Tritono (de al menos 3 notas) no debe escribirse 'a la descubierta', siempre irá precedido o seguido de grado conjunto.

El último compás sólo hace escuchar redondas sea cual sea la Especie empleada.

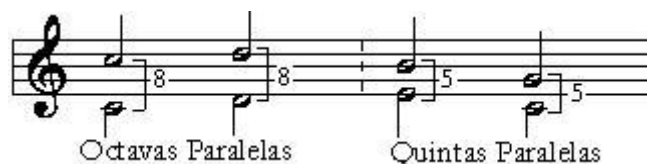
Intervalos verticales (armónicos)

La Cuarta como intervalo vertical se considera disonancia siempre que en ella esté implicada la voz inferior (a 2 Partes es obvio que siempre lo será). La Cuarta, como inversión de la Quinta que es, puede tener pues una doble interpretación y tiene fuerte tendencia a resolver en intervalo de Tercera descendiendo de grado la voz superior.

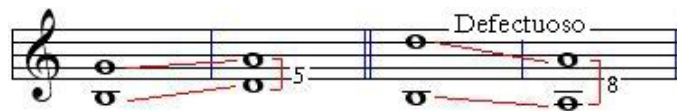
Los Unísonos sólo se permiten si se producen y se abandonan por movimientos contrarios u oblicuos (en dirección opuesta a su llegada) y al menos en una ocasión (preferiblemente al salir de ellos) por grados conjuntos en el Contrapunto.

Nota: Los unísonos producidos por grado conjunto en movimiento oblicuo suelen evitarse (más todavía en instrumentos de teclado).

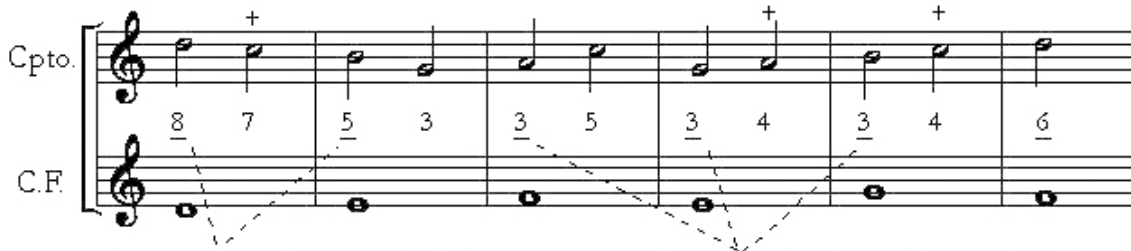
A una Consonancia Perfecta (Unísono, Octava o Quinta) no puede seguirle otra igual, pues dan lugar a **Consonancias Perfectas Paralelas** que deben evitarse.



No se accederá a una Consonancia Perfecta por movimiento directo de las Partes a menos que la superior proceda por grados conjuntos (la regla severa exige que ésta sea la superior si no es una parte intermedia). Se producirían así las censurables **Consonancias Perfectas Resultantes**, también llamadas **Directas** u **Ocultas**.



Definimos como **Intermitencias** los intervalos que se producen en los ictus de dos compases consecutivos. Las Consonancias Perfectas Intermitentes de la misma clase deben evitarse y las Imperfectas de la misma clase no superarán el número de tres consecutivas.



Las Consonancias Perfectas Intermitentes son buenas (ya que son de diferente especie: Octava y Quinta).

Las Consonancias Imperfectas Intermitentes son buenas, pues aun siendo todas Terceras, no exceden el número de tres consecutivas.

Nota: La regla severa de Intermitencias no permite que dos Consonancias Perfectas de la misma clase puedan aparecer sin haber transcurrido al menos 4 tiempos de una a otra (es decir, al menos un compás y un tiempo después).

3.6 Evítese



Cruce de Partes.

Uso de intervalos aumentados y disminuidos.

Uso de intervalos melódicos disonantes compuestos (los formados por dos o más consecutivos en una misma dirección), así como los mayores de una octava.

Uso de cromatismos.

La formación de acordes rotos (arpeggios).

Todo tipo de secuencias.

El tritono en horizontal, a no ser que forme parte de una escala de al menos 5 notas que, a su vez, no tengan por final los grados IV o VII de la escala.

Uso de 8^{as} o 5^{as} Paralelas (consonancias perfectas consecutivas de la misma especie).

Entrar o salir de unísono por movimiento directo.

3.7 Procedimientos

Especificar el Modo empleado.

Las disonancias se cifran poniendo una cruz sobre la Nota:

Clímax y Anticlímax (si los hubiere) se cifrarán con asteriscos en ambas voces.

Los intervallos verticales se cifrarán sobre el Cantus Firmus y en 2ª y 3ª Especie se subrayarán los que estén a principio de compás.

Las cláusulas cadenciales melódicas para las voces superiores determinan que a la última nota se acceda por grado conjunto descendente excepto cuando canta la Sensible que resolverá siempre ascendiendo a Tónica⁽¹⁾.

Una vez establecido el comienzo y el último compás (con su correspondiente cláusula melódica de cierre –penúltimo compás-) y determinados los posibles Clímax o Anticlímax del Cantus Firmus se procederá a buscar un buen Clímax y/o Anticlímax para el Contrapunto (aún por desarrollar) que no coincidan⁽²⁾ con los del Cantus Firmus y preferiblemente por el centro (o poco más) de la melodía. El Contrapunto tendrá el objetivo de dirigirse hacia el Clímax, y una vez obtenido éste, y desde allí, dirigirse al Final.



⁽¹⁾ Si se considera oportuno, podrá utilizarse el salto ascendente de tercera desde el grado VI a la Tónica aunque exclusivamente en la fórmula cadencial Plagal (la voz inferior canta el salto desde la Subdominante a la Tónica).

⁽²⁾ La deseable independencia de las Partes requiere que los ‘puntos críticos’ de cada una de ellas no sucedan al mismo tiempo.

EJERCICIOS

1. Táchense las Aperturas que sean incorrectas. Idem para los Cierres.


Cpto.


C.F.


Cpto.


C.F.



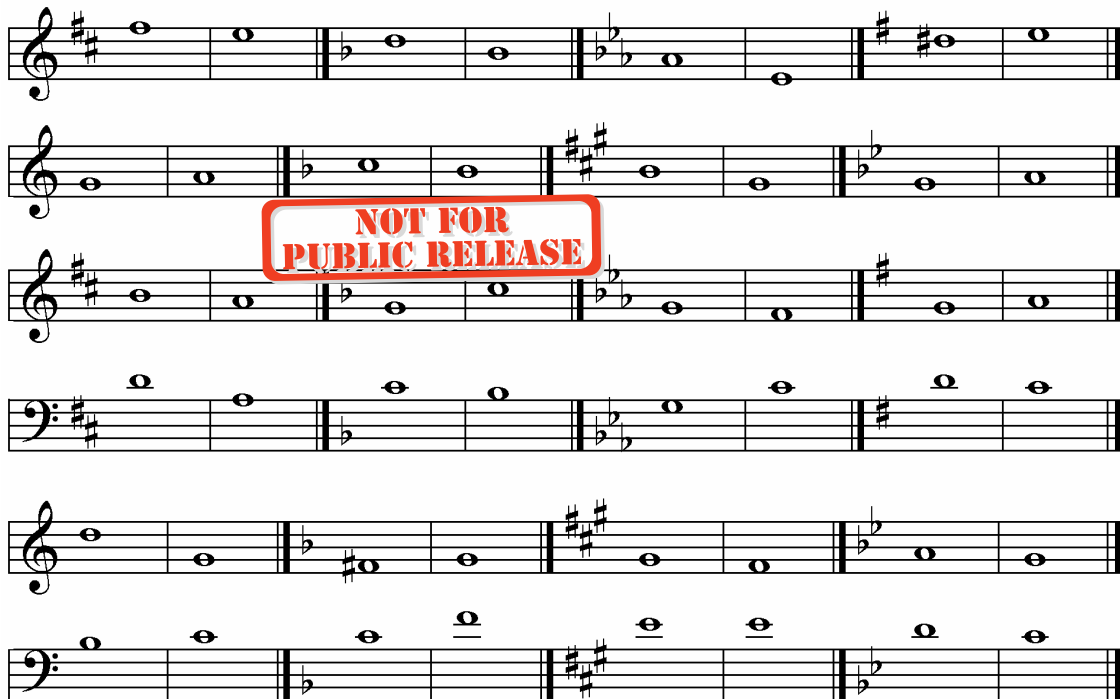
Cpto. 

C.F. 

Cpto. 

C.F. 

2. Táchense las Cláusulas Cadenciales Melódicas que no procedan correctamente.



NOT FOR PUBLIC RELEASE

3. Señalar las 'faltas' a las Reglas Melódicas del siguiente fragmento.



1ª ESPECIE: NOTA CONTRA NOTA USO EXCLUSIVO DE CONSONANCIAS VERTICALES

Cada nota del Cantus Firmus se corresponde con una redonda en el Contrapunto.

Todos los intervallos verticales serán consonantes. En horizontal (linealmente) las 2^{as} y 4^{as} justas pueden emplearse libremente junto con los intervallos consonantes.

3.8 Realización del Contrapunto

Se debe comenzar con Octava, Unísono o Quinta.

Finalizar con Octava o Unísono accediendo por medio de la Sensible si ésta no aparece en el Cantus Firmus, o por la Supertónica en caso contrario.

The image shows a musical score for 'Mi Eolio'. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'Cpto.' (Contrapunto) and the lower staff is labeled 'C.F.' (Cantus Firmus). The key signature is one sharp (F#). The C.F. staff contains a sequence of notes with figured bass numbers below them: 8, 5, 6, 8, 6, 8, 3, 3, 3, 6, 8. The Cpto. staff contains a sequence of notes with interval indicators above them: 8, 5, 6, 8, 6, 8, 3, 3, 3, 6, 8. There are also some asterisks and a sharp sign in the Cpto. staff. A red dashed line connects the notes in the Cpto. staff, indicating a melodic line. There are also some 'x' marks in the C.F. staff.

Nota: La indicación (x) sobre el *Cantus Firmus* advierte que la quinta sobre sí resultará disminuida.

3.9 Otras consideraciones para esta especie:

La mejor forma de lograr el reposo es que la penúltima nota del contrapunto sea alcanzada por grado conjunto.

El unísono resulta inservible en esta especie a menos que proceda por movimiento oblicuo desde una tercera y se abandone por grado conjunto por movimiento contrario u oblicuo.

En general, cuando una voz realiza un salto, la otra se mueve por grado conjunto.

EJERCICIOS



Escríbanse Contrapuntos Superiores.

C.F.1

C.F.2

C.F.3

Nota: Estos *Cantus Firmus* pueden servir también para otras especies.



resuelve excepcionalmente la sensible cantando la quinta Do para obtener acorde completo de tónica para finalizar.

Recursos empleados:

- Contraposición.
- Resolución excepcional de la sensible.
- Resolución excepcional de la séptima del dominante.
- Sextas paralelas.



8.4 Otra melodía dada

Grados I y V en estado fundamental.

Ritmo armónico 1 acorde por compás salvo el penúltimo con 2 acordes.

Estructura

Periodo ‘cuadrado’ compuesto por 2 frases, (8 compases = 4 + 4).

Apertura

En tónica por supuesto, la melodía lo sugiere claramente. Podemos observar un *embellecimiento melódico* de la nota Do.

Compás final

También en tónica como era de esperar. La tónica viene de la sensible del penúltimo compás. Grado I pues.

Compás 4

Cadencia de cierre del *antecedente*. Evidente el arpeggio del V grado que incluye la nota de paso La. Armonizaremos con acorde de dominante (V grado).

Compases 2 y 3

Armonías de Dominante y Tónica respectivamente. El compás 2 no puede ser armonizado con I ya que solamente la nota Sol es real para este acorde. A su vez el compás 3 no puede ser armonizado con V por análogas razones.

Penúltimo Compás



Requiere armonía de Dominante para conseguir el necesario reposo en tónica en el último compás. El Mi puede funcionar como apoyatura del Re y como nota real del I. Veamos, por tanto, el compás anterior para decidir si duplicamos el ritmo armónico en este compás.

Compás 6

Muy complicada la posibilidad de armonizar con I pues hay 2 negras Re (misma nota) que deberían funcionar como apoyatura del Mi (tercera del acorde), que además tiene un valor de corchea e inmediatamente deberíamos entender el Fa corchea como bordadura. Resultado: contra una corchea real 2 negras y 1 corchea no reales.

Visto como armonía de dominante el resultado es excelente, la corchea Mi es una nota de paso hacia la séptima del acorde. Armonizaremos con el V. Esto nos sugiere que el siguiente compás comience en tónica y luego pase a dominante en un tiempo débil, doblando así el ritmo armónico del penúltimo compás.

Compás 5

Idóneo sería armonizar con I pues venimos y vamos a V en los compases anterior y posterior. Observamos que en armonía de tónica ocurre algo similar a lo que ocurría en el 6 (de hecho es una *imitación* del compás 5), 2 negras notas reales (Mi), corchea de paso Re y nota real Do.

Realización

**NOT FOR
PUBLIC RELEASE**

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of eight measures. The chords indicated above the staff are C, G, C, G, C, G, C, G7, and C. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a '+' sign. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Apertura: I

Disposición abierta (si fuera cerrada, soprano haría unísono con contralto y aunque esto es posible –asignando Sol blanca con puntillo a contralto–, ya que llegaría por movimiento oblicuo y saldría igualmente por grados conjuntos, es preferible, además por balance, la disposición abierta). Tenor canta Sol y contralto Mi (acorde completo con la tónica duplicada).

Compás 2: V

El V no debe quedar sin tercera. Si contralto cantara la nota Si, se alejaría demasiado de soprano (una décima) –sería impensable que contralto ascendiera una sexta hacia el Si–, contralto cantará Re duplicando la quinta del acorde para así obtener una conducción por grados conjuntos y tenor Si.

Compás 3: I



Volvemos a la disposición inicial salvo en que tenor triplica la fundamental (el acorde se queda sin quinta) ya que viene de cantar la sensible (tercera del acorde dominante).

Como soprano se mueve desde la octava a la tercera, contralto abandonará la tercera y saltará a otra nota real (cambio de disposición del acorde) a fin de no tener la tercera duplicada (aunque no supone ninguna falta, la tercera no se suele duplicar en los grados tonales). A fin de no perjudicar el balance, contralto debe saltar a Sol en el tercer tiempo, en su lugar y aprovechando el movimiento de sextas con soprano, incorpora la nota de paso Fa (cuarta que en este caso no disuena con la tercera mayor del acorde).

Compás 4: V (sin séptima)

Nueva fundamental triplicada. Contralto se queda en Sol y tenor mueve por grado conjunto a Si.

Nota: En los reposos en armonía de dominante (la llamamos *Semicadencia*, de la que hablaremos posteriormente) suele ser oportuno no utilizar la séptima en su estructura.

Compases 5 y 6: | I | V |

Comienzo del *consecuente*. Contralto sigue en Sol y tenor canta Do y vuelve a Si.

Penúltimo compás: I - V

**NOT FOR
PUBLIC RELEASE**

1^{er} tiempo: Tenor debe mover a Do, contralto permanece en Sol.

2^o tiempo: Contralto sigue cantando Sol. Tenor debe cantar, pues, la sensible.

3^{er} tiempo: Contralto canta Fa (trataremos de incorporar la séptima de paso) y tenor cambia su nota con soprano pues ésta se mueve a la sensible.

Ultimo compás: I

Contralto (como tenía previsto) canta Mi (tercera) y tenor duplica la fundamental, ya que es innecesario que aparezca la quinta (Sol) y el salto que debería efectuar para conseguirla supondría quintas consecutivas (aunque no directas) con el bajo.

Otra realización más elaborada

Desarrollada incorporando algunos cambios de disposición en los acordes y notas de adorno para obtener un mejor canto en las voces y ritmo más homogéneo.

Los movimientos paralelos son en su mayoría por sextas o terceras.



Esta sucesión suele presentarse en una de las siguientes circunstancias:

- a) El V es una semicadencia (punto de reposo en la dominante). El IV es el comienzo de un nuevo fragmento.
- b) El IV enlaza de nuevo con el V. El IV está funcionando como una 'extensión' del V (*acorde bordadura*).
- c) El contexto es pseudo-modal o popular (como pudiera ser rock, blues, etc.).

The musical notation shows a sequence of chords in a 4/4 time signature. Part 'a' shows a V chord (G4, B4, D5) followed by an IV chord (C4, E4, G4). Part 'b' shows a V chord (G4, B4, D5), followed by an [IV] chord (C4, E4, G4), and finally a V7 chord (G4, B4, D5, F5). The bass line consists of single notes: G2, C3, E3, G3, B2, D3, F3, G3, B2, D3, F3, G3.

EJERCICIOS



Ej. 1. Grados tonales en estados fundamentales.

The musical notation for Ej. 1 is in 3/4 time and E-flat major. The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of single notes: G2, C3, E3, G3, B2, D3, F3, G3, B2, D3, F3, G3.

Ej. 2. Grados tonales en estados fundamentales.

The musical notation for Ej. 2 is in 3/4 time and E-flat major. The chords are: Eb I (E-flat major), Bb7 V7 (B-flat dominant seventh), Eb I (E-flat major), and Ab IV (A-flat major, labeled 'continuar'). The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of single notes: G2, C3, E3, G3, B2, D3, F3, G3, B2, D3, F3, G3.

Ej. 3. Un acorde para cada nota de la melodía. No repetir el mismo acorde consecutivamente.

Practicar la *contraposición* de soprano y tenor. No enlazar IV con V ni viceversa.



Nota: Los acordes marcados con asterisco no llevarán quinta.

Ej. 4. Grados tonales en estados fundamentales. Ritmo armónico a blancas y redondas mezcladas según convenga. Bajo siempre a blancas.

Ej. 5. Grados tonales en estados fundamentales. Ritmo armónico a blancas y negras mezcladas según convenga, salvo en el cuarto tiempo del compás 3 que será a corcheas.

Ej. 6. Grados tonales en estados fundamentales. Ritmo armónico a blancas y redondas mezcladas según convenga. El retardo indirecto deberá prepararse en una voz interior.

9.6 Enlaces I - II y II - I

Enlaces con relación de segunda.

En el primer acorde, la quinta y la duplicación de su fundamental deberán moverse en movimiento contrario al bajo para evitar paralelismos incorrectos en estas consonancias.

The image shows a musical score for exercise 9.6. It consists of two staves, treble and bass clef. Above the staves, the Roman numerals I and II are placed above pairs of notes. The first four measures show a sequence of I-II-I-II-I-II-I-II-I-II-I-II-I. The notes are: I (8, 8), II (8, 5), I (5, 5), II (5, 3), I (5, 3), II (5, 3), I (5, 3), II (5, 3), I (5, 3), II (5, 3), I (5, 3), II (5, 3), I (5, 3). The notes are connected by lines showing voice leading. The first measure has a circled 8 above the treble staff and a circled 8 below the bass staff. The second measure has a circled 8 above the treble staff and a circled 5 below the bass staff. The third measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 5 below the bass staff. The fourth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The fifth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The sixth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The seventh measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The eighth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The ninth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The tenth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The eleventh measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The twelfth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The thirteenth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff. The fourteenth measure has a circled 5 above the treble staff and a circled 3 below the bass staff.



9.7 Enlace II - V

Este subdominante II es más usado que el IV para preparar la dominante porque aporta además una relación de cuarta entre sus fundamentales.

a) y b) La tercera del II puede preparar la séptima del V por nota tenida, y su quinta o bien descende de grado duplicando la fundamental del V o bien asciende por grado conjunto a la sensible (como sabemos, tercera del V).

c) También podemos acceder a la sensible desde la duplicación de la fundamental del II (generalmente haciendo uso de la séptima de paso). De otra manera también puede quedarse tenida para obtener la quinta del V. Obsérvese que, aunque posible, no es deseable presentar el II sin quinta ya que su quinta proporcionará fácilmente o bien la sensible o bien la duplicación de la fundamental del V. La duplicación de la tercera no es, en cambio, infrecuente en este grado.

The image shows a musical score for exercise 9.7. It consists of two staves, treble and bass clef. The score is divided into five sections labeled a, b, c, d, and e. Section a shows a II chord (F, C, G) resolving to a V chord (C, E, G). Section b shows a II chord (F, C, G) resolving to a V chord (C, E, G) with the third of II (G) moving to the seventh of V (B). Section c shows a II chord (F, C, G) resolving to a V chord (C, E, G) with the third of II (G) moving to the fifth of V (G). Section d shows a II chord (F, C, G) resolving to a V chord (C, E, G) with the third of II (G) moving to the seventh of V (B) via a passing note (A). Section e shows a II chord (F, C, G) resolving to a V chord (C, E, G) with the third of II (G) moving to the fifth of V (G).

d) También es posible acceder a la séptima del V con preparación indirecta, es decir, la nota se habrá escuchado en otra voz a diferente altura, a condición de que se acceda por movimiento contrario a su posterior resolución. En nuestro caso desde la duplicación de la fundamental del II.

e) La duplicación de la tercera del II obliga a moverse una de ellas. Si fuera descendiendo a la quinta del V, la quinta directa que se pudiera producir con el bajo es admisible en voces internas pues está preparada indirectamente.



9.8 Enlaces IV - II - V

Este enlace de subdominantes IV-II es más frecuente en este orden (que no II-IV) antecediendo la llegada del dominante y preferiblemente con enlace armónico.

Nota: En II-IV-V las relaciones entre fundamentales son 3ª asc.-2ª asc. mientras que en IV-II-V son 3ª desc.-4ª asc., a todas luces más decisivas.

a) Enlace IV-II-V. La séptima del V viene preparada por la tercera del II.

b) Como vimos anteriormente, en el enlace II-V podemos utilizar la séptima del II como nota de paso a fin de obtener una mejor conducción de la voz.

c) La quinta del IV puede inclusive preparar la séptima del II ocasionando así un II7, procedimiento muy usado porque aumenta el nivel general de disonancia. El V que le sigue será un V7 (todavía más disonante ya que contiene, además de su séptima, el tritono tonal).

Notas: Si en la Cuarta Especie una blanca consonante en parte débil del compás puede (y de hecho así ocurre) preparar una disonancia en tiempo fuerte, tanto más una blanca en tiempo fuerte puede preparar una disonancia en parte débil, otra cuestión será la oportuna resolución de esta última.

Obsérvese en (c) que el II7 contiene los mismos factores que el IV en las voces superiores.



9.9 Enlaces V - II - V

Al igual que en V-IV-V, el II suele funcionar como *acorde bordadura* del V (prolongación de la armonía de dominante) y es más utilizado que el IV en este caso.

En los enlaces SD-D (subdominante y dominante), como en los D-SD-D, *si comparten el ritmo armónico que le correspondería al V*, se forma lo que denominamos **cadena** de dominante. El SD funciona como acorde de *extensión* (de *adorno* por tanto) del D y no se pierde la función de dominante en toda la *cadena*.



EJERCICIOS

Ej. 1. Grados I, II y V en estado fundamental.

Ej. 2. Grados I, II, IV y V en estado fundamental.

Ej. 3. Grados I, II, IV y V en estado fundamental.

NOT FOR PUBLIC RELEASE

Ej. 4. Grados I, II y V en estado fundamental.

Un análisis rítmico evidencia que es una melodía ‘cuadrada’ de 16 compases formando un Doble Periodo, cada uno de ellos compuesto por 2 Frases de 4 compases (obsérvese que en el compás 4 el ritmo es de negra-blanca interrumpiendo el sentido anacrúsico). Deberemos pues ‘puntualizar’ cada uno de los Periodos y Frases:

Reposo en V en el primer Periodo, la cadencia en I como final del 2º Periodo dará un sentido estructurado y conclusivo a la melodía.

Melodía acompañada

La **Melodía Acompañada** tiene otro procedimiento de armonización diferente al Coro. Debemos distinguir 3 papeles: Melodía, Bajo y Acompañamiento (colchón armónico).

El Bajo será común para la Melodía y el Acompañamiento Armónico (que puede ser a 2, 3 o más partes).

Lo inmediato, una vez cantada y estudiada la Melodía, es pintar el Bajo decidiendo la armonización oportuna (grados e inversiones utilizables).

Apertura

Naturalmente, acorde de tónica en estado fundamental.



Cierre (casilla de 2ª)

Dominante resuelve en tónica. Ambos en estado fundamental.

Compases 7 y 8 (casilla de 1ª)

Utilizaremos el II grado (la melodía arpeggia el acorde y, como hemos visto, es un excelente enlace con el V). Como la melodía dice la fundamental es una buena ocasión para una primera inversión, un cambio de partes con la melodía (que canta Re-Fa) sugiere el estado fundamental (el Bajo cantará Fa-Re) como anacrusa. Para que la llegada del V (compás 8) resulte más estable utilizaremos dos recursos: 1) a ser posible incorporaremos la séptima al II y 2) el V sin séptima para que resulte más consonante por contraste.

Compases 4 y 3



Reposo en el V (sin séptima) y en estado fundamental viniendo de I (aquí no procede de ningún modo utilizar la séptima en el I (ya que la relación entre fundamentales es de cuarta descendente, no ascendente) ni la primera inversión, pues supondría duplicación innecesaria de la tercera del I.

Compás 2

Armonía de dominante (esta vez con séptima a ser posible) preferiblemente en inversión por dos razones: 1) conducir más melódicamente el Bajo y 2) reservar el estado fundamental del V7 para el compás 15 a fin de que sea más contundente. Al cantar pues la sensible, se sugiere el estado fundamental del I en el compás siguiente.

Frase 1 (resultado): T-[D]-T→D

Comienza en I, el acorde V7 del compás 2 sugiere un acorde bordadura (contrapuntístico) del I, por lo cual éste queda extendido por 3 compases y se dirige a dominante. Se deduce que esta Frase requiere continuación, la armonía le confiere el carácter de antecedente (como era de desear).



Compases 5 y 6

En el 5 podríamos armonizar con II y con V7. A fin de conseguir variedad preferimos el II (función de subdominante). En el compás 6, la armonía de tónica es quasi una bordadura del II. Estado fundamental, por tanto, para el II que posteriormente puede cambiar de parte con soprano (como ocurría anteriormente) obteniendo una primera inversión; en el compás 6 podemos utilizar igualmente este recurso.

Frase 2 (resultado): SD-[T]-SD→D

Los cambios de estado en los acordes de esta frase pueden proporcionar una variación en el bajo (y en el acompañamiento) con respecto a la frase anterior que ayudarán a distinguir ambos fragmentos (más aun cuando se repita).

El dominante está mejor situado viniendo de subdominante que viniendo del I (como sucedió en la Frase 1). Este reposo en dominante es más estable, sobre todo por la posición melódica que en este caso es de octava.

Las 2 Frases quedan así agrupadas en un Periodo. No obstante, este Periodo no es conclusivo pues no finaliza en tónica, de lo que se deduce que requiere continuación.

Analogía: Frase 1 = 'coma', Frase 2 = 'punto y seguido'. Se espera pues, al menos, otro Periodo.

Frase 2': [SD]-T-D→T

Como segunda, la progresión II - I - V7 - I (compases 13 al 16) resulta igualmente satisfactoria. Estamos en condiciones de elaborar el acompañamiento armónico.

Acompañamiento Armónico



Ya que la melodía y el bajo expresan inequívocamente la armonía, no se precisa de muchas voces en el acompañamiento, así que elegimos acompañar con sólo 2 voces.

El procedimiento será elaborar las voces teniendo en cuenta:

- 1) El cifrado (los grados que hemos estimado oportunos).
- 2) Conducirse correctamente con el bajo (la melodía está en 'otro plano' y no es necesario tenerla en cuenta a efectos de faltas armónicas).
- 3) Procurar que los acordes estén correctamente expresados contando con el bajo y sin contar con la melodía. Dicho de otro modo: el acompañamiento y el bajo deben expresar correctamente la armonía sin la menor ambigüedad.



Frase 1

Apertura: Posición melódica de tercera, duplicación de la fundamental (sin quinta). La misma disposición para el compás 3. Compás 2: séptima en la voz superior y fundamental en la otra.

Cierre: Posición de octava y la tercera en la otra voz (sin quinta –ni séptima–).

Frase 2

Apertura: Acorde II sin quinta. Enlace con el I (también sin quinta). Aprovechamos la nota fundamental del I para obtener preparada la séptima del II que resolverá, naturalmente, en la tercera del V.

Nota: Las octavas intermitentes entre la voz inferior y el bajo (compases 5 y 6) han sido canceladas por el cambio de estado y el papel de acompañamiento (segundo plano) que realizan estas voces.



En el compás 8, el bajo y la melodía se encuentran en intervalo de octava. Cuando vayan al comienzo, de nuevo resultarán octavas directas consecutivas (paralelas). Aunque éstas no serán relevantes pues suponen el comienzo de una nueva sección, es de buen gusto evitarlas y procurar, cuando menos, que no sucedan por movimiento directo.

Así, el bajo realizará un cambio de registro (salto de octava) para acceder al Do por movimiento contrario a la melodía; además, empleamos un recurso típico para proporcionar 'continuidad', es el llamado *soldadura*. Este sencillo procedimiento consiste en rellenar con notas de paso el salto y frecuentemente es utilizado por el bajo para generar 'continuidad' cuando la melodía de una frase carece de anacrusa.

Final (compases 15 y 16)

La voz superior canta la séptima del dominante por grado conjunto y resuelve (como es de esperar) en la tercera del I. La otra voz canta la sensible y resuelve en tónica. El bajo (por coherencia rítmica con la soldadura anterior) realiza su trayecto descendiendo por escala usando las notas de paso pertinentes.



Dar ritmo al acompañamiento

Escribamos una parte típica de Piano Acompañante:

Moderato

Como se puede observar, utilizamos 2 ritmos diferentes (uno para cada Frase), aunque el *ritmo general* (la suma de ritmos del acompañamiento y bajo) es siempre de 3 negras salvo en los compases 8 y 15.

La mano derecha está cantando las partes armónicas del acompañamiento armónico *figuradas* con los valores rítmicos pertinentes.



C G/D C/E / C/E G7/D C / C Em7/B Am
 I [V_c⁷] I_b I_b [V_c⁷] I I [III_c⁷] VI

Nota: Como acorde de paso utiliza con frecuencia la séptima en su estructura, por lo que en barroco pasa a ser acorde de **tercera y cuarta**.

Cuarta y sexta apoyatura

El contexto, y sobre todo la conducción de las voces, determinarán la función ‘contrapuntística’ o armónica de estos acordes apoyatura.

G/B F/C C
 V_b [IV_c] I



12.1 El Cuarta y Sexta Cadencial

Este *acorde apoyatura* del dominante es muy usado en las cláusulas cadenciales (y modulantes). Su cifrado tradicional es I_c aunque su verdadera función está relacionada con la del dominante al cual se espera resolverá.

También se le puede cifrar como V indicando con guiones las resoluciones 6-5 y 4-3.

Nota: Es el origen de los acordes V13sus, muy apreciados actualmente.

G13sus(no9) G13sus

Obsérvese que las apoyaturas superiores de la tercera y la quinta (cuarta y sexta respectivamente), junto con el bajo y su duplicación, forman un ‘aparente’ acorde de tónica en segunda inversión.

C/G G C/G / G G7 C/G G7
 I_c V I_c V I_c V⁷

En este tradicional acorde, el bajo no necesita estar preparado (de hecho, se prefiere que venga por salto ya que en realidad funciona, no como quinta del I, sino como fundamental del V) y resuelve tenido o por salto de octava. Además se le sitúa habitualmente en tiempo fuerte (lugar habitual de las apoyaturas).

El Cuarta y Sexta Cadencial es también usado en las Cadencias Compuestas.



F#m C#m/E D Bm A/E E7 A D/A A

A musical score for piano introduction in D major. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, the following chord symbols are written: F#m, C#m/E, D, Bm, A/E, E7, A, D/A, and A. The bass line starts with a half note F# in the first measure, followed by quarter notes G# and A in the second measure, and then rests in the third and fourth measures. The treble staff has a whole note F# in the first measure, followed by quarter notes G# and A in the second measure, and then rests in the third and fourth measures.

Ej. 3. Pequeña introducción de una pieza para 4 Clarinetes. Obsérvese que comienza en Subdominante, la llegada al I es en el compás 6, no obstante, Fa es el embellecimiento melódico de Sib que luego se dirige a Sol para desde allí ascender al V grado en donde se obtiene una Semicadencia. Realizar los cifrados 'de Grados' y 'de Acordes'.

A musical score for four clarinets. The key signature has one flat (Bb). The time signature is common time (C). The score is divided into four parts: Cl. I (top staff), Cl. II (second staff), Cl. III (third staff), and Cl. B. (bottom staff). The Cl. I part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3. The Cl. II, III, and B. parts have various rhythmic patterns. There are fingerings indicated by numbers 3, 4, 6, and 7. A 'poco rit.' marking is present above the final measure. A '+' sign is placed below the bass line in the sixth measure.

Nota: Este es el inicio del esquema armónico del acompañamiento:

A musical score showing the beginning of the harmonic accompaniment scheme. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). The time signature is common time (C). The bass line starts with a half note Bb in the first measure, followed by quarter notes C and D in the second measure, and then rests in the third and fourth measures. The treble staff has a whole note Bb in the first measure, followed by quarter notes C and D in the second measure, and then rests in the third and fourth measures.

NOT FOR PUBLIC RELEASE