ta *A-la-mi-re*. El obligar al discípulo no solo á sacar la armonía, sino tambien la expresion de dos ó tres cuerdas, es el medio mas apto para fecundar su genio. La unidad de esta pequeña composicion consiste en la emulacion con que las dos voces casi de continuo se imitan recíprocamente, produciendo nuevas modulaciones que tienen la conveniente analogia con la primera propuesta del Contralto. Por lo que respecta á la armonía, como toda procede de dos cuerdas, será muy fácil al discípulo dar razon de ella. Solo deberá notar con particularidad la syncopa del compas 21. Esta, como se dixo en la Introduccion, [5] es una ligadura hecha en medio del compas con una nota de doble valor que el de las dos colaterales: y como la ligadura puede ser consonante ó disonante, así tambien la nota que hace la syncopa ó puede ser toda consonante como en el compas 17 del *exemp. 31.* (*Lam. 11.*), ó parte consonante y parte disonante, como en el compas 21 del *exemp. 32.* (*Lam. 12.*), en que la primera mitad de la nota, que es consonante, sirve de preparacion á la segunda mitad, que es disonante; aunque siendo ésta una

5 *Art. 4.º num. 7.º* Tom. I.



Quinta falsa, toda la nota ó su primera mitad podria ser disonante sin preparacion.

## CAPITULO III.

### DEL CONTRAPUNTO A TRES Y A QUATRO VOCES.

### I.

*Leccion de nota contra nota.*

El método que debe observarse en el exercicio del contrapunto á tres voces será el mismo que hemos observado en el *capítulo antecedente.* Se comenzará haciendo cantar las tres voces con notas iguales: luego una de las voces resolverá el compas en dos Mínimas, y despues en quatro Semínimas: y por último se emprenderá el contrapunto florido con el método insinuado en el último *artículo* del *Capítulo anterior.* En el contrapunto á tres de nota contra nota debe buscar el principiante la mas perfecta armonía de Tercera y Quinta, interpolándola con la de Tercera y Sexta, como se ve en el *exemp. 33.* (*Lam. 11.*). Pero á veces, para no obligar á una voz á hacer algun salto violento, sin otro fin que buscar la armonía,

se usa de la Octava, que convendrá acompañarla con la Tercera mas bien que con la Sexta, por ser aquella la consonancia mas apetecida del oido, como sucede en el compas 8º Lo mismo se ha hecho en el 12 para evitar las dos Quintas que resultarian si el Contralto estuviese en Quinta con el Baxo. El salto de Octava que hace el Baxo en el compas 13 es uno de los mas naturales por causa de la analogía de los sonidos; pero sale mas fácil y mas bello haciéndole hácia lo agudo que haciéndole, como en el del exemplo, hácia lo grave. El todo de la armonía manifiesta continuamente el Modo principal con las cadencias repetidas; y la postura de Quarta y Sexta con que se hace cadencia final, es la postura de Quinta invertida, que por lo mismo es consonante.

## II.

### *Lecciones de dos y quatro notas contra una á tres.*

En el *exemp. 34.* (*Lam. 12.*) el Baxo y la voz mas aguda cantan con nota contra nota; pero la voz del medio resuelve cada compas en dos partes iguales, procurando con saltos cómodos el medio de hacer sentir en todos los



compases la mas perfecta armonía de Tercera, Quinta y Octava. Con efecto apénas hay compas sin esta armonía, ó á lo ménos sin su inversa de Tercera, Sexta y Octava. Solo en el 8º para dar á la armonía algun claro-obscuro, en vez de la Octava se ha puesto la Novena de grado, que en este contrapunto es disonancia de tránsito. Algunas veces la Octava no es relativa al Baxo sensible, sino á alguna voz intermedia que repite el intervalo hecho por otra aguda, como en los compases 7º y 9º, en que hay dos voces que hacen la Tercera, que es la consonancia mas apta para repetirse en una misma postura, con tal que las dos voces que la repitan, tengan entre sí el movimiento contrario ú obliquo que las corresponde. En el compas 14 se forma con movimiento de grado de las dos voces extremas la Quinta falsa sin prevencion, y se trasporta el todo de la armonía al Modo de la Quarta *F-fa-ut*; pero en el compas 17 la parte media reproduce el Modo principal con una ligadura de Undécima trasmutada en Séptima. El consejo de preparar todas las disonancias en el estilo sencillo no debe observarse tan escrupulosamente, que no pueda alguna vez quebrantarse, especialmente quando la disonancia que por su naturaleza no

tiene necesidad de preparacion, se forma con la facilísima modulacion de grado. Nótese la modulacion que emprende el Contralto en el compas 20: de la Sexta desciende hasta el Modo con una serie de Terceras alternadas con el movimiento de grado: esta modulacion es muy á propósito para formar la cláusula final por referirse á las tres cuerdas fundamentales del Modo *Fa*, *Do*, *Sol*, *Do*.

Ahora bien; considérese en el *exemp. 35.* (*Lam. 13.*) la modulacion ligada del segundo Contralto junto con el simple acompañamiento del primero. La Novena del 2º compas se acompaña con la Tercera, y así hecha la resolucion de la Novena en Octava, queda la postura de Octava y Tercera. Si la Novena se acompañase con la Quinta, con la resolucion resultaria la postura de Octava y Quinta, que aunque es consonante no se debe usar sin la Tercera sino en la cláusula final. Por lo general las posturas consonantes de mas de dos voces sin la Tercera resultan escasas de variedad y de hermosura, y por lo mismo solo deben adoptarse al principio ó al fin de una composicion. Igualmente la Séptima del compas 3, que es una Novena trastrocada, se acompaña con la Tercera, y con la resolucion resulta la postura



de Tercera y Sexta. Pero si aquella Séptima se acompañase con la Quinta, con la resolucion resultaria la postura disonante é insípida de pura Quinta y Sexta. [6] La ligadura del compas 6 es consonante, como tambien la del 7; aunque á primera vista parece una Quarta resuelta en Tercera; pero formando esta Tercera un Tritono con el primer Contralto, no puede considerarse como consonante. El Baxo fundamental de aquel compas es *C-sol-fa-ut*, y el *B-fa* en que resuelve la ligadura, es la Séptima de la postura de Quinta, que sirve para la cadencia siguiente en *F-fa-ut.* [7] La Undécima del compas 12 está acompañada con la Quinta; y así en su resolucion resulta la postura de Tercera y Quinta. Generalmente las disonancias que sin mudarse el Baxo fundamental resuelven en Tercera, no se deben acompañar con ella; pues sería poner á un mismo tiempo la disonancia y la resolucion.

En el *exemp. 36.* (*Lam. 13.*) el Contralto resuelve todos los compases en quatro notas.

6 En quanto al acompañamiento de la Séptima véase el *lib. 3.º cap. 8.º art. 2.º*

7 Acerca de las resoluciones disonantes de las ligaduras véase el *cap. anteced. art. 2.*

Como en este exemplo el Modo es regular, la cantilena del insinuado Contralto hace mas sentido que la del *exemp. 30.* ( *Lam. 11.* ) compuesta en el modo de *E-la-mi.* Pero adviértase, como ya se ha notado en otro lugar, que en el Modo menor hay siempre una voz reducible al Modo mayor de la Tercera [8] : la modulacion del Tiple del citado *exemp. 36.* separada de las otras dos voces, es propia del Modo de *C-sol-fa-ut*, exceptuando los tres últimos compases. En la cadencia final se hace el Modo de Tercera mayor, lo qual es lícito para dar mayor perfeccion al punto final ; pero no es necesario, como pretenden los contrapuntistas vulgares. [9]

## III.

### *Lecciones de contrapunto florido á tres.*

Quando los antiguos comenzáron á cultivar el contrapunto, solian tomar por tema un Canto-llano de notas iguales, y acompañarle con un contrapunto florido de una ó mas voces que modulasen con la sola ley de adornar con la armonía el Canto-llano. De esta manera cantaban muchas veces en la Iglesia las *antífonas*, los *graduales* y los *himnos*, tomando por tema las canturías ó cantilenas de los libros de coro, formadas con notas de igual valor. La voz que cantaba el Canto-llano era comunmente el Tenor, que por esta razon se llamó así, de *tener el Tono* ó *el Modo* ; puesto que éste se determinaba por la cantilena del Canto-llano. Por este gusto está compuesto el *exemp. 37.* (*La-min. 13.*). El Tenor canta el Canto-llano, que el Baxo y la parte aguda acompañan con contrapunto florido, buscando siempre la armonía con cantilenas fáciles y naturales. El Modo del Canto-llano es *G-sol-re-ut*, al qual se adaptan las otras partes ; aunque el empeño de sostener el Modo propuesto por el Canto-llano no debe ser tan inviolable, que no puedan las otras partes reducir algun periodo de él á otro Modo, especialmente al de la Quarta ó al de la Quinta que son sumamente análogos al principal. Así sucede en el 5.º compas : el Canto-llano hace una cadencia de grado en el Modo principal de *G-sol-re-ut* ; pero el Baxo de acuerdo con el Tiple reduce aquel *G-sol-re-ut* á la armonía de la Quarta : por esto el *F-fa-ut* anterior del

8 Véase el *lib. 3.º cap. 2.º art. 7.º*

9 La excelente Fuga de Pergolesi : *Fac ut ardeat cor meum* acaba en Tercera menor.

Tiple no lleva sostenido, como lo deberia llevar si siguiera la modulacion del Tenor. En el contrapunto de tres ó mas voces no se debe hacer escrúpulo de formar la Octava con movimiento contrario convergente, en particular estando acompañada con la Tercera ó con la Sexta como en el compas 11: la hermosura de estas consonancias impide el mal efecto de esta Octava notado en el *cap. anteced. art.* 2º

El contrapunto florido del *exemp.* anterior puede llamarse *suelto* porque las voces no tienen precision de sostener alguna modulacion particular. Para obligar al principiante á sostener y adornar un corto tema, se le dará una modulacion que conste de pocas notas, obligándole á componer sobre él toda la leccion. Tal es el *exemp. 38.* ( *Lam. 13.* ), en que supongo que el tema que se ha dado al principiante se contenga en los tres primeros compases del Baxo. El Contralto en vez de la réplica, acabado el tema, comienza con otra modulacion, que por causa de las cuerdas y del valor de las notas es muy análoga al tema, y que por esta razon se llama *segunda intencion*, *contrapaso ó contra-tema*, lo que pone al compositor en el empeño de sostener en toda la composicion el tema y el contra-tema. Miéntras estos se proponen, el Tenor calla por no confundirlos, lo que generalmente se usa siempre que se intenta hacer resaltar la modulacion de una parte. Con el silencio del Tenor se hace mas sensible la réplica del tema con que comienza en el compas 7º Entretanto calla el Baxo por espacio de un compas, y este silencio no solo da á la réplica del tema lugar de comparecer, sino que tambien hace mucho mas sensible la que él mismo hace del contra-tema en el compas 8º El Tenor repite el tema en la Quarta; y el Baxo el contra-tema en la Primera, que es la Quarta de la Quinta en que se propuso: de esta manera el tema y el contra-tema con sus réplicas conservan clarísima la idea del Modo principal. El Contralto aun no ha cantado el tema; pero lo repite en el compas 11 con pura imitacion en la Tercera del Modo principal: inmediatamente le hace con movimiento contrario en el 15; y el Baxo repite este mismo en la Tercera, que es la Quinta de la cuerda en que fué propuesto. Con parte de este movimiento contrario el Tenor salta de Quarta en el compas 18 para repetir el contra-tema; pues generalmente para hacer mas sensible una modulacion, la de-

be preceder ó una pausa ó un salto. Antes que el Tenor acabe el contra-tema, el Contralto, precediendo una breve pausa, repite en la Quinta del Modo la primera parte del movimiento contrario del tema. Y habiendo hecho ya todas las partes el tema, el contra-tema y el movimiento contrario de aquel, van de concierto á hacer la cadencia final; en la qual tambien, miéntras el Baxo vuelve á tomar el tema, el Contralto le acompaña con el mismo tema en movimiento contrario. He aquí en pocos compases el mas estrecho encadenamiento de dos temas con el Modo y entre sí, sostenido todo por tres voces.

## IV.

### *Lecciones de nota contra nota a quatro.*

Si el principiante se ha exercitado como conviene en los diversos géneros de contrapunto á tres voces, estando por otra parte bien enterado en los principios de la armonía, apénas hallará dificultad en las composiciones á quatro. Por lo que mira al manejo y adorno de los temas, no se puede hacer mas en las composiciones á quatro ó mas voces que lo que



se hace en las de á dos ó á tres; porque las voces añadidas á éstas, si se quiere evitar la confusion, no deben hacer otra cosa que aumentar la armonía con notas simples, ó acompañar con el contrapunto natural de Tercera alguna de las partes principales que sostienen el tema. Lo que conviene practicar es hacer parte principal ya esta voz, ya la otra; pero dos voces no se pueden hacer principales á un mismo tiempo. En el *exemp. 39.* (*Lam. 14.*) las quatro voces modulan con notas de igual valor con solo el objeto de producir la armonía mas perfecta con una serie muy regular de posturas. La Tercera, quando cantan todas las voces, no debe faltar jamas en ninguna postura. En vez de la Quinta ó de la Octava se podrá substituir la Séptima, especialmente en las posturas de Quinta. Debe tambien procurar el principiante en semejantes composiciones variar la armonía perfecta, haciendo mas sensible ora este intervalo, ora aquel, segun las reglas establecidas. [10] La disposicion de cuerdas de la primera postura, esto es, de Quinta, Octava y Décima, del mencionado exemplo es bellísima, pues tanto la Quinta como la Tercera comparecen en la mas

10 Véase el *lib. 3.º cap. 5.º art. 5.º*

natural distancia de la fundamental. En el compas 5.º se pasa con una cadencia imperfecta al Modo de la Quarta, conservándose éste hasta el compas 14, en que se reproduce la postura de Quinta del Modo principal.

## V.

### *Leccion de dos notas contra una.*

Puesto el Baxo del *exemp. 40.* (*Lam. 14.*) se debe mandar al principiante que componga como parte principal una modulacion aguda de dos notas contra cada una de las del Baxo, de modo que mezclando las notas sueltas con las ligadas resalte sobre todas las demas modulaciones, que solo deben servir para adornar aquella con la armonía. Tal es el Tiple del citado exemplo, que aun separado de las otras voces forma una cantilena elegante con alguna especie de tema sostenido con las repetidas ligaduras resueltas con un Semitono. Al contrario la modulacion del Contralto es en sí algo insípida, y solo hace buen efecto unida á las otras partes. Así podrá el principiante observar en las composiciones á muchas voces de los autores mas celebrados que una ó dos son las



partes que cantan á un mismo tiempo con elegancia; las otras solo aumentan la armonía. El salto de Tercera, dicen los prácticos, salva las dos Quintas ó las dos Octavas en las composiciones á muchas voces: por exemplo, en el compas 11 quitando el *F-fa-ut* del Tiple, quedan entre éste y el Contralto dos Octavas; interrumpidas por otra parte con el salto de Tercera desde *F-fa-ut* á *D-la-sol-re*. Ahora pues, para evitar dos Quintas ó dos Octavas, dicen, basta en las composiciones á muchas voces un salto de Tercera semejante; pero en las de á dos voces es necesario un salto de Quarta, Quinta ó Sexta. Estas reglas convencen lo que hemos antes establecido, que las dos Quintas ó las dos Octavas solo perjudican á la variedad de la armonía; y por esta razon quando hay otras voces que suplen este defecto, no se debe escrupulizar de hacer uso de ellas. Por lo demas lo que altera la sustancia de la armonía en las composiciones á dos, la altera tambien en las composiciones á muchas voces.

## VI.

### *Contrapunto florido á quatro.*

En el *exemp. 41.* ( *Lam. 15.* ) el Cantollano del Baxo está acompañado con contrapunto florido por las tres voces agudas, de las quales el Tiple es la principal, y despues de éste el Tenor; el Contralto solo aumenta la armonía. El Modo es el menor de *G-sol-re-ut* notado segun el estilo antiguo con solo un b-mol en la clave; pero téngase presente que se adopta muchas veces el segundo b-mol propio del Modo, que debe ponerse en *E-la-mi.* Las reflexîones que pueden hacerse sobre esta leccion, ó se han hecho ya en las anteriores, ó se deducen fácilmente de las reglas del *lib. 3.º* Por esta razon no molestaré mas al lector con nuevas lecciones ni reflexîones.



# CAPITULO IV.

## DE LOS CONTRAPUNTOS DOBLES, QUE VULGARMENTE LLAMAN TROCADOS.

## I.

### *Qué sea contrapunto doble.*

Si se componen dos modulaciones con tal artificio que trasportando la grave á lo agudo ó la aguda á lo grave resulte una nueva serie de intervalos con buena armonía, el artificio de esta composicion se llama *contrapunto doble ó trocado*, porque con las mismas modulaciones casi se consigue doble armonía. Si la trasportacion de una de las voces es de una Octava, el contrapunto se llama *doble en Octava*; y *doble en Décima ó en Duodécima* si dicha trasportacion es de una Décima ó de una Duodécima. En general el contrapunto doble toma nombre de la trasportacion que se hace de una de las modulaciones. El que quisiese ver tratada difusamente esta materia, consulte la *Musurgia* del P. Kirker. Yo solamente explicaré los contrapuntos dobles en Octava, Décima y Duodé-