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-

cima, que son los mas fecundos de variedades, y por esta razon los mas usados en la práctica.

II.

Contrapunto doble en Octava.

Supuesta una Tercera, v. gr. *Do Mi*, si se trasporta la cuerda grave á la Octava aguda ó la aguda á la Octava grave, resulta la Sexta *Mi do*; y dos voces que formen una serie de Terceras, trasportándolas segun el contrapunto doble en Octava, producirán una serie de Sextas. Ahora bien, para poder usar de este contrapunto con los demas intervalos, convendrá tener presente lo que significan los números siguientes:

1 : 2 : 3 : 4 :
8 : 7 : 6 : 5 :

esto es, la Octava trasportada segun este contrapunto viene á ser Unisono, y el Unisono Octava; la Séptima Segunda, y la Segunda Séptima; la Sexta Tercera, y la Tercera Sexta; la Quinta Quarta, y la Quarta Quinta.

La Quarta inversa de la Quinta es consonancia débil, y por esto de poco uso especial-

mente en las partes sensibles del tiempo. Así pues para que no resulte con la inversion la Quarta en el contrapunto doble en Octava, se deberá evitar la Quinta. Sin embargo, podrá ligarse ésta resolviéndola en Sexta; pues así en la inversion vendrá á ser Quarta resuelta en Tercera. La Segunda ligada en lo agudo y resuelta en Unisono, en la inversion de este contrapunto viene á ser Séptima resuelta en Octava; por lo qual siempre que se quiera evitar esta resolucion de la Séptima [1], se deberá tambien evitar la Segunda resuelta en Unisono. Finalmente debe advertirse que el contrapunto doble en Décimaquinta no se diferencia sustancialmente del contrapunto doble en Octava: solo hay la diferencia accidental que el intervalo que en el segundo viene á ser simple, en el primero es compuesto: v. g. la Sexta que segun el contrapunto doble en Octava viene á ser Tercera, segun el contrapunto doble en Décimaquinta viene á ser Décima; y por lo que respecta á la sustancia de la armonía, lo mismo es la Décima que la Tercera.

1 Véase el *lib. 3.º cap. 2.º art. 5.º*

III.

Contrapunto doble en Décima.

Suponiendo por exemplo una Quinta *Do Sol*, si la parte grave se trasporta una Décima hácia lo agudo, resulta la Sexta *Sol mi*; y si la parte aguda se trasporta una Décima hácia lo grave resulta la Sexta *Mi do*. El intervalo en uno y en otro caso es el mismo; pero las cuerdas son sustancialmente diversas: y de aquí es que el contrapunto doble en Décima es mas fecundo de variedades que el contrapunto doble en Octava; aunque éste tiene la ventaja que haciendo ambas inversiones con cuerdas semejantes, conserva mas clara la idea del Modo. Los intervalos que resultan del uso de este contrapunto, se deducen de los números siguientes:

1 : 2 : 3 : 4 : 5:
10 : 9 : 8 : 7 : 6:

que es decir, que la Décima viene á ser Unisono, y el Unisono Décima; la Novena Segunda, y la Segunda Novena; la Octava Tercera, y la Tercera Octava; la Séptima Quarta, y la Quarta Séptima; la Sexta Quinta, y la Quinta Sexta.

Como las consonancias se transforman en otras consonancias, y las disonancias en disonancias, para invertir ó trocar en Décima dos partes, se podrán usar los mismos intervalos que si esta inversion no debiera hacerse. Sin embargo, para que en ella no resulten dos Quintas, dos Octavas ó dos Unisonos, se deberán evitar dos Sextas, dos Terceras ó dos Décimas. Generalmente para trasmutar dos partes en Décima, basta que en las partes sensibles del tiempo las voces concuerden en consonancia con movimiento contrario ú obliquo; y que no se use de la Quarta resuelta en Tercera, para que en la trasmutacion no resulte la Séptima resuelta en Octava.

IV.

Contrapunto doble en Duodécima.

Supuesta v. g. una Tercera *Do Mi*, trasportando la parte grave una Duodécima hácia lo agudo, resulta la Décima *Mi sol*; y trasportando la parte aguda una Duodécima hácia lo grave, resulta la Décima *La do*. Generalmente en la trasportacion en Duodécima los

intervalos se transforman como lo indican los números siguientes:

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 :
12 : 11 : 10 : 9 : 8 : 7 :

esto es, el Unisono viene á ser Duodécima, y la Duodécima Unisono; la Segunda Undécima, y la Undécima Segunda, &c. Se deberá pues evitar en las partes sensibles del tiempo la Sexta, porque en la inversion viene á ser Séptima; pero podrá ligarse la Sexta resolviéndola en Tercera, pues de este modo resultará Séptima resuelta en Décima. Nótese que el efecto del contrapunto en Duodécima se consigue sin hacer expresamente la inversion, con solo trasportar la parte grave una Quinta hácia lo agudo, y la aguda una Octava hácia lo grave; ó la grave una Octava hácia lo agudo, y la aguda una Quinta hácia lo grave, como qualquiera lo puede fácilmente experimentar.

V.

Exemplo.

Ahora pues, considérese en el *exemp. 42.*

(*Lam. 15.*) la práctica de los tres mencionados contrapuntos dobles. En los 12 primeros compases el Baxo propone un Canto-llano que el Alto-Tiple acompaña con contrapunto florido. En el compas 12 el Canto-llano se trasporta una Décimaquinta hácia lo agudo, y el contrapunto una Octava hácia lo grave, que es lo mismo que trasmutar en Octava el Canto-llano y su contrapunto. El Baxo acompaña juntamente dicha trasmutacion con un segundo contrapunto. En el compas 24 el Canto-llano con respecto al primer compas se trasporta una Octava hácia lo agudo, y el primer contrapunto una Décimaséptima hácia lo grave, que es lo mismo que trasmutarlos en Décima: al mismo tiempo la parte mas aguda acompaña en Tercera el primer contrapunto para aumentar mucho mas la armonía. El Baxo de esta trasmutacion, para hacer la cadencia en el Modo principal, muda la penúltima nota del contrapunto; pero el salto que omite, se executa por la voz mas aguda. En el compas 36 el primer contrapunto con respecto al compas 12 se trasporta una Octava hácia lo grave, y el segundo contrapunto una Duodécima hácia lo agudo, lo que equivale á trastrocar dichos contrapuntos en Duodécima. Finalmente en el com-

pas 47 volviendo el Baxo á tomar el Canto-llano, trastrueca en Octava la armonía del primer trastrueque que comienza en el compas 12.

CAPITULO V.

DE LA FUGA.

I.

Qué sea Fuga.

Quando dos voces caminan una despues de otra con una misma cantilena, la figura musical que de ello resulta se llama *Fuga*; cuyo principal objeto es el enlace de un tema entre sí. Los antiguos tuviéron tal pasion por esta figura, que casi vino á ser el objeto primario de la Música. Aun hoy dia las disputas *de lana caprina* de los contrapuntistas del siglo diez y seis giran sobre esta materia, y van por lo comun á terminar en el sangriento duelo de pedirse uno á otro un tema de Fuga. No pretendo deprimir el mérito de esta figura; pero tampoco quiero concederla mas del que merece. La Fuga con respecto á la Música es lo que son las figuras de palabras con respecto á la Elo-

qüencia. La artificiosa correspondencia de ciertas palabras hace que un periodo sea agradable al oido; pero si aquel periodo no tiene por sí la fuerza conveniente para convencer el entendimiento ó mover el ánimo, las figuras son adornos góticos y ridículos. Igualmente la artificiosa correspondencia de las modulaciones que componen la Fuga, es un adorno bellísimo de una composicion llena por otra parte de armonía y de buen gusto; pero el poner en Fuga ciertas cantilenas insípidas sacadas de los Antifonarios antiguos, es trabajo perdido y ridículo. No obstante véanse aquí las reglas que deben observarse para componer una Fuga.

II.

Reglas para las Fugas.

1ª En la Fuga á dos voces la parte que da principio al Canto, y que por esta razon se llama *Guia*, propone el tema; y entretanto calla la otra. Si la Guia es la voz grave, la propuesta del tema se hace en la cuerda del Modo: si es la voz aguda, comunmente se hace en la Quarta ó en la Quinta, como si fuese una respuesta al tema anteriormente pro-

puesto en la Primera ; pero no será absurdo el que la voz aguda proponga el tema en la cuerda del Modo.

2.ª Apénas la Guia ha terminado el tema, le repite la otra parte trasportándole á la Quinta ó á la Quarta si fué propuesto en la Primera, conforme á las reglas que dexamos establecidas acerca de las réplicas en el Cap. 1.º ; y á la Primera si hubiere sido propuesto en la Quarta ó en la Quinta. Entretanto canta la otra voz con contrapunto libre , y despues van ambas de acuerdo á hacer cadencia en la Quinta del Modo.

3.ª Hecha esta cadencia , la parte que hizo la réplica, vuelve á tomar el tema en la cuerda en que fué propuesto por la Guia : ésta calla en el principio del tema ; pero ántes de acabarse entra repitiéndole en la cuerda en que se hizo la primera réplica. Este artificio de entrar la segunda voz con el tema ántes que le acabe la primera , se llama *restriccion* de las partes; y se deduce que el tema debe ser tal, que sus últimas notas puedan servir de contrapunto á las primeras. Acabada esta segunda réplica , se va con contrapunto libre á hacer cadencia en la Tercera ó en la Sexta del Modo.

4.ª Despues de esta cadencia la Guia hace la tercera propuesta del tema , y la otra voz

la tercera réplica , una y otra en la misma cuerda en que se hizo la primera propuesta y la primera réplica , diferenciándose solamente en la *restriccion*. La primera réplica comenzó acabado el tema , la segunda ántes que éste se acabase , la tercera debe estrecharse aun mas comenzando ántes que la segunda.

El artificio de las Fugas á tres ó mas voces viene á ser el mismo en sustancia : la Guia propone el tema : inmediatamente responde una parte ; despues otra ; y si no se muda de Modo , todas las propuestas y réplicas se hacen alternativamente en la Primera y en la Quinta ó en la Quarta del Modo segun las reglas del Cap. 1.º La dificultad de las Fugas á muchas voces consiste en las restricciones , quando se quiere que tres voces canten juntamente cada una de por sí una parte del tema : quando hay mas de tres voces no hay restriccion ; y aun en las composiciones á tres ó mas voces el enlace de la Fuga suele reducirse solamente á dos.

III.

Advertencias.

En quanto á las cuerdas en que se hacen las propuestas y las réplicas es necesario advertir que las reglas del Cap. 1º se deberán observar siempre que el tema sea regular, esto es, que lleve expreso el carácter de algun Modo con alguna especie de cadencia, y quando la Fuga quiera hacerse dentro de los límites de éste. Por lo demas, para los temas irregulares adornados de accidentes, y que casi á cada nota mudan de Modo, no puede darse regla alguna general que no sea falible. Con tal que se haga una mutacion regular de Modo, el tema se podrá volver á tomar en la Segunda, Tercera ó Sexta y en qualquiera otra cuerda; aunque la respuesta se deberá hacer siempre segun las reglas del Cap. 1º, conforme á la cuerda en que esté hecha la propuesta.

Acerca de las restricciones quieren algunos modernos que la última réplica comience en el segundo compas del tema. Pero estas reglas solo sirven para apagar el fuego del entusiasmo, y aumentar las dificultades en cosas de poquísimo momento. La esencia de la Fuga consiste en que caminen las voces una en pos de otra con la misma cantilena, estrechando ó restringiendo la réplica á cada propuesta del tema: de qualquier manera que esto se verifique se hace una verdadera Fuga como la hacian los antiguos sin atender á estas pequeñas reglas de nueva invencion.

Las cadencias intermedias en la Quinta y en la Tercera ó Sexta del Modo, quieren tambien algunos que en las Fugas á tres ó mas partes sean cadencias falsas. Esta es otra sutileza de aquellas que solo sirven para llenar los libros de vagatelas. Las mencionadas cadencias se harán á voluntad del compositor, siendo suficiente que se haga alguna especie de descanso fuera de la cuerda del Modo, con el qual como que se toma aliento para emprender el siguiente enlace de propuesta y réplica.

Por último las modulaciones libres que se añadan al tema deberán tener alguna analogía con él. Para este efecto contribuyen mucho los contra-temas, las imitaciones, los pasos de contrario movimiento, los contrapuntos dobles ó trocados y otros adornos semejantes, de los quales se pueda deducir que las voces cantan movidas de la emulacion de hacer cada una en sus cuerdas lo que

oye hacer á las demas que es el verdadero espíritu de la Fuga.

IV.

Exemplo.

Considérese la Fuga á tres del *exemp. 43.* (*Lam. 16.*). El Baxo propone el tema en el Modo de *C-sol-fa-ut*, pues el *G-sol-re-ut* anterior, aunque es parte del tema con respecto al Modo, no es mas que una apoyatura para entrar en él. El tema se extiende hácia lo agudo hasta la Tercera, y hácia lo grave hasta la Sexta : para determinar la cuerda de la réplica en esta complicacion de circunstancias, considérese el lugar que ocupa al fin del tema uno de los Semitonos del Modo; y de la regla primera del Cap. 1º se deducirá, que la réplica debe hacerse en la Quarta; de esta manera al fin de la réplica vendrá á ser la modulacion *Fa Mi Re*, semejante al final del tema *Do Si La*. Gira pues esta Fuga sobre la Primera y la Quarta del Modo. Finalizado el tema, el Contralto emprende la primera réplica; y ántes de acabarla, el Tiple propone un contratema, del qual se sirve como de escala para entrar tambien á repetir el tema. Antes de acabar

éste; el Baxo en el compás 11 vuelve á tomar el contra-tema : le aumenta con dos periodos análogos al primero; y el Tiple le acompaña haciendo en movimiento contrario los periodos de este contra-tema : entretanto el Contralto aumenta la armonía con una modulacion libre; y concluido este enlace entre el Baxo y el Tiple, se hace inmediatamente cadencia en la Quinta, terminando así la primera parte de la Fuga. En la segunda parte el Tiple propone el tema en la Quarta, y el Contralto le repite en la Primera en que le propuso el Baxo; y así el Contralto sigue haciendo toda la modulacion que hizo el Baxo en la primera parte; el Baxo la que hizo el Tiple; y éste la que hizo el Contralto. En este cambio de partes que comienza en el compas 30 se hace doble uso del contrapunto doble en Octava: la modulacion mas aguda de la primera parte de la Fuga, es la mas grave en la segunda; de lo qual resultan dos trasmutaciones, una con la primera modulacion del Baxo, y otra con la primera modulacion del Contralto. Concluidas estas trasmutaciones se hace cadencia en la Sexta. En las dos primeras partes solamente dos voces han hecho la restriccion del tema; en la tercera que comienza en el compas 45, la hacen las tres. Despues de la restriccion el Baxo y el Tiple dividen

entre sí el contra-tema hecho en la primera parte por el Baxo, y el Contralto le acompaña con el movimiento contrario del mismo contra-tema. Finalizado este enlace, el Baxo en el compas 62 propone como un nuevo tema aquellos ocho puntos, baxando desde la Sexta al Modo ó Primera, con saltos de Tercera interrumpidos con el movimiento de grado: vuelto á tomar este tema por el Contralto y por el Tiple van con una especie de Fuga breve á hacer la cadencia final.

CAPITULO VI.

ALGUNAS ADVERTENCIAS GENERALES.

I.

Sobre el conocimiento de sí mismo.

El que intenta dedicarse á la Música, debe, segun el consejo de Horacio, medir sabiamente sus fuerzas, exâminando si la naturaleza se ha dignado dotarle de las qualidades necesarias para este fin. Es verdad que los hombres son los mas sutiles aduladores de sí mismos, y se creen casi siempre mas de lo que son en realidad; pero procediendo con sabia cautela podrá cada uno llegar á

conocer si le falta ó no el entusiasmo y el gusto que forman el genio para la Música. El entusiasmo es un fuego que inflama por decirlo así interiormente, y nos hace sentir aun en la conversacion ordinaria ciertas agitaciones vivísimas del ánimo, con las que puede cada uno medir como con un termómetro los grados de su entusiasmo. Jamas tendré por hombre de entusiasmo al que lea la Zenobia ó el Atilio Régulo de Metastasio con ojos enxutos. Despues que el principiante se haya exercitado por algun tiempo en el contrapunto, de la facilidad ó dificultad que encuentre en la invencion de nuevas armonías y melodías dignas de la aprobacion del maestro, se deducirá fácilmente el grado de fecundidad de su fantasía.

No es tan fácil de conocer el propio gusto que consiste en sensaciones delicadísimas que no pueden experimentarse sin haber acostumbrado los sentidos al escrupuloso y reflexîvo exámen de los objetos. Hé aquí no obstante el método que podrá observar el principiante para conocerse á sí mismo en este punto. Oiga diversas composiciones sin tener anticipadamente noticia de sus autores, ni de la estimacion que hacen de ellas los buenos profesores de Música: fórme despues su juicio, y si éste por lo general se conforma con el