

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departament d'Art i Musicologia
2013

Tesis doctoral

Quintas y octavas prohibidas
en el periodo modal-tonal

(Volumen 1)

Autor: Jordi Sansa Llovich

Director: Dr. Francesc Bonastre i Bertran

INDICE

VOLUMEN 1

AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
CONSIDERACIONES PREVIAS.....	11
OBJETO DE ESTUDIO.....	11
FUENTES Y METODOLOGÍA.....	12
ESTRUCTURA.....	18
LA PROHIBICIÓN DE 5^{AS} Y 8^{AS} CONSECUTIVAS.....	20
CONSIDERACIONES PREVIAS.....	20
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PROHIBICIÓN.....	20
¿PORQUÉ NO SE PUEDEN HACER QUINTAS U OCTAVAS CONSECUTIVAS?.....	21
<i>La peculiaridad de los argumentos.....</i>	<i>21</i>
<i>Explicaciones más frecuentes.....</i>	<i>21</i>
<i>La prohibición no está justificada (quintas).....</i>	<i>22</i>
<i>Porque tienen una sonoridad dura (quintas).....</i>	<i>22</i>
<i>Por su pobreza armónica.....</i>	<i>23</i>
<i>Porque suenan mal.....</i>	<i>25</i>
<i>Porque suenan demasiado bien.....</i>	<i>27</i>
<i>Porque tienen una sonoridad arcaica.....</i>	<i>28</i>
<i>Un cambio estético.....</i>	<i>29</i>
<i>Porque hacen peligrar la independencia de las partes.....</i>	<i>30</i>
<i>Debido a la coexistencia de dos tonalidades.....</i>	<i>33</i>
<i>Corolario de las explicaciones.....</i>	<i>37</i>
<i>Criterios particulares.....</i>	<i>37</i>
<i>Hilarión Eslava.....</i>	<i>38</i>
<i>Carl William Grimm.....</i>	<i>39</i>
<i>Moritz Hauptmann.....</i>	<i>40</i>
<i>Hugo Riemann.....</i>	<i>40</i>
<i>Heinrich Schenker.....</i>	<i>41</i>
<i>Un debate sobre quintas.....</i>	<i>43</i>
<i>Otras consideraciones.....</i>	<i>46</i>
<i>El sistema de aprendizaje.....</i>	<i>46</i>
<i>Opinión personal.....</i>	<i>47</i>
El repertorio polifónico previo a la prohibición.....	48
La prohibición.....	50
<i>Miscelánea de quintas.....</i>	<i>54</i>
BASES ACÚSTICAS Y PSICOACÚSTICAS DE LA MÚSICA.....	60
CONSIDERACIONES PREVIAS.....	60
TEORÍA AUDITIVA DE LOCALIZACIÓN.....	60
<i>Partes del oído.....</i>	<i>60</i>
<i>Sensación primaria de altura.....</i>	<i>63</i>
PERCEPCIÓN DE ALTURA DE LOS TONOS SIMPLES.....	66
<i>Batidos de primer orden.....</i>	<i>66</i>

<i>Banda crítica</i>	67
<i>Sonidos resultantes</i>	70
<i>Seguimiento de la fundamental</i>	71
PERCEPCIÓN DE ALTURA DE LOS SONIDOS MUSICALES	72
<i>Tonos complejos</i>	72
<i>Mecanismo de percepción de altura</i>	73
SENSACIÓN DE CONSONANCIA Y DISONANCIA	75
ENMASCARAMIENTO	79
COROLARIO MUSICAL.....	81
EL ACORDE TRÍADA.....	83
LA SUCESIÓN 5ª DISMINUÍDA – 5ª JUSTA	83
ESTADOS DEL ACORDE TRÍADA.....	84
<i>Perfecto mayor</i>	85
<i>Perfecto menor</i>	87
<i>5ª disminuída y 5ª aumentada</i>	88
SUCESIONES DE 5 ^{AS} Y 8 ^{AS} EN LOS ACORDES TRÍADAS	88
DOCUMENTOS TEÓRICOS.....	90
LAS QUINTAS Y OCTAVAS EN LOS TRATADOS Y OTROS DOCUMENTOS.....	90
UN CASO SINGULAR.....	93
LA OPINIONES DE LOS TRATADOS	96
QUINTAS Y OCTAVAS EN EL PERIODO MODAL-TONAL (S.XV-XIX).....	101
SUCESIONES DE 5 ^{AS} Y 8 ^{AS} SEGÚN EL MOVIMIENTO ARMÓNICO	103
<i>Quintas por movimiento conjunto</i>	103
<i>Quintas por movimiento disjunto</i>	105
<i>Quintas por movimiento contrario</i>	108
<i>Octavas por movimiento conjunto o disjunto</i>	112
<i>Unísonos consecutivos</i>	114
<i>Octavas por movimiento contrario</i>	116
<i>Quintas por semitono</i>	118
CARÁCTER CONCLUSIVO	121
<i>Quintas conclusivas</i>	121
<i>Octavas conclusivas</i>	123
SUCESIONES CON QUINTAS NO JUSTAS.....	125
<i>Quinta aumentada seguida o precedida de 5ª justa</i>	126
<i>Quinta disminuida seguida de quinta justa</i>	127
<i>Quinta justa seguida de quinta disminuída</i>	130
<i>Enlace cadencial (V^{6/4} – V⁷)</i>	132
<i>Quintas disminuídas paralelas</i>	134
RECURSOS DISONANTES	135
<i>Armonías formadas con más de tres notas distintas</i>	136
<i>Acorde cuatríada o notas extrañas</i>	136
<i>Tríada con 6ª añadida</i>	140
<i>Estado del acorde tríada</i>	141
<i>Tríada en 1ª inversión</i>	141
<i>Resolución irregular de la séptima</i>	143
<i>Tríada en 2ª inversión</i>	144
<i>Disposición de las voces</i>	146

<i>Registro grave</i>	146
<i>Distancia estrecha entre voces</i>	148
<i>Densidad sonora</i>	150
<i>Incremento de la densidad sonora</i>	150
<i>Escritura a más de cuatro partes</i>	152
SUCESIONES POR PROLONGACIÓN	156
<i>Cambios de estado y de posición de los acordes</i>	157
<i>Sucesiones por salto descendente de 3ª</i>	162
<i>Sucesiones retardadas</i>	167
<i>Sucesiones anticipadas</i>	169
UBICACIÓN DE LAS VOCES	171
<i>Partes extremas</i>	171
<i>Cruzamiento</i>	173
<i>Fórmula cadencial de la 1ª mitad del siglo XV</i>	175
RECURSOS DE REFUERZO	176
<i>Quintas paralelas por duplicación</i>	176
<i>Octavas paralelas por duplicación</i>	178
FACTORES ESTRUCTURALES	180
<i>Separación entre secciones</i>	180
<i>Enlace cadencial</i>	183
<i>Después de una cadencia</i>	184
<i>Fragmento con carácter codal</i>	186
<i>Separación por silencios</i>	187
NOTAS EXTRAÑAS A LA ARMONÍA	189
<i>Notas de paso</i>	191
<i>Bordadura</i>	194
<i>Anticipación</i>	196
<i>Escapada</i>	198
<i>Pedal</i>	200
<i>Retardo</i>	202
<i>Retardo del segundo intervalo</i>	204
<i>Retardo situado en una 3ª voz</i>	205
<i>Retardo formando parte del paralelismo</i>	207
<i>Apoyatura armónica</i>	210
<i>Apoyatura en el segundo intervalo</i>	211
<i>Apoyatura situada en una 3ª voz</i>	212
<i>Apoyatura formando parte del paralelismo</i>	214
<i>Apoyatura melódica</i>	217
<i>Notas de adorno</i>	218
FACTORES RÍTMICOS	220
<i>Duración breve</i>	220
<i>Tiempos débiles consecutivos</i>	222
<i>Tiempos fuertes consecutivos</i>	225
PROGRESIONES ARMÓNICAS	227
<i>Progresiones armónicas</i>	227
<i>Serie de sextas</i>	230
<i>Serie de acordes tríadas fundamentales</i>	231
<i>Serie de acordes cuatríadas</i>	233
ARMONÍA DESPLEGADA	234
<i>Acordes desplegados</i>	235

<i>Sucesiones dentro de una misma armonía</i>	237
MELODÍA ACOMPAÑADA	239
<i>Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes compactos</i>	240
<i>Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes desplegados</i>	241
<i>Sucesiones en el acompañamiento mediante armonía desplegada</i>	243
<i>Acompañamiento Bajo Alberti</i>	244
NATURALEZA DEL INSTRUMENTO.....	245
<i>El órgano</i>	245
<i>Sonoridad mantenida</i>	245
<i>Juegos de mutación</i>	246
<i>El piano</i>	249
<i>Sonoridad atenuada</i>	249
<i>Pedal de resonancia</i>	251
<i>Armonía romántica</i>	252
QUINTAS CON NOMBRE PROPIO.....	252
<i>Quintas de Scarlatti</i>	253
<i>Quintas de Mozart</i>	255
<i>Quintas de Rimsky Korsakov</i>	257
<i>Quintas de Trompa</i>	260
<i>Quintas de Flamenco</i>	261
CASOS EXCEPCIONALES.....	262
<i>Descuido</i>	262
<i>Intencionalidad</i>	265
<i>Efecto descriptivo</i>	267
<i>Textura tradicional</i>	270
FACTORES DIVERSOS	272
<i>Quintas y octavas ocultas</i>	272
<i>Cambio armónico</i>	277
<i>Efectos acústicos</i>	279
<i>Motivos contrapuntísticos</i>	280
CONTRAPUNTO.....	281
<i>Generalidades</i>	283
<i>Contrapunto a 2 partes</i>	283
<i>Contrapunto a 3 partes</i>	284
<i>Contrapunto a 4 partes</i>	285
<i>Contrapunto a 5 partes</i>	285
<i>Contrapunto a 6 partes</i>	286
<i>Contrapunto a 7 y 8 partes</i>	286
<i>Análisis comparativo entre tratados</i>	286
CASOS GENÉRICOS.....	295
UN ANÁLISIS EXHAUSTIVO	296
OBSERVACIONES REALIZADAS	299
TABLA RESUMEN DE LOS EJEMPLOS EXPUESTOS EN ESTE CAPÍTULO	305
CONCLUSIONES	321
ANEXOS.....	324
ANEXO 1: QUINTAS Y OCTAVAS EN EL PERIODO MODERNO	324
<i>Recursos compositivos</i>	325
<i>Armonía de color</i>	325

<i>Armonía paralela</i>	326
Armonía paralela disonante	326
Armonía paralela consonante	328
<i>Armonía por quintas</i>	329
<i>Contrapunto mediante líneas de acordes paralelos</i>	330
Movimientos estéticos	331
<i>Postromanticismo</i>	331
<i>Verismo</i>	333
<i>Impresionismo</i>	336
<i>Nacionalismo</i>	339
<i>Neomedievalismo</i>	344
<i>Expresionismo, atonalismo libre</i>	346
<i>Dodecafonismo, serialismo</i>	348
<i>Neoclasicismo</i>	350
<i>Otras corrientes</i>	354
ANEXO 2: INFLUENCIAS DE LA MÚSICA TRADICIONAL	356
<i>Las formas profanas ligeras del renacimiento italiano</i>	356
<i>Canto tradicional polifónico</i>	359
<i>Italia</i>	360
<i>Croacia</i>	361
<i>Portugal</i>	362
<i>España</i>	363
<i>Francia</i>	364
<i>Islandia</i>	364
<i>Cáucaso</i>	365
<i>Ucrania</i>	366
<i>Trazas de canto tradicional polifónico</i>	367
ANEXO 3: LISTADOS	376
<i>Listado de ejemplos</i>	376
<i>Listado de tablas</i>	400
<i>Listado de ilustraciones</i>	401
<i>Listado de figuras</i>	401
BIBLIOGRAFÍA	402
APÉNDICE 1: EJEMPLOS DEL PERIODO MODERNO Y DE LAS INFLUENCIAS DE LA MÚSICA TRADICIONAL	413

VOLUMEN 2

APÉNDICE 2: EJEMPLOS DEL PERIODO MODAL-TONAL

Agradecimientos

Empecé esta investigación en el año 2001 con la intención de realizar un estudio monográfico sobre quintas y octavas consecutivas porque, siendo un tema que siempre me había interesado, nunca pude conseguir explicaciones ni documentación que satisficiera mi curiosidad frente a un simple (pero a mi entender importantísimo) detalle compositivo que había condicionado la sonoridad de la música occidental. A finales del 2008 decidí convertir este estudio en mi tesis doctoral, bajo la dirección del Doctor Joan Bofill i Soliguer, quien no ha podido continuar con esta dirección, y al cual quiero mostrar mi agradecimiento por todos sus consejos y sugerencias. A finales del año 2012, el Doctor Francesc Bonastre i Bertran, profesor tutor de esta tesis, aceptó seguir con su dirección, gesto que le agradezco muy sinceramente.

Introducción

Consideraciones previas

Las sucesiones de intervalos de quinta y octava adquirieron, desde los comienzos de la polifonía hasta la práctica común del renacimiento, uno de los mayores protagonismos a lo largo de la historia de la música occidental. Desde el renacimiento hasta el romanticismo fue uno de los detalles compositivos, impuesto como norma de aplicación obligada, que condicionó la sonoridad de la música occidental.

En esta tesis presento una estructuración o clasificación de dichas sucesiones circunscrita en la época de su prohibición y aplicación práctica.

He utilizado muy a menudo las abreviaturas *quintas* y *octavas*, en vez de *sucesiones de quintas* y *sucesiones de octavas*, o de *quintas consecutivas* y *octavas consecutivas*, debido a la gran frecuencia de su uso y porque son asimismo de uso común. En ocasiones empleo la palabra *paralelismo* para referirme a las quintas u octavas consecutivas de un modo genérico.

En todos los ejemplos expuestos, las explicaciones relativas a nociones armónicas, o a lenguaje musical en general, han sido realizadas mediante la terminología actual. Así, en las obras correspondientes a periodos donde todavía no existía el concepto moderno de acorde, por poner un ejemplo, tanto en el análisis de pasajes expuestos como en otro tipo de explicaciones, utilizo la terminología propia de la teoría actual.

Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta tesis son las sucesiones de quintas y octavas consecutivas en la música polifónica occidental durante el periodo modal-tonal, es decir, desde el renacimiento hasta el romanticismo.

Dentro de este periodo histórico, las quintas y octavas consecutivas estuvieron prohibidas. Esta prohibición era tenida en cuenta en la enseñanza de la armonía y el contrapunto, y acatada por los compositores, todo ello con independencia de los diversos estilos que se han ido sucediendo a lo largo de estos siglos. Aunque los compositores seguían esta norma, todos ellos realizaban ocasionalmente este tipo de sucesiones interválicas. Esta tesis presenta un estudio de las diferentes tipologías de quintas y octavas consecutivas, analizando las razones musicales que determinan su práctica.

El estudio ha sido ampliado en dos direcciones distintas. Por una parte, abarcando las nuevas estéticas desde finales del siglo XIX, periodo histórico que denomino como periodo moderno. Por otro lado, he realizado un estudio sobre las influencias que la música tradicional ha tenido en el empleo de este tipo de sucesiones interválicas.

Fuentes y metodología

Las fuentes de este estudio han sido, en relación al periodo modal-tonal, las obras de compositores comprendidos entre el periodo renacentista y el romántico. En la ampliación del estudio que abarca las nuevas estéticas desde finales del siglo XIX, he empleado como fuentes de estudio las obras de compositores postrománticos y posteriores. Respecto a la ampliación que se centra en las influencias de la música tradicional, las fuentes de investigación han sido diversas: las obras de compositores renacentistas europeos, la bibliografía existente sobre temas etnomusicológicos europeos, y el archivo histórico del Orfeón de Tremp, donde se conservan partituras de formaciones corales de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

He analizado un mínimo de 6.114 obras, correspondientes a más de 343 compositores, con un volumen mínimo de 50.000 páginas de música impresa. En el periodo histórico que denomino como periodo modal-tonal, he realizado un estudio exhaustivo, con un mayor volumen de obras analizadas. En la siguiente tabla se muestra un resumen de las obras analizadas.

Obras analizadas		
Periodo	Nº compositores	Nº obras
Periodo medieval	41	1.000
Periodo modal-tonal		
Renacimiento	109	736
Barroco	33	1.811
Clasicismo	14	363
Romanticismo	49	979
Total periodo modal-tonal	205	3.889
Periodo moderno	52	875
Influencia música tradicional	45	350
TOTAL	343	6.114

Tabla 1. Número de obras analizadas.

En el periodo clásico el número de obras analizadas es inferior debido a que en general tienen una mayor extensión si las comparamos sobre todo con las obras renacentistas y barrocas. No me he fijado ningún límite superior en cuanto al número de obras a analizar, sino que he analizado las obras necesarias hasta obtener unos determinados resultados.

De la inmensa cantidad de quintas y octavas consecutivas encontradas, en esta tesis se muestran solamente unos cuantos ejemplos claros de las diferentes tipologías presentadas, ya que el objetivo de la investigación no ha sido mostrar la cantidad del objeto de estudio, sino la presentación de unas muestras que ejemplifiquen con claridad la totalidad de la estructuración realizada. Aunque la intención ha sido minimizar el número de ejemplos presentados, el hecho de abarcar un espacio temporal muy amplio (de un modo exhaustivo desde el renacimiento hasta el romanticismo), ha obligado, no sólo a analizar una gran cantidad de obras, sino a que el número mínimo de ejemplos contenidos en la tesis como representativos de la polifonía occidental hayan sido elevados.

En todas las tipologías presentadas en la clasificación realizada de la época modal-tonal, se han elegido los ejemplos intentando exponer una muestra de los diferentes períodos históricos. De la gran cantidad de ejemplos hallados he incluido, en general, dos ejemplos de cada época (renacimiento, barroco, clasicismo y romanticismo), aunque en algunos pocos casos, con la intención de mostrar una mayor variedad, he introducido algún ejemplo más. He incluido también en cada tipología, con alguna excepción debido a la ausencia de ejemplos hallados, ejemplos correspondientes a los corales de Johann Sebastian Bach y a las sonatas para teclado de Domenico Scarlatti. En estas dos colecciones de obras ha sido donde más ejemplos he encontrado, tanto en cantidad como en variedad. Por este motivo, he querido presentar con un carácter monográfico un mismo tipo de obra que englobara toda la estructuración realizada.

A continuación presento unas tablas que contienen los compositores y el número de obras correspondientes al periodo modal-tonal expuestas como ejemplos en esta tesis. Para una mayor claridad, he dividido este periodo en cuatro tablas, una para cada época o etapa histórica.

RENACIMIENTO			
Compositores	Nº Obras	Compositores	Nº Obras
Alonso (?-?)	1	Janequin, Clément (c.1485-1558)	2
Arcadelt, Jacques (c.1505-1568)	1	Josquin des Prez (c.1440-1521)	1
Bateson, Thomas (c.1570-1630)	1	La Moeulle, Guillaume de (c.1485-1556)	2
Beaulaigue (fl.1555-59)	2	Lassus, Orlando de (1532-1594)	9
Benedictus Appenzeller (c.1485-c.1558)	2	Le Blanc, Didier (1548-1608)	1
Bertrand, Antoine de (fl. 1561-1582)	1	Le Jeune, Claude (c.1530-1600)	2
Binchois, Gilles (1400-1460)	1	Lupi Second, Didier (c.1520-d.1559)	1
Boni, Guillaume (fl.1565-c.1594)	2	Maillard, Jean (fl. 1538-1572)	2
Brudieu, Jean (1520-1591)	1	Marenzio, Luca (1553?-1599)	1
Bull, John (1562 o 63-1628)	1	Mittantier (c.1536-1547)	1
Buus, Jacques (1538-1565)	1	Monte, Philippe de (1521-1603)	4
Byrd, William (1543-1623)	2	Monteverdi, Claudio (1567-1643)	2
Caimo, Giuseppe (c.1545-1584)	5	Morley, Thomas (1558-1603)	4
Canis, Cornelius (fl.1542-1561)	1	Mornable, Antoine de (c.1515-d.1553)	1
Castro, Jean de (c.1540-c.1600)	1	Mouton, Jean (c.1460-1522)	1
Certon, Pierre (c.1515-1572)	2	Móxica (fl.1500)	1
Clemens non Papa (c.1510 a 1515-1555 o 1556)	1	Palestrina, G. Pierluigi da (1525-1594)	1
Cornet, Severin (c.1530-1582)	1	Phinot, Dominique (c.1510-c.1555)	1
Corteccia, Francesco (1502-1571)	1	Planson, Jean (c.1559-d.1612)	1
Costeley, Guillaume (c.1530-1606)	1	Ramsey, Robert (?-1644)	1
De Bussy (fl. 1553-83)	1	Rore, Cipriano de (1515-1565)	5
East, Michael (c.1580-c.1648)	1	Susato, Tielman (fl.1529-61)	3
Escobar, Pedro de (c.1465-d.1535)	1	Tomkins, Thomas (1572-1656)	2
Farmer, John (c.1565-c.1605)	2	Vautor, Thomas (c.1580-?)	3
Fayrfax, Robert (1464-1521)	1	Vecchi, Orazio (1550-1605)	8

Ferrabosco, Domenico (1513-1574)	2	Villiers, P. de (c.1536-1559)	1
Gabrieli, Andrea (1515-1586)	3	Vivanco, Sebastian de (1550-1622)	3
Gibbons, Orlando (1583-1625)	2	Weelkes, Thomas (c.1575-1623)	1
Gombert, Nicolas (c.1500-56)	3	Wert, Giaches de (1535-1596)	1
Greaves, Thomas (fl.1604)	2	Wilbye, John (1574-1638)	3
Guerrero, Francisco (1527-1599)	6	Willaert, Adrian (c.1490-1562)	2

Tabla 2. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo renacentista

BARROCO			
Compositores	Nº Obras	Compositores	Nº Obras
Alberti, Dominico (1710-1740)	3	Pachelbel, Johann (1653-1706)	12
Anónimo	2	Purcell, Henry (1659-1695)	2
Bach, Johann Sebastian (1685-1750)	97	Rabassa, Pedro (1683-1767)	3
Brossard, Sébastien de (1655-1730)	1	Rameau, Jean-Philippe (1683-1764)	14
Buxtehude, Dietrich (1637-1707)	6	Rodríguez Monllor (1690-1760)	3
Cabanillas, J. Baustista José (1644-1712)	12	Scarlatti, Domenico (1685-1757)	70
Clérambault, Louis-Nicolas (1676-1749)	3	Schütz, Heinrich (1585-1672)	5
Corelli, Arcangelo (1653-1713)	10	Stradella, Alessandro (1639-1682)	1
Couperin, François (1668-1733)	2	Telemann, Georg Philipp (1681-1767)	7
Charpentier, Marc Antoine (1643-1704)	7	Torelli, Giuseppe (1658-1709)	1
Frescobaldi, Girolamo (1583-1643)	1	Valls, Francesc (1665-1747)	2
Froberger, Johann Jakob (1616-1667)	7	Vivaldi, Antonio (1675-1741)	1
Fux, Johann Joseph (1660-1741)	3	Galuppi, Baldassare (1706-1785)	2
Händel, Georg Friedrich (1685-1759)	16	Johann Christian Bach (1735-1782)	1

Tabla 3. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo barroco

CLASICISMO			
Compositores	Nº Obras	Compositores	Nº Obras
Beethoven, Ludwig van (1770-1827)	39	Mozart, Wolfgang A. (1756-1792)	49
Boccherini, Luigi (1743-1805)	7	Pleyel, Ignaz (1757-1831)	1
Cimarosa, Domenico (1749-1801)	1	Pons, Josep (1768-1818)	1
Clementi, Muzio (1752-1832)	7	Salieri, Antonio (1750-1825)	5
Haydn, Joseph (1732-1809)	49	Stamitz, Karl (1745-1801)	1
Hummel, Johann Nepomuk (1778-1837)	2		

Tabla 4. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo clásico

Como reflejan las tablas, se exponen ejemplos variados en cuanto al número de compositores de cada periodo, presentando una menor cantidad en el periodo clásico. La diferencia en cuanto a la diversidad de compositores de cada periodo se debe a la facilidad (o dificultad) en la tarea de encontrar partituras y, una vez halladas, de encontrar las sucesiones interválicas objeto de estudio. Las partituras del periodo clásico que se

encuentran en los archivos o bibliotecas, suelen pertenecer en un porcentaje elevadísimo a los tres clásicos por excelencia: Haydn, Mozart y Beethoven. En las obras de estos tres compositores he hallado casi todos los ejemplos necesarios para este periodo histórico.

ROMANTICISMO			
Compositores	Nº Obras	Compositores	Nº Obras
Albéniz, Isaac (1860-1909)	1	Kirchner, Theodor (1823-1903)	1
Alkan, Charles-Valentin (1813-1888)	5	Liszt, Franz (1811-1886)	18
Arriaga, Juan Crisóstomo (1806-1826)	3	Mendelssohn, Felix (1809-1847)	4
Berlioz, Hector (1803-1869)	1	Reinecke, Carl (1824-1910)	1
Bizet, Georges (1838-1875)	1	Rimsky-Korsakov, Nikolai (1844-1908)	2
Brahms, Johannes (1833-1897)	13	Rossini, Gioacchino (1792-1868)	9
Bruckner, Anton (1824-1896)	4	Saint-Saëns, Camille (1835-1921)	2
Chabrier, Emmanuel (1841-1894)	1	Schubert, Franz (1797-1828)	26
Chopin, Frédéric (1810-1849)	14	Schumann, Robert (1810-1856)	24
D'Indy, Vincent (1851-1931)	1	Tausig, Carl (1841-1871)	1
Dvorak, Antonin (1841-1904)	9	Tchaikovsky, Pyotr Ilyich (1840-1893)	3
Franck, Cesar (1822-1890)	6	Tomasek, Vaclav (1774-1850)	2
Gade, Niels Wilhelm (1817-1890)	2	Wagner, Richard (1813-1883)	1
Grieg, Edvard (1843-1907)	1	Weber, Carl Maria von (1786-1826)	8
Heller, Stephen (1813-1888)	1	Worzishek, Johann Hugo (1791-1825)	1

Tabla 5. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo romántico

Seguidamente se muestran las tablas con el material expuesto como ejemplo de los estudios correspondientes al periodo moderno y a las influencias de la música tradicional. En la tabla del periodo moderno, he incluido algunos compositores claramente románticos debido a su condición de precursores de determinadas corrientes. De este modo se muestran recursos compositivos (sucesiones de quintas) en el periodo moderno que ya se utilizaban en obras de aquellos compositores que se consideran como predecesores (Balakirev, Borodin, Cui, Pedrell, Musorgsky, Smetana,...), intentando no repetir compositores ya utilizados en el periodo tonal-modal para presentar una mayor variedad de autores.

PERIODO MODERNO			
Compositores	Nº Obras	Compositores	Nº Obras
Albéniz, Isaac (1860-1909)	1	Malipiero, Gian Francesco (1882-1973)	2
Balakirev, Mili (1836 o 37-1910)	1	Messiaen, Olivier (1908-1992)	1
Bartok, Béla (1881-1945)	12	Milhaud, Darius (1892-1974)	3
Berg, Alban (1885-1935)	9	Musorgsky, Modest (1839-1881)	2
Borodin, Alexander (1833-1887)	1	Orff, Carl (1895-1982)	6
Casella, Alfredo (1883-1947)	4	Pedrell, Felip (1841-1922)	1
Cilea, Francesco (1866-1950)	1	Pfitzner, Hans (1869-1949)	2

Cui, Cesar (1835-1918)	1	Poulenc, Francis (1899-1963)	3
Debussy, Claude (1862-1918)	8	Prokofiev, Sergei (1891-1953)	2
Dvorak, Antonin (1841-1904)	1	Puccini, Giacomo (1858-1924)	8
Elgar, Edward (1857-1934)	1	Ravel, Maurice (1875-1937)	3
Falla, Manuel de (1876-1946)	5	Respighi, Ottorino (1879-1936)	3
Giordano, Umberto (1867-1948)	1	Rimsky-Korsakov, Nikolai (1844-1908)	1
Granados, Enrique (1867-1916)	1	Sardà, Albert (1943-)	1
Grieg, Edvard (1843-1907)	1	Satie, Erik (1866-1925)	6
Hindemith, Paul (1895-1963)	3	Scriabin, Alexander (1872-1915)	1
Holst, Gustav (1874-1934)	1	Schönberg, Arnold (1874-1951)	12
Honegger, Arthur (1892-1955)	2	Sibelius, Jean (1865-1957)	2
Ives, Charles Edward (1874-1954)	3	Smetana, Bedrich (1824-1884)	1
Janacek, Leos (1854-1928)	1	Strauss, Richard (1864-1949)	6
Kodaly, Zoltan (1882-1967)	1	Stravinsky, Igor (1882-1971)	9
Ruggero Leoncavallo (1857-1919)	1	Tchaikovsky, Pyotr Ilyich (1840-1893)	1
Mahler, Gustav (1860-1911)	2	Wolf, Hugo (1860-1903)	1

Tabla 6. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo moderno

INFLUENCIAS DE LA MÚSICA TRADICIONAL			
Compositores	Nº Obras	Compositores	Nº Obras
Obras tradicionales	17	Llorens, Josep (1928-2002)	7
Anónimo	3	Maio, Giovanni Tommaso di (c.1490-1563)	1
Bell'haver, Vincenzo (c.1540/41-1587)	1	Marenzio, Luca (1553?-1599)	3
Dukas, Paul (1865-1935)	1	Nola, Giovanni Domenico da (c.1510/20-1592)	2
Feito, J.	1	Regnart, Jacob (c.1540-1599)	2
Granados, Enrique (1867-1916)	1	Ricart, Josep Maria (1940-)	1
Koechlin, Charles (1867-1950)	1	Vecchi, Orazio (1550-1605)	1

Tabla 7. Compositores utilizados en los ejemplos de las influencias de la música tradicional

Respecto al periodo moderno, de los 46 compositores presentados, cuatro de ellos han sido utilizados también en el periodo modal-tonal, concretamente, Albéniz, Dvorak, Grieg y Tchaikovsky. Asimismo, de los compositores mostrados en los ejemplos correspondientes a las influencias de la música tradicional, dos han sido también empleados en ejemplos del periodo renacentista (Marenzio y Vecchi).

La siguiente tabla resume el contenido de las anteriores en cuanto a número de ejemplos expuestos y a número de compositores. En relación al número de compositores, no incluye las obras anónimas. En el periodo barroco se observa que el número de ejemplos es notablemente más elevado. Esto es debido a la mayor cantidad de ejemplos incuídos de J. S. Bach y de D. Scarlatti requeridos para la muestra monográfica de quintas y octavas correspondiente a los corales del primero y a las sonatas para teclado del segundo.

Ejemplos contenidos en la tesis		
Periodos	Compositores	Ejemplos
Periodo modal-tonal		
Renacimiento	62	124
Barroco	27	294
Clasicismo	11	162
Romanticismo	30	166
TOTAL	130	746
Periodo moderno	46	139
Influencias de la música tradicional	12	42
TOTAL	188	927

Tabla 8. Resumen de los ejemplos expuestos en la tesis

De todo el volumen de obras analizadas, en la tesis presento 927 ejemplos de un total de 188 compositores conocidos, con 5 obras anónimas y 17 tradicionales.

El objeto de estudio de esta tesis es un detalle compositivo presente en todos los tratados de contrapunto y armonía, estudiado y practicado por todos los compositores, sin restricciones de plantilla, género, etc..., es decir, que abarca toda la música culta de occidente desde el siglo XV al XIX. Por esta razón, no he tenido que centrarme en ningún tipo de música en particular; cualquier partitura del periodo mencionado es una fuente válida para el análisis en este estudio. No obstante, debido al gran número de obras que he tenido que analizar, he optado por centrarme, en general, en un determinado tipo de plantilla que me permitiese abarcar una mayor cantidad de música para un mismo volumen de páginas editadas, y además fuera practicada por la mayor parte de los compositores. Del periodo renacentista he escogido la mayor parte de las obras con la plantilla de cuatro voces mixtas. Del periodo que abarca los siglos XVII al XIX he analizado sobre todo obras para instrumento de teclado. Este criterio ha sido aplicado de un modo general, aunque en ningún caso restrictivo. Con la finalidad de presentar ejemplos con una mayor variedad de plantillas, obligado además por la necesidad de estudiar una cantidad elevada de obras, también he analizado partituras de plantillas distintas.

Como complemento al análisis de las obras del periodo modal-tonal, así como en el planteamiento del objeto de estudio, he recurrido a los tratados de composición, contrapunto y armonía, testimonios de la prohibición de las sucesiones de quintas y octavas, para exponer las opiniones de los diferentes teóricos, desde el inicio de la prohibición (siglo XIV) hasta la actualidad. De los más de doscientos tratados consultados (así como algunos documentos de otro tipo que también tratan este tema de un modo puntual o monográfico) he incluido en este estudio la opinión de unas dos terceras partes de estos autores.

La búsqueda de ambos tipos de documentación, partituras y tratados teóricos, la he realizado básicamente en los siguientes archivos y páginas web:

- Archivo de Jordi Sansa
- Archivo de Joan Bofill

- Archivo Histórico de l'Orfeó de Tremp
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Catalunya (ESMUC)
- Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Barcelona
- Biblioteca del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona
- Biblioteca de Catalunya
- <http://imslp.org/>
- <http://www.choralwiki.org/>
- <http://www.cdsheetmusic.com/>
- <http://archive.org/>
- <http://bdh.bne.es/bnearch/>
- <http://books.google.es/>
- <https://play.google.com/>

Estructura

Hay diversas opiniones sobre el porqué de la prohibición de las quintas y octavas. No obstante, sea cual sea la explicación, en el fondo siempre permanece como factor fundamental la sonoridad propia de cada uno de estos intervalos. Por este motivo, es esencial un estudio científico para poder establecer y aplicar algún criterio que pueda sustentar de un modo objetivo (en mayor o menor medida) el enfoque de su estudio. De este modo, podrán argumentarse razones mediante un criterio riguroso, huyendo de las explicaciones de carácter subjetivo tan habituales en el tratamiento de este tema.

Siguiendo este planteamiento, presento un primer capítulo donde se exponen las principales opiniones sobre el porqué de la prohibición de las quintas y octavas consecutivas. Los dos capítulos siguientes exponen las bases científicas o racionales que servirán de fundamento para relacionar la experiencia personal y subjetiva de la audición, con el funcionamiento del oído, así como su aplicación en la audición del material básico de empleo en nuestro sistema musical: los distintos intervalos y los cuatro tipos de acorde tríada clasificados por la teoría clásica. El primero de estos dos capítulos expone las bases acústicas y psicoacústicas de la música y plantea un concepto científico de la consonancia-disonancia, mientras que el segundo se centra en el estudio del nivel de consonancia-disonancia del acorde tríada.

El capítulo sobre documentos teóricos expone los tratados que, en mi opinión, contienen una información más extensa sobre quintas y octavas, así como la referencia de aquellos documentos que tratan este tema de un modo monográfico.

El siguiente capítulo se centra en el estudio concreto de sucesiones de quintas y octavas, presentando una clasificación de las distintas tipologías de quintas y octavas consecutivas practicadas en el periodo modal-tonal. He incluido opiniones de diversos teóricos y compositores para poder contrastar diferentes puntos de vista. Asimismo, he explicado algunos conceptos en diferentes apartados, de un modo muy puntual, para que éstos fueran autocontenidos.

Después del capítulo de conclusiones he ubicado, en los anexos, la ampliación del estudio, es decir, el análisis de las nuevas estéticas desde finales del siglo XIX (que denomino como periodo moderno) y las influencias de la música tradicional. El estudio del periodo moderno

expone, por una parte, una clasificación de este tipo de paralelismos según el tipo de recurso armónico empleado. Además, presenta ejemplos de quintas consecutivas en obras de las distintas estéticas aparecidas desde finales del siglo XIX. El estudio sobre el influjo de la música tradicional aborda el objeto de estudio desde un punto de vista distinto, ya que plantea su presencia como una influencia de las texturas propias de la música tradicional. Los anexos también incluyen los listados de ejemplos, tablas e ilustraciones.

Los pasajes de las partituras correspondientes a los ejemplos referenciados en el estudio del periodo moderno y en el de las influencias de la música tradicional están incluidos en el apéndice final de este primer volumen. Los ejemplos correspondientes al periodo modal-tonal están ubicados en el segundo volumen.

La prohibición de 5^{as} y 8^{as} consecutivas

Consideraciones previas

El objetivo de esta tesis no ha sido la investigación del porqué de la prohibición de quintas y octavas consecutivas, sino el estudio de su realización y la estructuración de las mismas. No obstante, he creído conveniente incluir este capítulo, ya que la simple presentación del objeto de estudio merece una exposición sobre su génesis y su existencia. Un estudio exhaustivo sobre el porqué de esta prohibición sería el objeto de una tesis doctoral.

Contextualización de la prohibición

La música de occidente ha defendido y practicado durante unos cuatrocientos años (desde el renacimiento hasta el romanticismo) un sistema de composición basado en la sucesión de determinados acordes (describo la música de todo este periodo utilizando la terminología moderna, y por tanto, usando el concepto de acorde), cuyos enlaces se han realizado priorizando una sonoridad llena, huyendo de las consonancias perfectas y dando relieve a las consonancias imperfectas. En estos cuatro siglos se ha generado un gusto armónico común caracterizado por un determinado nivel de consonancia (o disonancia) que ha condenado al ostracismo a la consonancia perfecta, es decir, a los intervalos de quinta y octava articulando en solitario y sobre todo a las quintas y octavas consecutivas. Se ha priorizado la disonancia, mediante notas extrañas y acordes cada vez más complejos, en detrimento de la consonancia perfecta, la cual ha sido prohibida, y en la mayor parte de los casos en que se ha practicado mediante la realización de quintas u octavas consecutivas, ha sido escondida, camuflada, atenuada,... Esto no quiere decir que durante todo este periodo no se hayan realizado quintas y octavas desnudas, o quintas y octavas consecutivas, pero su realización ha sido esporádica, no constituyendo norma, sino excepción. Quiero remarcar que las octavas paralelas como duplicación o refuerzo no se consideran octavas consecutivas, ya que implican a una sola parte.

Desde finales del siglo IX hasta la segunda mitad del romanticismo, podríamos hacer la siguiente lectura resumida de la historia de la polifonía, en cuanto al uso de intervalos y movimientos armónicos: desde los orígenes documentados de la polifonía hasta el comienzo del renacimiento, se pasó del extremo de utilizar casi exclusivamente el movimiento paralelo y los intervalos considerados como consonancias perfectas (octava justa, unísono, quinta justa y cuarta justa) mediante sucesiones paralelas, al extremo de considerar como únicamente válidos para la independencia de las voces los movimientos contrario y oblícuo, y prohibir precisamente los paralelismos efectuados mediante las consonancias perfectas, incorporando (de una u otra manera) todos los demás intervalos a la práctica compositiva. Por otro lado, desde el renacimiento hasta finales del siglo XIX, se ha pasado de una práctica común donde se prohibían y evitaban las quintas y octavas consecutivas, a un escenario donde todo tipo de sucesión interválica era válido mientras satisficiera al propio compositor. En las postrimerías del siglo XIX, con el subjetivismo romántico, los nacionalismos y el afán de modernización, se llegó precisamente a la búsqueda y utilización de aquellos recursos compositivos del pasado medieval.

¿Porqué no se pueden hacer quintas u octavas consecutivas?

La peculiaridad de los argumentos

Coincidiendo con el teórico alemán Gottfried Weber (1779-1839), a veces parece que los teóricos estén obligados, cuando tratan el tema de las sucesiones de quintas y octavas, a dar una explicación sobre el porqué de su prohibición, aunque en la mayoría de los casos suele ser breve y poco esclarecedora, ya que suele generar más preguntas o dudas sobre el tema. De hecho, si esta explicación no se diera, no creo que hubiera un solo lector con un mínimo de interés que quedara satisfecho. El problema es que, en general, las explicaciones están basadas en suposiciones, las cuales a su vez están basadas en experiencias personales o en hechos históricos expuestos o relacionados sin rigor, ya que se exponen argumentos en función de cómo entiende cada uno la historia sin haber realizado un estudio exhaustivo sobre el tema. Me estoy refiriendo, claro está, al ámbito histórico y estético, ya que, desde un punto de vista puramente musical, las trazas de su evolución pueden seguirse en las partituras conservadas. Sin embargo, no es fácil hacerlo de otra manera, ya que un estudio riguroso del porqué de esta prohibición sería el objeto de, como mínimo, una tesis doctoral.

Explicaciones más frecuentes

Desde el siglo XIV, todos los tratados musicales de contrapunto y composición, con alguna excepción puntual, así como los de armonía desde Rameau, tratan el tema de las sucesiones de quintas y octavas consecutivas, prohibiéndolas. Las explicaciones que se dan como causa de esta prohibición, aunque diversas, no son demasiado numerosas.

Paso de largo delante de aquellas explicaciones (que a lo largo de los años me han llegado de diferentes fuentes, las cuales no alcanzo a recordar) que, según mi opinión, no merecen ser expuestas como razones de peso por no poseer un mínimo de rigor o de coherencia. No obstante puedo citar algunas: “*porque está prohibido*” (parece que aquello que acepta la mayoría es garantía de corrección y buen hacer!), o “*porque los grandes compositores no las hacían*” (basta hechar un vistazo a las partituras de cualquier época y compositor para comprobar precisamente todo lo contrario de esta afirmación. Como muestra, precisamente el objeto y realización de esta tesis).

A continuación expongo las principales razones que se esgrimen como causa u origen de la prohibición de este tipo de sucesiones interválicas.

- La prohibición no está justificada (quintas)
- Porque tienen una sonoridad dura (quintas)
- Por su pobreza armónica (octavas)
- Porque suenan mal
- Porque suenan demasiado bien
- Por su sonoridad arcaica
- Debido a un cambio estético
- Porque hacen peligrar la independencia de las partes
- Debido a la coexistencia de dos tonalidades (quintas)

Seguidamente presento cada una de estas posibles causas acompañadas de opiniones de diversos teóricos para ilustrar mejor las ideas concretas que han servido de argumento para su exposición o defensa.

La prohibición no está justificada (quintas)

En general, podría decirse que todos los teóricos están de acuerdo en que la prohibición de las octavas consecutivas es debido a su pobreza armónica y/o porque anulan la independencia de las partes en una textura contrapuntística. En cambio, para las quintas no sólo no existe tanta unanimidad de criterio, sino que algunos teóricos no hallan una explicación razonable o convincente en el hecho de su prohibición.

Opiniones

Horsley: *“El motivo de la prohibición de quintas consecutivas no está tan claro, y es más difícil de explicar. Muchos grandes teóricos se esforzaron en encontrar motivos satisfactorios para la regla, y entre las muchas opiniones me remitiría a la de Cherubini. [...] De hecho es imposible explicar el origen de esta regla.”*¹

Richter: *“El principio de prohibición que no admite las octavas y los unísonos, justifícase por la independencia necesaria en que las voces deben moverse. Más difícil es explicar la prohibición de quintas paralelas, aunque todo el mundo se halla de acuerdo en que deben ser prohibidas.”*²

Schönberg: *“Las octavas paralelas destruyen la independencia de las partes. Contra las quintas paralelas sólo habla la tradición. No hay ninguna razón física o estética para esta prohibición.”*³

Porque tienen una sonoridad dura (quintas)

Muchos teóricos encuentran desagradables las sucesiones de quintas porque les producen una sensación de dureza. La experiencia nos dice que los intervalos de consonancia imperfecta (terceras y sextas) nos producen una sensación más agradable que los intervalos de quinta (desde el punto de vista armónico, sobre todo en el sistema de afinación de Zarlino, si lo comparamos con el pitagórico o el de temperamento igual). En un intervalo de quinta justa la nota superior reafirma mediante sus armónicos a la nota inferior como fundamental. Esta sonoridad tan contundente que aporta un mayor relieve a la nota inferior del intervalo, nos produce una sensación menos suave que la que nos producen las consonancias imperfectas. Esta sensación más áspera, o más vacía, es la que suele calificarse como dura.

Opiniones

Durand: *”...las octavas consecutivas se prohíben a causa de su pobreza armónica, mientras que la prohibición de las quintas consecutivas es debido a su efecto generalmente duro.”*⁴

¹ Charles Edward Horsley. *A text book of harmony*. Londres, Sampson Low, 1876, p.29.

² E. F. Richter. *Tratado de Armonía*. Leipzig, Breitkop & Härtel, 1928, p.16.

³ Arnold Schönberg. *Ejercicios preliminares de Contrapunto*. Barcelona, Labor S.A., 1990, p.27.

⁴ Émile Durand. *Traité de composition musicale*. París, Alphonse Leduc, 1900, p.80.

Gastoué: “El efecto de las quintas y octavas consecutivas es ordinariamente duro y plano.”⁵
“Reflexión sobre las quintas y octavas consecutivas.- No hay que creer que sea malo y de efecto desagradable el empleo de estos intervalos; se prohíben al alumno porque su empleo requiere precauciones que todavía no es capaz de discernir.”⁶

Kistler: “Las octavas paralelas solamente deberían usarse en música vocal a cuatro partes cuando surge la sensación de vacío debido a su aplicación no armónica. [...] Las quintas paralelas tienen muy frecuentemente un efecto duro, especialmente en música vocal a cuatro partes mediante movimiento conjunto.”⁷

Lavignac: “Dos quintas seguidas producen gran dureza. Dos octavas seguidas implican un sentimiento de pobreza armónica, y esto se comprende bien, puesto que de hecho el número de las partes queda reducido a dos partes que se doblan mutuamente. La dureza de las quintas es más difícil de explicar. Sin embargo la dureza existe, es un hecho innegable y conviene, absolutamente, evitarlo.”⁸

Reber: “Los intervalos de quinta justa, octava y unísono por movimiento directo producen, en general, mal efecto, cualquiera que sean las partes que concurren a la formación de estos intervalos. El efecto de dos quintas justas consecutivas, así como dos octavas o dos unísonos consecutivos es más malo todavía.”...”Hay una diferencia en el efecto de las quintas y las octavas prohibidas. En general, la quinta se prohíbe por su dureza, por su incoherencia, mientras que la octava se prohíbe por su pobreza, por su sonoridad vacía. El efecto de la octava prohibida es más malo que el de la quinta.”⁹

Savard: “Las quintas y las octavas consecutivas afectan de modo diferente en el oído. Las quintas producen un efecto duro y desagradable; las octavas están prohibidas a causa de su nulidad armónica.”¹⁰

Por su pobreza armónica

El porqué de esta explicación radica en el bajo nivel de disonancia que presentan los intervalos de quinta y octava desnudos, sobre todo el de octava. Dicho de otro modo, provocan una sensación de pobreza armónica porque son los dos intervalos más consonantes, como se verá en otros capítulos tanto desde un punto de vista teórico como empírico.

Efectivamente, de todas las sucesiones interválicas posibles, las que están constituidas por octavas consecutivas (o unísonos consecutivos) son las que presentan una mayor pobreza armónica, ya que el intervalo de octava representa un único sonido. Por tanto, su presencia estará reñida con la realización de enlaces que pretendan conseguir una cierta riqueza sonora, es decir, una sonoridad llena, a no ser que el número de partes sea muy elevado.

⁵ Amédée Gastoué. *Traité d'harmonisation du cant gregorien, sur un plan nouveau*. Lyon, Janin Fr., 1910, p.16.

⁶ Amédée Gastoué. *Op. cit.*, p.18.

⁷ Cyrill Kistler. *A system of harmony*. Londres, Haas & Co., 1899, p.113.

⁸ Alberto Lavignac. *Curso de armonía teórico y práctico*. Paris, Henry Lemoine, 1909, p.42.

⁹ Henri Reber. *Traité d'Harmonie*. Paris, Colombier, 1862, p.14-15, 16.

¹⁰ Augustin Savard. *Cours complet d'Harmonie théorique et pratique*. Paris, E. & A. Girod, p.59.

No obstante, las octavas consecutivas se permiten y se practican sin ningún reparo cuando su objetivo es el de reforzar una determinada voz. En este caso, no hay un empobrecimiento armónico porque no se sacrifica ninguna de las partes, ya que la duplicación a la octava se lleva a cabo mediante otra voz.

Opiniones

Andreví (en el contrapunto a dos partes): “*Se prohíben las dos octavas por movimiento directo porque no producen ningún efecto. Las quintas se prohíben porque dan la idea de dos tonalidades simultáneas.*”¹¹

Carleton: “*La culpa normalmente atribuída a las octavas consecutivas, es que son ineficaces. Esto debería ser denominado más bien como debilidad, en vez de cómo culpa o fallo.*”¹²

Jadassohn: “*Por ahora basta que el alumno esté seguro de que la conducción de dos voces en octavas paralelas en una armonía a cuatro voces produce una sensación de vacío, y en realidad cambia de un coro a cuatro voces a un coro a tres voces, con una voz doblada continuamente.*”¹³

Lozano: “*Se prohíben las octavas reales porque además de faltar a la variedad de movimientos, impiden que se llene la armonía.*”¹⁴

Lleys: “*A fin de evitar las quintas seguidas, cuyo efecto es durísimo, y las octavas seguidas, cuyo resultado final empobrece la armonía, se usa del movimiento contrario.*”¹⁵

Morera: “*La razón de que el uso de dos o más quintas justas seguidas resulte malo en la armonización, no es porque aquellas produzcan el sentimiento de dos tonalidades, como se acostumbra a decir.”...”...con el uso de octavas seguidas, que produce verdadera pobreza armónica, la armonización resultaría extremadamente monótona, ya que entre las voces sólo habría igualdad de movimientos melódicos.*”¹⁶

Southard: “*La razón de prohibir las octavas consecutivas se encuentra en el hecho de que cuando en una sucesión de acordes, una parte es reforzada por otra a distancia de octava, la parte doblada adquiere una excesiva prominencia, suficientemente grande como para paralizar y ahogar la armonía, la cual se vuelve completamente débil e insulsa.*”¹⁷

¹¹ Francisco Andreví. *Tratado teórico práctico de armonía y composición*. Barcelona, Imprenta y librería de D. Pablo Riera, 1848, p.23.

¹² Huhg Carleton. *The genesis of harmony; an enquiry into the laws which govern musical composition*. Londres, Augener, 1881, p.76.

¹³ Salomon Jadassohn. *Elementary principles of harmony for school and self-instruction*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895, p.74.

¹⁴ Antonio Lozano. *Prontuario de Armonía*. Zaragoza, 1887, p.19.

¹⁵ Juan Lleys. *Tratado Teórico Práctico de Armonía y Composición Musical*. Barcelona, Juan Budó, 1850, p.12.

¹⁶ Enric Morera. *Nuevo tratado práctico de Armonía*. Barcelona, Imp. Bayer, 1930, p.56.

¹⁷ Lucien H. Southard. *Course of harmony, being a manual of instruction in the principles of thorough-bass and harmony*. Londres, G. P. Reed, 1855, p.120.

Porque suenan mal

El teórico alemán Gottfried Weber, como ya he mencionado anteriormente, nos explica en su tratado *The Theory of Musical Composition*, publicado en 1851, que muchos músicos se han sentido obligados a exponer una razón de porqué los paralelismos de 5ª y 8ª suenan mal. Para llevarlo a cabo han caído en extraños y caprichosos razonamientos. Algunos defienden el siguiente argumento: una quinta es una consonancia perfecta. Dos quintas, es decir, dos consonancias perfectas en sucesión inmediata, son demasiado consonantes, de modo que implican un nivel de agrado, de goce, de disfrute del sonido demasiado elevado, y por lo tanto, suenan mal!.

¿Cómo va a sonar mal algo que ha sido el fundamento de la composición musical durante siglos? ¿Cómo van a sonar mal aquellos intervalos considerados precisamente como los más consonantes? (Precisamente una de las razones que también se esgrimen es que no se permite la utilización de estas sucesiones paralelas de quintas y octavas por el hecho de que “¡suenan demasiado bien!”, opinión ésta que comento en el siguiente punto de este apartado). Precisamente la música occidental, desde la edad media, está llena de octavas paralelas utilizadas como duplicación. ¿Se duplicarían las voces si sonaran mal? Y, en el supuesto de que se tratara de intervalos fuertemente disonantes, ¿es que las disonancias suenan mal? Y aún más, generalizando (suponiendo que lo que se está escuchando está bien afinado y es tímbricamente correcto), ¿es que hay alguna música que suene mal? Evidentemente no. Podemos decir que todo suena bien; otra cosa será que lo que suene nos guste en mayor o menor medida, pero esto entra dentro del ámbito del subjetivismo. El gusto personal es algo en lo que no puede estar basado el porqué de una prohibición de esta embergadura.

En las opiniones que presento a continuación, interpreto las expresiones “son extremadamente ofensivas al oído”, “son generalmente desagradables”, “desagradaría necesariamente”, “no satisface enteramente al oído”, “su efecto en general es grosero y desagradable”, como sinónimas de que estos paralelismos suenan mal.

Opiniones

Albrechtsberger: “*Dos quintas u octavas consecutivas deben ser cuidadosamente evitadas, ya que no sólo suenan vacías, sino que son extremadamente ofensivas al oído.*”¹⁸

Foote, Spalding: “*Con las quintas consecutivas el asunto es diferente: a menudo suenan mal.*”¹⁹

Hull: “*La octavas paralelas no suenan mal, pero las quintas paralelas sí.*”²⁰

Leavitt: “*Las quintas y octavas paralelas [...] son generalmente desagradables. [...] Con frecuencia son hábilmente usadas por compositores con bello efecto.*”²¹

¹⁸ Johann Georg Albrechtsberger. *Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony and Composition, for Self Instruction, Vol.1*, p.15.

¹⁹ A. Foote, W. R. Spalding. *Modern harmony in its theory and practice*. Arthur P. Schmidt, 1905, p.25.

²⁰ Arthur Eaglefield Hull. *Harmony for students*. Londres, Augener, 1918, p.18.

²¹ Helen S. Leavitt. *Practical lesson plans in harmony*. Boston, Ginn and Company, 1916, p.15-16.

Norris: “*El mal efecto de las quintas consecutivas es raramente mejorado por un arreglo de las voces.*”²²

Pearce: “*Aunque no se hayan descubierto razones físicas para justificar la proposición de que las quintas perfectas paralelas son naturalmente repugnantes al oído musical, el hecho es que dos partes avanzando juntas a distancia de quinta perfecta entre ellas, producen un efecto que es intolerablemente desagradable. Desde el aspecto puramente perpendicular o armónico, las quintas son generalmente más o menos ofensivas al oído en proporción a la necesidad de relación existente entre los acordes en que se producen.*”²³

Reicha: “*No se sabe todavía porque las quintas seguidas con movimiento semejante producen mal efecto; para explicar este hecho sería preciso conocer exactamente la influencia física que ejerce en el oído la sucesión de los sonidos, de los intervalos, de los acordes y de las escalas; pero no siendo conocida esta influencia, y lo que pudiera decirse sobre esta materia no presentando más que hipótesis, nos abstendremos de hablar de ella. En cuanto a las octavas consecutivas con movimiento semejante, obran de diverso modo sobre el órgano auditivo, el cual puede soportarlas. No producen mal efecto sinó cuando hacen sentir en la armonía un vacío intempestivo que choca al oído. Estas octavas no son pues malas en sí mismas como las quintas consecutivas. La experiencia indica los casos en que unas y otras producen mal efecto y los casos en que son toleradas. Al prescribir en los tratados las quintas y las octavas con movimiento semejante, no se había tenido otro objeto que el de evitar su mal efecto; así pues, cuando cesan de ser desagradables al oído, no tiene la prohibición causa legítima*”²⁴

Scholz (refiriéndose a una sucesión de dos quintas paralelas entre bajo y tenor): “*La razón del mal efecto que este enlace nos produce, se debe, principalmente, al movimiento defectuoso del bajo respecto del tenor. El estilo severo considera movimiento defectuoso la sucesión de tales quintas paralelas, por cuya razón se prohíben en la armonización a cuatro voces. Sin embargo, no todas las quintas paralelas suenan mal. ...*”²⁵

Schönberg: “*Estas prohibiciones se fundamentaron diciendo que tales movimientos paralelos anulaban la independencia de las voces. Esta era la formulación más inteligente. Otros afirmaban simplemente que tales sucesiones sonaban mal. Entre ambos puntos de vista se situaba otro intermedio: tales sucesiones sonaban mal porque anulaban la independencia de las partes. Quizá no sea errónea la afirmación de que las octavas paralelas hacen perder aparentemente la independencia a las voces en el momento en que se establecen. Pero la afirmación de que suenan mal, o de que suenan mal porque anulan la independencia de las partes, es absolutamente falsa.*”²⁶

Soriano: “*Se prohíbe hacer dos o más quintas justas y octavas sucesivas entre dos voces o partes que suban o bajen igualmente de 5ª a 5ª o de 8ª a 8ª, porque se oponen a la variedad de la armonía. En efecto una sucesión de 5as justas hechas por solas dos voces y particularmente por grados conjuntos, desagradaría necesariamente, porque además de no*

²² Homer Albert Norris. *Practical harmony on a french basis*. Boston, H. B. Stevens Company, 1894, p.16.

²³ Charles William Pearce. *Composers' counterpoint, a sequel to "Students' counterpoint,"*. London, C. Vincent, [190?], p.96.

²⁴ Antonio Reicha. *Tratado de armonía práctica*. Barcelona, Imprenta musical de Don José Vilar, 1845, p.151.

²⁵ Hans Scholz. *Compendio de Armonía*. Barcelona, Labor, S.A., 1951, p.34.

²⁶ Arnold Schönberg. *Armonía*. Madrid, Real Musical, 1990, p.66-67.

*hallarse variación alguna ni en el movimiento ni en la relación armónica de los acordes, es una consonancia que no satisface enteramente al oído.*²⁷

Tchaikovsky: *“Otros paralelismos, sin embargo, han de ser evitados porque no satisfacen el oído musical y además, porque anulan la independencia de las voces. Tales progresiones prohibidas son las quintas y octavas paralelas.”*²⁸

Weitzmann: *“A través de estas páginas, las quintas paralelas, así como las octavas, han sido estrictamente prohibidas por la simple razón de que su efecto en general es grosero y desagradable según el instinto musical y la inteligencia de las mejores autoridades. Raros ejemplos de quintas paralelas se encuentran en obras de los grandes maestros, pero en cada caso han sido tratadas con magistrales manos, y por tanto su efecto en esos casos aislados es enteramente aceptable.”*²⁹

York: *“La quintas paralelas suenan muy mal.”*³⁰

Porque suenan demasiado bien

Traduciendo esta expresión en términos musicales, viene a decir: “porque son demasiado consonantes”, lo cual nos puede llevar al mismo comentario que he hecho en el punto anteriormente expuesto relativo a su *pobreza sonora*. Sin embargo, esta expresión tiene un matiz importante, ya que califica la consonancia mediante términos positivos, y no negativos como suele hacerse cuando se discute sobre quintas y octavas. No se está diciendo que las quintas y octavas producen un mal efecto, sino todo lo contrario.

La práctica común del periodo modal-tonal se ha caracterizado por una sonoridad llena, por unos enlaces armónicos fuertes y plenos, huyendo de los enlaces pobres y vacíos que resultarían de la realización de quintas y octavas consecutivas. Por esta razón, cuando se dice que las quintas y octavas suenan demasiado bien, se hace referencia a que un nivel de consonancia tan elevado no se corresponde con el tipo de sonoridad que se ha realizado como práctica común durante los cuatro siglos que comprende el periodo que abarca desde el renacimiento hasta el romanticismo.

Opiniones

Bairstow: *“La quinta justa es otra consonancia perfecta y, como el unísono, no ha de ser utilizado consecutivamente. Ha de ser usada con moderación a dos partes a causa de su extrema consonancia y consiguiente insipidez.”*³¹

²⁷ Indalecio Soriano Fuertes. *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno*. Madrid, Almacén de música de Lodre, 1845, p.19.

²⁸ Peter Ilyitch Tchaikovsky. *Guide to the practical study of Harmony*. Mineola, Dover, 2005, p.16.

²⁹ K. F. Weitzmann, E. M. Bowman. *Bowman's-Weitzman's manual of musical theory. A concise, comprehensive and practical text-book on the science of music, prepared and edited with the approval and permission of the author, Carl Friedrich Weitzman, by his pupil, E.M. Bowman*. New York, W.M. A. Pond, 1879, p.207.

³⁰ Francis Lodowick York. *A practical introduction to composition: harmony simplified*. Boston, Oliver Ditson Company, 1909, p.7.

³¹ Edward Cuthbert Bairstow. *Counterpoint and harmony*. Londres, Macmillan and Co. Limited, 1937, p.2.

Galindo: “La razón de esta prohibición, no es el mal efecto que se dice producen en nuestro oído, sino el exceso de consonancia producido por la sucesión en las mismas voces de dos consonancias perfectas, que se funden así, en la voz más grave, quedando por tanto la voz superior inutilizada o falsa. Téngase pues tal sucesión de 5as u 8as, por pobre, inexpresiva, inútil o falsa, pero no por disonante.”³²

Jones: “El uso de disonancias es para producir variedad, ya que el oído pronto se satura de demasiada consonancia; por lo cual es una regla establecida en composición y bajo continuo, que dos consonancias perfectas, dos quintas o dos octavas, no pueden estar seguidas ni ascendiendo ni descendiendo. Se evitan mediante movimiento contrario.”³³

Porque tienen una sonoridad arcaica

En los orígenes de la polifonía, las voces avanzaban realizando paralelismos de quintas y octavas. Desde la segunda mitad del siglo IX hasta finales del ars antiqua, el movimiento paralelo fue cediendo paso al movimiento contrario y oblícuo para conseguir una mayor independencia entre las distintas partes. Asimismo, fue reduciéndose tanto la cantidad de sucesiones paralelas de quintas y octavas como el número de intervalos consecutivos que se realizaban en una determinada textura paralela. A comienzos del siglo XIV empezaron a prohibirse en los tratados las quintas y octavas consecutivas. No obstante, se siguieron practicando, aunque la extensión de los paralelismos fue reduciéndose. El renacimiento, gracias a la influencia de la música inglesa, vio por primera vez como la prohibición de quintas y octavas no solamente se exponía en los tratados musicales, sino que era practicada por los compositores, los cuales la tomaron seriamente como una norma a seguir y fue práctica común hasta la segunda mitad del siglo XIX.

La práctica común durante cuatrocientos años de este detalle compositivo (evitando su práctica y atenuando o disimulando su presencia cuando se realizaban, y siempre de un modo muy esporádico), ha conseguido que la sonoridad de las quintas consecutivas nos produzca una sensación cuanto menos extraña, por no decir incómoda o atípica. Por esta razón, al escuchar una sucesión de quintas consecutivas, nos remite o nos recuerda a la música del medievo, y por tanto nos suena como algo primitivo y arcaico.

Opiniones

Clarke (refiriéndose al órganum primitivo): “Podría ser que la prohibición de las quintas consecutivas fuera solamente una reacción hacia este incuestionable estilo bárbaro de composición.”³⁴

Diether de la Motte: “Todas las argumentaciones de la prohibición de conducciones paralelas son objetables”... “En la prohibición de los movimientos paralelos del siglo XIV se manifiestan el menosprecio y la repulsa hacia un pasado musical que se consideró entonces como primitivo. Ese menosprecio ha mantenido su vigencia: los movimientos paralelos no son artísticos.”³⁵

³² Patricio Galindo. *Tratado de armonía adaptado a la guitarra*. Valencia, 1971, p.53.

³³ William Jones. *A treatise on the art of music...*, 1784, p.20.

³⁴ Hugh Archibald Clarke. *On the inductive method*. Philadelphia, Lee & Walker, 1880, p.106.

³⁵ Diether de la Motte. *Armonía*. Barcelona, Labor, S.A, 1993, p.12.

Gardner: *“Las quintas consecutivas son desagradables porque a menudo suenan duras y primitivas. Cherubini expuso la razón de esta dureza: cada una de las partes avanza en una tonalidad distinta. Es debido a esta simultaneidad de tonalidades que surge la disonancia y, por tanto, la prohibición de presentar varias quintas en sucesión.”*³⁶

Rueda: *“Un clásico evitará siempre la sonoridad de las quintas paralelas. La razón es que la primera polifonía consciente que existió en Europa con carácter expresivo (que se sepa) fue precisamente la duplicación a distancia de quinta o cuarta de una melodía, lo que se llamó el organum. Este procedimiento contrapuntístico elemental fue pronto superado, pero algunos músicos de aquellos tiempos no pudieron resistir la tentación de confundir lo que es un recurso superado con lo que es uno malo. Sus mentes funcionaron según el esquema: las quintas paralelas suenan antiguas luego lo mejor es no hacerlas nunca, prohibirlas.”*³⁷

Un cambio estético

El cambio estético del medievo al renacimiento es obviamente una de las explicaciones de la no realización de quintas y octavas.

El incremento en el uso de las terceras, que llevaban consigo una sonoridad más llena, y de los movimientos contrario y oblícuo, aportando más independencia a la conducción de las voces, llevaron consigo el hecho de considerar todo lo realizado hasta entonces como anticuado. Podríamos decir que el cansancio o aburrimiento frente a la continua consonancia perfecta, junto con la consolidación del uso de recursos que ya hacía mucho tiempo que se venían practicando (nuevas consonancias y movimientos contrario y oblícuo), llevó a un cambio de gustos, a una práctica común nueva, es decir, a un cambio estético que se reflejaría en un nuevo estilo de escritura.

Dentro de esta opinión tienen cabida otras argumentaciones, como las que consideran que los movimientos paralelos son arcaicos, o no son artísticos, o que minimizan la independencia de las voces, etc..., ya que todas estas argumentaciones pueden analizarse desde una óptica que refleje un cambio estético.

No obstante, el cambio estético que supuso el renacimiento puede ser un argumento para explicar la nueva práctica común en que no se realizaban quintas y octavas, pero no puede explicar su prohibición ya que ésta tiene su origen en el paso del Ars antiqua al Ars nova. Es decir, no explica su prohibición pero sí su aplicación.

Opiniones

Eslava: *“Las reglas de los movimientos de las voces fueron fundadas por los antiguos contrapuntistas en el principio de la unidad y variedad; aunque ellos solo hablaban de esta última. Cuando prohibían, por ejemplo, dos quintas seguidas, decían que no habiendo variedad de especies en los movimientos, se faltaba al objeto del contrapunto. Recomendaban el movimiento contrario, para que hubiese variedad de movimientos. En fin, todos nuestros preceptistas de los siglos XVI y XVII, fundaban en este principio sus tratados de contrapunto, de fuga y de compostura, como entonces se llamaban. Yo creo que los tratadistas modernos, que han fundado en sola la tonalidad la prohibición de ciertos*

³⁶ Carl Edward Gardner. *Music composition: a new method of harmony*. New York, Carl Fischer, 1918, p.23.

³⁷ Enrique Rueda. *Armonía*. Madrid, Real Musical, 2002, p.15.

movimientos, como el de dos quintas seguidas, diciendo que hay sensación de dos tonos diferentes, se han equivocado; porque puede haber dos quintas sin que de ellas resulte sensación de diversos tonos. Todos los hechos y prácticas recibidas en el arte, respecto a los movimientos de las voces, están fundadas no solo en el principio tonal, sino también en el rítmico, y más principalmente en el estético de que se trata."³⁸

Eslava: *"La prohibición de octavas seguidas entre dos voces está fundada en el principio estético; porque cantando dichas dos voces en octavas o unísonos, aunque no resulta vaguedad ni mal efecto, falta entre ellas la variedad de movimientos y de especies, y por consiguiente se encuentra la armonía empobrecida.*"³⁹

Kennan: *"Las quintas paralelas están igualmente prohibidas, pero principalmente porque implican tríadas paralelas, un procedimiento extraño al estilo que estamos utilizando.*"⁴⁰

Koehlin: *"Hay que rechazar toda teoría que prohíba a priori las quintas consecutivas: por ejemplo aquella que defiende la percepción de dos tonalidades simultáneas. Busquemos por otra parte el origen de esta prohibición de las quintas, la cual fue una ley hace mucho tiempo. La armonización de los temas de canto llano mediante quintas vacías (a voces o al órgano), no tiene en sí nada de malo. Solamente presenta un cierto arcaísmo, un carácter diferente de la música del siglo XVIII o de la actual música de opereta; pero esto no es suficiente para declarar como malo este arcaísmo y sus quintas! [...] Es más una cuestión de estilo. Cuando en la edad media se tuvo la idea de añadir la tercera a los acordes de quintas, quizás se cogió más gusto a la tercera y menos a la quinta. Y cuando al mismo tiempo se empezó a usar el recurso de la imitación (esbozo de la fuga), fue natural, incluso necesario, proceder de un modo distinto a los antiguos movimientos paralelos. Las partes se independizaron; los movimientos paralelos dejaron de ser habituales; desde entonces debieron parecer monótonos. Y el uso hizo fuerza de ley. La quintas consecutivas se hicieron cada vez más raras. Ya que dejaron de ser un recurso común, los teóricos se apresuraron a juzgarlas como defectuosas. No lo lamentemos. Esta prohibición fue una de las dificultades que incitaron a los músicos a encontrar variantes. Éstas apremian a los músicos a flexibilizar su estilo. En caso de necesidad les conducen al descubrimiento de nuevos enlaces de acordes y armonizaciones inéditas.*"⁴¹

Porque hacen peligrar la independencia de las partes

En una textura contrapuntística, la independencia de las partes se consigue conduciendo las voces mediante movimiento contrario u oblicuo. Hay muchas opiniones que explican la prohibición de quintas y octavas paralelas alegando como motivo el hecho de que su presencia impide la independencia entre las partes. Algunas opiniones defienden esta postura argumentando que los movimientos paralelos no son artísticos. No obstante, como es lógico, siempre habrá pasajes, por cortos que sean, en que las voces vayan por movimiento paralelo. Si fuera cierto que los movimientos de quintas y octavas paralelas hacen peligrar la independencia de las partes, o incluso que la suprimen, entonces ¿porqué se permiten hacer terceras paralelas o en general cualquier sucesión de intervalos paralelos?

³⁸ Hilarión Eslava. *Tratado Primero. De la Armonía*. Madrid, Imp. Luis Beltrán, 1861, p.13-14.

³⁹ Hilarión Eslava. *Op. cit.*, p.79.

⁴⁰ Kent Kennan. *Counterpoint. Based on Eighteenth-Century Practice*. New Jersey, Prentice Hall, 1999, p.21.

⁴¹ Charles Koehlin. *Traité de l'harmonie*, Vol I. Paris, Max Eschig, 1928, p.14.

Podría argumentarse que no se pueden hacer más de dos terceras o sextas consecutivas rigurosamente paralelas con la escala diatónica, pero la pregunta formulada seguiría siendo válida; y con más razón si nos referimos a las sucesiones de cuartas.

En cualquier caso, nunca podrá decirse que dos quintas paralelas o dos octavas paralelas han anulado la independencia de dos partes, dicho como se hace de un modo general y globalizador. En todo caso, y esto no puede negarse, podrá decirse que en aquel punto en que se realizan dichos movimientos paralelos, disminuye la independencia de las voces. Pero si el número de intervalos paralelos es solamente de dos, es una disminución mínima y muy localizada, nunca global. Es, pues, una cuestión de proporciones. No puede hablarse del mismo grado de disminución de la independencia de las voces, sea cual sea la duración del fragmento que contenga los movimientos paralelos. Y si dichos movimientos paralelos se permiten con los intervalos de tercera y sexta (o de cuarta), la razón de la prohibición tal vez no sea el movimiento paralelo.

El elevado grado de consonancia de los intervalos de octava y quinta, hace que las dos voces que realizan el movimiento paralelo tiendan a ser oídas como una sola voz, y por tanto, provoca que este tipo de escritura se aleje del objetivo de conseguir una máxima independencia de las voces (siempre que éste sea el objetivo deseado). En el caso del movimiento paralelo mediante otro tipo de intervalos, podría argumentarse a su favor que al existir un mayor nivel de disonancia, el resultado no tiende tanto a ser oído como una sola voz como en el caso de las quintas y octavas. No obstante, es una explicación que no deja de ser, en mi opinión, demasiado subjetiva, ya que tiene que ver con la facilidad de distinción de ambas voces, y evidentemente podemos distinguir sin ningún problema las dos voces que constituyen cualquier intervalo.

En cualquier caso, teniendo en cuenta las reglas académicas y la práctica común, no parece que el problema sea el movimiento paralelo en si mismo, sino los propios intervalos de quinta y octava. Por tanto, en este caso habría que buscar la causa de la prohibición en la sonoridad característica de dichos intervalos.

Opiniones

Blanquer: *“El enlace sucesivo de dos o más quintas u octavas está prohibido en el estudio de la gramática musical. La razón estriba en lo fácil que resulta reproducir sistemáticamente el mismo acorde en la misma dirección, procedimiento opuesto al espíritu que solicita la técnica del contrapunto.”*⁴²

Foote, Spalding: *“Hay que admitir que las octavas consecutivas no suenan mal. Pero en una escritura a cuatro partes, si dos hacen la misma nota, o al unísono o a la octava, se reduce el número de partes a tres.”*⁴³

Gardner: *“Las octavas y unísonos consecutivos son desagradables porque su uso convierte una escritura a cuatro partes en una a tres partes, con una de las melodías duplicada.”*⁴⁴

⁴² Amando Blanquer. *Técnica del Contrapunto*. Villaviciosa de Odón (Madrid), Real Musical, 2001, p.25.

⁴³ A. Foote, W. R. Spalding. *Op. cit.*, p.24.

⁴⁴ C. E. Gardner. *Op. cit.*, p.23.

Grimm: “*Dos partes no deben moverse en octavas o quintas paralelas, porque se mezclan en un tono de un modo demasiado perfecto. Moviéndose en octavas significaría solamente una repetición de otra parte, y en vez de cuatro partes habría solamente tres.*”⁴⁵

Heacox: “*Estas progresiones son evitadas porque las quintas consecutivas normalmente son desagradables, y las octavas consecutivas interfieren con la independencia de alguna voz.*”⁴⁶

Kennan: “*Si dos voces se mueven en octavas paralelas, el oído tiene la impresión de que una voz ha desaparecido, y la sensación de contrapunto real se pierde. Es por esta razón que las octavas paralelas entre voces están prohibidas. Naturalmente este principio no tiene nada que ver con el procedimiento de doblar una melodía a la octava superior o inferior para aumentar la intensidad o darle un color particular, un procedimiento que ocurre constantemente en la música de orquesta, órgano y piano, por ejemplo. En estos casos la octava doblada no es una voz real sino el refuerzo de una voz ya presente.*”⁴⁷

Piston: “*Dos voces en movimiento paralelo son muy parecidas en su melodía, por lo que podemos considerarlas como una sola voz con su duplicación. Los compositores de los siglos XVIII y XIX han evitado sistemáticamente los intervalos paralelos de unísono, octava y quinta justa, siempre que su intención fuese escribir una textura de voces independientes.*”⁴⁸

Rameau: “*Después de todo, dos octavas o quintas consecutivas de ningún modo destruyen la base de la armonía; están prohibidos solo para evitar una árida y tediosa monotonía en la sucesión de acordes.*”⁴⁹

Salzer: “*Uno de los objetivos básicos del contrapunto es desarrollar la conducción de la voz de un modo lo más independiente posible. Los unísonos paralelos y las octavas paralelas niegan este principio, puesto que las dos voces usan el mismo sonido, bien sea en idéntico o en diferente registro.*

Pero ¿por qué las quintas paralelas están prohibidas, mientras las terceras y las sextas paralelas están permitidas? (Estos intervalos, a diferencia del unísono y la octava, tienen dos notas diferentes.) La diferencia está en la definida cualidad de la quinta; en contraste con la tercera y con la sexta, es un intervalo que define fuertemente el tono...cuando el oído escucha una sucesión de terceras y sextas, percibe sin dificultad el flujo horizontal de dos líneas melódicas procediendo en movimiento paralelo. Pero cuando el oído es confrontado con quintas paralelas, deja de escuchar dos movimientos de dos voces distintas; tiende a distraerse e inclinarse hacia lo vertical, que es el aspecto definidor del tono de cualquier quinta. (Además, como segundo armónico, su dependencia sobre la fundamental es obvia.) Para prevenir esta posible confusión se ha establecido como principio el evitar toda sucesión de quintas.”⁵⁰

⁴⁵ Carl William Grimm. *A simple method of modern harmony*. Cincinnati, The G. B. Jennings Co, 1906, p.16.

⁴⁶ Arthur Edward Heacox. *Lessons in harmony*. Oberlin, Comings & Son, ca.1906, p.17.

⁴⁷ Kent Kennan. *Op. cit.*, p.20.

⁴⁸ Walter Piston. *Armonía*. Barcelona, Labor, S.A., 1991, p.29.

⁴⁹ Jean-Philippe Rameau. *Treatise on Harmony*. New York, Dover Publications, 1971, p.340.

⁵⁰ Félix Salzer. *Audición estructural*. Barcelona, Labor, 1990, p.78.

Salzer: “La cualidad de las quintas como ‘definidoras del tono’ es tan fuerte que la sucesión de quintas fue sentida como el mayor obstáculo para el rasgo más característico del contrapunto: la fluidez del movimiento.”⁵¹

Scholz: “Estas octavas paralelas, lo mismo que el movimiento de dos voces al unísono, se consideran defectuosas en la armonización a cuatro partes, por cuanto significan menoscabo de la independencia con que deberán moverse dichas voces.”⁵²

York: “Las octavas paralelas no ofenden seriamente el oído, pero si dos voces se mueven en octavas el resultado es que realmente una voz desaparece y resulta una escritura a tres partes, ya que una parte pierde su independencia y simplemente dobla otra parte a distancia de octava.”⁵³

Debido a la coexistencia de dos tonalidades

Aunque seguramente no sea el argumento más extendido, ha sido planteado por numerosos teóricos (Luigi Cherubini (1760-1842), François Joseph Fétis (1784-1871), Pierre Joseph Zimmerman (1785-1853), Camille Durutte (1803-1881), George Alexander Macfarren (1813-1887), Ernest Ansermet (1883-1969), Allan Forte (1926), etc...), y no siempre con la misma justificación o argumentación.

Uno de los razonamientos plantea que una sucesión de quintas paralelas se percibe como dos escalas simultáneas de tonalidades distintas. Según Cherubini, por ejemplo, partiendo del intervalo de quinta justa Do-Sol, y realizando una sucesión de quintas consecutivas por movimiento conjunto ascendente, se estarían oyendo simultáneamente las tonalidades de Do mayor en la voz grave y de Sol mayor en la voz aguda.

Otro planteamiento teórico, defendido por Frederick Schneider⁵⁴, argumenta que la audición de dos quintas sucesivas siempre nos produce la sensación de dos acordes tríadas perfectos mayores paralelos, percibiendo ambos acordes tríadas como tónicas de dos tonalidades distintas. En función de la separación interválica de ambas quintas, producirán al oído una sensación más o menos desagradable. Así, si se encuentran a distancia de tono o de semitono, producirán una sensación muy desagradable debido a que la relación entre ambas tonalidades es lejana, sobre todo en aquellas tonalidades separadas por un semitono. Por ejemplo, la sucesión de quintas (Do-Sol)-(Reb-Lab), separadas por un semitono, se percibiría de la siguiente manera: nos produciría la sensación de un enlace entre los acordes tríadas (Do mayor – Reb mayor), los cuales se entenderían como tónicas, de modo que el oído interpretaría un enlace entre el primer grado de la tonalidad de Do mayor seguido del primer grado de la tonalidad de Reb mayor. De este modo, una sucesión de quintas separadas por un salto de quinta justa o de cuarta justa, producirían una sensación mucho menos desagradable, ya que las dos tonalidades resultantes estarían separadas por una sola quinta (dentro del círculo de quintas).

⁵¹ Félix Salzer. *Op. cit.*, p.210.

⁵² Hans Scholz. *Op. cit.*, p.39.

⁵³ Francis L. York. *Op. cit.*, p.6-7.

⁵⁴ Citado y criticado en el tratado de Gottfried Weber, titulado *The Theory of Musical Composition treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*, Vol.2, p.823-833.

En mi opinión, ambas teorías se desmontan fácilmente, ya que están fundamentadas en planteamientos teóricos totalmente equivocados. No es cierto que dos quintas consecutivas den la sensación de dos escalas simultáneas de diferentes tonalidades, ni que dos quintas vacías se perciban como dos acordes tríadas perfectos mayores (según el contexto armónico, una quinta justa vacía puede percibirse como un acorde tríada perfecto menor, percepción que dependerá de la subjetividad de cada oído, o percibirse como lo que es: un intervalo), ni que dos acordes tríadas fundamentales paralelos, o dos quintas paralelas, se perciban como dos tónicas sucesivas. En cualquier tonalidad pueden darse enlaces entre acordes tríadas perfectos mayores consecutivos sin que ello implique un cambio de tonalidad. La disposición de los acordes condicionará la sonoridad, pero siempre dentro de una misma tonalidad (siempre y cuando se usen los acordes naturales de una misma tonalidad o se siga un determinado discurso o planteamiento armónico).

Por ejemplo, el enlace formado por la sucesión de los acordes Fa M – SolM, ambos en estado fundamental y dando lugar a dos quintas consecutivas paralelas, dependiendo del contexto armónico en que se hallen ubicados pueden percibirse de diferentes maneras. En la siguiente tabla se muestran ejemplos de tonalidades a las que puede pertenecer este enlace, indicando en cada caso los grados tonales correspondientes. Podríamos decir que la interpretación armónica menos probable de este enlace, sería con ambos acordes como primer grado.

Tonalidad	Grados
Do mayor	IV – V
Sib mayor	V – V/II
La menor	VI – VII
Fa mayor	I – V/V
Mi menor	II ^{>} - III o V/VI
Mib mayor	V/V – V/VI

Tabla 9. Percepción del enlace entre los acordes FaM-SolM

Aunque en un intervalo de quinta justa la nota inferior adquiere mucho relieve, ya que sus armónicos son reforzados por los armónicos de la nota superior, en una sucesión de dos quintas paralelas las dos notas de la voz inferior estarán reforzadas adquiriendo más protagonismo en comparación con una sucesión de intervalos de tercera o sexta, por ejemplo. Sin embargo, esta sonoridad más acentuada, o si se quiere más dura, no consigue establecerse como tónica, ya que predomina el contexto armónico en el que se halla ubicada.

Si aplicáramos este razonamiento de un modo riguroso, llegaríamos a conclusiones absurdas o incorrectas. Por ejemplo, planteémonos la siguiente sucesión armónica en tonalidad mayor, por ejemplo en Do mayor: I – IV – I – V – VI. Según esta teoría, si en el enlace I – V hubieran quintas consecutivas, el oído percibiría un cambio de tonalidad, de modo que se pasaría de la tonalidad de Do mayor a la de Sol M, entendiéndose por tanto el último acorde de esta sucesión como II de Sol mayor y no como VI de Do mayor. Sin embargo, con sólo ver el planteamiento armónico expuesto, todo músico percibirá claramente la tonalidad de Do mayor en la totalidad del fragmento, reafirmada además en el último enlace (V – VI), independientemente de las quintas consecutivas que puedan existir en su realización.

Este planteamiento teórico se basa en la sonoridad característica del intervalo de quinta justa, en que la nota inferior adquiere mucho relieve. Este protagonismo o realce de la voz inferior es llevado, desde un punto de vista teórico, hasta el extremo, considerando la presencia de dos quintas consecutivas como un enlace entre dos tónicas. Este argumento, por tanto, equivale a considerar, de un modo erróneo, que la presencia de la nota inferior de un intervalo de quinta adquiere más notoriedad que la sonoridad de un acorde como determinado grado de una determinada tonalidad.

Opiniones

Ansermet: *“Desde el instante en que la consciencia musical tiende a la autonomía de las voces, el paralelismo de octava, de quinta o de cuarta se convierte en principio en un defecto; ya que significaría que su consonancia se ha convertido, en cierto modo, en automática, y el movimiento de una conllevaría ipso facto el de la otra, aboliendo así su autonomía. Pero esta necesidad de autonomía esconde, en realidad, otra ley, que consiste en que la autonomía de las voces polifónicas representan los diversos movimientos simultáneos de una misma consciencia, o, si se prefiere, de una misma alma... Todo sucede como si dos tonos, que la consciencia musical experimenta fácilmente en sucesión, representaran para ella una tensión intolerable cuando se hallan simultáneos, especialmente a distancia de quinta; o como si la simultaneidad de dos tonos a distancia de octava estuviera para ella desprovista de significado.”*⁵⁵

Cherubini: *“Una sucesión de octavas deja la armonía prácticamente nula. Una sucesión de quintas forma discordancia porque la parte superior está en un tono, mientras que la parte inferior está en otro tono.”*⁵⁶

Douel: *“Está prohibido hacer oír, en las mismas voces, dos o más quintas consecutivas. Este encadenamiento produce una gran dureza porque evoca la impresión de dos tonalidades distintas.” ... “Está prohibido hacer oír, en las mismas voces, dos o más octavas consecutivas. Este encadenamiento es de una gran pobreza.”*⁵⁷

Durutte: *“Se ha dicho que la prohibición de las quintas justas consecutivas está motivada porque producen la impresión simultánea de dos tonalidades distintas; esto es cierto, y Cherubini ha expuesto esta verdad en su excelente tratado de contrapunto y fuga.”*⁵⁸

Fétis: *“Cuando un tono se ha establecido, el oído se acostumbra y no puede abandonarlo de manera brusca. De todos los intervalos, aquél que establece la tonalidad con más firmeza es la quinta justa. Dos quintas, sea por movimiento ascendente, sea por movimiento descendente, establecen dos tonalidades diferentes; esta observación ha sido suficiente para prohibirlas.”*⁵⁹

⁵⁵ Ernest Ansermet. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., p.921-922.

⁵⁶ Luigi Cherubini. *Cours de Contrepoint et de Fugue*. París, Heugel et Cie, 1835, p.5.

⁵⁷ Jean Douel. *Précis d'harmonie expérimentale*. París, Gallet et Fils Editeurs, p.10.

⁵⁸ Camille Durutte. *Résumé élémentaire de la Technique harmonique, et complément de cette Technique*. Paris, Gauthier-Villars, 1876, p.353.

⁵⁹ François Joseph Fétis. *Traité du contrepoint et de la fugue contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale depuis deux jusqu'à huit parties réelles. Ouvrage divisé en deux parties, Vol.1*. París, Brandus, ca.1851, p.4.

Fétis: “Ya que el cuarto grado y la dominante tienen un carácter de reposo tonal, carácter que los asimila momentáneamente a tónicas transitorias, el oído es herido cuando las armonías de los intervalos que provocan este sentimiento de reposo se suceden inmediatamente sobre estas dos notas; ya que dos reposos inmediatos, debido a armonías que no tienen entre ellas ningún punto de contacto, presentan al sentido musical el aspecto de una absurdidad tonal. De ahí las reglas que prohíben, en el arte de escribir, la sucesión de dos quintas y de dos terceras mayores entre el cuarto grado y la dominante, y viceversa.”⁶⁰

Forte: “Las quintas paralelas están prohibidas porque la 5ª formada por los grados I y V de la escala es el intervalo armónico principal, el intervalo que divide la escala y así define la tonalidad. La sucesión directa de dos quintas suscita dudas sobre la tonalidad. [...] Sin la limitación de los paralelismos de 5ª y 8ª el arte de la música tonal no habría desarrollado las elaboradas e intrincadas formas que le han otorgado una posición única.”⁶¹

Lefèvre: “Está prohibido hacer, entre dos partes cualesquiera, dos quintas o dos octavas paralelas consecutivas. Dos quintas porque dan la sensación de dos tonalidades distintas, y dos octavas porque no producen armonía.”⁶²

Macfarren: “No está permitido que dos partes se muevan en quintas justas; la razón de esto es, que dos quintas justas consecutivas, en la mayoría de los casos, dan la sensación de dos tonalidades distintas. No está permitido que dos partes se muevan en octavas debido a la pobreza que producen las partes situadas entre las octavas, siendo apenas percibidas.”⁶³

Randel: “Las quintas y octavas consecutivas están prohibidas en la armonía tonal clásica y el contrapunto. Los teóricos no se han puesto siempre de acuerdo en la causa de su prohibición. Es evidente, en el caso de las octavas paralelas, que reducen el número de partes independientes. El sonido de las octavas paralelas no es ofensivo en sí mismo en el contexto de la música tonal, ya que son usadas libremente en la música para piano y en la música para orquesta como refuerzo (a veces para un efecto tímbrico), que es de hecho una sola parte. Consideraciones similares se aplican a los unísonos paralelos, los cuales también están prohibidos. La prohibición contra las quintas paralelas, sin embargo, requiere una explicación diferente, ya que su uso para una intención distinta a la de crear un efecto rústico, exótico o incluso humorístico es bastante excepcional. Una explicación propuesta por Cherubini en el siglo XIX [...], sostiene que si una melodía es armonizada mediante quintas paralelas, su tonalidad deviene confusa, ya que se perciben dos tonalidades. [...] Esta explicación es más convincente en el caso de una serie de quintas paralelas que en el caso de solamente una sucesión de dos quintas.”⁶⁴

⁶⁰ François Joseph Fétis. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. París, Maurice Schlesinger, 1844, p.17.

⁶¹ Allen Forte. *Tonal Harmony in Concept and Practice*. New York, Holt Rinehart and Winston, 1962, p.54.

⁶² Gustave Lefèvre. *Traité d'harmonie a l'usage des cours de l'école*. París, 1889, p.20.

⁶³ George Alexander Macfarren. *Alfred Day's Treatise on Harmony*. Londres, Harrison & Sons, 1885, p.10.

⁶⁴ Don Michael Randel. *The Harvard Dictionary of Music: Fourth Edition*. Harvard University Press, 2003, p.631.

Shepard: “La dureza de las quintas consecutivas es debido a la sensación de dos tonalidades sucesivas sin una adecuada transición entre ellas.”⁶⁵

Zimmerman: “Está prohibido hacer diversas quintas o diversas octavas consecutivas por movimiento directo en la misma pareja de partes. Dos quintas consecutivas producen dos tonalidades diferentes. Dos octavas consecutivas producen una pobreza armónica que hay que evitar. Hay que saber distinguir las octavas que tienen como fin doblar una parte para darle más fuerza.”⁶⁶

Corolario de las explicaciones

Ninguna de las explicaciones precedentes presentadas sobre el porqué de la prohibición de quintas y octavas supone un razonamiento completo que nos deje satisfechos. Al contrario, crean dudas y dejan cabos sueltos debido a que son demasiado genéricas, es decir, no presentan un planteamiento riguroso con un contenido mínimamente exhaustivo. Esta circunstancia se da tanto en los tratados genéricos de contrapunto o armonía, donde hasta cierto punto puede entenderse la simplicidad de las explicaciones, como en aquellos tratados o escritos que presentan un estudio de carácter monográfico. De hecho todas las explicaciones giran en torno a un mismo punto. La relación entre las diversas explicaciones es evidente, ya que calificar una sonoridad como arcaica o primitiva, aunque sea un argumento de matiz histórico, es otra forma de decir que se trata de una sonoridad dura o, dicho de un modo más subjetivo, que suena mal. Todas estas explicaciones se basan en la percepción que nos genera la sonoridad de los intervalos de consonancia perfecta, lo cual nos produce a la vez una sensación de pobreza armónica si lo comparamos con los otros intervalos de consonancia imperfecta (o con los disonantes). Asimismo, la consonancia perfecta nos lleva a la percepción de falta de independencia entre las partes de una composición, así como a la explicación de que este tipo de sucesiones suenan demasiado bien, aunque parezca del todo contradictorio con las explicaciones precedentes. La consonancia perfecta propia del intervalo de quinta lleva a su vez a la percepción de una sonoridad demasiado vertical y contundente, como de fractura del hilo conductor armónico, interpretado por algunos como la coexistencia de dos tonalidades. Vemos, pues, que todas las explicaciones se relacionan de una manera inmediata o, visto desde otro ángulo, todas ellas son puntos de vista distintos de una misma realidad.

En cualquier caso, cada uno de los razonamientos utilizados para explicar la prohibición de quintas y octavas apunta hacia la sonoridad característica de los propios intervalos de quinta y octava. Dicho de otro modo, todos los argumentos conducen a una aversión a la consonancia perfecta presentada de un modo explícito y desnudo.

Criterios particulares

No todas las opiniones de los teóricos se enmarcan dentro de la relación de explicaciones más comunes mostradas en el apartado precedente. A continuación expongo las

⁶⁵ Frank Hartson Shepard. *Harmony simplified: a simple and systematic exposition of the principles of harmony, designed not only to cultivate a thorough knowledge of chord-construction but also to practically apply that knowledge and to develop the perceptive faculties*. New York, Schirmer, 1899, p.49.

⁶⁶ Joseph Zimmerman. *Traité d'harmonie de contre-point et de la fugue, la composition appliquée à l'orchestre et au théâtre*. París, Clouens, [entre 1857 y 1885], p.3.

argumentaciones realizadas por algunos teóricos que se desmarcan de los planteamientos más usuales. Aunque algunas de ellas pueden dar lugar a más de una interpretación, y coincidir con alguna o algunas de las explicaciones ya expuestas, su exposición resulta interesante para ampliar los distintos puntos de vista sobre el problema.

Hilarión Eslava

El compositor y musicólogo navarrés Hilarión Eslava (1807-1878) es autor de diversos tratados sobre solfeo, melodía, armonía, contrapunto, fuga, composición e instrumentación. Ya he expuesto su opinión anteriormente, pero en este apartado presento su criterio de un modo más completo. En su tratado de armonía expone su opinión sobre la prohibición de quintas y octavas consecutivas, las cuales, según el autor, pueden ser defectuosas en relación a tres principios: el tonal, el rítmico y el estético. Cuando apela al principio rítmico se refiere a la conducción de las voces en los enlaces cadenciales.

“Se prohíbe dar dos quintas o dos octavas seguidas por movimiento directo entre cualesquiera de las voces. Esta regla, el fundamento en que estriba y los diversos efectos de su infracción, no han sido a mi parecer bien explicados; porque los tratadistas no han establecido bien los verdaderos principios del arte. Una vez sentados estos, que son el tonal, rítmico y estético, voy a explicar esta materia, presentándola con la claridad conveniente.

Es necesario tener presente que las razones y causas de la prohibición de las quintas seguidas son diversas de las que median respecto de las octavas, por lo cual trataré primeramente de aquellas y después lo haré de éstas.

Al darse dos quintas seguidas, puede faltarse al principio tonal, al rítmico, o al estético. Véanse los cuatro ejemplos siguientes y su inmediata explicación.



Ilustración 1. Ejemplos de quintas consecutivas

Al darse las dos quintas seguidas en el número 1 se falta al principio tonal, porque se destruye el tono de *do*, y sin determinar el de *sol* que está indicado ni otro alguno, se vuelve bruscamente al primitivo.

En el número 2, al darse las dos quintas seguidas, se falta al principio rítmico, porque debiéndose hacer toda cadencia con los movimientos naturales del bajo fundamental y de las voces, sólo el bajo observa la ley; pues las voces en lugar de ir de grado las unas, y repitiendo la misma nota la otra, saltan todas ellas de cuarta.

En el número 3 no hay falta tonal ni rítmica; pero la hay estética, porque no hay la variedad necesaria de movimientos ni de especies.

En el número 4, cuya armonía es igual a la del número 1, están dispuestas las voces sin que haya falta respecto a las quintas seguidas; pero esto no impide que este ejemplo esté muy mal, porque es contrario al principio más importante, que es el tonal.

De las consideraciones que acabo de exponer se deduce, que cuando hay falta tonal o rítmica, las quintas mayores seguidas no hacen más que aumentar una falta más, aunque menos grave; y que el mal efecto que se nota, no es debido tanto a éstas como a la infracción de los principios más importantes que son el tonal y el rítmico. Sentado esto, voy a tratar de las quintas seguidas, cuando de ello no resulta falta tonal ni infracción de la ley de los movimientos cadenciales. De esta manera la cuestión se presenta desembarazada y clara.”⁶⁷

De la exposición de H. Eslava se deduce que las quintas consecutivas habituales, por así decirlo, son para él un problema estético, al igual que las octavas consecutivas, como se ha expuesto en el apartado precedente relativo al cambio estético.

Carl William Grimm

Aunque pueda encontrarse una opinión concreta de un determinado teórico sobre la prohibición de quintas y octavas, no implica que ese teórico centre su razonamiento solamente en ese único detalle. Entre otras cosas, porque, como ya hemos visto, diferentes argumentos se relacionan entre sí, de modo que un razonamiento implica directamente a otro, o puede interpretarse de diversas maneras.

Muestro en este caso una opinión del teórico americano Carl William Grimm (1863-1952), quien, en su tratado de armonía titulado *A simple method of modern harmony*, atribuye la prohibición de las quintas al aburrimiento o monotonía que provocaron su largo uso y su movimiento regular.

“Entre los siglos X y XIII, la más antigua y primitiva clase de música polifónica, denominada organum, consistía en quintas consecutivas. Pero la estricta regularidad de movimiento en quintas fue finalmente considerado monótono, y tuvo como reacción su prohibición total. En el siglo XIV surgió la regla de evitar quintas y octavas consecutivas, la cual ha sido respetada hasta la época de Beethoven, en que él y otros empezaron a hacer distinciones entre lo que era correcto y permitido y lo que no lo era. Los paralelismos prohibidos son más desagradables en la música vocal y en los cuartetos de cuerda donde se destaca cada parte. En el piano o en la orquesta, el mal efecto a menudo se pierde entre la masa sonora.”⁶⁸

Esta opinión, obviamente, podría ubicarse en el argumento que explica la prohibición por la falta de independencia de las voces, entre otros.

⁶⁷ Eslava, Hilarión. *Escuela de Composición. Tratado Primero. De la Armonía*. Madrid, Imp. Luis Beltrán, 1861, p.77-78.

⁶⁸ C. W. Grimm. *Op. cit.*, p.141.

Moritz Hauptmann

El compositor y teórico alemán Moritz Hauptmann (1792-1868) argumenta que las quintas consecutivas no son sucesiones interválicas válidas porque provocan la pérdida de la coherencia armónica.

“Está prohibido escribir quintas y octavas consecutivas, ya que ambas son de mal efecto. Pero la causa del mal efecto no es la misma en ambos casos: en la sucesión de quintas se pierde unidad en la armonía, en la sucesión de octavas diferencia en la melodía. Por tanto, doblar en octavas dos partes semejantes está siempre permitido; pero doblar en quintas paralelas nunca, porque armonías inconexas no pueden ser lógicas para un diseño artístico.”⁶⁹

Para Hauptmann las sucesiones de quintas paralelas son ilógicas e incoherentes, hasta el punto de considerarlas como un recurso no apto para la realización de una obra artística. En otras palabras, las considera como un procedimiento que no se adapta al estilo de su época y, por tanto, no puede utilizarse. Este argumento estaría en la línea de quienes defienden, como causa de la prohibición, un cambio estético o estilístico. No obstante, una explicación realizada en términos tan generales, podría decantarse hacia cualquiera de las argumentaciones anteriormente expuestas según las explicaciones o matizaciones que se dieran para completar con más detalle la exposición de este razonamiento.

Hugo Riemann

En general, todos los teóricos coinciden en que la explicación sobre la prohibición de las quintas es distinta a la razón que prohíbe las octavas. El musicólogo alemán Hugo Riemann (1849-1919), sin embargo, defiende que el motivo de la prohibición de las quintas consecutivas se fundamenta en la misma razón que prohíbe las octavas. Su argumento es muy simple, ya que plantea las sucesiones de quintas y octavas como refuerzos, aunque con una distinción entre los intervalos de quinta y octava en cuanto al nivel de mezcla entre las voces.

“Lo defectuoso de las octavas paralelas estriba en que dos voces en dos acordes seguidos desempeñan un mismo papel, esto es, doblar una nota del acorde, o sea fundirla en la misma voz. La más aguda de las dos, para decirlo así, se fundirá en la voz más profunda. Lo mismo sucede si la segunda duplicación no tiene lugar a la misma distancia, o sea, por motus contrario al unísono o doble octava. Todas estas conducciones son redundantes, hacen dudosa la distinción de las dos voces y contradicen por esto el principio fundamental de la polifonía, que consiste en la unión de voces conducidas independientemente, y son por esto falsas, inútiles. ... También dos voces que están en la relación de quinta o de duodécima se funden tan fuertemente entre sí, que la segunda repetición de tales doblamientos en sucesión inmediata hace difícil la percepción de las voces superiores como independientes.”⁷⁰

“La marcha paralela de dos partes en octavas deben ser evitadas como contrarias a la propia existencia y a la independencia de cada voz. Por la misma razón las quintas consecutivas entre dos voces son malas. Esta prohibición se justifica por la naturaleza misma de la armonía a cuatro partes y en general de la escritura a voces reales...La identidad de sonidos en relación de octava resaltarán primero; una voz a distancia de octava de otra, resaltarán la

⁶⁹ Moritz Hauptmann. *The nature of harmony and metre*. Londres, Swan Sonnenschein, 1888, p.50.

⁷⁰ Hugo Riemann. *Armonía y modulación*. Barcelona, Labor S.A., 1930, p.57-58

sonoridad de ésta, pero solamente existirá una parte real. Del mismo modo, una voz a distancia de quinta o de duodécima se confundirá por no tener una existencia propia bien marcada.”⁷¹

Riemann asocia el orden de los armónicos con la facilidad de fusión o mezcla entre los dos sonidos de un intervalo, donde la nota superior se fundirá en la más grave. Así, el intervalo de octava tiene el grado de mezcla más fuerte, el de quinta algo más bajo que la octava (podríamos decir que tiene un grado medio), mientras que el intervalo de tercera tiene el grado más débil de mezcla entre sus dos notas. Cuanto más elevado es el grado de mezcla entre las notas de un intervalo, lógicamente, menos apto será para conseguir una conducción independiente entre dos partes. Compara esta asociación con los juegos de mutación del órgano.

“La sucesión de dos octavas no produce por ella misma ninguna sonoridad desagradable, ya que la duplicación deseada a la octava, o refuerzo de un sonido por la adición de una o múltiples octavas es una cosa absolutamente lícita. En la música para orquesta esto no plantearía ninguna discusión, pero nos alejamos de la cuestión de la escritura a cuatro partes reales. De igual modo, el refuerzo de un sonido mediante quintas o doceavas consecutivas se da a menudo, tanto en la música para piano como en la música de orquesta, pero no hay que analizar tales duplicaciones como partes reales. La existencia de los juegos auxiliares del órgano demuestran evidentemente que el refuerzo sistemático de toda una serie de sonidos por medio de octavas, de doceavas, e incluso, mediante tubos especiales, de todos los armónicos superiores, es algo posible y de un muy buen efecto.”⁷²

Otro teórico que sitúa la prohibición de quintas y octavas sobre un mismo fundamento, es el compositor inglés John Pyke Hullah (1812-1884).

“La prohibición de las quintas y octavas consecutivas está fundada en el mismo principio de los unísonos consecutivos. Las sucesiones de intervalos tan consonantes tienden a disminuir el número de partes y a dar una prominencia indebida a los pasajes en que se hallan ubicadas.”⁷³

Heinrich Schenker

En primer lugar, por una cuestión puramente terminológica frente a la dificultad de traducir los tres niveles estructurales del método analítico schenkeriano, y para entender las expresiones que utilizaré en los párrafos siguientes, he traducido los niveles que Schenker denominó *Hintergrund*, *Mittelgrund* y *Vordergrund* (traducidos al inglés como *background*, *middleground* y *foreground*) como *nivel subyacente*, *nivel medio* y *nivel de superficie*, respectivamente.

Según Schenker (1868-1935), la prohibición de las quintas y las octavas consecutivas es debida a varios factores:

“La prohibición de realizar consonancias perfectas por movimiento directo en los ejercicios de contrapunto a dos voces está basado en general en diferentes y a la vez simultáneas

⁷¹ Hugo Riemann. *Manuel de l'harmonie*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p.30.

⁷² Hugo Riemann. *Op. cit.*, (1902), p.31-32.

⁷³ John Pyke Hullah. *A grammar of musical harmony: the substance of lectures delivered in St. Martin's Hall and the training institutions of the National Society*. Londres, John W. Parker and Son, 1852, p.12.

razones: 1) la naturaleza de las consonancias perfectas, que consiste en proporcionar identidad de tono o límite del contenido armónico; 2) el carácter del movimiento directo en general, y cómo éste difiere del movimiento oblicuo y contrario; 3) el significado original de la polifonía en general. La prohibición de unísonos y octavas paralelas se fundamenta principalmente en la tercera razón. Es evidente que las otras razones también apoyan esta restricción. Con las quintas paralelas, sin embargo, creo que las primeras dos razones suplen el nivel de superficie. Para encontrar una causa para esta restricción, sólo hay que considerar el efecto de una transición directa desde una entidad armónica tan explícitamente limitada como una quinta hacia otra entidad igualmente limitada, especialmente en el contrapunto a dos partes, donde, en pro de una mayor motivación, esta limitación ha de ser evitada. Todo esto en relación a la primera razón.”⁷⁴

Es importante notar que esta explicación se circunscribe solamente al ámbito del contrapunto estricto a dos partes, ya que según Schenker, la prohibición se originó en la escritura estricta contrapuntística para solamente dos partes, donde todavía permanece plenamente, no debiendo suponer a priori que esta prohibición es válida también para el contrapunto a más de dos partes y para la composición libre. Por esta razón, presenta el contrapunto a tres y cuatro partes, así como la composición libre, como dos escenarios distintos para el estudio de la aplicación de la prohibición de quintas y octavas.

“El contrapunto a cuatro voces, a causa de las numerosas y nuevas dificultades debido al incremento del número de voces, debe admitir los paralelismos ocultos en circunstancias en que el contrapunto a tres voces todavía se rige por su estricta prohibición. [...] Pero no admite los unísonos, octavas y quintas paralelas. Éstos deben permanecer prohibidos, siempre y en todas partes, en el contrapunto estricto a tres y más de tres voces.”⁷⁵

“La licencia para el uso de sucesiones paralelas finalmente entra sólo en el ámbito de la composición libre. [...] Debido a la identidad tonal presente en el unísono y la octava, la composición libre usa paralelismos de unísonos y octavas por ejemplo en las así llamadas ‘voces de refuerzo’ (las cuales al mismo tiempo reducen el número de partes). Además, la composición libre puede también, pero solamente en determinados tipos de conducción de voces, usar paralelismos de quintas en abundancia, ya que los contrarresta con nuevas y más enérgicas fuerzas todavía no disponibles en los ejercicios de contrapunto estricto.”⁷⁶

El resultado de las expectativas generadas por Schenker en cuanto al uso de sucesiones de quintas y octavas en el contrapunto a tres y cuatro partes, así como para la composición libre, pueden resumirse de la siguiente manera: en el contrapunto a más de dos partes, al igual que en el contrapunto a dos partes, están prohibidas; en la composición libre se permiten siempre y cuando se atenúe o camufle su sonoridad, en otras palabras y a efectos prácticos, ¡también están prohibidas!

En su tratado sobre la composición libre, Schenker formula una explicación para las quintas y octavas consecutivas basándose en los niveles estructurales de su método analítico.

“El nivel de superficie reposa en última instancia sobre la escritura estricta del nivel subyacente. En consecuencia, comparte esencialmente con la escritura estricta la prohibición absoluta de las sucesiones de octavas o de quintas. Esto solamente es cierto cuando existe el

⁷⁴ Heinrich Schenker. *Counterpoint, Vol. I*. Michigan, Musicalia Press, 2001, p.129-130.

⁷⁵ H. Schenker. *Op. cit.* (2001), p.141.

⁷⁶ H. Schenker. *Op. cit.* (2001), p.142.

peligro de que las octavas y quintas se presenten con la misma validez absoluta que en la escritura estricta, es decir, cuando las notas que componen las octavas o las quintas se relacionan unas con otras tan nítidamente como en el contrapunto estricto. Allí donde este peligro no exista, las voces del nivel de superficie, incluso las voces extremas, pueden formar sin restricción sucesiones de octavas o de quintas: es entonces solamente como si dos personas que se cruzaran no se intercambiaran ningún saludo porque no tuvieran ninguna relación entre ellas. Las sucesiones de este tipo no son verdaderas sucesiones de quintas. Bajo las apariencias, una conducción irreprochable de las voces se esconde en el nivel subyacente y en el nivel medio, basado sobre otros intervalos: el compositor y el oyente alcanzan una misma comprensión de la situación real escondida en el nivel medio. He aquí pues la solución del problema tan largamente discutido de las sucesiones de octavas y de quintas! La solución es simple, a pesar del rodeo por el nivel medio y el nivel subyacente. Por otra parte, el plan medio a menudo puede hacer aparecer sucesiones defectuosas que el nivel de superficie se encargará de eliminar.”⁷⁷

Con su argumentación, Schenker cree haber sido el primero en descubrir las razones de la prohibición de las quintas y octavas consecutivas.

“Desde este punto de vista, aunque soy unas cuantas decenas de años más joven que el maestro Brahms, tengo que atribuirme el mérito de haber sido el primero en resolver este problema, no solamente porque las páginas del maestro no presenten ningún bosquejo, sino también por la razón más profunda de que soy el primero en haber puesto en evidencia la relación entre la escritura estricta y la escritura libre, que constituye la solución general en que se inscribe la cuestión de las octavas y de las quintas.”⁷⁸

Un debate sobre quintas

En 1881 se publicó en la revista musical *Proceedings of the Musical Association* un artículo que recogía una ponencia del musicólogo inglés Francis Edward Gladstone (1845-1928) titulada *Consecutive Fifths*. Como se deduce del título, se trata de un artículo monográfico sobre las quintas consecutivas. En él se presentan unas pocas tipologías de quintas consecutivas, exponiendo algunas explicaciones sobre la prohibición de este tipo de sucesiones.

Los expertos que intervinieron en la discusión o debate efectuado al final de la exposición de Gladstone son los siguientes (los he denominado del mismo modo en que aparecen en el artículo): The Chairman (el presidente era George Alexander Macfarren), Dr. Pole, Mr. W. H. Cummings, Mr. Chappell, Mr. Charles Stephens, Dr. Bridge, Mr. G. A. Osborne, Mr. Sedley Taylor, Mr. Southgate.

He creído muy ilustrativo exponer aquellos fragmentos de las diversas intervenciones que opinan sobre la prohibición de quintas y octavas porque presentan criterios distintos de los que se hallan habitualmente en los tratados de contrapunto o de armonía.

Las citas que presento a continuación no incluyen todas las intervenciones del debate ni la totalidad del contenido de cada una de ellas.

⁷⁷ H. Schenker. *L'écriture libre*. Liège, Mardaga, 1993, p.66.

⁷⁸ H. Schenker. *Op. cit.* (1993), p.67.

Dr. Gladstone: “Hemos de tener en consideración tanto los aspectos artísticos como los científicos. Los antiguos contrapuntistas sábiamente se esforzaban siempre en conseguir movimientos independientes y contrastados en las composiciones polifónicas; y las quintas consecutivas, como las octavas, tienen una tendencia a destruir la individualidad de las partes. Podría ponerse como objeción que este argumento podría aplicarse también a las cuartas, terceras y sextas. En respuesta a esto recordaría que el movimiento de cuartas está regulado por varias restricciones de las leyes del contrapunto, y también hay que tener en cuenta que incluso una sucesión de dos terceras mayores también está prohibida en el estilo más estricto de contrapunto a dos partes.”

Dr. Pole: “Las reglas del contrapunto contra las octavas y quintas paralelas han suscitado muchas especulaciones. La regla contra las octavas se explicaba fácilmente. No se podía pretender que hubiera nada naturalmente ofensivo en tales progresiones, y la objeción era puramente de construcción artística. El contrapunto era esencialmente una combinación de diferentes melodías, y si en algún pasaje las melodías se movían en unísonos u octavas, dejaban de ser diferentes, y en ese pasaje, por tanto, se perdía la característica esencial del contrapunto. La regla para las quintas era más oscura. Pocos teóricos en armonía se han tomado la molestia de decir o pensar algo sobre su explicación, quedando satisfechos con dar por supuesto, como una proposición evidente, que las quintas perfectas paralelas eran naturalmente repugnantes al oído. Pero esta afirmación no debería ser aceptada tan deprisa. No se ha descubierto ninguna razón física que lo justifique, y hay que tener en cuenta que, como en muchos casos análogos, la sensación no es debida tanto a la educación y al hábito como a una ley natural. El mero hecho de que los músicos instruídos hubieran aborrecido y evitado tales progresiones fue suficiente para hacerles creer que eran ofensivas por naturaleza, a pesar de la total ausencia de cualquier evidencia científica del hecho. Algunos de los más ilustres teóricos alemanes se han esforzado en establecer una razón válida de carácter artístico para esta regla. [...] Pero podría ponerse un poco de luz en el asunto mediante la referencia de los teóricos antiguos; aquellos que primeramente establecieron la regla podrían ser más capaces de explicar su motivo. Una de estas autoridades se encuentra en Zarlino, que fue probablemente el primero que, después de que el contrapunto se hubo establecido bien, lo redujo a norma. En su *Instituzioni Armoniche*, 1571, dice: los más antiguos compositores prohibieron...dos o más unísonos, o octavas, o quintas, porque sabían que la armonía estaba formada de cosas diferentes, no de cosas similares. Esto pone en evidencia que los fundadores originales de la regla que prohibieron las quintas consecutivas, se basaron completamente en la misma razón por la que prohibieron las octavas y los unísonos. Trataban la quinta como solamente un refuerzo de la nota fundamental, y por tanto, consideraban que un acompañamiento en quintas era una violación de la corrección que requeriría una composición con voces independientes. Helmholtz adopta este punto de vista, y añade que probablemente la rígida prohibición de quintas era una clase de reacción contra la monótona diafonía que precedió el verdadero contrapunto escrito.”

Mr. W. H. Cummings: “Mucho antes de que Zarlino hablara sobre las quintas consecutivas como algo que debía ser prohibido, un inglés, John Dunstable, las prohibió, no porque fueran molestas, sino porque eran demasiado agradables, de modo que los antiguos podían estar realmente empalagados con la suavidad de la quinta. Sabemos que al menos hasta finales del siglo XIII, la mayor parte de la armonía que podemos encontrar consiste en quintas u octavas. La encontraban tan suave que pensaron que ya era hora de abandonarla. John Dunstable es realmente el primero que escribió contra su uso.”

Mr. Charles Stephens: “En primer lugar, debo desaprobador lo que el Dr. Pole ha expuesto sobre la aversión que sentimos por las quintas consecutivas debido a nuestra educación, ya que pienso que, sin ninguna educación en música, las quintas consecutivas son sencillamente espantosas. [...] He de desaprobador la creencia de que las quintas consecutivas habrían

gustado si hubiéramos sido educados de diferente manera. En relación a la opinión de Zarlino sobre la prohibición de las quintas consecutivas debido a que las dos partes no están suficientemente variadas, hay que tener en cuenta que las terceras y sextas consecutivas ocurren continuamente, y son absolutamente buenas.”

Dr. Bridge: “Estoy muy contento de que Mr. Gladstone no haya hecho más difícil para nosotros, desafortunados profesores, discutir con nuestros alumnos. Siempre es una cuestión con los alumnos de porqué las quintas consecutivas están prohibidas, y ellos siempre hacen esfuerzos desesperados para escribir los intervalos prohibidos. He de decir que estoy contento que no haya dado su alta autoridad a los descontentos que harían desaparecer todas las reglas que los profesores encontramos extremadamente útiles. Hay una distinción que ha hecho el Dr. Gladstone, que no consigo ver, entre doceavas y quintas. [...] él considera en este pasaje que si hubiera quintas en vez de doceavas, el efecto sería más áspero, pero no sé si esto lo entiende mi oído. Empiezo a pensar que es sobre todo una cuestión de sensaciones individuales.”

Mr. G. A. Osborne: “Me gustan la mayor parte de las quintas consecutivas que hemos escuchado de Chopin. Estoy encantado con ellas. Todo lo que puedo decirles es que el encanto es tan grande en mi corazón y en mi mente que me gustaría aprovecharme en cualquier caso de quintas consecutivas similares.”

Mr. Sedley Taylor: “En diversas ocasiones he investigado sobre esta cuestión, pero nunca he llegado a alguna razón satisfactoria sobre esta regla. Para mi oído, las quintas consecutivas son profundamente espantosas, pero no puedo dar ninguna explicación para ello.”

El presidente: “Estoy totalmente de acuerdo con Mr. Sedley Taylor, y cualquiera que tenga, del modo que sea, el mismo sentimiento, que las quintas consecutivas son especialmente feas, y nuestra aversión hacia ellas no es debido al hábito de oídos artificialmente instruídos, sino de algo en su propia naturaleza que las hace repugnantes. Es repugnante para nosotros en la actualidad, y no solamente en esta sala, o en este país, sino en todas partes del mundo civilizado dondequiera que se haya estudiado música, [...]; todo el mundo rehuye el sonido de las quintas consecutivas. No puedo creer que, mientras los órganos del oído han sido los mismos, existan personas que hayan experimentado placer muchos siglos atrás en progresiones que son completamente ofensivas para quien las escucha ahora; que las mismas características acústicas, las que sean, que las hacen ofensivas en el siglo XIX puedan haber estado ausentes en el siglo X; y que progresiones que son cacofonías para nosotros puedan haber sido aceptadas por las personas que las escuchaban: y creo que merece al menos tener en consideración si esos ejemplos que nos han llegado, y ahora son citados y luego publicados, no puedan haber estado destinados a que las partes fueran cantadas alternativamente y no juntas. El término griego “antífona” significa, claro está, el sonido de notas al mismo tiempo, y Aristóteles claramente prohíbe, por lo que yo le puedo entender de una buena traducción, la antífona a la cuarta o a la quinta, pero dice que la antífona a la octava se permite y produce un buen efecto –a saber, que cuando los niños y los hombres cantan una misma melodía, están obviamente a distancia de octava entre ellos, y el efecto es satisfactorio, pero que este canto de la misma melodía no se permite si el intervalo es de quinta o de cuarta. Esto era por tanto ofensivo para los griegos clásicos, y puede ser posible que en los oscuros siglos prevaleciera una constitución diferente de los órganos humanos, y haya ocasionado que lo que era ofensivo antiguamente y hoy en día, fuera agradable a los oyentes, y, como nuestro predecesor, a quien patrióticamente hemos de honrar, John Dunstable, dijo, eran tan hermosas, demasiado hermosas para poder estar permitidas, por tanto, una sucesión de esos placeres era abrumadora para los sentidos humanos. En la iglesia, por otra parte, la antífona no significa un canto en combinación, sino un canto alternado, y en este sentido entiendo que la diafonía de los siglos oscuros de la música ha tenido que ser

realizada. [...] Ahora el mal efecto de las octavas me parece que tienen una óbvía interpretación –a saber, que haciendo dos notas especialmente destacadas, el resto de la partitura se debilita, y que así el balance de la armonía se desbarata completamente. El efecto es excelente, por supuesto, para una frase entera de una melodía para ser cantada o tocada en octavas.”

Otras consideraciones

El sistema de aprendizaje

La prohibición de quintas y octavas es una norma académica siempre presente en los estudios de armonía y contrapunto. En el plan de estudios previo al actual (hoy en día la línea de estudios de armonía-contrapunto-fuga-composición no exige al alumno el esfuerzo, y por tanto el oficio, que se exigía antes), en los estudios de composición, es decir, una vez realizados los interminables estudios de armonía, contrapunto y fuga, la prohibición de quintas y octavas se convierte en un detalle que podríamos calificar de secundario, ya que el alumno ya se ha ejercitado suficientemente en la escritura severa y a partir de ese momento ya se supone que tiene un mayor criterio musical para escribir de un modo mucho más libre y a la vez coherente. No obstante, el salto técnico-estético es exagerado, ya que se pasa de un marco académico de unos siete u ocho años de escritura totalmente tonal en estilo estricto, imitando a los compositores de la época modal-tonal, a un escenario en que todo es válido mientras posea una coherencia musical que se adapte al criterio más o menos objetivo del maestro. En este nuevo escenario académico, el alumno debe seguir adquiriendo oficio utilizando distintos sistemas compositivos, con lenguajes que no tienen nada que ver con lo estudiado en los cursos de armonía y contrapunto, donde las quintas y octavas consecutivas, según el lenguaje empleado, pueden no solamente no representar una prohibición rigurosa, sino ser un recurso más. En la época modal-tonal podríamos decir que la prohibición se mantenía durante toda la vida, independientemente del estilo, utilizando recursos de camuflaje adecuados y realizando excepciones anecdóticas.

Este sistema de aprendizaje genera prejuicios frente al uso de paralelismos de quintas y octavas. Después de años de prohibiciones sin explicaciones coherentes sobre esta manera de proceder, no es extraño que haya compositores que utilicen los paralelismos de quintas por el simple placer de utilizarlos, como rebeldía por los años de contención. Esta situación podría suavizarse, y debería hacerse de un modo obligado para que los alumnos tuvieran una visión más realista, mostrando ejemplos de grandes compositores y exponiendo los principios básicos de estos procedimientos. Nunca debería seguirse un camino como el que muestra Salomon Jadassohn (por citar un ejemplo muy explícito, aunque podríamos citar numerosos ejemplos más parcos en palabras pero de igual alcance) en su tratado de armonía. Al finalizar su exposición sobria sobre la prohibición de las sucesiones de quintas, octavas y unísonos paralelos, presenta la siguiente observación: *una explicación de las razones sobre la prohibición de unísonos, octavas y quintas paralelas, en composición estricta, sería incomprendible para el alumno*⁷⁹. Aunque los comentarios de los tratados van dirigidos a estudiantes y no a maestros, puede comprenderse la finalidad con que se exponen los distintos consejos, pero en un tema de tanta importancia para la sonoridad de los enlaces armónicos, su escasa o casi nula explicación en gran parte de los tratados no deja de ser cuanto menos sorprendente y desafortunada. Citando a H. A. Clarke:

⁷⁹ Salomon Jadassohn. *A manual of harmony*. New York, Schirmer, 1893, p.20.

“Hay un desafortunado prejuicio contra las quintas consecutivas en las mentes de la mayoría de músicos, a pesar del hecho de que son usadas frecuentemente por los grandes compositores. La excusa dada al respecto, es que esos compositores sabían como utilizarlas. Si esto es cierto, parecería que el deber de quien intenta enseñar armonía o composición, es descubrir y formular las reglas mediante las cuales esos compositores las escribieron.”⁸⁰

Es curioso como en todos los tratados en que se mencionan las quintas realizadas por los grandes compositores, el hecho se presenta como algo singular, como si fuera algo excepcional en cuanto a habilidad compositiva. Sin embargo, los conceptos y procedimientos utilizados para la realización de quintas consecutivas, obviamente, no tienen nada de sorprendente ni de extraordinario. Es una simple cuestión de oficio.

Opinión personal

Aunque, como ya he comentado, el objeto de esta tesis no ha sido la investigación del porqué de la prohibición de quintas y octavas consecutivas, expongo en este apartado mi valoración personal sobre esta cuestión. Las explicaciones estrictamente musicales que expongo a continuación están basadas en el análisis de aproximadamente un millar de composiciones de entre las conservadas en los siguientes manuscritos del Ars Antiqua: los *Manuscritos de San Marcial de Limoges* y el *Códice Calixtino*, ámbos del siglo XII; el *Magnus Liber Organi* de Notre-Dame de París, del siglo XII y principios del XIII; los conductus del *Manuscrito de Wolfenbüttel 1099*, el *Manuscrito de Bamberg*, el *Códice de Montpellier* y el *Códice de Madrid*, todos ellos del siglo XIII; así como la colección *Polyphonic music of the fourteenth century* del Ars Nova.

Las ediciones musicales analizadas son las siguientes:

- Anderson, Gordon A. (ed.). *Compositions of the Bamberg Manuscript: Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed. IV.6.). Corpus mensurabilis musicae, 75*. American Institute of Musicology, 1977.
- Asensio Palacios, Juan Carlos. *El Códice de Madrid*. Madrid, Alpuerto, 1997.
- Karp, Theodore. *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela, 2 vol.*. Oxford, Clarendon Press, 1992.
- *Le Magnus liber organi de Notre-Dame de Paris*. Mónaco, L'Oiseau-Lyre, 1993.
- *Polyphonic music of the fourteenth century, 25 vol.* Mónaco, Éditions de l'oiseau-lyre, 1974.
- Tischler, Hans. *The Montpellier Codex*. Madison, A-R Editions, 1978.
- Thurston, Ethel. *The conductus collections of MS Wolfenbüttel 1099, 3 vol.* Madison, A-R Editions, 1980.

A continuación, cuando califique la realización de quintas y octavas como habitual o frecuente, me estaré refiriendo a que se practican de un modo corriente, aunque su presencia no suponga un protagonismo tan excesivo como sucedía en el caso del organum paralelo primitivo. Me referiré, por tanto, a una práctica común en que las sucesiones de quintas y octavas consecutivas eran un recurso que se utilizaba con mayor o menor frecuencia, pero de un modo natural, sin atenuantes, y en algunos casos con una presencia más que notable. Si se compara con el organum primitivo, las sucesiones de quintas y octavas que se

⁸⁰ Hugh Archibald Clarke. *Op. cit.*, p.103.

realizaban en las composiciones polifónicas de la *ars antiqua* pueden parecer esporádicas. En cambio, si se compara con la práctica común del renacimiento en adelante, se considerará sin ningún lugar a dudas, como un recurso de práctica muy habitual, independientemente de su mayor o menor frecuencia de aparición en una determinada composición. En cualquier caso, siempre habrá una parte del repertorio que estará situada en la frontera que separa una realización habitual de una no habitual. No obstante, el número de composiciones que he hallado en esta franja indecisa ha sido muy reducido y no influye en los resultados de carácter general que se derivan del contenido de este repertorio.

El repertorio polifónico previo a la prohibición

Para comprender la prohibición de quintas y octavas tenemos que hacer un estudio de su evolución. La forma más antigua de polifonía, el organum primitivo de la segunda mitad del siglo IX, descrito en los tratados anónimos *Musica Enchiriadis* y *Scholia Enchiriadis*, consistía en una textura homofónica de nota contra nota formada exclusivamente por quintas y octavas paralelas consecutivas, aunque también había un tipo de organum que presentaba movimiento oblícuo en el inicio y el final de la composición. En el transcurso del tiempo, fue introduciéndose el movimiento oblícuo y el contrario para dar más independencia a las partes. Más de un siglo después, Guido d'Arezzo describió el organum en su tratado titulado *Micrologus* (situado entre 991 y 1031). Guido describe el mismo organum paralelo, aunque muestra una preferencia hacia el otro tipo de organum, donde se practica el movimiento oblícuo y se da preferencia a otros intervalos diferentes de la quinta, concretamente, la cuarta justa, el unísono, la tercera mayor y menor, y la segunda mayor. La descripción que Guido hace del organum, a partir de un ejemplo de diafonía mediante quintas paralelas al que añade una voz inferior doblando a la octava la voz más aguda, mostrando así dos ejemplos de diafonía, uno a la quinta (formado por las dos voces superiores) y otro a la cuarta, (formado por las dos voces inferiores de la textura resultante de quintas y octavas paralelas), es realmente clara:

“En efecto, el uso de la diafonía presentada más arriba es dura, el nuestro es dulce; no admitimos ni el semitono ni la quinta, pero aceptamos el tono, la tercera mayor y la tercera menor, con la cuarta, pero, en éstos, la tercera menor como última opción; la cuarta ocupa el primer lugar. Es según estas relaciones que la diafonía acompaña al canto.”⁸¹

El intervalo de cuarta ocupa el nivel más alto de consonancia, mientras que la tercera menor se sitúa en el más bajo. Sorprende la preferencia por el intervalo de cuarta, considerándolo más dulce que el de quinta, excluyendo incluso a ésta para la realización de la diafonía. En cualquier caso, ya se iba adquiriendo, por tanto, una mayor independencia entre las voces y se iban incorporando nuevos intervalos a la paleta armónica.

El repertorio polifónico conservado del siglo XII, se circunscribe a los manuscritos de San Marcial y el código Calixtino. De las composiciones de ambos repertorios, un total de 114 obras (113 a 2 voces y una a 3 voces), la mitad presentan sucesiones de quintas y octavas de modo habitual, aunque dichas sucesiones no contienen un número elevado de intervalos. Concretamente, las sucesiones de más de tres intervalos estrictamente consecutivos son, en las 93 composiciones de los manuscritos de San Marcial, las siguientes: 20 sucesiones de 4 quintas, 4 sucesiones de 5 quintas, 1 sucesión de 6 quintas y 1 sucesión de 5 unísonos. En el

⁸¹ Guido d'Arezzo. *Gui d'Arezzo. Micrologus*. París, Cité de la musique, 1996, p.87.

código Calixtino las sucesiones más extensas contienen únicamente tres intervalos. He encontrado 8 sucesiones de 3 quintas repartidas en solamente 3 de sus 21 composiciones. Podemos deducir una causa en la reducción de los paralelismos de quintas y octavas en este repertorio, ya que resulta una consecuencia de la aplicación de los movimientos oblícuo y contrario en una escritura a dos partes. Al añadir una tercera voz, como sucede en el repertorio conservado del siglo XIII, aunque dos partes evolucionen evitando el movimiento paralelo, la tercera voz puede conducirse paralelamente con cualquiera de las otras dos voces. Sin embargo, el número de composiciones analizadas del siglo XII no es muy elevado (114), y este tipo de sucesiones sigue siendo muy frecuente en muchas obras a 2 voces, tanto en el siglo XII como en el XIII.

De los 29 conductus del manuscrito de Wolfenbüttel 1099 (10 a 3 voces y 19 a 2 voces), dos terceras partes presentan quintas y octavas de manera habitual o muy habitual. La mayor parte de los conductus a 2 voces no contienen este tipo de sucesiones de un modo frecuente (lo cual no quiere decir que no presenten quintas y octavas). Las sucesiones más frecuentes son de dos o tres intervalos, conteniendo el conjunto de estos conductus un total de 20 sucesiones de 6 o más intervalos paralelos, la mayoría de las cuales tienen entre 6 y 9 quintas. Las sucesiones con un mayor número de intervalos presentan 10 (3 sucesiones), 12 (1 sucesión), y hasta 20 quintas (1 sucesión).

El Códice de Madrid contiene un centenar de composiciones, de las cuales 83 son a dos voces. De estas 83 obras a 2 voces, 60 presentan sucesiones de quintas y octavas de un modo habitual. En las composiciones a 3 voces los paralelismos de quintas y octavas se realizan de manera estrictamente consecutiva o de un modo que podríamos denominar como estructural, ya que la mayor parte de los intervalos que forman el tenor con el triplum en la articulación de cada tiempo son consonancias perfectas (según las obras varían entre un 60% y un 95%). Los paralelismos de quintas, octavas y unísonos más habituales contienen dos o tres intervalos consecutivos. Cuarenta y cinco composiciones contienen al menos una sucesión de cuatro o más intervalos consecutivos. Solamente hay ocho sucesiones de más de cinco intervalos: cuatro sucesiones de 6 quintas consecutivas, tres de 7 quintas y una de 10 quintas.

De las 344 composiciones del código de Montpellier, solamente 57 no presentan quintas y octavas de modo habitual. Hay muchas sucesiones de carácter estructural, como ya he comentado anteriormente, es decir, que no se presentan de un modo estrictamente consecutivo, aunque sean percibidas claramente por el oído. No es frecuente encontrar sucesiones de más de 5 intervalos, pero las sucesiones de dos o tres intervalos son muy comunes. Aún así, se encuentran sucesiones de hasta 10 quintas consecutivas y en un caso concreto, aunque no sea estrictamente consecutivo, de 26 (con algunas notas extrañas de carácter melódico entre algunos de los intervalos).

En el manuscrito de Bamberg, otra de las colecciones de polifonía del siglo XIII (con 108 composiciones a 3 voces y dos a 2 voces) también la mayor parte de las obras, unas 92, presentan sucesiones de quintas y octavas de modo habitual. Al igual que las otras colecciones mencionadas, las sucesiones más frecuentes son de dos o tres intervalos. En este caso, el paralelismo más extenso contiene 10 intervalos paralelos. Para hacernos una idea más precisa, además de las sucesiones de dos o tres intervalos, este manuscrito contiene concretamente tres sucesiones de 4 unísonos, seis sucesiones de 4 octavas, veinte sucesiones

de 4 quintas, dos de 5 octavas, trece de 5 quintas, una de 6 octavas, ocho de 6 quintas, una de 7 quintas, una de 8 quintas, y una de 10 quintas.

De este análisis se desprende que los paralelismos de quintas y octavas disminuyeron en la práctica compositiva, desde finales del siglo IX hasta finales del siglo XIII, tanto en la cantidad de realizaciones paralelas como en el número de intervalos que contenían. No obstante, a finales del siglo XIII continuaba siendo un recurso muy utilizado. Usando la terminología moderna, podríamos decir que, además de las sucesiones constituídas por intervalos estrictamente paralelos de nota contra nota, que son los que he mencionado en la explicación, también se pueden encontrar quintas y octavas separadas por notas extrañas (notas de paso, bordaduras, anticipaciones, escapadas, apoyaturas melódicas y armónicas), ubicadas en tiempos fuertes consecutivos, atenuadas mediante disonancia, separadas por silencios, realizadas entre frases o partes de frase, separadas mediante cambios de disposición, etc.

Las sucesiones de quintas y octavas se dan en todos los tipos de composición de la época, ya que era un recurso de práctica común, aunque según el tipo de composición pudiera favorecer en mayor o menor medida la realización de estos paralelismos. En aquellas composiciones en que la textura es mayoritariamente de nota contra nota, se favorece la realización de quintas y octavas cuando se realiza movimiento paralelo. En el organum florido, al no presentar, en general, una textura de nota contra nota entre la voz del tenor y la del motetus o el triplum, los paralelismos se dan con más frecuencia entre las dos partes superiores (motetus y triplum). No obstante, se dan paralelismos de extensión más amplia que en las sucesiones de nota contra nota, pero en dichas sucesiones obviamente no se producen intervalos estrictamente consecutivos.

La prohibición

Para comprender el porqué de la prohibición de quintas y octavas, hay que distinguir dos puntos. Primero, el porqué de la prohibición propiamente dicha, y segundo, el porqué de la aplicación de esta prohibición por parte de los compositores, es decir, el porqué de su puesta en práctica.

Respecto a la prohibición en sí misma, la referencia más antigua que he encontrado se atribuye al teórico francés Johannes de Grocheo (c.1300).

“El primer teórico que las prohibió fue Johannes de Grocheo (*Optima introductio in contrapunctum*, c1300; *CoussemakerS*, iii, 12), quien prohibió las consonancias perfectas consecutivas de la misma clase entre dos partes de una composición.”⁸²

Otra referencia se encuentra en un tratado de Coussemaker, quien hace alusión a las reglas sobre este tipo de sucesiones contenidas en el tratado titulado *Ars contrapuncti magistri Philippe ex Vitriaco*, atribuido a Philippe de Vitry (c.1320).

“Este tratado es poco extenso, pero resume perfectamente los principios de la armonía en uso a finales del siglo XIII. Se exponen reglas fundamentales que no son mencionadas por autores anteriores y algunas que son todavía en uso. [...] He aquí el modo en que se suceden

⁸² *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Vol.6, 2011, p.309.

estos intervalos armónicos: [...] 2) Dos consonancias perfectas de la misma naturaleza no se pueden suceder. 3) No se pueden hacer dos consonancias perfectas consecutivas.”⁸³

y en el tratado *Ars contrapuncti* de Johannes de Muris (c.1341).

“No se deben hacer nunca dos consonancias perfectas idénticas consecutivas.”⁸⁴

La causa que provocó la aparición de esta prohibición habría que buscarla en los cambios estéticos que se produjeron entre los siglos XIII y XIV, a la revolución musical que desembocó en múltiples cambios teóricos, técnicos, estilísticos, filosóficos, etc...; cambios que condujeron hacia un arte nuevo, ocasionando el paso del *ars antiqua* al *ars nova*. En palabras de Enrico Fubini:

“Durante el siglo XIV, el Ars Nova no supuso tan sólo el advenimiento de un nuevo estilo musical, sino el de una completa y absoluta revolución que cambió profundamente la imagen de toda la cultura musical de su tiempo. Las polémicas surgidas entre los defensores del Ars Antiqua y los del Ars Nova, la postura adoptada por la Iglesia y el fermento provocado por las novedades técnicas, estilísticas y culturales que la nueva música trajo consigo, entrañaron un fuerte estímulo para que los teóricos y los filósofos de la música revisaran las posiciones en las que hasta entonces se habían mantenido inamovibles. Puede decirse que fue durante tal periodo, justamente, cuando nacieron las primeras polémicas, dentro del mundo de los teóricos, con verdadero trasfondo estético, y cuando comenzaron a entrecruzarse, con cierta claridad, las diversas posiciones asumidas por unos o por otros.”⁸⁵

No podemos desligar la prohibición de quintas y octavas consecutivas de la revolución que supuso el nuevo arte del siglo XIV. No obstante, a pesar de la prohibición, durante todo el siglo XIV se siguieron practicando los paralelismos de quinta y octava. Normalmente la práctica se anticipa a la teoría, la cual acostumbra a ser la constatación de la primera. Esta ley no escrita parece que no se dio en la prohibición de las quintas y octavas consecutivas. Quizás podría decirse que no se dio del todo, o que se dio en parte, ya que de hecho la práctica de quintas y octavas disminuyó mucho, de modo que a finales del siglo XIII se practicaban de manera poco frecuente si lo comparamos con la música de tres o cuatro siglos atrás. No obstante, es indiscutible que hasta la aparición de la prohibición en los tratados del siglo XIV, la realización de quintas y octavas consecutivas era una práctica común, y las sucesiones de quintas y octavas siguieron utilizándose como recurso compositivo durante todo el siglo XIV, hasta el tránsito hacia el renacimiento.

La aplicación de la prohibición no tuvo una plasmación real en la práctica compositiva común hasta el renacimiento. Su puesta en práctica, sin embargo, no fue debida a los tratados modernos del siglo XIV (los cuales evidentemente debieron tener su parte de influencia, ya que contenían la prohibición) y al cambio estilístico que éstos defendían como representantes del *ars nova*, sino a la influencia de la música inglesa de las primeras décadas del siglo XV. En su estudio sobre la música del *ars nova*, Alselm Hughes hace referencia a la prohibición, refiriéndose a la música inglesa para iglesia del siglo XIV, de este modo:

⁸³ Charles E. H. de Coussemaker. *Histoire de l'harmonie au moyen age*. París, Victor Didron, 1852, p.65-66.

⁸⁴ Johannes de Muris. *Écrits sur la musique*, p.229.

⁸⁵ Enrico Fubini. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1994, p.115.

“La característica distintiva de estos ejemplos [motetes y conductus] son la simplicidad rítmica y el movimiento paralelo de las partes. No puede haber ninguna duda de que el movimiento paralelo proviene de las antiguas formas de organum paralelo en cuartas, quintas y octavas. [...] En las obras del nuevo estilo se ve con claridad que los paralelismos de intervalos perfectos e imperfectos eran usados indistintamente, y esto siguió siendo la práctica general hasta que las sucesiones de intervalos perfectos paralelos fueron prohibidos por los maestros de un nuevo estilo de discanto a finales del siglo XIV. La uniformidad lineal del discanto paralelo era contrario al ideal de independencia de las partes que el motete del siglo XIII heredó de la cláusula a dos partes.”⁸⁶

La característica de la música inglesa que influyó decisivamente en los compositores continentales fue la nueva manera de tratar la consonancia y la disonancia. En la música medieval se realizaban disonancias sin preparación e incluso sucesiones de disonancias estrictamente paralelas. Este tratamiento de la disonancia confería a la música medieval una sonoridad por una parte muy consonante, debido a las armonías desnudas de quintas, octavas y cuartas, y a la vez, disonante por el tratamiento tan libre (desde un punto de vista actual) de la disonancia. Por poner algún ejemplo, en el manuscrito de Bamberg se pueden observar sucesiones de tres séptimas consecutivas y de hasta cuatro segundas consecutivas.

El nuevo estilo limitó muchísimo el uso de las disonancias y cuidó también en grado sumo el nivel de consonancia de la estructura armónica, mediante enlaces entre acordes tríadas completos, huyendo de las quintas, octavas y cuartas desnudas, evitando asimismo las sucesiones de quintas y octavas, de modo que la paleta armónica quedó constituida principalmente por acordes tríadas perfectos mayores y menores en estado fundamental y en primera inversión. Uno de los recursos compositivos típicos del estilo inglés de comienzos del siglo XV, aunque no era un procedimiento nuevo, fue el uso de los acordes paralelos de tercera y sexta, es decir, de acordes tríadas perfectos en primera inversión, denominado *faburden* o *fabordón* inglés. Puntualmente también se usan el acorde tríada aumentado, el disminuído (básicamente en primera inversión), y la segunda inversión de los acordes tríadas perfectos. Podríamos decir que los intervalos de tercera y sexta empezaron a ser los protagonistas de esta nueva práctica armónica, los cuales pueden relacionarse con prácticas de tipo tradicional o popular⁸⁷.

“En el nuevo estilo consonante tenemos nada menos que un cambio fundamental en la técnica de la composición polifónica; y en este cambio hallamos, más que en ninguna otra parte, la línea divisoria entre la música medieval y la renacentista. La música medieval subrayaba los aspectos lineales de la polifonía, la independencia e individualidad de las melodías superpuestas que avanzaban con un mínimo de restricción armónica. La música renacentista desplazó el énfasis al aspecto vertical de la polifonía y colocó el movimiento melódico bajo la dictadura absoluta de las tríadas sucesivas consonantes. Como

⁸⁶ Anselm Hughes y Gerald Abraham. *New Oxford History of Music, Vol. 3: Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540*. Londres, Oxford University Press, 1960, p.89.

⁸⁷ En este sentido, recordemos que el gusto inglés por la terceras se puede asociar también en parte a la práctica de un *organum* primitivo realizado mediante terceras paralelas. El primer testimonio sobre su existencia se debe al clérigo Giraldus Cambrensis, en el siglo XII. En su obra *Descriptio Kambriae*, describe lo que parece una de las primeras prácticas de armonía conocidas, según él encontrada en Gales y en el norte de Inglaterra, donde llegó probablemente desde Dinamarca y Noruega. De lo poco que se sabe, parece ser que en las zonas de Gran Bretaña de influencia escandinava, había un estilo de canto que se denominaba *gymel*, que era una armonía realizada principalmente mediante terceras paralelas. El ejemplo más antiguo de este tipo de organum en terceras paralelas se conserva en un manuscrito del siglo XIII encontrado en Upsala. Se trata del himno *Nobilis humilis*, dedicado a San Magno.

consecuencia, las diferentes líneas en la polifonía del Renacimiento tienden a perder su individualidad y se hacen cada vez más homogéneas en su estilo.”⁸⁸

“La música inglesa difería mucho de la del continente europeo en las primeras décadas del siglo XV, y los ingleses, con Dunstable a la cabeza, influyeron en personas como Dufay y Binchois, así como en otros compositores continentales de su generación. Está claro que los músicos continentales y el público percibían que la música inglesa tenía un sonido propio bien determinado. [...] La característica principal del sonido inglés era su escritura sonora y en acordes.”⁸⁹

“Un análisis minucioso de la música inglesa [del siglo XV] revela tres rasgos esenciales que caracterizan el estilo inglés: 1) el acorde placado o estilo de nota contra nota con todas las partes moviéndose con el mismo ritmo; 2) una fuerte preferencia por los acordes de tercera y sexta y tríadas completos; 3) uso categórico de progresiones consonantes a costa de las disonancias no preparadas. Mientras que el último rasgo probablemente no es anterior a Pyamour y Dunstable, los dos primeros pertenecen a una tradición largamente establecida de la música inglesa, de los cuales hay testimonios a lo largo del siglo XIV. El primer rasgo proviene del conductus medieval. [...] El gusto que los compositores ingleses ponen en la sonoridad en sí misma, se refleja en su disposición a incrementar el número de voces hasta las cuatro, cinco o seis voces. [...] El cariño por las terceras, las sextas y los acordes placados sigue estas costumbres. Un lenguaje armónico que eleva la tercera a un estatus casi igual al de los intervalos consonantes, difiere ampliamente del estilo continental, donde las sucesiones de tríadas completos era raro en aquella época. A comienzos del siglo XV, el estilo inglés pasó más allá de su etapa primitiva: lejos de ser una monótona sucesión de acordes de tercera y sexta en movimiento paralelo y contrario, hizo un uso destacable de la tercera como intervalo melódico y armónico. El libre uso de esas tríadas en el estilo continental llevó al desarrollo de la escritura a cuatro partes con un bajo armónico que marcaba las últimas obras de Dunstable. Este tipo de bajo armónico es el factor más importante para determinar el comienzo del renacimiento en música.”⁹⁰

“La música inglesa, como la de la Europa del norte en general, se caracterizó desde sus inicios por una relación bastante estrecha con el estilo popular y, en contraste con la evolución continental, un cierto desapego por llevar hasta el extremo, en la práctica, teorías abstractas. En consecuencia, siempre existió en la música inglesa una tendencia hacia la tonalidad mayor (en cuanto opuesta al sistema modal), hacia la homofonía (en oposición a las líneas independientes, textos divergentes y disonancias armónicas del motete francés), hacia una mayor plenitud sonora y un empleo más libre de terceras y sextas que en la música de la Europa continental. En el *Himno a san Magnus*, santo patrono de las islas Orkney, escrito en el siglo XII, aparecen terceras paralelas. La improvisación y la práctica de escribir en terceras y sextas paralelas era común en las composiciones polifónicas inglesas del siglo XIII.”⁹¹ [...] “El curso de la evolución que se produjo aproximadamente después de 1430 tendía a subrayar aquellos rasgos que diferenciarían al estilo musical del Renacimiento del de la tardía Edad Media: control de la disonancia, sonoridades predominantemente consonantes, que incluían sucesiones de sextas-terceras, importancia igualitaria de las voces, congruencia melódica y rítmica de los versos, textura a cuatro voces y ocasional empleo de la imitación.”⁹²

⁸⁸ Richard H. Hoppin. *La música medieval*. Madrid, Ediciones Akal, 2000, p.536.

⁸⁹ Allan W. Atlas. *La música del renacimiento*. Madrid, Ediciones Akal, 2002, p.23.

⁹⁰ A. Hughes y G. Abraham. *Op. cit.*, p.166.

⁹¹ Donald J. Grout, Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental, Vol.1*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.181.

⁹² Donald J. Grout, Claude V. Palisca. *Op. cit.*, p.201, 203.

“La fuerza vivificadora del método inglés de la conducción de las voces y de otros diversos elementos técnicos nuevos, cuya mejor ejemplificación aparece en las obras de Dunstable, hace que este periodo sea uno de los más sobresalientes de la historia de la composición. La música de esta época se vio en su tiempo, por lo menos, tan capacitada para ser llamada ‘nueva’ como, en su época, la música así designada a comienzos del siglo XIV. Cuando brotó esta música más joven ‘y no surgió... de los seguidores, limitados por el formalismo, de los grandes, franceses e italianos del siglo XIV...’, sino que se vio conducida por las fuerzas inglesas artísticamente recientes, se inició otra época de la historia musical; otra vez volvió a la vida, –tal como dijo un escritor un poco más tardío (Tinctoris), uno de los líderes en el campo teórico–, un *ars nova*’.”⁹³

Dos compositores ingleses destacados en este cambio estilístico fueron Leonel Power y John Dunstable. Este último ha sido, sin duda, el compositor inglés más célebre en este tránsito del medievo al renacimiento durante las primeras décadas del siglo XV. Respecto a este último, *lo que podría ser considerado como una mera licencia poética de Martin le Franc es literalmente cierto: consonancias primaverales invaden su música y le dan la dulzura angelical que pasó en su momento como la principal característica de la música inglesa*⁹⁴.

Por tanto, aunque la escritura de quintas y octavas consecutivas fue disminuyendo a lo largo de los siglos, desde el primitivo organum hasta el *ars nova*, la influencia de la música inglesa de la primera mitad del siglo XV fue el detonante del cambio de gusto en la música europea occidental, con la prohibición efectiva de quintas y octavas.

Vemos, pues, que la prohibición de quintas y octavas lleva asociados dos cambios estéticos: el nuevo arte del siglo XIV, que trajo consigo la aparición de la prohibición, y el también nuevo arte del renacimiento, con el pleno y brillante sonido inglés de la primera mitad del siglo XV, que llevó a la puesta en práctica de esta prohibición.

A partir de entonces el gusto por una sonoridad más plena, con enlaces armónicos más fuertes, se aposentó en la música occidental. El hecho de que los compositores hayan seguido estas normas refleja el éxito de una sonoridad menos consonante en cuanto a enlaces armónicos (comparándola con la música del medievo), es decir, una cierta aversión hacia la consonancia perfecta. Aunque se practiquen puntualmente los enlaces con consonancias perfectas consecutivas o articulaciones de consonancias perfectas en solitario, estas prácticas suponen excepciones de un método de escritura basado en la mezcla de semiconsonancias, consonancias perfectas y un tratamiento muy cuidadoso de las disonancias. Se huye de la práctica sistemática de la consonancia perfecta o de la disonancia.

Miscelánea de quintas

A continuación expongo una serie de opiniones, comentarios, curiosidades, o anécdotas, en que las sucesiones de quintas son las protagonistas.

⁹³ Gustave Reese. *La música en la Edad Media*. Madrid, Alianza Música, 1989, p.500

⁹⁴ A. Hughes y G. Abraham. *Op. cit.*, p.185.

Ambros: “Adán primero comió del árbol del conocimiento en el que las quintas crecían como frutos prohibidos; comió y, para aprender a distinguir lo bueno de lo malo, provisionalmente escogió lo malo.”⁹⁵

Ambros (refiriéndose al organum primitivo): “Esas quintas pueden no haber sido nunca cantadas! Por muy grande que pueda haber sido la veneración por el teórico y su organum, el oído humano ha de haberse rebelado contra los chillidos punzantes de las quintas desnudas ascendiendo o descendiendo en movimiento paralelo; indudablemente la cosa más horrorosa que el hombre puede producir con tonos musicales.”⁹⁶

Baron: “François AUBUT: organista montrealés, alumno de Olivier Messiaen en el conservatorio de París en la misma época que Jean-Louis Martinet. Renombrado por sus improvisaciones y su capacidad de transportar sin preparación, enseñó fuga en el conservatorio de música de Montreal, así como diversas clases de escritura en la Universidad de Montreal. François Aubut era imbatible a la hora de encontrar faltas de quintas consecutivas allí donde sus colegas no las habían visto...”⁹⁷

Cummings: “He llevado conmigo, como cuestión de interés, un curioso caso de quintas consecutivas. Aquí tengo un libro que Mr. Higgs mencionó en una ocasión: ‘El arte de la fuga’ de Sebastian Bach, una copia grabada por su propia mano. La última fuga no está terminada. No completó el grabado; necesitaba una nota para completar la armonía, y el caballero que amablemente se comprometió a hacerlo y publicarlo en el Nageli Edition, teniendo que añadir una sola nota, se las ingenió para hacer quintas consecutivas. Este es un ejemplo muy interesante de como es mucho mejor dejar solo a un gran maestro.”⁹⁸

David y Mendel (refiriéndose a las obras J. S. Bach): “Observo que hace octavas y quintas cuando éstas suenan bien; es decir, cuando la causa de su prohibición no dura mucho tiempo. Todo el mundo sabe que hay casos en que suenan bien, y que deben ser evitadas solamente cuando producen un gran vacío o una armonía desnuda (o si se prefiere, un hueco en la armonía). Pero las octavas y quintas de Bach nunca suenan ni vacías ni mal. Sin embargo él mismo hace en este punto una gran diferencia. Bajo ciertas circunstancias ni siquiera podía tolerar octavas y quintas ocultas entre dos partes intermedias, las cuales, por otra parte, se tratan de evitar entre dos partes extremas; en otras circunstancias, sin embargo, las escribe tan claramente, que ofenden a todos los compositores principiantes, pero después se justifican ellas mismas.”⁹⁹

Goetschius: “Acordes con quintas sucesivas suenan desagradables por el relativamente desagradable sonido del intervalo de quinta perfecta. El oído acepta uno de ellos a la vez (especialmente si está suavizado por la presencia de una tercera), pero rechaza dos en sucesión exacta y evidente. El efecto de una sola quinta, cuando se hace llamativo por cualquier medio, puede ser indudablemente desagradable; y por el contrario, cualquier

⁹⁵ Maud G Sewall. “Hucbald, Schoenberg and Others on Parallel Octaves and Fifths”, *The Musical Quarterly*, Vol.12, n°2, (1926), p.248.

⁹⁶ Sewall, *Op. cit.*, p.249.

⁹⁷ <http://dc337.4shared.com/doc/j2m2RCRg/preview.html>

⁹⁸ Francis Edward Gladstone, “Consecutive Fifths”, *Proceedings of the Musical Association*, Session VIII (1881-82), p.114-115.

⁹⁹ Hans T. David, Arthur Mendel. *The New Bach Reader. A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. New York, Norton, 1998, p.444.

medio que sirva para esconder o disimular la quinta, proporcionalmente elimina la objeción.”¹⁰⁰

Hemholtz: “Está claro que la razón de esta regla está en la limitación de la riqueza de la progresión de las partes mediante unísonos y octavas. Se permite cuando la intención es presentar una frase melódica entera, pero no es conveniente para unas pocas notas en el transcurso de una obra donde sólo puede dar la impresión de reducción de la riqueza de la armonía debido a una realización poco hábil. [...] Es posible acompañar una melodía entera cuando sea conveniente sin cometer ningún error, pero no se puede hacer con quintas y doceavas sin cambiar la tonalidad. [...] Pero que las quintas consecutivas solamente infringen las leyes de la composición artística y no son desagradables al oído, es evidente por el simple hecho de que todos los tonos de nuestra voz, y los de la mayoría de instrumentos, están acompañados por doceavas, y que nuestro sistema tonal entero descansa sobre este hecho. Cuando las quintas están presentadas solamente como componentes mecánicos de un tono compuesto, son completamente justificadas, como en los registros de mixtura de los órganos. En esos registros, los tubos que dan la componente fundamental están acompañados por otros que dan sus armónicos. [...] casi todos los músicos han juzgado defectuoso un acompañamiento de quintas, o incluso de terceras, pero afortunadamente no han sido capaces de hacer nada contra la práctica de los constructores de órganos. De hecho, los registros de un órgano simplemente reproducen las masa de tonos que habrían sido creadas por instrumentos de arco, trombones y trompetas, si hubieran ejecutado la misma música. Sería diferente si quisiéramos partes independientes. [...] La prohibición de las quintas consecutivas fue quizás históricamente una reacción contra los primeros intentos imperfectos de música polifónica, los cuales se limitaban a un acompañamiento en cuartas y quintas, y entonces, como todas las reacciones, se llevó demasiado lejos, en un periodo estéril, hasta que la absoluta pureza de quintas consecutivas, llegó a ser una de las principales características de la buena composición musical.”¹⁰¹

Lucentini: “Para resumirlo en tres palabras, las consonancias perfectas paralelas son chillonas y aburridas.”¹⁰²

Pastor: “En nuestros manuales de armonía la primera regla es una severa prohibición de quintas y cuartas paralelas. La prohibición no está basada en una teoría fría, sino en un reconocimiento del hecho de que el sonido de tales paralelismos es extremadamente desagradable. Hay que ser musicalmente muy obtuso para no percibir esto. Si Hucbaldo se entusiasma con la ‘preciosa armonía que surge de tales combinaciones de tonos’, puede haber sido un gran erudito, pero era ciertamente un músico extremadamente malo, y tenemos que preguntarnos si el buen monje no implicó a su iglesia en un fundamental malentendido adoptando las prácticas polifónicas ajenas a la iglesia, las cuales pudo haber recibido de Boecio en la escuela, y haber entendido solamente los simples rudimentos.”¹⁰³

¹⁰⁰ Percy Goetschius. *The material used in musical composition; a system of harmony designed originally for use in the English harmony classes of the conservatory of music at Stuttgart*. New York, Schirmer, 1913, p.19.

¹⁰¹ Hermann Helmholtz. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Londres, Longmans, Green, and Co, 1895, p.359-360.

¹⁰² Jack Lucentini. *Chord succession and syntax in ordinary (“Western”) tonal music*.

¹⁰³ Sewall, *Op. cit.*, p.253.

Schönberg (en referencia a un capítulo de su tratado de armonía): “*Publiqué este capítulo en el número de agosto de 1910 de la revista ‘Die Musik’. Originó discusiones, y me hicieron algunas ‘objecciones’, concernientes a la mezcla del órgano y luego al organum y a las terceras paralelas. Me es grato poder contestar a tales objeciones. Si digo, ‘la mezcla añade a cada voz’, debe creerse que conozco tales mezclas y cuándo se usan, aunque no lo haya dicho explícitamente: a pleno juego. También está claro que cuando se usan se añaden ‘a todas las voces... etc.’ Se me objeta: sólo se usan a pleno juego, y por lo tanto no se oyen. ¡Deliciosa objeción! ¡Se usan, pues, porque no se oyen! Entonces, ¿para qué se usan? ¿Por qué se usan quintas precisamente y no palabras de la Biblia o cañonazos? Respuesta: ‘No se oyen como tales quintas, sino como relleno sonoro, como vigor sonoro, como potencia sonora.’ Ya. Luego se escucha algo; ¿y qué se escucha? ¿Qué efecto va a tener una modificación de la sonoridad si no es una modificación de la sonoridad?’”¹⁰⁴*

Schönberg: “*Aquí se me ha hecho una objeción: ¿cómo ese mismo destino de ser prohibidas no ha alcanzado también a las terceras paralelas? Precisamente me he servido del caso de las terceras paralelas como argumento para establecer mi punto de vista, dejándolo a un lado porque no me he parecido esencial. Pero puesto que ha originado una objeción, deseo discutirlo. En primer lugar: las quintas paralelas han sido prohibidas en la música no con razón, sino injustamente. Desde luego, no se puede afirmar que una suposición exacta, aplicada a un caso análogo, deba llevar a otro juicio exacto. ¡Pero pretender que un juicio ilógico deba repetirse necesariamente en otro juicio ilógico me parece demasiado! En segundo lugar: no era necesario prohibir las quintas, pues, usadas como único recurso armónico, eran de por sí antiartísticas. Y tampoco había por qué prohibir las terceras, que, no usándose con exclusión de otros medios, son buenas.*”¹⁰⁵

Schönberg: “*Con qué facilidad se pudo olvidar que las octavas y las quintas no son malas en sí, sino que, por el contrario, en sí son buenas; que fueron tenidas únicamente por primitivas, por poco artísticas. Pero que no había ninguna razón física o estética para no servirse de ellas de nuevo en cuanto hubiera ocasión. Piénsese ahora que estas reglas fueron mantenidas durante siglos bajo la forma ‘no debes...’, y resultará claro que el oído terminó por olvidar aquella eufonía en otro tiempo admitida y cómo su uso levantó escándalo a causa de la sorpresa que origina siempre lo nuevo. [...] Si un músico dice: ‘Pero yo noto estas quintas, me sorprenden, y encuentro que suenan desagradables’, esto no es argumento contra la tesis aquí expuesta; pues lo nuevo sorprende siempre, y parece que suena mal aunque no sea así.*”¹⁰⁶

Stone: “*Como consecuencia de su larga vida de estudios académicos, Bruckner se esforzaba a menudo en seguir las reglas básicas de la teoría de la música en una época en que las reglas estaban siendo amenazadas con más facilidad que en cualquier época anterior. Bruckner revisaba sus obras a fondo, buscando octavas y unísonos (en líneas melódicas). Cuando Friedrich Klose (1862-1942) preguntó a Bruckner sobre porqué buscaba octavas paralelas en sus obras, mientras que Richard Wagner ignoraba su presencia, Bruckner contestó: ‘Wagner, el Maestro’, tenía permitido tales cosas, pero no Bruckner, el profesor.*”¹⁰⁷

¹⁰⁴ Arnold Schönberg. *Armonía*. Madrid, Real Musical, 1990, p.67.

¹⁰⁵ A. Schönberg. *Armonía*, p.71.

¹⁰⁶ A. Schönberg. *Armonía*, p.73.

¹⁰⁷ Thomas Stone, <http://thomasstone1.wordpress.com/tag/classical-music/>

Weber: “Existe una gran divergencia de opiniones entre los músicos antiguos y los actuales. Los primeros evitaban cualquier cosa en forma de paralelismo de quintas, con el mayor cuidado posible, y se estremecían y tenían dolor de oído en el momento en que en algún sitio descubrían incluso la más remota sombra de una progresión paralelas por quintas. Los músicos modernos, por el contrario, con una visión más optimista de libertad, y un desprecio hacia los prejuicios anticuados y pedantes, rechazan y condenan todas las viejas prohibiciones de paralelismos de quintas, como tontería pedante e inútil sabiduría escolástica. [...] La gran diversidad de innumerables posibles casos de paralelismos de quintas es prueba suficiente para no admitir un tratamiento universal de la prohibición o una renuncia universal.”¹⁰⁸

Ziffer: “Sabemos que los tratados de armonía y contrapunto proscriben rigurosamente (salvo raras excepciones) dos o más quintas seguidas. Dogma infalible parecería, para los teóricos... Pero que! Las quintas encantadoras de Debussy o del Sr. Ravel, ¿no serían acaso alguna forma de blasfemia? ¿Qué creer en lo sucesivo: dónde está la verdad, y qué pensar de la antigua prohibición?

Acá otra vez llegaríamos a la conclusión de Berlioz sobre el infalible criterium del oído contra la autoridad de las reglas. - Pero primero, examinemos más de cerca. En leyes matemáticas (siquiera probadas) e incluso inexactas en su aplicación misma), algunos sabios creyeron encontrar la causa de esta proscripción al respecto de las quintas. Era para hombres de ciencia, mostrarse extrañamente temerarios. Esta fuera de duda que hoy día, las quintas consecutivas pueden ser empleadas de la manera más feliz. En resumen, sabemos que existen incluso en toda música: el oído interpreta a su manera esa mezcla refinada y sutil de armónicos con el sonido principal. El sonido en general es múltiple. Emite comúnmente lo que llamamos armónicos, y los acordes más simples son ya realmente muy complejos, disonantes, incluso politonales.

El órgano, además, con sus duplicaciones a la octava, alta o baja, (4 pies y 16 pies), produce necesariamente quintas, inversión de cuartas, y nadie se queja. Lo mismo sucede en la orquesta. Los tratados incluso llegan a permitir ciertas quintas por nota de paso, las mismas que uno encuentra bastante frecuentemente en Bach. Son evidentemente, y por lo menos, igual de buenas que las séptimas y novenas autorizadas en el estilo contrapuntístico. Sería por lo tanto absurdo considerar reprochable en sí misma la sonoridad de las quintas consecutivas. Todo depende de la manera, y el oído sólo queda como juez.

Pero entonces, podríamos preguntarnos por el origen de tal interdicción, abolida hoy en la música libre. En sus orígenes la polifonía no era más que quintas y cuartas; ¿de dónde surge entonces esta renuncia? Si nos remitimos a las obras mismas, la evolución medieval nos muestra que pasó gradualmente: poco a poco las quintas sucesivas fueron más raras; se ven muchas en el S XIII; se encuentran todavía en el S XIV y S XV; pero en el S XVI, ya no aparecen más sino bajo la forma de retrasos, o notas de paso. Solo quedaría suponer que, por una súbita revelación de arriba, el gusto de los músicos, de ahora en adelante seguro e impecable, haya exiliado estas quintas del reino de los sonidos. Es posible que la introducción de la tercera, acostumbrando al oído a sonoridades nuevas, éste no haya admitido más ciertos encadenamientos algo duros. Pensaríamos más bien que la flexibilidad misma del arte contrapuntístico, el deseo de hacer cantar mejor las partes, la

¹⁰⁸ Gottfried Weber. *The Theory of Musical Composition treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics*, Vol.1, 2. Londres, Robert Cocks, 1851, p.821-822.

idea de escribirlas en imitación, llevaron naturalmente a los compositores a renunciar al estilo arcaico en el cual los movimientos paralelos tenían algo de masivo y monótono (aunque no sin gracia algunas veces). De esta manera, progresivamente, las quintas consecutivas cayeron en desuso. Fue lógico entonces que el oído de los artistas, y sobre todo la "ciencia" de los teóricos, las juzgasen malas. Durante más de dos siglos, fueron separadas del lenguaje musical. Sin embargo, subsistieron a pesar de todo en el sonido mismo, en los juegos de modulación, en las duplicaciones del órgano, y en las de la orquesta.

Los encadenamientos de quintas son hoy en día "clásicos"; de todas maneras, la causa está juzgada; el uso nada tiene de ilógico desde el punto de vista tonal (como lo pretendían ciertos teóricos); y estas armonías no son jamás rudas, cuando uno sabe realizarlas con el arte y la flexibilidad que requieren. Solo insistiremos sobre un último punto: las quintas consecutivas son admisibles, no solamente en los acordes por movimiento paralelo, sino también en el estilo contrapuntístico. En la fuga libre, particularmente, ¿porqué no escribirlas? Resultan recursos preciosos, de los cuales no habría razón de privarse (si no es como entrenamiento provisorio, mientras uno se restringe a las reglas y al rigor del contrapunto estricto)."¹⁰⁹

¹⁰⁹ Pablo Ziffer, http://www.pabloziffer.com.ar/datas_franciakoechlin_qc.htm

Bases acústicas y psicoacústicas de la música

Consideraciones previas

La consonancia y la disonancia son conceptos, a priori, subjetivos. Un mismo acorde suena relativamente consonante para determinadas personas, y relativamente disonante para otras. No hace falta pensar en acordes complicados. Pensemos simplemente en un intervalo de cuarta justa. Mientras que para unos se trata de un intervalo consonante perfecto, para otros es disonante. Y lo más curioso son las explicaciones y razonamientos que muchas veces se esgrimen para justificar el adjetivo empleado (consonante o disonante). Por ejemplo, se dice que la cuarta justa es una consonancia perfecta por el hecho de ser una inversión del intervalo de quinta justa. Aplicando el mismo razonamiento, aquéllos para los que el intervalo de cuarta justa es disonante, podrían afirmar categóricamente que el intervalo de quinta justa es disonante debido a que se trata de la inversión del intervalo de cuarta justa. Y, aplicando esta clase de razonamientos, podrían llegar a plantearse muchas más falsedades.

Los sonidos musicales que nos llegan al oído son sonidos complejos, formados por una frecuencia fundamental y una serie de parciales. Podemos decir que desde el exterior llegan a nuestros oídos un conjunto de frecuencias, cada una de ellas con un determinado nivel de intensidad. Dicho de otro modo, nuestro tímpano es excitado por múltiples variaciones periódicas de la presión atmosférica, cada una de ellas con una determinada fuerza. Visto desde el exterior, no hay ninguna diferencia cualitativa entre los distintos intervalos o acordes que excitan nuestro tímpano y que calificamos como consonantes o disonantes. Está claro que las sensaciones de consonancia y disonancia que experimentamos tienen que estar causadas por el procesado a que es sometida la información recibida por el tímpano hasta que llega a nuestro cerebro. Por tanto, tendremos que entender el funcionamiento del oído.

Teoría auditiva de localización

Partes del oído

Vamos, pues, a ver una explicación sencilla sobre como funciona nuestro oído. El oído se divide en tres partes: el oído externo, el oído medio y el oído interno.

Oído externo

El oído externo, como su propio nombre indica, es la parte situada en contacto con el exterior, y está formado por el pabellón auricular (lo que conocemos por oreja), el canal auditivo y el tímpano. Los sonidos que percibimos, llegan al pabellón auricular y se transmiten hacia el tímpano a través del canal auditivo.

El funcionamiento del tímpano es semejante al de la membrana de un tambor: vibra en función de las frecuencias que le llegan y le excitan. Para el oído humano estas frecuencias están comprendidas aproximadamente entre 20 y 20.000 hertzios (oscilaciones por segundo). Estos límites, sobre todo el superior, varían en función de la intensidad y de la edad, así como entre personas de condiciones similares. El canal auditivo, además de proteger la membrana timpánica, actúa como filtro, amplificando ciertas frecuencias.

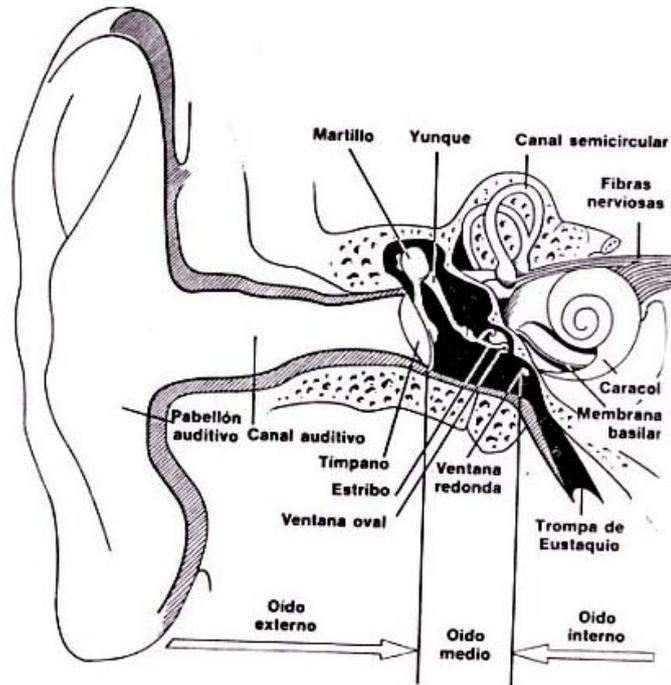


Figura 1. Esquema general del oído



Figura 2. Oído externo

Oído Medio

El oído medio está formado por tres huesecillos: martillo, yunque y estribo. Estos tres huesecillos comunican el tímpano con el oído interno. Concretamente, el estribo comunica el oído medio con el interno a través de la ventana oval. El oído medio funciona como un sistema mecánico que transmite lo que se recibe en el tímpano hacia el oído interno, amplificándolo.

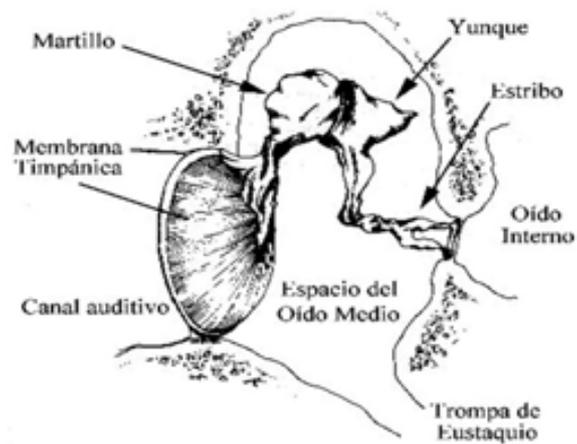


Figura 3. Oído medio

Oído Interno

El oído interno está formado por el vestíbulo, los canales semicirculares y la cóclea o caracol. El vestíbulo es una cámara que conecta el oído medio con el oído interno a través de dos ventanas (ventana oval y ventana redonda). Los canales semicirculares son tres huesos con forma de aro, dispuestos según las tres dimensiones del espacio, que están relacionados con el sentido del equilibrio.

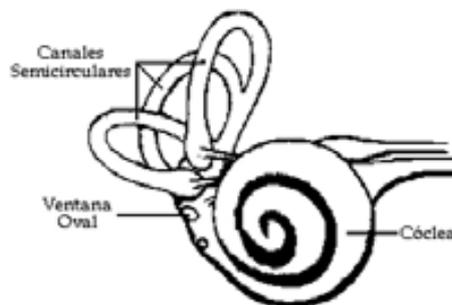


Figura 4. Oído interno

Pero la parte más importante del oído interno, para nosotros, es el caracol o cóclea. El caracol es un conducto cerrado en forma de espiral, de unos 35 mm de longitud, que está dividido longitudinalmente en tres partes, denominadas compartimentos o escalas: escala vestibular, escala timpánica y escala media. Estas tres escalas están separadas por dos membranas: la membrana basilar y la membrana de Reissner. La escala vestibular y la escala timpánica contienen un mismo fluido (perilinf), puesto que se interconectan por una pequeña abertura situada en el vértice del caracol (extremo final denominado ápex), llamada helicotrema. Por el contrario, la escala media se encuentra aislada de las otras dos escalas, y contiene un líquido de distinta composición a la perilinf: la endolinf. La membrana de Reissner separa las escalas vestibular y media, mientras que la membrana basilar separa las escalas media y timpánica. Los límites físicos de la escala media son, por tanto, la membrana de Reissner (también llamada membrana vestibular), la membrana basilar (la cual

contiene el órgano sensorial denominado órgano de Corti), y la sólida pared lateral de la cóclea.

Los dos extremos de la cóclea, es decir, los extremos correspondientes a su vértice y a su base, se denominan extremos apical (o ápex) y basal respectivamente.

La base del estribo está en contacto con el fluido de la escala vestibular a través de la ventana oval, mientras que la escala timpánica desemboca en la cavidad del oído medio a través de otra abertura denominada ventana redonda. Ambas ventanas están formadas por una membrana fina y flexible.

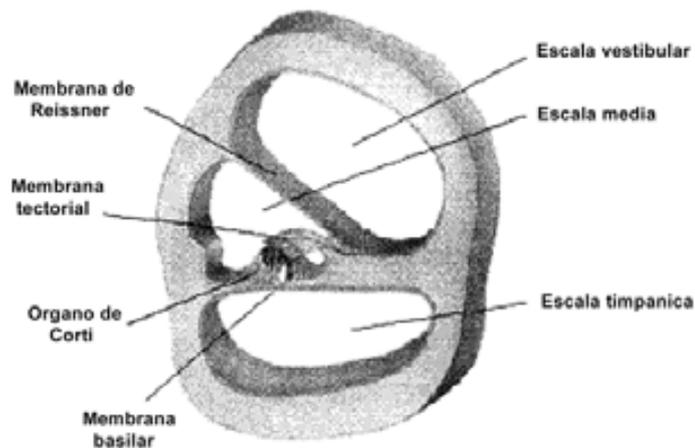


Figura 5. Sección transversal de la cóclea

Sobre la membrana basilar, en el interior de la escala media, se encuentra, como ya he comentado, el órgano de Corti, que se extiende desde el vértice hasta la base de la cóclea y que contiene unas 16.000 células ciliares que presentan conexiones con las fibras nerviosas, conectadas todas ellas al nervio acústico. El caracol se encarga de traducir las vibraciones que le llegan del estribo, en impulsos eléctricos que se envían al cerebro.

Sensación primaria de altura

¿Cómo se realiza la conversión de las ondas que nos llegan desde el exterior hasta los impulsos que se envían al cerebro? Vamos a contestar esta pregunta para el caso en que la onda incidente sea un tono simple.

Cuando la onda sonora llega al tímpano, éste empieza a vibrar siguiendo el mismo patrón de la onda incidente. Esta vibración se transmite de manera mecánica, a través de los tres huesecillos del oído medio, hasta la membrana de la ventana oval, comunicando esta vibración, mediante ondas de presión, al fluido interno (perilinf) de la escala vestibular del caracol, la cual, a través de la membrana de Reissner, que es sumamente delgada, lo comunicará a la escala media. De esta manera, las oscilaciones de la perilinf de la escala vestibular se transmiten a la endolinf de la escala media, y de ésta, a la membrana basilar. La membrana basilar a su vez, provoca oscilaciones en el fluido de la escala timpánica. Esta propagación de las oscilaciones de la escala vestibular a la timpánica se realiza también, en

el caso de las bajas frecuencias, a través de la abertura situada en el vértice de la cóclea (helicotrema).

Una onda sonora de una determinada frecuencia que llega a la membrana de la ventana oval, se transmitirá a lo largo de la membrana basilar con una determinada velocidad. Esta velocidad depende de la frecuencia de la onda, y va disminuyendo a medida que avanza, desde el extremo basal hacia el ápex. En el punto donde la velocidad se hace cero, es donde las oscilaciones de la membrana basilar son mayores y donde la onda se detiene y su energía es absorbida, es decir, la zona de resonancia de una determinada frecuencia. Para bajas frecuencias, el punto de máxima excitación de la membrana basilar estará cerca del extremo apical de la cóclea, mientras que para altas frecuencias estará situado cerca del extremo basal. Esto se muestra en la Figura 6, donde se representa la cóclea “desenrollada” para entender mejor la transmisión de las ondas sonoras por la membrana basilar. Para simplificar el dibujo y para una mejor comprensión visual, se ha representado la cóclea solamente con dos compartimentos: la escala vestibular y la escala timpánica. A efectos de funcionamiento es una buena simplificación, ya que al ser la membrana de Reissner extremadamente delgada, los fluidos de las escalas vestibular y media se comportan como un solo fluido y un solo compartimento.

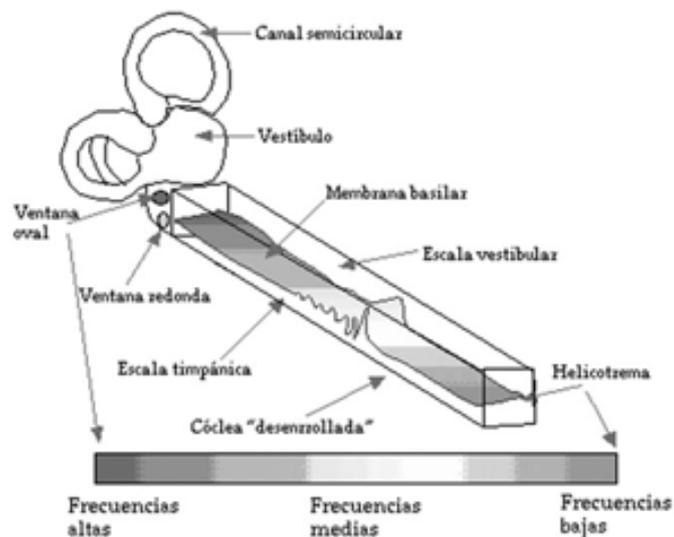


Figura 6. Vista de la cóclea “desenrollada”

Por tanto, dependiendo de la frecuencia recibida, la vibración de la membrana basilar será máxima en un determinado punto. Estas vibraciones de la membrana basilar excitarán una determinada fibra nerviosa, a través de las células ciliares y las neuronas asociadas, que enviará impulsos eléctricos hacia el nervio acústico, el cual los comunicará al cerebro, donde serán procesados. Cada punto de la membrana basilar se corresponde con una frecuencia, dicho en términos musicales, con una altura. Por tanto, para cada frecuencia hay una zona de máxima estimulación, denominada zona de resonancia, sobre la membrana basilar. La posición espacial sobre la membrana basilar de las células ciliares (o pilosas) excitadas determina la *sensación primaria de altura*.

La siguiente figura muestra la gráfica realizada por Von Békésy en 1960, que relaciona la posición de la zona de máxima excitación de la membrana basilar (zona de resonancia) con la frecuencia del tono simple correspondiente.

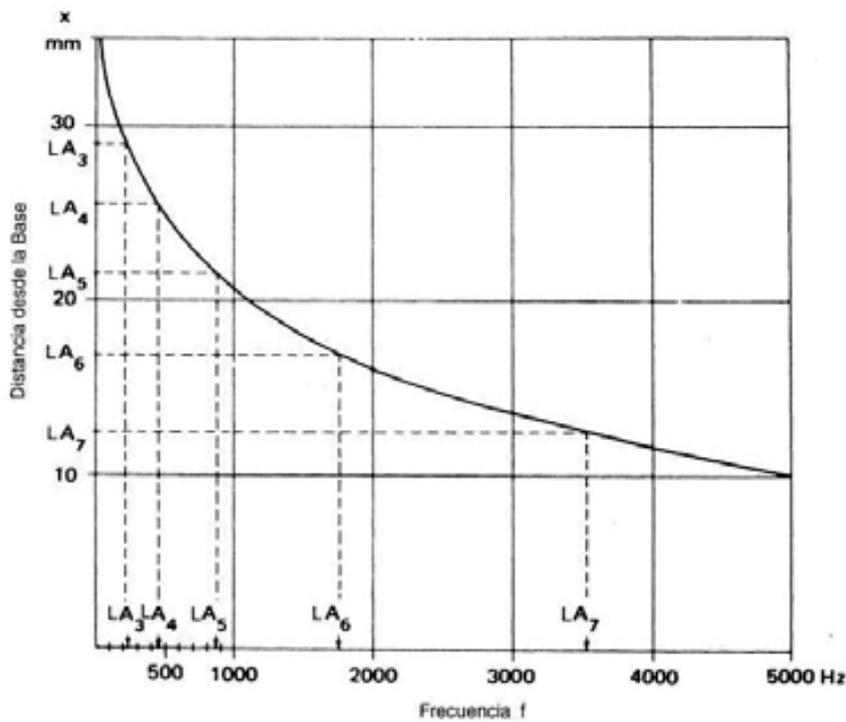


Figura 7. Relación entre zona de resonancia y frecuencia sobre la membrana basilar

En la gráfica se puede ver que cuanto más grave es la frecuencia, más cercana al ápex está la zona de resonancia y viceversa. Se observa que el rango de frecuencias comprendido entre los 20 y los 4.000 Hz (rango de frecuencias más importante musicalmente), abarca unas dos terceras partes de la longitud total de la membrana basilar (desde los 12 hasta los 35 mm desde la base). La gráfica sólo muestra hasta la frecuencia de 5.000 Hz.

Podemos ver que cuando se duplica la frecuencia del tono simple que excita el tímpano, independientemente del registro frecuencial (grave, medio o agudo), la región de resonancia se desplaza una distancia más o menos constante (entre 3,5 y 4 mm). Es decir, que el desplazamiento de la zona de resonancia a lo largo de la membrana basilar no viene determinado por la diferencia entre frecuencias, sino por su cociente, presentando así un comportamiento logarítmico.

Para que el oído pueda diferenciar dos tonos simples de frecuencia muy similar, tiene que haber una diferencia mínima entre las dos frecuencias. Si la variación de frecuencia es inferior a esta diferencia mínima, la sensación de altura no cambiará y seguiremos escuchando la misma frecuencia. Esta distancia mínima entre frecuencias se denomina *diferencia apenas perceptible* (DAP).

Percepción de altura de los tonos simples

Hemos visto como funciona el mecanismo de percepción de altura para tonos simples aislados. En este apartado nos centraremos en la sensación producida por la superposición de dos tonos simples. En este caso, el tímpano se comporta como si estuviera procesando dos tonos independientes simultáneamente. Su movimiento se corresponde con la suma de los movimientos individuales que se darían para cada uno de los tonos por separado. Todo el sistema auditivo, desde el tímpano hasta la cóclea, se comportará de este modo, es decir, como un sistema lineal.

Batidos de primer orden

El fenómeno de los batidos ocurre cuando suenan simultáneamente dos tonos simples de frecuencias muy similares. Supongamos dos tonos simples de la misma amplitud pero de frecuencias ligeramente distintas (f_1 y f_2 , de modo que $f_2 = f_1 + \Delta f$, con Δf muy pequeño). Una representación de estos dos tonos simples de igual amplitud y frecuencias ligeramente diferentes podemos verla en la primera gráfica de la siguiente figura.

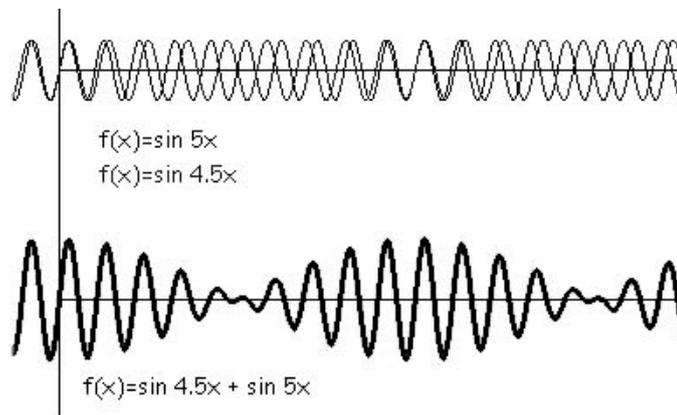


Figura 8. batidos de primer orden

Cuando el tímpano reciba el estímulo de estos dos tonos, empezará a vibrar con un patrón vibratorio resultado de la suma de las vibraciones de ambos tonos. La onda resultante tendrá una frecuencia intermedia entre f_1 y f_2 , y una amplitud modulada. Esta variación de amplitud se debe al lento pero continuo cambio de fase entre los dos tonos a causa de la pequeña diferencia de frecuencia. Este fenómeno se denomina *batidos de primer orden*, y se corresponden con los batidos habituales tan conocidos por cualquier músico. Esta oscilación resultante se muestra en la parte inferior de la figura mediante trazo más grueso. La frecuencia resultante se corresponde con el valor intermedio: $f = (f_1 + f_2)/2 = f_1 + \Delta f/2$. La frecuencia de batido es igual a la diferencia entre las frecuencias de cada uno de los tonos, o sea, $f_B = f_2 - f_1 = \Delta f$.

Esta onda resultante será la que llegará a la ventana oval y se transmitirá por el fluido coclear, provocando dos zonas de resonancia sobre la membrana basilar, cada una de ellas correspondiente a una frecuencia. Si Δf es suficientemente grande, las dos zonas de resonancia no se solaparán y percibiremos claramente los dos tonos con una sonoridad constante y una altura correspondiente a su frecuencia original, es decir, sin la presencia de

batidos. Esta capacidad de la cóclea de separar los componentes de una onda compleja formada por una superposición de tonos simples se denomina *discriminación de frecuencia*. En el caso de que Δf no sea lo suficientemente grande, las zonas de resonancia se superponen y percibimos un tono de altura intermedia y sonoridad modulada. En este caso, debido a la superposición de las zonas de resonancia, la membrana basilar vibrará siguiendo un perfil de onda similar al del tímpano, es decir, la oscilación resultante de la suma de ambos tonos representada en la gráfica mediante trazo grueso. En este caso, los impulsos eléctricos de las células receptoras de la membrana basilar, debido a la superposición de zonas de resonancia, se enviarán por una misma fibra nerviosa, con lo cual no percibiremos los dos tonos por separado sino uno solo con las características ya mencionadas.

Banda crítica

Para hacernos una idea de la sensación producida por dos tonos simples que suenan simultáneamente y con cualquier separación frecuencial, vamos a partir de dos tonos de igual frecuencia e iremos aumentando la frecuencia de uno de ellos de manera gradual. Tendremos pues dos tonos simples de frecuencias f_1 y f_2 . Cuando los dos tonos están al unísono ($f_1 = f_2$) percibimos una altura que se corresponde con la frecuencia f_1 (o f_2), y una sonoridad que estará en función de la diferencia de fase entre ambos tonos. Si aumentamos ligeramente f_2 , nuestro oído seguirá percibiendo un único tono, de altura ligeramente más alta, con una frecuencia $f = f_1 + \Delta f/2$, donde $\Delta f = f_2 - f_1$. La sonoridad de este tono variará con una frecuencia Δf . Ésta es la frecuencia de batido, presentada en el apartado precedente, la cual aumentará a medida que aumente f_2 . Los batidos se perciben claramente mientras su frecuencia Δf es menor de aproximadamente 10 Hz. Esta sensación de batidos desaparece cuando su frecuencia sobrepasa los 15 Hz aproximadamente, apareciendo en su lugar una sensación desagradable de rugosidad. Cuando la diferencia de frecuencias supera el denominado *límite de discriminación de frecuencia* Δf_D , se empiezan a distinguir dos tonos claramente diferenciados, cuyas alturas se corresponden con los dos tonos simples de frecuencias f_1 y f_2 . Este comportamiento es debido a que, para esa determinada diferencia de frecuencias, las dos zonas de resonancia de la membrana basilar se han separado suficientemente como para poder facilitar dos lecturas frecuenciales distintas. No obstante, la sensación desagradable de rugosidad sigue percibiéndose, especialmente en el registro grave. Cuando la diferencia entre ambas frecuencias excede la distancia denominada *banda crítica* Δf_{CB} , la sensación de rugosidad desaparece, dando lugar a una sensación más consonante. En realidad esta transición de *rugosidad a suavidad* es más gradual.

En la siguiente figura se muestra un resumen gráfico de la explicación precedente, es decir, un esquema que describe las sensaciones producidas en la percepción de dos tonos simples.

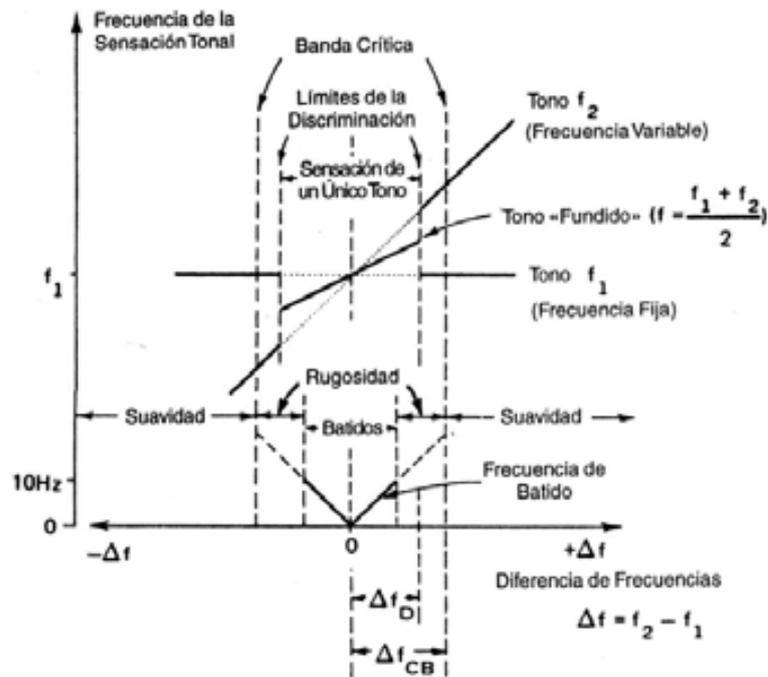


Figura 9. Sensaciones producidas en la percepción de dos tonos simples

Para una mejor comprensión, seguidamente expongo como resumen una explicación menos científica, sin utilizar fórmulas matemáticas. Si escuchamos dos frecuencias (tonos simples) suficientemente separadas, se excitarán dos puntos de la membrana basilar separados entre sí por una determinada distancia y percibiremos las dos alturas correspondientes a ambas frecuencias. Si vamos acercando estas dos frecuencias, o sea, si vamos reduciendo el intervalo, llegará un momento en que la sensación que percibiremos no será la de dos alturas perfectamente identificables y nítidas, sino que experimentaremos una sensación desagradable, una sensación de rugosidad o de dureza. Si reducimos todavía más el intervalo en cuestión, llegará un momento en que la sensación que percibiremos será la de un trémolo, es decir, un aumento y disminución de la intensidad de manera periódica. Estas variaciones lentas de la intensidad, denominadas batidos o pulsaciones, se dan cuando se tienen dos tonos cuya diferencia de frecuencia es muy pequeña. Los afinadores de pianos, por ejemplo, se sirven de estos batidos para afinar el instrumento. El afinador sabrá que una octava está perfectamente afinada cuando desaparezcan los batidos que se perciben entre la nota superior de la octava y el segundo armónico de la nota inferior de la octava (si por ejemplo tenemos la octava do2-do3, el segundo armónico de do2 es do3, luego estarán sonando dos frecuencias que deben ser iguales. Su no igualdad provocará los batidos).

En la Figura 10 puede verse un esquema de la banda crítica mucho más simple que la gráfica anterior.

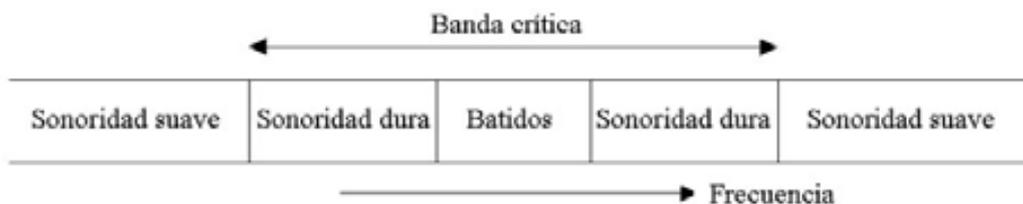


Figura 10. Banda crítica

La sensación desagradable que percibimos dentro de la banda crítica es debido a que la proximidad de las frecuencias provocan la excitación de puntos de la membrana basilar muy próximos entre sí. Debido a esta proximidad, la información correspondiente a distintas frecuencias se transmite al cerebro a través de una misma fibra nerviosa, lo cual nos provoca una sensación de confusión, ya que nos llegan dos señales mezcladas. En cambio, para frecuencias situadas fuera de la banda crítica, su transmisión hacia el cerebro se realiza a través de fibras nerviosas distintas, con lo cual su percepción es más clara.

Esta sensación desagradable, o de dureza, o de confusión, o de ruido,..., al percibir dos frecuencias con una separación inferior a la de la banda crítica, es lo que en términos musicales denominamos disonancia.

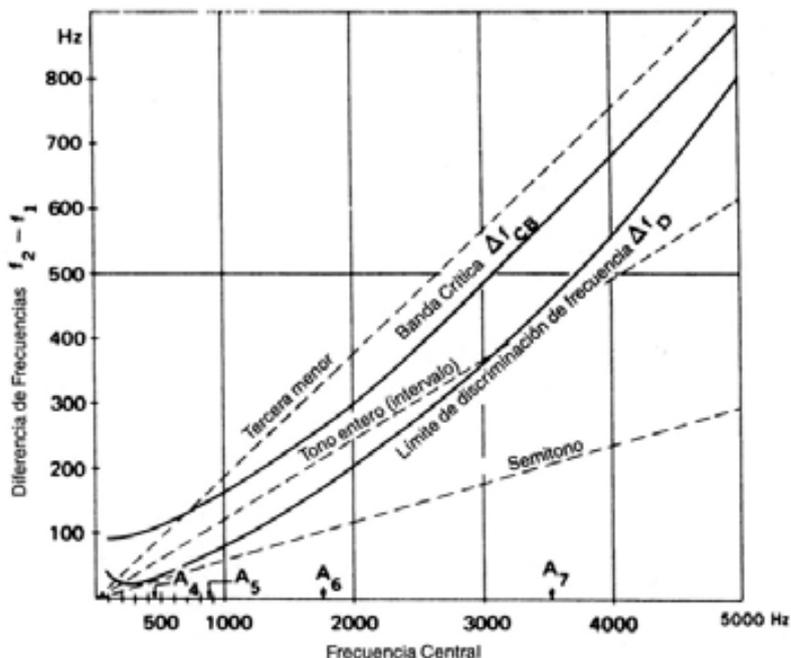


Figura 11. Ancho de banda crítica y límite de discriminación de frecuencia

En la figura precedente se muestra la banda crítica y el límite de discriminación de frecuencia en función de la frecuencia central de un estímulo de dos tonos. La gráfica muestra mediante líneas discontinuas las diferencias de frecuencias correspondientes a los intervalos de de semitono, tono y tercera menor. En torno a los 2000 Hz, por ejemplo, los

dos tonos deben de estar distanciados un mínimo de aproximadamente 200Hz para que sean discriminados, y aproximadamente 300 Hz para que su separación exceda la banda crítica.

En la especie humana, la banda crítica está situada entre una segunda mayor y una tercera menor. Sin embargo, en el registro grave (por debajo de los 440 Hz) es algo mayor. De hecho, en el registro grave la banda crítica sobrepasa la tercera menor, e incluso la tercera mayor.

Sonidos resultantes

En este apartado vamos a presentar uno de los efectos no deseados que se producen cuando las frecuencias de dos tonos simples están separadas una distancia superior a la banda crítica. Hemos visto que cuando la diferencia entre ambas frecuencias excede la distancia correspondiente a la banda crítica, la sensación de rugosidad desaparece y se percibe una sensación más consonante. No obstante, cuando dos tonos simples suenan simultáneamente, se producen sensaciones de altura distintas de las frecuencias correspondientes a estos dos tonos. Estas frecuencias no están presentes en el estímulo sonoro que llega al tímpano, sino que aparecen debido al comportamiento no lineal del sistema auditivo. Estos efectos resultantes que tienen su origen en el comportamiento del oído, se denominan *sonidos resultantes*. Dados dos tonos simples de frecuencias f_1 y f_2 , los sonidos resultantes más fáciles de identificar se corresponden con las siguientes frecuencias: $f_2 - f_1$, $2f_1 - f_2$, $3f_1 - 2f_2$.

Se sabe, gracias a experimentos realizados en animales, que estos sonidos no solamente no están presentes en el estímulo que llega al tímpano, sino que tampoco lo están a la entrada de la cóclea. No obstante, se activan zonas sobre la membrana basilar correspondientes a las frecuencias de los sonidos resultantes. Se supone que se originan debido a una distorsión no lineal del estímulo en su paso por la cóclea.

Desde un punto de vista musical, los sonidos resultantes no tienen demasiada importancia, ya que para que aparezcan se necesitan niveles de intensidad elevados.

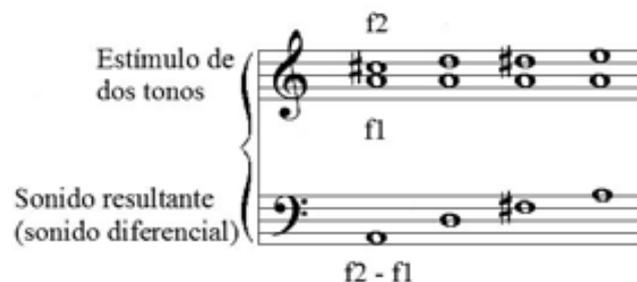


Figura 12. Sonidos diferenciales causados por parejas de tonos simples

Su presencia es habitual cuando se escucha música rock con los niveles de sonoridad tan exageradamente y comúnmente elevados, sobre todo si se usan auriculares.

Seguimiento de la fundamental

Nuestro sistema auditivo es sensible a las vibraciones que presentan patrones de periodicidad. Se han realizado experimentos en que se presentaban, de manera sucesiva, pares de tonos simples formando intervalos de quinta justa, cuarta justa y tercera mayor. Los sujetos que realizaban el experimento tenían como objetivo identificar una única altura. La mayor parte de ellos identificaron las alturas correspondientes a las frecuencias de repetición de las vibraciones resultantes de los intervalos presentados.

Dados dos tonos simples de frecuencias f_1 y f_2 formando los intervalos mencionados, las frecuencias de repetición (f_0) resultan ser las siguientes:

- Intervalo de 5ª justa ($f_2 = 3/2 f_1$): $f_0 = 1/2 f_1$
- Intervalo de 4ª justa ($f_2 = 4/3 f_1$): $f_0 = 1/3 f_1$
- Intervalo de 3ª mayor ($f_2 = 5/4 f_1$): $f_0 = 1/4 f_1$

La frecuencia de repetición del patrón vibratorio se denomina *frecuencia fundamental*. Como podemos ver, las frecuencias de repetición mostradas coinciden con aquellas frecuencias de los sonidos resultantes correspondientes a la diferencia entre frecuencias. La frecuencia de repetición se percibe aunque los dos tonos simples que forman el intervalo tengan intensidades pequeñas, por debajo del nivel de intensidad necesario para la percepción de sonidos resultantes.

Es importante tener en cuenta que el tono de frecuencia de repetición no está presente en el estímulo original. Este tono se llama *fundamental ausente*, y su sensación de altura se denomina *altura de periodicidad*, *altura subjetiva*, *tono residual* o *altura virtual*. Esta frecuencia no está presente en las oscilaciones que llegan a la membrana basilar. Además, se percibe aunque los dos tonos simples se envíen por separado a cada oído, lo cual indica que la fundamental ausente es el resultado de un procesamiento neural a un nivel superior.

Esta capacidad de detección de la fundamental ausente, es decir, de la frecuencia de repetición de una determinada vibración, solamente funciona por debajo de los 1.500 Hz aproximadamente. Desde un punto de vista musical, en este caso supone el rango más importante.

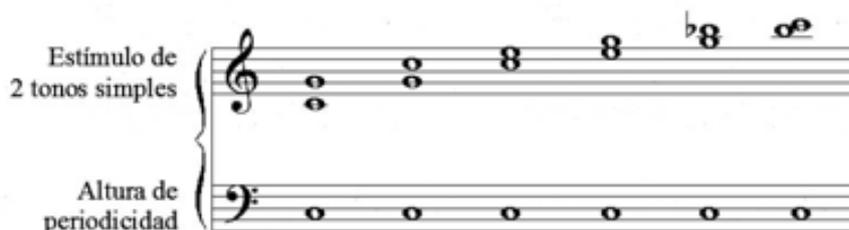


Figura 13. Estímulos de 2 tonos simples que dan lugar a una misma altura de periodicidad

Dos tonos simples correspondientes a dos armónicos sucesivos de la serie de armónicos de un sonido periódico, originan la misma altura de periodicidad, o frecuencia de repetición, o frecuencia fundamental, tal como se muestra en el ejemplo de la figura anterior. Por este motivo, al sonar simultáneamente todos los armónicos superiores producen una única

sensación de altura, la cual corresponde a la frecuencia fundamental. Esta percepción de altura ocurre incluso si la frecuencia fundamental está ausente en el estímulo. Ésta es la razón por la cual se le llama *fundamental ausente*, y el proceso de percepción de esta frecuencia se denomina *seguimiento de la fundamental*.

Percepción de altura de los sonidos musicales

Tonos complejos

Cuando llega a nuestro oído un tono complejo formado por múltiples frecuencias (tonos simples), en la membrana basilar se excitan tantos puntos como frecuencias contenga el tono complejo, que como ya sabemos se corresponden con los diferentes armónicos. En la Figura 14 se muestra como excitaría a la membrana basilar (representada en línea recta, es decir, desenrollada) un tono complejo compuesto por tres frecuencias.

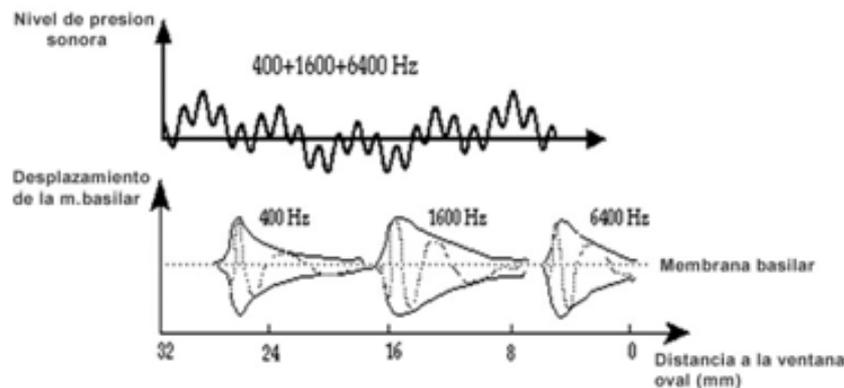


Figura 14. Respuesta de la membrana basilar a diferentes frecuencias

Hagamos un pequeño paréntesis para aclarar que es lo que percibe nuestro oído cuando tocamos un instrumento musical. Como sabemos, los sonidos musicales producidos por cualquier instrumento son sonidos complejos, ya que están formados por múltiples frecuencias. Estas frecuencias se caracterizan por ser todas ellas múltiplos de la frecuencia más grave, denominada fundamental. El nombre de la nota correspondiente a la frecuencia fundamental del sonido producido por un instrumento musical es la que da nombre a ese sonido, y cuando se dice que una nota producida por un instrumento tiene una determinada frecuencia (por ejemplo que el la₃ tiene 440 hertzios), se está refiriendo a la frecuencia correspondiente a la componente fundamental de ese sonido musical. Por ejemplo, si tocamos en un piano la nota do₁, lo que realmente estará sonando será un sonido formado por múltiples frecuencias, las cuales coincidirán con las frecuencias fundamentales de las siguientes notas: do₁, do₂, sol₂, do₃, mi₃, sol₃, sib₃, do₄, re₄, mi₄, fa₄, sol₄, etc..., correspondientes a las frecuencias: f_0 , $2f_0$, $3f_0$, $4f_0$, $5f_0$, $6f_0$, $7f_0$, $8f_0$, $9f_0$, $10f_0$, $11f_0$, $12f_0$, etc..., siendo f_0 la frecuencia correspondiente a do₁, denominada frecuencia fundamental. Cuando las frecuencias superiores son múltiplos de la frecuencia fundamental se denominan armónicos, siendo la frecuencia fundamental el primer armónico.

Cuando decimos que hemos tocado en el piano la nota do₁, nos estamos refiriendo, por tanto, a un sonido formado por un conjunto de frecuencias. A partir de ahora, ya que

estamos hablando de sonidos musicales, cuando me refiera a una *frecuencia* usaré indistintamente la palabra frecuencia o armónico, y cuando use la palabra *nota*, me estaré refiriendo a un determinado sonido producido por un instrumento musical, el cual está formado, como hemos visto, por un conjunto de frecuencias o armónicos.

Dicho esto, y volviendo a la banda crítica, ya estamos en disposición de entender la siguiente afirmación: “Esa sensación desagradable, o de dureza, o de confusión, o de ruido,..., al percibir dos notas con una separación inferior a la de la banda crítica, es lo que en términos musicales denominamos disonancia”. Como el lector habrá observado es la misma frase empleada al final del apartado correspondiente a la banda crítica, pero con la sustitución de la palabra *frecuencia* por *nota*. Cuando escuchamos música percibimos un conjunto de notas a las que nuestro cerebro asigna una determinada altura. Aunque, después de estudiar el funcionamiento del oído, sabemos que cada una de las frecuencias de que consta una nota excitará un determinado punto en la membrana basilar, enviando al cerebro una sensación de altura correspondiente a cada una de ellas, nuestra experiencia nos dice que al escuchar una nota percibimos la sensación de altura correspondiente a la frecuencia fundamental (aunque, si escuchamos con atención, podamos percibir también los primeros armónicos. Basta con tocar una nota grave en el piano manteniendo la tecla apretada durante unos segundos: tendremos la sensación de altura correspondiente a su frecuencia fundamental, y, escuchando con atención, percibiremos los primeros armónicos). Los armónicos que acompañan a la frecuencia fundamental nos sirven para diferenciar los timbres, y así poder distinguir los diferentes instrumentos musicales.

Por otro lado, la banda crítica no solamente afecta a la percepción de la altura, como acabamos de ver, sino que también afecta a la percepción del nivel de intensidad. Dados dos sonidos separados una distancia mayor que la banda crítica, la intensidad total resultante será igual a la suma de intensidades de ambos sonidos, mientras que si ambos sonidos están separados un intervalo inferior a la banda crítica, la intensidad resultante será ligeramente superior a la de una de ellas.

Como corolario, podemos pensar en que todos los intervalos inferiores a una tercera menor son disonantes, y además, la intensidad percibida, comparada con intervalos más amplios, es menor. Pero, ¿qué pasa con los intervalos superiores a una tercera menor, incluida ésta? ¿Quiere esto decir que todos ellos son consonantes? Evidentemente no, pero la explicación de la disonancia de los intervalos superiores a una segunda mayor, habrá que buscarla en el choque disonante entre los armónicos de las notas que formen el intervalo musical.

En este apartado he presentado los tonos complejos de un modo básico. A continuación expongo las razones o argumentos sobre su percepción de altura y, más adelante, sobre su nivel de consonancia o disonancia.

Mecanismo de percepción de altura

Hasta ahora hemos visto el proceso de percepción de altura de los tonos simples. Por lo que respecta a los tonos complejos, no se sabe con exactitud cual es el mecanismo que nos permite asignar una determinada altura a un sonido musical compuesto de diferentes frecuencias. No obstante, vamos a analizar el proceso de percepción de una sonora compleja desde que llega al tímpano.

Cuando una onda sonora compleja, formada por la superposición de diversas frecuencias, alcanza el tímpano, éste empieza a moverse siguiendo el mismo modelo de vibración de la onda incidente. Este movimiento se transmite de manera mecánica, a través de los huesecillos del oído medio, hasta la membrana de la ventana oval, la cual reproduce el mismo patrón de vibración de la onda sonora que ha excitado al tímpano. Esta vibración compleja se transmite hacia la membrana basilar mediante ondas que se propagan a través del fluido coclear. En la membrana basilar es donde se realiza la separación de la diferentes componentes frecuenciales que conforman la onda sonora incidente. Cada posición de la membrana basilar está asociada a una determinada frecuencia que será la que causará la máxima excitación. La onda sonora compleja causará múltiples regiones de resonancia (es decir, múltiples puntos de máxima excitación), en la membrana basilar, cada una correspondiente a cada uno de los armónicos. Cuanto más agudos son los armónicos, más cercanos se encuentran entre sí. Esto provoca que regiones de resonancia vecinas se superpongan. A partir del séptimo armónico, todas las regiones de resonancia están superpuestas y ubicadas dentro de una banda crítica, con lo cual no tendrá demasiado sentido el hecho de considerarlas de manera individual, ya que en este caso los armónicos no pueden ser distinguidos auditivamente de forma separada.

Vemos que ante la incidencia de una onda sonora compleja, correspondiente a un único sonido musical, se produce en la cóclea un escenario de gran complejidad. Sin embargo, percibimos un tono de una determinada altura, además de una determinada sonoridad y timbre. ¿Cómo se explica este comportamiento? Hemos de tener en cuenta que los sonidos utilizados en la comunicación entre seres humanos (y también entre animales), contienen muchos componentes armónicos, es decir, de frecuencias que son múltiplos enteros de la fundamental. Aunque, como ya he comentado, este tipo de ondas genera una situación muy compleja en la cóclea, a su vez conlleva unas características invariantes. Una de ellas es la relación existente entre las distancias de posiciones vecinas de máxima resonancia sobre la membrana basilar. El mecanismo que reconoce esta característica invariante es el denominado *procesador central de altura*. Este procesador central de reconocimiento de altura está localizado en un nivel avanzado del procesamiento auditivo, ya que la percepción de altura para un tono complejo se da incluso si los diferentes componentes frecuenciales de la onda sonora son enviados alternadamente y por separado a los dos oídos. Por tanto, actúa cuando la información procedente de ambas cócleas ya ha sido mezclada. La función de este procesador central consiste en transformar el modelo o patrón generado en la cóclea en otro modelo, de manera que todos las ondas sonoras con la misma periodicidad sean representadas de igual modo. El resultado de este mecanismo es una única sensación de altura, a pesar de los múltiples armónicos presentes en una misma onda incidente. Los componentes del complejo sonoro más importantes para el funcionamiento del procesador central de altura son los primeros seis a ocho armónicos. La sensación de una única altura se corresponde con la frecuencia de la fundamental, que es la que habitualmente presenta una mayor intensidad.

No se sabe realmente como funciona este sistema de procesamiento central de altura, pero se supone que se realizan comparaciones entre las complejas estructuras de excitación espacial de la membrana basilar y determinados moldes contruídos dentro del sistema de procesamiento central. Cada vez que se establece una correspondencia con uno de estos moldes, se da una sensación única de altura. Esta correspondencia también se produce aunque no esté presente toda la estructura del estímulo. Por ejemplo, un tono complejo sin

su fundamental, o la presencia de solamente determinados armónicos (pares de componentes consecutivos de una serie armónica, los cuales producen una frecuencia de repetición común), es decir, el fenómeno denominado como *seguimiento de la fundamental*.

La distribución temporal de los impulsos nerviosos también puede intervenir en la percepción de la altura de un tono complejo. Sin embargo, su análisis todavía no puede dar una explicación de la percepción de la altura de un complejo sonoro periódico.

Como resumen podemos decir que, ante el estímulo de una onda sonora compleja, nuestro sistema auditivo toma como solución el resultado proporcionado por el procesador central de reconocimiento de altura, el cual proporciona una sensación de altura única, en vez de la altura de cada uno de los componentes frecuenciales por separado.

Sensación de consonancia y disonancia

Hemos visto como los intervalos inferiores a una tercera menor pueden explicarse objetivamente como disonantes debido a su inferior amplitud interválica en relación al de la banda crítica.

Después de haber visto el concepto de banda crítica, podríamos deducir que los intervalos de frecuencias mayores de una tercera menor son todos consonantes. Quiero resaltar que en la frase precedente he utilizado la expresión “intervalos de frecuencias” y no simplemente “intervalos”. Cuando se habla de “intervalo”, se hace referencia a la simultaneidad de dos notas producidas por instrumentos musicales, es decir, de dos sonidos complejos formados por una frecuencia fundamental y sus armónicos. Cuando uso la expresión “intervalo de frecuencias” me refiero, por tanto, a la simultaneidad de únicamente dos frecuencias, o sea, dos tonos simples.

Pero en la vida real, no tenemos intervalos de frecuencias, sino intervalos de notas, lo que musicalmente hablando se denomina, sencillamente, intervalos. Y como ya saben todos los músicos, de manera empírica, no todos los intervalos superiores a una tercera menor son consonantes. Y, ya que la diferencia entre los “intervalos de frecuencias” y los “intervalos de notas” está en que las notas están formadas por una frecuencia fundamental y sus armónicos, es en éstos donde estará el origen de la disonancia. En efecto, los intervalos disonantes mayores que una banda crítica, deben su carácter disonante a la disonancia producida por aquellos armónicos que se ubican en una misma banda crítica, es decir, a la disonancia entre los armónicos de los sonidos que forman dicho intervalo.

Vamos, pues, a buscar cuales son las disonancias que existen en los diferentes intervalos. Para ello, habrá que buscar todos los *intervalos de frecuencias* inferiores a una banda crítica, o sea, los *intervalos de frecuencias* de 2ª mayor y 2ª menor que se dan en el intervalo (a partir de ahora, para simplificar, utilizaré la palabra *intervalo* para referirme tanto al *intervalo de frecuencias* como al *intervalo* o *intervalo de notas*, a no ser que quiera explicitarlo por algún motivo. El lector ya lo distinguirá por el contexto). Esta búsqueda puede simplificarse, centrándonos solamente en los seis primeros armónicos, ya que a partir del séptimo armónico, todos los intervalos son disonantes y todos los sonidos contendrán estos armónicos. Podemos verlo de este modo: todo sonido producido por un instrumento musical contiene una parte disonante implícita a partir del séptimo armónico, y, al ser

común a todos los sonidos, podemos quitárselo a todos ellos para simplificar el estudio que nos ocupa, sin que esto modifique el nivel de disonancia relativo entre los diferentes intervalos. Esto que acabo de decir no es del todo cierto (no todos los sonidos musicales contienen todos los armónicos de la serie armónica; la aportación de intensidad debido a los armónicos superiores al sexto, dependerá, entre otras cosas, del instrumento que produzca el sonido; la disonancia varía según la dinámica; etc...), pero, bajo determinadas circunstancias, la simplificación puede considerarse correcta, y a partir de aquí, podrán hacerse las objeciones oportunas dependiendo de cada caso.

En la ilustración 2 se muestran los intervalos inferiores a una banda crítica (tono y semitono) en los diferentes intervalos, usando en cada caso los seis primeros armónicos de cada nota.

1 tono, 6 semitonos	7 tonos, 1 semitono	1 tono, 1 semitono	0 tonos, 2 semitonos
3 tonos, 1 semitono	1 tono, 3 semitonos	2 tonos, 0 semitonos	0 tonos, 3 semitonos
2 tonos, 0 semitonos	3 tonos, 1 semitono	1 tono, 3 semitonos	0 tonos, 0 semitonos

Ilustración 2. Número de tonos y semitonos entre los armónicos de los distintos intervalos

Los resultados de este análisis sobre los choques de tonos y semitonos entre los seis primeros armónicos de los distintos tipos de intervalos se recoge a modo de resumen en la tabla siguiente. El resultado de este estudio objetivo sobre la disonancia, nos dice, como era de esperar, que el intervalo de octava justa es el más consonante, seguido de los intervalos de quinta justa y de sexta mayor. De aquí en adelante podremos afirmar, de una manera objetiva, que los intervalos de octava y de quinta justa son los más consonantes.

Intervalo	Nº de tonos y semitonos
8º justa	0 semitonos, 0 tonos
5ª justa	0 semitonos, 2 tonos
6ª mayor	0 semitonos, 2 tonos
3ª menor	1 semitono, 1 tono
4ª justa	1 semitono, 3 tonos
7ª menor	1 semitono, 3 tonos
2ª mayor	1 semitono, 7 tonos
3ª mayor	2 semitonos, 0 tonos
6ª menor	3 semitonos, 0 tonos
4ª aumentada	3 semitonos, 1 tono
7ª mayor	3 semitonos, 1 tono
2ª menor	6 semitonos, 1 tono

Tabla 10. Número de tonos y semitonos en los diferentes intervalos

Quisiera hacer notar que el intervalo de 4ª justa, tan a menudo calificado como consonancia perfecta, no ocupa las posiciones altas del ranking de consonancias (ver Tabla 10), sino que presenta un nivel de disonancia igual al del intervalo de 7ª menor.

Hasta aquí he presentado un estudio objetivo de la consonancia basado en el carácter disonante de los intervalos inferiores a una tercera menor, es decir, inferiores a la banda crítica. No obstante, la sensación de consonancia o disonancia que un determinado intervalo pueda producir en una persona es algo subjetivo que se analiza en base a experimentos realizados a multitud de personas a partir de su juicio personal.

Hemos visto la sensación de consonancia en el caso de la superposición de dos tonos simples de frecuencias f_1 y f_2 . Vamos a recordarla de manera resumida:

- Cuando suenan al unísono la sensación es de consonancia perfecta.
- Si aumentamos un poco f_2 , se percibirá una frecuencia ligeramente superior ($f = f_1 + \Delta f/2$), donde $\Delta f = f_2 - f_1$. Percibiremos batidos de frecuencia Δf . La frecuencia de los batidos se incrementa con el aumento de f_2 , percibiéndose claramente mientras sea menor de 10 Hz aproximadamente. La presencia de batidos provoca una sensación de disonancia.
- La sensación de batido desaparece cuando Δf supera los 15 Hz aproximadamente, dando lugar a una sensación desagradable de rugosidad.
- Cuando la diferencia de frecuencias supera el denominado *límite de discriminación de frecuencia* Δf_D , se empiezan a distinguir dos tonos claramente diferenciados, cuyas alturas se corresponden con los dos tonos simples de frecuencias f_1 y f_2 . No obstante, la sensación desagradable de rugosidad sigue percibiéndose, especialmente en el registro grave.
- Cuando la diferencia de ambas frecuencias supera la distancia denominada banda crítica Δf_{CB} , la sensación de rugosidad desaparece, dando lugar a una sensación más consonante. En realidad esta transición de *rugosidad* a *suavidad* es más gradual.

Cuando el tímpano recibe dos tonos complejos, la sensación que tenemos en función de la diferencia de sus frecuencias fundamentales, sigue el mismo comportamiento en cuanto a sensación consonante que la mencionada para dos tonos simples. Así, dos tonos complejos podrán distinguirse como dos sonidos de alturas distintas si existe entre las dos fundamentales una distancia mínima o límite de discriminación. Si su distancia es inferior al límite de discriminación aparecerán batidos de primer orden entre todos sus armónicos, ya que todas sus zonas de resonancia sobre la membrana basilar, correspondientes a todos los armónicos, estarán superpuestas. Y cuando su distancia supere la banda crítica, desaparecerá la sensación desagradable de la rugosidad y se percibirán como más o menos consonantes, en función del intervalo que formen.

Centrándonos en algunos intervalos concretos, cuando ambos tonos suenan al unísono o a la octava, la sensación es de consonancia perfecta, ya que todos sus armónicos coinciden en el espectro frecuencial. Cuando forman un intervalo de quinta justa, solamente coinciden los armónicos pares. Aunque las fundamentales estén perfectamente afinadas, si las zonas de resonancia entre los armónicos no coincidentes están muy cerca pueden dar lugar a batidos. En general, en cada uno de los intervalos musicales se crearán batidos entre armónicos cercanos que influirán en el nivel de sensación de consonancia o disonancia.

Basándose en experimentos realizados (Plomp y Levelt, 1965) en personas que tenían que juzgar el nivel de consonancia de pares de tonos simples y tonos complejos inarmónicos, se descubrió que el factor que determina la sensación de consonancia (o disonancia) es la presencia de batidos entre armónicos.

Para tonos simples separados por un intervalo menor a una tercera menor (exceptuando el unísono), la percepción fue disonante. Para intervalos iguales o mayores a una tercera menor la percepción fue consonante (en mayor o menor medida). La percepción disonante es debida a la sensación de rugosidad entre frecuencias cercanas que no superan la banda crítica.

Para los tonos complejos también los pares que estaban separados una distancia mayor a la banda crítica, así como los unísonos, se percibían como consonantes, mientras que separaciones inferiores a la banda crítica eran percibidas como disonantes o no consonantes. Para cada intervalo formado por tonos complejos se obtuvo un “índice de consonancia” que presenta valores máximos en intervalos cuyas frecuencias fundamentales cumplen la condición de que su relación sea igual a un cociente entre números enteros, de manera que éstos sean tan pequeños como sea posible. Es decir, $f_1/f_2 = n/m$, siendo f_1 y f_2 las frecuencias fundamentales y n y m números enteros. La siguiente tabla muestra los intervalos que cumplen esta condición y que son aceptados como consonancias en un orden decreciente. Las cuatro primeras son consideradas como perfectas y las otras cuatro como imperfectas.

Aunque los resultados de esta tabla son el resultado de la fórmula matemática precedente, lo importante es que coinciden con el resultado de los experimentos realizados con un carácter totalmente subjetivo.

Relaciones de frecuencias de los intervalos musicales	
Relaciones de frecuencias	Intervalo
1/1	Unísono
2/1	Octava
3/2	Quinta
4/3	Cuarta
5/3	Sexta mayor
5/4	Tercera mayor
6/5	Tercera menor
8/5	Sexta menor

Tabla 11. Relaciones de frecuencias de los intervalos musicales

Si comparamos el contenido de esta tabla con la presentada anteriormente en base a razonamientos más objetivos, vemos que en conjunto los intervalos considerados por la teoría como consonantes perfectos e imperfectos ocupan las posiciones superiores de consonancia. En la primera tabla presentada, los intervalos están ordenados en base al número de intervalos de semitono hallados, lo cual no tiene porque coincidir con el orden correcto en cuanto a nivel de consonancia percibida. Por ejemplo, el intervalo de 2ª mayor presenta un semitono y 7 tonos, ocupando una posición superior a los intervalos de 3ª mayor y 6ª menor que presentan 2 y 3 semitonos respectivamente. Es difícil teóricamente decidir sobre el nivel de disonancia de determinados intervalos en función del número de semitonos y tonos encontrados. La sensación de consonancia o disonancia nos la dará su audición, es decir, el subjetivismo de nuestra percepción frente al estímulo sonoro.

Un dato interesante en cuanto al nivel de consonancia de un intervalo musical, es su variación en función de su ubicación en el espectro frecuencial sonoro (debido a la dependencia del ancho de banda crítica con la frecuencia). Su ubicación hacia un registro más grave conlleva una disminución de su nivel de consonancia. El nivel de consonancia también varía en función del timbre, dependiendo del nivel de intensidad de los pares de armónicos disonantes superiores.

La sensación de consonancia depende de factores más complicados y subjetivos, como la experiencia, la práctica musical, y la influencia de tradición musical. La controversia disonancia-consonancia, es un discurso que pertenece en última instancia, al mundo interior, a la interpretación de nuestro cerebro.

Enmascaramiento

El fenómeno del enmascaramiento del sonido consiste en el enmascaramiento de las frecuencias agudas debido a la presencia de frecuencias graves con un nivel de presión sonora elevado. Dicho de otro modo, una frecuencia grave de gran intensidad enmascarará a una frecuencia aguda con una intensidad menor.

Este fenómeno puede entenderse fácilmente si nos fijamos en como recorren la membrana basilar las diferentes frecuencias, tal como se comentó anteriormente. Las frecuencias

agudas recorren muy poca distancia de la membrana basilar, mientras que las frecuencias graves tienen mucho más recorrido, acercándose hacia el extremo apical de la cóclea. Por esta razón, al excitar simultáneamente la membrana basilar dos frecuencias distintas, una aguda y otra grave, la variación máxima de la frecuencia grave recorrerá una mayor distancia de la membrana basilar, y su cola afectará al punto de la membrana basilar donde excita la frecuencia aguda, siendo este enmascaramiento mayor cuanto más elevado sea el nivel de intensidad de la frecuencia grave. En la Figura 15 puede verse como un tono de frecuencia f_1 enmascara a otro tono más agudo y de menor intensidad de frecuencia f_2 . Podemos pensar este fenómeno como una interferencia de las frecuencias graves sobre las agudas.



Figura 15. Desplazamiento de dos ondas de distinta frecuencia sobre la membrana basilar

En la Figura 16, se presentan unas gráficas que muestran el comportamiento del oído en relación al fenómeno del enmascaramiento. Cada una de las gráficas se corresponde con una frecuencia del sonido enmascarador. El eje de ordenadas representa el desplazamiento del umbral de audición (nivel de sensación) de la frecuencia enmascarada. El eje de abscisas indica la frecuencia del sonido enmascarado. Cada curva, correspondiente a un determinado nivel de intensidad del sonido enmascarador (nivel que está indicado encima de cada curva), indica la intensidad que debe tener el sonido enmascarado para ser percibido en presencia del sonido enmascarador. Por ejemplo, si tenemos un sonido enmascarador de 800 Hz con una intensidad de 80 dB, un sonido enmascarado será percibido si su nivel de intensidad por encima de su umbral de audición, está situado por encima de esta curva. En este caso, si el sonido enmascarado fuera de 1200 Hz, debería tener un nivel de intensidad mayor de aproximadamente 50 dB para ser oído.

Estudiando con atención las curvas de enmascaramiento, puede observarse como son más planas cuanto más intensidad tiene el sonido enmascarador. Como consecuencia de ello, deberemos tener en cuenta que en los pasajes en fortísimo, tendremos problemas para conseguir una buena percepción de los agudos.

En estas gráficas puede observarse otro aspecto muy interesante: los valles existentes coinciden con las frecuencias correspondientes a los armónicos del sonido enmascarador. Debido a esto, en la construcción de acordes, las notas más agudas eludirán este efecto de enmascaramiento si coinciden con los armónicos de las notas más graves. Por lo tanto, el acorde que evitará al máximo el enmascaramiento y que, por tanto, sonará más brillante, será aquel en el que la disposición de las notas coincida con la de la serie armónica.

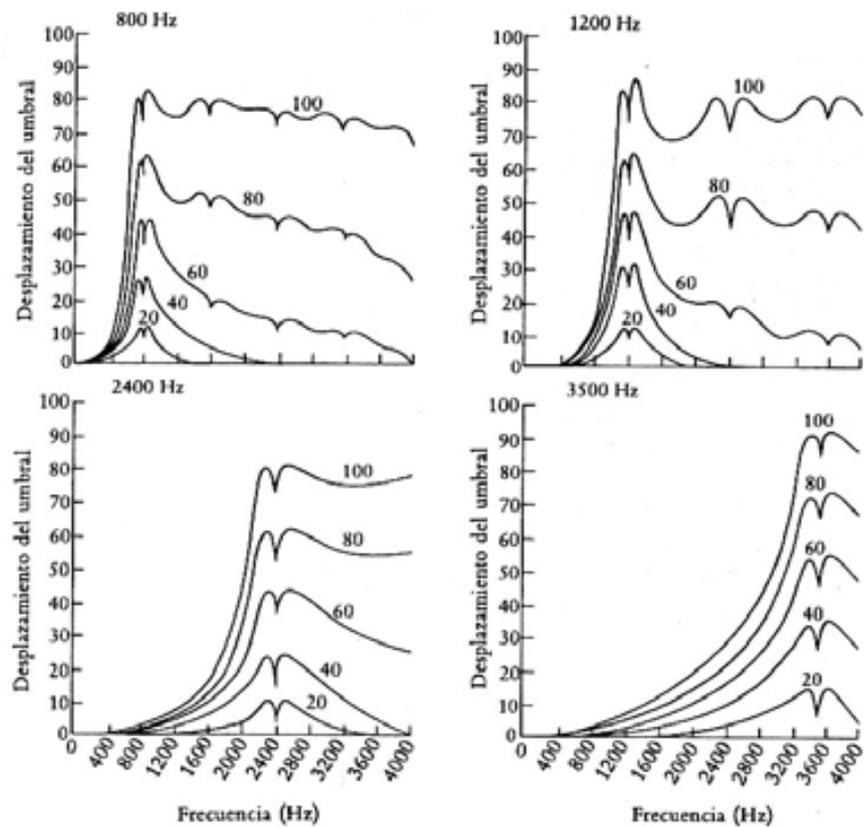


Figura 16. Curvas de enmascaramiento

Corolario musical

Tras la exposición de estos apartados de contenido básicamente científico, a continuación expongo, a modo de resumen, las consecuencias musicales que resultan de los distintos temas expuestos, todas ellas desprovistas de las explicaciones físico-acústicas en que se fundamentan.

- Los intervalos de octava justa y quinta justa son los que tienen un nivel de consonancia más elevado, tanto desde un punto de vista teórico como de sensación subjetiva experimental.
- Los sonidos resultantes no tienen una influencia significativa en la música, ya que para que se puedan percibir se necesitan niveles de intensidad muy elevados. En la música popular moderna (música rock, por ejemplo), cuando se escucha con niveles de intensidad exageradamente altos (nocivos para la salud), como es habitual, aparecen abundantes sonidos resultantes.
- La capacidad de nuestro sistema auditivo para detectar la frecuencia de repetición de un determinado patrón vibratorio, como en el seguimiento de la fundamental, funciona sólo por debajo de los 1.500 Hz aproximadamente.

- La banda crítica está situada entre una segunda mayor y una tercera menor en el registro agudo, y excede la tercera menor en el registro grave (incluso también la tercera mayor). Debido a esta dependencia entre el ancho de la banda crítica y la frecuencia, el nivel de consonancia de un determinado intervalo musical varía en función del rango de frecuencias donde esté situado. Su ubicación hacia un registro más grave conlleva una disminución de su nivel de consonancia. Por este motivo, las voces graves no se sitúan en disposición estrecha. No presentan ningún problema cuando se hallan, por ejemplo, a distancia de octava, o a un intervalo superior. También pueden estar a distancia de quinta, distancia muy usada; pero si su ubicación es realmente grave, no se situarán a distancia de tercera.
- La banda crítica también afecta a la percepción del nivel de intensidad. Si dos sonidos están separados una distancia mayor que la banda crítica, la intensidad total resultante será igual a la suma de intensidades de ambos sonidos, mientras que si ambos sonidos están separados un intervalo inferior a la banda crítica, la intensidad resultante será ligeramente superior a la de uno de ellos.
- El timbre de un instrumento, es decir, la disposición de sus componentes frecuenciales, también puede influir en el nivel de consonancia. Por este motivo hay combinaciones de instrumentos que se conjuntan o se mezclan mejor que otros.
- Las frecuencias graves con una intensidad elevada pueden enmascarar a las frecuencias agudas con una intensidad menor. En una orquesta, por ejemplo, las flautas o los violines pueden ser fácilmente enmascarados por la sección de metal, de registro más grave y sonido más intenso. En los pasajes en fortísimo, por tanto, tendremos dificultades para conseguir una buena percepción de los agudos. Este problema puede mejorarse mediante la colocación de las notas que forman los acordes según la disposición de la serie armónica.
- Existen factores más complejos que influyen en la percepción de consonancia, como son la experiencia, la educación y los prejuicios adquiridos.

En relación a las sucesiones de quintas y octavas, todos aquellos aspectos relativos al nivel de consonancia o disonancia son de suma importancia, ya que representan un recurso útil para su atenuación.

Otras importantes cuestiones musicales expuestas a partir de sus fundamentos físico-acústicos, se presentan en el siguiente capítulo que trata sobre los acordes tríadas.

El acorde tríada

El problema de las sucesiones de quintas y octavas se tiene presente, sobre todo, en aquellos pasajes donde la sonoridad es más consonante, ya que si no existe ninguna disonancia, dichas sucesiones se pondrán fácilmente en evidencia. Esto sucederá cuando se tengan armonías constituídas por acordes tríadas perfectos mayores y perfectos menores, ya que son los acordes más consonantes.

Los acordes de 5ª disminuída y de 5ª aumentada contienen intervalos con un nivel de disonancia suficientemente elevado como para atenuar las sucesiones de quintas y octavas, aunque el academicismo no esté completamente de acuerdo con este razonamiento en relación al acorde de 5ª disminuída.

Seguidamente presento un análisis del nivel de consonancia/disonancia de los acordes tríadas para establecer un criterio en cuanto a su uso en enlaces armónicos que presenten sucesiones de quintas y octavas. Para ello, empezaré analizando la sucesión de quinta disminuída seguida de quinta justa, lo cual nos llevará a la necesidad de analizar los diferentes estados del acorde tríada.

La sucesión 5ª disminuída – 5ª justa

Normalmente, se acepta una sucesión de quintas justas si la segunda quinta está atenuada debido a la presencia de una disonancia, ya que si la segunda quinta “no se oye”, ya no existe para nuestro oído tal sucesión de quintas.

Si en el acorde donde se articula la segunda quinta se utilizan notas extrañas de importancia armónica, como las apoyaturas y los retardos, o acordes formados por cuatro ó más notas reales (cuatríadas, quintíadas, etc...), ya se tendrá la disonancia requerida para conseguir la atenuación deseada.

Sin embargo, habitualmente se acepta también aquella sucesión de quintas formada por una quinta disminuída seguida de una quinta justa, en un enlace entre acordes tríadas. Algunos tratadistas no la tienen en cuenta, otros la permiten cualquiera que sea la disposición del acorde que contiene la segunda quinta, y otros sólo admiten dicha sucesión cuando el segundo acorde se halla en primera inversión.

Aquellos que admiten cualquier disposición del acorde esgrimen la razón de que el efecto de estas quintas queda atenuado debido a la presencia de la tercera en el acorde que contiene la segunda quinta (la quinta justa), siendo la mejor disposición con la tercera en el bajo (prioritariamente) o en la voz más aguda, es decir, en aquellas voces que más se perciben. Parece que la única finalidad en este caso, sea el hecho de que no se pueda oír la segunda quinta desnuda, o sea, el intervalo de quinta en solitario, sin la presencia de la tercera del acorde. La explicación de ésto está en el mayor grado de disonancia del acorde tríada completo, con sus tres notas, en comparación con el del simple intervalo de 5ª justa (no hace falta realizar un análisis acústico comparativo para justificar esta afirmación, ya que es un caso evidente para cualquier músico, tanto desde un punto de vista experimental como teórico). Esta mayor riqueza sonora que imprime la tercera del acorde podría describirse diciendo que la tercera le transmite al intervalo de quinta justa un mayor nivel de

disonancia, convirtiéndolo asimismo en un acorde tríada que es clasificado como consonante, ya que es la base del sistema tonal.

Lo curioso de la prohibición de esta sucesión de quintas, es que no se trata de una sucesión de dos quintas justas. La prohibición de las quintas justas paralelas se fundamenta en su sonoridad dura o arcaica, criterio que no puede presentarse como argumento en este caso. Por otro lado, al ser la quinta disminuía un intervalo disonante, ella misma lleva consigo el nivel de disonancia requerido para eliminar una sucesión de dos quintas consecutivas. El germen de esta problemática, pues, tiene que ser otro distinto al de la prohibición de las quintas paralelas: en mi opinión se trata de la repulsa o aversión al intervalo de quinta justa, necesidad que en este caso se camufla bajo la problemática de las sucesiones de quintas.

Independientemente de lo ilógico o absurdo del caso, la realidad es que se tiene como objetivo la atenuación de la segunda quinta, o sea, de la quinta justa. Ya he mencionado que aquellos que admiten cualquier disposición del acorde tríada para justificar este tipo de sucesión, se basan en que el acorde tríada completo tiene por sí mismo un nivel de disonancia suficiente, gracias a la presencia de la tercera, como para atenuar la sonoridad de la segunda quinta (siempre y cuando la primera quinta sea disminuía). Con el acorde tríada, evidentemente, se tiene un grado o nivel de disonancia muy débil si lo comparamos con el que produciría otra nota (otro armónico fundamental) disonante añadida al acorde. Pero esta débil disonancia que supone la presencia de la tercera es suficiente tratándose de la sucesión de dos quintas, siendo la primera de ellas disminuía.

Como ya se ha dicho, hay opiniones que aceptan esta sucesión de quintas (5ª dism.-5ª justa) siempre y cuando el segundo acorde se halle en primera inversión, esgrimiendo la razón de que el efecto de tales quintas sucesivas queda atenuado debido a la presencia de la 3ª del acorde en el bajo. Tal opinión no se basa ya en el razonamiento de que la 3ª del acorde, por sí misma, neutraliza tales quintas, sino que habría que buscar el porqué en el grado de disonancia de la disposición concreta del propio acorde tríada que contiene la segunda quinta. El grado de disonancia del acorde dependerá de su estado o disposición, o sea, del hecho de estar en primera inversión.

En efecto, el grado de disonancia de un acorde tríada varía según se encuentre en estado fundamental o cualquiera de sus dos inversiones. La explicación de ello hay que buscarla de nuevo en aquello que realmente suena, es decir, no sólo en las notas que forman el acorde en cuestión sobre el pentagrama (o sea, los primeros armónicos o armónicos fundamentales), sino en el conjunto de todos los armónicos, que es lo que realmente llega a nuestros oídos.

Para ver exactamente qué es lo que sucede, deberemos detenernos a estudiar cada una de las disposiciones del acorde tríada. El siguiente apartado muestra en detalle estos complejos sonoros.

Estados del acorde tríada

Las tres disposiciones de un acorde tríada, estado fundamental, primera y segunda inversión, aunque están formadas por las mismas notas, no presentan la misma sonoridad. La diferencia entre ellas estriba en la nota del bajo, y es allí donde habrá que buscar las diferencias existentes.

Aunque la intensidad de los armónicos es mucho menor que los armónicos fundamentales de las otras voces que constituyen el acorde, inconscientemente percibimos su efecto. Para el oído, la voz del bajo siempre tiene un mayor protagonismo en el complejo sonoro, ya que tiende a escucharse como si fuera siempre la fundamental del acorde.

La teoría clásica distingue o clasifica cuatro tipos de acordes tríadas: el perfecto mayor, el perfecto menor, el de 5ª disminuía y el de 5ª aumentada. A continuación presento el análisis de estos cuatro tipos de acorde en cuanto a su nivel de consonancia (o disonancia) en función de su estado.

Perfecto mayor

La experiencia nos dice que las tres disposiciones del acorde tríada perfecto mayor tienen niveles de consonancia distintos. Ya que cada una de las tres disposiciones está formada por los mismos componentes, la explicación de la diferencia de sonoridad, como ya he apuntado antes, habrá que buscarla en los armónicos de cada elemento que conforma el acorde. A continuación se presentan los tres estados del acorde (he utilizado el acorde de *Do mayor*), con los armónicos de cada una de las tres notas en cada estado. Se exponen los seis primeros armónicos, los cuales, por su intensidad y naturaleza, ya son suficientemente significativos.



Ilustración 3. Armónicos del acorde tríada perfecto mayor en sus tres estados

En las dos inversiones del acorde los armónicos de la nota que constituye el bajo no son reafirmados en la misma medida en que lo son cuando el acorde se halla en estado fundamental. Podemos decir que, en las inversiones, el estado del acorde contradice los armónicos del bajo. En otras palabras, que el acorde tríada perfecto mayor en primera inversión y segunda inversión no es consonante en la misma medida en que lo es el mismo acorde en estado fundamental. Como explicación de esta afirmación, vamos a ver con detalle la exposición de los armónicos correspondientes a cada una de las disposiciones del acorde mostrada en la ilustración.

Cuando el acorde tríada perfecto mayor se halla en estado fundamental, algunos armónicos de la tercera y la quinta del acorde coinciden con armónicos del bajo. Concretamente, el cuarto armónico de Mi coincide con el quinto de Do, y el segundo y cuarto de Sol coinciden con el tercero y sexto de Do.

Podemos ver que en la 1ª inversión del acorde, el bajo es reafirmado de la siguiente manera: el quinto armónico de Sol refuerza la quinta del bajo (armónico nº6 de Mi), y el quinto

armónico de Do (en este caso coincide con el armónico nº8 de Mi) refuerza la octava del bajo.

En la 2ª inversión se observa lo siguiente: refuerzan al bajo los armónicos tercero y sexto (armónico nº8 de Sol) de Do, y refuerzan a la tercera del bajo los armónicos tercero y sexto de Mi (el sexto armónico, coincidente con el armónico nº10 de Sol, influirá en menor medida que el tercero). Es decir, que el bajo de la segunda inversión del acorde adquiere mayor protagonismo que el de la primera inversión, debido a que es reforzado como tal (como complejo sonoro formado por un armónico fundamental y sus armónicos) por armónicos correspondientes a los otros componentes del acorde, situados más próximos a sus fundamentales, y por tanto, con un mayor nivel de intensidad (tercer armónico de Do y Mi en la 2ª inversión, frente al quinto armónico de Sol y Do en la 1ª inversión), reforzando a la vez, a armónicos del bajo más próximos a éste en la segunda inversión.

Por este motivo, el bajo de la 2ª inversión del acorde tríada encuentra una mayor ayuda para erigirse como fundamental del complejo sonoro que el bajo de la 1ª inversión. Esta es la razón de porqué al escuchar una segunda inversión del acorde tríada con función cadencial, oímos el bajo como fundamental del acorde (función de dominante), y los otros dos componentes del acorde como apoyaturas que quieren resolver hacia las notas reales del acorde de dominante. Por esta razón, en el empleo de este acorde con función cadencial, se duplica la nota del bajo para reforzar más su protagonismo como fundamental.

Este análisis ha sido realizado teniendo en cuenta para cada estado del acorde tríada, la disposición más estrecha posible y el hecho de estar formado por solamente tres notas, es decir, sin duplicaciones. En la práctica, cada acorde es utilizado de múltiples maneras: generalizando podríamos decir que se puede duplicar cualquiera de las notas, a cualquier altura, y a cualquier distancia entre ellas, sobre todo entre la voz del bajo y las demás voces, ya que las notas superiores al bajo suelen presentar una disposición equilibrada, es decir, sin sobrepasar la octava entre cualquier par de voces adyacentes. Este nuevo escenario más ampliado no varía los resultados obtenidos para las dos inversiones del acorde. Aquellos sonidos que estén situados a una octava superior del análisis que hemos efectuado, reforzarán los armónicos correspondientes a la nota del bajo situada, a su vez, una octava superior a la real, es decir, a una duplicación del bajo. Y se aplicará lo mismo para las distintas octavas de ampliación. Pero en este caso, el estado fundamental resulta todavía más beneficiado, ya que las fundamentales de la tercera y la quinta del acorde pueden coincidir en altura con los armónicos nº3, 5, 6, etc. del bajo.

Este análisis efectuado a nivel de los armónicos, podemos realizarlo desde otro punto de vista, a un nivel menos detallista, basándonos en el análisis de los intervalos que forman las fundamentales de las notas que constituyen el acorde. Desde este enfoque, solamente hemos de tener en cuenta los intervalos que se forman desde el bajo: 3ª mayor y 5ª justa en el estado fundamental, 3ª menor y 6ª menor en la primera inversión, y 4ª justa y 6ª mayor en la segunda inversión. De un modo inmediato se observa que las dos inversiones del acorde presentan un nivel mayor de disonancia.

Comparando la sonoridad de los tres estados del acorde, podemos afirmar que el estado fundamental es más consonante, ya que sus armónicos están mucho más reforzados que en las inversiones, lo cual le confiere una mayor claridad o brillantez para establecer su presencia (es decir, su fundamental) con mayor firmeza. Gracias a este mayor nivel de

consonancia se emplea en pasajes que requieren una sonoridad categórica, como por ejemplo cuando se quiere establecer firmemente una tonalidad, o en el final de una obra mediante una cadencia perfecta. Asimismo, podemos afirmar que tanto la primera como la segunda inversión de un acorde tríada perfecto mayor, son disonancias si las comparamos con el mismo acorde en estado fundamental.

Perfecto menor

Al igual que en el caso precedente correspondiente al acorde tríada perfecto mayor, vamos a realizar un análisis de los armónicos de los tres componentes de cada una de las tres disposiciones del acorde tríada perfecto menor.

En la siguiente ilustración se muestran los armónicos correspondientes a los tres estados del acorde. He utilizado el acorde de *do menor* para poder efectuar una comparación más fácilmente con la explicación precedente donde he usado el acorde de *Do mayor*. Siguiendo el mismo procedimiento que he aplicado para el acorde tríada perfecto mayor, he expuesto los seis primeros armónicos de cada nota del acorde.



Ilustración 4. Armónicos del acorde tríada perfecto menor en sus tres estados

En el estado fundamental, el quinto armónico de Mib refuerza la quinta del bajo (armónico nº 6 de Do), y los armónicos segundo y cuarto de Sol refuerzan el tercer y sexto armónico del bajo, coincidiendo también con su quinta.

En la 1ª inversión se observa como solamente se reafirma la tercera del bajo. Realizan este refuerzo el cuarto armónico de Sol y los armónicos tercero y sexto (coincide con el armónico nº 10 de Mib) de Do.

En la 2ª inversión, todos los armónicos coincidentes refuerzan al bajo: los armónicos tercero y sexto de Do, y el quinto armónico de Mib (los armónicos nº 6 de Do y nº 5 de Mib coinciden con el armónico nº 8 de Sol).

Teniendo en cuenta, en la práctica compositiva, las distintas disposiciones del acorde en cuanto a duplicaciones y ubicación de sus tres notas, la gran diferencia respecto al caso del acorde tríada perfecto mayor, está en el estado fundamental y en la primera inversión. En el estado fundamental del acorde tríada perfecto menor, el armónico fundamental de la quinta del acorde coincide con el tercer armónico de bajo, pero el armónico fundamental de la tercera del acorde no coincide con el quinto armónico del bajo. Por tanto, no reafirmará a la voz del bajo como fundamental en la misma medida en que lo está el bajo del acorde tríada perfecto mayor. No obstante, el estado fundamental continúa siendo el más consonante. En

la primera inversión, la fundamental de la quinta del acorde (tercera desde el bajo) coincide con el quinto armónico del bajo, por tanto refuerza al bajo de un modo más prominente que en la primera inversión del acorde tríada perfecto mayor.

Comparando el análisis de los tres estados del acorde (y coincidiendo con la experiencia que tenemos en base a su sonoridad), podemos afirmar que el estado fundamental es más consonante, o dicho de otro modo, que las inversiones del acorde tríada perfecto menor son, comparadas con la disposición del acorde en estado fundamental, disonantes. Al igual que en el acorde tríada perfecto mayor, el hecho de que las inversiones del acorde tríada perfecto menor sean más disonantes que el estado fundamental, explica el hecho de que no sean tratadas como acordes con pleno derecho para el establecimiento de la tonalidad.

5ª disminuída y 5ª aumentada

Los acordes tríadas de 5ª disminuída y de 5ª aumentada están formados, en su estado fundamental, por una quinta disminuída y una quinta aumentada respectivamente. Asimismo, la inversión de estos intervalos da lugar a una cuarta aumentada y una quinta disminuída respectivamente. Ya que estos intervalos tienen un nivel de disonancia mucho mayor que los intervalos que constituyen los acordes tríadas perfecto mayor y menor, no es necesario realizar un estudio sobre el nivel de disonancia de los distintos estados de estos dos acordes (5ª dism. y 5ª aum.), ya que todos ellos resultarán más disonantes que los estados respectivos de los acordes tríadas perfecto mayor y menor.

En consecuencia, los acordes de 5ª disminuída y 5ª aumentada son disonancias en comparación con los acordes tríadas perfectos mayor y menor. Este mayor nivel de disonancia servirá para atenuar sucesiones de quintas u octavas que puedan realizarse en enlaces entre estos acordes tríadas de distinta naturaleza. No obstante, las sucesiones en que se halla implicada una quinta disminuída están reglamentadas por la teoría. Este tipo de sucesiones se engloban en una tipología presentada más adelante.

Sucesiones de 5^{as} y 8^{as} en los acordes tríadas

De todo lo expuesto se deduce que uno de los recursos que puede proporcionar un determinado nivel de disonancia, mediante el cual podemos atenuar una sucesión de quintas u octavas paralelas, además de aquellos que contienen elementos própiamente disonantes, puede ser el acorde tríada perfecto mayor o menor, teniendo en cuenta el mayor nivel de disonancia de sus inversiones frente al estado fundamental.

El nivel de disonancia de los acordes tríadas perfectos, no obstante, es mucho menor que el de los acordes tríadas de 5ª disminuída o 5ª aumentada, los cuatríadas y superiores (quintíadas, etc...), o el de las notas extrañas con importancia armónica (retardos y apoyaturas armónicas), sin embargo, también son utilizados en ocasiones para atenuar paralelismos de quintas u octavas.

Hay que tener en cuenta que, debido al mayor nivel de consonancia de las sucesiones de octavas, el grado de disonancia empleado para su atenuación deberá ser mayor o igual (en el peor de los casos) a la disonancia empleada en el caso de las sucesiones de quintas. No

obstante, esta afirmación hay que valorarla desde un punto de vista teórico, ya que en la práctica, la diferencia de nivel de disonancia empleada para atenuar una sucesión de quintas u octavas, es una elección totalmente subjetiva por parte del compositor.

Documentos teóricos

Las quintas y octavas en los Tratados y otros documentos

Todos los tratados de armonía y contrapunto prohíben las quintas y octavas consecutivas como norma general, aportando excepciones en casos concretos. Aunque la exposición de estas reglas es común a todos los tratados, la mayoría de ellos presentan este tipo de sucesiones con una determinada cantidad de tipologías y con un determinado nivel de explicaciones.

De los numerosos tratados consultados, muy pocos presentan una cantidad de tipologías elevada, o una explicación sobre este tipo de sucesiones mínimamente rigurosa o extensa. De hecho, ninguno de ellos expone una clasificación exhaustiva de este tipo de sucesiones.

Como he mencionado en el capítulo introductorio, a lo largo de este estudio he expuesto, como complemento a los ejemplos de las obras analizadas, la opinión de diferentes teóricos de entre los más de 200 tratados y otros tipos de documentos consultados. A continuación, enumero los pocos tratados de contrapunto o armonía que, en mi opinión, tratan el tema de las quintas y octavas de un modo mínimamente riguroso (o al menos con una mayor dedicación), así como todos aquellos documentos que he podido hallar que presentan este tema de un modo monográfico.

- Ambros, August Wilhelm. *Zur Lehre vom Quintenverbote, eine Studie*. Leipzig, Matthes, 1859.
Estudio monográfico, de 57 páginas, sobre quintas consecutivas, con 81 ejemplos de distintas tipologías.
- Gilson, Paul. *Quintes, octaves, secondes et polytonie*. Bruselas, Schott Frères, 1921.
En este tratado casi monográfico sobre quintas y octavas, Paul Gilson presenta, en las primeras 42 páginas, 27 tipologías distintas de este tipo de sucesiones, con unos 60 ejemplos correspondientes a 19 compositores.
- Gladstone, Francis Edward, “Consecutive Fifths”, *Proceedings of the Musical Association, Session VIII (1881-82)*, p.99-121.
Artículo monográfico en que se presentan unas pocas tipologías de quintas consecutivas, exponiendo algunas explicaciones sobre la prohibición histórica de este tipo de sucesiones.
- Grimm, Carl William. *A simple method of modern harmony*. Cincinnati, The Willis Music Co, 1906.
Además de las habituales explicaciones puntuales sobre las quintas y octavas consecutivas a lo largo del tratado, éste presenta un apartado que, aunque no es demasiado extenso (p.141-147), expone una breve explicación histórica y muestra once tipologías de quintas consecutivas.
- Koechlin, Charles. *Traité de l’harmonie*, Vol I, II, III. Paris, Max Eschig, 1928.
Además de las explicaciones concretas a lo largo de todo el contenido, en el segundo volumen presenta un apartado, no demasiado extenso (al igual que el tratado de Grimm),

sobre movimientos paralelos (p.229-235) en que trata las sucesiones de quintas y octavas, exponiendo diversas tipologías y ejemplos.

- Laudon, Robert T. "The Debate about Consecutive Fifths: a Context for Brahms's Manuscript Oktaven und Quinten", *Music & Letters*, Vol.73, nº1 (1992), p.48-61. Presenta el problema de las quintas y octavas consecutivas como una cuestión de pequeñas dimensiones, pero a la vez como un detalle de gran significación, en el cisma estético de la segunda mitad del siglo XIX.
- Mast, Paul. "Brahms's Study, Octaven u. Quinten u. A.", *The Music Forum*, Vol. 5. New York, Columbia University Press, 1980, p.1-196. Universal Edition publicó en 1933 un manuscrito de 11 páginas de Johannes Brahms con comentarios de Heinrich Schenker. The Music Forum publicó en 1980 el estudio realizado por Schenker analizado y comentado por Paul Mast. El manuscrito de Brahms contiene 144 ejemplos (y referencias a otros 9) de quintas y octavas consecutivas, sin ningún tipo de clasificación global y sin prácticamente ninguna explicación. Los ejemplos que Brahms anotó son de 28 compositores comprendidos entre Clemens non Papa y Georges Bizet. El total de los 153 ejemplos expuestos, presentan unas 35 tipologías distintas de quintas y octavas.
- Notley, Margaret. *Lateness and Brahms: music and culture in the twilight of viennese liberalism*. Oxford University Press, 2006. En este estudio sobre la figura y la obra de Brahms, el cuarto capítulo, titulado *Music pedagogy, musicology, and Brahms's collection of actaves and fifths: historical decline, personal renewal* (p.107-143), trata el problema de las quintas consecutivas de un modo monográfico.
- Pearce, Charles William. *Composers' counterpoint, a sequel to "Students' counterpoint,"*. London, C. Vincent, [190?]. En el último capítulo de este tratado, titulado *Composers' Licences with respect to forbidden parallel progressions: Consecutive Unisons, 2nds, 4ths, 5ths, 7ths, 8ves and 9ths, &c...*, el autor dedica 23 páginas (p.92-104) a estas sucesiones interválicas prohibidas, presentando unas pocas tipologías, algunas opiniones, y breves argumentaciones.
- Schenker, Heinrich. *Counterpoint, Vol.1*. Michigan, Musicalia Press, 2001. En el primer volumen de este tratado, Schenker trata el tema de la prohibición de las quintas y octavas consecutivas, dedicándole una extensión mucho mayor de lo habitual en este tipo de tratados (p.129-143). Su argumentación sobre la prohibición de quintas y octavas ya ha sido expuesta en el capítulo que trata sobre el porqué de la prohibición.
- Schönberg, Arnold. *Armonía*. Madrid, Real Musical, 1990. En su tratado de armonía, y sin centrarse en tipologías, es decir, en casos concretos, Schönberg ofrece una explicación teórica exhaustiva sobre las quintas y octavas consecutivas a lo largo de 11 páginas (p.64-74).
- Sewall, Maud G. "Hucbald, Schoenberg and Others on Parallel Octaves and Fifths", *The Musical Quarterly*, Vol.12, nº2, (1926), p.248-65.

Exposición histórica sobre la realización de quintas y octavas consecutivas, exponiendo la opinión y crítica centrada básicamente en tres autores: A. W. Ambros, Willy Pastor y Arnold Schönberg.

- Shirlaw, Matthew. "Aesthetic and Consecutive Fifths", *The Music Review*, Vol. 10 n°2 (1949), p.89-96.

El autor enfoca el problema de las quintas desde un punto de vista estético e intenta dar una explicación a la prohibición.

- Tappert, Wilhelm. *Das Verbot der Quinten-Parallelen, eine monographische Studie*. Leipzig, Matthes, 1869.

En esta monografía de casi un centenar de páginas y 218 ejemplos, el autor realiza una catalogación en ocho tipologías de quintas. Su clasificación es la siguiente:

1. Quintas circunstanciales: producidas cuando un tenor sustituye a una soprano o viceversa.
2. Quintas no estrictamente consecutivas: ubicadas en una misma posición (de compás o parte de tiempo) dentro de un determinado diseño o figuración.
3. Quintas enmascaradas por silencios, retardos, etc.
4. Quintas figurativas: debidas a enlaces entre acordes desplegados.
5. Quintas de paso: debidas a la presencia de notas extrañas.
6. Quintas debidas a diseños repetitivos, como trinos lentos, o diseños repetitivos con bordaduras.
7. Quintas justificadas por la unidad tonal: Incluye
 - a) Quintas de Mendelssohn: aplica esta denominación a las quintas que se realizan entre los grados I y IV (y viceversa), y entre los grados I y V (y viceversa).
 - b) Quintas de Mozart: se dan en la resolución del acorde de sexta alemana (acorde de sexta aumentada).
 - c) Quintas justificadas por la unidad tonal: es decir, que no crean una percepción de interrupción.
8. Quintas características: de uso intencionado para un efecto expresivo.

- Weber, Gottfried. *The Theory of Musical Composition treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics, Vol.2*. Londres, Robert Cocks, 1851.

Contiene un capítulo que se centra enteramente en las sucesiones paralelas de todos los intervalos. Los apartados más extensos son aquellos que tratan los paralelismos de quintas y octavas, a los cuales dedica 40 páginas (p.798-837) y 19 páginas (p.839-857) respectivamente. En cuanto a las sucesiones de quintas, Weber en primer lugar las divide entre quintas reales o verdaderas y quintas escondidas u ocultas, presentando diferentes tipologías de cada división. Seguidamente expone una clasificación distinta, independiente de la anterior y más minuciosa, aunque no exhaustiva. Con las octavas sigue el mismo planteamiento, con la misma estructura pero de un modo más escueto. Como muestra de esta clasificación, a continuación presento estas divisiones, con las tipologías correspondientes, en el caso de las quintas:

1. Primera clasificación:
 - (a) Quintas reales o verdaderas: por mov. conjunto y disjunto; sucesiones con quintas disminuídas.
 - (b) Quintas escondidas: silencios, cambios de disposición o acordes desplegados, acordes desplegados, tiempos fuertes consecutivos, notas extrañas (apoyaturas harmónicas y

retardos), cruzamiento entre partes, quintas ocultas, movimiento contrario, quintas imaginarias (ear-fifths).

2. Segunda clasificación: escritura a más de cuatro partes, partes extremas, duplicación a la quinta, notas extrañas, sucesiones con quintas no justas, silencios, armonía desplegada, tiempos fuertes consecutivos, cruzamiento, quintas ocultas, movimiento contrario y quintas imaginarias (ear-fifths).

- Zamacois, Joaquín. *Tratado de Armonía*, Vol.2. Barcelona, Labor, S.A, 1988.

En el apéndice del segundo volumen, concretamente en la letra V, p.237-247, se exponen una docena de tipologías de quintas y octavas. A lo largo de los tres volúmenes que engloban su *Armonía*, el autor va matizando la regla de la prohibición de quintas y octavas en función de los contenidos que va tratando.

Un caso singular

A lo largo de la historia siempre han habido dos concepciones distintas sobre como ha de ser o como ha de entenderse la música. Por un lado está la teoría fundamentada en la razón, según la cual la música tiene que basarse e ir destinada al intelecto. Por otra parte, está la concepción hedonista que entiende la música como un lenguaje de los sentimientos, cuya finalidad es agradar al oído. La posición racionalista, como es lógico, tendrá que estar sustentada sobre una serie de reglas que serán aceptadas y aplicadas por los compositores de esta estética. En cambio, la postura basada en el gusto y el deleite de los sonidos, aunque se base en unas determinadas normas (que pueden ser tan rigurosas como las de la posición racionalista), no dudará en ignorarlas cuando crea que sea necesario. En relación a las sucesiones de quintas y octavas, lógicamente éstas serán respetadas en mayor medida por los partidarios de la posición racionalista. Los compositores cuya estética sea más hedonista, en cambio, no dudarán en realizar quintas y octavas consecutivas cuando su intuición musical les dicte esa necesidad.

Un caso concreto y excepcional de esta naturaleza se encuentra en el tratado de Antonio Rodríguez de Hita, titulado *Diapasón instructivo*¹¹⁰, publicado en Madrid en 1757. El tratado, concretamente su último capítulo (capítulo VIII), expone un método propio del autor que, por su contenido, debió de suponer un auténtico escándalo en su época. Rodríguez de Hita no es racionalista sino que basa sus ideas en el gusto. Como no está de acuerdo con los tratados existentes y con la metodología de enseñanza de su época, crea su propio método. No reniega de las reglas, sino que no acepta las existentes y defiende la necesidad de otras normas.

“Lo que os he dicho de las tradiciones mal entendidas, porque no lo juzguéis temeridad, y proposición voluntaria sin fundamento, me obligará daros la prueba de ello. Què tradicion mas mal entendida, que aquella de las dos quintas, ò dos octavas? Heregìa se juzga, si se ven, quando no se disculpe por descuido. Si hubiera libros, y estudio, se entendiera tan

¹¹⁰Antonio Rodríguez de Hita. *Diapasón instructivo. Consonancias, músicas y morales. Documentos a los profesores de música. Carta a sus discípulos, de Don Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo.* Madrid: En la imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, Calle de la Estrella. Año de 1755.

materialmente? Dos quintas venerables antiguos? Autores Musicos dos quintas, y dos octavas prohibidas? Quatro, seis, diez, ò veinte passe; pero dos no passa, ni à la razon acomoda tal materialidad. Se pueden dàr dos, y tres falsas [disonancias], y dos, ò tres perfectas no? Lo que suena mal passa, y lo que suena bien se prohíbe?”¹¹¹

“Vamos à vèr las reglas que han de ser la prueba de todo lo dicho; y antes formemos una reflexion sobre la necesidad de ellas. Digame todo Maestro: Hasta aquí con todos sus libros, con toda su enseñanza, con todo su tiempo, pueden decirnos de lo que componen, esto està bien, ò mal, por tal, ò contra tal regla? Bien claro es, que no; pues este daño, remedio pide. Componen algunos sin ellas? Sì. Saben lo que componen? No. [...] Ved si hay necesidad de reglas.

Los contrapuntos que hemos dado todos hasta aquí, yà no se han de dàr, porque he juzgado muy inutil su enseñanza; pues era cosa ridicula ver, que las reglas de ellos nada servian despues en la composicion. [...] No se pueden dar lecciones de entendimiento, de gusto, ni de eleccion: algo ilustran las reglas para todo; pero lo mas està en cada uno, y su disposicion, genio, y carácter del propio espiritu: por ello no podrèmos decir, que todos los que estudien saldràn buenos, porque esto quiere, como todas las cosas, vocacion.”¹¹²

Por encima de su metodología o racionalidad de base, establece una concepción hedonista, ya que su objetivo es agradar al oído.

“La música es para deleitar el ánimo, y persuadir los afectos. [...] La obligación del Compositor (hablando en cosas de letra, pues lo demàs es menos), es persuadir de tal modo lo que la letra dice, que ponga el animo en possession de ella, expressandolo como si sucediese; y à ello se debe dirigir todo el Arte; lo de màs es andar por las ramas.”¹¹³

“En la Musica no se busca mas que el sonar bien.”¹¹⁴

En su nuevo sistema, Rodriguez de Hita presenta cuatro proposiciones básicas. En la tercera de estas proposiciones mantiene que se pueden hacer dos quintas u octavas consecutivas. Es el único tratado donde he encontrado una licencia de carácter general a favor de la realización de quintas y octavas.

“Las proposiciones de mi nuevo Arte en planta son: 1. Que las especies simples no son mas que quatro, empezando a ser compuestas desde la quinta: 2. Que no hay ligaduras, solo si especies consonantes, y disonantes, libres para practicarse: 3. Que se pueden dar dos quintas, y dos octavas: 4. que la quarta es especie consonante, y perfecta, todo lo qual prueba el methodo siguiente.”¹¹⁵

La exposición de su nuevo método es muy escueta, sin explicaciones exhaustivas. Solamente hace referencia a las quintas consecutivas una vez más para indicar que en una cadencia, si es necesario, pueden realizarse dos o más quintas.

“Toda la Musica es diapasones; suponiendo, que diapason llamamos la postura perfecta de quatro voces. [...] Los diapasones sonòros son dos: diapason de tercera mayor, y diapason de tercera mayor.”¹¹⁶

¹¹¹ Antonio Rodriguez de Hita. *Op. cit.*, p.9-10.

¹¹² Antonio Rodriguez de Hita. *Op. cit.*, p.17.

¹¹³ Antonio Rodriguez de Hita. *Op. cit.*, p.12.

¹¹⁴ Antonio Rodriguez de Hita. *Op. cit.*, p.31.

¹¹⁵ Antonio Rodriguez de Hita. *Op. cit.*, p.31.

¹¹⁶ Antonio Rodriguez de Hita. *Op. cit.*, p.31.

“Se sigue también, que siendo los que más se usan precisamente los diapasones sonòros, y la quinta parte de ellos, dandose dos consecutivos, salen dos consecutivas. Se ha fatigado la antigüedad en variarlas por la colocacion material; pero en lo substancial no ha podido, ni puede remediarlo, y por adherirse demasiado aquello, se olvidò de la cadencia, y es menester atender à todo; y asi siempre que la cadencia lo necessite, se han de dar dos quintas, ò tres: mas no seràn menester jamàs para cantar bien; pero si fuere necessario, dense mas.”¹¹⁷

Aunque pueda parecer que la tercera proposición de su nuevo método quizás esté acotada en el contexto de este último párrafo, lo cierto es que las cuatro proposiciones básicas están expuestas con carácter general, y la licencia posterior en relación a la cadencia no hace referencia a las octavas.

El tratado de Antonio Rodríguez de Hita, utilizando las palabras de Antonio Martín Moreno, *era más un manifiesto sobre la libertad artística que un tratado de composición en toda regla, entre otras cosas porque el músico de Palencia no había conseguido que la imprenta pudiese publicarle todos los ejemplos musicales que acompañaban a su obra teórica*¹¹⁸.

Ante el singular escrito de Rodríguez de Hita, no es extraño que apareciera alguna réplica a sus opiniones. Así, Antonio Roel del Río responde a Rodríguez de Hita en su escrito titulado *Razón natural i científica...*¹¹⁹. Aunque ambos compositores coincidían en muchos aspectos, un compositor que podríamos calificar de moderado, como era Roel del Río, no estaba de acuerdo con la opinión de Rodríguez de Hita sobre el tema de las sucesiones de quintas y octavas. De este modo, en su carta dirigida a Rodríguez de Hita, Roel del Río argumenta lo siguiente:

“Es verdad, que se hà fatigado la antigüedad en variarlas (se refiere a las sucesiones de quintas y octavas) por la colocación material; pero fue atendiendo a que de ellas, assi variadas, o alternadas, (por lo menos con el Bajo) resulta al oído la mejor harmonía: i es la razon, por la diversidad natural, (i tambien sustancial) que experimentamos en las voces humanas, i que aseguran, como infinita, los Rmos. Kircher , i Feijòo, de la qual dicha mejor harmonìa resulta. [...] ...àun quando las Especies 5a., i 8a. perfectas suenan bien, moviendo por sí solas una vèz, i mejor siempre alternadas; con todo repetidas en unas mismas voces sensiblemente, o con figuras no diminutas, i con unos mismos movimientos, por falta de variedad decaen, i suenan como mal, i por esto se prohiben. Fuera de que, contestando Vm. no seran menester jamàs (assi repetidas) para cantar bien, sentencio contra si el Pleito, i de ello se sigue, que ni àun por razon de cadencia luego se podran consecutibas dâr; pues no hay cadencia, ni cosa, que tanto importe en la Musica, como el cantar bien; o es esto lo mismo en sustancia, que la cadencia, según su regla 21., aunque Vm. no nos muestra claro en sus Definiciones que cosa sea esta cadencia, de que (dice) se olvidò la antigüedad, para prohibir dichas 5as. i 8as., como las quiere.”¹²⁰

“Assimismo puede notar, que aunque en la practica, quando se quiere hacer mui perceptible uno, ò otro passage gracioso, se encuentran, a veces, muchas 8as. seguidas, que es lo que llamamos cantaren Unisonus, ninguno se encontrarà, que assi cante en 5as., i es la razon, no

¹¹⁷ Antonio Rodríguez de Hita. *Op. cit.*, p.33.

¹¹⁸ Antonio Martín Moreno. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, p.319.

¹¹⁹ Antonio Ventura Roel del Río. *Razón natural i científica de la musica en muchas de sus mas importantes materias. Carta a D. Antonio Rodríguez de Hita, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia, sobre su Breve, i facil methodo de estudiar la Composición: por Don Antonio Roel del Rio, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia de Mondoñedo*. Santiago, Ignacio Aguayo i Aldemunde, 1760.

¹²⁰ Antonio Roel del Río. *Op. cit.*, p.10-11.

tanto por la falta de variedad, comun a 5as., i 8as., sino porque de las 5as. seguidas se experimenta, ademàs, una estrañeza, como desapacible, è ingrata.”¹²¹

Es un claro ejemplo de rebeldía ante las normas establecidas, y propia de un compositor de vanguardia que no se sentía cómodo con el academicismo de su época. Salvando las distancias, podemos compararlo, en cuanto a disputa dialéctica en relación al tema de quintas y octavas consecutivas, con el cisma estético de la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado estaba la denominada Nueva Escuela Alemana, como representante de la “música moderna”, y por otro la línea conservadora que representaba la “música clásica”, por así decirlo. Los compositores de la nueva escuela (Berlioz, Liszt, etc.) se tomaban muchas licencias, mientras los más conservadores (Brahms, Joachim, etc.) seguían las reglas que hasta entonces habían sido de la práctica común. También en esta situación salieron a la luz discrepancias sobre la práctica de quintas y octavas consecutivas. Carl Friedrich Weitzmann sostenía que en esta nueva gramática musical las quintas paralelas podían usarse libremente, o que los compositores podían probar cualquier cosa y quedarse con lo mejor, opiniones, entre otras, que le valieron duros ataques por parte de los oponentes a la nueva música. El artículo de Robert Laudon titulado *The debate about consecutive fifths*¹²², ofrece una visión de la problemática de las quintas consecutivas en esta también denominada *guerra de los románticos*.

En cualquier caso, vemos que el tema de la prohibición de quintas consecutivas es controvertido y causa de disputas en divergencias estéticas por ser una de las normas básicas de la escritura musical desde el renacimiento. Aunque se trata de un problema muy específico, de reducidas dimensiones, supone a la vez una parcela de gran trascendencia en los desacuerdos y enfrentamientos estéticos.

La opiniones de los tratados

Aunque anteriormente ya se han expuesto opiniones de múltiples teóricos sobre la razón de la prohibición de quintas y octavas consecutivas, y posteriormente se exponen muchas más sobre tipologías concretas de esta clase de sucesiones, en este breve capítulo, ya que se centra en los tratados teóricos, he creído conveniente incluir este apartado con otras opiniones sobre el tema. En este caso, las opiniones se presentan en orden cronológico a partir de las primeras prohibiciones aparecidas en el siglo XIV, ya citadas anteriormente. Es decir, desde los tratados más antiguos donde he encontrado la prohibición de estos paralelismos (prohibición que no se tenía en cuenta en la práctica), pasando por el periodo modal-tonal (donde las indicaciones teóricas empezaron a reflejarse en las composiciones, dando lugar a una práctica común que evitaba las quintas y octavas consecutivas), hasta la actualidad (con licencias desde el postromanticismo, en cuanto a realizaciones de quintas y octavas, de uso creciente y a gusto del compositor).

1300 Johannes de Grocheo (referencia indirecta): “*El primer teórico que las prohibió fue Johannes de Grocheo (Optima introductio in contrapunctum, c1300; CoussemakerS, iii,*

¹²¹ Antonio Roel del Río. *Op. cit.*, p.11-12.

¹²² Laudon, Robert T. “The Debate about Consecutive Fifths: a Context for Brahms’s Manuscript Oktaven und Quinten”, *Music & Letters*, Vol.73, nº1 (1992), p.48-61.

12), *quien prohibió las consonancias perfectas consecutivas de la misma clase entre dos partes de una composición.*”¹²³

1320 Philippe de Vitry: “*Dos consonancias perfectas de la misma naturaleza no se pueden suceder. No se pueden hacer dos consonancias perfectas consecutivas.*”¹²⁴

1341 Johannes de Muris: “*No se deben hacer nunca dos consonancias perfectas idénticas consecutivas.*”¹²⁵

1477 Johannes Tinctoris: “*Según la segunda regla deberíamos ascender o descender con el tenor mediante intervalos imperfectos, pero no, sin embargo, mediante intervalos perfectos del mismo tipo.*”¹²⁶

“*En la última e importante parte de su tratado de contrapunto, Tinctoris fija ocho reglas principales del contrapunto: [...] 2.- Han de evitarse las quintas y octavas paralelas; sin embargo pueden introducirse series de terceras y sextas.*”¹²⁷

1482 Bartolomé Ramos de Pareja: “*...no debemos dar, es decir, cononar dos veces de modo perfecto” con el tenor ascendente o descendente con igual especie perfecta, porque entonces parecería idéntico proceso. Pues...parecería ser la misma voz; lo mismo acerca del unísono. [...] puede hacerse quinta tras quinta, con tal que una sea de semidiapente y la otra de diapente, como tenemos en la cancioncilla ‘Sois emprantis’ y en otras más antiguas. Pero esto no puede concederse en enteras, aunque sí en disminuídas,...*”¹²⁸

1510 Francisco Tovar (citado por Samuel Rubio): “*Discurre sobre el motivo por el que fueron prohibidas dos quintas y dos octavas paralelas. Aduce dos razones: una, porque así como lo dulce se conoce o aprecia por lo amargo y lo bueno por lo malo, la consonancia se apreciará por su contraste o confrontamiento con lo no tan consonante. La segunda razón es porque si sólo se usaran quintas u octavas consecutivas, como ocurría en los orígenes de la polifonía, la ciencia musical no sería estimada ni serían necesarios estudios para adquirirla, puesto que acompañando al tenor o cantus firmus con quintas y octavas estaba todo solucionado, lo cual redundaría ‘en menosprecio de tal facultad’, ‘y por las tales razones podemos decir que bien escribieron aquellos que evitaron (prohibieron) que dos semejantes perfectas hacer no se pudiesen, como dicho es en el antecedente capítulo’.*”¹²⁹

1549 Bermudo: “*Queda pues, que solamente la octava y la quinta son consonancias perfectas simples: las cuales si comunmente son consonancias: en casos particulares no son. Cierto es, que si ponen una octava tras otra, o una quinta despues de otra: que el oido artizado no lo suffre. Luego en tal caso qualquiera de ellas es*

¹²³ *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Vol.6, 2011, p.309.

¹²⁴ Charles E. H. de Coussemaker. *Op. cit.*, p.66.

¹²⁵ Johannes de Muris. *Op. cit.*, p.229.

¹²⁶ Johannes Tinctoris. *The Art of counterpoint*, p.133.

¹²⁷ Johannes Forner y Jürgen Wilbrandt. *Contrapunto creativo*. Barcelona, Labor, 1993, p.25.

¹²⁸ Bartolomé Ramos de Pareja. *Música Práctica*, p.84.

¹²⁹ Samuel Rubio. *Libro de música práctica de Francisco Tovar*, p.73.

disonancia, y mayormente la octava. Pruevase facilmente por la diffinicion de la dissonancia: lo qual dize. Dissonancia es golpe dessabrido. El golpe que da una octava en post de otra es golpe dessabrido y desgraciado al oido artizado: luego en tal caso la octava es dissonancia.”¹³⁰

1558 Gioseffo Zarlino (a dos partes): “*Los antiguos compositores prohibían la práctica de dos consonancias perfectas consecutivas de un mismo género o especie por movimiento conjunto o disjunto: dos o más unísonos; o bien dos o más octavas; o bien dos o más quintas, o otros similares.*”¹³¹

1586 Giovanni Maria Artusi: “*No se permite en las composiciones dos consonancias similares consecutivas, como dos unísonos, dos octavas o dos quintas, aunque estén separadas por una pausa mínima.*”¹³²

1592 Francisco de Montanos: “*No se pueden dar dos especies perfectas juntas semejantes, como dos unisonus, dos quintas, dos octavas, o sus compuestas. La razon es porque van contra la deffinicion de lo que es contrapunto o musica, lo qual consta de consonancias diversas. Y porque dos perfectas juntas semejantes no hazen diversidad, no se pueden dar, y las consonancias perfectas (como dixe) no reciben mas ni menos.*”¹³³

1622 Camillo Angleria (a dos partes): “*No se pueden hacer dos octavas consecutivas si no hay al menos en medio el valor de medio compás.*”¹³⁴

“*No se pueden hacer dos quintas consecutivas si no hay al menos en medio el valor de medio compás, porque una negra no es capaz de salvar dos quintas.*”¹³⁵

1697 Charles Masson: “*La variedad de los acordes consiste en no hacer dos de una misma especie consecutivos, como dos octavas o dos quintas, cuando las dos partes ascienden o descienden simultáneamente.*”¹³⁶

1722 Jean-Philippe Rameau: “*Nunca hay que hacer dos octavas ni dos quintas consecutivas.*”¹³⁷

1725 Johann Joseph Fux: “*De una consonancia perfecta a otra consonancia perfecta debe procederse por movimiento contrario u oblicuo.*”¹³⁸

¹³⁰ Juan Bermudo. *Comiença el libro primero de la dclaració de instrumetos, dirigido al clementissimo y muy poderoso don Joan tercero deste nombre, Rey de Portugal*, fol.102 del Libro I.

¹³¹ Gioseffo Zarlino. *Institutione Harmoniche*. Venecia, Parte 3, p.204.

¹³² Giovanni Maria Artusi. *L'Arte del Contraponto*, p.19.

¹³³ Francisco de Montanos. *Arte de Musica, theorica y practica, Francisco de Montanos. Racionero de la Iglesia Mayor de Valladolid*, De contrapunto, p.3v.

¹³⁴ Camillo Angleria. *La regola del Contraponto e della musical compositione*, p.4.

¹³⁵ Camillo Angleria. *Op. cit.*, p.11.

¹³⁶ Charles Masson. *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*. Gèneve, Minkoff, 1971, p.32.

¹³⁷ Jean-Philippe Rameau. *Op. cit.*, p.212.

¹³⁸ Johann Joseph Fux. *The Study of Counterpoint / from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Trad. y ed. Alfred Mann. New York, W. W. Norton & Company, 1971, p.22.

- 1742 Francesc Valls: “No pueden darse dos octavas consecutivas [...], ni tampoco dos quintas porque se faltaría a la variedad.”¹³⁹
- 1768 Heck: “Es una regla general en música que dos quintas u octavas paralelas no son permitidas ni ascendiendo ni descendiendo, siendo desagradables al oído, y contrarias a todas las reglas de composición. La verdadera razón de esta regla es que tales acordes no se encuentran en relación armónica con los anteriores. Para evitarlo debemos usar el movimiento contrario.”¹⁴⁰
- 1824 López Remacha: “De estas tres clases de movimientos el contrario es el mas elegante, y al mismo tiempo indispensable para evitar la reiteración de quintas sucesivas al pasar de un acorde á otro procediendo de grado. En efecto, está prohibido el uso sucesivo de dos quintas, y también el de dos octavas; pero es precisamente entre las notas que ocupan las extremidades de un acorde, y aun en este caso las quintas han de ser perfectas, pues no siéndolo se toleran, porque la imperfección de la una destruye el efecto monótono é insípido que produce la perfección de entrambas. No así, cuando á una quinta sucede una duodécima, ó al contrario; pues aunque la duodécima es el doble de la quinta, no produce el mismo efecto, y destruye ademas el movimiento recto, causa muy principal para su prohibición.”¹⁴¹
- 1837 Hernández: “Ni en el contrapunto, ni en la composición se pueden dar dos quintas ni dos octavas ó sus compuestas seguidas en un mismo movimiento.”¹⁴²
- 1846 Weber: “Es completamente cierto que las progresiones paralelas en quintas de dos partes es a menudo desagradable y repulsivo al oído. [...] El efecto desagradable de tales progresiones, sin embargo, se da solamente en casos donde el oído puede claramente y nítidamente reconocer y percibir tales progresiones. Cuanto más perceptiblemente y nítidamente llegan las sucesiones de quintas al oído, mayor es la infelicidad que normalmente producen; mientras que cuanto más escondidas están, menos perceptibles son y menor es la molestia que se experimenta.”¹⁴³
- 1896 Mansfield: “Aparte de la fealdad de la mayoría de quintas consecutivas, las octavas, quintas y unísonos están prohibidos a causa de la pérdida de individualidad de una de las partes del paralelismo.”¹⁴⁴
- 1908 Parkhurst: “El efecto de las quintas y octavas paralelas es siempre más o menos malo, y su prohibición es una de las reglas invariables de la armonía. Las octavas paralelas no son permitidas porque, para obtener el mayor efecto en la sucesión de armonías fundamentales, hemos de tener la mayor distinción entre las partes. Esta distinción es alcanzable de tres maneras; por distinción de tono, de dirección y de

¹³⁹ Francesc Valls. *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, p.44.

¹⁴⁰ John Casper Heck. *A complete system of harmony*. Londres, 1768, p.6.

¹⁴¹ Miguel López Remacha. *Tratado de armonía y contrapunto, o composición*. Madrid, León Amarita, 1824, p.10.

¹⁴² Hernández, Blas. *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música...* Logroño, Imprenta de Félix Delgado, 1837, p.115.

¹⁴³ Gottfried Weber. *Op. cit.*, p.822-823.

¹⁴⁴ Orlando Augustine Mansfield. *The student's harmony*. Londres, Weekes & Co., 1896, p.11.

*ritmo. Si dos partes se mueven en octavas, el tono, la dirección y el ritmo de una de ellas se pierde, y la armonía pasa a tener una parte menos.”*¹⁴⁵

*“La prohibición de las quintas paralelas es mucho más difícil de explicar. Su constante mal efecto siempre ha sido percibido por los escritores sobre Armonía; todavía nadie ha tenido éxito en dar una simple y clara explicación sobre el asunto. Están prohibidas por el simple hecho de su desagradable efecto, el cual nunca es escondido del todo mediante la adición de los restantes sonidos de los acordes. La universalidad de la prohibición de las quintas y octavas paralelas no es debido a que su efecto sea mucho peor que el de otras muchas progresiones, sino porque en todos los casos un cierto grado de mal efecto es evidente. El movimiento de dos voces, mediante otros intervalos entre ellas, es frecuentemente mucho más desagradable que las quintas u octavas paralelas.”*¹⁴⁶

1920 Lyon: *“Las octavas y unísonos consecutivos son desagradables porque la individualidad de una parte desaparece. Las quintas consecutivas son desagradables a causa de la confusión de tonalidades causada por dos escalas que se escuchan simultáneamente.”*¹⁴⁷

1961 Persichetti: *“A menos que se utilicen con imaginación, las quintas justas sucesivas se hacen fastidiosas; la uniformidad interválica de cualquier combinación de sonidos moviéndose paralelamente demanda inventiva y facilidad del compositor. Las quintas son emocionalmente inmensas, vagas y distantes o desnudas y dominantes constituyendo un ingrediente armónico importante en la composición contemporánea.”*¹⁴⁸

¹⁴⁵ Howard Elmore Parkhurst. *A complete system of harmony*. New York, Carl Fischer, 1908, p.24.

¹⁴⁶ H. E. Parkhurst. *Op. cit.*, p.25.

¹⁴⁷ James Lyon. *The elements of harmony*. Oakville, F. Harris Music Co, 1920, p.22.

¹⁴⁸ Vincent Persichetti. *Armonía del siglo XX*. Madrid, Real Musical, 1985, p.204.

Quintas y octavas en el periodo modal-tonal (s.XV-XIX)

Este capítulo analiza obras de la época en que estaban prohibidas las sucesiones consecutivas de quintas y octavas y los compositores realmente tenían en cuenta dicha prohibición. Este periodo abarca desde el renacimiento hasta el final del romanticismo, es decir, la época de la música modal y tonal, época que denomino como *periodo modal-tonal*. En las últimas décadas del siglo XIX, la utilización de sucesiones paralelas de acordes se hizo más habitual y dejó de suponer una excepción a las reglas establecidas.

A continuación se exponen diferentes tipologías de quintas y octavas. Todo lo referente a las octavas es también aplicable a los unísonos y a los intervalos de octava ampliados (15ava, etc...). Del mismo modo, todo lo relativo a las quintas es, en la misma medida, aplicable a los intervalos ampliados de quinta. En los siguientes apartados, cuando utilice la palabra quinta u octava sin adjetivar, me referiré a quinta u octava justa. En aquellos casos en que la quinta no sea justa, siempre especificaré el tipo del intervalo (aumentado o disminuído).

He clasificado las distintas tipologías asociándolas por características similares, agrupándolas conceptualmente bajo los títulos que a continuación detallo.

- Movimiento armónico: se presentan las tipologías más genéricas o evidentes en función del tipo de movimiento: paralelo conjunto, paralelo disjunto, por semitono y movimiento contrario.
- Carácter conclusivo: presenta la tipología basada en el uso de estas sucesiones en enlaces armónicos de carácter conclusivo.
- Sucesiones con quintas no justas: se exponen las diferentes casuísticas, o tipologías, en que intervienen intervalos de quinta no justos, es decir, quintas disminuídas y quintas aumentadas.
- Recursos disonantes: se exponen diversas tipologías en que la atenuación de quintas y octavas se lleva a cabo mediante el uso de procedimientos que introducen un determinado nivel de disonancia.
- Sucesiones por prolongación: con esta denominación incluyo las sucesiones que se dan en los cambios de estado o de posición de los acordes, así como las sucesiones retardadas y las anticipadas.
- Ubicación de las voces: presenta dos tipologías que tienen que ver con las partes concretas en que está ubicada la sucesión de intervalos prohibidos: las partes extremas y el cruzamiento entre partes.
- Recursos de refuerzo: trata sobre la duplicación o redoblamiento de los intervalos de quinta y octava, procedimiento que da lugar a sucesiones paralelas de intervalos iguales.
- Factores estructurales: se exponen aquellas tipologías que se relacionan con factores estructurales de la obra, como pueden ser las cadencias, la separación entre secciones, etc.
- Notas extrañas a la armonía: muestra los diferentes tipos de sucesiones en que intervienen notas extrañas a la armonía.
- Factores rítmicos: se exponen aquellos casos en que las sucesiones de quintas y octavas pueden quedar en evidencia debido a factores rítmicos. También se presenta el caso en que la duración breve de una sucesión minimiza su presencia.

- Progresiones armónicas: se analizan tanto las progresiones armónicas como las series paralelas de acordes tríadas y cuatríadas.
- Armonía desplegada: se presentan los condicionantes que afectan a las sucesiones de quintas y octavas cuando se despliega la armonía.
- Melodía acompañada: se muestra la textura de melodía acompañada, con el criterio que se aplica a las sucesiones de quintas y octavas.
- Naturaleza del instrumento: se exponen características propias de determinados instrumentos que favorecen o disimulan la realización de este tipo de sucesiones.
- Quintas con nombre propio: son sucesiones de quintas que han sido etiquetadas con un determinado nombre.
- Casos excepcionales: son todos aquellos casos o tipologías difíciles de defender académicamente debido a que se han realizado de un modo intencionado o por descuido.
- Factores diversos: en este apartado he expuesto diversas tipologías que no se relacionan con las ya presentadas.
- Contrapunto: se enumeran las reglas relativas a quintas y octavas en la disciplina del contrapunto, concretamente en los tratados que siguen la metodología de Fux. Asimismo, se expone una comparativa entre distintos tratados.

Cada una de estas agrupaciones se presenta en un apartado que a la vez expone las distintas tipologías en subapartados.

En cada tipología me he limitado, en lo posible, a tratar únicamente la clase de quintas u octavas que se presenta, aunque resulte difícil exponer un ejemplo que se circunscriba únicamente a una sola tipología. Asimismo, cuando expongo razones a favor o en contra de una determinada sucesión de quintas u octavas, me refiero a su relación respecto a los gustos o reglas establecidos por el academicismo. Los ejemplos de cada tipología no se exponen para mostrar incorrecciones académicas, sino para demostrar su uso. Dicho de otro modo, para demostrar que las sucesiones de quintas y octavas no son malas, razón por la cual se utilizan.

Al final de este capítulo he añadido otros tres apartados. Los dos primeros son de carácter analítico y el último presenta una tabla resumen con todos los ejemplos expuestos en este capítulo. Los dos apartados de naturaleza analítica presentan el siguiente contenido:

- Casos genéricos: se analizan ejemplos de un modo más completo, examinando los múltiples factores que concurren en su realización. De este modo presento toda la complejidad que conlleva el análisis de una sucesión sin centrarme únicamente en la causa que se asocia a una única tipología. Este tipo de análisis, no obstante, ya se ha realizado en ejemplos de las distintas tipologías presentadas.
- Un análisis exhaustivo: muestra la diversidad de factores que deben tenerse en cuenta al analizar de manera minuciosa una sucesión de quintas u octavas.

Opiniones

Concone (respecto a las quintas y octavas seguidas): “*El discípulo debe comparar con mucho cuidado, por medio del oído, el buen efecto del malo.*”¹⁴⁹

¹⁴⁹ J. Concone. *Manual de Armonía y de Modulación*. Madrid, Editor Antonio Romero, p.14.

Richter: “Las quintas y octavas paralelas son siempre inadmisibles en los enlaces o sucesiones armónicas.”¹⁵⁰

Rimsky-Korsakov: “Una de las consecuencias fundamentales del enlace armónico y del enlace melódico de los acordes perfectos es la siguiente: dos acordes perfectos no pueden sucederse en la misma posición melódica. Las relaciones de quintas y octavas paralelas, que de ahí provienen, son consideradas sucesiones absolutamente prohibidas. A estas relaciones prohibidas deben agregarse también los unísonos paralelos.”¹⁵¹

Scholz: “Con todo, precisa no olvidar la diferencia que hay entre las quintas de un maestro y las de un principiante, y entre la libertad artística y la torpeza o la arbitrariedad. Por tanto, la prohibición de usar quintas paralelas se mantendrá rigurosamente y sin excepción alguna durante el período de estudio.”¹⁵²

Torre Bertucci: “Como en armonía las 5as y 8as consecutivas se prohíben siempre.”¹⁵³

Sucesiones de 5^{as} y 8^{as} según el movimiento armónico

Este conjunto de tipologías presentan sucesiones de quintas y octavas cuya diferencia se halla en el tipo de movimiento que realizan las voces implicadas. El tipo de movimiento condicionará el grado de percepción de las sucesiones. Esta apreciación podrá ser aplicada en cualquier tipología de quintas y octavas como valoración o enjuiciamiento para su mayor o menor aceptación. He incluido esta explicación solamente en los dos primeros apartados para no ser repetitivo. No obstante, podrá ser aplicable, como no escapará al lector, a muchas de las tipologías presentadas en este capítulo.

Quintas por movimiento conjunto

Estas sucesiones de dos o más quintas paralelas están prohibidas por la totalidad de tratados de armonía y contrapunto. Sólo se aceptan cuando la segunda quinta no es justa, siempre y cuando el movimiento no se realice mediante las voces extremas.

La excepción apuntada en el caso de que la segunda quinta no sea justa, así como otros muchos casos particulares en que se produce una sucesión de quintas justas paralelas por movimiento conjunto o disjunto, son tratados en los sucesivos apartados. En este apartado en concreto sólo se pretende hacer referencia al caso más genérico señalado por la totalidad de tratados que hace referencia a la prohibición de quintas paralelas por grados conjuntos realizadas en el encadenamiento entre acordes mediante notas reales.

- Ejemplo 1: Benedictus Appenzeller, Chanson *Je ne me puis tenir d'aimer*, c.15. (Oxford University Press)

¹⁵⁰ E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.17.

¹⁵¹ Nicolai Rimsky-Korsakov. *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires, Ricordi, 2005, p.29.

¹⁵² Hans Scholz. *Op. cit.*, p.39.

¹⁵³ José Torre Bertucci. *Tratado de Contrapunto*. Buenos Aires, Ricordi, 1947, p.13.

Dos quintas paralelas por grados conjuntos en las voces superiores en un enlace entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 2: Caimo, *Madrigal Sestina: Che pro mi vien*, c.5, 8. (A-R Editions)

Se muestran dos ejemplos de quintas paralelas por grados conjuntos, el primero con la segunda quinta en solitario, y el segundo a cuatro partes a distancia de semitono.

- Ejemplo 3: M.A. Charpentier, *Misa de muertos*, H.10, Kyrie, c.16-17. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)

Sucesión de tres quintas justas paralelas en dos enlaces entre acordes tríadas.

- Ejemplo 4: Pachelbel, *Preludio y fuga para órgano en Mi m*, c.27-28. (Dover)

Dos quintas por movimiento conjunto en un enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental. Están separadas por un cambio de disposición mínimo que no evita su sonoridad.

- Ejemplo 5: Valls, *Motete A sumente non concissus*, c.3-4. (Scala Aretina)

Enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental con dos quintas paralelas por grados conjuntos en las partes extremas. Aunque en el ataque del primer acorde hay dos apoyaturas, las quintas se percibirían muy claramente si se interpretara con un tempo que no fuera rápido.

- Ejemplo 6: J.S. Bach, *Coral nº109, Gelobet seist du, Jesu Christ*, c.1. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas paralelas por grados conjuntos separadas por un simple cambio de disposición en la voz del tenor. Dicho cambio no elimina la sonoridad de la sucesión de quintas en un enlace entre dos acordes tríadas fundamentales.

- Ejemplo 7: D. Scarlatti, *Sonata para clave L.315*, c.58-59. (CD Sheet Music)

Sucesión de dos quintas justas paralelas realizadas con los dos intervalos formados por notas reales.

- Ejemplo 8: J. Haydn, *Misa Cellensis (Kyrie)*, c.125. (Bärenreiter)

Dos quintas paralelas por grados conjuntos entre dos acordes tríadas, el primero en estado fundamental y el segundo en segunda inversión.

- Ejemplo 9: Boccherini, *Quinteto La música nocturna de las calles de Madrid*, G.324. (Masters Music Publications)

Dos quintas paralelas por grados conjuntos debidas al paralelismo de dos acordes tríadas.

- Ejemplo 10: Worzischek, *Impromptu Op.7 nº2*, c.13. (Dover)

Diversas sucesiones de quintas por grados conjuntos en enlaces entre acordes tríadas a tres voces.

- Ejemplo 11: Schubert, Minuet, D.380 n°1, c.2. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de dos quintas paralelas en un enlace entre dos acordes tríadas, con la segunda quinta en una escritura a dos voces. Aunque las dos notas que constituyen la primera quinta (en el segundo tiempo del compás) no articulan simultáneamente, este mismo intervalo ya ha sido utilizado en las partes extremas del acorde del primer tiempo de compás, con lo cual la sonoridad de quinta ya está presente antes de su repetición en el segundo tiempo.

Opiniones

Dourlen: *“Las leyes del contrapunto, que son también las que nos deben guiar para escribir correctamente la armonía, prohíben hacer dos consonancias perfectas seguidas por movimiento directo; de este modo, dos quintas o dos octavas seguidas están prohibidas.”*¹⁵⁴

Lavignac: *“Cuando dos partes proceden por movimiento armónico directo, es malo y absolutamente prohibido que se produzcan dos quintas justas o dos octavas justas, siendo el unísono asimilable a la octava.”*¹⁵⁵

Piston: *“Las quintas y octavas justas paralelas deben evitarse entre cualquier par de voces, pero son especialmente reprobables entre el soprano y el bajo. Por lo general también se evitan movimientos como de una quinta a una duodécima, o de unísono a octava, y viceversa.”*¹⁵⁶

*“...se deben evitar las quintas paralelas, ya que tienen el mismo efecto sobre la dependencia de las voces que las octavas paralelas, quizá porque la quinta es el siguiente sonido armónico que sigue a la octava en la serie de armónicos de una nota fundamental dada.”*¹⁵⁷

Quintas por movimiento disjunto

Éstas son las sucesiones de quintas más aceptadas por la mayoría de tratadistas. Donde mejor resultan es en el registro grave, que es donde se practican habitualmente. Para evitar mejor su presencia sería conveniente que no estuvieran situadas en las voces extremas.

La mayor o menor aceptación de este tipo de quintas habría que buscarla en la dirección de su movimiento. Si el movimiento de tales quintas es descendente su efecto será mejor (según los gustos académicos). Tal como explico en el apartado correspondiente a las quintas consecutivas en las voces inferiores, en la región grave es donde mejor resultan dichas sucesiones, debido a que su sonoridad nos resulta menos “clara”, más “oscura”. Podríamos decir que una quinta situada en una región grave nos resulta más disonante que otra quinta situada en una región más aguda. Por otra parte, si una de las quintas es más disonante que

¹⁵⁴ Victor Dourlen. *Traité d'harmonie*. París, Philipp, 1838, p.1-2.

¹⁵⁵ A. Lavignac. *Op. cit.*, p.41.

¹⁵⁶ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.29.

¹⁵⁷ Walter Piston. *Contrapunto*. Barcelona, Labor S.A., 1992, p.79.

otra, podemos decir que la sensación del paralelismo de quintas queda atenuada por el hecho de la existencia de una disonancia (véase el apartado relativo a la atenuación por disonancia). Evidentemente, en el caso que nos ocupa, esta disonancia es muy débil y se pone de manifiesto cuando la distancia entre ambas quintas es grande. En este sentido, la diferencia de disonancia o de consonancia es mínima cuando el movimiento es por grados conjuntos y máxima en el caso de pasar de una región muy aguda a otra muy grave, o viceversa.

Por tanto, si tenemos dos quintas paralelas por movimiento disjunto, cuando el movimiento sea descendente iremos de menor a mayor disonancia, siendo éste el caso que tal vez sería más aceptado por el gusto académico debido a su menor grado de consonancia en la segunda quinta.

Un aspecto que favorece la aceptación de esta clase de quintas es el hecho de que haya una nota común a los dos intervalos que forman el paralelismo, siendo preferible que dicha nota se halle a la misma altura en ambos intervalos a que esté situada a distinta octava.

Un caso concreto de este tipo de sucesiones se produce y se permite en el enlace entre un acorde de 7^a de dominante seguido del acorde de tónica, ambos en estado fundamental, de manera que el acorde de tónica se presente completo. Para ello se conduce la quinta del primer acorde hacia la quinta del segundo, dando lugar a dos quintas sucesivas que tienen una nota en común. A este tipo de quintas, cuando se realizan en la cadencia final, se las denomina quintas de Rimsky-Korsakov. Se presentan con más detalle en el apartado denominado *quintas con nombre propio*.

- Ejemplo 12: Vecchi, Canzonetta *Se'l vostro volto*, c.2. (A-R Editions)

Se muestran dos quintas paralelas a distancia de cuarta, presentando una nota en común a distinta octava.

- Ejemplo 13: Bertrand, Chanson *Je suis un Demi-dieu*, c.41. (Oxford University Press)

Dos quintas y octavas paralelas por movimiento disjunto en el enlace entre dos acordes tríadas paralelos en estado fundamental.

- Ejemplo 14: Vautor, Madrigal *Mother, I will have a husband*, c.13. (Oxford University Press)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto en las dos partes graves en un enlace entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 15: Pachelbel, Preludio coral nº1, *Ach Gott vom Himmel, sieh darein*, c.16. (Dover)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto en las voces inferiores. La separación mediante un cambio de disposición mínimo no evita la sonoridad del paralelismo, aunque tienen a su favor el hecho de tener una nota en común.

- Ejemplo 16: Rameau, Pieza para clavecín, *La Timide*, c.5. (Dover)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto de cuarta ascendente.

- Ejemplo 17: J.S. Bach, Coral n°120, *Gott sei uns gnädig und barmherzig*, c.8. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas paralelas realizando un movimiento disjunto de cuarta. Ambos acordes son tríadas, estando el segundo de ellos en primera inversión, introduciendo así un mayor nivel de disonancia, o si se prefiere, de menor consonancia.

- Ejemplo 18: J.S. Bach, Coral n°378, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, c.4-5. (Breitkopf & Härtel)

Se muestran dos quintas paralelas que realizan un movimiento disjunto manteniendo una nota en común. Es la sucesión de quintas por movimiento disjunto que mejor resulta. Ambos acordes son tríadas. El cambio de posición del tenor no evita su presencia.

- Ejemplo 19: D. Scarlatti, Sonata para clave L.342, c.161-162. (CD Sheet Music)

Sucesión de dos quintas disjuntas por movimiento ascendente, pasando de tres a dos voces, con lo cual la segunda quinta queda más en evidencia.

- Ejemplo 20: Boccherini, Aria académica n°6, G.549, c.142-143. (Presso G. Zanibon)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto, a distancia de quinta. En este caso la proximidad entre las dos notas graves camufla en cierta medida su sonoridad.

- Ejemplo 21: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.18 n°5, mov.3, c.66-67. (Breitkopf)

Dos quintas a distancia de tercera menor entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 22: Schumann, Noveletten Op.21 n°3, c.91, 92, 99, 100. (G. Henle Verlag)

Sucesión reiterada de dos acordes tríadas. Aunque el segundo acorde del enlace incorpora la voz del bajo, aumentando la densidad sonora, el paralelismo de quintas se percibe con claridad.

- Ejemplo 23: Liszt, Años de peregrinaje, S.160, 1^{er} año, mov.6, *Valle de Obermann*, c.75-76. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos quintas paralelas por movimiento disjunto en un enlace entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 24: Reinecke, Sonata Op.136 n°4, mov.3, c.6. (G. Henle Verlag)

Enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental con un paralelismo de dos quintas en las voces inferiores, presentando ambas quintas una nota en común. Es la realización más aceptada por la teoría.

Opiniones

Durand: “*Dos quintas consecutivas son menos malas cuanto más disjuntas.*”¹⁵⁸

Reber: “*Dos quintas justas consecutivas son tanto menos defectuosas cuanto más disjunta es su movimiento.*”¹⁵⁹

Riemann (refiriéndose a la armonización a cuatro voces): “*Las quintas paralelas saltando, en realidad son más agradables, pero tampoco están permitidas, porque dan la impresión de una armonización a tres voces.*”¹⁶⁰

Riemann: “*Es totalmente inexacto que una sucesión de quintas por grados disjuntos sean peores que por grados conjuntos.*”¹⁶¹

Scholz: “*Al dejar un acorde por otro, las quintas paralelas atenuan buena parte de su efecto desagradable cuando, en vez de proceder por grados conjuntos, proceden por salto, sobre todo si las armonías, por su cercano parentesco, tienen alguna nota común.*”¹⁶²

Zamacois: “*Si se desea que los acordes de 7ª de dominante y de tónica estén ambos en estado fundamental y completos, puede obtenerse conduciendo la quinta del primer acorde a la quinta del segundo, lo cual da lugar a dos quintas sucesivas que carecen de malignidad (por razón de formarse la segunda 5ª con una nota oída ya en el acorde anterior), cuando no están en las voces extremas, especialmente si la nota común no cambia de octava....no debe considerarse como procedimiento normal y, como observa Rimsky Korsakoff, sólo es del caso en las cadencias conclusivas.*”¹⁶³

Zimmerman: “*Se toleran dos quintas consecutivas en partes intermedias cuando el bajo salta.*”¹⁶⁴

Quintas por movimiento contrario

Esta sucesión de quintas es mucho más aceptada que las quintas por movimiento directo, debido a que en este caso no tenemos movimiento paralelo. El grado de permisividad en estos casos es mayor que en la sucesión de quintas paralelas por movimiento disjunto.

El mayor nivel de tolerancia de estas realizaciones respecto a las que presentan movimiento paralelo, es debido a que contribuyen a una mayor independencia de las voces, dejando la sonoridad propia de las quintas, en determinados casos, en un segundo plano.

Debido a que el academicismo huye de las sonoridades desnudas de quinta y octava, en este caso la sucesión de quintas será más aceptada cuanto más disimulada sea su sonoridad, lo

¹⁵⁸ Émile Durand. *Traité Complet d'Harmonie théorique et pratique, Vol.I.* París, Alphonse Leduc, 1881, p.509.

¹⁵⁹ Henri Reber. *Op. cit.*, p.69.

¹⁶⁰ Hugo Riemann. *Op. cit.* (1930), p.63.

¹⁶¹ Hugo Riemann. *Op. cit.* (1902), p.30-31.

¹⁶² Hans Scholz. *Op. cit.*, p.35.

¹⁶³ Joaquín Zamacois. *Tratado de Armonía, Vol.2.* Barcelona, Labor, S.A., 1988, p.59.

¹⁶⁴ Joseph Zimmerman. *Op. cit.*, p.14.

cual sucede cuando los acordes que incluyen dichas quintas se presentan completos, lo cual a su vez, redundaría en el número de partes. Estoy suponiendo enlaces armónicos entre acordes tríadas y sin notas extrañas de importancia armónica (la introducción de disonancias mediante notas extrañas o reales, ya se trata en los apartados correspondientes a notas extrañas y a atenuación por disonancia respectivamente). Por tanto, serán más aceptadas cuantas más partes se hallen implicadas, estando prohibidas cuando se tienen solamente dos voces. Aunque siempre se hable de un mayor número de partes, no hay que olvidar que lo que realmente se pretende es la consecución de una sonoridad distinta a la del intervalo de quinta, es decir, que las demás partes implicadas realicen notas distintas a las de los intervalos de quinta que quieren camuflarse. Esta razón es la misma que la indicada en el caso de las octavas por movimiento contrario, aunque en el caso de las quintas no se tiene la pobreza armónica de las octavas, sino su especial sonoridad, que normalmente es calificada como dura.

- Ejemplo 25: Willaert, Chanson *Sur le joli jonc*, c.48-49. (Oxford University Press)

Dos quintas consecutivas por movimiento contrario entre las partes extremas de una escritura a tres partes.

- Ejemplo 26: Morley, Madrigal *Whither away so fast*, c.39. (Oxford University Press)

Sucesión de dos quintas consecutivas por movimiento contrario entre las dos partes extremas en una escritura a tres partes.

- Ejemplo 27: Monteverdi, Madrigal *Ecco mormorar l'onde*, c.34, 36. (Oxford University Press)

Se muestran dos casos de quintas consecutivas por movimiento contrario en una escritura a tres partes. En el c.34, las quintas pueden considerarse evitadas gracias al cruzamiento entre las dos partes superiores.

- Ejemplo 28: Froberger, Ricercare para teclado (nº3, 1656), c.62-63. (Heugel & Cie)

Dos quintas consecutivas por movimiento contrario sin ningún atenuante. Facilita su audición el hecho de que no articule en el segundo acorde la voz intermedia situada entre las quintas, debido a que está ligada.

- Ejemplo 29: Buxtehude, Suite BuxWV 241, Alemana, c.16. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas en las voces graves por movimiento contrario. La séptima del primer acorde no atenúa la sonoridad de la primera quinta, ya que al estar ligada con el acorde anterior, y tratándose de un clave, habrá disminuído mucho su intensidad en el momento en que articula dicha quinta.

- Ejemplo 30: J.S. Bach, Coral nº360, *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*, c.5. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas seguidas por movimiento contrario en las dos partes graves, separadas por un simple cambio de estado que no evita las quintas consecutivas.

- Ejemplo 31: J.S. Bach, Clave bien temperado II, Fuga nº13, BWV 882, c.71. (Könemann Music Budapest)

Se muestran dos quintas consecutivas por movimiento contrario en un contrapunto a dos voces. Aunque en la segunda quinta, la nota del bajo es una apoyatura de paso, la sonoridad de quintas consecutivas es inevitable. Aun así, el dinamismo hacia la resolución de la nota del bajo junto con el movimiento contrario, las hacen mucho menos evidentes en comparación con unas quintas paralelas formadas todas ellas con notas reales.

- Ejemplo 32: D. Scarlatti, Sonata para clave L.361, c.36-40. (CD Sheet Music)

Múltiples sucesiones de quintas entre acordes tríadas con la armonía desplegada. Compactando los acordes algunas de estas sucesiones de quintas desaparecerían, pero aunque teóricamente, o académicamente, esté bien escrito, no evita que todas estas quintas sean muy evidentes al oído.

- Ejemplo 33: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op76 nº5, mov.4, c.190-191. (Dover)

Se muestran dos paralelismos simultáneos de quintas por movimiento contrario. Los dos violines pasan de ‘sol-re’ a ‘do#-sol’, y la viola y el violonchelo pasan de ‘si-fa#’ a ‘la-mi’. El paralelismo de los violines es lícito ya que la segunda quinta es disminuída. En cuanto al de las voces inferiores, está atenuado por las disonancias que introducen sendos acordes: *sol 7ª de 4ª especie (7ª mayor) – la 7ª de dominante*.

- Ejemplo 34: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.74 nº 1, mov.2, c.138-139. (Dover)

Se muestran unas quintas consecutivas por movimiento contrario en las voces inferiores de una cadencia perfecta que no constituye final de frase. El enlace está realizado mediante dos acordes tríadas.

- Ejemplo 35: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.132, mov.3, c.22-23, 28-89. (Dover)

Enlace entre los acordes de *sol 7ª de dominante* y *do mayor* realizado de manera que a la quinta del primer acorde le sigue la quinta del segundo, dando lugar a dos quintas consecutivas por movimiento contrario. Además, la sucesión de quintas se produce en las partes extremas. Son las llamadas quintas de Rimsky-Korsakov.

- Ejemplo 36: Weber, Variaciones sobre un tema original, Op.2, c.4-5. (Dover)

Dos quintas en las voces inferiores, en un enlace entre acordes tríadas, en una escritura a tres partes.

- Ejemplo 37: Liszt, Coral *Jesu Christe*, S.504b, c.10. (Editio Musica Budapest)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario en un enlace entre dos acordes tríadas, ambos en estado fundamental.

Opiniones

Cherubini: *“Las quintas seguidas han estado, y son todavía toleradas por movimiento contrario...Sin embargo, son toleradas en partes intermedias en composiciones a cuatro voces para la buena marcha de las voces.”*¹⁶⁵

Eslava: *“Se permite alguna vez dos quintas mayores seguidas por movimiento contrario a 4 ó más partes.”*¹⁶⁶

Lozano: *“Pueden darse dos quintas seguidas por movimiento contrario, siendo la armonía a tres o cuatro partes.”*¹⁶⁷

Lleys: *“...colocadas las dos quintas seguidas por movimiento contrario en una parte intermedia, llenan muy bien la armonía.”*¹⁶⁸

*“A cuatro partes se permiten dos quintas sucesivas por movimiento contrario, especialmente entre las partes intermedias; porque, aunque sean de la misma naturaleza, el movimiento contrario les hace mudar de especie, resultando ser la una quinta y la otra duodécima.”*¹⁶⁹

Reber: *“El movimiento contrario es el más elegante. En el estilo libre se emplea sin ninguna reserva. En cuanto al estilo riguroso, el movimiento contrario solamente está prohibido cuando conduce una quinta justa hacia otra quinta justa. En otras palabras: dos quintas justas consecutivas, así como dos octavas consecutivas, están prohibidas en la escuela, aun cuando se produzcan por movimiento contrario.”*¹⁷⁰

Richter: *“...son tan defectuosas las quintas y octavas seguidas (sobre todo las octavas) por movimiento contrario como por movimiento paralelo, conviene añadir que su efecto atenta a la marcha independiente de las voces. Es por esta razón que se proscriben esta clase de sucesiones, pues, por lo que concierne a las quintas desaparece en gran parte su dureza usando el movimiento contrario.”*¹⁷¹

Riemann: *“...también aquí de nada sirve la sustitución del movimiento paralelo por el movimiento contrario, esto es, la colocación de la duodécima en lugar de la segunda, quinta, etc.; la falta, quizá está atenuada, pero existe.”*¹⁷²

Savard: *“Dos quintas por movimiento contrario son toleradas entre las partes intermedias, sobre todo en un conjunto de más de 4 partes.”*¹⁷³

¹⁶⁵ Luigi Cherubini. *Op. cit.*, p.5.

¹⁶⁶ Hilarion Eslava. *Op. cit.*, p.79.

¹⁶⁷ Antonio Lozano. *Op. cit.*, p.18.

¹⁶⁸ Juan Lleys. *Op. cit.*, p.12.

¹⁶⁹ Juan Lleys. *Op. cit.*, p.29.

¹⁷⁰ Henri Reber. *Op. cit.*, p.16.

¹⁷¹ E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.182.

¹⁷² Hugo Riemann. *Op. cit.* (1930), p.58.

¹⁷³ Augustin Savard. *Op. cit.*, p.60.

Valls: “Podrá usar alguna vez la 5ª y 12ª o sus compuestas, porque aunque unas y otras tienen su origen en la 5ª, son distintas en número y consonancia unas especies de otras, y además, la práctica universal de todos los Autores lo abona.”¹⁷⁴

Zamacois: “Las quintas por movimiento contrario no son, por lo regular, entre grados conjuntos. Se comprenderá, pues que resulten aún menos graves que las quintas paralelas por movimiento disjunto.”¹⁷⁵

Octavas por movimiento conjunto o disjunto

Las sucesiones de octavas paralelas son las más penalizadas desde un punto de vista escolástico. Aunque las sucesiones de quintas también están prohibidas, las de octava son las que presentan una mayor pobreza armónica debido a que representan un único sonido. Además, también suponen un empobrecimiento contrapuntístico, ya que dos voces moviéndose paralelamente en su totalidad, éste sería el caso extremo, equivale a una sola parte, tratándose de una voz duplicada a la octava.

Esto no quiere decir que no se puedan hacer octavas paralelas. Habrá casos en que se quiera reforzar una voz duplicándola a la octava. Por tanto es perfectamente lícito la realización de octavas paralelas en cualquiera de las partes de una composición. Es más, nos resultaría realmente difícil, por no decir imposible, encontrar una obra orquestal de estética tonal que no presentara en algún momento de la obra duplicaciones a la octava o a algún intervalo ampliado de ésta (quinceava, etc...).

Sin embargo, no resulta apropiada la realización de paralelismos de octava en la escritura de pasajes tanto armónicos como contrapuntísticos, cuando el objetivo sea mantener una escritura a un determinado número de partes, si tales paralelismos suponen una disminución del número de éstas. La realización de unos enlaces armónicos de una cierta riqueza sonora, o de la independencia de todas las partes, está reñida con los paralelismos entre las diversas partes, sobre todo si los paralelismos son de octava.

- Ejemplo 38: Vivanco, Misa *O quam suavis es*, Sanctus, c.6. (A-R Editions)

Dos octavas paralelas por movimiento conjunto en una enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 39: Morley, Madrigal *Hard by a crystal fountain*, c.19. (Oxford University Press)

Sucesión de dos octavas paralelas por movimiento disjunto entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 40: Brossard, Misa *Quinti Toni (Misa de Navidad)*, SdB.5, Credo, c.126-127. (Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles)

Sucesión de dos octavas por movimiento conjunto entre acordes tríadas.

¹⁷⁴ Francesc Valls. *Op. cit.*, p.126.

¹⁷⁵ Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol.2, p.240.

- Ejemplo 41: Valls, Motete *Dogma datur christianis*, c.47. (Scala Aretina)

Dos ejemplos, en un mismo compás, de octavas paralelas por movimiento disjunto en enlaces entre acordes tríadas.

- Ejemplo 42: J.S. Bach: Coral nº129, *Herr Gott, dich loben alle wir*, c.8. (Breitkopf & Härtel)
- Ejemplo 43: J.S. Bach: Coral nº185, *Jesu, der du meine Seele*, c.4. (Breitkopf & Härtel)

Ambos ejemplos muestran una sucesión de dos octavas paralelas por movimiento conjunto en el enlace entre dos acordes tríadas. En el coral nº185, la anticipación con bordadura realizada en dos de las partes no evita el paralelismo. En el coral nº129, la sucesión de octavas tiene a su favor el hecho de realizarse después de una cadencia.

- Ejemplo 44: J.S. Bach, Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.2, c.88. (Könemann Music Budapest)

Se observan dos octavas consecutivas por movimiento paralelo entre la sensible y la tónica de do mayor. En este caso, la duplicación de la sensible se realiza en fracción de tiempo débil y con una duración muy breve, resolviendo en una cadencia imperfecta que supone el final del tema expuesto en la voz superior y previo a la aparición del tema en la voz más grave; es un compás de transición entre apariciones del tema. En este caso, la naturaleza del instrumento ayuda a disimular el paralelismo de octavas. Aplicando otro criterio analítico, puede entenderse como una duplicación al llegar a la cadencia.

- Ejemplo 45: Händel, Suite para clave HWV 426, Courante, c.19. (G. Henle Verlag)

Se muestran dos octavas paralelas por grados conjunto, la primera de ellas articulando en solitario.

- Ejemplo 46: D. Scarlatti, Sonata para clave L.272, c.71-72. (CD Sheet Music)
- Ejemplo 47: D. Scarlatti, Sonata para clave L.342, c.37-38, 40-41. (CD Sheet Music)

Sucesiones de dos octavas en una escritura a dos partes. Presentan como atenuante el hecho de que a la primera octava se llega mediante una disonancia, así como el tempo allegro de la obra. No obstante, la segunda octava está situada en el ataque del compás. En cualquier caso, se trata de un paralelismo prohibido por los tratados.

- Ejemplo 48: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.33 nº4, mov.4, c.145-146. (Dover)

Octavas consecutivas por movimiento directo en una cadencia perfecta. Las cuatro partes del primer acorde resuelven a la fundamental del segundo acorde.

- Ejemplo 49: Boccherini, Aria académica nº6, G.549, c.44-45. (Presso G. Zanibon)

Dos octavas paralelas en un enlace entre dos acordes tríadas en primera inversión. La gran duración de la nota aguda del primer intervalo de octava, debido a la naturaleza del instrumento, oculta el efecto del paralelismo.

- Ejemplo 50: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.18 nº2, mov.1, c.116-117. (Breitkopf)

Dos octavas en las partes extremas, por movimiento disjunto a distancia de quinta justa, con la nota aguda de la primera octava de duración muy breve.

- Ejemplo 51: Schubert, Sonata D.571, mov.2, c.13. (G. Henle Verlag)

Dos octavas paralelas por movimiento conjunto en un enlace entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 52: Schumann, Noveletten Op.21 nº6, c.57-58. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos octavas paralelas por movimiento conjunto en un enlace entre acordes tríadas.

Opiniones

Reicha: *“Dos o más octavas seguidas pueden tener lugar, pero en este caso han de dejar adivinar fácilmente que tal ha sido la intención del compositor.”*¹⁷⁶

Riemann: *“...la marcha de octavas por segundas es de peor efecto que por saltos, aunque todas ellas estén prohibidas.”*¹⁷⁷

Soriano: *“La 8ª es una consonancia que no encierra en si armonía, porque es un mismo sonido que se repite a mayor altura, por cuya causa no se ofende al oído aunque se haga una larga sucesión para reforzar un canto y darle más brillantez; pero en rigor de armonía se prohíbe la sucesión de dos o más octavas entre dos partes o voces, porque su efecto es más pobre que el de la 5ª, y destruye la variedad que debe resultar de los diversos movimientos y consonancias que hacen las voces en general y cada una en particular para producir esta variedad tan recomendada en las artes.”*¹⁷⁸

Unísonos consecutivos

Los unísonos consecutivos, al ser octavas paralelas reducidas en una octava, presentan las mismas prohibiciones que se aplican a las octavas consecutivas. Tanto las octavas como los unísonos (como cualquier otra ampliación de la octava), suponen la duplicación de una determinada voz. Este redoblamiento es aceptado, desde el punto de vista académico, siempre y cuando se trate realmente de una duplicación. Aunque este razonamiento pueda parecer evidente, su aplicación práctica en el momento de realizar un análisis se convierte, muchas veces, en una explicación forzada o estereotipada que no tiene porqué coincidir con la intención del compositor. Muchas veces se tiende a explicar una sucesión de dos unísonos o de dos octavas paralelas como un redoblamiento o una armonización (o una escritura contrapuntística) a un número menor de partes en un momento puntual. Ya que, en la mayoría de casos, estos paralelismos supondrán una pequeñísima parte del fragmento musical del cual forman parte, tales explicaciones son ilógicas. Sería más lógico pensar que el compositor ha querido realizar en ese determinado momento, por las razones que sean, un

¹⁷⁶ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.156.

¹⁷⁷ Hugo Riemann. *Op. cit.* (1930), p.58.

¹⁷⁸ Indalecio Soriano Fuertes. *Op. cit.*, p.20.

movimiento paralelo de unísonos u octavas. Y al realizar ese movimiento, el número de partes no varía, no se reduce, sigue constante. Lo que variará realmente, será el nivel de consonancia en el momento en que se produzca el paralelismo. El oído se dará cuenta de que en aquel momento el nivel de consonancia ha aumentado considerablemente. ¿Qué tiene esto de malo? Verticalmente hablando es un cambio de color, y si lo analizamos horizontalmente, supone una pequeña coincidencia en el transcurrir de dos partes independientes. ¿Es que un simple paralelismo rompe la independencia global de dos partes contrapuntísticas? A mi modo de ver, en absoluto. Evidentemente, esto nos llevaría a una situación de compromiso en que nos preguntaríamos cuantos paralelismos pueden realizarse para no deshacer un determinado nivel global de independencia entre dos partes contrapuntísticas. Sencillamente, todo se reduce a una cuestión de proporciones y de buen gusto, con todo el subjetivismo que conlleva este último término.

Es aplicable todo cuanto se ha dicho en el apartado correspondiente al movimiento conjunto o disjunto de intervalos de octava. A continuación se exponen todos los ejemplos que he hallado, los cuales, como el lector podrá comprobar, suponen un número muy reducido.

- Ejemplo 53: Brudieu, Madrigal *Fantasiant amor*, c.30. (Mf)

En este madrigal de Brudieu, vemos que en el compás 30 las sopranos y las contraltos se mueven paralelamente al unísono en el tiempo fuerte del compás. En este mismo compás se observa un paralelismo de quintas entre las partes extremas, donde la nota extraña de la soprano no evita dicho paralelismo. Esta nota extraña, consistente en una escapada, puede también analizarse como una nota real. En cualquier caso, no evita el efecto de dicho paralelismo.

- Ejemplo 54: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 n°3, mov.2, c.15 y 19. (Dover)

En ambos compases se muestran dos unísonos consecutivos en el paso del segundo al tercer tiempo en las partes superiores. Se trata de dos acordes tríadas, siendo el segundo acorde una segunda inversión del acorde de tónica en función cadencial, lo cual atenúa en cierta medida dicha sucesión. Vemos también que en los dos primeros tiempos del compás, el segundo violín y la viola realizan una sucesión consecutiva de octava y unísono, es decir, una sucesión de octavas por movimiento contrario. En este caso, ambos acordes son tríadas, y la razón de ser de estas sucesiones es puramente contrapuntística.

- Ejemplo 55: Mozart, Sinfonía n°40, KV 550, mov.2, c.92-93. (Editio Musica Budapest)

Se observan dos unísonos seguidos entre las violas y los violonchelos como resultado de la duplicación de la sensible en la zona grave de la sección de cuerda. A partir de aquí, dichas partes son tratadas por duplicación.

Opiniones

Caussade: “*El movimiento directo puede provocar ciertas dificultades de realización. Dos quintas justas, dos octavas justas, o dos unísonos consecutivos, están prohibidos entre dos mismas voces.*”¹⁷⁹

¹⁷⁹ Georges Caussade. *Technique de l'harmonie, Vol.I.* París, Henry Lemoine, 1931, p.22.

Dubois: “*Está prohibido hacer, entre cualquier par de partes, dos quintas o dos octavas consecutivas, sea por movimiento directo, sea por movimiento contrario. La razón es que las quintas producen un efecto dureza, y las octavas un efecto de pobreza. Dos unísonos consecutivos están igualmente prohibidos, lo mismo que un unísono sucediendo a una octava y viceversa.*”¹⁸⁰

Octavas por movimiento contrario

El movimiento paralelo de los intervalos de octava afecta de manera negativa tanto a la variedad contrapuntística como a la riqueza armónica. Desde este punto de vista, el cual es perfectamente discutible y rebatible, aunque consolidado, se comprenderá perfectamente que al cambiar el movimiento paralelo por el movimiento contrario, la variedad melódica entre las voces implicadas, o sea el contrapunto, mejore sensiblemente.

Sin embargo, el movimiento contrario no evita la “pobreza armónica” de estas sucesiones interválicas. Para conseguir una cierta riqueza armónica será necesario que lleguen a nuestros oídos un mayor número de notas (distintas a las de las octavas implicadas), es decir, que aumente la densidad de la sonoridad. De este modo, con una determinada densidad sonora, se conseguirá que aquel punto donde se efectúan dos octavas por movimiento contrario, no se perciba como un vacío armónico, o mejor dicho, que no se perciba con demasiado contraste armónico (contraste entre enlaces armónicos) en relación al enlace que le precede y al que le sigue.

Esto se consigue implicando a un mayor número de partes, suponiendo evidentemente, que las demás partes realicen notas distintas a las del intervalo de octava. Esta es la razón por la que este tipo de octavas es aceptado en composiciones con un número de partes elevado.

- Ejemplo 56: Janequin, Chanson *Le chant des oiseaux*, c.27. (Oxford University Press)

Dos octavas por movimiento contrario, concretamente un unísono seguido de una octava, ubicadas en las dos voces inferiores.

- Ejemplo 57: East, Madrigal *Poor is the life*, c.2-3. (Oxford University Press)

Sucesión de dos octavas por movimiento contrario, formada por un unísono seguido de una octava.

- Ejemplo 58: Froberger, Ricercare para teclado (nº6, 1658), c.13-14. (Heugel & Cie)

Dos quintas y octavas por movimiento contrario en un enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 59: Pachelbel, Preludio coral nº16, *Der Herr ist mein getreuer Hirt*, c.10-11. (Dover)

¹⁸⁰ Théodore Dubois. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. París, Heugel, [1921], p.13.

Dos octavas en el enlace entre dos acordes tríadas, el primero en estado fundamental y el segundo en primera inversión.

- Ejemplo 60: J.S. Bach, Coral nº26, *Auf meinem lieben Gott*, c.1. (Breitkopf & Härtel)
- Ejemplo 61: J.S. Bach, Coral nº278, *O Gott, du frommer Gott*, c.5. (Breitkopf & Härtel)

Dos ejemplos de octavas por movimiento contrario, concretamente un unísono seguido de octava en ambos fragmentos. Todos los acordes implicados son tríadas. El primer ejemplo está formado por un acorde en estado fundamental seguido de un acorde en 1ª inversión, y el segundo ejemplo presenta los dos acordes en estado fundamental.

- Ejemplo 62: D. Scarlatti, Sonata para clave L.261, c.37. (CD Sheet Music)

Octavas por movimiento contrario separadas por notas de paso que no evitan la incorrección académica por no estar la segunda octava lo suficientemente distanciada de la primera (más de cuatro notas) y estar situada en tiempo fuerte. Se corresponde con un contrapunto de tercera especie a dos partes.

- Ejemplo 63: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº 3, mov.2, c.15 y 19. (Dover)

En ambos compases podemos ver dos octavas consecutivas por movimiento contrario (octava seguida de unísono) entre el segundo violín y la viola. Se trata de un enlace entre dos acordes tríadas, el primero en primera inversión y el segundo en estado fundamental, con un tempo pausado (Poco adagio).

- Ejemplo 64: Mozart, Cuarteto de cuerda KV 171, mov.1, c.137-138. (Dover)

Dos octavas consecutivas en un fragmento a dos partes. La sucesión de octavas queda plenamente en evidencia

- Ejemplo 65: Beethoven, Sinfonía nº5, Op.67, mov.2, c.228-229. (Editio Musica Budapest)

Dos octavas consecutivas por movimiento contrario y en las partes extremas de la sección de cuerda.

- Ejemplo 66: Rossini, Especimen del antiguo régimen (*Spécimen de l'Ancien Régime*, del *Album de château*, de *Péchés de vieillesse*), c.254. (Fondazione Rossini)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos octavas por movimiento contrario en las voces extremas.

- Ejemplo 67: Schubert, Sonata D.571, mov.4, c.293. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos octavas por movimiento contrario en una escritura a dos partes. No presentan ningún atenuante.

Opiniones

Caussade: *“Las octavas y las quintas consecutivas encadenándose por movimiento contrario, el unísono sucediendo a la octava (y viceversa), son igualmente prohibidos.”*¹⁸¹

Dubois (referente a la escritura a 7 y 8 partes): *“Las quintas y octavas por movimiento contrario son toleradas entre todas las partes.”...“Solamente se puede ir de la octava al unísono y recíprocamente en las dos partes más graves.”*¹⁸²

Falla: *“En el movimiento armónico contrario de dos partes hay también que evitar la sucesión simultánea de dos octavas o de dos quintas.”*¹⁸³

Lavignac: *“...Subsiste la misma prohibición cuando las partes marchan por movimiento contrario, un unísono o una quinceava seguidas de una octava, una doceava sucediendo a una quinta, o viceversa, de efecto tan desagradable como dos octavas o dos quintas seguidas.”*¹⁸⁴

Lleys: *“Se pueden hacer quintas y octavas por movimiento contrario, pero entonces es absolutamente preciso escribir la armonía a tres partes. Las octavas seguidas por movimiento contrario entre el bajo y la parte más alta, se hacen con preferencia a las quintas, a causa de la dureza armónica que resulta del descanso de la segunda quinta sobre la fundamental final.”*¹⁸⁵

Rameau: *“En obras a cuatro partes, sin embargo, podemos usar cualquiera de estas sucesiones, siempre que la sucesión de las dos partes que forman las dos octavas o las dos quintas sea por movimiento contrario.”*¹⁸⁶

Rodríguez de Hita: *“Usense dos perfectas de una naturaleza continuada, con tal, que sea en contrarios movimientos, y con necesidad oportuna.”*¹⁸⁷

Savard: *“Las octavas por movimiento contrario solo se permiten cuando se escribe a un gran número de partes reales, siete u ocho al menos, e incluso en este caso, solamente pueden efectuarse en las dos partes más graves.”*¹⁸⁸

Quintas por semitono

Esta sucesión de quintas es una de las admitidas con mayor unanimidad, siempre que el paralelismo no se sitúe en las partes extremas.

Un caso habitual donde acostumbran a aparecer estas quintas se encuentra en la resolución del acorde de sexta aumentada formado por la primera inversión del acorde de séptima

¹⁸¹ Georges Caussade. *Op. cit.*, p.22.

¹⁸² Théodore Dubois. *Traité de Contrepoint et de Fugue*. París, Heugel & Cie, 1901, p.64.

¹⁸³ Manuel de Falla. *Apuntes de Armonía. Dietario de París (1908)*. Granada, 2001, p.64.

¹⁸⁴ Alberto Lavignac. *Op. cit.*, p.42.

¹⁸⁵ Juan Lleys. *Op. cit.*, p.12.

¹⁸⁶ Jean-Philippe Rameau. *Op. cit.*, p.212.

¹⁸⁷ Antonio Rodríguez de Hita. *Op. cit.*, p.26.

¹⁸⁸ Augustin Savard. *Op. cit.*, p.60.

disminuída, con la tercera del acorde rebajada un semitono. Cuando este acorde resuelve sobre el acorde del cual es sensible, aparecen dos quintas paralelas por semitono (son las llamadas *quintas de Mozart*, que se presentan con esta denominación en el apartado correspondiente a quintas con nombre propio). De hecho, la primera inversión es el estado del acorde más utilizado, aunque dichas quintas pueden aparecer siempre que la tercera del acorde esté por debajo de la séptima. Habitualmente, estas quintas por semitono o cromáticas se encuentran entre el bajo y el tenor, estando el acorde de sexta aumentada en primera inversión. Para evitar estas quintas se acostumbra a proceder de dos maneras: mediante una resolución anticipada o mediante una resolución diferida. En la resolución anticipada, como su nombre indica, se anticipa la resolución de la séptima del acorde, convirtiéndose en otro tipo de acorde de sexta aumentada; concretamente un acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada un semitono dispuesto en segunda inversión (o, simplemente, puede verse como una anticipación). En la resolución diferida, la séptima del acorde aumenta su duración, convirtiéndose en un retardo y resolviendo después de la articulación del segundo acorde. Este tipo de ejemplos están expuestos en el apartado denominado *Quintas de Mozart*.

La mayor aceptación de las quintas cromáticas o por semitono se debe a su menor dureza, es decir, por ser más agradables al oído en comparación a las quintas sucesivas a distancia de tono. Es un claro ejemplo de que las normas académicas se transgreden en favor del efecto producido por la sonoridad. Se antepone la música a las normas.

- Ejemplo 68: La Moeulle, Chanson *Si je maintiens ma vie*, c.64-65. (Oxford University Press)

Sucesión de dos quintas justas paralelas en las dos partes intermedias, a distancia de semitono, en una escritura a cuatro partes.

- Ejemplo 69: Vecchi, Canzonetta *Lucilla, io vo morire*, c.11-12. (A-R Editions)

Sucesión paralela de dos acordes tríadas a distancia de semitono en una escritura a tres voces.

- Ejemplo 70: M.A. Charpentier, Misa *del Sr. Mauroy*, H.6, Kyrie, c.111, 114. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)

Se muestran dos ejemplos de dos quintas en un enlace entre dos acordes tríadas, la primera de ellas de duración breve. En ambos casos. la nota superior de la primera quinta está formada por la séptima del acorde con carácter de nota de paso.

- Ejemplo 71: Cabanillas, Tiento nº11, c.99-100. (Diputació de Barcelona)

Enlace con dos quintas por semitono en las voces extremas. Aunque se produce un cruzamiento entre las dos voces superiores, no evita la sonoridad de las quintas.

- Ejemplo 72: J.S. Bach, Coral nº349, *Was willst du dich, o meine Seele*, c.13-14. (Breitkopf & Härtel)

Los dos intervalos de quinta presentes en las voces inferiores realizan un movimiento conjunto a distancia de semitono. Evidentemente, el cambio de posición de la parte del tenor no evita el paralelismo de quintas.

- Ejemplo 73: D. Scarlatti, Sonata para clave L.397, c.35-36, 37-38. (CD Sheet Music)

Dos quintas paralelas a distancia de semitono en el enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 74: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 n°3, mov.2, c.78. (Dover)

En el siguiente ejemplo, correspondiente a la tercera variación del 2º movimiento del cuarteto *Emperador*, se produce un movimiento paralelo de quintas por semitono entre el primer violín y la viola, armonizado mediante dos acordes tríadas en primera inversión.

- Ejemplo 75: Boccherini, Aria académica n°10, G.553, c.146, 147. (Presso G. Zanibon)

Dos acordes tríadas paralelos en primera inversión a distancia de semitono y sin ninguna disonancia que atenúe la sonoridad de las quintas.

- Ejemplo 76: Alkan, Sinfonía para piano solo Op.39 n°6, c.40, Parte 3: *Menuet*. (Dover)

Dos quintas paralelas en las voces inferiores a distancia de semitono en un enlace entre acordes tríadas.

- Ejemplo 77: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 n°2, *Badinage*, c.22, 23. (G. Henle Verlag)

Pasaje con dos enlaces entre acordes tríadas en estado fundamental y a distancia de semitono.

Opiniones

Gevaert: “...una sucesión paralela de dos quintas (en la parte grave *Vib-V*; en la parte aguda *IIIb-III*), sucesión incorrecta según la tradición, pero de ningún modo desagradable al oído de un músico, a menos que se trate de las dos partes extremas.”¹⁸⁹

Rimsky-Korsakov: “Pueden hacerse quintas justas paralelas en la resolución del acorde de quinta y sexta aumentado.”¹⁹⁰

Scholz: “Hasta los mismos clásicos emplean a veces quintas cromáticas del más bello efecto.”¹⁹¹

Zamacois: “El acorde de sexta aumentada con 5ª justa da lugar, si se resuelve sobre el acorde de dominante (tríada o cuatríada) con el movimiento natural de sus notas, a que se

¹⁸⁹ F.A.Gevaert. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Paris, Henry Lemoine, 1907, p.198.

¹⁹⁰ Nicolai Rimsky-Korsakov. *Op. cit.*, p.134.

¹⁹¹ Hans Scholz. *Op. cit.*, p.37.

*formen dos quintas justas sucesivas [...] hace ya mucho tiempo que los compositores dejaron de preocuparse de ellas, e incluso en los trabajos escolásticos se las admite sin reparos, cuando no aparecen en las voces extremas.*¹⁹²

Zimmerman: “*Dos quintas por semitono no dan la sensación de dos tonalidades distintas.*”¹⁹³

“*Respecto a las quintas producidas en la resolución del acorde de 6ª aumentada, la tendencia de las dos partes que constituyen el intervalo de 6ª aumentada atraen hacia ellas todo el efecto armónico.*”¹⁹⁴

Carácter conclusivo

Este apartado presenta la tipología fundamentada en el carácter conclusivo del enlace armónico que contiene la sucesión de quintas u octavas. Podría haber incluido asimismo otras tipologías expuestas en otros apartados que basan también su existencia en el carácter conclusivo, como son los fragmentos con carácter codal, determinados enlaces cadenciales, o las quintas de Rimsky Korsakov, aunque éstas ya se hallan implícitas, y de hecho se citan, en este apartado.

He preferido presentar en este apartado solamente la tipología básica basada en el carácter conclusivo, sin mezclarla con otras consideraciones, como puedan ser las formales, estructurales, etc., para exponer el carácter conclusivo de un modo independiente de las demás tipologías. De este modo, este apartado se convierte en un argumento a tener en cuenta como licencia a favor de cualquier sucesión de quintas u octavas, consideración que afecta, o puede aplicarse, a la mayor parte de las tipologías expuestas.

Quintas conclusivas

La licencia comúnmente aceptada sobre la realización de quintas consecutivas es el caso en que la sucesión se efectúa en una cadencia conclusiva y en partes intermedias. Sin embargo, pueden encontrarse ejemplos de estas quintas en partes extremas. Este tipo de quintas acostumbran a realizarse por movimiento contrario.

Así como algunos tratadistas aceptan estas sucesiones solamente en la cadencia final de la obra, otros las aceptan en cualquier cadencia perfecta o auténtica que constituya final de frase, aunque pueden encontrarse también en cadencias perfectas que no cumplan estos requisitos.

Las quintas consecutivas, tanto por movimiento paralelo como contrario, en las cadencias conclusivas, son las llamadas *quintas de Rimsky Korsakov*, tratadas en el apartado correspondiente a *quintas con nombre propio*. También pueden encontrarse ejemplos de este tipo de quintas en el apartado correspondiente a *factores estructurales*, concretamente en

¹⁹² Joaquín Zamacois. *Tratado de Armonía*, Vol.3. Barcelona, Labor, 1990, p.47-48.

¹⁹³ J. Zimmerman. *Op. cit.*, p.14.

¹⁹⁴ J. Zimmerman. *Op. cit.*, p.14.

aquellos subapartados relativos a enlaces cadenciales donde se presenten cadencias de tipo conclusivo.

- Ejemplo 78: Guerrero, Canciones y villanescas espirituales n°39, *¿Qué te daré, Señor, por tantos dones*, c.78-79. (Instituto Español de Musicología)

Dos quintas por movimiento contrario en las partes extremas en una cadencia conclusiva realizada con un 6/4 cadencial seguido de una cadencia perfecta.

- Ejemplo 79: Mittantier, Chanson *Moins je la veux*, c.14. (Oxford University Press)

Dos quintas consecutivas por movimiento contrario en un enlace entre dos acordes tríadas con carácter conclusivo.

- Ejemplo 80: J.S. Bach, Coral n°324, *Von Gott will ich nicht lassen*, c.11-12. (Breitkopf & Härtel)

Uno de los casos habituales en que se encuentra esta sucesión de quintas es en el encadenamiento del acorde de séptima de dominante con el de su tónica correspondiente, ambos completos y en estado directo, conduciendo, en la misma parte, la 5ª del primer acorde hacia la 5ª del segundo. Esta sucesión acostumbra a ser aceptada si no se realiza en las voces extremas, sobre todo si la nota común a ambos acordes mantiene la misma altura. Cuando se realizan en la cadencia final, como es el caso que se presenta, se denominan *quintas de Rimsky-Korsakov*.

- Ejemplo 81: D. Scarlatti, Sonata para clave L.457, c.4-5. (CD Sheet Music)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario en las partes extremas en una cadencia perfecta a la que se llega mediante un 6/4 cadencial.

- Ejemplo 82: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.33 n° 2, mov.4, c.171-172. (Dover)

Dos quintas consecutivas en la cadencia final del cuarteto, por movimiento contrario y en las voces extremas.

- Ejemplo 83: Mozart, Sonata para piano KV 331(300i), mov.1, Var.VI, c.25, 26. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de quintas y octavas de carácter conclusivo en la cadencia final de la sexta variación de este primer movimiento de sonata. Las quintas se producen tanto por movimiento directo en las partes graves, como por movimiento contrario entre el bajo y la voz intermedia situada justo por debajo de la superior .

- Ejemplo 84: Beethoven, Sonata para piano n°30, Op.109, mov.2, c.168-169. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento final del 2º movimiento de la sonata se observa la cadencia conclusiva realizada mediante una cadencia perfecta formada por el enlace *si 7ª de dominante – mi menor*. Ambos acordes están completos realizando un movimiento contrario mediante quintas consecutivas en las partes extremas.

- Ejemplo 85: Schumann, Escenas en el bosque, Op.82 mov.2, c.38-39. (G. Henle Verlag)
Cadencia perfecta final con quintas y octavas paralelas. Tanto las quintas como las octavas se realizan por movimiento directo y contrario.

- Ejemplo 86: Liszt, Polka gitana de August Conradi, S.481, c.258-259. (Editio Musica Budapest)

Paralelismos de quinta y octava en la cadencia perfecta del final de la obra. Tanto las quintas como las octavas se realizan por movimiento directo y contrario.

Octavas conclusivas

La excepción comúnmente aceptada sobre las octavas consecutivas, tanto por movimiento paralelo como por movimiento contrario, es el caso en que dicha sucesión se realiza en una cadencia conclusiva. Este apartado, por lo tanto, puede considerarse como un caso particular de los apartados precedentes relativos a octavas consecutivas. También pueden encontrarse ejemplos de este tipo de octavas en el apartado correspondiente a *factores estructurales*, concretamente en aquellos subapartados relativos a enlaces cadenciales donde se presenten cadencias de tipo conclusivo.

Estas sucesiones por movimiento paralelo se aceptan incluso entre las voces extremas. Por tanto serán aceptadas y podrán realizarse entre cualquier par de voces. Y si son aceptadas las octavas consecutivas por movimiento paralelo, con más razón serán aceptadas mediante movimiento contrario.

No obstante, así como algunos tratadistas aceptan estas sucesiones solamente en la cadencia final de la obra, otros las aceptan en cualquier cadencia perfecta o auténtica que constituya final de frase. De hecho, como es lógico, se pueden encontrar todas las combinaciones posibles, en cuanto al criterio de aceptación de dichas sucesiones, en función del tipo de movimiento, de las partes implicadas y de la ubicación de la cadencia conclusiva.

El criterio de aceptación debería depender del gusto personal en cada situación concreta. Una opinión generalizada respecto a estos casos de cadencia conclusiva en que las voces se conducen mediante octavas paralelas o por movimiento contrario, considera que las partes implicadas no son consideradas como voces independientes, sino como octavas duplicadas. En un pasaje de carácter contrapuntístico a 4 partes, por ejemplo, en que solamente en la cadencia final, o incluso en algún que otro lugar, se sacrifique la independencia de una de las partes para que se mueva por movimiento paralelo o contrario a distancia de octava de otra de las voces, puede decirse sin ningún tipo de dudas que se han hecho unas octavas consecutivas. Pero ¿porqué hay que intartar justificarlo vistiéndolo de manera especial, diciendo que esas dos voces no son consideradas como independientes sino como octavas duplicadas?, es decir, ¿porqué hay que defenderlo como un pasaje a 4 partes que a veces contiene pequeños fragmentos, final incluido, a 3 partes? ¿Porqué no decir simplemente que se trata en todo momento de un pasaje a 4 partes en que en algún momento se hacen octavas consecutivas? Parece que hay que justificar todos los casos de octavas y quintas consecutivas porque su existencia sin explicación constituye un tabú. De hecho, simplemente se trata de una cuestión de proporciones. El lector comprobará que he expuesto

este concepto de proporciones en otros apartados. No es mi intención ser repetitivo en esta cuestión, sino que he introducido este concepto en aquellos apartados donde he considerado importante su exposición, unido al deseo de que cada apartado sea, hasta cierto punto, autocontenido.

- Ejemplo 87: Vautor, Madrigal *Sweet suffolk owl*, c.60-61. (Oxford University Press)

Se muestran dos octavas por movimiento contrario en una cadencia conclusiva formada por dos acordes tríadas. La primera octava está atenuada en el ataque del primer acorde debido a la presencia de una apoyatura armónica.

- Ejemplo 88: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°4, mov.3, c.90-91. (Eulenberg)

Se muestran dos octavas por movimiento contrario en las partes extremas de la cadencia perfecta con que concluye una de las secciones del tercer movimiento.

- Ejemplo 89: Purcell, Horpipe ZT 685 (de *The Old Bachelor*), c.16. (Dover)

Se muestra una sucesión de octavas por movimiento contrario, de carácter conclusivo, situada tanto en la cadencia final del movimiento como en la cadencia final de la primera sección.

- Ejemplo 90: F. Couperin, Ordre n°27, *Les Pavots*, c.25-26. (Dover)

La cadencia final del segundo movimiento de esta suite finaliza con una octava que se conduce hacia un unísono. Éste último, situado en las voces inferiores, está camuflado por las notas de adorno aplicadas a las voces extremas. Couperin también utiliza este tipo de enlace, sin notas de adorno, en cadencias perfectas que no constituyen el final del movimiento.

- Ejemplo 91: D. Scarlatti, Sonata para clave L.257, c.58-59. (CD Sheet Music)

Dos octavas consecutivas en una cadencia conclusiva de final de sección. La primera octava está adornada mediante un trino, aunque no evita la sonoridad de la sucesión de octavas en una escritura a dos voces.

- Ejemplo 92: J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.33 n° 5, mov.1, c.301-302. (Dover)

Octavas por movimiento contrario en la cadencia perfecta final del primer movimiento del cuarteto.

- Ejemplo 93: Beethoven, Sinfonía n°3, Op.55, mov.1, c.143-144. (Editio Musica Budapest)

En la cadencia final del último tema de la exposición, se pueden ver dos octavas consecutivas en las voces extremas de las distintas secciones de la orquesta (madera, metal y cuerda) en una cadencia perfecta en *sib mayor*.

- Ejemplo 94: Arriaga, Cuarteto de cuerda nº2, mov.2, c.7-8, 10-11. (Música en Compostela)

El tema de las variaciones de este segundo movimiento presenta tres cadencias perfectas con octavas consecutivas por movimiento contrario en las voces extremas. El ejemplo muestra dos de estas cadencias. La primera cadencia, con carácter conclusivo, finaliza la primera parte a la tónica, siendo idéntica a la cadencia final del tema. La segunda reposa a la dominante, siendo conclusiva desde el punto de vista de la dominante, y suspensiva en relación al tema entero de 15 compases.

- Ejemplo 95: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 nº8, *Danza de los duendes*, c.63-64. (G. Henle Verlag)

Cadencia conclusiva, realizada mediante una cadencia perfecta, con dos octavas en las voces extremas por movimiento contrario.

Opiniones

Douel: “*Está prohibido hacer oír, en las mismas voces, dos o más octavas consecutivas por movimiento directo, excepto si se trata del último compás (cadencia perfecta final) incluso entre las voces extremas.*”¹⁹⁵

Koechlin: “*Se prohíbe, y muy severamente, dos octavas consecutivas por movimiento directo o por movimiento contrario.... La regla precedente presenta apenas una excepción: se trata del caso donde un canto dado termina con un salto de la dominante a la tónica, y, al mismo tiempo, el sentido musical exige que el Bajo haga lo mismo. Entonces se practica las octavas por movimiento contrario.*”¹⁹⁶

Piston: “*Un caso bastante común de octavas paralelas entre voces extremas se puede encontrar en los modelos cadenciales V-I, en particular en las cadencias finales, donde los acordes cadenciales se repiten varias veces, o, de algún otro modo, se separan de la frase. En estos casos las octavas están en general en movimiento contrario... Las octavas se consideran, en este caso, octavas duplicadas, y no verdaderas voces independientes.*”¹⁹⁷

Sucesiones con quintas no justas

La clasificación de los diferentes intervalos de quinta (vamos a tener en cuenta solamente los intervalos justo, aumentado y disminuído), según su consonancia, es el siguiente:

- 5ª justa: intervalo considerado como consonancia, o como consonancia perfecta.
- 5ª disminuída: este intervalo recibe las calificaciones de semiconsonancia, de disonancia y también de intervalo ambiguo o de carácter neutro.
- 5ª aumentada: se considera como disonancia.

¹⁹⁵ Jean Douel. *Op. cit.*, p.10.

¹⁹⁶ Charles Koechlin. *Traité de l'harmonie*, Vol.I. Paris, Max Eschig, 1928, p.13.

¹⁹⁷ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.298-299.

El intervalo de 5ª disminuída es difícil de clasificar, al igual que el de 4ª aumentada. En la música tonal funciona como una disonancia, después de la cual se espera una resolución. El intervalo de 5ª aumentada, en el sistema temperado, es enharmónico del de 6ª menor, aunque su sonoridad resultará más disonante en el sistema tonal, ya que normalmente, tanto desde el punto de vista armónico como melódico, estará pendiente de resolución.

En cualquier caso, tanto la quinta disminuída como la quinta aumentada, son intervalos mucho más disonantes que la quinta justa. Por tanto, no es lógico que se prohíba su utilización en la realización de paralelismos de quinta, ya que su sonoridad es distinta. Sin embargo, en los tratados se acepta el uso de la 5ª aumentada pero se limita la utilización de la 5ª disminuída.

Quinta aumentada seguida o precedida de 5ª justa

El intervalo de quinta aumentada es mucho más disonante que el intervalo de quinta justa. Por esta razón, la teoría permite realizar sucesiones de dos quintas paralelas mientras una de ellas sea aumentada. Dicho de otro modo, no existe problema al no tratarse de una sucesión de dos consonancias perfectas. De hecho, en general, el intervalo de quinta aumentada será interpretado por el oído como una disonancia que requiere resolución.

- Ejemplo 96: M.A. Charpentier, Misa de muertos, H.10, Sanctus, c.515. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)

En esta sucesión de quinta justa seguida de quinta aumentada, la nota inferior de la segunda quinta se percibe como una apoyatura, aunque puede analizarse como nota real.

- Ejemplo 97: Pachelbel, Preludio coral nº66, *Wir glauben all an einen Gott*, c.29. (Dover)

Sucesión de quinta justa seguida de quinta aumentada. La nota superior del intervalo aumentado se percibe como apoyatura que resuelve por movimiento ascendente. La nota del bajo que se mantiene durante la sucesión de quintas (se trata de una pieza para órgano) provoca una disonancia en la primera quinta.

- Ejemplo 98: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga 21, BWV 866, c.34. (Könemann Music Budapest)

Paralelismo formado por una quinta justa seguida de una quinta aumentada en una escritura a tres voces. Todas las notas implicadas en el enlace entre los dos acordes pueden analizarse como notas reales, aunque la nota superior de la segunda quinta será interpretada por el oído como una apoyatura que resuelve por movimiento ascendente.

- Ejemplo 99: D. Scarlatti, Sonata para clave L.406, c.19-20. (CD Sheet Music)

Sucesión de diez quintas consecutivas en partes de tiempo fuerte. Dos de las quintas son aumentadas, lo cual contribuye a que la sucesión de quintas justas no sea tan extensa.

- Ejemplo 100: Beethoven, Sonata para piano nº29, Op.106, mov.4, c.65. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de quinta justa seguida de quinta aumentada en las voces inferiores. La nota superior de la quinta aumentada actúa como apoyatura armónica, mientras que la de la primera quinta es una séptima con carácter de nota de paso.

- Ejemplo 101: Chopin, Mazurka Op.63 n°3, c.36. (G. Henle Verlag)

Sucesión de quinta aumentada seguida de quinta justa en un enlace entre dos acordes tríadas. La nota superior de la quinta aumentada es una bordadura inferior a distancia de semitono.

- Ejemplo 102: Liszt, Armonías poéticas y religiosas, S.173 n°7, c.189. (Editio Musica Budapest)

Pasaje con dos sucesiones de quinta aumentada seguida de quinta justa. El diseño de semicorcheas de la mano izquierda, con apoyaturas en los dos acordes que contienen la quinta aumentada, no impide que la mano derecha se perciba con total claridad.

Opiniones

García Gago: “*Las 5as y 8as sucesivas se aceptarán siempre en la sucesión justa-disminuída o justa-aumentada, y en la contraria, en el caso de las quintas, siempre que la justa tenga su 3ª --aunque sea retardada o substituída momentáneamente por otra nota extraña-- en el bajo.*”¹⁹⁸

Quinta disminuida seguida de quinta justa

Normalmente, se acepta esta sucesión de quintas siempre que el segundo acorde esté en primera inversión, suponiendo que se trate de un acorde tríada, ya que si se tratara de un acorde cuatríada, o con más de cuatro notas reales, la disonancia propia del acorde en cualquiera de sus inversiones bastaría para neutralizar el efecto de las quintas (ver el apartado relativo a la atenuación por disonancia).

El porqué de la aceptación de tal sucesión de quintas cuando el acorde que contiene la quinta justa es un acorde tríada en primera inversión, habría que buscarla en la explicación basada en los armónicos realizada en un capítulo precedente. Según se ha visto, la primera inversión presenta un mayor nivel de disonancia si lo comparamos con el estado fundamental. Podría decirse que la primera inversión del acorde tríada es una disonancia si se compara con el mismo acorde en estado fundamental. Por esta razón se acepta esta sucesión de quintas si el segundo acorde está en primera inversión, no aceptándose (desde un punto de vista académico) en el caso de que se encuentre en estado fundamental.

Un caso particular de esta sucesión de intervalos de quinta se produce en la resolución irregular de la séptima de un acorde cuatríada. Se muestran ejemplos de este tipo de enlace en el apartado correspondiente a la resolución irregular de la séptima.

- Ejemplo 103: Willaert, Madrigal *Quanto più m'arde*, c.70. (The Oxford Book of Italian Madrigals, Oxford University Press)

¹⁹⁸ José García Gago. *Tratado de Contrapunto tonal y atonal*. Barcelona, Clivis Publicaciones, 1986, p.24.

- Ejemplo 104: Gombert, Chanson *Changeons propos*, c.39-40. (Oxford University Press)

Sucesión de dos acordes tríadas, el primero 5ª disminuída y el segundo perfecto mayor, como enlace entre un VII grado seguido de su tónica. Al subir la sensible a la tónica y simultáneamente la quinta del primer acorde a la quinta del segundo, se produce este paralelismo de quintas, en ambos casos con el segundo acorde en estado fundamental.

- Ejemplo 105: M.A. Charpentier, Misa del Sr. Mauroy, H.6, Credo, c.588. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)

Sucesión de este tipo de quintas en un enlace entre un acorde de quinta disminuída en primera inversión y un tríada perfecto menor en estado fundamental.

- Ejemplo 106: Cabanillas, Tiento nº8, c.70. (Diputació de Barcelona)

Enlace entre tres acordes tríadas dando lugar a un paralelismo de tres quintas, la segunda de las cuales es disminuída. Los dos acordes que contienen la quinta justa están en estado fundamental.

- Ejemplo 107: J.S. Bach, Coral nº174, *Ich bin ja, Herr, in deiner Macht*, c.9. (Breitkopf & Härtel)
- Ejemplo 108: J.S. Bach, Coral nº220, *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*, c.26-27. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de quintas entre dos acordes tríadas con el segundo acorde en estado fundamental, con la prudencia de no realizarse en las partes extremas.

- Ejemplo 109: D. Scarlatti, Sonata para clave L.288, c.11-12. (CD Sheet Music)

Esta sucesión de quintas se efectúa a dos partes, con el acorde que contiene la quinta justa en estado fundamental. Presenta, por tanto, los agravantes principales que deben evitarse desde un punto de vista académico.

- Ejemplo 110: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº2, mov.1, c.33. (Dover)

En este cuarteto de cuerdas de Haydn, llamado precisamente con el sobrenombre de “Las Quintas” (por el contenido melódico de su material temático), podemos ver un ejemplo de estas quintas en el primer movimiento. En las voces superiores del c.33 podemos ver el movimiento paralelo, con el acorde tríada que contiene la 5ª justa en primera inversión. En este caso, además, juega a su favor la brevedad del paralelismo.

- Ejemplo 111: Mozart, Sonata para piano KV 570, mov.3, c.31. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de 5ª dism-5ª justa por movimiento contrario en acordes tríadas en estado fundamental y en partes extremas.

- Ejemplo 112: Schubert, Danza escocesa D.781 nº9, c12-13. (Könemann Music Budapest)

En este caso el paralelismo de quintas también se produce con los acordes en estado fundamental. Cada una de las notas del paralelismo está duplicada a la octava.

- Ejemplo 113: Schumann, Noveletten Op.21 n°6, c.28-29. (G. Henle Verlag)

Enlace entre un acorde cuatría de séptima disminuída y su tónica correspondiente. Al descender por grados conjuntos la tercera y la séptima del primer acorde, se produce una sucesión de quinta disminuída seguida de quinta justa. El enlace está aceptado por el academicismo porque el segundo acorde está en primera inversión.

Opiniones

Eslava: *“Pueden darse dos quintas seguidas por movimiento directo, siendo la primera mayor y la segunda menor, pero no viceversa.”*¹⁹⁹

Falla: *“Dos quintas se permiten cuando la segunda es menor; en el caso contrario queda prohibido.”*²⁰⁰

Gauldin: *“Las quintas desiguales deberían estar prohibidas entre la soprano y el bajo en un cambio de armonía. Sin embargo, pueden darse entre las dos voces superiores o incluso entre las voces extremas dentro de una misma armonía.”*²⁰¹

Koechlin: *“La quinta disminuída seguida de la quinta justa sobre el acorde de sexta es muy musical. Bach escribía este encadenamiento incluso sobre el acorde de tónica en estado fundamental.”*²⁰²

Kostka: *“Aparentemente algunos compositores de música tonal evitan las quintas desiguales con el bajo; otros usan la sucesión de 5ª justa seguida de 5ª disminuída pero no la de 5ª disminuída seguida de 5ª justa.”*²⁰³

Lavignac: *“En cuanto a la prohibición de las quintas consecutivas, se mantiene la prohibición aún en el caso en que la primera de las dos quintas sea disminuída.”*²⁰⁴

Piston: *“Este efecto no se utiliza en la escritura a dos partes, no a causa de las quintas, sino por la resolución no natural del intervalo disonante.”*²⁰⁵

*“La progresión de una quinta disminuída a una quinta justa, que suele evitarse en la escritura a dos partes, se emplea con frecuencia en las dos voces superiores cuando el bajo va a la tercera del acorde que representa el segundo intervalo.”*²⁰⁶

¹⁹⁹ Hilarion Eslava. *Op. cit.*, p.79.

²⁰⁰ Manuel de Falla. *Op. cit.*, p.64.

²⁰¹ Robert Gauldin. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York, W.W.Norton & Co. Inc., 2004, p.88.

²⁰² Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), p.67.

²⁰³ Stefan Kostka; Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. McGraw-Hill, 1999, p.85.

²⁰⁴ Alberto Lavignac. *Op. cit.*, p.41.

²⁰⁵ Walter Piston. *Op. cit.* (1992), p.79.

²⁰⁶ Walter Piston. *Op. cit.* (1992), p.118.

Richter: *“La quinta disminuída enlazada con una quinta perfecta si aquélla sucede a ésta, no es tan desagradable o chocante: la relación ya no es tan desagradable o chocante, sinó que, realmente, es defectuosa, en el caso contrario.”...“Por otra parte, produciéndose estas quintas en las voces intermedias armónicas no son tan desagradables...”*²⁰⁷

Rimsky-Korsakov: *“Quintas paralelas de las cuales la primera sea disminuída y la segunda justa, se usan a veces, en las voces intermedias, al resolver la primera inversión del acorde perfecto disminuído sobre el acorde sexta del I grado, con tal que la sensible se encuentre en la voz del tenor.”*²⁰⁸

Scholz: *“El caso más parecido al de dos quintas seguidas que se han prohibido, lo constituye la sucesión de dos quintas desiguales, una disminuída y otra perfecta; su efecto, sin embargo, no produce mala impresión, sobre todo tratándose de las voces superiores y siguiendo una dirección ascendente.”* Refiriéndose a dicha sucesión de quintas cuando al menos una de ellas es producida por una voz extrema, escribe: *“Es menos recomendable aún el paso de quinta disminuída a quinta perfecta en dirección descendente. En cambio, resulta completamente inofensiva en las voces interiores.”*²⁰⁹

Soriano: *“La marcha de la quinta disminuída a la justa por el mismo movimiento es poco usado.”*²¹⁰

Tchaikovsky: *“La quinta de la tríada disminuída no debe realizar un movimiento ascendente cuando está situada por encima de la fundamental, ya que se darían progresiones prohibidas.”*²¹¹

Zamacois: *“Aceptaremos tal sucesión de quintas siempre que el acorde correspondiente a la segunda quinta esté en primera inversión, porque la presencia en el bajo de la 3ª del acorde neutraliza en absoluto el efecto de dichas quintas sucesivas.”*²¹²

Quinta justa seguida de quinta disminuída

En la escritura académica, el intervalo de quinta justa, como se ha comentado en capítulos anteriores, es el que tiene la sonoridad menos aceptada, ya que, paradójicamente, es uno de los dos intervalos más consonantes. De ahí que no sólo no se permitan las sucesiones de dicho intervalo, sino que además no se permita la sucesión de 5ª disminuída seguida de 5ª justa, salvo en las excepciones mencionadas en el apartado donde se presenta este tipo de sucesión. Cuando la sucesión de quintas está formada por una 5ª justa seguida de una quinta disminuída no se produce el paralelismo de consonancias perfectas y, además, la consonancia perfecta no está situada en segunda posición. Es por esta razón que las reglas de la armonía y el contrapunto permiten la realización de este tipo de paralelismos de quinta sin ninguna clase de reparo.

²⁰⁷ E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.16-17.

²⁰⁸ Nicolai Rimsky-Korsakov. *Op. cit.*, p.133.

²⁰⁹ Hans Scholz. *Op. cit.*, p.40.

²¹⁰ Indalecio Soriano Fuertes. *Op. cit.*, p.20.

²¹¹ Peter Ilyitch Tchaikovsky. *Op. cit.*, p.31.

²¹² Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol.2, p.62-63.

- Ejemplo 114: A.Gabrieli, Madrigal *Vieni Himeneo*, c.15-16. (A-R Editions)
- Ejemplo 115: De Bussy, Chanson *O qu'heureuse est ma fortune*, c.12. (Oxford University Press)

Se muestra en ambos ejemplos una sucesión de 5ª justa seguida de 5ª disminuída en un enlace entre dos acordes tríadas en primera inversión.

- Ejemplo 116: Rameau, Piezas para clavecín (1724), 1^{er} *Rigaudon*, c.1. (Dover)

En este caso, la sucesión de quintas se realiza en una escritura a dos voces.

- Ejemplo 117: J.S. Bach, Coral nº253, *Nicht so traurig , nicht so sehr*, c.1. (Breitkopf & Härtel)

El paralelismo de quintas está situado en las voces interiores. La primera quinta está situada en un acorde triada perfecto mayor y la segunda en uno de 5ª disminuída en primera inversión.

- Ejemplo 118: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Preludio nº20, BWV 865, c.9. (Könemann Music Budapest)
- Ejemplo 119: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga nº20, BWV 865, c.54. (Könemann Music Budapest)

Ejemplos en que no hay ningún tipo de atenuante en este tipo de sucesión interválica. Clara muestra de su práctica sin reparos.

- Ejemplo 120: D. Scarlatti, Sonata para clave L.357, c.5-6. (CD Sheet Music)

En este *minuetto*, la sucesión de quintas está ubicada en dos acordes tríadas en estado fundamental; el primero con un cambio de disposición.

- Ejemplo 121: Mozart, Sinfonía nº40, KV 550, mov.4, c.296-297. (Editio Musica Budapest)

En el *Allegro assai* de la sinfonía nº40 de Mozart, puede verse una sucesión de estas quintas, mediante movimiento contrario, entre los violines segundos y las violas, estas últimas duplicadas con los violonchelos.

- Ejemplo 122: Pleyel, Sinfonía nº1, mov.1, c.291-292. (A-R Editions)

Esta sucesión de quintas se da en este caso en un acompañamiento mediante armonía desplegada. Aunque compactando la armonía estas quintas desaparecerían, su sonoridad está claramente presente.

- Ejemplo 123: Schubert, Minuetto D.41 nº19, c28-29. (Könemann Music Budapest, Danzas)

Esta sucesión se da por movimiento contrario y se realiza en las partes extremas. Además, presenta una apoyatura en el intervalo de quinta disminuída. Ambos intervalos de quinta

suenan en solitario, sin ninguna otra parte presente en el momento de su articulación. El acorde que contiene la quinta justa cambia de disposición.

- Ejemplo 124: Brahms, Sonata para piano Op.5, mov.4, c.19-22. (Könemann Music Budapest)

En esta sucesión alternada de quintas justas y quintas disminuídas en ambas manos, se realizan un total de 18 quintas consecutivas. En todo el fragmento se usan solamente 5 notas, correspondientes al acorde de *sol bemol 9ª mayor de dominante*, las cuales se disponen en dos acordes cuatrías que se van alternando (*si bemol 5ª disminuída con 7ª menor y sol bemol 7ª de dominante*). Al ser acordes cuatrías, el efecto de los paralelismos de quintas justas y disminuídas alternados es puramente visual.

Enlace cadencial ($V^{6/4} - V^7$)

Una caso típico de esta clase de sucesión se produce cuando en el enlace 6/4 cadencial seguido del acorde de 7ª de dominante, la fundamental del acorde 6/4 está situada debajo de la quinta del acorde. Con esta disposición, el enlace con el acorde de 7ª de dominante realizado mediante el descenso de las tres partes superiores por grados conjuntos, da lugar a una sucesión de quinta justa seguida de quinta disminuída.

- Ejemplo 125: J.S. Bach, Coral nº361, *Werde munter, mein Gemüthe*, c.8. (Breitkopf & Härtel)

Las dos quintas se efectúan en las voces intermedias, con un cambio de posición de la voz del tenor con carácter de apoyatura melódica.

- Ejemplo 126: D. Scarlatti, Sonata para clave L.489, c.47. (CD Sheet Music)

Al estar la armonía desplegada las dos quintas están situadas en parte de tiempo débil.

- Ejemplo 127: Rodríguez Monllor, Sonata para clave nº9, c.241. (Instituto Valenciano de Musicología)

Se muestra una cadencia perfecta, precedida de un 6/4 cadencial, con esta sucesión de quintas mediante una escritura vertical con los acordes compactos.

- Ejemplo 128: Mozart, Sonata para piano KV284(205b), mov.2, c.91. (Könemann Music Budapest)

En este caso la segunda quinta articula en solitario.

- Ejemplo 129: Gade, Acuarelas Op.19, Parte 1, nº4, *Humoresca*, c.51. (G. Henle Verlag)

Enlace entre un 6/4 cadencial y un acorde de 7ª de dominante, finalizado con una cadencia perfecta. Todos los acordes presentan una escritura compacta.

Opiniones

Blanquer: “A partir de tres voces se permite enlazar dos quintas consecutivas a condición de que la segunda sea disminuída.”²¹³

Douel: “Dos quintas consecutivas pueden hacerse cuando la segunda es disminuída.”²¹⁴

Durand: “El encadenamiento de una quinta justa a una quinta disminuída es permitido, sobre todo en movimiento descendente por grados conjuntos; pero de una quinta disminuída a una quinta justa está prohibido.”²¹⁵

Gevaert: “En relación al acorde de sexta a tres partes, los compositores de los siglos XVII y XVIII no se privaron de utilizarlo realizando una quinta justa seguida de una quinta disminuída (y al contrario) en las partes más agudas.”²¹⁶

Hugounenc (cuando la 5ª disminuída forma parte de un acorde de 7ª disminuída): “Dos quintas sucesivas son permitidas, solamente por movimiento descendente, cuando la segunda es disminuída.”²¹⁷

Koechlin: “...este encadenamiento se tolera, incluso por movimiento directo, cuando no se produce entre las voces extremas.”... “El caso se presenta frecuentemente. Se considera como bueno, o al menos como muy aceptable, salvo en las partes extremas.”²¹⁸

Lavignac: “En cuanto a la prohibición de las quintas consecutivas, si la segunda es disminuída, no siendo nada desagradable la impresión producida, la interdicción queda levantada.”²¹⁹

Lozano: “Pueden darse dos quintas seguidas por movimiento directo, siendo la 1ª mayor y la 2ª menor, cuidando que no sea entre el tiple y el bajo.”²²⁰

Morera: “Una o más quintas menores después de una quinta justa es bueno.”²²¹

Piston: “La progresión de quinta justa a quinta disminuída es bastante aceptable.”²²²

Reicha: “Se puede ir de una quinta perfecta a una disminuída. Lo contrario es malo.”²²³

Scholz: “El enlace de quinta perfecta con quinta disminuída puede admitirse en todos los casos, y de un modo singular al moverse las voces descendientes.”²²⁴

²¹³ Amando Blanquer. *Op. cit.*, p.25.

²¹⁴ Jean Douel. *Op. cit.*, p.11.

²¹⁵ Émile Durand. *Op. cit.* (1881), Vol.I, p.42.

²¹⁶ F.A.Gevaert. *Op. cit.* (1907), p.76.

²¹⁷ J. Hugounenc. *Cours Complet d'Harmonie*. París, Enoch, 1914, p.120.

²¹⁸ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol I, p.13, 67.

²¹⁹ Alberto Lavignac. *Op. cit.*, p.41.

²²⁰ Antonio Lozano. *Op. cit.*, p.18.

²²¹ E. Morera. *Op. cit.*, p.79.

²²² Walter Piston. *Op. cit.* (1992), p.79.

²²³ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.154.

²²⁴ Hans Scholz. *Op. cit.*, p.41.

Soriano: “*Se permiten dos quintas sucesivas a tres voces por movimiento recto y grados conjuntos bajando y subiendo; pero han de ser de distinta naturaleza, esto es, una justa y otra disminuída, debiendo suceder ésta a la justa, y además ha de bajar un grado la disminuída a la 3ª o a la 6ª menor.*”²²⁵

Valls: “*Las quintas, siempre que sean desiguales en cantidad, como mayor y menor, podrá ejecutarlas; advirtiéndole que serán más bien recibidas mayor y menor que al contrario, menor y mayor.*”²²⁶

Quintas disminuídas paralelas

Si tenemos en cuenta la naturaleza del intervalo de 5ª disminuída y uno de los posibles porqués de la prohibición de las quintas justas consecutivas, como es su excesivo grado de consonancia, llegamos a la conclusión de que no hay nada que nos impida realizar paralelismos de quinta disminuída, desde un punto de vista académico. Por otra parte, si la sucesión 5ª justa - 5ª disminuída es aceptada sin reparos, con más razón se aceptarán las sucesiones de quintas disminuídas.

Debido a que ninguna de las dos quintas es justa, y al no ser la quinta disminuída un intervalo consonante, no haría falta comentar nada más al respecto. Sin embargo he creído conveniente incluir unos ejemplos (muy costosos de encontrar), aunque su presencia pueda considerarse innecesaria.

- Ejemplo 130: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga nº24, BWV 869, c.53. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de dos quintas disminuídas paralelas en un enlace entre dos acordes tríadas disminuídos.

- Ejemplo 131: D. Scarlatti, Sonata para clave L.360, c.75. (CD Sheet Music)

Dos quintas disminuídas consecutivas en dos acordes con la armonía desplegada.

- Ejemplo 132: Mozart, Sinfonía nº 40, KV 550, mov.3, c.33. (Editio Musica Budapest)

En el Menuetto de la sinfonía 40 se muestra la sucesión de quintas disminuídas efectuado por los violines duplicados con los fagots. El primer acorde presenta un cambio de disposición. Ambos acordes (*fa# 7ª disminuída – re 7ª dominante*) tienen función de dominante (VII y V grados de sol respectivamente) y pueden verse como un único acorde (*9ª menor de dominante*), de modo que ambas quintas corresponderían a un cambio de disposición dentro de una misma armonía.

- Ejemplo 133: Weber, Sonata para piano nº3, Op.49, mov.2, c.30. (Dover)

²²⁵ Indalecio Soriano Fuertes. *Op. cit.*, p.20.

²²⁶ Francesc Valls. *Op. cit.*, p.125.

Sucesión de dos quintas disminuídas en un enlace entre dos acordes tríadas en primera inversión.

- Ejemplo 134: Chopin, Mazurka Op.50 n°1, c.86-87. (G. Henle Verlag)

Tres quintas diuinuídas paralelas en enlaces entre acordes tríadas.

Opiniones

Douel: *"Pueden hacerse dos quintas consecutivas cuando las dos son disminuídas"*²²⁷

Durand: *"Dos quintas disminuídas se pueden hacer consecutivamente, sea por movimiento directo, sea, sobre todo, por movimiento contrario."*²²⁸

Koechlin: *"Dos quintas disminuídas seguidas: éstas pueden producirse, especialmente en los encadenamientos del acorde de séptima disminuída con alguna de sus inversiones. En general se aceptan."*²²⁹

Morera: *"Dos o más quintas justas seguidas, por grados conjuntos o disjuntos y con las dos mismas voces, son malas. En cambio, dos o más quintas menores seguidas y con las mismas voces, son buenas."*²³⁰

Recursos disonantes

El uso de la disonancia como procedimiento para disimular u ocultar las sucesiones de quintas u octavas es un recurso ampliamente utilizado por los compositores. La diferencia fundamental entre los distintos recursos empleados está en el nivel de disonancia que se consigue.

Este incremento de disonancia puede alcanzarse de diversas maneras. He dividido la casuística en estos cuatro grupos:

- Armonías formadas por más de tres notas distintas: acordes con más de tres notas reales o con notas extrañas de importancia armónica (básicamente apoyaturas y retardos). Aunque he incluido ejemplos que presentan tanto notas reales como extrañas, el uso de notas extrañas se trata de manera específica en otro apartado.
- Estado del acorde tríada: La primera o segunda inversión de un acorde tríada perfecto mayor o perfecto menor presenta un nivel de disonancia más elevado que el del mismo acorde en estado fundamental. Evidentemente, este nivel de disonancia es mucho menor que el conseguido mediante armonías con más de tres notas distintas.
- Disposición de las voces: el nivel de disonancia de un acorde variará según el emplazamiento de las notas que lo forman. La colocación de las notas graves en una

²²⁷ Jean Douel. *Op. cit.*, p.11.

²²⁸ Émile Durand. *Op. cit.* (1881), Vol.1, p.42.

²²⁹ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol 1, p.13.

²³⁰ E. Morera. *Op. cit.*, p.55.

disposición estrecha provocará su aumento. Asimismo, el nivel de disonancia de un determinado intervalo variará en función de su ubicación. Cuanto más grave sea su ubicación mayor será su nivel de disonancia.

- **Densidad sonora:** el incremento del número de voces proporciona un incremento de densidad sonora. Con estas fluctuaciones de densidad sonora se consigue una variación en el nivel de disonancia que puede enmascarar unas quintas o una octavas. También se puede conseguir un nivel de disonancia adecuado con una determinada densidad sonora constante, es decir, sin el incremento o variación del número de voces. Este sería el caso de una escritura a más de cuatro partes.

Armonías formadas con más de tres notas distintas

Acorde cuatríada o notas extrañas

Dado un movimiento paralelo de quintas, si en el momento de la articulación de la segunda quinta hubiera algún elemento que enmascarara su sonoridad, el “problema” de la sucesión de quintas paralelas habría desaparecido.

Este enmascaramiento o atenuación de la segunda quinta se logra mediante la utilización de una disonancia. Esta disonancia puede conseguirse mediante un acorde que lleve un intervalo disonante, como puede ser cualquiera de los acordes clasificados por la teoría clásica como cuatríadas, quintíadas, etc..., o mediante el empleo de notas extrañas con importancia armónica, como pueden ser las apoyaturas armónicas o los retardos. Estos últimos casos, los retardos y las apoyaturas, se tratan más adelante en el apartado relativo a las notas extrañas, aunque me he permitido incluir algún ejemplo de esta naturaleza para dejar más completo este apartado, puesto que son casos típicos de atenuación de quintas y octavas.

Casi todos los tratados de armonía hablan sobre la cuestión de la disonancia en la segunda quinta dentro de una sucesión de quintas paralelas, pero ninguno comenta el caso en que la disonancia se produzca en la primera quinta. Una atenuación producida en la primera quinta, ¿enmascararía o atenuaría la sonoridad característica de la sucesión de dos quintas paralelas? Dada una sucesión de dos quintas justas paralelas, la sonoridad “no deseada” se produce en el momento en que oímos la segunda quinta. Es en este momento cuando la introducción de una disonancia enmascarará la sonoridad de la sucesión, atrayendo nuestra atención hacia la resolución de la misma. Ya que esta solución lo que realmente consigue es que nuestro oído perciba de manera clara solamente una de las dos quintas, ¿no se logrará el mismo objetivo si conseguimos que sea la primera quinta de la sucesión la que resulte enmascarada? Ya que el objetivo consiste en oír simplemente un intervalo de quinta en lugar de la sucesión de los dos intervalos, ¿no da lo mismo oír de manera clara solamente la segunda quinta en vez de la primera? Si ponemos una disonancia en la primera quinta de manera que consiga una atenuación suficiente, al enlazarse los dos acordes que contienen las dos quintas sólo percibiremos la segunda de ellas, con lo cual, para nuestro oído no habrá existido una sucesión de quintas consecutivas. Si esto no es aceptado, no será porque el paralelismo no haya sido atenuado, sino porque lo que realmente molestará será el intervalo de quinta u octava (el razonamiento es aplicable tanto a las quintas como a las octavas) por sí mismo y en solitario.

En cuanto a la sucesión de octavas consecutivas, es unánime (según los tratados) la opinión de que una disonancia puede salvar dos quintas paralelas pero no dos octavas. Parece que no exista ninguna disonancia capaz de atenuar la sonoridad de una sucesión de octavas, lo cual, evidentemente, no es creíble. La explicación estaría más en la línea de que un movimiento paralelo de octavas comporta el efecto de una reducción del número de partes, con la consiguiente “pobreza armónica”. No obstante, pueden encontrarse fragmentos como el Ejemplo 140 presentado en este mismo apartado.

- Ejemplo 135: Gombert, Chanson *Changeons propos*, c.28. (Oxford University Press)
- Ejemplo 136: Maillard, Motete “*Quam pulchra es*”, c.16. (A-R Editions)

En ambos ejemplos se muestran quintas paralelas en un enlace entre un acorde tríada y uno cuatríada. La séptima del segundo acorde atenúa el paralelismo.

- Ejemplo 137: Mornable, Chanson *Je ne me confesserai point*, c.20-21. (Oxford University Press)

Tres quintas consecutivas paralelas en las partes extremas. Tienen a su favor el hecho de que la armonía correspondiente a la segunda quinta es disonante gracias al intervalo de séptima entre soprano y tenor.

- Ejemplo 138: Buxtehude, Suite BuxWV 232, Courante, c.15-16. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas paralelas por grados conjuntos. La primera está formada por una nota real y una nota de paso. En la segunda, la nota superior del intervalo de quinta es la séptima del acorde, la cual se mueve por grados conjuntos, mediante un movimiento ascendente, hacia la fundamental del acorde, realizando una disonancia irregular con la fundamental situada en el bajo. La disonancia del segundo acorde atenúa el paralelismo.

- Ejemplo 139: Rameau, Pieza para clavecín, *Les Cyclopes*, c.121. (Dover)

Se muestran dos quintas paralelas por movimiento disjunto en una escritura a dos voces. Estas quintas quedan atenuadas debido a la presencia de la apoyatura armónica que resuelve a la nota superior del primer intervalo de quinta. No obstante, existe el paralelismo explícito de las dos quintas que será percibido en mayor o menor medida dependiendo del criterio de cada oído: puede entenderse como dos acordes en estado fundamental sin la tercera; puede percibirse como dos quintas dentro de un único acorde cuatríada; puede pasar desapercibido gracias a la brevedad del pasaje; la nota superior de la segunda quinta puede entenderse incluso como una apoyatura y por tanto percibirse como enlace entre un acorde en estado fundamental y el segundo en primera inversión. En el enlace hacia el siguiente compás también se llega a un intervalo de quinta. Estas dos quintas separadas por una anticipación (que puede entenderse como un cambio armónico dependiendo del criterio) en la voz aguda, quedan camufladas por la apoggiatura y el trino que adornan el segundo intervalo de quinta.

- Ejemplo 140: J.S. Bach, Coral nº223, *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn*, c.5-6. (Breitkopf & Härtel)

Un ejemplo realmente completo, por así decirlo, es el pasaje de este coral de J.S.Bach. En él puede verse una sucesión paralela de quintas en las partes extremas y otra de octavas en las

partes graves, las cuales se dan simultáneamente. Esta simultaneidad de paralelismos es salvada por la disonancia producida por la apoyatura del segundo acorde (nota *sol*), que está a distancia de segunda mayor de la voz de la soprano y resuelve sobre la tercera del acorde. Podría objetarse al respecto que en este caso existe un cambio de armonía entre los dos acordes que presentan el paralelismo. El primer acorde, *mi menor*, cambia a *do mayor* en la parte débil del último tiempo de compás. Sin embargo, si no hubiera la apoyatura en el acorde que contiene la segunda quinta y octava, el paralelismo quedaría en evidencia, ya que los acordes de *mi menor* y *do mayor* tienen dos notas en común y por lo tanto el cambio de armonía no es lo suficientemente fuerte; a lo cual habría que añadir la breve separación existente y la posición rítmica que ocupan.

- Ejemplo 141: J.S. Bach, Coral n°270, *Nun lob', mein' Seel', den Herren*, c.30-31. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas consecutivas por movimiento contrario, la primera de las cuales pasa desapercibida debido a que el primer acorde es cuatríada.

- Ejemplo 142: J.S. Bach, Clave bien temperado II, Fuga n°7, BWV 876, c.30-31. (Könemann Music Budapest)

La disonancia que introduce el retardo en este enlace, no salva las quintas consecutivas por movimiento contrario existentes de la misma manera en que lo haría un instrumento que mantuviera una sonoridad constante. En este caso, al tratarse de una obra para clave (o piano), cuando se articula la segunda quinta, la sonoridad de la nota del retardo ya no es la misma que la producida en su ataque en el compás precedente. Esta característica, propia del instrumento, junto con la articulación en solitario de la segunda quinta, llevan consigo el hecho de que la 2ª quinta sea percibida perfectamente. No obstante, la sucesión de quintas queda atenuada por la disonancia del primer acorde.

- Ejemplo 143: D. Scarlatti, Sonata para clave L.285, c.112-115. (CD Sheet Music)

Se muestran tres quintas justas consecutivas. Al ser el segundo acorde cuatríada, la sonoridad de las quintas queda oculta.

- Ejemplo 144: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 n°4, mov.4, c.135. (Dover)

Óbviamente, aquellas realizaciones en que la disonancia aparezca acompañando a ambas quintas, la sonoridad paralela o consecutiva de dicho intervalo estará atenuada por partida doble, siendo por tanto mucho más aceptable desde un punto de vista académico.

En este ejemplo tenemos dos quintas por movimiento contrario en las voces extremas, siendo la primera de ellas disminuída y la segunda justa. Esta sucesión de quintas, desde un punto de vista académico, está prohibida por tener lugar entre partes extremas y además con el segundo acorde en estado fundamental. Sin embargo, en este caso resultan unas quintas perfectamente lícitas debido a que ambos acordes presentan una disonancia: el primero de ellos por ser una séptima de dominante, y el segundo debido a la apoyatura que resuelve sobre la tercera del acorde (además del trino de la nota superior).

- Ejemplo 145: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.74 n°1, mov.3, c.94-95. (Dover)

Este ejemplo muestra dos octavas consecutivas por movimiento contrario en las voces extremas. Ya que el primer acorde es cuatría, introduce una disonancia que atenúa el primer intervalo de octava.

- Ejemplo 146: Beethoven, Sonata para piano nº13, Op.27 nº1, mov.3, c.228. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de dos quintas consecutivas, estando la segunda de ellas atenuada por formar parte de un acorde cuatría (*fa 7ª de dominante*). Este paralelismo de quintas tiene también a su favor el movimiento disjunto con nota común, su ubicación en las dos voces inferiores, y el hecho de estar situadas en la finalización y el comienzo de una célula que se va repitiendo. Esta última característica posibilita que oigamos las dos quintas de manera separada y no como una sucesión. Existe, por así decirlo, una respiración, una separación entre ellas que el oído entiende perfectamente. Esta última característica está tratada más adelante en otro apartado.

- Ejemplo 147: Rossini, Pequeña misa solemne, O salutaris, c.132-133. (Oxford University Press)

Dos quintas y octavas paralelas entre un acorde cuatría y uno tríada. Ambos acordes presentan un determinado nivel de disonancia: el primero por ser cuatría y el segundo por estar en segunda inversión.

- Ejemplo 148: Schumann, Noveletten Op.21 nº8, c.131. (G. Henle Verlag)

Se muestran dos quintas y dos octavas paralelas por grados conjuntos en un enlace entre un acorde cuatría y otro tríada. Este paralelismo está atenuado debido a la naturaleza del primer acorde (por tratarse de un acorde cuatría). La disonancia propia del primer acorde junto a la disposición en primera inversión del segundo, camuflan la sonoridad propia del paralelismo.

- Ejemplo 149: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 nº9, *Serenata*, c.53. (G. Henle Verlag)

Pasaje con dos quintas paralelas en las voces inferiores, las cuales están atenuadas gracias a la disonancia que introduce la voz superior en la articulación del segundo acorde (séptima mayor respecto al bajo).

Opiniones

Cherubini: “*Las disonancias pueden salvar dos quintas sucesivas, pero no salvarán jamás dos octavas.*”²³¹

Scholz: “*El mal efecto de las quintas queda mitigado notoriamente, incluso cuando suben en movimiento paralelo, que es como más se destacan, si las acompañó alguna disonancia preparada, porque esto desvía nuestra atención de ellas.*”²³²

²³¹ Luigi Cherubini. *Op. cit.*, p.40.

²³² Hans Scholz. *Op. cit.*, p.36.

Schönberg: “Se establecieron, pues, excepciones y se dijo:...las quintas paralelas resultan suavizadas si hay una disonancia más fuerte que desvíe la atención. (Así, pues, son menos malas que la disonancia fuerte, pero son prohibidas más estrictamente!).”²³³

Tríada con 6ª añadida

Un acorde de sexta añadida es un acorde tríada perfecto mayor o perfecto menor en estado fundamental al que se le añade una sexta (desde la fundamental). Este acorde puede analizarse como un acorde cuatríada en primera inversión, variando la especie del acorde cuatríada resultante en función del tipo de acorde tríada (perfecto mayor o menor) y del tipo de sexta (mayor o menor). La forma más usada tal vez sea con el acorde tríada perfecto mayor y la sexta mayor.

Aunque para algunos teóricos o compositores pueda tratarse de un simple acorde cuatríada en primera inversión, he dedicado un subapartado específico a este acorde porque siempre ha gozado de una personalidad propia. Dependiendo del contexto, muchos compositores piensan este acorde como un acorde tríada con la sexta añadida, y no como un acorde cuatríada.

- Ejemplo 150: Vivanco, Misa O Quam suavis es, Credo, c.38. (A-R Editions)

En el renacimiento ya se puede encontrar algún pasaje con este tipo de recurso. El ejemplo muestra dos quintas en un enlace en que el segundo acorde es un tríada perfecto menor (*re menor*), mientras que el primero es un perfecto mayor (*do mayor*) con la sexta añadida. Todas las notas del acorde de *do mayor* pueden analizarse como bordaduras, de manera que todo el compás esté formado por el acorde de *re menor*. En cualquier caso, el oído entiende el acorde de *do mayor* con la sexta añadida, disonancia que atenúa la sonoridad del paralelismo de quintas.

- Ejemplo 151: Clérambault, Cantata *La muse de l'opéra*, c.101. (A-R Editions)

En el instrumento de teclado se observa un enlace entre dos acordes tríadas perfectos mayores en estado fundamental, mediante movimiento paralelo, con un cambio de estado de la fundamental del primer acorde, la cual desciende una tercera. Esta nota que realiza el cambio de estado y que coincide con la nota que efectúa la parte vocal, es la sexta de la fundamental del acorde tríada. El cambio de estado no evita en absoluto las quintas y octavas. Éstas se evitan gracias a la sexta añadida presente en el primer acorde realizada por la parte vocal.

- Ejemplo 152: Boccherini, Aria académica nº6, G.549, c.135-136. (Presso G. Zanibon)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto separadas por un silencio de corta duración. El paralelismo de quintas se evita debido al aumento del número de partes en el segundo acorde mediante una sexta añadida.

- Ejemplo 153: Salieri, Misa en re menor, Gloria, c.16-17. (A-R Editions)

²³³ Arnold Schönberg. *Armonía*, p.66.

Enlace separado por silencios que no evitan las quintas consecutivas por movimiento disjunto. Sin embargo, estas quintas están atenuadas por la naturaleza disonante del segundo acorde. Se trata de un tríada perfecto mayor con la sexta añadida.

- Ejemplo 154: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.18 n°4, mov.1, c.87-88. (Breitkopf)

Sucesión de dos quintas paralelas en las voces inferiores en un enlace entre un acorde tríada perfecto menor y un acorde tríada también perfecto menor pero con la sexta mayor añadida.

- Ejemplo 155: Schumann, Pieza para piano WoO 28, c.13-14. (G. Henle Verlag)

En este apéndice de la fantasía Op.12, se muestra un enlace entre dos acordes fundamentales, el primero escrito a cuatro voces y el segundo a cinco. El segundo de ellos es un acorde tríada con la sexta añadida. Las dos voces graves realizan un paralelismo de quinta con nota común.

Estado del acorde tríada

Tríada en 1ª inversión

Un acorde tríada perfecto mayor o perfecto menor dispuesto en primera inversión, presenta un nivel de disonancia mayor que el mismo acorde dispuesto en estado fundamental. Por tanto, un enlace entre dos acordes tríadas, el primero en estado fundamental y el segundo en primera inversión, experimentará un aumento del nivel de disonancia en la articulación del segundo acorde. Este aumento de la disonancia puede utilizarse como recurso de atenuación en una sucesión de quintas, de modo que debilite la presencia de la segunda quinta.

Este mismo razonamiento puede aplicarse en el caso de que el acorde en primera inversión se halle situado en primer lugar de la sucesión de quintas. En este caso sería la primera quinta la que resultaría atenuada, y por tanto la sucesión de quintas quedaría camuflada. Por lo que respecta a las octavas, el aumento de disonancia producido por la primera inversión de un acorde tríada no es lo suficientemente intenso como para atenuar su sonoridad, aunque cada compositor aplicará su criterio.

- Ejemplo 156: Guerrero, Canciones y villanescas espirituales n°46, *Dios inmortal*, c.37. (Instituto Español de Musicología)

Las dos quintas seguidas de este enlace, situadas en las partes más agudas, se explican por el estado del segundo acorde, ya que está en primera inversión, aumentando de este modo el nivel de disonancia en comparación al estado fundamental del primer acorde. Tienen también a su favor la disposición estrecha de las voces inferiores.

- Ejemplo 157: Vecchi, Canzonetta *Lieva la man di qui*, c.1-2, 5-6. (A-R Editions)

Dos quintas paralelas por grados conjuntos en un enlace entre dos acordes tríadas, el primero en primera inversión y el segundo en estado fundamental.

- Ejemplo 158: Clérambault, Cantata *L'Ile de Délos*, mov.10, c.45. (A-R Editions)

Dos quintas entre la parte vocal y la parte superior del clave en un enlace entre dos acordes tríadas en primera inversión paralelos.

- Ejemplo 159: Telemann, Cantata TWV 1:1256, Aria *Nur der Unschuld reiner Seelen*, c.13. (Bärenreiter Verlag Kassel und Basel)

Dos quintas paralelas en un enlace entre dos acordes en primera inversión. Aunque la fundamental del primer acorde se mantiene, al tratarse de un clave (o un piano) no sólo no se articulará en el ataque del segundo acorde, sino que se habrá atenuado. Debido a estas causas, la sonoridad del paralelismo se percibe, aunque su mayor o menor relieve dependerá de cada oído.

- Ejemplo 160: J.S. Bach, Coral nº335, *Warum sollt' ich mich denn grämen*, c.2. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas paralelas en las partes agudas en un enlace entre dos acordes tríadas, el primero en estado fundamental y el segundo en primera inversión. La primera quinta se forma debido a una nota de paso.

- Ejemplo 161: D. Scarlatti, Sonata para clave L.279, c.71. (CD Sheet Music)

Sucesión de dos quintas justas paralelas por grados conjuntos. Podría pensarse en un error de escritura, en un descuido, ya que solamente tienen a su favor el hecho de que ambos acordes se hallan en primera inversión. Además, la primera quinta articula en solitario.

- Ejemplo 162: Mozart, Cuarteto de cuerda KV 387, mov.2, c.99-100. (Dover)

Enlace entre dos acordes tríadas, el primero de 5ª disminuía y el segundo perfecto mayor, ambos en primera inversión. Los dos violines realizan un paralelismo formado por una quinta disminuía seguida de quinta justa.

- Ejemplo 163: Beethoven, Sonata para piano nº2, Op.2 nº2, mov.2, c.71-72. (Könemann Music Budapest)

Se muestra una sucesión de dos quintas en el enlace entre dos acordes tríadas, el primero en estado fundamental y el segundo en 1ª inversión. La separación de ambos acordes mediante silencios y notas extrañas no elimina la sonoridad de la sucesión de quintas. Sin embargo, la segunda quinta está atenuada gracias a la disposición del acorde en 1ª inversión, así como la ubicación del mismo en un registro más grave.

- Ejemplo 164: Rossini, Marcha y reminiscencias por mi último viaje, c.128. (Fondazione Rossini)

En esta miscelánea de diferentes obras de Rossini se muestra un pasaje con dos quintas y octavas paralelas en un enlace entre acordes tríadas, el segundo en primera inversión.

- Ejemplo 165: Schumann, Trío para piano nº2, Op.80, mov.4, c.19. (Dover)

En el cuarto movimiento de este trío para violín, violonchelo y piano, se muestra un pasaje con dos acordes tríadas consecutivos en primera inversión. En el enlace entre ambos acordes

se producen dos quintas y dos octavas paralelas. El silencio que separa el paralelismo no evita en absoluto su presencia.

Opiniones

Durand: “*La atenuación del efecto desagradable de dos quintas consecutivas puede darse por diversas causas: una de ellas es el estado en primera inversión del segundo acorde del enlace.*”²³⁴

Resolución irregular de la séptima

Una de las resoluciones irregulares de la séptima en un acorde cuatría, supone un caso particular de la sucesión de quinta disminuída seguida de quinta justa, relacionado a la vez con la disonancia propia del acorde tríada en primera inversión. Esta sucesión de intervalos de quinta se produce en la resolución irregular, ascendiendo por grado conjunto, de la séptima de un acorde cuatría, cuando la séptima del acorde se halla situada por encima de la tercera. Habitualmente el acorde cuatría se dispone en segunda inversión y resuelve sobre un acorde tríada en primera inversión, de manera que la séptima del primer acorde resuelve indirectamente sobre la nota del bajo del acorde tríada. El uso preferente del acorde tríada en primera inversión se debe al mayor nivel de disonancia de éste frente al mismo acorde en estado fundamental.

En cualquier caso, la disonancia propia del acorde cuatría elimina la sonoridad de las quintas, aún en el caso de que el acorde tríada en el que resuelve irregularmente la séptima se hallara en estado fundamental.

- Ejemplo 166: Corelli, Sonata Op.5 n°3, mov.3, c.7. (Schott)
- Ejemplo 167: Corelli, Sonata Op.5 n°4, mov.4, c.17. (Schott)

En ambos ejemplos se muestra una resolución irregular de la séptima en un enlace V-I entre un acorde de séptima de dominante en estado fundamental y un acorde tríada en primera inversión. La séptima realiza un movimiento ascendente por grados conjuntos, resolviendo indirectamente en el bajo del acorde tríada.

- Ejemplo 168: Mozart, Sonata para piano KV 331(300i), mov.1, c.17. (Könemann Music Budapest)
- Ejemplo 169: Beethoven, Sonata para piano n°3, Op.2 n°3, mov.2, c.54. (Könemann Music Budapest)

En ambos ejemplos se muestra un enlace entre un acorde de séptima de dominante (*sol 7ª de dominante* en 2ª inversión) y su tónica (*do mayor*). La séptima del primer acorde resuelve irregularmente subiendo por grados conjuntos, dando lugar a una sucesión de quinta disminuída seguida de quinta justa. El segundo acorde se halla en primera inversión, tal como recomiendan las normas académicas.

²³⁴ Émile Durand. *Traité de composition musicale*. París, Alphonse Leduc, 1900, p.80.

- Ejemplo 170: Schubert, Sonata D.840, mov.4, c.122-123, 126-127. (G. Henle Verlag)

Enlace entre un acorde de séptima de dominante en segunda inversión y su tónica correspondiente con una resolución irregular de la séptima, la cual asciende por grados conjuntos. Esta resolución irregular junto a la conducción de la sensible hacia la tónica, estando situada la sensible por debajo de la séptima, da lugar a una sucesión de quinta disminuía seguida de quinta justa. Se trata de un caso aceptado por el academicismo, ya que el segundo acorde se halla en primera inversión.

- Ejemplo 171: Liszt, Años de peregrinaje, S.160, 1^{er} año, mov.6, *Valle de Obermann*, c.78-79. (G. Henle Verlag)

Enlace entre un acorde de séptima de dominante en primera inversión y su tónica, con la séptima resolviendo por grados conjuntos por movimiento ascendente. Dicha resolución provoca el paralelismo de quinta disminuía seguida de quinta justa debido a que la sensible, que resuelve hacia la tónica, se halla por debajo de la séptima.

Tríada en 2ª inversión

Desde los inicios de la tonalidad hasta el comienzo del romanticismo el acorde tríada en segunda inversión se ha tratado, básicamente, de tres maneras distintas:

- Como *unión* entre dos acordes: normalmente las voces van por grados conjuntos y acostumbra a utilizarse para pasar de un acorde en estado directo hacia su primera inversión y viceversa. En este tipo de pasajes tiene carácter de acorde de paso.
- Como adorno dentro de una misma armonía o entre acordes distintos: es el llamado 6/4 de *amplificación*. En este caso, el acorde adquiere una función de ornamentación de la armonía en la que está ubicado. Las notas situadas a distancia de cuarta y sexta del bajo suelen tener carácter de bordadura.
- Como función cadencial: en este caso se utiliza la segunda inversión del acorde de tónica, el cual adquiere función de dominante, que es la nota que aparece en el bajo. Este acorde precede al acorde cuya fundamental es la dominante. Las notas situadas a distancia de cuarta y sexta del bajo adquieren carácter de apoyatura.

De las diferentes disposiciones del acorde tríada, hemos visto en el capítulo referente al acorde tríada, que la segunda inversión presenta un nivel de disonancia mayor que el estado fundamental. Debido a esto, cuando se efectúe un movimiento paralelo de quintas u octavas, de manera que el segundo acorde sea tríada perfecto mayor o perfecto menor, la presencia del paralelismo quedará menos de manifiesto en aquella disposición más disonante, en este caso, la segunda inversión.

Si además, este acorde en segunda inversión tiene función cadencial, entonces el movimiento paralelo de quintas u octavas se convierte en algo secundario, ya que nuestro oído prestará más atención al movimiento de las voces que adquieren carácter de apoyatura.

- Ejemplo 172: Phinot, chanson *Pleurez mes yeux*, c.17-18. (Oxford University Press)

Dos octavas consecutivas con un cambio de disposición en el primer acorde, y con las otras dos voces ligadas manteniéndose, lo cual da más protagonismo al paralelismo de octavas al articular en solitario. Aunque las octavas quedan en evidencia, la segunda inversión del

acorde introduce una atenuación debido a la disonancia del intervalo de cuarta respecto al bajo y al carácter de apoyatura de las dos notas mantenidas que resuelven después de la articulación del acorde.

- Ejemplo 173: M.A. Charpentier, Misa del Sr. Mauroy, H.6, Agnus Dei, c.1377-1378. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)
- Ejemplo 174: M.A. Charpentier, Misa de muertos, H.10, Sanctus, c.512. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)

Dos ejemplos de quintas paralelas por grados conjuntos entre acordes tríadas, con el primer acorde en segunda inversión y el segundo en primera inversión, aunque no esté reflejado en el cifrado.

- Ejemplo 175: Cabanillas, Tiento nº2, c.11. (Diputació de Barcelona)

Sucesión formada por una quinta disminuída seguida de una quinta justa en un enlace entre dos acordes tríadas. El paralelismo de quintas queda legitimado por estar el segundo acorde en segunda inversión.

- Ejemplo 176: J.S. Bach: Coral nº11, *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, c.6, 8, 10. (Breitkopf & Härtel)

Tres ejemplos de cadencia, en tres tonalidades distintas, formados todos ellos por la sucesión V-IV-I. En el enlace V-IV se producen quintas paralelas en las partes superiores, las cuales están atenuadas por hallarse el IV grado en segunda inversión (el cambio de disposición de la contralto es una apoyatura melódica). La cadencia tiene la sonoridad de la cadencia plagal aunque no se ciñe a su definición, es decir, no están ambos acordes en estado fundamental. También podría analizarse como una cadencia perfecta en que se llega a la tercera del acorde de tónica mediante una doble apoyatura.

- Ejemplo 177: J.S. Bach: Coral nº339, *Was Gott thut, das ist wohlgethan*, c.1-2. (Breitkopf & Härtel)

Pueden observarse dos octavas consecutivas en las voces extremas y en partes de tiempo fuertes, separadas simplemente por un cambio de disposición en la voz superior. Sin embargo, en este caso dicho paralelismo está legitimado por la naturaleza del segundo acorde. Se trata de un acorde tríada en segunda inversión con función cadencial. Ya sabemos que la segunda inversión del acorde tríada, en este caso es la más disonante, ya que juega también a su favor el hecho de que en la articulación de dicho acorde, las dos voces interiores no son percibidas por nuestros oídos como notas reales del acorde, sino como apoyaturas, como notas extrañas de las cuales nuestros oídos esperan oír una resolución. Todo esto hace que nuestra atención se centre en la resolución del acorde cadencial, con lo cual el movimiento paralelo de octavas queda en segundo plano.

- Ejemplo 178: D. Scarlatti, Sonata para clave L.489, c.47. (CD Sheet Music)

En este caso la sucesión de quintas está realizada con la armonía desplegada en un enlace de 6/4 cadencial.

- Ejemplo 179: Clementi, Sonata para piano Op.40 n°2, mov.3, c.227-228. (G. Henze Verlag)

Sucesión de dos quintas y octavas en un enlace entre dos acordes tríadas con el segundo acorde en segunda inversión. Esta segunda inversión atenúa la sonoridad de estas sucesiones, ya que si el segundo acorde estuviera en estado fundamental, la consonancia perfecta del enlace quedaría mucho más de manifiesto.

- Ejemplo 180: Mozart, Sonata para piano KV 309(284b), mov.1, c.100. (Könemann Music Budapest)

Enlace entre un segundo grado en primera inversión y un 6/4 cadencial, efectuándose dos octavas paralelas en las voces extremas separadas por un simple cambio de disposición.

- Ejemplo 181: Schumann, Trío para piano n°3, Op.110, mov.1, c.247-248. (Dover)

Se muestra un enlace entre dos acordes tríadas, el primero en segunda inversión y el segundo en estado fundamental. En el enlace entre ambos acordes se producen dos quintas y dos octavas paralelas. El paralelismo está atenuado por la sonoridad de 6/4 cadencial y por la apoyatura realizada por el violín, ambos condicionantes situados en el primer acorde.

- Ejemplo 182: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 n°12, *Sobre una tumba*, c.22. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos quintas y octavas paralelas en un enlace entre dos acordes tríadas, ambos en segunda inversión.

Otros fragmentos con este tipo de octavas paralelas pueden verse en los ejemplos 241 y 242.

Disposición de las voces

Registro grave

Recordemos que debido a la dependencia entre el ancho de banda crítica y la frecuencia, el nivel de consonancia de un determinado intervalo musical varía en función de su ubicación en el registro frecuencial. Si se desplaza hacia las frecuencias graves, el intervalo va siendo cada vez menos consonante.

Por este motivo, en las partes más graves es donde menos se percibe la sonoridad característica de las sucesiones de quintas, ya sean éstas por movimiento conjunto o disjunto. En la zona de frecuencias más graves la sonoridad es más “oscura” y se produce una sensación de confusión, o dicho de otro modo, disminuye el nivel de consonancia.

En los ejemplos de otros apartados aparecen muchas sucesiones de quintas en las partes inferiores. Aunque se han utilizado para mostrar otras tipologías, su ubicación en la zona grave les confiere un añadido de carácter positivo en cuanto a su aceptación desde un punto de vista teórico. Este tipo de quintas paralelas es muy frecuente, sobre todo en la escritura pianística.

- Ejemplo 183: La Moeulle, Chanson *Si je maintiens ma vie*, c.43. (Oxford University Press)

Dos quintas por movimiento contrario en las partes graves, la segunda articulando a tres partes.

- Ejemplo 184: Caimo, Madrigal *Sestina: Che pro mi vien*, c.10. (A-R Editions)

Dos quintas paralelas en las voces graves en una escritura a cuatro partes.

- Ejemplo 185: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°10, mov.2, c.29. (Eulenburg)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas paralelas en las voces graves separadas por la séptima del primer acorde con carácter de nota de paso. El enlace también presenta dos octavas en las voces extremas por movimiento contrario.

- Ejemplo 186: Rameau, Pieza para clavecín, *Les Sauvages*, c.15. (Dover)

La textura homofónica a tres voces del c.14 se mantiene en el c.15, aunque en este último con la armonía desplegada. Si compactáramos la armonía se producirían dos quintas entre la voz aguda y la intermedia. Con el despliegue de la armonía la segunda quinta se produce más tarde y la sucesión de quintas pasa desapercibida. Sin embargo, se producen dos quintas en el cambio de armonía entre la voz aguda y las dos notas inferiores, la primera de las cuales corresponde a la voz intermedia y la segunda al bajo. Esta sucesión pasa bastante desapercibida (dependerá de cada oído en particular) debido a que el oído entiende que las dos notas inferiores pertenecen a dos voces distintas. No obstante, la disposición grave de la nota inferior de la segunda quinta, a gran distancia de la nota precedente, es lo que realmente favorece que la sucesión de quintas pase desapercibida, independientemente de que pertenezcan a voces o partes distintas.

- Ejemplo 187: J.S. Bach, Coral n°89, *Es ist das Heil uns kommen her*, c.2. (Breitkopf & Härtel)
- Ejemplo 188: J.S. Bach, Coral n°355, *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*, c.7 y 8. (Breitkopf & Härtel)

En el primer ejemplo se observan dos intervalos paralelos de quinta justa en una semicadencia. Las notas extrañas entre ambos intervalos, consistentes en una anticipación bordada, no evitan la sonoridad del paralelismo. En el segundo ejemplo, aparecen dos sucesiones de quintas en las voces inferiores. La primera de ellas consiste en dos quintas paralelas a distancia de cuarta en acordes tríadas, donde un cambio de disposición anticipa una de las notas de la segunda quinta, lo cual no atenúa su efecto. La segunda sucesión, en el compás siguiente, consta de tres quintas consecutivas por movimiento contrario, también separadas mediante cambios de disposición. En este caso, los dos primeros acordes son cuatríadas.

- Ejemplo 189: Händel, Suite para clave HWV 430, Aria, c.4-5. (G. Henle Verlag)

Dos quintas paralelas mediante movimiento disjuncto de cuarta descendente. Aunque el enlace pasa de cuatro a cinco voces, la sonoridad de las quintas se percibe muy claramente.

- Ejemplo 190: D. Scarlatti, Sonata para clave L.321, c.68. (CD Sheet Music)

Enlace entre dos acordes tríadas, efectuando una sucesión de dos quintas paralelas por movimiento disjunto manteniendo una nota en común.

- Ejemplo 191: Boccherini, Aria académica nº1, G.544, c.113-114. (Presso G. Zanibon)

Dos quintas en las partes graves por movimiento disjunto con una nota en común.

- Ejemplo 192: Mozart, Misa Trinitatis, KV 167, Sanctus, c.28. (Bärenreiter)

Enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental con dos quintas en las voces graves del coro.

- Ejemplo 193: Liszt, Años de peregrinaje, S.161, 2º año, mov.3, *Canzonetta de Salvator Rosa*, c.30. (G. Henle Verlag)

Dos quintas en las voces inferiores en un enlace entre dos acordes tríadas. Tienen además a su favor el hecho de presentar movimiento disjunto y nota común.

- Ejemplo 194: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 nº3, *El viejo castillo*, c.39. (G. Henle Verlag)

Dos quintas en las voces inferiores, por movimiento disjunto, en un enlace entre dos acordes tríadas.

Opiniones

Fux (refiriéndose a la sucesión de dos octavas o dos quintas retardadas en la escritura a dos voces): “...*está prohibido en el registro agudo, siendo allí más perceptible y más obvio para el oído, pero puede ser tolerado en el registro grave, ya que el sonido resulta más oscuro en el registro grave y no afecta al oído con tanta evidencia.*”²³⁵

Distancia estrecha entre voces

Dos notas demasiado juntas en el registro grave ensombrecen la sonoridad, provocando una sensación más disonante que si estuvieran dispuestas con una mayor separación. Uno de los factores que puede explicar este fenómeno es el de la banda crítica, como hemos comentado en el apartado precedente. Además, la banda crítica en el registro grave puede exceder el intervalo de tercera menor e incluso el de tercera mayor. La disminución del nivel de consonancia de un intervalo musical no varía solamente en función de la ubicación frecuencial, sino también en función de la amplitud del intervalo. Ésta es una de las razones por las que se recomienda, en orquestación, situar los intervalos mayores en el registro grave.

²³⁵ Johann Joseph Fux. *The Study of Counterpoint / from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Trad. y ed. Alfred Mann. New York, W. W. Norton & Company, 1971, p.97.

Por esta razón, si en la realización de dos quintas u octavas consecutivas se disponen las voces de manera que las dos voces inferiores estén a distancia de tercera, esta disposición estrecha en el registro grave dará lugar a una sonoridad más “oscura”, más disonante, la cual ayudará a que la sucesión de quintas u octavas pase más desapercibida.

- Ejemplo 195: Lassus, Motete *Domine, non est exaltatum cor meum*, c.96. (A-R Editions)

Dos quintas por movimiento contrario, en las voces extremas, en una escritura a tres partes. La sonoridad de la segunda quinta está atenuada gracias a la posición estrecha entre las dos partes graves (fundamental y tercera del acorde).

- Ejemplo 196: J. Bull, Pavana española, c.57, 60. (Dover)

Se muestra un pasaje con dos quintas consecutivas y otro con dos octavas. Ambas sucesiones han sido camufladas mediante la ubicación de la tercera del segundo acorde en disposición cerrada con el bajo.

- Ejemplo 197: Cabanillas, Tiento nº4, c.124. (Diputació de Barcelona)

Dos octavas en un enlace entre acordes paralelos en estado fundamental, en una escritura a tres voces, con un cambio de disposición en el primer acorde, el cual no evita la sonoridad del paralelismo de octavas. La sonoridad de dicho paralelismo queda camuflada o atenuada gracias a la disposición de las voces inferiores, ya que la tercera del acorde está situada a distancia de tercera de la fundamental en un registro grave.

- Ejemplo 198: Purcell, Minuet Z.649, c.2-3, 12-13, 14-15. (Dover)

Sucesiones de dos octavas paralelas, en una escritura a tres voces, con intervalos de tercera en las dos voces inferiores, los cuales camuflan la sonoridad de las octavas.

- Ejemplo 199: J.S. Bach, Coral nº382, c.8. (Breitkopf & Härtel)

Se muestran dos quintas separadas por un cambio de disposición en el primer acorde. La segunda quinta está situada en el ataque del segundo acorde, práctica prohibida por la teoría. Sin embargo, en este caso se dan algunos aspectos que juegan a favor de esta licencia. Las dos quintas se suceden por movimiento contrario, aunque la teoría no contempla esta práctica como licencia. Además tienen una nota en común, aunque a distinta octava, lo cual suaviza la dureza del enlace. No obstante, la causa que enmascara la sucesión de estas quintas es la disposición estrecha de las notas graves de las dos quintas, situadas en la bajo, con la parte del tenor. Ambas partes se encuentran a distancia de tercera, ocultando así la sucesión de quintas.

- Ejemplo 200: D. Scarlatti, Sonata para clave L.425, c.89-90. (CD Sheet Music)

Dos quintas consecutivas en partes extremas, pasando de tres a cuatro voces. La nueva voz está situada a corta distancia (una tercera) de la nota superior de la segunda quinta. Esta corta distancia (aunque no sea en un registro grave) suaviza la sonoridad de la sucesión de quintas. El aumento del número de voces ya atenúa por sí solo el efecto de las quintas; por

eso este ejemplo podría ubicarse en el apartado correspondiente al aumento del número de voces.

- Ejemplo 201: Clementi, Sonata para piano Op.40 n°1, mov.3, c.49-50. (G. Henze Verlag)

Dos quintas por movimiento contrario en las partes extremas. La segunda octava no suena tan pobre gracias a la tercera ubicada junto a la nota más grave del intervalo de octava.

- Ejemplo 202: Mozart, Sonata para piano KV 333(315c), mov.1, c.53-54. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de dos acordes tríadas en los que se realiza un movimiento paralelo de octavas en las voces extremas y por grados conjuntos. Vemos como Mozart, muy hábilmente, provoca un contraste tímbrico con el registro de las voces, haciendo descender la voz intermedia para situarla a distancia de tercera del bajo cuando se articula la segunda octava, lo cual disimula muy hábilmente dicho paralelismo.

- Ejemplo 203: Liszt, Armonías poéticas y religiosas, S.173 n°1, c.53-54, 57-58. (Editio Musica Budapest)

Pasaje con cuatro quintas paralelas en las voces inferiores. Debido a su ubicación en un registro muy grave, no se percibe la sonoridad característica de las quintas paralelas con claridad, sino que está enmascarada por un timbre más oscuro y borroso (dicho de un modo subjetivo), es decir, por un mayor nivel de disonancia.

- Ejemplo 204: Franck, Las tres primeras composiciones, n°2 c.2, 6. (Dover)

Sucesión de dos octavas paralelas por movimiento conjunto con un aumento del número de voces, pasando de dos a tres. Aunque este ejemplo podría enmarcarse dentro del apartado correspondiente al aumento de densidad sonora, también refleja el contenido del presente apartado por la ubicación específica de la nueva voz en el segundo acorde. Esta nueva voz, por su proximidad a la voz inferior, enmascara la sonoridad del intervalo de octava.

Densidad sonora

Incremento de la densidad sonora

Hemos visto muchos ejemplos en que la escritura de los paralelismos de quinta u octava queda legitimada por la atenuación provocada por una disonancia. Muchas veces se consigue un efecto similar mediante el incremento del número de voces, cuya presencia aumenta el nivel de disonancia aunque no se utilice una disonancia propiamente dicha. El simple hecho de aumentar el número de voces, que denomino como aumento de la densidad, consigue realmente un contraste de sonoridad, de manera que el nivel de disonancia se incrementa. Este incremento de la disonancia, o de la densidad si se prefiere, puede enmascarar los paralelismos de quinta u octava si su presencia coincide con la articulación de alguno de los intervalos del paralelismo.

- Ejemplo 205: A.Gabrieli, Madrigal *Due rose fresche*, c.36-37. (Oxford University Press)

Dos octavas consecutivas por movimiento contrario, entre dos acordes tríadas, separadas por notas de paso. La primera octava se realiza en una textura a tres partes, mientras que la segunda se efectúa a cinco partes.

- Ejemplo 206: Byrd, Madrigal *This sweet and merry month of May*, c.32-33. (Oxford University Press)

Dos quintas consecutivas por movimiento contrario en las partes inferiores entre dos acordes tríadas. El primero escrito a dos partes y el segundo a seis. En este caso también se produce un cruzamiento entre partes.

- Ejemplo 207: Fux, Sonata para teclado n°5, K402, mov.2, c.23. (Universal Edition)

Sucesión de dos quintas separadas por un simple cambio de disposición. Estas quintas separadas por este cambio de disposición en concreto se permiten en el tratado de contrapunto del propio Fux, lo cual no quiere decir que este procedimiento evite la sonoridad de las quintas. La sonoridad del paralelismo de quintas queda atenuado por el aumento de dos a tres voces.

- Ejemplo 208: Telemann, Cantata TWV 1:820, Aria *Ich bin getauft in Christi Tode*, c.28. (Bärenreiter Verlag Kassel und Basel)

Dos quintas en un enlace entre dos acordes tríadas en primera inversión. El segundo acorde presenta un mayor nivel de densidad sonora debido al paso de tres a cuatro voces.

- Ejemplo 209: J.S. Bach: Coral n°341, *Was Gott thut, das ist wohlgethan*, c.7. (Breitkopf & Härtel)

Se muestran dos quintas paralelas en un enlace entre un acorde tríada en primera inversión a tres voces debido al unísono de las partes femeninas, con otro acorde tríada en estado directo a cuatro voces. La explicación de estas quintas paralelas está en el incremento de densidad sonora debido al aumento del número de voces, junto con la proximidad de éstas a distancia de tercera en el paralelismo de quintas.

- Ejemplo 210: D. Scarlatti, Sonata para clave L.337, c.72-73. (CD Sheet Music)

Dos quintas por movimiento contrario, separadas por un cambio de disposición, con un aumento de la densidad sonora debido al paso de dos a tres voces.

- Ejemplo 211: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op76 n°3, mov.4, c.45-46. (Dover)

En este enlace armónico aparecen dos quintas justas consecutivas en las voces extremas por movimiento contrario. La segunda quinta está ubicada en un acorde tríada perfecto mayor, mientras que la primera quinta aparece en un acorde disonante (7ª de dominante). Ya vimos en el apartado correspondiente a las quintas por movimiento disjunto esta resolución del acorde de 7ª de dominante, en que la quinta del primer acorde se enlazaba con la quinta del segundo. Pero en este caso, no se realiza en las voces más graves, que acostumbra a ser lo más habitual, sino que se produce en las voces en que el paralelismo se pone más de

manifiesto, las más audibles. No obstante, ya que la primera quinta forma parte de un acorde disonante, éste atenúa la sonoridad del movimiento de quintas consecutivas resultante. Además, el aumento del número de voces en la articulación del segundo acorde contribuirá a producir una sonoridad más densa, lo cual favorecerá el camuflaje del paralelismo de quintas.

- Ejemplo 212: Mozart, Rondó KV 494, c.173-174. (Könemann Music Budapest)

Se muestran dos octavas por movimiento contrario y situadas en partes extremas separadas por notas de paso. La primera octava está desnuda, a dos voces, mientras que la segunda, gracias a la presencia de la tercera del acorde situada junto a la nota grave del intervalo de octava, atenúa muchísimo la sonoridad de la segunda octava en comparación con la primera. El aumento del número de partes, junto con una buena disposición de las voces, camufla la sucesión de las dos octavas.

- Ejemplo 213: Weber, Variaciones sobre un tema de *Castor y Pollux* de Vogler, Op.5, c.59-60. (Dover)

Sucesión de quinta disminuída seguida de quinta justa entre dos acordes tríadas con el segundo en estado fundamental. Esta realización prohibida por los tratados, está legitimada por el aumento del número de voces en el segundo acorde, sobre todo por la ubicación de la nueva voz a corta distancia del bajo.

- Ejemplo 214: Schubert, Menuet D.41 n°6, c.26-27. (Könemann Music Budapest)

Se observan dos quintas consecutivas en acordes tríadas en estado fundamental, con el agravante de estar situadas en las partes extremas. El aumento del número de partes, de tres a cuatro, junto con la ubicación de las tres notas graves del segundo acorde muy próximas entre sí, camuflan la presencia de la segunda quinta.

- Ejemplo 215: Mendelssohn, Cuarteto de cuerda n°3, Op.44 n°1, mov.3, c.34-35. (Dover)

Sucesión de unísono seguido de octava entre el segundo violín y la viola. El segundo acorde aumenta el número de voces con la entrada del violonchelo, atenuando la sonoridad vacía de la octava no solamente con el aumento del número de voces, sino también mediante la ubicación de las dos voces inferiores a distancia de tercera.

Escritura a más de cuatro partes

El apartado anterior lleva implícito el aumento del número de voces o de partes, ya sea en un determinado fragmento o en un momento puntual para crear un efecto específico. Sin embargo, este apartado hace referencia a un número de voces constante superior a la plantilla de cuatro voces, la cual suele considerarse como standard o modelo básico. Normalmente, el standard de escritura en la formación académica (en los estudios de armonía y de contrapunto) es de 4 partes mixtas. Al aumentar el número de partes, las reglas se flexibilizan, lo cual repercute en el tratamiento de las sucesiones de quintas y octavas. Estas consideraciones rigen tanto para la escritura contrapuntística como para la más vertical, ya que el objetivo común básico en este sentido no es el mayor o menor interés melódico de las partes, sino como esquivar las sonoridades de quintas y octavas

consecutivas. Por este motivo, tendré en cuenta, en los ejemplos, tanto la escritura a más de cuatro partes propiamente dichas, como la escritura más armónica donde el número de voces no coincide con el número de partes. Por tanto, creo que resulta oportuno en este punto recordar la diferencia entre dos palabras que he venido utilizando indistintamente, como son los términos “*voces*” y “*partes*”. El término *voces* se refiere a la totalidad de las voces existentes, mientras que cuando se habla de *partes* se hace referencia al número de voces independientes entre sí.

En la escritura a más de 4 partes (o voces), hay un aumento de lo que podríamos llamar como densidad sonora (concepto que ya se ha comentado en el apartado precedente), es decir, que llegan a nuestros oídos un mayor número de notas y, por tanto, existe una mayor “confusión” sonora. Cada una de estas notas lleva asociada consigo una serie de armónicos, lo cual produce, al ir aumentando el número de partes o voces, un aumento del número de componentes frecuenciales, que da lugar a una sensación más densa si lo comparamos con una escritura a 4 partes. Este aumento de densidad sonora permitirá que los paralelismos de quinta u octava pasen más desapercibidos.

Aunque, cuanto mayor sea el número de partes implicadas, más laxas podrán ser las reglas a aplicar, desde un punto de vista académico habrá que ir con cuidado al permitirse ciertas licencias, no solamente en cuanto a la sonoridad resultante, sino también en relación al tipo de textura deseado. No olvidemos que el hecho de poder mantener una escritura a más de 4 partes en una textura contrapuntística, conlleva consigo una escritura independiente entre todas las partes, lo cual se consigue evitando los paralelismos, concretamente los de quinta y octava.

En todos los tratados se coincide en que al aumentar el número de partes, las severas reglas escolásticas se suavizan y se permiten más licencias. A cinco partes se toleran las quintas por movimiento contrario, aunque con precaución si están situadas en las partes extremas. A seis partes ya se permiten las octavas por movimiento contrario, excepto en las partes extremas. En la escritura a más de seis partes se permiten las quintas y octavas entre todas las partes, y las sucesiones entre octava y unísono (y viceversa) entre las partes más graves.

- Ejemplo 216: Le Jeune, Chanson *Susanne un jour*, c.12-13. (Oxford University Press)

Dos octavas consecutivas por movimiento contrario, en una escritura a 5 partes, en las voces extremas. Ambos acordes tríadas.

- Ejemplo 217: Cornet, Chanson *Avecque vous*, c.21. (Oxford University Press)

Sucesión de tres quintas paralelas por movimiento disjunto, con todos los acordes tríadas, en una escritura a 5 partes.

- Ejemplo 218: Ramsey, Madrigal *Sleep, fleshly birth*, c.28. (Oxford University Press)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto, en una escritura a 6 partes, entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 219: Buus, Chanson *Douce mémoire*, c.60-61. (Oxford University Press)

Dos quintas consecutivas por movimiento contrario en las partes extremas en una escritura a 6 partes.

- Ejemplo 220: J.S. Bach: Coral n°350, *Welt, ade! Ich bin dein müde*, c.13-14. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de tres quintas justas en una escritura a cinco partes. En el último acorde la quinta está atenuada por una apoyatura.

- Ejemplo 221: J.S. Bach, Misa en Sim, BWV 232, Gloria: Coro *Cum Sancto Spiritu*, c.96. (Center for Computer Assisted Research in the Humanities)

Dos octavas por movimiento contrario en el coro, entre las partes de soprano I y el bajo.

- Ejemplo 222: Händel, Dixit Dominus, HWV 232, mov.6, *Dominus a dextris tuis*, c.125. (Bärenreiter)

Sucesión de dos quintas paralelas en las partes inferiores del coro en una escritura a cinco partes.

- Ejemplo 223: D. Scarlatti, Sonata para clave L.415, c.66-67, 70-71. (CD Sheet Music)

Se muestran dos quintas y octavas en dos enlaces a seis voces. Las tres voces que constituyen el paralelismo de quintas y octavas se comportan como una sola parte, como una duplicación. Por tanto, puede analizarse como un enlace a seis voces y cuatro partes.

- Ejemplo 224: Mozart, Quinteto de cuerda KV 174, mov.1, c.24-25. (Dover)

Dos octavas paralelas por movimiento conjunto en un enlace entre dos acordes tríadas a cinco partes.

- Ejemplo 225: Hummel, Sonata para piano Op.13, mov.2, c.54. (Dover)

Dos quintas en el registro grave en un enlace entre dos acordes tríadas con una escritura a ocho voces.

- Ejemplo 226: Liszt, Años de peregrinaje, S.161, 2º año, mov.7, *Después de una lectura de Dante*, c.367-368. (G. Henle Verlag)

Sucesión de tres acordes tríadas en estado fundamental en una escritura a 8 voces, dando lugar a quintas y octavas paralelas.

Opiniones

Blanquer: “A partir de seis voces se permiten las quintas y octavas consecutivas por movimiento contrario entre las voces internas. En contrapunto florido, a partir de siete

voces, se admiten dos quintas u octavas consecutivas por movimiento contrario entre todas las voces. Esta licencia se debe a la inmensa dificultad que presenta este contrapunto.”²³⁶

Cherubini: “Conforme el número de partes aumenta, la austeridad de las reglas se suaviza. Se toleran los unísonos, así como las quintas paralelas por movimiento contrario, incluso entre las dos partes extremas; sin embargo hay que ser muy cauteloso en el empleo de estas licencias; se toleran también dos quintas sucesivas por movimiento directo cuando una no está alterada y la otra es disminuída. En el contrapunto a siete y a ocho partes, las dos partes más graves pueden conducirse de manera continua del unísono a la octava y viceversa.”²³⁷

Hernández: “La música a seis voces se escribe con dos tiples, dos contraltos, un tenor y el bajo; ocupando una voz la 3ª del tono ó sea del bajo, dos voces la 5ª y dos la 8ª: con mucha facilidad pueden cometerse dos quintas ó dos octavas, que siempre siguen prohibidas, por lo que encargo el mayor cuidado en esta parte.”²³⁸

Hugounenc: “A ocho partes, las octavas por movimiento contrario son permitidas entre las dos partes graves. Las dos partes graves pueden proceder al unísono, a la octava y viceversa.”²³⁹

Lleys: “Cuando la armonía no admite más que tres sonidos y la composición es a cuatro o más partes, entonces una de las partes va en unísono o en octava con uno de los tres sonidos constitutivos de la armonía, a menos que se prefiera hacer callar por medio de pausas la sobrante o accesoria de la armonía, que en muchos casos este es el partido que debe tomarse para hacer más pura la armonía.”²⁴⁰

“Dos octavas, aunque sean por movimiento contrario, no se permiten sinó en la armonía a cinco partes, y todavía entre dos voces intermedias, o todo lo más, entre una exterior y otra intermedia.”²⁴¹

“Para producir una verdadera armonía de más de cuatro partes, es menester que las octavas reales con movimiento directo no se encuentren en ella más que las quintas prohibidas.”²⁴²

“Para que la armonía de más de cuatro partes sea real, no solamente es menester evitar hacer quintas sucesivas, sinó también octavas, lo que aumenta la dificultad. Hay acordes que no se pueden emplear en la armonía a 6, 7 u 8 partes, porque es imposible resolverlos regularmente sin hacer octavas.”²⁴³

Reicha: “Para que la armonía de más de cinco partes sea real, no solamente es menester evitar hacer quintas, sinó también octavas consecutivas por movimiento igual; lo que hace aumentar la dificultad.”²⁴⁴

²³⁶ Amando Blanquer. *Op. cit.*, p.25.

²³⁷ Luigi Cherubini. *Op. cit.*, p.59.

²³⁸ Blas Hernández. *Op. cit.*, p.147.

²³⁹ J. Hugounenc. *Op. cit.*, p.66.

²⁴⁰ Juan Lleys. *Op. cit.*, p.14.

²⁴¹ Juan Lleys. *Op. cit.*, p.29-30.

²⁴² Juan Lleys. *Op. cit.*, p.34.

²⁴³ Juan Lleys. *Op. cit.*, p.35.

²⁴⁴ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.240.

Trachier: “El encadenamiento de diversas consonancias perfectas idénticas no se puede realizar. Los casos excepcionales, que se practican con frecuencia, suenan bien cuando el conjunto vocal es bastante denso. Raramente se practican a dos voces.”²⁴⁵

Sucesiones por prolongación

Dos quintas u octavas consecutivas pueden sucederse mediante la articulación de las cuatro notas que forman ambos intervalos de manera simultánea dos a dos, o de otras múltiples maneras. En el primero de los casos mencionados es cuando la sonoridad de dichos intervalos se pone más de manifiesto. Por esto, cuando se quiere amortiguar la sonoridad de la sucesión, puede recurrirse a la prolongación de alguna de las cuatro notas implicadas.

Si la prolongación se realiza por anticipación en alguna de las voces del primer intervalo, tendremos una primera quinta u octava que no articulará las dos notas que forman el intervalo en el momento de su formación. El no atacar simultáneamente las dos notas que forman el intervalo, disminuirá el nivel de evidencia de dicho intervalo, sobre todo en aquellos instrumentos en que la sonoridad de las notas no puede mantenerse en el tiempo. No presento este caso como una tipología concreta en este apartado porque implícitamente ya está tratado en el apartado correspondiente a la *naturaleza del instrumento*.

Si la prolongación se realiza mediante una mayor duración de alguna de las voces del primer intervalo provocará un retardo en la formación del segundo intervalo. Este sería el caso de las quintas u octavas retardadas.

Si la prolongación se realiza por anticipación en alguna de las voces del segundo intervalo, tendremos un cambio de disposición o un movimiento por notas extrañas desde una de las notas que forman el primer intervalo. Este sería el caso de las quintas y octavas anticipadas, o por cambio de disposición mediante movimiento oblícuo. Aunque pueda quedar claro, para evitar confusiones, quiero hacer notar que las sucesiones anticipadas pueden analizarse como cambios de disposición mediante movimiento oblícuo, aunque no todos los cambios de disposición mediante movimiento oblícuo dan lugar a sucesiones anticipadas de este tipo, es decir, éstas son un subconjunto de aquéllas. Los cambios de disposición mediante movimiento oblícuo pueden dar lugar tanto a sucesiones anticipadas como a sucesiones retardadas, además de otras tipologías diversas.

Tanto las sucesiones retardadas, como las anticipadas son prolongaciones melódicas aplicables a cualquiera de las partes de una plantilla musical. Pero dentro del concepto de prolongación también podemos incluir la dimensión vertical. En este sentido, los cambios de disposición de los acordes (cambios de estado o de posición) pueden comportarse también como prolongaciones armónicas que permiten establecer una determinada separación que puede legitimar una sucesión de quintas u octavas. En este caso, no habría una prolongación de una nota de la sucesión, sino la inclusión de una o más notas entre las dos notas superiores o inferiores de la sucesión de quintas u octavas. Al no ser una prolongación de una nota, sino de un acorde, lo denomino como prolongación armónica. En la prolongación melódica no se da una coincidencia rítmica en la articulación de las dos notas de ambos

²⁴⁵ Olivier Trachier. *Aide-mémoire du contrepoint du XVI^e siècle*. Paris, Editions Durand, 1999, p.23.

intervalos, en cambio en la prolongación armónica ambos intervalos pueden coincidir rítmicamente en tiempos fuertes, quedando así en evidencia. Los cambios de disposición engloban tanto las prolongaciones armónicas como las melódicas (sucesiones retardadas y anticipadas), aunque no todas las sucesiones retardadas son cambios de disposición.

La casuística es amplia y cada caso muy particular. Aquellos casos que pueden englobarse dentro de una determinada tipología, por ser casos típicos o habituales, los he dividido de la siguiente manera:

- Cambios de disposición de los acordes: entenderemos por cambios de disposición tanto los cambios de estado (cuando el bajo no permance inmóvil) como cambios de posición (cuando se produce un cambio de nota en alguna de las partes que no sea el bajo).
- Sucesiones retardadas: una de las dos notas del segundo intervalo aparece después del ataque del segundo acorde. En la articulación del segundo acorde, la nota retardada (prolongada desde el primer acorde) puede ser tanto real como extraña.
- Sucesiones anticipadas: una de las notas que constituye el segundo acorde es anticipada, convirtiéndose en nota real o extraña en el primer acorde.

A pesar de establecer esta división, es difícil presentar una clasificación que pueda dividir las diferentes clases de quintas u octavas de manera que cada ejemplo corresponda a una sola de las divisiones. Por lo tanto, no será raro encontrar ejemplos que puedan encuadrarse en más de una de estas tipologías establecidas.

En relación a las sucesiones retardadas, cuando el retardo es una nota real, engloba sucesiones producidas tanto por cambios de disposición como por cambios de armonía. El caso en que el retardo es una nota extraña, es decir, cuando produce una disonancia en el ataque del segundo acorde, está tratado en el apartado correspondiente a notas extrañas. En el apartado relativo a sucesiones retardadas he expuesto ejemplos de todas estas tipologías.

Las tres tipologías correspondientes a las divisiones presentadas en este apartado se tratan en los subapartados siguientes.

Cambios de estado y de posición de los acordes

En este apartado se muestran las sucesiones entre dos acordes habiéndose producido un cambio de disposición en el primero. No hay que confundir este tipo de quintas y octavas con las del apartado correspondiente a *sucesiones dentro de una misma armonía*, donde se hace referencia únicamente a lo acontecido dentro de un único acorde.

Por cambio de posición de un acorde se entiende un cambio producido en cualquiera de las voces (una, varias o todas) excepto la del bajo. Cuando es ésta la que efectúa un cambio, se denomina cambio de estado. En ambos casos el cambio se produce dentro de un mismo acorde. Si hubiera un cambio armónico entre dos quintas u octavas paralelas, dicho movimiento paralelo dejaría de percibirse. Esto último, sin embargo, no es del todo cierto, ya que si el cambio armónico se realiza, por ejemplo, por la articulación de una sola voz y su duración no es lo suficientemente larga, el efecto es demasiado pobre como para eliminar la sonoridad de la sucesión de quintas u octavas, aunque comporte un efecto atenuador. Este tipo de sucesiones se trata en el apartado correspondiente a *cambio armónico*.

Entenderemos por *cambio de disposición* tanto los cambios de posición como los cambios de estado. Me referiré normalmente a cambios de disposición, ya que, al tratar los movimientos de quintas y octavas, los compositores aplican el mismo criterio tanto en los cambios de estado como en los de posición. También en los tratados, tanto las prohibiciones como las licencias, hacen referencia a ambos casos.

En general podemos decir que el hecho de que un movimiento de quintas u octavas esté separado por un cambio de disposición del primer acorde, no evita su presencia, y la sonoridad de dicho movimiento sigue percibiéndose.

En los tratados, las razones de la aceptación o prohibición de este tipo de sucesiones se fundamentan básicamente en la importancia rítmica del lugar donde articulan los intervalos de la sucesión y en la separación existente entre ellos. Acostumbran a no aceptarse cuando la segunda quinta u octava está situada en la articulación del segundo acorde. En cambio, cuando no está ubicada en el ataque del segundo acorde, normalmente son aceptadas, siempre y cuando el diseño rítmico o melódico no las ponga de manifiesto.

Asimismo, acostumbran a aceptarse siempre que la separación entre los dos intervalos paralelos (o por movimiento contrario) sea mayor de un compás, o cuanto más breve sea la duración de dichos intervalos. Para este tipo de quintas y octavas, en la escritura contrapuntística acostumbra a emplearse un grado de severidad mayor que el considerado en la mayoría de los tratados de armonía. La severidad con que se juzgan estos enlaces es mucho mayor hoy en día (en la formación académica) que en el pasado. Mientras hoy rige más o menos cuanto he expuesto en este apartado, en el período renacentista este tipo de enlaces se emplean con la mayor normalidad.

Aunque la casuística es muy amplia y cada caso tendrá sus razones a favor o en contra, en la tabla siguiente expongo los criterios más importantes a tener en cuenta.

Quintas y octavas en los cambios de disposición	
A favor	En contra
<ul style="list-style-type: none"> • Segunda quinta u octava situada después del ataque del acorde • Suficiente duración de algún cambio de posición para hacer olvidar la posición que contiene la primera quinta u octava • Brevedad • Suficiente separación (mayor de un compás) • Movimiento oblicuo de una de las partes implicadas 	<ul style="list-style-type: none"> • Segunda quinta u octava en tiempo o parte de tiempo fuerte • Simetría rítmica

Tabla 12. Criterios sobre las sucesiones de quintas y octavas por cambio de disposición

Este tipo de quintas y octavas, como ya hemos visto, acostumbran a no aceptarse cuando la segunda quinta u octava está situada en la articulación del segundo acorde, es decir, cuando está situada en tiempo fuerte, lo cual resalta su presencia. Sin embargo, son aceptadas cuando, tratándose de un movimiento de quintas, se llega a alguna de las dos voces por movimiento oblícuo, siempre y cuando la nota que forma el movimiento oblícuo tenga la suficiente duración para hacer olvidar a nuestro oído la sonoridad del primer intervalo de quinta. Este caso en concreto se trata en el apartado correspondiente sucesiones anticipadas.

- Ejemplo 227: Clemens non Papa, Chanson *Jaquin Jaquet*, c.5-7. (Oxford University Press)
- Ejemplo 228: Monte, Madrigal *Ahí, chi mi rompe il sonno*, c.78-79. (Oxford University Press)
- Ejemplo 229: Guerrero, Canciones y villanescas espirituales, nº40, *Prado ameno, gracioso*, c.38-39. (Instituto Español de Musicología)
- Ejemplo 230: Lassus, Motete *Domine, exaudi orationem meam*, c.38. (A-R Editions)
- Ejemplo 231: Morley, Madrigal *April is in my mistress'face*, c.12-13. (Oxford University Press)
- Ejemplo 232: Farmer, Madrigal *Fair Phyllis I saw*, c.29-30. (Oxford University Press)

Quintas y octavas separadas mediante cambios de disposición. Estos cambios de disposición, presentando el máximo agravante, se usaban habitualmente en la música renacentista.

- Ejemplo 233: Froberger, Tocata para teclado (nº6, 1656), c.48. (Heugel & Cie)

Dos quintas separadas por un cambio de disposición en una de las voces. El enlace presenta el peor de los agravantes, ya que ambas quintas están situadas en el ataque del acorde.

- Ejemplo 234: Telemann, Fantasía para teclado BWV 33:1, c.25. (Bärenreiter)

Dos quintas separadas por un cambio de disposición en una escritura a dos voces.

- Ejemplo 235: J.S. Bach, Coral nº56, *Das alte Jahr vergangen ist*, c.1. (Breitkopf & Härtel)
- Ejemplo 236: J.S. Bach, Coral nº71, *Eins ist noth, ach Herr, dies Eine*, c.11. (Breitkopf & Härtel)

Las quintas del primer ejemplo y las octavas del segundo, separadas por un cambio de estado del segundo acorde, se aceptan (desde el punto de vista académico) porque la segunda quinta y octava articulan en parte de tiempo débil, después del ataque del acorde.

- Ejemplo 237: J.S. Bach, Coral nº298, *O Well, ich muss dich lassen*, c.5. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas consecutivas por movimiento contrario separadas por un cambio de disposición en las voces de soprano y tenor. Dichas quintas se presentan con el máximo agravante, ya que ambas se hallan en la articulación del acorde, o sea, en parte de tiempo fuerte.

- Ejemplo 238: J.S. Bach, Coral n°201, *Jesu, meine Freude*, c.9. (Breitkopf & Härtel)

Se muestra un simple cambio de estado que separa dos octavas paralelas, ambas en parte de tiempo fuerte, que se perciben claramente.

- Ejemplo 239: D. Scarlatti, Sonata para clave L.335, c.38. (CD Sheet Music)

Sucesión de tres quintas debidas a cambios de disposición entre los acordes. La escritura a dos partes acentúa la evidencia de dicha sucesión, aunque el tempo allegro de la sonata ayuda a su camuflaje.

- Ejemplo 240: D. Scarlatti, Sonata para clave L.272, c.31, 33, 34. (CD Sheet Music)

En este pasaje se muestran tres sucesiones de octavas paralelas por cambio de disposición, todos ellos prohibidos en los tratados de armonía y contrapunto.

- Ejemplo 241: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.74 n°1, mov.2, c.36-37. (Dover)

Se muestra un movimiento paralelo de octavas, separadas por cambio de disposición, entre el segundo violín y el violonchelo. La ubicación de la segunda octava en el ataque del compás lo convierte en el peor caso desde el punto de vista rítmico. No obstante, presenta una serie de atenuantes que consiguen que dicho paralelismo no se ponga en evidencia:

1. Brevedad: aunque el cambio de posición del violín, después de la primera octava, (nota *si*) es de duración breve (lo cual no ayuda al “camuflaje” del paralelismo), la duración breve de la nota *sol*, constitutiva del intervalo de octava, contribuye a prestar poca importancia a dicho paralelismo.
2. Naturaleza del segundo acorde: El segundo acorde es una segunda inversión del acorde tríada con función cadencial. Por la naturaleza de dicho acorde, nuestro oído prestará más atención a la línea melódica del primer violín y de la viola. (ver el apartado relativo a la segunda inversión del acorde tríada).
3. Instrumentación: La instrumentación de este pasaje contribuye a que la octava del primer acorde no sea puesta demasiado en evidencia. Aunque se trata de un acorde tríada y, por tanto, no se tiene ningún intervalo disonante para atenuar la octava de un modo concluyente, la disposición de la viola consigue este efecto situándose a distancia de tercera de la voz más grave, con lo cual se consigue una sonoridad más “oscura” que contribuye a disimular la presencia del intervalo de octava.

- Ejemplo 242: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 n°5, mov.1, c.15-16. (Dover)

En este caso tenemos un movimiento paralelo de octavas en las voces extremas. Tiene en contra el hecho de que el ataque del segundo acorde se produce en tiempo fuerte, las voces implicadas son las extremas y, además, solamente articulan las dos voces extremas, precisamente las que realizan el movimiento paralelo de octava. El movimiento del bajo en el segundo tiempo del compás también contribuye a resaltar el intervalo de octava. Lo que juega a su favor es, como el caso precedente, el hecho de que el segundo acorde sea una tríada en segunda inversión y con función cadencial. Hay que tener en cuenta también la brevedad de su duración.

- Ejemplo 243: Mozart, Sonata para piano KV 570, mov.3, c.71-72, 73-74. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de dos quintas por movimiento directo y en las voces extremas en un enlace formado por dos acordes tríadas. El cambio de disposición del primer acorde no evita el paralelismo de quintas, ya que la segunda quinta está situada en el ataque de compás.

- Ejemplo 244: Beethoven, Sinfonía nº3, Op.55, mov.2, c.31-32. (Breitkopf & Härtel)

En este ejemplo de la marcha fúnebre de la 3ª sinfonía pueden observarse unas quintas consecutivas paralelas en las voces extremas de la sección de cuerda. Aunque dichas quintas se realizan por movimiento disjunto, se hallan en las voces extremas, en primer tiempo de compás, y los dos acordes son tríadas.

- Ejemplo 245: Schumann, Misa sacra Op.147, Gloria, c.53. (Schott)

Enlace entre dos acordes en primera inversión, con un cambio de disposición que no evita la presencia de las quintas y octavas paralelas.

- Ejemplo 246: Brahms, Romanza para piano Op.118 nº5, c.3-4, 10. (Könemann Music Budapest)

Se muestran dos ejemplos de este tipo de sucesiones. En el paso del compás 3 al 4 se producen dos quintas consecutivas por movimiento contrario. El primer intervalo de quinta se da por cambio de disposición. Tienen a su favor, además del movimiento contrario, su ubicación en el registro grave y una nota común a distinta octava. No obstante, ambos acordes son tríadas y la segunda quinta está situada en primer tiempo de compás. En el compás 10 se observa otro ejemplo de cambio de disposición en que las dos quintas están situadas en parte de tiempo fuerte, siendo ambos acordes tríadas. La quinta situada en la tercera negra del compás 10, que precede a las dos quintas comentadas, está atenuada mediante una disonancia.

- Ejemplo 247: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 nº9, *Serenata*, c.11. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos quintas paralelas en las voces inferiores separadas por un cambio de disposición.

Opiniones

Dupré: *“Frecuentemente, un cambio de posición da lugar a 2 quintas o 2 octavas en 2 acordes consecutivos. En tal caso es necesario: evitar absolutamente las quintas y octavas entre voces extremas y sobre el primer tiempo del compás; tratar de evitar las octavas entre voces extremas sobre todos los tiempos, y sobre el primer tiempo en las demás voces.”*²⁴⁶

²⁴⁶ Marcel Dupré. *Curso de Armonía Analítica, Vol. I*. París, Alphonse Leduc, p.51.

Falla: *“Una o más notas intermediarias entre las dos partes en que tienen lugar octavas y quintas, no impiden que sean prohibidas; sobre todo si estas octavas y quintas están colocadas en los tiempos fuertes.”*²⁴⁷

Hugounenc: *“El cambio de posición no puede, en ningún caso, destruir el mal efecto de dos quintas o de dos octavas articuladas en tiempo fuerte. Dos quintas o dos octavas, articuladas en tiempo fuerte, son admisibles cuando están separadas por un nuevo acorde.”*²⁴⁸

Koechlin: *“Un cambio de disposición de una sola parte no elimina la impresión de quintas u octavas consecutivas, y éstas quedan defectuosas. Asimismo, no es suficiente un cambio intermedio de 2 ó 3 partes, si en la partida y en la llegada existen quintas. Sería necesario, para que las quintas no fueran defectuosas, ...un cambio de acorde y no un simple cambio de disposición.”*²⁴⁹

Reber: *“El mal efecto de dos quintas o de dos octavas consecutivas no puede ser evitado por un simple cambio de posición del primer acorde, ya que la impresión de la primera posición no es eliminada por dicho cambio. Cualquiera que sea el número de cambios consecutivos de posición, no elimina la impresión de la primera posición del acorde.”*²⁵⁰

Reicha: *“Se pueden hacer dos quintas o dos octavas ocultas o reales y con movimiento directo repitiendo el mismo acorde en otra posición.”*²⁵¹

Savard: *“El efecto de dos quintas o de dos octavas consecutivas por movimiento directo no puede ser completamente destruído por una, dos y algunas veces tres notas intermedias, sobre todo si éstas son de corta duración y si las dos quintas o las dos octavas que estas notas separan, están situadas en tiempos fuertes.”*²⁵²

Zamacois: *“La Armonía considera que el hecho de que dos quintas u octavas estén separadas, no basta para que su efecto deje de percibirse, si las notas que las separan son simples cambios de disposición del primer acorde. Así, pues, no solo hay que atender a los acordes que se suceden inmediatamente, sino que hay que hacerlo desde cada una de las disposiciones distintas que se den a un acorde y el acorde nuevo que luego sigue, haciendo caso omiso de todas las notas intermediarias que no representen un cambio de acorde.”*²⁵³

Sucesiones por salto descendente de 3ª

Hay un caso específico dentro de esta tipología de paralelismos, permitido en los tratados de contrapunto más ampliamente utilizados en el siglo XVIII, que en ningún caso sería aceptado por los tratadistas modernos. Se trata del enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental en que la parte que hace la quinta del primer acorde pasa a la tercera mediante un cambio de disposición, enlazando inmediatamente con el segundo acorde en una

²⁴⁷ Manuel de Falla. *Op. cit.*, p.64.

²⁴⁸ J. Hugounenc. *Op. cit.*, p.48.

²⁴⁹ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol 1, p.24.

²⁵⁰ Henri Reber. *Op. cit.*, p.26.

²⁵¹ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.158.

²⁵² Augustin Savard. *Op. cit.*, p.60.

²⁵³ Joaquín Zamacois. *Tratado de Armonía*, Vol.1. Barcelona, Labor, 1989, p.157.

disposición idéntica a la del primero. Si no se diera el salto melódico descendente de tercera tendríamos el enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental sin ningún tipo de atenuante.

El tratado *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, publicado en 1725, ya contiene esta norma. La propuesta pedagógica de Fux, basada en cinco especies (ya presentadas por autores anteriores como Berardi), ha sido ampliamente seguida por los tratados posteriores. Numerosos compositores han seguido su metodología a través de su tratado o de profesores que basaban sus enseñanzas en el mismo. Podemos nombrar, entre otros, a J. Haydn, J. Schenk, J. G. Albrechtsberger, Mozart, Cherubini, Beethoven, Schubert, Bruckner, Brahms, R. Strauss, Hindemith, etc.

Este tipo de realizaciones se prohíben, como es lógico, en la escritura contrapuntística a dos partes. A continuación se exponen las opiniones de algunos tratadistas²⁵⁴, refiriéndose en todos los casos, al contrapunto a dos partes de dos notas contra una.

Fux (1725): “El salto de una tercera no puede evitar la sucesión de dos quintas o dos octavas. [...] Es diferente si el salto es de un intervalo mayor, por ejemplo una cuarta, una quinta, o una sexta. En este caso, debido al intervalo entre las dos notas, el oído olvida las dos quintas u octavas situadas en tiempos fuertes sucesivos.”²⁵⁵

Albrechtsberger (1790): “Está prohibido realizar quintas, octavas o unísonos sucesivos, incluso por movimiento contrario, entre los cuales haya un salto de solo una tercera, ya que producen un efecto al oído como dos quintas u octavas paralelas.”²⁵⁶

Albrechtsberger permite este tipo de quintas y octavas si el salto es superior al intervalo de tercera. También permite las quintas y octavas en tiempos débiles consecutivos mientras se realicen terceras o sextas en los tiempos fuertes, aunque no recomienda un uso frecuente porque producen una sensación desagradable al oído.

Cherubini (1835): “En el contrapunto de dos notas contra una, las quintas y octavas en tiempos fuertes consecutivos se permiten siempre que se tenga en cuenta lo siguiente: En primer lugar, debe haber otra consonancia en los tiempos débiles. En segundo lugar, que desde el tiempo fuerte de compás hacia el débil se realice un intervalo superior a la tercera.”²⁵⁷

Cherubini propone, como procedimiento para salvar este tipo de quintas consecutivas, el uso del intervalo de sexta ascendente, aunque lo considera atrevido. Además, en contrapunto no se recomienda el uso del intervalo melódico de sexta mayor, a no ser que el número de partes sea elevado. Para salvar las octavas usa el intervalo de cuarta descendente, de modo que se producen quintas en los tiempos débiles. Aunque este procedimiento cumple con los requisitos expuestos por la regla enunciada, es criticable porque se efectúan dos quintas en tiempos débiles consecutivos para salvar dos octavas situadas en tiempos fuertes (parece que

²⁵⁴ El año que aparece junto a cada autor es el año de edición del tratado del cual he extraído la cita. En el caso de Schönberg he indicado el año 1942 porque es cuando se realizó el trabajo principal del libro, publicado después de su muerte.

²⁵⁵ Johann Joseph Fux. *Op. cit.*, p.43-44.

²⁵⁶ Johann Georg Albrechtsberger. *Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony and Composition, for Self Instruction, Vol.2*, p.95.

²⁵⁷ Luigi Cherubini. *Op. cit.*, p.13.

se evita una prohibición con otra). Aunque presenta una solución semejante a la expuesta para las quintas (el salto de sexta ascendente, que en este caso puede realizarse con el cantus firmus situado tanto en la parte superior como en la inferior), no se recomienda en el contrapunto a dos partes. Para Cherubini, al contrario que Fux, el efecto de las quintas u octavas situadas en tiempos fuertes consecutivos no se puede evitar en la segunda especie a dos partes.

Beethoven (1853): “Hay que prestar especial atención en evitar dos quintas o dos octavas consecutivas en tiempos fuertes consecutivos, que estén separadas en el tiempo débil por solo una tercera; ya que la nota intermedia es de poca importancia, de hecho es como si no existiera. Las dos notas situadas en tiempos débiles que parecen anular las quintas u octavas consecutivas, solamente lo hacen para los ojos, pero no para el oído. Es más permisible realizar el salto con intervalos mayores que una tercera, el efecto de los cuales no es tan desagradable; pero con todo el respeto a los teóricos que apoyan esta licencia, yo no me inclino a usarla, puesto que las quintas y octavas consecutivas todavía se oyen, a pesar de los intentos de evitarlas.”²⁵⁸

Ouseley (1880): “Fux y otros presentan una regla mediante la cual se permiten octavas y quintas consecutivas entre tiempos fuertes, siempre que el contrapunto realice un salto de un intervalo superior a la tercera, así se consigue movimiento contrario entre las dos consonancias. Pero para salvar dos octavas en tiempos fuertes, se realizan dos quintas en los tiempos débiles. Esta regla, por tanto, es mala y debería ser rechazada por los estudiantes.”²⁵⁹

Dubois (1901): “La quintas y octavas consecutivas entre notas reales deben estar separadas por dos blancas. Las quintas pueden estar separadas por una sola blanca en los casos siguientes: 1º Si la segunda es una nota de paso en tiempo débil; 2º Si las dos son notas de paso; 3º Si una de las dos es disminuída; 4º Por movimiento contrario en el tiempo débil.”²⁶⁰

Jeppesen (1930): “La quintas u octavas situadas en tiempos fuertes sucesivos deben usarse cuidadosamente, incluso si no están evitadas completamente.”²⁶¹

Aunque no lo exprese claramente, la cita de Jeppesen se refiere a este tipo de sucesiones. Es la opinión más favorable a todas las presentadas, ya que Jeppesen realiza un estudio del contrapunto del siglo XVI.

Torre Bertucci (1947): “Las quintas y octavas entre notas reales deben estar separadas por dos blancas, o sea, por una distancia mayor que aquella que corresponde a un compás entero; por lo tanto se prohíben las quintas y octavas cuando tienen lugar entre dos tiempos fuertes consecutivos.”²⁶²

Blanquer (1975): “Las quintas y octavas se admiten si las separa un valor superior a la redonda.”²⁶³

²⁵⁸ L. van Beethoven. *Louis van Beethoven's studies in thorough-bass, counterpoint and the art of scientific composition*. Leipsic, Schuberth, 1853, p.71-72.

²⁵⁹ Frederick Arthur Gore Ouseley. *A Treatise on Counterpoint, Canon and Fugue*. Oxford, Claredon press, 1880, p.13.

²⁶⁰ Théodore Dubois. *Op. cit.* (1901), p.11.

²⁶¹ Knud Jeppesen. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. New York, Dover Publications, 1992, p.117.

²⁶² José Torre Bertucci. *Op. cit.*, p.29-30.

²⁶³ Amando Blanquer. *Op. cit.*, 2001.

Forner y Wilbrandt (1979): “Las quintas u octavas ocultas en parte fuerte deben evitarse en la medida de lo posible. Sin embargo, son inofensivas las quintas u octavas ocultas dispuestas en parte débil.”²⁶⁴

Forner y Wilbrandt utilizan el calificativo de *ocultas*, pero se refieren a las quintas situadas en tiempos fuertes separadas por cambio de disposición. En su tratado titulado *Contrapunto creativo*, muestran un ejemplo con un salto descendente de tercera, aunque la norma mencionada engloba cualquier salto interválico.

Este tipo de sucesiones, sin embargo, se aceptan, en el contrapunto a tres partes, en el siglo XVIII y por algunos tratadistas del XIX. J. Fux y Cherubini, por ejemplo, sólo aceptan la realización de quintas. Albrechtsberger acepta tanto las quintas como las octavas, mientras que Beethoven, aunque las expone en su tratado de contrapunto, no las aprueba. Los tratadistas modernos (Ouseley, Bellermann, Dubois, Schönberg, Torre Bertucci, Blanquer, Forner, Wilbrandt,...), en general más restrictivos con las quintas y octavas provocadas por cambios de disposición, no aceptan, en general, este tipo de realizaciones. A continuación expongo las opiniones de algunos de los tratadistas mencionados, todas ellas refiriéndose al contrapunto a tres partes de dos notas contra una:

Fux (1725): “En la composición a tres partes, en la especie de dos notas contra una, puede considerarse aceptable entre acordes tríadas, ocasionalmente, una sucesión de dos quintas paralelas, las cuales pueden realizarse mediante un salto de tercera. Esta realización no sería permitida en la composición a dos partes.”²⁶⁵

Albrechtsberger (1790): “...las quintas y octavas que no pueden hacerse, a dos partes, mediante un salto de tercera en la parte superior, en este caso se permiten cuando se realizan en la parte intermedia, pero son defectuosas en la parte superior e inferior; es también defectuoso usar este tipo de sucesiones de un modo demasiado repetitivo, ya que el sonido que producen las quintas y octavas no se evita.”²⁶⁶

Cherubini (1835): “Se pueden hacer dos quintas situadas en partes fuertes de compás cuando la parte intermedia realiza un salto descendente de tercera. Esta licencia no se permite en las partes extremas.”²⁶⁷

Beethoven (1853): “Se pueden hacer dos octavas, dos quintas o dos unísonos en la parte intermedia si están separadas por un intervalo de tercera, pero se consideran defectuosas si el salto se realiza en alguna de las partes extremas. Es mejor cuando estas sucesiones defectuosas se producen en partes débiles de compás. Su efecto no es del todo desagradable, pero todavía malo, y yo no puedo aprobarlas.”²⁶⁸

Ouseley (1880): “Los antiguos contrapuntistas afirmaban que es lícito salvar las quintas consecutivas introduciendo movimiento contrario en la parte intermedia. Pero el estudiante está firmemente avisado de no utilizar esta licencia tan cuestionable.”²⁶⁹

²⁶⁴ J. Forner y J. Wilbrandt. *Op. cit.*, p.118.

²⁶⁵ J. J. Fux. *Op. cit.*, p.86.

²⁶⁶ J. G. Albrechtsberger. *Op. cit.*, p.113.

²⁶⁷ L. Cherubini. *Op. cit.*, p.21.

²⁶⁸ L. van Beethoven. *Op. cit.*, p.91-92.

²⁶⁹ F. A. Gore Ouseley. *Op. cit.*, p.34.

Dubois (1901): (englobando a este tipo de quintas y octavas) “Este contrapunto está sometido a las mismas leyes que la especie similar a dos partes.”²⁷⁰

Gladstone (1905): “Este tipo de sucesiones no son solamente discutibles, sino totalmente indefendibles.”²⁷¹

Jeppesen (1930): “Las reglas son las mismas aquí que en la segunda especie del contrapunto a dos partes.”²⁷²

Schönberg (1942): “...las quintas intermitentes...son tolerables –pero estas quintas sólo son tolerables a tres voces, y no a dos– a causa del intervalo de cuarta que hay en medio.”²⁷³

Con la expresión *quintas intermitentes*, Schönberg se refiere en este caso a dos quintas situadas en tiempos fuertes consecutivos. De su comentario se deduce que no debe aceptar estas quintas cuando el intervalo empleado es de tercera descendente.

Torre Bertucci (1947): “Para las quintas y octavas seguir las reglas dadas en esta especie a dos voces, pero en este caso pueden tolerarse dos quintas en los tiempos débiles cuando cualquiera de ellas sea de pasaje o de vuelta.”²⁷⁴

Blanquer (1975): “Las quintas y octavas se admiten si las separa un valor superior a la redonda.”²⁷⁵

Forner y Wilbrandt (1979): “La reglas conocidas para la composición a dos voces siguen vigentes aquí.”²⁷⁶

A continuación presento diversos ejemplos de este tipo concreto de cambio de disposición mediante salto descendente de tercera en acordes tríadas. No he encontrado ningún ejemplo en obras del siglo XIX.

- Ejemplo 248: Rore, Madrigal *Ne l'aria in questi dì*, c.11. (Oxford University Press)
- Ejemplo 249: Le Jeune, Chanson *Revoici venir du Printemps*, c.38-39. (Oxford University Press)

En ambos ejemplos se muestra una sucesión de este tipo de quintas en una escritura a tres partes sin ningún atenuante, salvo el hecho de efectuarse en las partes graves.

- Ejemplo 250: Canis, Chanson *Mariez moi mon père*, c.49, 52. (Oxford University Press)

En este caso el primer acorde se halla en primera inversión, y la sucesión de quintas se sucede por movimiento ascendente.

²⁷⁰ T. Dubois. *Op. cit.*, p.25.

²⁷¹ F. E. Gladstone. *A treatise on strict counterpoint, Vol.1*. Londres, Novello & Company, 1905, p.88.

²⁷² K. Jeppesen. *Op. cit.*, p.178.

²⁷³ Arnold Schönberg. *Ejercicios preliminares de Contrapunto*, p.118.

²⁷⁴ J. Torre Bertucci. *Op. cit.*, p.75.

²⁷⁵ A. Blanquer. *Op. cit.*, 2001.

²⁷⁶ J. Forner y J. Wilbrandt. *Op. cit.*, p.189.

- Ejemplo 251: Froberger, *Ricercare* para teclado (nº3, 1656), c.42. (Heugel & Cie)
- Ejemplo 252: Pachelbel, Preludio coral nº28, “*Es woll’uns Gott genädig sein*”, c.5. (Dover)

Típicos ejemplos de este tipo de paralelismo, con los dos acordes en estado fundamental y el movimiento descendente desde la quinta a la tercera en el primer acorde.

- Ejemplo 253: D. Scarlatti, Sonata para clave L.286, c.17-18. (CD Sheet Music)

Ejemplo de este tipo de quintas en una escritura a dos partes.

- Ejemplo 254: Händel, Suite para clave HWV 427, mov.4, c.40-41. (G. Henle Verlag)

Sucesión de este tipo de quintas salvadas por el retardo efectuado desde la tercera del primer acorde, aunque en el momento del ataque del segundo acorde la nota que realiza el retardo ya se habrá atenuado.

Sucesiones retardadas

Las sucesiones retardadas de quintas y octavas se producen cuando en el ataque del segundo acorde no articulan las dos notas del segundo intervalo de quinta u octava. En este caso, una de las dos notas del segundo intervalo articula a posteriori.

El retardo puede efectuarse de distintas maneras: a través de un cambio de disposición en el segundo acorde, mediante un retardo disonante o mediante un retardo consonante. En los cambios de disposición el retardo se realiza sin la presencia de disonancia, suponiendo la ausencia de notas extrañas en las demás voces. En cuanto al retardo disonante, me refiero al retardo entendido como nota extraña, y por tanto, provocando una disonancia en el ataque del segundo acorde. En un enlace entre acordes tríadas, cuando el retardo es consonante en la articulación del segundo acorde, se produce un cambio armónico. Este cambio de acorde entre los dos intervalos legitima la sucesión de quintas u octavas, ya que desaparece el enlace armónico entre los dos intervalos de la sucesión. El retardo también puede coincidir con una nota real del segundo acorde siendo éste un acorde cuatríada. En este caso, se produce simultáneamente una disonancia y un cambio armónico.

Los cambios de disposición ya han sido tratados en el apartado correspondiente a cambios de estado y de posición de los acordes. El retardo disonante, constituido por una nota extraña, se trata en el apartado correspondiente a notas extrañas. Los retardos consonantes, sin embargo, solamente se incluyen en este apartado. Por tanto, este apartado es una presentación genérica de las sucesiones retardadas, donde he expuesto ejemplos de todas las tipologías mencionadas.

- Ejemplo 255: Rore, Madrigal *O morte, eterno fin*, c.12. (Oxford University Press)

Se muestran dos quintas retardadas, con la segunda quinta pasando desapercibida gracias a la disonancia que provoca el retardo. En este caso, el retardo es una nota extraña en el segundo acorde, originando una disonancia que resuelve sobre la nota grave de la segunda quinta. Esta clase de retardos están tratados en el apartado correspondiente de *notas extrañas*.

- Ejemplo 256: Lassus, Madrigal *Mia benigna fortuna*, c.2-3. (Oxford University Press)
- Ejemplo 257: Wert, Madrigal *Chi salirà per me*, c.6. (Oxford University Press)
- Ejemplo 258: Tomkins, Madrigal *Music divine*, c.29-30. (Oxford University Press)

En estos ejemplos se muestran sucesiones retardadas de quintas, unísonos y octavas, respectivamente. Las notas retardadas son reales en ambos acordes en todos los ejemplos.

- Ejemplo 259: Villiers, Chanson *Si vous voulez*, c.14. (Oxford University Press)

Quintas retardadas en una escritura a 3 voces. La armonía provocada por el retardo es consonante, dando lugar a un cambio de armonía que legitima estas quintas.

- Ejemplo 260: Buxtehude, Suite BuxWV 236, Courante, c.20, 21. (Breitkopf & Härtel)

Dos sucesiones de tres quintas retardadas, con la última quinta de cada sucesión disminuída. Todos los acordes son tríadas en primera inversión.

- Ejemplo 261: J.S. Bach, Coral nº325, *Von Gott will ich nicht lassen*, c.6. (Breitkopf & Härtel)

Se observan dos quintas retardadas entre la soprano y la contralto. Tienen a su favor el hecho de que en la articulación del segundo acorde pueden considerarse todas las notas reales, es decir, un cambio armónico. La interpretación como cambio armónico dependerá de la subjetividad de cada oído.

- Ejemplo 262: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga 11, BWV 856, c.15-16. (Köstemann Music Budapest)

En este fragmento a 3 partes se observan unas octavas retardadas en las voces inferiores atenuadas por la disonancia que introduce el retardo.

- Ejemplo 263: J.S. Bach, Concierto de Brandemburgo nº6, BWV 1051, mov.3, c.2-3. (Editio Musica Budapest)

En los primeros compases del tercer movimiento aparecen dos octavas retardadas entre la *viola de braccio* y la *viola da gamba II*, las cuales tienen a su favor la rapidez del movimiento.

- Ejemplo 264: D. Scarlatti, Sonata para clave L.382, c.5-9. (CD Sheet Music)

Sucesión de múltiples quintas retardadas en las voces superiores, con retardos que se convierten en nota extraña y requieren resolución.

- Ejemplo 265: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.18 nº6, mov.3, c.21-22. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de múltiples octavas retardadas a distancia de corchea en una escritura a dos partes, textura que equivale a un canon a la octava a dos partes.

- Ejemplo 266: Schubert, Sonata D.459, mov.1, c.15. (G. Henle Verlag)

Pasaje con dos quintas retardadas. El primer intervalo de quinta articula en solitario, conduciéndose las dos notas inferiores de ambas quintas mediante una nota de paso.

- Ejemplo 267: Kirchner, Versión de las *Variaciones sobre un tema de Schumann de Brahms* Op.23, c.151-152, 164-165. (G. Henle Verlag)

Enlace entre un acorde de séptima disminuída con la tercera rebajada un semitono y dispuesto en primera inversión (es decir, un acorde de sexta alemana) y su resolución típica retardada para evitar las quintas por semitono. La fundamental del primer acorde articula en primer lugar y posteriormente articulan las otras 3 notas, las cuales por sí solas constituyen un acorde tríada perfecto mayor. Esta circunstancia permite que el primer acorde del enlace tienda a percibirse como tríada (se percibirán con más intensidad las 3 notas que articulan con posterioridad), el cual resuelve sobre otro tríada realizando quintas retardadas en las voces extremas.

Opiniones

Fux: “...la disonancia que resuelve a una quinta será más aceptable que la que resuelve a una octava. Por lo tanto, no sorprende que los grandes maestros consideren el primer ejemplo (octavas retardadas a dos partes) malo y el segundo (quintas retardadas a dos partes), sin embargo, conforme a las reglas del contrapunto.”²⁷⁷

Reber: “Algunos autores consideran como defectuosas las octavas retardadas. Estas realizaciones son flojas, un poco como si hubieran dos octavas consecutivas. Sin embargo, algunos casos son del dominio del instinto y del gusto; dependen de la duración de las notas y sobre todo de la influencia de los tiempos fuertes y de los tiempos débiles. Las mismas observaciones son aplicables a las quintas retardadas.”²⁷⁸

Savard: “Algunos autores prohíben las octavas retardadas y recomiendan evitar las quintas retardadas, ya que las consideran más admisibles.”²⁷⁹

Savard: “Las quintas y octavas retardadas debidas al uso de suspensiones están prohibidas.”²⁸⁰

Sucesiones anticipadas

Las sucesiones de quintas u octavas anticipadas tienen lugar cuando una de las dos notas constitutivas del segundo intervalo articula en el primer acorde, inmediatamente después del primer intervalo, como resultado de un cambio de disposición o de una nota extraña. Dicha

²⁷⁷ Johann Joseph Fux. *Op. cit.*, p.97.

²⁷⁸ Henri Reber. *Op. cit.*, p.28.

²⁷⁹ Augustin Savard. *Op. cit.*, p.61.

²⁸⁰ Augustin Savard. *Op. cit.*, p.190.

nota es mantenida por movimiento oblicuo (por síncope) hasta el ataque del segundo acorde, en el que articula la nota que faltaba para producir el movimiento de quintas u octavas consecutivas. Por esto, en algunos tratados, estas sucesiones de quintas y octavas se denominan *quintas u octavas por síncope*.

Este tipo de sucesiones acostumbran a permitirse, aunque no todos los tratadistas se ponen de acuerdo. Es lógico que se permitan cuando la nota que efectúa el movimiento oblicuo, es decir, la síncope, tenga una duración lo suficientemente larga como para que el oído perciba su presencia de un modo concluyente.

- Ejemplo 268: Lassus, Motete *Eripe me de inimicis meis*, c.19. (A-R Editions)

Sucesión de dos octavas con la anticipación de la nota aguda del segundo intervalo coincidiendo con un cambio de disposición del primer acorde.

- Ejemplo 269: Farmer, Madrigal *Fair Phyllis I saw*, c.35. (Oxford University Press)

En las dos quintas consecutivas de las dos partes superiores, la contralto anticipa la nota inferior de la segunda quinta descendiendo por grados conjuntos la nota inferior de la primera quinta. Esta anticipación coincide con un cambio armónico.

- Ejemplo 270: Froberger, Capricho para teclado (nº6, 1658), c.25-26. (Heugel & Cie)

Dos acordes tríadas consecutivos paralelos en que se anticipa la quinta del segundo acorde, dando lugar a dos quintas anticipadas. Ya que la anticipación produce un cambio de armonía, la sonoridad del paralelismo de quintas será percibido en mayor o menor medida según el oído de cada oyente. La teoría legitimaría estas quintas debido al cambio armónico.

- Ejemplo 271: Rameau, Pieza para clavecín, *Les triolets*, c.5. (Dover)

Se muestran dos quintas anticipadas. En este caso, las quintas están legitimadas en ambos enlaces porque la nota que anticipa cada quinta provoca un cambio armónico. Asimismo, la presencia de notas de ornamento favorece la realización.

- Ejemplo 272: D. Scarlatti, Sonata para clave L.258, c.67-68. (CD Sheet Music)

Dos quintas anticipadas en una escritura a dos voces, anticipándose en este caso la voz aguda.

- Ejemplo 273: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.20 nº4, mov.3, c.11-12. (Dover)

Se efectúan dos octavas anticipadas en las partes extremas y dos unísonos anticipados en las partes intermedias.

- Ejemplo 274: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº2, mov.1, c.72-75. (Dover)

En este pasaje se muestran quintas anticipadas entre el segundo violín y el violonchelo, así como octavas retardadas entre los dos violines. Estos retardos provocan disonancia en dos de los cuatro enlaces entre compases.

- Ejemplo 275: Franck, Las tres primeras composiciones, nº1 c.18. (Dover)

Tres octavas anticipadas en una escritura a dos voces.

Opiniones

Falla: “*Hay una excepción particular para las quintas separadas por notas intermediarias; se permiten cuando están separadas por un movimiento de síncope.*”²⁸¹

Koechlin: “*En el caso de las síncoas, se recurre al procedimiento que consiste en suprimir la síncoa para darse cuenta, de un modo mejor, de lo que pasa.*”²⁸²

Lavignac: “*El único caso en que las quintas, separadas por una simple nota, son verdaderamente permitidas, y aún en los tiempos fuertes, es cuando articulan por un movimiento de síncoa.*”²⁸³

Reber: “*Si en el momento del cambio de acorde, la quinta u octava está determinada por un movimiento oblícuo, no resulta una falta, a condición, no obstante, que la nota que realiza la síncoa tenga una duración suficiente para que el movimiento oblícuo pueda ser apreciado claramente.*”²⁸⁴

Savard: “*Esos maestros también quieren que se eviten las octavas y las quintas anticipadas, las cuales tienen lugar cuando la primera nota está situada en tiempo débil y la segunda en tiempo fuerte del compás siguiente.*”²⁸⁵

Ubicación de las voces

Partes extremas

Las partes extremas o exteriores de cualquier formación vocal o instrumental son las que más percibe el oído. Por esta razón, las normas del academicismo son más laxas cuando afectan a las partes intermedias y más rigurosas cuando se aplican a las partes extremas. Este criterio es unánime en todos los tratados.

- Ejemplo 276: Guerrero, Canciones y villanescas espirituales nº35, *De amores del Señor*, c.15. (Instituto Español de Musicología)

Enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental con dos quintas en las partes extremas por movimiento contrario.

- Ejemplo 277: Susato, Canción holandesa nº49, *Een costerken op syn*, c.32-33. (A-R Editions)

²⁸¹ Manuel de Falla. *Op. cit.*, p.65.

²⁸² Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol 1, p.25.

²⁸³ Alberto Lavignac. *Op. cit.*, p.44.

²⁸⁴ Henri Reber. *Op. cit.*, p.26.

²⁸⁵ Augustin Savard. *Op. cit.*, p.61.

Sucesión de dos octavas por movimiento contrario en las partes extremas en un enlace entre dos acordes tríadas. También se muestran en el mismo enlace dos quintas por movimiento contrario entre la parte del bajo y una de las partes intermedias.

- Ejemplo 278: Schütz, Pasión según San Mateo, SWV 479, coro *Der ganze Haufe*, c.6. (Eulenburg)
- Ejemplo 279: Stradella, Oratorio La Susanna, Parte 1 n°27, Coro *Fu sempre letale impuro amor*, c.40-41. (ETS)
- Ejemplo 280: D. Scarlatti, Sonata para clave L.249, c.120-121. (CD Sheet Music)

En los tres ejemplos se muestra un enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental con dos quintas por movimiento contrario en las partes extremas.

- Ejemplo 281: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:9, mov.2, c.29. (Könemann Music Budapest)

Dos quintas paralelas en las partes extremas, en un enlace entre dos acordes tríadas fundamentales, pasando de tres a dos voces.

- Ejemplo 282: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.18 n°3, mov.1, c.75-76, 89-90. (Breitkopf)

El primer enlace contiene dos quintas por movimiento contrario, atenuadas por la disposición estrecha de las dos notas graves del segundo acorde. En el segundo enlace se muestran dos octavas por movimiento contrario, con el primer acorde cuatría. Se trata de una cadencia perfecta con unas *quintas de Rismky-Korsakov* (ver apartado de quintas con nombre propio).

- Ejemplo 283: Schubert, Sonata D.459, mov.3, c.11-12. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos quintas en un enlace entre dos acordes tríadas, ambos en estado fundamental.

- Ejemplo 284: Arriaga, Cuarteto de cuerda n°3, mov.4, c.931-932. (Música en Compostela)

Dos octavas por movimiento contrario en las partes extremas, con la segunda octava articulando en solitario.

- Ejemplo 285: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 n°9, *Serenata*, c.16. (G. Henle Verlag)

Dos enlaces entre acordes tríadas, con dos quintas consecutivas en las partes extremas en cada uno de ellos.

Opiniones

Galindo: “*Las faltas que se producen entre las dos voces extremas lo son menos entre voz extrema e intermedia, y mucho menos si se hallan en las voces intermedias.*”²⁸⁶

Zamacois: “*Lo que es ya de por sí poco bueno, lo es menos en las voces exteriores, y lo que es francamente bueno, lo resulta más aún en dichas voces.*”²⁸⁷

Cruzamiento

Por cruzamiento de partes se entiende el hecho de que una parte se sitúe por debajo de su inmediata inferior o por encima de su inmediata superior. En estos casos pueden darse movimientos de quintas u octavas paralelas que no existirían de no producirse dicho cruzamiento, o por el contrario, sucesiones de quintas u octavas que quedan escondidas gracias al cruzamiento.

Tales sucesiones interválicas no son tratadas con unanimidad por los teóricos. Así, mientras unos las prohíben, otros no tienen ningún reparo en aceptarlas, sobre todo si afecta a pocas notas.

- Ejemplo 286: Rore, Madrigal *O sonno*, c.5-6. (Oxford University Press)

Sucesión de tres quintas por movimiento contrario en las partes graves. Se produce un cruzamiento entre las voces de la contralto y el tenor. Los dos enlaces entre quintas tienen una nota común a distinta octava.

- Ejemplo 287: Palestrina, Misa In te Domine speravi, Credo, c.91. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de tres quintas justas paralelas con un cruzamiento entre contralto y tenor en la segunda, en una escritura a tres partes. A pesar de la presencia del cruzamiento, analizando las tres voces en conjunto hay una sucesión de tres acordes tríadas en estado fundamental, con las tres quintas paralelas en las voces extremas.

- Ejemplo 288: Cabanillas, Tiento nº7, c.110. (Diputació de Barcelona)

Se muestran dos quintas por movimiento contrario con un cruzamiento entre la voces intermedias de la segunda quinta. Este cruzamiento elimina la sucesión de quintas.

- Ejemplo 289: Rabassa, Dixit Dominus, c.132. (Tritó)

Pasaje en que se producen unas quintas paralelas por grados conjuntos debido a un cruzamiento entre las voces de soprano y contralto.

- Ejemplo 290: J.S. Bach, Coral nº172, *Hilf, Gott, dass mir's gelinge*, c.19. (Breitkopf & Härtel)

²⁸⁶ Patricio Galindo. *Op. cit.*, p.55.

²⁸⁷ Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol. I, p.40.

- Ejemplo 291: J.S. Bach, Coral nº8, *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, c.7. (Breitkopf & Härtel)

J.S. Bach practicaba estos movimientos paralelos incluso entre las voces extremas. En el primer ejemplo existen quintas por cruzamiento entre la línea más grave y la contralto. La parte grave de la primera quinta está formada por la voz del tenor y la segunda por la voz del bajo. En el segundo ejemplo, el cruzamiento produce unas quintas paralelas por movimiento conjunto entre las voces extremas.

- Ejemplo 292: J.S. Bach, Coral nº54, *Dank sei Gott in der Höhe*, c.5. (Breitkopf & Härtel)

En este fragmento se encuentran dos casos de paralelismo por cruzamiento:

1. Octavas entre soprano y tenor entre el segundo y tercer acorde. Este cruzamiento evita las octavas paralelas que se producen entre el tenor y la soprano, ya que en el segundo acorde el tenor ejerce la función de bajo. La disonancia provocada por la apoyatura del segundo acorde, así como el movimiento paralelo de terceras en las dos partes graves, también hubieran ayudado a atenuar el efecto del paralelismo en caso de no existir el cruzamiento.
2. Quintas entre contralto y la parte más grave entre el segundo y tercer acorde: en este caso la parte más grave está formada por el tenor (2º acorde) y el bajo (3º acorde). Este paralelismo de quintas no existiría si no hubiera cruzamiento de partes. Sin embargo, está atenuado gracias a la disposición de las partes más graves que se mueven por intervalos paralelos de tercera. Estos intervalos cerrados en la zona grave añaden un grado de enmascaramiento que no existiría si el tenor y el bajo estuvieran separados por intervalos más amplios.

- Ejemplo 293: J.S. Bach, Misa en Sim, BWV 232, Gloria: Coro *Et in terra pax*, c.172. (Center for Computer Assisted Research in the Humanities)

Sucesión de dos octavas paralelas en el conjunto de las tres voces superiores del coro debido al cruzamiento entre ellas.

- Ejemplo 294: J. Haydn, Misa en tiempos de guerra, Kyrie, c.28. (Dover)

Cruzamiento en una sucesión de quintas entre las partes de contralto y bajo.

- Ejemplo 295: Salieri, Requiem, Dies Irae, c.261-262. (Peters)

Dos octavas por movimiento contrario entre las partes de contralto y bajo. En el primer intervalo de octava la parte de la contralto está situada por encima de la soprano.

- Ejemplo 296: Rossini, Pequeña misa solemne, Kyrie, c.49-50. (Oxford University Press)

Sucesión de dos acordes tríadas con dos quintas justas paralelas en el conjunto de las tres partes superiores. La realización de las dos quintas se produce debido al cruzamiento entre las voces de tenor y contralto. Introduce una atenuación al paralelismo la entrada de la voz del bajo, no sólo por el aumento del número de partes sino también por disponer el acorde en primera inversión.

- Ejemplo 297: Brahms, Intermezzo para piano Op.118 nº4, c.114. (Konemann Music Budapest)

En la mano derecha de este fragmento para piano, la parte escrita con negras que realiza saltos de octava, se cruza con la parte que efectúa la sucesión de corcheas. Este cruzamiento provoca la sucesión de dos quintas en las voces extremas mediante movimiento contrario.

Opiniones

Dubois: “Se evitará dar, por el cruzamiento de voces de la misma naturaleza, la impresión de dos quintas o de dos octavas consecutivas. Este tipo de escritura es tolerado a más de 4 partes, pero no entre las dos voces extremas a la vez.”²⁸⁸

Zamacois: “Es absolutamente lícito cuando está justificado y es por pocas notas, pero es completamente impropio de la técnica de un principiante.”²⁸⁹

Ziehn: “En el cruzamiento de partes encontramos a menudo octavas y quintas consecutivas aparentes, las cuales son en este caso completamente inofensivas, especialmente en la música vocal o de orquesta (al escuchar horizontalmente, es decir, melódicamente, en vez de verticalmente, es decir, armónicamente), donde es más fácil seguir las diferentes partes que en la música para piano e incluso de órgano.”²⁹⁰

Fórmula cadencial de la 1ª mitad del siglo XV

En las fórmulas cadenciales de la primera mitad del siglo XV, época de transición entre la edad media y el renacimiento, la característica del enlace armónico que constituía la base de las cadencias era el paso del intervalo de sexta al de octava, aunque no se realizaba como enlace armónico, visto desde una óptica actual, sino como un movimiento contrapuntístico.

En las primeras décadas del siglo XV todavía se practicaba la cadencia borgoñona del siglo XIV y la cadencia de Landini, con su nota con carácter de escapada, aunque formando un cambio armónico, que puede verse como una variante de la cadencia de doble sensible de Machaut. Junto a estas cadencias empezó a practicarse una de nueva que mantenía la sucesión interválica sexta-octava, pero introducía un salto ascendente de octava en la voz del bajo. Debido al cruzamiento que se produce entre las dos voces inferiores a causa del salto ascendente de octava, el oído percibe un salto de cuarta ascendente en la parte grave, es decir, como una cadencia perfecta moderna.

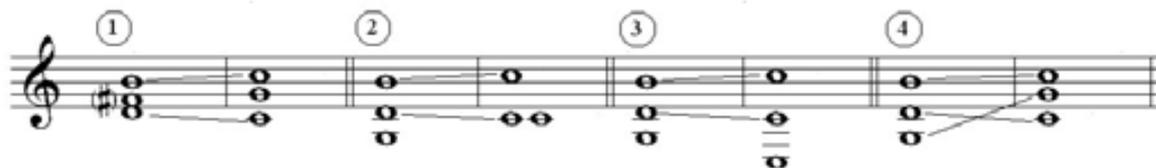


Ilustración 5. Fórmulas cadenciales a tres partes en la 1ª mitad del siglo XV

²⁸⁸ T. Dubois. *Op. cit.* (1901), p.4.

²⁸⁹ J. Zamacois. *Op. cit.*, Vol.1, p.70.

²⁹⁰ Bernhard Ziehn. *Manual of harmony theoretical and practical*. Milwaukee, A. Kaun Music Co., 1907, p.57.

En la ilustración se muestran las cadencias practicadas en la primera mitad del siglo XV. La primera se corresponde con las cadencias antiguas, heredadas de la edad media. El cuarto ejemplo muestra la cadencia presentada en este apartado, con la voz del bajo realizando un salto ascendente de octava. Este salto de octava realizado por la voz del bajo da lugar a las dos quintas paralelas típicas de esta fórmula cadencial.

Aunque esta fórmula cadencial es más propia de obras renacentistas de la primera mitad del siglo XV, también podemos encontrarla en obras de la segunda mitad de siglo y comienzos del XVI, como nuestro en algunos ejemplos expuestos del Cancionero de Palacio.

- Ejemplo 298: Binchois, Canción secular nº14, *Tristre plaisir*, c.11-12, 17-18, 22-23. (Wolfenbüttel)
- Ejemplo 299: Moxica, *No queriendo ser querida*, c.17-18 (Cancionero de Palacio nº22). (Instituto Español de Musicología)
- Ejemplo 300: Alonso, *Sol sol gi gi a b c*, c.16-17 (Cancionero de Palacio nº63). (Instituto Español de Musicología)
- Ejemplo 301: Escobar, *Secáronme los pesares*, c.22-23 (Cancionero de Palacio nº199). (Instituto Español de Musicología)

Recursos de refuerzo

Quintas paralelas por duplicación

Así como es muy habitual encontrar octavas paralelas debido a duplicaciones (o redoblamientos), también en la segunda mitad del siglo XIX se utilizan frecuentemente duplicaciones a distancia de quinta. Este tipo de duplicaciones a la quinta son comunes en compositores postwagnerianos, siendo muy habituales en la escritura pianística. En la armonía impresionista (tratada en otro capítulo), por ejemplo, se utiliza como recurso colorístico la duplicación de una melodía a la quinta.

Esta clase de sucesiones de quintas, cuando se hallan en las voces graves podrían encasillarse en el apartado correspondiente a *quintas en las partes inferiores*. Sin embargo, no son lo mismo dos quintas seguidas en un momento puntual, que un pasaje formado por múltiples movimientos paralelos de quintas. De todos modos, una simple sucesión de dos quintas también puede entenderse como duplicación, muy utilizada en las cadencias conclusivas, por ejemplo. No obstante, este último razonamiento sería llevar el concepto de duplicación al caso extremo, ya que cada caso ha de analizarse teniendo en cuenta las proporciones del pasaje donde se halla el paralelismo y merece un examen individualizado. Dos quintas consecutivas ubicadas en un fragmento contrapuntístico de suficiente duración, de manera que puedan ser consideradas un simple instante del mismo, no pueden ser consideradas como duplicación, sino como coincidencia del perfil melódico de ambas partes en un determinado instante. Tal vez parezca que se está diciendo lo mismo pero con distintas palabras, sin embargo, la diferencia está en que el concepto de duplicación implica siempre la existencia de una sola parte.

- Ejemplo 302: Rameau, Pieza para clavecín, *Fanfarinette*, c.25-26. (Dover)

Sucesión de tres quintas y octavas paralelas por duplicación en el registro grave.

- Ejemplo 303: Händel, Chacona HWV 435, c.44-45. (G. Henle Verlag)

En la quinta variación de esta chacona se observan dos quintas consecutivas paralelas (junto con dos octavas) separadas por silencios, los cuales no evitan la sonoridad característica de la duplicación a la quinta y a la octava.

- Ejemplo 304: D. Scarlatti, Sonata para clave L.181, c.221-226. (CD Sheet Music)

- Ejemplo 305: D. Scarlatti, Sonata para clave L.304, c.29-34. (CD Sheet Music)

En estas sonatas para clave de D. Scarlatti, podemos ver unas sucesiones de quintas y octavas en las voces inferiores que duplican la voz del bajo.

- Ejemplo 306: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:50, mov.1, c.7. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de tres acordes tríadas compactos con quintas y octavas justas paralelas en el registro grave, duplicando la voz del bajo mediante el acorde tríada completo.

- Ejemplo 307: Clementi, Sonata para piano Op.34 n°2, mov.2, c.18-20. (G.Henle Verlag)

- Ejemplo 308: Hummel, Rondó-fantasia Op.19, c.94-97. (Dover)

Los dos ejemplos muestran sucesiones paralelas de quintas y octavas mediante acordes tríadas fundamentales. Este tipo de pasajes son los únicos que he encontrado como posible interpretación de duplicación a la quinta en el siglo XVIII.

- Ejemplo 309: Schumann, Piezas nocturnas Op.23 n°4, c.18-19. (G. Henle Verlag)

Sucesión de cinco quintas paralelas en las voces inferiores. De los cinco acordes implicados, tres son tríadas y dos cuatríadas.

- Ejemplo 310: Alkan, Concierto para piano solo Op.39 n°8, c.499-506. (Dover)

Más de treinta quintas y octavas paralelas en enlaces entre acordes tríadas fundamentales.

Opiniones

Riemann: “*El refuerzo de un sonido mediante quintas o doceavas consecutivas se verá frecuentemente, tanto en la música para piano como en la música para orquesta, pero no hay que analizar tales duplicaciones como partes reales.*”²⁹¹

²⁹¹ Hugo Riemann. *Op. cit.* (1902), p.31.

Octavas paralelas por duplicación

La armonía prohíbe las octavas paralelas, aunque con mucha frecuencia, se utilizan para resaltar una melodía o la voz de un bajo, o en general, cualquiera de las partes de una composición. En estos casos son siempre aceptadas, ya que se trata de la duplicación (o redoblamiento) de una voz, ya sea al unísono, octava o a distancia de múltiplo de octava, para imprimirle un mayor relieve. La duplicación de una o más voces es uno de los recursos que se emplea con más frecuencia para dar mayor realce a la parte duplicada y poder jugar con su color.

La presencia de octavas paralelas se debe generalmente a la realización de duplicaciones. Este tipo de paralelismos es el más abundante de todos. En la historia de la música tonal costaría encontrar una obra orquestal sin esta clase de paralelismos. De hecho, podríamos aventurarnos a decir que seguramente no debe existir ninguna obra orquestal del citado periodo que no contenga tales duplicaciones.

Todo cuanto se ha dicho en el apartado precedente respecto de las quintas paralelas por duplicación, en relación a las proporciones a la hora de enjuiciar un determinado fragmento que contenga esta clase de paralelismos, es de igual aplicación en el caso de las octavas paralelas por duplicación, como es lógico. Dos octavas paralelas dentro de un fragmento contrapuntístico de larga duración, no representarán una duplicación sino una coincidencia momentánea del perfil melódico de ambas partes. Si tal paralelismo ocurre en un fragmento no contrapuntístico, estaremos ante un determinado color armónico, tan válido como cualquier otro. Por supuesto, es posible encontrar casos donde la frontera entre la consideración de duplicación o simple paralelismo momentáneo sea difícil de establecer. Cada caso presentará sus características propias.

- Ejemplo 311: J.S. Bach, Suite orquestal n°2, BWV 1067, mov.5, c.1-12. (Dover)

En el comienzo de la polonesa de esta suite orquestal, la melodía está doblada a distancia de octava por la flauta y los primeros violines.

- Ejemplo 312: D. Scarlatti, Sonata para clave L.500, c.72-78, 83-86. (CD Sheet Music)

Octavas duplicadas en el diseño ostinato del bajo y en el final de la obra para reforzar la sonoridad.

- Ejemplo 313: Clementi, Sonata para piano Op.25 n°5, mov.3, c.207-211, 221-226, 229-234, 243-245. (G. Henze Verlag)

Diversos pasajes con duplicaciones a la octava.

- Ejemplo 314: Mozart, Ópera *La Flauta Mágica*, KV 620, Acto I, escena 18, c.38-42. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento, la línea melódica de Sarastro es doblada por las flautas y los primeros violines.

- Ejemplo 315: Schubert, Sinfonía n° 4, D.417, mov.3, c1-8. (Dover)

Vemos otro ejemplo en el comienzo del tercer movimiento de la sinfonía Trágica de Schubert.

- Ejemplo 316: Chopin, Estudio para piano Op.25 n° 10. (Paderewski)

En este estudio de Chopin vemos un claro caso de octavas consecutivas por duplicación, o mejor dicho, por cuadruplicación. En este caso, se trata de una voz que se dobla por octavas abarcando una extensión de 3 octavas, con lo cual, la línea melódica se mueve paralelamente a cuatro alturas distintas.

Opiniones

Gauldin: *“En las obras para orquesta o piano se encuentran líneas melódicas que han sido dobladas en octavas, una técnica usada para enfatizar o reforzar esa parte. Estos doblamientos a la octava se distinguen fácilmente de las octavas paralelas, ya que los doblamientos generalmente presentan una continuidad durante un cierto período de tiempo, mientras que las octavas paralelas son errores puntuales.”*²⁹²

Piston: *“Una de las fuentes más comunes de octavas paralelas la encontramos en las duplicaciones... Sin duda, algunos tipos de duplicación son más frecuentes que otros, pero en las texturas orquestales aparecen todos los tipos y disposiciones, incluso una sola línea melódica duplicada a tres o cuatro octavas con un estrado armónico relativamente reducido entre ellas. Estas duplicaciones son más un aspecto de la instrumentación que de la armonía y no son molestas para el oído, a menos que la conducción de las voces sea poco clara.”*²⁹³

*“Dos voces moviéndose en octavas se consideran como una parte con duplicación a la octava. Es casi lo mismo que si se movieran al unísono. Las duplicaciones a la octava se utilizan mucho en música, pero las octavas paralelas deben evitarse cuando se desea la independencia contrapuntística de las voces.”*²⁹⁴

Riemann: *“...la sucesión de dos octavas no produce por si misma ninguna sonoridad desagradable; es por esto que la duplicación a la octava, o refuerzo por un sonido mediante la adición de una o varias octavas es algo absolutamente lícito; en la orquesta esto no levantaría ninguna discusión, pero nos alejamos de la cuestión de la escritura a cuatro partes reales.”*²⁹⁵

*“Naturalmente, nada hay que objetar sobre el refuerzo continuado de una voz, con octavas.”*²⁹⁶

Savard: *“Se encuentran a veces pasajes enteros compuestos de unísonos u octavas. En estas series, la parte que va al unísono o a la octava no es considerada como parte armónica, sino como duplicación de una parte que el compositor ha querido reforzar.”*²⁹⁷

²⁹² Robert Gauldin. *Op. cit.*, p.87.

²⁹³ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.296.

²⁹⁴ Walter Piston. *Op. cit.* (1992), p.79.

²⁹⁵ Hugo Riemann. *Op. cit.* (1902), p.31.

²⁹⁶ Hugo Riemann. *Op. cit.* (1930), p.58.

²⁹⁷ Augustin Savard. *Op. cit.*, p.62.

Valls: “No pueden ejecutarse dos 8as ni dos 5as consecutivas. Esta regla tiene la excepción, que siendo las voces diez o doce divididas en tres coros, cantando juntos, puede el compositor, en los tres bajos que los componen, que los dos vayan de la 8ª al unísono, o de sus compuestas, y el otro puede unisonar, o octavar con cualquiera de los dos, porque quede completa la armonía en cada coro, y porqué los tres no suponen mas que uno.”²⁹⁸

Factores estructurales

Separación entre secciones

Cuando se produce una división estructural de cierta importancia, podemos entenderlo como una discontinuidad en el discurso musical. Se crea un punto donde termina una frase, o un periodo, o un semiperiodo (o en general lo que denomino en el título de este subapartado como sección, refiriéndome a todas las partes o subpartes en que puede dividirse la estructura de una obra), y a la vez, un punto donde empieza una nueva sección. En estas condiciones puede escribirse una sucesión de quintas consecutivas, e incluso de octavas, debido al carácter de finalización (conclusiva o suspensiva) que hace que esperemos oír a continuación otra sección. Los paralelismos de quinta y octava permanecen en un segundo plano debido al carácter de separación, de independencia entre ambas secciones, sin importarnos demasiado la sonoridad del enlace (en cuanto a movimientos de quintas y octavas), ya que nuestro oído percibirá claramente la separación existente entre ambas secciones.

Aunque separaciones de este tipo pueden verse a todos los niveles (frase, período, semiperíodo, motivo,...), hay que tener en cuenta que no es lo mismo un punto de separación entre dos divisiones dentro una misma frase, que un punto que represente la separación entre dos ideas totalmente independientes.

- Ejemplo 317: Janequin, Chanson *Pourquoi tournez vous vos yeux*, c.31-32. (Oxford University Press)

Quintas y octavas consecutivas por movimiento contrario entre dos frases del texto con una textura claramente homofónica.

- Ejemplo 318: Bateson, Madrigal *Those sweet delightful lilies*, c.24. (Oxford University Press)

Sucesión de quintas y octavas paralelas entre un fragmento corto de texto y su repetición. Podría verse como un paralelismo después de un reposo o después de un silencio.

- Ejemplo 319: Vautor, Madrigal *Sweet suffolk owl*, c.3-5. (Oxford University Press)

En la repetición del motivo inicial, el enlace entre los dos acordes tríadas que separan ambos fragmentos presenta un paralelismo de quintas y octavas.

²⁹⁸ Francesc Valls. *Op. cit.*, p.125.

- Ejemplo 320: Buxtehude, Suite BuxWV 226, Zarabanda 2, c.8-9. (Breitkopf & Härtel)

Quintas y octavas paralelas entre dos acordes tríadas en la separación entre las dos secciones de la danza.

- Ejemplo 321: M.A. Charpentier, Misa de muertos, H.10, Prosa de muertos, c.314-315. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)

Se muestra una separación entre secciones donde se realizan dos octavas por movimiento disjunto. En este caso coincide con el enlace después de una cadencia.

- Ejemplo 322: J.S. Bach, Coral nº332, *Warum betrübst du dich, mein Herz*, c.2. (Breitkopf & Härtel)

Podemos ver, en el punto de separación de los dos primeros versículos, una sucesión de dos quintas por movimiento contrario entre contraltos y bajos. Tratándose de un coral, este caso se corresponde con las sucesiones de quintas después de una cadencia, ya que todas las secciones de un coral terminan con un reposo o cadencia.

- Ejemplo 323: D. Scarlatti, Sonata para clave L.249, c.13-14. (CD Sheet Music)

Dos octavas consecutivas por movimiento contrario entre dos fragmentos idénticos de dos compases cada uno de ellos. El oído entiende que se trata de un pequeño fragmento o sección que se repite, obviando la sucesión de octavas que los separa.

- Ejemplo 324: Mozart, Sonata para piano KV 570, mov.3, c.8-9. (Könemann Music Budapest)

Paralelismo de dos octavas en partes extremas en la separación entre dos secciones.

- Ejemplo 325: Beethoven, Sinfonía nº3 Op.55, mov.1, c.557-561. (Dover)

En la coda final del primer movimiento de la tercera sinfonía, puede observarse un movimiento paralelo de quintas y octavas en la separación de distintas apariciones de la cabeza del tema principal, coincidiendo, además, con un cambio de textura.

- Ejemplo 326: Weber, Sonata para piano nº2, Op.39, mov.2, c.4-5. (Dover)

Dos quintas y octavas por movimiento disjunto entre dos secciones de la primera frase del segundo movimiento.

- Ejemplo 327: Schubert, Danza alemana D.779/34, c.12-13. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de dos quintas paralelas en las voces inferiores entre las dos secciones de la segunda parte de la pieza. El enlace se realiza entre dos acordes tríadas.

Opiniones

Eslava: *“Pueden darse dos quintas mayores seguidas entre el último compás de una frase y el primero de otra, porque según el principio rítmico, no hay unión entre ellas.”*²⁹⁹

Gilson: *“Las quintas y octavas paralelas han estado siempre permitidas cuando tienen lugar entre el final de una frase y el comienzo de la frase siguiente.”*³⁰⁰

Lleys: *“Pueden hacerse dos quintas o dos octavas seguidas después de una cadencia perfecta, es decir, entre el último acorde de un periodo, y el primero del período siguiente.”*³⁰¹

Lozano: *“Pueden darse las quintas reales, aunque sean mayores, entre el último compás de una frase y el primero de la siguiente.”*... *“Pueden haber octavas reales al pasar de una frase a otra.”*³⁰²

Reber: *“La mayor parte de los compositores no prestan siempre atención a las quintas u octavas prohibidas que pueden resultar en el encadenamiento entre el último acorde de una frase y el primer acorde de la frase siguiente, o, de igual modo, entre dos fragmentos de una misma frase. Estas licencias son, a veces, de un efecto sorprendente, sobre todo cuando se ataca, en un tono diferente, cada frase, o incluso cada fragmento de frase, por breve que puede ser.”*³⁰³

Reicha *“Se pueden hacer dos quintas o dos octavas seguidas ocultas o reales y con movimiento directo después de una cadencia perfecta; es decir entre el último acorde de un periodo y el primero del periodo siguiente.”*... *“Se pueden hacer dos quintas o dos octavas seguidas ocultas o reales y con movimiento directo al repetir la frase sea en otra octava, sea con otra distribución de partes o en otro tono.”*³⁰⁴

Soriano: *“Dos octavas por movimiento contrario de 4ª o 5ª son permitidas particularmente en conclusión de período.”*³⁰⁵

Zamacois: *“En los puntos muertos del contexto melódico-rítmico, esto es, cuando una frase, un período, un concepto, un diseño, etc., ha terminado y empieza otro, las octavas y las quintas reales, indistintamente se perciben tanto menos cuanto más taxativa, absoluta e importante es la separación que se establece entre ellos. De ahí que se permitan quintas y octavas entre el último acorde de una frase y el primero de la siguiente. Y lo mismo con divisiones menos importantes, siempre que lo sean bastante para que la separación resulte bien comprendida por el oído.”*³⁰⁶

²⁹⁹ Hilarion Eslava. *Op. cit.*, p.79.

³⁰⁰ Gilson, Paul. *Quintes, octaves secondes et polytonie*. Bruselas, Schott Frères, 1922, p.33.

³⁰¹ Juan Lleys. *Op. cit.*, p.13.

³⁰² Antonio Lozano. *Op. cit.*, p.18, 19.

³⁰³ Henri Reber. *Op. cit.*, p.69.

³⁰⁴ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.158.

³⁰⁵ Indalecio Soriano Fuertes. *Op. cit.*, p.20.

³⁰⁶ Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol.2, p.243.

Enlace cadencial

Este apartado engloba las sucesiones de quintas y octavas realizadas en el enlace armónico de cualquier tipo de cadencia. Por tanto, los ejemplos presentados se corresponderán con finales de frase o parte de frase, es decir, de cualquier sección en general. Su práctica no es muy frecuente, y cuando se produce acostumbra a realizarse en cadencias de secciones importantes, como son finales de obra o de frase, aunque también pueden encontrarse en finales de período.

Los apartados correspondientes a quintas y octavas con carácter conclusivo podrían englobarse dentro de este apartado, ya que se centran en enlaces cadenciales, aunque se limite a cadencias con carácter conclusivo.

- Ejemplo 328: Fayrfax, Magnificat *Regale*, c.192-193. (A-R Editions)

Dos quintas por movimiento contrario, en una escritura a tres partes, en la cadencia final de la sección décima de esta obra.

- Ejemplo 329: Lassus, Motete *Stabat Mater dolorosa*, c.55-56. (A-R Editions)

Dos quintas por movimiento contrario en las partes extremas de este enlace cadencial.

- Ejemplo 330: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°10, mov.5, c.7-8. (Eulenburg)

Dos quintas por movimiento contrario en las voces extremas en una semicadencia a la dominante.

- Ejemplo 331: F. Couperin, Ordre n°24, *Mouvement de Passacaille: L'Amphibie*, c.87-88. (Dover)

Se muestra una sucesión de octava seguida de unísono, en las voces inferiores de una cadencia perfecta, con un intervalo de octava vacío en el ataque del segundo acorde. Este ejemplo también resultaría válido para el apartado correspondiente a separación entre secciones, ya que la cadencia está situada entre dos secciones claramente diferenciadas.

- Ejemplo 332: Telemann, Fantasía para teclado TWV 33:36, c.11-12. (Bärenreiter)

Dos octavas por movimiento contrario en una cadencia perfecta en una escritura a dos voces. Tiene a su favor la brevedad de la primera octava y el hecho de que no articulen sus dos notas simultáneamente.

- Ejemplo 333: J.S. Bach, Coral n°51, *Christus ist erstanden, hat überwunden*, c.12-13. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas por movimiento contrario en las dos partes graves, con un cambio de disposición que no evita la sucesión de quintas.

- Ejemplo 334: D. Scarlatti, Sonata para clave L.443, c.21-22, 32. (CD Sheet Music)

Dos enlaces de dos quintas consecutivas en las voces extremas, por movimiento contrario, ambos situados en una semicadencia.

- Ejemplo 335: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:43, mov.2, c.3-4. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario y en las voces extremas, en la semicadencia a la dominante con que termina el primer periodo de la frase inicial de este minuetto.

- Ejemplo 336: Mozart, Sonata para piano KV 332, mov.3, c.14. (Könemann Music Budapest)

Cadencia perfecta con dos octavas consecutivas por movimiento contrario en las partes extremas. Las notas de paso que separan la articulación de ambos acordes no eliminan la sonoridad de octavas del enlace.

- Ejemplo 337: Beethoven, Sonata para piano nº6, Op.10 nº2, mov.3, c.17-18. (Könemann Music Budapest)

Cadencia perfecta con quintas y octavas paralelas, éstas últimas en las voces extremas, separadas por notas de paso. Tiene a su favor el aumento del número de voces y la disposición estrecha de las voces inferiores.

- Ejemplo 338: Weber, Sonata para piano nº4, Op.70, mov.4, c.4-5. (Dover)

Dos octavas paralelas en la cadencia perfecta del final del primer periodo de la frase inicial del movimiento. La escritura es a dos voces.

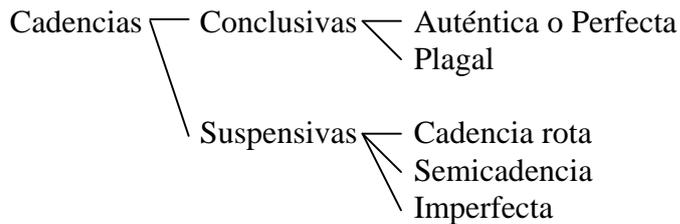
- Ejemplo 339: Schumann, Piezas de fantasía Op.12, *Caprichos*, c.15-16. (G. Henle Verlag)

Diversas quintas y octavas en un solo enlace correspondiente a una cadencia perfecta entre dos acordes tríadas.

Después de una cadencia

Este tipo de quintas y octavas consecutivas pueden considerarse como un caso particular del tipo de paralelismos relativos a la separación entre secciones. No obstante, he querido dedicarles un apartado debido a que conforman una tipología relacionada con la sintaxis musical que la teoría define y clasifica de manera muy específica.

Podemos clasificar las cadencias en dos grupos: conclusivas y suspensivas. Las primeras son las únicas que se usan en los finales de las obras tonales, ya que sirven precisamente para cerrar, para finalizar. En cambio, las cadencias suspensivas, como su nombre indica, no proporcionan sensación de final, sino que dejan la música abierta para su continuación. Expongo seguidamente un resumen de los distintos tipos de cadencias, según la teoría clásica, aunque en mi opinión la definición de cadencia imperfecta esté equivocada (en mi opinión es claramente una cadencia conclusiva).



Debido a su naturaleza, es lógico considerar que pueda realizarse un paralelismo de quintas u octavas después de una cadencia conclusiva, ya que el oído entiende perfectamente que ha terminado una sección y va a empezar otra, la cual podrá ser una nueva frase, periodo, etc... De hecho, este criterio puede aplicarse sin ningún reparo a cualquier tipo de cadencia, ya que, independientemente del su carácter conclusivo o suspensivo, todas tienen una característica en común: su carácter de finalización de una sección. Dicho carácter de finalización es apreciado perfectamente por el oído, que entiende un final seguido de un comienzo, no importando los paralelismos que se efectúen en dicha transición.

- Ejemplo 340: Arcadelt, Chanson *D'un extrême regret*, c.11. (Oxford University Press)

Quintas y octavas paralelas por movimiento disjunto después de una cadencia perfecta.

- Ejemplo 341: Lassus, Motete *Precatus est Moyses in conspectu Domini*, c.11-12. (A-R Editions)

Dos quintas por movimiento contrario, entre las voces de contralto y bajo, después de una gran cadencia.

- Ejemplo 342: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°12, mov.2, c.4-5. (Eulenburg)

Sucesión de dos quintas y dos octavas por movimiento directo en el grupo del ripieno, después de una semicadencia a la dominante.

- Ejemplo 343: Clérambault, Te Deum, C.138, c.64. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)

Dos quintas por movimiento contrario entre voces extremas.

- Ejemplo 344: J.S. Bach, Coral n°132, *Herr Gott, dich loben alle wir*, c.8. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos octavas por movimiento directo sin otra explicación que el hecho de producirse después de una cadencia.

- Ejemplo 345: J.S. Bach, Coral n°164, *Herzlich thut mich verlangen*, c.10. (Breitkopf & Härtel)

En este caso, el enlace postcadencial muestra una sucesión de dos quintas y dos octavas por movimiento contrario.

- Ejemplo 346: D. Scarlatti, Sonata para clave L.249, c.112-113. (CD Sheet Music)

Dos octavas consecutivas por movimiento contrario entre la cadencia perfecta con que termina una frase y el comienzo de la frase siguiente.

- Ejemplo 347: J. Haydn, Misa Nelson, Sanctus, c.3-4. (Dover)
- Ejemplo 348: J. Haydn, Misa en tiempos de guerra, Agnus Dei, c.2-3. (Dover)

En ambos ejemplos se muestran dos quintas por movimiento contrario en las voces inferiores, las cuales se producen en el enlace entre una cadencia y el acorde siguiente.

- Ejemplo 349: Schubert, Impromptu Op.90 nº1, D.899, c.37-38. (G. Henle Verlag)

Después de la cadencia auténtica en *do menor*, las partes inferiores realizan un movimiento disjunto de quintas y octavas paralelas. La octava es simplemente una duplicación del bajo que lleva manteniéndose durante bastantes compases. En los compases 33-34 también se observan dos quintas paralelas en las voces graves realizadas después de una cadencia (se trata del mismo ejemplo, aunque en este caso la mano izquierda no realiza la octava).

- Ejemplo 350: Schumann, Sonata Op.14, mov.1, c.7-8. (G. Henle Verlag)

Dos quintas en las voces inferiores después de una cadencia, con una disminución en el número de voces en el enlace entre ambos acordes.

Opiniones

Rimsky-Korsakov: “*Se pueden hacer quintas justas paralelas después de una cadencia, al comienzo de otra frase.*”³⁰⁷

Fragmento con carácter codal

El apartado relativo al enlace cadencial expone los enlaces cadenciales en general. Este apartado, sin embargo, se centra en fragmentos más largos que un simple enlace entre dos acordes, y con un marcado carácter codal. El carácter codal vendrá reflejado por un fragmento de índole conclusiva, rematado con un final realizado mediante una cadencia de tipo conclusivo.

- Ejemplo 351: D. Scarlatti, Sonata para clave L.404, c.102-104. (CD Sheet Music)

Dos enlaces con quintas por movimiento contrario en las partes extremas, ambos ubicados en la coda final de la obra.

- Ejemplo 352: Mozart, Sonata para piano KV 279(189d), mov.3, c.54-56. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de diversas octavas situadas en las voces extremas en el final de la exposición con carácter codal, fragmento que se repite al final de la obra. En este caso la sucesión de

³⁰⁷ Nicolai Rimsky-Korsakov. *Op. cit.*, p.134.

octavas se produce analizando los enlaces armónicos tanto de manera desplegada como compactada. La disposición de las voces en los dos acordes de *sol mayor* ayuda a disimular, en cierta medida, la sonoridad del intervalo de octava.

- Ejemplo 353: Mozart, Sonata para piano KV 332(300k), mov.3, c.85-88. (Könemann Music Budapest)

Octavas consecutivas en partes extremas en un fragmento con carácter de coda. Se van sucediendo los acordes de dominante y tónica formados por los acordes 7^a de dominante y tríada perfecto mayor. La naturaleza de los acordes de séptima y la disposición de las voces en los acordes tríada atenúan la sonoridad de los intervalos de octava.

- Ejemplo 354: Rossini, Estudio asmático (*Étude asthmatique*, del *Album pour les enfants dégoûdés*, de *Péchés de vieillesse*), c.422-425. (Fondazione Rossini)

Paralelismos de quinta y octava en los últimos cuatro compases de la pieza. Debido al registro notablemente grave del último acorde, la sonoridad de su quinta no se percibirá con la misma claridad de las anteriores.

- Ejemplo 355: Liszt, Gran paráfrasis de la marcha de Giuseppe Donizetti, S.403, c.206-209. (Editio Musica Budapest)

Fragmento codal con cuatro compases de acordes alternados de dominante y tónica, con paralelismos constantes de quintas y octavas.

- Ejemplo 356: Liszt, Canto del cisne y marcha de Hunyadi Laszlo, S.405, c.259-264. (Editio Musica Budapest)

Fragmento codal con diversos compases de acordes tríadas en estado fundamental con paralelismos constantes de quintas y octavas.

Separación por silencios

He incluido este apartado porque los silencios en la música equivalen a lo que los signos de puntuación representan en el lenguaje hablado o escrito, y por tanto constituyen un factor estructural, ya sea a nivel de microestructura como de macroestructura.

Comparativamente, este apartado podemos verlo como un caso similar al problema de los cambios de disposición de un acorde o de las notas extrañas de carácter melódico. Si en el caso de los cambios de disposición (o de las notas de paso, por ejemplo), los diferentes cambios que puedan existir no eliminan el problema de la sucesión de quintas u octavas, en este caso, de igual manera, o de hecho aún con más razón, la existencia de silencios intercalados entre dos quintas u octavas no atenúan ni eliminan la sonoridad característica de tales sucesiones interválicas.

- Ejemplo 357: Boni, Chanson *J'espère et craîns*, c.23. (Oxford University Press)

Sucesión de dos acordes tríadas paralelos en estado fundamental separados por un silencio. El paralelismo de ambos acordes da lugar a dos quintas en las partes extremas.

- Ejemplo 358: Byrd, Madrigal *Lullaby, my sweet little baby*, c.78-79. (Oxford University Press)

Sucesión de dos octavas paralelas en las partes graves. El silencio de la parte del tenor no evita el paralelismo de octavas.

- Ejemplo 359: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°7, mov.1, c.4, 5, 6. (Eulenburg)

Tres sucesiones de quintas, dos por movimiento contrario y una por movimiento directo disjunto, todas ellas separadas por silencios que no evitan su presencia.

- Ejemplo 360: Vivaldi, Concierto Op.8 n°4, *Las cuatro estaciones*, RV 297, c.110-111. (Editio Musica Budapest)

El ejemplo muestra una melodía acompañada con un acompañamiento formado por una armonización a tres partes. Se observan dos quintas consecutivas por movimiento paralelo entre las partes extremas, que unido al tempo lento del fragmento, contribuye a que se pongan abiertamente de manifiesto.

- Ejemplo 361: J.S. Bach, Coral n°337, *Was bist du doch, o Seele, so betrübet*, c.3-4. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas consecutivas por movimiento contrario separadas por silencios. Al tratarse de un coral, coincide con la separación entre dos versículos, es decir, después de una cadencia.

- Ejemplo 362: D. Scarlatti, Sonata para clave L.343, c.40-41. (CD Sheet Music)

Dos quintas consecutivas, pasando de tres a dos voces, retardando la aparición de la nota superior de la segunda quinta debido a la presencia de un silencio. La sonoridad de estas quintas paralelas se percibe claramente.

- Ejemplo 363: Salieri, Misa en re menor, Kyrie, c.9. (A-R Editions)

Sucesión de dos octavas en un enlace armónico con los acordes tríadas separados por silencios.

- Ejemplo 364: J. Pons, Obertura n°6, c.26-27. (Tritó)

Dos quintas por movimiento disjunto en las partes extremas de la sección de cuerda separadas por silencios.

- Ejemplo 365: Brahms, Sonata para piano Op.5, mov.3, c.19-20, 27-28. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de dos quintas, separadas por dos silencios de negra, en la mano derecha. Las voces extremas están duplicadas a la octava.

- Ejemplo 366: Schumann, Escenas en el bosque, Op.82 mov.8, c.3-4. (G. Henle Verlag)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto en las voces inferiores separadas por un silencio de duración breve.

Opiniones

Lleys: “Una pausa no evita la falta de dos octavas o de dos quintas.”³⁰⁸

Reber: “Los silencios, separando los acordes o ciertas notas de los acordes, no atenuan el mal efecto de las quintas y las octavas prohibidas, sea cual sea la duración de los mismos y el lugar que ocupen en el compás.”³⁰⁹

Reicha: “Una pausa no evita la falta de dos octavas o de dos quintas.”³¹⁰

Notas extrañas a la armonía

Se entiende por notas extrañas todas aquellas notas que no se corresponden con las notas reales del acorde en el cual están ubicadas y, por tanto, son notas extrañas a la armonía.

Las notas extrañas acostumbran a clasificarse de la siguiente manera:

- Nota de paso: son notas que se mueven por grados conjuntos entre dos notas reales, aunque también es posible que alguna o ambas notas extremas no sean reales a la armonía.
- Bordadura: es una nota que se mueve por grados conjuntos mediante un movimiento de ida y vuelta desde una determinada nota, que puede ser tanto real como extraña.
- Anticipación: como su propio nombre indica, se trata de una nota que anticipa la nota inmediatamente posterior a ella.
- Escapada: se trata de una nota extraña que interrumpe su movimiento considerado normal, produciéndose siempre en parte rítmica débil. Por ejemplo, una bordadura que no regresa hacia la nota bordada o una nota de paso que realiza un salto disjunto hacia una nota real.
- Pedal: consiste en una nota o diseño de notas que se mantienen durante varios acordes, de manera que resultan ser notas extrañas en algunos de ellos y notas reales en otros.
- Retardo: es una nota que se mantiene desde el acorde anterior y se convierte en nota extraña en el ataque del acorde debido a que retarda su movimiento hacia una nota real del mismo. La resolución se efectúa, por tanto, en tiempo débil.
- Apoyatura armónica: se trata de una nota extraña, ubicada siempre en el ataque del acorde o en cualquier otra parte rítmicamente fuerte, que resuelve por grado conjunto hacia una nota real.
- Apoyatura melódica: es una nota extraña, ubicada siempre en una parte del compás rítmicamente débil, que resuelve por grado conjunto hacia una nota real.

Como puede deducirse de su definición, las apoyaturas armónicas, los retardos y el pedal son las únicas notas extrañas de importancia armónica. Todas las demás poseen

³⁰⁸ Juan Lleys. *Op. cit.*, p.14.

³⁰⁹ Henri Reber. *Op. cit.*, p.31.

³¹⁰ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.160.

características únicamente melódicas. Este es el factor más importante a tener en cuenta en un primer intento de atenuar los movimientos de quintas y octavas mediante notas extrañas, ya que la disonancia producida gracias a la importancia armónica de retardos y apoyaturas, será utilizada para atenuar la sonoridad de estos paralelismos.

Otro tipo de notas extrañas a la armonía son las denominadas *notas de adorno*, cuya finalidad es la ornamentación melódica. Este tipo de adornos no tienen asignado un valor determinado dentro del compás y se indican mediante signos convencionales. Se clasifican de la siguiente manera:

- Apoyatura: nota que precede a la nota principal y se coloca un grado arriba o abajo de ésta. Toma el valor de la nota principal.
- Mordente: aunque existen distintos criterios, generalmente hace referencia a todos los adornos de una o dos notas que anteceden a la nota principal
- Grupeto: adorno que precede o sigue a la nota principal, formado por notas que se distancian un grado de la nota principal (auxiliar superior o inferior) o coinciden con ella.
- Trino: repetición de forma rápida y alternada de la nota principal con la auxiliar superior a distancia de tono o de semitono.
- Arpegiado: consiste en la ejecución sucesiva y rápida de las notas de un acorde o de un intervalo.

La interpretación de las notas de adorno varía según se trate de música antigua o moderna. Existen discrepancias entre los teóricos y además influye el gusto personal del intérprete. Esto implica que cualquiera de los adornos presentados pueden tener importancia armónica y, por tanto, atenuar, camuflar o disimular el efecto de los paralelismos de quinta u octava.

Las quintas y octavas consecutivas que se forman debido a la presencia de notas extrañas pueden dividirse en tres casuísticas distintas:

- Quintas y octavas producidas por la presencia de notas extrañas y que, sin la presencia de éstas, no se producirían.
- Quintas y octavas que desaparecen por completo gracias a la presencia de las notas extrañas.
- Quintas y octavas en que, gracias a las notas extrañas, se evita la articulación simultánea de las dos notas de uno de los intervalos, anticipándolo o retardándolo.

Todos los movimientos paralelos de quintas y octavas, formados debido a la presencia de notas extrañas, son prohibidos por la mayor parte de los teóricos. No obstante, hay teóricos que, no solamente aceptan aquellas realizaciones en que estas sucesiones paralelas desaparecen por completo, sino que permiten los tres casos expuestos.

Desde un punto de vista académico, las octavas paralelas que se formarían si no fuera por la presencia de notas extrañas, solamente son aceptadas cuando, gracias a éstas, el movimiento paralelo de octavas desaparece por completo. Sin embargo, no faltan ejemplos de los grandes maestros en que se realizan paralelismos de octava que no se adecúan a este precepto.

A continuación se presentan, por separado, cada una de las notas extrañas que se han expuesto en la clasificación realizada en este apartado.

Notas de paso

Para la mayor parte de los teóricos no se aceptan los movimientos paralelos (o contrarios) de quinta u octava debidos a la presencia de notas de paso, tanto si son éstas las que lo provocan, como si las quintas u octavas aparecen al omitir las notas de paso.

- Ejemplo 367: Gombert, Chanson *Vous êtes trop jeune*, c.14. (Oxford University Press)

Dos quintas paralelas en las partes extremas en el enlace entre dos acordes tríadas, con el primero de ellos sin la tercera. La parte superior enlaza las dos quintas paralelas mediante una nota de paso.

- Ejemplo 368: Marenzio, Madrigal *Che fa oggi il mio sole*, c.8. (Oxford University Press)

Dos quintas por movimiento contrario en partes extremas separadas por notas de paso.

- Ejemplo 369: Telemann, Fantasía para teclado TWV 33:20, c.15-16. (Bärenreiter)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario separadas por notas de paso en las voces agudas y por un silencio en el bajo.

- Ejemplo 370: J.S. Bach, Coral nº184, *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, c.4. (Breitkopf & Härtel)

En las partes inferiores de este coral pueden verse dos quintas justas, en un enlace formado por dos acordes tríadas, separadas por notas de paso en la parte del tenor.

- Ejemplo 371: J.S. Bach, Coral nº328, *Von Gott will ich nicht lassen*, c.8. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas justas separadas por una nota de paso en las partes intermedias en un enlace entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 372: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Preludio nº7, BWV 852, c.58-59. (Könemann Music Budapest)

Se muestran dos quintas consecutivas por movimiento contrario separadas por notas de paso. La segunda quinta queda claramente en evidencia debido a que las dos notas que forman dicho intervalo son las únicas que se articulan en el ataque del acorde. El paralelismo tiene una nota común a diferente octava.

- Ejemplo 373: D. Scarlatti, Sonata para clave L.336, c.41-42. (CD Sheet Music)

Dos octavas paralelas en las voces extremas separadas por una nota de paso en la parte inferior. El paso de tres a dos voces pone más en evidencia el paralelismo.

- Ejemplo 374: Mozart, Sinfonía nº40, KV 550, mov.4, c.78-79. (Editio Musica Budapest)

En el ataque de los compases 78-79 del *Allegro assai* vemos dos quintas consecutivas paralelas en las voces extremas por movimiento disjunto. Forman parte de sendos acordes tríadas y están separadas por silencios y notas de paso. Dichas quintas, tienen casi todas las características agravantes por las que no son aceptadas por el academicismo. Sin embargo, también presentan características a su favor, como son el movimiento disjunto, una nota común (aunque situada a diferente octava) y un tempo rápido.

- Ejemplo 375: Beethoven, Sonata para piano n°29, Op.106, mov.4, c.178. (Könemann Music Budapest)

En este ejemplo de Beethoven, tenemos dos quintas paralelas en las voces inferiores separadas no sólo por silencios sino también por notas de paso, las cuales no evitan la sonoridad de la sucesión de quintas. En este caso, juega a su favor, además del registro grave y del movimiento disjunto, la brevedad de la primera quinta.

- Ejemplo 376: Schubert, Menuet, D.335, c.63-64. (Könemann Music Budapest)

Este paralelismo de quintas correspondiente al segundo trío de este minuetto está formado por dos acordes tríadas en estado fundamental. Estos acordes están separados por dos notas (una nota de paso y una nota real del acorde) que descienden por grados conjuntos.

- Ejemplo 377: Schumann, Fantasía Op.17, mov.1, c.51. (G. Henle Verlag)

Enlace entre dos acordes tríadas, articulando ambos sin la tercera, con las dos quintas separadas por una nota de paso y la tercera del acorde mediante movimiento descendente por grados conjuntos.

- Ejemplo 378: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 n°7, *Furioso*, c.121-122. (G. Henle Verlag)

Dos quintas en las voces extremas, pasando de tres a dos voces, separadas por notas de paso en la voz superior.

Opiniones

Catel: “*La regla que prohíbe hacer dos cuartas, dos quintas o dos octavas consecutivas es aplicable a las notas de paso, como si ellas participaran de la armonía.*”³¹¹

Diether de la Motte: refiriéndose a quintas paralelas ocasionadas por notas de paso y bordaduras: “*Desde luego, hallamos también movimientos paralelos originados de este modo en obras de grandes maestros, pero se puede comprobar que con gran frecuencia han sido eludidos conscientemente.*”³¹²

Koechlin: “*Las notas de paso y las bordaduras no deben dar lugar a octavas o a quintas consecutivas.... Las octavas o las quintas separadas por notas de paso o por bordaduras dan lugar, como en el caso de los cambios de disposición, a una “jurisdicción” especial:*

³¹¹ Charles-Simon Catel. *Traité d'harmonie*. París, Conservatoire de Musique, 1802, p.19.

³¹² Diether de la Motte. *Op. cit.* (1993), p.56.

(a) las quintas o las octavas que se producen en el ataque del acorde, y separadas por notas de paso, cuentan como si estas notas de paso no existieran (incluso para las quintas por movimiento contrario). (b) Si se producen en tiempos débiles y por movimiento contrario, las quintas prodrán ser toleradas, incluso si son notas del acorde y no notas de paso. (d) Ocurre frecuentemente que gracias a las notas de paso o bordaduras, se eviten faltas.”³¹³

Malhomé:”Si lo mismo la primera que la segunda quinta están formadas por una nota real y una nota de paso, las dos quintas no cuentan y la realización es correcta. Para que haya incorrección es necesario, pues, que el intervalo de quinta al cual se llega esté formado por dos notas reales.”³¹⁴

Richter: “Las quintas paralelas producidas por notas de paso no son tan desagradables, en ciertos casos, como aquellas de que se ha hablado anteriormente (refiriéndose a las quintas paralelas formadas por notas reales). Aunque según el parecer de acreditados teóricos, son perfectamente correctas, basadas como están sobre leyes poco sólidas, no pueden admitirse de un modo absoluto. Así es incontestable que en una postura ancha de voces y en un movimiento suficientemente lento, el efecto desagradable de tales quintas es muy sensible.”³¹⁵

“Aun en las obras mejor escritas, aparecen algunas veces distintas quintas paralelas producidas por notas de paso. No se debe dar gran importancia a algunas licencias de este género no siendo, generalmente, consideradas defectuosas tales quintas.”³¹⁶

Savard: “Aunque son extrañas a la armonía, las notas de paso no deben dar lugar a quintas o a octavas consecutivas. Quedan sometidas a esta consideración, pero con tolerancia.”³¹⁷

Tchaikovsky: “Aunque las notas de paso ayudan a la independencia de las voces, deberían ser usadas con prudencia, ya que podemos fácilmente caer en progresiones prohibidas.”³¹⁸

Zamacois “Los encadenamientos en que figuren notas de paso deberán ser correctos lo mismo teniendo a éstas en cuenta, cual si fuesen notas reales, que haciendo caso omiso de ellas, cual si no existiesen.”³¹⁹

Zimmerman : “La regla que prohíbe dos quintas o dos octavas consecutivas es aplicable a las notas de paso. Dos notas intermedias no salvan ni dos quintas ni dos octavas; tres notas tampoco son suficientes si las quintas o las octavas estan situadas en tiempo fuerte.” [...] “Se toleran dos quintas consecutivas en el estilo libre entre notas de paso. Esta licencia no se permite entre partes extremas, en un movimiento lento, o con valores grandes.”³²⁰

³¹³ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol 1, p.151.

³¹⁴ J. Malhomé. *Tratado de artificios melódicos*. Citado en: Joaquín Zamacois. *Tratado de Armonía*, Vol.3, p.520.

³¹⁵ E. F. Richter. *Op. cit.*, (1928), p.17.

³¹⁶ E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.119.

³¹⁷ Augustin Savard. *Op. cit.*, p.246.

³¹⁸ Peter Ilyitch Tchaikovsky. *Op. cit.*, p.95.

³¹⁹ Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.189.

³²⁰ Joseph Zimmerman. *Op. cit.*, p.14.

Bordadura

En el caso de las bordaduras podemos aplicar, tanto para las quintas como para las octavas consecutivas, exactamente lo mismo que se ha dicho en relación a las notas de paso.

Hay opiniones que aceptan las sucesiones de quintas, e incluso de octavas, cuando uno de estos intervalos está formado por una bordadura y por una nota real del acorde. La permisividad en cuanto a las realizaciones de paralelismos con bordaduras habría que buscarla en el hecho de que una nota bordada puede ser considerada como una nota real mantenida, es decir, como si la bordadura no estuviera presente. Se trata de una nota real con una ornamentación, la bordadura, que no afecta en cuanto a realizaciones defectuosas porque el oído entiende cual es la línea melódica real, por así decirlo. No obstante, cada realización dependerá de la rapidez del movimiento y del gusto personal. Es evidente que con un movimiento lento, un paralelismo de quintas o de octavas, aunque estén causados por una bordadura, pondrán de manifiesto su peculiar sonoridad de un modo relevante.

Me ha sido mucho más costoso encontrar ejemplos en que interviniera una bordadura que aquellos en que figuran notas de paso. Los pasajes mostrados en este apartado son todos los ejemplos que he encontrado de esta tipología. La falta de casos hallados se refleja en la ambigüedad de algunos de los ejemplos. No es casualidad que los ejemplos más claros, a excepción de uno, presentan el paralelismo a distancia de semitono, ya que es la distancia más aceptada por la teoría en relación a las quintas paralelas por grados conjuntos entre notas reales.

- Ejemplo 379: Lassus, Motete *Confitebor tibi, Domine*, c.2-3, 3-4. (A-R Editions)

Entre los compases 2 y 3 se muestran dos quintas a distancia de semitono, con la nota inferior de la segunda quinta anticipada, debido a una bordadura en la voz de tenor. El enlace entre los compases 3 y 4 presenta, en el primer acorde, una quinta entre las voces de contralto y tenor debido a una bordadura. El segundo acorde articula con una quinta en las dos mismas voces (contralto-tenor), dando lugar a dos quintas consecutivas (“prohibidas o permitidas” según los teóricos), ya que la segunda quinta articula en tiempo fuerte. Aunque no es un claro ejemplo con los dos intervalos paralelos sin notas intermedias entre ellos, he expuesto este pasaje por la falta de ejemplos hallados.

- Ejemplo 380: Vecchi, Canzonetta *Donna, se vaga sei*, c.14-15. (A-R Editions)

Enlace entre los acordes de *mi menor* y *la mayor* en que la bordadura de la voz de la soprano provoca un paralelismo de dos quintas por grados conjuntos. Ya que la nota que he calificado como bordadura puede verse como una nota real, podría analizarse como un cambio armónico dando lugar a un enlace entre dos acordes tríadas fundamentales paralelos en que el primer acorde sería *sol mayor*. Expongo este pasaje ambiguo debido a la falta de ejemplos hallados.

- Ejemplo 381: Fux, Sonata para teclado nº7, mov.3, c.14, 15, 16. (Universal Edition)

Se muestran dos quintas paralelas a distancia de semitono (c.14 y 16) y de tono (c.15) provocadas por la presencia de una bordadura en la voz que realiza la sucesión de semicorcheas. Aunque la bordadura coincide con un cambio armónico, pudiéndose analizar como nota real, su carácter es claramente de nota extraña.

- Ejemplo 382: J.S. Bach, Coral nº369, *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, c.9. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas por semitono separadas por dos notas extrañas: una anticipación y una bordadura. La bordadura puede interpretarse como la séptima del acorde, aunque no evita su carácter de bordadura. En este caso, las dos notas extrañas no evitan en absoluto la sonoridad del paralelismo de quintas.

- Ejemplo 383: J.S. Bach, Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.3, c.19. (Könemann Music Budapest)

En el *Adagio* de esta sonata (se trata de un arreglo para instrumento de teclado realizado por J. S. Bach a partir de una partita de Johann Adam Reinken) podemos ver un caso clarísimo de quintas consecutivas con todos sus agravantes: voces extremas, grados conjuntos y el hecho de ser las dos únicas partes que se articulan. Estas quintas se producen debido a la bordadura inferior de la nota *do*, y tienen a su favor la brevedad de su duración.

- Ejemplo 384: D. Scarlatti, Sonata para clave L.301, c.21-22. (CD Sheet Music)

Enlace entre los acordes de *sol mayor* y *do mayor* mediante una bordadura que forma una quinta justa con el bajo del primer acorde en primera inversión. Con una escritura a dos partes, el segundo acorde se ataca con la quinta desnuda, sin la tercera.

- Ejemplo 385: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.77 nº2, mov.3, c.53. (Dover)

En el tercer movimiento de este cuarteto, podemos ver un paralelismo de quintas por movimiento conjunto entre el primer violín y la viola. La parte aguda de la primera quinta es una bordadura inferior a distancia de semitono. En cualquier caso, son quintas a distancia de semitono, y la primera de ellas de muy corta duración.

- Ejemplo 386: Schubert, Quinteto de cuerda D.956, mov.1, c.369-370. (Bärenreiter Kassel)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas paralelas por semitono debido a la presencia de una bordadura.

- Ejemplo 387: Arriaga, Cuarteto de cuerda nº1, mov.4, c.211. (Música en Compostela)

Dos quintas paralelas a distancia de semitono de duración breve. La nota superior del primer intervalo de quinta es una bordadura inferior de la fundamental del acorde.

- Ejemplo 388: Liszt, El árbol de Navidad, S.186 mov.3, *Los pastores ante el pesebre*, c.93-94. (Editio Musica Budapest)

Enlace entre dos acordes tríadas, en segunda y primera inversión, con dos quintas paralelas por grados conjuntos debidas a una bordadura.

Opiniones

Arin y Fontanilla: “Cuando unas mismas bordaduras se repiten con insistencia y en valores algo breves, debe considerarse el pasaje como una nota principal tenida, prescindiendo de las notas extrañas, para los efectos de análisis harmónico respecto del enlace de acordes, quintas, etc., excepción hecha de las octavas, que jamás podrán admitirse.”³²¹

Reber: “En las quintas justas consecutivas como resultado de la utilización de bordaduras, es suficiente que una de ellas esté formada por una bordadura y una nota real para que no sea considerada como falta, ya que la nota bordada es considerada como si estuviera mantenida. Este principio autoriza de igual modo las octavas consecutivas.”...Refiriéndose a sucesiones de más de dos quintas paralelas de esta naturaleza: “Es importante sin embargo, remarcar que todas estas libertades de realización solo son buenas con bordaduras de corta duración o, al menos mediana, y que en un movimiento muy lento o con valores largos, producirían frecuentemente efectos muy malos. Es por esto que es preferible prohibirlos en la escuela, sea cual sea la duración de la bordadura.”³²²

Rimsky-Korsakov (refiriéndose a las bordaduras): “Deben evitarse las falsas relaciones y las quintas paralelas.”³²³

Soriano: “Se permite el encuentro de disonancia entre la bordadura y una nota real cuando se muda de acorde, y dos quintas sucesivas por grados conjuntos entre la bordadura y la nota real, siendo la bordadura de poco valor.”³²⁴

Anticipación

Una anticipación, al igual que las notas de paso, no evita la consideración de movimientos defectuosos en lo que se refiere a los paralelismos de quintas y octavas.

Acostumbra a presentarse, en las sucesiones que nos ocupan, como una nota que, después de la articulación de la primera quinta u octava, anticipa una de las dos notas constitutivas del segundo intervalo del paralelismo. No evita, por tanto, la típica sonoridad de la sucesión de quintas u octavas.

Existe una mayor permisividad en el caso de las quintas paralelas cuando la segunda está formada por una anticipación y una nota de paso. Se trata, en este caso, de dos quintas por movimiento conjunto que ya practicaban sin ningún reparo en el siglo XVII.

- Ejemplo 389: Certon, Chanson *J'espère et crains*, c.15. (Oxford University Press)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas paralelas en las partes agudas, separadas por una anticipación en la voz superior.

³²¹ V. de Arin y P. Fontanilla. *Ejercicios teórico-prácticos de armonía*, Vol.III. Madrid, Alberdi, 1977, p.18.

³²² Henri Reber. *Op. cit.*, p.189, 190.

³²³ Nicolai Rimsky-Korsakov. *Op. cit.*, p.99.

³²⁴ Indalecio Soriano Fuertes. *Op. cit.*, p.199.

- Ejemplo 390: Lupi Second, Chanson *Une dame pour mieux venir*, c.36-37. (Oxford University Press)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario separadas por una anticipación coincidente con un cambio de disposición del primer acorde.

- Ejemplo 391: Pachelbel, Ricercare para órgano en Fa# m, c.64. (Dover)

Se muestra una sucesión entre dos acordes tríadas perfectos mayores en estado fundamental. La voz inferior se mueve antes de la articulación del segundo acorde, realizando una anticipación y una bordadura inferior de la anticipación. Aunque podría analizarse como un cambio de estado hacia la fundamental de un acorde cuatríada, realmente se percibe como dos notas extrañas que adornan el enlace entre ambos acordes tríadas.

- Ejemplo 392: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°9, mov.3, c.28-29. (Eulenburg)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto en las voces inferiores, con una anticipación de la nota superior de la segunda quinta.

- Ejemplo 393: J.S. Bach, Coral n°162, *Herzlich thut mich verlangen*, c.11-12. (Breitkopf & Härtel)

En este coral (*O Haupt voll Blut und Wunden*) de la Pasión según San Mateo, se muestran dos quintas paralelas por movimiento disjunto, separadas por una anticipación, en la cadencia final.

- Ejemplo 394: J.S. Bach, Coral n°361, *Werde munter, mein Gemüthe*, c.4. (Breitkopf & Härtel)

Típica sucesión de quintas con la segunda quinta formada por una anticipación y una nota de paso.

- Ejemplo 395: D. Scarlatti, Sonata para clave L.278, c.15. (CD Sheet Music)

Sucesión de dos quintas separadas solamente por una anticipación en una escritura a dos partes.

- Ejemplo 396: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:37, mov.2, c.12-13. (Könemann Music Budapest)

Este pasaje muestra, en las partes inferiores, una sucesión de tres quintas paralelas, las dos primeras justas y la tercera aumentada. La voz superior del movimiento de quintas, va realizando cada vez la anticipación correspondiente a la voz superior de la siguiente quinta. En este caso, todos los acordes implicados presentan una disonancia que atenúa el efecto del paralelismo.

- Ejemplo 397: Mozart, Rondó KV 494, c.14. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de quinta disminuída seguida de quinta justa, separadas en la voz aguda por una anticipación. Considerando la armonía desplegada, estas quintas desaparecen. No obstante, su sonoridad se aprecia muy claramente, como en una escritura a dos partes.

- Ejemplo 398: Mozart, Cuarteto de cuerda KV 170, mov.2, c.37. (Dover)

Dos quintas paralelas en las partes extremas separadas por una anticipación en el primer violín.

- Ejemplo 399: Schumann, Sonata Op.14, mov.2, c.143-144. (G. Henle Verlag)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas paralelas por movimiento disjunto en las voces inferiores. La nota superior de la primera quinta cambia de disposición realizando una anticipación de la nota superior del segundo intervalo de quinta.

- Ejemplo 400: Bruckner, Misa para el Jueves Santo, WAB 9, Credo, c.32. (Musikwissenschaftlicher Verlag)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario en un enlace entre acordes tríadas. La nota superior de la primera quinta cambia de disposición anticipando la nota superior de la segunda quinta.

Opiniones

Zamacois: “*Los maestros antiguos no esquivaban las dos quintas sucesivas resultantes de atacar la anticipación directa a la vez que una nota de paso.*”³²⁵

Escapada

La escapada tiene más libertad de movimiento (junto con la apoyatura melódica) que las demás notas extrañas de carácter melódico, sobre todo la escapada disjunta. En base a esto, tal vez podría pensarse en una mayor facilidad para provocar quintas u octavas, sin embargo es un recurso que se usa con muy poca frecuencia. En cualquier caso, podemos aplicar el mismo criterio que se ha expuesto para las notas de paso.

Excepto en unos pocos ejemplos de autores románticos, no he encontrado ningún otro caso en que la nota con carácter de escapada pudiera analizarse como nota realmente extraña, ya que siempre constituye una nota real dando lugar a un cambio armónico. De hecho, he presentado todos los ejemplos hallados, ya que la cantidad de pasajes encontrados con este tipo de nota extraña (o mejor dicho, con el carácter de este tipo de nota extraña) han sido muy escasos, presentando algunos de ellos una clara ambigüedad.

- Ejemplo 401: Benedictus, Chanson *Je ne me puis tenir d'aimer*, c.32. (Oxford University Press)

Sucesión de dos quintas en las dos partes de tenor separadas por una nota con carácter de escapada (en nuestros oídos modernos suena como una séptima con carácter de nota de paso)

³²⁵ J. Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.253.

que no logra su objetivo de descender por grados conjuntos, interrumpiendo su descenso para dar un salto en sentido contrario, es decir, efectuando un comportamiento propio de una escapada), aunque puede analizarse como un cambio de armonía.

- Ejemplo 402: Caimo, Madrigal *Eccelsa e generosa prole*, c.23. (A-R Editions)

Enlace entre los acordes de *la menor* y *sol mayor*, con dos quintas entre contralto y bajo en la articulación de ambos acordes. Hay un cruzamiento entre contralto y tenor, aunque lo más curioso es el cambio de articulación de la contralto con un salto ascendente de tercera hacia una nota extraña (*sol*). No cabe la posibilidad de plantearse un cambio de armonía, ya que el acorde cuatría resultante, la menor séptima, no resuelve ni prepara la séptima. Se trata o bien de una escapada disjunta o de una anticipación de la voz del tenor.

- Ejemplo 403: Gibbons, Madrigal *Ah, dear heart*, c.26. (Oxford University Press)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas paralelas en las voces inferiores, a tres partes, separadas por una escapada en la voz intermedia. Aunque esta escapada puede analizarse como una nota real, con un cambio de armonía, su carácter es de escapada y no evita la sonoridad de las quintas paralelas.

- Ejemplo 404: J.S. Bach, Preludio y Partita para piano BWV 833, mov.2, c.7-8. (Könemann Music Budapest) (Autenticidad dudosa)

En este fragmento de la *Allemande*, la última nota del compás 7 (*sib*), funciona como una escapada, y no evita por sí sola las quintas que resultan en el enlace entre ambos acordes. En una sucesión de 5ªdism.-5ªJ, como es el caso, ya vimos que la peor disposición del segundo acorde, si es tríada, es el estado fundamental. En este caso, aun siendo la peor disposición, la hábil ubicación y tratamiento de las partes del acorde que contiene la segunda quinta, así como su brevedad, ayuda a camuflar el paralelismo. Con este análisis estoy interpretando que la nota *re* de la mano izquierda resuelve hacia el bajo del siguiente acorde. El bajo del primer acorde (la nota *fa* que articula en el tercer tiempo de compás) se habrá atenuado notablemente en el momento de la articulación de la quinta disminuía, con lo cual el oído podría entender la sucesión 5ªdism.-5ªJ. Aunque se trata de un caso complejo con diversas posibilidades de análisis, presento este fragmento por la ausencia de ejemplos encontrados.

- Ejemplo 405: Schubert, Sonata D.567, mov.1, c.48. (G. Henle Verlag)

Se muestra un enlace con dos octavas paralelas, con la voz superior realizando una nota con carácter de escapada (nota *re*). El primer acorde es tríada y el segundo es un acorde cuatría con la quinta rebajada un semitono. De hecho, la nota que actúa de escapada es una bordadura inferior que antes de resolver a la nota auxiliar superior (7ª del 2º acorde), realiza un salto ascendente de tercera que, aunque conduce a la fundamental del acorde, se percibe como una apoyatura que quiere resolver hacia la séptima, debido a la alteración que sensibiliza la bordadura. En cualquier caso, la segunda octava pasa desapercibida por la disonancia que introduce la quinta rebajada.

- Ejemplo 406: Schubert, Danza escocesa D.299 nº2, c.7-8, 15-16. (Könemann Music Budapest)

En este ejemplo se muestran tres octavas consecutivas separadas por escapadas en la voz aguda. Las escapadas no salvan el paralelismo de octavas que se percibe con total claridad. Aunque la intención del compositor sea realizar una duplicación a la octava, la realidad es que se produce un paralelismo de octavas que empobrece los enlaces armónicos previos a la cadencia.

- Ejemplo 407: Mendelssohn, Cuarteto nº2 Op.13, mov.3, c.25-26. (Dover)

Sucesión de dos octavas en las voces extremas en un enlace entre dos acordes tríadas, el primero en estado fundamental y el segundo en segunda inversión (6/4 cadencial). La nota superior de la primera octava desciende por grados conjuntos hasta una escapada que salta hacia el segundo intervalo de octava.

- Ejemplo 408: Alkan, Sinfonía para piano solo Op.39 nº5, c.35-36, Parte 2: *Marcha fúnebre*. (Dover)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas en las voces graves. Las notas superiores de la sucesión de quintas están separadas por una nota con carácter de escapada, la cual actúa como bordadura, y a la vez sensible, de la fundamental del segundo acorde, aunque no resuelve como tal de una manera directa, sino que se convierte en una escapada.

Opiniones

Koechlin: “*Las quintas por escapada no se tienen en cuenta.*”³²⁶

Pedal

Aunque el pedal puede ayudar a atenuar el efecto de un paralelismo de quintas o de octavas en función del grado de disonancia que introduzca, no acostumbra a salvar esta clase de paralelismos.

La norma académica recomienda que las partes deben estar escritas independientemente de la existencia del pedal. Cuando se tiene un pedal, al ser por su naturaleza una nota o diseño de notas, por lo general de larga duración, el oído se acostumbra a ellas, con lo cual, las otras partes son escuchadas de manera independiente al pedal. Esto lleva consigo el hecho de que un paralelismo de quintas u octavas sea puesto en evidencia aunque el pedal suponga una disonancia respecto al paralelismo. Aún así, la aceptación de cada caso en concreto, dependerá del grado de disonancia debido al diseño del pedal y a su duración antes de la realización del paralelismo.

Al igual que los apartados correspondientes a la bordadura, la escapada y la apoyatura melódica, los ejemplos hallados con este tipo de nota extraña han sido muy escasos. Solamente en compositores del siglo XIX he encontrado un mayor número de ejemplos, aunque continúan siendo una cantidad mínima.

- Ejemplo 409: Susato, Canción *Een Venus schoon*, c.39. (A-R Editions)

³²⁶ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol.1, p.171.

Este ejemplo muestra una sucesión de tres acordes (*la menor – sol mayor – la menor*) con una sucesión de dos quintas por grados conjuntos entre los dos primeros. La quinta del primer acorde se mantiene en los tres acordes, produciendo una disonancia en el acorde de sol mayor. Aunque las tres notas del acorde de *sol mayor* pueden analizarse como notas extrañas (nota de paso en la soprano, bordadura en el bajo, y nota de paso que se convierte en retardo en la contralto), interpretando todo este fragmento como un solo acorde de la menor, el oído capta perfectamente el cambio de armonía mientras se mantiene una nota del primer acorde. El comportamiento de esta nota mantenida se corresponde con una nota pedal, la cual atenúa la sonoridad de las quintas paralelas.

- Ejemplo 410: Cabanillas, Tiento nº6, c.51-52. (Diputació de Barcelona)

Sucesión de cuatro acordes tríadas paralelos sobre un pedal de octava, el cual mantiene su sonido por tratarse de una obra para órgano. Tres de los acordes son perfectos mayores y uno de 5ª disminuída.

- Ejemplo 411: J.S. Bach, Coral nº124, *Helf mir Gott's Güte preisen*, c.2. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas, la primera disminuída y la segunda justa. Aunque las dos notas de la primera quinta pueden considerarse como notas extrañas dentro de un mismo acorde (nota de paso y bordadura), también podemos analizar el fragmento como un pedal en el bajo (el cual cambia de octava) sobre el cual se realiza un paralelismo de quintas, con la primera de ellas atenuada por el pedal debido a su corta duración.

- Ejemplo 412: Händel, Suite para clave HWV 437, mov.3, c.24-26. (G. Henle Verlag)

En este ejemplo correspondiente a la *courante* de esta suite, se muestran dos paralelismos de quinta en un pasaje en que la voz superior adquiere un carácter de pedal, mediante un diseño formado por un intervalo de segunda mayor ascendente que se va repitiendo. Debido a la reiteración del diseño del pedal, el oído presta atención a la conducción de las voces inferiores, de manera que los paralelismos pasan desapercibidos. También contribuyen en esta tarea otros factores, como son la brevedad de la sucesión y la corta distancia entre las dos voces inferiores.

- Ejemplo 413: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:48, mov.2, c.83-86. (Könemann Music Budapest)

Sobre un pedal formado por la nota *sol* en el registro grave, la mano derecha realiza sucesiones de acordes tríadas paralelos, mediante la armonía desplegada, en estado fundamental. Con la armonía compactada, resultarían sucesiones de quintas paralelas sobre una nota pedal.

- Ejemplo 414: Beethoven, Sonata para piano nº 11, Op.22, mov.1, c.188-189. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de quintas paralelas en la mano derecha, mientras la mano izquierda realiza un pedal formado por un diseño de semicorcheas. En este caso el paralelismo de quintas es a distancia de semitono, el cual es generalmente aceptado por los tratados. Aunque el pedal

está formado por una nota disonante con la primera quinta, el oído ya se ha acostumbrado a él (debido a que está sonando desde hace ya un compás y medio), con lo cual la sucesión de quintas se oye claramente.

- Ejemplo 415: Liszt, Himno de la noche, S.173a1, c.73-74. (Editio Musica Budapest)

Pasaje con dos quintas paralelas por movimiento disjunto en las voces agudas, con un pedal en el bajo. La nota pedal es nota real en el primer acorde y nota extraña en el segundo. Aunque el pedal articula en el ataque del segundo acorde, las quintas se perciben con claridad.

- Ejemplo 416: Gade, Flores de primavera Op.2B, mov.2, c.2. (G. Henle Verlag)

Se muestran dos octavas consecutivas debidas a la presencia de dos bordaduras coincidentes en ambas manos. El diseño repetitivo de semicorcheas, realizando una bordadura superior, se percibe como un pedal debido a su insistencia. Debido a su duración, en el momento en que se producen las octavas, éstas pueden pasar en cierto modo desapercibidas, aunque también favorece a ello el hecho de que las dos notas de la primera octava no articulan simultáneamente, sino después de una disonancia. Otro factor que favorece su realización es la brevedad. Es un ejemplo en que el grado de la percepción de la sonoridad del paralelismo dependerá de la subjetividad de cada oído.

Opiniones

Cherubini: *“Las partes, en un fragmento con pedal, deben estar combinadas entre ellas según las reglas, y como el sonido sostenido del pedal no existiera, excepto en el primer y último compás, los cuales deben encontrarse en armonía con el sonido del pedal.”*³²⁷

Savard: *“Los diferentes acordes que se sitúan sobre un pedal siguen en su encadenamiento y su progresión las reglas ordinarias.”*³²⁸

Zamacois: *“El pedal no justifica las incorrecciones que sin él puedan existir.”*³²⁹

Retardo

Los retardos, junto con las apoyaturas, son las dos notas extrañas de importancia armónica, ya que siempre están situadas en tiempos, o partes de tiempo, fuertes. Esto les confiere la facultad de generar disonancia, mediante la cual pueden atenuar los encadenamientos de quintas y octavas.

La sucesión de quintas u octavas retardadas de este apartado, hace referencia a aquellas situaciones en que el retardo está formado por una nota extraña a la armonía, mientras que cuando se habla de quintas u octavas retardadas en general, engloba tanto a notas extrañas como reales. Por esta razón, las quintas y octavas retardadas, han sido tratadas, junto con las anticipadas, en apartados precedentes. En dichos apartados se han tratado sucesivamente los

³²⁷ Luigi Cherubini. *Op. cit.*, p.112.

³²⁸ Augustin Savard. *Op. cit.*, p.232.

³²⁹ Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.274.

paralelismos por cambio de posición de los acordes, los paralelismos retardados y los anticipados. Estos apartados han sido clasificados dentro del apartado más genérico sobre paralelismos por prolongación, siendo el retardo un caso particular.

Para aclarar cualquier confusión que pueda haber quedado en cuanto a la diferencia entre las quintas retardadas de este apartado y las del apartado presentado con anterioridad con la denominación de “quintas retardadas”, basta recordar la definición de retardo como nota extraña. La nota extraña denominada retardo se puede definir, por ejemplo, según Zamacois, de la siguiente manera: *“El retardo es una nota extraña que se manifiesta en el acorde por causa de la prolongación de una nota del acorde anterior a la cual le correspondía realizar, al encadenarse los acordes, un movimiento melódico de 2ª descendente o ascendente, movimiento que por fin lleva a efecto, pero más tarde de lo normal, o sea después de atacado el acorde dentro del cual resulta nota extraña.”*³³⁰

Lo realmente importante, es el hecho de que un retardo es una nota *extraña a la armonía*. Debido a esta característica, el retardo siempre provocará una disonancia. El lector podrá pensar que pueden haber casos en que un retardo no forme disonancia. Esto es cierto, pero solamente ocurrirá cuando no sea una nota extraña a la armonía. Y si no es una nota extraña, por definición, no puede tratarse de un retardo. En los tratados de armonía pueden encontrarse las denominaciones de retardos consonantes o retardos que no provocan disonancia, lo cual se contradice con la definición del retardo, como acabamos de ver (la característica de que el retardo es una nota extraña a la armonía es compartida por todas las definiciones al respecto). Por esta razón he optado por diferenciar entre este apartado, que solamente contiene casos en que el retardo es una nota extraña, y el apartado ya mencionado en que la palabra retardo se utiliza con un significado más general, es decir, como nota real o como nota extraña. Por tanto, habrá casos comunes que puedan englobarse dentro de varios apartados.

En los tratados de armonía pueden encontrarse distintas opiniones acerca de la aceptación de este tipo de quintas y octavas. Las octavas retardadas, por su parte, acostumbran a estar prohibidas. Una de las reglas a seguir, según los teóricos, es que las octavas y quintas retardadas se dan cuando, en un fragmento con retardos, después que éstos hayan sido eliminados, aparece una sucesión paralela de quintas u octavas.

De las distintas sucesiones de quintas y octavas de esta naturaleza, podemos diferenciar tres tipos:

1. Retardo del segundo intervalo: el retardo resuelve en el segundo intervalo del paralelismo, retardando la aparición de éste y “salvándolo” debido a su disonancia. La nota del retardo forma parte del primer intervalo del paralelismo y se prolonga hacia el segundo.
2. Retardo situado en una 3ª voz: el retardo no forma parte del paralelismo. En este caso, el retardo tiene lugar en una voz distinta a las que forman el paralelismo.
3. Retardo formando parte del paralelismo: el retardo forma parte de alguno de los dos intervalos de quinta u octava, o de ambos.

³³⁰ J. Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.125.

Respecto al primer tipo mencionado, el retardo también podría darse en el primer intervalo, evitando de igual modo el paralelismo, ya que una disonancia en el primer intervalo atenuaría la sonoridad de la sucesión de ambos intervalos. No obstante, no he encontrado ningún ejemplo con estas características. En los siguientes ejemplos se exponen fragmentos con estas tres tipologías.

Retardo del segundo intervalo

- Ejemplo 417: Corteccia, Madrigal *Quest'io tesseva e quelle*, c.17. (Oxford University Press)

Enlace entre dos acordes tríadas con un cambio de disposición de la fundamental a la tercera en el primero. Esta tercera, junto con la quinta, se prolongan hacia la articulación del segundo acorde, convirtiéndose en retardos que resuelven sobre la fundamental y la tercera del segundo acorde. Se trata de un retardo de la nota superior del segundo intervalo de octava y de un segundo retardo en una tercera voz, los cuales atenúan las dos octavas consecutivas.

- Ejemplo 418: Monte, Madrigal *Ahí, chi mi rompe il sonno*, c.29-30. (Oxford University Press)

Realización típica de quintas paralelas, en un enlace entre dos acordes tríadas, salvadas por la disonancia del retardo que resuelve a la segunda quinta.

- Ejemplo 419: Cabanillas, Tiento nº23, c.127. (Diputació de Barcelona)

Dos quintas retardadas en un enlace entre dos acordes tríadas en primera inversión.

- Ejemplo 420: J.S. Bach, Coral nº172, *Hilf, Gott, dass mir's gelinge*, c.16. (Breitkopf & Härtel)

La nota inferior del primer intervalo de quinta, en la voz de la contralto, se prolonga en el segundo acorde retardando su resolución y produciendo una disonancia regular con el bajo.

- Ejemplo 421: J.S. Bach, Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.2, c.64-65. (Könemann Music Budapest)

Caso típico de quintas retardadas del primer tipo. En la resolución del retardo el movimiento de la voz del bajo realiza un cambio armónico.

- Ejemplo 422: D. Scarlatti, Sonata para clave L.295, c.19-20. (CD Sheet Music)

Dos quintas retardadas en acordes tríadas a distancia de semitono. El retardo está formado por dos notas que en la articulación del segundo acorde se convierte en un acorde tríada en segunda inversión, aunque el oído entiende perfectamente que se trata de dos notas pendientes de resolver.

- Ejemplo 423: Händel, Suite para clave HWV 428, Courante, c.10-11. (G. Henle Verlag)

Dos quintas retardadas mediante la prolongación de la voz intermedia. La disonancia provocada por el retardo salva las quintas.

- Ejemplo 424: J. Haydn, Misa Cellensis, Gloria, c.270-271, 275-276. (Bärenreiter)

Se muestran dos casos de retardo similares. Se retarda la nota grave de la primera quinta, produciendo una disonancia regular en el segundo acorde donde resuelve a la segunda quinta.

- Ejemplo 425: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.135, mov.2, c.214-215. (Breitkopf & Härtel)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos octavas en las partes extremas separadas por un retardo. El enlace presenta otro retardo en el segundo violín. Al resolver este retardo el segundo acorde cambia de disposición mediante un simple cambio de octava en las dos partes graves

- Ejemplo 426: Mendelssohn, Cuarteto de cuerda nº2, Op.13, mov.4, c.206. (Dover)

Se muestran dos quintas retardadas en los violines en un enlace entre dos acordes tríadas. La disonancia provocada por el retardo, así como la entrada disonante del violonchelo, evitan estas quintas.

- Ejemplo 427: Bruckner, Christus factus est, WAB 11, c.8-9. (Musikwissenschaftlicher Verlag)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas paralelas evitadas por la prolongación hacia el segundo acorde de la nota inferior de la primera quinta, formando un retardo que resuelve a la nota inferior de la segunda quinta después de la articulación del segundo acorde.

Retardo situado en una 3ª voz

- Ejemplo 428: Monte, Madrigal *Leggiadre Ninfe*, c.12. (Oxford University Press)

Sucesión de dos quintas paralelas separadas por un cambio de disposición de duración breve, salvadas por la disonancia introducida por el retardo que se produce en la voz de la segunda soprano.

- Ejemplo 429: Morley, Madrigal *Fyer, Fyer*, c.31-32. (Oxford University Press)

- Ejemplo 430: Gibbons, Madrigal *Dainty fine bird*, c.16-17. (Oxford University Press)

En ambos ejemplos se muestran dos quintas consecutivas por movimiento contrario en las partes graves (el segundo a través de un cambio de disposición), con un retardo en otra voz que provoca una disonancia regular con la quinta del segundo acorde, resolviendo a la tercera. Ambos acordes son tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 431: Cabanillas, Tiento nº8, c.32-33. (Diputació de Barcelona)

Dos quintas por movimiento contrario, la segunda de las cuales está atenuada por el retardo efectuado por otra voz, presentando además un cruzamiento entre la nota superior de la segunda quinta y el retardo.

- Ejemplo 432: Pachelbel, Preludio coral n°3, *Ach Herr, mich armen Sünder*, c.24. (Dover)

Tres quintas en las voces graves separadas por cambios de disposición (los cuales también pueden entenderse como cambios armónicos). Lo que realmente atenúa estas quintas son los retardos disonantes efectuados por la voz intermedia superior.

- Ejemplo 433: J.S. Bach, Coral n°252, *Mitten wir im Leben sind*, c.19, 22-23. (Breitkopf & Härtel)

Se trata de dos ejemplo de quintas paralelas “salvadas” por el efecto de un retardo que no forma parte del paralelismo. En el compás 19 pueden observarse dos quintas consecutivas paralelas por movimiento conjunto en las voces inferiores. La nota del retardo del segundo acorde es disonante con el bajo y la soprano, enmascarando de este modo la sonoridad de la segunda quinta, ya que el oído prestará mayor atención a la disonancia y a su resolución. Además, en este caso, la sonoridad de la primera quinta también está atenuada por una apoyatura disonante con la soprano y el tenor. La movilidad del tenor en el primer acorde no eliminaría por sí solo, como puede verse en el apartado relativo a cambios de posición de los acordes, la sonoridad de la sucesión de quintas.

En el pasaje de los compases 22-23, la sucesión de 3 quintas en las voces graves queda ocultada al oído gracias a la disonancia producida por el retardo que resuelve en el acorde de la segunda quinta.

- Ejemplo 434: J.S. Bach, Coral n°60, *Den Vater dort oben*, c.13. (Breitkopf & Härtel)

Se observan dos quintas en las partes graves y dos retardos en la voz de la contralto, uno en cada acorde. El tenor realiza un cambio de disposición que no salvaría las quintas en el caso de no producirse los retardos.

- Ejemplo 435: J.S. Bach, Sonata para teclado en lam, BWV 965, mov.6, c.58. (Könemann Music Budapest)

Se muestran unas quintas seguidas en las voces superiores, separadas por un simple cambio de posición, atenuadas por la disonancia de un retardo en la primera quinta. En este caso, al tratarse de una obra para piano, la disonancia del retardo no es capaz de enmascarar suficientemente la primera quinta. Aunque la segunda quinta se encuentra en un acorde tríada, ayuda a disimular un poco la sonoridad característica del paralelismo de quintas la disposición estrecha del acorde en el registro grave.

- Ejemplo 436: D. Scarlatti, Sonata para clave L.465, c.57-64. (CD Sheet Music)

Se observan 8 quintas consecutivas por grados conjuntos en las partes graves. Puede analizarse como cuatro enlaces de quintas (de dos quintas cada uno) con un retardo disonante en la parte aguda del segundo acorde de cada uno de los cuatro encadenamientos.

- Ejemplo 437: J. Haydn, Misa en tiempos de guerra, Kyrie, c.21-22. (Dover)

Sucesión de cinco quintas por movimiento contrario, separadas por notas de paso o cambios de disposición. Las tres quintas intermedias están atenuadas por un retardo ubicado en una tercera parte (retardos efectuados por la soprano en el segundo y cuarto acorde, y por el tenor en el tercero).

- Ejemplo 438: Brahms, Sonata para piano Op.2, mov.2, c.43-44. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento, la única disonancia que puede enmascarar la sucesión de quintas arpegiadas por movimiento disjunto, es el retardo en el primer acorde.

- Ejemplo 439: Tchaikovsky, Tema original y variaciones Op.19 n°6, c.18, 23, 30. (Dover)

Se muestran tres pasajes con sucesiones de quintas en las voces inferiores, las cuales están atenuadas por los retardos efectuados por la voz intermedia superior.

Retardo formando parte del paralelismo

- Ejemplo 440: Mouton, Chanson *En venant de Lyon*, c.28. (Oxford University Press)

Se observan dos quintas consecutivas en las dos partes más graves separadas por dos notas de corta duración que en principio no eliminarían la sonoridad de las quintas si las notas que constituyen el paralelismo fueran todas reales. Sin embargo, el retardo de la voz del bajo es una nota extraña que resuelve a la nota real (*sol*), con lo cual no existe la sucesión de quintas. Podríamos decir que es una sucesión de quintas para la vista pero no para el oído.

- Ejemplo 441: Beaulaigue, Chanson *Comme serait à moi*, c.63. (Oxford University Press)

Se muestra un enlace entre un acorde de *sol mayor* con un retardo en la parte superior que no resuelve en este acorde sino en el siguiente, *do mayor*, el cual presenta una apoyatura de paso en el tenor. El retardo del primer acorde forma parte de la sucesión de quintas paralelas en las dos voces superiores, con lo cual dicha sucesión pasa desapercibida al oído.

- Ejemplo 442: Pachelbel, Preludio coral n°16, *Der Herr ist mein getreuer Hirt*, c.20. (Dover)

Dos retardos disonantes en las voces superiores, dando lugar (a la vista) a dos quintas con la nota superior de la segunda anticipada. El oído entiende perfectamente que ambos retardos son notas extrañas que resuelven por grado conjunto descendente en un enlace entre acordes tríadas en primera inversión.

- Ejemplo 443: J.S. Bach, Coral n°123b, *Sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth*, c.9. (Breitkopf & Härtel)

Las quintas mostradas podrían definirse, sin un análisis previo de la armonía, como dos quintas consecutivas separadas por dos notas muy breves. Sin embargo, la nota superior de la primera quinta es un retardo disonante que resuelve a la nota real correspondiente. Son

dos quintas que no captará el oído. Además, la nota de paso del bajo y la bordadura de la contralto pueden interpretarse como notas reales, es decir, como un cambio armónico. Al ser el segundo acorde cuatríada, también evitaría por sí solo un posible paralelismo de quintas.

- Ejemplo 444: J.S. Bach, Clave bien temperado II, Fuga nº1, BWV 870, c.40. (Könemann Music Budapest)

Pasaje con dos retardos en la voz intermedia. Ambos retardos forman un intervalo de quinta justa con la voz del bajo. No obstante, el oído entiende perfectamente que se trata en cada caso de una nota extraña que resuelve sobre una nota real del acorde.

- Ejemplo 445: D. Scarlatti, Sonata para clave L.488, c.6-7, 15. (CD Sheet Music)

Se muestran dos sucesiones de quintas, ambas con retardos disonantes que van resolviendo a la nota real correspondiente y a la vez van formando los intervalos de quinta consecutivos, los cuales son detectados por la vista pero no por el oído. La primera sucesión se trata de una serie de acordes de sexta. En la segunda, los dos primeros acordes son de sexta y el tercero es cuatríada (séptima de dominante en estado fundamental).

- Ejemplo 446: Mozart, Sonata para piano KV 283(189h), mov.1, c.112-113. (Könemann Music Budapest)

En el pasaje se observa una sucesión de cinco quintas en partes fuertes de tiempos consecutivos como resultado de la realización de cinco retardos. Estas quintas están atenuadas por la disonancia con el bajo. De hecho, si eliminamos los retardos, veremos que se trata de una sucesión de acordes de sexta.

- Ejemplo 447: Bruckner, Tantum ergo, WAB 43, c.5-6. (Musikwissenschaftlicher Verlag)

Enlace entre cuatro acordes tríadas en primera inversión, llegando a la fundamental de cada uno de los acordes mediante un retardo que forma un intervalo de séptima con el bajo, y resuelve descendiendo por grados conjuntos. En la articulación de cada compás, el retardo forma un intervalo de quinta con la quinta del acorde. Son quintas que no se perciben debido a la disonancia que provoca el retardo con el bajo, o sea, por ser una nota extraña al acorde.

- Ejemplo 448: Brahms, Sonata para piano Op.2, mov.4, c.5-6, 13-14. (Könemann Music Budapest)

Se muestran dos pasajes con tres quintas producidas por retardos disonantes sobre una nota pedal, la cual añade disonancia al primer y tercer acorde. Eliminando los retardos y el pedal, tenemos una sucesión de acordes tríadas en primera inversión, que es lo que realmente entiende el oído.

Opiniones

Barrio: *“El retardo no evita los defectos de octavas o quintas que se puedan producir. Sin embargo, cuando el retardo está en el bajo, se admiten dos quintas cuando la segunda de*

ellas cambia de posición en el mismo momento en que esta segunda quinta se iba a producir.”³³¹

Beethoven: respecto a las quintas retardadas: “Esta sucesión de quintas no son consideradas como un error. ¡Cosa singular! Por mi parte, no experimento ningún placer con su audición.”³³²

Cherubini: respecto a las quintas y octavas retardadas: “La disonancia, según los clásicos, puede salvar las quintas que resultan en estos casos. Esta opinión me parece errónea aunque el uso la haya consagrado, ya que, partiendo del principio de que la disonancia es un simple retardo de la consonancia, no debe destruir la naturaleza de un acorde sinó suspender su efecto, pero, ya que los clásicos la han pronunciado, hay que someterse.”³³³

Koechlin: “Los retardos no salvan ni las octavas ni las quintas retardadas, ya que se considera que el acorde no cambia por el hecho de la existencia del retardo.”³³⁴

Lavignac: “Cuando se emplea este artificio armónico, conviene no olvidar que la nota llamada retardo es ajena al acorde y no tiene la pujanza deseable para separar dos octavas o dos quintas: debe suprimirse mentalmente examinando si, dada su ausencia, el enlace sería regular; en el caso contrario, considérese tan defectuosa con el retardo como sin él.”³³⁵

Reicha: “En la sucesión de una quinta a otra, el retardo de la segunda no impide la falta.”³³⁶

Richter: refiriéndose a las quintas paralelas que resultan sin el retardo: “No obstante, por lo que respecta a estas quintas, conviene observar que el efecto desagradable que producen, puede, en parte, atenuarse por la disposición de las voces: lo mismo sucede con las octavas, de lo cual se deduce, ... que no conviene desechar de una manera absoluta las dos quintas y dos octavas seguidas resultantes de un retardo. El gusto y la experiencia, pueden, solamente, resolver como árbitros en materia tan delicada.”³³⁷

Rimsky-Korsakov: “El retardo no suprime las quintas y octavas paralelas.”³³⁸

Rodríguez de Hita: “No se usen las especies disonantes en parte principal de el compàs, si no es con ligadura; y sepase, que no quitan, ni impiden lo malo de dos perfectas de una especie continuadas, aunque se ponga de por medio.”³³⁹

Schönberg: “Naturalmente, no deben originarse a causa del retardo aquellos movimientos que se prohibieron: nada de octavas o de quintas paralelas!”...“La antigua teoría opinaba

³³¹ Adelino Barrio. *Tratado de armonía. Teoría y práctica*. Madrid, Musicinco, 1986, p.23.

³³² Beethoven. *Tratado de Contrapunto*. Citado en: Joaquin Zamacois. *Tratado de Armonía*, Vol.3, p.136.

³³³ Luigi Cherubini. *Op. cit.*, p.40.

³³⁴ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol.1, p.124.

³³⁵ Alberto Lavignac. *Op. cit.*, p.76.

³³⁶ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.155.

³³⁷ E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.96.

³³⁸ Nicolai Rimsky-Korsakov. *Op. cit.*, p.101.

³³⁹ Antonio Rodríguez de Hita. *Op. cit.*, p.26.

*que esas octavas y quintas no desaparecían por el hecho de presentarse de paso ni quedaban cubiertas por el retardo. Y estaba en lo cierto: son tan malas o tan buenas como cuando están al descubierto.*³⁴⁰

Zamacois: *“Existen octavas y quintas retardadas cuando, eliminando los retardos, las octavas y quintas sucesivas aparecen claramente.”*³⁴¹

Apoyatura armónica

En las sucesiones de quintas u octavas, la sonoridad del paralelismo prohibido puede ocultarse, de manera que pase desapercibida al oído, gracias a la presencia de una apoyatura armónica. La presencia de la apoyatura enmascarará la sonoridad de uno de los dos intervalos (en el caso de una sucesión de solamente dos quintas u octavas) de la sucesión, desapareciendo así su sonoridad característica.

Cuando se producen dos quintas consecutivas, de manera que la segunda quinta está formada por una apoyatura y ésta, a su vez, provoca una disonancia, el oído sabe exactamente cual es el camino que seguirá dicha apoyatura, o sea, el camino de la resolución de la disonancia y, por tanto, sabe perfectamente cual es el enlace armónico real. En este caso, es decir, cuando la apoyatura forma parte de al menos uno de los intervalos del paralelismo de quintas, no podría hablarse propiamente de quintas consecutivas. Aunque las quintas se muestran claramente a la vista, no están presentes al oído.

Pero además de esta razón, existe el hecho de que la disonancia, por sí sola, atenúa el efecto de la sucesión de quintas y octavas. En una sucesión de quintas u octavas, la presencia de una o más apoyaturas en una tercera voz coincidiendo con uno (o más) de los intervalos de la sucesión, evitará que el oído entienda dicho(s) intervalo(s) y así enmascarará la sonoridad de la sucesión, “salvando” así (desde un punto de vista académico) el enlace.

También se practican aquellos movimientos paralelos en que, debido a la presencia de la apoyatura, la segunda quinta u octava no aparece hasta la resolución de esta nota extraña, de modo que el segundo intervalo del paralelismo aparece después de la articulación del acorde en que se halla ubicado. Siempre que la apoyatura provoque disonancia y no sea demasiado breve para su correcta percepción, ayudará a enmascarar el efecto de las quintas y las octavas consecutivas. En este caso, el mecanismo que evita la sonoridad del paralelismo funciona de la misma manera que sucede con el retardo.

Por tanto, dependiendo de la ubicación de la apoyatura, podemos diferenciar estos tres tipos de situaciones:

1. Apoyatura en el segundo intervalo: La apoyatura resuelve en el segundo intervalo del paralelismo, retardando la aparición de éste y atenuándolo debido a su disonancia.
2. Apoyatura situada en una 3ª voz: La apoyatura no forma parte del paralelismo. En este caso, la apoyatura está situada en una voz distinta a las que forman el paralelismo.

³⁴⁰ Arnold Schönberg. *Armonía*, p.400 y 403.

³⁴¹ Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.135.

3. Apoyatura formando parte del paralelismo: La apoyatura forma parte de alguno de los dos intervalos del paralelismo, o de ambos.

En los siguientes ejemplos se muestran pasajes con estas tres tipologías de sucesiones paralelas.

En el apartado correspondiente a la *disonancia*, se exponen algunos ejemplos en que la disonancia que salva los paralelismos de quinta u octava es debida a una apoyatura. Simplemente quiero hacer referencia al Ejemplo 140, porque en él se utiliza una apoyatura para atenuar el efecto de dos paralelismos simultáneos: uno de quinta y otro de octava.

Apoyatura en el segundo intervalo

- Ejemplo 449: J.S. Bach, Coral nº44, *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, c.3. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de tres quintas justas paralelas evitadas (retardadas) debido a la presencia de apoyaturas.

- Ejemplo 450: J.S. Bach, Coral nº344, *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit*, c.10, 12. (Breitkopf & Härtel).

La apoyatura del enlace del compás 12 y las dos apoyaturas del enlace del compás 10, salvan las dos quintas consecutivas que se sucederían en cada caso. En el enlace del compás 10 hay un cruzamiento de partes entre la contralto y el tenor.

- Ejemplo 451: D. Scarlatti, Sonata para clave L.400, c.30-31, 32-33. (CD Sheet Music)

Se muestran tres quintas seguidas evitadas por la presencia de este tipo de apoyatura. Entre la segunda y la tercera quinta se efectúa un cambio de disposición en la voz que realiza la nota aguda del intervalo de quinta, anticipando la apoyatura posterior. Dicho pasaje se repite a continuación.

- Ejemplo 452: Rodríguez Monllor, Sonata para clave nº3, c.74, 81. (Instituto Valenciano de Musicología)

Se muestran dos enlaces con una apoyatura armónica que evita la realización de dos octavas paralelas, efectuando una disonancia irregular con la voz del bajo. La voz superior presenta un cambio de disposición, el cual no evitaría la presencia del paralelismo en el caso de que no hubiera la apoyatura.

- Ejemplo 453: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.77 nº1, mov.1, c.112-113. (Dover)

Podemos ver en las voces inferiores un movimiento paralelo de quintas separadas por una apoyatura en el ataque del segundo acorde. Se trata de un enlace formado por *re# 7ª disminuída* con la tercera rebajada en un semitono y en primera inversión (acorde de sexta aumentada) seguido del acorde tríada de *mi mayor*. En el ataque del segundo acorde hay 2 apoyaturas (las dos preparadas como si fueran retardos) y un retardo que resuelven en el

acorde tríada de *mi mayor*. De hecho, resuelve sobre un 6/4 “camuflado” por el retardo. Ya que estas notas extrañas introducen disonancia, el paralelismo de quintas no se percibe.

- Ejemplo 454: Mozart, Quinteto de cuerda KV 406, mov.1, c.179-180. (Dover)

Dos octavas consecutivas con la prolongación de la nota superior de la primera octava mediante una apoyatura armónica en el segundo acorde, provocando una disonancia de cuarta respecto al bajo que resuelve sobre la tercera, nota que forma parte de la segunda octava.

- Ejemplo 455: Weber, Sonata n°2, Op.39, mov.1, c.112. (Dover)

En este ejemplo la apoyatura está situada en el primer acorde. Se realiza un paralelismo de octavas, pero la apoyatura introduce una disonancia en la articulación de la primera octava, camuflando así su presencia.

- Ejemplo 456: Schubert, Sinfonía n°8, D.759, mov.1, c.245-246. (Dover)

La parte grave de la cuerda (contrabajos y violonchelos), duplicada con las violas, realiza un movimiento paralelo de quintas con los violines primeros. La primera quinta es disminuída y la segunda justa, ubicadas en los acordes de *la 7ª de dominante* y *re mayor* respectivamente. El acorde que contiene la 5ª justa se halla en estado fundamental, posición en que la 5ª se percibe con más evidencia y por ello está prohibido en los tratados de armonía. La presencia de dos apoyaturas en los violines (dobladas por los dos oboes y uno de los clarinetes) introduce una disonancia en el ataque del acorde, disonancia que los violines primeros resuelven sobre la quinta del acorde en la parte débil del primer tiempo. En este caso las apoyaturas del segundo acorde no parecen, a priori, necesarias para atenuar el efecto del paralelismo, ya que el primer acorde es cuatríada. No obstante, también es cierto que la fundamental de este acorde, realizada por flautas, clarinete y trompas, no articula en el momento en que lo hace el intervalo de 5ª disminuída, sino que aparece como una nota mantenida desde el comienzo del compás, lo cual disminuirá la disonancia propia del acorde de 7ª de dominante en el momento de la articulación del intervalo de quinta. Se trata de un ejemplo de 5ª disminuída seguida 5ª justa como consecuencia de una resolución irregular de la séptima, introduciendo las apoyaturas debido a la disposición fundamental del segundo acorde.

- Ejemplo 457: Franck, Preludio, Coral y Fuga Op.9, c.191. (Dover)

Pasaje, correspondiente a la fuga de esta pieza, con un paralelismo de octavas salvado por una apoyatura en la articulación del segundo acorde. Asimismo, el primer intervalo de octava también está atenuado por la presencia de la séptima en el ataque del primer acorde.

Apoyatura situada en una 3ª voz

- Ejemplo 458: Josquin des Prez, Chanson *Faute d'argent*, c.37. (Oxford University Press)

Enlace entre dos acordes tríadas con una apoyatura en la voz de la contralto que resuelve a la tercera del segundo acorde. Las partes inferiores realizan una sucesión de dos octavas por movimiento contrario, la cual está atenuada por la presencia de la apoyatura.

- Ejemplo 459: Greaves, Madrigal *Come away, sweet love*, c.46. (Oxford University Press)

Sucesión de dos octavas paralelas en dos partes intermedias en un enlace entre acordes tríadas. La apoyatura en el segundo acorde que resuelve a la tercera del mismo atenúa el paralelismo.

- Ejemplo 460: Wilbye, Madrigal *Lady, when I behold*, c.5. (Oxford University Press)

Sucesión de dos octavas con un cambio de disposición que no evita el paralelismo. El primer intervalo de octava está atenuado por una apoyatura que resuelve sobre la tercera del acorde.

- Ejemplo 461: Frescobaldi, Toccata en Fa, c.88-89. (American Institute of Musicology)

Dos quintas por movimiento contrario en las voces extremas en la cadencia final de la obra. La primera quinta está atenuada por una apoyatura en la voz intermedia

- Ejemplo 462: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°8, mov.4, c.27-28. (Eulenburg)

El enlace final de este movimiento presenta dos quintas por movimiento contrario en las voces inferiores, con una anticipación de la nota superior de la segunda quinta. Dicha sucesión queda atenuada por la apoyatura armónica presente en el segundo violín.

- Ejemplo 463: J.S. Bach, Coral n°326, *Von Gott will ich nicht lassen*, c.3-4. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas consecutivas por movimiento contrario en una cadencia. Aunque las dos partes implicadas son las voces extremas, la apoyatura del segundo acorde enmascara la sonoridad de la segunda quinta.

- Ejemplo 464: J.S. Bach, Coral n°180, *Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne*, c.7. (Breitkopf & Härtel)

La apoyatura en este caso está situada en el primer acorde, enmascarando la sonoridad de la sucesión de quintas en las partes graves, las cuales se suceden a distancia de semitono y con un cambio de disposición en el tenor.

- Ejemplo 465: D. Scarlatti, Sonata para clave L.477, c.39, 43. (CD Sheet Music)

Enlace entre dos acordes tríadas perfectos mayores, con una sucesión de dos quintas en las partes graves. Ambas quintas están atenuadas mediante una apoyatura en cada uno de los dos acordes, las cuales forman una disonancia regular con la quinta del acorde, resolviendo a la tercera.

- Ejemplo 466: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.59 n°1, mov.1, c.187-188. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas en los dos violines con una apoyatura armónica, realizada por la viola, en la articulación del segundo acorde.

- Ejemplo 467: Beethoven, Sinfonía n°7, Op.92, mov.3, c.340-341. (Editio Musica Budapest)

En las partes extremas de la sección de cuerda se muestran dos quintas consecutivas por movimiento contrario en los tiempos fuertes. Estas quintas están separadas por un cambio de disposición del primer acorde y silencios en la parte inferior, lo cual no elimina la sonoridad característica de la sucesión. En este caso, la sonoridad de las quintas consecutivas es atenuada por dos apoyaturas realizadas en el primer acorde por las flautas y los oboes, y por el retardo de los dos fagots en el segundo acorde. También introduce atenuación la naturaleza del segundo acorde por el hecho de ser cuatríada. La séptima de este segundo acorde (*fa 7ª de dominante*) es realizada por el oboe.

- Ejemplo 468: Liszt, Glanes de Woronince, S.249, mov.3, *Complainte*, c.121-122. (Editio Musica Budapest)

Sucesión de dos quintas en las voces inferiores, en un enlace entre dos acordes tríadas, con dos apoyaturas en el segundo acorde. De hecho, el segundo acorde es una séptima de dominante sobretónica, y por tanto tiene carácter de apoyatura.

- Ejemplo 469: Franck, Preludio, aria y final, c.231. (Dover)

Se muestran dos quintas paralelas en las voces inferiores, ambas atenuadas por apoyaturas armónicas que resuelven sobre la tercera del acorde.

Apoyatura formando parte del paralelismo

- Ejemplo 470: Ferrabosco, Madrigal *Io mi son giovinetta*, c.34. (Oxford University Press)

El primer acorde del enlace presenta una apoyatura que coincide con la séptima. Se trata de una apoyatura disonante que resuelve hacia la tercera del acorde mediante una nota de paso de duración muy breve. Son unas quintas que no percibirá el oído, ya que además de la disonancia propia de la primera quinta, se añade el retardo disonante presente en el segundo acorde en la parte de la soprano.

- Ejemplo 471: Vecchi, Canzonetta *Mentr' il Cuculo*, c.6. (A-R Editions)

En el enlace entre los dos acordes se observan dos claras quintas paralelas por grados conjuntos en las partes extremas. Sin embargo, la nota inferior de la segunda quinta no es una nota real del acorde, sino una apoyatura que resuelve sobre la tercera del acorde. Como sucede en las quintas de esta naturaleza, resultan ser quintas para la vista pero no para el oído.

- Ejemplo 472: Buxtehude, Suite BuxWV 228, Giga, c.2. (Breitkopf & Härtel)

Pasaje con una sucesión de tres acordes tríadas en primera inversión en que los dos últimos acordes presentan una apoyatura en la parte superior que resuelve por movimiento descendente a la fundamental, pasando antes mediante un movimiento ascendente por la tercera del acorde. Estas dos apoyaturas están situadas a distancia de quinta justa respecto a la quinta de cada acorde y a distancia de séptima del bajo, resultando dos quintas paralelas muy claras a la vista pero que el oído entiende sin ninguna duda como apoyaturas.

- Ejemplo 473: Fux, Sonata para teclado nº4, K401, mov.2, c.36-37, 39. (Universal Edition)

En esta sucesión de dos quintas paralelas, la nota superior de la segunda quinta es una apoyatura que resuelve ascendiendo hacia la tercera del acorde.

- Ejemplo 474: J.S. Bach, Coral nº262, *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, c.2. (Breitkopf & Härtel)

En este coral puede verse un típico ejemplo de sucesión de quintas, donde la apoyatura forma parte del segundo intervalo de quinta. En el compás 2, las dos voces intermedias se mueven paralelamente por quintas (la anticipación puede obviarse), de manera que el *sib* de la segunda quinta, que es una apoyatura de la tercera del acorde de *fa mayor*, provoca una disonancia que atenúa el paralelismo. El oído no prestará atención a las quintas consecutivas, sino a la apoyatura, es decir, a la disonancia que debe resolver. Evidentemente, una vez realizada la disonancia, la segunda quinta ya ha sido atenuada, y el hecho de que tal disonancia resuelva o no resuelva, es algo secundario.

- Ejemplo 475: J.S. Bach, Coral nº361, *Werde munter, mein Gemüthe*, c.7. (Breitkopf & Härtel)

En este fragmento la apoyatura forma parte del primer intervalo de quinta, resolviendo a la nota real del acorde tríada que anticipa la nota superior del siguiente intervalo de quinta. En cualquier caso, podemos decir que se trata de una sucesión de dos quintas que se aprecian a la vista, pero que en ningún caso se distinguen al oído. En el compás 4 se muestran dos quintas consecutivas mediante anticipación y nota de paso.

- Ejemplo 476: J.S. Bach, Coral nº352, *Wenn ich Angst und Noth*, c.7. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas consecutivas en que ambos intervalos de quinta están constituidos por una apoyatura en la nota superior del intervalo. Puede decirse, sencillamente, que no se oyen quintas sucesivas, ya que se trata de dos disonancias que resuelven a la notas real de ambos acordes.

- Ejemplo 477: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga nº20, BWV 865, c.55. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento se muestran dos quintas seguidas en partes de tiempo fuertes consecutivas. La nota grave de ambos intervalos es una apoyatura, con lo cual el oído no entenderá un paralelismo de dos quintas justas sino dos disonancias que resuelven a la nota real por movimiento conjunto descendente.

- Ejemplo 478: D. Scarlatti, Sonata para clave L.440, c.109, 113. (CD Sheet Music)

La primera quinta del ejemplo está formada por dos apoyaturas en las partes extremas. Por tanto, el oído no entenderá la sucesión como dos quintas, sino como dos disonancias que resuelven por grados conjuntos a las notas reales del acorde.

- Ejemplo 479: Mozart, Sonata para piano KV 279(189d), mov.2, c.29-30. (Könemann Music Budapest)

Pasaje con armonía desplegada con dos quintas paralelas a distancia de semitono en las partes extremas. Sin embargo, la nota aguda de la segunda quinta es una apoyatura que resuelve ascendiendo de semitono.

- Ejemplo 480: Beethoven, Sonata para piano n°28, Op.101, mov.3, c.162. (Könemann Music Budapest)

Pueden verse dos quintas consecutivas en las partes agudas separadas por una anticipación. Ya que la nota aguda de ambos intervalos de quinta es una apoyatura, este paralelismo, tan evidente a la vista, no se entenderá como una sucesión de quintas.

- Ejemplo 481: Weber, Variaciones sobre un tema de la ópera *Joseph* de Méhul, Op.28, c.111-112. (Dover)

En este pasaje de la cuarta variación de esta pieza, se muestra una sucesión de diversos acordes de sexta con una apoyatura en la articulación de cada acorde. Todas las apoyaturas forman un intervalo de quinta que resuelve sobre la fundamental de cada acorde.

- Ejemplo 482: Brahms, Sonata para piano Op.5, mov.1, c.176, 177. (Könemann Music Budapest)

Se muestran dos enlaces con dos quintas paralelas por grados conjuntos. La nota inferior del segundo intervalo de quinta es una apoyatura armónica que resuelve hacia la tercera del acorde.

Opiniones

Barrio: “*Las apoyaturas no evitan las octavas o quintas que se puedan producir, sin embargo, se admiten dos quintas seguidas cuando la segunda está formada por una nota real y una apoyatura breve*”³⁴²

Dupré: “*Se pueden hacer oír dos quintas seguidas cuando la segunda es una apoyatura.*”³⁴³

Reber: “*El intervalo armónico de quinta justa, así como los intervalos disonantes que puedan resultar del movimiento directo resultante, por una parte hacia una apoyatura y por otra a una nota real, son generalmente aceptados sin inconveniente.*”....”*El enlace*

³⁴² Adelino Barrio. *Op. cit.*, p.18.

³⁴³ Marcel Dupré. *Cours d'harmonie Analytique, Vol.II.* París, Alphonse Leduc, p.122.

*armónico debe resultar correcto al sustituir la apoyatura por la nota sobre la cual resuelve.*³⁴⁴

Reicha: “No se puede ir de una quinta perfecta a otra con movimiento semejante; sin embargo, cuando se hace con una nota de paso o una apoyatura, son toleradas.”³⁴⁵

Zamacois: “... la apoyatura salva dos quintas sucesivas en el mismo caso que lo hace el retardo... Si la apoyatura está colocada ante una de las dos notas que forman la segunda quinta, constituye disonancia dentro del acorde y, además es lo bastante larga para imponerse al oído, las quintas quedan neutralizadas.”³⁴⁶

Apoyatura melódica

Mientras que las apoyaturas armónicas son las notas extrañas más aptas para provocar la atenuación de una sucesión de quintas y octavas debido a su importancia armónica, en el caso de las apoyaturas melódicas sucede justamente lo contrario. Su naturaleza melódica, situándolas siempre en tiempos o partes de tiempo débiles, sin importancia armónica, las sitúa en el grupo de notas extrañas no aptas para la atenuación de estos paralelismos.

Al igual que los apartados correspondientes a la bordadura, la escapada y el pedal, los ejemplos hallados con este tipo de nota extraña han sido muy exiguos, presentando además casi todos ellos una clara ambigüedad.

- Ejemplo 483: Beaulaigue, Chanson *Comme serait à moi*, c.63. (Oxford University Press)

Se muestran dos octavas separadas por una apoyatura melódica en la voz de la contralto. Aunque la apoyatura puede analizarse como una nota real formando un acorde cuatría sobre la nota *mi*, el acorde que realmente suena es el de *sol mayor* y la nota *mi* suena a apoyatura melódica, independientemente de su posible análisis como nota real.

- Ejemplo 484: Cabanillas, Tiento nº25, c.83. (Diputació de Barcelona)

Dos quintas paralelas en un enlace entre dos acordes tríadas paralelos en primera inversión. Se llega a la nota aguda de la segunda quinta mediante una apoyatura melódica. Aunque esta apoyatura puede analizarse como nota real (como 7ª del acorde), tiene un carácter indiscutible de apoyatura melódica.

- Ejemplo 485: Rameau, Pieza para clavecín, *Les Tricotets*, c.63. (Dover)

Sucesión de tres quintas por movimiento contrario. Entre las dos primeras se realiza un cambio de disposición. Entre la segunda y la tercera hay una apoyatura melódica que resuelve por grado conjunto descendente. Aunque coincide con la séptima del acorde, su carácter es de apoyatura melódica.

³⁴⁴ Henri Reber. *Op. cit.*, p.179, 183.

³⁴⁵ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.154.

³⁴⁶ Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.267.

- Ejemplo 486: J.S. Bach, Coral nº142, *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, c.6. (Breitkopf & Härtel)

Enlace entre dos acordes tríadas, con una sucesión de quintas en las partes extremas, separada por una apoyatura melódica. Aunque pueda analizarse como un cambio de estado del primer acorde, no evita el carácter de apoyatura melódica de la voz del bajo.

- Ejemplo 487: D. Scarlatti, Sonata para clave L.251, c.10-11. (CD Sheet Music)

Sucesión de dos quintas paralelas separadas por una nota con carácter de apoyatura melódica. Aunque, considerando la armonía desplegada, podemos analizar el primer acorde como un acorde cuatría formado sobre la sensible del segundo acorde, con todas las notas reales, la sonoridad de la sucesión de quintas queda plenamente en evidencia.

- Ejemplo 488: Mozart, Sonata para piano KV 279(189d) , mov.2, c.20. (Könemann Music Budapest)

Este paralelismo de quintas en partes débiles de tiempos consecutivos no se percibe debido a que la nota superior de los intervalos de quinta (la apoyatura melódica que no articula simultáneamente con el ataque del acorde) forma una disonancia regular que resuelve sobre la fundamental del acorde.

- Ejemplo 489: Chopin, Mazurka Op.6 nº1, c.57-58, 59-60, 65-66, 67-68. (G. Henle Verlag)

Se muestran dos ejemplos de enlaces entre un acorde de séptima de dominante y su tónica, con dos quintas paralelas por movimiento disjunto en las partes extremas, separadas mediante una apoyatura melódica. Aunque coincide con la novena del acorde, su carácter es de apoyatura melódica. El retardo que presenta uno de los ejemplos no atenúa la sonoridad de la segunda quinta, ya que su sonoridad se ha atenuado en el momento de la articulación de la quinta, la cual además articula en solitario.

- Ejemplo 490: Chopin, Mazurka KK IV b nº4, c.51-52. (G. Henle Verlag)

Enlace entre un acorde de séptima de dominante y su tónica con dos quintas en las partes extremas por movimiento contrario, la segunda de las cuales articula en solitario. Se llega a la nota superior de la segunda quinta mediante una apoyatura melódica a distancia de semitono.

Notas de adorno

Se entiende por notas de adorno, aquellas ornamentaciones melódicas como trinos, mordentes, apoyaturas, grupetos, arpegiados, florituras, etc..., que, aunque contienen notas extrañas al acorde donde se aplican, se tratan aparte de lo que conocemos como notas extrañas, las cuales se han tratado en apartados precedentes.

Algunas notas de adorno, por su naturaleza, no pueden amortiguar la sonoridad de los paralelismos de quintas y octavas. Pero aquellas que se aplican en el ataque del acorde y

que, por tanto, aun siendo de ejecución rápida, adquieren una importancia armónica, pueden muy bien atenuar el efecto de una sucesión de quintas u octavas.

- Ejemplo 491: Rameau, Pieza para clavecín, *L'Indifférente*, c.3. (Dover)

Dos quintas paralelas por grados conjuntos, en una escritura a dos voces, separadas por una bordadura realizada en la nota superior de la primera quinta. La sonoridad del paralelismo de quintas queda camuflada por las notas de adorno en las notas inferiores.

- Ejemplo 492: J.S. Bach, Coral nº184, *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, c.6. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario y duración breve, en un enlace entre un 6/4 cadencial y el acorde de dominante tríada en estado fundamental. Las quintas consecutivas se perciben con claridad, aunque el trino ayuda a camuflar su sonoridad.

- Ejemplo 493: J.S. Bach, Preludio y Partita para piano BWV 833, mov.1, c.16. (Könemann Music Budapest) (Autenticidad dudosa)

Se muestran dos octavas paralelas en partes extremas, las cuales están ornamentadas en su parte superior. Debido al adorno los dos intervalos de octava estarán atenuados. Además, en la segunda octava la parte intermedia está situada cerca de la nota grave, lo cual ayuda a disimular la sonoridad vacía de la consonancia perfecta.

- Ejemplo 494: D. Scarlatti, Sonata para clave L.304, c.12. (CD Sheet Music)
- Ejemplo 495: D. Scarlatti, Sonata para clave L.307, c.9. (CD Sheet Music)
- Ejemplo 496: D. Scarlatti, Sonata para clave L.312, c.76-77. (CD Sheet Music)
- Ejemplo 497: D. Scarlatti, Sonata para clave L.289, c.33, 39. (CD Sheet Music)

La ornamentación es un recurso muy utilizado en las sonatas para clave de Domenico Scarlatti, tal como se muestra en estos ejemplos en que intervienen mordentes y trinos.

- Ejemplo 498: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.3 y 7. (Dover)

En el compás 3 se muestran unas notas de adorno, con carácter de notas de paso (mordente recto ascendente), en el segundo violín, que no afectan a la sucesión de quintas existentes entre dicho violín y el violonchelo. En el compás 7 hay un paralelismo de 5ª disminuída seguida de 5ª justa entre las partes extremas y con ambos acordes tríadas en estado fundamental. No obstante, el trino de la parte aguda ayudará a disimular el paralelismo, aunque, por otro lado, dicha sucesión ya está atenuada por la apoyatura realizada por el segundo violín.

- Ejemplo 499: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.87-89. (Dover)

En el mismo movimiento del ejemplo precedente podemos ver dos casos de mordente en el segundo violín. Estos mordentes provocarán dos octavas paralelas entre el segundo violín y la viola en el caso de que se interpreten antes del ataque del compás.

- Ejemplo 500: Mozart, Sonata para piano KV 333(315c), mov.1, c.150. (Könemann Music Budapest)

El cambio de disposición no salva este paralelismo de quintas en el registro grave, registro que, por otra parte, es el mejor para atenuar dicho paralelismo. Sin embargo, los trinos de la parte superior introducen una disonancia que ayuda a camuflar la sucesión de quintas.

- Ejemplo 501: Rossini, Pequeña misa solemne, Agnus Dei, c.1-3. (Oxford University Press)

El movimiento empieza con tres tríadas fundamentales consecutivos (cada uno de ellos articulado cuatro veces), es decir, con tres quintas consecutivas. Los mordentes que adornan estos acordes no evitan la sonoridad del paralelismo.

- Ejemplo 502: Brahms, Variaciones sobre un tema de Händel, Op. 24, c.4. (G. Henle Verlag)

Las dos quintas situadas en las voces inferiores se perciben con claridad a pesar del trino y del mordente de la voz superior.

Opiniones

Barrio: “*Las notas de paso y en general todas las notas de adorno, no impiden la formación de octavas o quintas malas. Tampoco evitarán las notas de adorno las octavas y quintas malas que puedan surgir en los cambios de posición.*”³⁴⁷

Factores rítmicos

Duración breve

Aquellas quintas u octavas consecutivas que se caractericen por una duración temporal exigua, serán percibidas en menor medida debido a su brevedad y, por tanto, disfrutarán de un mayor grado de aceptación. Cuanto más breve sea la duración del paralelismo, menor será la sensación de consonancia perfecta, es decir, menor será la percepción de debilidad sonora en el enlace armónico.

- Ejemplo 503: Ferrabosco, Madrigal *Io mi son giovinetta*, c.19. (Oxford University Press)

Dos quintas paralelas de duración breve, producidas por una nota de paso, en un enlace entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 504: Costeley, Chanson *Mignonne, allons voir si la Rose*, c.47-48. (Oxford University Press)

³⁴⁷ Adelino Barrio. *Op. cit.*, p.8.

Esta sucesión de dos quintas paralelas tiene a su favor la corta duración de la nota grave de la primera quinta.

- Ejemplo 505: Planson, Chanson *Puis que le ciel veut ainsi*, c.15. (Oxford University Press)

Sucesión de dos quintas, la primera de ellas de muy corta duración, justo antes de la cadencia final.

- Ejemplo 506: Rameau, Pieza para clavecín, *La Victoire*, c.97. (Dover)

Este pasaje muestra dos quintas dentro de una misma armonía. Se trata de un único acorde desplegado, *mi 7ª de dominante*, donde la nota de paso (o apoyatura de paso si se prefiere) de la voz aguda provoca la sucesión de quintas. Estas quintas puedan defenderse, amparándose en que el oído entenderá que se trata de una apoyatura que resuelve descendiendo a la tercera del acorde. No obstante, la realidad es que realmente pasan desapercibidas gracias a su brevedad, ya que si la velocidad de ejecución fuera lenta, las quintas paralelas se percibirían con una claridad absoluta, como si las cuatro notas del paralelismo fueran reales.

- Ejemplo 507: Rabassa, Tocata de ecos y contraecos, mov.1, c.13, 16, 17. (Scala Aretina)

Sucesión de dos quintas paralelas, la primera de las cuales presenta un duración breve.

- Ejemplo 508: J.S. Bach: Coral nº334, *Warum sollt'ich mich denn grämen*, c.6. (Breitkopf)

Se muestran dos quintas consecutivas por movimiento contrario en el enlace de un acorde cuatríada a uno tríada. La brevedad de la segunda quinta es uno de los factores a considerar para su aceptación desde un punto de vista académico. En cualquier caso, la disonancia en el ataque del primer acorde ya evita estas quintas.

- Ejemplo 509: J.S. Bach: Concierto de Brandemburgo nº5, BWV 1050, mov.1, c.126. (Editio Musica Budapest)

El paralelismo de quintas ocurre en el último tiempo de compás entre la flauta y el violín principal, este último con un cambio de disposición. El movimiento *Allegro* dará lugar a una duración breve en la ejecución de estas quintas.

- Ejemplo 510: D. Scarlatti, Sonata para clave L.335, c.8. (CD Sheet Music)

Dos quintas sucesivas por grados conjuntos en una escritura a dos partes. Podría pensarse en un descuido por parte del compositor. Tienen a su favor la rapidez del movimiento.

- Ejemplo 511: D. Scarlatti, Sonata para clave L.349, c.29-30. (CD Sheet Music)

Se observan dos octavas consecutivas por cambio de disposición. Aunque se realizan por movimiento contrario, se trata de un fragmento a dos partes con la segunda octava situada al comienzo de compás. Por tanto, el factor que favorece su aceptación es la rapidez del fragmento con una indicación metronómica de corchea = 144.

- Ejemplo 512: J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.74 n°2, mov.1, c.25-26. (Dover)

Este fragmento, con tempo *allegro*, muestra una cadencia perfecta en *do mayor* precedida por una dominante del V grado. En el paso del acorde de ‘dominante de la dominante’ hacia la dominante se producen unas octavas seguidas. Se trata nada menos que de la duplicación de la sensible de la dominante. Estas octavas están separadas por un simple cambio de posición, pero están legitimadas por cuestiones contrapuntísticas del segundo violín y por su brevedad (blanca = 116). También pueden verse unas quintas consecutivas por movimiento contrario entre las mismas voces (segundo violín y violonchelo), en el paso del compás 25 al 26.

- Ejemplo 513: Stamitz, Concierto para Clarinete en Sib mayor, mov.3, c.20-21. (Eulenburg)

El cambio de disposición del primer acorde provoca la sucesión de dos quintas por movimiento disjunto, siendo el primer intervalo de quinta muy breve.

- Ejemplo 514: Clementi, Sonata para piano Op.50 n°1, mov.3, c.4. (G. Henze Verlag)

Dos quintas de duración muy breve (movimiento *Allegro vivace*) formadas por una bordadura y una nota de paso en el primer intervalo de quinta.

- Ejemplo 515: Schumann, Escenas en el bosque, Op.82 mov.5, c.25. (G. Henle Verlag)

Se muestran dos quintas paralelas por grados conjuntos a dos voces. Su único atenuante es el tempo rápido de la pieza (negra = 160).

- Ejemplo 516: Brahms, Variaciones sobre un tema de Händel, Op. 24, c.35. (G. Henle Verlag)

En la cuarta variación de esta pieza se observa un enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas en las voces inferiores, la segunda de las cuales es de duración breve.

Tiempos débiles consecutivos

Aquellas quintas y octavas paralelas que se producen entre tiempos o partes de tiempo débiles consecutivos, acostumbran a aceptarse incluso si se hallan a muy corta distancia entre ellas. Su aceptación reside en que, por su situación, poseen una menor importancia armónico-rítmica en comparación con los tiempos fuertes. No obstante, su ubicación en tiempos débiles consecutivos puede ponerlas claramente en evidencia por la simetría del ritmo. Otro factor a tener en cuenta deberá ser la naturaleza de las notas implicadas en tales paralelismos (notas reales o notas extrañas).

Seguidamente se presentan unos ejemplos de este tipo de sucesiones en que el lector decidirá su aceptación en función de la ubicación de las partes implicadas, de las disonancias, etc... En cualquier caso, como ya se ha dicho, acostumbran a ser aceptadas por los teóricos y se practican sin mucho reparo.

- Ejemplo 517: Susato, Canción *Peynsen en trueren*, c.18-20. (A-R Editions)

Sucesión de seis quintas en tiempos débiles consecutivos, así como seis octavas en los tiempos fuertes.

- Ejemplo 518: Caimo, Madrigal *Anchor che col partire*, c.6-7. (A-R Editions)

Sucesión de cinco octavas en tiempos débiles consecutivos, con los intervalos de octava articulando en solitario, lo cual acentúa su presencia.

- Ejemplo 519: Buxtehude, Suite BuxWV 243, Alemana, c.7. (Breitkopf & Härtel)

Múltiples quintas en tiempos débiles consecutivos, alguna de ellas disminuída.

- Ejemplo 520: J.S. Bach, Coral nº15, *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, c.7-8, 9-10. (Breitkopf & Härtel)

Dos pequeños fragmentos con quintas justas en tiempos débiles sucesivos en acordes tríadas en estado fundamental. Cada uno de los dos fragmentos consiste en una progresión.

- Ejemplo 521: J.S. Bach, Coral nº363, *Werde munter, mein Gemüthe*, c.11-12. (Breitkopf & Härtel)

En este ejemplo, podemos observar una sucesión de octavas en las partes débiles del segundo y tercer tiempo del penúltimo compás entre las partes inferiores. La primera de estas octavas se produce como resultado de la resolución de una apoyatura, mientras que la articulación de la segunda octava va acompañada del cambio de disposición de las partes agudas, siendo una de ellas la séptima del acorde con carácter de nota de paso. Tales disonancias evitan que dicho paralelismo quede en evidencia. Además, en el paso del penúltimo al último compás, hay dos octavas consecutivas en tiempos débiles entre las partes extremas. No obstante, el segundo acorde es cuatríada, con lo cual se atenúa la sonoridad del paralelismo.

- Ejemplo 522: J.S. Bach, Concierto de Brandemburgo nº6, BWV 1051, mov.2, c.1. (Editio Musica Budapest)

Se muestran dos quintas en tiempos débiles consecutivos entre las violas y los violonchelos. Se trata de un fragmento a dos partes en que todas las notas implicadas son notas reales de acordes tríadas.

- Ejemplo 523: D. Scarlatti, Sonata para clave L.381, c.13-15. (CD Sheet Music)

Múltiples quintas en partes débiles de tiempos consecutivos debido al despliegue de la armonía de una serie de acordes en que la mayoría de ellos son tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 524: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.141. (Dover)

La sucesión de quintas paralelas en tiempos débiles consecutivos de este ejemplo se efectúa en una sucesión de acordes tríadas dispuestos todos ellos en estado fundamental y mediante

la armonía desplegada. Se trata de un ejemplo característico del tipo de paralelismo tratado en el apartado correspondiente a series de tríadas fundamentales.

- Ejemplo 525: Mozart, Sonata para piano KV 282, mov.4, c.3-4. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de acordes tríadas paralelos desplegados con los intervalos de quinta situados en partes de tiempo débiles. Se trata de una serie de acordes tríadas fundamentales.

- Ejemplo 526: Beethoven, Sonata para piano n°21, Op.53, mov.2, c.149-151. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento contrapuntístico a dos partes se observan tres octavas consecutivas en partes de tiempo débiles y una última octava en tiempo fuerte.

- Ejemplo 527: Tomasek, Égloga Op.35 n°6, c.58. (G. Henle Verlag)

Dos quintas en tiempos débiles sucesivos en un pasaje con acordes tríadas. Las dos quintas se perciben con claridad.

- Ejemplo 528: Liszt, El árbol de Navidad, S.186 mov.9, *Las campanas de la noche*, c.24-30. (Editio Musica Budapest)

Múltiples quintas situadas en tiempos débiles consecutivos, todas ellas en acordes tríadas en primera inversión.

Opiniones

Falla: “*Las octavas y quintas separadas por notas intermediarias se permiten igualmente cuando están colocadas en los tiempos débiles.*”³⁴⁸

Gilson: “*Las Octavas y Quintas situadas en tiempo débil son buenas.*”³⁴⁹

Koechlin: “*Si las octavas o las quintas se producen en tiempos débiles simétricos, se ponen demasiado en evidencia para que puedan ser evitadas.*”³⁵⁰

Piston: “*Las quintas y octavas paralelas entre tiempos débiles sucesivos se admiten con libertad incluso a breve distancia.*”³⁵¹

“*...parece una cuestión sin resolver. Bach, entre otros, la emplea, y su aceptabilidad parece depender con toda certeza de la importancia rítmica de las partes métricas.*”³⁵²

Rimsky-Korsakov: “*Las octavas y quintas sobre los momentos débiles del compás son admitidas.*”³⁵³

³⁴⁸ Manuel de Falla. *Op. cit.*, p.65.

³⁴⁹ Paul Gilson. *Op. cit.*, p.9.

³⁵⁰ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol.1, p.24.

³⁵¹ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.297.

³⁵² Walter Piston. *Op. cit.* (1992), p.79.

Tiempos fuertes consecutivos

Las quintas y octavas situadas en tiempos fuertes consecutivos, debido a su importancia armónica, son tratadas con más precaución que los paralelismos situados en tiempos débiles consecutivos presentados en el apartado precedente.

Ya que el diseño rítmico contribuye a resaltar su presencia, algunos de los factores a tener en cuenta al preguntarnos sobre el porqué de su práctica serán la presencia de elementos disonantes, la rapidez del movimiento y la separación entre los intervalos constitutivos del paralelismo. En cualquier caso, el factor más decisivo es la presencia de un cambio armónico, ya que en este caso, teóricamente no existen quintas u octavas consecutivas.

- Ejemplo 529: A. Gabrieli, Madrigal *Veggo fra i raggi d'oro*, c.14-15. (A-R Editions)

Cuatro quintas y octavas paralelas en tiempos fuertes sucesivos. Están intercaladas con octavas paralelas en tiempos débiles consecutivos.

- Ejemplo 530: Certon, Chanson *La, la, la, je ne l'ose dire*, c.13-15. (Oxford University Press)

Cuatro octavas y tres quintas en tiempos fuertes consecutivos. También se observan tres quintas en tiempos débiles sucesivos.

- Ejemplo 531: Pachelbel, Ricercare para órgano en Do M, c.94-97. (Dover)

Sucesión de cuatro acordes tríadas en estado fundamental en el ataque de cuatro compases consecutivos, abarcando cada uno de ellos el compás entero. Es una progresión con un modelo que abarca un compás.

- Ejemplo 532: Telemann, Fantasía para teclado TWV 33:26, c.45-47. (Bärenreiter)

Tres quintas en el primer tiempo de tres compases consecutivos en una escritura a dos voces. Se trata de una progresión con un modelo que ocupa un compás.

- Ejemplo 533: J.S. Bach, Coral nº381, *Wir Christenleut*, c.8-10. (Breitkopf & Härtel)

Diversas quintas en tiempos fuertes consecutivos en acordes tríadas en estado fundamental. Las últimas tres quintas forman parte de una progresión.

- Ejemplo 534: D. Scarlatti, Sonata para clave L.253, c.49-50. (CD Sheet Music)

Sucesión de seis octavas ubicadas en la parte fuerte de seis tiempos consecutivos. Los intervalos de octava están separados por cambios de disposición y por notas de paso.

- Ejemplo 535: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº2, mov.4, c.169-172. (Dover)

³⁵³ Nicolai Rimsky-Korsakov. *Op. cit.*, p.107.

En este caso, existe simultaneidad de sucesiones de quintas y octavas en los tiempos fuertes y de octavas en los tiempos débiles.

- Ejemplo 536: Mozart, Sonata para piano KV 576, mov.3, c.54-55. (Könemann Music Budapest)

Ejemplo de tres quintas en tiempos fuertes sucesivos por movimiento directo en un registro medio mediante acordes tríadas.

- Ejemplo 537: Beethoven, Sonata para piano n°8, Op.13, mov.3, c.103-105. (Könemann Music Budapest)

Este fragmento del rondó de la sonata *Patética*, se corresponde con un contrapunto de tercera especie a 2 partes. Aunque las cinco octavas situadas a distancia de cuatro notas se hallan en tiempo débil, todas ellas están situadas en parte fuerte de cada tiempo; podríamos decir que están ubicadas en tiempos semifuertes. Según las reglas del contrapunto, las octavas entre notas reales y por movimiento directo deben estar separadas por cuatro notas (en el contrapunto de 3ª especie a dos partes), pero si se producen por movimiento contrario, se permiten (aunque la separación sea de una sola nota) siempre que la segunda octava no esté situada en tiempo fuerte. En este fragmento los intervalos de octava están separados solamente por 3 notas. En los casos de movimiento directo en que la separación es inferior a 4 notas solamente se aceptan paralelismos de quinta y siempre bajo determinadas circunstancias. En el ejemplo de Beethoven las cinco octavas están separadas mediante dos movimientos contrarios y dos de directos, siendo por tanto en los dos enlaces directos donde podría discutirse sobre su aceptación académica.

- Ejemplo 538: Schumann, Escenas de Niños, Op.15 n°1, c.9-12. (Breitkopf & Härtel)

En la obra para piano de Schumann Op.15, titulada *De lejanas tierras*, puede verse una sucesión de intervalos de quinta justa en los primeros tiempos de 4 compases consecutivos. Si bien es cierto que existe un cambio de armonía en cada uno de los tiempos débiles que los separa, no es menos cierto que el diseño rítmico podría ayudar a resaltar dicha sucesión. Su mayor o menor presencia dependerá del oído de cada persona; mientras para unos resaltarán evidente, para otros pasará desapercibido.

Por otro lado, estudiando el fragmento con más atención, podríamos interpretarlo como un motivo de segunda ascendente que se va repitiendo, ubicado dentro de una progresión. Este fragmento de 4 compases puede dividirse en dos grupos de dos, y a la vez, está formado por motivos de segunda ascendente que se van repitiendo, con lo cual, podría interpretarse como una sucesión de motivos cuyas separaciones resultan bien entendidas por el oído. Esto evitaría que nuestro oído se fijara en la sucesión de quintas. Esta tipología de paralelismos está tratada en el apartado correspondiente a factores estructurales o en las progresiones.

- Ejemplo 539: Brahms, Variaciones sobre un tema de Paganini Op.35 n°2, c.228-240. (G. Henle Verlag)

En este fragmento de 13 compases se realiza una quinta justa en el ataque de cada compás, siempre ubicada en las voces inferiores. Ya que cada compás es de duración breve, dichas quintas podrán percibirse en función de cada oído.

Opiniones

Bas: *"El ritmo reduce, pero no destruye el carácter de las relaciones armónicas."*

Piston: *"Las quintas y octavas paralelas ... Entre tiempos fuertes sucesivos, con movimiento melódico intermedio, se trata con precaución en la escritura contrapuntística."*³⁵⁴

Progresiones armónicas

Progresiones armónicas

Se produce una progresión armónica cuando un diseño armónico, el cual recibe el nombre de modelo, se repite sucesivamente a diferentes alturas. En este caso los sucesivos intervalos de quinta u octava están separados como mínimo por un acorde, a excepción de los casos particulares expuestos más adelante. No obstante, debido a la repetición del modelo, y dependiendo de diversos factores que acompañen a la periodicidad de la sonoridad de un intervalo de quinta o de octava, la sucesión de sonoridades de esta naturaleza pueden ponerse de manifiesto.

Los factores teóricos que acompañan a la práctica de este tipo de sucesiones de quintas u octavas, se corresponden en parte con los presentados en los dos apartados relativos a la presencia de dichos intervalos en tiempos fuertes o débiles sucesivos. De hecho, algunos de los ejemplos presentados en dichos apartados son progresiones armónicas.

El diseño rítmico del modelo y su situación dentro de la métrica del fragmento maximizará o minimizará la presencia de la repetición de una determinada sonoridad de quinta u octava. Habrá casos en que variará la acentuación en las distintas repeticiones y otros en que los intervalos de quinta u octava estarán situados en partes de igual importancia rítmica, ya sean tiempos débiles o fuertes, siendo estos últimos los que más fácilmente pondrán en evidencia la presencia de dichos intervalos.

Debido a la repetición del modelo, las progresiones pueden tener caracteres muy distintos. Hay casos en que el discurso tiene una gran continuidad, mientras que en otros la separación formal entre el modelo y las distintas repeticiones es más que evidente. En estos puntos de división entre las distintas repeticiones es donde el compositor puede permitirse alguna licencia, como por ejemplo la realización de quintas u octavas consecutivas.

La separación de los intervalos de quinta u octava influirá mucho en su percepción como intervalos independientes o como elementos integrantes de un conjunto de intervalos de una misma naturaleza con una cierta separación entre ellos. Esta valoración, aún siendo subjetiva, ya que no es posible establecer una separación objetiva que marque claramente una frontera, dependerá en gran medida de la extensión del modelo. Dicha extensión puede verse desde un punto de vista puramente temporal o teniendo en cuenta la cantidad de cambios armónicos que constituyen la separación de los intervalos de quinta u octava.

³⁵⁴ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.297.

Además de estas características propias de las progresiones, también influirán los distintos factores presentados en los diversos tipos de paralelismos: nivel de atenuación, presencia de ligaduras, tipo de movimiento, registro, número de partes, etc...

En definitiva, podemos decir que cada caso será particular, y no sería riguroso plantearse unas reglas comunes que abarcasen todas las casuísticas. Cada progresión tendrá unas características distintas, y la aceptación o no de estos casos siempre tendrá una componente subjetiva por parte de cada compositor.

- Ejemplo 540: Tomkins, Madrigal *Music divine*, c.52-53. (Oxford University Press)

Progresión con quintas y octavas en el comienzo de cada repetición, o sea, en tiempos fuertes sucesivos.

- Ejemplo 541: Wilbye, Madrigal *O what shall I do?*, c.26-30. (Oxford University Press)

Progresión formada por el modelo y tres repeticiones. En el comienzo de cada repetición hay una quinta justa en las partes extremas, y en el tercer tiempo una octava en las partes inferiores. La escritura a tres partes ayuda a que la periodicidad pueda dejar en evidencia estos intervalos, sobre todo los de octava, ya que se presentan sin el acorde completo.

- Ejemplo 542: Pachelbel, Preludio para órgano nº7 en Re m, c.49-51. (Dover)

Dos progresiones con un modelo que abarca medio compás, dando lugar a dos sucesión de cinco quintas en tiempos fuertes consecutivos.

- Ejemplo 543: D. Scarlatti, Sonata para clave L.369, c.65-68. (CD Sheet Music)

Modelo con tres repeticiones con la articulación, a mitad de modelo, de una quinta desnuda, la cual se irá oyendo de manera periódica hasta cuatro veces.

- Ejemplo 544: Händel, Suite para clave HWV 432, Allegro, c.6-7. (G. Henle Verlag)

En este fragmento a dos partes de contrapunto de segunda especie, se muestran diversas quintas en tiempos débiles sucesivos. El fragmento se corresponde con una progresión formada por el modelo (c.6) y una repetición (c.7). En este tipo de contrapunto, los tratadistas aceptan dos quintas en tiempos débiles sucesivos cuando la segunda o ambas son notas de paso. Esta circunstancia se da en todas las parejas de quintas sucesivas del ejemplo excepto entre la tercera y cuarta quinta, es decir, entre el modelo y la repetición. Es un claro ejemplo de licencia ante las reglas severas del contrapunto debido a la separación formal del discurso musical, ya que el oído entenderá claramente donde empieza y termina cada sección del fragmento. En el compás 4 pueden verse dos quintas en tiempos débiles sucesivos como resultado del paralelismo de dos acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 545: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:51, mov.2, c.53-56. (Könemann Music Budapest)

En esta progresión armónica la parte del bajo atenúa el efecto de los intervalos de quinta. Estas quintas, 3 justas y una disminuída, quedarían en evidencia si no fuera por la disonancia de séptima que se produce entre la parte superior y el bajo. Podríamos decir que son unas quintas para la vista pero no para el oído.

- Ejemplo 546: Mozart, Sonata para piano KV 279(189d), mov.3, c.24-28. (Könemann Music Budapest)

En esta progresión, los intervalos de quinta en las voces inferiores quedan resaltados por la manera en que está escrito el fragmento, ya que las dos notas que forman los diversos intervalos de quinta articulan en solitario. Sin embargo, al ser un movimiento allegro, este efecto queda minimizado y las quintas quedan menos en evidencia.

- Ejemplo 547: Beethoven, Sonata para piano n°2, Op.2 n°2, mov.3, c.26-30. (Könemann Music Budapest)

En el modelo de esta progresión, aparecen dos quintas consecutivas en las partes graves. El aumento del número de voces en el acorde que contiene la segunda quinta del modelo (pasa de 2 a 3 voces en el registro grave), ayuda a camuflar la sonoridad del paralelismo de quintas, las cuales, por otra parte, tienen a su favor su ubicación en el registro grave y la presencia de una nota común.

- Ejemplo 548: Schubert, Sonata D.566, mov.2, c.107-108. (G. Henle Verlag)

Progresión formada por un modelo constituido por dos acordes tríadas, dando lugar a tres quintas en tiempos fuertes consecutivos.

- Ejemplo 549: Liszt, Años de peregrinaje, S.163, 3^{er} año, mov.1, *Angelus! Plegaria a los ángeles guardianes*, c.147-150. (G. Henle Verlag)

Progresión formada por un modelo que ocupa un compás entero, con tres acordes, dos tríadas y uno cuatríada. En el ataque de cada compás se produce una quinta en las voces inferiores en un acorde tríada en estado fundamental. También se realizan dos quintas en el paso de un compás a otro en las voces graves, aunque en este caso el primer acorde es cuatríada, siendo las quintas percibidas por la vista pero no por el oído.

Casos particulares

Diversas texturas en que las partes evolucionan paralelamente, pueden considerarse como casos particulares de progresiones armónicas en que el modelo de la progresión está formado por un solo acorde. Este es el caso de las siguientes sucesiones de acordes:

- Sucesiones paralelas de acordes tríadas en primera inversión, llamadas serie de sextas.
- Sucesiones paralelas de acordes tríadas en estado fundamental.
- Sucesiones paralelas de acordes cuatríadas.

Estas sucesiones de acordes pueden considerarse, desde un punto de vista teórico, de dos maneras distintas: como progresiones armónicas en que el modelo está constituido por un

solo acorde, o como simples duplicaciones, en forma de un determinado tipo de acorde, de una de las partes.

Los paralelismos de quinta y octava ocasionados por este tipo de progresiones no son raras de encontrar. Algunos tratados de armonía presentan las series de sextas (siempre presentando el intervalo de tercera por debajo de la sexta para evitar la sucesión de quintas paralelas), pero como es lógico, ningún tratado presenta la progresión paralela de acordes tríadas en estado fundamental, ya que supone la realización de enlaces académicamente prohibidos debido a la sucesión paralela de quintas. Este último tipo de progresiones, no obstante, es practicado por los compositores como duplicación de una línea melódica convertida en una sucesión de acordes tríadas paralelos.

Los apartados que se presentan a continuación exponen los paralelismos de quinta y octava practicados en estos tres tipos de progresiones de manera individualizada.

Series de sextas

Se denomina *serie de sextas* a la sucesión de dos o más acordes tríadas dispuestos en primera inversión, sucediéndose por grados conjuntos. Cuando esta textura se realiza a tres partes, la más aguda suele interpretar la sexta, mientras que la tercera se asigna a la parte central. En una textura a cuatro partes, una de las partes centrales (normalmente la inmediatamente superior al bajo) realiza una duplicación del bajo y de la sexta alternativamente.

La aparición de quintas consecutivas sucede al disponer la tercera en una parte más aguda que la de la sexta. Esto equivale a decir que la quinta del acorde queda ubicada por encima de la fundamental. Una vez que el primer acorde se ha dispuesto de esta manera, si se mantiene el movimiento directo por grados conjuntos propio de la serie de sextas, la sucesión de quintas paralelas es inevitable.

Este tipo de series con la quinta del acorde situada encima de la fundamental se practican habitualmente con la armonía desplegada.

Cuando la serie de sextas, en su disposición habitual a tres partes, se duplica a diferente octava, aparecen inevitablemente sucesiones de quintas y octavas paralelas, ya que en todos los acordes de la serie una de las quintas y una nota fundamental estarán situadas sobre la nota fundamental más grave.

- Ejemplo 550: D. Scarlatti, Sonata para clave L.310, c.20-21. (CD Sheet Music)

Sucesión de ocho acordes en primera inversión con la realización de un paralelismo de ocho quintas (5 justas y 3 disminuídas) mediante la armonía desplegada.

- Ejemplo 551: Händel, Suite para clave HWV 428, Presto, c.97-98. (G. Henle Verlag)

Duplicación de tres acordes tríadas en primera inversión presentados de manera compacta. La evolución por grados conjuntos y movimiento directo de estos acordes da lugar a paralelismos de quintas y octavas.

- Ejemplo 552: Händel, Suite para clave HWV 433, Alemana, c.3. (G. Henle Verlag)

En la *allemande* de la suite nº8 de 1720, podemos ver una serie de sextas formado por 7 acordes mediante armonía desplegada, en movimiento directo descendente. Seis de las siete quintas son justas y una disminuída.

- Ejemplo 553: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:20, mov.2, c.61, 62, 64. (Könemann Music Budapest)

El ejemplo muestra dos fragmentos de sucesiones de quintas que se suceden mediante armonía desplegada, ambos mediante movimientos ascendentes y descendentes alternativos del intervalo de quinta.

- Ejemplo 554: Mozart, Sonata para piano KV 280(189e), mov.3, c.25-27. (Könemann Music Budapest)

En este caso, la armonía desplegada incluye la tercera del acorde entre la fundamental y la quinta. La compactación de los acordes daría lugar a la aparición de quintas (la última es disminuída) y octavas consecutivas.

- Ejemplo 555: Schubert, Sonata D.840, mov.4, c.543-544. (G. Henle Verlag)

Serie de sextas realizada con acordes compactos.

- Ejemplo 556: Liszt, Años de peregrinaje, S.163, 3^{er} año, mov.1, *Angelus! Plegaria a los ángeles guardianes*, c.178-185. (G. Henle Verlag)

Serie de sextas realizada con acordes compactos. No todas las quintas del pasaje son justas.

Opiniones

Forte: “Una sucesión a cuatro partes de acordes de sexta en movimiento directo requiere un doblamiento diferente para cada acorde si se quieren obtener los enlaces entre acordes sin quintas y octavas paralelas.”³⁵⁵

Zamacois: “Cuando un acorde de sexta, o sólo sus notas superiores, se duplican en otra octava más aguda, se establecen quintas u octavas reales, o ambas cosas, que para muchos no tienen nada de incorrectas ni de licenciosas.”³⁵⁶

Zimmerman: “Dos quintas seguidas son toleradas en una serie de sextas siempre que se realicen en las partes intermedias.”³⁵⁷

Series de acordes tríadas fundamentales

Las sucesiones paralelas de acordes en primera inversión, llamadas series de sextas y presentadas en el apartado precedente, son comentadas en algunos tratados, aunque siempre

³⁵⁵ Allen Forte. *Op. cit.*, p.70.

³⁵⁶ Joaquín Zamacois. *Op. cit.*, Vol.2, p.244.

³⁵⁷ Joseph Zimmerman. *Op. cit.*, p.14.

mediante realizaciones que evitan los paralelismos de quintas y octavas. Con más razón se prohíben en todos los tratados las sucesiones paralelas de acordes tríadas en estado fundamental. Sin embargo, al igual que con las series de sextas, este tipo de textura ha sido practicada por los compositores clásicos. Hasta el clasicismo es muy poco frecuente su práctica con los acordes compactos. Cuando se realizan esta clase de series suelen efectuarse mediante la armonía desplegada.

- Ejemplo 557: Vecchi, Canzonetta *Cruda mia tiraniella*, c.7-8. (A-R Editions)

Sucesión de acordes tríadas paralelos en una escritura a tres voces.

- Ejemplo 558: Monteverdi, Madrigal *Quel augellin che canta*, c.24-25. (Oxford University Press)

Cuatro acordes tríadas paralelos con cambios de disposición a tres voces, sucediéndose paralelamente, dando lugar a cuatro quintas paralelas.

- Ejemplo 559: Cabanillas, Tiento nº9, c.40. (Diputació de Barcelona)

Dos quintas paralelas en una sucesión de dos acordes tríadas perfectos mayores paralelos en estado fundamental. Aunque se trata de una serie de acordes tríadas fundamentales mínima, ya que consta solamente de dos acordes, resulta excepcional para la época, ya que ambos acordes se presentan compactos.

- Ejemplo 560: Corelli, Sonata Op.5 nº4, mov.1, c.49-52. (Schott)

Sucesión de siete acordes tríadas desplegados, seis perfectos mayores y uno perfecto menor, en estado fundamental. La repetición del diseño da lugar a siete quintas paralelas que se perciben de un modo más que evidente.

- Ejemplo 561: D. Scarlatti, Sonata para clave L.341, c.74-75. (CD Sheet Music)

Sucesión de ocho acordes tríadas en estado fundamental con la armonía desplegada, produciéndose ocho quintas consecutivas, 6 de ellas justas y 2 disminuídas.

- Ejemplo 562: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:20, mov.3, c.21, 22, 23, 25. (Könemann Music Budapest)

Haydn también practicaba este tipo de texturas con los acordes desplegados, como vemos en cuatro fragmentos de esta página correspondiente al último movimiento de esta sonata para piano.

- Ejemplo 563: Mozart, Sonata para piano KV 281(198f), mov.3, c.79-80, 81-82. (Könemann Music Budapest)

En el movimiento *rondeau* de esta sonata vemos dos fragmentos con esta tipología de quintas paralelas. De hecho el segundo fragmento es una variación del primero. Todos los acordes se presentan con armonía desplegada.

- Ejemplo 564: Mozart, Sonata para piano KV 282(189g), mov.3, c.3-4. (Könemann Music Budapest)

Otro ejemplo característico de este tipo de paralelismos de quinta mediante armonía desplegada.

- Ejemplo 565: Beethoven, Sonata para piano n°21, Op.53, mov.1, c.196-197. (Könemann Music Budapest)

En este caso los acordes sucesivos en estado fundamental se presentan compactados, sucediéndose por grados conjuntos y disjuntos.

- Ejemplo 566: Brahms, Rapsodia para piano Op.119, n°4, c.37-39. (Könemann Music Budapest)

Este fragmento contiene una serie de cinco acordes tríadas compactos consecutivos en estado directo que se suceden por movimiento contrario. Se trata de una sucesión de fundamentales típicamente romántica mediante saltos descendentes de tercera.

- Ejemplo 567: Tausig, El barco fantasma, Op.1, c.508-516. (A-R Editions)

Múltiples quintas y octavas paralelas en una sucesión de tríadas en estado fundamental.

Opiniones

Bartoli: *“Los encadenamientos paralelos de acordes de quinta están formalmente prohibidos en los tratados clásicos debido a sus movimientos paralelos. Sin embargo, a veces han sido utilizados (incluso en la época clásica), aunque siempre de una manera muy discreta.”*³⁵⁸

Tchaikovsky: *“Nunca deben hacerse dos tríadas por movimiento directo y en la misma posición, ja que dan lugar a quintas y octavas paralelas.”*³⁵⁹

Series de acordes cuatríadas

En el romanticismo se practican paralelismos de quintas en sucesiones de acordes cuatríadas. Estas sucesiones no se perciben debido a la naturaleza disonante de los acordes cuatríadas. Antes del romanticismo estos tipos de paralelismos son muy poco frecuentes y con sucesiones de muy pocos acordes.

- Ejemplo 568: D. Scarlatti, Sonata para clave L.422, c.139-140. (CD Sheet Music)
- Ejemplo 569: Clementi, Sonata para piano Op.41, mov.3, c.109-110. (G. Henze Verlag)

En ambos ejemplos se muestra una sucesión de dos acordes de séptima de dominante en estado fundamental.

³⁵⁸ Jean-Pierre Bartoli. *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Minerve, 2001, p.100-101.

³⁵⁹ Peter Ilyitch Tchaikovsky. *Op. cit.*, p.18.

- Ejemplo 570: Beethoven, Sonata para piano n°11, Op.22, mov.2, c.35-38. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de cuatro acordes cuatríadas (de séptima de dominante) en estado fundamental. Aunque no articulen completos al comienzo de compás, se percibe claramente su disposición fundamental con el acorde completo por la repetición constante durante todo el compás.

- Ejemplo 571: Chopin, Mazurka Op.67 n°2, c.21-24. (Bote & Bock)

Sucesión de múltiples acordes cuatríadas en estado fundamental con los intervalos de quinta en las voces graves.

- Ejemplo 572: Wagner: El ocaso de los dioses, Acto 3, Escena 2, c.330-334. (Dover)

Sucesión de múltiples quintas justas, todas ellas formando parte de acordes cuatríadas, la disonancia de los cuales atenúa el efecto del paralelismo.

Armonía desplegada

Este apartado se refiere a las quintas y octavas resultantes del despliegue de los acordes en texturas distintas a la melodía acompañada, la cual ya se trata específicamente en el apartado siguiente.

Hay teóricos que denominan este tipo de sucesiones como quintas u octavas por arpeggio, aunque estrictamente hablando, éste sería un caso particular. Al desplegar un acorde, las notas que constituyen las diferentes partes del acorde compactado, se distribuyen de manera sucesiva en el tiempo, pero manteniendo el carácter de conjunto de las diferentes partes. Es por esto que al realizar este tipo de escritura, en cuanto a faltas o incorrecciones académicas se refiere, debe tenerse en cuenta el enlace de las armonías implicadas con los acordes compactados. Habrá que prestar mayor atención a las notas más agudas y a las más graves, ya que son las que quedan más en evidencia, y en menor medida, a las partes intermedias, sin que ello quiera decir que no cuentan, ya que éstas pueden resaltar su presencia por cuestiones rítmicas. Habrá que estudiar cada caso en particular.

Ya que este tipo de formaciones pueden verse también como cambios de disposición de los acordes, ha de tenerse en cuenta todo cuanto se ha dicho en el apartado relativo a este tipo de paralelismos.

Cuando desplegamos un acorde, ya que sus componentes se distribuyen de manera sucesiva y no simultánea, además de ser considerado como una determinada armonía, también se convierte en una melodía. Entonces surge el dilema de si, en relación a las incorrecciones armónicas, hemos de tener en cuenta solamente los enlaces que resultarían de la compactación de los acordes, o si además, ha de prestarse atención a las incorrecciones que puedan surgir de la melodía generada por la disolución de los mismos.

Habrán casos en que el despliegue de un acorde no resulte obvio para ser estudiado como una componente vertical ni melódica. Es decir, que lo que para unos será claramente el despliegue de un acorde y, como tal, tendrá que ser compactado para ver cual es su enlace armónico y las posibles incorrecciones que puedan derivarse de la disposición del despliegue, para otros será una melodía que no ha sido generada como resultado de un despliegue armónico. Dicho de otra manera, en la disolución de un acorde, las notas quedan distribuidas de manera que puede identificarse claramente el número de partes implicadas; sin embargo, habrá casos en que, aunque se tengan notas a diferentes alturas, no se trate de distintas partes, sino de una única melodía, una única parte. La frontera que separa ambos casos no es siempre nítida y clara, y aunque se pueda tomar partido en algún caso dudoso, lo cierto es que solamente el compositor sabe cual es la verdad. Aun así, el analista siempre llegará a un resultado que será su certeza particular, o sea, lo que le dicte su oído, lo que le dicte la partitura, al fin y al cabo, lo que le dicte la música.

Lo que podría considerarse como antimusical, sería la aplicación sistemática del proceso contrario, es decir, considerar un fragmento como puramente melódico, o como un despliegue armónico que debe ser compactado para el estudio de las incorrecciones, y si como resultado de ambos análisis tenemos opiniones distintas en cuanto a las posibles incorrecciones, recurrir entonces al oído para que juzgue. El oído no debería aplicarse en última instancia, sino todo lo contrario, como punto de partida.

Acordes desplegados

En este subapartado es de aplicación todo cuando se ha dicho en la explicación precedente como introducción. A continuación presento algunos ejemplos donde, en mi opinión, parece clara la escritura mediante armonía desplegada en el enlace entre diferentes acordes.

- Ejemplo 573: Händel, Suite para clave HWV 432, Giga, c.5-6. (G. Henle Verlag)

Se muestran tres acordes con tres octavas paralelas en el ataque de cada uno de ellos. En este caso, el hecho de compactar la armonía desplegada no elimina las octavas. Resultan octavas prohibidas por la teoría tanto si se analizan como cambios de disposición como si se considera armonía desplegada.

- Ejemplo 574: Händel, Suite para clave HWV 439, Giga, c.134-136. (G. Henle Verlag)

En este pasaje, la compactación de la armonía efectuada por la mano izquierda daría lugar a múltiples quintas paralelas.

- Ejemplo 575: D. Scarlatti, Sonata para clave L.355, c.6-7. (CD Sheet Music)

En este pasaje la melodía puede considerarse como un despliegue de acordes tríadas. Compactando la armonía daría lugar a una sucesión de quintas.

- Ejemplo 576: D. Alberti, Sonata para teclado nº5; Op.1, mov.2, c.1-2, 5-6. (Stephen Henry)

Despliegue de acordes tríadas en estado fundamental, dando lugar a seis quintas consecutivas, una de ellas disminuída.

- Ejemplo 577: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:30, mov.1, c.79-84. (Könemann Music Budapest)

Textura contrapuntística construída mediante una progresión formada por un modelo y dos repeticiones. La mano izquierda realiza sucesiones paralelas de acordes triadas fundamentales desplegados.

- Ejemplo 578: Mozart, Sonata para piano KV 280(189e), mov.1, c.97-98. (Könemann Music Budapest)

Analizando este enlace armónico desde un punto de vista puramente melódico, aparecen dos quintas consecutivas separadas por un cambio de disposición. Si se compactan los dos acordes (*fa mayor* y *do mayor*) el enlace armónico a 4 partes se realiza correctamente según las reglas de la armonía, o sea, sin que exista ningún paralelismo de quintas. Ante este dilema, cada compositor decide en función de lo que le dicte su oído. En este ejemplo en particular, aunque la compactación de los dos acordes suponga una armonización a 4 partes (las octavas paralelas del bajo son una duplicación para reforzar la parte grave), la textura aparente a dos partes hace que las dos quintas consecutivas queden muy en evidencia, aunque presenten una nota en común.

- Ejemplo 579: Beethoven, Sonata para piano n°17, Op.31 n°2, mov.3, c.231-233. (Könemann Music Budapest)

Las quintas y octavas consecutivas que resultan de la compactación de los acordes desplegados de este fragmento, tienen el carácter de duplicación. De hecho se trata de una sucesión de acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 580: Tomasek, Allegro caprichoso de bravura Op.84 n°1, c.92-95. (G. Henle Verlag)

Pasaje con cuatro acordes tríadas fundamentales desplegados, percibiéndose claramente las quintas paralelas que se producirían al compactar los acordes.

- Ejemplo 581: Tchaikovsky, Romanza para voz y piano Op.6 n°5, *Why?*, c.39-41. (Dover)

Los últimos tres acordes de esta romanza se presentan desplegados en estado fundamental. Compactando los acordes se producirían quintas y octavas paralelas, las cuales se perciben también claramente con la armonía desplegada.

Opiniones

Koechlin: “...*las quintas por arpeggio eran corrientes especialmente en Mozart, así como en Rameau...*”³⁶⁰

³⁶⁰ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol.2, p.231.

Reber: “Una sucesión de acordes desplegados debe estar constituido de tal modo que, en estado placado y conservando las diversas notas su posición respectiva, no dé lugar a ninguna falta de realización. Esta prueba es suficiente para comprobar que una armonía desplegada es correcta.”³⁶¹

Reicha: “Se pueden hacer dos quintas o dos octavas seguidas ocultas o reales y con movimiento directo empleando los acordes desplegados con tal que la armonía sea correcta si estos mismos acordes fuesen unidos.”³⁶²

Richter: “Si la figuración de notas es continua, como, por ejemplo, en los acordes arpegiados, es preciso observar las reglas de la marcha armónica de las voces en lo que se refiere a la acción de doblar ciertas notas, lo mismo que lo que se refiere a las quintas y a las octavas que pudieran producirse en el momento en que se verifica el cambio del acorde.”³⁶³

Soriano: “...llamaremos acordes arpegiados a aquellos cuyas notas se toquen unas después de otras. Cuando se tocan así las notas, pueden hacerse entre la parte cantante y la que haga el arpegio, octavas y quintas sucesivas [...] siempre que tocados los acordes sin arpegios esté correcta la armonía.”³⁶⁴

“Entre la parte cantante y las partes que le acompañan se permiten las octavas sucesivas. Entre el bajo y la referida parte cantante también se permiten alguna vez.”³⁶⁵

Tchaikovsky: “La leyes que gobiernan los enlaces entre armonías deben ser tenidas en cuenta en la figuración; pero ya que el oído apenas tiene tiempo de fijarse en los detalles del enlace entre acordes, ciertas irregularidades (como, por ejemplo, progresiones prohibidas) que pueden ocurrir de cuando en cuando, pierden su desagradable efecto.”³⁶⁶

Zamacois: “Las quintas sucesivas son mucho más corrientes en los acordes disueltos que en los compactos.”³⁶⁷

(refiriéndose a desplegamientos arpegiados): “Cuando las octavas sucesivas con el bajo obedecen a redoblamientos, entonces son tan normales como todas las de igual índole.”³⁶⁸

Sucesiones dentro de una misma armonía

Las sucesiones de quintas u octavas producidas por notas reales y dentro de una misma armonía, son generalmente aceptadas porque no se producen en un cambio armónico. De hecho, la sonoridad característica objeto de prohibición se produce, y evidentemente, supone un determinado nivel de pobreza o dureza armónica. Sin embargo, se permiten estas licencias porque al no realizarse en un enlace entre dos acordes, su efecto resulta más

³⁶¹ Henri Reber. *Op. cit.*, p.125.

³⁶² Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.158.

³⁶³ E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.166.

³⁶⁴ Indalecio Soriano Fuertes. *Op. cit.*, p.208.

³⁶⁵ Indalecio Soriano Fuertes. *Op. cit.*, p.210.

³⁶⁶ P. I. Tchaikovsky. *Op. cit.*, p.131.

³⁶⁷ J. Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.343.

³⁶⁸ J. Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.345.

agradable al oído. Si las notas implicadas fueran extrañas a la armonía, aunque se trate de un mismo acorde, la sucesión de intervalos adquiriría más relieve.

- Ejemplo 582: Rameau, Pieza para clavecín, *Les Niais de Sologne*, c.39, 41. (Dover)

Sucesión de dos octavas por movimiento contrario dentro de un mismo acorde.

- Ejemplo 583: J.S. Bach, Coral nº304, *Schmücke dich, o liebe Seele*, c.2. (Breitkopf & Härtel)

Enlace entre dos acordes tríadas con una sucesión de unísono a octava en las partes graves. La parte de tenor realiza la conducción mediante una nota de paso.

- Ejemplo 584: Händel, Dixit Dominus, HWV 232, mov.1, *Dixit Dominus*, c.121. (Bärenreiter)

Sucesión de dos octavas paralelas, entre las voces de contralto y bajo, en un cambio de estado y de disposición del acorde mostrado.

- Ejemplo 585: D. Scarlatti, Sonata para clave L.305, c.50. (CD Sheet Music)
- Ejemplo 586: D. Scarlatti, Sonata para clave L.330, c.6-8, 21-23. (CD Sheet Music)

En estos dos ejemplos de este tipo de sucesiones, el primero muestra un paralelismo de octavas, mientras que el segundo presenta sucesiones de quintas por movimiento contrario.

- Ejemplo 587: Cimarosa, Magnificat, c.75. (Möseler Verlag Wolfenbüttel)

Dos octavas paralelas en un cambio de estado del acorde de *re mayor* que ocupa el compás entero. La separación por silencios no evita el paralelismo.

- Ejemplo 588: Mozart, Sinfonía nº41, KV 551, mov.2, c.63. (Editio Musica Budapest)

En el compás 63 del *Andante cantabile* de esta sinfonía, aparecen dos quintas consecutivas entre los segundos violines y las violas. La primera es una 5ª disminuída y la segunda una 5ª justa. Estas quintas son académicamente lícitas por pertenecer a una misma armonía, siendo además un acorde cuatría. En este ejemplo, además, concurren otros factores que atenúan el paralelismo de quintas: la 2ª quinta se articula con el acorde en primera inversión y la presencia de una apoyatura muy breve en la parte aguda.

- Ejemplo 589: Mozart, Sonata para piano KV 330(300h), mov.1, c.104. (Könemann Music Budapest)

Fragmento con dos octavas desnudas consecutivas por movimiento contrario legitimadas por hallarse dentro de una misma armonía.

- Ejemplo 590: Chopin, Nocturno nº4, Op.15 nº1, c.26. (Paderewski)
- Ejemplo 591: Chopin, Nocturno nº13, Op.48 nº1, c.53. (Paderewski)

En el primer ejemplo el paralelismo de quintas se produce en las partes superiores, y en el segundo, en la zona más grave. En ambos ejemplos las quintas son justas y constituyen un acorde de 7ª de segunda especie.

- Ejemplo 592: Schumann, Romanza Op.28 n°3, c.60. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos octavas paralelas pertenecientes a un mismo acorde. El paralelismo está ubicado en las voces extremas.

Opiniones

Gladstone: “*Las quintas que son solamente el resultado de un movimiento de partes sin un cambio de armonía, no producen mal efecto.*”³⁶⁹

Scholz: “*Sin embargo, no todas las quintas paralelas suenan mal. Si aparecen dentro de una misma armonía, como elementos constituyos de un determinado acorde, difícilmente producen efecto desagradable.*”³⁷⁰

Melodía acompañada

Este apartado se centra en la textura de melodía acompañada. La mayor parte de los ejemplos presentados en esta sección podrían utilizarse como ejemplos del apartado correspondiente a la armonía desplegada. No obstante, presento ambos apartados por separado debido a que la textura de melodía acompañada conlleva detalles particulares y, además, el acompañamiento puede realizarse mediante armonía no desplegada.

En una textura de melodía con acompañamiento, coexisten dos elaboraciones musicales claramente diferenciadas por el oído. Por una parte tenemos la voz melódica en solitario, y por otra, el resto de las voces que constituyen el acompañamiento de la melodía. Debido a esta clara diferenciación por parte del oído entre la melodía y su acompañamiento, la melodía puede situarse en diferentes registros (por encima, por debajo y entre las voces del acompañamiento) sin que por ello pierda su protagonismo. Parece lógico, aunque haya cierto grado de subjetivismo al respecto, que las voces que forman el acompañamiento, deban ser autónomas en cuanto a la realización de la armonía, presentando una armonización completa sin esperar ayuda de la voz protagonista. Si en ocasiones recayera sobre la melodía la tarea de completar la armonía, el resultado sería desagradable al oído, ya que no conseguiría su propósito, quedando una sonoridad desequilibrada en relación a los fragmentos armonizados totalmente por el acompañamiento.

Es habitual que el acompañamiento doble a la melodía, parcial o totalmente. Es decir, que la melodía puede ir en movimiento paralelo de octavas o al unísono con alguna de las voces del acompañamiento. No obstante, esta duplicación no se practica con la voz del bajo.

³⁶⁹ F. E. Gladstone. *A manual of harmony for schools*. Londres, Novello & Company, 1908, p.143

³⁷⁰ H. Scholz. *Op. cit.*, p.34-35.

Una melodía puede ser acompañada mediante acordes compactos (placados) o desplegados. El acompañamiento debe cumplir todo cuanto se refiere a las normas de la armonía. Puede darse en él cualquiera de las tipologías de quintas u octavas expuestas en este capítulo. La tipología más relacionada, cuando se trata de un acompañamiento con acordes desplegados, es la correspondiente al apartado relativo a la armonía desplegada.

Hay que tener en cuenta que una armonización correcta mediante acordes compactos puede dar lugar a sucesiones de quintas u octavas paralelas con la melodía cuando se despliega la armonía. Por tanto, ante una melodía acompañada mediante armonía desplegada hay que tener presente, según los tratados, la compactación de los acordes, ya que será la disposición que entenderá el oído. No obstante, partiendo de un diseño de acompañamiento mediante acordes compactados con los enlaces armónicos académicamente correctos, al desplegar la armonía no habría que guiarse por esta norma académica si quieren evitarse este tipo de enlaces pobres, ya que puede que se den quintas u octavas consecutivas que sean claramente percibidas por el oído. Un movimiento de tempo lento, por ejemplo, puede realzar esta clase de paralelismos.

Podemos, pues, dividir la casuística relativa a quintas y octavas consecutivas aplicada a la textura de melodía acompañada en los siguientes casos:

- Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes compactos
- Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes desplegados
- Sucesiones en el acompañamiento mediante armonía desplegada
- Sucesiones en el acompañamiento *bajo Alberti*

El último punto es en realidad un caso particular de acompañamiento mediante armonía desplegada. A continuación presento ejemplos correspondientes a estos cuatro casos.

Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes compactos

En este tipo de textura es habitual que el acompañamiento doble a la melodía, de una manera parcial o total. Las normas académicas recomiendan no realizar esta duplicación con la voz del bajo. Sin embargo, la duplicación con cualquiera de las demás partes del acompañamiento se acepta y se practica como recurso habitual.

- Ejemplo 593: Händel, Suite para clave HWV 432, Pasacalle, c.29,30,31. (G. Henle Verlag)

En el enlace de los dos acordes que forman esta progresión armónica, se muestran dos octavas consecutivas entre la melodía y la parte superior del acompañamiento formado por acordes tríadas compactos.

- Ejemplo 594: Schumann, Canción Op.31 nº1, c.12-22. (Breitkopf & Härtel)

Diversos compases con la parte aguda del acompañamiento doblando la melodía al unísono. Este tipo de paralelismos, ya sean al unísono o a la octava, son muy habituales en este tipo de texturas. De hecho se trata de duplicaciones para reforzar la voz que realiza la melodía.

Opiniones

Arín y Fontanilla: *“Entre las partes superiores del acompañamiento y el Bajo, que constituyen esencialmente la armonía se ha de guardar también la mayor corrección. En cambio, en esas mismas partes superiores y la Melodía existe tal independencia bajo ese punto de vista, que pueden admitirse sin inconveniente las quintas y octavas seguidas que resulten entre ellas.”*³⁷¹

Reicha: *“Cuando se acompaña una melodía predominante como una aria, un solo de instrumentos, una romanza, etc., es permitido hacer octavas reales u ocultas entre esta melodía y las partes de acompañamiento, con tal que no sea con el bajo. Es preciso que las partes de acompañamiento estén puramente escritas entre sí.”*³⁷²

Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes desplegados

En algunas ocasiones puede observarse como, debido al diseño del acompañamiento, se permite la licencia de pasar por alto los paralelismos de quinta u octava que este diseño pueda ocasionar con la melodía. Compactando la armonía desplegada del acompañamiento, deben resultar correctos todos los enlaces armónicos de acuerdo a las normas académicas. Este aspecto debería cumplirse en todos los casos expuestos en este apartado.

- Ejemplo 595: D. Scarlatti, Sonata para clave L.411, c.57, 58. (CD Sheet Music)

El despliegue de la armonía del acompañamiento ocasiona dos octavas entre éste y la melodía, aunque sea de duración breve.

- Ejemplo 596: Mozart, Sinfonía nº39, KV 543, mov.4, c.242 y 248. (Editio Musica Budapest)

Podemos ver un diseño de semicorcheas en la sección de cuerda que da lugar a un paralelismo breve de quintas a distancia de semitono con la voz triplicada en las maderas (flauta, clarinete II y fagot II).

- Ejemplo 597: Beethoven, Sonata para piano nº23, Op.57, mov.2, c.33,37,38. (Könemann Music Budapest)

El enlace melódico de los acordes desplegados de la mano derecha con la línea del bajo, da lugar a un paralelismo de quintas en un caso (c.33) y de octavas en otro (c.37-38). Estos dos paralelismos de quintas y octavas, desaparecen si se analiza el fragmento con los acordes compactados. La sonoridad de estos paralelismos se pondría mucho más en evidencia si el tempo fuera más lento. En cualquier caso la sonoridad de las quintas y octavas consecutivas se percibe con relativa claridad.

- Ejemplo 598: Beethoven, Sinfonía nº6, Op.68, mov.2, c.5. (Editio Musica Budapest)

³⁷¹ V. de Arín y P. Fontanilla. *Estudios de Armonía, Vol.IV*. Madrid, Alberdi, 1963, p.102.

³⁷² Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.157.

El diseño del acompañamiento de los segundos violines da lugar a un paralelismo de octava con los violines primeros, con un cambio de disposición. La segunda octava, no obstante, está atenuada gracias a la naturaleza disonante del acorde cuatría.

- Ejemplo 599: Chopin, Estudio para piano Op.10 n°3, c.6, 14, 19. (Paderewski)

Se muestra un caso en que el diseño del acompañamiento da lugar a dos quintas paralelas con la melodía, por movimiento disjunto descendente, y otro en que se dan dos octavas separadas por un simple cambio de disposición.

- Ejemplo 600: Alkan, Tocatina Op.75, c.8. (Dover)

Sucesión de dos octavas paralelas mediante grados conjuntos entre la melodía y el acompañamiento. Tienen a su favor la brevedad de su duración.

Opiniones

Piston. *“A veces se pueden formar quintas paralelas, aunque no octavas, como resultado de una resolución ornamental, o de la combinación de notas melódicas con las fórmulas de acompañamiento.”*³⁷³

*“Es probable que la importancia secundaria de las partes ... justifique el hecho de que a veces se permitan ciertas octavas consecutivas y otros movimientos defectuosos con las otras voces más importantes, lo que se evitaría si las dos voces fueran de igual importancia melódica y temática.”*³⁷⁴

Reber: *“La realización de bordaduras, en relación a las notas integrantes de la armonía que articulan simultáneamente con ellas, es, en general, bastante independiente. Así, en el caso de dos quintas justas consecutivas, será suficiente que alguna de las dos quintas esté formada por una bordadura por una parte y por una nota real por la otra, para que no haya falta; ya que la nota bordada es considerada como si no lo estuviera. Este principio autoriza de igual manera las octavas consecutivas...”*³⁷⁵

Reicha: *“Cuando una melodía es acompañada correctamente con acordes compactos, lo será igualmente desplegando estos mismos acordes, aunque, en el encuentro de las notas de la melodía con las de la armonía, se perciban algunas veces dos octavas, dos quintas, dos séptimas o dos segundas seguidas”*³⁷⁶

Riemann: *“En tales casos se evitarán quintas y octavas reales entre la melodía y el acompañamiento, especialmente las que marchan por segundas, que hay que incluirlos absolutamente entre las sensaciones fisiológicas cuyo mal efecto no puede evitar el oído de alguna significación musical”*³⁷⁷

³⁷³ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.298.

³⁷⁴ Walter Piston. *Op. cit.* (1992), p.138.

³⁷⁵ Henri Reber. *Op. cit.*, p.189.

³⁷⁶ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.147.

³⁷⁷ Hugo Riemann. *Op. cit.* (1930), p.93.

Scholz: (refiriéndose a dos quintas, entre la melodía y el acompañamiento, producidas por el diseño de una de las voces del acompañamiento que evoluciona con movimiento de bordadura, por grados conjuntos) “...*pasan inadvertidas en virtud del movimiento uniforme casi trémolo de una de las voces que participa en su formación.*”³⁷⁸

Zamacois: “*La disolución de los acordes da lugar, a veces, a defectos de realización que no existirían con los acordes compactos.*”...”*Para unos teóricos, tales defectos no han de ser tenidos en cuenta, pues consideran que no debe atenderse a la marcha de la sucesión melódica de las notas del acorde disuelto, sino a la que resultaría con el acorde compacto. Para otros son incorrecciones.*”³⁷⁹

Sucesiones en el acompañamiento mediante armonía desplegada

El contenido de este apartado se corresponde plenamente con el apartado correspondiente a las quintas y octavas mediante armonía desplegada, ya que se centra únicamente en el acompañamiento sin tener en cuenta la melodía.

- Ejemplo 601: D. Scarlatti, Sonata para clave L.487, c.36-39, 42-47. (CD Sheet Music)

Sucesión de quintas y octavas paralelas en el acompañamiento mediante acordes tríadas con la armonía desplegada, cambiando de acorde cada compás.

- Ejemplo 602: Mozart, Sonata para piano KV 457, mov.2, c.10-11. (Könemann Music Budapest)

En este ejemplo se muestra, por una parte, el acompañamiento pianístico con quintas consecutivas mediante la armonía desplegada; y por otra, la realización de dos octavas paralelas consecutivas entre la melodía y el acompañamiento, aunque de muy corta duración. Si se analiza el enlace con los acordes compactados, estas octavas consecutivas desaparecen, pero permanecen las quintas del diseño del acompañamiento.

- Ejemplo 603: Beethoven, Sonata n°1, Op.2 n°1, mov.3, c.180-181. (Könemann Music Budapest)

El acompañamiento mediante armonía desplegada presenta dos quintas consecutivas, ya que se realiza un enlace con dos acordes tríadas fundamentales directos. Además, se producen octavas consecutivas entre la melodía y el bajo. El compositor se permite esta licencia por tratarse de una semicadencia que separa dos secciones de la misma frase.

- Ejemplo 604: Chopin, Nocturno n°3, Op.9 n°3, c.19-20. (Paderewski, Real Musical)

En este caso la compactación de los acordes disueltos dan lugar a quintas paralelas en las voces inferiores. Estos paralelismos de quinta son muy habituales en la escritura pianística del periodo romántico.

³⁷⁸ Hans Scholz. *Op. cit*, p.35.

³⁷⁹ J. Zamacois. *Op. cit*, Vol.3, p.345-346.

Opiniones

Rameau: “En el acompañamiento con el clavecín, hay ocasiones en que difícilmente pueden evitarse el uso de dos quintas consecutivas entre las partes superiores interpretadas con la mano derecha; para esto se introduce una cierta fluidez en la progresión de los acordes, la cual se obtiene con más facilidad tolerando esta falta menor que observando estrictamente las reglas de composición. Digo ‘esta falta menor’ asumiendo que es una falta solo en el acompañamiento, lo cual no destruye el fundamento de la armonía y los italianos lo practican sin vacilación en tales circunstancias.”³⁸⁰

Acompañamiento *Bajo Alberti*

Este apartado es un caso particular del apartado precedente. Lo presento por separado por tratarse de una fórmula de acompañamiento singular, típica del estilo galante, especialmente conocida y denominada con nombre propio.

Uno de los recursos habituales en la música para teclado de mediados del siglo XVIII es la fórmula de acompañamiento llamada *bajo de Alberti*, cuyo nombre hace referencia al pianista y compositor italiano Domenico Alberti. El diseño típico de este acompañamiento consiste en presentar repetidamente las notas de los acordes en el siguiente orden: grave-agudo-medio-agudo. Esta disposición de las notas la realiza la mano izquierda como acompañamiento de la melodía. Cuando la disposición de las notas grave-media-aguda del acorde se corresponden con las notas del acorde tríada en estado fundamental, el enlace por movimiento directo hacia otro acorde manteniendo la misma disposición de las notas, conduce a la realización de paralelismos de quintas al compactar los acordes. Otros tipos de acompañamientos muy empleados que se suman al ya mencionado y bajo la misma denominación, se realizan mediante el siguiente orden de las notas: grave-medio-agudo, o grave-medio-agudo-medio. Una muestra de estos tipos de acompañamientos podemos verla en los ejemplos siguientes.

- Ejemplo 605: D. Alberti, Sonata para teclado nº8; Op.1, mov.1, c.61-62. (Stephen Henry)

Enlace armónico con dos quintas en el acompañamiento y dos octavas entre la melodía y el acompañamiento.

- Ejemplo 606: D. Alberti, Sonata para teclado nº4, Op.1, mov.1, c.6-7. (Stephen Henry)

Sucesión de cuatro quintas consecutivas en un acompañamiento desplegado mediante el diseño de bajo Alberti. El pasaje se corresponde con una progresión formada por el modelo y una repetición.

- Ejemplo 607: Galuppi, Sonata nº1, mov.1, c.17-18, 21-22, 24-25. (Istituto per la collaborazione culturale)
- Ejemplo 608: Galuppi, Sonata nº2, mov.1, c.7-8. (Istituto per la collaborazione culturale)

³⁸⁰ Jean-Philippe Rameau. *Op. cit.*, p.xliv.

- Ejemplo 609: J.C. Bach, Sonata para teclado Op.5 n°5, mov.2, c.35-36, 42-43, 52. (G. Henle Verlag)

Sucesiones de entre dos y cuatro quintas consecutivas en armonías desplegadas mediante diseños típicos del estilo galante.

- Ejemplo 610: Mozart, Sonata para piano KV 545, mov.2, c.30. (Könemann Music Budapest)

Enlace entre dos acordes tríadas con dos quintas consecutivas en el acompañamiento.

- Ejemplo 611: Beethoven, Sonata para piano, WoO 47/2, mov.3, c.24-25. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento, aunque el acompañamiento fluye de manera continua, el enlace armónico que presenta la sucesión de quintas constituye una separación entre secciones de la misma frase.

Naturaleza del instrumento

El órgano

Sonoridad mantenida

Todos los instrumentos de viento o de cuerdas frotadas mantienen el sonido, característica que no poseen los instrumentos de cuerdas pulsadas o percutidas, como el piano. Por tanto, para presentar esta característica podría haber expuesto fragmentos de obras escritas para los instrumentos mencionados. Sin embargo, aprovechando este apartado relativo al órgano, con el objetivo prioritario de exponer las quintas que se producen con los juegos de mutación (presentados en el subapartado siguiente), he incluido este subapartado relativo a la sonoridad mantenida del órgano como ejemplo comparativo con respecto a las características del piano. He usado el ejemplo del órgano simplemente por el hecho de tratarse de un instrumento de teclado, como lo es el piano.

- Ejemplo 612: Cabanillas, Tiento n°13, c.125. (Diputació de Barcelona)

Se muestran dos quintas paralelas en las voces inferiores. Aunque la nota superior de la primera quinta tiene una gran duración, la sonoridad de las quintas se percibirá claramente por tratarse de una obra para órgano. Si se interpretara con un piano, estas quintas pasarían desapercibidas.

- Ejemplo 613: Pachelbel, Fuga para órgano n°4 en Do M, c.26. (Dover)

Dos quintas paralelas por grados conjuntos en las voces intermedias. La primera quinta está formada por una nota inferior de gran duración y una nota superior de duración breve. Al tratarse de una obra para órgano, la nota larga sonará durante toda la duración que indica su figura, lo cual no pasaría si se tratara de un piano. Así, al articular la nota breve

correspondiente a la nota superior de la quinta, el intervalo de quinta sonará, aunque muy breve. Es precisamente esta brevedad la que favorece esta realización.

Juegos de mutación

Las características funcionales del órgano, confieren a este instrumento una especial peculiaridad en relación a los paralelismos de quinta y octava. Cada tubo produce un sonido fundamental y sus armónicos. No obstante, con el añadido de otros tubos, pueden modificarse ciertas características sonoras del sonido fundamental. Así, mediante tubos de diferente altura sonora se pueden reforzar determinados armónicos de un sonido fundamental concreto producido por otro tubo, permitiendo modificar su timbre.

Los juegos que permiten este refuerzo armónico estarán siempre presentes mientras esté accionado el registro correspondiente. Por tanto, se trata de la duplicación constante del sonido fundamental a una cierta distancia, la cual variará en función del juego escogido. Además, esta duplicación puede ser múltiple, reforzando de este modo diversos armónicos.

Los juegos de fondo, denominados en función de sus dimensiones indicadas en pulgadas (32', 16', 8', 4', 2', 1'), son los responsables de la producción de los sonidos destinados a reforzar los armónicos situados a distancia de octava o múltiplo de octava. Permiten, por tanto, realizar duplicaciones a distintas octavas. Pero lo más interesante, ya que las duplicaciones a una o más octavas son muy comunes en cualquier formación instrumental, son aquellas duplicaciones efectuadas a una distancia distinta. Los juegos que realizan esta función se denominan juegos de mutación, también denominados juegos de mixtura, los cuales aportan brillantez y potencia. Los juegos de mutación pueden ser simples o compuestos. Los primeros tienen una sola hilera de tubos, mientras que los segundos poseen dos o más hileras, es decir, un mínimo de dos tubos de distinto tono para cada nota del teclado. A continuación expongo brevemente los diferentes tipos de juegos de mutación.

Los juegos de mutación simple que refuerzan los armónicos situados a distancia de quinta ampliada respecto a la fundamental, son los llamados *juegos de quinta*. Éstos refuerzan el tercer armónico de los juegos de fondo. Los juegos denominados *gran quinta* (10 2/3'), *quinta* (5 1/3'), *nazardo* (2 2/3') y *pequeño nazardo* (1 1/3'), refuerzan el tercer armónico de los juegos de fondo de 32', 16', 8' y 4' respectivamente.

Los juegos de mutación compuesta pueden ser con o sin repetición. La *repetición* se refiere a que las hileras de tubos que refuerzan los distintos armónicos no pueden utilizarse de igual modo para todas las fundamentales, ya que en el extremo más agudo del teclado sobrepasarían el límite audible y el límite práctico de construcción de los tubos. Para solventar este problema se va interrumpiendo la hilera ascendente de tubos (ascendente en cuanto a frecuencia y descendente en cuanto a tamaño), repitiendo tubos de tamaño ya usados en tesituras más graves. Aquellos juegos que presentan este tipo de construcción se denominan juegos de mutación compuesta con repetición. De éstos, los más usados son los *llenos* o de *mixtura*, los cuales refuerzan los armónicos de octava y quinta. El número de hileras utilizadas usualmente varía entre 3 y 5. Evidentemente, el número de hileras varía según el tipo de órgano, pudiendo no ser constante para todo el ámbito del teclado. Otro juego de este tipo es la *címbala*. En ésta el juego consta de 2 a 4 hileras de tubos, empezando en una región más aguda que el juego de *llenos*, reforzando, en función del número de hileras, los armónicos de octava, quinta, tercera e incluso de séptima y novena.

Otros juegos de mutación compuesta con repetición menos habituales son: *gran mixtura* (en la actualidad tienen de 6 a 12 hileras, reforzando los armónicos de octava, quinta, tercera, séptima y novena), *acuta* (se trata de una mixtura muy aguda de 3 a 5 hileras, reforzando los armónicos de octava, de quinta, y menos frecuentemente, de tercera), *progressio harmonica* (el número de hileras aumenta progresivamente con el aumento de frecuencia. Este juego, actualmente en desuso, empezó a utilizarse en el siglo XVIII) y *harmonia aetherea* (como su nombre indica, es un juego de sonoridad etérea. Sus hileras suelen estar formadas por: $2 \frac{2}{3}' + 2' + 1'$, o $2 \frac{2}{3}' + 2'$, $1 \frac{3}{5}' + 1'$).

En cuanto a los juegos de mutación compuesta sin repetición, los más usados son la *corneta* y la *sesquialtera*. El juego de *corneta* más conocido está formado por 5 hileras (se le pueden añadir 3 hileras más agudas) que dan los sonidos correspondientes a la fundamental y a los 4 armónicos siguientes, es decir, fundamental de $8'$ y los armónicos de octava ($4'$), quinta ($2 \frac{2}{3}'$), doble octava ($2'$) y tercera ($1 \frac{3}{5}'$). El juego de *sesquialtera* está formado por dos hileras de tubos que refuerzan los armónicos de quinta y tercera de las fundamentales de $16'$ ($5 \frac{1}{3}' + 3 \frac{1}{5}'$), de $8'$ ($2 \frac{2}{3}' + 1 \frac{3}{5}'$), y raramente de $4'$ ($1 \frac{1}{3}' + 4/5'$). Otros juegos de mutación compuesta sin repetición menos frecuentes son: *Rauschpfeife* (de origen alemán, también llamado *Rauschquinte* o *quinta stridula*, consta de dos hileras de tubos. Habitualmente refuerza los armónicos tercero y cuarto: $2 \frac{2}{3}'$ y $2'$), *tertian* (también llamado *terzian* o *terziana*, es similar pero más agudo que la *sesquialtera*, y refuerza los armónicos quinto y sexto: tercera de $1 \frac{3}{5}'$ y quinta de $1 \frac{1}{3}'$), y *carrillón* (también llamado *glockenspiel*, está formado por 3 hileras con distintas combinaciones de tubos).

Esta clase de paralelismos no aparece explicitado en la partitura mediante notas escritas, ya que se dan al accionar el registro o registros correspondientes a los juegos que realizan la duplicación o refuerzo. Los juegos de mutación no se emplean solos, sino que son juegos auxiliares de los juegos de fondo, debiendo mezclarse con aquellos juegos de fondo que contienen el sonido fundamental adecuado. La elección de los registros está basada en convenciones interpretativas determinadas según la época y la zona geográfica. Algunos registros como los plenos o los nazardos se usan habitualmente. Otros, como los de corneta o sesquialtera, no se usan demasiado.

- Ejemplo 614: Saint-Saëns, Concierto para piano nº5, mov.2, Op.103. (Durand & Fils)

Aunque se trata de un ejemplo pianístico, puede interpretarse como una aplicación al piano del recurso de los juegos de mutación del órgano. En este pasaje, el piano efectúa una duplicación de la melodía a distancia de quinta y de tercera, es decir, realiza una sucesión de acordes tríadas en estado fundamental. Los intervalos de quinta y de tercera están situados, respectivamente, a distancia de duodécima y decimoséptima de la fundamental, o sea, en la posición de los armónicos 3 y 5 de la fundamental. Lenormand cita este ejemplo comparándolo con los juegos de mutación del órgano: “...el oyente no debe percibir más que una imitación de los instrumentos de percusión usados en Oriente. Los organistas que participaron en las interpretaciones de los oratorios y cantatas de Haendel y de Bach, bajo la dirección de Gevaert, saben que este erudito músico había prohibido el empleo de juegos de mutación, ya que consideraba que esos armónicos artificiales estaban en conflicto con los armónicos naturales de la orquesta. El empleo que hace Saint –Saëns al piano (sonidos 3 y 5) es a la vez original y picante.”³⁸¹

³⁸¹ René Lenormand. *Étude sur l'Harmonie Moderne*. Paris, Le Monde Musical, 1912, p.15.

Opiniones

Berlioz: “Los juegos de mutación tienen de extraño que hacen oír encima de cada sonido la tercera, la quinta, la décima, la doceava, etc., de ese mismo sonido, con objeto de representar, mediante diversos tubos pequeños, los sonidos armónicos de los grandes tubos. Los fabricantes de órganos y los organistas coinciden en encontrar excelente el efecto producido por esta resonancia múltiple, la cual no obstante hace oír simultáneamente diversas tonalidades diferentes. ‘Sería insoportable, dicen ellos, si se distinguieran los dos sonidos superiores, pero no se oyen, ya que el sonido más grave los absorbe’. Entonces, solamente falta comprender como aquello que no se oye puede producir un buen efecto en el oído. En cualquier caso, ese procedimiento singular tendría siempre a dar al órgano la resonancia armónica que se intenta inútilmente evitar en los grandes pianos de cola y que, en mi opinión, es uno de los más terribles inconvenientes de la sonoridad que los perfeccionamientos modernos han hecho adquirir a este instrumento.”³⁸²

García Gago: (respecto a las consonancias perfectas en el contrapunto a dos partes, o sea en el más severo) “Como hace notar Koechlin, existe diferencia entre estos intervalos ejecutados con la dureza propia del piano o por voces humanas o de órgano, en las que siempre resultan mucho mejores. También advierte sobre la conveniencia de llegar a gustar del encanto de las quintas vacías, o sea sin su tercera, sonoridad transparente muy grata a los maestros del siglo XVI, y que, tras su larga prohibición en los estudios de Armonía, resta completamente ignorada.”³⁸³

Gevaert: “Esta clase de registros, que introduce en el acorde más consonante horribles disonancias, ha sido objeto de escándalo por los músicos poco familiarizados con el órgano: Berlioz, por ejemplo. Otros, aún aceptando los juegos de mutación, han querido ver en ello una propiedad inexplicable del órgano, una clase de misterioso privilegio reservado al instrumento religioso por excelencia.”³⁸⁴

Koechlin: “El principio que preside el empleo de esos juegos de mutación es que mediante los armónicos se puede modificar el timbre. Algunos compositores se han rebelado contra esta práctica, y especialmente Berlioz. Al contrario Ch. M. Widor tomaba partido por los juegos de mutación. [...] Los juegos de mutación del órgano pueden tener, por tanto, una real utilidad. Pero la objeción de Berlioz concerniente al desagrado que resulta de esas quintas cuando se las oye, no es un criterio sin valor. Conviene tener mucha sutileza en el manejo de los juegos de mutación. Con frecuencia los organistas se complacen en resaltar un tema mediante estos registros: sin embargo ese tema suena falso cuando las quintas son claramente perceptibles. Esas quintas deben quedar en un segundo plano...”³⁸⁵

³⁸² Hector Berlioz. *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne*. Milán, Ricordi, p.181.

³⁸³ José García Gago. *Op. cit.*, p.26.

³⁸⁴ François Auguste Gevaert. *Nouveau traité d'instrumentation*. París, Lemoine & Fils, 1885, p.304.

³⁸⁵ Charles Koechlin. *Traité de l'orchestration*. París, Editions Max Eschig, [1954-1959], p.133.

El piano

Sonoridad atenuada

Hasta ahora hemos supuesto que todas las voces mantenían su sonoridad constante. Sin embargo, determinados instrumentos no mantienen la sonoridad de la nota producida, sino que su intensidad decrece después del ataque. Este es el caso del piano y sus predecesores (clavicordio y clavicémbalo), instrumentos que han gozado de gran interés por parte de los compositores, siendo particularmente el piano el gran protagonista en el siglo XIX. Presento como ejemplo el piano, incluyendo conceptualmente a los instrumentos de tecla con similares características, por el hecho de ser instrumentos de gran protagonismo en la historia de la música de occidente, y porque representa una parte muy significativa del volumen de obras analizadas en esta tesis.

El decrecimiento de la intensidad de las notas producidas en estos instrumentos puede dar lugar a una sucesión de quintas u octavas que, aunque se vean escritas en la partitura, realmente pasen desapercibidas, o al menos no queden demasiado en evidencia al oído. La velocidad del movimiento será un factor muy importante a tener en cuenta en estos casos, ya que la sonoridad de estos instrumentos decrece rápidamente con el tiempo. Otro factor a tener en cuenta será la dinámica. No será lo mismo tener en un determinado instante un mezzo-piano o un sforzando, ya que condicionarán de distinta manera la sonoridad posterior al ataque de las teclas.

En definitiva, se trata de tener en cuenta que lo que perciben nuestros ojos en una partitura no será percibido de igual manera por nuestro oído, dependiendo de la plantilla instrumental asignada a su ejecución.

- Ejemplo 615: Händel, Suite para clave HWV 426, Giga, c.12-13. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos quintas consecutivas en la mano derecha, ubicadas en dos acordes tríadas en primera inversión. En la primera quinta, la nota aguda de dicho intervalo no articula en el ataque del acorde, sino que mantiene su sonoridad desde el acorde precedente. Este detalle provoca que en el ataque del acorde esté muy presente la sonoridad de las otras dos notas que forman el acorde tríada (la fundamental y la tercera), tanto por el hecho de la articulación como por la atenuación propia del instrumento aplicada a la nota que no articula. Por tanto, la sonoridad del paralelismo de quintas quedará totalmente desapercibida. En caso de articular todas las notas en el primer acorde, las dos quintas consecutivas quedarían plenamente en evidencia.

- Ejemplo 616: D. Scarlatti, Sonata para clave L.467, c.105-106. (CD Sheet Music)

Enlace de un acorde tríada con otro cuatríada, llegando a este último, en la línea melódica, con la séptima ligada formando una síncopa. La mano izquierda realiza un paralelismo entre el primer acorde tríada y el tríada de base del acorde cuatríada. Aunque la séptima del segundo acorde se halle presente en el ataque del compás, al estar ligada ya habrá sufrido una cierta atenuación y solamente adquirirán relieve las notas correspondientes al acorde tríada de base, quedando de manifiesto las quintas paralelas.

- Ejemplo 617: Rodríguez Monllor, Sonata para clave nº19, c.121-122. (Instituto Valenciano de Musicología)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario en un enlace entre dos acordes tríadas. La nota inferior de ambas quintas está realizada por una figura de larga duración, mientras que la superior de la primera, aunque tiene prácticamente casi la misma duración, va manteniendo su presencia al oído gracias a su repetición constante. Así, en el enlace entre ambos acordes, la presencia la nota inferior de la primera quinta habrá sufrido una gran disminución en su intensidad, evitando la sonoridad de las quintas consecutivas.

- Ejemplo 618: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:28, mov.3, c.61-64. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento se muestran cuatro quintas paralelas en las voces inferiores en tiempos fuertes consecutivos. La presencia de estas quintas quedaría claramente en evidencia, adquiriendo mucho más relieve, si no fuera porque la parte superior de cada quinta se articula anticipadamente, de modo que, en el ataque de cada compás sólo articula la voz inferior de cada intervalo de quinta. Aunque la sonoridad de las notas anticipadas no se mantiene constante desde su articulación hasta el ataque de cada compás, también hay que tener en cuenta que se trata de un movimiento *presto*. En cualquier caso, tal como está escrito, y teniendo en cuenta el instrumento para el que está escrito, esta sucesión de quintas pasará desapercibida. Podría objetarse el hecho de que la voz superior de estos intervalos de quinta no es más que un retardo que resuelve en el tiempo débil de cada compás, ya que se trata de un encadenamiento de acordes de sexta, con lo cual el oído entenderá perfectamente su naturaleza, prestando menor atención al paralelismo de quintas, independientemente del instrumento. Por un lado, la naturaleza del instrumento es básica en este ejemplo. Si se ejecutara este fragmento con instrumentos de cuerda o de viento, la sucesión de quintas se percibiría sin dificultad. En cuanto a la posible explicación de que se trate de un encadenamiento de acordes de sexta, es muy discutible, ya que también puede verse como una progresión de dos acordes, uno tríada en estado directo en el tiempo fuerte y el otro de sexta en el tiempo débil, que es lo que, des de mi punto de vista, percibe el oído. En el ataque del compás la sonoridad es de acorde tríada en estado fundamental, aunque el acorde situado en el tiempo débil se entiende como acorde de sexta, ampliable a lo que ya hemos oído en el tiempo fuerte, ya que todas las notas reales del compás forman parte del acorde de sexta. Pero, además, el oído también podría entenderlo como una sucesión de acordes tríadas en estado directo con la sexta añadida (que en el fondo se trata de lo ya explicado pero aplicando diferentes palabras, aunque conceptualmente son dos criterios distintos para el oído). Es una de esas ambigüedades armónicas que a uno le sonará de una manera y a otro de otra. En cualquier caso, se trata de una sucesión de quintas que el diseño rítmico pondría claramente de manifiesto si no fuera por la naturaleza del instrumento.

- Ejemplo 619: Mozart, Sonata KV 333, mov.3, c.12-13. (Könemann Music Budapest)

Fragmento con dos quintas atenuadas por la naturaleza del instrumento debido a la larga duración de la nota grave de la primera quinta. En caso de articular todas las notas en el primer acorde, las quintas también estarían atenuadas debido a la presencia de la tercera del primer acorde, situada cerca de la parte más grave. En el ejemplo también se muestran dos quintas consecutivas en el acompañamiento realizado mediante el diseño de bajo Alberti.

- Ejemplo 620: Beethoven, Sonata para piano nº4, Op.7, mov.3, c.59-60, 63-64. (Könemann Music Budapest)

En este ejemplo se observan dos enlaces de quintas anticipadas. En este caso, debido a la naturaleza del instrumento y a las ligaduras presentes, cuando articule la nota inferior de cualquiera de las dos quintas, la otra nota constitutiva del intervalo de quinta ya no se percibirá con la intensidad inicial. Aunque se trata de un movimiento allegro, dichos paralelismos quedan suficientemente escondidos gracias al decaimiento propio de la intensidad del instrumento y debido a la duración de la ligadura de la nota superior de la primera quinta de cada enlace. Las notas ajenas a los dos acordes tríadas presentes en estos dos enlaces, no influirían demasiado en la sonoridad de estas quintas, debido a su condición de retardo, su duración y la naturaleza del instrumento.

- Ejemplo 621: Mendelssohn, Romanza sin palabras, Op.30 nº2, c.49-50. (Könemann Music Budapest)

Debido a la atenuación sonora propia del piano, la primera quinta no quedará explícita en el ataque del acorde debido a la ligadura, con lo cual las dos quintas ubicadas en tiempos fuertes consecutivos no se percibirán. Sin la ligadura, estas dos quintas quedarían plenamente en evidencia. Podría decirse que, aunque están escritas, no se oirán.

- Ejemplo 622: Franck, Preludio, aria y final, c.42-43. (Dover)

Enlace entre un acorde tríada y uno cuatríada, llegando a la séptima del segundo acorde mediante una nota de paso (en el primer acorde) que se mantiene ligada. Aunque el segundo acorde presenta una voz más, la ligadura mencionada y otra entre una nota real común a ambos acordes, no atenúan la presencia de dos quintas consecutivas en las voces inferiores. La articulación de solamente tres notas en el segundo acorde, junto a la atenuación de las dos notas ligadas, favorecen la presencia de la segunda quinta.

Pedal de resonancia

Una característica propia del piano es el mecanismo del pedal de resonancia, cuya función consiste en mantener la sonoridad de las notas que se han interpretado aunque se hayan dejado de pulsar las teclas. Además, el uso del pedal añade la sonoridad de múltiples armónicos de otras cuerdas que vibran por simpatía, incrementando de este modo la densidad sonora. Este incremento de densidad sonora podemos traducirlo como un incremento del nivel de disonancia, en comparación al resultado que se obtendría sin el uso del pedal.

- Ejemplo 623: Alkan, Barcarola Op.65 nº6, del Tercer cuaderno de cantos, c.12-13. (Dover)

Sucesión de dos quintas entre la melodía y el acompañamiento. Aunque al compactar los acordes estas quintas desaparecerían, al no ser un tempo rápido, y dependiendo del oído, se podrían percibir claramente. No obstante, en este caso el paralelismo de quintas pasará desapercibido gracias al mecanismo del pedal, el cual al sostener las notas del acompañamiento producirá un nivel de disonancia suficiente como para evitar su presencia.

Armonía romántica

En el siglo XIX se practicaron sin demasiados reparos los paralelismos de quintas en las voces inferiores de las obras para piano. Puede considerarse como un recurso romántico típicamente pianístico que, sin ser excesivamente frecuente, se empleaba con normalidad como acompañamiento en la mano izquierda. A continuación se muestran algunos ejemplos de este tipo de paralelismos.

- Ejemplo 624: Rossini, Tarantelle pur sang (del *Album de château*, de *Péchés de vieillesse*), c.280-287. (Fondazione Rossini)
- Ejemplo 625: Chopin, Mazurka Op.68 n°3, c.7-13. (G. Henle Verlag)
- Ejemplo 626: Schumann, Sonata Op.14, mov.2, c.100-101, 108-109, 111-113. (G. Henle Verlag)
- Ejemplo 627: Brahms, Lied *An eine Aolsharfe*, Op.19 n°5, c.91-96, 98-99. (Peters)
- Ejemplo 628: Tchaikovsky, Nocturno Op.10 n°1, c.74-77. (Dover)
- Ejemplo 629: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 n°5, *Balada campesina*, c.39-42, 65-70. (N. Simrock)

Opiniones

Bartoli: “*Los encadenamientos paralelos de acordes de quinta aparecen con moderación en la primera mitad del siglo XIX, sobre todo en las partituras para piano, ya que estas quintas suenan bastante bien en este instrumento.*”³⁸⁶

Petit: “*El sistema tonal no acepta en (o por) principio, las quintas consecutivas o las octavas consecutivas. En relación al acompañamiento al piano: deben evitarse siempre las quintas y octavas entre la melodía y el bajo; deben evitarse las quintas consecutivas que se producen en el encadenamiento de acordes paralelamente en la mano izquierda. No se consideran defectuosas: las quintas y octavas consecutivas sin movimiento melódico; las quintas u octavas consecutivas por movimiento contrario entre la melodía y el bajo en las cadencias; las quintas u octavas consecutivas arpegiadas.*”³⁸⁷

Quintas con nombre propio

A lo largo de la historia ha habido determinadas sucesiones de quintas que, por haber sido utilizadas habitualmente por un determinado compositor, o cualquier otra circunstancia, han sido etiquetadas con un determinado nombre. El lector podrá apreciar que la mayor parte de ellas se corresponden con alguno de los tipos de paralelismos ya presentados con anterioridad. Este apartado solamente pretende agrupar todas las sucesiones con nombre propio, de manera que pueda servir como lugar de consulta a partir de sus determinadas denominaciones.

³⁸⁶ Jean-Pierre Bartoli. *Op. cit.*, p.101.

³⁸⁷ Jacques Petit. *Manuel d'Harmonie*. París, Cité de la Musique, 1998, p.22.

A continuación expongo las sucesiones de quintas que presentan la característica de poseer nombre propio:

- Quintas de Scarlatti
- Quintas de Mozart
- Quintas de Rimsky Korsakov
- Quintas de Trompa
- Quintas de Flamenco

Quintas de Scarlatti

Este tipo de quintas son aquellas que presentan una disonancia en el acorde que contiene la segunda quinta. De esta manera, la disonancia atenúa la sonoridad de la sucesión de quintas. No obstante, se puede aplicar el mismo criterio, como veremos en alguno de los ejemplos siguientes, ubicando la disonancia en la primera quinta, ya que atenúa la sonoridad de las quintas de igual manera.

- Ejemplo 630: Cabanillas, Tiento nº5, c.99. (Diputació de Barcelona)

Se muestran tres quintas justas consecutivas. Las dos primeras están atenuadas ya que están situadas en armonías disonantes. Se trata del mismo criterio aplicado en las *5as de Scarlatti*, pero con la diferencia de que en este caso la disonancia no está presente en la segunda quinta sino en la primera (quintas segunda y tercera del ejemplo). Las disonancias escritas están presentes en todo momento por tratarse de una obra para órgano.

- Ejemplo 631: Telemann, Cantata TWV 1:1471, Aria *Verlöschet, ihr Funken der irdischen Liebe*, c.7. (Bärenreiter Verlag Kassel und Basel)

Dos quintas paralelas en un enlace entre dos acordes en primera inversión, el primero tríada y el segundo cuatríada. La fundamental del primer acorde, que coincide con la séptima del segundo, se prolonga manteniéndose durante toda la duración del enlace entre ambos acordes. Al tratarse de un clave (o un piano), en el ataque del segundo acorde la séptima no articulará y además se habrá atenuado. Aunque la sonoridad de las quintas se percibirá, según el oído, la sucesión ha sido escrita basándose en la atenuación del acorde cuatríada.

- Ejemplo 632: Rameau, Pieza para clavecín, *Fanfarinette*, c.27. (Dover)

Dos quintas paralelas atenuadas por el mantenimiento del bajo del primer acorde, el cual coincide con la séptima del segundo. En este caso, la nota superior de la primera quinta estará atenuada en el momento del ataque del acorde, ya que está ligada a la nota precedente.

- Ejemplo 633: J.S. Bach, Coral nº146, *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott*, c.3. (Breitkopf & Härtel)

Dos quintas por movimiento contrario en un enlace entre un acorde tríada y uno cuatríada de 7ª de dominante. La disonancia del segundo acorde atenúa las quintas.

- Ejemplo 634: D. Scarlatti, Sonata para clave L.382, c.32-33. (CD Sheet Music)

Dos quintas paralelas en el enlace entre un acorde tríada con la séptima como nota de paso y un acorde cuatríada. El enlace también contiene dos octavas paralelas. La disonancia propia del enlace armónico, junto con un elevado número de voces, cinco en este caso, dan como resultado un nivel de disonancia que atenúa dicha sucesión. En el ejemplo también se muestra, en el siguiente cambio de compás, un movimiento paralelo de quintas por grados conjuntos, donde la segunda quinta es atenuada mediante el aumento del número de voces. Ambos ejemplos se corresponden con las tipologías expuestas en el apartado relativo a atenuación por disonancia.

- Ejemplo 635: D. Scarlatti, Sonata para clave L.466, c.204-205. (CD Sheet Music)

Dos quintas en un enlace entre un acorde tríada y uno cuatríada. La disonancia propia del segundo acorde atenuará la sonoridad de las quintas.

- Ejemplo 636: Mozart, Misa solemnis KV 139, Sanctus, c.42-43. (Bärenreiter)

Sucesión de dos quintas paralelas por grados conjuntos en un enlace entre dos acordes cuatríadas. La naturaleza disonante de ambos acordes atenúan su presencia.

- Ejemplo 637: Beethoven, Sonata para piano n°28 Op.101, mov.3, c.165. (Könemann Music Budapest)

Pueden verse dos quintas consecutivas en las partes agudas separadas por una anticipación, la cual no elimina por sí sola el paralelismo. El segundo acorde presenta una disonancia, por el hecho de ser un acorde cuatríada, que atenúa la sonoridad el paralelismo.

- Ejemplo 638: Weber, Variaciones sobre un tema ruso, Op.40, c.115-116. (Dover)

Se muestran dos quintas paralelas en las voces inferiores. El segundo acorde presenta una disonancia debida a una apoyatura que conduce a la séptima.

- Ejemplo 639: Chopin, Scherzo n°3, Op.39, c.54-55. (Schirmer)

Sucesión de dos quintas justas en las voces extremas, con la segunda quinta atenuada mediante una disonancia constituída por la séptima del acorde, la cual viene ligada del primer acorde.

- Ejemplo 640: Schumann, Noveletten Op.21 n°1, c.57. (G. Henle Verlag)

Sucesión de dos quintas y octavas con una disonancia en el segundo acorde, debido a la presencia de la séptima, que atenúa las quintas y octavas.

Opiniones

Gilson: *“El efecto de las quintas paralelas es anulado en las sucesiones disonantes. [...] Estas son las quintas paralelas llamadas de Scarlatti. De donde puede formularse una*

nueva regla de la siguiente manera: El efecto desagradable de las quintas paralelas queda atenuado, e incluso eliminado, al añadir una disonancia en el segundo acorde.”³⁸⁸

Quintas de Mozart

Se trata de aquellas quintas consecutivas producidas en la resolución de un acorde de sexta aumentada, las cuales se mueven por semitono. Acostumbran a permitirse siempre y cuando no estén situadas en las partes extremas.

Aparecen en la resolución del acorde de sexta aumentada formado por la primera inversión del acorde de séptima disminuída, con la tercera del acorde rebajada un semitono, es decir, con la sexta alemana. Cuando este acorde resuelve sobre el acorde del cual es sensible, aparecen dos quintas paralelas por semitono. De hecho, la primera inversión es el estado del acorde más utilizado, aunque dichas quintas pueden aparecer siempre que la tercera del acorde esté por debajo de la séptima. Para evitar estas quintas se acostumbra a proceder de dos maneras: mediante una resolución anticipada o mediante una resolución diferida. También es posible, evidentemente, una resolución excepcional de la séptima del acorde.

Aunque se las conozca por el nombre de Mozart, curiosamente no se encuentran de manera habitual en las obras de dicho compositor. De hecho, es difícil encontrar en las obras de Mozart ejemplos de este tipo de paralelismos. En los primeros ejemplos que se muestran a continuación se evita la sucesión de quintas. En los tres primeros ejemplos de Mozart correspondientes a sus cuartetos de cuerda, se muestran fragmentos en que el acorde de sexta aumentada resuelve de tres maneras distintas para evitar esta sucesión de quintas.

- Ejemplo 641: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:48, mov.1, c.116-118. (Könemann Music Budapest)

Pasaje que esquiva estas quintas por semitono en las partes extremas conduciendo la parte aguda mediante un movimiento descendente.

- Ejemplo 642: Mozart, Cuarteto de cuerda KV 421, mov.3, c.7-8. (Dover)

En este ejemplo podemos ver una resolución diferida del acorde de sexta aumentada en que dicho acorde no resuelve sobre el acorde de dominante, sino sobre el acorde de tónica en segunda inversión, es decir, sobre el 6/4 cadencial, evitando el paralelismo de quintas. Esta es la típica realización de resolución diferida de este tipo de quintas paralelas.

- Ejemplo 643: Mozart, Cuarteto de cuerda KV 499, mov.4, c.96-97. (Dover)

Se muestra una resolución anticipada del acorde de sexta aumentada, lo cual evita una posible sucesión de quintas por semitono. La resolución anticipada consiste en la conducción de la séptima del acorde mediante un movimiento descendente por grado conjunto, lo cual lleva a la formación del acorde de 7^a de dominante con la quinta rebajada un semitono. Este caso contiene la ambigüedad entre la resolución hacia dicho acorde o hacia el acorde de 5^a disminuída (con la tercera rebajada un semitono), mediante la conducción de la séptima del acorde hacia la quinta.

³⁸⁸ Paul Gilson. *Op. cit.*, p.27.

- Ejemplo 644: Mozart, Cuarteto de cuerda KV 428, mov.1, c.62-63. (Dover)

En este pasaje se evitan las quintas paralelas mediante una resolución excepcional de la séptima del acorde de sexta aumentada. No realiza un movimiento descendente por grados conjuntos, sino que efectúa un movimiento ascendente disjunto hacia un 6/4 cadencial incompleto.

- Ejemplo 645: Mozart, Sonata para piano KV 332(300k), mov.1, c.36-37. (Könemann Music Budapest)

Enlace con este tipo de quintas en la mano izquierda mediante la armonía desplegada.

- Ejemplo 646: Beethoven, Sonata para piano n°25, Op.79, mov.2, c.20-21. (Könemann Music Budapest)

Fragmento en que se observa claramente como se evita esta sucesión de quintas en las partes extremas haciendo descender anticipadamente la parte aguda.

- Ejemplo 647: Salieri, Requiem, Agnus Dei, c.25-26. (Peters)

Enlace entre los acordes de sexta aumentada, formado por un acorde de séptima disminuída con la tercera rebajada un semitono (sexta alemana), y el tríada perfecto mayor al que resuelve. No se evita la sucesión de quintas.

- Ejemplo 648: Beethoven, Sonata para piano n°23, Op.57, mov.2, c.6-7. (Könemann Music Budapest)

En este ejemplo del *Andante con moto* de la sonata Op.57, puede verse un caso de estas quintas. La primera quinta está ubicada en un acorde de sexta aumentada. Este acorde está formado sobre la nota *sol*, siendo el intervalo de 5ª justa el formado por las notas *si doble bemol-fa bemol*, aunque aparezca escrito el acorde *mi séptima disminuída con la quinta rebajada*, el cual es enharmónico de *sol 7ª disminuída (mi = fa bemol)*. Este acorde actúa como sensible del acorde de *la bemol 7ª de dominante*, al que se llega a la tercera a través de una apoyatura en la parte aguda, lo cual añade más disonancia al acorde cuatríada donde está situada la segunda quinta.

- Ejemplo 649: Schubert, Sonata D.279, mov.1, c.69-70. (G. Henle Verlag)

Resolución de un acorde de sexta aumentada, formado por un acorde de séptima disminuída en primera inversión con la tercera rebajada un semitono, dando lugar a dos quintas paralelas a distancia de semitono. Se trata de un ejemplo académico típico de este tipo de quintas, aunque en este caso se realizan en las voces extremas.

- Ejemplo 650: Schumann, Cuarteto de cuerda Op.41 n°1, mov.2, c.41, 42. (Dover)

Resolución anticipada de un acorde de sexta aumentada (séptima disminuída en primera inversión con la tercera rebajada un semitono) lo cual evita una posible sucesión de quintas por semitono.

Opiniones

Gilson: “Incluso las sucesiones de quintas aumentadas estaban consideradas como defectuosas. Algunos teóricos las llamaban ‘quintas mozartianas’ porque Mozart no se privaba de escribirlas.[...] Las quintas mozartianas y la quinta falsa son quintas escritas, pero no suenan como las quintas: la quinta debe tener 3’5 tonos y no 4 tonos [quinta aumentada] ni 3 tonos [quinta falsa.] Se llaman también quintas de Mozart a aquellas que se producen cuando el acorde de sexta aumentada sobre VI^b o II^b resuelve sobre V o I. Mozart las practicaba, al contrario de sus predecesores, que suprimían la quinta del primer acorde, convirtiéndolo en un tríada en primera inversión.”³⁸⁹

Kitson: “Estas quintas consecutivas no son desagradables y actualmente se usan con normalidad. Antes estaban prohibidas.”³⁹⁰

Richter (refiriéndose a la resolución de un acorde de sexta aumentada formado por la primera inversión de un acorde de séptima disminuía con la tercera del acorde rebajada un semitono): “Estas quintas que, por otra parte, no son muy duras, pueden evitarse, ora por medio de la resolución anticipada de la quinta, ora por medio de un movimiento de la quinta sobre la tercera.” (La quinta y tercera mencionados en esta cita se refieren a dichos intervalos formados desde el bajo)³⁹¹

Shönberg: “...se originan quintas paralelas,[...] se aceptan llamándolas ‘quintas de Mozart’, que son aquellas permitidas no porque suenen bien, sino porque las ha escrito Mozart.”³⁹²

Tchaikovsky: “En la resolución del acorde aumentado de quinta y sexta hacia la tónica, aparecen quintas paralelas. Éstas pueden ser evitadas de las siguientes dos maneras: a) la séptima (la cual forma la quinta con el bajo) realiza una resolución anticipada hacia la fundamental del acorde dominante, dando lugar a una segunda inversión del acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada; b) dos voces son suspendidas (la séptima y la quinta), formando un acorde de cuarta y sexta.”³⁹³

Quintas de Rimsky Korsakov

Se llaman quintas de Rimsky Korsakov a la sucesión de dos quintas realizadas mediante un enlace entre los acordes de dominante seguido de tónica en estado fundamental, de manera que a la quinta del primer acorde le sigue la quinta del segundo. Se aceptan para conseguir el segundo acorde tríada completo, sobre todo si presentan una nota en común en la sucesión de quintas.

En su *Tratado práctico de armonía*, Rimsky Korsakov expone, como una de las excepciones a las reglas sobre el movimiento de las voces, este tipo de sucesión de quintas, tanto en movimiento directo como contrario, reduciendo su práctica a las cadencias finales. En

³⁸⁹ Paul Gilson. *Op. cit.*, p.11-12.

³⁹⁰ Kitson, Charles Herbert. *Elementary Harmony*, Vol.3. Oxford, Claredon Press, 1920, p.44.

³⁹¹ E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.84.

³⁹² Schönberg. *Armonía*, p.290.

³⁹³ Tchaikovsky. *Op. cit.*, p.107.

ningún caso recomienda las partes que deben o no realizar la sucesión de quintas, aunque algunos tratadistas las ubiquen solamente en el registro grave.

Aunque no es un tipo de enlace que deba considerarse como normal o corriente, no es raro encontrar este tipo de encadenamiento y no solamente en las cadencias finales.

Ya que se considera como excepción la realización de este tipo de sucesión de quintas en las partes graves, mayor será la irregularidad o excepcionalidad de este tipo de encadenamiento con la sucesión de quintas situada en las partes extremas y en cadencias no finales.

- Ejemplo 651: Monte, Madrigal *Fa ch'io riveggia*, c.32-33. (Oxford University Press)

Quintas consecutivas por movimiento contrario en la cadencia final. La quinta del primer acorde va hacia la quinta del segundo, ambos tríadas, para conseguir un acorde de tónica completo.

- Ejemplo 652: Castro, Chanson *Ah! Je meurs*, c.30-31. (Oxford University Press)

Sucesión de quintas por movimiento contrario en la cadencia final, con ambos acordes tríadas. En este enlace no hacía falta que la quinta del primer acorde fuera hacia la quinta del segundo para conseguir el último acorde completo, ya que la fundamental del primero está duplicada y coincide con la quinta del segundo. Tal vez el compositor haya querido terminar con el tenor en un registro más cómodo y con una sonoridad global más equilibrada.

- Ejemplo 653: Schütz, Pasión según San Mateo, SWV 479, coro *Die Knechte*, c.2. (Eulenburg)

Se muestran dos ejemplos de enlaces entre acordes tríadas fundamentales en que la quinta del primer acorde se conduce hacia la quinta del segundo. El cruzamiento entre las voces de soprano y contralto en el segundo enlace no evita que las quintas queden en evidencia.

- Ejemplo 654: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°1, mov.4, c.56-62. (Eulenburg)

Se muestran siete quintas consecutivas, separadas por silencios, en las voces inferiores. Las últimas tres parejas de quintas están ubicadas en enlaces entre acordes de 7ª de dominante seguidos de su tónica correspondiente. La quinta del primer acorde de cada una de las tres parejas, salta hacia la quinta del segundo.

- Ejemplo 655: J.S. Bach, Coral n°163, *Herzlich thut mich verlangen*, c.11-12. (Breitkopf & Härtel)

- Ejemplo 656: J.S. Bach, Coral n°351, *Weltlich Ehr'und zeitlich Gut*, c.16. (Breitkopf & Härtel)

Dos ejemplos de quintas consecutivas en las partes inferiores en la cadencia final, uno por movimiento paralelo y el otro por movimiento contrario. El primer ejemplo con dos acordes tríadas y el segundo ejemplo con el primer acorde de 7ª de dominante. En ambos casos, la finalidad es conseguir el acorde tónica completo en la cadencia perfecta final.

- Ejemplo 657: D. Scarlatti, Sonata para clave L.362, c.22-23. (CD Sheet Music)

En este pasaje las quintas se realizan en las voces graves en un enlace que presenta una resolución irregular de la séptima del primer acorde, la cual desciende de cuarta. Esta resolución irregular condiciona la ausencia de la tercera del segundo acorde, adquiriendo relieve la sonoridad de la segunda quinta.

- Ejemplo 658: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:50, mov.1, c.150. (Könemann Music Budapest)

Cadencia final con quintas y octavas paralelas, con carácter de duplicación. La quinta del primer acorde salta a la quinta del segundo.

- Ejemplo 659: Beethoven, Sonata para piano n°5, Op.10 n°1, mov.1, c.282-283. (Könemann Music Budapest)

La cadencia final de este primer movimiento presenta quintas y octavas paralelas en ambas manos por separado, y a la vez quintas y octavas por movimiento contrario en su conjunto.

- Ejemplo 660: Heller, Sonatina Op.147, mov.2, c14-15. (G. Henle Verlag)

Se muestra este tipo de quintas en una cadencia perfecta no situada al final del movimiento.

- Ejemplo 661: Franck, Ballade Op.9, c.28-29, 30-31. (Dover)

Se muestran dos enlaces consecutivos entre un acorde de séptima de dominante y su tónica, ambos en estado fundamental (cadencia perfecta), conduciendo la quinta del primer acorde hacia la quinta del segundo.

- Ejemplo 662: Rimsky-Korsakov, Romance Op.40 n°3, c.41-42. (Muzgiz)

Enlace entre los acordes de 7ª de dominante – tónica (*fa 7ª de dominante - sib mayor*) en que la quinta del primer acorde enlaza con la quinta del segundo, dando lugar a dos quintas consecutivas por movimiento contrario entre el bajo del piano y la parte vocal en la cadencia final.

- Ejemplo 663: Rimsky-Korsakov, Romance Op.50 n°1, c.30. (Muzgiz)

Enlace, en la cadencia final (*mi 7ª de dominante - la mayor*), en que la quinta del primer acorde va hacia la quinta del segundo, produciendo una sucesión de dos quintas por movimiento contrario en las partes extremas, con una apoyatura en el primer acorde.

Opiniones

Rimsky-Korsakov: “*Pueden hacerse quintas justas paralelas o por movimiento contrario en la cadencia final, con el objeto de obtener un acorde perfecto completo de tónica.*”³⁹⁴

³⁹⁴ Nicolai Rimsky-Korsakov. *Op. cit.*, p.135.

Zamacois: “Si se desea que los acordes de 7ª de dominante y de tónica estén ambos en estado fundamental y completos, puede obtenerse [...] conduciendo la quinta del primer acorde a la quinta del segundo, lo cual da lugar a dos quintas sucesivas que carecen de malignidad, cuando no están en las voces extremas, especialmente si la nota común no cambia de octava. [...] no debe considerarse un procedimiento normal y, como observa Rimsky Korsakov, sólo es del caso en las cadencias conclusivas.”³⁹⁵

Quintas de Trompa

Existen también las llamadas quintas de trompa (o corno, o cuerno) que, aunque no se trata de una sucesión de quintas consecutivas, he creído conveniente mencionarlas por tratarse de una realización con nombre propio (aunque no se trate del nombre de un compositor) y que, debido a su nombre, puede parecer que consista en un paralelismo de quintas. De hecho, se trata de un caso concreto de quintas ocultas. En este caso, se trata de un intervalo de quinta justa al que se llega por movimiento directo desde una sexta o una tercera. Se denominan de esta manera por haber sido un recurso de uso habitual en el cuarteto de trompas.

Las quintas de trompa se producían cuando dos instrumentos de viento-metal, habitualmente las trompas naturales, interpretaban un fragmento homofónico por movimiento directo y grados conjuntos debido a la imposibilidad de producir determinados armónicos. Cuando la intención del compositor era la realización de un paralelismo de sextas, siendo la parte superior por ejemplo *do4 - re4 - mi4* (armónicos 8, 9 y 10), la imposibilidad del instrumento de poder hacer las notas *mi3 - fa3 - sol3* (el *fa3* no es un armónico) obligaba al compositor a escribir las notas *mi3 - sol3 - do4* (armónicos 5, 6 y 8), resultando la siguiente sucesión interválica: sexta-quinta-tercera.



Ilustración 6. Quintas de trompa

La explicación de la imposibilidad de realizar determinadas notas por parte de los instrumentos de viento-metal (exceptuando el caso del trombón de varas) está en que solamente se podían tocar los armónicos naturales, ya que no se disponía de ningún mecanismo que pudiera modificar los armónicos que podía producir el tubo abierto. Por esta razón, los compositores no asignaban tareas melódicas a esta familia de instrumentos. La situación cambió con la aparición de nuevos mecanismos, como los pistones o cilindros, en el siglo XIX, mediante los cuales los compositores pudieron disponer de la escala cromática al completo para este tipo de instrumentos.

- Ejemplo 664: J. Haydn, Sinfonía nº93, mov.1, c.212-213. (Dover)
- Ejemplo 665: Mozart, Sinfonía nº15, KV 124, mov.3, c.25-28. (Bärenreiter Kassel)

³⁹⁵ Zamacois. *Op. cit.*, Vol.2, p.59-60.

- Ejemplo 666: Beethoven, Sinfonía nº2, Op.36, mov.2, c.156-158. (Editio Musica Budapest)
- Ejemplo 667: Schubert, Sinfonía nº6, D.589, mov.1, c.22-23, 26-27. (Dover)
- Ejemplo 668: Berlioz, Sinfonía fantástica Op.14, mov.3, c.52-53. (Dover)

Quintas de Flamenco

Denomino como quintas de flamenco a las quintas paralelas que resultan de la cadencia llamada flamenca o andaluza. Esta cadencia se produce con la sucesión de los grados IV a I del modo frigio gregoriano (o dórico griego) armonizado, cuyo acorde de tónica se realiza con la tercera mayor, es decir, convertido en perfecto mayor. El movimiento del bajo presenta un tretracordo por movimiento descendente por grados conjuntos, siendo el último intervalo de semitono. Las típicas quintas de esta cadencia se producen cuando está formada por acordes tríadas en estado fundamental, aunque raras veces se utilizan acordes tríadas.

- Ejemplo 669: Bizet, Carmen, Acto 2, c.1-34. (Könemann Music Budapest)

En el comienzo del segundo acto (canción bohemia), con la intención de evocar un ambiente exótico español, se realizan sucesiones armonicas con acordes tríadas en estado fundamental, con sucesiones de quintas paralelas, donde se dan dos cláusulas de flamenco consecutivas. La primera mediante los acordes *mi menor - re mayor - do mayor - si mayor*, y la segunda formada por *si menor - la menor - sol mayor - fa# mayor*. En el ejemplo se muestran las tres primeras páginas del segundo acto.

- Ejemplo 670: Albéniz, Suite Iberia, Cuaderno 4, *Jerez*, c.11-12. (Emec-Edems)

Este fragmento muestra un paralelismo de 13 quintas y octavas en la mano derecha del piano, con las quintas duplicadas en el registro grave. Los cuatro acordes tríadas en estado fundamental por movimiento conjunto descendente ubicados hacia la mitad del fragmento, son un típico ejemplo de cadencia de flamenco, aunque el último acorde es un tríada perfecto menor. Esta sucesión con el último acorde menor se denomina cadencia flamenca o andaluza rota.

Opiniones

M. Granados: “...la importancia del movimiento directo de las voces en el Flamenco es tan característico que su no utilización deteriora enormemente el gusto compositivo dentro del Género.”³⁹⁶ ... “Cabe destacar la importancia del movimiento directo de las voces en el Flamenco, dado que es una característica generalizada en los encadenamientos de acordes que integran las progresiones.”³⁹⁷

J. Molina Amorós: “La teoría anterior de las 8as justas, puede aplicarse a las 5as justas; porque hay casos, en que deben ser admitidas para escribir con propiedad algunas frases,

³⁹⁶ Manuel Granados. *Armonía del flamenco aplicado a la guitarra flamenca*. Sant Feliu de Codines, Publicacions Beethoven, 2000, p.19.

³⁹⁷ Manuel Granados. *Op. cit.*, p.45.

*por ejemplo: las cadencias en el género llamado flamenco, que llevan consigo 5as y 8as por movimiento directo, y si se evitan, se desnaturaliza el verdadero ambiente de dicho género.*³⁹⁸

L. Fernández: *“La cadencia andaluza se da con frecuencia en la música clásica y en la música popular de Andalucía y también de otras regiones de la geografía española.”*³⁹⁹

Casos excepcionales

Las quintas u octavas consecutivas que podamos encontrar en cualquier composición, podrían ser catalogadas, según su naturaleza, desde los siguientes puntos de vista:

- Escritas de modo que alguna circunstancia impide que se manifiesten como tales, es decir, atenuadas o camufladas, impidiendo así que se manifieste su sonoridad.
- Utilizadas de una manera explícita, poniéndolas en evidencia. En este caso, es la intención del compositor el utilizar dicha sonoridad, ya sea con fines descriptivos o por cualquier otra razón.
- Debidas al descuido del compositor.

Los puntos segundo y tercero de la clasificación expuesta se corresponden con casos excepcionales, casos difíciles de defender académicamente debido a su naturaleza. Seguidamente presento tres subapartados con las siguientes tipologías: descuido (correspondiente al tercer punto), intencionalidad y efecto descriptivo (pertenecientes ambas al segundo punto).

Descuido

Son éstas una clase de quintas u octavas que siempre resultan difíciles de catalogar, de defender, a partir de alguna de las múltiples razones o explicaciones sustentadas por criterios académicos. Estos casos excepcionales debidos a su escasísima praxis, pudiéndose defender teóricamente, también son susceptibles de ser calificados, al menos como una posible valoración, de error o despiste de escritura.

Ese tipo de sucesiones pueden parecer un descuido por parte del compositor, pero siempre resulta difícil de asegurar, o mejor dicho, imposible. Siempre hay una explicación que resulta mucho más verosímil que la del descuido: tan simple como que el compositor quiso escribir dicha sonoridad.

Supongamos unas quintas paralelas realizadas por un compositor “desconocido”, un compositor de muchísima menor importancia que por ejemplo Mozart o Beethoven, y dentro del mismo período de la historia de la música. No me cabe ninguna duda de que, de un modo general, la explicación que se daría a esas quintas estaría enmarcada dentro del concepto de inhabilidad o de falta de oficio. Sería algo así como: *“...estas quintas paralelas*

³⁹⁸ José Molina Amorós. *Tratado de armonía razonada teórico y práctico*. Villajoyosa, 1913, p.10.

³⁹⁹ Lola Fernández. *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*. San Lorenzo de El Escorial, Acordes Concert, 2004, p.81.

demuestran la inhabilidad de este compositor...” o, por ejemplo, “...fíjense en estas quintas paralelas entre partes extremas, ... claro!, es que no estamos analizando una obra de Mozart o de Beethoven,...”. Sin embargo, no hay que poseer una habilidad fuera de lo normal para escribir sin hacer quintas u octavas paralelas. Es más, después de un tiempo de aprendizaje respetando las reglas severas de la armonía y del contrapunto, casi podríamos decir que resulta más fácil escribir sin hacer este tipo de incorrecciones académicas que al contrario.

Con todo esto no quiero decir que sea imposible que un compositor escriba una sucesión de quintas u octavas por descuido. Todo lo contrario, cualquier compositor, como persona humana que es, puede escribirlas sin darse cuenta, pero creo que, si existe alguna explicación que pueda defender tal sucesión interválica, siempre será ésta una razón más verosímil que la del descuido. Siempre es mucho más verosímil la consciencia del compositor, que su inconsciencia.

Evidentemente, antes de calificar algo como defectuoso, al analizar una partitura deberá tenerse en cuenta el estilo de la época en el que la obra en cuestión se halla enmarcada, así como el estilo personal del compositor. Y aún así sólo podremos hablar en términos subjetivos.

Teniendo en cuenta los tres casos expuestos al principio de este apartado, aquellos paralelismos susceptibles de pertenecer al tercer punto siempre supondrán un número despreciable, por no decir nulo, respecto a los otros dos.

Aunque toda esta explicación pueda parecer innecesaria, he hecho hincapié en ello porque al analizar cualquier obra, se puede caer fácilmente en el error de calificar como defectuosa cualquier sucesión de quintas u octavas por el simple hecho de que no se corresponda con ninguna explicación coherente desde un punto de vista académico. Aunque desde un punto de vista estilístico pueda parecer que una determinada sucesión de esta naturaleza puede calificarse de defectuosa, de descuido, siempre debe prevalecer la duda y el respeto.

También quisiera resaltar el hecho de que esta explicación está basada en el hecho de que existía una prohibición que era respetada por todos los compositores, y que todas las licencias que los compositores se permitían parece, según los académicos, que debían de estar sustentadas por alguna explicación razonable. ¿Porqué no pensar que un compositor pueda tener la suficiente personalidad como para hacer dos quintas o dos octavas seguidas por el simple gusto de hacerlas, a pesar de la prohibición, o tal vez, debido a ella?

- Ejemplo 671: Greaves, Madrigal *Come away, sweet love*, c.27. (Oxford University Press)

Dos octavas paralelas por movimiento conjunto en un enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental. Además duplica una nota muy característica, como es la sensible (en este caso de *sol*).

- Ejemplo 672: Guerrero, Canciones y villanescas espirituales, nº52, *Los Reyes siguen la'strella*, c.31-32. (Instituto Español de Musicología)

Enlace con dos quintas y octavas consecutivas, con el segundo acorde sin la tercera.

- Ejemplo 673: Schütz, Pasión según San Mateo, SWV 479, coro *Hohepriester und Pharisäer*, c.25. (Eulenburg)

Dos quintas paralelas, en las voces extremas, en un enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 674: Rameau, Primer libro de piezas para clavecín, *Gavotte*, c.10. (Dover)

Dos quintas justas paralelas en una escritura a dos voces.

- Ejemplo 675: J.S. Bach, Coral nº261, *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, c.3-4, 7. (Breitkopf & Härtel)

Se muestran dos casos de octavas consecutivas separadas por un simple cambio de disposición. Todos los acordes implicados son tríadas en estado fundamental o en primera inversión.

- Ejemplo 676: D. Scarlatti, Sonata para clave L.296, c.20. (CD Sheet Music)

Sucesión de dos quintas paralelas en una escritura a dos partes.

- Ejemplo 677: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.33 nº3, mov.3, c.24-25. (Dover)

Dos quintas paralelas en las partes intermedias en un enlace entre dos acordes tríadas, el primero en estado fundamental y el segundo en primera inversión.

- Ejemplo 678: Beethoven, Sinfonía nº6, Op.68, mov.1, c.11-12, 15-16. (Editio Musica Budapest)

En este ejemplo podemos ver dos enlaces con quintas paralelas. El primer caso por movimiento conjunto, y en el segundo caso por movimiento contrario; ambos en partes extremas. Aunque nunca podremos saber si estas quintas, como todas aquellas quintas susceptibles de ser calificadas como quintas por descuido (como todos los ejemplos de este apartado), son fruto de una intención o de un descuido, parece más lógico pensar que el compositor quiso escribirlas. En este caso, sobre todo, por la naturaleza de las mismas, debido a que son unas quintas que no pasan precisamente desapercibidas ni a la vista ni al oído, y además están escritas dos veces en el intervalo de cuatro compases como repetición de un mismo fragmento. Podríamos decir que son demasiado evidentes como para no haberlas escrito intencionadamente (ver opinión de W. Piston sobre este ejemplo).

- Ejemplo 679: Bruckner, Preludio y fuga, WAB 131, c.53. (Musikwissenschaftlicher Verlag)

En este pasaje de la fuga se observan dos quintas paralelas por movimiento disjunto en un enlace entre acordes tríadas.

- Ejemplo 680: Brahms, Sonata para piano Op.1, mov.2, c.71. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento formado por acordes tríadas compactos, se muestran dos acordes paralelos en estado directo. Las quintas y octavas resultantes de dicho paralelismo son percibidas con mucha claridad. Al no estar incluidos estos dos acordes en un fragmento con otros acordes dispuestos en el mismo estado, caso en que se sobreentendería la sonoridad característica de este tipo de sucesiones, la sonoridad del paralelismo de quintas de este pasaje queda muy en evidencia.

Opiniones

Piston: haciendo referencia al ejemplo que he expuesto de la sexta sinfonía de Beethoven: “*Hay ejemplos de quintas paralelas que con toda probabilidad han pasado inadvertidas.*”⁴⁰⁰

Intencionalidad

La tipología que presento en este apartado se corresponde con aquellos casos que, por su evidencia, puede suponerse que se han escrito con el propósito de obtener la sonoridad de las quintas u octavas consecutivas, con la intención plenamente consciente del compositor. Podrían calificarse como quintas u octavas “por gusto”.

Son casos en que las quintas u octavas se realizan sin una explicación sólida desde un punto de vista académico, como si fueran un recurso más a tener en cuenta como pueda ser un movimiento paralelo de terceras o sextas, aunque no sea tan habitual. Aunque casi siempre es posible aportar algún razonamiento a favor de su realización, estos casos (como algunos otros que he ido exponiendo en otros apartados), en general, dificultan mucho su defensa desde un punto de vista académico. Podrían verse como casos excepcionales que anticipan la libertad de escritura postromántica.

Los mismos ejemplos mostrados en el apartado precedente sirven de ejemplo para este apartado y viceversa, sin que, en ningún caso, pueda saberse con certeza cual fue el motivo de su escritura: el descuido o la simple intencionalidad de escribirlo.

- Ejemplo 681: Vecchi, Canzonetta *Hor ch'io son gionto quivi*, c.11, 14. (A-R Editions)

Sucesión de dos acordes tríadas paralelos por grados conjuntos a tres voces. Seguramente el paralelismo de acordes tríadas está utilizado por tratarse de una *canzonetta*, es decir, por una influencia popular-tradicional de este tipo de formas profanas ligeras del renacimiento italiano. No obstante, Vecchi no emplea este recurso de manera habitual en sus canzonettas, más semejantes al *madrigal* que a la *villanella*. De las 90 canzonettas a 4 partes que he analizado, solamente 3 de ellas mostraban este tipo de paralelismos y de una manera muy sobria (dos paralelismos de dos acordes y uno de cuatro).

- Ejemplo 682: Vivanco, Misa Sexti Toni, Agnus Dei, c.30. (A-R Editions)

Dos quintas paralelas por grados conjuntos entre las partes extremas debido a un cambio de disposición. En las partes fuertes de cada acorde también se producen dos octavas entre las voces de contralto y bajo.

⁴⁰⁰ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.300.

- Ejemplo 683: Froberger, Capricho para teclado (nº5, 1658), c.50. (Heugel & Cie)

Quintas y octavas en el enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental. El cambio de estado breve del primer acorde no elimina en absoluto su sonoridad. La primera quinta resulta atenuada debido a la ligadura.

- Ejemplo 684: Rameau, Pieza para clavecín, *Les Sauvages*, c.9-10. (Dover)

Dos quintas paralelas por movimiento disjunto en una escritura a dos partes.

- Ejemplo 685: J.S. Bach, Coral nº135, *Herr Gott, dich loben wir*, c.7. (Breitkopf & Härtel)

Dos octavas consecutivas por grados conjuntos separadas por un simple cambio de estado.

- Ejemplo 686: D. Scarlatti, Sonata para clave L.417, c.18-19. (CD Sheet Music)

Dos quintas paralelas por grados conjuntos en un enlace entre dos acordes tríadas.

- Ejemplo 687: Boccherini, Aria académica nº13, G.556, c.70-71. (Presso G. Zanibon)

Dos acordes tríadas paralelos sin ningún atenuante.

- Ejemplo 688: Mozart, Sonata KV 545, mov.3, c.5-6, 25. (Könemann Music Budapest)

En el estribillo de este rondó, se muestra una sucesión de tres quintas justas consecutivas por movimiento contrario no justificables académicamente, ya que se hallan en acordes tríadas y en las partes extremas.

- Ejemplo 689: Schubert, Sonata D.459, mov.2, c.109, 111. (G. Henle Verlag)

Se muestran dos enlaces con dos quintas paralelas por movimiento disjunto en las voces inferiores. Ambos acordes de cada enlace son tríadas.

- Ejemplo 690: Chopin, Mazurka Op.24 nº2, c.105-120. (G. Henle Verlag)

El fragmento final de esta mazurka presenta una multitud de quintas paralelas por movimiento disjunto en la mano izquierda, todas ellas en acordes tríadas fundamentales. Seguramente el compositor quiso reflejar con estas quintas la componente popular y tradicional de esta danza.

- Ejemplo 691: Liszt, Años de peregrinaje, S.161, 2º año, mov.4, *Soneto 47 de Petrarca*, c.70-72. (G. Henle Verlag)

Cuatro sucesiones de tres quintas paralelas articulando en solitario.

Opiniones

Piston: “A pesar de todo, es evidente que los compositores, que también fueron estudiantes que aprendieron las reglas e hicieron ejercicios, escribieron la música con su imaginación y no aplicando reglas. Evitar las quintas y las octavas paralelas era parte de su instinto formado como músicos expertos. Sin embargo, en el análisis armónico de las obras maestras encontraremos a veces desviaciones de las reglas estrictas de la conducción de las voces. A menudo hay una explicación simple para estas desviaciones; a veces es difícil encontrar una buena razón, o no se encontrará ninguna.”⁴⁰¹

Efecto descriptivo

En aquellas obras donde el compositor realiza una escritura con intención descriptiva, no tendrá sentido el calificar de mala realización una sucesión de quintas u octavas. En este caso pueden no seguirse las normas académicas porque el objetivo es la consecución de una determinada sonoridad dictada, en mayor o menor medida, por la intuición. Cuanto más purista se sea, desde un punto de vista académico, más dificultades se estarán añadiendo a una escritura que pretenda ser descriptiva, ya que se estaría limitando la capacidad expresiva del compositor. Aunque este razonamiento podría aplicarse a cualquier tipo de música, en la música descriptiva es donde adquiere una mayor importancia. En obras, o fragmentos de obra, con este tipo de características es donde los compositores se han permitido lo que podemos calificar claramente como licencias.

Es típica la utilización de los intervalos de quinta cuando se quiere describir el sonido de una campana, o cuando se quiere transmitir una idea de vacío, aunque el modo de realizar una descripción queda siempre enmarcado dentro del ámbito subjetivo del compositor. En el anexo correspondiente a estéticas desde finales del siglo XX, se muestran diversos ejemplos, sobre todo en el apartado correspondiente al movimiento verista.

Por otra parte, la relación entre retórica y música proporciona también ejemplos extramusicales, relacionando texto y música, *mediante figuras y símiles metafóricos y alegóricos que, según el pensamiento barroco, eran tan esenciales para la música como para los emblemas, donde los significados pictórico y figurativo eran inseparables*⁴⁰². La doctrina de los afectos, a través de figuras retórico-musicales que describían los afectos en la música, influyó decisivamente en todos los compositores barrocos. La unión de la música con los principios retóricos ya se encuentra en muchos compositores renacentistas, y es una de las características más destacadas del racionalismo barroco musical. Esta relación entre la retórica y la música podría definirse, en lo referente a la adecuación de la música al texto (ya que abarca un ámbito mucho más amplio), como la ciencia de la relación de las palabras con la música.

He usado en el título de este apartado el calificativo *descriptivo* en un sentido amplio, para englobar todas aquellas realizaciones o tendencias que sugieran más o menos explícitamente una idea extramusical, basada tanto en descripciones evidentes (por ejemplo, el sonido de una campana), como en elaboraciones de carácter expresivo o imitativo (por ejemplo, el

⁴⁰¹ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.296.

⁴⁰² M. Bukofzer. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p.393.

intervalo de quinta justa asociado a la muerte). Citando a Rubén López Cano: *En general, el proceso de descripción general, se fundamenta en la imitación. Las características de un elemento musical –diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempi, tonalidad, notación, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc.– representan imitativamente alguna característica del concepto, persona o cosa que se va a describir*⁴⁰³.

- Ejemplo 692: Maillard, Motete *Domine, salvum fac regem*, c.64-65. (A-R Editions)

En el texto *Da ei victoriam contra hostes suos* (*Concédeles la victoria contra sus enemigos*, basado en el libro de los salmos 19:10 y 20:3-5, 8 y 9), el compositor resalta la palabra *victoria* llegando a la sílaba tónica mediante un enlace con quintas y octavas consecutivas por movimiento contrario. Asocia una sonoridad más consonante a esta palabra para darle más relieve y así subrayar su importancia.

- Ejemplo 693: Rabassa, Un maestro de capilla, c.116-121, 127-129. (Tritó)

En este villancico al nacimiento de Cristo, se muestran diversas sucesiones de octavas por movimiento contrario, aunque con el paso de dos a tres voces, atenuando dichas octavas gracias al aumento de densidad, a la ambigüedad producida por la ubicación de la nueva voz, y al cruzamiento entre las voces. En cualquier caso no es casualidad que la realización de este tipo de sucesiones se efectúe solamente en estos compases coincidiendo con el texto “*vítor*”, palabra que se va repitiendo a lo largo de todos estos compases y en ningún otro lugar de la obra. De este modo, el compositor asocia el significado de júbilo y alegría de la palabra *vítor* con la sonoridad consonante de estas sucesiones de octavas, aunque las camufle en cierta medida como se ha comentado.

- Ejemplo 694: J. Haydn, Arianna a Naxos, c.249-250. (G. Henle Verlag)

En el pasaje mostrado de esta cantata a una voz con acompañamiento de piano, la palabra *alma* se enfatiza con un silencio previo en la melodía y dos quintas consecutivas a distancia de semitono en el piano. El texto dice así: “...*en este momento siento que me falta el alma temblorosa*”.

- Ejemplo 695: Salieri, Misa en re menor, Credo, c.78-79. (A-R Editions)

En el siguiente pasaje del texto del credo: “*venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos*”, coincidiendo con la palabra *vivos*, todas las partes del coro (doblado por la mayor parte de los instrumentos de la orquesta) empiezan a cantar la misma línea melódica, al unísono o a distancia de octava. Las octavas consecutivas en el enlace entre las palabras *iudicare* y *vivos* tienen su razón de ser por el contraste armónico con que el compositor quiere resaltar las palabras “*vivos y muertos*”, pasando de una armonía a cuatro partes en todas las secciones de la orquesta a una única línea melódica interpretada por el coro y la mayor parte de los instrumentos.

- Ejemplo 696: Mozart, Misa Dominicus KV 66, Agnus Dei, c.49-50. (Bärenreiter)

⁴⁰³ R. López Cano. *Música y retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p.147

En el texto “*dona nobis pacem*” se observan dos quintas seguidas por movimiento disjunto ascendente en el enlace con la primera sílaba de la palabra “*pacem*”. De hecho, están presentes en el tiempo fuerte de ambos compases. Podemos pensar que el compositor ha querido dar relieve a la palabra *paz* (*pacem*) mediante una sonoridad basada en consonancias perfectas y, a la vez, mirando hacia arriba, hacia el cielo, mediante el movimiento disjunto ascendente.

- Ejemplo 697: Rossini, Guillermo Tell, Acto 2, c.136-183. (Leon Grus)

El texto relata un atardecer y el sonido de la campana de la aldea que anuncia el fin de la jornada. Cuando un cazador pregunta *¿qué sonido es ese?*, empieza el paralelismo de quintas y octavas en el registro grave. El ejemplo muestra los c.136-183, aunque el pasaje con los paralelismos empieza en el c.108.

- Ejemplo 698: Liszt, Años de peregrinaje, S.160, 1^{er} año, mov.9, *Las campanas de Ginebra*, c.1-14. (G. Henle Verlag)

En este caso, la descripción de las campanas aparece reflejada en los primeros 14 compases de la obra mediante acordes tríadas desplegados: en los cuatro primeros compases en la mano derecha y en los 10 siguientes en la izquierda.

- Ejemplo 699: Saint-Saëns, Le pas d’armes du Roi Jean, c.145-165. (Durand & Schoenewerk)

Cuando el texto de este poema de Victor Hugo hace referencia al luto de la muerte (“*monjes, doncellas, llevarán grandes cirios sobre su frente; y, en la sombra del triste lugar, dos ojos sombríos llorarán.*”), la melodía es acompañada mediante acordes tríadas paralelos en estado directo. Este paralelismo de quintas se utiliza para describir el sonido de las campanas que acompañarían a la procesión descrita (ver opinión de Koechlin sobre este ejemplo).

- Ejemplo 700: Chabrier, Le roi malgré lui, Acto I, *Final*, c.62-67, 69-70. (Enoch Frères & Costallat)

En el final del primer acto, el fragmento donde señores y soldados manifiestan fidelidad al rey, principia y concluye con una sonoridad de mayor consonancia realizada mediante paralelismos de quintas y octavas, describiendo así el carácter ceremonial y majestuoso del texto: “*Pour le défendre et le servir!*”.

- Ejemplo 701: Grieg, Piezas líricas para piano, *Toque de campanas (Klokkeklang)*, Op54 n°6. (Peters)

En esta obra Grieg intenta describir, como su título indica (*Toque de campanas*), el sonido de las campanas. Usa para ello la sonoridad del intervalo de quinta. Basta echar un vistazo superficial a la partitura para ver que está escrita prácticamente toda mediante intervalos consecutivos de quinta en ambas manos.

- Ejemplo 702: D’Indy, Le chant de la cloche, *La Fête*, Op.18, c.32-36, 77-89. (J. Hamelle)

Esta leyenda dramática para coro y orquesta presenta fragmentos en que se describe, mediante intervalos de quintas vacías consecutivas, la sonoridad de la campana, tal como puede deducirse del título de la obra. Los fragmentos del ejemplo muestran la sonoridad de quinta vacía y la realización de quintas consecutivas, con una intención claramente descriptiva, en los momentos en que el coro canta el siguiente texto: “*Les cloches sonnent à toute volée...*” (*las campanas suenan al vuelo...*).

Opiniones

Gilson: “*Los bajos en quintas son frecuentes en la música para piano; ellas evocan más o menos la resonancia de las campanas.*”⁴⁰⁴

Koechlin: “*No insisto sobre las quintas de “Pas d’armes du Roi Jean” de Saint Saens, ya que están destinadas a crear un efecto de campanas.*”⁴⁰⁵

Textura tradicional

La música tradicional se caracteriza, entre otros factores, por determinados procedimientos o tipos de textura formados con recursos tales como bordones y paralelismos de distintos intervalos, entre ellos el de quinta y el de octava. En este apartado presento, de manera general, ejemplos con este tipo de texturas, claramente influenciados por la música tradicional. En los anexos presento un estudio más exhaustivo sobre la influencia de la música tradicional en relación a los paralelismos de quinta justa.

Ya que son casos en que el compositor realiza una escritura con intención de conseguir una sonoridad tradicional, las quintas u octavas realizadas no podrán ser analizadas como defectuosas por el academicismo, porque la finalidad en este caso es precisamente su presencia. Podríamos calificarlo de imitación de un tipo de música del pasado, con lo cual no tiene sentido que el academicismo pueda descalificar su práctica.

- Ejemplo 703: Vecchi, Canzonetta *Fammi una Canzonetta capriciosa*, c.15-16. (A-R Editions)

Sucesión de cuatro acordes tríadas paralelos por grados conjuntos a tres voces. Aunque la canzonetta tiene un estilo de escritura más cercano al madrigal, este paralelismo de quintas muestra la influencia popular-tradicional de la *villanella*.

- Ejemplo 704: Weelkes, Madrigal *Thus sings my dearest jewel*, c.25-28. (Oxford University Press)

Aunque editada como madrigal, esta obra tiene el carácter popular, o como mínimo la influencia, del *balletto* italiano, con el característico refrán con el texto “fa-la-la”. Es precisamente en este fragmento final con el texto “fa-la-la” donde la música presenta una textura claramente influenciada por la tradición, con una sucesión de acordes tríadas paralelos con siete octavas consecutivas en las partes extremas separadas por cambios de disposición en una escritura a tres partes. En los cambios de disposición también se

⁴⁰⁴ Paul Gilson. *Op. cit.*, p.28.

⁴⁰⁵ Charles Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol.2, p.232.

observan quintas en las partes de tiempo débil consecutivas, todas ellas constituídas con notas reales.

- Ejemplo 705: Anónimo, *A pavine*, c.16-24. (Martha Maas. *English pastime music, 1630-1660: an antology of keyboard pieces*. Madison, A-R Editions, 1974)
- Ejemplo 706: Anónimo, *Trench-more*, c.7-41. (Martha Maas. *English pastime music, 1630-1660: an antology of keyboard pieces*. Madison, A-R Editions, 1974)

Estas dos obras para virginal de mediados del siglo XVII (*A pavine* era ya conocida en el repertorio para laúd), son danzas (como sus títulos indican) armonizadas mediante recursos propios de la música tradicional, con quintas paralelas en las voces graves a lo largo de toda la pieza. Son dos de las piezas halladas en el manuscrito MS Rés. 1186 (manuscrito de música inglesa para virginal de mediados del siglo XVII, entre 1630-1660), cuyo repertorio consiste en una selección de canciones y danzas populares armonizadas de un modo sencillo. El primer sistema de *Trench-more* se halla al final del ejemplo de *A pavine*.

- Ejemplo 707: D. Scarlatti, Sonata para clave L.275, c.76-81. (CD Sheet Music)

Fragmento con diversos enlaces armónicos mediante paralelismos de quinta en el registro grave, textura típica de la música de tradición oral. Se trata de una sucesión de acordes tríadas en estado fundamental que descienden por saltos de tercera.

- Ejemplo 708: J. Haydn, Sinfonía nº88, Hob.I:88, mov.3, c.45-64. (Kalmus)

En el *Trio* de este tercer movimiento, se crea un efecto de cornamusa mediante un doble bordón móvil en los fagots, doblados con las violas. Las dos notas que forman el doble bordón móvil están a distancia de quinta, efectuando unas sucesiones de quintas paralelas que se perciben muy claramente. De este modo, el compositor crea una textura propia de la tradición oral.

- Ejemplo 709: Rossini, Un pequeño tren de recreo (del *Album pour les enfants dégourdis, de Péchés de vieillesse*), c.393-400. (Fondazione Rossini)

Múltiples quintas paralelas en acordes tríadas consecutivos en estado fundamental. Aunque sea una pieza cómico-imitativa, sea cual sea la intención del compositor, el recurso empleado se corresponde con una textura tradicional.

- Ejemplo 710: Schubert, Vals D.146, Op.127 nº1, c.12-13. (Breitkopf & Härtel)

La mano izquierda del piano realiza una quinta y octava de manera repetida a modo de bordones móviles, efectuando un paralelismo de quinta y octava en el momento del cambio. Es una típica textura de la música de tradición oral.

- Ejemplo 711: Schubert, Vals D.146, Op.127 nº8, c.26-27, 32-43. (Breitkopf & Härtel)

Ejemplo similar al anterior, pero en este caso la armonía se presenta desplegada.

- Ejemplo 712: Chopin, Mazurka Op.68 nº3. (Bote & Bock)

La mitad de los compases de esta pieza presentan paralelismos de quintas en las dos voces inferiores, todos ellos ubicados en acordes tríadas. Hacia la mitad de la pieza, la mano izquierda realiza un intervalo de quinta justa de manera constante durante una docena de compases, es decir, un bordón doble, poniendo de relieve esta sonoridad típica de la música tradicional.

Factores diversos

Quintas y octavas ocultas

Esta clase de enlaces tienen la particularidad de que no se trata de una sucesión paralela real de intervalos iguales. Reciben diversas denominaciones: ocultas, directas, resultantes, encubiertas, indirectas, etc. Las quintas u octavas paralelas a veces se denominan directas. En este caso, las que se acostumbra a denominar directas reciben el nombre de indirectas. En este tipo de enlaces se prohíbe o se limita la conducción de dos voces por movimiento directo hacia un intervalo de quinta o de octava. Esta prohibición se fundamenta en que, si se condujeran las voces por grados conjuntos hacia el intervalo de quinta u octava, se producirían dos quintas u octavas consecutivas. A continuación mostramos tres ejemplos de este tipo de sucesiones imaginarias.



Ilustración 7. Quintas y octavas ocultas

Se prohíben, por tanto, dos sucesiones de quintas u octavas que no están escritas, porque podrían producirse si se interpretaran las notas que faltan para llenar el movimiento directo disjuncto. Un criterio tan riguroso no tendría que estar vigente, ya que se prohíbe aquello que no se transgrede. En mi opinión, este tipo de sucesiones no tienen absolutamente nada que ver con las quintas y octavas paralelas, ya que sencillamente, no se dan. Si en el pasado se llenaban estos movimientos disjunctos con notas no escritas, a modo de improvisación, no es razón suficiente para prohibir su escritura. He presentado este apartado debido a su nomenclatura (quintas y octavas ocultas), ya que con esta denominación pueden relacionarse o confundirse con las quintas y octavas consecutivas.

Ya que este tipo de sucesiones interválicas se dan con mucha frecuencia, se permiten siempre que una de las dos voces se mueva por grados conjuntos. Si una de las partes involucradas es la voz más aguda, se recomienda que sea ésta la que realice el movimiento conjunto, convirtiéndose en una obligación si están implicadas las dos partes extremas. Si se trata de una quinta, se permite que ambas notas procedan por salto si una de las dos notas del intervalo de quinta está presente en el acorde precedente, aunque no esté situada en la misma altura. También se permiten en los cambios de disposición. En algunos tratados no se

acepta un movimiento de octava directa que lleve a la duplicación de la tercera o de la quinta del acorde. Cuando en la sucesión de quintas imaginarias aparece una quinta disminuída, como se muestra en el tercer ejemplo de la ilustración, lógicamente resulta más aceptable para los teóricos.

Aunque cada tratado, cada teórico y cada compositor tiene sus propias normas o preferencias sobre este tipo de enlaces, las reglas mencionadas son las comúnmente aceptadas, de un modo general, tanto en armonía como en contrapunto. No obstante, para tener una visión más amplia, convendría tener en cuenta las reglas más rigurosas y restrictivas que presentan algunos tratados de contrapunto severo. Amando Blanquer (1935-2005), por ejemplo, expone en su tratado de contrapunto las reglas que a continuación expongo.

La quintas ocultas se admiten cuando se efectúan del siguiente modo:

- Sobre los grados I o V, siempre que la voz superior se mueva por grados conjuntos.
- Entre partes extremas, sobre cualquier grado, y siempre que la voz superior se conduzca por semitono descendente.
- Entre voces internas, sobre cualquier grado, siempre que la voz superior proceda por grados conjuntos.
- Entre voces internas, siempre que la voz inferior realice un movimiento conjunto sobre los grados I, IV o V.

Las octavas ocultas se admiten cuando se realizan bajo las siguientes condiciones:

- Entre partes extremas si la voz superior realiza un movimiento ascendente o descendente de segunda menor.
- Entre partes extremas, con la voz superior realizando un movimiento descendente de segunda mayor, si se efectúa sobre los grados I, IV o V.
- Entre voces internas, sobre cualquier grado, si la voz superior procede por grados conjuntos o se conduce hacia la sensible.
- Entre voces internas, sobre cualquier grado, si la voz inferior se conduce por movimiento conjunto ascendente.
- En contrapunto a cuatro partes de primera especie, por movimiento disjunto y con alguna nota en común, en los grados I, IV o V.

A continuación presento varios ejemplos que contienen quintas u octavas ocultas prohibidas por la teoría.

- Ejemplo 713: Rore, Madrigal *O sonno*, c.8-9. (Oxford University Press)
- Ejemplo 714: Händel, Suite para clave HWV 433, Allegro, c.32-33. (G. Henle Verlag)
- Ejemplo 715: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.20 n°3, mov.2, c.71-72. (Dover)
- Ejemplo 716: Schubert, Landler D.681 n°6, c.13, 14. (Könemann Music Budapest)

Opiniones

De la Motte: *“Nuestros ejemplos indican que, en contra de la doctrina vigente en muchos libros, los movimientos paralelos de quintas y octavas ocultas entre las voces graves y agudas, medias y exteriores han sido empleados con uniforme frecuencia en la composición de obras maestras y, por lo mismo, son buenas.”*⁴⁰⁶

Douel: *“La quinta obtenida por movimiento directo es muy dura; esta es la razón por la que hay que evitarla. La octava obtenida en las mismas condiciones da a la armonía una sonoridad débil, vacía.”*⁴⁰⁷

Eslava: *“Cuando una quinta u octava se da entre dos voces por movimiento directo, hay, según dicen los tratadistas, quintas y octavas ocultas porque recorriendo por grados la distancia de la voz o voces que saltan, resultan realmente dos quintas u octavas seguidas.”*...

*“La prohibición de 5^{as} y 8^{as} ocultas entre el bajo y otra voz cualquiera tiene una excepción muy importante. Cuando el bajo se mueve de 4^a ó 5^a en los acordes tonales, y las voces marchan unas de grado y otra permanece quieta, cuantas 5as y 8as resulten son permitidas; porque estos movimientos son naturales y cadenciales del bajo y de las partes de la armonía.”*⁴⁰⁸

García Gago: *“Las 5^{as} y 8^{as} directas entre partes extremas se prohíben por muchos tratadistas, mientras que otros las admiten si, según la regla armónica, la voz superior efectúa un movimiento de 2^a. Aun respetando cualquiera de los dos criterios, de acuerdo con tal regla armónica y según la solidez e importancia del grado sobre el que se formen, podrán ser aceptadas sin reparo en bastantes ocasiones.”*⁴⁰⁹

Hugounenc: *“Está prohibido llegar por movimiento directo a una quinta justa o una octava. Excepciones: se puede llegar por movimiento directo a una octava cuando la parte superior procede por segunda menor y la parte inferior por grado disjunto; se admite el movimiento de 2^a mayor en las partes intermedias para la octava y la quinta directa; el movimiento de 2^a mayor es permitido en la parte superior para la quinta directa sobre la dominante; la quinta directa siempre se permite si se produce por resolución de la nota sensible o si tiene lugar sobre el 2^o grado invertido; se permite la quinta directa cuando la parte superior realiza un movimiento de 2^a mayor y la parte inferior de semitono cromático.”*⁴¹⁰

*“No hay que preocuparse de las quintas u octavas directas provenientes de un cambio de posición cuando ocurren en el mismo acorde.”*⁴¹¹

*“Cuando el número de partes aumenta, menos rigurosa es la aplicación de las reglas. Las quintas directas por grados disjuntos son toleradas en las partes intermedias si se producen en un buen grado.”*⁴¹²

⁴⁰⁶ Diether de la Motte. *Op. cit.* (1993), p.12.

⁴⁰⁷ Jean Douel. *Op. cit.*, p.11.

⁴⁰⁸ Hilarion Eslava. *Op. cit.*, p.80.

⁴⁰⁹ J. García Gago. *Op. cit.*, p.23.

⁴¹⁰ J. Hugounenc. *Op. cit.*, p.36.

⁴¹¹ J. Hugounenc. *Op. cit.*, p.47.

⁴¹² J. Hugounenc. *Op. cit.*, p.66.

Morera: *“Lo mismo que para las octavas, el movimiento entre dos voces a la quinta justa, es bueno cuando la voz superior va por grados conjuntos y la voz inferior por grados disjuntos y a lo menos con un intervalo de cuarta. Es malo cuando la voz superior marcha por grados disjuntos y la voz inferior por grados conjuntos.”*⁴¹³

Piston: *“Aunque estas cuestiones constituyen una parte importante del estudio del contrapunto, la importancia de estos intervalos en los acordes, en especial cuando están situados en las voces exteriores, bajo y soprano, requiere una atención particular en la armonía elemental.*

*Ni la octava ni la quinta justa se abordan normalmente por movimiento directo con salto de ambas voces.”*⁴¹⁴

Piston (refiriéndose al contrapunto a 2 partes): *“Al menos una de las voces se mueve por salto y la objeción a esta progresión consiste en la sensación de que el intervalo abierto de quinta u octava resulta demasiado acentuado por este movimiento aproximativo.”*⁴¹⁵

(refiriéndose al contrapunto a 3 partes): *“Las octavas y quintas directas, y los intervalos disonantes por movimiento directo, resultan menos pronunciados si una de las partes está en una voz interior. Sin embargo, la aceptabilidad de estos efectos puede juzgarse según las particularidades de cada caso, tomando en consideración la acentuación rítmica del intervalo en cuestión y la independencia deseada de las voces.”*⁴¹⁶

*“Las decisiones sobre la aceptabilidad de las octavas y quintas directas, así como de los intervalos disonantes por movimiento directo, se basarán en el grado de énfasis que se dé a los intervalos en cuestión. Si las voces implicadas son voces interiores, se percibirán mucho menos, de modo que en tal caso se pueden emplear algunas progresiones que serían menos aceptables entre partes exteriores.”*⁴¹⁷

Reber: *“Los intervalos de quinta justa, octava y unísono por movimiento directo producen, en general, mal efecto, cualquiera que sean las partes que concurren a la formación de estos intervalos.”*⁴¹⁸

*“El mal efecto de una quinta justa producida por movimiento directo es atenuado completamente por una primera inversión.”*⁴¹⁹

Reicha (refiriéndose a quintas y octavas directas): *“Para evitarlas se ha dado esta regla: - De una consonancia perfecta o imperfecta no debe irse a una consonancia perfecta con movimiento directo-: es decir, que no se puede hacer bajar o subir al mismo tiempo, dos partes que hagan ya entre sí una quinta, una octava, una tercera, una sexta o una cuarta, a una quinta o a una octava. Esta regla tiene muchas excepciones, y es imposible seguirla rigurosamente en la práctica, como lo prueban con evidencia las partituras de todos los grandes maestros.”*⁴²⁰

⁴¹³ E. Morera. *Op. cit.*, p.58.

⁴¹⁴ W. Piston. *Op. cit.* (1991), p.30.

⁴¹⁵ W. Piston. *Op. cit.* (1992), p.82.

⁴¹⁶ W. Piston. *Op. cit.* (1992), p.118.

⁴¹⁷ W. Piston. *Op. cit.* (1992), p.138.

⁴¹⁸ H. Reber. *Op. cit.*, p.14.

⁴¹⁹ Henri Reber. *Op. cit.*, p.35.

⁴²⁰ Antonio Reicha. *Op. cit.*, p.151-152.

Richter: “La impresión desagradable producida por las octavas ocultas, resulta de la marcha por movimiento en igual sentido de dos partes sobre una octava. Esta impresión es todavía más viva cuando esta marcha aparece en las partes extremas.”...”El efecto desagradable que producen las octavas ocultas desaparece cuando la parte superior procede por semitono.”⁴²¹

“Conviene evitar por todos los medios posibles las quintas y octavas ocultas: pero no se debe perder de vista que son tolerables cuando se producen con objeto de dar una marcha más fácil y más melódica a las partes, cuando se emplea un tema particular, en una palabra, cuando se producen con conocimiento de causa y no por desgarbo o ignorancia de los principios generales del arte musical.”⁴²²

Scholz: “De todo lo expuesto se desprende que no es posible prohibir en absoluto las quintas y octavas ocultas, y que toda frase armónica extensa las contiene en abundancia. El oído resolverá los casos dudosos.”⁴²³

Schönberg: “... ciertas quintas y octavas resultantes se permitieron bajo ciertas condiciones. Ante todo, cuando no podían evitarse (la necesidad no admite prohibiciones!).”...”Se establecieron, pues, excepciones y se dijo: las octavas y quintas resultantes se permiten si no resaltan mucho, es decir, si se encuentran entre dos voces interiores o al menos entre una voz interior y otra exterior. Y también: las octavas resultantes son admisibles cuando una de las voces hace un movimiento de segunda y la otra efectúa un salto de quinta o de cuarta. O: lo más “inofensivo” es cuando la voz superior hace un movimiento de grado, por ejemplo del VII al VIII o del III al IV”...”Luego se habló de “quintas de trompa”, de “quintas de Mozart”, y –para diferenciarlas de aquellas quintas que pueden escapársele a una persona de oído fino– de quintas “intencionadas”; que son aquellas que uno que no tiene buen oído ha visto a tiempo. Pero se omite prudentemente decir cuándo y por qué puede quererse intencionadamente una cosa básica y rigurosamente prohibida. Dan ganas de pensar que un asesinato premeditado es más perdonable que un crimen involuntario!”⁴²⁴

Zamacois: “Los antiguos instituyeron esta regla: ‘No se debe atacar por movimiento directo una consonancia perfecta’. Pero el extremado rigor de tal regla fue reconocido y se fueron admitiendo excepciones, las cuales, claro está, han ido siendo más y más, con frecuente discrepancia entre los teóricos.

Se acusa a la 5ª, a la 8ª y al unísono directo de conservar, atenuadas, las características de las sucesiones de dichos intervalos: sonoridad especial, en el caso de la 5ª, y pobreza armónica, en el caso de la 8ª y del unísono. De ahí que muchos tratadistas (nosotros entre ellos) muestren mayor rigor con el unísono que con la 8ª, y con ésta que con la 5ª. Pero, desde luego, unas y otras se consideran siempre mucho menos graves que las 5ªs, 8ªs y unísonos sucesivos.”⁴²⁵

⁴²¹ E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.23.

⁴²² E. F. Richter. *Op. cit.* (1928), p.146.

⁴²³ Hans Scholz. *Op. cit.*, p.42.

⁴²⁴ A. Schönberg. *Armonía*, p.66.

⁴²⁵ J. Zamacois. *Op. cit.*, Vol.1, p.225.

Cambio armónico

Por definición, cuando se habla de quintas o de octavas consecutivas, se hace referencia a la ubicación de dichas sucesiones en un enlace donde se efectúen solamente dos acordes. La existencia de un cambio armónico entre los dos intervalos de una sucesión de quintas u octavas, en principio legitimaría la sucesión. Sin embargo, se dan casos en que, por su brevedad o por su poca notoriedad, un cambio armónico puede resultar dudoso en cuanto a su eficacia para salvar este tipo de sucesiones. También se dan casos en que un cambio armónico puede resultar ambiguo al oído debido a la presencia de notas extrañas que coinciden con notas reales de otro acorde.

No es posible establecer una única norma que se pueda aplicar con éxito como explicación de todos los casos en que coincidan unas quintas u octavas con un cambio armónico breve y ambiguo, ya que cada caso será particular y será el oído el que dicte su aceptación (desde un punto de vista académico). En los corales de J. S. Bach se encuentran múltiples casos. De ahí que se muestren a continuación, entre otros ejemplos, diversos fragmentos correspondientes a la obra coral de Bach.

- Ejemplo 717: Le Blanc, Chanson *Dames en qui reluit toute beauté*, c.6. (Oxford University Press)

Dos quintas consecutivas paralelas entre los acordes de *sib mayor* y *la mayor*, con un cambio de disposición en la voz (contralto) que realiza la parte aguda de las quintas. La voz de la soprano también realiza un cambio de disposición, efectuando una apoyatura melódica. Así es como mi oído entiende este enlace. No obstante, podría analizarse y/o oírse como un cambio de armonía que evitaría la sucesión de quintas, ya que la nota con carácter de apoyatura melódica, junto con el cambio de disposición de la contralto, constituyen el acorde de *sol mayor*.

- Ejemplo 718: Froberger, Capricho para teclado (nº1, 1656), c.17. (Heugel & Cie)

Dos quintas paralelas separadas por un simple cambio de disposición si se analiza el cambio más grave como una anticipación. Este cambio de disposición, a la vez, resulta un cambio armónico mínimo que no evita la sonoridad de las quintas. También puede analizarse como dos quintas en parte fuerte de tiempos consecutivos.

- Ejemplo 719: Pachelbel, Fuga para órgano nº14 en Do M, c.26. (Dover)

Dos acordes tríadas paralelos en estado fundamental separados por un cambio armónico mínimo, es decir, de corta duración. El cambio armónico no evita la sonoridad del paralelismo de ambos acordes, dando lugar a quintas y octavas. Este ejemplo podría ubicarse en la tipología de quintas y octavas en tiempos, o partes de tiempo, fuertes consecutivos, en este caso con una distancia muy breve entre las partes de tiempo fuertes.

- Ejemplo 720: J.S. Bach, Coral nº44, *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, c.14. (Breitkopf & Härtel)

Las dos quintas situadas en las partes extremas de este enlace, pueden analizarse como un paralelismo defectuoso separado simplemente por una apoyatura melódica realizada por el

bajo, o como un paralelismo legitimado por el cambio de armonía que supone el cambio de disposición del bajo (pasando de *sol mayor* a *mi menor con séptima menor*).

- Ejemplo 721: J.S. Bach, Coral nº48, *Christus, der uns selig macht*, c.7. (Breitkopf & Härtel)

En el ejemplo se muestran unas quintas paralelas en las dos voces más graves y en partes de tiempo fuertes, separadas por un cambio de disposición breve en las voces intermedias. Tienen a su favor la ubicación en el registro más grave y su separación a distancia de semitono. Dicho cambio de disposición puede interpretarse también como un cambio armónico, que es lo que realmente se oye: acorde de *sib mayor* seguido de *sol menor* en primera inversión.

- Ejemplo 722: J.S. Bach, Coral nº65, *Die Sonn'hat sich mit ihrem Glanz*, c.8. (Breitkopf & Härtel)

Estas dos octavas consecutivas están separadas por un cambio armónico muy breve en que articulan dos voces realizando un intervalo de octava. Para algunos oyentes, la brevedad y la pobreza armónica del cambio armónico no evitarán el paralelismo de octavas.

- Ejemplo 723: J.S. Bach, Coral nº96, *Es woll'uns Gott genädig sein*, c.12. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos octavas consecutivas aparentemente en un enlace entre dos acordes tríadas (*mi menor* y *re mayor*), con un cambio de disposición en la contralto y una nota de paso en la parte de la soprano. No obstante, estas dos notas que articulan en la parte débil del tiempo constituyen un cambio de acorde (*do mayor*) que legitima el paralelismo de octavas.

- Ejemplo 724: J.S. Bach, Coral nº218, *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist*, c.1-2. (Breitkopf & Härtel)

Enlace armónico entre los acordes de *mi menor* y *la menor* con una sucesión de dos quintas por movimiento contrario y dos octavas por movimiento directo. La parte de la contralto realiza un cambio de disposición con un salto a otra nota real del acorde. La parte del tenor también se mueve, efectuando un salto hacia lo que puede interpretarse de dos maneras: como una anticipación con una bordadura inferior, o como un cambio de disposición mediante apoyatura que resuelve a la quinta del mismo acorde. Sin embargo, este cambio de disposición del tenor podría analizarse de otro modo: como un cambio armónico, resultando el acorde de *do mayor*.

- Ejemplo 725: D. Scarlatti, Sonata para clave L.374, c.12. (CD Sheet Music)

Sucesión de tres quintas en tiempos débiles consecutivos que están legitimadas por el cambio armónico existente entre cada una de las semicorcheas.

- Ejemplo 726: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº3, mov.2, c.69-70. (Dover)

Se muestran dos quintas en un enlace entre dos acordes tríadas (*mi menor* y *re mayor*) separados por un cambio de articulación en la voz del bajo. Esta nota del bajo que separa

ambos acordes tríadas puede analizarse como una nota real del primer acorde, convirtiendo este acorde en *do# 7ª de sensible*, el cual es sensible del segundo acorde. Aunque este análisis armónico es el más evidente (considerar el primer acorde escrito con una armonía desplegada), no hay que descartar un análisis más detallista. En este sentido, en el momento de articular el primer acorde se oye un acorde tríada, y la articulación de la nota del bajo puede analizarse y oírse (dependerá de cada oído) como una apoyatura melódica del bajo del siguiente acorde. El primer análisis nos conduce a considerar que no existen quintas consecutivas, mientras que el segundo análisis tendería a pensar en dos quintas separadas por una nota extraña. Ya que resulta que no se trata de una nota extraña (aunque pueda analizarse como tal), de hecho se escucha un acorde tríada que se convierte en uno cuatríada, presentando un cambio armónico que evitaría, desde un punto de vista académico, las quintas. En cualquier caso, se trata de un caso ambiguo que puede analizarse de diversas maneras en función del subjetivismo del oído de cada oyente.

Efectos acústicos

Si un determinado sonido musical está constituido con un segundo armónico con suficiente intensidad, es posible que el sonido se perciba como si estuviera situado a una octava superior. Este fenómeno acústico puede no ser percibido de igual manera por parte de los oyentes. Para algunos oídos, la presencia notable del segundo armónico puede causar la sensación de octava superior, mientras que para otros puede transmitir una cierta ambigüedad respecto a la octava en que está ubicado el sonido.

Este fenómeno se percibe con especial claridad en la voz de tenor. Una voz de tenor cantando en el registro agudo puede percibirse como si estuviera una octava más alta de lo que realmente está escrito, o con una cierta ambigüedad de altura, dependiendo del timbre de la voz. Por esta razón, un tenor bien timbrado cantando una línea melódica en su registro agudo, de manera que realice un paralelismo de cuartas con una voz superior (una voz de contralto, o soprano, o alguna parte instrumental), podrá ser entendido por el oyente como un paralelismo de intervalos de quinta debido a la sensación de octava superior de la voz del tenor.

- Ejemplo 727: Rore, Madrigal *O sonno*, c.83-84. (Oxford University Press)
- Ejemplo 728: Boni, Chanson *J'espère et crains*, c.36-37. (Oxford University Press)

En ambos ejemplos, el registro agudo de la parte de tenor producirá la sensación de quintas paralelas con la parte de la contralto.

- Ejemplo 729: F. Guerrero, Canciones y villanescas espirituales nº48, *¡O celestial medicinal!*, c.35, 37. (Instituto Español de Musicología)

Se muestran dos sucesiones donde puede aplicarse un razonamiento basado en esta clase de efecto acústico. La primera sucesión, a tres partes, con 5 acordes tríadas en primera inversión, empieza con la parte del tenor en el registro agudo. Con una voz timbrada en el tenor, es posible que (en los primeros acordes de la sucesión) se perciban quintas consecutivas entre las partes contralto y tenor, aunque éstas se hallen escritas a distancia de cuarta. En este fragmento la voz del tenor quizás no sea lo suficientemente aguda para provocar ese efecto en toda la sucesión. La segunda sucesión, a cuatro partes, presenta tres

quintas consecutivas entre soprano y tenor. Debido al registro agudo del tenor podrían percibirse como una sucesión de cuartas en lugar de quintas.

- Ejemplo 730: Schütz, Salmo nº20, SWV 116a, *Der Herr erhör dich in der Not*, c.24-25. (Barenreiter)
- Ejemplo 731: Schütz, Salmo nº84, SWV 181a, *Wie sehr lieblich und schöne*, c.19. (Barenreiter)

Dos ejemplos con la voz del tenor en el registro agudo, pudiendo dar la sensación de quintas paralelas con la voz de contralto. La primera quinta del salmo nº20 sería disminuída, enlazando con un acorde tríada en estado fundamental.

- Ejemplo 732: J.S. Bach, Coral nº91, *Es ist genug; so nimm, Herr, meinem Geist*, c.5. (Breitkopf & Härtel)
- Ejemplo 733: J.S. Bach, Coral nº183, *Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ*, c.6. (Breitkopf & Härtel)

En ambos ejemplos, con el tenor en el registro agudo, la sensación de octava alta da lugar a dos quintas justas consecutivas.

- Ejemplo 734: J.S. Bach, Coral nº340, *Was Gott thut, das ist wohlgethan*, c.5. (Breitkopf & Härtel)

En este enlace, el registro agudo del tenor evita o camufla las dos quintas consecutivas por movimiento contrario con la voz de soprano.

- Ejemplo 735: Schumann, Canción *Nord oder Süd*, Op.59 nº1, c.86-87. (Breitkopf & Härtel)

Dado que el tenor canta en el registro agudo, las dos notas del fragmento pueden percibirse a la octava superior, dando lugar a dos quintas consecutivas. En este caso la segunda quinta se entenderá como una apoyatura debido a que el segundo acorde es un 6/4 cadencial, con lo cual no se percibirá la sonoridad típica de sucesión de quintas.

Motivos contrapuntísticos

Una de las razones a favor de la realización de quintas y octavas consecutivas es la prioridad por el interés contrapuntístico. En este caso, la componente vertical asume un papel secundario frente al horizontal, con el objetivo de favorecer la independencia de las voces.

En este capítulo he incluido un apartado dedicado específicamente al contrapunto, donde se exponen las reglas y licencias relativas a quintas y octavas aplicadas en esta disciplina. Este apartado, sin embargo, hace referencia a las licencias empleadas en casos particulares en que se prioriza el interés melódico, de manera que constituyen excepciones a las reglas académicas tanto para el contrapunto como para la armonía. Por esta razón he creído conveniente presentar esta casuística separada del apartado dedicado exclusivamente al contrapunto.

- Ejemplo 736: Lassus, Motete *Sancta et immaculata virginitas*, c.7. (A-R Editions)

Sucesión de dos quintas, con una de las voces separada por un silencio. Estas quintas se producen porque cada una de las partes implicadas realiza el motivo inicial del tema con el que se inicia el motete.

- Ejemplo 737: Torelli, Concerto Op.6 n°1, c.152-153. (A-R Editions)

Se muestran dos quintas consecutivas por movimiento disjunto en los dos violines. Estas quintas se producen con un cruzamiento al realizar entre los dos violines una imitación del motivo de quinta descendente. Este motivo es efectuado por el segundo violín (el cual a su vez realiza una imitación del motivo realizado por el primer violín en el compás anterior) en el primer acorde, e imitado a continuación con una variación rítmica por el primer violín.

- Ejemplo 738: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 n°1, mov.3, c.25-28. (Dover)

En este fragmento se muestran dos casos de quintas consecutivas por movimiento contrario. Las primeras quintas podemos encontrarlas en los compases 25-26, separadas por silencios y con un cambio de disposición. Además, la primera quinta se halla situada en una acorde cuatríada. En los compases 27-28, tenemos dos intervalos de quinta consecutivos en dos acordes tríadas, con un cruzamiento entre las partes intermedias. Aunque están en una cadencia perfecta, no coincide con un final de frase. Su razón de ser es contrapuntística, ya que son dos motivos pertenecientes al tema inicial del menuetto.

- Ejemplo 739: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.20 n°5, mov.4, c.152-153. (Dover)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario en las voces extremas. La primera quinta está atenuada por formar parte de un acorde cuatríada. No obstante, es un claro ejemplo de realización de quintas por motivos contrapuntísticos, ya que las dos voces extremas presentan el tema inicial del movimiento a distancia de blanca, es decir, realizan una imitación canónica.

- Ejemplo 740: Clementi, Sonata para piano Op.37 n°2, mov.1, c.110. (G. Henze Verlag)

Dos quintas por movimiento contrario debidas a la imitación en stretto de la cabeza del tema.

Contrapunto

Presento este apartado dedicado exclusivamente al contrapunto por ser una disciplina básica en la formación compositiva a lo largo de toda la historia de la música polifónica occidental. No obstante, todas las prohibiciones o licencias que se exponen han sido ya tratadas en los apartados precedentes. Todas las tipologías de quintas y octavas presentadas a lo largo de este capítulo se han expuesto, salvo alguna excepción, desde un punto de vista puramente armónico, o sea, teniendo en cuenta el enlace vertical entre los acordes. Este criterio, no obstante, engloba todas las casuísticas, ya que las normas sobre sucesiones de quintas y octavas conciernen tanto a la armonía como al contrapunto.

Aunque esta tesis sitúa su estudio entre las épocas del renacimiento y el romanticismo, es decir, en el período de la música modal-tonal, debido a que la prohibición de sucesiones de quintas y octavas fue común en toda esa etapa histórica, este apartado abarca el estudio de estas sucesiones prohibidas en los tratados, concretamente desde el tratado de J. Fux hasta los de la actualidad. Es un estudio obligado debido a que todos los tratados de contrapunto severo estudian el periodo de la música modal-tonal. Concretamente, se presentan las reglas contenidas en los tratados de contrapunto que siguen el método de enseñanza de Fux.

El examen exhaustivo de los tratados de contrapunto de todo este periodo podría ser el objeto de estudio de una tesis. El objetivo de este apartado es la presentación exhaustiva de las reglas sobre quintas y octavas del contenido de unos pocos tratados. Aunque seguramente no encontraríamos dos tratados que presentaran las mismas reglas sobre este tipo de sucesiones, tampoco encontraríamos un tratado que, siguiendo el método de Fux, se distanciara significativamente de los presentados.

Desde el siglo XVIII, el estudio del contrapunto se lleva a cabo a través de la práctica de distintas texturas, llamadas especies, cada una de ellas con una determinada figuración constante, excepto la correspondiente al contrapunto florido. La primera especie estudia la escritura de nota contra nota; la segunda, dos notas contra una; la tercera, cuatro notas contra una; la cuarta introduce las síncopas o retardos; y la quinta es una mezcla de todas las anteriores. El tratado más conocido donde se encuentra este tipo de aprendizaje mediante las especies es el *Gradus ad Parnassum* del compositor austríaco Johann Joseph Fux (1660-1741), publicado en 1725, ya comentado en el apartado correspondiente a cambios de disposición. En general, podría decirse que la mayor parte de los tratados posteriores de contrapunto siguieron este tipo de planteamiento.

En cuanto a las figuras utilizadas en los tratados, y para agilizar las explicaciones posteriores, normalmente la 1ª especie se asocia a la escritura con redondas, de modo que cada nota se corresponda con un compás entero. La 2ª especie incorpora las blancas, la 3ª especie las negras, la 4ª especie las síncopas de blanca, y la 5ª especie (contrapunto florido) una combinación de todas ellas con alguna figuración nueva. Evidentemente, este tipo de figuración utilizada para el aprendizaje se adaptará en cada caso aplicando el concepto más general de la relación entre notas en cada una de las especies (nota contra nota, dos notas contra una, etc.).

A continuación expongo las reglas relativas a sucesiones de quintas y octavas en función del número de partes y de cada una de las especies. Para elaborar estas reglas he utilizado las normas expuestas en los tratados de contrapunto moderno. Se entiende por contrapunto moderno el expuesto en los tratados publicados desde finales del siglo XIX. Para ello me he basado en los tratados de Dubois (1901), José Torre Bertucci (1947), Amando Blanquer (1984), etc., todos ellos caracterizados por una notable minuciosidad y claridad en cuanto a la exposición de normas sobre sucesiones de quintas y octavas, aunque tal vez sean los tratados de Dubois y José Torre Bertucci los más rigurosos y explícitos en ese aspecto. El conjunto de las siguientes reglas suponen, por tanto, la presentación de una práctica común (en cuanto a contenido de los tratados), adoptando en este caso un criterio exhaustivo.

Generalidades

Habitualmente se realiza un solo acorde por compás. Éste suele ser de 2/2, de modo que, en la segunda especie, se entiende por tiempos fuertes consecutivos el primer tiempo de dos compases consecutivos, es decir, que un tiempo de correspondería con una blanca. Como regla general, las quintas y octavas consecutivas se prohíben siempre, como en el estudio de la armonía. En cuanto a las quintas y octavas separadas por una o más notas, se aplica un determinado criterio para cada una de las especies. Ya que la escritura contrapuntística conlleva mayor dificultad que la armónica, a veces se permite alguna licencia en los cambios de disposición, especialmente en la mezcla de especies.

Contrapunto a 2 partes

1ª especie

No se permiten las quintas y octavas consecutivas aunque vayan por movimiento contrario.

2ª especie

Las quintas y octavas consecutivas formadas por notas reales pueden estar separadas por dos blancas, o sea, por una distancia superior a la de un compás entero. Se permiten las quintas separadas por una sola blanca, situadas en los tiempos débiles consecutivos, en los siguientes casos:

- Si la segunda quinta es nota de paso.
- Si ambas quintas son notas de paso.
- Si una de las dos quintas es disminuída.
- Si las quintas se realizan por movimiento contrario.

En el apartado correspondiente a cambios de estado y de posición de los acordes, se trata un caso concreto de sucesiones por salto descendente de tercera. En ese subapartado he expuesto el criterio que se expone en los tratados de los siglos XVIII y XIX, relativo a quintas y octavas situadas en tiempos fuertes consecutivos, en el contrapunto de segunda especie a dos y tres partes, el cual ya no aparece en los tratados modernos de contrapunto. Es un ejemplo claro del criterio moderno más restrictivo en cuanto a quintas y octavas en los cambios de disposición de los acordes.

3ª especie

Las quintas y octavas entre notas reales por movimiento directo se admiten si están separadas por una distancia superior a la de un compás, es decir, por cuatro negras. En el caso de que se realicen por movimiento contrario, la separación de ambos intervalos puede ser de solamente una negra, siempre y cuando el segundo intervalo de la sucesión no esté situado en el ataque del compás.

Las quintas separadas por una distancia menor a la de un compás (cuatro negras) y por movimiento directo se toleran en los siguientes casos:

- Las dos notas son extrañas.
- La primera nota es real y la segunda extraña.
- La primera quinta está formada por una nota extraña y la segunda por una nota real. La segunda se debe conducir por grados conjuntos y no debe estar situada en el ataque de compás.

- Una de las dos quintas es disminuída y la segunda no está situada en el ataque de compás.

4ª especie

En esta especie se permiten las quintas en tiempos fuertes consecutivos. Las octavas no se aconsejan por su pobreza armónica.

No se permiten las quintas u octavas consecutivas en tiempos débiles consecutivos, excepto cuando las síncopas se realizan en la parte grave mediante movimiento ascendente. Esta licencia se permite porque se produce un cambio armónico en cada blanca (acordes tríadas en primera inversión y en estado fundamental alternados).

También se permiten las quintas en tiempos débiles consecutivos si se realizan mediante movimiento contrario.

5ª especie

Se tienen en cuenta las reglas correspondientes para cada especie. En el uso de la figura formada por una blanca con puntillo, se permite la resolución en un intervalo de quinta u octava aunque se produzcan dos quintas u octavas separadas por el retardo.

Contrapunto a 3 partes

1ª especie

No se permiten las quintas y octavas consecutivas aunque vayan por movimiento contrario.

2ª especie

Se siguen las normas establecidas para la misma especie en el contrapunto a dos partes. No obstante, se aceptan las quintas en tiempos débiles cuando una de ellas es una nota de paso o una bordadura.

3ª especie

Se mantienen las normas del contrapunto a dos partes para la misma especie, aunque en este caso se permiten dos quintas separadas por una sola negra, en las partes superiores, cuando una de las dos es disminuída. Si la segunda quinta es justa no se permite la sucesión si está situada como primera nota de compás.

Asimismo, se permiten dos quintas separadas por menos de cuatro negras, cuando la primera es nota extraña y la segunda real, en el caso de que ésta no esté situada como primera nota de compás.

4ª especie

Se siguen las normas establecidas para la misma especie en el contrapunto a dos partes.

Mezcla de especies

Este contrapunto combina un cantus firmus con distintas especies. Cada una de las partes sigue las normas propias de su especie y las generales del contrapunto.

En el caso de que se produzca más de un acorde en un compás, hay que tener en cuenta que un cambio armónico evita una sucesión de quintas o de octavas. En los cambios de disposición puede permitirse una sucesión de quintas u octavas si están separadas como mínimo por un compás entero, y siempre que se trate de una pasaje de difícil realización.

Se permiten, en la mezcla de redondas, blancas y negras, las quintas por movimiento contrario en tiempos fuertes consecutivos, siempre que no sea en las voces extremas. En la combinación de redondas, síncopas y negras, se admite alguna licencia entre la tercera especie y el cantus firmus, de modo que se pueden realizar quintas y octavas separadas por dos o tres negras, siempre que el segundo intervalo de la sucesión no esté situado como primera nota de compás.

5ª especie

Para cada combinación de partes se siguen las normas correspondientes al contrapunto a dos partes. Hay que tener en cuenta que un cambio armónico salva una sucesión de quintas u octavas.

Contrapunto a 4 partes

1ª especie

Excepcionalmente pueden hacerse quintas por movimiento contrario en las tres partes superiores o entre las partes intermedias con relación al bajo.

Se permiten las quintas y octavas en los cruzamientos cuando se efectúan entre voces de distinta naturaleza, y siempre que no se realicen en las partes extremas.

2ª, 3ª y 4ª especie

Se tienen en cuenta las normas de la mismas especies en el contrapunto a dos y tres partes, y las generales del contrapunto.

Mezcla de especies

Cada una de las partes sigue las normas propias de su especie y las generales del contrapunto.

Se permiten quintas u octavas separadas por dos negras o una blanca, siempre que el segundo intervalo de la sucesión no esté situado como primera nota de compás.

5ª especie

Se tienen en cuenta las normas de la misma especie en el contrapunto a dos y tres partes, y las generales del contrapunto.

Contrapunto a 5 partes

En este contrapunto normalmente sólo se practican la primera y la quinta especie.

1ª especie

Las quintas consecutivas por movimiento contrario se permiten mientras no se produzcan en las voces extremas.

5ª especie

Las quintas u octavas separadas por dos negras o una blanca se permiten siempre que el segundo intervalo de la sucesión no esté situado como primera nota de compás.

Contrapunto a 6 partes

En este contrapunto normalmente sólo se practican la primera y la quinta especie. Las octavas consecutivas por movimiento contrario se permiten entre cualquier par de voces, excepto en las voces extremas. Las quintas por movimiento contrario, sin embargo, pueden realizarse en las partes extremas, aunque con precaución.

1ª especie

Se permiten quintas consecutivas cuando la segunda es disminuída. Esta regla que aparece en algunos tratados, parece fuera de lugar, ya que este tipo de sucesión ya se permite en armonía a cuatro partes con la única restricción, en general, de no efectuarse en las voces extremas.

5ª especie

Cuando las quintas u octavas están separadas por un cambio de disposición, se permiten si la separación es de, como mínimo, un compás entero

Contrapunto a 7 y 8 partes

En este contrapunto normalmente sólo se practican la primera y la quinta especie.

1ª y 5ª especie

Las quintas y octavas consecutivas por movimiento contrario se pueden realizar entre cualquier par de voces. Entre las dos partes más graves se puede realizar un unísono seguido de una octava y viceversa.

Análisis comparativo entre tratados

Como ya he mencionado, las reglas hasta aquí expuestas son una exposición general de las reglas que contienen los tratados que siguen el planteamiento de J. Fux, desde finales del siglo XIX, ya que como es lógico, no hay dos tratados que contengan exactamente las mismas normas. Para mostrar un esquema más específico del contenido de los tratados, presento a continuación una tabla que contiene las normas referentes a quintas y octavas, en el estilo de escritura severo, de diferentes tratados de contrapunto, desde J. Fux hasta la época moderna.

La cantidad de tratados presentados son suficientes para hacerse una idea general del contenido y de la evolución de estas reglas. La mayor parte de ellos además, son o han sido ampliamente utilizados y, por tanto, de gran significación por su enorme influencia.

Recordemos que los tratados de Fux y Albrechtsberger han sido seguidos directa o indirectamente por muchos de los grandes compositores (Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Schubert, Bruckner, Brahms, R. Strauss, Hindemith, etc...). Aunque haya tratados modernos mucho más conocidos que el de A. Blanquer, como por ejemplo el de Walter Piston o Diether de la Motte, éstos no siguen un esquema estructurado apto para esta muestra comparativa, todo lo contrario que el tratado del compositor valenciano.

Los tratados elegidos han sido publicados con una separación temporal de entre 37 y 66 años: Fux (1725), Albrechtsberger (1790), Cherubini (1835), Dubois (1901), Schönberg (en 1942 se realizó el trabajo principal del libro, publicado después de su muerte), Torre Bertucci (1947), Blanquer (1984). Todos ellos, lógicamente, abordan el estudio del contrapunto basándose en un mismo esquema estructural, en este caso, las cinco especies aplicadas a la escritura contrapuntística a diferentes partes. Los tratados que se presentan en la tabla son los siguientes:

- Fux, Johann Joseph. *The Study of Counterpoint / from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Trad. y ed. Alfred Mann. New York, W. W. Norton & Company, 1971.
- Albrechtsberger, Johann Georg. *Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony and Composition, for Self Instruction, Vol.1-3*. Londres, Alfred Novello, 1855.
- Cherubini, Luigi. *Cours de Contrepoint et de Fugue*. París, Heugel et Cie, 1835.
- Dubois, Théodore. *Traité de Contrepoint et de Fugue*. París, Heugel & Cie, 1901.
- Schönberg, Arnold. *Ejercicios preliminares de Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1990.
- Torre Bertucci, José. *Tratado de Contrapunto*. Buenos Aires, Ricordi, 1947.
- Blanquer, Amando. *Técnica del Contrapunto*. Villaviciosa de Odón (Madrid), Real Musical, 2001.

En la tabla están marcadas exactamente las reglas que contiene el tratado de cada autor, sin hacer ningún tipo de suposición en base a su contenido. Por ejemplo, todos los tratadistas prohíben las quintas y octavas consecutivas como norma básica en cada una de las especies, y cada especie de contrapunto a 3 y 4 partes se basa principalmente en las normas de la especie correspondiente de contrapunto a 2 y 3 partes respectivamente. Sin embargo, no todos los tratados exponen estas reglas básicas en la presentación de cada una de las especies. En la tabla están marcadas solamente las reglas expuestas en cada tratado, sin tener en cuenta estas consideraciones, ya que sería imposible establecer una presentación clara de las reglas contenidas en los tratados basándose en suposiciones o conjeturas. No obstante, y como excepción, he indicado dos reglas en el tratado de Fux que están deducidas de sus ejemplos (ambas están marcadas en la tabla). Me he permitido esta licencia porque Albrechtsberger cita uno de estos ejemplos (en el contrapunto a 3 partes) a partir de los ejemplos del tratado de Fux, y el otro (en el contrapunto a 2 partes), en mi opinión, es muy claro y se corresponde con una regla del tratado de Albrechtsberger.

Los tratados de Fux, Albrechtsberger y Cherubini no exponen, salvo algún ejemplo muy puntual, mezclas de especies, y el contrapunto a más de cuatro partes se menciona de un modo fugaz en los tratados de los dos primeros.

Con un vistazo rápido a la tabla se observa con claridad la evolución de los tratados en cuanto al tratamiento de las quintas y octavas. Con el paso del tiempo ha aumentado el rigor en cuanto al tratamiento teórico de la materia, y por tanto ha aumentado el contenido de las reglas referentes a este tipo de sucesiones. Ha habido un aumento del rigor en las sucesiones separadas por una o más notas, pero en los demás ámbitos no hay demasiadas diferencias en la práctica. El hecho de no estar expuestas ciertas reglas de un modo explícito en los tratados (por ejemplo en las mezclas de especies o en la escritura a más de cuatro partes), no implica que en realidad no se tengan en cuenta, sino que, en general, ya se dan por supuestas al estar implícitas en explicaciones de un carácter más general. Los tratados más modernos en que la exposición de reglas referentes a quintas y octavas se realiza de un modo más metódico y constante, aumentando así la cantidad de normas sobre este tipo de sucesiones, no deberían interpretarse como una evolución de carácter cuantitativo, suponiendo un aumento del número de reglas a tener en cuenta por los compositores, sino que reflejan básicamente una exposición pedagógica más detallista, es decir, una evolución de carácter más didáctico. Evidentemente, no todos los tratados modernos de contrapunto son tan explícitos en cuanto a las reglas referentes a quintas y octavas. Como muestra he expuesto el tratado de Schönberg, el cual no trata el contrapunto a más de cuatro partes.

- Abreviaturas:

b.:	bordadura	n.r.:	nota(s) real(es)
car. mel.:	carácter melódico	p.e.:	partes extremas
c.a.:	cambio armónico	p.i.:	parte intermedia
consec.:	consecutivos(as)	p.s.:	partes superiores
cruz.:	cruzamiento	sep.:	separación, separadas
dism.:	disminuída	sup.:	superior
m.a.:	movimiento ascendente	t.d.:	tiempos débiles
m.c.:	movimiento contrario	t.f.:	tiempos fuertes
n.e.:	nota extraña	unís.:	unísono(s)
n.p.:	nota de paso		

Normas del contrapunto severo							
	Fux (1660-1741)	Albrecht. (1736-1809)	Cherubi. (1760-1842)	Dubois (1837-1924)	Schönb. (1874-1951)	Bertucci (1988-1970)	Blanquer (1935-2005)
Normas generales							
Las 5 ^{as} y 8 ^{as} consec. están siempre prohibidas.	x			x		x	x
Las 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por una o más notas siguen las normas propias de cada especie.				x		x	
No se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} por cruz. en voces de la misma naturaleza. Se permiten a más de 4 partes excepto en p.e.				x			
Los cambios de disposición no evitan las 5 ^{as} y 8 ^{as} .				x			
Las 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por una o más notas se permiten si la sep. es sup. a una redonda, o si la 2 ^a nota es de car. mel. (n.p., b.,...)							x
A partir de 3 partes se permiten dos 5 ^{as} consec. si la 2 ^a es dism.							x
Contrapunto a 2 partes							
1^a especie							
Las 5 ^{as} y 8 ^{as} están prohibidas aún por m.c.		x	x		x	x	x
No se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} no consec. alternadas, sep. por un compás.					x		
2^a especie							
Pueden hacerse 5 ^{as} y 8 ^{as} formadas por n.r. si la sep. es sup. a un compás.				x		x	x
Se permiten 5 ^{as} sep. por una blanca en t.d. si: <ul style="list-style-type: none"> • La blanca de la 2^a 5^a es n.p. • Las 2 blancas son n.p. • Una de las dos 5^{as} es dism. • Las 5^{as} se realizan por m.c. 				x		x	
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por una o más notas si la 2 ^a nota es de car. mel. (n.p., b.,...)							x
Se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.f. consec. si hay un salto mayor de 3 ^a entre el t.f y el t.d.	x	x					
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.d. consec., con prudencia, mientras haya 3 ^{as} o 6 ^{as} en los t.f.	x (Ej.)	x					
No se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} no consec., alternadas, en t.f.					x		

3ª especie							
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} entre n.r. si la sep. es sup. a un compás.			x	x	x	x	x
La sep. puede ser de una negra si hay m.c. y el 2º intervalo no está situado en el ataque de compás.				x		x	
Las 5 ^{as} sep. por una distancia menor a un compás y por m.d. se permiten si: <ul style="list-style-type: none"> Las 2 notas son extrañas. La 1ª 5ª es n.r. y la 2ª es n.e. La 1ª es n.e y la 2ª n.r, por grados conjuntos, y no está situada en el ataque de compás. Una de las dos 5^{as} es dism. y la 2ª no está en el ataque de compás. 				x			
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por una o más notas si la 2ª nota es de car. mel. (n.p., b,...)							x
En algunos casos, con la sep. menor de un compás, se realizan 5 ^{as} u 8 ^{as} si hay m.c. o un salto sup. a una 3ª.			x				
No se permiten las 8 ^{as} en t.f. consec.		x					
4ª especie							
Se permiten 5 ^{as} en t.f. consec.	x			x		x	x
Las 8 ^{as} en t.f. se permiten, pero son menos buenas que las 5 ^{as} .				x			
No se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.d. consec., excepto cuando las síncopas están en la parte grave por m.a.				x		x	
No se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.d. consec.		x	x		x		x
Se permiten las 5 ^{as} en t.d. consec. si van por m.c.				x		x	
No se permiten unís. u 8 ^{as} en t.d. consec. en retardos 2-1 y 9-8.	x						
5ª especie							
Se tienen en cuenta las reglas correspondientes a cada especie.	x	x		x		x	
Se permiten dos 5 ^{as} u 8 ^{as} sep. por la resolución de un retardo (en el uso de la blanca con puntillo).				x		x	
No se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por la resolución de un retardo en todas sus variantes (en el uso de la blanca con puntillo).					x		
Contrapunto a 3 partes							

1ª especie							
Se siguen las normas de la 1ª especie a 2 partes.							X
No se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} consec. aunque vayan por m.c.	X		X			X	
No se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} por cruz. en voces de la misma naturaleza.							X
Se tienen en cuenta las normas generales.							X
2ª especie							
Se siguen las normas de la 2ª especie a 2 partes.	X	X		X		X	X
Se aceptan las 5 ^{as} en t.d. cuando una es n.p. o b.						X	
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.f. consec. si hay un salto de 3ª entre el t.f y el t.d. en la p.i. No se permite entre p.e.		X					
Igual que la norma precedente, pero sólo se permiten 5 ^{as} .	X		X				
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} de t.d. a t.f. en p.e. y por m.c.	X (Ej.)	X					
Se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.f. consec. si hay un salto de 4ª.					X		
Se tienen en cuenta las normas generales.							X
3ª especie							
Se siguen las normas de la 3ª especie a 2 partes.	X		X	X	X	X	X
Se permiten dos 5 ^{as} sep. por una sola negra, en las p.s, si una es dism. Si la 2ª 5ª es justa no se permite si está situada en el ataque de compás.				X		X	
Se permiten dos 5 ^{as} sep. por menos de 4 negras, cuando la 1ª es n.e. y la 2ª es n.r, siempre que no esté en el ataque de compás.						X	
Se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.d. consec. si hay un c.a.					X		
Se tienen en cuenta las normas generales.							X
4ª especie							
Se siguen las normas de la 4ª especie a 2 partes.	X			X	X	X	X
Se permiten las 5 ^{as} en t.d. consec. como resultado de la resolución de disonancias.	X		X				
No se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.d. consec. como resultado de la resolución de retardos.					X		
Se tienen en cuenta las normas							X

generales.							
Mezcla de especies							
Un cambio armónico evita las 5 ^{as} y 8 ^{as} .				X		X	
En los cambios de disp. se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} si hay dificultad y están sep. más de un compás				X		X	
Mezcla de 1 ^a , 2 ^a y 3 ^a especies: se permiten 5 ^{as} por m.c. en t.f. consec., siempre que no sea en p.e.				X		X	
Mezcla de 1 ^a , 3 ^a y 4 ^a especies: se admite alguna licencia entre la 3 ^a especie y el C.F. se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por 2 o 3 negras si el 2º intervalo no está en el ataque de compás.				X		X	
Se tienen en cuenta las normas de cada especie y las generales del contrapunto.							X
5ª especie							
Para cada combinación de partes rigen las normas del contrapunto a 2 partes.	X		X	X	X	X	X
Un cambio armónico salva una sucesión de 5 ^{as} u 8 ^{as} .						X	
Se tienen en cuenta las normas generales.							X
Contrapunto a 4 partes							
1ª especie							
No se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} consecutivas.	X						
Rigen las reglas del contrapunto a 3 partes de la misma especie.			X	X			
Como excepción se permiten ocasionalmente 5 ^{as} por m.c. en las 3 p.s. o entre las p.i. y el bajo.			X			X	
En casos muy excepcionales por su dificultad, pueden tolerarse 5 ^{as} por m.c. en las p.e.			X				
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} por cruz. entre voces de distinta naturaleza, excepto en p.e.						X	
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} por cruz. entre voces de distinta naturaleza.							X
Se tienen en cuenta las normas anteriores de la 1ª especie y las generales del contrapunto.							X
2ª especie							

No se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} en t.f. consec., si se efectúan 2 saltos de 3 ^a (como una progresión), especialmente en las p.e.		x					
3^a especie							
Rigen las normas de las especies anteriores.		x					
2^a, 3^a y 4^a especie							
Rigen las reglas del contrapunto a 3 partes para cada especie.	x			x	x		
Rigen las normas de la mismas especies en el contrapunto a 2 y 3 partes.			x			x	
En la 2 ^a especie hay evitar los cambios de disposición por salto de 3 ^a .		x					
Se tienen en cuenta las normas anteriores de cada especie y las generales del contrapunto.							x
Mezcla de especies							
En cada parte rigen las normas de su especie.				x		x	
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por 2 negras o 1 blanca, siempre que el 2 ^o intervalo no sea 1 ^a nota de compás.				x		x	x
Un c.a. evita las 5 ^{as} u 8 ^{as} .				x			
Se tienen en cuenta las normas de cada especie y las generales del contrapunto.							x
5^a especie							
Rigen las reglas del contrapunto a 3 partes de la misma especie.	x			x			x
Rigen las normas de la misma especie en el contrapunto a 2 y 3 partes.			x			x	
Se tienen en cuenta las normas de cada especie y las generales del contrapunto.							x
Contrapunto a 5 partes							
Se permiten 5 ^{as} por m.c. en todas las especies entre cualquier par de voces (con precaución).			x				
1^a especie							
Se permiten las 8 ^{as} por m.c., excepto en las p.e.						x	
5^a especie							
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por 2 negras o 1 blanca, siempre que el 2 ^o intervalo no sea 1 ^a nota de compás.				x		x	x
Contrapunto a 6 partes							

Se permiten 5 ^{as} por m.c. en todas las especies entre cualquier par de voces (con precaución).			X			X	
Se permiten 8 ^{as} por m.c. entre cualquier par de voces, excepto en las p.e.						X	
1ª especie							
Se permiten 5 ^{as} consecutivas cuando la 2ª es disminuída.				X		X	
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} por m.c. entre las p.i.							X
5ª especie							
Las 5 ^{as} y 8 ^{as} por m.c. se permiten en t.f. o t.d., entre todas las partes excepto en p.e.				X			
Se permiten las 5 ^{as} y 8 ^{as} sep. por cambio de disposición si la sep. es como mínimo de un compás.						X	
Se siguen las normas del contrapunto a 5 partes.							X
Contrapunto a 7 y 8 partes							
Se permiten 5 ^{as} por m.c. en todas las especies entre cualquier par de voces (con precaución).			X				
Se permiten 5 ^{as} y 8 ^{as} por m.c. entre cualquier par de voces.				X		X	X
Entre las 2 partes graves se permite efectuar unísono seguido de 8ª y viceversa.			X	X		X	X
Para esquivar las 5 ^{as} y 8 ^{as} consec. se recomienda efectuar un cambio de disposición.							X

Tabla 13. Normas sobre quintas y octavas en diversos tratados de contrapunto severo

Opiniones

Zamacois (en relación a los cambios de disposición): “*Los criterios escolásticos son, en esta materia como en todas, variables en su rigurosidad. Desde luego, en general, los tratadistas de hoy se manifiestan mucho más severos que los de ayer. Si se comparan, por ejemplo, los tratados modernos de contrapunto severo con los antiguos de la misma especialidad y con lo que escribían los contrapuntistas medievales, contrasta el rigor de aquéllos con la liberalidad de éstos. Los primeros son bastante más rigurosos que las normas que aquí hemos dado, y los últimos, mucho más tolerantes. [...] En general, los tratados de Armonía son, en esta materia, menos rigurosos que los de Contrapunto.*”⁴²⁶

⁴²⁶ Zamacois, Op. cit., Vol.1, p.234.

Casos genéricos

Cada ejemplo de quintas u octavas presentado en este capítulo difícilmente puede ser clasificado en una única tipología. Aunque, en general, una tipología predomine sobre otras como causa de la aceptación o prohibición una determinada sucesión, casi siempre confluyen varios factores que añaden diversas valoraciones a tener en cuenta en su análisis. En muchos de los comentarios de cada ejemplo he expuesto diversas razones a favor o en contra de las distintas sucesiones presentadas. No obstante, incluyo este apartado para dejar constancia, de un modo más explícito, de la complejidad que habitualmente presenta el análisis de este tipo de sucesiones, así como la presentación de casos donde se producen simultáneamente más de una sucesión de quintas u octavas.

- Ejemplo 741: Caimo, Madrigal *Piangi, colle sacrato*, c.25. (A-R Editions)

Se muestran tres quintas consecutivas en las voces graves, las dos primeras por movimiento contrario y las otras dos por movimiento directo. Las dos primeras tienen a su favor el hecho de tener una nota común, aunque sea a diferente octava. Las dos quintas por movimiento directo tienen a su favor su ubicación en las dos partes graves y su conducción por movimiento descendente disjunto, ya que cuanto más grave es el registro más oscura, es decir más disonante, es la sonoridad. Asimismo, en las partes de contralto y tenor pueden percibirse dos quintas paralelas por movimiento descendente disjunto debido al registro agudo de la voz de tenor, ya que su ubicación aguda puede potenciar la intensidad de su segundo armónico, percibiéndose el sonido a una octava superior de lo que realmente está escrito. También se producen dos octavas por movimiento contrario entre las voces de contralto y bajo.

- Ejemplo 742: J.S. Bach, Coral nº273, *Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit*, c.8-9. (Breitkopf & Härtel)

Sucesión de dos quintas por movimiento contrario separadas por una nota de paso. Una nota de paso en principio no salva dos quintas consecutivas, aunque en este caso tiene la particularidad de que coincide con un cambio de acorde. Ya que se trata de un cambio armónico mínimo, tanto por su corta duración como por la mínima cantidad de notas distintas implicadas en el nuevo acorde, la mayor o menor percepción de estas quintas dependerá de cada oído. Además, en este enlace no ayuda en absoluto la ausencia de la tercera en el segundo acorde.

- Ejemplo 743: Schubert, Sonata D.840, mov.4, c.157. (G. Henle Verlag)

El ejemplo muestra dos quintas paralelas por grados conjuntos, en un enlace entre acordes tríadas a tres voces, separadas en la voz aguda por una anticipación, la cual no salva el paralelismo. Tienen a su favor que la distancia entre ambos intervalos de quinta es de semitono, así como la brevedad del pasaje. Además, el paralelismo está atenuado gracias a la disposición de las voces inferiores, ya que las dos voces más graves están a distancia de tercera. Este enlace puede presentar un análisis ambiguo, ya que la nota superior de la primera quinta puede percibirse (dependerá de cada oído) como una apoyatura armónica que resuelve por movimiento ascendente de semitono. En este caso no se percibiría la sucesión de quintas.

- Ejemplo 744: Schumann, Misa sacra Op.147, Sanctus, c.312. (Schott)

Pasaje con una sucesión de dos quintas paralelas por grados conjuntos en las voces agudas. Las dos notas agudas del paralelismo son notas extrañas. La primera es una bordadura y la segunda una apoyatura armónica. Por tanto, el paralelismo está atenuado por la apoyatura. Asimismo, la presencia del pedal en la voz más grave también forma una disonancia con las dos notas reales del segundo acorde. No obstante, en este caso el pedal no atenuaría suficientemente la presencia de las quintas por sí solo, ya que se trata de una nota que lleva sonando durante muchos compases, con lo cual el oído se habrá acostumbrado a ella y no le prestará mucha atención cuando se produzca el paralelismo. En este caso, la naturaleza de los instrumentos (voz y órgano) contribuiría a que no se atenuara la intensidad de la nota inferior de la primera quinta, manteniendo por tanto la sonoridad de todas las notas en el momento de producirse la sucesión de quintas.

Un análisis exhaustivo

Como muestra de la complejidad que puede llegar a tener el análisis de una sucesión de quintas aparentemente sencilla de examinar, voy a profundizar en su análisis un poco más de lo que he hecho hasta ahora, presentando un pasaje a priori muy simple. Vamos a examinar dos casos en que se alternan acordes tríadas en estado fundamental y en primera inversión, moviéndose por grados conjuntos, y con la presencia de síncopas. Supongamos estos dos casos:



Ilustración 8. Sucesiones de quintas mediante síncopas

Presento estos ejemplos, además de por su ambigüedad analítica, porque en aquellos tratados de armonía donde se exponen (Koechlin⁴²⁷ y Zamacois⁴²⁸, por ejemplo), su explicación se limita a decir que el procedimiento para saber si las quintas son buenas o malas consiste en analizar el resultado de eliminar los retardos. El resultado de esta eliminación se muestra en la mitad derecha de cada uno de los pentagramas expuestos. En el primer caso, si se suprime la síncopa tenemos como resultado una realización sin movimientos paralelos defectuosos, mientras que en el segundo caso permanece la sucesión de quintas paralelas. En los tratados de armonía, basándose en este razonamiento, se permite el primer caso y se prohíbe el segundo, sin dar más explicaciones: así de sencillo y de fácil. Pero veamos seguidamente con más detenimiento el primer caso en que dichas quintas consecutivas son aceptadas.

⁴²⁷ C. Koechlin. *Op. cit.* (1928), Vol.1, p.25.

⁴²⁸ J. Zamacois. *Op. cit.*, Vol.3, p.135.

En el primer caso, aunque la intención parece ser una sucesión de acordes en primera inversión y las síncopas puedan defenderse como retardos cuya única finalidad es la de retardar la aparición de la fundamental del acorde, en realidad los acordes tríadas de los tiempos fuertes de cada compás dan lugar a una sucesión de quintas paralelas. Aunque en el momento de oír la resolución de la primera síncopa nuestro oído nos diga que realmente se trata de una armonización correspondiente al acorde situado en la segunda parte del compás, en el momento en que se ha articulado el acorde situado en el primer tiempo, el oído ha detectado la sucesión de dos quintas paralelas consecutivas. Si en el segundo compás del ejemplo sólo hubiera el acorde de *re menor* con un cambio de disposición, de manera que en vez de ir la voz superior de *la3* a *si3*, fuera de *la3* a *re4*, sin dudar y desde un punto de vista académico, se analizaría como una mala realización debido a la existencia de dos quintas paralelas (sin tener ahora en cuenta otras consideraciones) separadas por un cambio de disposición que no evitaría el paralelismo.

Por una parte, hay que tener en cuenta que la ligadura atenúa la sonoridad de la sucesión de quintas, ya que en el momento de producirse la segunda quinta, ésta se efectúa mediante el ataque de una sola de sus notas. La dureza o brusquedad que pueda producir en aquellos oídos para los que dichas sucesiones resultan desagradables, queda de este modo atenuada por el movimiento oblicuo. No obstante, según el criterio que da por buenas estas quintas, la parte de la síncopa situada en el primer tiempo de cada compás se interpreta como nota extraña. Esta opinión, sin embargo, no se puede sostener de un modo categórico, ya que forma un acorde tríada mayor o menor en estado fundamental, y por consiguiente, constituye un cambio de armonía. Por tanto, aunque la nota superior de los intervalos de quinta no articule en el ataque de cada compás, no es razón suficiente como para ignorar su presencia.

También podría analizarse dando a priori más importancia a los acordes tríadas en estado fundamental, lo cual dependerá de la articulación y dinámica que se asocie a su interpretación. Precisamente son estos acordes los que se hallan situados en parte fuerte de compás. En este caso, la nota superior que articula en la segunda mitad de compás podría considerarse como una nota de paso que no acaba de realizar su trayectoria por grados conjuntos, convirtiéndose en una anticipación del siguiente acorde tríada. Desde este punto de vista, no percibiríamos una serie de acordes tríadas en primera inversión retardados, sino una serie de acordes tríadas en estado fundamental anticipados.

No se puede hacer una valoración precisa de un ejemplo de estas características si no se tiene en cuenta el instrumento, o conjunto de instrumentos, que lo interpretarán. Si se ejecuta en un piano, las síncopas habrán disminuído su intensidad en el momento en que articulen los acordes tríadas fundamentales, y se percibirá seguramente como una sucesión de acordes de sexta. En cambio, si se interpreta con instrumentos que sostienen la intensidad en el tiempo, por ejemplo un coro de voces o un conjunto de cuerda, puede percibirse mejor la sucesión de quintas. En ambas explicaciones no he afirmado de un modo categórico cómo será el resultado de la percepción, ya que hay más variables a tener en cuenta, como son la velocidad de ejecución y la dinámica que se aplicará al pasaje.

En cuanto a la velocidad de ejecución, las quintas no se percibirían si el tempo fuera muy lento. En este caso, cada uno de los acordes quedaría completamente fijado al oído, por así decirlo, sin que el enlace armónico anterior influyera significativamente en la percepción del nuevo enlace, es decir, se percibiría claramente un cambio armónico. En los demás casos, y

sin poder establecer una frontera nítida sobre el tiempo, dependerá de los instrumentos utilizados, de la dinámica, y finalmente de la subjetividad de cada oído.

La dinámica puede jugar un papel muy importante, ya que un pequeño *sforzando* en el ataque de cada compás realizado por instrumentos que sostienen el sonido, influirá decisivamente en la percepción de la sucesión de quintas. En general, una dinámica más fuerte en el primer acorde y más débil en el segundo, contribuirá a resaltar la sucesión de quintas en tiempos fuertes consecutivos, con el agravante de estar ubicadas en acordes tríadas fundamentales, es decir, en el estado del acorde en que se pone más en evidencia el intervalo de quinta debido al alto grado de consonancia.

Aunque la instrumentación y la dinámica aplicadas pusieran en evidencia la sucesión de quintas, hay que tener también en cuenta, para acabar de relacionar todas las variables, que si la nota que articula en solitario en la segunda parte de compás, la cual anticipa la nota superior del intervalo de quinta, tuviera una duración suficientemente larga, acabaría por imponerse al oído, con lo cual, este movimiento oblicuo conseguiría que, al articularse la segunda quinta, ésta no se relacionara con la precedente, ya que se habría consolidado un cambio armónico al oído. Es decir, que una velocidad de ejecución lenta seguiría salvando la situación.

En cuanto al cambio armónico, hay que tener en cuenta que no sólo tiene que estar escrito sino que también ha de percibirse como tal. En este ejemplo, este aspecto no depende solamente de las notas que se articulan, de la velocidad de ejecución y de la dinámica, sino también de lo distinta que sea la materia prima que forma el nuevo acorde con respecto al acorde precedente, aunque este criterio tiene un cierto grado de subjetivismo. En este enlace, los dos acordes tienen dos notas en común y, por tanto, se diferencian solamente en una nota. Esto hace que se note poco el cambio armónico del enlace, no sólo por la diferencia interválica de tercera entre acordes, sino por el hecho de que el bajo permanece inmóvil.

También contribuye al realce de la sucesión de quintas el hecho de estar situadas en el tiempo fuerte de una progresión armónica formada por un modelo de solamente dos acordes. Desde este punto de vista, no obstante, habrá quien valore este factor como una licencia y quien lo considere como un agravante.

Otro factor a considerar es la ubicación relativa en el espectro frecuencial. Una sucesión de quintas paralelas será tanto mejor cuanto más grave sea el registro frecuencial en el que está ubicada. Cuanto más pequeña es la frecuencia fundamental de un sonido, más “oscuro” se percibe. Cuanto más grave es la región frecuencial en que está ubicado un intervalo, más disonante se percibe, sobre todo, cuanto más pequeño es dicho intervalo. Por tanto, una sucesión de quintas paralelas resultará más tolerable, desde un punto de vista académico, cuanto más grave esté situada dentro del espectro frecuencial audible, debido a que su “sonoridad característica” estará más disimulada por el “oscurecimiento” proporcionado por las bajas frecuencias. Dicho de un modo más riguroso, una sucesión de quintas resultará disimulada o atenuada debido a que la sonoridad producida por las bajas frecuencias, al ser percibida como más disonante, emmascarará su sonoridad característica. Otra consideración relacionada directamente con este factor sería la dirección del movimiento de la sucesión. Si la sucesión de quintas es descendente cada vez se oscurecerá más su sonoridad. Por el contrario, si el movimiento es ascendente se producirá un aumento del nivel de consonancia.

El grado de aumento o descenso de la consonancia dependerá de la ubicación relativa de la sucesión en el registro frecuencial.

Com hemos visto, existen otras consideraciones a tener en cuenta además del examen del fragmento basado en la eliminación previa de las síncopas: cambios de armonía, tipo de articulación de las notas que forman los intervalos de quinta, número de notas en común en el primer enlace, estado de los acordes, notas de paso, anticipaciones, retardos, naturaleza de los instrumentos que realizarán la ejecución, ubicación en tiempos fuertes consecutivos, velocidad de ejecución, dinámica, diseño en progresión, ubicación relativa en el registro frecuencial, tipo de movimiento,...

Un estudiante de armonía o de análisis llegado a este punto podría pensar: “Habiendo tantas variables que pueden tenerse en cuenta a la hora de decidir si una sucesión de quintas es buena o mala, en casos dudosos ¿cuál de ellas tiene mayor importancia y, por tanto, resulta ser la decisiva a la hora de tomar la decisión final sobre su aceptación?”. Por suerte, ninguna de ellas. Es el propio oído y el gusto los que deben decidir, no si es mala o buena una sucesión, ya que cualquier sucesión interválica debería ser buena, sino la utilización de una determinada sonoridad en base a lo que se pretende transmitir. Tanto el oído como el gusto, ambos siempre subjetivos, decidirán en todos los casos, independientemente del nivel de duda que puedan presentar.

En cuanto al segundo caso de la ilustración, el lector puede plantearse las mismas consideraciones expuestas en el primer caso, teniendo ahora en cuenta que los acordes tríadas fundamentales se hallan situados en parte débil de compás.

No he analizado los demás ejemplos de este capítulo tan detalladamente como lo he hecho en este caso, porque el objetivo de la tesis ha sido la presentación sistematizada de las distintas tipologías. No obstante, una vez presentadas éstas, creo que era necesario presentar, aunque fuera brevemente con pocos ejemplos, casos más genéricos y con un análisis más minucioso para abarcar completamente los distintos tipos de análisis que pueden realizarse en esta clase de sucesiones. Con este ejemplo de análisis más preciso, así como la relación entre sí de muchos de los ejemplos de los distintos tipos de quintas y octavas presentadas, relación que estoy seguro no escapará al lector aunque no se halle explicitada, la idea que trato de transmitir creo que ya queda alcanzada.

A continuación presento unos ejemplos con este tipo de sucesiones.

- Ejemplo 745: Lassus, Motete *Ego sum pauper et dolens*, c.31-33. (A-R Editions)
- Ejemplo 746: Wilbye, Madrigal *O what shall I do?*, c.23-24. (Oxford University Press)

Observaciones realizadas

Después del análisis realizado en un periodo temporal tan amplio, he creído interesante mostrar los resultados en cuanto a frecuencia de uso de las distintas tipologías presentadas. No he llevado una contabilidad minuciosa de la cantidad de sucesiones de quintas y octavas

encontradas, ya que la finalidad de la investigación no era una exposición cuantitativa sino cualitativa. Por tanto, aunque no puedo exponer unos resultados numéricos exactos en porcentajes a partir del total de casos hallados, en la siguiente tabla muestro la frecuencia de uso de cada una de las tipologías de una manera aproximada, según la experiencia que me ha conferido el análisis efectuado. He establecido cuatro categorías en cuanto al nivel de presencia de cada tipología: muy frecuente (1), frecuente (2), poco frecuente (3) y muy poco frecuente (4). Quiero aclarar que los números que acabo de indicar entre paréntesis son los símbolos utilizados en la tabla para indicar cada una de las gradaciones que he hallado en el análisis global realizado, es decir, no representan la frecuencia de las tipologías limitada a los ejemplos expuestos en esta tesis, sino que son un reflejo de la totalidad de las obras analizadas (más de 3.800 en el periodo modal-tonal) a partir de las cuales he seleccionado los ejemplos finalmente expuestos.

Las cuatro categorías definidas, como es lógico, no establecen unas fronteras perfectamente delimitadas entre ellas. No obstante, aunque no haya una línea divisoria nítida entre los niveles establecidos, el lector podrá apreciar muy claramente las tipologías que presentan una presencia muy habitual y las que tienen una presencia muy esporádica. Aquellas tipologías de las cuales no he encontrado ningún ejemplo no muestran ninguna indicación.

Nivel de presencia de quintas y octavas en el periodo modal-tonal				
Tipologías	Renacimiento	Barroco tardío	Clasicismo	Romanticismo
Sucesiones de 5^{as} y 8^{as} según el mov. armónico				
5 ^{as} por mov. conjunto	4	4	4	4
5 ^{as} por mov. disjunto	4	4	4	3
5 ^{as} por mov. contrario	2	3	3	3
8 ^{as} por mov. conjunto o disjunto	4	4	4	4
Unisonos consecutivos	4		4	
8 ^{as} por mov. contrario	2,3	4	3	3
5 ^{as} por semitono	3	4	4	4
Carácter conclusivo				
5 ^{as} conclusivas	4	4	4	3
8 ^{as} conclusivas	3	3,4	3	3
Sucesiones con 5^{as} no justas				
5 ^a aum. - 5 ^a J / 5 ^a J - 5 ^a aum.	4	4	4	4
5 ^a dism. - 5 ^a J	4	2,3	3	3
5 ^a J - 5 ^a dism.	4	3	3	3
5 ^{as} disminuídas paralelas	4	4	4	4
Recursos disonantes				
Acorde cuatríada o notas extrañas	2,3	2,3	2,3	2,3
Tríada con 6 ^a añadida	4	4	4	4
Tríada en 1 ^a inversión	4	4	4	4
Resolución irregular de la 7 ^a	4	4	4	4
Tríada en 2 ^a inversión	4	4	4	4
Registro grave	3	3,4	3	3

Distancia estrecha entre voces	4	4	4	4
Incremento de la densidad sonora	3	4	3	3
Escritura a más de 4 partes	1	4	3	3
Sucesiones por prolongación				
Cambios de disposición	1	1,2	1,2	1,2
Sucesiones retardadas	2	3	4	4
Sucesiones anticipadas	2	3	4	4
Ubicación de las voces				
Partes extremas	4	4	4	4
Cruzamiento	2	4	4	4
Recursos de refuerzo				
5 ^{as} paralelas por duplicación		4	4	3,4
8 ^{as} paralelas por duplicación		1	1	1
Factores estructurales				
Separación entre secciones	3	3,4	3	3
Enlace cadencial	4	3	3	3
Después de una cadencia	2,3	3,4	3	3
Fragmento con carácter codal		4	4	4
Separación por silencios	3	3	3	3
Notas extrañas				
Notas de paso	4	4	4	4
Bordadura	4	4	4	4
Anticipación	4	4	4	4
Escapada	4	4	4	4
Pedal	4	4	4	4
Retardo	3	4	3,4	4
Apoyatura armónica	4	4	3	3
Apoyatura melódica	4	4	4	4
Notas de adorno		3	4	4
Factores rítmicos				
Duración breve	2	2,3	2	2
Tiempos débiles consecutivos	3	3	3	3,4
Tiempos fuertes consecutivos	3	3	3	3
Progresiones armónicas				
Progresiones armónicas	4	3,4	4	3,4
Series de sextas		4	3	3,4
Series de acordes tríadas fundamentales	4	4	3	3,4
Series de acordes cuatríadas		4	4	4
Armonía desplegada				
Acordes desplegados		3	2,3	2,3
Sucesiones dentro de una misma armonía		4	4	4
Melodía acompañada				
Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes compactos		4		4
Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes desplegados		4	3	3,4

Sucesiones en el acompañam. mediante armonía desplegada		4	2,3	3
Acompañamiento Bajo Alberti		4	4	4
Naturaleza del instrumento				
El órgano: sonoridad mantenida		4		
El piano: sonoridad atenuada		3,4	3,4	3,4
El piano: pedal de resonancia			4	4
El piano: armonía romántica			3	2
Quintas con nombre propio				
Quintas de Scarlatti	4	4	4	3
Quintas de Mozart			4	4
Quintas de Rimky Korsakov	4	4	3	3
Quintas de Trompa			1	1
Quintas de Flamenco				4
Casos excepcionales				
Descuido	4	4	4	4
Intencionalidad	4	4	4	4
Efecto descriptivo	4	4	4	3
Textura tradicional	4	4	4	3
Factores diversos				
Quintas y octavas ocultas	4	4	4	4
Cambio armónico	2,3	3	4	4
Efectos acústicos	4	4	4	4
Motivos contrapuntísticos	4	4	4	4

Tabla 14. Nivel de presencia de quintas y octavas en el periodo modal-tonal

En el renacimiento se practicaban sin ningún reparo las quintas y octavas entre cambios de disposición. Esta práctica era muy común en su época porque todavía no existía el concepto moderno de acorde. Así, las normas armónicas o verticales de la música se basaban en los intervalos. A partir de Rameau, el concepto de acorde, con la consideración de sus inversiones, llevó a cuidar este tipo de sucesiones de quintas y octavas no estrictamente consecutivas, aunque como se aprecia en la tabla, es una de las tipologías más practicada en todas las épocas. Los ejemplos expuestos en este periodo correspondientes a *bordaduras* y *escapadas* no presentan una tipología clara. Son casos con una ambigüedad armónica que pueden considerarse como notas reales y no como notas extrañas.

En el periodo barroco, la presencia de quintas y octavas destaca en dos colecciones de obras: los corales de J. S. Bach y las sonatas para teclado de D. Scarlatti. En las 78 tipologías presentadas, los 389 corales de Bach están presentes en 46, y las últimas 268 sonatas (L233-L500) de Scarlatti en 61. En las sonatas de Domenico Scarlatti, se observa una mayor presencia de paralelismos prohibidos, aunque no de un modo generalizado en cuanto a tipologías, sino en casos concretos. En comparación con los otros estilos, esta mayor permisividad se observa en las siguientes tipologías: *partes extremas*, *separación por silencios*, *nota de paso*, *anticipación*, *notas de adorno*, *tiempos débiles consecutivos*, *acordes desplegados*, *intencionalidad* o *descuido*. D. Scarlatti utiliza algunos recursos muy característicos, de los cuales hay uno que ayuda a disimular en gran medida las sucesiones de quintas y octavas, como es el predominio de las indicaciones de tempo más bien rápido. Otros recursos, sin embargo, llevan como es lógico al aumento de paralelismos prohibidos

de una determinada tipología debido a su gran utilización, como pueden ser las notas de adorno o las sucesiones paralelas de acordes tríadas; o evidencian más su presencia, como sucede en la escritura a un número reducido de voces. Asimismo, se observa una gran frecuencia en las sucesiones ubicadas en partes extremas, cuya explicación está en el reducido número de voces que emplea. Podemos ver en esa mayor libertad en el uso de quintas y octavas consecutivas, unas licencias que ayudaban (o al menos no perjudicaban) a obtener un resultado sonoro cuya finalidad era, en este estilo rococó o galante, la claridad, la naturalidad y la intención de agradar al oído. No obstante, de los compositores que se asocian al estilo galante, Scarlatti es el que presenta un mayor número de licencias.

En el periodo clásico me ha sido más difícil encontrar ejemplos de aquellas tipologías que presentan un mayor nivel de evidencia, o sea, quintas y octavas por grados conjuntos o disjuntos sin atenuación. Esta circunstancia podemos asociarla a la estética racional de este periodo histórico, donde la música dejó de ser una manifestación de los sentimientos del alma (la retórica del periodo barroco), un reflejo del mundo exterior, para convertirse en un arte independiente, capaz de expresar por ella misma el estado de ánimo del compositor. Este nuevo movimiento cultural, la *Ilustración*, estaba fundamentado en la razón. A esta mayor racionalidad podemos asociar un mayor respeto a las reglas, y en concreto a la prohibición de quintas y octavas. No se encuentran tantos ejemplos evidentes de este tipo de sucesiones como en el barroco y el romanticismo. Los compositores del periodo clásico fueron más fieles a las normas que dictaba la razón. De los tres grandes compositores de este periodo, es precisamente J. Haydn, (quien no solamente vivió el periodo clásico sino también el barroco tardío), el que muestra una mayor permisividad en la prohibición de quintas y octavas, mientras que Mozart (quien vivió plenamente el periodo clásico) es el más académico en este sentido. Los cuartetos de cuerda, por ejemplo, son una muestra de esta diferencia de rigor, con una escritura más libre en cuanto a la prohibición de quintas y octavas, en Haydn, y mucho más académica en Mozart.

El subjetivismo del periodo romántico se manifiesta en las decisiones personales de cada compositor saltándose las reglas y ejerciendo una fidelidad hacia el yo y no hacia unas normas dictadas por el academicismo. También el resurgimiento de los nacionalismos dio pie a la práctica de estas prohibiciones. Así, se encuentran con más frecuencia que en periodos precedentes, las sucesiones de quintas paralelas en las voces inferiores (sobre todo en las obras para piano), las series de acordes tríadas compactos y las texturas tradicionales. No obstante, se siguen respetando muchísimo los paralelismos de quintas por grados conjuntos en enlaces entre acordes tríadas.

La realización de quintas de un modo frecuente puede encontrarse en compositores de cualquiera de los periodos analizados. Además de los ya mencionados corales de J. S. Bach y las sonatas para teclado de D. Scarlatti, podemos destacar los cuartetos de cuerda de J. Haydn y las mazurkas de Chopin. Aunque en algunas obras he llevado una contabilidad precisa del análisis efectuado, en otras me he limitado a anotar las sucesiones más evidentes. Para hacernos una idea de la cantidad de sucesiones encontradas en las obras analizadas, y teniendo en cuenta que las cantidades que mostraré son aproximadas u orientativas (evidentemente como límite inferior), y que engloban todas las tipologías expuestas, en la siguiente tabla expongo la cantidad de sucesiones de quintas y octavas halladas en algunas obras de determinados compositores. Para hacernos también una idea aproximada de la cantidad relativa que representan estas sucesiones frente a la extensión global de la obra, o

dicho de otro modo, de su grado de excepción, he indicado el volumen de las obras mediante su número de páginas. Aunque no sea un parámetro muy riguroso podrán compararse más fácilmente aquellas obras que presenten una misma plantilla instrumental.

Compositores	Obras	Nº de sucesiones de 5^{as} y 8^{as}	Nº de páginas
Guerrero	28 canciones y villancicos espirituales (nº34-61)	59	78
Lassus	49 motetes a 3 voces	151	213
	23 motetes a 2 voces	31	40
60 compositores	The Oxford Book of French Chansons (84 chansons)	218	322
22 compositores	The Oxford Book of Italian Madrigals (55 madrigales)	279	310
17 compositores	The Oxford Book of English Madrigals (60 madrigales)	270	397
Froberger	36 obras para clave	47	142
Corelli	12 concerti grossi Op.12 nº1-12	61	287
Rameau	60 obras para teclado	89	134
J. S. Bach	389 corales	239	261
Händel	8 suites HWV 426-43	59	90
D. Scarlatti	268 sonatas para teclado L233-500	460	1.087
Rodriguez Monllor	3 sonatas para clavecín	66	264
Mozart	20 sonatas para piano	93	322
	14 Cuartetos de cuerda (KV80, 155-160, 168-173 y 387)	35	123
	3 Misas (KV66, 139 y 167)	26	214
Beethoven	32 sonatas para piano	145	660
	15 Cuartetos de cuerda (Op. 118 nº1-6, Op.59 nº1-3, Op, 74, 95, 127, 132, 133 y 135)	55	354
Rossini	20 obras para piano	55	235
Schubert	230 danzas para piano	118	140
Chopin	60 mazurkas para piano	72	169
Schumann	9 obras para piano (Op. 12, 18, 21, 23, 28, 82, 111)	105	189
	3 Cuartetos (Op.41 nº1-3) y 3 Tríos (Op.63, 80 y 110)	45	227
Liszt	14 arreglos para piano (SW 249, 386, 403, 405, 452, 453, 455, 480, 481, 485, 487, ...)	69	188
Brahms	3 sonatas para piano	43	99
	Obras para piano: Estudios Op.76 nº1-8, Op.118 nº1-6, y Op.119 nº1-4; Fantasías Op.116 nº1-6; Intermezzi Op.117 nº1-3	45	99

Dvorak	Impresiones poéticas Op.85	29	76
--------	----------------------------	----	----

Tabla 15. Sucesiones de quintas y octavas en algunas obras del periodo modal-tonal

La tipología de *quintas y octavas ocultas*, la cual, rigurosamente hablando, no es un caso de quintas u octavas consecutivas, se da, como es lógico y evidente (ya que de otro modo los compositores estarían atados de pies y manos y ¡no podrían escribir nada!), con una frecuencia extraordinariamente alta respetando las normas académicas. No obstante, la valoración expuesta en la tabla como *muy poco frecuente*, indica su frecuencia de uso sin respetar las normas académicas.

Podemos observar que de las 74 tipologías establecidas (ó 78 si tenemos en cuenta todas las categorías diferenciadas en las *notas extrañas*), solamente hay 4 que, de un modo general, presentan un uso frecuente o muy frecuente, y en algún caso incluso en la frontera del poco frecuente:

- Cambios de disposición:
- Octavas paralelas por duplicación
- Duración breve
- Acordes desplegados

De estos cuatro casos, uno de ellos, los *acordes desplegados*, tiene una presencia entre *frecuente y poco frecuente*, y no se contempla en el renacimiento porque en ese periodo el despliegue de los acordes se limita, en el repertorio coral analizado, a la tipología de *cambios de disposición*. Solamente hay dos tipologías que presentan globalmente una frecuencia de uso muy habitual, es decir, *muy frecuente*: los *cambios de disposición* y las *octavas paralelas por duplicación*.

Con un simple vistazo a la tabla ya se aprecia que las realizaciones de quintas y octavas consecutivas, aun siendo usadas mediante recursos de atenuación para poder esconderlas al oído, han formado parte en el periodo modal-tonal solamente como excepciones a la práctica común establecida. Los resultados que puedo presentar como una mayor libertad o rebeldía frente a esta práctica común se reducen básicamente a las sonatas para teclado de Domenico Scarlatti, y a determinadas licencias de compositores románticos. Aunque la realización de quintas y octavas evidentes en las sonatas de Scarlatti pueda considerarse globalmente como excepción, su presencia es mayor que en los demás compositores barrocos y clásicos. La emancipación romántica en cuanto a la priorización del gusto personal frente a las normas académicas explica las licencias sobre quintas y octavas de, por ejemplo, la *nueva escuela alemana*.

Tabla resumen de los ejemplos expuestos en este capítulo

La siguiente tabla se presenta a modo de esquema o resumen de la clasificación realizada de las distintas tipologías de quintas y octavas expuestas en este capítulo, así como de todos los ejemplos presentados. Los ejemplos se muestran en el mismo orden en que se han expuesto a lo largo del capítulo.

Ejemplos de quintas y octavas en el periodo modal-tonal (s. XV-XIX)	
Tipos	Ejemplos
Sucesiones de 5^{as} y 8^{as} según el movimiento armónico	
Quintas por movimiento conjunto	<ul style="list-style-type: none"> • Benedictus: Chanson <i>Je ne me puis tenir d'aimer</i>, c.15. • Caimo: Madrigal <i>Sestina: Che pro mi vien</i>, c.5, 8. • M.A. Charpentier: Misa de muertos, H.10, Kyrie, c.16-17. • Pachelbel: Preludio y fuga para órgano en Mi m, c.27-28. • Valls: Motete <i>A sumente non concissus</i>, c.3-4. • J.S. Bach: Coral n°109, c.1. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.315, c.58-59. • J. Haydn: Misa Cellensis. (Kyrie), c.125. • Boccherini: Quinteto <i>La música nocturna de las calles de Madrid</i>, G.324. • Worzischeck: Impromptu Op.7 n°2, c.13. • Schubert: Minuet, D.380 n°1, c.2.
Quintas por movimiento disjunto	<ul style="list-style-type: none"> • Vecchi: Canzonetta <i>Se'l vostro volto</i>, c.2. • Bertrand: Chanson <i>Je suis un Demi-dieu</i>, c.41. • Vautor: Madrigal <i>Mother, I will have a husband</i>, c.13. • Pachelbel: Preludio coral n°1, c.16. • Rameau: Pieza para clavecín, <i>La Timide</i>, c.5. • J.S. Bach: Coral n°120, c.8. • J.S. Bach: Coral n°378, c.4-5. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.342, c.161-162. • Boccherini: Aria académica n°6, G.549, c.142-143. • Beethoven: Cuarteto de cuerda Op.18 n°5, mov.3, c.66-67. • Schumann: Noveletten Op.21 n°3, c.91, 92, 99, 100. • Liszt: Años de peregrinaje, S.160, 1^{er} año, mov.6, c.75-76. • Reinecke: Sonata Op.136 n°4, mov.3, c.6.
Quintas por movimiento contrario	<ul style="list-style-type: none"> • Willaert: Chanson <i>Sur le joli jonc</i>, c.48-49. • Morley: Madrigal <i>Whither away so fast</i>, c.39. • Monteverdi: Madrigal <i>Ecco mormorar l'onde</i>, c.34, 36. • Froberger: Ricercare para teclado (n°3, 1656), c.62-63. • Buxtehude: Suite BuxWV 241, Alemana, c.16. • J.S. Bach: Coral n°360, c.5. • J.S. Bach: Fuga n°13 (II), BWV 882, c.71. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.361, c.36-40. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 n°5, mov.4, c.190-191. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.74 n° 1, mov.2, c.138-139. • Beethoven: Cuarteto de cuerda Op.132, mov.3, c.22-23, 28-89. • Weber: Variaciones sobre un tema original, Op.2, c.4-5. • Liszt: Coral <i>Jesu Christe</i>, S.504b, c.10.
Octavas por movimiento conjunto o disjunto	<ul style="list-style-type: none"> • Vivanco: Misa <i>O quam suavis es</i>, Sanctus, c.6. • Morley: Madrigal <i>Hard by a crystal fountain</i>, c.19. • Brossard: Misa <i>Quinti Toni</i>, SdB.5, Credo, c.126-127. • Valls: Motete <i>Dogma datur christianis</i>, c.47. • J.S. Bach: Coral n°129, c.8. • J.S. Bach: Coral n°185, c.4. • J.S. Bach: Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.2, c.88. • Händel: Suite HWV 426, Courante, c.19. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.272, c.71-72. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.342, c.37-38, 40-41. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.33 n°4, mov.4, c.145-146.

	<ul style="list-style-type: none"> • Boccherini: Aria académica nº6, G.549, c.44-45. • Beethoven: Cuarteto de cuerda Op.18 nº2, mov.1, c.116-117. • Schubert: Sonata D.571, mov.2, c.13. • Schumann: Noveletten Op.21 nº6, c.57-58.
Unisonos consecutivos	<ul style="list-style-type: none"> • Brudieu: Madrigal <i>Fantasiant amor</i>, c.30. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº3, mov.2, c.15, 19. • Mozart: Sinfonía nº40, KV 550, mov.2, c.92-93.
Octavas por movimiento contrario	<ul style="list-style-type: none"> • Janequin: Chanson <i>Le chant des oiseaux</i>, c.27. • East: Madrigal <i>Poor is the life</i>”, c.2-3. • Froberger: Ricercare para teclado (nº6, 1658), c.13-14. • Pachelbel: Preludio coral nº16, c.10-11. • J.S. Bach: Coral nº26, c.1. • J.S. Bach: Coral nº278, c.5. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.261, c.37. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº 3, mov.2, c.15, 19. • Mozart: Cuarteto de cuerda KV 171, mov.1, c.137-138. • Beethoven: Sinfonía nº5, Op.67, mov.2, c.228-229. • Rossini: Especimen del antiguo régimen, c.254. • Schubert: Sonata D.571, mov.4, c.293.
Quintas por semitono	<ul style="list-style-type: none"> • La Moeulle: Chanson <i>Si je maintiens ma vie</i>, c.64-65. • Vecchi: Canzonetta <i>Lucilla, io vo morire</i>, c.11-12. • M.A.Charpentier: Misa del Sr. Mauroy, H.6, Kyrie, c.111, 114. • Cabanillas: Tiento nº11, c.99-100. • J.S.Bach: Coral nº349, c.13-14. • D.Scarlatti: Sonata para clave L.397, c.35-36, 37-38. • J.Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº3, mov.2, c.78. • Boccherini: Aria académica nº10, G.553, c.146, 147. • Alkan: Sinfonía Op.39 nº6, c.40. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº2, <i>Badinage</i>, c.22, 23.
Carácter conclusivo	
Quintas conclusivas	<ul style="list-style-type: none"> • Guerrero: Canciones y villancas espirituales nº39, <i>¿Qué te daré, Señor, por tantos dones</i>, c.78-79. • Mittantier: Chanson <i>Moins je la veux</i>, c.14. • J.S. Bach: Coral nº324, c.2, 11-12. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.457, c.4-5. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.33 nº 2, mov.4, c.171-172. • Mozart: Sonata para piano KV 331(300i), mov.1, Var.VI, c.25, 26. • Beethoven, Sonata para piano nº30, Op.109, mov.2, c.168-169. • Schumann: Escenas en el bosque, Op.82 mov.2, c.38-39. • Liszt: Polka gitana de August Conradi, S.481, c.258-259.
Octavas conclusivas	<ul style="list-style-type: none"> • Vautor: Madrigal <i>Sweet suffolk owl</i>, c.60-61. • Corelli: Concerto grosso Op.6 nº4, mov.3, c.90-91. • Purcell: Horpipe ZT 685, c.16. • F. Couperin: Ordre nº27, <i>Les Pavots</i>, c.25-26. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.257, c.58-59. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.33 nº 5, mov.1, c.301-302. • Beethoven: Sinfonía nº3, Op.55, mov.1, c.143-144. • Arriaga: Cuarteto de cuerda nº2, mov.2, c.7-8, 10-11. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº8, <i>Danza de los duendes</i>, c.63-64.
Sucesiones con quintas no justas	
Quinta aumentada seguida o precedida de 5ª justa	<ul style="list-style-type: none"> • M.A. Charpentier: Misa de muertos, H.10, Sanctus, c.515. • Pachelbel: Preludio coral nº66, c.29. • J.S. Bach: Fuga 21 (I), BWV 866, c.34. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.406, c.19-20. • Beethoven: Sonata para piano nº29, Op.106, mov.4, c.65. • Chopin: Mazurka Op.63 nº3, c.36. • Liszt: Armonías poéticas y religiosas, S.173 nº7, c.189.

Quinta disminuida seguida de quinta justa	<ul style="list-style-type: none"> • Willaert, Madrigal <i>Quanto più m'arde</i>, c.70. • Gombert: Chanson <i>Changeons propos</i>, c.39-40. • M.A. Charpentier: Misa del Sr. Mauroy, H6, Credo, c.588. • Cabanillas: Tiento nº8, c.70. • J.S. Bach: Coral nº174, c.9. • J.S. Bach: Coral nº220, c.26-27. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.288, c.11-12 • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº2, mov.1, c.33. • Mozart: Sonata para piano KV 570, mov.3, c.31. • Schubert: Danza escocesa D.781 nº9, c.12-13. • Schumann: Noveletten Op.21 nº6, c.28-29.
Quinta justa seguida de quinta disminuída	<ul style="list-style-type: none"> • A. Gabrieli: Madrigal <i>Vieni Himeneo</i>, c.15-16. • De Bussy: Chanson <i>O qu'heureuse est ma fortune</i>, c.12. • Rameau: Piezas para clavecín (1724), 1^{er} <i>Rigaudon</i>, c.1. • J.S. Bach: Coral nº253, c.1. • J.S. Bach: Preludio nº20 (I), BWV 865, c.9. • J.S. Bach: Fuga nº20 (I), BWV 865, c.54. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.357, c.5-6 • Mozart: Sinfonía nº40, KV 550, mov.4, c.296-297. • Pleyel: Sinfonía nº1, mov.1, c.291-292. • Schubert: Minuetto D.41 nº19, c.28-29. • Brahms: Sonata para piano Op.5, mov.4, c.19-22. <p>Enlace cadencial (V^{6/4} – V⁷)</p> <ul style="list-style-type: none"> • J.S. Bach: Coral nº361, c.8. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.489, c.47. • Rodríguez Monllor: Sonata para clave nº9, c.241. • Mozart: Sonata para piano KV 284(205b), mov.2, c.91. • Gade: Acuarelas Op.19, Parte 1, nº4, c.51.
Quintas disminuídas paralelas	<ul style="list-style-type: none"> • J.S. Bach: Fuga nº24 (I), BWV 869, c.53. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.360, c.75. • Mozart: Sinfonía nº40, KV 550, mov.3, c.33. • Weber: Sonata para piano nº3, Op.49, mov.2, c.30. • Chopin: Mazurka Op.50 nº1, c.86-87.
Recursos disonantes	
Armonías formadas con más de tres notas distintas	<p>Acorde cuatríada o notas extrañas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gombert: Chanson <i>Changeons propos</i>, c.28. • Maillard: Motete <i>Quam pulchra es</i>, c.16. • Mornable: Chanson <i>Je ne me confesserai point</i>, c.20-21. • Buxtehude: Suite BuxWV 232, Courante, c.15-16. • Rameau: Pieza para clavecín, <i>Les Cyclopes</i>, c.121. • J.S. Bach: Coral nº223, c.5-6. • J.S. Bach: Coral nº270, c.30-31. • J.S. Bach: Fuga 7 (II), BWV 876, c.30-31. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.285, c.112-115. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.135. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.74 nº1, mov.3, c.94-95. • Beethoven: Sonata para piano nº13, Op.27 nº1, mov.3, c.228. • Rossini: Pequeña misa solemne, O salutaris, c.132-133. • Schumann: Noveletten Op.21 nº8, c.131. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº9, <i>Serenata</i>, c.53. <p>Triada con 6ª añadida</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vivanco: Misa O Quam suavis es, Credo, c.38. • Clérambault: Cantata <i>La muse de l'opéra</i>, c.101. • Boccherini: Aria académica nº6, G.549, c.135-136. • Salieri: Misa en re menor, Gloria, c.16-17. • Beethoven: Cuarteto de cuerda Op.18 nº4, mov.1, c.87-88. • Schumann: Pieza para piano WoO 28, c.13-14.

Estado del acorde tríada	<p>Tríada en 1ª inversión</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guerrero: Canciones y villanescas espirituales nº46, <i>Dios inmortal</i>, c.37. • Vecchi: Canzonetta <i>Lieva la man di qui</i>, c.1-2, 5-6. • Clérambault: Cantata <i>L'île de Délos</i>, mov.10, c.45. • Telemann: Cantata TWV 1:1256, Aria <i>Nur der Unschuld reiner Seelen</i>, c.13. • J.S. Bach: Coral nº335, c.2. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.279, c.71. • Mozart: Cuarteto de cuerda KV 387, mov.2, c.99-100. • Beethoven: Sonata para piano nº2, Op.2 nº2, mov.2, c.71-72. • Rossini: Marcha y reminiscencias por mi último viaje, c.128. • Schumann: Trío para piano nº2, Op.80, mov.4, c.19. <p>Resolución irregular de la 7ª</p> <ul style="list-style-type: none"> • Corelli: Sonata Op.5 nº3, mov.3, c.7. • Corelli: Sonata Op.5 nº4, mov.4, c.17. • Mozart: Sonata para piano KV 331(300i), mov.1, c.17. • Beethoven: Sonata piano nº3, Op.2 nº3, mov.2, c.54. • Schubert: Sonata D.840, mov.4, c.122-123, 126-127. • Liszt: Años de peregrinaje, S.160, 1ª año, mov.6, c.78-79. <p>Tríada en 2ª inversión</p> <ul style="list-style-type: none"> • Phinot: chanson <i>Pleurez mes yeux</i>, c.17-18. • M.A. Charpentier: Misa del Sr. Mauroy, H.6, Agnus Dei, c.1377-1378. • M.A. Charpentier: Misa de muertos, H.10, Sanctus, c.512. • Cabanillas: Tiento nº2, c.11. • J.S. Bach: Coral nº11, c.6, 8, 10. • J.S. Bach: Coral nº339, c.1-2. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.489, c.47. • Clementi: Sonata para piano Op.40 nº2, mov.3, c.227-228. • Mozart: Sonata para piano KV 309, mov.1, c.100. • Schumann: Trío para piano nº3, Op.110, mov.1, c.247-248. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº12, <i>Sobre una tumba</i>, c.22.
Disposición de las voces	<p>Registro grave</p> <ul style="list-style-type: none"> • La Moeulle: Chanson <i>Si je maintiens ma vie</i>, c.43. • Caimo: Madrigal <i>Sestina: Che pro mi vien</i>, c.10. • Corelli: Concerto grosso Op.6 nº10, mov.2, c.29. • Rameau: Pieza para clavecín, <i>Les Sauvages</i>, c.15. • J.S. Bach: Coral nº89, c.2. • J.S. Bach: Coral nº355, c.7, 8. • Händel: Suite HWV 430, Aria, c.4-5. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.321, c.68. • Boccherini: Aria académica nº1, G.544, c.113-114. • Mozart: Misa Trinitatis, KV 167, Sanctus, c.28. • Liszt: Años de peregrinaje, S.161, 2ª año, mov.3, c.30. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº3, <i>El viejo castillo</i>, c.39. <p>Distancia estrecha entre voces</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lassus: Motete <i>Domine, non est exaltatum cor meum</i>, c.96. • J. Bull: Pavana española, c.57, 60. • Cabanillas: Tiento nº4, c.124. • Purcell: Minuet Z.649, c.2-3, 12-13, 14-15. • J.S. Bach: Coral nº382, c.8. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.425, c.89-90. • Clementi: Sonata para piano Op.40 nº1, mov.3, c.49-50. • Mozart: Sonata para piano KV 333(315c), mov.1, c.53-54. • Liszt: Armonías poéticas y religiosas, S.173 nº1, c.53-54, 57-58. • Franck: Las tres primeras composiciones, nº2 c.2, 6.

Densidad sonora	<p>Incremento de la densidad sonora</p> <ul style="list-style-type: none"> • A. Gabrieli: Madrigal <i>Due rose fresche</i>, c.36-37. • Byrd: Madrigal <i>This sweet and merry month of May</i>, c.32-33. • Fux: Sonata para teclado nº5, K402, mov.2, c.23. • Telemann: Cantata TWV 1:820, Aria <i>Ich bin getauft in Christi Tode</i>, c.28. • J.S. Bach: Coral nº341, c.7. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.337, c.72-73. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº3, c.45-46. • Mozart: Rondó KV 494, c.173-174. • Weber: Variaciones sobre un tema de Vogler, Op.5, c.59-60. • Schubert: Menuet D.41 nº6, c.26-27. • Mendelssohn: Cuarteto de cuerda nº3, Op.44 nº1, mov.3, c.34-35. <p>Escritura a más de cuatro partes</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le Jeune: Chanson <i>Susanne un jour</i>, c.12-13. • Cornet: Chanson <i>Avecque vous</i>, c.21. • Ramsey: Madrigal <i>Sleep, fleshly birth</i>, c.28. • Buus: Chanson <i>Douce mémoire</i>, c.60-61. • J.S. Bach: Coral nº350, c.13-14. • J.S. Bach: Misa en Sim, BWV232, Gloria: Coro <i>Cum Sancto Spiritu</i>, c.96. • Händel: Dixit Dominus, HWV 232, mov.6, c.125. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.415, c.66-67, 70-71. • Mozart: Quinteto de cuerda KV 174, mov.1, c.24-25. • Hummel: Sonata para piano Op.13, mov.2, c.54. • Liszt: Años de peregrinaje, S.161, 2º año, mov.7, c.367-368.
Sucesiones por prolongación	
Cambios de estado y de posición de los acordes	<ul style="list-style-type: none"> • Clemens non Papa: Chanson <i>Jaquin Jaquet</i>, c.5-7. • Monte: Madrigal <i>Ahí, chi mi rompe il sonno</i>, c.78-79. • Guerrero: Canciones y villanescas espirituales, nº40, <i>Prado ameno, gracioso</i>, c.38-39. • Lassus: Motete <i>Domine, exaudi orationem meam</i>, c.38. • Morley: Madrigal <i>April is in my mistress'face</i>, c.12-13. • Farmer: Madrigal <i>Fair Phyllis I saw</i>, c.29-30. • Froberger: Tocata para teclado (nº6, 1656), c.48. • Telemann: Fantasía para teclado TWV 33:1, c.25. • J.S. Bach: Coral nº56, c.1. • J.S. Bach: Coral nº71, c.11. • J.S. Bach: Coral nº298, c.5. • J.S. Bach: Coral nº201, c.9. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.335, c.38. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.272, c.31, 33, 34. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.74 nº1, mov.2, c.36-37. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº5, mov.1, c.15-16. • Mozart: Sonata para piano KV 570, mov.3, c.71-72, 73-74. • Beethoven: Sinfonía nº3, Op.55, mov.2, c.31-32. • Schumann: Misa sacra Op.147, Gloria, c.53. • Brahms: Romanza para piano Op.118 nº5, c.3-4, 10. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº9, <i>Serenata</i>, c.11. <p>Sucesiones por salto descendente de 3ª</p> <ul style="list-style-type: none"> • Rore: Madrigal <i>Ne l'aria in questi dì</i>, c.11. • Le Jeune: Chanson <i>Revoici venir du Printemps</i>, c.38-39. • Canis: Chanson <i>Mariez moi mon père</i>, c.49, 52. • Froberger: Ricercare para teclado (nº3, 1656), c.42. • Pachelbel: Preludio coral nº28, c.5. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.286, c.17-18. • Händel: Suite HWV 427, mov.4, c.40-41.
Sucesiones retardadas	<ul style="list-style-type: none"> • Rore: Madrigal <i>O morte, eterno fin</i>, c.12. • Lassus: Madrigal <i>Mia benigna fortuna</i>, c.2-3.

	<ul style="list-style-type: none"> • Wert: Madrigal <i>Chi salirà per me</i>, c.6. • Tomkins: Madrigal <i>Music divine</i>, c.29-30. • Villiers: Chanson <i>Si vous voulez</i>, c.14. • Buxtehude: Suite BuxWV 236, Courante, c.20, 21. • J.S. Bach: Coral nº325, c.6. • J.S. Bach: Fuga nº11 (I), BWV 856, c.15-16. • J.S. Bach: C. Brandemburgo nº6, BWV 1051, mov.3, c.2-3. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.382, c.5-9. • Beethoven: Cuarteto de cuerda Op.18 nº6, mov.3, c.21-22. • Schubert: Sonata D.459, mov.1, c.15. • Kirchner: Versión de las <i>Variaciones sobre un tema de Schumann de Brahms</i> Op.23, c.151-152, 164-165.
Sucesiones anticipadas	<ul style="list-style-type: none"> • Lassus: Motete <i>Eripe me de inimicis meis</i>, c.19. • Farmer: Madrigal <i>Fair Phyllis I saw</i>, c.35. • Froberger: Capricho para teclado (nº6, 1658), c.25-26. • Rameau: Pieza para clavecín, <i>Les triolets</i>, c.5. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.258, c.67-68. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.20 nº4, mov.3, c.11-12. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº2, mov.1, c.72-75. • Franck: Las tres primeras composiciones, nº1 c.18.
Ubicación de las voces	
Partes extremas	<ul style="list-style-type: none"> • Guerrero: Canciones y villancos espirituales nº35, <i>De amores del Señor</i>, c.15. • Susato: Canción holandesa nº49, <i>Een costerken op syn</i>, c.32-33. • Schütz: Pasión según San Mateo, SWV 479, coro <i>Der ganze Haufe</i>, c.6. • Stradella: Oratorio La Susanna, Parte 1 nº27, c.40-41. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.249, c.120-121. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:9, mov.2, c.29. • Beethoven: Cuarteto de cuerda Op.18 nº3, mov.1, c.75-76, 89-90. • Schubert: Sonata D.459, mov.3, c.11-12. • Arriaga: Cuarteto de cuerda nº3, mov.4, c.931-932. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº9, <i>Serenata</i>, c.16.
Cruzamiento	<ul style="list-style-type: none"> • Rore: Madrigal <i>O sonno</i>, c.5-6. • Palestrina, Misa In te Domine speravi, Credo, c.91. • Cabanillas: Tiento nº7, c.110. • Rabassa: Dixit Dominus, c.132. • J.S. Bach: Coral nº172, c.19. • J.S. Bach: Coral nº8, c.7. • J.S. Bach: Coral nº54, c.5. • J.S. Bach: Misa en Sim, BWV 232, Gloria: Coro <i>Et in terra pax</i>, c.172. • J. Haydn: Misa en tiempos de guerra, Kyrie, c.28. • Salieri: Requiem, Dies Irae, c.261-262. • Rossini: Pequeña misa solemne, Kyrie, c.49-50. • Brahms: Intermezzo Op.118 nº4, c.114. <p>Fórmula cadencial de la 1ª mitad del s. XV</p> <ul style="list-style-type: none"> • Binchois: Canción secular nº14, <i>Tristre plaisir</i>, c.11-12, 17-18, 22-23. • Moxica: <i>No queriendo ser querida</i>, c.17-18 (Cancionero de Palacio nº22). • Alonso: <i>Sol sol gi gi a b c</i>, c.16-17 (Cancionero de Palacio nº63). • Escobar: <i>Secáronme los pesares</i>, c.22-23 (Cancionero de Palacio nº199).
Recursos de refuerzo	
Quintas paralelas por duplicación	<ul style="list-style-type: none"> • Rameau: Pieza para clavecín, <i>Fanfarinette</i>, c.25-26. • Händel: Chacona HWV 435, c.44-45. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.181, c.221-226. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.304, c.29-34. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:50, mov.1, c.7. • Clementi: Sonata para piano Op.34 nº2, mov.2, c.18-20. • Hummel: Rondó-fantasia Op.19, c.94-97. • Schumann: Piezas nocturnas Op.23 nº4, c.18-19.

	<ul style="list-style-type: none"> • Alkan: Concierto para piano solo Op.39 n°8, c.499-506.
Octavas paralelas por duplicación	<ul style="list-style-type: none"> • J.S. Bach: Suite orquestal n°2, BWV 1067, mov.5, c.1-12. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.500, c.72-78, 83-86. • Clementi: Sonata para piano Op.25 n°5, mov.3, c.207-211, 221-226, 229-234, 243-245. • Mozart: La Flauta Mágica, KV 620, Acto I, escena 18, c.38-42. • Schubert: Sinfonía n°4, D.417, mov.3, c1-8. • Chopin: Estudio Op.25 n°10.
Factores estructurales	
Separación entre secciones	<ul style="list-style-type: none"> • Janequin: Chanson <i>Pourquoi tournez vous vos yeux</i>, c.31-32. • Bateson: Madrigal <i>Those sweet delightful lilies</i>, c.24. • Vautor: Madrigal <i>Sweet suffolk owl</i>, c.3-5. • Buxtehude: Suite BuxWV 226, Zarabanda 2, c.8-9. • M.A. Charpentier: Misa de muertos, H.10, Prosa de muertos, c.314-315. • J.S. Bach: Coral n°332, c.2. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.249, c.13-14. • Mozart: Sonata para piano KV 570, mov.3, c.8-9. • Beethoven: Sinfonía n°3, Op.55, mov.1, c.557-561. • Weber: Sonata para piano n°2, Op.39, mov.2, c.4-5. • Schubert: Danza alemana D.779/34, c.12-13.
Enlace cadencial	<ul style="list-style-type: none"> • Fayrfax: Magnificat <i>Regale</i>, c.192-193. • Lassus: Motete <i>Stabat Mater dolorosa</i>, c.55-56. • Corelli: Concerto grosso Op.6 n°10, mov.5, c.7-8. • F. Couperin: <i>Ordre n°24, Mov. de Passacaille: L'Amphibie</i>, c.87-88. • Telemann: Fantasía para teclado TWV 33:36, c.11-12. • J.S. Bach: Coral n°51, c.12-13. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.443, c.21-22, 32. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:43, mov.2, c.3-4. • Mozart: Sonata para piano KV 332(300k), mov.3, c.14. • Beethoven: Sonata para piano n°6, Op.10 n°2, mov.3, c.17-18. • Weber: Sonata para piano n°4, Op.70, mov.4, c.4-5. • Schumann: Piezas de fantasía Op.12, <i>Caprichos</i>, c.15-16.
Después de una cadencia	<ul style="list-style-type: none"> • Arcadelt: Chanson <i>D'un extrême regret</i>, c.11. • Lassus: Motete <i>Precatus est Moyses in conspectu Domini</i>, c.11-12. • Corelli: Concerto grosso Op.6 n°12, mov.2, c.4-5. • Clérambault: Te Deum, C.138, c.64. • J.S. Bach: Coral n°132, c.8. • J.S. Bach: Coral n°164, c.10. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.249, c.112-113. • J. Haydn: Misa Nelson, Sanctus, c.3-4. • J. Haydn: Misa en tiempos de guerra, Agnus Dei, c.2-3. • Schubert: Impromptu Op.90 n°1, D.899, c.37-38. • Schumann: Sonata Op.14, mov.1, c.7-8.
Fragmento con carácter codal	<ul style="list-style-type: none"> • D. Scarlatti: Sonata para clave L.404, c.102-104. • Mozart: Sonata para piano KV 279(189d), mov.3, c.54-56. • Mozart: Sonata para piano KV 332(300k), mov.3, c.85-88. • Rossini: Estudio asmático, c.422-425. • Liszt: Gran paráfrasis de la marcha de Giuseppe Donizetti, S.403, c.206-209. • Liszt: Canto del cisne y marcha de Hunyadi Laszlo, S.405, c.259-264.
Separación por silencios	<ul style="list-style-type: none"> • Boni: Chanson <i>J'espère et crains</i>, c.23. • Byrd: Madrigal <i>Lullaby, my sweet little baby</i>, c.78-79. • Corelli: Concerto grosso Op.6 n°7, mov.1, c.4, 5, 6. • Vivaldi: Concierto Op.8 n°4, <i>Las cuatro estaciones</i>, RV 297, c.110-111. • J.S. Bach: Coral n°337, c.3-4. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.343, c.40-41. • Salieri: Misa en re menor, Gloria, c.9. • J. Pons: Obertura n°6, c.26-27.

	<ul style="list-style-type: none"> • Brahms: Sonata para piano Op.5, mov.3, c.19-20, 27-28. • Schumann: Escenas en el bosque, Op.82 mov.8, c.3-4.
Notas extrañas	
Nota de paso	<ul style="list-style-type: none"> • Gombert: Chanson <i>Vous êtes trop jeune</i>, c.14. • Marenzio: Madrigal <i>Che fa oggi il mio sole</i>, c.8. • Telemann: Fantasía para teclado TWV 33:20, c.15-16. • J.S. Bach: Coral nº184, c.4. • J.S. Bach: Coral nº328, c.8. • J.S. Bach: Preludio nº7 (I), BWV 852, c.58-59. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.336, c.41-42. • Mozart: Sinfonía nº40, KV 550, mov.4, c.78-79. • Beethoven: Sonata para piano nº29, Op.106, mov.4, c.178. • Schubert: Menuet, D.335, c.63-64. • Schumann: Fantasía Op.17, mov.1, c.51. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº7, <i>Furioso</i>, c.121-122.
Bordadura	<ul style="list-style-type: none"> • Lassus: Motete <i>Confitebor tibi, Domine</i>, c.2-3, 3-4. • Vecchi: Canzonetta <i>Donna, se vaga sei</i>, c.14-15. • Fux: Sonata para teclado nº7, mov.3, c.14, 15, 16. • J.S. Bach: Coral nº369, c.9. • J.S. Bach: Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.3, c.19. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.301, c.21-22. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.77 nº2, mov.3, c.53. • Schubert: Quinteto de cuerda D.956, mov.1, c.369-370. • Arriaga: Cuarteto de cuerda nº1, mov.4, c.211. • Liszt: El árbol de Navidad, S.186 mov.3, c.93-94.
Anticipación	<ul style="list-style-type: none"> • Certon: Chanson <i>J'espère et crains</i>, c.15. • Lupi Second: Chanson <i>Une dame pour mieux venir</i>, c.36-37. • Pachelbel: Ricercare para órgano en Fa# m, c.64. • Corelli: Concerto grosso Op.6 nº9, mov.3, c.28-29. • J.S. Bach: Coral nº162, c.11-12. • J.S. Bach: Coral nº361, c.4. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.278, c.15. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:37, mov.2, c.12-13. • Mozart: Rondó KV 494, c.14. • Mozart: Cuarteto de cuerda KV 170, mov.2, c.37. • Schumann: Sonata Op.14, mov.2, c.143-144. • Bruckner: Misa para el Jueves Santo, WAB 9, Credo, c.32.
Escapada	<ul style="list-style-type: none"> • Benedictus: Chanson <i>Je ne me puis tenir d'aimer</i>, c.32. • Caimo: Madrigal <i>Eccelsa e generosa prole</i>, c.23. • Gibbons: Madrigal <i>Ah, dear heart</i>, c.26. • J.S. Bach: Preludio y Partita BWV 833, mov.2, c.7-8. (Autenticidad dudosa) • Schubert: Sonata D.567, mov.1, c.48. • Schubert: Danza escocesa D.299 nº2, c.7-8, 15-16. • Mendelssohn: Cuarteto nº2 Op.13, mov.3, c.25-26. • Alkan: Sinfonía Op.39 nº5, c.35-36.
Pedal	<ul style="list-style-type: none"> • Susato: Canción <i>Een Venus schoon</i>, c.39. • Cabanillas: Tiento nº6, c.51-52. • J.S. Bach: Coral nº124, c.2. • Händel: Suite HWV 437, mov.3, c.24-26. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:48, mov.2, c.83-86. • Beethoven: Sonata para piano nº 11, Op.22, mov.1, c.188-189. • Liszt: Himno de la noche, S.173a1, c.73-74. • Gade: Flores de primavera Op.2B, mov.2, c.2.
Retardo	<p>Retardo del segundo intervalo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cortecchia: Madrigal <i>Quest'io tesseva e quelle</i>, c.17. • Monte: Madrigal <i>Ahí, chi mi rompe il sonno</i>, c.29-30. • Cabanillas: Tiento nº23, c.127.

	<ul style="list-style-type: none"> • J.S. Bach: Coral nº172, c.16. • J.S. Bach: Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.2, c.64-65. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.295, c.19-20. • Händel: Suite HWV 428, Courante, c.10-11. • J. Haydn: Misa Cellensis, Gloria, c.270-271, 275-276. • Beethoven: Cuarteto de cuerda Op.135, mov.2, c.214-215. • Mendelssohn: Cuarteto de cuerda nº2, Op.13, mov.4, c.206. • Bruckner: Christus factus est, WAB 11, c.8-9. <p>Retardo situado en una 3ª voz</p> <ul style="list-style-type: none"> • Monte: Madrigal <i>Leggiadre Ninfe</i>, c.12. • Morley: Madrigal <i>Fyer, Fyer</i>, c.31-32. • Gibbons: Madrigal <i>Dainty fine bird</i>, c.16-17. • Cabanillas: Tiento nº8, c.32-33. • Pachelbel: Preludio coral nº3, c.24. • J.S. Bach: Coral nº252, c.19, 22. • J.S. Bach: Coral nº60, c.13. • J.S. Bach: Sonata para teclado en lam, BWV 965, mov.6, c.58. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.465, c.57-64. • J. Haydn: Misa en tiempos de guerra, Kyrie, c.21-22. • Brahms: Sonata para piano Op.2, mov.2, c.43-44. • Tchaikovsky: Variaciones Op.19 nº6, c.18, 23, 30. <p>Retardo formando parte del paralelismo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mouton: Chanson <i>En venant de Lyon</i>, c.28. • Beaulaigue: Chanson <i>Comme serait à moi</i>, c.63. • Pachelbel: Preludio coral nº16, c.20. • J.S. Bach: Coral nº123b, c.9. • J.S. Bach: Fuga nº1 (II), BWV 870, c.40. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.488, c.6-7, 15. • Mozart: Sonata para piano KV 283, mov.1, c.112-113. • Bruckner: Tantum ergo, WAB 43, c.5-6. • Brahms: Sonata para piano Op.2, mov.4, c.5-6, 13-14.
Apoyatura armónica	<p>Apoyatura en el segundo intervalo</p> <ul style="list-style-type: none"> • J.S. Bach: Coral nº44, c.3. • J.S. Bach: Coral nº344, c.10,12. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.400, c.30-31, 32-33. • Rodríguez Monllor: Sonata para clave nº3, c.74, 81. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.77 nº1, mov.1, c.112-113. • Mozart: Quinteto de cuerda KV 406, mov.1, c.179-180. • Weber: Sonata nº2, Op.39, mov.1, c.112. • Schubert: Sinfonía nº8, D.759, mov1 c.245-246. • Franck: Preludio, Coral y Fuga Op.9, c.191. <p>Apoyatura situada en una 3ª voz</p> <ul style="list-style-type: none"> • Josquin des Prez: Chanson <i>Faute d'argent</i>, c.37. • Greaves: Madrigal <i>Come away, sweet love</i>, c.46. • Wilbye: Madrigal <i>Lady, when I behold</i>, c.5. • Frescobaldi: Toccata en Fa, c.88-89. • Corelli: Concerto grosso Op.6 nº8, mov.4, c.27-28. • J.S. Bach: Coral nº326, c.3-4. • J.S. Bach: Coral nº180, c.7. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.477, c.39, 43. • Beethoven: Cuarteto de cuerda Op.59 nº1, mov.1, c.187-188. • Beethoven: Sinfonía nº7, Op.92, mov.3, c.340-341. • Liszt: Glanes de Woronince, S.249, mov.3, c.121-122. • Franck: Preludio, aria y final, c.231. <p>Apoyatura formando parte del paralelismo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ferrabosco: Madrigal <i>Io mi son giovinetta</i>, c.34. • Vecchi: Canzonetta <i>Mentr'il Cuculo</i>, c.6.

	<ul style="list-style-type: none"> • Buxtehude: Suite BuxWV 228, Giga, c.2. • Fux: Sonata para teclado nº4, K401, mov.2, c.36-37, 39. • J.S. Bach: Coral nº262, c.2. • J.S. Bach: Coral nº361, c.7. • J.S. Bach: Coral nº352, c.7. • J.S. Bach: Fuga nº20 (I), BWV 865, c.55. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.440, c.109, 113. • Mozart: Sonata para piano KV 279, mov.2, c.29-30. • Beethoven: Sonata para piano nº28, Op.101, mov.3, c.162. • Weber: Variaciones sobre un tema de la ópera <i>Joseph</i> de Méhul, Op.28, c.111-112. • Brahms: Sonata para piano Op.5, mov.1, c.176, 177.
Apoyatura melódica	<ul style="list-style-type: none"> • Beaulaigue: Chanson <i>Comme serait à moi</i>, c.63. • Cabanillas: Tiento nº25, c.83. • Rameau: Pieza para clavecín, <i>Les Tricotets</i>, c.63. • J.S. Bach: Coral nº142, c.6. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.251, c.10-11. • Mozart: Sonata para piano KV 279, mov.2, c.20. • Chopin: Mazurka Op.6 nº1, c.57-58, 59-60, 65-66, 67-68. • Chopin: Mazurka KK IV b nº4, c.51-52.
Notas de adorno	<ul style="list-style-type: none"> • Rameau: Pieza para clavecín, <i>L'Indifférente</i>, c.3. • J.S. Bach: Coral nº184, c.6. • J.S. Bach: Preludio y Partita BWV 833, mov.1, c.16. (Autenticidad dudosa) • D. Scarlatti: Sonata para clave L.304, c.12. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.307, c.9. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.312, c.76-77. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.289, c.33, 39. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.3, c.7. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.87-89. • Mozart: Sonata para piano KV 333(315c), mov.1, c.150. • Rossini: Pequeña misa solemne, Agnus Dei, c.1-3. • Brahms: Variaciones sobre un tema de Händel, Op. 24, c.3, 4.
Factores rítmicos	
Duración breve	<ul style="list-style-type: none"> • Ferrabosco: Madrigal <i>Io mi son giovinetta</i>, c.19. • Costeley: Chanson <i>Mignonne, allons voir si la Rose</i>, c.47-48. • Planson: Chanson <i>Puis que le ciel veut ainsi</i>, c.15. • Rameau: Pieza para clavecín, <i>La Victoire</i>, c.97. • Rabassa: Tocata de ecos y contraecos, mov.1, c.13, 16, 17. • J.S. Bach: Coral nº334, c.6. • J.S. Bach: C. Brandemburgo nº5, BWV 1050, mov.1, c.126. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.335, c.8. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.349, c.29-30. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.74 nº2, mov.1, c.25-26. • K. Stamitz: Concierto para Clarinete en Sib mayor, mov.3, c.20-21. • Clementi: Sonata para piano Op.50 nº1, mov.3, c.4. • Schumann: Escenas en el bosque, Op.82 mov.5, c.25. • Brahms: Variaciones sobre un tema de Händel, Op. 24, c.35.
Tiempos débiles consecutivos	<ul style="list-style-type: none"> • Susato: Canción <i>Peynsen en trueren</i>, c.18-20. • Caimo: Madrigal <i>Anchor che col partire</i>, c.6-7. • Buxtehude: Suite BuxWV 243, Alemana, c.7. • J.S. Bach: Coral nº15, c.7-8, 9-10. • J.S. Bach: Coral nº363, c.11-12. • J.S. Bach: C. Brandemburgo nº6, BWV 1051, mov.2, c.1. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.381, c.13-15. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.141. • Mozart: Sonata para piano KV 282, mov.4, c.3-4. • Beethoven: Sonata para piano nº21, Op.53, mov.2, c.149-151.

	<ul style="list-style-type: none"> • Tomasek: Égloga Op.35 nº6, c.58. • Liszt: El árbol de Navidad, S.186 mov.9, c.24-30.
Tiempos fuertes consecutivos	<ul style="list-style-type: none"> • A. Gabrieli: Madrigal <i>Veggo fra i raggi d'oro</i>, c.14-15. • Certon: Chanson <i>La, la, la, je ne l'ose dire</i>, c.13-15. • Pachelbel: Ricercare para órgano en Do M, c.94-97. • Telemann: Fantasía para teclado TWV 33:26, c.45-47. • J.S. Bach: Coral nº381, c.8-10. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.253, c.49-50. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº2, mov.4, c.169-171. • Mozart: Sonata para piano KV 576, mov.3, c.54-55. • Beethoven: Sonata para piano nº8, Op.13, mov.3, c.103-105. • Schumann: Escenas de niños Op.15 nº1, c.9-12. • Brahms: Variaciones sobre un tema de Paganini Op.35 nº2, c.228-240.
Progresiones armónicas	
Progresiones armónicas	<ul style="list-style-type: none"> • Tomkins: Madrigal <i>Music divine</i>, c.52-53. • Wilbye: Madrigal <i>O what shall I do?</i>, c.26-30. • Pachelbel: Preludio para órgano nº7 en Re m, c.49-51. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.369, c.65-68. • Händel: Suite HWV 432, Allegro, c.6-7. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:51, mov.2, c.53-56. • Mozart: Sonata para piano KV 279(189d), mov.3, c.24-28. • Beethoven: Sonata para piano nº2, Op.2 nº2, mov.3, c.26-30. • Schubert: Sonata D.566, mov.2, c.107-108. • Liszt: Años de peregrinaje, S.163, 3^{er} año, mov.1, c.147-150.
Series de sextas	<ul style="list-style-type: none"> • D. Scarlatti: Sonata para clave L.310, c.20-21. • Händel: Suite HWV 428, Presto, c.97-98. • Händel: Suite HWV 433, Alemana, c.3. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:20, mov.2, c.61, 62, 64. • Mozart: Sonata para piano KV 280(189e), mov.3, c.25-27. • Schubert: Sonata D.840, mov.4, c.543-544. • Liszt: Años de peregrinaje, S.163, 3^{er} año, mov.1, c.178-185.
Series de acordes tríadas fundamentales	<ul style="list-style-type: none"> • Vecchi: Canzonetta <i>Cruda mia tiraniella</i>, c.7-8. • Monteverdi: Madrigal <i>Quel augellin che canta</i>, c.24-25. • Cabanillas: Tiento nº9, c.40. • Corelli: Sonata Op.5 nº4, mov.1, c.49-52. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.341, c.74-75. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:20, mov.3, c.21-23, 25. • Mozart: Sonata para piano KV 281(198f), mov.3, c.79-80, 81-82. • Mozart: Sonata para piano KV 282(189g), mov.3, c.3-4. • Beethoven: Sonata para piano nº21, Op.53, mov.1, c.196-197. • Brahms: Rapsodia para piano Op.119, nº4, c.37-39. • Tausig: El barco fantasma, Op.1, c.508-516.
Series de acordes cuatríadas	<ul style="list-style-type: none"> • D. Scarlatti: Sonata para clave L.422, c.139-140. • Clementi: Sonata para piano Op.41, mov.3, c.109-110. • Beethoven: Sonata para piano nº11, Op.22, mov.2, c.35-38. • Chopin: Mazurka Op.67 nº2, c.21-24. • Wagner: El ocaso de los dioses, Acto3, Esc.2, c.330-334.
Armonía desplegada	
Acordes desplegados	<ul style="list-style-type: none"> • Händel: Suite HWV 432, Giga, c.5-6. • Händel: Suite HWV 439, Giga, c.134-136. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.355, c.6-7. • D. Alberti: Sonata para teclado nº5, Op.1, mov.2, c.1-2, 5-6. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:30, mov.1, c.79-84. • Mozart: Sonata para piano KV 280 (189e), mov.1, c.97-98. • Beethoven: Sonata para piano nº17, Op.31 nº2, mov.3, c.231-233. • Tomasek: Allegro caprichoso de bravura Op.84 nº1, c.92-95. • Tchaikovsky: Romanza Op.6 nº5, c.39-41.

Sucesiones dentro de una misma armonía	<ul style="list-style-type: none"> • Rameau: Pieza para clavecín, <i>Les Niais de Sologne</i>, c.39, 41. • J.S. Bach: Coral nº304, c.2. • Händel: Dixit Dominus, HWV 232, mov.1, c.121. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.305, c.50. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.330, c.6-8, 21-23. • Cimarosa: Magnificat, c.75. • Mozart: Sinfonía nº41, KV 551, mov.2, c.63. • Mozart: Sonata para piano KV 330(300h), mov.1, c.104. • Chopin: Nocturno nº4, Op.15 nº1, c.26. • Chopin: Nocturno nº13, Op.48 nº1, c.53. • Schumann: Romanza Op.28 nº3, c.60.
Melodía acompañada	
Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes compactos	<ul style="list-style-type: none"> • Händel: Suite HWV 432, Pasacalle, c.29,30,31. • Schumann: Canción Op.31 nº1, c.12-22.
Melodía con acompañamiento realizado mediante acordes desplegados	<ul style="list-style-type: none"> • D. Scarlatti: Sonata para clave L.411, c.57, 58. • Mozart: Sinfonía nº39, KV 543, mov.4, c.242 y 248. • Beethoven: Sonata para piano nº23, Op.57, mov.2, c.33,37,38. • Beethoven: Sinfonía nº6, Op.68, mov.2, c.5. • Chopin: Estudio Op.10 nº3, c.6, 14, 19. • Alkan: Tocatina Op.75, c.8.
Sucesiones en el acompañamiento mediante armonía desplegada	<ul style="list-style-type: none"> • D. Scarlatti: Sonata para clave L.487, c.36-39, 42-47. • Mozart: Sonata para piano KV 457, mov.2, c.10-11. • Beethoven: Sonata nº1, Op.2 nº1, mov.3, c.180-181. • Chopin: Nocturno nº3, Op.19 nº3, c.19-20.
Acompañamiento <i>Bajo Alberti</i>	<ul style="list-style-type: none"> • D. Alberti: Sonata para teclado nº8, Op.1, mov.1, c.61-62. • D. Alberti: Sonata para teclado nº4, Op.1, mov.1, c.6-7. • Galuppi, Sonata nº1, mov.1, c.17-18, 21-22, 24-25. • Galuppi, Sonata nº2, mov.1, c.7-8. • J.C. Bach, Sonata para teclado Op.5 nº5, mov.2, c.35-36, 42-43, 52. • Mozart: Sonata para piano KV 545, mov.2, c.30. • Beethoven: Sonata para piano, WoO 47/2, mov.3, c.24-25.
Naturaleza del instrumento	
El órgano	<p>Sonoridad mantenida</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cabanillas: Tiento nº13, c.125. • Pachelbel: Fuga para órgano nº4 en Do M, c.26. <p>Juegos de mutación</p> <ul style="list-style-type: none"> • Saint-Saëns: Concierto para piano nº5, mov.2, Op.103.
El piano	<p>Sonoridad atenuada</p> <ul style="list-style-type: none"> • Händel: Suite HWV 426, Giga, c.12-13. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.467, c.105-106. • Rodríguez Monllor: Sonata para clave nº19, c.121-122. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:28, mov.3, c.61-64. • Mozart: Sonata para piano KV 333, mov.3, c.12-13. • Beethoven: Sonata para piano nº4, Op.7, mov.3, c.59-60, 63-64. • Mendelssohn: Romanza sin palabras, Op.30 nº2, c.49-50. • Franck: Preludio, aria y final, c.42-43. <p>Pedal de resonancia</p> <ul style="list-style-type: none"> • Alkan: Barcarola Op.65 nº6, c.12-13. <p>Armonía romántica</p> <ul style="list-style-type: none"> • Rossini: Tarantelle pur sang, c.280-287. • Chopin: Mazurka Op.68 nº3, c.7-13. • Schumann: Sonata Op.14, mov.2, c.100-101, 108-109, 111-113. • Brahms: Lied <i>An eine Aolsharfe</i>, Op.19 nº5, c.91-96, 98-99. • Tchaikovsky: Nocturno Op.10 nº1, c.74-77. • Dvorak: Impresiones poéticas, Op.85 nº5, <i>Balada campesina</i>, c.39-42, 65-70.

Quintas con nombre propio	
Quintas de Scarlatti	<ul style="list-style-type: none"> • Cabanillas: Tiento nº5, c.99. • Telemann: Cantata TWV 1:1471, Aria <i>Verlöschet, ihr Funken der irdischen Liebe</i>, c.7. • Rameau: Pieza para clavecín, <i>Fanfarinette</i>, c.27. • J.S. Bach: Coral nº146, c.3. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.382, c.32-33. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.466, c.204-205. • Mozart: Misa solemnis KV 139, Sanctus, c.42-43. • Beethoven: Sonata para piano nº28, Op.101, mov.3, c.165. • Weber: Variaciones sobre un tema ruso, Op.40, c.115-116. • Chopin: Scherzo nº3, Op.39, c.54-55. • Schumann: Noveletten Op.21 nº1, c.57.
Quintas de Mozart	<ul style="list-style-type: none"> • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:48, mov.1, c.116-118. • Mozart: Cuarteto de cuerda KV 421, mov.3, c.7-8. • Mozart: Cuarteto de cuerda KV 499, mov.4, c.96-97. • Mozart: Cuarteto de cuerda KV 428, mov.1, c.62-63. • Mozart: Sonata para piano KV 332(300k), mov.1, c.36-37. • Beethoven, Sonata para piano nº25, Op.79, mov.2, c.20-21. • Salieri: Requiem, Agnus Dei, c.25-26. • Beethoven: Sonata para piano nº23, Op.57, mov.2, c.6-7. • Schubert: Sonata D.279, mov.1, c.69-70. • Schumann: Cuarteto de cuerda Op.41 nº1, mov.2, c.41, 42.
Quintas de Rimky Korsakov	<ul style="list-style-type: none"> • Monte: Madrigal <i>Fa ch'io riveggia</i>, c32-33. • Castro: Chanson <i>Ah! Je meurs</i>, c.30-31. • Schütz: Pasión según San Mateo, SWV 479, coro <i>Die Knechte</i>, c.2. • Corelli: Concerto grosso Op.6 nº1, mov.4, c.56-62. • J.S. Bach: Coral nº163, c.11-12. • J.S. Bach: Coral nº351, c.16. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.362, c.22-23. • J. Haydn: Sonata para piano Hob.XVI:50, mov.1, c.150. • Beethoven: Sonata para piano nº5, Op.10 nº1, mov.1, c.282-283. • Heller: Sonatina Op.147, mov.2, c14-15. • Franck: Ballade Op.9, c.28-29, 30-31. • Rimsky-Korsakov: Romance Op.40 nº3, c.41-42. • Rimsky-Korsakov: Romance Op.50 nº1, c.30.
Quintas de Trompa	<ul style="list-style-type: none"> • J.Haydn: Sinfonía nº93, mov.1, c.212-213. • Mozart: Sinfonía nº15, KV 124, mov.3, c.25-28. • Beethoven: Sinfonía nº2, Op.36, mov.2, c.156-158. • Schubert: Sinfonía nº6, D.589, mov.1, c.22-23, 26-27. • Berlioz: Sinfonía fantástica Op.14, mov.3, c.52-53.
Quintas de Flamenco	<ul style="list-style-type: none"> • Bizet: Carmen, Acto 2, c.1-34. • Albéniz: Suite Iberia, Cuaderno 4, <i>Jerez</i>, c.11-12.
Casos excepcionales	
Descuido	<ul style="list-style-type: none"> • Greaves: Madrigal <i>Come away, sweet love</i>, c.27. • Guerrero: Canciones y villanescas espirituales, nº52, <i>Los Reyes siguen la'strella</i>, c.31-32. • Schütz: Pasión según San Mateo, SWV 479, coro <i>Hohepriester und Pharisäer</i>, c.25. • Rameau: Primer libro de piezas para clavecín, <i>Gavotte</i>, c.10. • J.S. Bach: Coral nº261, c.3-4,7. • D. Scarlatti: Sonata L.296, c.20. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.33 nº3, mov.3, c.24-25. • Beethoven: Sinfonía nº6, Op.68, mov.1, c.11-12, 15-16. • Bruckner: Preludio y fuga, WAB 131, c.53. • Brahms: Sonata para piano Op.1, mov.2, c.71.
Intencionalidad	<ul style="list-style-type: none"> • Vecchi: Canzonetta <i>Hor ch'io son gionto quivi</i>, c.11, 14.

	<ul style="list-style-type: none"> • Vivanco: Misa Sexti Toni, Agnus Dei, c.30. • Froberger: Capricho para teclado (nº5, 1658), c.50. • Rameau: Pieza para clavecín, <i>Les Sauvages</i>, c.9-10. • J.S. Bach: Coral nº135, c.7. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.417, c.18-19. • Boccherini: Aria académica nº13, G.556, c.70-71. • Mozart: Sonata KV 545, mov.3, c.5-6, 25. • Schubert: Sonata D.459, mov.2, c.109, 111. • Chopin: Mazurka Op.24 nº2, c.105-120. • Liszt: Años de peregrinaje, S.161, 2º año, mov.4, c.70-72.
Efecto descriptivo	<ul style="list-style-type: none"> • Maillard: Motete <i>Domine, salvum fac regem</i>, c.64-65. • Rabassa: Un maestro de capilla, c.116-121, 127-129. • J. Haydn: Arianna a Naxos, c.249-250. • Salieri: Misa en re menor, Credo, c.78-79. • Mozart: Misa Dominicus KV 66, Agnus Dei, c.49-50. • Rossini: Guillermo Tell, Acto2, c.136-183. • Liszt: Años de peregrinaje, S.160, 1º año, mov.9, c.1-14. • Saint-Saëns: Le pas d'armes du Roi Jean, c.145-165. • Chabrier: Le roi malgré lui, Acto I, <i>Final</i>, c.62-67, 69-70. • Grieg: Toque de campanas, Op.54 nº6. • D'Indy: Le chant de la cloche, <i>La Fête</i>, Op.18, c.32-36, 77-89.
Textura tradicional	<ul style="list-style-type: none"> • Vecchi: Canzonetta <i>Fammi una Canzonetta capriciosa</i>, c.15-16. • Weelkes: Madrigal <i>Thus sings my dearest jewel</i>, c.25-28. • Anónimo: <i>A pavine</i>, c.16-24. • Anónimo: <i>Trench-more</i>, c.7-41. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.275, c.76-81. • J. Haydn: Sinfonía nº88, Hob.I:88, mov.3, c.45-64. • Rossini: Un pequeño tren de recreo, c.393-400. • Schubert: Vals Op.127 nº1, c.12-13. • Schubert: Vals Op.127 nº8, c.26-27, 32-43. • Chopin: Mazurka Op.68 nº3.
Factores diversos	
Quintas y octavas ocultas	<ul style="list-style-type: none"> • Rore: Madrigal <i>O sonno</i>, c.8-9. • Händel: Suite para clave HWV 433, Allegro, c.32-33. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.20 nº3, mov.2, c.71-72. • Schubert: Landler D.681 nº6, c.13, 14.
Cambio armónico	<ul style="list-style-type: none"> • Le Blanc: Chanson <i>Dames en qui reluit toute beauté</i>, c.6. • Froberger: Capricho para teclado (nº1, 1656), c.17. • Pachelbel: Fuga para órgano nº14 en Do M, c.26. • J.S. Bach: Coral nº44, c.14. • J.S. Bach: Coral nº48, c.7. • J.S. Bach: Coral nº65, c.8. • J.S. Bach: Coral nº218, c.1-2. • J.S. Bach: Coral nº96, c.12. • D. Scarlatti: Sonata para clave L.374, c.12. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 nº3, mov.2, c.69-70.
Efectos acústicos	<ul style="list-style-type: none"> • Rore: Madrigal <i>O sonno</i>, c.83-84. • Boni: Chanson <i>J'espère et crains</i>, c.36-37. • Guerrero: Canciones y villanescas espirituales nº48, <i>¡O celestial medicina!</i>, c.35, 37. • Schütz: Salmo nº20, SWV 116a, c.24-25. • Schütz: Salmo nº84, SWV 181a, c.19. • J.S. Bach: Coral nº91, c.5. • J.S. Bach: Coral nº183, c.6. • J.S. Bach: Coral nº340, c.5. • Schumann: Canción <i>Nord oder Süd</i>, Op.59 nº1, c.86-87.
Motivos contrapuntísticos	<ul style="list-style-type: none"> • Lassus: Motete <i>Sancta et immaculata virginitas</i>, c.7.

	<ul style="list-style-type: none"> • Torelli: Concerto Op.6 n°1, c.152-153. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.76 n°1, mov.3, c.25-28. • J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.20 n°5, mov.4, c.152-153. • Clementi: Sonata para piano Op.37 n°2, mov.1, c.110.
Casos genéricos	<ul style="list-style-type: none"> • Caimo: Madrigal <i>Piangi, colle sacrato</i>, c.25. • J.S. Bach: Coral n°273, c.8-9. • Schubert: Sonata D.840, mov.4, c.157. • Schumann: Misa sacra Op.147, Sanctus, c.312.
Un análisis exhaustivo	<ul style="list-style-type: none"> • Lassus: Motete <i>Ego sum pauper et dolens</i>, c.31-33. • Wilbye: Madrigal <i>O what shall I do?</i>, c.23-24.

Tabla 16. Ejemplos de quintas y octavas en el periodo modal-tonal

CONCLUSIONES

Durante el periodo histórico comprendido entre el renacimiento y el romanticismo, los compositores trataron por igual, en general, las sucesiones de quintas y octavas, independientemente del estilo de la época. Existían unas reglas, unos cánones, que establecían la prohibición de realizar quintas y octavas consecutivas. Aun así, hemos visto que estas normas no eran seguidas por los compositores de una manera estricta.

Esta tesis ha presentado una clasificación de los diferentes criterios usados por los compositores en sus realizaciones de sucesiones de quintas y octavas. El análisis se ha realizado en un total de 6.114 obras de distintas plantillas instrumentales, 3.889 de las cuales pertenecen a la época modal-tonal, periodo histórico donde he efectuado el análisis exhaustivo de este tipo de sucesiones. Asimismo, he analizado de una manera objetiva los fundamentos de estos criterios, basándome en las características físicas del sonido y en el funcionamiento de nuestro oído. Los resultados obtenidos nos indican, desde un punto de vista objetivo, que estos paralelismos están casi siempre ubicados en realizaciones que disimulan o evitan su presencia. Aunque muchas de estas realizaciones pueden comprenderse sin ayuda de la acústica, hemos visto diversos casos en que dicha disciplina nos permite comprender aquello que nos dice el oído pero que la partitura no nos revela explícitamente.

Analizando las obras musicales pertenecientes al periodo histórico mencionado, queda absolutamente claro que todos los compositores tenían muy en cuenta la prohibición de quintas y octavas, pero que bajo determinadas circunstancias, no se privaban de hacerlas. Estas circunstancias, no obstante, consisten en camuflar dichos paralelismos, lo cual confirma la prohibición existente sobre dichas realizaciones, no sólo en el ámbito teórico, sino también en el práctico.

De los múltiples casos hallados en la época modal-tonal, prácticamente todos aquellos que no presentan ninguna atenuación y que, por tanto, su presencia es obvia, han sido incluidos como ejemplos en esta tesis. Teniendo en cuenta que estos casos se corresponden con aproximadamente una quinta parte de las tipologías expuestas (y que el número de obras analizadas es suficientemente significativo), esto demuestra la escueta presencia de estas sucesiones interválicas, efectuadas de un modo evidente, y a la vez representa la excepción a esta regla.

Un comentario o explicación recurrente en los tratados (y también fuera de ellos) es que las quintas y octavas solamente se tienen en cuenta de un modo riguroso en la escritura del contrapunto severo o de la armonía académica. Es muy habitual leer o escuchar que todos los grandes compositores han hecho quintas y octavas consecutivas. Y además que, ya que las han hecho los grandes compositores, son realizaciones que presentan un gran nivel de habilidad o que “suenan muy bien”, por así decirlo. Todos estos comentarios, realizados además en el ámbito académico, pueden dar a entender que los compositores de la época modal-tonal, una vez realizada su formación, o en la escritura de estilo libre, usaban las sucesiones de quintas y octavas paralelas sin atenuantes de modo habitual, como un recurso más. No obstante, después del análisis de un volumen significativo de obras de este periodo, se observa que las tipologías halladas de uso *frecuente* o *muy frecuente* son dos; solamente 2 de entre las 78 clases tipificadas expuestas. Estas dos tipologías de uso *frecuente* o *muy*

frecuente son las *octavas paralelas por duplicación* y los *cambios de disposición*, siendo la primera un recurso de refuerzo y la segunda una sucesión no estrictamente consecutiva.

Por tanto, está claro que en la práctica común del periodo modal-tonal las sucesiones de quintas y octavas consecutivas no solamente estaban prohibidas, sino que además esta prohibición era aceptada y respetada por los compositores. Las sucesiones de quintas y octavas estrictamente paralelas, sin un criterio de refuerzo y sin ningún tipo de atenuante, se encuentran de un modo muy esporádico y son, sin ningún lugar a dudas, excepciones a la norma de una práctica común acatada por todos los compositores. Aunque haya determinados compositores o estilos en que se hace un mayor uso de las sucesiones de quintas, esta mayor cantidad no se traduce en una presencia mucho mayor de sucesiones evidentes sin ningún tipo de atenuación o camuflaje. En estos casos, aunque las excepciones se dan con un mayor relieve, no se realizan de un modo desmesurado, sino que siguen siendo excepción.

Resulta cuanto menos curioso el hecho de que se llegara al extremo de arrinconar totalmente la sonoridad de estos movimientos paralelos. Además es extraño y paradójico que un sistema musical cuyos fundamentos están basados sobre todo en la consonancia, prohíba, desde un punto de vista armónico, precisamente la sucesión de aquellos intervalos considerados como los más consonantes. Una de las explicaciones más generalizadas sobre la prohibición de quintas y octavas, sobre todo de estas últimas, es el argumento de que minimizan o anulan la independencia de las partes. Pero cuando la música, a lo largo de los años, fue adquiriendo un sentido más vertical, todas aquellas formas que no son puramente contrapuntísticas no tendrían por qué haber seguido siendo esclavas de esta restricción en el ámbito sonoro. Cabe entonces hacerse la siguiente pregunta: ¿por qué no se permiten las quintas y octavas consecutivas en las texturas no contrapuntísticas? Cuando se hacen quintas u octavas en texturas verticales siempre se da la misma explicación para la tranquilidad del teórico-analista: si se trata de quintas, éstas quedan escondidas bajo la gran masa sonora (en el caso de una obra para orquesta o de una textura a más de cuatro voces); y si se trata de octavas (y también a veces en el caso de las quintas), la explicación siempre reposa en el concepto de la duplicación o refuerzo. Sin embargo estas argumentaciones, aun siendo ciertas, no contemplan los casos de quintas en plantillas con un número de voces inferior o igual a cuatro y además, no dan una respuesta a la pregunta planteada. En cualquier caso, la respuesta es evidente: lo que molesta es la presencia de la consonancia perfecta de un modo demasiado explícito.

Fijémonos en las quintas u octavas ocultas. Se prohíben aunque no están escritas porque podrían producirse si se interpretaran las notas que faltan para llenar el movimiento directo disjunto. Es decir, ¿se prohíben por si acaso! Parece increíble que una regla así se haya mantenido viva durante siglos si no fuera porque la razón de su prohibición esté fundamentada en la propia sonoridad del intervalo de quinta u octava. El hecho de prohibir las quintas y octavas ocultas, así como la prohibición de las quintas y octavas consecutivas en texturas no contrapuntísticas, es una demostración de que hay un rechazo no solamente a las quintas y octavas consecutivas, sino también al sonido de los intervalos de quinta u octava en sí mismos, es decir, un rechazo a la consonancia perfecta, exceptuando en el caso de las octavas, su funcionalidad como duplicación.

La historia de la música culta occidental, desde los orígenes documentados de la polifonía hasta el romanticismo del siglo XIX, puede resumirse, desde el punto de vista estricto de las sucesiones de quintas y octavas consecutivas, de la siguiente manera:

De las quintas y octavas paralelas de los orígenes de la polifonía se pasó, con la nueva música del *ars nova*, a la prohibición de dos consonancias perfectas consecutivas del mismo tipo. Esta prohibición teórica se llevó a la práctica a partir del renacimiento por influencia de la música inglesa, y se mantuvo hasta el siglo XIX. Aunque los compositores respetaban esta regla, excepcionalmente se permitían alguna licencia. Estas concesiones adquieren una mayor presencia en el romanticismo, donde impera la subjetividad del compositor y para algunos toda licencia es válida mientras se adecue a su gusto. En cambio, la prohibición rige con más severidad en periodos donde impera la razón, como es el caso del clasicismo. De la práctica común de estos aproximadamente cuatrocientos años (siglos XV-XIX), en general y sin tener en cuenta los casos excepcionales (los cuales representan una cantidad mínima), podemos ver una pauta habitual: las realizaciones de quintas y octavas consecutivas llevan asociado un incremento de disonancia que atenúa, disimula o elimina su percepción. De esta práctica habitual se deduce un rechazo de la música occidental hacia un determinado nivel de consonancia, o sea, una aversión a la consonancia perfecta.

En cuanto a la ampliación de este estudio, en relación al periodo que abarca desde el postromanticismo hasta la actualidad, he expuesto los recursos compositivos que favorecen o utilizan las sucesiones paralelas de quintas, y he presentado ejemplos de obras correspondientes a diversas estéticas. Por otra parte, en la investigación sobre las influencias de la música tradicional, he encontrado interesantes ejemplos de trazas de canto tradicional polifónico en partituras de finales del siglo XIX y siglo XX conservadas en el archivo del *Orfeo de Tremp*. Un 4,4% de las 314 partituras analizadas presentan sucesiones de quintas consecutivas, junto con otros procedimientos propios de la tradición oral, prueba de la existencia de una manera de entender la música totalmente diferente a la del mundo académico. En este sentido, el hallazgo más interesante ha sido el de la obra del párroco Josep Llorens, quien usaba los paralelismos de quintas y octavas como recurso corriente de su estilo de escritura, procedimiento que no provenía de su desconocimiento de la disciplina armónica, sino de su propio sentido musical, el cual presentaba recursos coincidentes con determinados procedimientos o texturas propios de la música de tradición oral.

Este estudio deja las puertas abiertas a la realización de nuevas tesis doctorales en temas como las causas de la prohibición de quintas y octavas consecutivas, la evolución de los tratados de contrapunto y armonía en cuanto a la variación de conceptos y reglas, o el análisis de archivos de entidades corales para investigar las influencias de la música de tradición oral.

ANEXOS

ANEXO 1: Quintas y octavas en el periodo moderno

En este capítulo presento las nuevas estéticas surgidas desde finales del siglo XIX que abandonaron las reglas armónicas de la música modal y tonal de los últimos cuatro siglos, así como algunos procedimientos compositivos contemporáneos, como la armonía de color, la armonía por quintas o la armonía paralela, entre otros. El enfoque analítico, por tanto, no puede ser el mismo del capítulo precedente donde, al existir unas reglas muy bien definidas por los tratadistas y asumidas plenamente por los compositores, podían diseccionarse las obras y argumentar una explicación teórica y objetiva sobre cada una de las tipologías de quintas y octavas consecutivas presentadas como excepción a la regla básica, y ya tradicional, de prohibición de dichos paralelismos.

Con la ruptura de la sintaxis tonal clásica, la utilización de los paralelismos de quintas y octavas asumen, en muchas de las nuevas estéticas, un papel como recurso colorístico ante la búsqueda de nuevas sonoridades, a la vez que pueden verse también como una reacción de rebeldía contra las reglas impuestas durante siglos. En algunas estéticas, aunque la ruptura con el sistema tonal será total, se evitará el intervalo de octava y de quinta precisamente para huir de la sensación de tonalidad, con lo cual los paralelismos de quinta y octava continuarán estando prohibidos, aunque por motivos muy distintos a los argumentados hasta entonces.

Ya que en estas nuevas estéticas los paralelismos de octava se usan como duplicación, recurso ampliamente utilizado desde el nacimiento de la polifonía, los ejemplos presentados muestran sobre todo paralelismos de quintas. Excepto en algún caso concreto en que dichos paralelismos supondrán una excepción a las reglas compositivas, la utilización de sucesiones de quintas en las nuevas estéticas aparecidas desde finales del siglo XIX, suponen un recurso compositivo usado con total libertad y típico de alguna de ellas.

Respecto a los compositores seleccionados como representantes de cada movimiento estético, algunos de ellos se encuentran ubicados en más de un apartado debido a las diferentes etapas estéticas de su obra y a las técnicas compositivas utilizadas coincidentes con los apartados relativos a procedimientos técnicos.

Opiniones

Gilson: *“Muchos autores ultramodernistas hacen uso abundantemente de quintas paralelas, quizás con exageración. Es verdad que ese clan de ‘libertarios’ está deshonrado por el clan opuesto que considera que las quintas sucesivas y otras audacias armónicas son puras extravagancias.”*⁴²⁹

Persichetti: *“Las tríadas son utilizadas frecuentemente en estado fundamental mientras las voces contienen la fundamental y la quinta (generalmente las dos voces graves) moviéndose*

⁴²⁹ Paul Gilson. *Op. cit.*, p.43.

en quintas paralelas. Este tipo de movimiento es efectivo si se desvía la atención de las quintas por un extenso movimiento contrario.”⁴³⁰

*“Aunque las quintas justas hacen difícil conseguir la independencia de las partes, su función en el extenso campo tonal es importante.”*⁴³¹

Recursos compositivos

Armonía de color

La expresión *armonía de color* se aplica a la utilización de acordes que pierden su funcionalidad dentro de la sintaxis tonal, ya que su uso depende de la expresividad o subjetividad del compositor sin apoyarse en ninguna norma aparente. Esta nueva concepción armónica surgió durante la segunda mitad del siglo XIX por la necesidad creciente de obtener nuevas sonoridades y sin la obligación de que dichas sonoridades necesitaran una explicación teórica dentro de la funcionalidad tonal. Así, los compositores de finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, han tenido esta nueva concepción vertical como recurso para la obtención de sonoridades que les ha dictado su intuición musical, sin preocuparse de las normas armónico-tonales clásicas. La armonía de color podríamos decir que pertenece a la subjetividad armónica del compositor, mientras que los acordes utilizados dentro de la sintaxis tonal están más asociados a la objetividad de su praxis y normativa tradicional.

No existe un movimiento estético que englobe a todos los compositores que hayan utilizado esta clase de armonías, aunque sí que existen estéticas musicales cuyo tratamiento armónico se asemeja o se identifica, en mayor o menor medida, con esta concepción, como el impresionismo. Aunque todos los ejemplos de la estética impresionista podrían ubicarse dentro de este apartado, ya que la concepción vertical del impresionismo se encuadra en la búsqueda de nuevas sonoridades con el objetivo de conseguir nuevos colores (es decir, una armonía colorista), he expuesto dicha estética separadamente, al igual que la estética verista, por el hecho de tratarse de movimientos estéticos aislados y no de un conjunto de compositores de estéticas y estilos diversos, como es el presente apartado.

La armonía de color podemos verla como un recurso que ha sido utilizado por compositores de las diversas estéticas surgidas desde finales del siglo XIX. Su gestación se desarrolló en el período romántico, donde se encuentran acordes que escapan a un análisis tonal convencional. El uso habitual y creciente del cromatismo llevó a los compositores románticos a traspasar las fronteras de la tonalidad, con la utilización de armonías que tenían como único fundamento la subjetividad.

- Ejemplo 747: Debussy, Préludes II, nº6, c.1-8. (G.Henle Verlag)

El comienzo de este preludio presenta una sucesión de acordes tríadas paralelos, todos ellos en estado fundamental, con un marcado contraste entre ellos debido a los saltos de tercera entre fundamentales con las notas comunes distintamente alteradas.

⁴³⁰ V. Persichetti. *Armonía del siglo XX*. Madrid, Real Musical, 1985, p.72.

⁴³¹ V. Persichetti. *Op. cit.*, p.205.

- Ejemplo 748: Debussy, *La mer, De l'aube à midi sur la mer*, c.41-42. (Dover)

En este fragmento, realizado mediante una escala pentatónica (lo cual le confiere una sonoridad oriental), la sección de cuerda crea un ambiente sobre el cual la sección de madera canta una melodía duplicada a distancia de quinta justa. Tanto la melodía como la ambientación de base están contruidos con el mismo material pentatónico.

- Ejemplo 749: Holst, *Los Planetas, Marte, el portador de la guerra*, Op.32, c.43-54. (Dover)

Sobre una nota pedal asignada a la sección cuerda, timbales y dos trompetas, la sección de metal (posteriormente se añaden las maderas) interpreta la melodía duplicada mediante acordes tríadas paralelos que no tienen una relación tonal entre ellos. Esta falta de relación tonal que causa el color armónico característico del fragmento, es debida a que cada nota de la melodía está armonizada con un acorde distinto y de la misma tipología, en este caso un acorde tríada perfecto mayor en estado fundamental.

- Ejemplo 750: Bartok, *El castillo de Barba Azul*. (Universal Edition)

Los acordes tríadas paralelos, formando quintas y octavas consecutivas, de este fragmento de la ópera, aparecen cuando Judith abre la quinta puerta y contempla una extensa campiña, con ríos y montes. Bartok asocia el color armónico de estos paralelismos al paisaje lleno de luz que contrasta con el salón sombrío del castillo de Barba Azul.

Armonía paralela

A finales del siglo XIX empezaron a usarse sucesiones paralelas de acordes con un criterio que nada tenía que ver con el sistema tonal. En los apartados presentados más adelante correspondientes a las diversas estéticas surgidas desde finales del siglo XIX, también se muestran ejemplos con paralelismos de quintas ubicados en sucesiones paralelas de acordes alejadas de las prácticas tonales clásicas.

No obstante, se siguieron utilizando sucesiones paralelas de acordes consonantes, aunque en general el contexto en el cual se realizaban dichas sucesiones, es decir, el lenguaje empleado, era más disonante que el usado hasta entonces. Basándonos en este criterio armónico podemos dividir las sucesiones paralelas en dos tipologías:

1. Armonía paralela disonante: sucesiones paralelas realizadas mediante acordes disonantes.
2. Armonía paralela consonante: sucesiones paralelas realizadas mediante acordes consonantes. Estos acordes se limitan a los tríadas perfectos mayores y menores.

Armonía paralela disonante

En todos los movimientos o estéticas surgidos a finales del siglo XIX podemos ver algún factor común debido a la ruptura que todos ellos hacen con respecto al sistema tonal utilizado hasta entonces. Un aspecto común a estas nuevas estéticas musicales es el deseo de encontrar nuevas sonoridades. Para conseguir este objetivo algunos compositores no inventaron acordes nuevos, sino que emplearon la misma paleta armónica romántica con la

diferencia que los acordes se usaban sin tener en cuenta las reglas armónico-tonales. Otros decidieron modificar directamente la paleta armónica, inventando nuevos acordes basados en la superposición de intervalos diferentes a la tercera, es decir, empleando acordes no clasificados por la teoría clásica. Este apartado se centra en esta última casuística, presentando ejemplos de sucesiones paralelas de acordes donde uno de los intervalos constitutivos del acorde sea el de quinta justa. No hace falta decir que la típica sonoridad del paralelismo de quintas no se pondrá en evidencia debido a la naturaleza disonante de los acordes empleados. Tampoco será necesario recurrir a los armónicos para comprender la sonoridad de los ejemplos, ya que los acordes estarán formados por intervalos disonantes.

- Ejemplo 751: Rimsky-Korsakov, El gallo de oro (suite), mov.4, *Fiesta de bodas y lamentable fin del rey Dodon*, c.162-169. (Eulenburg)

Sucesión de acordes cuatríadas en que la séptima de todos los acordes ubicados en el primer y tercer tiempo se halla en el registro grave (todos están en tercera inversión) y los violines segundos realizan un largo paralelismo de intervalos de quinta justa. Todos los instrumentos que realizan el acorde tríada de base se mueven en paralelo. Este paralelismo de quintas se mantiene hasta el compás 177.

- Ejemplo 752: Pfitzner, Concierto para piano Op.31, mov.2. (Eulenburg)

Sobre una nota pedal, el piano realiza una larga sucesión paralela de acordes cuatríadas de séptima de tercera especie (5ª disminuída más la séptima menor), con la tercera y la séptima de cada acorde situadas en las dos partes más agudas. Debido al movimiento paralelo de todos los enlaces, en el registro agudo se da una sucesión paralela de quintas justas, aunque como se ve, emplazadas en un contexto disonante que atenúa su sonoridad característica.

- Ejemplo 753: Strauss, Lied *Huldigung*, Op.77 nº5. (Boosey & Hawkes)

Sucesión paralela de siete acordes disonantes, con los dos primeros placados y los cinco restantes desplegados, con una sucesión de quintas justas en las dos voces graves. Cada uno de estos acordes está formado por un acorde de séptima de dominante, con la quinta aumentada en un semitono, colocado sobre su tónica correspondiente que se halla situada en el bajo, es decir, un acorde de sobretónica. Esta correspondencia se ve claramente enarmonizando algunas de las notas. En la misma página de este ejemplo, se muestra otro fragmento con una sucesión de cinco quintas justas en las dos voces más graves. Dichas quintas se suceden a distancia de semitono, a excepción de uno de los enlaces que se halla a distancia de tono. Tres de las quintas de este pasaje articulan en solitario, de manera que su sonoridad característica adquiere más protagonismo.

- Ejemplo 754: Bartok, Mikrokosmos, Vol.5, nº 129, c.54-60. (Boosey & Hawkes)

Los últimos siete compases de esta pieza presentan 17 acordes cuatríadas, dispuestos todos ellos en estado fundamental, sucediéndose mediante movimiento directo, con la consecuente realización de quintas consecutivas paralelas entre todos los enlaces de los acordes.

- Ejemplo 755: Malipiero, Pausas de silencio, c.235-236. (Wiener Philharmonischer Verlag)

Fragmento con múltiples acordes cuatríadas paralelos. La celesta y los violines realizan acordes tríadas paralelos en estado directo, mientras que las violas y violonchelos, doblados por el arpa presentan una textura de acordes cuatríadas a tres partes moviéndose paralelamente y también en estado fundamental, con las quintas paralelas en la zona grave. Las fundamentales de ambas sucesiones paralelas no coinciden.

- Ejemplo 756: Stravinsky, *El pájaro de fuego (versión de 1919), Danza infernal del rey Kastchei*, c.97-98. (Chester Music)

Este primer ballet que Igor Stravinsky compuso para los ballets rusos de Sergey Diaghilev, es una continuación del pasado, con una mezcla de romanticismo, nacionalismo y exotismo. No faltan, por tanto, fragmentos con armonías escritas mediante un acorde moviéndose paralelamente. En este fragmento se muestra una sucesión de acordes formados por una quinta justa, una sexta mayor o menor, y una duplicación de la fundamental a la octava. La sonoridad del paralelismo de quintas está atenuado por la disonancia del intervalo de segunda siempre presente (formado por la 5ª y la 6ª). Puede analizarse como una sucesión de acordes tríadas sin la tercera y con la sexta añadida, o como una sucesión de acordes cuatríadas sin la quinta y dispuestos en primera inversión.

- Ejemplo 757: Satie, *Parade, Prélude du rideau rouge*. (Dover)

Fragmento ubicado en las primeras páginas de este ballet estrenado en 1917 por los ballets rusos de Diaghilev por encargo de Cocteau. Se observan 16 intervalos de quintas vacías consecutivos entre violines segundos y violas por una parte, y en el arpa por otra. Se trata de un acorde cuatríada moviéndose mediante un movimiento paralelo descendente por grados conjuntos. La nota fundamental y la quinta son asignadas al arpa, mientras que la tercera y la séptima del acorde están asignadas a los dos instrumentos de cuerda mencionados.

- Ejemplo 758: Ives, *Ragtime dances n°2*, c.43-44. (Peer International Corporation)

Se observa un paralelismo de once quintas justas vacías en el piano. Esta sucesión lleva asociados otros intervalos paralelos realizados de manera continua por fagots, violas y violonchelos mediante intervalos de carácter disonante.

Armonía paralela consonante

En este apartado, los encadenamientos paralelos presentados están formados por acordes tríadas perfectos mayores o menores en estado fundamental o en primera inversión. Como ya hemos visto en el capítulo anterior relativo a la música tonal, estas series de acordes tríadas ya se utilizaban en el siglo XVIII y primera mitad del XIX con moderación. A partir del último cuarto del siglo XIX estas sucesiones se emplearon con más frecuencia.

- Ejemplo 759: Musorgsky, *Pieza para piano, En la Aldea*, c.22. (Könemann Music Budapest)

Sucesión de tres acordes tríadas en primera inversión (serie de sextas) con tres quintas y octavas paralelas en la mano derecha típicas de esta clase de encadenamientos. El cambio de posición de la voz más aguda en los dos primeros acordes no evita la presencia de la sonoridad del paralelismo.

- Ejemplo 760: Falla, Seis obras para piano, *Vals-capricho*, c.135-137. (Manuel de Falla Ediciones)

En la mano derecha del piano se observa una sucesión de seis quintas y octavas paralelas (una de ellas es una quinta disminuída) que forman parte de una serie de sextas, a excepción del último acorde consistente en un acorde cuatría de séptima menor sin la quinta (séptima de segunda especie) dispuesto en estado fundamental.

- Ejemplo 761: Poulenc, Pieza para voz y piano, *Le Portrait*. (Salabert Editions)

Se muestra una serie de sextas a 3 partes duplicada a diferente octava, con la inevitable aparición de sucesiones de quintas y octavas paralelas por grados conjuntos (en este caso, nueve 5as y 8as consecutivas), ya que en todos los acordes de la serie una de las quintas y una nota fundamental quedan situadas sobre la nota fundamental más grave.

- Ejemplo 762: Milhaud: Trois poèmes de Jules Supervielle, mov.3, *Ce bruit de la mer*, c.7-10. (Heugel)

Paralelismo de nueve quintas justas en el piano, con la presencia de algunas notas extrañas. De los ocho acordes implicados, seis de ellos son tríadas perfectos mayores o menores dispuestos en primera inversión, de manera que las cinco primeras quintas están ubicadas en una clara sucesión de sextas.

- Ejemplo 763: Sibelius: Sinfonía nº6, Op.104, mov.4, c.2-3. (Edition Wilhelm Hansen)

Serie de sextas en la sección de madera, presentando cinco quintas paralelas en las flautas con un cambio de disposición en la voz más aguda en cada encadenamiento.

- Ejemplo 764: Strauss: Lied Op.87 nº3, *Lied Und dann nicht mehr*. (Boosey & Hawkes)

Se muestra una serie de sextas y tres parejas de quintas paralelas; una de ellas con las dos quintas articulando en solitario.

- Ejemplo 765: Bartok: Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta, mov.4, c.264-268. (Universal Edition)

Serie de sextas efectuada por el piano y parte de la sección de cuerda. Algunos de los acordes presentan disonancias realizadas por los instrumentos graves de la sección de cuerda, como el pedal del comienzo de la serie.

Armonía por quintas

Este apartado podría considerarse como un subapartado de la *armonía paralela*. Sin embargo, he preferido tratarlo por separado debido a la naturaleza de la formación de los acordes, es decir, al hecho de estar constituídos mediante superposición de quintas justas.

En armonías formadas por quintas superpuestas sucediéndose por movimiento directo, las sucesiones de quintas paralelas nada tienen que ver con la práctica armónica de la música

tonal, ya que se trata de una nueva concepción teórica de la construcción armónica. En estos casos no se da la típica sonoridad arcaica del paralelismo de quintas, ya que todos los acordes presentan un nivel de disonancia que atenúa dicho efecto.

- Ejemplo 766: Bartok, Concierto para piano nº2, mov.2, c.1-20. (Universal Edition)

El acorde de base con el que está escrito este fragmento está constituido por la superposición de dos quintas justas. El fragmento muestra dos líneas contrapuntísticas, una a cargo de los violines en divisi y la otra asignada al resto de la sección de cuerda. Cada una de estas dos líneas o partes está formada por el acorde ya descrito moviéndose paralelamente, mientras las dos líneas de acordes se mueven entre ellas por movimiento contrario. Por tanto, podemos hablar de un contrapunto de acordes contruidos por quintas que se suceden por movimiento contrario. Ya que todos los acordes de cada una de las dos partes contrapuntísticas están formados por la superposición de dos quintas justas, el resultado es de dos niveles distintos con un movimiento paralelo de dos quintas en cada una de ellos, y a la vez mediante movimiento contrario entre ellos.

- Ejemplo 767: Bartok, Sonata para piano, mov3. (Universal Edition)

En el fragmento final de esta obra, los acordes empleados están contruidos por la superposición de al menos dos quintas. Solamente uno de ellos presenta una sonoridad de acorde formado por superposición de terceras debido a la presencia de la tercera del acorde, la cual además aparece duplicada (el acorde con fa# en el bajo). Aun así, se trata de una textura en que la mano izquierda realiza un paralelismo constante de dos quintas justas. La mano derecha reafirma en general la construcción armónica por superposición de quintas.

Contrapunto mediante líneas de acordes paralelos

Otro recurso utilizado en este período fue el contrapunto realizado a dos partes, de manera que cada una de las partes está compuesta por acordes que se mueven paralelamente. El concepto teórico de este procedimiento puede analizarse de la siguiente manera: cada una de las partes esta constituida por la parte propiamente dicha, la cual está duplicada a diferentes intervalos. Otra explicación, más simple y que viene a decir lo mismo, es el uso de diferentes líneas independientes de acordes (poliacordes, politonalidad, etc.).

- Ejemplo 768: Strauss, Lied, *Amor*, Op.68 nº5. (Boosey & Hawkes, Lieder)

Se muestran tres quintas consecutivas en el registro grave del piano seguidas de cuatro acordes arpegiados donde se hallan 4 quintas paralelas en la mano derecha y 3 en la izquierda. Estos cuatro acordes arpegiados están formados por dos líneas independientes de acordes sucediéndose por movimiento contrario. En la mano derecha hay una sucesión de acordes tríadas perfectos mayores a distancia de semitono (serie de sextas); en los tres primeros acordes la mano izquierda realiza una sucesión de quintas y octavas también a distancia de semitono.

- Ejemplo 769: Bartok, Mikrokosmos, Vol.4, nº120. (Boosey & Hawkes)

Estudio pianístico basado en el acorde tríada, de manera que se suceden este tipo de acordes a lo largo de toda la pieza, dando lugar a quintas paralelas de forma ininterrumpida, ya sea

en la mano derecha, como en la izquierda, o en ambas a la vez. Cuando se dan en ambas manos simultáneamente, resulta un contrapunto realizado por dos líneas de acordes tríadas.

- Ejemplo 770: Stravinsky, *Petrushka*, escena 1. (Norton)

Aunque verticalmente coinciden formaciones que pueden analizarse como un único acorde construido mediante superposiciones de terceras, en realidad se trata de dos líneas armónicas distintas, ambas constituídas mediante acordes tríadas. En los primeros cinco compases del nº5, la línea aguda del contrapunto está formada por un único acorde tríada en primera inversión (sol menor), a modo de acorde-pedal, con una segunda línea contrapuntística más grave formada mediante acordes tríadas paralelos en estado fundamental, dando lugar, por tanto, a paralelismos de quinta. En los compases siguientes, la línea aguda del contrapunto está formada por sucesiones paralelas de acordes tríadas en estado fundamental con la octava duplicada. Desde la primera mitad de la primera página de este ejemplo hasta el nº6 de la segunda página, aparece un paralelismo de 30 quintas en los violines segundos en divisi y 30 octavas entre los violines primeros y la parte grave de los segundos. En estos compases la línea grave está constituída por una sucesión paralela de acordes tríadas en segunda inversión. Este contrapunto de acordes que puede verse muy rápidamente observando las indicaciones realizadas sobre la partitura en la sección de cuerda, está duplicado en las secciones de madera y metal. Ambas líneas de acordes se mueven por movimiento contrario.

- Ejemplo 771: Ives, *Sonata para piano nº1*, mov.3, c.1. (Peer International Corporation)

El tercer movimiento de esta sonata empieza con un contrapunto formado por dos líneas de quintas vacías.

Movimientos estéticos

Postromanticismo

Las últimas décadas del siglo XIX fueron testigo de un cambio estilístico en la música. La influencia de Wagner alcanzó a la mayoría de compositores, los cuales fueron alejándose cada vez más del tratamiento que hasta entonces se había hecho de la tonalidad. El uso creciente del cromatismo, la tendencia hacia una armonía más compleja y disonante, y la utilización de escalas distintas a las dos más utilizadas en las últimas centurias sobre las que descansaba el sistema tonal, fueron factores que llevaron a la disolución de los cimientos que sostenían la tonalidad.

Durante el romanticismo ya se habían utilizado sucesiones paralelas de acordes desprovistos de funcionalidad y de conexión tonal entre si. A este desarrollo se sumó más tarde el empleo de la armonía paralela, la cual suponía una escisión ante el convencionalismo académico del movimiento contrario, llegando a ser un recurso característico del impresionismo.

Los paralelismos de quinta, sobre todo en el registro grave, fueron practicados más comúnmente por los compositores postrománticos. Estos paralelismos no se usaban de una manera muy frecuente como puedan usarse los paralelismos de tercera, pero sí de un modo

más generalizado, de una manera que podríamos definir como presente dentro del nuevo estilo y por tanto normalizada.

- Ejemplo 772: Mahler, Des Knaben Wunderhorn, *Das himmlische Leben*, c.36-38, 40-47. (Universal Edition)

En este fragmento de la canción titulada *La vida celestial* –una evocación de la vida celestial realizada desde un punto de vista terrenal– el texto “*San Pedro nos observa desde el cielo*” (c.36-38) está armonizado homofónicamente mediante acordes tríadas en estado fundamental sucediéndose paralelamente. La verticalidad y la ralentización del pasaje resaltan el texto, indicando la importancia que el compositor le otorga. La imagen de San Pedro en el cielo se describe a través de la sucesión paralela de consonancias perfectas, asociando de esta manera la impresión celestial a la sonoridad más consonante que se puede conseguir mediante acordes tríadas, es decir, mediante las sucesiones de quintas y octavas fruto del paralelismo de acordes tríadas dispuestos en estado fundamental. Los ocho compases siguientes (c.40-47), sin la presencia de la voz, mantienen un paralelismo de quinta justa en las partes graves, seguramente sugiriendo la imagen celestial de las palabras precedentes.

- Ejemplo 773: Mahler, Des Knaben Wunderhorn, *Lied des Verfolgten im Turm*, c.52-61, 67-68. (Universal Edition)

En el primer pasaje de este ejemplo del lied *Canción del prisionero en la torre*, c.52-61, la sucesión de quintas en las voces inferiores acompañan al siguiente texto: “*No se oye chillar a los niños, y el aire es tan incitante.*”, cantado por la *doncella*. El segundo pasaje, c.67-68, con una sucesión de quintas y octavas también en las voces inferiores, y esta vez con el texto correspondiente al *prisionero*, las palabras armonizadas mediante dicha sucesión son “*Todo cuanto suceda*”, formando parte de la expresión “*Todo cuanto suceda, que en silencio sea.*”.

- Ejemplo 774: Pfitzner, Concierto para violín Op.34. (Eulenburg)

Fragmento en que la melodía del violín solista es acompañada por la sucesión de acordes tríadas en segunda inversión realizados por las trompas, textura que lleva implícita una sucesión de quintas y octavas paralelas.

- Ejemplo 775: Wolf, *Spanisches Liederbuch*, nº3, c.1-6. (Musikwissenschaftlicher Verlag)

La parte aguda del piano está doblada a la tercera inferior, mientras que la parte grave está doblada a la quinta, aunque no en su totalidad. Esta textura con duplicación a la quinta va apareciendo a lo largo de toda la obra.

- Ejemplo 776: Strauss, Lied *Und dann nicht mehr*, Op.87 nº3. (Boosey & Hawkes)

Sucesión de once quintas vacías en la mano derecha del piano. Algunas de ellas articulan en solitario sobre un acorde de séptima disminuída, y otras forman una serie de acordes de sexta, es decir, de acordes tríadas en primera inversión.

- Ejemplo 777: Strauss, Una sinfonía alpina Op.64. (Eulenburg)

Pasaje en fortísimo en que, primero las trompas y después los fagots, contrafagots y tubas, realizan una larga sucesión de quintas y octavas paralelas ubicadas en acordes tríadas en estado fundamental. Estos paralelismos están situados en un pasaje donde los demás instrumentos realizan otro tipo de diseños rítmicos.

- Ejemplo 778: Strauss, Una sinfonía alpina Op.64. (Eulenburg)

En este pasaje se muestran pequeños fragmentos melódicos duplicados a distancia de quinta, concretamente entre flautas y oboes, y en los violines primeros.

- Ejemplo 779: Schönberg, Lied *Gedenken*, c.19-20. (Belmont music publishers)

Dos paralelismos de dos quintas y octavas cada uno, ambos en la mano izquierda del piano. Todos los acordes implicados son tríadas.

- Ejemplo 780: Stravinsky, *Petrushka*, escena 2. (Norton)

Podemos ver este habitual recurso de duplicaciones a la quinta en este fragmento de piano y flauta, donde la parte grave del piano evoluciona por quintas paralelas.

Verismo

La estética verista, nacida a finales del siglo XIX bajo la influencia de la literatura realista de Zola, centra su atención en historias de la vida cotidiana, mostrando situaciones, personajes y emociones que se identifican con la realidad, presentando algunas veces ambientes sórdidos y violentos. Los compositores intentaron realizar una música que plasmará las emociones primarias de los protagonistas de las obras, incorporando a la ópera los argumentos de la vida real. La ópera italiana establece el inicio del verismo con el estreno en 1890 de la ópera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Otras de las óperas típicamente veristas son *I pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo (1892) y *Andrea Chénier* (1896) de Umberto Giordano.

El verismo ejerció una gran influencia en Giacomo Puccini, aunque gran parte de sus óperas no son de fácil clasificación. Sus óperas muestran la influencia del postromanticismo, el realismo y el exotismo, aunque siempre aparece asociado a la estética verista. En este contexto, Puccini no tuvo reparos en hacer uso ocasional de los paralelismos de quinta para intentar describir una determinada situación, impresión o paisaje, recurso musical utilizado también en la estética impresionista o simbolista debussyniana. Sin embargo, no es un recurso común ni mucho menos frecuente en las obras de los compositores veristas, como puede verse en *Cavalleria rusticana* y *I pagliacci*, las dos óperas que siempre ejemplifican el nacimiento de esta estética. No obstante, el uso ocasional de la sonoridad del intervalo de quinta para describir situaciones escénicas diversas, está presente en algunas obras veristas. A lo largo de toda la obra operística pucciniana, por ejemplo, se encuentran pasajes donde se emplean las sucesiones paralelas de intervalos de quinta.

Otros compositores circunscritos, en mayor o menor medida, en la estética operística verista fueron: Francesco Cilea (*Adriana Lecouvreur*, 1902), Franco Alfano, Gustave Charpentier

(*Louise*, 1900), Alfredo Catalani (*La Wally*, 1892), Jules Massenet (*La Navarraise*, 1894), Eugen d'Albert (*Tiefland*, 1903), Ermanno Wolf-Ferrari (*La joyas de la Madonna*, 1911), Alberto Franchetti (*La hija de Iorio*, 1906), Franco Leoni (*El oráculo*, 1905), Licio Refice (*Cecilia*, 1925) y Ricardo Zandonai.

- Ejemplo 781: Leoncavallo, *I pagliacci*, Acto I, escena IV. (Dover)

Fragmento con una sucesión descendente de acordes tríadas en estado fundamental sobre un pedal formado por la sucesión ininterrumpida de dos notas con figuras de semicorchea a distancia de semitono.

- Ejemplo 782: Giordano, *Andrea Chenier*, Acto IV, c.1-7. (Sonzogno)

Para describir musicalmente la celda de la prisión de San Lázaro a medianoche, en París, donde Andrea Chenier escribe sus últimas palabras mientras espera la muerte en la guillotina en el próximo amanecer, Giordano emplea paralelismos de quintas en el registro grave mediante acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 783: Cilea, *Adriana Lecouvreur*, Acto 2. (Sonzogno)

Cuando Maurizio intenta impedir que la presencia de la princesa de Bouillon sea descubierta, Adriana, Michonnet y el abate quieren saber de quien se trata. Después de que Michonnet diga que no lo sabe describiéndolo como “*un secreto de estado*”, y el abate exclame “*¡Eso no tiene gracia!*”, se oye la sucesión de dos quintas justas vacías en el registro grave con una significación cómica, haciendo referencia tanto a la frase del abate como al enredo de la acción escénica.

- Ejemplo 784: Puccini, *La Bohème*, Acto II, c.1-19. (Ricordi)

El segundo acto de la *Bohème* empieza con una fanfarria interpretada por tres trompetas que realizan una sucesión paralela de acordes tríadas en estado fundamental, anunciando el ambiente popular de la variada multitud que ocupa la plaza donde se halla el café Momus.

- Ejemplo 785: Puccini, *La Bohème*, Acto III, c.1-23. (Ricordi)

En el comienzo del tercer acto, Puccini describe una fría y nevada mañana de febrero cubierta por la niebla, mediante una sucesión de quintas vacías paralelas, sin la tercera del acorde, interpretadas por las flautas y las arpas sobre un doble pedal de los violonchelos. Podría calificarse claramente de orquestación impresionista. Tanto las quintas de este fragmento como las del comienzo del segundo acto mostradas en el ejemplo precedente, molestaron mucho a los críticos conservadores del momento. Carlo Bersezio, de *La Stampa*, se refería al estreno de *La Bohème* del siguiente modo:

“... *A fin de ser original y nuevo no ha desdeñado, aquí y allá, lo artificial y lo caprichoso (barocco), olvidando que la originalidad bien puede lograrse por medios tradicionales, sin un orgulloso despliegue de quintas consecutivas (un efecto nada agradable, en realidad) y sin desdeñar las buenas y viejas reglas de la armonía.*”⁴³²

⁴³² Mosco Carner. *Puccini*. Buenos Aires, Javier Vergara, Ed., 1987, p.139-140.

Verdi, sin embargo, tuvo una posición mucho más receptiva, con una visión más amplia sobre los recursos empleados por Puccini, en definitiva un criterio más acertado sobre el empleo de quintas consecutivas:

*“Si hubiese evitado esas progresiones de quintas, no habría podido lograr la misma significativa sugestión de nieve y hielo (puesto que ese es el efecto al cual se las destina), pero eso habría tenido la ventaja de no rechinar a los oídos.”*⁴³³

- Ejemplo 786: Puccini, Tosca, Acto III, c.18-30. (Ricordi)

La escena del comienzo del tercer acto tiene lugar en la terraza del castillo de Sant’Angelo, antes del alba. Con el cielo sereno, lleno de estrellas, se oyen a lo lejos las campanas de un rebaño y la voz del pastor. Poco a poco va asomando la luz que precede al alba, mientras suenan las campanas de maitines de las iglesias. Para describir esta imagen sonora, Puccini utiliza sucesiones de quintas paralelas a lo largo de unos 40 compases. Los violines, con la participación de flautas, arpa, y en menor medida de clarinetes y trompas, se encargan de interpretar la melodía formada mediante acordes tríadas consecutivos en estado fundamental.

- Ejemplo 787: Puccini, Tosca, Acto III, última escena. (Ricordi)

En la escena en que el pelotón de fusilamiento dispara y Cavaradossi cae al suelo, Tosca presencia el acontecimiento llena de tensión. Esta tensión es reflejada en la partitura mediante la sonoridad del intervalo vacío de quinta justa.

- Ejemplo 788: Puccini, Il Tabarro, c.1-4. (Dover)

La escena inicial de la ópera, una barca a orillas del Sena a la puesta del sol, es descrita por Puccini mediante líneas ondulantes de una melodía doblada a distancia de quinta y octava. El perfil ondulado de la melodía describe las aguas del Sena, mientras que los paralelismos de quinta y octava describen a la vez el crepúsculo.

- Ejemplo 789: Puccini, Il Tabarro, última escena. (Dover)

Cuando Michele recuerda tiempos pasados más felices, las palabras *Ero tanto felice, ah! tanto felice!*... van acompañadas de movimientos de quintas paralelas en acordes de novena, con una dinámica piano y una ondulación suave de la melodía, tal vez recordando las aguas del Sena, tal como refleja el comienzo de la partitura.

- Ejemplo 790: Puccini, Gianni Schicchi. (Dover)

En la escena en que los parientes del difunto Buoso Donati quieren amañar el testamento ocultando su muerte para repartirse sus bienes, el sonido de una campana funeraria asusta a todos los presentes, creyendo que ha trascendido la noticia de su muerte. Cuando Gerardo, el sobrino de Buoso, da la noticia de que el fallecido es un criado moro, todos entonan con alegría y a capella *requiescat in pace!*, interpretado mediante una textura formada por quintas y octavas paralelas. Esta textura nos podría recordar el primitivo organum, aunque en este caso también está presente la tercera del acorde en la parte más grave, siendo la

⁴³³ Mosco Carner. *Op. cit.*, p.140

intención de Puccini evocar un ambiente religioso y, en este caso, a la vez cómico. No obstante, no todos los intervalos de quinta son justos, ya que de los siete acordes, tres presentan la quinta disminuída.

- Ejemplo 791: Puccini, La Fanciulla del West, Acto II, última escena. (Dover)

Hacia el final del segundo acto, tiene lugar la famosa partida de poker en que Minnie se juega con Jack Rance el futuro de Johnson y el suyo propio. La partida concluye con un fragmento cargado de tensión, construído con quintas y octavas vacías consecutivas, que conduce a un fortísimo, después del cual Minnie exclama, sin acompañamiento instrumental, *¡tre assi e un paio!*, ganando así la partida.

Impresionismo

El impresionismo musical surge de la corriente pictórica de finales del siglo XIX, la cual se caracterizaba por el gusto por la luz, el color, la representación del instante y la difuminación de las líneas.

En las obras impresionistas, la armonía se utilizaba para dar color, para representar esa luz que buscaban los pintores, para conseguir el estatismo que requería la representación de un instante, de una impresión.

Entre los recursos utilizados por el impresionismo musical, la sucesión paralela de acordes fue muy utilizada para la consecución de esas sonoridades estáticas y colorísticas. Esta armonía paralela dio lugar a múltiples sucesiones de quintas paralelas. No obstante, no hay que entender estos paralelismos de quintas y octavas como excepciones a una norma establecida, como ocurría en los siglos precedentes, sino como característica propia de un nuevo lenguaje.

En el campo musical, el nombre por excelencia que siempre va asociado a esta estética es el de Claude Debussy. Debussy era un músico con una concepción nueva de la música, con una total rebeldía hacia la música académica, hacia todo aquello que se le quería imponer. Esta nueva concepción de la música le llevó a abrir un nuevo camino en la historia de la música, camino que puede verse como una senda paralela al arte pictórico impresionista en muchos aspectos.

Ya de muy joven, durante sus estudios en el conservatorio de París, su disgusto y desacuerdo hacia las normas establecidas eran una realidad.

*“El suplicio que sufrió el joven músico en la clase de piano de Marmotel continuaría en la clase de armonía d’Émile Durand. Debussy se presentó tres años consecutivos a los concursos de armonía. Este armonista consumado, sin duda el más grande de la historia musical juntamente con Schumann, no obtuvo ningún premio. Es verdad que, en el concurso de 1880, en un trabajo de una veintena de compases, el jurado encontró más de media docena de quintas y octavas. Ahora bien, en la escuela, un solo par de aquellas octavas o quintas frecuentemente bastaban para devaluar un trabajo.”*⁴³⁴

⁴³⁴ Jean Barraqué. *Claude Debussy*. Barcelona, Ediciones 62, 1991, p.23-24.

La nueva técnica impresionista se aleja del lenguaje musical que había imperado hasta entonces, de modo que en la música de Debussy ya no se encuentra un discurso tonal, sino unos enlaces armónicos que están exentos de direccionalidad cadencial. El planteamiento armónico ya no está ligado a los principios tonales, sino que es un planteamiento puramente tímbrico y colorístico que requiere una audición diferente por parte del oyente.

En la técnica pictórica impresionista, los colores se aplican mediante pinceladas rápidas y nerviosas. Esta yuxtaposición de pinceladas rápidas podemos asociarlas, en el arte musical de Debussy, a la yuxtaposición de acordes paralelos tan típicos de su música.

El interés por el color de la pintura impresionista puede traducirse en términos musicales en el interés por una nueva concepción vertical. Esta búsqueda de nuevas sonoridades, de nuevos colores, se realiza por dos vías diferentes: mirando al pasado y abriéndose a nuevas culturas. Es la primera de estas vías la que llevó a los impresionistas a emplear armonías modales, con lo cual conseguían un color arcaico, alejándose de los modos mayor y menor utilizados durante tantos años. Un recurso utilizado para conseguir este color arcaico, retrocediendo hasta la edad media, fue el empleo de paralelismos de cuartas y de quintas sin terceras, que nos lleva hasta la técnica del organum primitivo. Es habitual encontrar en las partituras de esta estética, como recurso colorístico, la duplicación de una melodía a distancia de quinta.

Las sucesiones de quintas y octavas en las obras de estética impresionista no son por tanto transgresiones de determinadas normas, sino un recurso típico y característico de un nuevo lenguaje musical.

La música de Maurice Ravel también se asocia a menudo al impresionismo musical de Debussy debido a sus armonías, al timbre y a las asociaciones extramusicales de sus obras. La creatividad de Ravel, al igual que Debussy, recibió la influencia de su contacto con poetas, pintores y músicos de vanguardia. Las obras de Ravel más cercanas a la estética impresionista tal vez sean la suite para piano *Miroirs* (1905) y el ballet *Daphnis y Chloé* (1912). Otros compositores franceses que se asocian a menudo a esta estética son Paul Dukas (*El aprendiz de Brujo*, 1897) y Albert Roussel (*Evocaciones*, 1910-1911; *El festín de la araña*, 1912)

La influencia del impresionismo también se dejó notar por Europa en compositores no franceses, como Frederick Delius y Cyril Scott en Inglaterra, Ottorino Respighi (*Las fuentes de Roma*, 1916; *Los pinos de Roma*, 1924) en Italia o Isaac Albéniz (*Suite Iberia*, 1905-1909) y Manuel de Falla (*Noches en los jardines de España*, 1909-1915) en España.

- Ejemplo 792: Debussy, *Estampes pour piano, Jardins sous la pluie*. (Dover)

Este fragmento presenta una sucesión paralela de 14 acordes tríadas dispuestos en estado fundamental en el registro grave, dando lugar a quintas y octavas consecutivas en cada uno de los enlaces. En el enlace entre estos acordes se realiza el despliegue de notas reales del acorde en el registro agudo, procedimiento que no elimina en absoluto la sonoridad característica del paralelismo.

- Ejemplo 793: Debussy, Nocturno nº1, *Nuages*, c.29-30. (Dover)

Las 10 quintas y octavas consecutivas de este fragmento están situadas en una sucesión de acordes tríadas, quedando su sonoridad plenamente en evidencia.

- Ejemplo 794: Debussy, Nocturno nº2, *Fêtes*, c.28-31. (Dover)

En una docena de compases (c.27-38), se suceden ininterrumpidamente y por movimiento directo, acordes tríadas en estado fundamental, dando lugar a una larga sucesión de paralelismos de quinta y octava.

- Ejemplo 795: Debussy, *Jeux*. (Durand-Costallat)

La sección de cuerda realiza una sucesión por movimiento directo de acordes tríadas en estado fundamental. El registro agudo de los violines, tratados en divisi, presenta la melodía duplicada a la quinta.

- Ejemplo 796: Ravel, *Miroirs*, mov.2, *Oiseaux tristes*, c.15-16. (Edition Peters)

La armonía desplegada de este fragmento, junto con la periodicidad en la articulación en solitario de los acordes tríadas completos del registro grave, clarifica la sucesión de quintas y octavas de dichos acordes, aunque se trate en su conjunto de una armonía disonante.

- Ejemplo 797: Ravel, *Sonatine*, mov.1, c.1-5, 11-16. (Durand)

Los paralelismos de quinta y octava de los compases 1-5, aunque están situados en una textura realizada con acordes desplegados, articulan siempre en solitario, es decir, sin la tercera del acorde, siendo además todos los acordes tríadas. En los compases 13-15, la nota aguda funciona como un pedal, de manera que las tres quintas vacías paralelas inferiores, acompañadas de la tercera del acorde en una parte más aguda, se perciben clarísimamente. Respecto a las dos quintas del compás 16, en la primera de ellas, aunque articula en solitario, se percibe la sonoridad del acorde cuatríada al que pertenece, atenuando un poco el paralelismo. Las quintas y octavas de los compases 11 y 12, aunque se emplazan en una armonía más disonante, están ubicadas en el registro más agudo.

- Ejemplo 798: Ravel, *Daphnis et Chloé*. (Dover)

En este fragmento, la secciones de cuerda y de madera realizan una sucesión paralela de acordes tríadas completos en estado directo, en dos octavas distintas, sobre una nota pedal en el registro grave.

- Ejemplo 799: Albéniz, Suite Iberia, Cuaderno 4, *Jerez*, c.214-216. (Emec-Edems)

Albéniz calificó esta obra con el subtítulo *Douze Nouvelles Impressions en Quatre Cahiers*. En este fragmento se va repitiendo un motivo armonizado mediante acordes tríadas paralelos en estado fundamental, dando lugar a un paralelismo formado por treinta quintas consecutivas.

- Ejemplo 800: Falla, Noches en los jardines de España, *En el Generalife*. (Manuel de Falla Ediciones; versión piano p.5; orquesta p.34)

Obra de influencia impresionista con un sello nacionalista español escrita en 1915-16, cuando Manuel de Falla había regresado de París, donde había trabado amistad con Debussy, Ravel, Dukas y Albéniz. La influencia impresionista puede intuirse ya en la descripción que el propio Falla hizo de esta obra para piano y orquesta utilizando la expresión “impresiones sinfónicas”. El fragmento seleccionado muestra una larga sucesión de quintas y octavas paralelas correspondiente a la versión para piano, un conjunto de nocturnos que Falla escribió en 1909. Presento como ejemplo dos fragmentos de la obra: el primero corresponde a la versión pianística porque en una sola página puede verse un fragmento mucho más amplio en relación a los paralelismos realizados de quintas y octavas, los cuales se corresponden con los paralelismos presentes en la versión sinfónica; el segundo fragmento corresponde a los últimos compases de la partitura sinfónica, donde en la parte del piano aparecen sucesiones paralelas de quintas tanto en el registro agudo como en el grave, dando lugar a acordes disonantes.

- Ejemplo 801: Respighi, Las fuentes de Roma, *La fontana del Tritone al mattino*. (Dover)

Esta suite orquestal, junto con *Los pinos de Roma*, son las dos obras más conocidas de Respighi, las cuales se asocian siempre a la influencia impresionista o se califican directamente como obras impresionistas. En el ejemplo se muestra una larga sucesión de quintas paralelas en los clarinetes, todas ellas justas a excepción de una que es disminuída.

- Ejemplo 802: Respighi, Las fuentes de Roma, *La fontana di Valle Giulia all'alba*. (Dover)

Fragmento con quintas paralelas en la sección de madera y quintas y octavas paralelas en la sección de cuerda.

Opiniones

Piston: “*Duplicar una melodía superior en quintas es un recurso colorístico de la armonía impresionista.*”⁴³⁵

Nacionalismo

Las corrientes nacionalistas musicales surgieron en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Estos movimientos nacionalistas resaltaron los rasgos locales mediante un lenguaje más colorista basado en el folklore de cada país. Asimismo utilizaron formas más libres. Estos movimientos nacionalistas surgieron en la mayoría de países europeos, con múltiples compositores que abordaron la tarea de afianzar las bases de un lenguaje nacional. Así tenemos a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Enrique Granados en España; Mikhail Glinka y el grupo de los Cinco (Alexander Borodin, Cesar Cui, Mily Balakirev, Modest Musorgsky y Nicolai Rimsky-Korsakov) en Rusia; Eduard Elgar en Inglaterra; Jean Sibelius en Finlandia; Eduard Grieg en Noruega; Bedrich Smetana y Antonin Dvorak en Bohemia.

⁴³⁵ Walter Piston. *Op. cit.* (1991), p.460.

Las nuevas corrientes nacionalistas musicales que surgieron a principios del siglo XX emergieron a partir de unos gérmenes diferentes a los que propiciaron los nacionalismos del siglo XIX. El nacionalismo musical moderno surgió gracias a la investigación musicológica del folklore nacional. Este interés científico nació a comienzos del siglo XX, y estuvo influido por diversas culturas exóticas conocidas en Europa gracias a las Exposiciones Universales. Este estudio musicológico se benefició de los nuevos medios de grabación y reproducción que proporcionaba la tecnología. La gran cantidad de material melódico recopilado supuso un elemento musical que, mediante la unificación o fusión con la música culta, hizo posible la creación de un nuevo lenguaje de estética nacional. Podemos enumerar como principales compositores de este nuevo nacionalismo a Manuel de Falla en España; Igor Stravinsky y Sergei Prokofiev en Rusia; Ralph Vaughan Williams en Inglaterra; Bela Bartok y Zoltan Kodaly en Hungría; Leos Janacek en Eslovaquia; Charles Ives en Estados Unidos.

- Ejemplo 803: Grieg, Piezas líricas para piano, *Día de boda en Trolldhaugen*, Op.65 nº6, c.1-22. (Könemann Music Budapest)

A largo de los primeros 22 compases de esta obra para piano, así como en otros fragmentos de la misma, la mano izquierda realiza únicamente intervalos consecutivos de quinta.

- Ejemplo 804: Pedrell, El Comte Arnau, Part I. *Dansa d'espectres*, c.75-78, 80-86. (First Edition)

Pasaje realizado armónicamente con acordes tríadas con una sucesión de siete quintas justas en el registro grave. En la hoja del ejemplo se presentan tres de estas siete quintas, seguidas de acordes tríadas con la quinta en el registro grave cada dos compases.

- Ejemplo 805: Granados, Rapsodia aragonesa, c.230-231. (Boileau)

Sucesión de dos quintas justas vacías y solitarias que se repiten diversas veces. Su presencia en solitario hace que se perciba la sonoridad típica del paralelismo de quintas de una manera totalmente clara y transparente.

- Ejemplo 806: Falla, Canto de los remeros del Volga, c.19-20. (Manuel de Falla Ediciones)

Sucesión de cinco quintas justas en las dos voces graves. Todos los acordes implicados son tríadas, siendo los cuatro primeros perfectos mayores.

- Ejemplo 807: Borodin, Pequeña suite para piano, mov.2, *Intermezzo*, c.41-45. (Könemann Music Budapest)

Paralelismo de quintas y octavas en el registro agudo realizado con figuras largas, mientras la mano izquierda va repitiendo un modelo en corcheas por movimiento contrario al paralelismo.

- Ejemplo 808: Balakirev, Nocturno nº2, c.37-39, 45-48, 52. (Könemann Music Budapest)

En el primer fragmento mostrado (c.37-39) se observa una sucesión de seis quintas y octavas en el registro grave, dentro de una armonía triádica con los acordes arpegiados. El segundo fragmento (c.45-48) es una repetición del anterior, con alguna pequeña variación y escrito a una octava superior, con una sucesión en las partes graves de nueve quintas y octavas. En el compás 52 también se observa una sucesión de dos quintas justas de duración muy breve.

- Ejemplo 809: Cui, A Argenteau Op.40, mov.9, *La roca*, c.74-89. (Könemann Music Budapest)

En este fragmento de 17 compases aparece el motivo inicial de la obra múltiples veces: la repetición de dos intervalos de quinta que se suceden a distancia de cuarta justa, de modo que una de las quintas está vacía y la otra tiene la tercera dentro del intervalo de quinta. En el compás 78 se observan dos acordes tríadas a tres voces con dos quintas justas sucesivas en las partes graves. En el paso de los compases 80 a 81, también hay dos acordes tríadas con dos quintas seguidas en las partes graves; en este caso el primer acorde tiene cuatro voces y el segundo cinco. En el compás 87 se muestran tres quintas justas vacías consecutivas.

- Ejemplo 810: Musorgsky, Pieza para piano, *Gopak*, c.1-14. (Könemann Music Budapest)

El comienzo de esta obra está totalmente protagonizado por la sonoridad del intervalo de quinta justa vacía, el cual es presentado tanto armónicamente (c.1-9, 12-14) como desplegado melódicamente (c.10-11).

- Ejemplo 811: Tchaikovsky, Pieza para piano Op.72 n° 18, *Escena danzante*, c.96-100. (Könemann Music Budapest)

Sucesiones de quintas y octavas paralelas en la mano derecha separadas por silencios. Todos los acordes son tríadas perfectos mayores y están dispuestos en diferentes estados: estado directo, primera inversión y segunda inversión.

- Ejemplo 812: Stravinsky, El pájaro de fuego (*versión de 1919*), *Danza infernal del rey Kastchei*, c.165-168. (Chester Music)

Se trata de una textura con un marcado carácter rítmico por parte de los violines primeros, piano, xilofón, arpa y flautas, apoyados sobre una textura más suave de los violines segundos y violas en pizzicato y en divisi, que realizan una sucesión de quintas paralelas descendentes.

- Ejemplo 813: Stravinsky, *Petrushka*, escena 3. (Boosey & Hawkes)

Aplicación de la técnica del organum primitivo en una sucesión paralela de intervalos de quinta y octava.

- Ejemplo 814: Stravinsky, *Petrushka*, escena 4. (Boosey & Hawkes)

Pasaje con un gran número de quintas vacías en los fagots y de quintas con la tercera en los violines en divisi.

- Ejemplo 815: Stravinsky, La consagración de la primavera, Parte I, *El ritual de las dos tribus rivales*. (Dover)

Sucesiones paralelas de acordes tríadas en flautas y clarinetes originando quintas consecutivas. Asimismo se observan quintas y octavas consecutivas en la sección de cuerda (violines en divisi).

- Ejemplo 816: Stravinsky, La consagración de la primavera, Parte I, *Danza de la Tierra*. (Dover)

La melodía de los violines segundos está duplicada a la quinta inferior por las violas y a la cuarta superior por los violines primeros. Se dan por tanto, quintas sucesivas entre violines segundos y violas, y quintas y octavas cuando se añaden los violines primeros.

- Ejemplo 817: Prokofiev, Alexander Nevsky, Op.78, mov.5, *La batalla en el hielo*. (Zenon music)

En el quinto movimiento de esta cantata se observan fragmentos con rápidas sucesiones de intervalos de quinta y octava moviéndose paralelamente. En el pasaje del ejemplo se pueden observar dos paralelismos formados por múltiples quintas y octavas, uno ascendente en la sección de cuerda y el otro descendente en la sección de madera.

- Ejemplo 818: Smetana, Trío para piano, violín y violonchelo Op.15, mov.3, c.287-289, 295-300, 303-304. (Eulenburg)

En esta página del *Finale* de este Trío, se muestra una sucesión de 4 acordes placados en estado fundamental separados por silencios en la mano izquierda del piano con armonías alternadas de acordes cuatríadas y tríadas (c.287-289); y dos sucesiones paralelas, también en el registro grave del piano, de quintas y octavas justas (c.295-300, 303-304). En este caso, la mayoría de los acordes son tríadas.

- Ejemplo 819: Dvorak, Tema con variaciones Op.36, Var.8, c.5, 18-26. (Könemann Music Budapest)

En la tercera variación de esta obra vemos, en el compás 5, un movimiento paralelo de dos quintas y octavas justas en el registro grave, con el primer acorde cuatríada y el segundo tríada. Entre los compases 18 y 26, todos los acordes de la mano izquierda son acordes tríadas en estado fundamental, presentando un total de 17 quintas y octavas paralelas consecutivas.

- Ejemplo 820: Janacek, Sinfonietta, mov.1, c.1-14. (Universal Edition)

Esta obra comienza con un paralelismo de quintas justas vacías a cargo de las tubas tenor. En los compases 12 y 13 se añaden notas disonantes: una apoyatura en el primero y un acorde cuatríada en el segundo. Exceptuando unos pocos compases, este paralelismo de quintas está presente a lo largo de todo el primer movimiento, volviendo a aparecer hacia el

final de la obra, en el quinto movimiento, aunque en este caso hay un aumento de densidad debido al aumento de la plantilla instrumental.

- Ejemplo 821: Bartok, Cuarteto de cuerda nº5, mov.4, c.92, 93, 98, 99. (Universal Edition)

Al final del tercer movimiento de este cuarteto, el violonchelo realiza paralelismos de acordes tríadas en estado fundamental en pizzicato y glissando, con paralelismos de quinta justa en las dos voces más graves.

- Ejemplo 822: Bartok, Mikrokosmos, Vol.2, nº65. (Boosey & Hawkes)

El acompañamiento pianístico de esta canción está constituido exclusivamente por sucesiones paralelas de intervalos de quinta justa. En los diez primeros compases de la melodía, ésta se mueve dentro del ámbito re3-la3 (c.5-14); siguen cuatro compases entre sol3-re4 (c.15-18); y finaliza con cuatro compases en que la melodía tiene como márgenes extremos las notas do3-sol3 (c.19-23). Como se ve, en estas tres secciones la amplitud de la melodía coincide y resulta ser precisamente una quinta justa.

- Ejemplo 823: Bartok, Mikrokosmos, Vol.3, nº69. (Boosey & Hawkes)

Este estudio pianístico está basado en el acorde tríada. A lo largo de toda la obra se suceden acordes tríadas perfectos mayores y menores en estado fundamental que son interpretados durante la primera mitad de la pieza por la mano izquierda, y en la segunda mitad por la mano derecha. Este procedimiento da lugar a un paralelismo de quintas justas constante de principio a fin. Aunque he definido todos los acordes como tríadas en estado fundamental para entender el recurso empleado, las notas largas que los acompañan van modificando el tipo y el estado de los mismos.

- Ejemplo 824: Kodaly, Suite orquestal Hary Janos, mov.6, *Entrada del emperador y su corte*, c.57-72, 83-103. (Universal Edition)

En el fragmento correspondiente a los compases 57-72 (se muestran los compases 59-68), se observa una sucesión de 25 quintas justas en las trompas en una serie de sextas realizada sobre un pedal a cargo del piano y el registro grave de la sección de cuerda. Sobre el mismo pedal, al que se añaden los timbales, sigue una sucesión paralela de acordes tríadas fundamentales efectuada por las trompetas, violines y violas. En el otro pasaje (c.83-103), los primeros compases (c.83-90) muestran una textura sencilla contrapuntística entre líneas independientes de acordes tríadas paralelos, seguida de una sección mucho más densa (c.91-103) en que múltiples instrumentos están implicados en la realización de paralelismos de acordes tríadas fundamentales.

- Ejemplo 825: Elgar, Sinfonía nº1 Op.55, mov.4. (Eulenburg)

Fragmento en que en el registro grave se realiza un diseño repetitivo de quintas justas consecutivas.

- Ejemplo 826: Sibelius, *Pélleas y Melisande* Op.46, mov.4, *Las tres hermanas ciegas*, c.22-28. (Edwin F. Kalmus)

En estos siete compases del fragmento inicial de este movimiento, aparecen sucesiones de quintas justas en las violas y los violonchelos. La textura es claramente homofónica, interviniendo solamente la sección de cuerda y los dos clarinetes. Ya que los acordes empleados son tríadas perfectos mayores y menores, todos ellos en estado fundamental, las sucesiones de quintas y octavas se perciben muy claramente.

- Ejemplo 827: Ives, *Sonata para piano nº1*, mov.5, c.219-224. (Peer International Corporation)

Esta sonata finaliza con una sucesión de casi cincuenta quintas y octavas paralelas, es decir, con una textura similar al organum primitivo.

Neomedievalismo

Las nuevas concepciones armónicas de finales del siglo XIX, como por ejemplo la del impresionismo, con la búsqueda de nuevas sonoridades mediante una visión hacia el pasado, llevaron a la utilización de paralelismos de cuartas y de quintas para conseguir un color arcaico, retrocediendo hasta la edad media. Esta vuelta a la edad media o neomedievalismo se observa claramente en aquellas obras inspiradas en temas antiguos en que el compositor utiliza las cuartas, quintas y octavas como sonoridades principales.

Debussy, por ejemplo, hizo un especial uso de estos intervalos en obras como *La cathédrale engloutie* (*La catedral sumergida*) o *Et la lune descend sur le temple qui fut* (*Y la luna descende sobre el templo que fue*), obras que evocan un ambiente medieval. También Satie tuvo una época de especial admiración por la técnica del organum primitivo durante los primeros años de la década de 1890. En 1891, Satie ingresó como músico oficial en la orden Rosa Cruz, secta místico-religiosa inspirada en las sociedades secretas de la edad media. Para esta orden religiosa compuso *Hymne au drapeau*, *Le Fils des étoiles* y *Sonneries de la Rose Croix*, entre otras obras.

Otro compositor conocido sobre todo por una obra de connotaciones claramente neomedievales es Carl Orff. Su cantata escénica titulada *Carmina Burana* está basada en canciones medievales, con textos en latín y algunos fragmentos en francés y en alemán medieval. Estas canciones medievales, con temas a veces picantes, se corresponden con las canciones de goliardos, las cuales se remontan a los siglos XII-XIII. *Carmina Burana* forma parte de una trilogía que se completa con *Catulli Carmina* y *Triunfo de Afrodita*. Esta trilogía refleja el interés del compositor por la poesía alemana medieval. Orff evoca en esta trilogía el espíritu de la edad media mediante el tratamiento rítmico y la armonía elemental. Todo ello convive junto a recursos técnicos modernos propios de la época en que fue compuesta esta cantata (1935-36).

Este retorno al pasado se vio reflejado en los compositores con la utilización como recurso común típico de la visión medieval, mediante paralelismos de cuartas, quintas y octavas, de la antigua técnica del organum primitivo.

- Ejemplo 828: Debussy, Images II, “*Et la lune descend sur le temple qui fut*”, c.39-45. (G. Henle Verlag)

El título (*Y la luna decidiendo sobre el templo que fue*) sugiere una mirada hacia la antigüedad, con sonoridades que nos evocan tanto el exotismo como la edad media, con la utilización de recursos que recuerdan el organum primitivo.

- Ejemplo 829: Debussy, Préludes I, nº10, *La cathédrale engloutie*, c.1, 3, 5, 14, 15, 28-41. (G. Henle Verlag)

El preludio titulado *La catedral sumergida* está inspirado en una leyenda del siglo V o VI, de origen bretón, sobre la ciudad de Ys, la cual quedó sumergida bajo las aguas como castigo por la impiedad de sus habitantes. La antigüedad de la leyenda sugiere la asociación con la textura del organum medieval (compases 1, 3, 5, 14, 15). Los acordes tríadas paralelos de los compases 28-41, formando sucesiones de quintas y octavas, evocan las campanas de la catedral.

- Ejemplo 830: Satie, Sonneries de la Rose Croix, *Air du grand prieur*. (Dover)

Fragmento correspondiente al final del tercer movimiento de esta obra escrita para la orden religiosa Rosa Cruz. Casi todos los acordes de la página que se muestra como ejemplo presentan un intervalo de quinta en las dos partes más graves.

- Ejemplo 831: Satie, Le Fils des étoiles, *Prélude du 2^e Acte: L'Initiation*. (Dover)

La concepción básica de esta obra, compuesta para la orden de estética medieval Rosa Cruz, se basa en la técnica del organum medieval primitivo, aunque su concepción armónica es moderna. En el fragmento que se muestra, correspondiente al segundo movimiento, se observan paralelismos de quintas en el registro grave en una sucesión de acordes tríadas.

- Ejemplo 832: Orff, Carmina Burana, nº14, *In taberna quando sumus*. (Schott)

Esta pieza para soprano, tenor, barítono, coro mixto y orquesta sinfónica está basada en una serie de manuscritos ilustrados descubiertos en la Biblioteca del Monasterio Románico de Benediktbeuern (Alta Baviera) y conservada en la antigua Biblioteca Real de Munich. Se trata del manuscrito más importante de esta naturaleza, el cual contiene unas 200 piezas de versos y canciones de la alta edad media, en latín vulgar y diversos dialectos alemanes, así como en francés antiguo. Su redacción es anterior a 1250. Esta cantata escénica puede definirse como un arreglo musical a partir de una serie de canciones medievales, concretamente 25 canciones de goliardos, con textos en latín y algunos fragmentos en francés y en alemán medieval. Este fragmento y los siguientes ejemplos muestran pasajes clarísimos de escritura influenciada por el organum primitivo. En este caso, la melodía interpretada por el coro a tres voces, está armonizada con acordes tríadas paralelos en estado fundamental, doblados por violines y violas mediante una variación rítmica.

- Ejemplo 833: Orff, Carmina Burana, nº19, *Si puer cum puellula*. (Schott)

Esta quinta canción de la tercera parte de la obra está escrita a capella para tres partes masculinas. A excepción de los pequeños fragmentos escritos a una sola parte, el resto de la

canción está armonizada en su totalidad mediante acordes tríadas paralelos en estado fundamental.

- Ejemplo 834: Orff, Carmina Burana, nº20, *Veni, veni, venias*. (Schott)

Pasaje con todos los instrumentos implicados (glockenspiel, dos pianos y dos coros) realizando paralelismos de quinta debido al uso exclusivo de acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 835: Orff, Catulli Carmina, Preludio. (Eulenburg)

Esta cantata escénica es la segunda parte de la trilogía *Trionfi*, a la cual pertenece *Carmina Burana*. En este caso la acción se remonta al siglo I a.C., con texto de Cayo Valerio Catulo, a excepción del prólogo y el epílogo, los cuales son obra de Carl Orff. En este fragmento, sobre una nota pedal, las partes vocales y la mano derecha de los dos pianos realizan paralelismos de quinta mediante acordes tríadas fundamentales.

- Ejemplo 836: Orff, Catulli Carmina, Acto 1. (Eulenburg)

Pasaje a capella realizado con una larga sucesión de acordes tríadas en estado fundamental.

- Ejemplo 837: Orff, Catulli Carmina, Acto 3. (Eulenburg)

Extenso pasaje a capella utilizando la antigua técnica del organum primitivo en las partes de soprano, contralto y tenor. Los bajos rompen la típica sonoridad de los paralelismos de quinta y octava con la realización de paralelismos de séptima en acordes cuatrías independientes de la textura del organum.

Expresionismo, atonalismo libre

El movimiento expresionista surgido a finales del siglo XIX como continuación del romanticismo tardío y a la vez como reacción frente al impresionismo, podríamos decir que supuso el punto culminante de la subjetividad del artista. La libertad interior estaba por encima de las leyes convencionales del arte; se priorizaba la expresividad nacida de la intuición, de la necesidad interior del artista. En el campo musical, esta fuerte necesidad interior de expresión llevó a la ruptura definitiva del sistema tonal. A finales de la primera década del siglo XX ya se había entrado en un período claramente atonal, con un atonalismo libre que podríamos calificar de experimental, que culminaría a comienzos de la década de 1920 con la formulación de los principios dodecafónicos.

En la componente armónica de la música, se aumentó el nivel de disonancia para enfatizar la expresividad. Para ello se tendió a usar acordes contruídos por cuartas, y en definitiva, cualquier formación acórdica proveniente de la intuición o del material usado en cada composición. En la música atonal, para huir totalmente de la sensación de tonalidad, se evitan los acordes tríadas perfectos mayores y menores, así como los acordes de séptima de dominante. Incluso se evitan las octavas tanto como intervalos melódicos como armónicos, con lo cual, la realización consecutiva de octavas y quintas se evitará con más razón. De hecho, este tipo de paralelismos continuaban estando prohibidos. No obstante, las octavas consecutivas como duplicación para aumentar la intensidad o para variar el timbre se siguen

utilizando. En cualquier caso, los paralelismos de quintas y octavas que pudieran realizarse en este tipo de contexto armónico, pasarían desapercibidos al oyente debido al elevado nivel de disonancia. La presentación de ejemplos de paralelismos de quintas en obras de esta estética es, en principio, puramente anecdótica. No obstante, se encuentran fragmentos con sucesiones de quintas en contextos no excesivamente disonantes, aunque son muy poco habituales.

- Ejemplo 838: Schönberg, Sinfonía de cámara Op.9. (Universal Edition)

Esta obra de 1906, perteneciente al período situado en el umbral de la atonalidad, puede clasificarse como expresionista desde un punto de vista melódico y armónico. En el fragmento presentado se muestran 14 quintas consecutivas realizadas por el violonchelo, mientras el clarinete realiza las terceras de esta sucesión de acordes tríadas.

- Ejemplo 839: Schönberg, Pieza para voz y piano *Am Strande*, c.18, 20. (Belmont music publishers)

Se muestran dos pasajes con quintas justas consecutivas en las partes graves del acompañamiento pianístico.

- Ejemplo 840: Schönberg, Tres piezas para piano Op.11, nº3, c.27. (Universal Edition)

Las quintas consecutivas de este fragmento no se perciben debido a la disonancia de los acordes en que dichas quintas están situadas.

- Ejemplo 841: Schönberg, Pierrot lunaire Op.21, nº2, *Colombina*, c.33-38. (Universal Edition)

Sucesión de 31 intervalos de quinta justa en armonías disonantes.

- Ejemplo 842: Schönberg, Pierrot lunaire Op.21, nº4, *Una pálida lavandera*, c.4. (Universal Edition)

En este caso los tres acordes tríadas perfectos menores consecutivos se perciben con total claridad, ya que no hay ninguna disonancia añadida.

- Ejemplo 843: Berg, Lied para voz y piano Op.2, nº4, c.9-12. (Universal Edition)

En este fragmento aparecen quintas consecutivas tanto en el registro grave del piano como en el agudo, con una armonía disonante.

- Ejemplo 844: Berg, Cuarteto de cuerda Op.3, mov.1, c.141, 143-144, 148-150. (Universal Edition)

Se muestran tres ejemplos de quintas paralelas (dos fragmentos con dos quintas y uno con cinco) ubicados en pasajes con una armonía disonante.

- Ejemplo 845: Berg, Tres piezas para orquesta Op.6, mov.3, c.101. (Universal Edition)

El registro grave de la sección de cuerda realiza un paralelismo de seis quintas justas, dobladas por el arpa y los trombones.

- Ejemplo 846: Berg, *Wozzeck*, Acto I, escena 3. (Universal Edition)

Pasaje con tres quintas justas consecutivas entre el oboe y el corno inglés.

Dodecafonismo, serialismo

Todo cuanto se ha dicho respecto a la música atonal en cuanto a sucesiones de quintas y octavas rige con mucha más razón de ser en estos dos sistemas compositivos, ya que la música dodecafónica nacida en la década de 1920, y el serialismo en general, son estéticas musicales cuyos procedimientos compositivos se basan en una serie a partir de la cual se construye una estructura de concepción atonal. Si en la etapa expresionista precedente existía una importante componente intuitiva, ahora con el uso de la serie se está mucho más atado por unas normas establecidas, aunque también es cierto que el compositor puede transgredir las normas melódicas estrictamente constructivas relativas a la serie, y decidir el nivel de disonancia de los acordes usados.

El interés por alejarse definitivamente de la sintaxis tonal, llevó al extremo de evitar cualquier detalle, por pequeño que fuera, que pudiera recordar el lenguaje tonal. En este tipo de música se evitan no solamente los acordes tríadas perfectos mayores o menores, sino también todos los acordes clásicos basados en la superposición de terceras, e incluso la repetición de una misma nota, tanto melódica como armónicamente. Se evitan por tanto los intervalos de octava y, con más razón, las octavas paralelas. El intervalo de octava justa era evitado porqué, según Schönberg, duplicar una nota equivale a acentuar ese sonido, lo cual puede llevar a interpretarlo como tónica. Aunque pueda parecer un criterio exagerado, esta norma fue seguida por la estética dodecafónica.

Sin embargo, resulta curioso que puedan encontrarse intervalos de quinta, aunque no de manera habitual, con mayor frecuencia que los intervalos de octava, ya que la nota grave en un intervalo de quinta justa adquiere un mayor protagonismo como tónica que en un intervalo de octava.

Aún así, se encuentra incluso alguna sucesión de quintas vacías, como se observa en uno de los ejemplos mostrados a continuación, aunque suponen casos muy poco habituales y excepcionales. De los tres componentes representativos de la segunda escuela de Viena, Anton Webern es el más purista con diferencia en el cumplimiento de las normas que evitan cualquier sugerencia con la tonalidad, como pueden ser los paralelismos de octavas y quintas justas.

- Ejemplo 847: Schönberg, *Serenata Op.24*, mov.5, c.91-92, 97, 99, 199-200. (Wilhelm Hansen Edition)

Los tres primeros pasajes muestran dos quintas paralelas en la guitarra y en el violonchelo. En los compases 199-200, aparecen dos quintas paralelas en el registro grave coincidiendo con la cadencia final del movimiento.

- Ejemplo 848: Schönberg, Suite para piano Op.25, mov.6, *Gigue*, c.19. (Universal Edition)

Sucesión de dos quintas justas vacías, la segunda escrita como sexta disminuída. La rapidez del movimiento impide escuchar la sonoridad de las dos quintas sucesivas con claridad.

- Ejemplo 849: Schönberg, Quinteto para instrumentos de viento Op.26, mov.1 c.113, mov.2 c.307, 383, 392. (Universal Edition)

Se muestran cuatro ejemplos de parejas de quintas paralelas en texturas a tres y cuatro partes. En todas ellas, alguna de las partes que no forma el paralelismo introduce una disonancia que atenúa la sonoridad de las quintas consecutivas.

- Ejemplo 850: Schönberg, Variaciones para orquesta Op.31, Var.8, c.280-284. (Universal Edition)

En este fragmento aparecen cuatro quintas consecutivas en las violas y dos en los violines segundos, con una armonía claramente disonante.

- Ejemplo 851: Schönberg, Seis piezas para coro de hombres, Op.35 n°6, c.14-17. (Bote & Bock)

Esta última pieza del opus 35 está escrita casi en su totalidad mediante acordes tríadas perfectos. Se muestran diversos paralelismos de quinta y octava, todos ellos efectuados mediante movimiento contrario.

- Ejemplo 852: Schönberg, Concierto para piano Op.42. (Universal Edition)

En esta obra dodecafónica podemos observar este fragmento con múltiples octavas paralelas (duplicaciones a la octava) en las secciones de cuerda y de madera.

- Ejemplo 853: Berg, Suite Lulú, mov.2, *Ostinato*. (Universal Edition)

Pasaje con dos líneas distintas de acordes tríadas fundamentales paralelos. Por una parte, flautas, oboes y violines realizan una sucesión de siete acordes tríadas con las quintas paralelas. Por otro lado, clarinetes, violas y violonchelos efectúan seis acordes tríadas también en estado fundamental. En los momentos en que coincide la articulación de acordes en ambas líneas, las fundamentales de los dos acordes tríadas implicados están a distancia de semitono a diferente octava.

- Ejemplo 854: Berg, Suite Lulú, mov.3, *Lied de Lulu*. (Universal Edition)

Este movimiento empieza y concluye con tres quintas justas vacías realizadas por el vibráfono.

- Ejemplo 855: Berg, Suite Lulú, mov.5, *Adagio*. (Universal Edition)

Sucesión de 22 quintas vacías (la sucesión completa consta de 27 quintas) a cargo de los trombones, doblada en buena parte por los violonchelos.

- Ejemplo 856: Berg, Concierto para violín, mov.1, c.214-216, 217-220, 225-227. (Universal Edition)

El comienzo de este concierto, mediante una sucesión melódica de quintas justas, establece un material que será usado a posteriori armónicamente dando lugar a paralelismos de quinta. En este ejemplo en concreto, el arpa y las partes graves de la sección de cuerda realizan una sucesión de quintas paralelas acompañadas con la tercera del acorde.

- Ejemplo 857: Berg, Concierto para violín, mov.2, c.99. (Universal Edition)

Mientras la sección de cuerda y diversos instrumentos de viento-madera realizan notas largas, el arpa ejecuta un paralelismo descendente por grados conjuntos de 39 quintas vacías. No obstante, la rapidez del paralelismo de quintas unido a la dinámica en fortísimo de la orquesta no permiten que la sonoridad característica de las quintas vacías se perciban con claridad.

Opiniones

Diether de la Motte (refiriéndose a la realización no ya de octavas paralelas, sino de simples octavas): *“Las combinaciones de series requieren una particular atención, porque ha de evitarse en todo caso la aparición simultánea de una misma nota en ambas voces. En la música dodecatónica rige una estricta prohibición de las octavas.”*⁴³⁶

García Gago (refiriéndose a la música dedocafónica): *“Si la 8ª justa suele prohibirse por ser el único intervalo armónico carente de cualquier grado de tensión, el unísono se acepta, aunque seguirá rigiendo la regla clásica que prohíbe dos o más de ellos sucesivos.”*⁴³⁷

Neoclasicismo

En el período de entreguerras surgió en Francia una nueva corriente antiromántica, surgida de las ideas que en 1918 formuló el poeta francés Jean Cocteau, que rechazaba la influencia wagneriana, el impresionismo de Debussy y el paganismo ruso ejemplificado por *La consagración de la primavera*. Esta nueva estética defendía una música que tenía que ser estructuralmente sencilla, cuyo modelo no era el de la música de las salas de concierto, sino el de la música del music-hall, del jazz y de los circos, y señalaba como modelo la música de Erik Satie, quien a su vez influyó sobre un gran número de compositores franceses, entre los cuales están el grupo conocido con el apelativo de *Los Seis*: Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Louis Durey y Germaine Tailleferre.

Otros compositores no franceses influídos por las ideas de Cocteau, fueron: Igor Stravinsky, cuya música, en su etapa neoclásica, es de una complejidad muy superior a la de sus contemporáneos franceses; Bartok, cuyas obras de madurez pueden encuadrarse bajo esta influencia por priorizar los aspectos de la forma y la proporción respecto a sus antecesores románticos; Hindemith, Respighi, Casella, Malipiero, Prokofiev, etc. En muchos casos, debido a los procedimientos constructivos empleados, el término neoclasicismo tendría que sustituirse por el de neobarroquismo.

⁴³⁶ Diether de la Motte. Contrapunto. Barcelona, Labor, 1991, p.384.

⁴³⁷ José García Gago. *Op. cit.*, p.172.

Los compositores influenciados por estas ideas se alejaron de las vinculaciones extramusicales, simbólicas o descriptivas, tan propias del romanticismo y del impresionismo, retornando a la música pura. No obstante, aunque se recuperaron procedimientos musicales del pasado, reduciendo la orquesta, disminuyendo la amplitud de los rangos dinámicos, abandonando los programas extramusicales y cultivando viejas formas del pasado como la suite, el concierto grosso, el *ricercare*, la cantata, el oratorio y las variaciones, los compositores no renunciaron a su lenguaje contemporáneo. Ya que cada compositor tiene un lenguaje propio y las obras representativas de esta estética son muy dispares entre sí, no podemos decir que exista un típico lenguaje neoclásico, sino una conducta compositiva común.

- Ejemplo 858: Satie, *Parade, Final*. (Dover)

Sucesión de nueve acordes tríadas en estado fundamental en movimiento ascendente por grados conjuntos, dando lugar a nueve quintas y octavas consecutivas.

- Ejemplo 859: Satie, *Pièces froides, Danses de travers, I*. (Dover)

Obra en que, cada dos corcheas, se presenta en las voces inferiores un intervalo de quinta justa desplegado en corcheas.

- Ejemplo 860: Poulenc, *Trois poèmes de Louise Lalanne, Hier*. (Salabert)

Sucesión de cuatro quintas justas vacías formadas todas ellas por notas extrañas a la armonía donde están ubicadas, dando así un color contrastante al fragmento final de la obra.

- Ejemplo 861: Poulenc, *Sécheresses, Le faux avenir*. (Durand)

Pasaje coral a 4 voces mixtas con el acompañamiento de cuatro notas realizadas por las partes graves de la sección de cuerda y los timbales. Entre las partes del coro se suceden quintas y octavas paralelas en el enlace entre dos acordes tríadas en estado fundamental que se van repitiendo.

- Ejemplo 862: Honegger, *Pastorale d'été*. (Kalmus)

Pasaje en que la línea melódica de los violines primeros se encuentra duplicada a la quinta inferior por los violines segundos.

- Ejemplo 863: Honegger, *Sinfonía nº3, Litúrgica, mov.3*. (Eulenburg)

Las trompas de este fragmento realizan una sucesión de acordes tríadas paralelos a tres partes en estado fundamental dando lugar a un total de 17 quintas justas consecutivas sobre un pedal a cargo del piano y los timbales, y una línea de contrapunto con el mismo diseño rítmico por parte de la tuba. Dos compases más adelante, los trombones, también a tres partes, realizan un paralelismo de terceras y quintas semejante, aunque esta vez los fagots y contrafagot realizan simultáneamente una sucesión paralela de quintas ubicadas dentro de una sucesión paralela de acordes cuatríadas.

- Ejemplo 864: Milhaud, *Petites légendes*, mov.4, *La prière*. (Heugel)

Fragmento con una sucesión de siete quintas consecutivas, las tres primeras con la tercera y las otras cuatro con el intervalo de quinta vacío y dispuestos en serie de sextas.

- Ejemplo 865: Milhaud, Alissa, mov.6, *Lettres d'Alissa*. (Heugel)

Pasaje con una sucesión de 21 quintas justas consecutivas, algunas vacías y otras con la tercera. Todas ellas están situadas en el registro agudo, mientras la mano izquierda del piano completa la armonía con una sonoridad disonante.

- Ejemplo 866: Stravinsky, Sinfonía en Do, mov.4, nº169-170. (Eulenburg)

La melodía de los clarinetes es acompañada mediante un acorde picado a cargo de la sección de cuerda que aparece esporádicamente, y por una sucesión ininterrumpida de quintas justas paralelas por parte de los fagots.

- Ejemplo 867: Prokofiev, Sinfonía nº6 Op.111, mov.2. (Edition Sikorski)

En el registro grave de la orquesta se observan dos sucesiones de cinco quintas justas paralelas a distancia de semitono.

- Ejemplo 868: Bartok, Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta, mov.2, c.212-237. (Universal Edition)

Mientras un grupo de instrumentos de la sección de cuerda realizan dos acordes pedal cuyas fundamentales están distanciadas una cuarta aumentada (Mib 7ª de dominante y La 7ª de dominante), los demás instrumentos de cuerda, junto con el piano, efectúan una serie de sextas mediante una serie de acordes tríadas en primera inversión duplicados a la octava. Dicha duplicación provoca una típica sucesión de quintas y octavas paralelas.

- Ejemplo 869: Bartok, Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta, mov.4, c.209-215. (Universal Edition)

Sucesión paralela de acordes tríadas (donde se efectúan un total de 28 quintas y octavas paralelas) a cargo de violines y violas. El piano y los violonchelos realizan una línea contrapuntística disonante respecto a los acordes tríadas.

- Ejemplo 870: Bartok, Cuarteto de cuerda nº6, mov.2, c.122-130. (Boosey & Hawkes)

Sucesión de quintas justas paralelas en el registro grave (en el violonchelo). Los acordes implicados son tríadas perfectos mayores en estado fundamental, algunos de los cuales presentan una nota disonante a distancia de segunda de alguna de sus notas reales.

- Ejemplo 871: Respighi, Danzas y arias antiguas, Suite III, mov.2, c.100, 101-102, 103, 106. (Ricordi)

Se muestran varios paralelismos de quintas y octavas. En los compases 100, 103 y 106 aparecen enlaces entre acordes tríadas en estado fundamental mediante movimiento directo por parte de todas las voces, ocasionando quintas y octavas paralelas. En el paso del compás

101 al 102 las dos quintas paralelas entre violines quedan atenuadas debido a la presencia, en el primer acorde del enlace, de una apoyatura en el segundo violín.

- Ejemplo 872: Casella, Concierto para dos violines, viola y violonchelo, mov.1, c.85-100. (Universal Edition)

En todos los movimientos de este concierto pueden observarse fácilmente paralelismos de quinta, ya que la sucesión de intervalos de quinta justa está presente de una manera constante a lo largo de toda la obra. En la primera página de este ejemplo, aparecen quintas justas consecutivas por todas partes.

- Ejemplo 873: Casella, Concierto para dos violines, viola y violonchelo, mov.3, c.83. (Universal Edition)

En la *quasi cadenza* del tercer movimiento el primer violín efectúa una larguísima sucesión de quintas justas vacías; concretamente cuarenta y ocho quintas seguidas, de las cuales solamente cinco son disminuídas.

- Ejemplo 874: Casella, Concierto para dos violines, viola y violonchelo, mov.4, c.65-78. (Universal Edition)

Este pasaje muestra una sucesión paralela de triples cuerdas en el violonchelo que efectúa paralelismos de quinta justa y décima.

- Ejemplo 875: Casella, Italia Op.11, c45-58. (Universal Edition)

Larga sucesión de quintas y octavas, similar al organum primitivo, en el registro grave de la sección de cuerda y en las trompas.

- Ejemplo 876: Malipiero, Pausas de silencio, c.183-186. (Wiener Philharmonischer Verlag)

Sucesión de múltiples quintas y octavas paralelas en la serie de acordes tríadas realizados por los violonchelos en divisi a cuatro voces, doblados por la sección de madera.

- Ejemplo 877: Falla, Concierto para clave, mov.2. (Manuel de Falla Ediciones)

Se muestran dos ejemplos: un paralelismo de tres quintas y octavas en el cambio de sistema en la mano derecha del piano; y una sucesión, también en el piano y en este caso realizado por ambas manos, de once quintas y octavas consecutivas y paralelas mediante acordes tríadas completos en estado fundamental. Mientras, los otros cinco instrumentos realizan un acorde pedal con un ritmo periódico y constante.

- Ejemplo 878: Falla, El retablo de Maese Pedro, Cuadro V. (Chester)

Larga sucesión de acordes tríadas en que, a excepción de solamente dos, todos los demás acordes están dispuestos en estado fundamental con el intervalo de quinta justa en las dos voces más graves. Así, los dos acordes escritos en primera inversión dividen el fragmento

presentado, en cuanto a paralelismos de quinta se refiere, en tres sucesiones: la primera con cuatro quintas seguidas, la segunda con ocho, y la tercera con siete.

- Ejemplo 879: Hindemith, Ludus Tonalis, Interludio nº3. (Schott Musik International)

Fragmento con un total de 18 quintas justas en la voces graves, con dos grupos de siete de ellas consecutivas. Las seis primeras quintas consecutivas del pasaje forman parte de acordes tríadas, y tres de ellas articulan en solitario por ser notas de paso. Estas dos características permiten que su sonoridad se perciba muy claramente. En el segundo grupo de siete quintas consecutivas ya aparecen algunas disonancias, concretamente en las quintas que están situadas en la posición 3, 5 y 7 del grupo de siete.

- Ejemplo 880: Hindemith, Ludus Tonalis, Interludio nº8. (Schott Musik International)

Fragmento de 13 quintas consecutivas en una textura con un pedal en la parte más aguda.

- Ejemplo 881: Hindemith, Sonata para piano nº1, mov.5. (Schott)

Pasaje con una sucesión paralela de 13 quintas justas situadas en acordes disonantes y en las dos voces más graves. Las partes agudas que acompañan a esta sucesión paralela se mueven por movimiento contrario. Las seis últimas quintas paralelas también llevan añadido el intervalo de octava.

Otras corrientes

El acorde místico de Scriabin

- Ejemplo 882: Scriabin, Estudio para piano Op.65, nº3. (Dover)

Con Prometeo (1908-1910), Scriabin se alejó definitivamente de la tonalidad tradicional mediante un nuevo sistema basado en el denominado acorde místico. El estudio para piano Op. 65 nº3 (1911-1912), está escrito con este nuevo sistema. El acorde místico, también llamado acorde *Prometeo*, puede configurarse de distintas maneras como, por ejemplo, una ordenación por cuartas o por terceras. La posibilidad de ordenación por terceras permite realizar la sucesión de quintas paralelas que se presentan a lo largo de todo este estudio. En este caso, la presencia de quintas consecutivas tal vez esté en la voluntad del compositor de apartarse de los típicos intervalos utilizados siempre en los estudios pianísticos, como son los intervalos de octava, tercera y sexta, y dar protagonismo a aquellos intervalos olvidados en esta clase de obras: novenas mayores en el Op. 65 nº1, séptimas mayores en el Op. 65 nº2, y quintas justas en el Op. 65 nº3.

Música de mobiliario

- Ejemplo 883: Satie, Sócrates, La muerte de Sócrates, mov.3. (Editions Max Eschig)

Esta obra, calificada a menudo como música *d'ameublement*, por su calma y su sonoridad homogénea, y también como neo-griega, pretende crear un ambiente acústico como acompañamiento de un texto. La armonía desnuda con que se acompaña al texto en muchos momentos, sobre todo en este tercer movimiento, está realizada en numerosas ocasiones mediante intervalos de cuarta y quinta que se suceden en paralelo. Este drama sinfónico fue escrito para voz y orquesta, aunque paralelamente Satie también escribió una reducción para

voz y piano. Los fragmentos que se muestran en este ejemplo se corresponden a esta reducción para voz y piano.

El modalismo de Messiaen

Messiaen influyó sobre gran parte de los compositores vanguardistas de mediados del siglo XX. Su música resulta difícil, por no decir imposible, de clasificar. Su obra está influenciada por un factor espiritual (una gran religiosidad) y por un factor natural (el canto de los pájaros), así como por el uso de ciertos rasgos técnicos como la modalidad.

- Ejemplo 884: Messiaen, Cuarteto para el fin de los tiempos, mov.5, *Loor de la eternidad de Jesús*, c.13-17. (Durand)

En estos cinco compases la melodía del violonchelo es acompañada por el piano mediante acordes tríadas a tres voces que se mueven paralelamente realizando quintas justas sucesivas en las dos voces graves.

Eclecticismo

- Ejemplo 885: Sardà, Cantata *El gran masturbador*, c.30-34, c.246-256. (Inédita)

La personalidad de Dalí, muy condicionada por la iglesia, sugirió al compositor el uso de una melodía gregoriana en el comienzo de esta cantata, inspirada en la obra homónima de Dalí, como signo de la represión que la iglesia hizo sobre la música durante siglos. Le sigue una textura formada por paralelismos de quinta y octava, descriptiva de la historia de la polifonía, es decir, una cita explícita del organum primitivo.

Los dos fragmentos de danza (c. 246 y 485), compuestos con una sencilla textura de melodía acompañada, presentan un acompañamiento formado por acordes tríadas en estado fundamental que se suceden por movimiento directo, dando lugar a quintas y octavas paralelas. Estos dos fragmentos de gran contraste dentro de la obra de construcción serial, aportan una sonoridad de carácter ligero y popular.

ANEXO 2: Influencias de la música tradicional

Las formas profanas ligeras del renacimiento italiano

El género musical por excelencia cultivado en Italia durante el siglo XVI que la llevó a ser el centro musical europeo por primera vez en su historia, fue sin lugar a dudas el madrigal. El madrigal está asociado al estilo culto, tanto por su música refinada como por su poesía severa y elevada.

Paralelamente al madrigal se cultivaron otras formas menos serias, de carácter más popular y ligero, pensadas para el entretenimiento. Estas canciones fueron cultivadas por los mismos compositores italianos y franco-flamencos que escribían madrigales serios y estaban destinadas al mismo público. Las formas más conocidas de este tipo de repertorio son la *villanella*, la *canzonetta*, el *balletto*, la *mascherata*, la *giustiniana*, la *villota*, la *moresca*, la *greghesca*, de las cuales las tres primeras fueron las más difundidas. Las canciones interpretadas en el dialecto propio de las diversas regiones de Italia se hicieron muy populares: *ferrarese*, *bergamasche*, *venetiane*, *toscanelle*, *mantovane* y *napolitana*, este último término llegó a utilizarse indistintamente con el de *villanella*.

La *villanella* es un tipo de canción polifónica originada en Nápoles que floreció entre 1537 y 1650. Se la conoce con distintas denominaciones: *villanesca*, *canzone villanesca alla napolitana*, *aria napolitana*, *canzone napolitana*, *villanella alla napolitana*, y algunas veces *canzonetta*. Es una canción popular (canción de campesinos, como indica su nombre), de proporciones reducidas, de estilo homofónico, estrófica y generalmente a 3 partes, aunque por influencia de los madrigalistas también se escribieron villanellas a más partes. Fue muy cultivada por los compositores del siglo XVI, especialmente italianos, aunque también franco-flamencos. En Italia destacan, entre otros, Massimo Troiano (?-1570), Giovanni Domenico da Nola (c.1510-1592), Vincenzo Fontana, Giovanni Thomaso Cimello (c.1510-1579), Giovan Thomaso di Maio (c.1500-1563), Giovanni Leonardo Primavera (1540-1585), Giovanni Ferretti (c.1540-1609?), Orazio Vecchi (1550-1604), Luca Marenzio (1553-1599); en Inglaterra, Thomas Morley (1557/8-1602), Girolamo Conversi (c.1570-1590); entre los compositores franco-flamencos sobresalen Adrian Willaert (c.1490-1562), Orlando de Lassus (1532-1594), Giaches de Wert (1535-1596), Jacob Regnart (1540-1599). Una característica típica de la villanella es la utilización deliberada de quintas paralelas. Estos paralelismos de quinta sugerían el carácter rústico de estas obras y probablemente servían para caricaturizar el estilo serio de los madrigales, a los que se fue asemejando con el paso del tiempo.

La *canzonetta* es una obra más refinada que la *villanella*, con un estilo de escritura más cercano al madrigal. De hecho, se desarrolló en el siglo XVI a partir de las características de estos dos tipos de escritura tan diferenciados y se cultivó hasta finales del siglo XVIII. Su textura es homofónica, de ritmo marcado y dividida en dos secciones que se repiten. El origen del término *canzonetta* proviene de la obra de Orazio Vecchi titulada *Canzonette... libro primo a quattro voci* (1580). Otros compositores son Giovanni Maria Nanino (1543/4-1607), Giuseppe Caimo (1545-1584), Felice Anerio (1560-1614), Luca Marenzio, Ruggiero Giovanelli (1560-1625), Claudio Monteverdi (1567-1643), Francesco Soriano (1548/9-1621).

El *balletto* se escribía tanto para la danza como para su interpretación vocal o instrumental. Su forma es habitualmente estrófica, con una armonía clara, textura vertical y dividida en dos partes que se repiten. Es característico de estas obras su terminación en un estribillo con el texto “fa-la-la” u otras sílabas sin significado (“na-na”, “li-rum”). El principal compositor de este género fue Giovanni Giacomo Gastoldi (1550?-1622?). Tanto el balletto como la canzonetta gozaron de gran éxito dentro y fuera de Italia.

La *mascherata* era una danza especialmente popular en Florencia. Fue una pieza instrumental y vocal, frecuentemente asociada a la *villanella*, interpretada en fiestas de carnaval. El principal compositor de este tipo de obras fue Orlando de Lassus.

La *giustiniana* es un término que fue muy utilizado en el siglo XV relacionado con la poesía y las canciones del poeta, humanista y estadista veneciano Leonardo Giustiniani (c.1383-1446), resurgiendo hacia 1560 como una canción de estilo específicamente veneciano dentro de las formas menos serias del género madrigalesco. Es una pieza de carácter irónico o cómico muy similar a la *villanella*, con el uso habitual en su texto de la repetición de sílabas como descripción del tartamudeo. Al igual que la *greghesca* su origen es veneciano. Algunos compositores que cultivaron este género fueron Girolamo Scotto (c.1505-1572) en su *Primo libro delle justiniane a tre voci* (1570) y Andrea Gabrieli (1515-1586) en *Greghesche et iustiniane a tre voci* (1571).

La *villotta* se originó en el noreste de Italia hacia 1520. El texto es de carácter rústico y presenta algunas trazas dialectales, usando a veces sílabas sin sentido. Tanto el ritmo como la estructura métrica son contrastantes y algunas concluyen con un refrán. La primera colección de *villotte*, *Il primo libro delle villotte* (1541), fue dedicada a Hércules II, duque de Ferrara, por Alvise Castellino.

La *moresca* tiene ciertos rasgos similares a otras piezas de carácter popular como la giustiniana, la greghesca y especialmente la mascherata. En estas piezas el texto parodiaba el habla de los “moros”. Los compositores de *moresche* a 3 voces practicaban las típicas quintas consecutivas usadas en la *villanella*. La primera antología de *moresche*, publicada en 1555, contiene ocho piezas anónimas. Compositores que cultivaron este género fueron, entre otros, Troiano (1567), Andrea Gabrieli (1574), Metallo (1577), Orlando de Lassus (1581) y Bianchi (1588).

La *greghesca* es un tipo de canción cuyo texto representa su característica distintiva más clara. Los textos de estas piezas fueron obra de Antonio Molino, el cual bajo el pseudónimo de Manoli Blessi, creó un lenguaje específico para estas obras. Antonio Molino era un personaje polifacético, con experiencia como comerciante, poeta, cómico e incluso como compositor. Inventó un lenguaje artificial que aplicó a sus *greghesche* a partir de la mezcla de dialectos que aprendió en sus viajes y negocios por Venecia, Dalmacia, Istria y Grecia. En 1564 publicó *Di Manoli Blessi il primo libro delle greghesche*, donde los compositores de madrigales serios como Andrea Gabrieli, Willaert, Rore, Bellavere, Merulo y otros, pusieron música a sus textos. Su música es de textura homofónica y estructuras repetitivas. Es una forma emparentada con la *villanella* y la *mascherata* que se cultivó durante el tercer cuarto del siglo XVI.

No siempre estaba clara la distinción entre estas obras debido a la gran variedad de piezas existentes. Obras de características similares recibían nombres distintos. Por ejemplo, la *villanella* también recibía a veces el nombre de *canzonetta*, o *canzonet* en Inglaterra; los términos *villotta*, *villanesca* y *villanella* a veces se usaban indistintamente. Podemos suponer que títulos de libros como *villanelle*, *moresche* y “*altre canzoni*” (1581), reflejan una cierta dificultad para una clara clasificación de este tipo de piezas. La música de todas estas obras de carácter popular presenta ciertas características comunes, siendo la realización de quintas consecutivas una práctica habitual en la *villanella*, la *giustiniana*, la *mascherata* y la *moresca*.

Los siguientes ejemplos corresponden a obras profanas de diversos compositores que presentan características similares a la *villanella* en cuanto a paralelismos de quinta. En todos ellos se muestra la característica armónica típica de este tipo de obras de carácter popular como es el enlace paralelo entre acordes tríadas en estado fundamental, dando lugar a paralelismos de intervalos de quinta justa.

- Ejemplo 886: G. D. da Nola, Villanella *Cingari simo venit'a giocare*, c.11, 12, 14, 15, 17, 18. (A-R Editions)
- Ejemplo 887: G. D. da Nola, Mascherata *Chi la gagliarda, donna, vo imparare*, c.5, 8-9, 15, 16-18. (Oxford University Press)
- Ejemplo 888: G. T. di Maio, Villanella *Tutte le vecchie son maleciose*, c.2-3, 8-9, 12, 15. (Oxford University Press)
- Ejemplo 889: Vincenzo Bell'haver (Bellavere), Giustiniana *Quando sarà mai quel zonorno*, c.4, 13. (Oxford University Press)
- Ejemplo 890: Jacob Regnart, Villanella *Nun bin ich einmal frey*, c.5-6, 9-10, 11, 12, 14-17. (<http://music.dalitio.de/>)
- Ejemplo 891: Jacob Regnart, Villanella *Venus, du und dein Kind*. (www.choirworld.com)
- Ejemplo 892: Orazio Vecchi, *Villanella*, c.13, 15. (<http://www.cpdl.org>)
- Ejemplo 893: Luca Marenzio, Villanella *Dolce vaga pastorella*, c.11, 14, 15-16, 17. (Bärenreiter-Verlag)
- Ejemplo 894: Luca Marenzio, Villanella *Al primo vostro sguardo fui d'amoroso dardo*, c.7-12. (Bärenreiter-Verlag)
- Ejemplo 895: Luca Marenzio, Villanella *Degli occhi il dolce giro*, c.12-17. (Bärenreiter-Verlag)

Tal vez la forma más conocida de este género, ligada a la música de carácter rústico, sea la *villanella*, que ha sido tenida en cuenta posteriormente por diversos compositores, como Enrique Granados (Danza española Op.37 n°4, *Villanesca*), Hector Berlioz (Les nuits d'été

Op.7, nº1, *Villanelle*), Emmanuel Chabrier (Melodías nº1, *Villanelle des petits canards*), Francis Poulenc (*Villanelle for pipe and piano*), Paul Dukas (*Villanelle* para trompa y piano), Ottorino Respighi (Ancient Airs and Dances, Suite nº1: nº3, *Villanella*), Charles Koechlin (2 *Villanelles*, Op.21) y Arthur Honneger (*Villanelles*), entre otros. A continuación se exponen unos ejemplos de estas villanellas. No obstante, no todas estas “villanellas modernas” presentan sucesiones de quintas paralelas, como también sucedía en el renacimiento, sino que el título es indicativo del carácter popular, pastoril o rústico de la obra, como sucede en la villanella de *Les nuits d'été* de Berlioz, o la *Villanelle des petits canards* de Chabrier.

- Ejemplo 896: Dukas, *Villanelle para trompa y piano*, c.277-278. (Durand & Fils)

Presenta fragmentos con un intervalo de quinta justa vacía con la armonía desplegada en la zona grave, evocando de esta manera una sonoridad rústica. Sucesiones de intervalos de quinta no aparecen hasta la parte final de la obra que se muestra en este ejemplo.

- Ejemplo 897: Granados, *Danza española Op.37 nº4, Villanesca*, c.84, 92. (Dover)

De los 174 compases de esta obra, 142 mantienen una misma quinta vacía en las voces graves, y 8 esta misma quinta mediante la armonía desplegada, rasgo inequívoco de la voluntad, por parte del compositor, de evocar el ambiente tradicional y rústico (*Allegretto, alla pastorale*) de este género. El fragmento que se muestra pertenece a la sección central, que se corresponde con una frase de 16 compases sin la presencia de la quinta vacía en las partes graves presente en el resto de la obra. En esta sección central aparece dos veces el enlace dominante-tónica con acordes tríadas en estado fundamental con los dos intervalos de quinta consecutivos en la zona grave.

- Ejemplo 898: Koechlin, *Villanelle Op.21 nº1*, c.1-12. (Hachette & Cie)

Casi toda la obra presenta quintas paralelas en las voces inferiores del acompañamiento pianístico.

Canto tradicional polifónico

La práctica del canto colectivo es corriente en toda Europa. Sin embargo, en la música tradicional, la práctica polifónica es un acontecimiento atípico y singular (casi podría calificarse de extraordinario por lo inhabitual que resulta). Dentro del canto tradicional polifónico, todavía resultan más sorprendentes aquellas prácticas en que se realizan paralelismos de quintas, sobre todo de quintas vacías. Estos paralelismos de quintas se pueden encontrar en diversas zonas del continente europeo, como Cerdeña, Córcega, Sicilia, Catalunya, Mallorca, Islandia, etc.

Los cantos presentados en este apartado representan una exposición, a modo de muestra, de unas prácticas de tradición oral que van saliendo a la luz y que constituyen un claro ejemplo del uso de este tipo de paralelismos en un ámbito diferente al de la música culta. Entre estas prácticas, expongo las más conocidas, como por ejemplo las voces de Cerdeña, así como otras prácticas descubiertas recientemente, centrándome básicamente, aunque no

exclusivamente, en el área del mediterráneo. No trato los paralelismos de octavas por ser prácticas polifónicas de lo más usual y, por tanto, sin especial interés.

Italia

Desde comienzos del siglo XVI, existen documentos que revelan la existencia de prácticas polifónicas tradicionales en las islas de Cerdeña y Sicilia. El género musical sobre el que se sustentaron las prácticas polifónicas tradicionales que han sobrevivido hasta la actualidad fue el *falsobordone*.

El falsobordone fue el modelo polifónico elegido por el Concilio de Trento para la difusión del cristianismo en la contrareforma. Es una técnica polifónica de tradición oral que consiste habitualmente en sucesiones de acordes tríadas en estado fundamental. Esta textura compositiva se utilizó en la música culta de los siglos XVI y XVII. Las formas profanas ligeras del renacimiento italiano, como las villanelas, representan un testimonio de la influencia de este modelo tradicional en el repertorio profano de la música culta.

En la actualidad, la polifonía a capella basada en la antigua práctica del falsobordone está extendida sobre todo en las islas de Cerdeña y Sicilia.

Cerdeña

Unas de las prácticas más singulares de la polifonía del mediterráneo, se conservan hoy en día en la isla de Cerdeña. Se trata del “canto a tenore” y del “canto a cuncordu”.

La música polifónica sarda sigue la estructura del *falsobordone*, en que los acordes empleados son tríadas en estado fundamental con duplicación de la fundamental. La práctica de estos acordes mediante movimiento paralelo, siendo ésta la práctica más habitual, da lugar a sucesiones de quintas y octavas.

El *canto a tenore* es la práctica polifónica más antigua de Cerdeña, la cual todavía se mantiene viva en la actualidad después de haber estado a punto de desaparecer, alrededor de la década de 1960, debido a que solamente era interpretado por la gente de más edad. En el año 2005 fue declarado por la Unesco como Patrimonio Oral Intangible de la Humanidad.

Se trata de un baile profano cuyas raíces están muy vinculadas a la naturaleza, concretamente con la vida pastoril. Según cuenta una leyenda, las tres voces más graves se corresponderían con el mugido del buey, el balido de la oveja y el sonido del viento, los cuales adecuadamente interpretados por los pastores sardos habrían dado origen al canto.

El canto a tenore se interpreta a capella, en lengua sarda, como repertorio profano. Está formado por 4 voces masculinas que se denominan, de la más grave a la más aguda: *bassu* (bajo), *contra* (barítono), *mesa oche* (contralto) y *oche* (voz solista). Los componentes del cuarteto cantan formando un círculo. La voz solista es la única que canta un texto, que puede pertenecer a un poeta, ser improvisado, o ser de transmisión oral. Las otras tres voces, cuya función es de acompañamiento, repiten constantemente una serie de sílabas desprovistas de significado (por ejemplo: bim-bam-bo-baram-bim-bam-bo-bim-ba-ra-roi-rim-ba, etc.)

Respecto a la armonía, se van alternando dos acordes tríadas que se mueven por movimiento conjunto. Las dos voces graves se encuentran a distancia de quinta, mientras que las dos más agudas acostumbran a moverse por terceras. Así, de la voz más grave a la más aguda, presenta una disposición de fundamental-quinta-octava-tercera. El encadenamiento en paralelo de los acordes ocasiona los paralelismos de quinta y octava. La disposición vertical de las voces y las vocales empleadas contribuyen a la aparición de armónicos superiores.

El *cantu a concordu*, también llamado *canto en armonía*, es un canto enmarcado dentro del género religioso. Este tipo de canto se transmite sobre todo en las cofradías laicas. Al igual que el canto a tenore se interpreta a cuatro voces y presenta la misma relación interválica entre ellas, con los consiguientes paralelismos de quintas y octavas. Se diferencia básicamente por la utilización de encadenamientos de más de tres acordes y por su estructura rítmica basada en notas largas. Aunque su ámbito de actuación es el religioso, sus textos pueden ser profanos.

Sicília

Los *lamenti* sicilianos son cantos propios de Semana Santa que se interpretan en rituales paralitúrgicos. Se caracterizan por una melodía muy ornamentada con dos o tres partes vocales acompañantes que realizan notas largas, las cuales pueden ser interpretadas por más de un cantante. El número de cantantes, por tanto, acostumbra a ser superior al número de partes, pudiendo llegar a haber más de diez cantantes al unísono interpretando una parte. Las cuatro partes vocales se denominan, de la más aguda a la más grave: *prima* (voz principal), *secunna*, *terza* y *bassu*. La *prima* es interpretada por un solista que canta el texto, mientras que las demás partes realizan vocalizaciones.

Los *lamenti* también pueden presentar la estructura de falsobordone, con los típicos paralelismos de quinta y octava.

- Ejemplo 899: *Lamenti, Maria passa*.

Lamenti con estructura de falsobordone. Transcripción de Ignazio Macchiarella⁴³⁸.

- Ejemplo 900: *Lamenti, Transet calix iste*.

Lamenti con estructura de falsobordone. Transcripción de Ignazio Macchiarella⁴³⁹.

Croacia

La polifonía de tradición oral croata se conoce como *klapa*, término que se utiliza tanto para denominar el estilo de canto como el propio movimiento musical.

⁴³⁸ Ignazio Macchiarella. "Harmonizing on the Islands: Overview of Multipart Singing by Chording in sardinia, Corsica, and Sicily". *European Voices I: Multipart singing in the Balkans and the Mediterranean*. Viena, Böhlau Verlag, 2008, p.146.

⁴³⁹ Ignazio Macchiarella. "Harmonizing on the Islands: Overview of Multipart Singing by Chording in sardinia, Corsica, and Sicily". *Op. cit.*, p.147.

La *música de klapas*, no obstante, tiene un origen reciente, ya que nace a mediados del siglo XIX en Dalmacia. El término *klapa* nace del lenguaje coloquial de Trieste y define un grupo de amigos que se reúnen para cantar. Son canciones de temática básicamente amorosa.

El repertorio de klapas está formado básicamente por melodías populares, a las cuales se les va añadiendo nuevas voces hasta llegar a un máximo de cuatro. Su estructura armónica está constituida por paralelismos de tercera, quinta y octava, es decir, acordes tríadas en estado fundamental.

El canto de klapa tradicional se canta a capella, aunque en la actualidad se usan otras formas interpretativas, incluso con acompañamiento instrumental.

- Ejemplo 901: Canción de klapa, *Ponistra je drivo*.

La dos voces más graves se encuentran a distancia de quinta durante toda la canción, excepto en el penúltimo acorde para finalizar con una cadencia perfecta. De hecho, durante toda la canción las cuatro voces se mueven paralelamente, realizando quintas y octavas paralelas con una estructura que recuerda el modelo del falsobordone italiano.

Portugal

La música coral está muy extendida por el territorio portugués. En el noroeste del país, las Beiras y el Bajo Alentejo gozan de una gran tradición de canto polifónico. Es en la zona del Minho donde se encuentran canciones en que se practican paralelismos de quintas, tanto en sucesiones de acordes tríadas fundamentales como en texturas de quintas y octavas sin la tercera del acorde.

- Ejemplo 902: *Ó vida*.

Se realizan acordes tríadas en estado directo, a cuatro voces con la fundamental duplicada, que se suceden por movimiento paralelo. Transcripción realizada por Ana Maria Azevedo⁴⁴⁰, recopilada en Santa Marinha de Oleiros, en el distrito de Braga.

- Ejemplo 903: *S. Joao antigo*.

Los últimos compases de esta canción presentan una textura que nos recuerda al organum primitivo, ya que la melodía se duplica a la quinta y a la octava. Transcripción realizada por Ana Maria Azevedo⁴⁴¹, recopilada en Santa Marinha de Oleiros, en el distrito de Braga.

- Ejemplo 904: *S. Joao de Rei*.

En este caso los paralelismos no son prolongados, pero si relativamente frecuentes, ya que en 16 compases se realizan quintas paralelas en tres ocasiones. Una de ellas mediante dos quintas vacías, y las otras dos mediante acordes tríadas fundamentales. Transcripción realizada por Ana Maria Azevedo⁴⁴², recopilada en Seramil, en el distrito de Braga.

⁴⁴⁰ Ana Maria Azevedo. *Os cantares polifónicos do Baixo Minho*, p.101.

⁴⁴¹ Ana Maria Azevedo. *Op. cit.*, p.103.

⁴⁴² Ana Maria Azevedo. *Op. cit.*, p.140.

España

Aunque en toda la península ibérica, las terceras paralelas constituyen la textura o modelo predominante de polifonía vocal, existen modelos distintos que se encuentran en zonas concretas. Uno de estos modelos consiste en la práctica de quintas paralelas, con y sin el intervalo de tercera en la parte central.

Cataluña

En algunas localidades del *Pallars Sobirà*, provincia de Lleida, se han encontrado polifonías tradicionales religiosas, cantadas por coros de hombres, en que se realizan paralelismos de acordes tríadas fundamentales (terceras y quintas), aunque en este caso el número de quintas consecutivas es reducido (dos o tres).

Mallorca

En la isla de Mallorca, concretamente en la ciudad de Sa Pobla, se han encontrado prácticas polifónicas en que se realizan quintas paralelas vacías. Los cantantes duplican la melodía a distancia de quinta, aunque curiosamente su percepción es que están cantando a una sola parte, es decir, como si hicieran octavas paralelas.

Comunidad Valenciana

En el valle de Uixó, en la provincia de Castellón, se cantan un conjunto de piezas tradicionales del Rosario de la Aurora. En estos cantos se emplean acordes tríadas paralelos en estado fundamental con el intervalo de tercera en la parte central. Una de las canciones donde se practican estos paralelismos, conocida como “La Llarga”, está basada en un modelo a tres partes, aunque a veces se puede superar este número, llegando hasta cinco partes. La canción se inicia con acordes tríadas en segunda inversión, seguidos por acordes tríadas en estado fundamental, todos ellos sucediéndose por movimiento paralelo. Los paralelismos de terceras y quintas abarcan casi toda la pieza.

En la ciudad de Elche, provincia de Alicante, se representa desde el siglo XV el misterio de Elche (*Misteri d’Elx* o *La Festa*). Este drama de origen medieval, dividido en dos actos, se representa los días 14 y 15 de agosto en la Basílica de Santa María. Se trata de la única obra de su género que se ha mantenido viva hasta la actualidad, a pesar de la prohibición de representar obras teatrales en el interior de las iglesias por parte del Concilio de Trento. Fue declarado por la Unesco como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en 2001. De entre las obras polifónicas de *La Festa*, en dos de ellas (*Esposa e mare de Déu* y *Llevatau’s, Reina excel·lent*), interpretadas a cuatro partes por dos niños y dos hombres, las voces descienden en canon realizando terceras paralelas, de manera que se origina un fragmento en quintas paralelas.

En la localidad de *Callosa d’en Sarrià*, provincia de Alicante, se interpreta el canto llamado *Asguilando*, canción de colecta de Navidad. Es cantado por mujeres realizando texturas al unísono, con terceras paralelas, y en determinados puntos se efectúan quintas paralelas, aunque muy ocasionalmente y en sucesiones de muy corta duración.

Francia

Córcega

La *paghjella* es el modelo de canto más característico de la isla. Este canto está constituido por un coro a capella masculino formado por tres partes: el *bassu* (parte grave), la *secunda* (parte central) y la *terza* (la parte más aguda), siendo la *secunda* la parte principal. Estas tres partes pueden ser dobladas al unísono por diversos cantantes. Ocasionalmente se realizan quintas paralelas mediante acordes triadas en estado fundamental, aunque en número reducido (de solamente dos o tres).

Bearn

En la región de Bearn, en el Pirineo francés, también se practican polifonías donde se realizan paralelismos de quintas.

- Ejemplo 905: *Diu d'aqueras montanhetas*.

Canción recogida en Laruns, en el valle de Ossau. En el segundo sistema se observa un paralelismo de diez quintas consecutivas. Esta transcripción ha sido realizada por el Centro de Estudios Occitanos de Pau.

Islandia

En Islandia se han conservado prácticas primitivas de canto polifónico. Uno de los cantos tradicionales más antiguos que todavía se practica en Islandia es el *tvisongur*, un tipo de organum improvisado que se remonta a la edad media. Se trata, en su forma más simple, de un canto a dos partes en que una voz (interpretando una melodía tanto religiosa como profana) es acompañada por la otra a distancia de quinta, es decir, formando una textura de quintas paralelas. Aunque las dos voces se cruzan durante la interpretación van manteniendo el paralelismo de quinta.

Esta técnica se aplica a una gran variedad de canciones monódicas. Existen variedades de *tvisongur* a más voces en que se añade la duplicación a la octava. También se practican variantes en que no se sigue el paralelismo de quintas con tanto rigor, sino que se van sucediendo de manera alternativa fragmentos al unísono con otros en quintas paralelas.

- Ejemplo 906: *Tvisongur* a 2 partes en quintas paralelas.

Polifonía a dos partes con dos cruzamientos entre las voces, lo cual no impide la sucesión continua de quintas paralelas, a excepción del unísono de los dos primeros tiempos del compás 5 y del primer tiempo del compás 6. Transcripción de Benedict Jónsson⁴⁴³.

- Ejemplo 907: *Tvisongur* a 2 partes con variación interválica.

En este caso, se van alternando las secciones en unísono y en quintas paralelas. Transcripción de Pandora Hopkins⁴⁴⁴.

⁴⁴³ *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe*, p.403.

⁴⁴⁴ *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe*, p.403.

Cáucaso

Zona Sur

En Georgia son conocidos desde hace muchos años cantos polifónicos de tradición oral semejantes a los organa de la Europa medieval. Incluso Marius Schneider formuló una hipótesis, desmentida posteriormente, según la cual la polifonía de la alta edad media habría tenido un origen caucásico.

Aunque los acordes utilizados en la polifonía georgiana presentan intervalos disonantes, los siguientes ejemplos muestran como el intervalo de quinta justa tiene una gran importancia, practicándose el recurso de paralelismos de acordes tríadas perfectos en estado directo.

- Ejemplo 908: Polifonía a 3 voces de Georgia.

Canción a tres voces, del oeste de Georgia, interpretada por voces solistas. Algunos acordes que realizan paralelismos de quinta, llevan consigo intervalos disonantes de segunda. Transcripción de Edisher Garakanidze⁴⁴⁵.

- Ejemplo 909: Polifonía a 4 voces de Georgia.

Canción a cuatro partes, del oeste de Georgia, con un diseño ostinato y un bordón en una parte central. Se observan algunos acordes tríadas fundamentales por movimiento paralelo. Transcripción de Joseph Jordania⁴⁴⁶.

- Ejemplo 910: Polifonía a 3 voces de Georgia.

Canción a tres partes de las montañas occidentales de Georgia. Presenta una textura homofónica con fragmentos formados por acordes tríadas en estado fundamental sucediéndose por movimiento directo, dando lugar a quintas paralelas. Transcripción de Joseph Jordania⁴⁴⁷.

Zona norte

En la zona septentrional del Cáucaso también se encuentran cantos polifónicos en que se realizan paralelismos de quintas.

En las repúblicas de Karbadino-Balkaria y Karachaévo-Cherkesia, se encuentran polifonías a tres partes con bordones móviles en quintas paralelas.

En Osetia del Norte se usan bordones por cuartas, quintas u octavas. En las obras polifónicas, se practican y adquieren relieve las armonías con intervalos de cuarta y quinta.

- Ejemplo 911: Polifonía a 3 voces del norte del Cáucaso.

⁴⁴⁵ *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe*. New York, Garland Publishing, 2000, p.829.

⁴⁴⁶ *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe*, p.830.

⁴⁴⁷ *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe*, p.832.

Obra polifónica a 3 voces, propia de Balkaria y Karachaévo, con bordones móviles a distancia de quinta⁴⁴⁸.

- Ejemplo 912: Polifonía a 2 partes de Osetia.

Canción osetia a dos partes con un bordón móvil en la parte inferior. Los intervalos en que coinciden ambas voces, al igual que los ejemplos siguientes, son de quinta y octava⁴⁴⁹.

- Ejemplo 913: Polifonía a 2 partes de Osetia: Canción de *Makhamat*.

Canción osetia sobre uno de sus héroes populares. Polifonía a dos partes en que una voz solista canta el texto sobre un bordón móvil interpretado por un coro de hombres. Los intervalos en que coinciden ambas voces son de quinta y octava justas⁴⁵⁰.

- Ejemplo 914: Polifonía a 2 partes de Osetia: Canción de *Tchermén*.

Esta canción de Osetia ensalza también la figura de un héroe popular. Una voz solista es acompañada por un bordón móvil cantado por un coro de hombres. Los intervalos en los puntos en que articula el bordón, son de quinta y octava justas, con alguna cuarta en las cadencias⁴⁵¹.

Ucrania

En Ucrania, al igual que en el Cáucaso, también se realiza una polifonía elaborada en la que se practican los paralelismos de quinta.

- Ejemplo 915: Polifonía a 2 voces de Ucrania.

Canción ucraniana recopilada en Potlava por Ossyp y Roman Rosdolsky y transcrita por Bruno Nettl⁴⁵². La segunda sección de la canción presenta una sucesión ininterrumpida de quintas justas paralelas, es decir, la melodía está doblada a la quinta.

Bibliografía

- Azevedo, Ana Maria. *Os cantares polifónicos do Baixo Minho*. Estratégias Criativas, 1997.
- Catinchi, Philippe-Jean. *Polyphonies Corses*. Actes Sud, 1999.
- *European Voices I: Multipart singing in the Balkans and the Mediterranean*. Viena, Böhlau Verlag, 2008.
- Huglo, Michel; Meyer, Christian; Pérès, Marcel. *Polyphonies de tradition orale: histoire et traditions vivantes*. Paris, Éditions Créaphis, 1993, p.183-200.

⁴⁴⁸ *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe*, p.857.

⁴⁴⁹ *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe*, p.860.

⁴⁵⁰ Frieder Zamier, Susanne Ziegler. "Polyphonie médiévale et polyphonie du Caucase". *Polyphonies de tradition orale: histoire et traditions vivantes*, p.73.

⁴⁵¹ Frieder Zamier, Susanne Ziegler. *Op. cit.*, p.74.

⁴⁵² Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, p.106.

- “Les îles en harmonie. Un regard sur la polyphonie par accords en Corse, Sardaigne et Sicile”, *Pastel. Musique et Danses traditionnelles en Midi-Pyrénées*, nº56, 2º semestre 2005, p.34-42.
- *La música, Vol.1*. Buenos Aires, 1994.
- Macchiarella, Ignazio. *Voces de Italia*. Madrid, Akal, 2003.
- Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid, Alianza Música, 1985.
- *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe*. New York, Garland Publishing, 2000.
- *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers Limited, 2001.

Trazas de canto tradicional polifónico

El canto polifónico de tradición oral se caracteriza entre otros factores por determinados procedimientos o tipos de textura formados con recursos tales como bordones (simples, dobles, triples, móviles,...) y paralelismos a distintos intervalos, entre ellos el de quinta y octava.

Respecto al uso de paralelismos, el más extendido es el de terceras y evidentemente el de octavas. Sin embargo, analizando partituras corales de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, pensando en el movimiento coral iniciado en Catalunya en la segunda mitad del siglo XIX, cabría la esperanza de encontrar paralelismos de quinta como testimonio de la influencia del canto de tradición oral.

Este apartado pretende mostrar un simple ejemplo de cómo los procedimientos antiguos propios de la tradición oral, concretamente los paralelismos de quinta, pueden hallarse presentes en partituras corales como testimonio de esta tradición. Este tipo de investigación aplicado a unos pocos archivos con unos pocos centenares de partituras cada uno ya podría ser por sí solo el objeto de una tesis doctoral.

Ante el gran número de entidades corales existentes, he escogido para esta investigación una coral de mi localidad natal, la ciudad de Tremp, capital de la comarca catalana del Pallars Jussà, donde la entidad “Orfeó de Tremp”, aunque constituída como orfeón en 1924, tiene sus orígenes en la Sociedad Coral La Lira fundada en 1877. En la sección histórica del archivo de esta entidad se conservan partituras que la coral había cantado durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Ubicadas dentro de este margen temporal, también se conservan partituras de otra sociedad coral de la misma ciudad, “Els Cantaires del Montsec”, fundada en 1905 y que tuvo una vida de unas pocas décadas. Asimismo, se encuentra la obra de un párroco local, Josep Llorens, que ejerció toda su actividad musical en la comarca del Pallars Jussà (entre 1959 y 2002, año de su muerte), lo cual constituye un ejemplo a estudiar como compositor con unas características que podríamos calificar de intuitivas populares (como veremos en los resultados obtenidos), ya que sin poseer unos estudios musicales profundos, fue básicamente autodidacta desde que dejó el seminario, y tuvo un contacto constante con la gente y los grupos corales de la comarca a lo largo de toda su vida.

He de decir que me ha acompañado el ‘factor suerte’ al encontrar ejemplos de paralelismos de quintas en el primer archivo elegido para llevar a cabo este propósito. La búsqueda de este tipo de trazas podría haber dado fruto después de haber estudiado varios archivos de diversas entidades corales, ya que en la música coral este tipo de paralelismos no son en absoluto habituales como puedan serlo los de octava, tercera o sexta.

Centrándonos ya en el contenido del archivo, el número de partituras, según su catalogación, es el siguiente:

- 114 partituras de la *Societat Coral La Lira*, 70 de la primera época (1877-1999) y 44 de la segunda (1900-1934).
- 57 partituras del *Orfeó Els Cantaires del Montec* (1904-1924).
- 53 partituras de la *Societat Coral La Lira* y del *Orfeó Els Cantaires del Montsec*, aportación de Pio Pagés el año 1991.
- 90 partituras entre las obras de mosén J. Llorens y otros compositores.

Para presentar los resultados de la búsqueda de trazas de la tradición oral en las composiciones conservadas en el archivo del *Orfeó de Tremp*, he decidido no mostrarlos de manera global, sino separadamente según la fuente generacional a que pertenecen las partituras analizadas. Así, he analizado por una parte todas las partituras correspondientes a las corales que funcionaban en Tremp durante las primeras décadas del siglo XX (*Coral La Lira* y *Els Cantaires del Montsec*), y por otro lado he estudiado las partituras de mosén J. Llorens, cuyo resultado presento por separado debido al salto generacional que hay entre ambas épocas. Podríamos decir que en las postrimerías de la vida de estas sociedades corales nacía J. Llorens (1928).

He analizado un total de 314 partituras, 22 de las cuales presentan fragmentos que, según los parámetros que he tenido en cuenta, pueden analizarse como texturas procedentes de prácticas de tradición oral. En conjunto solamente representan el 7% del total. No obstante, teniendo en cuenta que en la escritura académica muy raramente se llegan a graficar los elementos de la tradición oral que, en cambio, se hacen perceptibles en la interpretación, deduzco que este pequeño rastro debe entenderse con la prueba gráfica de una convivencia mucho más intensa entre los modelos vocales de la tradición oral y los modelos académicos.

En las tablas siguientes expongo las referencias de las partituras donde se presentan este tipo de texturas, indicando en cada caso el número de catalogación, el título, el género, el idioma, el número de voces y los nombres de los autores de la letra y la música.

En relación a los casos en que se producen sucesiones de terceras, me he limitado a exponer un número limitado de partituras, ya que es un tipo de textura muy extendida y me ha parecido oportuno presentar solamente aquellos casos más claros por lo que a extensión se refiere.

Sociedad Coral La Lira (1877-comienzos sigloXX)						
Nº	Título	Género	Idioma	Voce s	Letra	Música

3105	En las astas del toro	Zarsuela	Castell.	2	Roure	Gaztambide
3108	Arre moreu	Vocal	Catalán	3	Pep Ventura	Pep Ventura
3143	Nostra Lira	Himno	Catalán	3		
3164	Los veremadors (1900)	Vocal	Catalán	3	J. Feito	J. Feito

Tabla 17. Partituras de la Sociedad Coral La Lira

Els Cantaires del Montsec (1905-1924)						
Nº	Título	Género	Idioma	Voces	Letra	Música
3257	De bon matí	Popular	Catalán	4	[J.A.Clavé]	[J.A.Clavé]
3276	L'hermosa primavera	Caramelles	Catalán	3		
3278	Lo mercat de Tàrrega	Popular	Catalán	6		Josep Güell
3301	La sardana de l'amor	Sardana	Catalán	6	Fc. Gay	J. Baró Güell

Tabla 18. Partituras de Els Cantaires del Montsec

La Lira y Els Cantaires del Montsec (Aportación de Pio Pagès)						
Nº	Título	Género	Idioma	Voces	Letra	Música
3355	Caramelles	Caramelles	Catalán	3		Joaquin Quesada
3357	Crepúsculo	Vocal	Castellano	5		
3361	La fira d'Olot	Vocal	Catalán	4		C. Cuspinera
3368	La primavera	Vocal	Catalán	3		Anònim
3370	La sega	Vocal	Catalán	3		C. Candi
3371	La sirena	Vocal	Castellano	3		

Tabla 19. Partituras de La Lira y Els Cantaires del Montsec (donación de Pio Pagès)

Obras de J. Llorens y otros						
Nº	Título	Género	Idioma	Voces	Letra	Música
3007	Pasqua Retorna (1987)	Caramelles	Catalán	3		J. Llorens
3023	Ora pro nobis (1991)	Religioso	Latín	4		J. Llorens
3028	Ave a la Verge de Valldeflors (1981)	Religioso (Gozos)	Catalán	4		J. Llorens
3063	Caramelles 1983	Caramelles	Catalán	2		J. Llorens
3067	Vals de caramelles 1997	Caramelles	Catalán	3		J. Llorens
3070	Barretina centenària (1996)	Sardana (Caramelles)	Catalán	3	J. Subirana	J. Llorens
3071	Caramelles 2000	Caramelles	Catalán	4		J. Llorens
3072	Pastorel·la (1979)	Caramelles	Catalán	4		J.M.Ricart

Tabla 20. Partituras de J. Llorens y otros

Procedimientos antiguos encontrados en las partituras de la “Sociedad Coral La Lira”:

- 3105 (En las astas del toro): Se trata de la adaptación de la zarsuela de Gaztambide (1822-1870), obra en un acto escrita el año 1862. Hacia el final de la obra se encuentra un paralelismo de cuatro 5as y 8as.
- 3108 (Arre moreu): Coro de hombres para dos tenores y un bajo. Se observan dos pedales en el bajo con las dos voces superiores haciendo la melodía con terceras paralelas.
- 3143 (Nostra Lira): Coro de hombres para dos tenores y un bajo. Texturas de procedencia antigua:
 - Acordes tríadas consecutivos en estado fundamental por movimiento conjunto, resultando 3as y 5as paralelas (pág.6: sistema 3, c.1-2; pág.7: sist.1, c.2; sist.2, c.1-5; sist.3, c.2-4).
 - Paralelismos de 4ª y 6ª des del bajo, es decir, de acordes tríadas en 2ª inversión (pág.8: sist.1, c.3-4).
- 3164 (Los veremadors, 1900): Coro de hombres para dos tenores y un bajo. Hay un fragmento de unos 13 compases donde, en cada cambio de armonía y coincidiendo con el primer tiempo de compás, cada acorde se presenta en estado fundamental con la 3ª en la voz central y la 5ª en la superior. Algunas 5as paralelas están atenuadas mediante disonancia.

Procedimientos antiguos encontrados en las partituras de “Els Cantaires del Montsec” (he usado indistintamente los términos pedal y bordón):

- 3257 (De bon matí): Obra a 4 voces con diversas texturas de procedencia antigua.
 - Tres bordones formados por intervalos de 4ª y 6ª des del bajo (es decir, un acorde tríada en 2ª inversión), con la melodía en la parte superior (pág. 3 y 4).
 - Pedal en la parte grave; melodía en la parte aguda y las dos voces centrales al unísono a distancia de 3ª de la melodía (pág.6: sistemas 2 y 3).
 - Ostinato de 2 compases en la parte grave; dos voces centrales por terceras y la melodía en la voz aguda (pág.7: sistemas 1 y 2).
- 3276 (L’hermosa primavera): Obra a 2 y 3 voces en que todos los fragmentos a 3 voces están formados por una melodía por terceras sobre un bajo tonal.
- 3278 (Lo mercat de Tàrrega): Obra a 6 voces, con pedales dobles y triples en las voces graves, y melodía por terceras paralelas. La voz o las 2 voces sobrantes hacen otra melodía (si son 2 voces cantan al unísono o por terceras) (pág. 1, 4, 6 y 7).
- 3301 (La sardana de l’amor): Obra a 6 voces. Se encuentran texturas con dos bordones a distancia de 5ª en las voces graves, mientras las voces superiores hacen la melodía por terceras paralelas (pág.6-7). Significativamente usa esta textura con una melodía de carácter pastoral (*El noi de la mare*, melodía tradicional catalana).

Procedimientos antiguos encontrados en las partituras de las dos corales ya mencionadas aportadas por Pio Pagès:

- 3355 (Caramelles): 3 voces de hombre (2 tenores y un bajo) con acompañamiento instrumental de flautas y guitarra. Texturas de procedencia antigua:
 - Pedal formado por un diseño ostinato con la melodía en las voces superiores por terceras paralelas (pág.3).
 - Pedal en la voz grave que recuerda un bordón móvil, aunque es una obra tonal; melodía en las dos voces agudas por terceras paralelas (pág.6 y 7).
- 3357 (Crepúsculo): Obra a capella para 5 voces de hombre (barítono solista, 2 tenores y 2 bajos). Texturas de procedencia antigua:
 - Doble pedal en divisi en una de las voces graves y melodía por terceras paralelas en los tenores (pág.5-6). La otra voz de bajo despliega las notas fundamental y 5ª del acorde.
- 3361 (La fira d'Olot): Obra a capella a 4 voces (2 tenores , barítono y bajo). Texturas de procedencia antigua:
 - Doble pedal en las voces extremas y melodía por terceras paralelas en las voces centrales (pág. 1, 3, 27-28).
 - Pedal en las voces graves y melodía por terceras paralelas en las dos voces agudas (pág.15).
- 3368 (La primavera): Coro de hombres a 3 voces. Hay cuatro fragmentos en la partitura donde se encuentran acordes tríadas en estado fundamental que se mueven paralelamente por movimiento conjunto, resultando 3as y 5as paralelas. En dos de estos fragmentos hay cinco tríadas consecutivas y en los otros dos, cuatro. En general, las dos voces superiores avanzan por 3as paralelas y la voz del bajo acostumbra a estar a distancia de 3ª o unísono respecto a la voz central.
- 3370 (La sega): Obra a 3 voces de hombre (2 tenores y un bajo). Fragmento con la melodía por 3as paralelas en las dos voces agudas y pedal en el bajo (el pedal es un sencillo diseño de ostinato: pág.5 y 7-8).
- 3371 (La sirena): Coro de hombres a 3 voces. Durante toda la obra se canta al unísono, a la octava y unísono, o por 3as paralelas.

En la siguiente tabla se muestra un resumen de todos los procedimientos “antiguos” o “tradicionales” encontrados en las partituras precedentes, indicando en cada caso el código de catálogo de la partitura donde se utiliza.

Procedimientos antiguos (Partituras de finales s.XIX – hasta 1936)	Código partitura
Bajo tonal y melodía por 3as	3257, 3276, 3355
Dos bordones a distancia de 5ª en voces graves y melodía por 3as	3301, 3278, 3357
Pedal en el bajo y melodía por 3as	3361, 3370 (pedal ostinato), 3108
Doble pedal en voces extremas y melodía por 3as en las voces centrales	3361
Triple bordón con melodía en la voz superior	3257, 3278 (melodía por 3as)
Paralelismo de 5as y 8as como duplicación	3105

Paralelismos de acordes tríadas en estado fundamental	3368, 3143
Paralelismos de unísonos y 8as	3371
Paralelismos de 4as y 6as (acord. tríadas en 2ª inversión)	3143
Paralelismos de 5ª en tiempos fuertes consecutivos	3164

Tabla 21. Procedimientos antiguos utilizados en repertorio de finales s. XIX - comienzos s. XX

Procedimientos antiguos encontrados en las partituras de “J. Llorens y otros”:

- 3007 (Pasqua retorna, 1987): Aparecen unas 5as paralelas en un fragmento a dos partes.
- 3023 (Ora pro nobis, 1991): En los compases 1, 3, 4 y 6 pueden verse 5as y 8as paralelas. También en el Magnificat, en el segundo sistema, cuando pasa del acorde de lam a doM lo hace con los dos acordes en estado directo haciendo 5as y 8as paralelas.
- 3028 (Ave a la Verge de Valldeflors, 1981): Se trata de la versión a 4 voces de una avemaría del mismo autor. La obra original es a 2 voces, las cuales son las 2 voces más agudas de esta obra. El autor mantuvo estas dos voces y añadió las dos voces graves que en muchos momentos realizan movimientos paralelos con las voces agudas. Hay bastantes paralelismos de 5ª y 8ª. Todos los acordes están en estado directo exceptuando un acorde en 1ª inversión y cinco en 2ª inversión.
- 3063 (Caramelles 1983): De los 59 compases que presentan una polifonía a 3 voces, las 2 voces graves cantan usando una técnica que podríamos denominar como dobles bordones móviles (aunque se trate de una obra tonal): un de ellos es un intervalo de 3ª (usado durante 34 compases) y los otros dos son dos intervalos de 5ª (usados durante 25 compases), los cuales al pasar de uno a otro lo hacen paralelamente. Estas 5as paralelas se pueden ver en la segunda página: al pasar del primer al segundo sistema; en los dos últimos compases del segundo sistema y en el tercer sistema al pasar del compàs 5 al 6.
- 3067 (Vals de Caramelles 1997): Esta obra tonal presenta sucesiones de 5as paralelas en los compases 11, 20 28 y 29. Se trata de sucesiones de acordes tríadas en estado directo.
- 3070 (Barretina centenària, 1996): La línea del bajo de esta sardana presenta el aspecto, en las páginas 2, 3 y 4, de bordón móvil, aunque se trata de una obra claramente tonal. Lo realmente curioso son los divisi de las voces graves. En la partitura se ve que la idea inicial fue la de una escritura a 3 voces, y parece que estos divisi se añadieron a posteriori, aunque se trata de una suposición. El caso es que estos divisi suponen la duplicación del bajo a distancia de 3ª y de 5ª superiores durante la totalidad de los *largos* de la sardana. Esto supone un paralelismo constante de 3as y 5as. La melodía está siempre en la parte superior duplicada a la 3ª o a la 6ª.
- 3071 (Caramelles 2000): Obra tonal a 4 voces a capella escrita para Pascua del año 2000. Seguramente se cantaría en las *caramelles* de aquel año. En la 1ª página hay paralelismos de 5ª en el tercer sistema. Des del último sistema de la 1ª página hasta el final, las dos voces graves cantan a distancia de 5ª con todos los acordes en estado directo. Algunos fragmentos parecen dobles bordones móviles. Las dos voces superiores hacen la melodía por terceras, pero hay algunos fragmentos donde la voz que dobla a la tercera inferior (la contralto) deja de hacerlo y se convierte en un bordón, como las voces

graves. Este nuevo bordón a veces hace la 3ª y otras veces duplica la fundamental del acorde.

- 3072 (Pastorel·la, 1979): Obra tonal a 3 voces con 5as ocasionales en las voces graves. Hay 3 paralelismos de 5ª, de los cuales dos tienen una explicación académica, circunstancia que no ocurre en las partituras de J. Llorens.

En la tabla siguiente se muestra un resumen de todos los procedimientos antiguos encontrados en las partituras precedentes, indicando en cada caso la partitura donde se utiliza. En este grupo, todas las obras son de J. Llorens a excepción de la obra *Pastorel·la* (código 3072), pieza del también párroco J. M. Ricart.

El repertorio de *caramelles* y *gozos* de J. Llorens contiene muchos paralelismos de tercera, los cuales a posteriori forman la base a partir de la cual, si es necesario, se añade una tercera o incluso una cuarta voz. En estos casos no conserva sólo la melodía sino que mantiene las dos voces originales a distancia de tercera, como se puede ver en la partitura 3028. Este es uno de los procedimientos que le lleva a la realización de paralelismos de quinta y octava.

Procedimientos antiguos (Obra de J. Llorens (1928-2002) y otros)	Código partitura
Melodía por 3as o 6as con 3as y 5as en los bordones graves	3070
Dobles bordones móviles con paralelismos de 5ª	3063, 3070
Dobles bordones y ocasional 3er bordón, con melodía en la parte superior por 3as	3071
5as y 8as paralelas ocasionales	3007, 3023, 3067, 3072
5as y 8as paralelas muy frecuentes	3028

Tabla 22. Procedimientos antiguos utilizados en la obra de J. Llorens

En general, la evolución hacia el academicismo y el paso del tiempo que siempre lleva implícito un cambio de costumbres, en este caso sería una pérdida de costumbres, han contribuido a la desaparición o a la reducción de la música de tradición oral. En el caso concreto de la ciudad de Tremp, no disponemos de la suficiente documentación para poder confirmar o poner en duda, con alguna excepción, la práctica de una música de tradición oral. No obstante, los pocos documentos existentes nos ayudan a formular hipótesis de cómo se ha llegado a la situación actual.

No he encontrado trazas de una tradición popular oral viva en el siglo XX. Los testimonios con quienes he podido hablar sobre las décadas de los años 20 y posteriores del siglo XX, no recuerdan que en Tremp se cantaran cantos polifónicos tradicionales, ya que siempre –en sus recuerdos– han existido una serie de agrupaciones corales que se han encargado de cantar en las celebraciones litúrgicas y profanas. De hecho podríamos pensar que una cosa lleva a la otra, ya que la implantación de unas sociedades corales importantes y con gran relevancia social conduce a la interpretación de un repertorio “moderno” que, obviamente, podría haber arrinconado los cantos populares que se practicaran en aquella época. La implantación de sociedades corales contribuye en gran medida a la desaparición de la tradición oral.

Los ejemplos presentados de las partituras que se interpretaban en Tremp a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, así como el análisis de la música del canto de los gozos actuales (los cuales no presento por no ser en general música polifónica), demuestran la influencia de una tradición musical popular que nos ha dejado sus trazas dentro de las mismas notas de las partituras.

El material polifónico analizado tiene sobre todo, en lo que a procedimientos tradicionales se refiere, sucesiones de terceras. No se encuentran ejemplos de sucesiones de acordes tríadas paralelos en estado fundamental como estructura básica y global de una obra, como sería el caso de los cantos de Cerdeña. No obstante, como he mostrado en los ejemplos, entre otros tipos de procedimientos, se encuentran casos de sucesiones paralelas de acordes tríadas en estado fundamental y paralelismos de quintas y octavas. Representan pocos casos, ya que como ya se ha mencionado el número de obras con procedimientos tradicionales suponen el 7% del total de partituras analizadas. Sin embargo resulta curioso que más del 4,4% del total, o lo que es lo mismo, el 63,6% de las partituras con procedimientos tradicionales, contienen paralelismos de quintas y/o octavas, de las cuales solamente una obra no contiene quintas paralelas, sino solamente octavas y unísonos.

Aunque, en definitiva son pocos casos, son el testimonio de una manera de pensar la música que nada tiene que ver con el mundo académico del conservatorio, sino con el mundo de la tradición oral.

Resulta asimismo curioso el caso de Josep Llorens (1928-2002), el cual forma parte de una época muy reciente. Aunque tenía una formación musical que le permitía tocar el órgano y escribir obras para formaciones corales y para teclado, su escritura no es en absoluto académica, o al menos no tenía prejuicios en hacer paralelismos de quintas y octavas (siempre en obras con un contexto claramente tonal donde difícilmente se encuentran esta clase de paralelismos).

Los frecuentes paralelismos de quintas y octavas que se observan en su obra no son fruto de un descuido puntual ocurrido de manera reiterativa, sino de una manera determinada de sentir la música que está influenciada, consciente o inconscientemente, por la música de tradición oral. Esta manera de sentir la música queda confirmada por las partituras donde los paralelismos de quinta son del todo habituales. Podemos decir que este tipo de paralelismos formaban parte de su lenguaje o pensamiento armónico. De hecho, J. Llorens nació en Tremp y estuvo toda su vida en contacto con la gente del Pallars Jussà, ya que desde la década de 1950 hasta el año 2002, año de su fallecimiento, fue rector o vicario de numerosos pueblos del Pallars. Al escribir música para la gente de la comarca habría tenido que adaptarse poco o mucho a los cantantes de que disponía. Su escritura también podría haber estado influida por la manera en que tocaba el órgano. Quizás al acompañar a los cantantes con el órgano lo hacía mediante acordes tríadas paralelos en estado fundamental. Respecto a esta posibilidad, ninguna de las personas a las cuales acompañó al órgano me ha sabido decir nada.

Sin embargo la explicación de la práctica de estos paralelismos puede ser otra. Como hipótesis podríamos pensar que una persona con conocimientos musicales limitados, tal vez lo primero que haría al escribir polifonía sería realizar encadenamientos paralelos frecuentes. Y desde este punto de vista, tenemos un resultado que se identifica con la

tradición oral, pero producido quizás de manera inconsciente. No obstante, no parece ser el caso de una persona que durante tantos años ha estado en contacto con partituras “académicas”, y que tenía un par de tratados de armonía en su biblioteca (el de Schönberg y el de Zamacois). Quizás el resultado de su escritura fuera fruto de unas licencias y no de una incapacidad.

En cualquier caso, los resultados mostrados presentan procedimientos que podemos etiquetar de antiguos o tradicionales. Y no debe ser casualidad que de las ocho obras pertenecientes a J. Llorens (7) y J.M. Ricart (1), donde se encuentran este tipo de procedimientos, seis pertenecen al repertorio de *caramelles* y dos al repertorio de *gozos*, ambos géneros populares por excelencia. De hecho, muchos de los ejemplos de la coral *Els Cantaires del Montsec* también pertenecen al género popular.

Pero las obras de J. Llorens tienen la particularidad de pertenecer a dos géneros en que la interpretación se realiza de manera colectiva. Y precisamente en uno de estos géneros, en el de los gozos, de las cinco melodías que todavía hoy en día se cantan en Tremp, la mayoría muestran correspondencias con criterios de tradición oral. Aunque en general se cantan a una sola voz, es significativo el hecho de que J. Llorens sea el autor de la mayor parte de estas obras.

De entre todas las obras referenciadas en este apartado, presento como ejemplos, como es de esperar, aquellas obras que contienen fragmentos (los cuales ya han sido comentados más arriba) con paralelismos de quintas y octavas:

- Ejemplo 916: Anónimo (3143), Nostra Lira.
- Ejemplo 917: J. Feito (3164), Los veremadors.
- Ejemplo 918: Anónimo (3368), La primavera.
- Ejemplo 919: Anónimo (3371), La sirena.
- Ejemplo 920: J. Llorens (3007), Pasqua retorna.
- Ejemplo 921: J. Llorens (3023), Ora pro nobis.
- Ejemplo 922: J. Llorens (3028), Ave a la Verge de Valldeflors.
- Ejemplo 923: J. Llorens (3063), Caramelles 1983.
- Ejemplo 924: J. Llorens (3067), Vals de Caramelles 1997.
- Ejemplo 925: J. Llorens (3070), Barretina centenària.
- Ejemplo 926: J. Llorens (3071), Caramelles 2000.
- Ejemplo 927: J. M. Ricart (3072), Pastorel·la.

ANEXO 3: Listados

Listado de ejemplos

- *Ejemplo 1: Benedictus Appenzeller, Chanson Je ne me puis tenir d'aimer, c.15. (Oxford University Press)*..... 103
- *Ejemplo 2: Caimo, Madrigal Sestina: Che pro mi vien, c.5, 8. (A-R Editions)*..... 104
- *Ejemplo 3: M.A. Charpentier, Misa de muertos, H.10, Kyrie, c.16-17. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)*..... 104
- *Ejemplo 4: Pachelbel, Preludio y fuga para órgano en Mi m, c.27-28. (Dover)* 104
- *Ejemplo 5: Valls, Motete A sument non concissus, c.3-4. (Scala Aretina)* 104
- *Ejemplo 6: J.S. Bach, Coral n°109, Gelobet seist du, Jesu Christ, c.1. (Breitkopf & Härtel)*... 104
- *Ejemplo 7: D. Scarlatti, Sonata para clave L.315, c.58-59. (CD Sheet Music)* 104
- *Ejemplo 8: J. Haydn, Misa Cellensis (Kyrie), c.125. (Bärenreiter)* 104
- *Ejemplo 9: Boccherini, Quinteto La música nocturna de las calles de Madrid, G.324. (Masters Music Publications)* 104
- *Ejemplo 10: Worzischeck, Impromptu Op.7 n°2, c.13. (Dover)*..... 104
- *Ejemplo 11: Schubert, Minuet, D.380 n°1, c.2. (Könemann Music Budapest)*..... 105
- *Ejemplo 12: Vecchi, Canzonetta Se'l vostro volto, c.2. (A-R Editions)*..... 106
- *Ejemplo 13: Bertrand, Chanson Je suis un Demi-dieu, c.41. (Oxford University Press)*..... 106
- *Ejemplo 14: Vautor, Madrigal Mother, I will have a husband, c.13. (Oxford University Press)* 106
- *Ejemplo 15: Pachelbel, Preludio coral n°1, Ach Gott vom Himmel, sieh darein, c.16. (Dover)* 106
- *Ejemplo 16: Rameau, Pieza para clavecín, La Timide, c.5. (Dover)* 106
- *Ejemplo 17: J.S. Bach, Coral n°120, Gott sei uns gnädig und barmherzig, c.8. (Breitkopf & Härtel)*..... 107
- *Ejemplo 18: J.S. Bach, Coral n°378, Wie schön leuchtet der Morgenstern, c.4-5. (Breitkopf & Härtel)*..... 107
- *Ejemplo 19: D. Scarlatti, Sonata para clave L.342, c.161-162. (CD Sheet Music)* 107
- *Ejemplo 20: Boccherini, Aria académica n°6, G.549, c.142-143. (Presso G. Zanibon)* 107
- *Ejemplo 21: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.18 n°5, mov.3, c.66-67. (Breitkopf)*..... 107
- *Ejemplo 22: Schumann, Noveletten Op.21 n°3, c.91, 92, 99, 100. (G. Henle Verlag)* 107
- *Ejemplo 23: Liszt, Años de peregrinaje, S.160, 1^{er} año, mov.6, Valle de Obermann, c.75-76. (G. Henle Verlag)*..... 107
- *Ejemplo 24: Reinecke, Sonata Op.136 n°4, mov.3, c.6. (G. Henle Verlag)*..... 107
- *Ejemplo 25: Willaert, Chanson Sur le joli jonc, c.48-49. (Oxford University Press)*..... 109
- *Ejemplo 26: Morley, Madrigal Whither away so fast, c.39. (Oxford University Press)*..... 109
- *Ejemplo 27: Monteverdi, Madrigal Ecco mormorar l'onde, c.34, 36. (Oxford University Press)* 109
- *Ejemplo 28: Froberger, Ricercare para teclado (n°3, 1656), c.62-63. (Heugel & Cie)*..... 109
- *Ejemplo 29: Buxtehude, Suite BuxWV 241, Alemana, c.16. (Breitkopf & Härtel)* 109
- *Ejemplo 30: J.S. Bach, Coral n°360, Wenn wir in höchsten Nöthen sein, c.5. (Breitkopf & Härtel)*..... 109
- *Ejemplo 31: J.S. Bach, Clave bien temperado II, Fuga n°13, BWV 882, c.71. (Könemann Music Budapest)*..... 110
- *Ejemplo 32: D. Scarlatti, Sonata para clave L.361, c.36-40. (CD Sheet Music)* 110
- *Ejemplo 33: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 n°5, mov.4, c.190-191. (Dover)*..... 110
- *Ejemplo 34: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.74 n° 1, mov.2, c.138-139. (Dover)*..... 110

- Ejemplo 35: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.132, mov.3, c.22-23, 28-89. (Dover)..... 110
- Ejemplo 36: Weber, Variaciones sobre un tema original, Op.2, c.4-5. (Dover)..... 110
- Ejemplo 37: Liszt, Coral Jesu Christe, S.504b, c.10. (Editio Musica Budapest) 110
- Ejemplo 38: Vivanco, Misa O quam suavis es, Sanctus, c.6. (A-R Editions) 112
- Ejemplo 39: Morley, Madrigal Hard by a crystal fountain, c.19. (Oxford University Press)... 112
- Ejemplo 40: Brossard, Misa Quinti Toni (Misa de Navidad), SdB.5, Credo, c.126-127. (Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles)..... 112
- Ejemplo 41: Valls, Motete Dogma datur christianis, c.47. (Scala Aretina)..... 113
- Ejemplo 42: J.S. Bach: Coral nº129, Herr Gott, dich loben alle wir, c.8. (Breitkopf & Härtel) 113
- Ejemplo 43: J.S. Bach: Coral nº185, Jesu, der du meine Seele, c.4. (Breitkopf & Härtel)..... 113
- Ejemplo 44: J.S. Bach, Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.2, c.88. (Könemann Music Budapest)..... 113
- Ejemplo 45: Händel, Suite para clave HWV 426, Courante, c.19. (G. Henle Verlag)..... 113
- Ejemplo 46: D. Scarlatti, Sonata para clave L.272, c.71-72. (CD Sheet Music) 113
- Ejemplo 47: D. Scarlatti, Sonata para clave L.342, c.37-38, 40-41. (CD Sheet Music)..... 113
- Ejemplo 48: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.33 nº4, mov.4, c.145-146. (Dover)..... 113
- Ejemplo 49: Boccherini, Aria académica nº6, G.549, c.44-45. (Presso G. Zanibon)..... 113
- Ejemplo 50: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.18 nº2, mov.1, c.116-117. (Breitkopf)..... 114
- Ejemplo 51: Schubert, Sonata D.571, mov.2, c.13. (G. Henle Verlag) 114
- Ejemplo 52: Schumann, Noveletten Op.21 nº6, c.57-58. (G. Henle Verlag)..... 114
- Ejemplo 53: Brudieu, Madrigal Fantasiant amor, c.30. (Mf) 115
- Ejemplo 54: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº3, mov.2, c.15 y 19. (Dover)..... 115
- Ejemplo 55: Mozart, Sinfonía nº40, KV 550, mov.2, c.92-93. (Editio Musica Budapest)..... 115
- Ejemplo 56: Janequin, Chanson Le chant des oiseaux, c.27. (Oxford University Press)..... 116
- Ejemplo 57: East, Madrigal Poor is the life, c.2-3. (Oxford University Press)..... 116
- Ejemplo 58: Froberger, Ricercare para teclado (nº6, 1658), c.13-14. (Heugel & Cie)..... 116
- Ejemplo 59: Pachelbel, Preludio coral nº16, Der Herr ist mein getreuer Hirt, c.10-11. (Dover) 116
- Ejemplo 60: J.S. Bach, Coral nº26, Auf meinem lieben Gott, c.1. (Breitkopf & Härtel)..... 117
- Ejemplo 61: J.S. Bach, Coral nº278, O Gott, du frommer Gott, c.5. (Breitkopf & Härtel)..... 117
- Ejemplo 62: D. Scarlatti, Sonata para clave L.261, c.37. (CD Sheet Music)..... 117
- Ejemplo 63: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº 3, mov.2, c.15 y 19. (Dover)..... 117
- Ejemplo 64: Mozart, Cuarteto de cuerda KV 171, mov.1, c.137-138. (Dover)..... 117
- Ejemplo 65: Beethoven, Sinfonia nº5, Op.67, mov.2, c.228-229. (Editio Musica Budapest) 117
- Ejemplo 66: Rossini, Specimen del antiguo régimen (Spécimen de l’Ancien Régime, del Album de château, de Péchés de vieillesse), c.254. (Fondazione Rossini)..... 117
- Ejemplo 67: Schubert, Sonata D.571, mov.4, c.293. (G. Henle Verlag) 117
- Ejemplo 68: La Moeulle, Chanson Si je maintiens ma vie, c.64-65. (Oxford University Press)119
- Ejemplo 69: Vecchi, Canzonetta Lucilla, io vo morire, c.11-12. (A-R Editions)..... 119
- Ejemplo 70: M.A. Charpentier, Misa del Sr. Mauroy, H.6, Kyrie, c.111, 114. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles) 119
- Ejemplo 71: Cabanillas, Tiento nº11, c.99-100. (Diputació de Barcelona)..... 119
- Ejemplo 72: J.S. Bach, Coral nº349, Was willst du dich, o meine Seele, c.13-14. (Breitkopf & Härtel)..... 119
- Ejemplo 73: D. Scarlatti, Sonata para clave L.397, c.35-36, 37-38. (CD Sheet Music)..... 120
- Ejemplo 74: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº3, mov.2, c.78. (Dover) 120
- Ejemplo 75: Boccherini, Aria académica nº10, G.553, c.146, 147. (Presso G. Zanibon) 120
- Ejemplo 76: Alkan, Sinfonía para piano solo Op.39 nº6, c.40, Parte 3: Menuet. (Dover) 120

- Ejemplo 77: Dvorak, *Impresiones poéticas*, Op.85 n°2, *Badinage*, c.22, 23. (G. Henle Verlag) 120
- Ejemplo 78: Guerrero, *Canciones y villanescas espirituales n°39*, *¿Qué te daré, Señor, por tantos dones*, c.78-79. (Instituto Español de Musicología)..... 122
- Ejemplo 79: Mittantier, *Chanson Moins je la veux*, c.14. (Oxford University Press)..... 122
- Ejemplo 80: J.S. Bach, *Coral n°324*, *Von Gott will ich nicht lassen*, c.11-12. (Breitkopf & Härtel)..... 122
- Ejemplo 81: D. Scarlatti, *Sonata para clave L.457*, c.4-5. (CD Sheet Music) 122
- Ejemplo 82: J. Haydn, *Cuarteto de cuerda Op.33 n° 2*, mov.4, c.171-172. (Dover)..... 122
- Ejemplo 83: Mozart, *Sonata para piano KV 331(300i)*, mov.1, Var.VI, c.25, 26. (Könemann Music Budapest)..... 122
- Ejemplo 84: Beethoven, *Sonata para piano n°30*, Op.109, mov.2, c.168-169. (Könemann Music Budapest)..... 122
- Ejemplo 85: Schumann, *Escenas en el bosque*, Op.82 mov.2, c.38-39. (G. Henle Verlag)..... 123
- Ejemplo 86: Liszt, *Polka gitana de August Conradi*, S.481, c.258-259. (Editio Musica Budapest) 123
- Ejemplo 87: Vautor, *Madrigal Sweet suffolk owl*, c.60-61. (Oxford University Press)..... 124
- Ejemplo 88: Corelli, *Concerto grosso Op.6 n°4*, mov.3, c.90-91. (Eulenberg)..... 124
- Ejemplo 89: Purcell, *Horpipe ZT 685 (de The Old Bachelor)*, c.16. (Dover)..... 124
- Ejemplo 90: F. Couperin, *Ordre n°27, Les Pavots*, c.25-26. (Dover) 124
- Ejemplo 91: D. Scarlatti, *Sonata para clave L.257*, c.58-59. (CD Sheet Music) 124
- Ejemplo 92: J. Haydn: *Cuarteto de cuerda Op.33 n° 5*, mov.1, c.301-302. (Dover)..... 124
- Ejemplo 93: Beethoven, *Sinfonia n°3*, Op.55, mov.1, c.143-144. (Editio Musica Budapest) 124
- Ejemplo 94: Arriaga, *Cuarteto de cuerda n°2*, mov.2, c.7-8, 10-11. (*Música en Compostela*). 125
- Ejemplo 95: Dvorak, *Impresiones poéticas*, Op.85 n°8, *Danza de los duendes*, c.63-64. (G. Henle Verlag)..... 125
- Ejemplo 96: M.A. Charpentier, *Misa de muertos*, H.10, *Sanctus*, c.515. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)..... 126
- Ejemplo 97: Pachelbel, *Preludio coral n°66*, *Wir glauben all an einen Gott*, c.29. (Dover) 126
- Ejemplo 98: J.S. Bach, *Clave bien temperado I*, *Fuga 21*, BWV 866, c.34. (Könemann Music Budapest)..... 126
- Ejemplo 99: D. Scarlatti, *Sonata para clave L.406*, c.19-20. (CD Sheet Music) 126
- Ejemplo 100: Beethoven, *Sonata para piano n°29*, Op.106, mov.4, c.65. (Könemann Music Budapest)..... 126
- Ejemplo 101: Chopin, *Mazurka Op.63 n°3*, c.36. (G. Henle Verlag)..... 127
- Ejemplo 102: Liszt, *Armonías poéticas y religiosas*, S.173 n°7, c.189. (Editio Musica Budapest) 127
- Ejemplo 103: Willaert, *Madrigal Quanto più m'arde*, c.70. (*The Oxford Book of Italian Madrigals*, Oxford University Press)..... 127
- Ejemplo 104: Gombert, *Chanson Changeons propos*, c.39-40. (Oxford University Press)..... 128
- Ejemplo 105: M.A. Charpentier, *Misa del Sr. Mauroy*, H.6, *Credo*, c.588. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles)..... 128
- Ejemplo 106: Cabanillas, *Tiento n°8*, c.70. (*Diputació de Barcelona*)..... 128
- Ejemplo 107: J.S. Bach, *Coral n°174*, *Ich bin ja, Herr, in deiner Macht*, c.9. (Breitkopf & Härtel)..... 128
- Ejemplo 108: J.S. Bach, *Coral n°220*, *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*, c.26-27. (Breitkopf & Härtel)..... 128
- Ejemplo 109: D. Scarlatti, *Sonata para clave L.288*, c.11-12. (CD Sheet Music) 128
- Ejemplo 110: J. Haydn, *Cuarteto de cuerda Op.76 n°2*, mov.1, c.33. (Dover) 128
- Ejemplo 111: Mozart, *Sonata para piano KV 570*, mov.3, c.31. (Könemann Music Budapest) 128
- Ejemplo 112: Schubert, *Danza escocesa D.781 n°9*, c12-13. (Könemann Music Budapest) 128

- Ejemplo 113: Schumann, Noveletten Op.21 n°6, c.28-29. (G. Henle Verlag)..... 129
- Ejemplo 114: A.Gabrieli, Madrigal Vieni Himeneo, c.15-16. (A-R Editions)..... 131
- Ejemplo 115: De Bussy, Chanson O qu'heureuse est ma fortune, c.12. (Oxford University Press) 131
- Ejemplo 116: Rameau, Piezas para clavecín (1724), 1^{er} Rigaudon, c.1. (Dover)..... 131
- Ejemplo 117: J.S. Bach, Coral n°253, Nicht so traurig , nicht so sehr, c.1. (Breitkopf & Härtel) 131
- Ejemplo 118: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Preludio n°20, BWV 865, c.9. (Könemann Music Budapest)..... 131
- Ejemplo 119: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga n°20, BWV 865, c.54. (Könemann Music Budapest)..... 131
- Ejemplo 120: D. Scarlatti, Sonata para clave L.357, c.5-6. (CD Sheet Music) 131
- Ejemplo 121: Mozart, Sinfonía n°40, KV 550, mov.4, c.296-297. (Editio Musica Budapest)... 131
- Ejemplo 122: Pleyel, Sinfonía n°1, mov.1, c.291-292. (A-R Editions) 131
- Ejemplo 123: Schubert, Minuetto D.41 n°19, c.28-29. (Könemann Music Budapest, Danzas).. 131
- Ejemplo 124: Brahms, Sonata para piano Op.5, mov.4, c.19-22. (Könemann Music Budapest) 132
- Ejemplo 125: J.S. Bach, Coral n°361, Werde munter, mein Gemüthe, c.8. (Breitkopf & Härtel) 132
- Ejemplo 126: D. Scarlatti, Sonata para clave L.489, c.47. (CD Sheet Music)..... 132
- Ejemplo 127: Rodríguez Monllor, Sonata para clave n°9, c.241. (Instituto Valenciano de Musicología) 132
- Ejemplo 128: Mozart, Sonata para piano KV284(205b), mov.2, c.91. (Könemann Music Budapest)..... 132
- Ejemplo 129: Gade, Acuarelas Op.19, Parte 1, n°4, Humoresca, c.51. (G. Henle Verlag) 132
- Ejemplo 130: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga n°24, BWV 869, c.53. (Könemann Music Budapest)..... 134
- Ejemplo 131: D. Scarlatti, Sonata para clave L.360, c.75. (CD Sheet Music)..... 134
- Ejemplo 132: Mozart, Sinfonía n° 40, KV 550, mov.3, c.33. (Editio Musica Budapest) 134
- Ejemplo 133: Weber, Sonata para piano n°3, Op.49, mov.2, c.30. (Dover)..... 134
- Ejemplo 134: Chopin, Mazurka Op.50 n°1, c.86-87. (G. Henle Verlag)..... 135
- Ejemplo 135: Gombert, Chanson Changeons propos, c.28. (Oxford University Press) 137
- Ejemplo 136: Maillard, Motete "Quam pulchra es, c.16. (A-R Editions)..... 137
- Ejemplo 137: Mornable, Chanson Je ne me confesserai point, c.20-21. (Oxford University Press)..... 137
- Ejemplo 138: Buxtehude, Suite BuxWV 232, Courante, c.15-16. (Breitkopf & Härtel)..... 137
- Ejemplo 139: Rameau, Pieza para clavecín, Les Cyclopes, c.121. (Dover)..... 137
- Ejemplo 140: J.S. Bach, Coral n°223, Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn, c.5-6. (Breitkopf & Härtel)..... 137
- Ejemplo 141: J.S. Bach, Coral n°270, Nun lob', mein' Seel', den Herren, c.30-31. (Breitkopf & Härtel)..... 138
- Ejemplo 142: J.S. Bach, Clave bien temperado II, Fuga n°7, BWV 876, c.30-31. (Könemann Music Budapest)..... 138
- Ejemplo 143: D. Scarlatti, Sonata para clave L.285, c.112-115. (CD Sheet Music) 138
- Ejemplo 144: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 n°4, mov.4, c.135. (Dover) 138
- Ejemplo 145: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.74 n°1, mov.3, c.94-95. (Dover)..... 138
- Ejemplo 146: Beethoven, Sonata para piano n°13, Op.27 n°1, mov.3, c.228. (Könemann Music Budapest)..... 139
- Ejemplo 147: Rossini, Pequeña misa solemne, O salutaris, c.132-133. (Oxford University Press) 139
- Ejemplo 148: Schumann, Noveletten Op.21 n°8, c.131. (G. Henle Verlag) 139

• Ejemplo 149: Dvorak, <i>Impresiones poéticas, Op.85 n°9, Serenata, c.53.</i> (G. Henle Verlag) ...	139
• Ejemplo 150: Vivanco, <i>Misa O Quam suavis es, Credo, c.38.</i> (A-R Editions).....	140
• Ejemplo 151: Clérambault, <i>Cantata La muse de l'opéra, c.101.</i> (A-R Editions).....	140
• Ejemplo 152: Boccherini, <i>Aria académica n°6, G.549, c.135-136.</i> (Presso G. Zanibon).....	140
• Ejemplo 153: Salieri, <i>Misa en re menor, Gloria, c.16-17.</i> (A-R Editions).....	140
• Ejemplo 154: Beethoven, <i>Cuarteto de cuerda Op.18 n°4, mov.1, c.87-88.</i> (Breitkopf).....	141
• Ejemplo 155: Schumann, <i>Pieza para piano WoO 28, c.13-14.</i> (G. Henle Verlag).....	141
• Ejemplo 156: Guerrero, <i>Canciones y villanescas espirituales n°46, Dios inmortal, c.37.</i> (Instituto Español de Musicología).....	141
• Ejemplo 157: Vecchi, <i>Canzonetta Lieva la man di qui, c.1-2, 5-6.</i> (A-R Editions).....	141
• Ejemplo 158: Clérambault, <i>Cantata L'Ile de Délos, mov.10, c.45.</i> (A-R Editions).....	141
• Ejemplo 159: Telemann, <i>Cantata TWV 1:1256, Aria Nur der Unschuld reiner Seelen, c.13.</i> (Bärenreiter Verlag Kassel und Basel).....	142
• Ejemplo 160: J.S. Bach, <i>Coral n°335, Warum sollt' ich mich denn grämen, c.2.</i> (Breitkopf & Härtel).....	142
• Ejemplo 161: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.279, c.71.</i> (CD Sheet Music).....	142
• Ejemplo 162: Mozart, <i>Cuarteto de cuerda KV 387, mov.2, c.99-100.</i> (Dover).....	142
• Ejemplo 163: Beethoven, <i>Sonata para piano n°2, Op.2 n°2, mov.2, c.71-72.</i> (Könemann Music Budapest).....	142
• Ejemplo 164: Rossini, <i>Marcha y reminiscencias por mi último viaje, c.128.</i> (Fondazione Rossini).....	142
• Ejemplo 165: Schumann, <i>Trío para piano n°2, Op.80, mov.4, c.19.</i> (Dover).....	142
• Ejemplo 166: Corelli, <i>Sonata Op.5 n°3, mov.3, c.7.</i> (Schott).....	143
• Ejemplo 167: Corelli, <i>Sonata Op.5 n°4, mov.4, c.17.</i> (Schott).....	143
• Ejemplo 168: Mozart, <i>Sonata para piano KV 331(300i), mov.1, c.17.</i> (Könemann Music Budapest).....	143
• Ejemplo 169: Beethoven, <i>Sonata para piano n°3, Op.2 n°3, mov.2, c.54.</i> (Könemann Music Budapest).....	143
• Ejemplo 170: Schubert, <i>Sonata D.840, mov.4, c.122-123, 126-127.</i> (G. Henle Verlag).....	144
• Ejemplo 171: Liszt, <i>Años de peregrinaje, S.160, 1^{er} año, mov.6, Valle de Obermann, c.78-79.</i> (G. Henle Verlag).....	144
• Ejemplo 172: Phinot, <i>chanson Pleurez mes yeux, c.17-18.</i> (Oxford University Press).....	144
• Ejemplo 173: M.A. Charpentier, <i>Misa del Sr. Mauroy, H.6, Agnus Dei, c.1377-1378.</i> (Éditions du centre de musique baroque de Versailles).....	145
• Ejemplo 174: M.A. Charpentier, <i>Misa de muertos, H.10, Sanctus, c.512.</i> (Éditions du centre de musique baroque de Versailles).....	145
• Ejemplo 175: Cabanillas, <i>Tiento n°2, c.11.</i> (Diputació de Barcelona).....	145
• Ejemplo 176: J.S. Bach: <i>Coral n°11, Ach wie flüchtig, ach wie nichtig, c.6, 8, 10.</i> (Breitkopf & Härtel).....	145
• Ejemplo 177: J.S. Bach: <i>Coral n°339, Was Gott thut, das ist wohlgethan, c.1-2.</i> (Breitkopf & Härtel).....	145
• Ejemplo 178: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.489, c.47.</i> (CD Sheet Music).....	145
• Ejemplo 179: Clementi, <i>Sonata para piano Op.40 n°2, mov.3, c.227-228.</i> (G. Henze Verlag).146	
• Ejemplo 180: Mozart, <i>Sonata para piano KV 309(284b), mov.1, c.100.</i> (Könemann Music Budapest).....	146
• Ejemplo 181: Schumann, <i>Trío para piano n°3, Op.110, mov.1, c.247-248.</i> (Dover).....	146
• Ejemplo 182: Dvorak, <i>Impresiones poéticas, Op.85 n°12, Sobre una tumba, c.22.</i> (G. Henle Verlag).....	146
• Ejemplo 183: La Moeulle, <i>Chanson Si je maintiens ma vie, c.43.</i> (Oxford University Press) ..	147
• Ejemplo 184: Caimo, <i>Madrigal Sestina: Che pro mi vien, c.10.</i> (A-R Editions).....	147
• Ejemplo 185: Corelli, <i>Concerto grosso Op.6 n°10, mov.2, c.29.</i> (Eulenburg).....	147

• Ejemplo 186: Rameau, <i>Pieza para clavecín, Les Sauvages</i> , c.15. (Dover).....	147
• Ejemplo 187: J.S. Bach, <i>Coral n°89, Es ist das Heil uns kommen her</i> , c.2. (Breitkopf & Härtel) 147	147
• Ejemplo 188: J.S. Bach, <i>Coral n°355, Wenn mein Stündlein vorhanden ist</i> , c.7 y 8. (Breitkopf & Härtel).....	147
• Ejemplo 189: Händel, <i>Suite para clave HWV 430, Aria</i> , c.4-5. (G. Henle Verlag).....	147
• Ejemplo 190: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.321</i> , c.68. (CD Sheet Music).....	148
• Ejemplo 191: Boccherini, <i>Aria académica n°1, G.544</i> , c.113-114. (Presso G. Zanibon).....	148
• Ejemplo 192: Mozart, <i>Misa Trinitatis, KV 167, Sanctus</i> , c.28. (Bärenreiter).....	148
• Ejemplo 193: Liszt, <i>Años de peregrinaje, S.161, 2º año, mov.3, Canzonetta de Salvator Rosa</i> , c.30. (G. Henle Verlag).....	148
• Ejemplo 194: Dvorak, <i>Impresiones poéticas, Op.85 n°3, El viejo castillo</i> , c.39. (G. Henle Verlag).....	148
• Ejemplo 195: Lassus, <i>Motete Domine, non est exaltatum cor meum</i> , c.96. (A-R Editions)	149
• Ejemplo 196: J. Bull, <i>Pavana española</i> , c.57, 60. (Dover)	149
• Ejemplo 197: Cabanillas, <i>Tiento n°4</i> , c.124. (Diputació de Barcelona).....	149
• Ejemplo 198: Purcell, <i>Minuet Z.649</i> , c.2-3, 12-13, 14-15. (Dover)	149
• Ejemplo 199: J.S. Bach, <i>Coral n°382</i> , c.8. (Breitkopf & Härtel).....	149
• Ejemplo 200: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.425</i> , c.89-90. (CD Sheet Music)	149
• Ejemplo 201: Clementi, <i>Sonata para piano Op.40 n°1, mov.3</i> , c.49-50. (G. Henze Verlag).....	150
• Ejemplo 202: Mozart, <i>Sonata para piano KV 333(315c)</i> , mov.1, c.53-54. (Könemann Music Budapest).....	150
• Ejemplo 203: Liszt, <i>Armonías poéticas y religiosas, S.173 n°1</i> , c.53-54, 57-58. (Editio Musica Budapest).....	150
• Ejemplo 204: Franck, <i>Las tres primeras composiciones, n°2 c.2, 6</i> . (Dover).....	150
• Ejemplo 205: A.Gabrieli, <i>Madrigal Due rose fresche</i> , c.36-37. (Oxford University Press)	151
• Ejemplo 206: Byrd, <i>Madrigal This sweet and merry month of May</i> , c.32-33. (Oxford University Press).....	151
• Ejemplo 207: Fux, <i>Sonata para teclado n°5, K402, mov.2</i> , c.23. (Universal Edition).....	151
• Ejemplo 208: Telemann, <i>Cantata TWV 1:820, Aria Ich bin getauft in Christi Tode</i> , c.28. (Bärenreiter Verlag Kassel und Basel)	151
• Ejemplo 209: J.S. Bach: <i>Coral n°341, Was Gott thut, das ist wohlgethan</i> , c.7. (Breitkopf & Härtel).....	151
• Ejemplo 210: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.337</i> , c.72-73. (CD Sheet Music)	151
• Ejemplo 211: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op76 n°3, mov.4</i> , c.45-46. (Dover).....	151
• Ejemplo 212: Mozart, <i>Rondó KV 494</i> , c.173-174. (Könemann Music Budapest)	152
• Ejemplo 213: Weber, <i>Variaciones sobre un tema de Castor y Pollux de Vogler, Op.5</i> , c.59-60. (Dover)	152
• Ejemplo 214: Schubert, <i>Menuet D.41 n°6</i> , c.26-27. (Könemann Music Budapest).....	152
• Ejemplo 215: Mendelssohn, <i>Cuarteto de cuerda n°3, Op.44 n°1, mov.3</i> , c.34-35. (Dover)	152
• Ejemplo 216: Le Jeune, <i>Chanson Susanne un jour</i> , c.12-13. (Oxford University Press).....	153
• Ejemplo 217: Cornet, <i>Chanson Avecque vous</i> , c.21. (Oxford University Press).....	153
• Ejemplo 218: Ramsey, <i>Madrigal Sleep, fleshly birth</i> , c.28. (Oxford University Press).....	153
• Ejemplo 219: Buus, <i>Chanson Douce mémoire</i> , c.60-61. (Oxford University Press).....	153
• Ejemplo 220: J.S. Bach: <i>Coral n°350, Welt, ade! Ich bin dein müde</i> , c.13-14. (Breitkopf & Härtel).....	154
• Ejemplo 221: J.S. Bach, <i>Misa en Sim, BWV 232, Gloria: Coro Cum Sancto Spiritu</i> , c.96. (Center for Computer Assisted Research in the Humanities)	154
• Ejemplo 222: Händel, <i>Dixit Dominus, HWV 232, mov.6, Dominus a dextris tuis</i> , c.125. (Bärenreiter)	154
• Ejemplo 223: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.415</i> , c.66-67, 70-71. (CD Sheet Music).....	154

• Ejemplo 224: Mozart, Quinteto de cuerda KV 174, mov.1, c.24-25. (Dover).....	154
• Ejemplo 225: Hummel, Sonata para piano Op.13, mov.2, c.54. (Dover).....	154
• Ejemplo 226: Liszt, Años de peregrinaje, S.161, 2º año, mov.7, Después de una lectura de Dante, c.367-368. (G. Henle Verlag).....	154
• Ejemplo 227: Clemens non Papa, Chanson Jaquin Jaquet, c.5-7. (Oxford University Press)..	159
• Ejemplo 228: Monte, Madrigal Ahí, chi mi rompe il sonno, c.78-79. (Oxford University Press)	159
• Ejemplo 229: Guerrero, Canciones y villanescas espirituales, nº40, Prado ameno, gracioso, c.38-39. (Instituto Español de Musicología).....	159
• Ejemplo 230: Lassus, Motete Domine, exaudi orationem meam, c.38. (A-R Editions).....	159
• Ejemplo 231: Morley, Madrigal April is in my mistress'face, c.12-13. (Oxford University Press)	159
• Ejemplo 232: Farmer, Madrigal Fair Phyllis I saw, c.29-30. (Oxford University Press).....	159
• Ejemplo 233: Froberger, Tocata para teclado (nº6, 1656), c.48. (Heugel & Cie)	159
• Ejemplo 234: Telemann, Fantasía para teclado TWV 33:1, c.25. (Bärenreiter)	159
• Ejemplo 235: J.S. Bach, Coral nº56, Das alte Jahr vergangen ist, c.1. (Breitkopf & Härtel) ..	159
• Ejemplo 236: J.S. Bach, Coral nº71, Eins ist noth, ach Herr, dies Eine, c.11. (Breitkopf & Härtel).....	159
• Ejemplo 237: J.S. Bach, Coral nº298, O Well, ich muss dich lassen, c.5. (Breitkopf & Härtel)	159
• Ejemplo 238: J.S. Bach, Coral nº201, Jesu, meine Freude, c.9. (Breitkopf & Härtel).....	160
• Ejemplo 239: D. Scarlatti, Sonata para clave L.335, c.38. (CD Sheet Music).....	160
• Ejemplo 240: D. Scarlatti, Sonata para clave L.272, c.31, 33, 34. (CD Sheet Music).....	160
• Ejemplo 241: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.74 nº1, mov.2, c.36-37. (Dover).....	160
• Ejemplo 242: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº5, mov.1, c.15-16. (Dover).....	160
• Ejemplo 243: Mozart, Sonata para piano KV 570, mov.3, c.71-72, 73-74. (Könemann Music Budapest).....	161
• Ejemplo 244: Beethoven, Sinfonía nº3, Op.55, mov.2, c.31-32. (Breitkopf & Härtel)	161
• Ejemplo 245: Schumann, Misa sacra Op.147, Gloria, c.53. (Schott).....	161
• Ejemplo 246: Brahms, Romanza para piano Op.118 nº5, c.3-4, 10. (Könemann Music Budapest)	161
• Ejemplo 247: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 nº9, Serenata, c.11. (G. Henle Verlag) ...	161
• Ejemplo 248: Rore, Madrigal Ne l'aria in questi dì, c.11. (Oxford University Press).....	166
• Ejemplo 249: Le Jeune, Chanson Revoici venir du Printemps, c.38-39. (Oxford University Press).....	166
• Ejemplo 250: Canis, Chanson Mariez moi mon père, c.49, 52. (Oxford University Press).....	166
• Ejemplo 251: Froberger, Ricercare para teclado (nº3, 1656), c.42. (Heugel & Cie).....	167
• Ejemplo 252: Pachelbel, Preludio coral nº28, "Es woll'uns Gott genädig sein", c.5. (Dover)	167
• Ejemplo 253: D. Scarlatti, Sonata para clave L.286, c.17-18. (CD Sheet Music)	167
• Ejemplo 254: Händel, Suite para clave HWV 427, mov.4, c.40-41. (G. Henle Verlag).....	167
• Ejemplo 255: Rore, Madrigal O morte, eterno fin, c.12. (Oxford University Press)	167
• Ejemplo 256: Lassus, Madrigal Mia benigna fortuna, c.2-3. (Oxford University Press)	168
• Ejemplo 257: Wert, Madrigal Chi salirà per me, c.6. (Oxford University Press).....	168
• Ejemplo 258: Tomkins, Madrigal Music divine, c.29-30. (Oxford University Press)	168
• Ejemplo 259: Villiers, Chanson Si vous voulez, c.14. (Oxford University Press)	168
• Ejemplo 260: Buxtehude, Suite BuxWV 236, Courante, c.20, 21. (Breitkopf & Härtel)	168
• Ejemplo 261: J.S. Bach, Coral nº325, Von Gott will ich nicht lassen, c.6. (Breitkopf & Härtel)	168
• Ejemplo 262: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga 11, BWV 856, c.15-16. (Könemann Music Budapest).....	168

• Ejemplo 263: J.S. Bach, <i>Concierto de Brandemburgo n°6, BWV 1051, mov.3, c.2-3. (Editio Musica Budapest)</i>	168
• Ejemplo 264: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.382, c.5-9. (CD Sheet Music)</i>	168
• Ejemplo 265: Beethoven, <i>Cuarteto de cuerda Op.18 n°6, mov.3, c.21-22. (Breitkopf & Härtel)</i> 168	
• Ejemplo 266: Schubert, <i>Sonata D.459, mov.1, c.15. (G. Henle Verlag)</i>	169
• Ejemplo 267: Kirchner, <i>Versión de las Variaciones sobre un tema de Schumann de Brahms</i> <i>Op.23, c.151-152, 164-165. (G. Henle Verlag)</i>	169
• Ejemplo 268: Lassus, <i>Motete Eripe me de inimicis meis, c.19. (A-R Editions)</i>	170
• Ejemplo 269: Farmer, <i>Madrigal Fair Phyllis I saw, c.35. (Oxford University Press)</i>	170
• Ejemplo 270: Froberger, <i>Capricho para teclado (n°6, 1658), c.25-26. (Heugel & Cie)</i>	170
• Ejemplo 271: Rameau, <i>Pieza para clavecín, Les triolets, c.5. (Dover)</i>	170
• Ejemplo 272: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.258, c.67-68. (CD Sheet Music)</i>	170
• Ejemplo 273: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op.20 n°4, mov.3, c.11-12. (Dover)</i>	170
• Ejemplo 274: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op.76 n°2, mov.1, c.72-75. (Dover)</i>	170
• Ejemplo 275: Franck, <i>Las tres primeras composiciones, n°1 c.18. (Dover)</i>	171
• Ejemplo 276: Guerrero, <i>Canciones y villanescas espirituales n°35, De amores del Señor, c.15.</i> <i>(Instituto Español de Musicología)</i>	171
• Ejemplo 277: Susato, <i>Canción holandesa n°49, Een costerken op syn, c.32-33. (A-R Editions)</i> 171	
• Ejemplo 278: Schütz, <i>Pasión según San Mateo, SWV 479, coro Der ganze Haufe, c.6.</i> <i>(Eulenburg)</i>	172
• Ejemplo 279: Stradella, <i>Oratorio La Susanna, Parte 1 n°27, Coro Fu sempre letale impuro</i> <i>amor, c.40-41. (ETS)</i>	172
• Ejemplo 280: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.249, c.120-121. (CD Sheet Music)</i>	172
• Ejemplo 281: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:9, mov.2, c.29. (Könemann Music</i> <i>Budapest)</i>	172
• Ejemplo 282: Beethoven, <i>Cuarteto de cuerda Op.18 n°3, mov.1, c.75-76, 89-90. (Breitkopf)</i> ..	172
• Ejemplo 283: Schubert, <i>Sonata D.459, mov.3, c.11-12. (G. Henle Verlag)</i>	172
• Ejemplo 284: Arriaga, <i>Cuarteto de cuerda n°3, mov.4, c.931-932. (Música en Compostela)</i> ..	172
• Ejemplo 285: Dvorak, <i>Impresiones poéticas, Op.85 n°9, Serenata, c.16. (G. Henle Verlag)</i> ...	172
• Ejemplo 286: Rore, <i>Madrigal O sonno, c.5-6. (Oxford University Press)</i>	173
• Ejemplo 287: Palestrina, <i>Misa In te Domine speravi, Credo, c.91. (Breitkopf & Härtel)</i>	173
• Ejemplo 288: Cabanillas, <i>Tiento n°7, c.110. (Diputació de Barcelona)</i>	173
• Ejemplo 289: Rabassa, <i>Dixit Dominus, c.132. (Tritó)</i>	173
• Ejemplo 290: J.S. Bach, <i>Coral n°172, Hilf, Gott, dass mir's gelinge, c.19. (Breitkopf & Härtel)</i> 173	
• Ejemplo 291: J.S. Bach, <i>Coral n°8, Ach Gott, wie manches Herzeleid, c.7. (Breitkopf & Härtel)</i> 174	
• Ejemplo 292: J.S. Bach, <i>Coral n°54, Dank sei Gott in der Höhe, c.5. (Breitkopf & Härtel)</i>	174
• Ejemplo 293: J.S. Bach, <i>Misa en Sim, BWV 232, Gloria: Coro Et in terra pax, c.172. (Center for</i> <i>Computer Assisted Research in the Humanities)</i>	174
• Ejemplo 294: J. Haydn, <i>Misa en tiempos de guerra, Kyrie, c.28. (Dover)</i>	174
• Ejemplo 295: Salieri, <i>Requiem, Dies Irae, c.261-262. (Peters)</i>	174
• Ejemplo 296: Rossini, <i>Pequeña misa solemne, Kyrie, c.49-50. (Oxford University Press)</i>	174
• Ejemplo 297: Brahms, <i>Intermezzo para piano Op.118 n°4, c.114. (Konemann Music Budapest)</i> 175	
• Ejemplo 298: Binchois, <i>Canción secular n°14, Tristre plaisir, c.11-12, 17-18, 22-23.</i> <i>(Wolfenbüttel)</i>	176
• Ejemplo 299: Moxica, <i>No queriendo ser querida, c.17-18 (Cancionero de Palacio n°22).</i> <i>(Instituto Español de Musicología)</i>	176

• Ejemplo 300: Alonso, <i>Sol sol gi gi a b c</i> , c.16-17 (Cancionero de Palacio nº63). (Instituto Español de Musicología).....	176
• Ejemplo 301: Escobar, <i>Secáronme los pesares</i> , c.22-23 (Cancionero de Palacio nº199). (Instituto Español de Musicología).....	176
• Ejemplo 302: Rameau, <i>Pieza para clavecín, Fanfarinette</i> , c.25-26. (Dover).....	177
• Ejemplo 303: Händel, <i>Chacona HWV 435</i> , c.44-45. (G. Henle Verlag).....	177
• Ejemplo 304: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.181</i> , c.221-226. (CD Sheet Music).....	177
• Ejemplo 305: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.304</i> , c.29-34. (CD Sheet Music).....	177
• Ejemplo 306: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:50, mov.1, c.7</i> . (Könemann Music Budapest).....	177
• Ejemplo 307: Clementi, <i>Sonata para piano Op.34 nº2, mov.2, c.18-20</i> . (G.Henle Verlag).....	177
• Ejemplo 308: Hummel, <i>Rondó-fantasia Op.19, c.94-97</i> . (Dover).....	177
• Ejemplo 309: Schumann, <i>Piezas nocturnas Op.23 nº4, c.18-19</i> . (G. Henle Verlag).....	177
• Ejemplo 310: Alkan, <i>Concierto para piano solo Op.39 nº8, c.499-506</i> . (Dover).....	177
• Ejemplo 311: J.S. Bach, <i>Suite orquestal nº2, BWV 1067, mov.5, c.1-12</i> . (Dover).....	178
• Ejemplo 312: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.500, c.72-78, 83-86</i> . (CD Sheet Music).....	178
• Ejemplo 313: Clementi, <i>Sonata para piano Op.25 nº5, mov.3, c.207-211, 221-226, 229-234, 243-245</i> . (G. Henze Verlag).....	178
• Ejemplo 314: Mozart, <i>Ópera La Flauta Mágica, KV 620, Acto I, escena 18, c.38-42</i> . (Könemann Music Budapest).....	178
• Ejemplo 315: Schubert, <i>Sinfonía nº 4, D.417, mov.3, c1-8</i> . (Dover).....	178
• Ejemplo 316: Chopin, <i>Estudio para piano Op.25 nº 10</i> . (Paderewski).....	179
• Ejemplo 317: Janequin, <i>Chanson Pourquoi tournez vous vos yeux, c.31-32</i> . (Oxford University Press).....	180
• Ejemplo 318: Bateson, <i>Madrigal Those sweet delightful lilies, c.24</i> . (Oxford University Press) 180	
• Ejemplo 319: Vautor, <i>Madrigal Sweet suffolk owl, c.3-5</i> . (Oxford University Press).....	180
• Ejemplo 320: Buxtehude, <i>Suite BuxWV 226, Zarabanda 2, c.8-9</i> . (Breitkopf & Härtel).....	181
• Ejemplo 321: M.A. Charpentier, <i>Misa de muertos, H.10, Prosa de muertos, c.314-315</i> . (Éditions du centre de musique baroque de Versailles).....	181
• Ejemplo 322: J.S. Bach, <i>Coral nº332, Warum betrübst du dich, mein Herz, c.2</i> . (Breitkopf & Härtel).....	181
• Ejemplo 323: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.249, c.13-14</i> . (CD Sheet Music).....	181
• Ejemplo 324: Mozart, <i>Sonata para piano KV 570, mov.3, c.8-9</i> . (Könemann Music Budapest) 181	
• Ejemplo 325: Beethoven, <i>Sinfonía nº3 Op.55, mov.1, c.557-561</i> . (Dover).....	181
• Ejemplo 326: Weber, <i>Sonata para piano nº2, Op.39, mov.2, c.4-5</i> . (Dover).....	181
• Ejemplo 327: Schubert, <i>Danza alemana D.779/34, c.12-13</i> . (Könemann Music Budapest).....	181
• Ejemplo 328: Fayrfax, <i>Magnificat Regale, c.192-193</i> . (A-R Editions).....	183
• Ejemplo 329: Lassus, <i>Motete Stabat Mater dolorosa, c.55-56</i> . (A-R Editions).....	183
• Ejemplo 330: Corelli, <i>Concerto grosso Op.6 nº10, mov.5, c.7-8</i> . (Eulenburg).....	183
• Ejemplo 331: F. Couperin, <i>Ordre nº24, Mouvement de Passacaille: L'Amphibie, c.87-88</i> . (Dover).....	183
• Ejemplo 332: Telemann, <i>Fantasia para teclado TWV 33:36, c.11-12</i> . (Bärenreiter).....	183
• Ejemplo 333: J.S. Bach, <i>Coral nº51, Christus ist erstanden, hat überwunden, c.12-13</i> . (Breitkopf & Härtel).....	183
• Ejemplo 334: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.443, c.21-22, 32</i> . (CD Sheet Music).....	183
• Ejemplo 335: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:43, mov.2, c.3-4</i> . (Könemann Music Budapest).....	184
• Ejemplo 336: Mozart, <i>Sonata para piano KV 332, mov.3, c.14</i> . (Könemann Music Budapest) 184	

- Ejemplo 337: Beethoven, Sonata para piano n°6, Op.10 n°2, mov.3, c.17-18. (Könemann Music Budapest)..... 184
- Ejemplo 338: Weber, Sonata para piano n°4, Op.70, mov.4, c.4-5. (Dover) 184
- Ejemplo 339: Schumann, Piezas de fantasía Op.12, Caprichos, c.15-16. (G. Henle Verlag)... 184
- Ejemplo 340: Arcadelt, Chanson D'un extrême regret, c.11. (Oxford University Press) 185
- Ejemplo 341: Lassus, Motete Precatus est Moyses in conspectu Domini, c.11-12. (A-R Editions) 185
- Ejemplo 342: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°12, mov.2, c.4-5. (Eulenburg)..... 185
- Ejemplo 343: Clérambault, Te Deum, C.138, c.64. (Éditions du centre de musique baroque de Versailles) 185
- Ejemplo 344: J.S. Bach, Coral n°132, Herr Gott, dich loben alle wir, c.8. (Breitkopf & Härtel) 185
- Ejemplo 345: J.S. Bach, Coral n°164, Herzlich thut mich verlangen, c.10. (Breitkopf & Härtel) 185
- Ejemplo 346: D. Scarlatti, Sonata para clave L.249, c.112-113. (CD Sheet Music) 186
- Ejemplo 347: J. Haydn, Misa Nelson, Sanctus, c.3-4. (Dover) 186
- Ejemplo 348: J. Haydn, Misa en tiempos de guerra, Agnus Dei, c.2-3. (Dover) 186
- Ejemplo 349: Schubert, Impromptu Op.90 n°1, D.899, c.37-38. (G. Henle Verlag)..... 186
- Ejemplo 350: Schumann, Sonata Op.14, mov.1, c.7-8. (G. Henle Verlag)..... 186
- Ejemplo 351: D. Scarlatti, Sonata para clave L.404, c.102-104. (CD Sheet Music) 186
- Ejemplo 352: Mozart, Sonata para piano KV 279(189d), mov.3, c.54-56. (Könemann Music Budapest)..... 186
- Ejemplo 353: Mozart, Sonata para piano KV 332(300k), mov.3, c.85-88. (Könemann Music Budapest)..... 187
- Ejemplo 354: Rossini, Estudio asmático (Étude asthmatique, del Album pour les enfants dégourdis, de Péchés de vieillesse), c.422-425. (Fondazione Rossini)..... 187
- Ejemplo 355: Liszt, Gran paráfrasis de la marcha de Giuseppe Donizetti, S.403, c.206-209. (Editio Musica Budapest)..... 187
- Ejemplo 356: Liszt, Canto del cisne y marcha de Hunyadi Laszlo, S.405, c.259-264. (Editio Musica Budapest)..... 187
- Ejemplo 357: Boni, Chanson J'espère et crains, c.23. (Oxford University Press)..... 187
- Ejemplo 358: Byrd, Madrigal Lullaby, my sweet little baby, c.78-79. (Oxford University Press) 188
- Ejemplo 359: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°7, mov.1, c.4, 5, 6. (Eulenburg)..... 188
- Ejemplo 360: Vivaldi, Concierto Op.8 n°4, Las cuatro estaciones, RV 297, c.110-111. (Editio Musica Budapest)..... 188
- Ejemplo 361: J.S. Bach, Coral n°337, Was bist du doch, o Seele, so betrübet, c.3-4. (Breitkopf & Härtel)..... 188
- Ejemplo 362: D. Scarlatti, Sonata para clave L.343, c.40-41. (CD Sheet Music) 188
- Ejemplo 363: Salieri, Misa en re menor, Kyrie, c.9. (A-R Editions) 188
- Ejemplo 364: J. Pons, Obertura n°6, c.26-27. (Tritó) 188
- Ejemplo 365: Brahms, Sonata para piano Op.5, mov.3, c.19-20, 27-28. (Könemann Music Budapest)..... 188
- Ejemplo 366: Schumann, Escenas en el bosque, Op.82 mov.8, c.3-4. (G. Henle Verlag)..... 188
- Ejemplo 367: Gombert, Chanson Vous êtes trop jeune, c.14. (Oxford University Press)..... 191
- Ejemplo 368: Marenzio, Madrigal Che fa oggi il mio sole, c.8. (Oxford University Press) 191
- Ejemplo 369: Telemann, Fantasía para teclado TWV 33:20, c.15-16. (Bärenreiter)..... 191
- Ejemplo 370: J.S. Bach, Coral n°184, Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ, c.4. (Breitkopf & Härtel) 191
- Ejemplo 371: J.S. Bach, Coral n°328, Von Gott will ich nicht lassen, c.8. (Breitkopf & Härtel) 191

- Ejemplo 372: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Preludio nº7, BWV 852, c.58-59. (Könemann Music Budapest)..... 191
- Ejemplo 373: D. Scarlatti, Sonata para clave L.336, c.41-42. (CD Sheet Music) 191
- Ejemplo 374: Mozart, Sinfonía nº40, KV 550, mov.4, c.78-79. (Editio Musica Budapest)..... 191
- Ejemplo 375: Beethoven, Sonata para piano nº29, Op.106, mov.4, c.178. (Könemann Music Budapest)..... 192
- Ejemplo 376: Schubert, Menuet, D.335, c.63-64. (Könemann Music Budapest) 192
- Ejemplo 377: Schumann, Fantasía Op.17, mov.1, c.51. (G. Henle Verlag)..... 192
- Ejemplo 378: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 nº7, Furioso, c.121-122. (G. Henle Verlag) 192
- Ejemplo 379: Lassus, Motete Confitebor tibi, Domine, c.2-3, 3-4. (A-R Editions) 194
- Ejemplo 380: Vecchi, Canzonetta Donna, se vaga sei, c.14-15. (A-R Editions) 194
- Ejemplo 381: Fux, Sonata para teclado nº7, mov.3, c.14, 15, 16. (Universal Edition)..... 194
- Ejemplo 382: J.S. Bach, Coral nº369, Wer nur den lieben Gott lässt walten, c.9. (Breitkopf & Härtel)..... 195
- Ejemplo 383: J.S. Bach, Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.3, c.19. (Könemann Music Budapest)..... 195
- Ejemplo 384: D. Scarlatti, Sonata para clave L.301, c.21-22. (CD Sheet Music) 195
- Ejemplo 385: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.77 nº2, mov.3, c.53. (Dover) 195
- Ejemplo 386: Schubert, Quinteto de cuerda D.956, mov.1, c.369-370. (Bärenreiter Kassel) .. 195
- Ejemplo 387: Arriaga, Cuarteto de cuerda nº1, mov.4, c.211. (Música en Compostela) 195
- Ejemplo 388: Liszt, El árbol de Navidad, S.186 mov.3, Los pastores ante el pesebre, c.93-94. (Editio Musica Budapest)..... 195
- Ejemplo 389: Certon, Chanson J'espère et crains, c.15. (Oxford University Press) 196
- Ejemplo 390: Lupi Second, Chanson Une dame pour mieux venir, c.36-37. (Oxford University Press)..... 197
- Ejemplo 391: Pachelbel, Ricercare para órgano en Fa# m, c.64. (Dover)..... 197
- Ejemplo 392: Corelli, Concerto grosso Op.6 nº9, mov.3, c.28-29. (Eulenburg)..... 197
- Ejemplo 393: J.S. Bach, Coral nº162, Herzlich thut mich verlangen, c.11-12. (Breitkopf & Härtel)..... 197
- Ejemplo 394: J.S. Bach, Coral nº361, Werde munter, mein Gemüthe, c.4. (Breitkopf & Härtel) 197
- Ejemplo 395: D. Scarlatti, Sonata para clave L.278, c.15. (CD Sheet Music)..... 197
- Ejemplo 396: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:37, mov.2, c.12-13. (Könemann Music Budapest)..... 197
- Ejemplo 397: Mozart, Rondó KV 494, c.14. (Könemann Music Budapest)..... 197
- Ejemplo 398: Mozart, Cuarteto de cuerda KV 170, mov.2, c.37. (Dover) 198
- Ejemplo 399: Schumann, Sonata Op.14, mov.2, c.143-144. (G. Henle Verlag)..... 198
- Ejemplo 400: Bruckner, Misa para el Jueves Santo, WAB 9, Credo, c.32. (Musikwissenschaftlicher Verlag) 198
- Ejemplo 401: Benedictus, Chanson Je ne me puis tenir d'aimer, c.32. (Oxford University Press) 198
- Ejemplo 402: Caimo, Madrigal Eccelsa e generosa prole, c.23. (A-R Editions)..... 199
- Ejemplo 403: Gibbons, Madrigal Ah, dear heart, c.26. (Oxford University Press)..... 199
- Ejemplo 404: J.S. Bach, Preludio y Partita para piano BWV 833, mov.2, c.7-8. (Könemann Music Budapest) (Autenticidad dudosa) 199
- Ejemplo 405: Schubert, Sonata D.567, mov.1, c.48. (G. Henle Verlag) 199
- Ejemplo 406: Schubert, Danza escocesa D.299 nº2, c.7-8, 15-16. (Könemann Music Budapest) 199
- Ejemplo 407: Mendelssohn, Cuarteto nº2 Op.13, mov.3, c.25-26. (Dover) 200

• Ejemplo 408: Alkan, <i>Sinfonía para piano solo Op.39 n°5, c.35-36, Parte 2: Marcha fúnebre. (Dover)</i>	200
• Ejemplo 409: Susato, <i>Canción Een Venus schoon, c.39. (A-R Editions)</i>	200
• Ejemplo 410: Cabanillas, <i>Tiento n°6, c.51-52. (Diputació de Barcelona)</i>	201
• Ejemplo 411: J.S. Bach, <i>Coral n°124, Helf mir Gott's Güte preisen, c.2. (Breitkopf & Härtel)</i> 201	201
• Ejemplo 412: Händel, <i>Suite para clave HWV 437, mov.3, c.24-26. (G. Henle Verlag)</i>	201
• Ejemplo 413: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:48, mov.2, c.83-86. (Könemann Music Budapest)</i>	201
• Ejemplo 414: Beethoven, <i>Sonata para piano n° 11, Op.22, mov.1, c.188-189. (Könemann Music Budapest)</i>	201
• Ejemplo 415: Liszt, <i>Himno de la noche, S.173a1, c.73-74. (Editio Musica Budapest)</i>	202
• Ejemplo 416: Gade, <i>Flores de primavera Op.2B, mov.2, c.2. (G. Henle Verlag)</i>	202
• Ejemplo 417: Corteccia, <i>Madrigal Quest'io tesseva e quelle, c.17. (Oxford University Press)</i>	204
• Ejemplo 418: Monte, <i>Madrigal Ahí, chi mi rompe il sonno, c.29-30. (Oxford University Press)</i> 204	204
• Ejemplo 419: Cabanillas, <i>Tiento n°23, c.127. (Diputació de Barcelona)</i>	204
• Ejemplo 420: J.S. Bach, <i>Coral n°172, Hilf, Gott, dass mir's gelinge, c.16. (Breitkopf & Härtel)</i> 204	204
• Ejemplo 421: J.S. Bach, <i>Sonata para teclado en DoM, BWV 966, mov.2, c.64-65. (Könemann Music Budapest)</i>	204
• Ejemplo 422: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.295, c.19-20. (CD Sheet Music)</i>	204
• Ejemplo 423: Händel, <i>Suite para clave HWV 428, Courante, c.10-11. (G. Henle Verlag)</i>	204
• Ejemplo 424: J. Haydn, <i>Misa Cellensis, Gloria, c.270-271, 275-276. (Bärenreiter)</i>	205
• Ejemplo 425: Beethoven, <i>Cuarteto de cuerda Op.135, mov.2, c.214-215. (Breitkopf & Härtel)</i> 205	205
• Ejemplo 426: Mendelssohn, <i>Cuarteto de cuerda n°2, Op.13, mov.4, c.206. (Dover)</i>	205
• Ejemplo 427: Bruckner, <i>Christus factus est, WAB 11, c.8-9. (Musikwissenschaftlicher Verlag)</i> 205	205
• Ejemplo 428: Monte, <i>Madrigal Leggiadre Ninfe, c.12. (Oxford University Press)</i>	205
• Ejemplo 429: Morley, <i>Madrigal Fyer, Fyer, c.31-32. (Oxford University Press)</i>	205
• Ejemplo 430: Gibbons, <i>Madrigal Dainty fine bird, c.16-17. (Oxford University Press)</i>	205
• Ejemplo 431: Cabanillas, <i>Tiento n°8, c.32-33. (Diputació de Barcelona)</i>	205
• Ejemplo 432: Pachelbel, <i>Preludio coral n°3, Ach Herr, mich armen Sünder, c.24. (Dover)</i>	206
• Ejemplo 433: J.S. Bach, <i>Coral n°252, Mitten wir im Leben sind, c.19, 22-23. (Breitkopf & Härtel)</i>	206
• Ejemplo 434: J.S. Bach, <i>Coral n°60, Den Vater dort oben, c.13. (Breitkopf & Härtel)</i>	206
• Ejemplo 435: J.S. Bach, <i>Sonata para teclado en lam, BWV 965, mov.6, c.58. (Könemann Music Budapest)</i>	206
• Ejemplo 436: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.465, c.57-64. (CD Sheet Music)</i>	206
• Ejemplo 437: J. Haydn, <i>Misa en tiempos de guerra, Kyrie, c.21-22. (Dover)</i>	207
• Ejemplo 438: Brahms, <i>Sonata para piano Op.2, mov.2, c.43-44. (Könemann Music Budapest)</i> 207	207
• Ejemplo 439: Tchaikovsky, <i>Tema original y variaciones Op.19 n°6, c.18, 23, 30. (Dover)</i>	207
• Ejemplo 440: Mouton, <i>Chanson En venant de Lyon, c.28. (Oxford University Press)</i>	207
• Ejemplo 441: Beaulaigue, <i>Chanson Comme serait à moi, c.63. (Oxford University Press)</i>	207
• Ejemplo 442: Pachelbel, <i>Preludio coral n°16, Der Herr ist mein getreuer Hirt, c.20. (Dover)</i>	207
• Ejemplo 443: J.S. Bach, <i>Coral n°123b, Sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth, c.9. (Breitkopf & Härtel)</i>	207
• Ejemplo 444: J.S. Bach, <i>Clave bien temperado II, Fuga n°1, BWV 870, c.40. (Könemann Music Budapest)</i>	208

• Ejemplo 445: D. Scarlatti, Sonata para clave L.488, c.6-7, 15. (CD Sheet Music)	208
• Ejemplo 446: Mozart, Sonata para piano KV 283(189h), mov.1, c.112-113. (Könemann Music Budapest).....	208
• Ejemplo 447: Bruckner, Tantum ergo, WAB 43, c.5-6. (Musikwissenschaftlicher Verlag).....	208
• Ejemplo 448: Brahms, Sonata para piano Op.2, mov.4, c.5-6, 13-14. (Könemann Music Budapest).....	208
• Ejemplo 449: J.S. Bach, Coral n°44, Christ, unser Herr, zum Jordan kam, c.3. (Breitkopf & Härtel).....	211
• Ejemplo 450: J.S. Bach, Coral n°344, Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit, c.10, 12. (Breitkopf & Härtel).....	211
• Ejemplo 451: D. Scarlatti, Sonata para clave L.400, c.30-31, 32-33. (CD Sheet Music).....	211
• Ejemplo 452: Rodríguez Monllor, Sonata para clave n°3, c.74, 81. (Instituto Valenciano de Musicología)	211
• Ejemplo 453: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.77 n°1, mov.1, c.112-113. (Dover).....	211
• Ejemplo 454: Mozart, Quinteto de cuerda KV 406, mov.1, c.179-180. (Dover)	212
• Ejemplo 455: Weber, Sonata n°2, Op.39, mov.1, c.112. (Dover)	212
• Ejemplo 456: Schubert, Sinfonía n°8, D.759, mov.1, c.245-246. (Dover).....	212
• Ejemplo 457: Franck, Preludio, Coral y Fuga Op.9, c.191. (Dover).....	212
• Ejemplo 458: Josquin des Prez, Chanson Faute d'argent, c.37. (Oxford University Press).....	212
• Ejemplo 459: Greaves, Madrigal Come away, sweet love, c.46. (Oxford University Press)	213
• Ejemplo 460: Wilbye, Madrigal Lady, when I behold, c.5. (Oxford University Press).....	213
• Ejemplo 461: Frescobaldi, Toccata en Fa, c.88-89. (American Institute of Musicology).....	213
• Ejemplo 462: Corelli, Concerto grosso Op.6 n°8, mov.4, c.27-28. (Eulenburg).....	213
• Ejemplo 463: J.S. Bach, Coral n°326, Von Gott will ich nicht lassen, c.3-4. (Breitkopf & Härtel) 213	
• Ejemplo 464: J.S. Bach, Coral n°180, Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne, c.7. (Breitkopf & Härtel).....	213
• Ejemplo 465: D. Scarlatti, Sonata para clave L.477, c.39, 43. (CD Sheet Music).....	213
• Ejemplo 466: Beethoven, Cuarteto de cuerda Op.59 n°1, mov.1, c.187-188. (Breitkopf & Härtel) 214	
• Ejemplo 467: Beethoven, Sinfonía n°7, Op.92, mov.3, c.340-341. (Editio Musica Budapest) ..	214
• Ejemplo 468: Liszt, Glanes de Woronince, S.249, mov.3, Complainte, c.121-122. (Editio Musica Budapest).....	214
• Ejemplo 469: Franck, Preludio, aria y final, c.231. (Dover)	214
• Ejemplo 470: Ferrabosco, Madrigal Io mi son giovinetta, c.34. (Oxford University Press)	214
• Ejemplo 471: Vecchi, Canzonetta Mentr'il Cuculo, c.6. (A-R Editions)	214
• Ejemplo 472: Buxtehude, Suite BuxWV 228, Giga, c.2. (Breitkopf & Härtel)	214
• Ejemplo 473: Fux, Sonata para teclado n°4, K401, mov.2, c.36-37, 39. (Universal Edition)...	215
• Ejemplo 474: J.S. Bach, Coral n°262, Nun freut euch, lieben Christen g'mein, c.2. (Breitkopf & Härtel).....	215
• Ejemplo 475: J.S. Bach, Coral n°361, Werde munter, mein Gemüthe, c.7. (Breitkopf & Härtel) 215	
• Ejemplo 476: J.S. Bach, Coral n°352, Wenn ich Angst und Noth, c.7. (Breitkopf & Härtel)....	215
• Ejemplo 477: J.S. Bach, Clave bien temperado I, Fuga n°20, BWV 865, c.55. (Könemann Music Budapest).....	215
• Ejemplo 478: D. Scarlatti, Sonata para clave L.440, c.109, 113. (CD Sheet Music).....	216
• Ejemplo 479: Mozart, Sonata para piano KV 279(189d), mov.2, c.29-30. (Könemann Music Budapest).....	216
• Ejemplo 480: Beethoven, Sonata para piano n°28, Op.101, mov.3, c.162. (Könemann Music Budapest).....	216

• Ejemplo 481: Weber, Variaciones sobre un tema de la ópera Joseph de Méhul, Op.28, c.111-112. (Dover).....	216
• Ejemplo 482: Brahms, Sonata para piano Op.5, mov.1, c.176, 177. (Könemann Music Budapest) 216	
• Ejemplo 483: Beaulaigue, Chanson Comme serait à moi, c.63. (Oxford University Press).....	217
• Ejemplo 484: Cabanillas, Tiento nº25, c.83. (Diputació de Barcelona).....	217
• Ejemplo 485: Rameau, Pieza para clavecín, Les Tricotets, c.63. (Dover).....	217
• Ejemplo 486: J.S. Bach, Coral nº142, Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, c.6. (Breitkopf & Härtel).....	218
• Ejemplo 487: D. Scarlatti, Sonata para clave L.251, c.10-11. (CD Sheet Music).....	218
• Ejemplo 488: Mozart, Sonata para piano KV 279(189d) , mov.2, c.20. (Könemann Music Budapest).....	218
• Ejemplo 489: Chopin, Mazurka Op.6 nº1, c.57-58, 59-60, 65-66, 67-68. (G. Henle Verlag)...	218
• Ejemplo 490: Chopin, Mazurka KK IV b nº4, c.51-52. (G. Henle Verlag).....	218
• Ejemplo 491: Rameau, Pieza para clavecín, L'Indifférente, c.3. (Dover).....	219
• Ejemplo 492: J.S. Bach, Coral nº184, Ich ruf'zu dir, Herr Jesu Christ, c.6. (Breitkopf & Härtel) 219	
• Ejemplo 493: J.S. Bach, Preludio y Partita para piano BWV 833, mov.1, c.16. (Könemann Music Budapest) (Autenticidad dudosa).....	219
• Ejemplo 494: D. Scarlatti, Sonata para clave L.304, c.12. (CD Sheet Music).....	219
• Ejemplo 495: D. Scarlatti, Sonata para clave L.307, c.9. (CD Sheet Music).....	219
• Ejemplo 496: D. Scarlatti, Sonata para clave L.312, c.76-77. (CD Sheet Music).....	219
• Ejemplo 497: D. Scarlatti, Sonata para clave L.289, c.33, 39. (CD Sheet Music).....	219
• Ejemplo 498: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.3 y 7. (Dover).....	219
• Ejemplo 499: J. Haydn, Cuarteto de cuerda Op.76 nº4, mov.4, c.87-89. (Dover).....	219
• Ejemplo 500: Mozart, Sonata para piano KV 333(315c), mov.1, c.150. (Könemann Music Budapest).....	220
• Ejemplo 501: Rossini, Pequeña misa solemne, Agnus Dei, c.1-3. (Oxford University Press) ..	220
• Ejemplo 502: Brahms, Variaciones sobre un tema de Händel, Op. 24, c.4. (G. Henle Verlag)	220
• Ejemplo 503: Ferrabosco, Madrigal Io mi son giovinetta, c.19. (Oxford University Press)	220
• Ejemplo 504: Costeley, Chanson Mignonne, allons voir si la Rose, c.47-48. (Oxford University Press).....	220
• Ejemplo 505: Planson, Chanson Puis que le ciel veut ainsi, c.15. (Oxford University Press)..	221
• Ejemplo 506: Rameau, Pieza para clavecín, La Victoire, c.97. (Dover).....	221
• Ejemplo 507: Rabassa, Tocata de ecos y contraecos, mov.1, c.13, 16, 17. (Scala Aretina)	221
• Ejemplo 508: J.S. Bach: Coral nº334, Warum soll'ich mich denn grämen, c.6. (Breitkopf) ...	221
• Ejemplo 509: J.S. Bach: Concierto de Brandemburgo nº5, BWV 1050, mov.1, c.126. (Editio Musica Budapest).....	221
• Ejemplo 510: D. Scarlatti, Sonata para clave L.335, c.8. (CD Sheet Music).....	221
• Ejemplo 511: D. Scarlatti, Sonata para clave L.349, c.29-30. (CD Sheet Music)	221
• Ejemplo 512: J. Haydn: Cuarteto de cuerda Op.74 nº2, mov.1, c.25-26. (Dover).....	222
• Ejemplo 513: Stamitz, Concierto para Clarinete en Sib mayor, mov.3, c.20-21. (Eulenburg) .	222
• Ejemplo 514: Clementi, Sonata para piano Op.50 nº1, mov.3, c.4. (G. Henze Verlag).....	222
• Ejemplo 515: Schumann, Escenas en el bosque, Op.82 mov.5, c.25. (G. Henle Verlag).....	222
• Ejemplo 516: Brahms, Variaciones sobre un tema de Händel, Op. 24, c.35. (G. Henle Verlag) 222	
• Ejemplo 517: Susato, Canción Peynsen en trueren, c.18-20. (A-R Editions).....	223
• Ejemplo 518: Caimo, Madrigal Anchor che col partire, c.6-7. (A-R Editions).....	223
• Ejemplo 519: Buxtehude, Suite BuxWV 243, Alemana, c.7. (Breitkopf & Härtel)	223
• Ejemplo 520: J.S. Bach, Coral nº15, Allein zu dir, Herr Jesu Christ, c.7-8, 9-10. (Breitkopf & Härtel).....	223

• Ejemplo 521: J.S. Bach, Coral n°363, <i>Werde munter, mein Gemüthe</i> , c.11-12. (Breitkopf & Härtel).....	223
• Ejemplo 522: J.S. Bach, <i>Concierto de Brandemburgo n°6</i> , BWV 1051, mov.2, c.1. (Editio Musica Budapest).....	223
• Ejemplo 523: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.381</i> , c.13-15. (CD Sheet Music)	223
• Ejemplo 524: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op.76 n°4</i> , mov.4, c.141. (Dover)	223
• Ejemplo 525: Mozart, <i>Sonata para piano KV 282</i> , mov.4, c.3-4. (Könemann Music Budapest) 224	
• Ejemplo 526: Beethoven, <i>Sonata para piano n°21</i> , Op.53, mov.2, c.149-151. (Könemann Music Budapest).....	224
• Ejemplo 527: Tomasek, <i>Égloga Op.35 n°6</i> , c.58. (G. Henle Verlag)	224
• Ejemplo 528: Liszt, <i>El árbol de Navidad</i> , S.186 mov.9, <i>Las campanas de la noche</i> , c.24-30. (Editio Musica Budapest).....	224
• Ejemplo 529: A. Gabrieli, <i>Madrigal Veggo fra i raggi d'oro</i> , c.14-15. (A-R Editions)	225
• Ejemplo 530: Certon, <i>Chanson La, la, la, je ne l'ose dire</i> , c.13-15. (Oxford University Press).....	225
• Ejemplo 531: Pachelbel, <i>Ricercare para órgano en Do M</i> , c.94-97. (Dover).....	225
• Ejemplo 532: Telemann, <i>Fantasia para teclado TWV 33:26</i> , c.45-47. (Bärenreiter)	225
• Ejemplo 533: J.S. Bach, Coral n°381, <i>Wir Christenleut</i> , c.8-10. (Breitkopf & Härtel).....	225
• Ejemplo 534: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.253</i> , c.49-50. (CD Sheet Music)	225
• Ejemplo 535: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op.76 n°2</i> , mov.4, c.169-172. (Dover).....	225
• Ejemplo 536: Mozart, <i>Sonata para piano KV 576</i> , mov.3, c.54-55. (Könemann Music Budapest) 226	
• Ejemplo 537: Beethoven, <i>Sonata para piano n°8</i> , Op.13, mov.3, c.103-105. (Könemann Music Budapest).....	226
• Ejemplo 538: Schumann, <i>Escenas de Niños</i> , Op.15 n°1, c.9-12. (Breitkopf & Härtel).....	226
• Ejemplo 539: Brahms, <i>Variaciones sobre un tema de Paganini Op.35 n°2</i> , c.228-240. (G. Henle Verlag).....	226
• Ejemplo 540: Tomkins, <i>Madrigal Music divine</i> , c.52-53. (Oxford University Press)	228
• Ejemplo 541: Wilbye, <i>Madrigal O what shall I do?</i> , c.26-30. (Oxford University Press).....	228
• Ejemplo 542: Pachelbel, <i>Preludio para órgano n°7 en Re m</i> , c.49-51. (Dover)	228
• Ejemplo 543: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.369</i> , c.65-68. (CD Sheet Music)	228
• Ejemplo 544: Händel, <i>Suite para clave HWV 432</i> , <i>Allegro</i> , c.6-7. (G. Henle Verlag).....	228
• Ejemplo 545: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:51</i> , mov.2, c.53-56. (Könemann Music Budapest).....	228
• Ejemplo 546: Mozart, <i>Sonata para piano KV 279(189d)</i> , mov.3, c.24-28. (Könemann Music Budapest).....	229
• Ejemplo 547: Beethoven, <i>Sonata para piano n°2</i> , Op.2 n°2, mov.3, c.26-30. (Könemann Music Budapest).....	229
• Ejemplo 548: Schubert, <i>Sonata D.566</i> , mov.2, c.107-108. (G. Henle Verlag).....	229
• Ejemplo 549: Liszt, <i>Años de peregrinaje</i> , S.163, 3 ^{er} año, mov.1, <i>Angelus! Plegaria a los ángeles guardianes</i> , c.147-150. (G. Henle Verlag).....	229
• Ejemplo 550: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.310</i> , c.20-21. (CD Sheet Music)	230
• Ejemplo 551: Händel, <i>Suite para clave HWV 428</i> , <i>Presto</i> , c.97-98. (G. Henle Verlag)	230
• Ejemplo 552: Händel, <i>Suite para clave HWV 433</i> , <i>Alemana</i> , c.3. (G. Henle Verlag).....	231
• Ejemplo 553: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:20</i> , mov.2, c.61, 62, 64. (Könemann Music Budapest).....	231
• Ejemplo 554: Mozart, <i>Sonata para piano KV 280(189e)</i> , mov.3, c.25-27. (Könemann Music Budapest).....	231
• Ejemplo 555: Schubert, <i>Sonata D.840</i> , mov.4, c.543-544. (G. Henle Verlag).....	231
• Ejemplo 556: Liszt, <i>Años de peregrinaje</i> , S.163, 3 ^{er} año, mov.1, <i>Angelus! Plegaria a los ángeles guardianes</i> , c.178-185. (G. Henle Verlag).....	231

• Ejemplo 557: Vecchi, <i>Canzonetta Cruda mia tiraniella</i> , c.7-8. (A-R Editions).....	232
• Ejemplo 558: Monteverdi, <i>Madrigal Quel augellin che canta</i> , c.24-25. (Oxford University Press).....	232
• Ejemplo 559: Cabanillas, <i>Tiento n°9</i> , c.40. (Diputació de Barcelona).....	232
• Ejemplo 560: Corelli, <i>Sonata Op.5 n°4</i> , mov.1, c.49-52. (Schott).....	232
• Ejemplo 561: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.341</i> , c.74-75. (CD Sheet Music).....	232
• Ejemplo 562: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:20</i> , mov.3, c.21, 22, 23, 25. (Könemann Music Budapest).....	232
• Ejemplo 563: Mozart, <i>Sonata para piano KV 281(198f)</i> , mov.3, c.79-80, 81-82. (Könemann Music Budapest).....	232
• Ejemplo 564: Mozart, <i>Sonata para piano KV 282(189g)</i> , mov.3, c.3-4. (Könemann Music Budapest).....	233
• Ejemplo 565: Beethoven, <i>Sonata para piano n°21</i> , Op.53, mov.1, c.196-197. (Könemann Music Budapest).....	233
• Ejemplo 566: Brahms, <i>Rapsodia para piano Op.119</i> , n°4, c.37-39. (Könemann Music Budapest) 233	233
• Ejemplo 567: Tausig, <i>El barco fantasma</i> , Op.1, c.508-516. (A-R Editions).....	233
• Ejemplo 568: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.422</i> , c.139-140. (CD Sheet Music).....	233
• Ejemplo 569: Clementi, <i>Sonata para piano Op.41</i> , mov.3, c.109-110. (G. Henze Verlag).....	233
• Ejemplo 570: Beethoven, <i>Sonata para piano n°11</i> , Op.22, mov.2, c.35-38. (Könemann Music Budapest).....	234
• Ejemplo 571: Chopin, <i>Mazurka Op.67 n°2</i> , c.21-24. (Bote & Bock).....	234
• Ejemplo 572: Wagner: <i>El ocaso de los dioses</i> , Acto 3, Escena 2, c.330-334. (Dover).....	234
• Ejemplo 573: Händel, <i>Suite para clave HWV 432</i> , Giga, c.5-6. (G. Henle Verlag).....	235
• Ejemplo 574: Händel, <i>Suite para clave HWV 439</i> , Giga, c.134-136. (G. Henle Verlag).....	235
• Ejemplo 575: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.355</i> , c.6-7. (CD Sheet Music).....	235
• Ejemplo 576: D. Alberti, <i>Sonata para teclado n°5</i> ; Op.1, mov.2, c.1-2, 5-6. (Stephen Henry). 235	235
• Ejemplo 577: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:30</i> , mov.1, c.79-84. (Könemann Music Budapest).....	236
• Ejemplo 578: Mozart, <i>Sonata para piano KV 280(189e)</i> , mov.1, c.97-98. (Könemann Music Budapest).....	236
• Ejemplo 579: Beethoven, <i>Sonata para piano n°17</i> , Op.31 n°2, mov.3, c.231-233. (Könemann Music Budapest).....	236
• Ejemplo 580: Tomasek, <i>Allegro caprichoso de bravura Op.84 n°1</i> , c.92-95. (G. Henle Verlag) 236	236
• Ejemplo 581: Tchaikovsky, <i>Romanza para voz y piano Op.6 n°5</i> , Why?, c.39-41. (Dover).....	236
• Ejemplo 582: Rameau, <i>Pieza para clavecín</i> , <i>Les Niais de Sologne</i> , c.39, 41. (Dover).....	238
• Ejemplo 583: J.S. Bach, <i>Coral n°304</i> , <i>Schmücke dich, o liebe Seele</i> , c.2. (Breitkopf & Härtel) 238	238
• Ejemplo 584: Händel, <i>Dixit Dominus</i> , HWV 232, mov.1, <i>Dixit Dominus</i> , c.121. (Bärenreiter)238	238
• Ejemplo 585: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.305</i> , c.50. (CD Sheet Music).....	238
• Ejemplo 586: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.330</i> , c.6-8, 21-23. (CD Sheet Music).....	238
• Ejemplo 587: Cimarosa, <i>Magnificat</i> , c.75. (Möseler Verlag Wolfenbüttel).....	238
• Ejemplo 588: Mozart, <i>Sinfonía n°41</i> , KV 551, mov.2, c.63. (Editio Musica Budapest).....	238
• Ejemplo 589: Mozart, <i>Sonata para piano KV 330(300h)</i> , mov.1, c.104. (Könemann Music Budapest).....	238
• Ejemplo 590: Chopin, <i>Nocturno n°4</i> , Op.15 n°1, c.26. (Paderewski).....	238
• Ejemplo 591: Chopin, <i>Nocturno n°13</i> , Op.48 n°1, c.53. (Paderewski).....	238
• Ejemplo 592: Schumann, <i>Romanza Op.28 n°3</i> , c.60. (G. Henle Verlag).....	239
• Ejemplo 593: Händel, <i>Suite para clave HWV 432</i> , <i>Pasacalle</i> , c.29,30,31. (G. Henle Verlag). 240	240
• Ejemplo 594: Schumann, <i>Canción Op.31 n°1</i> , c.12-22. (Breitkopf & Härtel).....	240

• Ejemplo 595: D. Scarlatti, Sonata para clave L.411, c.57, 58. (CD Sheet Music).....	241
• Ejemplo 596: Mozart, Sinfonía n°39, KV 543, mov.4, c.242 y 248. (Editio Musica Budapest).	241
• Ejemplo 597: Beethoven, Sonata para piano n°23, Op.57, mov.2, c.33,37,38. (Könemann Music Budapest).....	241
• Ejemplo 598: Beethoven, Sinfonía n°6, Op.68, mov.2, c.5. (Editio Musica Budapest)	241
• Ejemplo 599: Chopin, Estudio para piano Op.10 n°3, c.6, 14, 19. (Paderewski).....	242
• Ejemplo 600: Alkan, Tocatina Op.75, c.8. (Dover).....	242
• Ejemplo 601: D. Scarlatti, Sonata para clave L.487, c.36-39, 42-47. (CD Sheet Music).....	243
• Ejemplo 602: Mozart, Sonata para piano KV 457, mov.2, c.10-11. (Könemann Music Budapest) 243	243
• Ejemplo 603: Beethoven, Sonata n°1, Op.2 n°1, mov.3, c.180-181. (Könemann Music Budapest) 243	243
• Ejemplo 604: Chopin, Nocturno n°3, Op.9 n°3, c.19-20. (Paderewski, Real Musical)	243
• Ejemplo 605: D. Alberti, Sonata para teclado n°8; Op.1, mov.1, c.61-62. (Stephen Henry)	244
• Ejemplo 606: D. Alberti, Sonata para teclado n°4, Op.1, mov.1, c.6-7. (Stephen Henry)	244
• Ejemplo 607: Galuppi, Sonata n°1, mov.1, c.17-18, 21-22, 24-25. (Istituto per la collaborazione culturale).....	244
• Ejemplo 608: Galuppi, Sonata n°2, mov.1, c.7-8. (Istituto per la collaborazione culturale)..	244
• Ejemplo 609: J.C. Bach, Sonata para teclado Op.5 n°5, mov.2, c.35-36, 42-43, 52. (G. Henle Verlag).....	245
• Ejemplo 610: Mozart, Sonata para piano KV 545, mov.2, c.30. (Könemann Music Budapest) 245	245
• Ejemplo 611: Beethoven, Sonata para piano, WoO 47/2, mov.3, c.24-25. (Könemann Music Budapest).....	245
• Ejemplo 612: Cabanillas, Tiento n°13, c.125. (Diputació de Barcelona).....	245
• Ejemplo 613: Pachelbel, Fuga para órgano n°4 en Do M, c.26. (Dover).....	245
• Ejemplo 614: Saint-Saëns, Concierto para piano n°5, mov.2, Op.103. (Durand & Fils)	247
• Ejemplo 615: Händel, Suite para clave HWV 426, Giga, c.12-13. (G. Henle Verlag).....	249
• Ejemplo 616: D. Scarlatti, Sonata para clave L.467, c.105-106. (CD Sheet Music)	249
• Ejemplo 617: Rodríguez Monllor, Sonata para clave n°19, c.121-122. (Instituto Valenciano de Musicología)	250
• Ejemplo 618: J. Haydn, Sonata para piano Hob.XVI:28, mov.3, c.61-64. (Könemann Music Budapest).....	250
• Ejemplo 619: Mozart, Sonata KV 333, mov.3, c.12-13. (Könemann Music Budapest).....	250
• Ejemplo 620: Beethoven, Sonata para piano n°4, Op.7, mov.3, c.59-60, 63-64. (Könemann Music Budapest).....	251
• Ejemplo 621: Mendelssohn, Romanza sin palabras, Op.30 n°2, c.49-50. (Könemann Music Budapest).....	251
• Ejemplo 622: Franck, Preludio, aria y final, c.42-43. (Dover).....	251
• Ejemplo 623: Alkan, Barcarola Op.65 n°6, del Tercer cuaderno de cantos, c.12-13. (Dover). 251	251
• Ejemplo 624: Rossini, Tarantelle pur sang (del Album de château, de Péchés de vieillesse), c.280-287. (Fondazione Rossini)	252
• Ejemplo 625: Chopin, Mazurka Op.68 n°3, c.7-13. (G. Henle Verlag).....	252
• Ejemplo 626: Schumann, Sonata Op.14, mov.2, c.100-101, 108-109, 111-113. (G. Henle Verlag) 252	252
• Ejemplo 627: Brahms, Lied An eine Aolsharfe, Op.19 n°5, c.91-96, 98-99. (Peters)	252
• Ejemplo 628: Tchaikovsky, Nocturno Op.10 n°1, c.74-77. (Dover).....	252
• Ejemplo 629: Dvorak, Impresiones poéticas, Op.85 n°5, Balada campesina, c.39-42, 65-70. (N. Simrock)	252
• Ejemplo 630: Cabanillas, Tiento n°5, c.99. (Diputació de Barcelona).....	253
• Ejemplo 631: Telemann, Cantata TWV 1:1471, Aria Verlöschet, ihr Funken der irdischen Liebe, c.7. (Bärenreiter Verlag Kassel und Basel)	253

• Ejemplo 632: Rameau, <i>Pieza para clavecín, Fanfarinette</i> , c.27. (Dover).....	253
• Ejemplo 633: J.S. Bach, <i>Coral n°146, Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott</i> , c.3. (Breitkopf & Härtel).....	253
• Ejemplo 634: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.382</i> , c.32-33. (CD Sheet Music)	253
• Ejemplo 635: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.466</i> , c.204-205. (CD Sheet Music)	254
• Ejemplo 636: Mozart, <i>Misa solemnis KV 139, Sanctus</i> , c.42-43. (Bärenreiter).....	254
• Ejemplo 637: Beethoven, <i>Sonata para piano n°28 Op.101, mov.3</i> , c.165. (Könemann Music Budapest).....	254
• Ejemplo 638: Weber, <i>Variaciones sobre un tema ruso, Op.40</i> , c.115-116. (Dover).....	254
• Ejemplo 639: Chopin, <i>Scherzo n°3, Op.39</i> , c.54-55. (Schirmer).....	254
• Ejemplo 640: Schumann, <i>Noveletten Op.21 n°1</i> , c.57. (G. Henle Verlag)	254
• Ejemplo 641: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:48, mov.1</i> , c.116-118. (Könemann Music Budapest).....	255
• Ejemplo 642: Mozart, <i>Cuarteto de cuerda KV 421, mov.3</i> , c.7-8. (Dover).....	255
• Ejemplo 643: Mozart, <i>Cuarteto de cuerda KV 499, mov.4</i> , c.96-97. (Dover).....	255
• Ejemplo 644: Mozart, <i>Cuarteto de cuerda KV 428, mov.1</i> , c.62-63. (Dover).....	256
• Ejemplo 645: Mozart, <i>Sonata para piano KV 332(300k), mov.1</i> , c.36-37. (Könemann Music Budapest).....	256
• Ejemplo 646: Beethoven, <i>Sonata para piano n°25, Op.79, mov.2</i> , c.20-21. (Könemann Music Budapest).....	256
• Ejemplo 647: Salieri, <i>Requiem, Agnus Dei</i> , c.25-26. (Peters).....	256
• Ejemplo 648: Beethoven, <i>Sonata para piano n°23, Op.57, mov.2</i> , c.6-7. (Könemann Music Budapest).....	256
• Ejemplo 649: Schubert, <i>Sonata D.279, mov.1</i> , c.69-70. (G. Henle Verlag).....	256
• Ejemplo 650: Schumann, <i>Cuarteto de cuerda Op.41 n°1, mov.2</i> , c.41, 42. (Dover).....	256
• Ejemplo 651: Monte, <i>Madrigal Fa ch'io riveggia</i> , c.32-33. (Oxford University Press).....	258
• Ejemplo 652: Castro, <i>Chanson Ah! Je meurs</i> , c.30-31. (Oxford University Press)	258
• Ejemplo 653: Schütz, <i>Pasión según San Mateo, SWV 479, coro Die Knechte</i> , c.2. (Eulenburg) 258	258
• Ejemplo 654: Corelli, <i>Concerto grosso Op.6 n°1, mov.4</i> , c.56-62. (Eulenburg).....	258
• Ejemplo 655: J.S. Bach, <i>Coral n°163, Herzlich thut mich verlangen</i> , c.11-12. (Breitkopf & Härtel).....	258
• Ejemplo 656: J.S. Bach, <i>Coral n°351, Weltlich Ehr'und zeitlich Gut</i> , c.16. (Breitkopf & Härtel) 258	258
• Ejemplo 657: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.362</i> , c.22-23. (CD Sheet Music)	259
• Ejemplo 658: J. Haydn, <i>Sonata para piano Hob.XVI:50, mov.1</i> , c.150. (Könemann Music Budapest).....	259
• Ejemplo 659: Beethoven, <i>Sonata para piano n°5, Op.10 n°1, mov.1</i> , c.282-283. (Könemann Music Budapest).....	259
• Ejemplo 660: Heller, <i>Sonatina Op.147, mov.2</i> , c.14-15. (G. Henle Verlag).....	259
• Ejemplo 661: Franck, <i>Ballade Op.9</i> , c.28-29, 30-31. (Dover).....	259
• Ejemplo 662: Rimsky-Korsakov, <i>Romance Op.40 n°3</i> , c.41-42. (Muzgiz).....	259
• Ejemplo 663: Rimsky-Korsakov, <i>Romance Op.50 n°1</i> , c.30. (Muzgiz).....	259
• Ejemplo 664: J. Haydn, <i>Sinfonía n°93, mov.1</i> , c.212-213. (Dover).....	260
• Ejemplo 665: Mozart, <i>Sinfonía n°15, KV 124, mov.3</i> , c.25-28. (Bärenreiter Kassel).....	260
• Ejemplo 666: Beethoven, <i>Sinfonía n°2, Op.36, mov.2</i> , c.156-158. (Editio Musica Budapest) ..	261
• Ejemplo 667: Schubert, <i>Sinfonía n°6, D.589, mov.1</i> , c.22-23, 26-27. (Dover).....	261
• Ejemplo 668: Berlioz, <i>Sinfonía fantástica Op.14, mov.3</i> , c.52-53. (Dover).....	261
• Ejemplo 669: Bizet, <i>Carmen, Acto 2</i> , c.1-34. (Könemann Music Budapest).....	261
• Ejemplo 670: Albéniz, <i>Suite Iberia, Cuaderno 4, Jerez</i> , c.11-12. (Emec-Edems)	261
• Ejemplo 671: Greaves, <i>Madrigal Come away, sweet love</i> , c.27. (Oxford University Press)	263

- Ejemplo 672: Guerrero, *Canciones y villanescas espirituales*, n°52, *Los Reyes siguen la'strella*, c.31-32. (Instituto Español de Musicología)..... 263
- Ejemplo 673: Schütz, *Pasión según San Mateo*, SWV 479, *coro Hohepriester und Pharisäer*, c.25. (Eulenburg) 264
- Ejemplo 674: Rameau, *Primer libro de piezas para clavecín*, *Gavotte*, c.10. (Dover) 264
- Ejemplo 675: J.S. Bach, *Coral n°261*, *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, c.3-4, 7. (Breitkopf & Härtel)..... 264
- Ejemplo 676: D. Scarlatti, *Sonata para clave L.296*, c.20. (CD Sheet Music)..... 264
- Ejemplo 677: J. Haydn, *Cuarteto de cuerda Op.33 n°3*, *mov.3*, c.24-25. (Dover)..... 264
- Ejemplo 678: Beethoven, *Sinfonía n°6*, *Op.68*, *mov.1*, c.11-12, 15-16. (Editio Musica Budapest) 264
- Ejemplo 679: Bruckner, *Preludio y fuga*, WAB 131, c.53. (Musikwissenschaftlicher Verlag).. 264
- Ejemplo 680: Brahms, *Sonata para piano Op.1*, *mov.2*, c.71. (Könemann Music Budapest)... 264
- Ejemplo 681: Vecchi, *Canzonetta Hor ch'io son gionto quivi*, c.11, 14. (A-R Editions)..... 265
- Ejemplo 682: Vivanco, *Misa Sexti Toni*, *Agnus Dei*, c.30. (A-R Editions) 265
- Ejemplo 683: Froberger, *Capricho para teclado (n°5, 1658)*, c.50. (Heugel & Cie)..... 266
- Ejemplo 684: Rameau, *Pieza para clavecín*, *Les Sauvages*, c.9-10. (Dover)..... 266
- Ejemplo 685: J.S. Bach, *Coral n°135*, *Herr Gott, dich loben wir*, c.7. (Breitkopf & Härtel).... 266
- Ejemplo 686: D. Scarlatti, *Sonata para clave L.417*, c.18-19. (CD Sheet Music) 266
- Ejemplo 687: Boccherini, *Aria académica n°13*, *G.556*, c.70-71. (Presso G. Zanibon) 266
- Ejemplo 688: Mozart, *Sonata KV 545*, *mov.3*, c.5-6, 25. (Könemann Music Budapest)..... 266
- Ejemplo 689: Schubert, *Sonata D.459*, *mov.2*, c.109, 111. (G. Henle Verlag) 266
- Ejemplo 690: Chopin, *Mazurka Op.24 n°2*, c.105-120. (G. Henle Verlag)..... 266
- Ejemplo 691: Liszt, *Años de peregrinaje*, *S.161*, 2º año, *mov.4*, *Soneto 47 de Petrarca*, c.70-72. (G. Henle Verlag)..... 266
- Ejemplo 692: Maillard, *Motete Domine, salvum fac regem*, c.64-65. (A-R Editions)..... 268
- Ejemplo 693: Rabassa, *Un maestro de capilla*, c.116-121, 127-129. (Tritó)..... 268
- Ejemplo 694: J. Haydn, *Arianna a Naxos*, c.249-250. (G. Henle Verlag) 268
- Ejemplo 695: Salieri, *Misa en re menor*, *Credo*, c.78-79. (A-R Editions)..... 268
- Ejemplo 696: Mozart, *Misa Dominicus KV 66*, *Agnus Dei*, c.49-50. (Bärenreiter)..... 268
- Ejemplo 697: Rossini, *Guillermo Tell*, *Acto 2*, c.136-183. (Leon Grus)..... 269
- Ejemplo 698: Liszt, *Años de peregrinaje*, *S.160*, 1º año, *mov.9*, *Las campanas de Ginebra*, c.1-14. (G. Henle Verlag)..... 269
- Ejemplo 699: Saint-Saëns, *Le pas d'armes du Roi Jean*, c.145-165. (Durand & Schoenewerk) 269
- Ejemplo 700: Chabrier, *Le roi malgré lui*, *Acto I*, *Final*, c.62-67, 69-70. (Enoch Frères & Costallat)..... 269
- Ejemplo 701: Grieg, *Piezas líricas para piano*, *Toque de campanas (Klokkeklang)*, *Op.54 n°6*. (Peters)..... 269
- Ejemplo 702: D'Indy, *Le chant de la cloche*, *La Fête*, *Op.18*, c.32-36, 77-89. (J. Hamelle).... 269
- Ejemplo 703: Vecchi, *Canzonetta Fammi una Canzonetta capriciosa*, c.15-16. (A-R Editions) 270
- Ejemplo 704: Weelkes, *Madrigal Thus sings my dearest jewel*, c.25-28. (Oxford University Press)..... 270
- Ejemplo 705: Anónimo, *A pavine*, c.16-24. (Martha Maas. *English pastime music, 1630-1660: an antology of keyboard pieces*. Madison, A-R Editions, 1974)..... 271
- Ejemplo 706: Anónimo, *Trench-more*, c.7-41. (Martha Maas. *English pastime music, 1630-1660: an antology of keyboard pieces*. Madison, A-R Editions, 1974)..... 271
- Ejemplo 707: D. Scarlatti, *Sonata para clave L.275*, c.76-81. (CD Sheet Music) 271
- Ejemplo 708: J. Haydn, *Sinfonía n°88*, *Hob.I:88*, *mov.3*, c.45-64. (Kalmus)..... 271

• Ejemplo 709: Rossini, <i>Un pequeño tren de recreo (del Album pour les enfants dégourdis, de Péchés de vieillesse)</i> , c.393-400. (Fondazione Rossini)	271
• Ejemplo 710: Schubert, <i>Vals D.146, Op.127 n°1, c.12-13.</i> (Breitkopf & Härtel).....	271
• Ejemplo 711: Schubert, <i>Vals D.146, Op.127 n°8, c.26-27, 32-43.</i> (Breitkopf & Härtel)	271
• Ejemplo 712: Chopin, <i>Mazurka Op.68 n°3.</i> (Bote & Bock).....	271
• Ejemplo 713: Rore, <i>Madrigal O sonno, c.8-9.</i> (Oxford University Press)	273
• Ejemplo 714: Händel, <i>Suite para clave HWV 433, Allegro, c.32-33.</i> (G. Henle Verlag).....	273
• Ejemplo 715: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op.20 n°3, mov.2, c.71-72.</i> (Dover).....	273
• Ejemplo 716: Schubert, <i>Ländler D.681 n°6, c.13, 14.</i> (Könemann Music Budapest).....	273
• Ejemplo 717: Le Blanc, <i>Chanson Dames en qui reluit toute beauté, c.6.</i> (Oxford University Press).....	277
• Ejemplo 718: Froberger, <i>Capricho para teclado (n°1, 1656), c.17.</i> (Heugel & Cie).....	277
• Ejemplo 719: Pachelbel, <i>Fuga para órgano n°14 en Do M, c.26.</i> (Dover).....	277
• Ejemplo 720: J.S. Bach, <i>Coral n°44, Christ, unser Herr, zum Jordan kam, c.14.</i> (Breitkopf & Härtel).....	277
• Ejemplo 721: J.S. Bach, <i>Coral n°48, Christus, der uns selig macht, c.7.</i> (Breitkopf & Härtel)	278
• Ejemplo 722: J.S. Bach, <i>Coral n°65, Die Sonn'hat sich mit ihrem Glanz, c.8.</i> (Breitkopf & Härtel).....	278
• Ejemplo 723: J.S. Bach, <i>Coral n°96, Es woll'uns Gott genädig sein, c.12.</i> (Breitkopf & Härtel)	278
• Ejemplo 724: J.S. Bach, <i>Coral n°218, Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, c.1-2.</i> (Breitkopf & Härtel).....	278
• Ejemplo 725: D. Scarlatti, <i>Sonata para clave L.374, c.12.</i> (CD Sheet Music).....	278
• Ejemplo 726: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op.76 n°3, mov.2, c.69-70.</i> (Dover).....	278
• Ejemplo 727: Rore, <i>Madrigal O sonno, c.83-84.</i> (Oxford University Press)	279
• Ejemplo 728: Boni, <i>Chanson J'espère et crains, c.36-37.</i> (Oxford University Press)	279
• Ejemplo 729: F. Guerrero, <i>Canciones y villanescas espirituales n°48, ¡O celestial medicina!, c.35, 37.</i> (Instituto Español de Musicología)	279
• Ejemplo 730: Schütz, <i>Salmo n°20, SWV 116a, Der Herr erhör dich in der Not, c.24-25.</i> (Barenreiter)	280
• Ejemplo 731: Schütz, <i>Salmo n°84, SWV 181a, Wie sehr lieblich und schöne, c.19.</i> (Barenreiter)	280
• Ejemplo 732: J.S. Bach, <i>Coral n°91, Es ist genug; so nimm, Herr, meinem Geist, c.5.</i> (Breitkopf & Härtel).....	280
• Ejemplo 733: J.S. Bach, <i>Coral n°183, Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ, c.6.</i> (Breitkopf & Härtel)	280
• Ejemplo 734: J.S. Bach, <i>Coral n°340, Was Gott thut, das ist wohlgethan, c.5.</i> (Breitkopf & Härtel).....	280
• Ejemplo 735: Schumann, <i>Canción Nord oder Süd, Op.59 n°1, c.86-87.</i> (Breitkopf & Härtel).	280
• Ejemplo 736: Lassus, <i>Motete Sancta et immaculata virginitas, c.7.</i> (A-R Editions)	281
• Ejemplo 737: Torelli, <i>Concerto Op.6 n°1, c.152-153.</i> (A-R Editions).....	281
• Ejemplo 738: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op.76 n°1, mov.3, c.25-28.</i> (Dover).....	281
• Ejemplo 739: J. Haydn, <i>Cuarteto de cuerda Op.20 n°5, mov.4, c.152-153.</i> (Dover).....	281
• Ejemplo 740: Clementi, <i>Sonata para piano Op.37 n°2, mov.1, c.110.</i> (G. Henze Verlag).....	281
• Ejemplo 741: Caimo, <i>Madrigal Piangi, colle sacrato, c.25.</i> (A-R Editions).....	295
• Ejemplo 742: J.S. Bach, <i>Coral n°273, Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit, c.8-9.</i> (Breitkopf & Härtel).....	295
• Ejemplo 743: Schubert, <i>Sonata D.840, mov.4, c.157.</i> (G. Henle Verlag)	295
• Ejemplo 744: Schumann, <i>Misa sacra Op.147, Sanctus, c.312.</i> (Schott).....	296
• Ejemplo 745: Lassus, <i>Motete Ego sum pauper et dolens, c.31-33.</i> (A-R Editions)	299
• Ejemplo 746: Wilbye, <i>Madrigal O what shall I do?, c.23-24.</i> (Oxford University Press).....	299

• Ejemplo 747: Debussy, <i>Préludes II, n°6, c.1-8. (G.Henle Verlag)</i>	325
• Ejemplo 748: Debussy, <i>La mer, De l'aube à midi sur la mer, c.41-42. (Dover)</i>	326
• Ejemplo 749: Holst, <i>Los Planetas, Marte, el portador de la guerra, Op.32, c.43-54. (Dover)</i> 326	
• Ejemplo 750: Bartok, <i>El castillo de Barba Azul. (Universal Edition)</i>	326
• Ejemplo 751: Rimsky-Korsakov, <i>El gallo de oro (suite), mov.4, Fiesta de bodas y lamentable fin del rey Dodon, c.162-169. (Eulenburg)</i>	327
• Ejemplo 752: Pfitzner, <i>Concierto para piano Op.31, mov.2. (Eulenburg)</i>	327
• Ejemplo 753: Strauss, <i>Lied Huldigung, Op.77 n°5. (Boosey & Hawkes)</i>	327
• Ejemplo 754: Bartok, <i>Mikrokosmos, Vol.5, n° 129, c.54-60. (Boosey & Hawkes)</i>	327
• Ejemplo 755: Malipiero, <i>Pausas de silencio, c.235-236. (Wiener Philharmonischer Verlag)</i> .	327
• Ejemplo 756: Stravinsky, <i>El pájaro de fuego (versión de 1919), Danza infernal del rey Kastchei, c.97-98. (Chester Music)</i>	328
• Ejemplo 757: Satie, <i>Parade, Prélude du rideau rouge. (Dover)</i>	328
• Ejemplo 758: Ives, <i>Ragtime dances n°2, c.43-44. (Peer International Corporation)</i>	328
• Ejemplo 759: Musorgsky, <i>Pieza para piano, En la Aldea, c.22. (Könemann Music Budapest)</i> 328	
• Ejemplo 760: Falla, <i>Seis obras para piano, Vals-capricho, c.135-137. (Manuel de Falla Ediciones)</i>	329
• Ejemplo 761: Poulenc, <i>Pieza para voz y piano, Le Portrait. (Salabert Editions)</i>	329
• Ejemplo 762: Milhaud: <i>Trois poèmes de Jules Supervielle, mov.3, Ce bruit de la mer, c.7-10. (Heugel)</i>	329
• Ejemplo 763: Sibelius: <i>Sinfonía n°6, Op.104, mov.4, c.2-3. (Edition Wilhelm Hansen)</i>	329
• Ejemplo 764: Strauss: <i>Lied Op.87 n°3, Lied Und dann nicht mehr. (Boosey & Hawkes)</i>	329
• Ejemplo 765: Bartok: <i>Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta, mov.4, c.264-268. (Universal Edition)</i>	329
• Ejemplo 766: Bartok, <i>Concierto para piano n°2, mov.2, c.1-20. (Universal Edition)</i>	330
• Ejemplo 767: Bartok, <i>Sonata para piano, mov.3. (Universal Edition)</i>	330
• Ejemplo 768: Strauss, <i>Lied, Amor, Op.68 n°5. (Boosey & Hawkes, Lieder)</i>	330
• Ejemplo 769: Bartok, <i>Mikrokosmos, Vol.4, n°120. (Boosey & Hawkes)</i>	330
• Ejemplo 770: Stravinsky, <i>Petrushka, escena 1. (Norton)</i>	331
• Ejemplo 771: Ives, <i>Sonata para piano n°1, mov.3, c.1. (Peer International Corporation)</i>	331
• Ejemplo 772: Mahler, <i>Des Knaben Wunderhorn, Das himmlische Leben, c.36-38, 40-47. (Universal Edition)</i>	332
• Ejemplo 773: Mahler, <i>Des Knaben Wunderhorn, Lied des Verfolgten im Turm, c.52-61, 67-68. (Universal Edition)</i>	332
• Ejemplo 774: Pfitzner, <i>Concierto para violín Op.34. (Eulenburg)</i>	332
• Ejemplo 775: Wolf, <i>Spanisches Liederbuch, n°3, c.1-6. (Musikwissenschaftlicher Verlag)</i>	332
• Ejemplo 776: Strauss, <i>Lied Und dann nicht mehr, Op.87 n°3. (Boosey & Hawkes)</i>	332
• Ejemplo 777: Strauss, <i>Una sinfonía alpina Op.64. (Eulenburg)</i>	333
• Ejemplo 778: Strauss, <i>Una sinfonía alpina Op.64. (Eulenburg)</i>	333
• Ejemplo 779: Schönberg, <i>Lied Gedenken, c.19-20. (Belmont music publishers)</i>	333
• Ejemplo 780: Stravinsky, <i>Petrushka, escena 2. (Norton)</i>	333
• Ejemplo 781: Leoncavallo, <i>I pagliacci, Acto I, escena IV. (Dover)</i>	334
• Ejemplo 782: Giordano, <i>Andrea Chenier, Acto IV, c.1-7. (Sonzogno)</i>	334
• Ejemplo 783: Cilea, <i>Adriana Lecouvreur, Acto 2. (Sonzogno)</i>	334
• Ejemplo 784: Puccini, <i>La Bohème, Acto II, c.1-19. (Ricordi)</i>	334
• Ejemplo 785: Puccini, <i>La Bohème, Acto III, c.1-23. (Ricordi)</i>	334
• Ejemplo 786: Puccini, <i>Tosca, Acto III, c.18-30. (Ricordi)</i>	335
• Ejemplo 787: Puccini, <i>Tosca, Acto III, última escena. (Ricordi)</i>	335
• Ejemplo 788: Puccini, <i>Il Tabarro, c.1-4. (Dover)</i>	335
• Ejemplo 789: Puccini, <i>Il Tabarro, última escena. (Dover)</i>	335

• Ejemplo 790: Puccini, Gianni Schicchi. (Dover)	335
• Ejemplo 791: Puccini, La Fanciulla del West, Acto II, última escena. (Dover).....	336
• Ejemplo 792: Debussy, Estampes pour piano, Jardins sous la pluie. (Dover).....	337
• Ejemplo 793: Debussy, Nocturno n°1, Nuages, c.29-30. (Dover)	338
• Ejemplo 794: Debussy, Nocturno n°2, Fêtes, c.28-31. (Dover).....	338
• Ejemplo 795: Debussy, Jeux. (Durand-Costallat)	338
• Ejemplo 796: Ravel, Miroirs, mov.2, Oiseaux tristes, c.15-16. (Edition Peters).....	338
• Ejemplo 797: Ravel, Sonatine, mov.1, c.1-5, 11-16. (Durand).....	338
• Ejemplo 798: Ravel, Daphnis et Chloé. (Dover)	338
• Ejemplo 799: Albéniz, Suite Iberia, Cuaderno 4, Jerez, c.214-216. (Emec-Edems)	338
• Ejemplo 800: Falla, Noches en los jardines de España, En el Generalife. (Manuel de Falla Ediciones; versión piano p.5; orquesta p.34)	339
• Ejemplo 801: Respighi, Las fuentes de Roma, La fontana del Tritone al mattino. (Dover).....	339
• Ejemplo 802: Respighi, Las fuentes de Roma, La fontana di Valle Giulia all'alba. (Dover) ...	339
• Ejemplo 803: Grieg, Piezas líricas para piano, Día de boda en Trolldhaugen, Op.65 n°6, c.1-22. (Könemann Music Budapest)	340
• Ejemplo 804: Pedrell, El Comte Arnau, Part I. Dansa d'espectres, c.75-78, 80-86. (First Edition).....	340
• Ejemplo 805: Granados, Rapsodia aragonesa, c.230-231. (Boileau).....	340
• Ejemplo 806: Falla, Canto de los remeros del Volga, c.19-20. (Manuel de Falla Ediciones)..	340
• Ejemplo 807: Borodin, Pequeña suite para piano, mov.2, Intermezzo, c.41-45. (Könemann Music Budapest).....	340
• Ejemplo 808: Balakirev, Nocturno n°2, c.37-39, 45-48, 52. (Könemann Music Budapest)	340
• Ejemplo 809: Cui, A Argenteau Op.40, mov.9, La roca, c.74-89. (Könemann Music Budapest)	341
• Ejemplo 810: Musorgsky, Pieza para piano, Gopak, c.1-14. (Könemann Music Budapest).....	341
• Ejemplo 811: Tchaikovsky, Pieza para piano Op.72 n° 18, Escena danzante, c.96-100. (Könemann Music Budapest)	341
• Ejemplo 812: Stravinsky, El pájaro de fuego (versión de 1919), Danza infernal del rey Kastchei, c.165-168. (Chester Music).....	341
• Ejemplo 813: Stravinsky, Petrushka, escena 3. (Boosey & Hawkes)	341
• Ejemplo 814: Stravinsky, Petrushka, escena 4. (Boosey & Hawkes)	341
• Ejemplo 815: Stravinsky, La consagración de la primavera, Parte I, El ritual de las dos tribus rivales. (Dover)	342
• Ejemplo 816: Stravinsky, La consagración de la primavera, Parte I, Danza de la Tierra. (Dover).....	342
• Ejemplo 817: Prokofiev, Alexander Nevsky, Op.78, mov.5, La batalla en el hielo. (Zen-on music)	342
• Ejemplo 818: Smetana, Trío para piano, violín y violonchelo Op.15, mov3, c.287-289, 295-300, 303-304. (Eulenburg).....	342
• Ejemplo 819: Dvorak, Tema con variaciones Op.36, Var.8, c.5, 18-26. (Könemann Music Budapest).....	342
• Ejemplo 820: Janacek, Sinfonietta, mov.1, c.1-14. (Universal Edition).....	342
• Ejemplo 821: Bartok, Cuarteto de cuerda n°5, mov.4, c.92, 93, 98, 99. (Universal Edition) ...	343
• Ejemplo 822: Bartok, Mikrokosmos, Vol.2, n°65. (Boosey & Hawkes).....	343
• Ejemplo 823: Bartok, Mikrokosmos, Vol.3, n°69. (Boosey & Hawkes).....	343
• Ejemplo 824: Kodaly, Suite orquestal Hary Janos, mov.6, Entrada del emperador y su corte, c.57-72, 83-103. (Universal Edition)	343
• Ejemplo 825: Elgar, Sinfonía n°1 Op.55, mov.4. (Eulenburg).....	343
• Ejemplo 826: Sibelius, Pélleas y Melisande Op.46, mov.4, Las tres hermanas ciegas, c.22-28. (Edwin F. Kalmus).....	344

• Ejemplo 827: Ives, Sonata para piano n°1, mov.5, c.219-224. (Peer International Corporation)	344
• Ejemplo 828: Debussy, Images II, “Et la lune descend sur le temple qui fut”, c.39-45. (G. Henle Verlag).....	345
• Ejemplo 829: Debussy, Préludes I, n°10, La cathédrale engloutie, c.1, 3, 5, 14, 15, 28-41. (G. Henle Verlag).....	345
• Ejemplo 830: Satie, Sonneries de la Rose Croix, Air du grand prieur. (Dover)	345
• Ejemplo 831: Satie, Le Fils des étoiles, Prélude du 2° Acte: L’Initiation. (Dover).....	345
• Ejemplo 832: Orff, Carmina Burana, n°14, In taberna quando sumus. (Schott)	345
• Ejemplo 833: Orff, Carmina Burana, n°19, Si puer cum puellula. (Schott).....	345
• Ejemplo 834: Orff, Carmina Burana, n°20, Veni, veni, venias. (Schott).....	346
• Ejemplo 835: Orff, Catulli Carmina, Preludio. (Eulenburg)	346
• Ejemplo 836: Orff, Catulli Carmina, Acto 1. (Eulenburg).....	346
• Ejemplo 837: Orff, Catulli Carmina, Acto 3. (Eulenburg).....	346
• Ejemplo 838: Schönberg, Sinfonía de cámara Op.9. (Universal Edition).....	347
• Ejemplo 839: Schönberg, Pieza para voz y piano Am Strande, c.18, 20. (Belmont music publishers).....	347
• Ejemplo 840: Schönberg, Tres piezas para piano Op.11, n°3, c.27. (Universal Edition).....	347
• Ejemplo 841: Schönberg, Pierrot lunaire Op.21, n°2, Colombina, c.33-38. (Universal Edition)	347
• Ejemplo 842: Schönberg, Pierrot lunaire Op.21, n°4, Una pálida lavandera, c.4. (Universal Edition).....	347
• Ejemplo 843: Berg, Lied para voz y piano Op.2, n°4, c.9-12. (Universal Edition).....	347
• Ejemplo 844: Berg, Cuarteto de cuerda Op.3, mov.1, c.141, 143-144, 148-150. (Universal Edition).....	347
• Ejemplo 845: Berg, Tres piezas para orquesta Op.6, mov.3, c.101. (Universal Edition).....	347
• Ejemplo 846: Berg, Wozzeck, Acto I, escena 3. (Universal Edition).....	348
• Ejemplo 847: Schönberg, Serenata Op.24, mov.5, c.91-92, 97, 99, 199-200. (Wilhelm Hansen Edition).....	348
• Ejemplo 848: Schönberg, Suite para piano Op.25, mov.6, Gigue, c.19. (Universal Edition)...	349
• Ejemplo 849: Schönberg, Quinteto para instrumentos de viento Op.26, mov.1 c.113, mov.2 c.307, 383, 392. (Universal Edition).....	349
• Ejemplo 850: Schönberg, Variaciones para orquesta Op.31, Var.8, c.280-284. (Universal Edition).....	349
• Ejemplo 851: Schönberg, Seis piezas para coro de hombres, Op.35 n°6, c.14-17. (Bote & Bock)	349
• Ejemplo 852: Schönberg, Concierto para piano Op.42. (Universal Edition).....	349
• Ejemplo 853: Berg, Suite Lulú, mov.2, Ostinato. (Universal Edition)	349
• Ejemplo 854: Berg, Suite Lulú, mov.3, Lied de Lulu. (Universal Edition).....	349
• Ejemplo 855: Berg, Suite Lulú, mov.5, Adagio. (Universal Edition).....	349
• Ejemplo 856: Berg, Concierto para violín, mov.1, c.214-216, 217-220, 225-227. (Universal Edition).....	350
• Ejemplo 857: Berg, Concierto para violín, mov.2, c.99. (Universal Edition).....	350
• Ejemplo 858: Satie, Parade, Final. (Dover).....	351
• Ejemplo 859: Satie, Pièces froides, Danses de travers, I. (Dover).....	351
• Ejemplo 860: Poulenc, Trois poèmes de Louise Lalanne, Hier. (Salabert)	351
• Ejemplo 861: Poulenc, Sécheresses, Le faux avenir. (Durand).....	351
• Ejemplo 862: Honegger, Pastorale d’été. (Kalmus).....	351
• Ejemplo 863: Honegger, Sinfonía n°3, Litúrgica, mov.3. (Eulenburg)	351
• Ejemplo 864: Milhaud, Petites légendes, mov.4, La prière. (Heugel).....	352
• Ejemplo 865: Milhaud, Alissa, mov.6, Lettres d’Alissa. (Heugel).....	352

• Ejemplo 866: Stravinsky, <i>Sinfonía en Do, mov.4, n°169-170. (Eulenburg)</i>	352
• Ejemplo 867: Prokofiev, <i>Sinfonía n°6 Op.111, mov.2. (Edition Sikorski)</i>	352
• Ejemplo 868: Bartok, <i>Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta, mov.2, c.212-237. (Universal Edition)</i>	352
• Ejemplo 869: Bartok, <i>Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta, mov.4, c.209-215. (Universal Edition)</i>	352
• Ejemplo 870: Bartok, <i>Cuarteto de cuerda n°6, mov.2, c.122-130. (Boosey & Hawkes)</i>	352
• Ejemplo 871: Respighi, <i>Danzas y arias antiguas, Suite III, mov.2, c.100, 101-102, 103, 106. (Ricordi)</i>	352
• Ejemplo 872: Casella, <i>Concierto para dos violines, viola y violonchelo, mov.1, c.85-100. (Universal Edition)</i>	353
• Ejemplo 873: Casella, <i>Concierto para dos violines, viola y violonchelo, mov.3, c.83. (Universal Edition)</i>	353
• Ejemplo 874: Casella, <i>Concierto para dos violines, viola y violonchelo, mov.4, c.65-78. (Universal Edition)</i>	353
• Ejemplo 875: Casella, <i>Italia Op.11, c45-58. (Universal Edition)</i>	353
• Ejemplo 876: Malipiero, <i>Pausas de silencio, c.183-186. (Wiener Philharmonischer Verlag)</i> .	353
• Ejemplo 877: Falla, <i>Concierto para clave, mov.2. (Manuel de Falla Ediciones)</i>	353
• Ejemplo 878: Falla, <i>El retablo de Maese Pedro, Cuadro V. (Chester)</i>	353
• Ejemplo 879: Hindemith, <i>Ludus Tonalis, Interludio n°3. (Schott Musik International)</i>	354
• Ejemplo 880: Hindemith, <i>Ludus Tonalis, Interludio n°8. (Schott Musik International)</i>	354
• Ejemplo 881: Hindemith, <i>Sonata para piano n°1, mov.5. (Schott)</i>	354
• Ejemplo 882: Scriabin, <i>Estudio para piano Op.65, n°3. (Dover)</i>	354
• Ejemplo 883: Satie, <i>Sócrates, La muerte de Sócrates, mov.3. (Editions Max Eschig)</i>	354
• Ejemplo 884: Messiaen, <i>Cuarteto para el fin de los tiempos, mov.5, Llor de la eternidad de Jesús, c.13-17. (Durand)</i>	355
• Ejemplo 885: Sardà, <i>Cantata El gran masturbador, c.30-34, c.246-256. (Inédita)</i>	355
• Ejemplo 886: G. D. da Nola, <i>Villanella Cingari simo venit'a giocare, c.11, 12, 14, 15, 17, 18. (A-R Editions)</i>	358
• Ejemplo 887: G. D. da Nola, <i>Mascherata Chi la gagliarda, donna, vo imparare, c.5, 8-9, 15, 16-18. (Oxford University Press)</i>	358
• Ejemplo 888: G. T. di Maio, <i>Villanella Tutte le vecchie son maleciose, c.2-3, 8-9, 12, 15. (Oxford University Press)</i>	358
• Ejemplo 889: Vincenzo Bell'haver (Bellavere), <i>Giustiniana Quando sarà mai quel zonorno, c.4, 13. (Oxford University Press)</i>	358
• Ejemplo 890: Jacob Regnart, <i>Villanella Nun bin ich einmal frey, c.5-6, 9-10, 11, 12, 14-17. (http://music.dalitio.de/)</i>	358
• Ejemplo 891: Jacob Regnart, <i>Villanella Venus, du und dein Kind. (www.choirworld.com)</i>	358
• Ejemplo 892: Orazio Vecchi, <i>Villanella, c.13, 15. (http://www.cpd.org)</i>	358
• Ejemplo 893: Luca Marenzio, <i>Villanella Dolce vaga pastorella, c.11, 14, 15-16, 17. (Bärenreiter-Verlag)</i>	358
• Ejemplo 894: Luca Marenzio, <i>Villanella Al primo vostro sguardo fui d'amoroso dardo, c.7-12. (Bärenreiter-Verlag)</i>	358
• Ejemplo 895: Luca Marenzio, <i>Villanella Degli occhi il dolce giro, c.12-17. (Bärenreiter-Verlag)</i> 358	358
• Ejemplo 896: Dukas, <i>Villanelle para trompa y piano, c.277-278. (Durand & Fils)</i>	359
• Ejemplo 897: Granados, <i>Danza española Op.37 n°4, Villanesca, c.84, 92. (Dover)</i>	359
• Ejemplo 898: Koechlin, <i>Villanelle Op.21 n°1, c.1-12. (Hachette & Cie)</i>	359
• Ejemplo 899: <i>Lamenti, Maria passa</i>	361
• Ejemplo 900: <i>Lamenti, Transet calix iste</i>	361
• Ejemplo 901: <i>Canción de klapa, Ponistra je drivo</i>	362

• Ejemplo 902: Ó vida.	362
• Ejemplo 903: S. Joao antigo.	362
• Ejemplo 904: S. Joao de Rei.	362
• Ejemplo 905: Diu d'aqueras montanhetas.	364
• Ejemplo 906: Tvisongur a 2 partes en quintas paralelas.	364
• Ejemplo 907: Tvisongur a 2 partes con variación interválica.	364
• Ejemplo 908: Polifonía a 3 voces de Georgia.	365
• Ejemplo 909: Polifonía a 4 voces de Georgia.	365
• Ejemplo 910: Polifonía a 3 voces de Georgia.	365
• Ejemplo 911: Polifonía a 3 voces del norte del Cáucaso.	365
• Ejemplo 912: Polifonía a 2 partes de Osetia.	366
• Ejemplo 913: Polifonía a 2 partes de Osetia: Canción de Makhamat.	366
• Ejemplo 914: Polifonía a 2 partes de Osetia: Canción de Tchermén.	366
• Ejemplo 915: Polifonía a 2 voces de Ucrania.	366
• Ejemplo 916: Anónimo (3143), Nostra Lira.	375
• Ejemplo 917: J. Feito (3164), Los veremadors.	375
• Ejemplo 918: Anónimo (3368), La primavera.	375
• Ejemplo 919: Anónimo (3371), La sirena.	375
• Ejemplo 920: J. Llorens (3007), Pasqua retorna.	375
• Ejemplo 921: J. Llorens (3023), Ora pro nobis.	375
• Ejemplo 922: J. Llorens (3028), Ave a la Verge de Valldeflors.	375
• Ejemplo 923: J. Llorens (3063), Caramelles 1983.	375
• Ejemplo 924: J. Llorens (3067), Vals de Caramelles 1997.	375
• Ejemplo 925: J. Llorens (3070), Barretina centenària.	375
• Ejemplo 926: J. Llorens (3071), Caramelles 2000.	375
• Ejemplo 927: J. M. Ricart (3072), Pastorel·la.	375

Listado de tablas

Tabla 1. Número de obras analizadas.	12
Tabla 2. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo renacentista.	14
Tabla 3. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo barroco.	14
Tabla 4. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo clásico.	14
Tabla 5. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo romántico.	15
Tabla 6. Compositores utilizados en los ejemplos del periodo moderno.	16
Tabla 7. Compositores utilizados en los ejemplos de las influencias de la música tradicional.	16
Tabla 8. Resumen de los ejemplos expuestos en la tesis.	17
Tabla 9. Percepción del enlace entre los acordes FaM-SolM.	34
Tabla 10. Número de tonos y semitonos en los diferentes intervalos.	77
Tabla 11. Relaciones de frecuencias de los intervalos musicales.	79
Tabla 12. Criterios sobre las sucesiones de quintas y octavas por cambio de disposición.	158
Tabla 13. Normas sobre quintas y octavas en diversos tratados de contrapunto severo.	294
Tabla 14. Nivel de presencia de quintas y octavas en el periodo modal-tonal.	302
Tabla 15. Sucesiones de quintas y octavas en algunas obras del periodo modal-tonal.	305
Tabla 16. Ejemplos de quintas y octavas en el periodo modal-tonal.	320
Tabla 17. Partituras de la Sociedad Coral La Lira.	369
Tabla 18. Partituras de Els Cantaires del Montsec.	369
Tabla 19. Partituras de La Lira y Els Cantaires del Montsec (donación de Pio Pagès).	369
Tabla 20. Partituras de J. Llorens y otros.	369

Tabla 21. Procedimientos antiguos utilizados en repertorio de finales s. XIX - comienzos s. XX ...	372
Tabla 22. Procedimientos antiguos utilizados en la obra de J. Llorens	373

Listado de ilustraciones

Ilustración 1. Ejemplos de quintas consecutivas	38
Ilustración 2. Número de tonos y semitonos entre los armónicos de los distintos intervalos.....	76
Ilustración 3. Armónicos del acorde tríada perfecto mayor en sus tres estados	85
Ilustración 4. Armónicos del acorde tríada perfecto menor en sus tres estados	87
Ilustración 5. Fórmulas cadenciales a tres partes en la 1ª mitad del siglo XV	175
Ilustración 6. Quintas de trompa	260
Ilustración 7. Quintas y octavas ocultas	272
Ilustración 8. Sucesiones de quintas mediante sínkopas.....	296

Listado de figuras

Figura 1. Esquema general del oído.....	61
Figura 2. Oído externo.....	61
Figura 3. Oído medio.....	62
Figura 4. Oído interno	62
Figura 5. Sección transversal de la cóclea	63
Figura 6. Vista de la cóclea “desenrollada”	64
Figura 7. Relación entre zona de resonancia y frecuencia sobre la membrana basilar	65
Figura 8. batidos de primer orden.....	66
Figura 9. Sensaciones producidas en la percepción de dos tonos simples.....	68
Figura 10. Banda crítica.....	69
Figura 11. Ancho de banda crítica y límite de discriminación de frecuencia	69
Figura 12. Sonidos diferenciales causados por parejas de tonos simples.....	70
Figura 13. Estímulos de 2 tonos simples que dan lugar a una misma altura de periodicidad.....	71
Figura 14. Respuesta de la membrana basilar a diferentes frecuencias	72
Figura 15. Desplazamiento de dos ondas de distinta frecuencia sobre la membrana basilar	80
Figura 16. Curvas de enmascaramiento	81

Bibliografía

- Albrechtsberger, Johann Georg. *Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony and Composition, for Self Instruction, Vol.1-3*. Londres, Alfred Novello, 1855.
- Alcaraz, Jordi. *El órgano*. Lleida, Milenio, 1998.
- Ambros, August Wilhelm. *Zur Lehre vom Quintenverbote, eine Studie*. Leipzig, Matthes, 1859.
- Andreví, Francisco. *Tratado teórico práctico de armonía y composición*. Barcelona, Imprenta y librería de D. Pablo Riera, 1848.
- Anger, Joseph Humfrey. *A treatise on Harmony*. Toronto, Tyrrell & Co., 1905.
- Angleria, Camillo. *La regola del Contraponto e della musical compositione*. Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1983.
- Anónimo. *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*. Translated with introduction by Raymond Erickson and edited by Claude V. Palisca. New Haven and London, Yale University Press, 1995.
- Ansermet, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1989.
- Arezzo, Guido de. *Gui d'Arezzo. Micrologus*. París, Cité de la musique, 1996.
- Artusi, Giovanni Maria. *L'Arte del Contraponto*. Arnaldo Forni Editore, 1980.
- Atlas, Allan W. *La música del renacimiento*. Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- Azevedo, Ana Maria. *Os cantares polifónicos do Baixo Minho*. Estratégias Criativas, 1997.
- Banchieri, Adriano. *Cartella Musicale nel canto figurato fermo & contrapunto*. Bolonia, Forni Editore.
- Bairstow, Edward Cuthbert. *Counterpoint and harmony*. Londres, Macmillan and Co. Limited, 1937.
- Barraqué, Jean. *Claude Debussy*. Barcelona, Ediciones 62, 1991.
- Barrio, Adelino. *Tratado de armonía. Teoría y práctica*. Madrid, Musicinco, 1990.
- Bartoli, Jean-Pierre. *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Minerve, 2001.
- Beethoven, Ludwig van. *Louis van Beethoven's studies in thorough-bass, counterpoint and the art of scientific composition*. Leipsic, Schuberth, 1853.
- Berlioz, Hector. *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne*. Milán, Ricordi.
- Bermudo, Juan. *Comiença el libro primero de la declaració de instrumetos, dirigido al clementissimo y muy poderoso don Joan tercero deste nombre, Rey de Portugal*. Ossuna, Juan de Leó, 1549.
- Blanquer, Amando. *Técnica del Contrapunto*. Villaviciosa de Odón (Madrid), Real Musical, 2001.
- Boise, Otis Bardwell. *Harmony made practical: a comprehensive treatise*. New York, Schirmer, 1900.
- Bowman, Edward Morris. *Harmony: historic points and modern methods of instruction*. Cincinnati, John Churn & Co., 1881.
- Bridge, Frederick. *A course of harmony*. Londres, Novello and company, 1899.
- Broekhoven, John Andrew. *A system of harmony for teacher and pupil*. Londres, Novello, 1889.

- Brown, Robert. *Rudiments of harmony and counterpoint: on a new method; intended to illustrate the first principles of musical science, and to simplify the study by the removal of artificial difficulties*. Londres, Lonsdale, 1863.
- Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Burrowes, John Freckleton. *The thorough-base primer: containing explanations and exemples of the rudiments of harmony; with fifty exercices*. Londres, Clementi, 1819.
- Calvo Manzano, Antonio. *Acústica físico-musical*. Madrid, Real Musical, 1991.
- Carleton, Huhg. *The genesis of harmony; an enquiry into the laws which govern musical composition*. Londres, Augener, 1881.
- Carner, Mosco. *Puccini*. Buenos Aires, Javier Vergara, Ed., 1987.
- Catel, Charles-Simon. *Traité d'harmonie*. París, Conservatoire de Musique, 1802.
- Catinchi, Philippe-Jean. *Polyphonies Corses*. Actes Sud, 1999.
- Caussade, Georges. *Technique de l'harmonie, Vol.I,II*. París, Henry Lemoine, 1931.
- Clarke, Hugh Archibald. *On the inductive method*. Philadelphia, Lee & Walker, 1880.
- Clarke, Hugh Archibald. *A system of harmony: founded on key relationship, by means of which a thorough knowledge of the rules that govern the combinations and successions of sounds may be easily acquired with or without a teacher*. Philadelphia, Theodore Presser, 1898.
- Clarke, Hugh Archibald. *The elements of vocal harmony*. New York, Silver, Burdett and Company, 1900.
- Concone, J. *Manual de Armonía y de Modulación*. Madrid, Editor Antonio Romero.
- Coussemaker, Charles Edmont Henri de. *Histoire de l'harmonie au moyen age*. París, Victor Didron, 1852.
- Curwen, John. *How to observe harmony*. Londres, J. Curwen & Sons, 1881.
- Chadwick, George Whitefield. *Harmony, a course of study*. Boston, B. F. Wood Music Company, 1897.
- Chailly, Jacques. *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris, Alphonse Leduc, 1977.
- Cherubini, Luigi. *Cours de Contrepoint et de Fugue*. París, Heugel et Cie, 1835.
- David, Hans T., Mendel Arthur. *The New Bach Reader. A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. New York, Norton, 1998.
- De Arín V. y Fontanilla, P. *Ejercicios teórico-prácticos de armonía, Vol.III*. Madrid, Alberdi, 1977.
- De Arín V. y Fontanilla, P. *Estudios de Armonía, Vol.I,II,IV*. Madrid, Alberdi, 1977.
- De la Motte, Diether. *Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1991.
- De la Motte, Diether. *Armonía*. Barcelona, Labor, S.A, 1993.
- Dicks, Ernest Alfred. *A Handbook of examinations in music containing 650 questions , with answers in theory, harmony, counterpoint, form, fugue, acoustics, musical history, organ construction, and choir training*. Londres, Novello, 1906.
- D'Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*. París, A. Durand et Fils, 1912.
- Douel, Jean. *Précis d'harmonie experimentale*. París, Gallet et Fils Editeurs.
- Dourlen, Victor. *Traité d'harmonie*. París, Philipp, 1838.
- Dubois, Théodore. *Notes & études d'harmonie pour servir de supplément au traité de H. Reber*. París, Heugel, 1889.
- Dubois, Théodore. *Traité de Contrepoint et de Fugue*. París, Heugel & Cie, 1901.
- Dubois, Théodore. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. París, Heugel, [1921].
- Dunwell, Wilfrid. *The evolution of 20th century harmony*. Londres, Novello, 1960.
- Dupré, Marcel. *Curso de Armonía Analítica, Vol. I*. París, Alphonse Leduc.

- Dupré, Marcel. *Cours d'harmonie Analytique, Vol. II*. París, Alphonse Leduc.
- Durand, Émile. *Traité Complet d'Harmonie théorique et pratique, Vol.I*. París, Alphonse Leduc, 1881.
- Durand, Émile. *Traité de composition musicale*. París, Alphonse Leduc, 1900.
- Durutte, François-Camille-Antoine. *Résumé élémentaire de la Technie harmonique, et complément de cette Technie*. Paris, Gauthier-Villars, 1876.
- Emery, Stephen Albert. *Elements of harmony*. Boston, Arthur P. Schmidt, 1890.
- Eslava, Hilarión. *Breve tratado de Armonía*. Madrid, Ed. B.Eslava.
- Eslava, Hilarión. *Escuela de Composición. Tratado Primero. De la Armonía*. Madrid, Imp. Luis Beltrán, 1861.
- Eslava, Hilarión. *Escuela de Composición. Tratado segundo. Del contrapunto y fuga*. Madrid, 1864.
- *European Voices I: Multipart singing in the Balkans and the Mediterranean*. Viena, Böhlau Verlag, 2008.
- Falla, Manuel de. *Apuntes de Armonía. Dietario de París (1908)*. Granada, 2001.
- Fernández, Lola. *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*. San Lorenzo de El Escorial, Acordes Concert, 2004.
- Fernández, Miguel. *Acústica para todos, ¡incluidos los músicos!*. Salamanca, Producciones Agruparte, 2000.
- Fétis, François Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. París, Maurice Schlesinger, 1844.
- Fétis, François Joseph. *Traité du contrepoint et de la fugue contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale depuis deux jusqu'à huit parties réelles. Ouvrage divisé en deux parties, Vol.1*. París, Brandus, ca.1851.
- Foote, Arthur; Spalding, Walter Raymond. *Modern harmony in its theory and practice*. Arthur P. Schmidt, 1905.
- Forner, Johannes y Wilbrandt, Jürgen. *Contrapunto creativo*. Barcelona, Labor, 1993.
- Forte, Allen. *Tonal Harmony in Concept and Practice*. New York, Holt Rinehart and Winston, 1962.
- Forte, Allen y Gilbert, Steven. *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona, Labor, 1992.
- Frike, Joseph. *A guide in harmony*. Londres, 1793.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1994.
- Fux, Johann Joseph. *The Study of Counterpoint / from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Trad. y ed. Alfred Mann. New York, W. W. Norton & Company, 1971.
- Galindo, Patricio. *Tratado de Armonía adaptado a la guitarra*. Valencia, 1971.
- García Gago, José. *Tratado de Contrapunto tonal y atonal*. Barcelona, Clivis Publicaciones, 1986.
- Gardner, Carl Edward. *Music composition: a new method of harmony*. New York, Carl Fischer, 1918.
- Gariel, Eduardo. *A new system of harmony based on four fundamental chords*. Boston, Schirmer, 1916.
- Gastoué, Amédée. *Traité d'harmonisation du cant gregorien, sur un plan nouveau*. Lyon, Janin Fr., 1910.
- Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York, W.W.Norton & Co. Inc., 2004.

- Gevaert, François Auguste. *Nouveau traité d'instrumentation*. Paris, Lemoine & Fils, 1885.
- Gavaert, François Auguste. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Paris, Henry Lemoine, 1907.
- Gilson, Paul. *Traité d'harmonie en trois volumes*. Bruselas, A. Cranz, 1919.
- Gilson, Paul. *Quintes, octaves, secondes et polytonie*. Bruselas, Schott Frères, 1922.
- Gladstone, Francis Edward, "Consecutive Fifths", *Proceedings of the Musical Association*, Session VIII (1881-82), p.99-121.
- Gladstone, Francis Edward. *A treatise on strict counterpoint, Vol.1-2*. Londres, Novello & Company, 1905.
- Gladstone, Francis Edward. *A manual of harmony for schools*. Londres, Novello & Company, 1908.
- Goetschius, Percy. *The material used in musical composition; a system of harmony designed originally for use in the English harmony classes of the conservatory of music at Stuttgart*. New York, Schirmer, 1913.
- Goodrich, Alfred John. *Goodrich's analytical harmony: a theory of musical composition from the composer's standpoint*. The John Church Company, 1893.
- Gow, George Coleman. *A text book on harmony*. Northampton, Press of Gazette Printing Co., 1892.
- Granados, Manuel. *Armonía del flamenco aplicado a la guitarra flamenca*. Sant Feliu de Codines, Publicacions Beethoven, 2000.
- Grimm, Carl William. *A simple method of modern harmony*. Cincinnati, The Willis Music Co, 1906.
- Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental, Vol.1*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Haba, Alois. *Nuevo Tratado de Armonía*. Madrid, Real Musical, 1984.
- Ham, Albert. *The rudiments of music and elementary harmony: with test papers*. Londres, Novello, 1900.
- Harrison, Daniel. *Harmonic function in chromatic music*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Hauptmann, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Londres, Swan Sonnenschein, 1888.
- Heacox, Arthur Edward. *Lessons in harmony*. Oberlin, Comings & Son, ca.1906.
- Heck, John Casper. *A complete system of harmony; or a regular and easy method to attain a fundamental knowledge and practice of thorough bass; with the nature and various use of concords and discords explained, conformable to the modern composition*. Londres, 1768.
- Helmholtz, Hermann. *Théorie Physiologique de la Musique: Fondée sur l'étude des sensations auditives*. Paris, Victor Masson et Fils, 1868.
- Helmholtz, Hermann. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Londres, Longmans, Green, and Co, 1895.
- Hernández, Blas. *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música: que enseña a más de los primeros rudimentos del divino arte para los filarmónicos, la armonía natural y artificial tan útil a todos los organistas, abrazando a mas sus infinitas y universales reglas, la composición de música suelta y ligada hasta ocho voces, la de canto florido según el nuevo estilo, la imitativa, la concertada con instrumentos, con todo lo demás que es indispensable para formar un maestro de capilla*. Logroño, Imprenta de Félix Delgado, 1837.

- Hiles, Henry. *The harmony of sounds*. Londres, Metzler, 1872.
- Hiles, John. *A catechism of harmony, thorough-bass, and modulation, with examples*. Londres, Brewer & Co., 1872.
- Hindemith, Paul. *Armonía tradicional*, Vol. I y II. Londres, Schott & Co. Ltd., 1949.
- Hoppin, Richard H. *La música medieval*. Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- Horsley, Charles Edward. *A text book of harmony*. Londres, Sampson Low, 1876.
- Hughes, Anselm y Abraham, Gerald. *New Oxford History of Music, Vol. 3: Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540*. Londres, Oxford University Press, 1960.
- Huglo, Michel; Meyer, Christian; Pérès, Marcel. *Polyphonies de tradition orale: histoire et traditions vivantes*. Paris, Éditions Créaphis, 1993.
- Hugounenc, Jean. *Cours Complet d'Harmonie*. París, Enoch, 1914.
- Hull, Arthur Eaglefield. *Modern harmony, its explanation and application*. Londres, Augener, 1915.
- Hull, Arthur Eaglefield. *Harmony for students*. Londres, Augener, 1918.
- Hullah, John Pyke. *A grammar of musical harmony: the substance of lectures delivered in St. Martin's Hall and the training institutions of the National Society*. Londres, John W. Parker and Son, 1852.
- Jadassohn, Salomon. *A manual of harmony*. New York, Schirmer, 1893.
- Jadassohn, Salomon. *Elementary principles of harmony for school and self-instruction*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. New York, Dover Publications, 1992.
- Jones, William. *A treatise on the art of music; in which the elements on harmony and air are practically considered, and illustrated by an hundred and fifty examples in notes, many of them taken from the best authors: the whole being intended as a course of lectures, preparatory to the practice of thorough-bass and musical composition*. Impreso por el autor, por W. Keymer, 1784.
- Kennan, Kent. *Counterpoint. Based on Eighteenth-Century Practice*. New Jersey, Prentice Hall, 1999.
- Kistler, Cyrill. *A system of harmony*. Londres, Haas & Co., 1899.
- Kitson, Charles Herbert. *The art of counterpoint and its application as a decorative principle*. Oxford, Clarendon Press, 1907.
- Kitson, Charles Herbert. *Elementary Harmony, Vol.1-3*. Oxford, Clarendon Press, 1920.
- Koechlin, Charles. *Traité de l'harmonie*, Vol I, II, III. Paris, Max Eschig, 1928.
- Koechlin, Charles. *Traité de l'orchestration*. París, Editions Max Eschig, [1954-1959].
- Kostka, Stefan; Payne, Dorothy. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. McGraw-Hill, 1999.
- Krehl, Stephan. *Contrapunto*. Barcelona, Labor, S.A., 1930.
- *La música, Vol.1*. Buenos Aires, 1994.
- Laudon, Robert T. "The Debate about Consecutive Fifths: a Context for Brahms's Manuscript Oktaven und Quinten", *Music & Letters*, Vol.73, nº1 (1992), p.48-61.
- Lavignac, Alberto. *Curso de armonía teórico y práctico*. Paris, Henry Lemoine, 1909.
- Leavitt, Helen S. *Practical lesson plans in harmony*. Boston, Ginn and Company, 1916.
- Lefèvre, Gustave. *Traité d'harmonie a l'usage des cours de l'école*. París, 1889.
- Lenormand, René. *Étude sur l'Harmonie Moderne*. Paris, Le Monde Musical, 1912.
- Leon Tello, Francisco José. *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid, CSIC, 1991.

- “Les îles en harmonie. Un regard sur la polyphonie par accords en Corse, Sardaigne et Sicile”, *Pastel. Musique et Danses traditionnelles en Midi-Pyrénées*, nº56, 2º semestre 2005, p.34-42.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- López Remacha, Miquel. *Tratado de armonía y contrapunto, o composición*. Madrid, León Amarita, 1824.
- Lozano, Antonio. *Prontuario de Armonía*. Zaragoza, 1887.
- Lyon, James. *The elements of harmony*. Oakville, F. Harris Music Co, 1920, p.22.
- Lleys, Juan. *Tratado Teórico Práctico de Armonía y Composición Musical*. Barcelona, Juan Budó, 1850.
- Macchiarella, Ignazio. *Voces de Italia*. Madrid, Akal, 2003.
- Macfarren, George Alexander. *Six lectures on harmony*. Londres, Longmans, Green & Co., 1882.
- Macfarren, George Alexander. *Alfred Day's Treatise on Harmony*. Londres, Harrison & Sons, 1885.
- Macfarren, George Alexander. *The rudiments of harmony, with progressive exercises and appendix*. Londres, J. B. Cramer, 1888.
- Machand, Alexandre. *Du principe essentiel de l'harmonie*. París, Imprimerie Nationale, 1872.
- Macpherson, Stewart. *Studies in art of counterpoint*. Londres, Joseph Williams Limited, 1927.
- Mansfield, Orlando Augustine. *The student's harmony*. Londres, Weekes & Co., 1896.
- Margat, Yves. *Exercices préparatoires a l'étude de l'harmonie, 2 vol.*. París, Durand, 1939.
- Martín Moreno, Antonio. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976.
- Martini, Giovanni Battista. *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto, 2 vol.*. Bolonia, Lelio Dalla Volpe, 1774.
- Masson, Charles. *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*. Gèneve, Minkoff, 1971.
- Mast, Paul. “Brahms's Study, Octaven u. Quinten u. A.”, *The Music Forum, Vol. 5*. New York, Columbia University Press, 1980, p.1-196.
- Messiaen, Olivier. *Vingt leçons d'harmonie*. París, Leduc, 1951.
- Molina Amorós, José. *Tratado de armonía razonada teórico y práctico*. Villajoyosa, 1913.
- Montanos, Francisco de. *Arte de Musica, theorica y practica, Francisco de Montanos. Racionero de la Iglesia Mayor de Valladolid*. Valladolid, impreso en casa de Diego Fernandez de Cordoba y Obiedo, 1592.
- Morera, Enric. *Nuevo tratado práctico de Armonía*. Barcelona, Imp. Bayer, 1930.
- Muris, Johannes de. *Écrits sur la musique / Jean de Murs; traduction et commentaire de Christian Meyer*. París, CNRS, 2000.
- Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid, Alianza Música, 1985.
- Nonó, José, *Gran mapa armónico, que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna. Primer estudio, necesario no solo a los jóvenes compositores, sino tambien a todas las personas de ambos sexos que cantan o tocan*

- algun instrumento, para desempeñar su parte con perfeccion y conocimiento.* Madrid, Imprenta de Repullés, 1829.
- Notley, Margaret. *Lateness and Brahms: music and culture in the twilight of viennese liberalism.* Oxford University Press, 2006.
 - Norris, Homer Albert. *Practical harmony on a french basis.* Boston, H. B. Stevens Company, 1894.
 - Norris, Homer A. *The art of counterpoint.* Boston, H. B. Stevens Company, 1899.
 - Oakey, George. *Text book of harmony.* Londres, J. Curwen & Sons, 1897.
 - Orem, Preston Ware. *Harmony book for beginners: a text book and writing book for the first year's work, for class, private and self instruction, including scales, intervals, common chords, the dominant seventh chord and melody making.* Philadelphia, Theodore Presser Co., 1916.
 - Ouseley, Frederick Arthur Gore. *A Teatrise on harmony.* Oxford, Claredon press, 1868.
 - Ouseley, Frederick Arthur Gore. *A Teatrise on Counterpoint, Canon and Fugue.* Oxford, Claredon press, 1880.
 - Owen, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint: From Josquin to Stravinsky.* Thomson Learning, 1992.
 - Parker, James Cutler Dunn. *Manual of harmony: being an elementary treatise of the principles of thorough bass, with an explanation of the system of notation; and designed as a text-book for the use of seminaries and schools, as well as for private instruction.* New York, Hamilton S. Gordon, 1883.
 - Parkhurst, Howard Elmore. *A complete system of harmony.* New York, Carl Fischer, 1908.
 - Pearce, Charles William. *Composers' counterpoint, a sequel to "Students' counterpoint,"*. London, C. Vincent, [190?].
 - Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX.* Madrid, Real Musical, 1985.
 - Petit, Jacques. *Manuel d'Harmonie.* París, Cité de la Musique, 1998.
 - Petrini, François. *Nouveau système d'harmonie en soixante accords distribué en quatre classes.* París, Chez Louis, 1796.
 - Pierce, John R. *Los sonidos de la música.* Barcelona, Labor, 1985.
 - Piston, Walter. *Armonía.* Barcelona, Labor, S.A., 1991.
 - Piston, Walter. *Contrapunto.* Barcelona, Labor, S.A., 1992.
 - Playford, John. *An introduction to the skill of musick in three books. The first contains the grounds and rules of musick, acording to the gam-out, and other principles thereof. The second, instructions and lessons both for the bass-viol and treble-violin. The third, The art of descant, or composing musick in parts: in a more plain and easie method than any heretofore published.* Londres, E. Jones, 1694.
 - Prout, Ebenezer. *Harmony: its theory and practice.* Londres, Augener, 1889.
 - Rabassa, Pere. *Guía para los principiantes.* Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
 - Rameau, Jean-Philippe. *Code de musique pratique.* París, Imprimerie Royale, 1760.
 - Rameau, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony.* New York, Dover Publications, 1971.
 - Ramos de Pareja, Bartolomé. *Música Práctica.* Torrejón de Ardoz, Alpuerto, 1990.
 - Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music: Fourth Edition.* Harvard University Press, 2003.
 - Reber, Henri. *Traité d'Harmonie.* Paris, Colombier, 1862.
 - Reese, Gustave. *La música en la Edad Media.* Madrid, Alianza Música, 1989.

- Reicha, Antonio. *Tratado de armonía práctica*. Barcelona, Imprenta musical de Don José Vilar, 1845.
- Richter, Ernst Friedrich. *Manual of simple and double counterpoint*. New York, Schirmer, 1884.
- Richter, Ernst Friedrich. *Traité complet de contrepoint*. Leipzig, Briekopf & Hertel, 1907.
- Richter, Ernst Friedrich. *Tratado de Armonía*. Leipzig, Breitkop & Härtel, 1928.
- Riemann, Hugo. *The nature of harmony*. Philadelphia, T. Presser, 1886.
- Riemann, Hugo. *Von verdeckten Oktaven und Quinten*. Leipzig, Seemann, 1895?.
- Riemann, Hugo. *Harmony simplified or the theory of the tonal functions of chords*. Londres, Augener, 1896.
- Riemann, Hugo. *Manuel de l'harmonie*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.
- Riemann, Hugo. *Text-book of simple and double counterpoint*. Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1904.
- Riemann, Hugo. *Armonía y modulación*. Barcelona, Labor S.A., 1930.
- Rimsky-Korsakov, Nicolai. *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires, Ricordi, 2005.
- Rockstro, William Smyth. *Practical Harmony*. Londres, R. Cocks, 1881.
- Rodríguez de Hita, Antonio. *Diapasón instructivo. Consonancias, músicas y morales. Documentos a los profesores de música. Carta a sus discípulos, de Don Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid, 1757.
- Roederer, Juan G.. *Acústica y Psicoacústica de la Música*. Buenos Aires, Ricordi, 1997.
- Roel del Río, Antonio Ventura. *Razón natural i científica de la musica en muchas de sus mas importantes materias. Carta a D. Antonio Rodriguez de Hita, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia, sobre su Breve, i facil methodo de estudiar la Composición: por Don Antonio Roel del Rio, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia de Mondoñedo*. Santiago, Ignacio Aguayo i Aldemunde, 1760.
- Rubio, Samuel. *Libro de música práctica de Francisco Tovar*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.
- Rueda, Enrique. *Armonía*. Madrid, Real Musical, 2002.
- Saint-Saëns, Camille. *Harmonie et mélodie*. París, CalmannLévy, 1885.
- Salzer, Félix. *Audición estructural*. Barcelona, Labor, 1990.
- Savard, Augustin. *Cours complet d'Harmonie théorique et pratique*. París, E. & A. Girod.
- Schenker, Heinrich. *Tratado de Armonía*. Madrid, Real Musical, 1990.
- Schenker, Heinrich. *L'écriture libre*. Liège, Mardaga, 1993.
- Schenker, Heinrich. *Counterpoint, 2 vol.*. Michigan, Musicalia Press, 2001.
- Scholz, Hans. *Compendio de Armonía*. Barcelona, Labor, S.A., 1951.
- Schönberg, Arnold. *Armonía*. Madrid, Real Musical, 1990.
- Schönberg, Arnold. *Ejercicios preliminares de Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1990.
- Schönberg, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona, Labor, 1990.
- Searle, Humphrey. *El contrapunto del siglo XX*. Barcelona, Vergara Editorial, S.A., 1957.
- Sewall, Maud Gilchrist. "Hucbald, Schoenberg and Others on Parallel Octaves and Fifths", *The Musical Quarterly*, Vol.12, nº2, (1926), p.248-65.
- Shepard, Frank Hartson. *Harmony simplified: a simple and systematic exposition of the principles of harmony, designed not only to cultivate a thorough knowledge of chord-*

- construction but also to practically apply that knowledge and to develop the perceptive faculties.* New York, Schirmer, 1899.
- Shepard, Frank Hartson. *Graded lessons in harmony.* New York, G. Schirmer, 1914.
 - Shield, William. *An introduction to harmony.* Londres, 1800.
 - Shirlaw, Matthew. “Aesthetic and Consecutive Fifths”, *The Music Review*, Vol. 10 n°2 (1949), p.89-96.
 - Shirlaw, Matthew. *The theory of harmony: an inquiry into the natural principles on harmony, with an examination of the chief systems on harmony from Rameau to the present day.* Londres, Novello.
 - Soriano Fuertes, Indalecio. *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno: del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y canones, del ritmo, la melodía y el fraseo, y del canto retrogrado o cangrizante.* Madrid, Almacen de música de Lodre, 1845.
 - Southard, Lucien H. *Course of harmony, being a manual of instruction in the principles of thorough-bass and harmony.* Londres, G. P. Reed, 1855.
 - Stainer, John. *Harmony, with an appendix containing one hundred graduated exercises.* Londres, Novello, 1893.
 - Tappert, Wilhelm. *Das Verbot der Quinten-Parallelen, eine monographische Studie.* Leipzig, Matthes, 1869.
 - Tchaikovsky, Peter Ilyitch. *Guide to the practical study of Harmony.* Mineola, Dover, 2005.
 - *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8: Europe.* New York, Garland Publishing, 2000.
 - *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians.* Londres, Macmillan Publishers Limited, 2001.
 - Tinctoris, Johannes. *The Art of counterpoint (Liber de arte contrapuncti).* Translated and edited with an introduction by Albert Seay. American Institute of Musicology, 1961.
 - Toch, Ernst. *Elementos constitutivos de la música: Armonía, Melodía, Contrapunto y Forma.* Barcelona, Idea Books, 2001.
 - Torre Bertucci, José. *Tratado de Contrapunto.* Buenos Aires, Ricordi, 1947.
 - Tracy, James M. *Theory and rudimental harmony.* Boston, White, Smith & Co., 1878.
 - Trachier, Olivier. *Aide-mémoire du contrepoint du XVI^e siècle.* Paris, Editions Durand, 1999.
 - Valls, Francesc. *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a); Josep Pavia i Simó, Ed.* Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, 2002.
 - Vergés, Lluís. *El lenguaje de la armonía: de los inicios a la actualidad.* Barcelona, Boileau, 2007.
 - Villermin, Louis. *Traité d'harmonie ultra moderna.* Paris, Cavel Freres, 1911.
 - Vitry, Philippe de. *Ars Nova / Philippi de Vitriaco; a Gilbert Reaney, André Gilles et Jean Maillard.* American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, Stuttgart, 1964.
 - Weber, Gottfried. *The Theory of Musical Composition treated with a view to a naturally consecutive arrangement of topics, Vol.1, 2.* Londres, Robert Cocks, 1851.
 - Weitzmann, Karl Friedrich; Bowman, Edward Morris. *Bowman's-Weitzman's manual of musical theory. A concise, comprehensive and practical text-book on the science of music, prepared and edited with the approval and permission of the author, Carl Friedrich Weitzman, by his pupil, E.M. Bowman.* New York, W.M. A. Pond, 1879.
 - Wilson, Mortimer. *The rhetoric of music: harmony, counterpoint, musical form.* Lincoln, The University Publishing Company, 1907.

- Wylde, Henry. *Harmony and the science of music*. Londres, Hutchings and Romer, 1872.
- York, Francis Lodowick. *A practical introduction to composition: harmony simplified*. Boston, Oliver Ditson Company, 1909.
- Zamacois, Joaquín. *Tratado de Armonía, Vol. I, II, III*. Barcelona, Labor, S.A.
- Zarlino, Gioseffo. *Institutione Harmoniche*. Bologna, Arnaldo Forni, 1999.
- Ziehn, Bernhard. *Manual of harmony theoretical and practical*. Milwaukee, A. Kaun Music Co., 1907.
- Zimmerman, Joseph. *Traité d'harmonie de contre-point et de la fugue, la composition appliquée à l'orchestre et au théâtre*. París, Cloudens, [entre 1857 y 1885].

APÉNDICE 1: Ejemplos del periodo moderno y de las influencias de la música tradicional

