

*Hindemith*

**PRÁCTICA DE LA  
COMPOSICIÓN  
A DOS VOCES**

**MELOS**

Hindemith, Paul

Práctica de la composición : a dos voces / Paul Hindemith.

1a ed . 2a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Melos, 2019.

192 p. ; 23 x 16 cm.

Traducción de: Walter Liebling.

ISBN 978-987-611-224-6

I. Composición Musical. I. Walter Liebling, , trad. II. Título.

CDD 783.12

Hindemith, Paul

Práctica de la composición : a dos voces / Paul Hindemith.

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Melos, 2023.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Walter Liebling.

ISBN 978-987-611-516-2

I. Walter Liebling, , trad. II. Título.

CDD 783.12

ISBN 978-987-611-224-6 By Melos Ediciones Musicales S.A.

© Copyright by Ricordi Americana S.A.E.C. - Buenos Aires. Argentina.

© Copyright 2007 by Melos Ediciones Musicales S.A.

Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 - Buenos Aires. Argentina.

Todos los derechos están reservados - All rights reserved.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

PAUL HINDEMITH

**PRÁCTICA DE LA  
COMPOSICIÓN A DOS VOCES**

Título original  
ÜBUNGSBUCH FÜR DEN ZWEISTIMMIGEN SATZ

Traducción:  
WALTER LIEBLING

## INDICE

	<u>PÁG.</u>
Tabla de abreviaturas	7
Prólogo	9
Construcción de las estructuras melódicas más simples a una voz	13
Primeros ejercicios a dos voces	31
Ampliación del material melódico	49
Ampliación del material melódico (continuación)	68
Características fundamentales de la construcción de melodías	80
Ampliación del material melódico (conclusión)	99
Cohesión tonal	110
El aspecto tonal de las melodías	131
Enriquecimiento del modelo melódico	143
Estructuras a dos voces libres (I)	161
Estructuras a dos voces libres (II)	177

## TABLA DE ABREVIATURAS

A	=	Anticipación
Ap	=	Apoyatura
B	=	Bordadura
E✓	=	Escapatoria abandonada por salto
⊂E	=	Escapatoria alcanzada por salto
L	=	Sonido libre acentuado
L	=	Sonido libre no acentuado
P	=	Nota de paso
R	=	Retardo
⊖	=	Centro tonal
♯	=	Dominante
♭	=	Subdominante

Sistema de identificación de las octavas adoptado por Hindemith y conservado en este libro:



## PROLOGO

*Las once lecciones de la parte práctica que integran el presente libro son la continuación de la parte teórica de mi Manual de Composición. Se limitan a ejercicios a dos voces; pero este tema deliberadamente circunscripto es objeto de un estudio más detallado y minucioso que el realizado en otros tratados del género. Si bien la educación para la comprensión y aplicación de los fenómenos sonoros, en especial los armónicos, no puede desenvolverse sino insuficientemente con el empleo de sólo dos voces, estos ejercicios ofrecen, sin embargo, debido a su material sonoro de fácil comprensión, y debido a sus limitadas posibilidades de movimiento y combinación, la mejor manera de llegar a conocer los elementos esenciales y el flujo de energías inherentes a la composición en general. ¡Que no se diga que es prematuro familiarizar al alumno ya en este nivel de su saber con los principios —no tan obvios— de la composición! Ese es justamente el momento indicado para guiar la mirada hacia horizontes más amplios; más adelante la plenitud del material sonoro tenderá sus redes con demasiada facilidad, para envolver, con sus múltiples reglas de aplicación, su pensamiento y su sentir. Según mis experiencias, el conocimiento temprano de las fuerzas motrices de la composición ayuda a vencer los puntos muertos que habrán de presentarse indefectiblemente en la labor de todo alumno avanzado, lo que en muchos casos no se logra con el estudio posterior de estas enseñanzas necesarias. Podrá formular una objeción fundada al orden seguido en este libro sólo aquel maestro o alumno que luego de larga experimentación se haya convencido de su carencia de méritos. Pero no creo que ello sea posible ni siquiera después del uso*

*exhaustivo de este libro de ejercicios, pues ¡cómo habría de formarse un juicio concluyente acerca del camino íntegro a seguir a través del dominio de la composición, luego de estos primeros ejercicios! Le ruego que confíe en mi experiencia de muchos años, y que me crea cuando afirmo que no hay nada en este libro que no haya sido probado y confirmado en la enseñanza práctica. Por desgracia, no puedo publicar ya ahora la continuación de este libro de ejercicios, a saber, la iniciación en el arte superior de composición polifónica. Pero tengo la intención de hacerlo en cuanto el tiempo me lo permita.*

*Quien entre tanto quiera utilizar en su labor didáctica los ejercicios a dos voces, se verá obligado a usarlos como complemento de la enseñanza común de composición, o en todo caso, podrá hallar la forma de coordinarlos con la práctica de la enseñanza de armonía y contrapunto, lo cual es perfectamente factible.*

*Cuando aparezca la obra completa, los ejercicios de este libro servirán de fundamento para todo trabajo de composición. Se dirigen al principiante, de quien no se supone que tenga conocimiento alguno respecto de métodos más antiguos. De manera pues que no es necesario dedicarse a estudios previos de armonía o de contrapunto para poder comenzar con el material de trabajo aquí presentado. Eso sí, se presupone una preparación sólida en la teoría musical elemental, y en los principios básicos del adiestramiento del oído; además es necesario que se tenga una idea precisa y clara de los intervalos y de la estructura de los acordes más sencillos de tres y más sonidos. Pese a la exposición fácilmente comprensible, y al ordenamiento metódico de los ejercicios (cada una de las once lecciones contiene una presentación del material de trabajo necesario para cada caso, una descripción detallada del procedimiento y algunos ejemplos que sirven de modelo) habrá de resultarle difícil al principiante llevar la labor a feliz término sin ayuda alguna. Este libro necesita la colaboración explicativa del maestro, quien ampliará y distribuirá el material didáctico de acuerdo con las necesidades del alumno. Para aquél, la subdivisión en reglas y ejercicios numerados no deberá significar impedimento alguno en su trabajo. Antes bien, habrá de ver en ello el estímulo hacia la creación de nuevo material de trabajo en vistas a una ampliación de lo ya existente. En tal sentido no se le impone límite alguno a su talento creador. Si prefiere enseñar en base a*

*métodos tradicionales, podrá hacer uso de las indicaciones técnicas aquí presentadas de igual modo que para la conquista de campos sonoros que hasta ahora no le habrá sido posible explorar. Notará que su libertad para la formación de un estilo de composición propio no sufre desmedro alguno (cosa que no ocurre en los tratados tradicionales de composición), que no se ve obligado a moverse en una dirección estilística predeterminada —una objeción que se me ha hecho notar frecuentemente (luego de la publicación de la parte teórica)— que en cambio recibe un instrumento que podrá usar para la resolución de todas las cuestiones técnicas y estilísticas, cualquiera sea la forma que éstas adopten. El estudio previo de la parte teórica precedente le será una ayuda valiosa, especialmente si desea que el alumno conozca las pruebas de las afirmaciones hechas durante el desarrollo de la labor. Empero, esto no es absolutamente indispensable, ya que las tesis principales del primer tomo, en cuanto actúan inmediatamente sobre el trabajo de composición práctica, vuelven a presentarse, en el presente libro, en las descripciones del material y en las directivas referentes a procedimientos de trabajo, en una forma adecuada a la nueva finalidad.*

PAUL HINDEMITH

Febrero de 1939.

## PRIMERA LECCION

### *CONSTRUCCIÓN DE LAS ESTRUCTURAS MELÓDICAS MÁS SIMPLES A UNA VOZ*

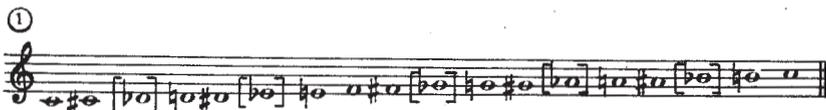
El alumno combinará unos pocos sonidos para formar una estructura lineal en la cual la fuerza melódica se presente con la menor añadidura posible de elementos rítmicos y armónicos. Debe llegar a conocer el efecto de esa fuerza en las series de sonidos sencillas y por ahora casi exentas de toda expresión. El material con el cual trabajamos es tan reducido, los límites del dominio de su aplicación tan estrechos, que los resultados no pueden pretender valor artístico alguno, ni mucho menos aún impresionar al oyente. No son sino ensayos de laboratorio, que no se presentan en la práctica musical como melodías autónomas, dado que no es ni deseable ni posible sustraer líneas melódicas constantemente a la influencia del ritmo y de la armonía, tal como aquí se hace. No obstante, debemos considerar esas estructuras, aparentemente de tan magra importancia, como el núcleo vital aún de las melodías más complicadas.

Por su forma, una melodía semejante corresponde, digamos, al "cantus firmus" (cf) aplicado en la enseñanza del contrapunto. Pero mientras el "cantus firmus" no hace sino de modelo suscinto para los ejercicios del principiante, careciendo en esa forma de toda importancia para la composición práctica posterior del músico ya formado, se disponen aquí las series de sonidos de acuerdo con las exigencias más severas de la melodía pura, y se conservan también —si bien en forma algo cambiada— como sostén y modelo originario de todo trabajo de composición.

## A

### El material de trabajo

1. Nuestro material de trabajo son los doce semitonos de la escala cromática:

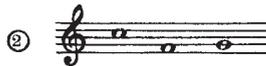


que nos imaginamos a nuestra disposición no solamente dentro de los límites del fragmento arriba citado, sino dentro del ámbito total de la voz humana, partiendo de cualquier sonido inicial hasta la altura deseada. La suposición de la escala diatónica mayor y menor o de los antiguos modos eclesiásticos como material de construcción —como solía ser costumbre en todos los tratados de composición hasta el presente—, aliviaría al alumno sin duda la labor en sus primeros ensayos, pero el precio a pagar más tarde por esa ventaja falaz sería sumamente alto: la experiencia siempre vuelve a demostrar cuán difícil es, aún para los músicos más talentosos e intuitivos, apartarse de un sendero al principio apenas perceptible, pero luego violentamente coercitivo, a fin de llegar a conocer todos los caminos de interrelacionada multiplicidad que el arte noble y libre de la composición siguiera ya desde siempre, o aquellos otros que viene siguiendo en el curso de los últimos decenios, y sin cuyo conocimiento no nos podemos hoy en día siquiera imaginar una penetración en el campo más íntimo de la composición artística. El principiante comenzará por eso sus primeras lecciones, internándose directamente en el libre flujo de la riqueza cromática. Ello no equivale a permitir que los sonidos se apiñen en audaces conglomerados inauditos y extravagantes.

Nuestros primeros pasos los daremos más bien dentro de límites cuya estrechez supera aún las exigencias de los más firmes defensores del estilo de cantus firmus estrictamente escolástico. En este primer período, caracterizado por una coacción tonal sumamente fuerte, el alumno siente la existencia del cromatismo únicamente en la medida en que le son accesibles, a partir de cada sonido dado, una cantidad de sonidos mayor que en los métodos tradicionales de enseñanza. Pero una serie de reglas evitará que

la elección se torne en motivo de aflicción: no lo habrá de asfiar la superabundancia del material, ni será arrastrado río adentro hacia donde no haga pie. Sólo a través de un avance cauteloso llegará a gozar cada vez más de las ventajas ofrecidas por la totalidad del material cromático a su disposición.

2. En los ejercicios iniciales tenemos en cuenta el tiempo y el valor de las notas únicamente en cuanto dependan de ellos el cambio de sonidos y el desarrollo uniforme de un ejercicio. Escribimos sólo redondas y dejamos de lado la indicación de compás y las líneas divisorias.



La redonda, independizada de toda relación métrica, representa un sonido de duración cualquiera. Sin embargo, dentro de cada ejercicio se les concede a todos los sonidos un valor temporal uniforme, que equivale a la duración de aproximadamente 2 a 3 pulsaciones. Así ningún sonido se podrá diferenciar de los demás por su duración mayor o menor, ni podrá sobresalir o subordinarse, y tendremos el tiempo suficiente para percibir y comprender, en su énfasis pleno, cada sonido y cada progresión de un sonido a otro. Ante semejante disposición, le queda a la fuerza rítmica la mínima influencia imaginable sobre la estructura melódica; ella deberá contentarse con fijar los límites entre los eslabones melódicos individuales. Es comprensible que si prestamos poca atención a un elemento tan importante como es el ritmo, renunciaremos totalmente a la dinámica y otras indicaciones de expresión; ellas no tienen significación para los esenciales procesos sonoros y de movimiento que constituyen los resortes fundamentales en estos ejercicios de composición.

3. La atención del principiante se verá tan absorbida por los problemas inherentes a ésta materia, que le es extraña y que además le presenta exigencias duras para sus facultades intelectuales, que sería imprudente complicar aún más su labor mediante el agregado de otros problemas externos que no atañen al contenido del trabajo mismo. Todo maestro sabe qué luchas debe sostener el alumno al principio con las claves. Hoy en día, debido a una ense-

ñanza errónea, hemos llegado al punto en que una clave de *Do* constituye un impedimento serio en el trabajo aún para alumnos capaces (ni hablemos de la combinación de distintas claves de *Do*). Sin embargo tenemos que contar con ese estado de cosas, por más vergonzoso y condenable que sea. Por ello anotaremos todos los ejercicios a dos voces en las dos claves más comunes, la de *sol* y la de *fa*, y nos reservamos la aplicación de las demás para cuando escribamos a tres voces.

4. Concebimos los ejercicios a dos voces exclusivamente para los cuatro registros vocales: soprano, contralto, tenor y bajo, y por ahora de manera que el alumno mismo pueda cantarlas sin esfuerzo.

Las alumnas escribirán pues en clave de *sol* para soprano o contralto, mientras que los alumnos anotarán en clave de *fa* o, para registros más agudos, en la "forma tenor" de la clave de *sol* (indicada por un pequeño número 8). Sólo en los ejercicios posteriores (a partir de la segunda lección) podrán los alumnos escribir también para registros que no sean los suyos; pero aún en ese caso deberán trabajar con el sonido viviente, y no contentarse nunca con escribir notas sobre el pentagrama; esto lo lograrán adaptándose a la capacidad técnica del canto —generalmente escasa— de sus compañeros (o del maestro). Los ejercicios serán cantados sin texto, solamente con ayuda de "la - la" u otras sílabas semejantes. Sólo en los dos últimos ejercicios incorporamos la palabra a nuestra labor. La última prueba respecto del valor de lo escrito la ofrecerá siempre la ejecución cantada de cada uno de los ejercicios.

## B

### Procedimiento de trabajo

Una melodía consiste, en lo que se refiere a la actividad puramente melódica de las sucesiones de intervalos sin sus contenidos rítmicos y armónicos, en progresiones por grado conjunto y en saltos. Sentimos como "grado conjunto" la superación del espacio entre dos puntos sonoros terminales mediante un impulso energético que logra vencer justamente la distancia de una segunda mayor o menor; todos los intervalos que excedan dicha segunda,

de la tercera menor en adelante, son superados mediante *saltos*. Es posible construir esquemas lineales extremadamente opuestos, en los cuales largos desarrollos melódicos consisten únicamente ya sea en segundas consecutivas, ya sea sólo en saltos. Mas ellas no pertenecen a las formas de expresión melódica más felices; estas últimas se hallan más bien allí donde progresiones por grado conjunto y saltos, en sabia disposición, hacen valer su particular plenitud de tensión, para unirse en el efecto de conjunto formal, sonoro y de contenido. Esta disposición, nacida de la naturaleza misma del sonido individual, influída por la educación, la experiencia, y el gusto personal, ha de regir también aún en las estructuras melódicas autónomas más pequeñas, que ahora procederemos a construir. La observancia de las siguientes reglas nos conducirá a esa meta.

#### REGLA 1.

El ejercicio debe mantenerse dentro del ámbito de una octava, aproximadamente.



La palabra “aproximadamente” nos dice que este límite no debe respetarse con excesiva rigidez. Si una mayor extensión se hiciera absolutamente indispensable, puede excederse en algo la distancia de una octava: La limitación en cuanto a extensión sonora de los ejercicios evita el empleo de arcos melódicos amplios, que como medios expresivos de gran estilo, destruirían el carácter de nuestros ejercicios, dirigidos exclusivamente hacia la pureza de construcción, y que se dan por satisfechos con un mínimo de expresión. Además, lo reducido de la extensión nos ofrece la seguridad de la realización cantable a través de la propia voz.

#### REGLA 2.

No es posible dar una regla fija y obligatoria en cuanto a la duración. Sin embargo, el alumno notará que la observancia de todas las prescripciones dadas garantiza a los ejercicios una cierta duración uniforme. Es dudoso que con menos de 7 sonidos se logre despertar la sensación de un desarrollo melódico; el doble

de dicha cantidad provocará un cierto tedio que se origina en la vuelta sobre un sonido ya usado con anterioridad.

### REGLA 3.

El sonido inicial y el final son idénticos. Al volver finalmente al punto de partida, logramos que el oyente tenga la sensación de conclusión y unidad formal y tonal.

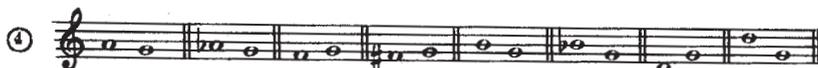
### REGLA 4.

La dirección del movimiento deberá ser variada a más tardar después de 4 sonidos, a fin de evitar un impulso ascendente o descendente demasiado pronunciado de la línea melódica.

### REGLA 5.

Únicamente pueden preceder al sonido final los siguientes intervalos (todos los demás contrarrestan su efecto final):

- su segunda (mayor o menor) superior o inferior,
- su tercera (mayor o menor) superior,
- su cuarta inferior,
- su quinta superior.



### EJERCICIO 1

Escribir —en redondas y sin líneas divisorias— varias melodías que se atengan a las indicaciones dadas y que puedan cantarse sin esfuerzo: ¡lo que presenta dificultades al canto no puede estar bien! Corregir hasta quedar completamente satisfecho con el trabajo.

El alumno deberá acostumbrarse a no seguir adelante hasta haber comprendido a fondo todo lo conducente a la preparación de un ejercicio, y hasta haber resuelto el ejercicio mismo.

### EJERCICIO 2

Comprobar si los resultados del ejercicio 1 presentan partes que se hallan en conflicto con las reglas que siguen y marcar dichas partes.

Nuestras melodías han de trazar sus arcos en el equilibrio de un progreso constante y sereno. Para ello es imprescindible que se evite todo grupo de sonidos que pudiera detenerla en su medido avance. Pues si un sonido o grupo de sonidos obtuviera preponderancia sobre sus vecinos por su duración, su posición de privilegio, o debido a su unión con otros (medios éstos que son empleados conscientemente en una forma de composición menos estricta que la nuestra), entonces se verá perturbado el flujo melódico.

Las siguientes reglas se refieren precisamente a semejantes perturbaciones.

**REGLA 6.**

Se prohíbe la repetición inmediata de un sonido.



Si un sonido es repetido inmediatamente después de su primera aparición, sin alternar con sonidos intermedios, se refuerza su posición frente a los demás sonidos, y se refrena el flujo melódico. También la reaparición de un sonido, luego de la intercalación de un sonido intermedio, fija la melodía excesivamente sobre aquél.



El grupo “nota - bordadura - nota” debe por ello ser evitado en nuestros primeros ejercicios. El peligro de que se imponga un sonido que aparezca repetidas veces se pierde en tanto en cuanto aumenta la cantidad de sonidos intercalados entre él y sus repeticiones.

**REGLA 7.**

Evitar los acordes rotos. Evitar que varios sonidos consecutivos de la melodía formen un grupo que pueda ser interpretado como acorde roto de tres o más sonidos.



Un grupo de sonidos semejantes atraería la atención sobre sí, debido a su unidad, desvalorizando de tal manera los sonidos circundantes. El flujo melódico tranquilo se vería aquí nuevamente obstruído. Con dos sonidos aún no se puede provocar la sensación de acorde, si bien ya se insinúa nítidamente con la presentación del intervalo de 3ª mayor o menor; sólo con la presencia de por lo menos tres sonidos se hace posible decidir de qué acorde se trata. El efecto más llamativo lo producen los acordes rotos que contienen un tritono (cuarta aumentada = quinta disminuída); éstos deben evitarse con especial cuidado.



La denominación de tritono corresponde en realidad únicamente a la cuarta aumentada (ésta consiste en tres tonos enteros consecutivos); para la quinta disminuída no existe ninguna denominación particular; para simplificar, aplico el nombre de tritono a ambos intervalos.

Es posible suavizar considerablemente el efecto de acorde que producen los acordes rotos y de tritono mediante sonidos intercalados que se hallen en relación de segunda con uno de los sonidos del acorde. Sin embargo, no es posible anular dicho efecto por completo.



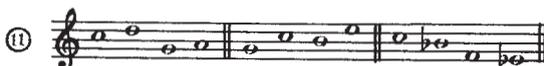
No se puede ofrecer al alumno una regla exacta que determine en forma inequívoca hasta qué punto los acordes rotos con sonidos intermedios puedan favorecer o entorpecer el flujo de la melodía. Más que nunca tendrá que confiar en su oído para juzgar semejantes grupos de sonidos. Si pese a la intercalación su oído siente el acorde roto como un impedimento para el desarrollo fluido de la melodía, entonces deberá evitarlo. Si el impulso melódico es, en cambio, tan fuerte que un acorde roto con sonido intermedio es arrastrado, y con ello neutralizado, podrán usarse libremente estas figuras, comúnmente de valor dudoso.

#### REGLA 8.

Evitar las progresiones (repeticiones de un mismo esquema melódico partiendo de otro sonido).



También las progresiones producen células melódicas. Aun cuando el primer eslabón de una progresión esté construido en todo de acuerdo con las reglas, no dejará de evidenciarse en la conciencia del oyente con mayor nitidez que los sonidos independientes, debido a su repetición, ya más aguda, ya más grave. La más pequeña de las progresiones,



o sea la repetición transportada de una figura de sólo dos sonidos, no molesta, siempre que no se la repita más de una sola vez, o que no articule el ejercicio mediante un ritmo demasiado evidente. Pero a menudo molesta como progresión invertida, en especial cuando el primer eslabón contiene un salto.



Cuando digo "a menudo" quiero significar que no es posible delimitar con reglas y prohibiciones, todo el acontecer musical aún de estos pequeñísimos ejercicios. Siempre se presentarán casos en los cuales el gusto habrá de decidir entre dos soluciones igualmente satisfactorias; más aún, en casos excepcionales, podría darse preferencia a una forma no del todo correcta sobre una correcta. ¡Pero el alumno hará bien en no invocar esta afirmación con demasiada frecuencia! De todas maneras notará que las reglas y prohibiciones no han de coartarlo más allá de lo necesario para lograr la exactitud y la claridad exigidas en cada caso. No existe regla que mantenga la misma validez a través de todas las etapas de un proceso educativo. Siempre deberá ajustarse a las exigencias particulares de cada caso especial. Por ello las indicaciones dadas serán ampliadas, suplantadas por otras, o simplemente invalidadas, según sea necesario, en los ejercicios siguientes.

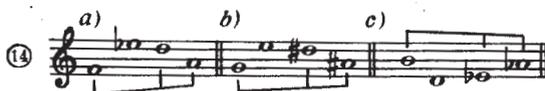
Las normas precedentes garantizan hasta cierto punto el flujo tranquilo de la melodía, al rehuir formaciones de grupos de contención. Con ello, por cierto, no se elude el peligro que amenaza desde la dirección contraria: la aceleración indebida del flujo melódico mediante saltos demasiado llamativos.

## REGLA 9.

No deben emplearse saltos más grandes que una quinta (ascendente o descendente). Saltos de sexta y séptima provocan o bien formaciones de grupos —dado que los sonidos subsiguientes se sienten como una especie de meta satisfactoria (resolución), con lo cual las sextas y séptimas aparecen como miembros subordinados de una sucesión de sonidos cerrada en sí—,



o de lo contrario, se forman, a mayor distancia, acordes rotos cuyos sonidos, si bien distanciados los unos de los otros, constituyen sin embargo un todo perfectamente perceptible.



Al enunciar la regla 7 ya vimos que tales acordes rotos “demorados” no pueden ser evitados totalmente, si no queremos restringir en demasía el desarrollo de líneas melódicas fluidas.

Si se desea hacer uso de ellos, entonces convendrá emplear las formas menos conspicuas; éstas se tornan tanto más conspicuas cuanto mayor sea la amplitud de los saltos que contienen semejantes grupos de sonidos.

No se extrañe el alumno ante la forma de escribir empleada en casos como el del ejemplo 14 b y c. La anotación no indica nada respecto de un acorde roto; sin embargo, el ejemplo, al ser tocado o cantado, nos permite percibir un acorde de sexta. Hemos de juzgar siempre en primer término por el sonido, al igual que en el lenguaje, donde nos decidimos principalmente por la palabra hablada y no por la ortografía. ¡Con ello no queremos decir que no deba tenerse en cuenta la ortografía! Ella tiene su lógica propia, a la cual nos debemos ajustar estrictamente cuando escribimos. Pero en cuanto al sonido, es exclusivamente el oído el que decide, y no el ojo.

Y finalmente, debido a la aplicación de saltos tan grandes, nuestra melodía se torna demasiado recortada, adquiriendo así un carácter excesivamente expresivo, que contradice el desarrollo normal deseado. Saltos de octava valen como repetición de sonidos (véase regla 6), sonidos que sobrepasan ese intervalo quedan desechados por violar la regla 1. Aun el inofensivo salto de quinta