

507/07

✓

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Departamento de Música

MANUAL INTRODUCTORIO
A LA ARMONIA

BIBLIOTECA
DE LA
UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Guatemala
2002

MANUAL INTRODUCTORIO
A LA ARMONIA

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Departamento de Música

MANUAL INTRODUCTORIO
A LA ARMONIA

Trabajo presentado para optar al grado académico de
Licenciado en Música

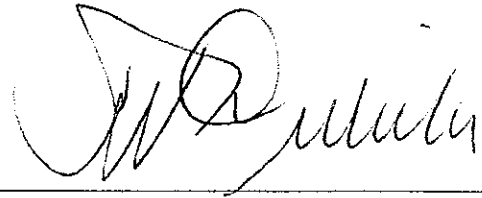
Guatemala
2002

Vo.Bo.



Maestro Fernando Archila S.
Asesor

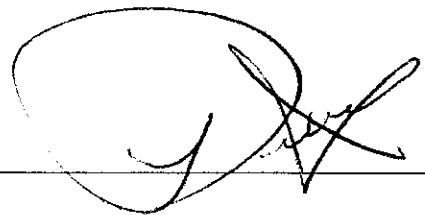
Tribunal Examinador



Maestro Fernando Archila S.



Maestro Igor Sarmientos



Maestro Pedro Lázaro Suárez

Fecha de aprobación:

12 de noviembre del 2002.

PREFACIO

El presente trabajo es un manual que trata sobre la Armonía Tradicional. Surge como respuesta a tres problemas que se encuentran actualmente en la enseñanza del tema: La discrepancia que existe entre los catedráticos que imparten el curso en cuanto a lo que es correcto o no, la falta de explicaciones claras acerca del porqué de mucho del material expuesto y, principalmente, la falta de disponibilidad de obras acerca del tema para consulta del estudiante.

Basándose en lo anterior, este trabajo hace una recopilación de los puntos más importantes de la bibliografía disponible, presentándolos de una manera sencilla, lógica y estructurada para su fácil comprensión. Aunque no contiene ejercicios, ya que considero que los estudiantes deben realizar sus propios ejercicios para incentivar su creatividad, todo el material está ejemplificado y explicado lo más claramente posible. Además, los temas se presentan en una forma progresiva, permitiendo a este trabajo servir como un libro de texto o una guía para el maestro que se proponga impartir el curso.

Si bien no pretende ser o suplir un tratado completo de Armonía debido a que carece de algunos temas, contiene lo que a mi juicio considero lo básico que un estudiante debe de aprender en sus primeros cursos de Armonía. Si logra comprender el material aquí expuesto, estoy seguro de que no tendrá ninguna dificultad a la hora en que decida especializarse o adentrarse más en el tema, ya que tendrá buenas bases para entender lo demás.

Aprovecho para agradecer al maestro Guillermo Gutiérrez por su valiosa enseñanza y a los maestros Fernando Archila, Carlos Soto e Igor Sarmientos por su tiempo, consejos y ayuda para la realización del presente trabajo. Espero que este libro cumpla su objetivo de ayudar al estudiante y de hacer que su paso por el curso de Armonía sea algo sencillo, atractivo y sobre todo útil para su formación musical.

Armando Mazariegos

INDICE

Prefacio		iv
<u>Capitulo I:</u>	Introducción	1
<u>Capitulo II:</u>	Escala mayor	3
<u>Capitulo III:</u>	Intervalos	8
<u>Capitulo IV:</u>	Tríadas	12
<u>Capitulo V:</u>	Escritura a cuatro voces	14
<u>Capitulo VI:</u>	Enlace de acordes en posición de fundamental	19
<u>Capitulo VII:</u>	Enlace de acordes en primera inversión	28
<u>Capitulo VIII:</u>	Enlace de acordes en segunda inversión	30
<u>Capitulo IX:</u>	Cadencias	32
<u>Capitulo X:</u>	Acordes con séptima	35
<u>Capitulo XI:</u>	Escala menor	39
<u>Capitulo XII:</u>	Enlace de acordes en tonalidades menores	42
<u>Capitulo XIII:</u>	Notas ajenas al acorde	46
<u>Capitulo XIV:</u>	Introducción al cromatismo	51
<u>Capitulo XV:</u>	Conclusión	57
Bibliografía		58

CAPITULO I

INTRODUCCIÓN

Armonía viene de una palabra en griego que no sólo quiere decir concordancia, sino la forma en que las planchas de madera de un barco eran unidas. En la filosofía, la *Armonía de las Esferas* era la manera en que el sol y los planetas se mantenían en su lugar. Implicaba orden y balance entre los cuerpos celestiales. Esta idea de equilibrio o balance también se observó en la mitología, cuando le dieron el nombre de Armonía a la hija de Ares, dios de la guerra, y Afrodita, diosa del amor.

En cuanto a la música, Armonía es la rama que estudia la simultaneidad de dos o más sonidos (acorde) y sus leyes de enlace. Su nacimiento como tal se debe a un largo proceso de evolución musical que comienza alrededor del Siglo IX cuando la música de la liturgia comenzó a ser cantada a dos voces. Las dos voces comenzaban al unísono y luego la segunda voz imitaba la melodía principal una cuarta abajo. Estas dos voces iban paralelas, nota contra nota, conservando la misma distancia entre ellas hasta el final, en donde terminaban al unísono nuevamente. A esto se le conoció con el nombre de organum.

Durante el Siglo XI esta segunda voz, que cantaba una cuarta abajo, se pasa arriba de la primera voz y comienza no sólo a independizarse sino a volverse más compleja, teniendo como resultado dos voces completamente distintas. Con el tiempo nuevas voces fueron agregadas sobre la melodía principal, que se convirtió en la base de las composiciones. Ya para el año de 1,198 aparece la obra a cuatro voces más antigua encontrada hasta la fecha escrita por Pérotin: *Viderunt Omnes*.

Aunque las distintas líneas melódicas se complementaban entre sí y se cuidaba de que sonaran bien juntas, todavía no eran armónicas en el sentido moderno de la palabra, ya que la naturaleza de esta música era horizontal más que vertical. Era más importante el movimiento de cada melodía a la sonoridad que éstas producían juntas. Cada línea melódica era independiente, completa en sí misma.

Esta complejidad de varias melodías independientes sonando al mismo tiempo contribuyó a diversos aspectos: desarrollar el sistema rítmico para ayudar a ordenar esta polifonía, la creación del canon como una herramienta de unión entre las distintas voces y generar confusión en cuanto al modo en el que se encontraba escrita la pieza musical, debido a las alteraciones que sufrían en sus notas para tratar de evitar disonancias como el tritono por ejemplo.

Fue a mediados del Siglo XV en el que compositores como Guillaume Dufay y John Dunstable se comenzaron a preocupar por la sonoridad que las distintas líneas melódicas producían cuando sonaban simultáneamente. El desarrollo de este interés por la sonoridad vertical entre las voces, además de la introducción de los intervalos de terceras y sextas como consonancias por parte de los compositores ingleses, generó un nuevo lenguaje musical más dulce, expresivo y menos disonante.

Dufay, aparte de su preocupación por la sonoridad vertical y la creación del *fauxbourdon*, comenzó a colocar la melodía principal en la voz más aguda y no abajo como sus contemporáneos. Todo esto sería adoptado y desarrollado por compositores de la siguiente generación. Poco a poco la importancia de la *triada* comenzó a crecer, al igual que el interés por los efectos producidos por las terceras mayores y menores.

En el Siglo XVI, el deseo por parte de la iglesia (especialmente la protestante) de que los feligreses entendieran y cantaran la música durante los servicios religiosos hizo que ésta se simplificara, ya que aún para los mismos músicos era difícil distinguir la melodía y el texto de lo que se cantaba. Así que mucha de la música fue arreglada a manera de corales, en los que las voces se desarrollaban al mismo tiempo, formando acordes entre ellas. El canon se suprimió entonces y fue necesario buscar un nuevo elemento integrador en la música. Este elemento fue una relación más estrecha entre las melodías y el modo en el que estaba escrita la obra.

De esta forma comenzó la búsqueda de una unidad tonal que fue encontrada en el modo jónico, no sólo por sus características naturales y estructura, sino porque también se había convertido en uno de los modos más comunes para la música popular. Además cabe mencionar que muchos de los himnos de la iglesia protestante eran adaptaciones de melodías populares de la época.

En la iglesia Romana también se dieron cambios en la música de la liturgia con el mismo fin. Después del Concilio de Trento y por orden del Papa Pío IV, Palestrina comenzó con la simplificación y embellecimiento de la música de la iglesia. Para ello utilizó divisiones entre las partes y frases bien definidas a modo de organizar la polifonía. Asimismo, fragmentos en los que las voces formaban acordes, como en los corales protestantes.

Fue por el año de 1,600 gracias a la llegada de la ópera, con sus recitativos y arias, y de la adopción del *basso continuo*, que los compositores comenzaron a tomar conciencia de la sonoridad vertical de los acordes y pensar en armonías más que en distintas melodías formando intervalos. El movimiento del relleno armónico se dejaba al gusto del ejecutante, lo importante era conservar la sonoridad del acorde o grupo de sonidos simultáneos.

Con el tiempo, la constante utilización de alteraciones para crear sensibles en algunos de los modos eclesiásticos, con el fin de ayudar a definir mejor la tonalidad, fueron haciendo que éstos perdieran sus características propias y se asemejaran a otros. De esta forma surgieron dos grupos: los modos afines al jónico y los que eran afines al eolio.

Durante el período barroco estos dos modos se convertirían en lo que ahora conocemos como tonalidad mayor y menor respectivamente. La idea de tonalidad se fijaría en la mente de los compositores y la relación y secuencia entre los acordes trabajaría para reflejar la unidad tonal. En ésta época la Armonía sentaría sus bases, establecidas por la tradición, el análisis, y por el mismo desarrollo musical, convirtiéndose en el fundamento de la mayoría de la música Occidental hasta el Siglo XX.

CAPITULO II

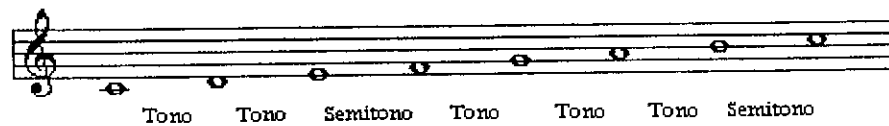
ESCALA MAYOR

Una escala es una sucesión de notas por grado conjunto, es decir, en orden consecutivo. Una de las escalas de mayor importancia en la música occidental es la escala mayor. Ésta posee la siguiente estructura entre sus notas:

Tono – Tono – Semitono – Tono – Tono – Tono – Semitono

La única manera de obtener una escala mayor sin utilizar ningún tipo de alteración en las notas es comenzando con la nota Do (Ej. 2-1).

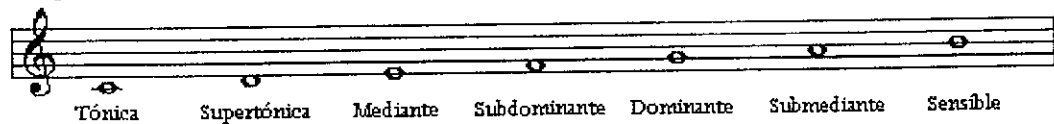
Ejemplo 2-1



A esta escala se le conoce con el nombre de escala de Do mayor, debido a que su primer nota (la nota que le da el nombre a la escala) es Do.

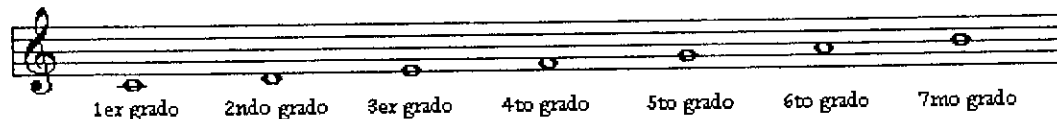
Dependiendo del lugar que ocupe una nota dentro de la escala, ésta recibirá un nombre en particular (Ej. 2-2).

Ejemplo 2-2



Aparte de estos nombres tradicionales, es común que a las notas de la escala se les denomine como grados. Según esta forma de clasificación, la primera nota de la escala sería el primer grado, la segunda nota sería el segundo grado y así sucesivamente (Ej. 2-3).

Ejemplo 2-3



Los medios tonos o semitonos que aparecen en la escala (entre el 3er y 4to grado y entre la sensible y la tónica) son diatónicos. Recordemos que un tono está compuesto por dos semitonos: uno diatónico (que mide cuatro comas) y otro cromático (que mide cinco comas).

El semitono diatónico es el que se encuentra entre dos notas de distinto nombre (Ej. 2-4 a), mientras que el semitono cromático es el que se encuentra entre una nota y su alteración (Ej. 2-4 b).

Ejemplo 2-4

a. **Semitonos diatónicos**

Mi - Fa Re - Mi^b Si - Do

b. **Semitonos cromáticos**

Fa - Fa[#] Si - Si^b Sol - Sol[#]

A parte de la escala de Do mayor (Ej. 2-1) que es la única que no posee alteraciones, las demás escalas mayores poseen sostenidos o bemoles entre sus notas. La forma más práctica de encontrar estas otras escalas mayores y de saber qué alteraciones posee cada una es por medio de *tetracordios*.

Un tetracordio es una pequeña estructura compuesta de la siguiente forma:

Tono – Tono – Semitono

Si nos damos cuenta, una escala mayor está compuesta por dos tetracordios separados entre sí por un tono (Ej. 2-5).

Ejemplo 2-5

(Tono Tono Semitono) Tono (Tono Tono Semitono)
Tetracordio 1 Tono Tetracordio 2

Para comenzar, vamos a encontrar las escalas mayores que tienen sostenidos entre sus notas. Como primer paso se coloca el segundo tetracordio de la escala de Do mayor (que va a ser nuestra escala de partida) como si fuera el primero de una nueva escala (Ej. 2-6).

Ejemplo 2-6

(Tono Tono Semitono)
Tetracordio 1

Luego, como segundo paso, se completa el segundo tetracordio de la nueva escala que estamos formando, alterando cromáticamente las notas que sean necesarias para mantener siempre la misma estructura (Ej. 2-7).

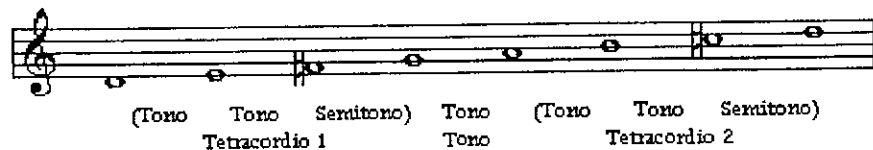
Ejemplo 2-7

(Tono Tono Semitono) Tono (Tono Tono Semitono)
Tetracordio 1 Tono Tetracordio 2

Esta nueva escala que acaba de surgir es la escala de Sol mayor. Como se puede observar, se tuvo que alterar la nota Fa con un sostenido para mantener la estructura que caracteriza a la escala mayor.

Si ahora tomamos el segundo tetracordio de la escala de Sol mayor (ya no de Do mayor) y repetimos los dos pasos anteriores, obtendremos una nueva escala mayor (Ej. 2-8).

Ejemplo 2-8



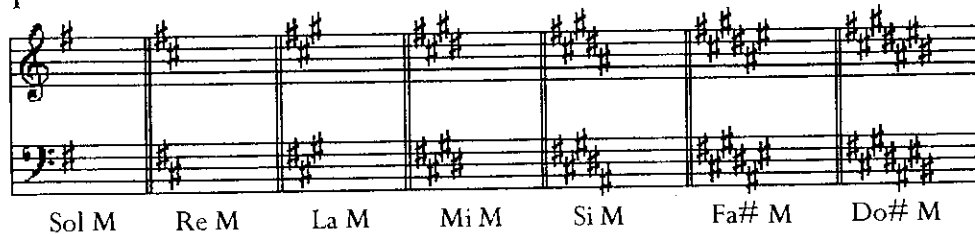
Esta escala es la de Re mayor. Como vemos, posee dos alteraciones: el Fa# (que venía como parte del segundo tetracordio de la escala de Sol mayor) y el Do#, que tuvimos que alterar para mantener la estructura de la escala.

Si se continúa repitiendo el procedimiento, ahora colocando el segundo tetracordio de la escala de Re mayor como si fuera el primero de una nueva escala y así sucesivamente, encontraremos el resto de las escalas mayores que contienen sostenidos en su armadura. Nos detendremos hasta que todas las notas de la escala estén alteradas. Para ese entonces, habremos encontrado las escalas mayores de Sol, Re, La, Mi, Si, Fa# y Do#.

Nótese que cada vez que se repita el procedimiento, irá apareciendo un nuevo sostenido sobre la sensible de la escala que estemos formando.

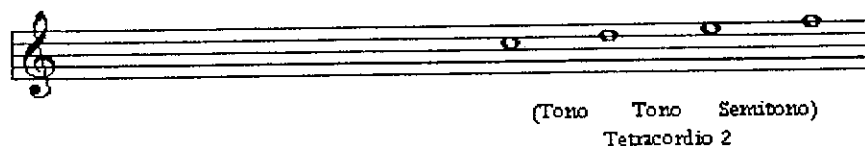
El orden en el que colocaremos las alteraciones en la armadura será el siguiente (Ej. 2-9):

Ejemplo 2-9



Ya que encontramos las escalas mayores que contienen sostenidos en su armadura, vamos a encontrar las que tienen bemoles en su armadura. Como primer paso se coloca el primer tetracordio (siempre comenzando con la escala de Do mayor) como si fuera el segundo tetracordio de una nueva escala (Ej. 2-10).

Ejemplo 2-10



Luego, como segundo paso, se completa el primer tetracordio de la nueva escala alterando cromáticamente las notas necesarias para mantener la estructura (Ej. 2-11).

Ejemplo 2-11

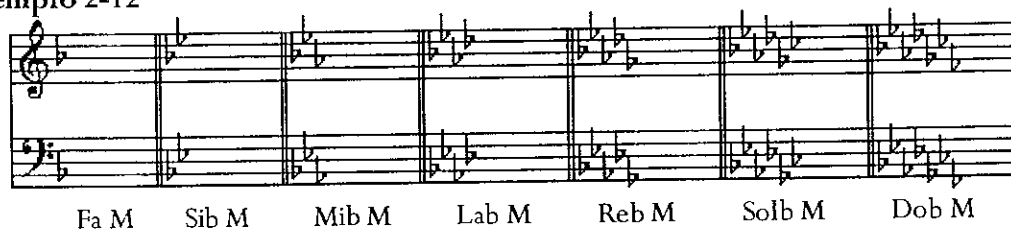


La primera escala en aparecer es la de Fa mayor. Nótese que tuvo que alterarse la nota Si con un bemol para mantener la estructura.

Si se continúa el procedimiento, colocando el primer tetracordio (ahora de la escala de Fa mayor) como si fuera el segundo de una nueva escala y luego completando la escala, irán apareciendo el resto de las escalas mayores que contienen bemoles entre sus notas. Al igual que en el caso de los sostenidos, nos detendremos hasta que todas las notas de la escala estén alteradas (con bemoles). Para ese entonces, habremos encontrado las siguientes escalas mayores: Fa, Sib, Mib, Lab, Reb, Solb y Dob.

El orden en que colocaremos los bemoles en la armadura será el siguiente (Ej. 2-12):

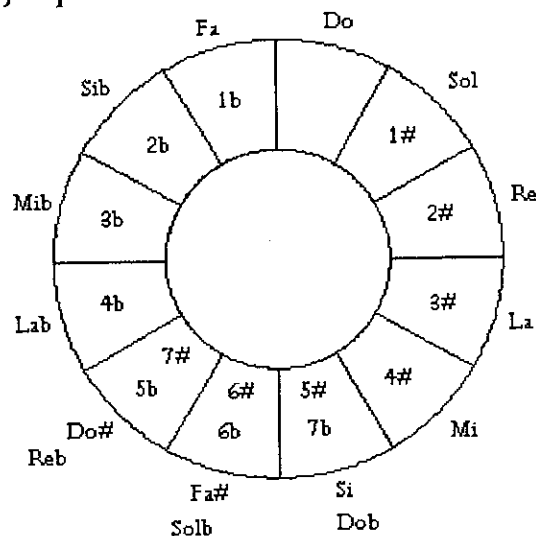
Ejemplo 2-12



En total hay 15 escalas mayores: una sin alteraciones, siete alteradas con sostenidos y otras siete alteradas con bemoles. Éstas se pueden organizar para una mejor comprensión en el siguiente esquema conocido como el *Círculo de Quintas* (Ej. 2-13).

Fuera del anillo aparecen los nombres de las escalas mayores, y dentro, el número y el tipo de alteraciones que posee cada una.

Ejemplo 2-13



Como se puede observar en el Ejemplo 2-13, hay tres pares de escalas que se cruzan en el esquema: las escalas de Si y Dob, las de Fa# y Solb, y las de Do# y Reb mayor. Estas escalas, aunque se escriben de distinta forma, suenan igual al tocarlas en un instrumento. A este fenómeno se le conoce con el nombre de *enarmonía*: cuando dos notas distintas producen el mismo sonido (Ej. 2-14).

Ejemplo 2-14



RECOMENDACIONES

El estudiante debe memorizar:

- Como se llama cada nota de una escala dependiendo de su posición dentro de ella (Ejemplos 2-2 y 2-3).
- Todas las escalas mayores, las alteraciones de cada una y cómo se escriben éstas en la armadura (Ejemplos 2-9 y 2-12).

CAPITULO III

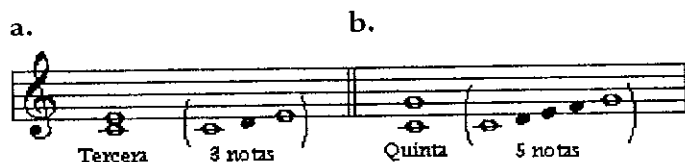
INTERVALOS

Llamamos *intervalo* a la distancia que hay entre dos tonos. Comúnmente se les denomina de una forma numérica, de acuerdo a su tamaño o distancia entre los tonos.

Intervalos según su tamaño

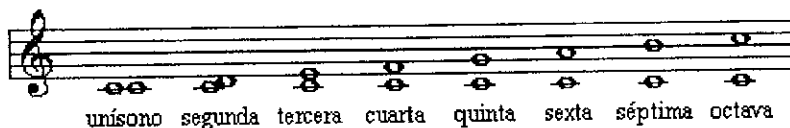
Hablamos de un intervalo de segunda, de tercera, de cuarta, y así sucesivamente dependiendo de cuántas notas lo conforman. Por ejemplo, diremos que de Do a Mi (contando de forma ascendente) hay una tercera, ya que el intervalo está compuesto por tres notas: Do, Re y Mi (Ej. 3-1 a). De igual forma podemos decir que de Do a Sol hay una quinta, porque el intervalo está compuesto por cinco notas: Do, Re, Mi, Fa y Sol (Ej. 3-1 b).

Ejemplo 3-1



Así tenemos que según su tamaño los intervalos pueden clasificarse en (Ej. 3-2):

Ejemplo 3-2



A estos intervalos, que son menores que la octava, se les conoce como *intervalos simples*. Los intervalos mayores a la octava o *intervalos compuestos* no serán tratados en este libro. Cuando se observe en algún ejemplo un intervalo compuesto, éste será tratado como si fuera un intervalo simple para facilitar su estudio (Ej. 3-3).

Ejemplo 3-3



Intervalos según su cualidad

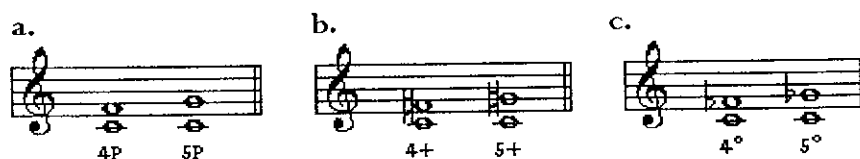
Únicamente el número de notas no es suficiente para identificar plenamente a un intervalo. Si nos dan dos intervalos: uno de Sol a Si y otro de Sol a Sib, los dos son intervalos de tercera, pero no son iguales. Estos intervalos tienen distintas cualidades.

Los intervalos según su cualidad pueden ser:

- Mayores
- Menores
- Perfectos
- Disminuidos
- Aumentados

Los unísonos y las octavas son generalmente perfectos. Los intervalos de cuarta y quinta serán perfectos si el tono superior pertenece a la escala mayor del tono inferior (Ej. 3-4 a). Si el tono superior del intervalo está medio tono cromático arriba del perfecto será aumentado (Ej. 3-4 b), mientras que si está medio tono cromático abajo del perfecto será disminuido (Ej. 3-4 c). Estos intervalos nunca podrán ser mayores o menores.

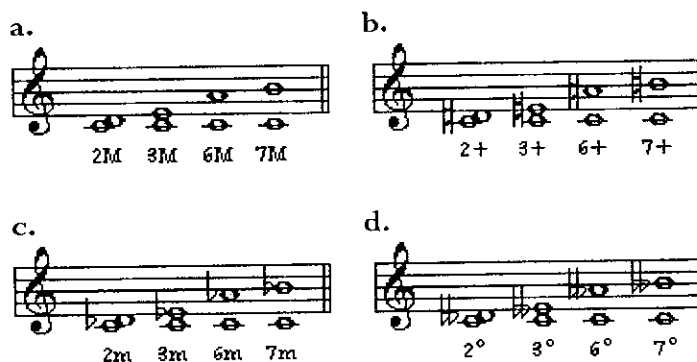
Ejemplo 3-4



Three musical staves illustrating interval qualities. Staff a shows a perfect fourth (4P) and a perfect fifth (5P). Staff b shows an augmented fourth (4+) and an augmented fifth (5+). Staff c shows a diminished fourth (4°) and a diminished fifth (5°).

Aparte tenemos los intervalos de segunda, tercera, sexta y séptima. En estos intervalos, si la nota superior pertenece a la escala mayor de la nota inferior, el intervalo será mayor (Ej. 3-5 a). Si la nota superior está medio tono cromático arriba del intervalo mayor, éste se volverá aumentado (Ej. 3-5 b). Si está medio tono cromático abajo del intervalo mayor, se volverá menor (Ej. 3-5 c) y si la nota superior se encuentra medio tono cromático abajo del intervalo menor, éste se volverá disminuido (Ej. 3-5 d). Estos intervalos nunca podrán ser perfectos.

Ejemplo 3-5



Four musical staves illustrating interval qualities. Staff a shows major intervals: 2M, 3M, 6M, 7M. Staff b shows augmented intervals: 2+, 3+, 6+, 7+. Staff c shows minor intervals: 2m, 3m, 6m, 7m. Staff d shows diminished intervals: 2°, 3°, 6°, 7°.

Hay otra forma en la que se puede saber la cualidad de los intervalos, esta es conociendo su tamaño exacto en tonos y semitonos. A continuación se presenta una lista con los distintos intervalos, sus cualidades y su tamaño.

	Disminuida	Menor	Perfecta	Mayor	Aumentada
Segunda	Enarmonía	1/2 Dia.		1 T.	1 T. + 1/2 Cr.
Tercera	2 1/2 Dia.	1 T. + 1/2 Dia.		2 T.	2 T. + 1/2 Cr.
Cuarta	1 T. + 2 1/2 Dia.		2 T. + 1/2 Dia.		3 T.
Quinta	2 T. + 2 1/2 Dia.		3 T. + 1/2 Dia.		4 T.
Sexta	2 T. + 3 1/2 Dia.	3 T. + 2 1/2 Dia.		4 T. + 1/2 Dia.	5 T.
Séptima	3 T. + 3 1/2 Dia.	4 T. + 2 1/2 Dia.		5 T. + 1/2 Dia.	Enarmonía 8ava.
Octava			5 T. + 2 1/2 Dia.		


T. = Tono completo. 1/2 Dia. = Medio tono diatónico. 1/2 Cr. = Medio tono cromático.

Intervalos armónicos y melódicos

Cuando las dos notas que forman el intervalo suenan al mismo tiempo, se dice que es un intervalo vertical o armónico (Ej. 3-6 a). Cuando las notas suenan una después de otra, se dice que es un intervalo horizontal o melódico (Ej. 3-6 b).


Ejemplo 3-6

a.



Intervalos armónicos

b.



Intervalos melódicos

Intervalos consonantes y disonantes

Los intervalos también se pueden dividir en consonantes y disonantes.

Consonancias perfectas

A los unísonos, quintas perfectas y octavas se les considera consonancias perfectas o invariables, ya que cualquier alteración que sufran se convertirán inmediatamente en disonancias.

Consonancias imperfectas

Las terceras y sextas se consideran consonancias imperfectas o variables, ya que pueden convertirse de mayor a menor o viceversa, sin dejar de ser consonancias.

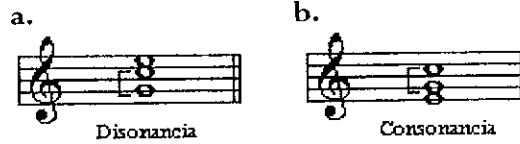
Disonancias

Los intervalos de segundas y séptimas, así como cualquier intervalo aumentado o disminuido, será considerado disonante.

Caso especial: La cuarta perfecta

La cuarta perfecta dependerá de su contexto o colocación dentro de un acorde o grupo de sonidos para considerarla consonante o disonante. Generalmente si el intervalo de cuarta perfecta se encuentra entre el sonido más grave del acorde y uno de los agudos, será considerado disonante (Ej. 3-7 a). Si el intervalo se forma entre dos de los sonido agudos, sin intervención del sonido más grave, se clasificará como consonancia (3-7 b).

Ejemplo 3-7



RECOMENDACIONES

Al finalizar este capítulo el estudiante será capaz de:

- Identificar plenamente cualquier intervalo (su tamaño, su cualidad, si es consonante o no, etc.)
- Construir cualquier tipo de intervalo sobre una nota dada.

CAPITULO IV

TRIADAS

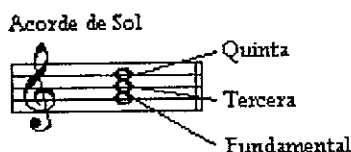
Definiremos un acorde como un grupo de tres o más notas que funcionan como una unidad. El acorde más común y sobre el cual se desarrolla la mayoría de la música occidental es la *triada*. Ésta consiste en tres notas, una colocada a un intervalo de tercera y otra colocada a un intervalo de quinta sobre la nota más baja (Ej. 4-1).

Ejemplo 4-1



A la nota inferior de la triada la llamaremos fundamental. El nombre de esta nota será el que le dará el nombre al acorde. A la siguiente nota la llamaremos tercera y a la última quinta debido a la distancia que hay entre ellas y la fundamental (Ej. 4-2).

Ejemplo 4-2



Al igual que los intervalos, las triadas se pueden dividir según su cualidad. La cualidad de la triada dependerá de la cualidad de los intervalos que la conforman.

Cualidad de la tercera	Cualidad de la quinta	Cualidad de la triada
Mayor	Perfecta	Mayor
Menor	Perfecta	Menor
Mayor	Aumentada	Aumentada
Menor	Disminuida	Disminuida

Si formáramos una triada sobre cada nota de cualquier escala mayor tendríamos los siguientes acordes con sus respectivas cualidades (Ej. 4-3):

Ejemplo 4-3



Nótese que a estas tríadas, que fueron formadas sobre las notas de la escala, se les denomina con números romanos. Estos números no sólo indican sobre qué grado de la escala está construido el acorde sino también reflejan la cualidad del mismo (Ej. 4-3).

Posición de fundamental e inversiones

Dependiendo cuál de las tres notas de la tríada se encuentre en el bajo, ésta puede tener tres posiciones distintas (Ej. 4-4).

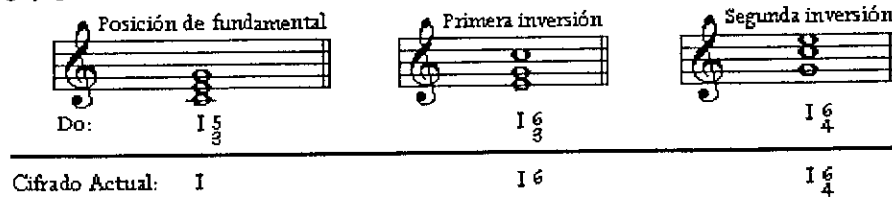
Ejemplo 4-4



Cuando una tríada tiene la fundamental en el bajo (Ej. 4-4 a) se dice que está en posición de fundamental; cuando tiene la tercera en el bajo (Ej. 4-4 b) se dice que está en primera inversión y cuando tiene la quinta en el bajo (Ej. 4-4 c) se dice que está en segunda inversión. Hay que fijarse que le tríada sigue siendo la misma (Do-Mi-Sol), y que su fundamental sigue siendo la misma (Do). Lo único que cambia es la nota que tiene en el bajo.

Cada una de éstas tres posiciones de la tríada tiene un cifrado que se coloca a la par del numeral romano para identificarlas. Este cifrado lo que indica es la distancia que hay entre la nota más grave y las dos superiores (Ej. 4-5).

Ejemplo 4-5



En la actualidad este cifrado se ha simplificado para facilitar el estudio (Ej. 4-5).

RECOMENDACIONES

El estudiante debe ser capaz de:

- Formar tríadas sobre distintas notas.
- Reconocer la cualidad de una tríada (mayor, menor, disminuida o aumentada).
- Memorizar las tríadas que se forman sobre las notas de una escala mayor y sus cualidades (Ejemplo 4-3).
- Identificar, escribir y poder cifrar tríadas en sus tres posiciones.

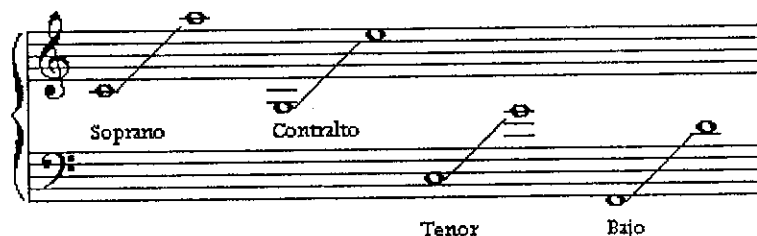
CAPITULO V

ESCRITURA A CUATRO VOCES

Por su simpleza, equilibrio sonoro y aplicabilidad a estructuras más complejas, el cuarteto vocal ha sido el medio utilizado por casi todos los métodos para el estudio de la Armonía. Este está constituido por dos voces femeninas (soprano y contralto) y dos voces masculinas (tenor y bajo).

El rango para cada voz que vamos a utilizar va a ser el siguiente (Ej. 5-1):

Ejemplo 5-1



Normalmente escribiremos en dos pentagramas. Colocaremos la voz de la soprano y de la contralto en el pentagrama superior en Clave de Sol, y las voces del tenor y bajo en el pentagrama inferior en Clave de Fa. Para ayudar a la diferenciación de las voces las plicas de la soprano y el tenor irán hacia arriba y las de la contralto y bajo irán hacia abajo (Ej. 5-2).

Ejemplo 5-2

Bach, Coral 293 (fragmento)

Este fragmento musical muestra un coral de Bach en un pentagrama de piano. El pentagrama superior (Clave de Sol) contiene las voces de Soprano y Contralto, y el pentagrama inferior (Clave de Fa) contiene las voces de Tenor y Bajo. Cada voz tiene una línea de plica que indica su dirección: hacia arriba para Soprano y Tenor, y hacia abajo para Contralto y Bajo. El fragmento muestra un acorde base de triada con sus duplicaciones.

Como nuestro acorde base va a ser la triada y ésta sólo tiene tres voces, será necesario duplicar una de las notas para completar las cuatro que vamos a necesitar.

Duplicación

Las normas para la duplicación de notas están ligadas hacia una sonoridad vertical ideal, aunque en la práctica musical, la duplicación de notas en un acorde se ve afectada mucho por el movimiento de las voces. La mejor nota para duplicar en un acorde mayor o menor en posición de fundamental es el bajo (fundamental del acorde). Si no es posible lo anterior se duplicará la quinta como segunda opción. Esto es debido a que estas dos notas constituyen los armónicos principales de la fundamental de la triada, además de que son parte del intervalo de quinta perfecta, que es más estable. La tercera será nuestra última opción para duplicar en un

acorde de este tipo ya que al decidir el modo de un acorde (mayor o menor) atrae bastante la atención.

La sensible de la tonalidad, séptimo grado de la escala, casi nunca será duplicada. Especialmente cuando forme parte de un acorde de dominante (acorde sobre el V grado de una escala) o de séptimo grado (acorde sobre el vii^o grado de una escala) por su tendencia a resolver hacia la tónica.

Espacio entre voces

Una cosa importante entre las voces de un acorde es la textura o el empaste. Si tenemos mucha distancia entre las voces, especialmente en las superiores (soprano, contralto y tenor), la unidad sonora se va a perder. Debido a eso trataremos de no dejar más de una octava de distancia entre cada una de las voces superiores: soprano y contralto (Ej. 5-3 a) y contralto y tenor (Ej. 5-3 b). Únicamente será permitido entre la voz del tenor y del bajo (Ej. 5-3 c).

Ejemplo 5-3

a. Evitar

b. Evitar

c. Posible

Cuando entre las voces superiores de un acorde podemos insertar otra nota del mismo acorde (intervalos mayores que una cuarta entre las voces), se dice que el acorde está en posición abierta (Ej. 5-4 a). Cuando esto no es posible (intervalos de cuarta o tercera entre las voces), se dice que el acorde está en posición cerrada (Ej. 5-4 b).

Ejemplo 5-4

a. Posición Abierta

b. Posición Cerrada

Movimiento armónico de las voces

Hay cuatro tipos de movimiento entre las voces:

1. Paralelo: es cuando las notas se mueven en la misma dirección conservando el mismo intervalo entre ellas (Ej. 5-5 a).
2. Similar: en el movimiento similar las notas se mueven en la misma dirección cambiando de intervalo (Ej. 5-5 b).
3. Oblicuo: en el movimiento oblicuo una de las voces se mueve mientras la otra conserva su misma posición (Ej. 5-5 c).
4. Contrario: en este tipo de movimiento las voces se mueven en dirección contraria (Ej. 5-5 d).

Ejemplo 5-5

The image shows four short musical phrases on a single staff, each illustrating a different type of voice movement. Above the staff are labels 'a.', 'b.', 'c.', and 'd.'. Below the staff are labels 'Paralelo', 'Similar', 'Oblicuo', and 'Contrario'.
 - **a. Paralelo**: Two voices move in the same direction with the same interval between them.
 - **b. Similar**: Two voices move in the same direction but with changing intervals.
 - **c. Oblicuo**: One voice moves while the other stays on the same note.
 - **d. Contrario**: Two voices move in opposite directions.

El movimiento contrario entre las voces es el que más contrasta de todos. La independencia entre las voces en este tipo de movimiento crea mayor interés al oído. Luego sigue el movimiento oblicuo, el similar y por último el paralelo, aunque no menos importante. En mucha de la música el movimiento paralelo, especialmente por terceras y sextas es bastante común y agradable al oído, aunque no hay que abusar de él. También es importante decir que las voces sólo se pueden mover para arriba o para abajo, por lo que todos los tipos de movimiento se necesitan y combinan de una u otra forma, creando variedad.

Movimientos prohibidos

Para mantener la individualidad de cada voz y para aprovecharlas al máximo trataremos de no hacer unísonos (Ej. 5-6 a) ni octavas paralelas (Ej. 5-6 b).

Ejemplo 5-6

The image shows two musical phrases on a grand staff (treble and bass clefs).
 - **a.** Shows two voices moving together in unison.
 - **b.** Shows two voices moving in parallel octaves.
 A horizontal line with the word 'Evitar' (Avoid) is drawn below the staff, indicating these movements should be avoided.

También trataremos de no hacer quintas paralelas, ya que éste es un intervalo muy estable, y este tipo de movimiento impide en cierta manera la fluidez de las líneas melódicas. Esto sucede entre dos quintas perfectas (Ej. 5-7 a) o de una quinta disminuida a una perfecta (Ej. 5-7 b).

Ejemplo 5-7

a. b.

Evitar

Si el movimiento es de una quinta perfecta hacia una disminuida (Ej. 5-8 a) o si las voces permanecen sin moverse (Ej. 5-8 b y c) no habrá ningún problema.

Ejemplo 5-8

a. b. c.

Permitido

Algunos teóricos consideran como falta llegar a una octava o quinta por movimiento similar o directo, aunque no sea paralelo (Ej. 5-9).

Ejemplo 5-9

Quinta por mov.
directo

Octava por mov.
directo

A esto se le conoce con el nombre de *octavas* o *quintas ocultas*. Aunque hay desacuerdo al respecto de que se deban o no hacer en la escritura a cuatro voces, Aldwell y Schachter nos dan unos consejos en el libro "Harmony and Voice leading":

- Mientras menor sea el número de voces, el efecto será mayor.
- Mientras más compleja sea la textura musical, el efecto será más débil.
- Las octavas y quintas ocultas se notan más en las voces de los extremos (soprano y bajo), y menos cuando ocurren entre las voces interiores o entre una voz interior y una exterior.
- Se notan más cuando no hay notas comunes entre los dos acordes y menos cuando ocurren dentro de un mismo acorde.

- Si las dos voces llegan por salto al intervalo de quinta u octava, el efecto se enfatiza. Es mejor que la voz superior se mueva por grado conjunto.
- Bach, en sus corales, las evitaba en las voces de los extremos exceptuando cuando la voz de la soprano se movía por grado conjunto (Ej. 5-10).

Ejemplo 5-10

Bach, Coral 106



Si se pueden evitar llegando a ellas por movimiento contrario en vez de directo será mejor. Si no es posible evitarlas, tomar en cuenta estas consideraciones ayudará a que los acentos que estos movimientos producen sean lo menos notorios posible. Cuando existan dudas, será recomendable escuchar y dejar que el oído decida.

RECOMENDACIONES

El estudiante debe:

- Poder escribir acordes mayores y menores a cuatro voces en posición de fundamental correctamente, duplicando la fundamental de preferencia, respetando la tesitura o rango de cada voz (Ej. 5-1) y la distancia entre las voces (Ej. 5-3).
- Tener en mente los movimientos prohibidos entre las voces para que a la hora de pasar al siguiente capítulo, que tratará acerca del enlace entre acordes, no cometerlos.

CAPITULO VI

ENLACE DE ACORDES EN POSICIÓN DE FUNDAMENTAL

Lo primero que tenemos que tener en mente a la hora de enlazar acordes es tratar de que las voces no realicen saltos innecesarios o muy grandes. Si hay alguna o varias notas en común entre los acordes que vamos a enlazar, hay que mantenerlas en el mismo lugar de preferencia. El resto de voces se moverán por grado conjunto o saltos pequeños a las voces del siguiente acorde.

Para realizar estos enlaces existen unas guías que aparecen en el libro "Music Theory" de George Thaddeus Jones que nos pueden ayudar para evitar errores (los movimientos prohibidos del capítulo anterior) y para que nos acostumbremos a manejar las cuatro voces de una manera sencilla.

La primera opción de enlace que aparece para cada caso será la que seguiremos de preferencia. Las otras son opcionales en caso de que no pueda realizarse la primera por motivos melódicos o de sonoridad deseada.

Es importante mencionar que estas guías se cumplen únicamente para acordes mayores y menores. Éstos deben estar completos y con la fundamental duplicada exceptuando cuando se indique lo contrario.

Este tipo de enlace se reduce a cuatro situaciones diferentes:

Triadas repetidas

(Cuando el acorde se repite en la misma u otra posición)

1. Cuando un acorde se repite manteniendo su misma posición (abierta o cerrada), las voces superiores se pueden quedar en la misma posición (Ej. 6-1) o se moverán de forma similar (Ej. 6-2).

Ejemplo 6-1

Bach, Coral 108

The image shows two musical examples. The first is a simple triad in 4/4 time, with the treble clef on the top staff and the bass clef on the bottom staff. The notes are G4, B4, and D5 in the treble, and G3, B3, and D4 in the bass. Below the bass staff is the text "Misma posición". The second example is a more complex passage from Bach's Coral 108, showing a sequence of chords in the same position. The treble clef is on the top staff and the bass clef is on the bottom staff. The notes are G4, B4, and D5 in the treble, and G3, B3, and D4 in the bass. The passage is enclosed in a box.

Ejemplo 6-2

Movimiento
Similar

Bach, Coral 104

2. Cuando un acorde se repite cambiando de posición: de cerrada a abierta o viceversa, las voces superiores tendrán movimiento similar y oblicuo (Ej. 6-3) u oblicuo y contrario (Ej. 6-4).

Ejemplo 6-3

Similar y oblicuo

Bach, Coral 109

Ejemplo 6-4

Oblicuo y contrario

Bach, Coral 98

Salto de quinta o de cuarta de la fundamental

(Los acordes a enlazar se encuentran a una cuarta o quinta de distancia entre sí)

1. De preferencia, cuando el bajo salta una quinta o cuarta, mantener la nota común entre los dos acordes y las voces restantes, moverlas por grado conjunto hacia las notas del siguiente acorde que tengan más cercanas (Ej. 6-5).

Ejemplo 6-5

Bach, Coral 107



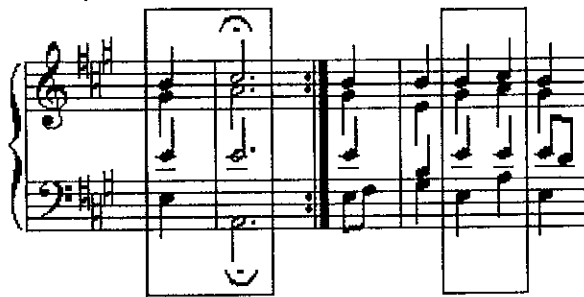
Salto de quinta ascendente
(Cuarta descendente)



Bach, Coral 42



Salto de cuarta ascendente
(Quinta descendente)



2. Como segunda opción, cuando el bajo salte una quinta o cuarta, no mantener la nota común y mover las tres voces superiores en movimiento similar (Ej. 6-6).

Ejemplo 6-6



Salto de quinta ascendente
(Cuarta descendente)



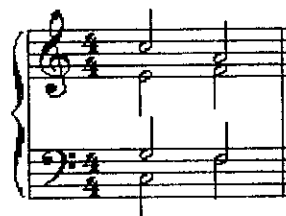
Salto de cuarta ascendente
(Quinta descendente)

3. Cuando el bajo salte una quinta o cuarta, llevar la tercera y la quinta del primer acorde hacia la fundamental del segundo. La quinta del segundo acorde se omitirá y la fundamental se triplicará (Ej. 6-7).

Ejemplo 6-7



Salto de quinta ascendente
(Cuarta descendente)



Salto de cuarta ascendente
(Quinta descendente)

Esto es más común en el enlace V- I al final de alguna frase.

4. Cuando el bajo salte una quinta o cuarta, la tercera del primer acorde saltará a la tercera del segundo acorde. Se mantendrá la nota común y la restante se moverá por grado conjunto (Ej. 6-8).

Ejemplo 6-8



Salto de quinta ascendente
(Cuarta descendente)



Salto de cuarta ascendente
(Quinta descendente)

Salto de sexta o de tercera de la fundamental

(Los acordes a enlazar se encuentran a una distancia de tercera o sexta entre sí)

1. Cuando el bajo salte una tercera o sexta, mantener las dos notas comunes y llevar la restante hacia la nota más cercana del siguiente acorde (Ej. 6-9).

Ejemplo 6-9



Salto de tercera ascendente
(Sexta descendente)

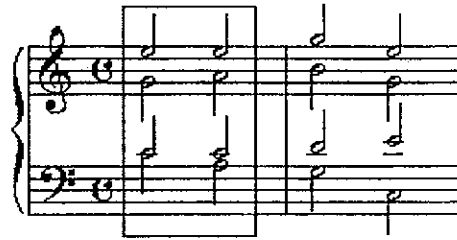
Brahms, Ach lieber Herre Jesu Christ



Mendelssohn, Coro 35 Oratorio Elijah



Salto de tercera descendente
(Sexta ascendente)

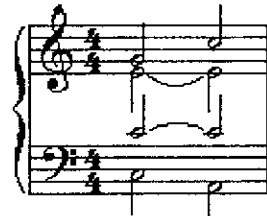


2. Si por cualquier motivo el procedimiento anterior es imposible de realizar, cuando el bajo salte una tercera o sexta, duplicar la tercera del segundo acorde. Esto puede resultar en mantener dos notas comunes, mantener una en común o no tener nota común (Ej. 6-10).

Ejemplo 6-10



Salto de tercera ascendente
(Sexta descendente)



Salto de tercera descendente
(Sexta ascendente)

En este último procedimiento es posible que se den quintas paralelas, por lo que hay que tener cuidado con la unión de la fundamental y la quinta de los dos acordes.

Salto de segunda o séptima de fundamental

(Los acordes a enlazar se encuentran a una segunda o séptima de distancia entre si)

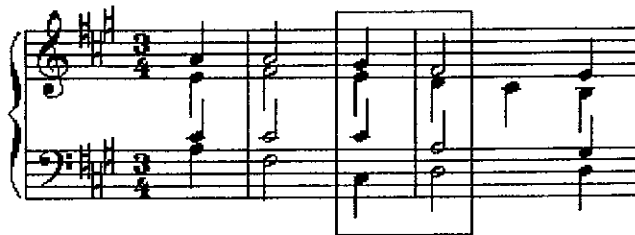
1. Cuando el bajo suba o baje una segunda, las voces restantes se moverán contrariamente al bajo (Ej. 6-11).

Ejemplo 6-11

Bach, Coral 7



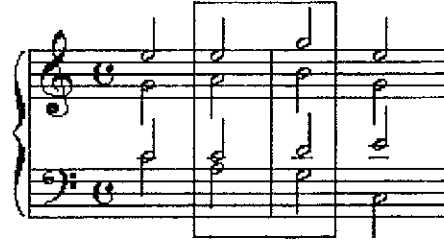
Salto de segunda ascendente
(Séptima descendente)



Mendelssohn, Coro 35 Oratorio Elijah



Salto de segunda descendente
(Séptima ascendente)



2. Cuando el bajo suba o baje una segunda, mover una de las voces superiores en terceras paralelas con el bajo y las dos restantes en movimiento contrario al bajo. Esto resultará en la duplicación de la tercera en el segundo acorde (Ej. 6-12).

Ejemplo 6-12



Salto de segunda ascendente
(Séptima descendente)



Salto de segunda descendente
(Séptima ascendente)

Esto se da especialmente en la unión V – vi, cuando queremos que la sensible suba hacia la tónica. Este procedimiento se evitará en el enlace IV – V ya que resultarán dos sensibles en el V grado.

3. Como última opción, cuando el bajo suba o baje una segunda, mover una de las voces superiores en terceras paralelas con el bajo. Las dos voces restantes saltarán hacia las notas del siguiente acorde en movimiento contrario al bajo (Ej. 6-13).

Ejemplo 6-13



Salto de segunda ascendente
(Séptima descendente)



Salto de segunda descendente
(Séptima ascendente)

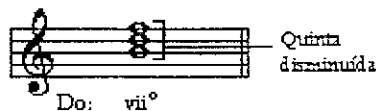
Como se expuso al principio del capítulo, estos procedimientos sirven para tríadas mayores y menores. Ahora bien, en la escala mayor tenemos una tríada que no es mayor ni menor. Esta tríada es disminuida por lo que requerirá de un trato especial.

Como una recomendación antes de pasar a la tríada disminuida, será muy bueno que ya se hayan practicado bastante los enlaces entre las tríadas mayores y menores de la escala. Mejor si se ha hecho en varias tonalidades, no sólo en Do mayor.

El vii° Grado

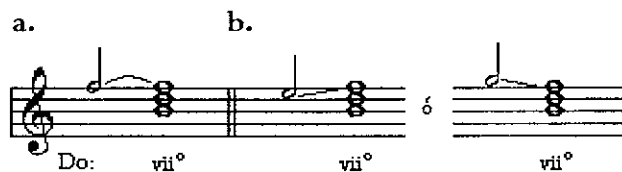
El acorde sobre el séptimo grado de la escala mayor será tratado de una forma especial ya que contiene una disonancia: un intervalo de quinta disminuida (Ej. 6-14).

Ejemplo 6-14



Esta disonancia debe ser preparada para que no se perciba tanto. Para ello, basta con llegar a la quinta del acorde por nota común de preferencia (Ej. 6-15 a) o por grado conjunto, ya sea ascendente o descendente (Ej. 6-15 b).

Ejemplo 6-15



Aparte de su preparación, la disonancia producida por el intervalo de quinta disminuida debe ser resuelta. La mejor forma de resolver esta disonancia es llevando la sensible (fundamental del acorde) hacia la tónica y la subdominante (quinta del acorde) hacia la mediana (Ej. 6-16).

Ejemplo 6-16



Debido a que tanto la fundamental como la quinta del acorde de vii° grado tienen una resolución "obligada" y que además forman una disonancia, la mejor nota para duplicar en este acorde es la tercera (Ej. 6-17).

Ejemplo 6-17

Do: IV vii° I

Si el acorde que precede al vii° grado no contiene la tónica, la fundamental del acorde (sensible de la tonalidad) podrá ser duplicada si es necesario, ya que ésta no tendrá que ascender hacia la tónica (Ej. 6-18).

Ejemplo 6-18

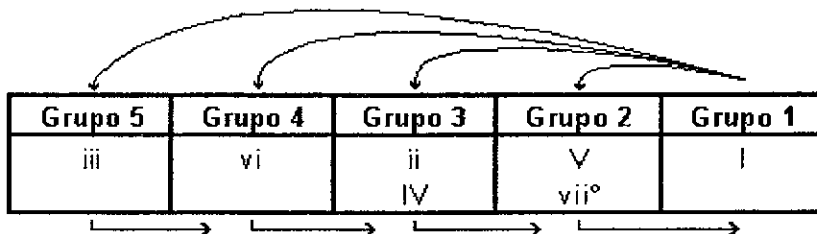
Do: IV vii° iii

Los grados que más se prestan para preparar el vii° son el ii y el IV. Para resolverlo, el I y el iii.

Con lo expuesto anteriormente, ya podemos enlazar cualquier acorde de la escala mayor en posición de fundamental. Es importante poder tocar nuestros ejercicios en el piano para darnos cuenta de la sonoridad que producen los acordes y sus enlaces.

Para practicar el enlace de acordes podemos realizar ciclos armónicos, o sea, sucesiones de acordes que comienzan y terminan con el acorde de tónica de la tonalidad en la que estamos.

A partir del acorde de primer grado podemos ir a cualquier acorde de la escala. La sucesión de acordes que utilicemos luego dependerá de nosotros hasta llegar al acorde de tónica otra vez. Una progresión de acordes bastante común y que nos puede servir de guía para comenzar se puede observar en la siguiente tabla:



La progresión comienza con el acorde de tónica en el Grupo 1 que va hacia cualquier acorde de cualquier grupo. El siguiente acorde pertenecerá al grupo que tenga a la derecha y así

sucesivamente hasta llegar al Grupo 1 de nuevo. En los grupos 2 y 3, en donde hay dos acordes, cualquiera de los dos acordes pueden ser utilizados. Inclusive se pueden enlazar entre ellos antes de pasar al siguiente grupo.

A continuación hay algunos consejos que nos pueden ser útiles a la hora de que estemos escogiendo nuestros acordes:

- Debemos saber que el acorde de dominante es el que más contrasta y el que mejor puede afirmar la tonalidad de una obra. Es por ello que el enlace I – V y viceversa es el enlace más importante en la música tonal.
- El IV y el ii grado son acordes que nos llevan al V, no que nos alejan de él.
- El vi grado constituye un acorde bastante versátil que nos puede llevar hacia el ii o al IV grado, puede llegar al V directamente e inclusive, puede sustituir al primer grado en ciertos casos para ampliar un pasaje musical o evitar la repetición constante del acorde de tónica.
- El iii grado, aunque es poco usado en relación a los otros grados en las tonalidades mayores, nos puede servir para llegar al vi grado.
- El vii^o grado en posición de fundamental aparece en muy pocas ocasiones debido a la disonancia producida por la quinta disminuida que involucra al bajo.
- Cuando enlacemos nuestros acordes, si la fundamental del segundo acorde no aparece entre las notas del primero, se dice que es un “enlace fuerte” debido al contraste que esto produce. Ahora, si la fundamental del segundo acorde sí se encuentra entre las notas del primero, se dice que es un “enlace débil”, ya que la presencia de la fundamental en el acorde anterior hace que al llegar al segundo acorde no se sienta mucha diferencia, que exista poco contraste.
- Cuando estemos realizando nuestros enlaces de acordes, tenemos que tomar en cuenta que las voces más notorias, y por consiguiente más importantes, son las de los extremos: la soprano y el bajo. Trataremos entonces de que estas voces sean lo más melódicas posibles, evitando notas comunes (falta de movimiento), movimientos repetitivos (monotonía) y saltos excesivos (falta de fluidez melódica).

RECOMENDACIONES

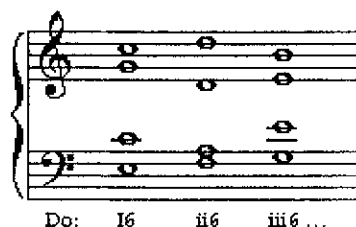
Practicar bastante el enlace de acordes en esta posición hasta que se vuelva algo natural para el estudiante, evitando siempre los movimientos prohibidos mencionados en el capítulo anterior. Si es posible, tocar los enlaces que se realicen en el piano para saber cómo suenan y con ello poder utilizar los que se consideren convenientes.

CAPITULO VII

ENLACE DE ACORDES EN PRIMERA INVERSIÓN

Justamente para evitar esos saltos continuos, especialmente en el bajo, y para ayudar al movimiento melódico de esta voz, los acordes pueden estar escritos en inversiones, esto es, con otra nota que no sea la fundamental en el bajo. Como se expuso en el Capítulo IV, cuando un acorde tiene su tercera en el bajo, decimos que está en primera inversión (Ej. 7-1).

Ejemplo 7-1

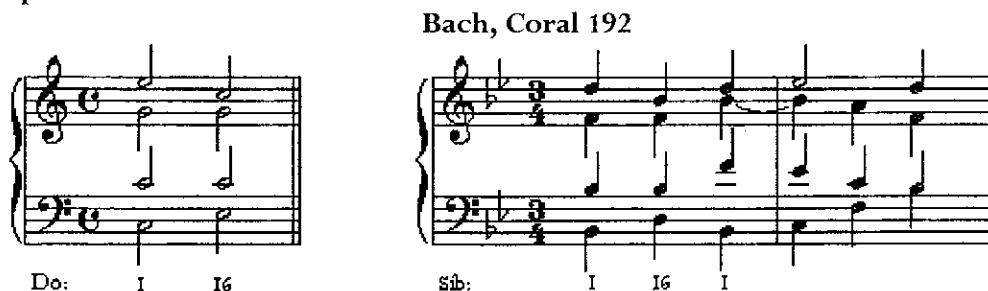


Do: I₆ ii₆ iii₆ ...

No hay una serie de normas o reglas a seguir para el enlace de acordes en primera inversión. Lo único que debemos tratar de evitar son los movimientos prohibidos que aparecen en el Capítulo V.

Entre las ventajas que nos proporciona ésta inversión está la de ayudarnos a expandir una misma armonía (Ej. 7-2).

Ejemplo 7-2



Do: I I₆

Bach, Coral 192
Sib: I I₆ I

Llevar el bajo de la fundamental a la tercera y viceversa le da actividad melódica ésta voz y permite continuar la misma armonía sin monotonía.

Aunque los acordes en primera inversión implican la misma armonía, lo hacen de una manera más liviana. Por esto trataremos de no sustituir un acorde en posición de fundamental por uno en primera inversión en los comienzos y finales de nuestros trabajos, o en donde se requiera mayor estabilidad por parte del acorde. Aparte de esta salvedad, casi cualquier acorde en primera inversión puede sustituir a uno en posición de fundamental cuando sea necesario.

Algunos de los usos de esta inversión aparte de ampliar armonías, es como acordes de paso (Ej. 7-3) y como acordes de bordadura o vecinos (Ej. 7-4).

Ejemplo 7-3

Do: IV I6 ii

Ejemplo 7-4

Do: I V6 I

El acorde de vii^o grado es utilizado con más frecuencia en esta inversión que en posición de fundamental, ya que su tercera forma intervalos consonantes con las otras dos notas del acorde. Al estar ésta en el bajo, la disonancia producida por el intervalo de quinta disminuida se suaviza considerablemente. Uno de sus usos más importante es como acorde de paso entre el I grado y su primera inversión (Ej. 7-5).

Ejemplo 7-5

Do: I vii^o6 I6

En cuanto a la duplicación de sonidos en un acorde en primera inversión, se preferirá duplicar siempre los sonidos más estables de la tríada (la fundamental o la quinta), si no, se procederá con la duplicación de la tercera. La decisión la tomaremos a favor de un mejor movimiento melódico (Ver en el Ejemplo 7-5 la causa de la duplicación de la tercera en el I6). Siempre trataremos de no duplicar la sensible de la tonalidad, especialmente si tiene que ascender a la tónica luego.

RECOMENDACIONES

Practicar el enlace de acordes utilizando las primeras inversiones para hacer el movimiento de las voces lo más melódicamente posible (especialmente el bajo).

CAPITULO VIII

ENLACE DE ACORDES EN SEGUNDA INVERSIÓN

Cuando un acorde tiene su quinta en el bajo, se dice que está en segunda inversión. Como se dijo en el Capitulo V, su cifrado $\frac{6}{4}$ representa la distancia entre el bajo y sus dos superiores (Ej. 8-1).

Ejemplo 8-1



Do: $\frac{16}{4}$ $\frac{ii6}{4}$ $\frac{iii6}{4}$...

A diferencia de las tríadas en posición de fundamental o en primera inversión, los acordes en segunda inversión necesitan un trato especial.

El intervalo de cuarta perfecta que se forma entre el bajo (quinta del acorde) y uno de los sonidos superiores (la fundamental del acorde) hace que se forme una disonancia o tensión. Esto es debido a la tendencia de la quinta del acorde a querer convertirse en la fundamental del acorde ahora que se encuentra en el bajo (efecto producido por los armónicos). En otras palabras podríamos decir por ejemplo que un I_2^6 tiende a convertirse al V (Ej. 8-2).

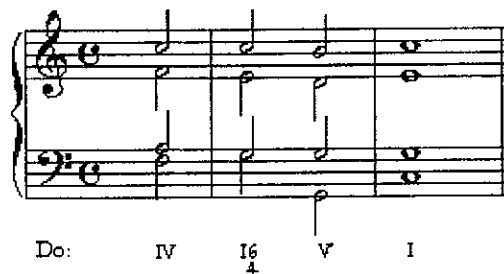
Ejemplo 8-2



Do: $\frac{16}{4}$ V

Debido a este efecto sonoro, éste se ha convertido en uno de los usos más comunes de la segunda inversión: adornar al V grado, especialmente al final de una frase (Ej. 8-3).


Ejemplo 8-3



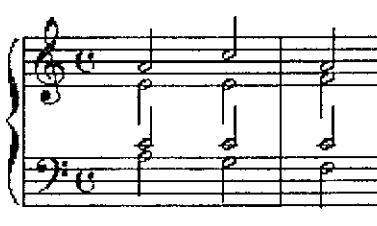
Do: IV $\frac{16}{4}$ V I

Aparte de este uso, un acorde en segunda inversión puede ser utilizado como un acorde de paso entre un acorde en posición de fundamental y su primera inversión (Ej. 8-4 a) o entre dos acordes distintos (Ej. 8-4 b).

Ejemplo 8-4

a. 


Do: I V₆₄ I₆

b. 


Do: vi I₆₄ IV

También podrá ser utilizado como acorde vecino o de bordadura (Ej. 8-5 a y b).

Ejemplo 8-5

a. 

Do: I V₆₄ I

b. 

Do: I IV₆₄ I

Debido a la disonancia producida por el intervalo de cuarta involucrando al bajo, en estos dos casos la segunda inversión aparecerá casi siempre en el tiempo débil del compás. Además el bajo se preparará por grado conjunto o nota común y se resolverá de igual manera.

También hay que evitar colocar dos acordes en segunda inversión juntos. Hay que resolver el primero ya sea hacia un acorde en posición de fundamental o uno en primera inversión antes de colocar otro acorde en segunda inversión.

Cuando el acorde sirva para ampliar una misma armonía, no se considerará como disonancia y por lo tanto no tendrá que ser preparado o resuelto (Ej. 8-6).

CAPITULO IX

CADENCIAS

Una *cadencia* es un grupo de acordes que sirven para cerrar o terminar un pensamiento o una frase musical. Las cadencias se dividen en simples y compuestas. Simples cuando están formadas por dos acordes y compuestas cuando están formadas por más de dos acordes.

Cadencias simples

Entre las cadencias simples tenemos la auténtica y la plagal.

La cadencia auténtica está formada por los acordes V- I. Éstos pueden estar en posición de fundamental o en alguna inversión (Ej. 9-1).

Ejemplo 9-1

Algunas cadencias auténticas:

Musical notation showing four examples of authentic cadences in C major. Each example consists of two measures: the first measure contains the dominant chord (V) and the second measure contains the tonic chord (I). The examples show the chords in their fundamental position and three different inversions: first inversion (I6), second inversion (V6), and fourth inversion (V6/4). The notes are written in a grand staff (treble and bass clefs).

Do: V I V I6 V6 I V6/4 I

La cadencia plagal está formada por un acorde de IV y uno de Ier grado. Éstos pueden estar en posición de fundamental o en alguna inversión (Ej. 9-2).

Ejemplo 9-2

Algunas cadencias plagales:

Musical notation showing four examples of plagal cadences in C major. Each example consists of two measures: the first measure contains the subdominant chord (IV) and the second measure contains the tonic chord (I). The examples show the chords in their fundamental position and three different inversions: first inversion (I6), second inversion (IV6), and fourth inversion (IV). The notes are written in a grand staff (treble and bass clefs).

Do: IV I IV I6 IV6 I IV I

Para que cualquiera de estas dos cadencias sean perfectas, los dos acordes que la conforman tienen que estar en estado de fundamental. Además, el acorde de primer grado tendrá que estar en posición de octava: esto es, con la voz de la soprano en la tónica (Ej. 9-3). Si no cumplen con cualquiera de estas condiciones, serán consideradas imperfectas.

Ejemplo 9-3

Auténtica Perfecta Plagal Perfecta

Do: V I IV I

Detailed description: The image shows two musical examples on a grand staff (treble and bass clefs). The first example, labeled 'Auténtica Perfecta', shows a sequence of chords: V (G-B-D), I (C-E-G), and I (C-E-G). The second example, labeled 'Plagal Perfecta', shows a sequence: IV (F-A-C), I (C-E-G), and I (C-E-G). The notes are written as whole notes in the bass clef.

Cadencias compuestas

Éstas también se dividen en dos: de primer aspecto y de segundo aspecto.

La cadencia de primer aspecto está formada por un acorde de IV grado, uno de V y luego uno de Ier grado. Todos en posición de fundamental o en alguna inversión (Ej. 9-4).

Ejemplo 9-4

Algunas cadencias de primer aspecto:

Do: IV V I IV⁶ V I IV⁶₄ V⁶ I

Detailed description: The image shows a grand staff with three measures of music. Each measure contains a different first-aspect cadence. The first measure shows IV (F-A-C), V (G-B-D), and I (C-E-G). The second measure shows IV⁶ (A-C-E), V (G-B-D), and I (C-E-G). The third measure shows IV⁶₄ (A-C-E), V⁶ (B-D-G), and I (C-E-G). The notes are written as whole notes in the bass clef.

Para que se considere perfecta, todos los acordes deberán estar en posición de fundamental. Además el último deberá estar en posición de octava (Ej. 9-5). Si no cumple con lo anterior, se convertirá en imperfecta.

Ejemplo 9-5

Primer aspecto perfecta

Do: IV V I

Detailed description: The image shows a grand staff with three measures of music. Each measure contains a chord: IV (F-A-C), V (G-B-D), and I (C-E-G). The notes are written as whole notes in the bass clef.

La cadencia de segundo aspecto consta de cuatro acordes: uno de IV grado en posición de fundamental o de ii grado en primera inversión, un acorde de Ier grado en segunda inversión, un acorde de V grado en posición de fundamental y uno de Ier grado (Ej. 9-6) (Ver también el Ejemplo 8-3). Esta es tal vez la cadencia de tipo más conclusivo.

Ejemplo 9-6

Do: ii6 I6₄ V I

Cadencia interrumpida

Si al finalizar una frase, el quinto grado se dirige a otro acorde que no sea el de tónica (IV o vi grado por ejemplo), la cadencia se transforma en interrumpida. Lleva este nombre ya que interrumpe el movimiento natural hacia la tónica (Ej. 9-7).

Ejemplo 9-7

Do: V vi V IV6

Semicadencias

Una semicadencia va a ser una pequeña pausa dentro de un discurso musical, ocupando normalmente, la parte central del mismo. Estas pausas se hacen generalmente sobre el V grado en posición de fundamental o inversión formando un momento de tensión o expectativa que luego es resuelto a cualquier grado, continuando con la frase musical.

RECOMENDACIONES

Utilizar los diferentes tipos de cadencias en nuestros ejercicios tomando en cuenta la función y efecto sonoro de cada una.

CAPITULO X

ACORDES DE SÉPTIMA

Para ampliar nuestro vocabulario armónico y con ello crear nuevas sonoridades podemos agregarle a la tríada otro intervalo de tercera, resultando en un *acorde de séptima*. Los acordes de éste tipo que se forman en una escala mayor son los siguientes (Ej. 10-1).

Ejemplo 10-1

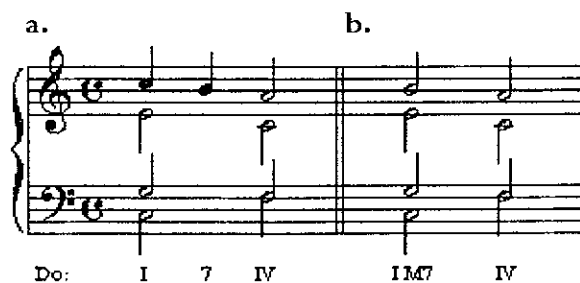


Como se puede observar, el cifrado de un acorde de séptima refleja no sólo la cualidad de la tríada sino además de la cualidad del intervalo de séptima. A continuación se presenta una tabla con las cualidades más comunes de los acordes de séptima.

Cualidad de la tríada	Cualidad de la séptima	Cualidad del acorde
Mayor	Mayor	Mayor
Menor	Menor	Menor
Mayor	Menor	Dominante
Disminuida	Disminuida	Disminuida
Disminuida	Menor	Medio-disminuida





Como el intervalo de séptima constituye una disonancia, éste tendrá que ser preparado y resuelto. La séptima del acorde se preparará por nota común o grado conjunto y resolverá por grado conjunto descendente o nota común en el caso de que no se pudiera lo anterior. Su resolución descendente es debido a su origen, en donde la séptima constituía una nota que unía la tónica de un acorde con la tercera del siguiente (Ej. 10-2 a). A comienzos del Barroco la séptima ocupó su lugar como nota propia del acorde para intensificar la disonancia, siempre conservando su antigua resolución (Ej. 10-2 b).

Ejemplo 10-2



Al igual que las tríadas, los acordes de séptima pueden estar en posición de fundamental (como en el Ejemplo 10-1) o en inversiones. El cifrado de las distintas inversiones de estos acordes, al igual que en las tríadas, se debe a la distancia que hay entre el sonido más grave y las notas superiores de el acorde. La notación actual se ha simplificado para evitar demasiados números (Ej. 10-3).

Ejemplo 10-3



	Posición de Fundamental	Primera Inversión	Segunda Inversión	Tercera Inversión
				
Do:	I M7	I M ₆ ₅	I M ₄ ₃	I M2

Acorde de séptima de dominante

De todos los acordes de séptima, el más importante es el de séptima de dominante. Llamado así porque es el acorde de V grado (dominante) con la séptima agregada. Es usado especialmente en las cadencias ya que al agregarle la séptima al acorde de dominante se intensifica más el movimiento hacia la tónica (Ej. 10-4).

Ejemplo 10-4

Mendelssohn, Coro 20 Oratorio Elijah

	
Do: V7 I	Mib: V7 I

En este enlace (V7 – I), si el primer acorde está completo, el de primer grado podrá tener triplicada la fundamental (Ej. 10-4). En cambio si en el primero se omite la quinta (duplicando la fundamental) será más fácil obtener un primer grado completo (Ej. 10-5).

Ejemplo 10-5


Do: V7 I

En un acorde de séptima, como consta de cuatro notas, ya no se necesita duplicar una de las notas como en la tríada para completar las cuatro voces. Cuando sea necesario, la quinta del acorde se podrá omitir, duplicando la fundamental (exceptuando en el vii^o grado ya que la

quinta disminuida es la nota que le da la cualidad al acorde). Lo que no podremos hacer es duplicar la séptima, ya que constituye una disonancia que tiene que resolver.

Aparte del acorde de V7, a cualquier tríada en la escala le podemos agregar una séptima. Este tipo de acordes nos ayudará a enriquecer y en algunos casos a mejorar la sonoridad de nuestros trabajos. Por ejemplo, agregarle la séptima al vii^o grado (o a cualquier tríada disminuida) mejora en algunos casos la sonoridad del acorde. Además de esto, las séptimas pueden constituir una buena herramienta expresiva y un medio para un mejor movimiento de voces.

RECOMENDACIONES

El estudiante deberá:

- Ser capaz de identificar los diferentes acordes de séptima en la escala mayor, sus cualidades, cifrados e inversiones.
- Practicar el enlace de éstos acordes cuidando de preparar y resolver correctamente la séptima.
- Familiarizarse con la sonoridad de estos acordes y así poderlos utilizar satisfactoriamente.

CAPÍTULO XI

ESCALA MENOR

Toda escala mayor tiene una escala compañera con la cual comparte la misma armadura. Esta nueva escala, que se construye a partir de el sexto grado de la escala mayor, se le conoce como la escala menor (Ej. 11-1).

Ejemplo 11-1



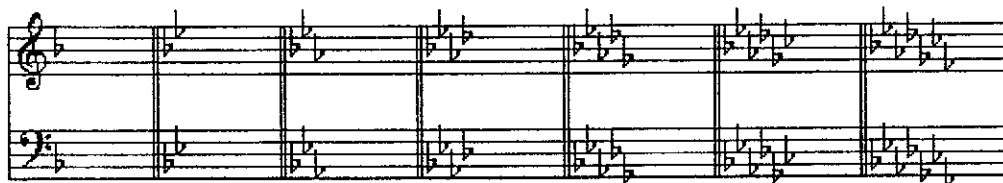
Comúnmente estas dos escalas que comparten la misma armadura se llaman relativas la una de la otra. En el ejemplo anterior diríamos entonces que Do mayor es la relativa mayor de La menor y que La menor es la relativa menor de Do mayor.

A continuación aparecen el resto de las escalas mayores con sus relativas menores (Ej. 11-2). Nótese que la tónica de esta nueva escala menor es el sexto grado de su relativa mayor.

Ejemplo 11-2



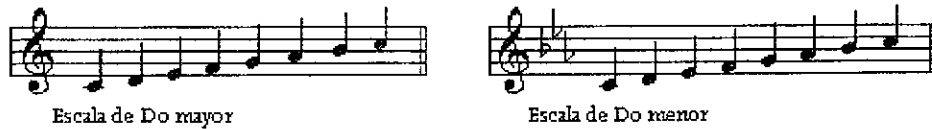
Sol M Re M La M Mi M Si M Fa# M Do# M
Mi m Si m Fa# m Do# m Sol# m Re# m La# m



Fa M Sib M Mib M Lab M Reb M Solb M Dob M
Re m Sol m Do m Fa m Sib m Mib m Lab m

Cuando tenemos las escalas de Do mayor y de Do menor por ejemplo, decimos que son paralelas. Estas escalas contienen la misma tónica (la nota Do), pero distinta armadura (Ej. 11-3).

Ejemplo 11-3



Como podemos observar, la estructura (el orden de los tonos y semitonos) entre las notas de la escala menor es diferente a la de la escala mayor:

Escala mayor

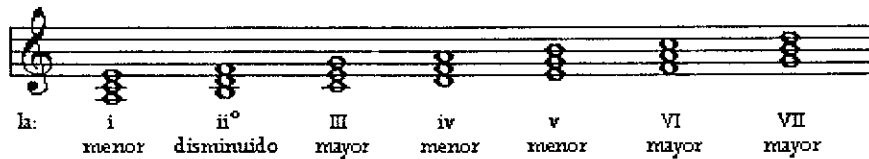
Tono – Tono – Semitono – Tono – Tono – Tono – Semitono

Escala menor

Tono – Semitono – Tono – Tono – Semitono – Tono – Tono

Debido a esto, las cualidades de los acordes construidos sobre sus grados varían, dándole a la escala menor una sonoridad diferente a la de la escala mayor (Ej. 11-4).

Ejemplo 11-4



La falta de una verdadera sensible en esta escala (que se encuentre a medio tono de la tónica y no a un tono completo) hacía que los finales de las frases fueran poco conclusivos. A causa de esto, los compositores ascendían el séptimo grado de la escala medio tono cromático cuando querían llegar a la tónica (Ej. 11-5).

Ejemplo 11-5



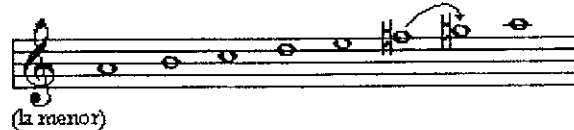
Esta variación de la escala menor natural se conoció con el nombre de *escala menor armónica*. Este cambio causó diferencias en las cualidades de los acordes de III, v y VII grado (Ej. 11-6).

Ejemplo 11-6



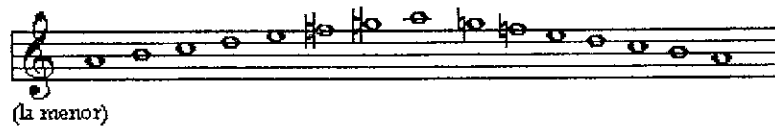
Al ascender la sensible de la escala, quedaba un intervalo disonante de segunda aumentada entre la submediante y la sensible, causando dificultades de entonación (en la música vocal) y especialmente una interrupción en el flujo melódico de la escala. Para evitar este problema se alteró también el sexto grado, subiéndolo medio tono cromático, creando así otra variación de la escala que fue conocida como la *escala menor melódica* (Ej. 11-7).

Ejemplo 11-7



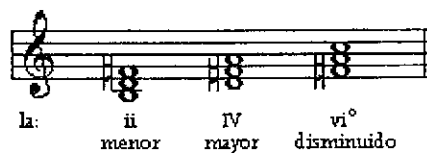
Como todas estas alteraciones se hicieron con el fin de llegar de una mejor forma hacia la tónica de manera ascendente, éstas ya no eran necesarias en el descenso, por lo que generalmente se suprimían, quedando como que fuera la escala menor natural (Ej. 11-8).

Ejemplo 11-8



Al igual que la modificación pasada, acordes con nuevas cualidades surgieron por la alteración de la submediante (Ej. 11-9).

Ejemplo 11-9



Es importante mencionar de que estas tres escalas no son totalmente independientes, son variaciones de una misma escala. El uso de una u otra dependerá del movimiento melódico que se quiera obtener o de los efectos sonoros que se quieran dar a escuchar. Es más, en la mayoría de la música escrita en tonalidades menores es muy difícil encontrar únicamente un tipo de escala menor. Generalmente las tres formas de la escala menor aparecen mezcladas.

RECOMENDACIONES

Es importante memorizar las escalas menores en sus tres variaciones y estar conscientes del porqué de las alteraciones en cada una. Además, hay que fijarse que la cualidad de los acordes contruidos sobre estas escalas varían.

CAPITULO XII

ENLACE DE ACORDES EN TONALIDADES MENORES

Menor natural

En cuanto a los enlaces de acordes en menor hay muy poco que agregar. En la escala menor natural los acordes se enlazarán de igual manera que en la escala mayor. De las pocas cosas que hay que tomar en cuenta es que el enlace v – I en esta escala es poco conclusivo por lo que ya se expuso anteriormente. Así que cuando se requiera escuchar la tónica de la tonalidad como meta (especialmente en las cadencias) será necesario utilizar cualquiera de las otras dos variaciones de la escala que tienen el séptimo grado alterado (Ej. 12-1).

Ejemplo 12-1

The image shows two musical staves in treble clef with a common time signature. The first staff is labeled 'Menor natural' and shows a chord progression: i: (F4, A4, C5), v (D4, F4, A4), and I (F4, A4, C5). The second staff is labeled 'Menor armónica o melódica' and shows a chord progression: V (D4, F4, A4, Bb4) and I (F4, A4, C5). Below the staves, the chord symbols are written as 'i: v I' and 'V I'. A note below the first staff reads 'No define la tonalidad'.

Otra cosa que hay que fijarse es que en la escala menor natural, la tríada disminuida está sobre el ii° grado. El tratamiento de la disonancia será el mismo que la del vii° grado en mayor. El ii° podrá ser preparado por el iv o VI grado y resuelto al v o III.

El acorde de séptimo grado en esta escala, que es mayor (VII), es raramente utilizado. Cuando se utilice, funcionará como dominante secundaria del III grado (ver capítulo XIV).

Menor armónica

En esta escala el acorde sobre el quinto grado se vuelve mayor (V), lo que ayuda a definir la tonalidad (Ej. 12-1). El séptimo grado en esta escala se vuelve disminuido y será tratado exactamente igual que el vii° grado en mayor. Al agregarle la séptima a este acorde, éste se convierte en un acorde de séptima disminuido. Este acorde tiene mucha tendencia a resolver hacia el acorde de tónica (Ej. 12-2).

Ejemplo 12-2

Beethoven, Piano Sonata Op. 10/1, I

la: $vii^{\circ 7}$ i do: $vii^{\circ 6}_5$ i 6 $vii^{\circ 4}_3$ i 6

El tercer grado, que se vuelve un acorde aumentado, es raramente utilizado. Cuando se utilice, la quinta del acorde (sensible de la tonalidad) resolverá ascendiendo a la tónica (Ej. 12-3).

Ejemplo 12-3

la: i III+ VI

Sobre esta escala surge una semicadencia bastante utilizada en el período barroco conocida como *cadencia frigida*. Esta consta de un acorde de iv en primera inversión y uno de V (Ej. 12-4). Es llamada de esta forma ya que algunas composiciones escritas en el modo frigio terminaban con una sucesión de acordes similar.

Ejemplo 12-4

Bach, Coral 281

la: iv 6 V sol: iv 6 V

Es importante, cuando se enlacen acordes utilizando la escala menor armónica, evitar el movimiento melódico de sexto a séptimo grado por el intervalo de segunda aumentada, que es disonante (Ej. 12-5).

Ejemplo 12-5

Evitar

la: Intervalo de
segunda aumentada

Menor melódica

La escala menor melódica se utiliza principalmente para permitir el movimiento melódico de sexto a séptimo grado alterado. Cuando se altere el sexto grado de la escala, éste casi siempre subirá al séptimo grado alterado y luego a la tónica (Ej. 12-6).

Ejemplo 12-6

la: ii V7 i

Cuando el movimiento sea descendente (alejándose de la tónica), las alteraciones no serán necesarias (Ej. 12-7).

Ejemplo 12-7

Bach, Coral 208

mi: i IV₆⁵ V6 i v6 iv6 vii^o2 V

Como se expuso en el capítulo anterior, la alteración del sexto grado en esta escala afecta a los acordes de segundo (ii), cuarto (IV) y sexto grado (vi^o). El vi^o se tratará como cualquier triada disminuida (Ej. 12-8).

Ejemplo 12-8

Bach, Coral 145

I: i V (2) i6 V vi°7 vii° i V

En esta escala se tratará de evitar la utilización del séptimo grado medio disminuido ya que la submediante alterada (séptima del acorde) tiende a subir en vez de bajar, contrariando la resolución normal de la séptima (Ej. 12-9).

Ejemplo 12-9

I: vii°7 vii°7

También habrá que tener cuidado con el uso del ii7 ya que surgen dos sensibles debido a las resoluciones de la séptima y de la submediante (Ej. 12-10).

Ejemplo 12-10

I: ii7

RECOMENDACIONES

Practicar el enlace de acordes en tonalidades menores teniendo cuidado con las alteraciones sobre el sexto y séptimo grado, que se preparen y resuelvan correctamente.

CAPITULO XIII

NOTAS AJENAS AL ACORDE

Para darle mayor variedad y obtener mejores líneas melódicas en nuestras composiciones podemos agregarles notas que no pertenecen al acorde. Estas notas, conocidas también como adornos armónicos, se dividen en varios grupos dependiendo de su naturaleza.

Notas de paso

Como su nombre lo indica, la nota de paso es una nota que llena un intervalo dentro de un mismo acorde o entre dos acordes distintos (Ej. 13-1).

Ejemplo 13-1

The musical notation for Example 13-1 is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note Bb4. The bass clef has a whole note chord consisting of G2, Bb2, and D3. Below the staff, the text reads "Do: I I6", indicating a transition from the first inversion of the tonic triad to the first inversion of the tonic dyad.

Como es una nota transitoria, que une dos notas armónicamente estables, las notas de paso casi siempre ocurren en los tiempos débiles o partes débiles de los tiempos. Aunque generalmente las notas de paso llenan intervalos de tercera, también pueden ocurrir dos notas de paso consecutivas para llenar intervalos más grandes (Ej. 13-2).

Ejemplo 13-2

The musical notation for Example 13-2 is written on a grand staff. The key signature has one flat. The time signature is common time. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by two eighth notes A4 and Bb4, then a quarter note C5. The bass clef has a whole note chord consisting of G2, Bb2, and D3. Below the staff, the text reads "Do: I", indicating the tonic triad.

Bordaduras

Al contrario de la nota de paso, que une a dos notas distintas, la bordadura sirve de adorno entre una nota y su repetición (Ej. 13-3).

Ejemplo 13-3

The musical notation for Example 13-3 is written on a grand staff. The key signature has one flat. The time signature is common time. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with a mordent, then a quarter note Bb4. The bass clef has a whole note chord consisting of G2, Bb2, and D3. Below the staff, the text reads "Do: I", indicating the tonic triad.

Las bordaduras pueden ser superiores o inferiores y se encuentran a medio tono (generalmente diatónico) o a un tono máximo de distancia. A igual que las notas de paso, las bordaduras se encuentran usualmente en los tiempos débiles del compás.

También pueden ocurrir dos bordaduras sucesivas, resolviendo la segunda de ellas (Ej. 13-4).

Ejemplo 13-4



Do: I

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A box highlights the B4 and C5 notes, indicating a decorative flourish. The bass clef staff contains a whole note chord consisting of C3, G2, and C3.

Retardo

El retardo es un sonido que pertenece a un acorde y que se prolonga hasta el siguiente acorde, generalmente formando una disonancia que luego resuelve descendiendo por grado conjunto (Ej. 13-5).

Ejemplo 13-5



Do: IV I

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A box highlights the B4 and C5 notes, indicating a retardation. The bass clef staff contains a whole note chord consisting of C3, G2, and C3.

Esta disonancia ocurre en tiempo fuerte. Debido a esto, el retardo es utilizado con frecuencia en la música polifónica como un recurso para atraer la atención a determinada voz. Su resolución debe de ocurrir en un tiempo más débil que en el que ocurrió la disonancia y debe ser además descendente, para dar mejor sentido de reposo o relajación. Si la nota que conforma el retardo es la sensible de la tonalidad y luego viene un acorde que contenga la tónica (especialmente en las cadencias), el retardo podrá resolver ascendiendo hacia ésta (Ej. 13-6).

Ejemplo 13-6



Do: V vi

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A box highlights the B4 and C5 notes, indicating a retardation. The bass clef staff contains a whole note chord consisting of C3, G2, and C3.

Apoyatura

Es una nota ajena al acorde sin ningún tipo de preparación que cae en tiempo fuerte y luego resuelve por grado conjunto ascendente o descendente hacia una nota del acorde (Ej. 13-7).

Ejemplo 13-7

Do: iii I

La apoyatura puede ser expresiva o breve. La expresiva tiene la misma o mayor duración que la nota armónica que la sigue (Ej. 13-8 a). La breve será de menor duración (Ej. 13-8 b).

Ejemplo 13-8

a. b.

Do: V V

Escapatoria

Es una nota ajena al acorde que sale por grado conjunto del acorde que la antecede y se va por salto hacia una nota perteneciente al siguiente acorde (Ej. 13-9).

Ejemplo 13-9

Do: I vi

Es una nota de corta duración que siempre ocurre en un tiempo débil o parte débil del tiempo. Generalmente el salto que efectúa es en movimiento contrario a su preparación.

Otra versión de la escapatoria es alcanzada por salto y resuelta por grado conjunto (Ej. 13-10).

Ejemplo 13-10

Musical notation for Example 13-10. It consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The melody in the treble clef starts on a half note G4, moves to a quarter note A4, and then leaps to a quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2. Below the staves, the chord progression is labeled as Do: vi IV.

A ésta se le conoce como escapatoria alcanzada por salto. Es importante que la escapatoria (en cualquiera de sus dos versiones) no pertenezca al siguiente acorde. Si la nota pertenece al acorde siguiente no se le llamará escapatoria sino *Anticipación indirecta* (Ej. 13-11).

Ejemplo 13-11

Musical notation for Example 13-11. It consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The melody in the treble clef starts on a half note G4, moves to a quarter note A4, and then to a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2. Below the staves, the chord progression is labeled as Do: I ii.

Se le llama así porque anticipa la audición de una nota que se escuchará en otra voz o parte del acorde siguiente.

Anticipación

Como su nombre lo indica, anticipa una nota que se escuchará en la misma voz en el acorde siguiente (Ej. 13-12).

Ejemplo 13-12

Musical notation for Example 13-12. It consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The melody in the treble clef starts on a half note G4, moves to a quarter note A4, and then to a quarter note B4. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2. Below the staves, the chord progression is labeled as Do: I V6.

Aparte de ser de corta duración, la anticipación ocurre en un tiempo débil o parte débil del tiempo. Aparece generalmente en la voz de soprano en las cadencias o en lugares donde el movimiento melódico es bastante predecible. De esta forma la anticipación sorprende un poco al oído creando un mayor interés.

Nota Pedal

Ésta es una nota que se mantiene sonando a través de cambios armónicos o melódicos en las demás voces (Ej. 13-13).

Ejemplo 13-13

The image shows a musical score for a bass line. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 4/4. The bass clef staff has a constant low note (pedal point) on the first line (C4). The treble clef staff has four chords: a C major triad (C4, E4, G4), a D minor triad (F4, A4, C5), a G major triad (B4, D5, F5), and a C major triad (C5, E5, G5). Below the staves, the harmonic progression is labeled as: Do: I (IV₆⁴) (V) I.

Generalmente las notas pedales se producen en el bajo y consisten en la fundamental de un acorde de tónica o dominante. Las demás voces pueden hacer movimientos o constituir intervalos consonantes o disonantes con la nota pedal, eso no importa. Lo que importa es que los cambios armónicos que hagan estas voces tengan sentido y coherencia.

Cualquier nota que no pertenezca a los grupos mencionados anteriormente será catalogada como nota libre.

RECOMENDACIONES

Ser capaz de identificar las notas ajenas a los acordes y poderlas utilizar en los ejercicios como herramientas para enriquecer el movimiento melódico de las voces.

CAPITULO XIV

INTRODUCCIÓN AL CROMATISMO

Hasta ahora todas las notas que hemos utilizado, aun aquellas ajenas a los acordes, han pertenecido a la tonalidad. Esto es muy difícil de encontrar en la mayoría de composiciones musicales, en donde generalmente existen algunas si no es que varias notas alteradas. Estas alteraciones cromáticas o movimientos cromáticos de las voces nos ayudan a darle color, a enriquecer la obra. Además nos permite cambiarle de cualidad a ciertos acordes y con ello crear nuevas sonoridades, sin que ello signifique cambiar de tonalidad o modular necesariamente.

En este capítulo se tratarán dos de las principales causas para la aparición de alteraciones cromáticas dentro de una composición. Éstas son las *dominantes secundarias* y la introducción de notas de un modo a otro (mayor y menor).

Es importante mencionar antes de continuar que generalmente cuando se altera una nota medio tono cromático ascendente, ésta tiende a resolver ascendiendo (Ej. 14-1 a), mientras que si se altera medio tono cromático descendente, ésta tiende a resolver descendiendo (Ej. 14-1 b).

Ejemplo 14-1



Dominantes secundarias

A cualquier tríada mayor o menor de una escala la puede anteceder su propia dominante. Este acorde, que no es la dominante de la tonalidad en la que estamos, sino la dominante del acorde que la precede, se le conoce con el nombre de *dominante secundaria* (Ej. 14-2).

Ejemplo 14-2

Beethoven, Piano Sonata Op. 14/2, II

Do: I V_{4/3}/vi vi IV V

En el ejemplo anterior, el acorde de Mi mayor con séptima (ajeno a la tonalidad de Do mayor) funciona como dominante secundaria del vi grado. La utilización de estos acordes nos permite

variar la sonoridad tonal, intensificando temporalmente otros acordes de la tonalidad, haciéndolos sonar como tónicas sin que realmente ocupen la función de una tónica.

Como se mencionó en el Capítulo 12, el séptimo grado disminuido (especialmente el $\text{vii}^\circ 7$) tiene mucha tendencia a resolver hacia el acorde de tónica (Ej. 12-2). Debido a esto, este acorde también puede ser utilizado con este objetivo (Ej. 14-3).

Ejemplo 14-3

Schubert, "An die Musik" Op. 88, No. 4

Re: I I⁶ IV V⁷ $\text{vii}^\circ 7/vi$ vi V⁶/₅ I

Entre las dominantes secundarias más importantes se encuentran aquellas que intensifican el acorde de V grado (Ej. 14-4)

Ejemplo 14-4

Do: V/V V $\text{vii}^\circ 7/V$ V

En el caso del cuarto grado, su dominante secundaria resulta ser el acorde de tónica (Ej. 14-5 a) por lo que se le tiene que agregar la séptima menor al acorde para identificarlo como tal (Ej. 14-5 b). En menor habrá que ascender la medianta (Ej. 14-5 c).

Ejemplo 14-5

a. b. c.

Do: I IV V7/IV IV la: V7/iv iv

 V/IV?

Como se dijo al principio de este capítulo, se pueden aplicar dominantes secundarias a cualquier grado mayor o menor de una escala, menos a los acordes disminuidos o aumentados ya que su cualidad no les permite simular una tónica.

Combinación de modos

Esto significa la aparición de elementos del modo menor en el modo mayor o viceversa. Las alteraciones producidas por la mezcla de modos ocurre con menos frecuencia que las alteraciones producidas por las dominantes secundarias y su función principal consiste más que todo en brindar nuevas sonoridades para efectos expresivos.

La utilización de la submediante menor en la escala mayor constituye uno de los ejemplos más comunes de la combinación de modos (Ej. 14-6).

Ejemplo 14-6

Schumann, Dichterliebe Op. 48/7

Ich grõ - le nicht, und wenn das Herz auch bricht,

Do: I IV6 IV ii^o7 V7 I

Como sabemos, la nota Lab ocurre en la tonalidad de Do menor, no en la de Do mayor. Así, la introducción de esta nota en el ejemplo anterior (que se encuentra en Do mayor) constituye una combinación o mezcla de modos.

La alteración de la submediante produce nuevas cualidades en los acordes de segundo, cuarto y sexto grado, además de un vii^o7 (ya no medio disminuido como antes). De éstos, los más

utilizados son el ii° , que generalmente aparece con la séptima (Ej. 14-6), el iv (Ej. 14-7) y el $vii^{\circ}7$ (Ej. 14-8).

Ejemplo 14-7

Chopin, Nocturno Op. 32/2

Lab: I IV iv I

En este ejemplo (14-7), la alteración de la submediante (Fab) constituye una nota de paso descendente entre el sexto y quinto grado (Fa – Fab – Mib).

Ejemplo 14-8

Tchaikovsky, Op. 71 “Vals de las flores”

Re: I $vii^{\circ}7$ I

$vii^{\circ}7$ I

En este ejemplo (14-8), el $vii^{\circ}7$ producido por la alteración de la submediante, sobre una nota pedal de tónica, crea una tensión que tiende a resolver hacia el primer grado.

Generalmente esta alteración sobre la submediante no tiene ningún tipo de preparación. Lo único es que una vez introducida, ésta tiende a bajar hacia la dominante.

Otro ejemplo de combinación de modos es introducir la medianta mayor en menor, afectando principalmente el acorde de tónica (Ej. 14-9).

Ejemplo 14-9

Chopin, Nocturno (Póstumo)

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Nocturne (Posthumous). Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a trill in the right hand. Below the first system, the figured bass notation is: do#: i ii°7 i I. Below the second system, the figured bass notation is: ii°7 V₅ i.

Esto ocurre especialmente en los finales de las frases, siendo conocido con el nombre de *tercera de picardía* (Ej. 14-10).

Ejemplo 14-10

Bach, Coral 53

The image shows a musical score for Bach's Coral 53. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. Below the staff, the figured bass notation is: sol: i ii°6 i₄ V I.

Es importante que cuando aparezcan estas alteraciones, éstas sean pasajeras ya que su uso constante puede poner en duda la tonalidad en la que estamos escribiendo. Recordemos que por el momento estas alteraciones nos sirven para darle nuevas sonoridades a nuestros trabajos sin modular o cambiar de tonalidad.

También se debe tratar de que al alterar una nota, si ésta se encuentra en el acorde anterior, que permanezca en la misma voz y que no se haga en otra (Ej. 14-11).

Ejemplo 14-11

Evitar Mejor

A esto se le conoce con el nombre de *falsa relación*. En algunos casos es tolerable, especialmente cuando se da entre el bajo y una de las voces interiores o cuando es el resultado de un intercambio de posición de sonidos entre voces (Ej. 14-12 a). Colocar un acorde de por medio podrá ayudar a evitar la falsa relación (Ej. 14-12 b).

Ejemplo 14-12

a. b.

Do: I vii^o₅/_{ii} I V₄⁶ vii^o₅/_{ii}

RECOMENDACIONES

Practicar la introducción de las alteraciones estudiadas en este capítulo en los ejercicios que se realicen, fijándose de la sonoridad que producen. Después de todo, ésta es una de las principales funciones de estas alteraciones: la de brindar nuevas sonoridades y enriquecer nuestros trabajos.

CAPITULO XV

CONCLUSIÓN

Para concluir el presente trabajo es importante tomar en cuenta que la Armonía fue el resultado de tratar de estructurar la música dentro de un marco tonal. Fue hasta en cierta forma, una manera de dar explicación a la creatividad compositiva de aquella época. Muchas de sus normas se basan en la tradición y son producto del análisis de las obras de los grandes maestros. Esto significa que el lenguaje armónico fue evolucionando gracias a la creatividad de los compositores, que se reflejaba en sus obras y no al contrario.

Por ello la repentina búsqueda de nuevos lenguajes musicales y de singularidad que surge durante el siglo XIX y XX, fuera en cierta forma culpable de dejar rezagada a la Armonía. Esa secuencia lógica y progresiva de cambios y nuevas posibilidades de las cuales se había ido alimentando durante los dos siglos anteriores se rompió debido a cambios radicales no sólo en su estructura, sino también debido a los cambios que sufrió el mismo sistema tonal.

Aun así, siguió siendo una de las ramas más importantes de la teoría y práctica musical. Importante para todos aquellos que quieren hacer arreglos musicales, para los que quieren dedicarse a la composición, a la dirección, para los que quieren analizar, estudiar o aprender alguna obra, para quien desea acompañar a un cantante o solista, en fin, su estudio es importante para todo aquel que verdaderamente quiera comprender la mayoría de la música occidental de aquellos tiempos.

Como se dijo al principio, la Armonía tradicional es reflejo de una gran época, una época de grandes compositores y de obras excepcionales que pasará a la inmortalidad, y que seguirá ocupando un lugar primordial en la enseñanza musical, por lo que merece respeto y estudio.

BIBLIOGRAFIA

- Aldwell, Edward; C. Schachter. 1979. *Harmony and Voice Leading*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. Vol. 1 y 2.
- Alvarado, Manuel. 1950. *Elementos generales de armonía*. Guatemala, Ministerio de Educación Pública. 125 Págs.
- Helmholtz, Hermann. 1954. *On the Sensations of Tone*. New York, Dover Publications Inc. 576 Págs.
- Hindemith, Paul. 1954. *Armonía tradicional*. Traducido al español por Emilio Argel. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A. 125 Págs.
- Hollier-Larousse. 1971. *The Larousse Encyclopedia of Music*. Slovenia, Reed International Books. 567 Págs.
- Jones, Thaddeus. 1974. *Music Theory*. New York, Barnes & Noble. 288 Págs.
- Jurafsky, A. 1997. *Manual de armonía*. Prologo por José Torre Bertucci. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A. 164 Págs.
- Palma, Athos. 1997. *Tratado completo de armonía*. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A. 301 Págs.
- Rameau, Jean-Philippe. 1971. *Treatise on Harmony*. Traducido al inglés por Philip Gossett. New York, Dover Publications Inc. 444 Págs.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music, Expression, Form and Style*. New York, Schirmer Books. 475 Págs.
- Riemann, Hugo. 1952. *Armonía y modulación*. Traducido al español por A. Ribera y Maneja. España, Editorial Labor S.A. 305 Págs.
- Rimsky-Korsakov, Nicolai. 1946. *Tratado práctico de armonía*. Traducción por Jacobo y Miguel Ficher. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A. 305 Págs.
- Russell, Armand; Trubitt, Allen. 1992. *The Shaping of Musical Elements*. New York, Schirmer Books. Vol. 1 y 2.
- Schoenberg, Arnold. 1979. *Tratado de armonía*. Traducción y prólogo por Ramón Barce. Madrid, Real Musical. 501 Págs.