

Joaquín Zamacois

Tratado de armonía

Libro I



SpanPress® Universitaria
Cooper City, FL 33330 • EE.UU.

Tratado de armonía-Libro I

por Joaquín Zamacois
Diseño de cubierta por Baby Rivera

Herederos de Joaquín Zamacois © 1997

© 1997

SpanPress® Universitaria

An imprint of SpanPress, Inc.

5722 S. Flamingo Rd. #277

Cooper City, FL 33330

ISBN: 1-58045-911-0

ISBN Obra completa: 1-58045-919-6

Impreso en España - Printed in Spain

1 2 3 4 5 EG 01 00 99 98 97

Publicado con autorización especial. Todos los derechos reservados. No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

I. Intervalos y tonalidad

Intervalos

§ 1. Para expresar la *dimensión* de los intervalos, los antiguos se servían de un complejo sistema de nombres, que ha sido sustituido por el actual, o sea, por una cifra que expresa el número del intervalo y por un calificativo que expresa el número de tonos y semitonos que el intervalo contiene. Los calificativos son los de *mayor* y *menor*, para unos intervalos; el de *justo*, para otros; el de *aumentado*, para todo intervalo un semitono más grande que uno mayor o que uno justo, y el de *disminuido*, para aquel un semitono más pequeño que uno menor o que uno justo (1).

§ 2. Todos los teóricos han estado de acuerdo en aplicar el calificativo de *justo* al intervalo de 8.^a que se forma al repetir un mismo sonido a la 8.^a superior o a la inferior, y en aplicar los de *mayor* y *menor* a los intervalos de 2.^a, 3.^a, 6.^a y 7.^a, según sean de la *dimensión más grande* o de la *más pequeña* de los intervalos que se forman con las notas de la escala natural. Pero no lo han estado en lo que se refiere a los intervalos de 4.^a y de 5.^a, los cuales clasifican unos teóricos en la casilla de los *justos*, otros en el grupo de los *mayores* y *menores* y otros los denominan con nombres que se apartan del

(1) Suponemos al alumno enterado y ya práctico, por sus estudios de Solfeo y Teoría, en lo que atañe a intervalos; pero explicamos aquí todo lo referente a los calificativos de *dimensión* para aclarar lo de las 4.^{as} y 5.^{as}. Para toda otra cuestión sobre la materia nos remitimos a nuestro *Tratado de Teoría de la Música* (Ed. Labor, S. A.).

sistema antedicho. De ello resultan las denominaciones siguientes :

La 2. ^a de $\frac{1}{2}$ tono	es denominada	menor
La 2. ^a de 1 »	» »	mayor
La 3. ^a de $1\frac{1}{2}$ tonos	» »	menor
La 3. ^a de 2 »	» »	mayor
La 4. ^a de $2\frac{1}{2}$ »	» »	{ justa perfecta (2) menor
La 4. ^a de 3 »	» »	{ aumentada tritonos (2) mayor
La 5. ^a de 3 » (1) »	» »	{ disminuída falsa (2) menor
La 5. ^a de $3\frac{1}{2}$ »	» »	{ justa perfecta (2) mayor
La 6. ^a de 4 » (1) »	» »	menor
La 6. ^a de $4\frac{1}{2}$ »	» »	mayor
La 7. ^a de 5 » (1) »	» »	menor
La 7. ^a de $5\frac{1}{2}$ »	» »	mayor
La 8. ^a de 6 » (1) »	» »	justa

OBSERVACIÓN : No nos interesa aquí entrar en la discusión teórica (sin trascendencia en la práctica armónica) referente a esta materia. Nos interesa únicamente que el alumno nos entienda cuando le citemos un intervalo. Y como que la experiencia nos ha enseñado cuánto se confunde el alumno que estudió con un sistema cuando se le cita el intervalo con otra denominación, y, por otra parte, todos los sistemas citados están extendidos y

(1) Uno de estos tonos está constituido por dos semitonos diatónicos, los cuales hemos sumado, como se hace en el sistema de afinación denominado *temperamento igual* o *sistema temperado*.

(2) La denominación de « falsa » es tomada del sistema antiguo. La de « perfecta » es tomada de la clasificación en consonancias y disonancias (véase el capítulo siguiente). La de « tritonos » es también de la terminología antigua, pero perdura en la de la Armonía, como puede verse en el § 85.

tienen por valedores tratados excelentes, nos inclinamos a poner, cada vez que se trate de una 4.^a ó de una 5.^a, *los tres calificativos*. Tache el alumno los dos que le estorben y quédese con el que haya aprendido en sus estudios de Solfeo y Teoría, con lo cual todo quedará, para él, claro y normal.

§ 3. Los intervalos son :

a) *Armónicos*, cuando sus dos notas suenan simultáneamente. Se leen siempre *de abajo arriba*.

b) *Melódicos*, cuando sus dos notas suenan sucesivamente. Resultan ascendentes o descendentes, según la segunda nota sea, respectivamente, más aguda o más grave que la primera.

c) *Conjuntos*, cuando se trata de dos grados inmediatos (intervalo de 2.^a) que no están separados por más de un tono (1).

d) *Disjuntos*, cuando la separación es más grande (1).

§ 4. En la Armonía siempre se citan los intervalos armónicos por el número *más pequeño* que los representa. Así, cuando se dice una 5.^a, una 7.^a, etc., se entienden dichos intervalos *o cualquiera de sus ampliaciones*; cuando se dice una 9.^a, una 11.^a, etc., se entienden dichas distancias como *mínimo*, pero no como *máximo*, por lo cual no deberá escribirse una 2.^a en el caso de la 9.^a, ni una 4.^a en el de la 11.^a, pero sí podrán escribirse las ampliaciones respectivas de tales intervalos.

§ 5. En la Armonía se considera *invertido* un intervalo armónico en cuanto el sonido más agudo se convierte en el más grave, sea el que sea el número de octavas que las notas resulten subidas o bajadas.

(1) Lo mismo pueden ser conjuntos y disjuntos los intervalos armónicos que los melódicos.

Consonancias, semiconsonancias y disonancias

§ 6. Pedrell da la siguiente explicación de consonancias y disonancias, que exprime la concepción clásica de las mismas (1) :

« La consonancia es una combinación de reposo que podemos llamar estática, y la disonancia, una combinación de movimiento o dinámica. La disonancia es una voz mantenida como con violencia fuera de la armonía. El oído desea que la disonancia se resuelva (2), esto es, que se mueva, para que vuelva a su centro, que es la armonía ».

§ 7. Determinados intervalos armónicos tienen un carácter especial, anfibio, que aconseja no incluirlo ni en el grupo de las consonancias ni en el de las disonancias. Y constituyen el de las *semiconsonancias*, *consonancias atractivas*, intervalos *neutros* o *mixtos*.

§ 8. Las consonancias pueden ser subdivididas en *perfectas* o *invariables*, e *imperfectas* o *variables*. *Perfectas* son las que a la menor modificación dejan de ser consonancias ; *imperfectas*, las demás.

§ 9. Las disonancias también pueden subdividirse en *físicas*, *absolutas* o *diatónicas*, y *condicionales*, *aparentes*, *artificiales* o *cromáticas*. El grupo primero lo forman aquellos intervalos armónicos que, con una u otra notación, *resultan siempre disonantes* ; el segundo grupo, los que no se hallan en tales condiciones.

§ 10. A los efectos de todo lo expuesto, se considerará cada grupo así constituido :

(1) Ésta es la única concepción que ahora nos interesa, la cual, además, reporta utilidad a los efectos de la resolución de los acordes.

(2) La teoría moderna reclama un trato mucho más amplio para las denominadas *disonancias*, y las hace intervenir en combinaciones de reposo o bien las deja sin resolución.

Consonancias perfectas : La 8.^a justa (o su reducción, el unísono), la 4.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$ y la 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$

Consonancias imperfectas : La 3.^a y la 6.^a mayores y menores.

Semiconsonancias :

La 4.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{aumentada} \\ \text{triton} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$ y la 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$

Disonancias absolutas : La 2.^a y la 7.^a mayores y menores, y todos sus enarmónicos.

Disonancias condicionales : Los intervalos aumentados y disminuídos que resultan enarmónicos de un intervalo consonante (1).

Tonalidad

§ 11. Nuestro sistema musical funciona con *doce* únicos sonidos (2), los cuales, debidamente ordenados, constituyen una sucesión de semitonos corrientemente denominada *escala cromática* y también *escala dodecáfona* o *duodécuple*.

§ 12. Cuando los doce sonidos citados constituyen conjuntamente una organización, un sistema, la nota que entre ellos desempeña la función de *eje*, *centro* o *jefe*, toma el nombre de *tónica*, y el todo, el de *tonalidad*.

§ 13. Cualquiera de los doce sonidos puede desempeñar la función de tónica. Bastará que, en el mecanismo del sistema, se manifieste como tal, haciendo sentir su soberanía, y que las demás notas, en su funciona-

(1) Véase la nota A del Apéndice, pág. 216.

(2) La Armonía no especula con la pretendida diferencia de sonido entre el semitono cromático y el diatónico, y no tiene para nada en cuenta la existencia de la *croma* o *coma*.

miento respectivo, cooperen debidamente a ello. Cuando un sonido cesa en su función de tónica, pasa la misma a ser desempeñada por otro, con el consiguiente cambio de funciones de todos los demás sonidos, y tiene lugar un *cambio de tonalidad* (1).

§ 14. Los doce únicos sonidos a que nos hemos estado refiriendo tienen, *por razón de nuestro sistema de ortografía musical*, diversas notaciones: un mismo sonido puede ser escrito en más de una forma (2). Verbigracia: *do, re doble bemol y si sostenido*. Dos notaciones distintas de un mismo sonido constituyen la *enarmonía* o *equisonancia*. Las tres notas antes citadas son, pues, enarmónicas o equisonantes.

§ 15. Nuestro sistema tonal admite dos modalidades para una misma tonalidad: la *modalidad* (o *modo*) *mayor* y la *modalidad menor* (3). La modalidad representa el sexo de la tonalidad. En esencia, define categóricamente la modalidad el acorde tríada (4) que se edifica sobre la tónica de la tonalidad: cuando éste es *perfecto mayor* es *mayor* la modalidad, y cuando es *perfecto menor* es *menor* la modalidad. Existen otros elementos modales a tener en cuenta; pero los mismos no tienen

(1) La tonalidad puede equipararse a cualquier estado, entidad, empresa, tribu, etc. La función de *jefe* la caracterizan, tanto como los actos que, en virtud de sus poderes, realiza el propio jefe, los que realizan las demás personas de la organización — súbditos, subordinados, socios, etc. — contribuyendo con mayor o menor eficacia a poner en evidencia aquella jefatura. La sustitución de un jefe por otro no supone aumento, disminución ni cambio de personas en el total de la organización. Supone, únicamente, *cambio en las funciones de las mismas*. (Véase la nota B del Apéndice, pág. 217).

(2) Contra ello se han pronunciado y se pronuncian bastantes teóricos, los cuales propugnan nuevos sistemas a base de una sola notación para cada sonido. Hasta aquí ninguno ha conseguido éxito, pese a los muchos inconvenientes del sistema actual.

(3) Véase la nota C del Apéndice, pág. 218.

(4) Véase el § 35.

categoría esencial, a los efectos de definir taxativamente la modalidad, considerando la tonalidad en toda la amplitud de la concepción moderna.

§ 16. Los teóricos han establecido una subdivisión en las notas constitutivas de la tonalidad : notas *diatónicas* y notas *cromáticas* (1).

§ 17. Las notas *diatónicas* son siete y corresponden a los siete nombres de notas en uso (*do, re, mi, fa, sol, la* y *si*), con arreglo al sonido que les corresponde según la armadura de la clave (2). Así las siete notas diatónicas son naturales en *Do mayor*; en cambio, en *Si bemol mayor*, serán bemolizadas el *si* y el *mi*, y naturales las demás, etc.

§ 18. Las notas *cromáticas* son diez, a los efectos de la escritura, pero únicamente cinco, en cuanto a sonidos distintos. Ello es debido a que *cada sonido cromático admite una doble notación* (cosa que no ocurre con los diatónicos) y, claro está, se convierten en diez notas, cinco enarmónicas de las otras cinco. Los sonidos cromáticos se obtienen interponiendo la distancia de semitono entre las notas diatónicas que están separadas entre sí (teniendo en cuenta la ordenación por escala) por una distancia de tono. Según se escriba el sonido cromático con el nombre de nota de la diatónica anterior o el de la posterior en la escala, se obtendrá una u otra de las notaciones indicadas.

§ 19. Los *doce sonidos* de la música se convierten, pues, por las razones de ortografía expresadas, en *diecisiete* notas en cada tonalidad : las siete diatónicas y las diez cromáticas (cinco enarmónicas de las otras cinco).

(1) División clásica rechazada por algunos teóricos modernos.

(2) Suponemos al alumno con los conocimientos de la Tonalidad corrientes en los estudios del Solfeo.

Las siete notas diatónicas representan los *siete grados naturales* (1) de la tonalidad, el primero de los cuales es la tónica. Las notas cromáticas representan grados *desdoblados*, *alterados*, que pueden ser *elevados* o alterados en *más*, y *rebajados* o alterados en *menos*. He aquí el sistema completo de la tonalidad de *Do*, con la notación correspondiente a la modalidad mayor :

Notas cromáticas. (La 1ª por alteración en *más* y la 2ª por alteración en *menos*)

Grados (2) I, I[<], II[>], II, II[<], III[>], III, IV, IV[<], V[>], V, V[<], VI[>], VI, VI[<], VII[>], VII,

Notas diatónicas

Ordenación por notas sucesivas

Cromáticas por alteración en <i>menos</i>	Notas diatónicas	Cromáticas por alteración en <i>más</i>
---	------------------	---

Ordenación por 5ªs

§ 20. La *tonalidad diatónica*, esto es : la tonalidad reducida a los solos elementos que proporcionan los grados diatónicos, representa la concepción más pura, los límites más estrechos de desenvolvimiento tonal. En cambio, la *tonalidad cromática*, esto es : la tonalidad integrada por todos los elementos, diatónicos y cromáticos, del sistema, representa la concepción más amplia que cabe alcanzar para dicho desenvolvimiento.

(1) Al decir *grado natural* queremos indicar el que está de acuerdo con la armadura de la tonalidad.

(2) Convencionalmente expresaremos, a veces, por el signo > el grado *rebajado* y por el < el grado *elevado*.

§ 21. Nuestro sistema tonal ha adoptado como grados básicos de su mecanismo y funcionamiento armónico, *para el modo mayor*, los correspondientes a las *siete notas diatónicas*. Mas *para el modo menor ha sustituido el VII.º grado natural por el elevado*, por razón de que éste proporciona la *nota sensible*, elemento considerado tan indispensable en el modo menor como en el mayor (1). Las escalas resultantes de la ordenación sucesiva de estos grados (escalas que distinguiremos con la denominación de *básicas* (2), puesto que forman la base de su constitución armónica) son :



§ 22. Las escalas anteriores son los únicos elementos tonales que, por el momento, pondremos en juego. Así, pues, *el alumno considerará la tonalidad reducida estrictamente a lo que se desprende de tales escalas* (3).

§ 23. El intervalo que separa la tónica de cada uno de los grados es, en las escalas básicas :

Del I.º al II.º .. Una 2.^a mayor en ambos modos.

Del I.º al III.º .. Una 3.^a mayor, en el modo mayor, y menor, en el modo menor (4).

(1) En esta razón se fundan muchos teóricos para interpretar la sensible en el menor como nota diatónica, y desposeer de tal condición al VII.º grado natural.

(2) Esta denominación no prejuzga nada en contra de los nombres en uso para designar cada una de estas escalas, que si para la mayor es sólo el de *escala mayor* o *diatónica*, para la menor son bastantes más, pues, además del correntísimo de *menor armónica*, son empleados también los de *normal moderna*, *con sensible*, *con tres semitonos*, *artificial*, etc.

(3) Lo cual no significa que sean las únicas existentes ni las únicas de que trataremos. (Véanse § 296 y ss.).

(4) Obsérvese que las únicas notas distintas en las dos escalas corresponden a los grados III.º y VI.º.

Del I.º al IV.º... Una 4.^a $\left\{ \begin{array}{c} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, en ambos modos.

Del I.º al V.º... Una 5.^a $\left\{ \begin{array}{c} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$, en ambos modos.

Del I.º al VI.º... Una 6.^a mayor, en el modo mayor,
y menor, en el modo me-
nor (1).

Del I.º al VII.º. Una 7.^a mayor, en ambos modos.

§ 24. El intervalo que separa cada grado del si-
guiente es, en dichas escalas básicas :

En el modo mayor : Una distancia de semitono entre
los grados III.º-IV.º, y VII.º-
VIII.º, y una distancia de tono
entre todos los demás.

En el modo menor : Una distancia de semitono en-
tre los grados II.º-III.º, V.º-VI.º
y VII.º-VIII.º, una distancia de
tono y medio entre los grados
VI.º-VII.º y una distancia de
tono entre todos los demás.

§ 25. Las escalas básicas contienen los siguientes
intervalos, que, *en sucesión melódica*, prohibimos en
el § 73.

En el modo mayor : 4.^a $\left\{ \begin{array}{c} \text{aumentada} \\ \text{triton} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$ entre los gra-
dos IV.º-VII.º, leídos en suce-
sión ascendente, y viceversa, en
la sucesión descendente.

(1) Véase nota 4 de la página anterior.

En el modo menor : 4.^a $\left\{ \begin{array}{c} \text{aumentada} \\ \text{triton} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$ entre los grados IV.^o-VII.^o y VI.^o-II.^o, leídos en sucesión ascendente, y viceversa, en la sucesión descendente.

2.^a *aumentada* entre los grados VI.^o-VII.^o, ascendiendo, y viceversa, descendiendo.

5.^a *aumentada* entre los grados III.^o-VII.^o, ascendiendo, y viceversa, descendiendo.

§ 26. Las denominaciones con que distinguiremos cada grado de la tonalidad, son :

<i>Tónica</i>	El I. ^{er} grado
<i>Supertónica</i>	El II. ^o grado
<i>Mediante</i>	El III. ^{er} grado
<i>Subdominante</i> ...	El IV. ^o grado
<i>Dominante</i>	El V. ^o grado
<i>Superdominante</i> ..	El VI. ^o grado
<i>Subtónica</i> (1)	El VII. ^o grado
<i>Sensible</i> (2)	El mismo VII. ^o grado, cuando esté a distancia de un semitono del VIII. ^o .

(1) Muchos teóricos reservan esta denominación para los casos en que el VII.^o grado está a distancia de un tono del VIII.^o. Pero, en realidad, el VII.^o grado *siempre* es una subtónica, pues siempre ocupa el grado inferior a la tónica.

(2) Véase nota *D* del Apéndice, pág. 219.

II. Los acordes y sus particularidades

Armonía

§ 27. Este vocablo tiene en Música diversas acepciones. En la más importante, la *Armonía* es la parte de la tecnología musical que trata de todo lo referente a la simultaneidad de los sonidos (1).

§ 28. La *Armonía* se desenvuelve sobre dos elementos, que son :

a) Los *acordes*, entidades sonoras a las cuales la Armonía concede personalidad propia y que distingue con nombres particulares, según los intervalos armónicos con que están constituidos. Las notas constitutivas de los acordes se denominan *notas reales*, *notas integrantes* y *radicales armónicos* (2).

b) Las *notas extrañas a los acordes* [también denominadas *notas accidentales*, *notas de adorno*, *figuración* (3), etc.], las cuales, como su nombre indica, no pertenecen a los acordes, pero se admiten dentro de ellos, en momentánea sustitución de alguna de sus notas reales (4).

(1) Cuando nos refiramos a esta acepción, escribiremos la palabra con mayúscula. El vocablo *armonía* se emplea también como sinónimo de *acorde* (armonía de tónica, de dominante, etc.) y con el significado con que figura en la explicación de Pedrell, del § 6. (Véase nota E del Apéndice, pág. 219).

(2) U otro término de igual sentido.

(3) *Notas extrañas* es la denominación más generalizada, aunque bastantes teóricos la combaten y alguno, como Schönberg, se muestra, al hacerlo, más o menos irónico. Desde luego que *extraña* no significa, aquí, *rara*, sino *ajena*.

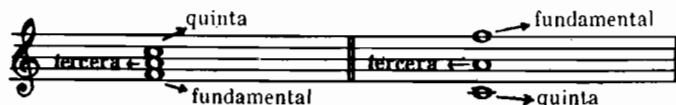
(4) Véase nota F del Apéndice, pág. 220).

Constitución de los acordes tríadas o de tres sonidos (1)

§ 29. Se forman superponiendo dos intervalos de 3.^a, o, lo que es igual, una 3.^a y una 5.^a, *ambas contadas desde la nota más grave que sirve de base* :



Esta nota que sirve de base se denomina *fundamental*. Las demás notas se denominan *por el intervalo que forman con la fundamental*, y todas las notas conservan su nombre sea cual sea la colocación que se les dé. Los acordes tríadas constan, pues, de *fundamental, tercera y quinta*.



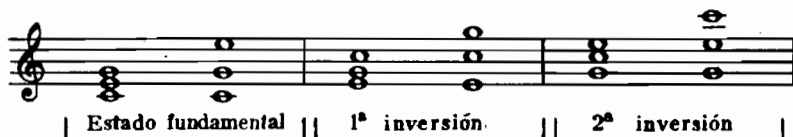
§ 30. No es lo mismo *la fundamental* que *el bajo* de un acorde. Aquélla es siempre la nota que hemos explicado. Éste es el sonido que, por libre voluntad de disposición, se coloca en la parte más grave, y puede ser cualquiera de las notas constitutivas del acorde. Hay, pues, que distinguir entre la *tercera o la quinta del acorde* (que es *desde la fundamental*) y la *tercera o la quinta del bajo*.



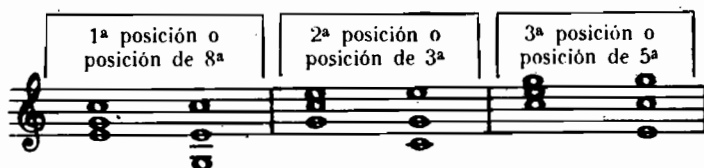
§ 31. El *estado* de los acordes lo determina el bajo o nota más grave. La *posición* la determina la nota más aguda.

(1) Denominados también *primarios*.

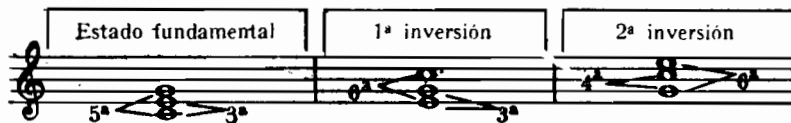
§ 32. Cuando un acorde tiene la fundamental en el bajo, está en *estado fundamental* o *directo*. Cuando tiene la tercera en dicha voz, está en *primera inversión*. Cuando tiene la quinta, está en *segunda inversión*. La colocación de las demás notas no influye en el estado del acorde.



§ 33. Cuando un acorde tiene la fundamental en el agudo, está en *primera posición* o *posición de 8.^a*. Cuando tiene la tercera, está en *segunda posición* o *posición de 3.^a*. Cuando tiene la quinta, está en *tercera posición* o *posición de 5.^a*.



§ 34. Un acorde *en estado fundamental* consta, a partir del bajo, de una tercera y de una quinta. Un acorde *en primera inversión* consta, a partir del bajo, de una tercera y de una sexta, y *en segunda inversión* de una cuarta y de una sexta.



Clasificación de los acordes tríadas

§ 35. Se clasifican *cuatro* acordes tríadas que son (1) :

(1) Algunos tratadistas denominan estos acordes por *especies*, tal como es costumbre en los de cuatro sonidos. El perfecto mayor

El *perfecto mayor*, que consta de una 3.^a mayor y de una 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{perfecta} \\ \text{justa} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$, como el que sigue (1):



El *perfecto menor*, que consta de una 3.^a menor y de una 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{perfecta} \\ \text{justa} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$, como el que sigue:



El de 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{falsa} \\ \text{disminuída} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, que consta de una 3.^a menor y de una 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{falsa} \\ \text{disminuída} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, como el que sigue:



El de 5.^a *aumentada*, que consta de una 3.^a mayor y de una 5.^a aumentada, como el que sigue:



es el de 1.^a especie; el perfecto menor, el de 2.^a especie; el de 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$, es el de 3.^a especie. El de 5.^a aumentada lo excluyen unos de las especies y otros le asignan la 4.^a, lo cual tiene el inconveniente de que la misma no corresponde con la del acorde de 7.^a.

(1) Los intervallos que hemos citado se cuentan desde la fundamental del acorde.

Los acordes de 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuida} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$ y de 5.^a aumentada reciben la denominación por su quinta. Los perfecto mayor y menor, porque su quinta es en ambos una consonancia *perfecta*, mientras su tercera es, respectivamente, *mayor* o *menor*.

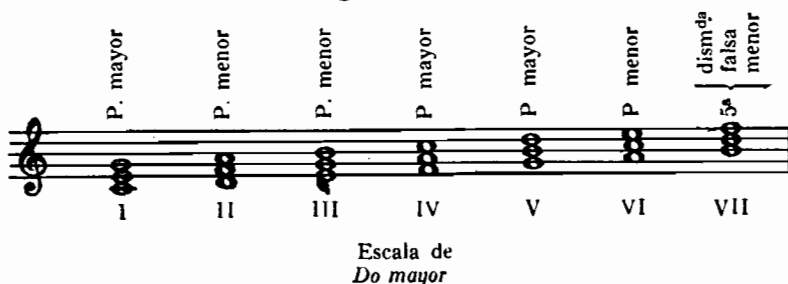
§ 36. En la *escala mayor* se forman los siguientes acordes :

Perfecto mayor : sobre los grados I.^o, IV.^o y V.^o

Perfecto menor : sobre los grados II.^o, III.^o y VI.^o

De 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuida} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$: sobre la sensible.

De 5.^a *aumentada* : ninguno.



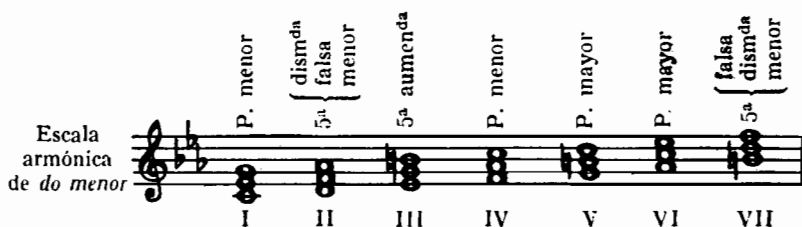
§ 37. En la *escala menor armónica* se forman los acordes :

Perfecto mayor : sobre los grados V.^o y VI.^o

Perfecto menor : sobre los grados I.^o y IV.^o

De 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuida} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$: sobre los grados II.^o y VII.^o

De 5.^a *aumentada* : sobre el III.^{er} grado.



§ 38. *Los acordes basados sobre la sensible* (1) forman la familia especial de los *derivados* (2). La sensible es sólo la fundamental *aparente*.

El cifrado de los acordes

§ 39. El cifrado es un medio convencional de expresar, por medio de cifras árabes, los acordes. Existe un sistema tradicional de cifrado (data aproximadamente del año 1600), que sigue subsistiendo, aunque con ligeras variantes, debidas al influjo del tiempo y de las escuelas. También existen otros sistemas de cifrado, los cuales, sin embargo, no han conseguido generalizarse (3).

§ 40. Determinadas escuelas destinan a cada estado de los acordes de igual número de sonidos *un solo cifrado*, sea cual sea el acorde. Es el cifrado denominado *común, uniforme o general*. Otras escuelas emplean también este cifrado uniforme, *pero distinguen algunos acor-*

(1) Es costumbre muy generalizada denominarlos « acordes de sensible ». Véase el § 276.

(2) Algunos teóricos no aceptan la teoría de los acordes derivados. RICHTER, v. gr., la combate en su *Tratado de Armonía*.

(3) Mientras el sistema tradicional toma por base el bajo, varios de los otros sistemas de cifrados no lo hacen así. RIEMANN y BAS se sirven, en sus tratados de Armonía, de cifrados que requieren el estudio en sus propias obras. MAX REGER, en su *Contribución al estudio de las modulaciones*, indica, por medio de rayitas horizontales colocadas debajo de una cifra romana que expresa la fundamental del acorde, las inversiones respectivas (V = acorde de dominante, directo; \underline{V} = acorde de dominante, 1.^a inversión; $\underline{\underline{V}}$ = ídem en 2.^a inversión). SCHOLZ (*Compendio de Armonía*) se sirve también de las cifras romanas, pero expresa las inversiones con las cifras que hemos expuesto en el texto, colocadas a la derecha de la cifra (V = acorde de dominante, directo; V^6 = 1.^a inversión del mismo acorde, y V_4^6 = 2.^a inversión). Las cifras romanas son muy corrientes, en los tratados de Armonía, unas veces para expresar el grado de la escala que representa la nota escrita, y otras veces para expresar la fundamental del acorde al cual corresponde la nota escrita.

des, por sus particulares características, *con un cifrado especial o exclusivo*. Nosotros nos sujetamos a este último criterio, que es el más generalizado en nuestro país.

· § 41. El cifrado *expresa siempre intervalos*, los cuales se cuentan, en todos los casos, *a partir del bajo*. Las cifras se colocan encima o debajo de la nota del bajo (1). Algunas veces las cifras indican la totalidad de los intervallos; pero casi siempre, por ser el cifrado una abreviación, indican el o los intervallos más característicos.

· § 42. Nos serviremos de los siguientes cifrados, en los acordes tríadas (2):

Estado fundamental: La cifra 5 (3) ó el bajo sin cifra alguna.

1.^a inversión: La cifra 6 (ó $\frac{6}{3}$).

2.^a inversión: Las cifras $\frac{6}{4}$.

· § 43. Cuando alguna nota tiene una alteración que no está en la armadura, se pone la alteración delante de la cifra que expresa el intervalo de la nota:



(El # es para el fa) (El bemol es para el la)

(1) Nosotros las colocaremos *debajo* para poder poner también la parte del tenor en el mismo pentagrama que el bajo.

(2) Incluimos aquí *todos* los cifrados de los acordes tríadas, para la mejor unidad de la materia. Pero el alumno no debe estudiarlos más que a medida que vaya necesitándolos, según el desarrollo normal del Curso.

(3) Antiguamente algunos teóricos cifraban con 5 el acorde perfecto mayor y con 3 el perfecto menor. Hoy casi todo el mundo lo hace como explicamos en el texto, reservando el 3 para cuando se quiere determinar la posición de 3.^a del acorde.

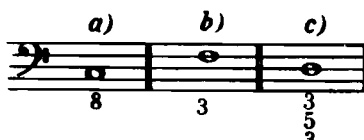
§ 44. Dado que no es costumbre cifrar la 3.^a del bajo, cuando es ésta la nota alterada se pone la alteración *sin cifra ninguna detrás*. Pero puede ponerse, si se desea, el 3 correspondiente :



equivale, respectivamente, a :



§ 45. Los cifrados 8 y 3, así como las repeticiones de cifras, se emplean cuando desea expresarse la posición del acorde. En consecuencia :



equivale, respectivamente, a decir :

- | | | |
|---|---|---|
| a) Póngase la 8. ^a en la voz superior. | b) Póngase la 3. ^a en la voz superior. | c) Duplíquese la 3. ^a y colóquese en el Sop. y el Ten. (§ 54). |
|---|---|---|

§ 46. El acorde de 5.^a *de sensible* (o sea, el acorde de 5.^a { *disminuída*
falsa
menor } , colocado sobre la sensible), lo expresaremos con el cifrado *especial* siguiente (1) :

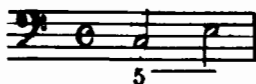
(1) En los cifrados especiales no se señalan las alteraciones, puesto que ya el cifrado expresa la clase del acorde.

Estado fundamental: 5 (La rayita que atraviesa la cifra indica la condición de la 5.^a del acorde).

1.^a inversión: $\begin{smallmatrix} +6 \\ 3 \end{smallmatrix}$ } (La cruz expresa que la nota correspondiente a la cifra de la cruz es la sensible del tono).
 2.^a inversión: $\begin{smallmatrix} 6 \\ +4 \end{smallmatrix}$ }

§ 47. El estado fundamental del acorde de 5.^a $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{disminuida} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{smallmatrix} \right\}$, aun cuando no esté sobre la sensible, lo expresaremos siempre con el 5. La 1.^a y 2.^a inversión, en cambio, con el cifrado común de los demás acordes tríadas (1).

§ 48. Una *corta raya* a continuación de un cifrado indica que el acorde correspondiente al cifrado debe prolongarse hasta el término de la rayita.



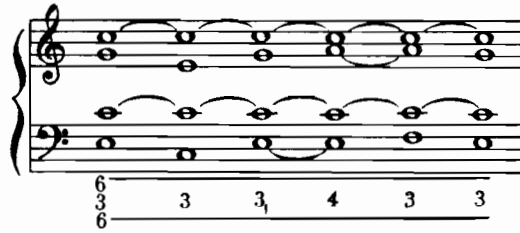
indica que el acorde atacado sobre el *do* (do-mi-sol) debe continuar subsistiendo, pese al cambio de nota del bajo.



indica que el acorde del $\frac{6}{4}$ debe durar más que el del 5 que le sigue, o sea: tres tiempos para el $\frac{6}{4}$ y uno para el 5.

Cuando el cifrado consta de más de una cifra y la rayita sólo indica *la prolongación de alguna*, entonces es únicamente la nota que, en el punto de origen, corresponde a la cifra prolongada la que debe mantenerse:

(1) La cruz delante de las cifras no debe usarse si la nota correspondiente no es precisamente la sensible.



El cifrado anterior expresa exactamente lo mismo que el siguiente :



La única diferencia consiste en que el primero indica concretamente la realización y el segundo la deja al arbitrio del armonista.

§ 49. Cuando un cifrado *está sobre una pausa*, expresa que el acorde debe atacarse *en el lugar en que el bajo tiene pausa, pero con las notas correspondientes a la nota que sigue a la pausa*. Cuando el cifrado es un *cero*, indica que no hay que hacer acorde alguno sobre la nota o notas a las que corresponde el cero. Lo mismo cuando figura la expresión italiana *tasto solo*, muy usada antiguamente, y que significa *bajo solo*.



III. Realización armónica a 4 partes

Voces o partes armónicas

§ 50. Cada una de las notas que figuran escritas para ser ejecutadas simultáneamente, representan una *parte armónica* o *voz*, lo mismo si las notas son todas distintas que si las hay repetidas. El vocablo *voz* es costumbre emplearlo aun cuando no se trate de partes armónicas *vocales*, sino *instrumentales*.

§ 51. Hay que distinguir entre partes armónicas *reales* y las de *redoblamiento* (1). Son *reales* las que tienen para sí una melodía propia, y de *redoblamiento*, las que se limitan a reproducir, al unísono, a la 8.^a, o a otra ampliación del unísono, la melodía de otra voz:

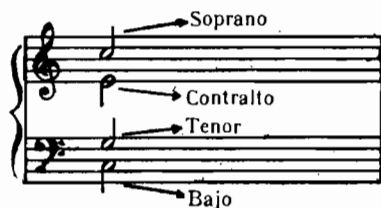
4 partes reales	4 partes reales y una de redoblamiento	3 partes reales y una de redoblamiento
		
	Redoblada la voz superior	Redoblada la voz inferior

§ 52. Mientras no indiquemos expresamente lo contrario, todo cuanto expliquemos en este libro se refiere a la escritura para 4 *partes reales*.

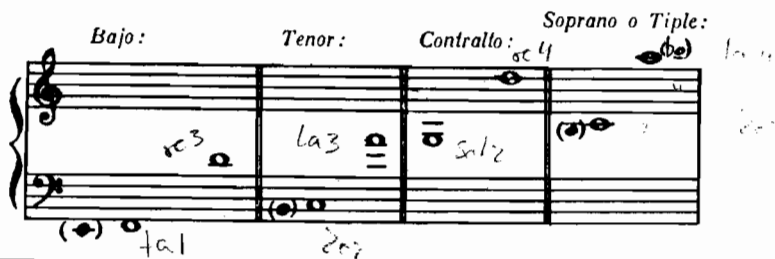
(1) Nos servimos de este vocablo a falta de otro más vulgarizado entre nosotros.

§ 53. « En los estudios de Armonía se escribe generalmente para las voces humanas. Se podría escribir igualmente para instrumentos o para piano, pero la experiencia ha demostrado que el obligar al alumno a encerrarse en los límites vocales le es muy útil». (Dubois : *Tratado de Armonía*).

§ 54. Las 4 voces empleadas son las que constituyen el *Coro mixto* : dos voces femeninas, *Soprano* o *Tiple* y *Contralto*, y dos masculinas, *Tenor* y *Bajo*. Escribiremos estas voces así :



§ 55 (1). La escritura se mantendrá dentro de los límites prudenciales de extensión de las citadas voces, teniendo en cuenta que las personas que habitualmente constituyen un coro mixto no son solistas de ópera o de concierto. Escribanse las voces, todo lo posible, en el *registro medio*, no abordando los registros extremos más que pasajeramente. Como extensión aproximada (2) de cada voz puede tenerse en cuenta :



(1) Todo lo referente a este párrafo tiene una importancia muy relativa en los primeros trabajos, pues lo capital, en ellos, es realizar correctamente los encadenamientos.

(2) La extensión de la voz humana no puede fijarse exactamente, como la de un piano. Las notas negras que ponemos entre paréntesis son poco asequibles a la mayoría.

§ 56. Por *voces extremas* o *exteriores* entenderemos las correspondientes al Soprano o Tiple y al Bajo; por *intermedias* o *interiores*, las correspondientes al Tenor y al Contralto. Debido a que *el oído percibe más fácilmente lo que afecta a las voces exteriores que a las interiores*, se es más riguroso en el trazado melódico y en los efectos armónicos que recaen en las voces extremas que en los que recaen en las intermedias. Puede sentarse este precepto: *Lo que es ya de por sí poco bueno, lo es menos en las voces exteriores, y lo que es francamente bueno, lo resulta más aún en dichas voces.*

§ 57. Las partes armónicas deben ser tenidas en cuenta en un doble aspecto: en el que se deriva del sentido *vertical* de las mismas, esto es: de la sonoridad de conjunto que produce la simultaneidad de todas ellas y que da lugar a la formación del *acorde*, y en el que se deriva del sentido *horizontal* de cada parte armónica, teniendo en cuenta la melodía particular de cada una, que es lo que constituye el *movimiento melódico* (1).

Duplicaciones

§ 58. Para escribir a 4 partes un acorde de tres sonidos, *forzosamente debe duplicarse uno de éstos*. Y la nota duplicada queda *reforzada en su sonoridad*, lo cual influye de manera importante en la del acorde (2).



(1) Véanse § 72 y ss., y considérese como una continuación de este capítulo cuanto allí se explica.

(2) Véase la nota G del Apéndice, pág. 220.

§ 59. No es únicamente la sonoridad del acorde lo que interesa al compositor, sino también *el curso melódico de las partes armónicas*. Y como que no siempre ambos aspectos son conciliables, *algunas veces hay que sacrificar uno en favor del otro*, lo cual se hace según aconsejan las circunstancias y según lo que, en la ocasión, se prefiere.

§ 60. Otra particularidad debe tenerse en cuenta : *la condición de cada nota del acorde en concepto de grado de la escala, pues cuanto mayor es la categoría tonal de la nota duplicada, mejor resulta su duplicación*.

§ 61. A los efectos del párrafo anterior, *los mejores grados para duplicar son I.º, IV.º y V.º*, y el peor, *la sensible*, cuya duplicación no es imposible, pero que *no deberá efectuarse por ahora* (1). Para los demás grados puede establecerse este orden de categorías : II.º, VI.º y III.º. Así, pues, la duplicación de la 3.^a que figura en los dos acordes siguientes debe ser considerada, bajo este aspecto, mejor en el primer acorde que en el segundo :

	La nota duplicada es el primer grado de la escala	La nota duplicada es el tercer grado de la escala
En Do mayor		

§ 62. Como normas generales de inmediata aplicación práctica, obsérvense las siguientes :

a) Considérese como duplicación en general preferible la de *la fundamental*. Es esta duplicación la que

(1) Salvo el caso previsto en el § 320. Más adelante veremos otras duplicaciones de la sensible.

proporciona las disposiciones de acordes más equilibradas (1) y, casi siempre, los encadenamientos más fáciles.

b) Téngase siempre presente, en los casos en que la duplicación de la fundamental sea causa de monotonía melódica o de defectos de realización, *que el remedio puede hallarse en la duplicación de la 3.^a*. Cuando se tenga, pues, un relativo dominio de la realización armónica, *no se mire la duplicación de la 3.^a como una cosa excepcional, sino como un excelente recurso de variedad, interés y matiz, tanto mejor cuanto más equilibrada es la disposición del acorde (2) y mayor la categoría tonal de la nota duplicada*. Haremos constar :

1.° Que la duplicación de la 3.^a *es de mejor efecto cuando tal 3.^a es menor que cuando es mayor :*



2.° Que en el acorde del II.° grado del menor (acorde de 5.^a { *disminuída*
falsa
menor }) es la duplicación que le da mejor sonoridad (3).



c) *La duplicación de la 5.^a es rara vez indispensable, mientras se trabaja exclusivamente con acordes triadas en estado fundamental, y constituye, entre éstos, un*

(1) Véase como ejemplificación el § 69, y no se olvide que nos referimos ahora al estado fundamental de los acordes.

(2) Véase el § 69.

(3) En el acorde de sensible (de igual constitución) resulta obligado el duplicar la 3.^a. (Véanse el § 276 y ss.).

frecuentísimo peligro de realizaciones incorrectas. Por ello será prudente abstenerse todo lo posible de tal duplicación, *hasta que se mezclen los acordes directos con los invertidos*, pues entonces sus posibilidades son mucho mayores (1). *En los acordes de 5.^a aumentada y de 5.^a { disminuída
falsa
menor } es una duplicación excepcional que no deberá practicarse por ahora* (2).

d) No admitiremos la duplicación de la 3.^a ni la de la 5.^a *por movimiento directo* (3), salvo excepciones que puntualizaremos.

e) *No se duplique el VI.º grado del modo menor, cuando le siga, inmediatamente, el acorde del V.º grado*, pues da lugar a incorrecciones. Procédase como se indica en el apartado 3.º del § 93.

Supresiones

§ 63. Por exigencias de la realización armónica o del interés melódico de las voces, no se escriben íntegros, en ocasiones determinadas, los acordes. Entonces un acorde triada queda reducido a un intervalo armónico, el cual, sin embargo, representa el acorde. Nos guiaremos por las normas siguientes :

a) La fundamental y la 3.^a *no se suprimirán* (4).

b) Admitiremos la supresión de la 5.^a *en los acordes en los cuales tal nota no es su característica*, o sea, en

(1) En el § 95 se verán las mejores oportunidades para duplicar la 5.^a.

(2) Aunque aquí tratemos sólo de los acordes directos, esta norma sirve también para las inversiones, excepto para la 1.^a del

acorde de 5.^a { disminuída
falsa
menor

(3) En esto nos sumamos al criterio de RIEMANN, pero advertimos que no se trata de una regla común a todos los tratados. Véanse ejemplos en el § 84.

(4) Véase la nota H del Apéndice, pág. 221.

los *perfectos mayor y menor* ; pero nunca cuando la supresión sea debida a inhabilidad para presentar el acorde completo.

Disposición de los acordes

•§ 64. Para distinguir la disposición de los acordes, según tengan las voces más o menos alejadas entre sí, son corrientemente usadas estas denominaciones :

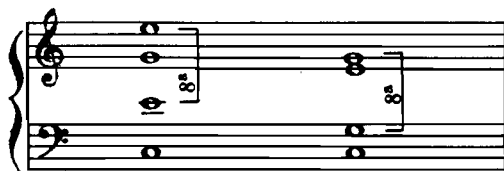
a) Disposición (o posición) *unida, estrecha, cerrada, compacta*, etc., cuando las tres voces superiores (se exceptúa el Bajo) quedan encerradas en un límite más reducido que el de 8.^a, o, lo que es lo mismo : que *no se llega a esta distancia entre el Soprano y el Tenor* :



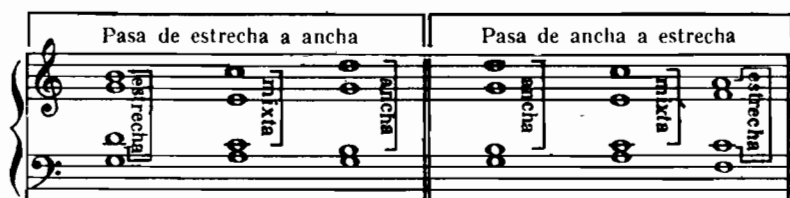
b) Disposición *espaciada, ancha, abierta, larga*, etc., cuando dicha separación *es mayor que la 8.^a* :



c) Disposición *mixta, semiancha, puente*, etc., cuando la aludida separación *es exactamente de una 8.^a*. Esta disposición sólo se obtiene, en los acordes directos completos, cuando la nota duplicada es la 3.^a ó la 5.^a :



§ 65. Las características sonoras de cada disposición son muy diferentes. Más agresivas y potentes las cerradas; más suaves, pero menos plenas, las abiertas. Puede pasarse de una a otra a libre voluntad, para lo cual se prestan excelentemente las posiciones *mixtas* y a cuya razón deben su calificativo de posición *punte*:



§ 66. Cuanto más grave es el registro sonoro en el cual se escribe, más conviene el espaciamiento de las voces, y lo contrario en el registro agudo. De ahí la recomendación de los tratados de preferir en el primer caso las *disposiciones abiertas* y en el segundo las *cerradas* (1).

§ 67. Con el fin de que no resulte desequilibrada la sonoridad del acorde, *no se sobrepasará la distancia de 8.^a* (2) entre Soprano y Contralto, y entre éste y el Tenor. Entre Tenor y Bajo podrá sobrepasarse, pero convendrá no hacerlo más allá de la 15.^a.



(1) Véase nota I del Apéndice, pág. 221.

(2) La distancia de 8.^a no debe considerarse como un *tope* por encima del cual no pueda pasarse nunca, pero no es del caso, para un principiante. Véase nota J del Apéndice, pág. 221.

§ 68. Las disposiciones en que la duplicación forma unísono son, desde luego, *las más pobres*. Nos remitimos, referente a ellas, al § 96.

§ 69. En los demás casos siempre resulta más equilibrada la sonoridad de los acordes que tienen duplicada la fundamental, pues hay mayor igualdad entre las distancias que separan las notas del acorde:

Fundamental duplicada

Todas las disposiciones resultan buenas

3ª duplicada

a) es mediocre

5ª duplicada

b) es aun más mediocre

§ 70. De las anteriores disposiciones deben preferirse, *en igualdad de circunstancias* para la elección, *aquellas que presentan la separación de 8.^a entre Soprano y Contralto a las que la presentan entre Contralto y Tenor* (1). Esto lo mismo en los acordes directos que en los invertidos.

Se preferirá:

a) b)

a :

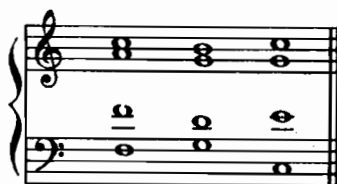
a) b)

(1) RIEMANN no acepta la separación de 8.^a entre Contralto y Tenor más que cuando entre éste y el Bajo no se pasa de la 4.^a.

§ 71. En el caso de un *acorde sin 5.^a* las disposiciones mejores son las que resultan triplicando la fundamental o duplicando ésta y la 3.^a. Lo último sólo es de aconsejar colocando la 3.^a en el Soprano,

Movimiento melódico

§ 72. Se denomina así a la sucesión de notas que se establece en el curso de cada parte armónica, es decir, a *la melodía que desenvuelve cada voz* (1). Hay, pues, tantos movimientos melódicos como partes armónicas:



Soprano: do, si, do
Contralto: la, sol, sol
Tenor: ja, re, mi
Bajo: ja, sol, do

§ 73. Se considerará prohibido el intervalo melódico de 4.^a { aumentada
tritonos
mayor } y todo intervalo aumentado, sin excepción (2).



(1) Véase nota *K* del Apéndice, pág. 221.

(2) Véase nota *L* del Apéndice, pág. 223.

(3) Bastantes teóricos aceptan excepciones para la 2.^a aumentada, especialmente cuando se forma ascendiendo a la sensible y ésta sigue a la tónica.

· § 74. *Podrán practicarse los intervalos disminuidos (1) que existen en la tonalidad (sea con arreglo a las escalas representativas ya expuestas, sea con las que se vayan exponiendo), siempre que tras el intervalo disminuido siga su resolución, a distancia de semitono, en dirección contraria a la del intervalo disminuido (2).* La resolución podrá ser inmediata o bien con notas intercaladas :



§ 75. Se considerarán preferentes : *el movimiento de grados conjuntos y la inmovilidad melódica*, por las razones expuestas en el § 88. En cuanto a los movimientos melódicos disjuntos (*saltos*), se tendrá en cuenta lo que indicamos en los §§ 115 y 220.

Movimiento armónico

· § 76. Se denomina así el que resulta al relacionar *el movimiento melódico de dos voces*. Por consiguiente, entre las cuatro voces del cuarteto vocal se establecen los siguientes movimientos armónicos :

- a) El que se forma entre Soprano y Contralto.
- b) » » » » » Soprano y Tenor.
- c) » » » » » Soprano y Bajo.
- d) » » » » » Contralto y Tenor.
- e) » » » » » Contralto y Bajo.
- f) » » » » » Tenor y Bajo.

(1) Véase la nota LL del Apéndice, pág. 224.

(2) Cuando se tenga ya un buen dominio, incluso será suficiente que tras el intervalo disminuido *se proceda en dirección contraria*, aun cuando falte la resolución por semitono.

·§ 77. Se clasifican los movimientos armónicos siguientes :

Movimiento directo : Las dos voces van en la misma dirección, o sea, que las dos voces ascienden o descienden (1) :



Movimiento contrario : Cada voz va en dirección opuesta, o sea, que mientras una asciende la otra desciende, y viceversa.



Movimiento oblicuo : Una voz queda inmóvil (lo mismo da que sea sosteniendo la nota que repitiéndola) y la otra voz asciende o desciende (2).



§ 77 bis. *El movimiento oblicuo es el preferido armónicamente, pues mejora las duplicaciones mediocres, da estabilidad a los intervalos armónicos que carecen de ella, atenúa el efecto de las disonancias, etc.* (3). Le sigue en

(1) Cuando el movimiento directo es por intervalos iguales, numéricamente, aunque no lo sean en el número de tonos, se forma el *movimiento paralelo*.

(2) Si ninguna de las dos voces se mueve (aunque se repitan las notas), *no es movimiento oblicuo*, puesto que no hay movimiento.

(3) El *guardar una nota común* (§ 88) y el *preparar un intervalo armónico* no son más que aplicaciones del movimiento oblicuo.

condiciones el *movimiento contrario*, especialmente eficaz, en los aspectos antes citados, *cuando es por grados conjuntos en las dos voces. El movimiento directo es el más peligroso* y, por ello, es el tratado con más rigor por la Armonía. Todo lo expuesto irá siendo comprobado.

Movimientos armónicos permitidos y prohibidos

§ 78. *Los movimientos armónicos que conducen a un intervalo de 3.^a ó de 6.^a son siempre buenos. Los que conducen a los demás intervallos pueden o no serlo, como iremos viendo, cuando se trata del movimiento directo y del contrario; pero lo son siempre, cuando se trata del movimiento oblicuo.*

§ 79. Las prohibiciones de *movimientos armónicos* que por el momento interesan se refieren a :

- a) Quintas, octavas y unísonos sucesivos.
- b) Quinta, octava y unísono directo.
- c) Falsa relación de tritono.

§ 80. Por 5.^{as}, 8.^{as} y unísonos *sucesivos* (1) se entienden dos o más de estos intervallos, producidos seguidamente, *en las mismas voces*, sea por movimiento directo o por movimiento contrario :



§ 81. Se considerará prohibida (lo mismo entre acordes directos que invertidos) toda sucesión de *dos*

(1) También se denominan *reales, efectivas y paralelas* (si son por movimiento directo).

o más octavas o de dos o más unisonos. En cuanto a las quintas (1), sólo se aceptarán cuando la segunda no sea $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{justa} \\ \text{perfecta} \\ \text{mayor} \end{smallmatrix} \right\}$ (2) y no se trate de las dos voces extremas.

Pueden practicarse

a) : Esta 5ª (segunda de la sucesión) es $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{dism}^{\text{da}} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{smallmatrix} \right\}$
 b) : Esta 5ª es aumentada

§ 82. Por 8.^a, unísono y 5.^a directa (3) se entiende uno de tales intervallos producido por movimiento directo, esto es : por dos voces que ascienden o que descienden ambas (4).

§ 83. Admitiremos la 5.^a y la 8.^a directa (5) :

a) Entre partes extremas : Cuando la superior proceda por movimiento conjunto, sea de semitono o de tono (6) :

(1) Véase la nota M del Apéndice, pág. 224.

(2) Más adelante aceptaremos excepciones.

(3) Las denominaciones 5.^{as} y 8.^{as} ocultas, resultantes y cubiertas expresan lo mismo.

(4) Y provienen de un intervalo *distinto*, desde luego, pues si fuese de otro igual serían 5.^{as}, 8.^{as} o unísonos *sucesivos*.

(5) En el § 96 ya decimos que no admitiremos el *unísono directo*. Véase la nota N del Apéndice, pág. 225.

(6) Si la distancia es de un tono, son muchos los que la rechazan. Algunos la aceptan si el segundo acorde es el de tónica. Otras van más allá y toleran que pueda ser el de dominante o el de subdominante. Y hay quien no las acepta más que cuando el bajo hace un movimiento de 4.^a.

b) *Entre una parte interior y otra cualquiera* : Cuando una de las dos proceda por movimiento conjunto (1). Y aun saltando las dos voces, *en el caso de la 5.^a*, si una de las dos notas que forman la 5.^a se ha oído ya en el acorde anterior, especialmente si queda en la misma altura (2).

Una voz procede por grado conjunto	Las dos voces saltan pero una nota es común
	
La nota común queda en la misma altura	La nota común no queda en la misma altura

OBSERVACIÓN : Recomendamos al alumno — cuando tenga ya un relativo dominio y sienta menos el agobio que las restricciones, excepciones, etc., representan para el principiante — refine su técnica, teniendo en cuenta los criterios más severos que sobre el particular hemos expuesto en notas. Ello sin elevarlos a la categoría de reglas, pero sí considerándolos advertencias sanas. El que nosotros aceptemos determinadas 5.^{as} y 8.^{as} directas no significa renuncia a caminos mejores, cuando los mismos existen y pueden seguirse. Así, aunque no rechazamos realizaciones como éstas :

(3)



(1) Muchos exigen que sea la superior la que proceda por movimiento conjunto, especialmente si se trata de la 8.^a.

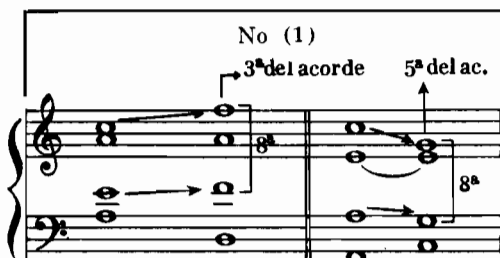
(2) Algunos extienden esta tolerancia a la 8.^a.

(3) El hecho de que las otras notas queden comunes, aumenta la debilidad de esta 8.^a directa, que se forma cuando el Bajo asciende de 6.^a, y que es de las menos recomendables.

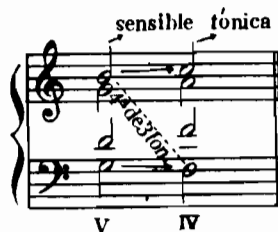
no por ello dejamos de preferir, en su lugar, estas otras :



§ 84. Como hemos expuesto en el § 62, d), no aceptaremos (salvo las excepciones que se indiquen) *la 8.^a directa que conduzca a la duplicación de la 3.^a o de la 5.^a.*



§ 85. Por *falsa relación de tritono* se entiende la sucesión de dos acordes *que tienen como Bajo los grados V.^o y IV.^o y como Soprano los grados sensible-lónica*. La *falsa relación de tritono* alude a la 4.^a tritono existente entre la sensible como nota superior del primer acorde y el IV.^o grado como nota inferior del segundo acorde (2). Queda prohibida.



(1) Véase la nota correspondiente a d) del § 62.

(2) Si la falsa relación de tritono no está en las dos voces extremas, no se considera defectuosa. Y en el orden contrario de los acordes (IV.^o-V.^o), no lo es en ninguna voz. Véase la nota Ñ del Apéndice, pág. 225.

Realización de la armonía

§ 86. El cifrado de los acordes (1) tiene un significado categórico en cuanto a la materialidad de las notas constitutivas de los acordes, pero carece en absoluto de significado en cuanto al número de voces que deben entrar en juego y en cuanto al curso melódico que cada voz debe seguir para que los acordes se sucedan formando un engranaje *en marcha*. El dar forma a los acordes indicados por el cifrado, de manera que la sucesión sea conforme con las normas para ello establecidas por la técnica armónica, constituye la *realización* de los acordes. El paso de uno a otro se denomina, corrientemente, *encadenamiento* (2), *unión* o *enlace* de los acordes.

Todos los encadenamientos toman como base el movimiento melódico que hace el bajo. Y el movimiento de este bajo determina el que deben hacer las voces superiores. En los trabajos de realización con bajo cifrado, éste nos es impuesto. Así, por ejemplo, dado el bajo cifrado que sigue :



(1) Véase § 39. Desde luego que al entrar en este estudio es indispensable saber perfectamente todas las particularidades del cifrado que se refieren a los *acordes en estado fundamental*, explicadas en los §§ 42, 43 y 44.

(2) GEVAERT hace observar que sólo existe verdadero *encadenamiento* cuando se guardan notas comunes. Mas, a pesar de lo cierto de la observación, el término se emplea comúnmente en el sentido general que hemos indicado.

(3) Ya hemos dicho en el § 42 que cuando a un bajo no se le pone cifra es porque se sobrentiende que le corresponde un acorde en estado fundamental. Así, pues, en lo sucesivo dejaremos de cifrar los acordes directos mientras el cifrado no resulte indispensable.

la *realización* consiste en escribir las tres partes superiores que le corresponden :



§ 87. Una sucesión de acordes cifrados admite diversas realizaciones, las cuales, para ser correctas, no deben contener nada de lo que hayamos prohibido o prohibamos en lo sucesivo. Y *los encadenamientos serán tanto mejores cuantos más elementos contribuyan a que exista cohesión entre los acordes que se sucedan*, a que sea suave el tránsito de uno a otro y sólido el engranaje.

§ 88. Para obtener lo anterior, dos conducciones melódicas de las voces son básicas :

a) El guardar las *notas comunes*, cuando las mismas existen entre los dos acordes que se encadenan (1).

b) El (a falta de notas comunes) *conducir cada voz a la nota correspondiente del segundo acorde que exija un mínimo de desplazamiento* (2).

El guardar las notas comunes, esto es: el *mantener inmóviles, en las mismas voces, las notas que son iguales entre los dos acordes*, proporciona al encadenamiento un nexo, una trabazón, y el conducir (a falta de notas comunes) la voz a la nota más próxima evita los desequilibrios de posición. Es el *movimiento conjunto* (3) el que representa la menor cantidad posible de movimiento melódico y, por ello, el preferido. De su bondad e importancia dan idea estas palabras :

(1) Véanse los ejemplos de *a)* del § 90.

(2) Véanse los ejemplos de *b)* del § 90.

(3) Véase § 77 bis.

« *El alma de toda conducción de voces es la marcha de segunda* ». (Riemann).

« *El movimiento melódico por grados conjuntos es la maravillosa llave maestra con la ayuda de la cual se insinúan en la armonía simultánea las más ásperas disonancias y los intervalos más insólitos* ». (Gevaert).

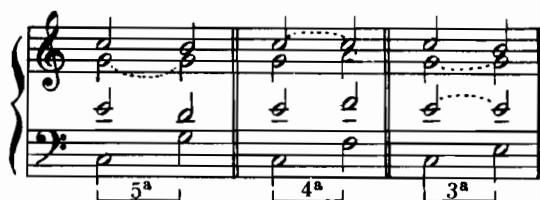
§ 89. Pero si los encadenamientos se nutrieran únicamente de tales conducciones, se caería en la monotonía, lo que debe siempre evitarse, pues el conjunto de la realización ha de ser rico y variado. Para el logro de esto son indispensables los movimientos disjuntos, en aquellas oportunidades en que los mismos dan flexibilidad e interés a la marcha individual de las voces, sin perjudicar el equilibrio del conjunto. El juego hábil y ponderado de las notas comunes y los grados conjuntos, en unas voces, combinado con el movimiento disjunto de otras, es lo que debe proporcionar el éxito.

Encadenamientos duplicando la fundamental en los dos acordes (1)

§ 90. Es muy corriente, y sus principales fórmulas son :

a) *Si el bajo efectúa un movimiento disjunto*, se guardan las notas comunes, y las que no lo son pasan, mediante un movimiento de 2.^a, a una de las notas correspondientes al segundo acorde, de los dos que se encadenan. (Este encadenamiento es posible cualquiera que sea la posición y disposición del primer acorde) :

(1) Los encadenamientos que siguen no constituyen un catálogo de todo lo que puede hacerse. Van expuestos siguiendo un orden de *duplicaciones* ; mas, para la aplicación práctica inmediata, creemos preferible el orden que indicamos en el § 107 y ss.



b) Si el bajo asciende o desciende de una 2.^a, las tres voces superiores se conducen en movimiento contrario con el bajo (1), cada una de ellas a la nota más próxima del segundo acorde. (También este encadenamiento es posible en todas las posiciones y disposiciones del acorde).



c) Si el bajo asciende o desciende de 4.^a o de 3.^a, pueden conducirse las tres voces superiores en movimiento contrario con el bajo, renunciando a guardar las notas comunes (2):



(1) Este movimiento contrario es indispensable en las voces que forman, respectivamente, 5.^a y 8.^a con el bajo (pues el movimiento directo conduciría a sucesiones de 5.^{as} y 8.^{as}); pero no lo es para la voz que forma 3.^a con el bajo, como se verá en el § 92.

(2) Queremos decir que, en lugar de la forma de encadenamiento explicado en a), puede adoptarse ésta. Pero no debe hacerse, desde luego, cuando se caería en lo prohibido en e) del § 115.

d) Si el bajo asciende o desciende de 3.^a, 4.^a ó 5.^a, y la disposición del acorde lo permite, la 3.^a del primer acorde puede saltar a la 3.^a del segundo, guardándose la nota común que queda :



§ 91. Respecto a los anteriores encadenamientos téngase en cuenta :

1.º Los encadenamientos a) y b) son los primeros que deben practicarse. Cuando ya se dominen, será la ocasión de practicar el c).

2.º Pero el encadenamiento a) no es del caso cuando, *en el modo menor*, el bajo pasa del II.º al V.º grado, o *viceversa*, puesto que daría lugar a que una de las voces hiciese un movimiento melódico de 2.^a aumentada. Es entonces el encadenamiento c) el que conviene. En cambio, este encadenamiento c) no conviene cuando el bajo pasa, también en el modo menor, del IV.º al II.º grado, o *viceversa* (1), porque el salto de 4.^a que daría una de las voces sería de *tres tonos*. Y es, entonces, el encadenamiento a) el que interesa :

Así, no:		Así:	
Encadenamiento a)	Encadenamiento c)	Encaden. c)	Encaden. a)
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); margin-right: 10px;">(En la menor)</div> </div>			
II	V	IV	II
II	V	IV	II

(1) También sucedería si el bajo pasase del II.º grado a la sensible y en la realización se duplicase ésta, lo cual ya hemos prohibido.

3.º El encadenamiento *c)*, con movimiento de 3.^a en el bajo, es mucho más usado *si el bajo desciende que si asciende*. En este último caso rara vez conviene, y en el primero casi de modo exclusivo en las ocasiones que seguidamente explicamos.

4.º La mejor oportunidad para el encadenamiento *c)* es cuando *a un salto de 4.^a del Bajo corresponde el Soprano con uno de 3.º*, o al revés, (1) especialmente si se suceden el movimiento de 4.^a ascendente y el de 3.^a descendente, o viceversa.



5.º El encadenamiento *d)* lleva en sí ya algo de *fantasía*, puesto que el salto que da la 3.^a del primer acorde no es indispensable. Por ello conviene aplazar su empleo hasta dominar completamente los encadenamientos anteriores.

Encadenamientos duplicando la tercera

§ 92. En los movimientos *ascendentes* del bajo, especialmente en los de 2.^a y 3.^a, es muy empleado el encadenamiento que duplica *la fundamental del primer acorde y la 3.^a del segundo*. Y en los movimientos *descendentes* del bajo, *la duplicación contraria* (2). Los ejemplos siguientes hacen ver el curso natural de las voces :

(1) Este encadenamiento *c)* (lo mismo si el bajo se mueve por 4.^a que por 3.^a) es preferentemente practicado cuando con el encadenamiento *a)* la nota común quedaría en el Soprano y se desea mayor riqueza melódica para esta voz.

(2) Obsérvese esta diferencia en el acorde que duplica la 3.^a, según el bajo asciende o desciende.

El bajo asciende. La 3ª duplicada en el segundo acorde

El bajo descende. La 3ª duplicada en el primer acorde

§ 93. Respecto a los encadenamientos del párrafo anterior, téngase en cuenta :

1.º Que la duplicación de la fundamental del primer acorde y la 3.ª del segundo conviene especialmente cuando el bajo lo forma *la sucesión V.º-VI.º grados* (de los modos mayor o menor), pues mediante el movimiento paralelo de 3.ªs con el bajo, *la sensible del tono* (que es la 3.ª del primer acorde) *asciende a la tónica* (que es la 3.ª del segundo acorde) (1). Los unísonos que resultan en el acorde del VI.º grado, en algunas posiciones, son de los más lógicos y mejores (2).

V VI V VI V VI

2.º Que también conviene tal duplicación en el siguiente caso, que hace notar Dubois (*Tratado de Armo-*

(1) Véanse los §§ 97 y 98.

(2) Véase *b)* del § 96.

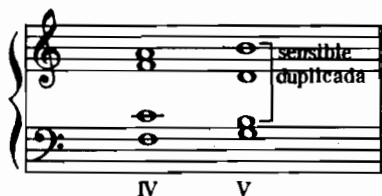
nia) : « La dureza de ciertas 5.^{as} directas puede ser evitada duplicando la 3.^a del segundo acorde, excelente medio respecto del cual llamamos particularmente la atención de los discípulos ». (1).



3.º Que es el encadenamiento que debe hacerse cuando, en el modo menor, el bajo pasa del VI.º al V.º grado, pues duplicando la fundamental del primero se ocasionan defectos de realización, lo cual no sucede si se duplica su 3.^a.



4.º Que no conviene cuando el bajo lo forma la sucesión de los grados IV.º-V.º (o viceversa), pues supondría la duplicación de la sensible del tono, que es la 3.^a del acorde del V.º grado :



(1) Esto no quiere decir que consideremos malo el encadenamiento con dicha 5.^a directa, pero sí mejor sin ella.

5.º Que tales encadenamientos, cuando el bajo hace otro movimiento que el de 2.^a ó 3.^a, son sólo de aconsejar si, mediante la duplicación de la 3.^a, que los caracteriza, se obtiene mejor juego de voces o resulta duplicada una nota que, por su condición (en el aspecto de *grado de la escala*), es de mejor duplicación que la fundamental del acorde.

§ 94. Los encadenamientos con la duplicación contraria a la explicada en el párrafo anterior (o sea, con *la 3.^a duplicada en el primer acorde* de los movimientos *ascendentes* del bajo y *en el segundo* de los *descendentes*), como asimismo la duplicación de la 3.^a en los dos acordes, resultan de una realización menos fácil y no siempre buena. Pero han de tenerse en cuenta, pues a veces resultan indispensables. He aquí algunos ejemplos con los movimientos más naturales en las voces :

La 3. ^a duplicada en el primer acorde	La 3. ^a duplicada en el segundo acorde	La 3. ^a duplicada en los dos acordes
		
El bajo asciende	El bajo desciende	

Encadenamientos duplicando la quinta

§ 95. Una de las mejores oportunidades para duplicar la 5.^a es *cuando una de las dos notas de la duplicación, o, mejor, las dos figuran ya en el acorde anterior y pueden conservarse como notas comunes*. Y el paso de un acorde con la 5.^a duplicada al siguiente es también *en iguales circunstancias* que se presta mejor a un buen encadenamiento :

En *a)* una de las notas de la duplicación, y en *b)* las dos proceden del acorde anterior.

En *c)* queda inmóvil una de las notas duplicadas y en *d)* quedan las dos (1).

En los demás casos raramente pueden encadenarse los acordes sin caer en sucesiones de quintas, *especialmente si el bajo marcha por grados conjuntos*.

Unísonos

§ 96. La coincidencia de dos voces en un mismo sonido debilita la armonía. Por esto prohíben los unísonos unos profesores y otros sólo los aceptan sobre los tiempos débiles (2). Pero el unísono puede ser la consecuencia de un lógico movimiento de las voces, y, entonces, lo que se pierde en sonoridad se gana en otro concepto. Aconsejamos, pues, al alumno atenerse a las siguientes normas :

a) Abstenerse de todo unísono *al cual se llegue o del cual se salga por movimiento directo* (3) :

(1) Al mezclar los acordes directos con los invertidos, habrá muchas más oportunidades de mantener duplicadas las mismas notas en acordes sucesivos, en la forma de los ejemplos *b)* y *d)*.

(2) Nos referimos a unísonos en el momento del ataque del acorde, pues en los otros casos carecen de importancia (véase § 271).

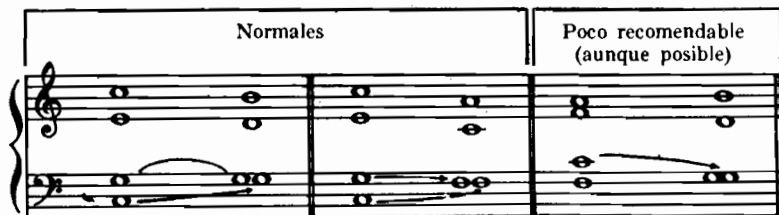
(3) Lo segundo es bastante menos recusable que lo primero, aunque no deja de ser, también, pobre de movimiento.



b) Considerar como el mejor unísono el que es resultado de un movimiento contrario por grados conjuntos de las dos voces. Y el menos recomendable, el por movimiento disjunto de ambas voces.



c) Considerar las voces de *Tenor* y *Bajo* como las mejores para coincidir en un unísono (2), excepto si es con movimiento disjunto del Tenor, en cuyo caso es poco recomendable.



d) Antes de escribir un unísono, asegurarse, primeramente, de que no puede evitarse el mismo con una realización mejor.

(1) El trazado melódico del Contralto, en este ejemplo, da, además, lugar a sucesión de 8.^{as}, por movimiento contrario, con el Bajo.

(2) En estas voces muchos lo aceptan por movimiento directo si el Tenor llega a él por grados conjuntos.

e) Tener en cuenta que el unísono, como cualquier otra armonía pobre, *es preferible que esté en tiempo débil que en tiempo fuerte.*

La sensible

§ 97. La atracción hacia la tónica que experimenta el VII.º grado *cuando está a distancia de semitono de la tónica inmediata*, y a cuya característica debe su nombre de *sensible*, no es constante. En muchas ocasiones la nota sensible *no actúa en funciones de sensible* (1). Su función de sensible se reduce a los casos *en que forma parte de los acordes cuya fundamental real es la dominante* (2) *y seguidamente se hace oír un acorde del cual forma parte la tónica.* Pero si *no sigue tal acorde* o ella misma *no forma parte de los acordes aludidos*, entonces su funcionamiento no está regido por la susodicha atracción hacia la tónica. Así, pues, la sensible no desempeñará su función característica en ninguno de los casos siguientes :



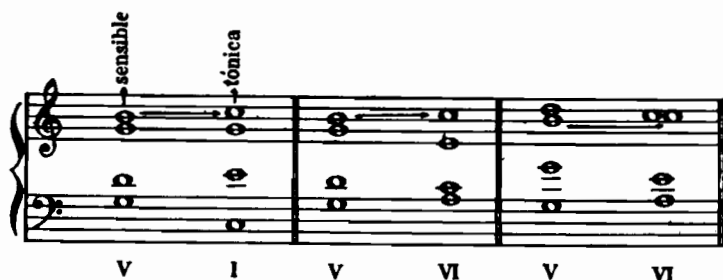
a) La sensible forma parte del acorde, *pero éste no es el de dominante ni el de sensible.*

b) La sensible forma parte del acorde, y éste es el de dominante, *pero la tónica no pertenece al acorde posterior.*

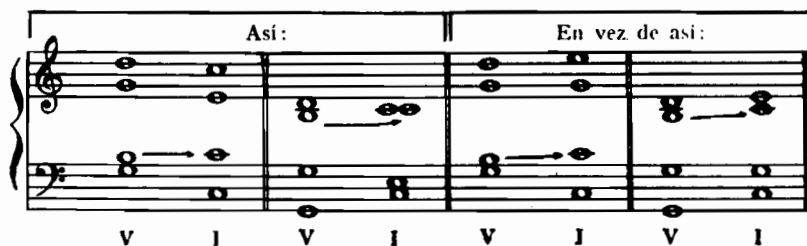
§ 98. Cuando la sensible se halle *en funciones de sensible*, de acuerdo con lo explicado en el párrafo anterior, se considerará su resolución normal *el ascenso a la tónica* :

(1) Es entonces, sencillamente, la *subtónica*.

(2) Entran, pues, también, los que tienen por fundamental aparente la sensible.



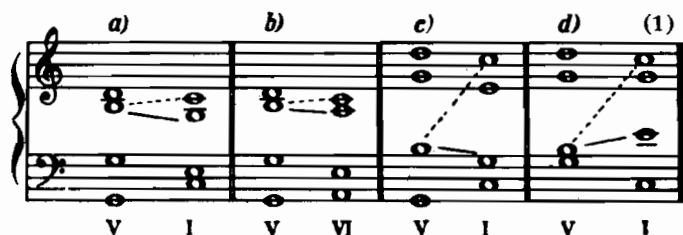
§ 99. Para poder dar a la sensible su conducción normal, es muy frecuente, *en el encadenamiento del acorde de dominante con el de tónica* (1), la triplicación de la fundamental del acorde de tónica y la supresión de su 5.^a. Ello tiene efecto *cuando la 5.^a del acorde de dominante está en el Soprano y se la conduce a la tónica*, lo cual es corriente en los finales, para obtener un efecto plenamente conclusivo.



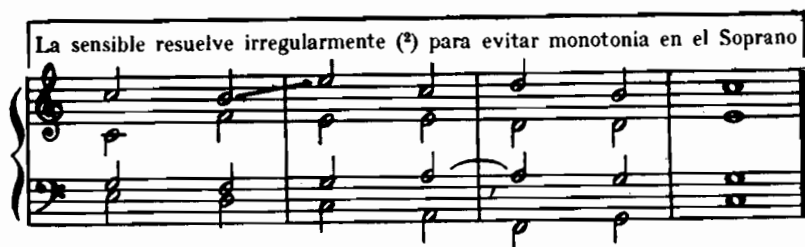
§ 100. Sin embargo, se practica la resolución irregular de la sensible. *En las voces interiores con mucha más frecuencia que en las extremas*. En dichas voces interiores se apela al recurso, especialmente, para evitar los unísonos y supresiones que han podido verse en los ejemplos anteriores. De las realizaciones que siguen, son a) y b) las que mejor disimulan la resolución irregular de la sensible, puesto que *la voz vecina superior hace oír la tónica en la propia altura en que se oiría con la*

(1) Ambos en estado fundamental.

resolución normal. Y la más libre (y, por lo tanto, menos admitida en las escuelas) es la *d*) :



§ 101. En el Soprano sólo está justificada la resolución irregular de la sensible *cuando con ello se obtiene una mejor línea melódica para tal voz*, evitando giros monótonos y repetidas resoluciones sobre la tónica, que, si son frecuentes, producen saciedad y estancamiento. No es prudente que un principiante se aventure por este camino.



(1) El ejemplo *b*) no debe practicarse en el modo menor, pues se forma una 2.^a aumentada. El caso *c*) es menos escolástico cuando el bajo desciende, por lo cual no la aceptan muchos tratadistas. Pero lo mismo éste que el *d*) los practicaba ya Bach sin preocupaciones, el *d*) incluso en el modo menor, o sea, con salto de 4.^a disminuída.

(2) Empleamos en este ejemplo acordes e inversiones aún no tratadas, lo cual ya da a entender que irregularidades así no son todavía oportunas.

En el bajo sólo es del caso *para descender al grado inferior, procediendo de la tónica*.

§ 102. No deberá practicarse la resolución irregular de la sensible (1) más que cuando la misma beneficie evidentemente el conjunto de la realización y, además, el movimiento melódico precedente no haga absurda tal irregularidad, según lo expuesto en el § 115, *b*). *Cuando mejor acepta la sensible el no ser conducida a la tónica, es cuando procede de ella*. Es indudable que todo lo que tiene de lógica la conducción irregular, en el primero de los ejemplos que siguen, lo tiene de ilógica, en el segundo:



Notas ligadas y notas repetidas

§ 103. La Armonía no impone obligación alguna respecto a que las notas comunes deban articularse o no. Las dos versiones que siguen, de unos mismos encadenamientos, son, pues, equivalentes, pero conven-drá practicar la segunda forma de escritura, *uniendo en un solo valor las notas que se repiten*, en cuanto el hacerlo no cause confusiones:



(1) Antes de practicarla será indispensable un previo período de sujeción a la marcha normal.

§ 104. Sin embargo, será preferible repetir las notas, es decir : articularlas, en los siguientes casos (1) :

a) Cuando, uniendo el valor de las dos, se formaría una *síncopa irregular*, efecto rítmico especial que no es del caso en estudios elementales, en los cuales se busca la mayor naturalidad rítmica :



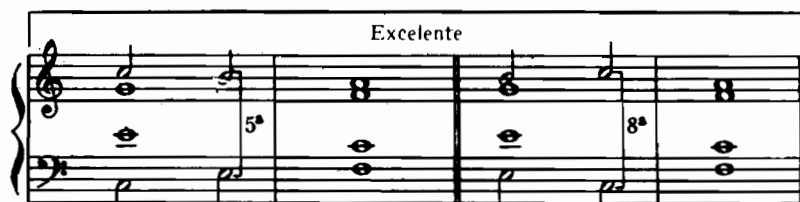
b) Cuando, uniendo el valor de las dos, se articularían sólo, en el acorde, notas que producen intervallos armónicos de 8.^a, 5.^a ó 4.^a (2) :



§ 104 bis. La anterior recomendación b) no tendrá razón de ser tenida en cuenta cuando la sonoridad desnuda de la 8.^a, 5.^a ó 4.^a se produzca por movimiento contrario y una de las voces proceda por grados conjuntos :

(1) Además de los casos aquí expuestos, también deberán repetirse después de un descanso cadencial.

(2) Ello especialmente en vistas a la escritura para instrumentos que, cual el Piano, dejan apagar los sonidos, pues si se apaga el de la 3.^a, el acorde *suenas como sin ella*, por lo cual es preferible repetirla ; pero, desde luego, sin caracteres de obligación y menos aún en las voces, para las cuales, en el caso de la 5.^a, deberá tenerse en cuenta lo que decimos en la nota H del Apéndice (pág. 221).



La articulación al desnudo de los intervallos armónicos mencionados en b) también puede evitarse, en lugar de repitiendo notas, *cambiando la duplicación*, aunque se ocasionen unísonos con alguna de las notas tenidas. He aquí otra solución para los ejemplos de b):



Cruzamientos

§ 105. Se entiende por *cruzamiento* el hacer pasar una parte armónica por encima de su inmediata superior o por debajo de su inmediata inferior. Ello es absolutamente lícito cuando está justificado y es por pocas notas, pero es completamente impropio de la técnica de un principiante, por lo cual *se considerará prohibido* hasta que levantemos la prohibición.



[En los acordes a) y b) el Tenor está más alto que el Contralto].

Comienzo y final

§ 106. No existe obligación alguna de empezar o de terminar los trabajos con una nota determinada del acorde en la voz superior. Pero hay que tener en cuenta que la finalización con la tónica (que es la fundamental del acorde) es la de mayor carácter conclusivo (1), y con la 5.^a del acorde, la de menor. La finalización con la 3.^a también resulta muy terminante, si la melodía proviene de la tónica (2).



Consejos para la realización armónica

§ 107. Para guiar al alumno en su inexperiencia y evitarle el agobio que representa el estudio previo de todo cuanto antecede (3), creemos oportuno:

- a) Recordarle lo que debe y no debe hacer.
- b) Exponerle un procedimiento de trabajo eficaz, para no caer en defectos de realización.

(1) Compruébese, comparando entre sí los dos últimos ejemplos de los §§ 114 y 162.

(2) Cuando el acorde es perfecto menor, mucho menos que cuando es perfecto mayor. Antiguamente era completamente inusitado terminar con la 3.^a en la voz superior, si el acorde era menor.

(3) No es ni mucho menos necesario saber todo lo hasta aquí explicado para empezar a encadenar acordes. Basta conocer lo indispensable e ir avanzando en ello a medida que lo exijan los encadenamientos que se practiquen y según aquí se expone.

e) Indicarle una metodización para llegar a emplear con éxito todas las duplicaciones y encadenamientos explicados.

§ 108. He aquí una alusión a todo lo que debe y lo que no debe hacer, para obtener un buen encadenamiento :

a) No duplicar *la sensible* ni, en el menor, *el VI.º grado*, cuando le siga el acorde del V.º grado (véase § 93, 3.º).

b) No caer en las 5.^{as}, 8.^{as} y unísonos sucesivos y directos que hemos prohibido en los §§ 81, 83, 84 y 96.

c) Ni tampoco en los movimientos melódicos prohibidos en el § 73.

d) Ni en la falsa relación de tritono prohibida en el § 85.

e) Atenerse, en cuanto a separación entre las voces vecinas, a lo estipulado en los §§ 67, 68 y 70.

f) No cruzar las voces (véase § 105).

g) Conducir la sensible en la forma indicada en el § 98, hasta que se le autoricen las conducciones irregulares explicadas en los §§ 100, 101 y 102.

h) No *salir* de un unísono por movimiento directo (véase § 96, a).

i) Evitar todo lo posible el movimiento directo en las 4 partes a la vez.

j) Mantenerse, en los ejercicios escritos para voces humanas, en la tesitura propia de cada voz (véase § 55).

§ 109. Para llevar a cabo con éxito lo anterior, es indispensable :

1.º Saber en todo momento *qué grado de la escala tonal representa cada nota que se escribe*. Al efecto, será utilísimo señalar *con cifras romanas* (1) el grado que representa cada nota del bajo :

(1) No con cifras árabes, pues con éstas se escribe el cifrado indicador de los acordes.



2.º Controlar el intervalo armónico que forma cada nota con las restantes del mismo acorde. Así, si el intervalo es una 5.^a, una 8.^a o un unísono, deberá inmediatamente mirarse de qué intervalo armónico anterior procede y cuál fué el movimiento armónico que condujo a él, para no caer en 5.^{as}, 8.^{as} ó unísonos prohibidos.

3.º Controlar también el intervalo melódico que recorre cada voz, para llegar a cada acorde, con lo cual se evitará caer en los movimientos melódicos que hemos prohibido en el § 73.

4.º Controlar, igualmente, los movimientos armónicos que se emplean para llevar a cabo cada encadenamiento, recordando que, si bien la inmovilidad de una o de las dos voces no da lugar nunca a defectos, lo da, en cambio, abundantemente el movimiento directo y, a veces, el contrario.

5.º Controlar, asimismo, la separación entre las voces inmediatas. Y la tesitura en que se escribe.

§ 110. Al empezar a realizar acordes será utilísimo tener en cuenta estos consejos :

« El alumno sentirá con frecuencia el deseo de hacer cantar todas las partes. Bello ideal, pero demasiado elevado para un principiante. Vale más medir las fuerzas. Existen tantas ocasiones de octavas y quintas defectuosas que la más elemental prudencia aconseja mover muy poco las partes ». (Koechlin : Tratado de Armonía).

« En los ejercicios de escuela, dentro del género riguroso, se evitará hacer saltar las partes, procediendo, todo lo posible, por grados conjuntos, con la excepción del bajo ». (Reber, Tratado de Armonía).

§ 111. Ateniéndose a los consejos que anteceden, será prudente limitarse, al principio, a los encadenamientos *a)* y *b)* del § 90, no saliéndose de ellos más que *en los casos en que los mismos resulten inconvenientes*, procediendo, entonces, según se indica en el apartado 2.º del § 91 y 1.º y 3.º del § 93.

§ 112. En posesión de una seguridad en la realización a base de los encadenamientos anteriores, será llegado el momento de empezar a sentir la ambición de que las realizaciones sean no ya sólo *correctas*, sino, a la par, *interesantes*. Entonces podrá pensarse en las demás formas de encadenamiento que figuran en los §§ 90 a 95, siempre teniendo en cuenta las consideraciones allí expuestas.

§ 113. Al poner en juego los encadenamientos a que se refiere el párrafo anterior, habrá que tener en cuenta *todos* los caminos que desde un acorde puedan emprenderse para su encadenamiento con el que le sigue (caminos que variarán según cual sea la nota duplicada en el primer acorde), y *no acostumbrarse al empleo sistemático y vicioso de un mismo encadenamiento y una misma duplicación*. Así, si tras un acorde con la 3.^a duplicada el bajo desciende de 3.^a, serán posibles (con la disposición de acorde que tomamos como punto de partida) los siguientes encadenamientos (1):



(1) Nos referimos a acordes completos y dentro de las normas de encadenamientos hasta aquí dadas.

Y si el bajo desciende de 4.^a ó de 2.^a, serán posibles estos otros :

El bajo desciende de 4. ^a			El bajo desciende de 2. ^a	
1.	2.	3.	1.	2.

De ello se desprende una consecuencia : que la elección de una duplicación puede hacerse no ya *en vistas a la sonoridad del acorde o al interés de las líneas melódicas*, sino con la intención de *conseguir una posición que resulte más conveniente para el acorde posterior o para los sucesivos*.

§ 114. Impuesto el alumno prácticamente de todo lo que antecede, puede considerar llegado el momento de, con cautela, superar la reserva de los consejos de Koechlin y Reber que hemos visto en el § 110 y de tener ya en cuenta estas palabras :

« Se empleará preferentemente el movimiento conjunto, pero sin rechazar el movimiento disjunto expresivo, si el mismo se relaciona bien con el carácter y estilo del texto musical propuesto ». (Caussade : *Técnica de la Armonía*).

« Una buena conducción melódica evita saltos inútiles e intranquilos. Pero los saltos no están de ninguna manera prohibidos : sólo los saltos repetidos en la misma dirección se tienen que evitar. Tras un salto grande, el sentido melódico espera la inflexión de la melodía hacia el mismo lado que acaba de abandonar. Cuando los saltos se resuelven en un movimiento de segunda, su frecuencia no es reprobable. Antiguamente se prohibían en absoluto los saltos de 6.^a y de 7.^a, pero hoy en día

*ya no se observa tal prohibición (1). Sin embargo, no se hará sin motivo un movimiento de 6.^a en lugar de su inversión, la 3.^a, ni de 7.^a en lugar de su inversión la 2.^a » (Riemann, *Armonía y modulación*).*

Y también deberá tenerse presente lo expuesto en los §§ 60 y 61, todo ello *procurando hermanar el interés melódico de la voz superior con la bondad de las duplicaciones y de las disposiciones de los acordes*. Así, ante un bajo como el que figura en las dos realizaciones siguientes, no deberá el alumno conformarse en, rutinariamente, acogerse a la versión primera, siempre con las fundamentales duplicadas, sino tener en cuenta las que, como la segunda, resulten más flexibles e interesantes :

The image contains two musical staves, each with a treble and bass clef. Example 1 is labeled '1.' and has six measures labeled 'a)' through 'f)'. Example 2 is labeled '2.' and also has six measures labeled 'a)' through 'f)'. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The bass line is consistent in both examples, while the treble line varies between the two versions.

Si se analiza la segunda de las anteriores versiones, comparándola con la primera, se observa : que la duplicación, en a), de la 3.^a del acorde da más juego al Soprano y, a la vez, se duplica un grado de mayor interés

(1) Contra lo que afirma RIEMANN, siguen muchos tratadistas prohibiendo el salto de 6.^a mayor y los de 7.^a menor y mayor.

tonal (el V.º, en lugar del III.º) (1); los saltos del Soprano, al pasar de *a*) a *b*) y de *b*) a *c*), dan interés a su línea melódica y están de acuerdo con lo anteriormente expuesto, pues cada salto está antecedido y seguido de un movimiento melódico de dirección contraria al mismo; la duplicación de la 3.ª en *b*) está de acuerdo con lo expuesto en el apartado 2.º del § 93 y, además, da lugar a que el Contralto proporcione una nota común para el encadenamiento siguiente, muy oportuna, puesto que las otras voces saltan (2); los saltos del Soprano en *d*), *e*) y *f*) se hallan en las mismas circunstancias de los anteriores, y no sólo acrecen el interés melódico de dicha voz, sino que dan lugar a la finalización con la fundamental en la voz superior, en el último acorde (3).

§ 115. Referente a los saltos en las voces superiores, apostillaremos las palabras de Riemann, que figuran en el párrafo anterior, puntualizando *lo que aceptaremos y rechazaremos, teniendo en cuenta el momento de los estudios* (4):

a) Un salto superior al de 3.ª, raramente es indispensable. Sin embargo, lo aceptaremos *cuando se mantenga entre los dos acordes alguna nota común* (ejemplo 1.º) y, ya con más reservas, *cuando, a falta de notas comunes, haya algún movimiento de grado conjunto* y no procedan todas las voces en la misma dirección (ejemplo 2.º) (5). El peligro inherente a los saltos (que es el

(1) Véanse los §§ 60 y 61.

(2) Véase el § 115.

(3) Véase el § 106.

(4) Estas imposiciones no son « preceptos armónicos » y, aunque parezcan algo rígidas, las consideramos imprescindibles para que el discípulo no haga saltar las voces sin ton ni son. Cuando tenga ya una madurez, podrá dejarlas de lado cual se hace con aquellas cosas que cumplieron ya su propósito y dieron su fruto. Respecto a los saltos en el bajo, nos ocuparemos en el § 220.

(5) El caso en que el bajo hace un movimiento de 3.ª, visto en *c*) del § 90, es la única excepción que, por ahora, admitiremos a lo aquí impuesto.

de perturbar el equilibrio de posición y sonoridad del acorde) queda así salvado.

Two musical examples, Ejemplo 1.º and Ejemplo 2.º, showing voice and piano accompaniment. In Ejemplo 1.º, the voice has a 5th leap, and the piano has a 6th leap, with a common note (nota común) indicated. In Ejemplo 2.º, the voice has a 5th leap and the piano has a 2nd leap, also with a common note indicated.

b) Antes y después de un salto superior a los de 3.^a ó 4.^a, condúzcase la voz *en sentido contrario* (conjunto o disjunto) *al del salto o déjese la nota inmóvil*. Ello es tanto más necesario cuanto más grande es el salto (1).

Three musical examples illustrating voice movement before and after leaps. The first example shows a descending leap followed by an ascending movement (desc. asc.). The second example shows a descending leap followed by a common note (desc. común). The third example shows a descending leap followed by a descending movement (desc. desc.).

c) De lo anterior se desprende que no deben hacerse, *en una misma voz y dirección*, saltos sucesivos, salvo si no exceden al de 4.^a. Pero tampoco los que no exceden deben hacerse *simultáneamente*, o sea, en dos o más voces a la vez :

Two musical examples showing simultaneous leaps in different voices. The first example, labeled 'Así, no:', shows simultaneous leaps in both voices. The second example, labeled 'Así, si:', shows simultaneous leaps in both voices, with a common note (nota común) indicated.

(1) Las excepciones (no recomendables ahora) resultan tanto más justificadas cuanto más larga es la nota que separa los dos movimientos melódicos en el mismo sentido, puesto que entonces los percibe menos el oído.

d) Todo salto, para ser aceptado, *deberá mejorar la realización que se obtendría sin el mismo*. Será en el Soprano, y para la mayor expresividad de éste, donde preferentemente se emplearán. En las voces interiores deberán estar justificadísimos.

e) Rechazaremos todo salto que dé lugar a que *la voz vecina de una exterior sobrepase la nota que ésta dejó, o viceversa* :



(En el último ejemplo la irregularidad queda en las voces interiores).